Anotace

Arteterapie v Terezíně 1942 - 1944

Práce pojednává o arteterapeutickém působení Friedly Dicker-Brandejsové v terezínském ghettu v letech 1942-1944 a analýzou dětských obrázků a koláží, které pod jejím vedením vznikly. Pro pohled na obrázky používám hlediska Rožnovské arteterapie. Dále se práce zabývá vývojem a formováním Friedly Dicker Brandejsové jako výtvarnice, pedagožky a artetrerapeutky a jak se setkání a spolupráce s osobnostmi, jakými byli např. Johannes Itten, Paul Klee nebo Viktor Lowenfeld, odrazila v její práci v terezínském ghettu.

Art therapy in Terezin 1942 - 1944

The paper deals with the art therapy work of Friedla Dicker-Brandejs in the Terezin ghetto in the years 1942-1944 and with the analysis of children's drawings and collages that were created under her guidance. The view at the works is based on Roznov art therapy. Further the paper deals with the development of Friedla Dicker-Brandejs as an artist, teacher and an art therapist and how the cooperation with others like Johanes Itten, Paul Klee or Viktor Lowenfeld had influenced her work in the Terezin ghetto.

Arteterapie v Terezíně 1942-1944

Jakub Kabíček

Kontakt:

603 42 44 31

kabicekj@seznam.cz

Obsah

1. Proč toto téma? 4

2. Friedl Dicker-Brandejsová 5

Vídeň 1898 – Osvětim 1944

2.1 Vídeň - 1892-1919 5

2.1.1. Dětství 5

2.1.2. František Čížek 6

2.1.3 Johannes Itten 7

2.2. Bauhaus 1919 – 1923 8

2.2.1. Paul Klee 12

2.3. Vídeň a Berlín 1923-1934 13

2.3.1 Viktor Löwenfeld 15

2.3.2 Rozchod s Franzem Singerem 16

2.4. Československo 1938-1942 17

2.5. Terezín 1942-1944 20

2.5.1 Něco málo z historie ghetta 20

2.5.2 Vliv života v lágru na psychiku 23

2.5.3 Friedl mezi dětmi 26

2.5.4 Kulturní život 30

2.5.5 Transport 167 30

3. O arteterapii F. Dicker-Brandejsové 32

4. Rožnovská arteterapie 36

4.1. Rožnovská arteterapie a obrázky dětí z Terezína 37

5. Kresby dětí z Terezína 38

5.1. Petr Ginz 40

5.1.2 Nad obrázky Petra Ginze 41

5.2. Nad obrázky Evy Schurové 46

5. Závěr 48

Použitá literatura 49

1. Proč toto téma?

Původně jsem chtěl psát bakalářskou práci o úplně něčem jiném. Na jaře 2006 jsem se ale po letech dostal do pražského Židovského muzea a při prohlídce viděl kresby dětí, které vznikly v terezínském ghetu. Byl jsem překvapený, fascinovaný, dojatý. Dlouho jsem stál uhranutý před jejich přímočarou výpovědí o životě v Terezíně. S nosem přilepeným ke sklu, za kterým byly obrázky pověšeny, jsem přemýšlel čím to je. Všímal jsem si na detailů, kterých si po letech na Rožnově nemohu nevšimnout – regresu, barevnosti, rámování, „lavorů“, přerušených a znovu načatých linek, ale také obrázků bez výraznější patologie.

Doma jsem se pak při brouzdání internetem poprvé dozvídal o Friedl Dicker-Brandejsové - o jejích pedagogických a uměleckých kořenech v ateliérech Franze Čížka, Johanese Ittena a Bauhausu a o neuvěřitelné práci, kterou v Terezíně s velkou erudicí s dětmi udělala. Práci, která by byla nesmírně zajímavá, i kdyby se neodehrávala v tak strašných kulisách a kterou lze nazvat nejen výtvarnou výchovou, ale i arteterapií.

Žádné racionální vědomosti mi ale nedávaly odpověď na to, proč jsem stál jako přikován v malé místnůstce nad židovským hřbitovem u obrázků, které malovaly děti vytržené ze svých normálních životů před šedesáti lety. Hlavou mi běželo vyprávění babičky a táty o válce, mé dojmy ze zimní návštěvy Majdanku, hltání knih od Epsteinové, Glazara, Frankla, Leviho, Wiesla... a stále jsem moc nechápal, proč zrovna šoa je pro mě po léta tak důležitým tématem, proč uvnitř mě tak silně rezonuje.

Sedím tu a píšu tyhle řádky a úplnou odpověď nemám. Je to snad tím, že šoa je součástí každého z nás. Nejen skrze osobní zkušenost našich předků, kteří v té době žili a kterou nám chtě nechtě předali, ale i tím, že každý máme pod slupkou vědomí svůj holocaust se svými oběťmi a vrahy. Skrze ten můžeme hledat odpovědi na

otázky o smyslu života, utrpení, smrti, destrukce, svobody, moci, bezmoci a dalších všelidských dimenzích naší existence...

2. Friedl Dicker Brandejsová

Vídeň 1898 – Osvětim 1944

Je to velká shoda náhod, že se dochovalo ve dvou kufrech okolo 6000 výtvarných prací dětí, které vznikly v Terezíně v letech 1942 – 1944. V nelidských podmínkách ghetta, kde nad každým neustále visel jako Damoklův meč transport do vyhlazovacích táborů na východě, stála u zrodu těchto maleb, kreseb a koláží Friedl Dicker-Brandejsová. Rakouská malířka, designérka a v neposlední řadě i skvělá výtvarná pedagožka a arteterapeutka. Je zřejmé, že bez ní a její erudice a osobního nasazení, by nebyla práce s dětmi v Terezíně tak systematická a smysluplná.

2.1 Vídeň - 1892-1919

2.1.1. Dětství

Friedl se narodila židovským rodičům Simonu a Karolíně Dickerovým ve Vídni 30.7. 1898. Když byly Friedl čtyři roky zemřela jí matka. To byla bezesporu událost, která její pozdější život výrazně formovala.

Dva roky ji vychovával samotný otec, který pracoval jako prodavač v papírnictví. Malá Friedl trávila s otcem hodně času a o materiál k výtvarné činnosti neměla nouzi. Také toho odmalička využívala. Když jí bylo šest let, otec se opět oženil. K seznámení otce se svojí druhou ženou Charlottou Schonovou, Friedl významně přispěla. Již takhle mladá to byla velmi činorodá dívenka.

Od r. 1909 do r. 1912 navštěvovala měšťanskou školu pro dívky. Poté se dva roky učila fotografickému řemeslu. V té době to nebylo pro dívky příliš obvyklé. Ve studiích pokračovala na Grafickém učebním a výzkumném ústavu ve Vídni a c. a k.

uměleckoprůmyslové škole. Zároveň navštěvovala večerní kurzy ve Svobodném lyceu.

2.1.2. František Čížek

V tomto období lze vystopovat první osobnost, která měla výrazný vliv na její budoucí smýšlení a výtvarnou a pedagogickou práci. Byl jí malíř a osvícený výtvarný pedagog František Čížek. Narodil se v roce 1865 v Litoměřicích a již v roce 1880 začal studovat na Vídeňské akademii. Od roku 1885 učil výtvarno děti. V roce 1897 si otevřel svojí školu kreslení a malby, která byla později včleněna do c. a k. uměleckoprůmyslové školy. Od roku 1910 vedl speciální třídu pro děti od 5 do 16 let. Byl velmi ovlivněný moderním uměním, především expresionismem. Z toho vyplývala i jeho pedagogická filozofie spontánního rozvoje dětské kreativity. Bývá označován za objevitele „dětského umění“, nebo alespoň metod rozvíjejících a podporujících sebevyjádření. Sám Čížek to vyjádřil těmito slovy: „Metoda je to dokonale svobodná, nepodléhá žádnému předpisu vyjma postupu od jednodušších učebních cyklů ke složitějším. Naši žáci mohou na všech stupních dělat to, co jim umožňují jejich sklony a vnitřní pnutí“.(1) Roli pedagoga pak vystihl takto: „Učitel musí být nejskromnější a nejpokornější z lidí, který vidí v dítěti zázrak Boží a ne žákovský materiál“(2). Ještě není bez zajímavosti, že Veřejné školy ve Vídní převzaly Čížkovu metodiku výuky a jako první pedagog byl císařem jmenován rytířem řádu Franze Josefa.

Když Friedl začala studovat u Čížka, bylo jí 16 let a rakouské mocnářství bylo první rok ve válce. Na studia si vydělávala v divadle. Navrhovala kostýmy, pracovala jako rekvizitářka, hrála malé role. V té době ještě nebyly stopy války ve Vídni tak výrazné jako později.

2.1.3 Johannes Itten

O rok později v roce 1916 se situace zhoršila. Byla nouze o potraviny, které se posílaly především na frontu. V týlu byly na příděl a rozmáhal se černý trh. Vídeň byla plná uprchlíků z krajů, kterými procházela fronta. Ztráty na životech byly oproti předchozím válkám obrovské. Poprvé dopadaly bomby z letadel na civilní obyvatelstvo, na scéně se objevily tanky a otravné plyny. Friedl se v té době bouřila proti všemu, co považovala za konformismus a donucování. Odbývala večerní školu, protože nemohla vystát tamní učitele. Nocovala v divadle, protože se chtěla vyhnout svým rodičům. Nechala se ostříhat nakrátko…(3)

V tomto těžkém roce si otevřel ve Vídni svojí soukromou výtvarnou školu mladý Švýcar Johannes Itten a Friedl ji začala vzápětí navštěvovat. Itten se stal dalším výtvarníkem a pedagogem, který na ni měl výrazný vliv.

Itten byl velmi pozoruhodný a excentrický muž. Byl mystik a vyznavač Zoroastrismu. Toto staré perského náboženství založil prorok Zarathustra (neboli Zarathuštra, řecky Zoroaster), který žil v 6. stol. př.n.l. Jeho principem je, lapidárně řečeno, boj dobra a zla čili boha Ahura Mazdy, který je dobrý, plný světla, dobroty a lidskosti a boha Ahrímana představujícího zlobu, nenávist a tmu. Mezi těmito bohy osciluje člověk na své pouti životem, je vybaven svobodnou vůlí a podle toho na jakou stranu se přikloní, je při skonu světa buď spasen nebo zatracen. (4). Není pochopitelně možné v této souvislosti pominout známou knihu Friedricha Nietzcheho a rozšířenost např. theosofie či antroposofie mezi umělci.

Ze zoroastrismu a mysticismu také částečně vycházela i filozofie jeho výtvarné a pedagogické práce. Za základ považoval kontrast. Kontrast mezi světlem a stínem, studenou a teplou, mezi jednotlivými materiály atd Hezkým příkladem práce s kontrasty

v Ittenově ateliéru je obrázek Friedl Dickerové Studie světla a tmy (příloha 1, obr.2). I jeho příchod do Vídně v roce 1916 lze vnímat v intencích této nauky jako jeho příspěvek k boji mezi světlem a temnotou. Dodnes je známá a využívaná jeho teorie barevných kontrastů.

Učil o propojení života a umění nebo o umění jako prostředku duchovního růstu. Učil své studenty podívat se na obrazy starých mistrů svýma očima a skrze svůj zážitek pochopit podstatu a smysl jejich práce (příloha 2, obr.2). Vedl studenty k práci s různými druhy materiálů a učil je hledat jejich podstatu či duši (příloha 2, obr.3 a příloha 1, obr.11). Do výuky zařazoval i zen-buddhistická dechová cvičení a další mystické a meditativní techniky. To všechno uprostřed první světové války.

2.2. Bauhaus 1919 - 1923

V únoru 1919 zasedl ve Výmaru první demokratický parlament v historii Německa. V červnu stejného roku byla podepsána Versaillská mírová smlouva a v téže době vznikla ve Výmaru sloučením akademie a umělecko průmyslové školy kolébka moderního designu a architektury - avantgardní výtvarná škola Bauhaus. Johannes Itten byl pověřen vedením přípravného kurzu této školy a následovalo ho tam mnoho z jeho vídeňských studentů. Friedl byla mezi nimi. „Tito Židé, bolševici a buřiči vzbudili okamžitě na malém městě pozdvižení. Přišli v rakouských krojích… Holohlavý Itten (příloha 2, obr. 1) ve lněné košili vedl celé to procesí.“ (5)

Bauhaus založil architekt Walter Gropius jako velmi svobodomyslnou a demokratickou školu. Odrážel se v ní duch Výmarské republiky, kterou vedla sociální demokracie. V manifestu Bauhausu se mimo jiné píše: „Vytváříme nové umělecké společenství bez třídního rozlišování, které staví zpupnou zeď mezi

řemeslníka a umělce. Společně projektujeme a vytváříme novou budovu budoucnosti, v níž sroste v jedinou věc architektura, sochařství a malířství a jež bude jednoho dne vztyčena k nebi rukama miliónů pracovníků jako křišťálový symbol nové víry.“ (6) Ze současného hlediska to zní jako komunistická fráze, představíme.li si ale situaci v poválečném Německu, je to zcela pochopitelné. Lze tady najít i jeden ze zdrojů pozdějšího příklonu Friedl Dicker- Brandejsové ke komunistickému hnutí.

U zrodu Bauhausu stál kromě Gropia a Ittena též Lyonel Feininger a Gerhard Marcs. K nim později přibyl ještě architekt Adolf Meyer. Roku 1920 přišel do Bauhausu malíř a textilní návrhář Georg Muche, v lednu 1921 malíř Paul Klee a o dva měsíce později sochař, malíř a scénický experimentátor Oskar Schlemmer. Poslední dva „mistři formy“, se kterými se Friedl setkávala, byli malíři Wassilij Kandinskij a Laszlo Moholy-Nagy, kteří působili v Bauhausu od r. 1922. Všichni učitelé patřili k umělecké elitě.

Mezi přátele a spolupracovníky Bauhausu patřili další významní umělci té doby – Stravinskij, Chagal, Kokoschka. Blízko měl Bauhaus i k holandskému hnutí De Stijl a jeho dvěma čelním představitelům – Mondrianovi a Van Doesburgovi. Van Doesburg vedl na Bauhausu o principech tohoto hnutí seminář. Ze současného pohledu naprosto neuvěřitelná koncentrace geniálních a inovativních výtvarníků.

Studenti absolvovali po Ittenově přípravném kurzu tři roky studia se zaměřením na praxi. To bylo zakončeno tovaryšskou zkouškou. Jádro výuky spočívalo v práci ve více než 10 dílnách, které vedli „mistři formy“ a „mistři řemesla“. Důležité byly též kurzy o barvách a tvarech. Ty vedli Itten, Klee, Kandinskij a Schlemmer. Každý z pedagogů vycházel ze své „teorie umění“ a studenti si mohli vybrat, kam se přikloní. Cílem byl všestranný rozvoj studentů.

Tvůrčí činnost v Bauhausu zahrnovala vždy i sociální odpovědnost za vytvořená díla. Gropius vyžadoval funkční, estetické a cenově přístupné produkty pro většinu obyvatel, které lze vyrábět s minimálními požadavky na materiál a energii, jakož i formování nové architektury jako odpověď na vytváření moderních životních přístupů. (7)

V přípravném kurzu Itten rozvinul metody práce, s kterými započal ve Vídni. V tomto zkušebním semestru byly studentům předávány tvůrčí a řemeslné základy (v dílně přípravného kursu pod vedením Josefa Alberse) a byla zde rovněž prověřována způsobilost ke studiu v Bauhausu. Studující měli zároveň úkol zjistit, pro který tvůrčí obor mají největší nadání a sklony, tedy pro kterou dílnu se chtějí rozhodnout.

V různých kursech a cvičeních se trénovala citlivost ruky a oka. Následovala komplexní cvičení jako studium rytmu (příloha 2, obr.4), kresba přírody a aktů a Ittenova „analýza starých mistrů“. Nikdy nešlo o akademické napodobování přírody nebo uměleckých vzorů, vždy šlo o poznání a znázornění toho podstatného, podstaty jevů a procesů. Od prvního dne studia byla podporována individuální tvůrčí schopnost studenta, jakož i jeho schopnost pracovat v týmu při řešení tvůrčích úkolů. Gropius vyžadoval společný „jazyk tvorby“, do jisté míry odborný jazyk pro týmovou práci, který měl být zprostředkováván od počátku studia. (8)

Po ukončení základního kurzu pracovala Friedl v dílnách Georga Mucheho, Lyonela Feiningera, Oskara Schlemera, Paula Klee a Lothara Schreyera.

Georg Muche vedl textilní dílnu jako mistr formy od podzimu 1920. Z počátku byly na programu ještě nejrůznější textilní techniky, jako například vázání, vyšívání, háčkování, aplikace a výroba loutek, postupně se však staly těžištěm výuky techniky vázání a zejména tkaní. Muche se projevil jako empatický pedagog, který studentům

radil a dodával jim odvahu k experimentování s formami, materiály a technikami. V žádné jiné dílně nebyly takovým způsobem zpracovávány podněty z ostatních tvůrčích kursů u Ittena, Kleeho, Kandinského a Moholy-Nagye.

Tiskařská dílna Bauhausu mohla být převzata z bývalé Vysoké umělecké školy a jako první zahájit výuku pod vedením Waltra Klemma. Od roku 1920 stál v jejím čele Lyonel Feininger, který dával mistrům i žákům možnost pracovat se všemi technikami tisku a grafiky. Zde mohl každý příslušník Bauhausu experimentovat nezávisle na své dílně a sbírat umělecké i praktické zkušenosti. Již v roce 1919 vydávali studující vlastní studentské noviny s grafikami, básněmi a eseji. Od roku 1921 vycházel velký počet alb grafiky a grafických cyklů mistrů Bauhausu. Projektem grafických alb chtěl Bauhaus podpořit mezinárodní výměnu nejnovějších uměleckých myšlenek a začlenit je do své vlastní práce. (9)

Friedl Dickerová pracovala na vazbě knih, z jejích návrhů vznikaly látky. V tiskařské dílně pracovala např. na typografickém zpracování Ittenova příspěvku do časopisu Utopia. Výběr písma měl přispět k četbě jako meditaci.

Friedl měla také vždycky blízko k divadlu. Jevištní dílnu Bauhausu v letech 1921 až 1923 vedl expresionistický jevištní umělec a reformátor Lothar Schreyer. Friedl, už se svojí velkou láskou Franzem Singerem, spolupracovali na jedné z jeho inscenací. V roce 1921 je přizval ke spolupráci významný režisér Bertold Viertel a později i Berthold Brecht. Návrhy vytvářeli v dílně Oskara Schlemmera, který později převzal a úspěšně vedl jevištní dílnu Bauhausu.

Vztah Friedl a Franze se záhy zkomplikoval. Na scéně se kromě Friedl objevila zpěvačka Emmy Heimová, kterou si Franz Singer r,1921 vzal za manželku. Friedl je zoufalá. Vrhá se ještě usilovněji na umění. Výsledkem je pozoruhodná plastika Anna samotřetí. Zda

se touto prací skutečně vyrovnávala se ztrátou dalšího blízkého člověka a těhotenstvím Emmy Heimové, těžko říct. Už jenom téma tomu nasvědčuje. Socha se nedochovala – pouze obraz na toto téma (příloha 1, obr.4).

2.2.1. Paul Klee

Velkým inspirátorem byl pro Friedl jeden z jejích oblíbených malířů a jeden z nejvýznamnějších bauhausských „mistrů formy“ Paul Klee. Malíř, grafik, sochař, básník a muzikant… Jeden z obdivuhodných vrcholů meziválečných avantgard. Paula Klee nejde s čistým svědomím zařadit pod žádný „ismus“. Přes přátelství s A. Mackem a W. Kandinskym se sice stal členem skupiny Modrý jezdec, ale to bylo spíše volné sdružení, než jasně vyprofilované hnutí. Co je spojovalo bylo hledání „podstaty“ díla, snaha o nalezení esence vztahu umělce k okolnímu světu a přenesení ho do obrazu. Dle něho umění neopakuje viditelné ale činí viditelným. Kandinsky hledal spřízněnost barev a hudby a barevné akordy přenášel na plátno. Klee hledal inspiraci v přírodních procesech, v etnografických sbírkách, v dětské kresbě a ve své fantazii. Byl také dobrý analytik a jeho dětská fantazie a kreativita se snoubila s racionalitou. Věnoval se matematice, fyzice, geometrii, latinsky uměl pojmenovat každou květinu. Píše se o něm, že si dokonce propočítával Einsteinovy rovnice. To vše se odráželo v jeho přednáškách v Bauhausu. Myslím, že lze většinu jeho myšlenek nazvat navýsost filozofickými – netýkají se pouze podstaty umění ale podstaty lidského bytí. Muselo být pro Friedl fascinující slyšet z jeho vlastních úst na přednáškách v Bauhausu: *Čím hlouběji se umělec dívá, tím lehčeji může spojovat hledisko dneška s včerejškem. Tím více v něm vzniká místo hotového obrazu přírody jediný obraz vystihující podstatu:genezi. Může si pak také dovolit myšlenku, že tvoření je dnes asi sotva skončeno, a tím rozšiřuje*

tvořivé síly světa nejen směrem nazpět, ale i kupředu, a dává tak genezi trvání. Jde ještě dále. Říká si z hlediska naší Země: tento svět vypadal jinak a tento svět bude jinak vypadat. Z hlediska vesmíru pak míní: na jiných hvězdách se možná dospělo ke zcela jiným formám. Takto se pohybovat na cestách přírodního tvoření je dobrou školou forem. Umožňuje tvořícímu vycházet ze základu, a má-li smysl pro pohyb přírody, bude se již starat o svobodu vývoje na cestách své vlastní tvorby.(10) Teorii ale Klee považoval za pomůcku k vysvětlení. Dle něho ten, kdo se příliš drží pravidel, brzy vstoupí na neplodné území. (11). To nejdůležitější, co si Friedl od P. Klee odnesla byl jeho obdiv k dětské kresbě.

V polovině roku 1923 po konfliktu s Gropiem opouští Itten Bauhaus a s ním i část studentů. Mezi nimi i 23 let stará Friedl Dicker a Franz Singer.

V listopadu se pokusili nacisté pod vedením Adolfa Hitlera v Mnichově o puč.

2.3. Vídeň a Berlín 1923-1934

Po odchodu z Bauhausu pokračovali Franz i Friedl ve spolupráci se známým divadelním režisérem Bertoldem Viertelem a v Berlíně si otevřeli „Dílny výtvarného umění“, kde navrhovali hračky, textilie, pracovali na knihvazačských zakázkách. I přes Franzovo manželství a jeho syna Bibiho, pokračovali ve svém problematickém milostném vztahu.

V roce 1925 odešla Friedl do Vídně a založila knihvazačský a textilní atelier, z kterého posléze vznikl atelier Singer-Dicker. Franz Singer se věnoval především architektonickým pracem, Friedl ho doplňovala návrhy designu od židlí po textilie. Atelier byl velmi úspěšný. Jejich práce byly oceňovány na přehlídkách moderního designu.

V roce 1930 dostal ateliér zakázku jakoby šitou na míru Friedl

Dickerové – vybavení školky ve vídeňském Goethově dvoře, která pracovala podle dodnes alternativních metod italské lékařky a pedagožky Marie Montessori (1870-1952).

Základním smyslem Montessori koncepce je vytvářet takové edukační prostředí, které umožňuje normální, přirozený vývoj dětí. Vnitřní potřeba „něčemu se naučit“ se vyvíjí v tzv. senzitivních fázích. Jde o určitá období, v nichž je dítě zvlášť citlivé pro vnímání a chápání určitých jevů vnější reality. Jsou to např. senzitivní fáze pro rozvoj pohybových činností, řeči, morálního cítění atd. Úkolem výchovy je připravovat podněty a prostředky specifické pro tyto fáze. Teprve když okolní edukační prostředí odpovídá vnitřním potřebám dítěte, když je mu umožněno, aby jeho „absorbující duch“ přijímal nabídku od dospělého, může se uskutečňovat „normální“ výchova. (12)

Ateliér projektoval pro školku kompletní vnitřní vybavení, které zahrnovalo nejen nábytek ale i hračky. Z toho je zřejmé, že Friedl principy „montessori pedagogiky“ znala a pravděpodobně zapadly i do rámce jejích zkušeností z práce pod vedením Franze Čížka a v Bauhausu.

V září 1930 získala NSDAP ve volbách do říšského sněmu více než 18 % hlasů.

V roce 1931 byla přizvána Friedl Dickerová městem Vídeň k tomu, aby vedla kurzy pro učitelky z mateřských školek, což byl úkol, který také předznamenává její pozdější působení v Praze a v Terezíně. Její žákyní byla i Edith Kramerová, v současné době známá arteterapeutka. Ve svých kurzech nevycházela Dickerová jen z toho co se naučila v Bauhausu a u Čížka. Mezi její vídeňské přátele patřil i Viktor Löwenfeld a kunsthistorik Ludwig Münz..

Ve volbách do říšského sněmu v roce 1932 získala NSDAP 37 % hlasů

2.3.1 Viktor Löwenfeld

V době setkávání se s Fiedl Dickerovou bylo Löwenfeldovi 28 let a několik let již pracoval se zrakově postiženými. O využití kreativního uměleckého vyjádření zrakově postižených se začal Löwenfeld zajímat v roce 1922, když mu bylo pouhých 19 let a studoval na uměleckoprůmyslové škole a vídeňské univerzitě. Byl to důsledek studia u Eugena Steinberga, který nutil své studenty vytvářet sochy se zavřenýma očima. Steinberg vycházel z učení německého kritika a filozofa Johana Gottfrieda Herdera. Ten věřil, že vnímání dotykem je nejdůležitější základ uměleckého vyjádření. Herder se domníval, že vnímání dotykem je přesnější, protože není vystaveno individuálním iluzím a deziluzím jako vizuální zkušenost vyjádřená malbou – tvar a prostor vyjádřené na rovné ploše. Poznamenává, že vizuálně vnímaný předmět může být vnímán naprosto odlišně vlivem různého nasvícení. Vnímání dotykem je ale vždycky stejné.(13) A odtud již byl jenom krok k Löwenfeldově touze ověřit si tuto domněnku v praxi – podle toho, by měli zrakově postižení být schopni vytvářet krásné sochy. Svoje zkušenosti s prací se zrakově postiženými shrnul ve své knize Plastische Arbeiten Blinder, která vyšla ve Vídni v r. 1934. Kniha je významná tím, že popisuje mezní podobu výtvarné aktivity. Autor sám knihu chápe jako komparativní studii vizuálních a nevizuálních podnětů pro kreslení, malování a modelování u slabozrakých a nevidomých, výsledky jejich tvorby pak porovnává s uměním různých epoch a kultur. Právě v této knize můžeme sledovat genezi Lowenfeldovy typologie a charakteristik vizuálního (objektivního), haptického (hmatového, subjektivního) a smíšeného psychického typu, které se odlišují i svým přístupem a podobou výtvarné tvorby.(14) Viktor Löwenfeld byl také ovlivněn myšlenkami Sigmunda Freuda, což není vzhledem k židovskému původu a místu působení nic překvapivého. Jeho strmá kariéra po emigraci do USA a myšlenky

obsažené v jeho další knize Creative and Mental Growth už bohužel neměly na Friedl Dickerovou žádný vliv. Setkání s Löwenfeldem poskytlo Dickerové přesah do psychologie, což jí bylo prospěšné v životě i další práci.

2.3.2 Rozchod s Franzem Singerem

Vztah mezi Franzem Singerem a Friedl Dicker se stále více komplikoval a když zemřel Singerův jediný syn Bibi, ztroskotal. Friedl Dicker si pronajala nový ateliér v ulici Heligenstäder v 19. okrese daleko od všech starých míst, pryč od bolestných vzpomínek. „V jejich kruzích nebyla sexuální věrnost ani žádána ani ctěna. Franz Singer udělala ze své sexuální svobody velkolepý zvyk," vypráví Edith Kramerová. „Jako otec rodiny nejenom dále spolupracoval s Friedl, nýbrž pokračoval také v jejich milostném vztahu." Friedl Dicker, která si toužebně přála dítě, byla vícekrát těhotná. ... Avšak Franz Singer s ní dítě nechtěl. Friedl musela jít jednou na potrat....Nemoc a Bibiho náhlou smrt prožila pravděpodobně jako pomstu, jako opakování traumatu, které sama zakusila v pátém roce života. Vztek – „kde mám brát mateřský instinkt, když jsem nikdy nechovala dítě v bříšku," předhazovala prý Franzi Singerovi – se proměnil v hluboký pocit viny. „Nepříliš reflektovaná, spíše do sféry fantazie odsunutá smrt se náhle stala strašným způsobem reálnou," objasňuje Kramerová.(15)

V Německu i Rakousku sílí fašistické hnutí a antisemitské výroky jsou na denním pořádku. Friedl Dickerová vstupuje do Komunistické strany. Angažuje se. Po vzoru svého přítele Johna Heartfielda vytváří politicky angažované plakáty.

V lednu 1933 byl Hitler jmenován německým kancléřem, byl založen koncentrační tábor v Dachau a Židé byli vyloučeni z kulturního života. Jako líheň židů a bolševiků byl uzavřen i Bauhaus.

Friedl Dickerová je zatčena. Při prohlídce jejího ateliéru policisté nalézají falešné pasy jejích soudruhů. Po propuštění z vězení opouští Rakousko a usídluje se již natrvalo v Československu.

2.4. Československo a Protektorát 1934-1942

Československo sice bojovalo s důsledky hospodářské krize a s vystrkujícími růžky českého i německého fašismu, ale byl to dosud demokratický a relativně svobodný stát. Antisemitismus a nepřátelství k emigrantům se ale objevovalo i tady. V časopise Večer byste se mohli v té době dočíst: *Z četné korespondence, která vyslovuje souhlas s našimi články, je vidět, že si náš lid žádá opatření, aby z Prahy nestalo se jakési ústředí všech utečenců a německých Židů z Rakouska i Němec. Cizinci nakonec budou mít dojem, že vlastně v Praze je víc Němců než Čechů...* (16) V Lidových listech v roce 1933 napsali „pro změnu“ toto: *Kdyby řada myslitelů místo přízemních úvah o židovské povaze přemýšleli o úradcích Toho, kdo stvořil tento národ z hlíny a prachu,..., a kdyby pak zůstali u slov: „Nedbali cest mých, takže jsem odpřísáhl ve hněvu svém: Nevejdou do mého odpočinutí!“ nemluvili by o žádné židovské otázce a zjevilo by se jim jako význačné znamení, že jeden z největších protižidovských útisků evropských je zahájen právě ve výročí smrti Spasitelovy...* (17)

Friedl se usazuje v Praze. Její psychický stav není vlivem rozchodu s Franzem a pobytu ve vězení nijak stabilní. Záhy po příchodu vyhledává pomoc psychoanalytičky Annie Reichové. Ta jí pomáhá znovu se zorientovat v životě a zpracovat i některá ranná traumata. Posun je velmi dobře patrný i z její tvorby. Díky Annie Reichové dokončuje některé starší obrazy. Prostřednictvím nových se vyrovnává i s událostmi předcházející odchod do Československa (příloha 1, obr.5 - Výslech).

Shodou okolností jsou si osudy těchto žen v něčem podobné. Annie

Reichová byla nedlouho po bouřlivém rozchodu s Wilhelmem Reichem a její dětství bylo také poznamenáno ztrátou matky.

Další osudové setkání – Friedl se setkává s rodinou matčiny sestry Adély (nyní Brandejsové) a její rodinou. Mezi Friedl a jejím nejmladším synem Pavlem záhy vzniká blízký vztah. 29. dubna 1936 se Friedl za svého bratrance provdává. Z Friederiky Dickerové se stává Bedřiška Brandejsová. Štěstí a jistý erotický náboj dýchá i z jejích tehdejších obrazů (příloha 1, obr.6,7,8). S Pavlem byla i těhotná, ale opět bohužel potratila.

Mezi tím byly na stranickém sjezdu NSDAP v Norimberku vydány tzv. norimberské zákony. V listopadu 1935 byly ještě doplněny o definici Žida a židovských míšenců. Židovská rasa byla určována podle příslušnosti k židovskému náboženství, židovskému náboženství rodičů a prarodičů, případně manželského partnera.

V zimě a létě 1936 proběhly v Německu olympijské hry.

Co se týče práce – Friedl do roku 1937 externě spolupracuje s ateliérem Franze Singera – podílí se na návrzích na renovaci bytů, navrhuje textilní vzory...

Pracuje také s dětmi emigrantů. Edith Kramerová jí asistuje. Vzpomíná na to takto: „Princip v Praze byl stejný jako ve Vídni: diktáty podle hlasu a textu, rytmická cvičení, koláže a kopie – ale všechno ve zjednodušené formě. Pro traumatizované děti to byla podivuhodně úspěšná terapie. Friedl se pro ně stala „centrem inspirace“. Děti se otevíraly a rozkvétaly před jejíma očima. A Friedl se stávala uvolněnější“ (18)

Friedl je stále zapojená v komunistickém hnutí. Schůzky probíhají v knihkupectví komunistky Elizabeth Deutchové.

V červenci r. 1937 nacisté otevřeli proslulou Velkou výstavu německého umění. Součástí byla i expozice Zvrhlé umění (podle kapitoly z Mein Kampf - Entartete Kunst). Tou byla nacisty odsouzená většina uměleckých avantgard. Spousta Židů opustila

Německo a Rakousko.

Franz Singer se natrvalo usídluje v Londýně.

V březnu 1938 proběhl anšlus Rakouska.

Přátelé přesvědčují Friedl, aby odešla do bezpečí. Přítel jí posílá vízum do Palestiny. Franz ji zve do Londýna. Friedl pokaždé odmítá. Hlavní důvodem je pravděpodobně Pavel..V létě r. 1938 se manželé Brandejsovi stěhují do Hronova – oba získávají místo v textilce B. Spiegler a synové. Pavel pracuje jako hlavní účetní a Friedl jako návrhářka.

Po mnichovské dohodě v září 1938 obsadila německá armáda Sudety. V listopadu byla rozpoutána tzv. křišťálová noc. Synagoga hořela mimo jiné i v Opavě a v Liberci. V březnu 1939 byl obsazen i zbytek českých zemí a vznikl samostatný Slovenský stát a Protektorát Čechy a Morava.

1. září 1939 začala druhá světová válka napadením Polska.

28. října 1939 byla v Praze otevřena výstava „Žid – nepřítel lidstva“

Perzekuce Židů stále zesiluje. V protektorátu nesmí Žid pracovat ve státní správě, u soudů, ve školách, lékaři nesmějí vykonávat svoji praxi. Friedl s Pavlem se stěhují do stále menších a menších bytů. Od září 1941 nemohou vyjít ven bez žluté hvězdy na prsou. V té době již nesmí být přijímané židovské děti do škol, nesmí do kaváren a restaurací, nesmí do lesů, nesmí kouřit tabák, rybařit, nesmí si koupit sýr, ovoce, cukrovinky, marmeládu atd. atd.

Koncem září 1941 nastoupil Reinhard Heydrich do funkce zastupujícího říšského protektora.

V listopadu 1941 přijel první transport do Terezína.

Od října 1942 šla většina transportů z Terezína do vyhlazovacího tábora v Osvětimi – Birkenau.

Na podzim r. 1942 přichází manželům Brandejsovým pozvánka do transportu. Friedl s Pavlem balí svá zavazadla tak, aby měla

předepsanou váhu (max.50 kg plus potraviny na dva až čtyři týdny). 17. prosince 1942 vydávají spojenecké vlády prohlášení, které odsuzuje nacistickou vyhlazovací politiku. Za tyto zločiny činí zodpovědné vedoucí činitele Německa. Ve stejný den přijíždí transport Ch se 650 lidmi z Hradce Králové do Terezína. Friedl Dicker-Brandejsové je přiděleno číslo 548, Pavlovi Brandejsovi číslo 549. Padesát dva lidí z tohoto transportu přežilo válku.(19)

2.5. Terezín 1942-1944

Terezín byl vybudován v letech 1780 - 1790 jako pevnost střežící severní přístupy do vnitrozemí Čech. V roce 1782 byl povýšen na město. Stojí na soutoku Ohře a Labe. V Terezíně bylo 11 kasáren, 218 civilních domů a další vojenské objekty včetně kasemat. Nejvyšší počet osob žijících na území Terezína před vznikem ghetta byl 7 200 (včetně vojáků). V době příchodu Friedl a Pavla jich bylo okolo 50 000. Již toto číslo jasně vypovídá o nelidských podmínkách, které v Terezíně panovaly. Lidé kvůli nedostatku místa spali kde se dalo. V době největšího přeplnění připadalo na jednoho obyvatele 1,6 m2. Spalo se v kasematech, v místech, která v předchozí době armáda nepoužívala kvůli vlhkosti ani jako sklad, spalo se na promrzlých půdách, jen ti šťastnější měli slamník. Jídla bylo málo a kvůli nedostatečným kapacitám ho velká část obyvatel dostávala studené. Byla nouze o pitnou vodu, na latríny se stála ve dne i v noci fronta. Epidemie tyfu a střevních infekcí byly běžnou součástí života. Přímo úměrná těmto podmínkám byla i úmrtnost. Terezínským ghettem prošlo asi 155 000 mužů, žen a dětí. 35 000 z nich zemřelo v Terezíně (tj. přes 800 měsíčně) a 83 000 po deportaci ve vyhlazovacích a pracovních táborech a během pochodů smrti na konci války.

2.5.1 Něco málo z historie ghetta

Ve své 11. zprávě šéfovi stranické kanceláře NSDAP Bormannovi z 11. října 1941 Heydrich píše o židovské otázce takto: *„V Protektorátu žije t. č. na 88 000 Židů, z toho v Praze 48 000, v Brně a Moravské Ostravě po 10 000, zbytek je rozdělen po celém Protektorátu. Za účelem evakuace budou tito Židé v průběhu příštích týdnů soustřeďováni na jednom místě, které bude ještě definitivně určeno, jako v jakémsi vystěhovaleckém táboře a mužové budou nasazeni k povinné práci.“*

Jako sběrný tábor (Sammellager) přicházel - podle Heydricha - v úvahu husitský hrad Starý Tábor nebo Terezín, který považoval za zvlášť vhodný. Plánoval totiž, že po odstěhování Židů by se v Terezíně mohlo v rámci poněmčení vybudovat vzorné německé sídliště.(20) Na Moravě byl jako místo pro ghetto vytipován Kyjov. Z těchto plánů sešlo a musel vystačit Terezín.

Dne 19. listopadu 1941 nařídil SS-Obersturmführer Siegfried Seidl představitelům Židovské náboženské obce v Praze, aby v pondělí 24. listopadu v poledne ve 12 hodin nastoupilo komando výstavby v Terezíně. Tak se také stalo. Určeného dne Aufbaukommando s 342 muži skutečně v odpoledních hodinách přijelo na nádraží Bohušovice a odtud pochodovalo do Terezína, kde se za nimi uzavřely brány Sudetských kasáren. V tuto chvíli vznikl terezínský koncentrační tábor. (21)

20. ledna 1942 proběhla konference ve Wannsee. Ta dodala genocidě děsivou systematičnost. Evakuovaní Židé měli být umístěni nejprve v tzv. průchozích ghettech (Durchgangsghettos) a odtud pak transportováni dále na východ do likvidačních táborů v Majdanku, Sobiboru, Treblinky, Birkenau, Chelmna, Belžece, Minsku...

Ve Wannsee také byla určena Terezínu zvláštní role v historii šoa. V Heydrichově projevu bylo jasně řečeno, že kromě koncentračního a decimačního tábora bude Terezín sloužit i jako prostředek k

dezinformacím.

„*Jest zamýšleno“,* prohlásil Heydrich, *„Židy ve stáří nad 65 let neevakuovat, ale přemístit je do ghetta pro staré - počítá se s Terezínem. Vedle těchto věkových tříd budou přijati do židovských ghett pro staré také Židé těžcí váleční poškozenci a Židé s válečnými vyznamenáními (železný kříž I). Tímto účelným řešením budou rázem vyloučeny četné intervence.“* (22) Tak do Terezína začaly proudit transporty „prominentních“ a starších Židů z velké části Evropy.

O rok a půl později byl po porážce u Stalingradu a dalších neúspěších německé armády Terezín využit také k propagandistickým účelům. Vítr se obracel a informace o vyhlazování Židů a dalších nepohodlných obyvatel snižovaly možnosti vyjednávání. Tlak Mezinárodního výboru červeného kříže na povolení návštěvy v koncentračním táboře se také stupňoval. Jako místo návštěvy byl vybrán Terezín. Stavba terezínské Potěmkinovy vesnice (neboli „přestavba Theresienstatu na Theresienbad“) byla důkladná. Trvala zhruba rok a vyvrcholila návštěvou delegace Mezinárodního výboru Červeného kříže a zástupců Dánska a Švédska v červnu 1944.

Kvůli do očí bijící přelidněnosti ghetta měla bohužel návštěva představitelů Červeného kříže za důsledek početné transporty do plynových komor především v Birkenau.

Na návštěvu navazovalo v srpnu a září natáčení propagandistického filmu o Terezíně. Ukazoval koncentrační tábor téměř jako ráj na zemi, kde žijí šťastní a spokojení Židé.

Brzy po natáčení byli zařazeni do transportu do Osvětimi i Pavel a Friedl Brandejsovi. Jedenácti podzimními transporty 1944 odjelo 18 402 mužů, žen a dětí, osvobození se z nich dožilo 1 474, tj.pouhých 8 %. (23)

Možná, že v téže době napsal Josef Čapek v Sachsenhausenu o

transportech „na východ“ tyto verše:
V život zpět či v smrti chřtán
- co bude na konci cesty?
Tisíce jdou, nejsi sám...
Budeš, nebudeš mít štěstí? (24)

2.5.2. Vliv života v lágru na psychiku

Na začátek ještě jednou shrnu podmínky ve kterých lidé uvěznění v Terezíně museli žít. Lidé přijíždějící do Terezína byli vytržení ze svého dosavadního způsobu života. I když život v „ghettu bez zdí“ nebyl žádnou procházkou růžovým sadem, příjezd do Terezína byl pro většinu lidí šok. Byla jim odebrána většina věcí z přivezených 50kg, ubytování bylo velmi nouzové, byla zde obrovská přelidněnost spojená se ztrátou soukromí, věčný hlad a podvýživa, mnohdy těžká práce, nedostatek spánku a hygieny, často nedostatečné oblečení, neustálá hrozba transportů do neznáma spojený s pocitem provizoria. Na denním pořádku bylo i fyzické násilí a ponižování ze strany dozorců.

Psychický stav, kterým člověk reaguje na život v táboře, bývá někdy označován jako nemoc z ostnatého drátu (Stacheldrahtkrankheit), která zahrnuje apatii, emoční a morální oploštění, dramatické změny tělesného stavu v důsledku hladovění, nevyspání, fyzického vyčerpání dlouhou prací, chladu, nedostatečné hygieny a infekčních nemocí.(25) Vliv na psychiku ale nelze jakkoli generalizovat. Závisel na celé řadě proměnných – na věku, osobnosti, postavení v táboře (např. prominent, člen rady starších) atd. Byl také rozdíl mezi Terezínem a tábory „na východě“. Pro Zdeňka Ornesta se tak během hrůz v Osvětimi a jinde stala vzpomínka na život v Terezíně krásným snem, který se rozplynul, i když se to zdá být paradoxní.(26)

Autoři, kteří holocaust přežili a kteří se věnovali tématu

psychologie v koncentračních táborech (např V. Frankl, E. Uttitz a H. G. Adler), se do jisté míry ve svých popisech shodují se současnými studiemi vlivu dlouhodobého stresu a traumatizace na člověka. (např. P.Bob (27)) Z psychopatologických projevů bývá uváděn především obranný mechanismus disociace. Disociaci lze definovat jako rozpad funkcí, které jsou normálně integrovány: vědomí, paměť, identita nebo vnímání okolí (28) Za těmito slovy se skrývá celá řada příznaků (některé jsou také uvedeny u zmínky o Stacheldrahtkrankheit o několik řádek výše. Často jsou uváděny úniky do denního snění (do minulosti, k imaginárním, ale velmi intenzivním setkáním s blízkými osobami, do nereálných fantazií o např. konci války, smrti Hitlera...), derealizacemi a depersonalizacemi...Viktor Frankl popisuje šok z přijetí, který přechází v apatii. Uttitz pro tento jev používá obrat schizoidizace charakteru. Stav apatie je občas vystřídán výbuchem podrážděnosti.
Zajímavý je Franklův popis velice intenzivního prožívání krás přírody, umění či spirituality v extrémních podmínkách tábora (29). To je jakoby v kontrastu s často popisovanou apatií. Jako by umění, motlitba či prožitek např. západu slunce mohl bezpečně probudit alespoň část emocí za hradbou, kterou staví disociace mezi pocity a vědomí. Tato citlivost provázející disociaci je možná jednou z příčin kulturního boomu, který v Terezíně nastal.
Další způsob obrany je kromě disociace i identifikace agresorem. Tento obranný mechanismus popsala Anna Freudová a jeho extrémní projevy pak Bruno Bettleheim (30). Zde je možné hledat jednu z příčin sadistických způsobů chováním káp, parťáků a ghettowache z řad Židů. Jak se projevila u „terezínské mládeže“ popisuje prof. Uttitz slovy: „oběť, vězeň, utlačený nenávidí sice svého tyrana celou svou duší, avšak neznatelně se nakazí jeho mentalitou. Jak často jsem na př. litoval a káral, když výrostci kopírovali v táboře krojem i chováním Hitlerovu mládež,

neuvědomujíce si vůbec, co vlastně činí.“ (31)

Za těmito obranami se ukrývá ohromný nezpracovaný konglomerát pocitů modifikujících dosavadní sebeobraz, mezi nimiž obvykle dominuje agrese vůči blízkým, kteří člověka opustili, a současně pocit viny, že je opustil sám (zvlášť silný, pokud je viděl zemřít), posléze se přetvářející v pocit viny za přežití. Najdeme zde stud, pocit vlastního ponížení a bezmocnosti a celou řadu dalších pocitů. Vytěsněním do oblastí nepřístupných vědomému uchopení je zabráněno totální psychické dezintegraci. U dětí se uplatňuje obdobné schéma – k tomu je nutno přičíst nízký věk a tedy zranitelnější vnitřní strukturu. (32) Proces dospívání přesně zachytil ve svých vzpomínkách K. Kotouč. *„Na počátku okupace jsme byli příliš odrostlí, než abychom se mohli uzavřít do dětského mikrosvěta, obestřít vědomí pouhým dětským úlekem z příkoří. Naopak, všechny tyto události urychlily proces dospívání, alespoň po stránce duševní. Byli jsme svědky vyvrácení našich domovů, bezmoci svých rodičů. Označeni hvězdami a transportními čísly, v karanténách a šlojzkách, spatřili jsme pád konvencí, vroucnost i křehkost a pomíjivost lidských vztahů, nezištnost i obnažené sobectví, naslouchali chropotu umírajících i dechu dvojic, které se fyzicky milovaly.“* (33)

Emil Uttitz popisuje i další zajímavý vliv života v Terezíně na psychiku. Je to případ megalomanického bludu – kdy si nemocný myslel, že je člen rady starších (orgán židovské „samosprávy“ terezínského ghetta). Prostředí ghetta tak ovlivnilo i obsah projevů psychózy.

Nepominutelná je v této souvislosti sebevražednost. Od r 1941 do 1945 bylo v Terezíně 273 dokonaných sebevražd a 211 nahlášených pokusů. (34) Pro srovnání se současnou situací: v ČR dokoná sebevraždu průměrně 15 osob v přepočtu na 100 000 obyvatel za rok.(35) V Terezíně jich bylo 58. Je pravděpodobné, že číslo by

bylo vyšší, kdyby neexistovala „služba duševní pomoci“, kterou až do svého transportu do Osvětimi vedl zakladatel logoterapie Viktor Frankl. Ve své výroční zprávě z října 1943 definuje její hlavní úkoly – první pomoc při přijetí do tábora v tzv. „šlojzce“(*), organizace psychoterapeutické pomoci (bylo založeno 9 psychoterapeutických stanic), první pomoc při nebezpečí sebevraždy a celá řada preventivních úkonů – např. aktivní vyhledávání potřebných. Frankl v Terezíně přednesl i řadu přednášek – dochovaly se pouze názvy, ale i z nich lze vytušit obsah – Jak zachovávám své nervy zdravé?, Kladný vztah k životu a odvrácení se od světa, Znavenost životem v Terezíně, Ochrana duševního zdraví, atd.

Protože dost dobře nejde oddělit duševno od fyzična, je v této souvislosti zajímavé, že většina známých nemocí se v extrémních podmínkách v Terezíně vyvíjela jinak, než jak byli lékaři až dosud zvyklí. Objevily se také nemoci, až do té doby nepopsané. Podle prof. Wolff-Eisnera se tak zrodilo nové odvětví medicíny – „Theresiana“. (36)

*šlojzka, šlojzovat – německy schleuse – jedno z klíčových terezínských slov, původně schromaždiště, sběrna (převzato z německé vojenské hantýrky), místo, kde se shromažďovali lidé po a před transportem. Časem nabylo i významu obstarat nějakou podezřelou věc „pod rukou“, nebo přímo krádež..

2.5.3 Friedl mezi dětmi

Děti bydlely odděleně od dospělých v tzv. heimech neboli domovech mládeže. Zásluhu na jejich vznik měl především E. Redlich a F. Hirch. Kurt Kotouč, který strávil část svých chlapeckých let v Terezíně, popisuje běžný den v L417 (číslo domu ve kterém bylo asi deset heimů cca po 25 dětech): *V šest či sedm hodin byl budíček, pak mytí pod čůrkem studené vody, úklid kavalců, rozdělení celodenních služeb – dozoru a úklidu v místnostech i chodbách, WC, na dvoře. Poté následovala snídaně a nástup k „apelu“. Všechny domovy nastoupily na*

schodiště a vedoucí L417 Otík Klein přednesl něco na způsob „denního rozkazu“. Potom teprve začalo vyučování. Z nedostatku místa bylo i na domovech, ale hlavně na půdě, kde nehrozilo takové nebezpečí vpádu SS. Kdekoli se vyučovalo, měl vždy některý chlapec strážní službu. Každá třída uměla v případě kontroly esesáků ihned předstírat nějakou jinou činnost, třeba úklid…Po výpravě s esšálkem na oběd, který bylo potřeba si vystát ve frontě před kuchyní v Hamburských kasárnách, následovalo ještě opakování probrané látky, to už ovšem bez účasti učitelů. Mohlo být i jiné zaměstnání, z toho nejmilejší tělocvik ve formě fotbalového utkání na dvoře nebo zase nepříjemné „velké gruntování“ atd. Opravdové volno nastalo v pozdním odpoledni před večeří, zhruba mezi 16. a 18. hodinu. Řada dětí měla v Terezíně ještě rodiče nebo alespoň příbuzné, a tak je vté době běžela navštívit do různých kasáren. Po večeři se domovy staly více méně uzavřenými světy…
(37) Část starších dětí chodila pracovat – většinou do zelinářské zahrady na tzv. šance.

Jeden z vychovatelů na v roce 1946 napsal: *...všude byly děti zahrnovány zvláštní péčí, všude jim byly poskytovány výhody, a byl-li v Terezíně možný radostný pohled, byl to pohled na hrající si děti, poměrně dobře a naoko bezstarostně vypadající. Kdo ale pracoval v Terezíně s dětmi, ten ví, že se někdy oko tohoto dítěte divně zalesklo, ten zná pohled, ve kterém bylo tolik „proč“ a na který žádný vychovatel neznal své proto, ten ví, že děti v noci probouzející se otevíraly oči a zíraly do prázdné tmy, ten slyšel někdy jejich tichý pláč, pro který nebylo léku, ten zná složitost a tragiku židovské dětské duše, pro jejíž uklidnění ještě nebyla napsána žádné psychologická učebnice…Všechna snaha a práce, všechna kolektivní páče po stránce duševní a tělesné, všechna výchova individuální a kolektivní nevedly k žádnému výsledku. Mohly usnadnit dětem pobyt v ghettu. Nemohly ale odvrátit jejich hrozný*

osud. (38)

To opravdu možné nebylo. Vyhlazovací mašinérie byla neúprosná. Terezínem prošlo asi 10 500 dětí, kterým nebylo ještě 15 let. Zařazení do transportu „na východ“ byl pro ně téměř jistý rozsudek smrti. Především v plynových komorách v Birkenau jich bylo zavražděno okolo 7500.

Friedl strávila v Terezíně téměř dva roky. Ze začátku bydlela v dětském domově L 410 - velké budově s asi deseti společnými ložnicemi. V každé spalo dvacet dívek od 10 do 16 let na třípatrových palandách na hrubých matracích naplněných slámou.(39) Friedl nepracovala jako řadová vychovatelka, ale věnovala se výhradně malování. Učila více než 100 dětí v různých dětských domovech (L410, L417, L318 atd). Takhle zachytila atmosféru hodin s Friedl Karen Levine: *„Myslete na vesmír,“ říkala Haně a ostatním dívkám. „Myslete na volnost. Dovolte své představivosti, ať se divoce rozletí. A zachyťte vše na papír.“ Opravdovým zážitkem pro děti bylo, když je malířka vzala na střechu budovy a ony byly blíž obloze. Odtud mohly nad hradbami pevnosti pohlédnout daleko do kraje a v dálce zahlédnout hřebeny hor. Dívky mohly snít o ptácích a o motýlech, o rybnících, o všem, co musely opustit. Tyto krásné okamžiky pak zachycovaly uhly a barevnými pastelkami na papír a alespoň tam je oživovaly.* (40)

V červenci přednesla Friedl na výchovném semináři svůj příspěvek Dětské kreslení, skrz který můžeme nahlédnout do její „arteterapeutické praxe“ (viz dále).

Z tohoto semináře se dochovaly i rukopisy přednášek dalších vychovatelů. Je z nich patrné, jaký důraz byl na vzdělávání a výchovu mládeže v Terezíně kladen. I když bylo vzdělávání úředně zakázáno a výuka probíhala tajně, těch nemnoho dětí, které se po válce vrátily do normální školy, nebylo s učením nijak pozadu. Z příspěvku Josefa (Pepka) Stiasnného s názvem Problémy, si

můžeme udělat představu o některých specifikách výchovy a života dětí v ghettu.

Někteří chlapci jsou již 18 měsíců v Terezíně, teprve zde v ghettu začali přemýšlet, logicky uvažovat, ověřovat si pravdu dospělých, konfrontovat názory. Vnitřně svobodní, ale přece děti ghetta. Není svobody za ostnatým drátem Není svobody se žlutou hvězdou na srdci. „Šmelina" a „šlojs", pojmy, které jsou zde součástí všedního dne, již dávno přestaly být problémem terezínských dětí....Jejich mravnost je terezínská mravnost. Jejich mentalita a jejich mentalita je jiná než naše v jejich stáří nebo dětí za hranicemi ghetta. Bylo zatčeno příliš mnoho otců v jejich přítomnosti, kteří se nevrátili a nikdy nevrátí z koncentračních táborů. Chlapci zde prožili celou řadu polských transportů, kdy jejich kamarádi sbalili zavazadlo a nastoupili cestu do neznáma nikoli se samozřejmostí svých čtrnácti let, ale posledních pěti let.(41)

V témže měsíci Friedl zorganizovala výstavu dětských kreseb ve sklepě domu L 410. Egon Redlich, předseda židovského oddělení pro výchovu, muž, který stál u zrodu dětských domovů, si do svého deníku o této výstavě poznamenal: *„Zajímavé, velmi zajímavé, všechny problémy v Terezíně našly své vyjádření v kresbách dětí".*(42)

Friedl byl přidělen pokoj se vchodem do dvora a Pavel se mohl přestěhovat k ní. Tím se co se týče standardu bydlení vyrovnali terezínským prominentům. Vlastnit klíč od dveří pokoje byl v Terezíně skutečně velký luxus (běžně vychovatelé bydleli společně v jedné místnosti v dětském domově anebo přímo s dětmi). Z případu Friedl je také patrné, že péče o mládež byla v Terezíně vysoce ceněna a do mladé generace byly vkládány velké naděje. Dalším možným důvodem mohla být Friedlina příslušnost ke komunistické straně. Vzájemná podpora mezi komunisty byla v lágrech silná.

2.5.4 Kulturní život

Kulturní život v Terezíně byl neuvěřitelně bohatý. Vznikly zde vynikající opery, hudební skladby, proběhla celá řada divadelních představení, vznikaly kresby, básně, divadelní hry, vycházely táborové časopisy. Bylo předneseno okolo dvou tisíc přednášek na nejrůznější témata... Např. neuvěřitelnou bohatost hudebního programu popsal skladatel a skvělý klavírista Gideon Klein ve své přednášce Několik poznámek k hudební kultuře Terezína takto *„Při přehlídce týdenního hudebního programu vydávaného FZG budou lidé, kteří zde nikdy nežili, s podivem a částečným úžasem pohlížet na množství zde reprodukované hudby a budou se obdivovat jak možnosti provozování děl náročných, tak také dle hojnosti výběru. Na necelých třicet tisíc obyvatel připadá týdně sedm koncertů sálové, instrumentální nebo komorní hudby, dále alespoň tři opery v provedení koncertním (to je bez inscenia) a dále vokální závažná (díla), např. Rekviem Verdiho nebo Mendelssohnovo oratorium Eliáš, dále jsou tu pořady častých koncertů staré nebo soudobé hudby.“* (43)

Připočteme-li k tomu divadelní představení, kabaret, různé druhy přednášek, výstav atp. je to skutečně neskutečné.

I Friedl přispěla svou troškou do kulturního mlýna – vytvářela návrhy scény a kostýmů. Vytvářela scénu pro divadelní přepis Karafiátových Broučků a kostýmy pro představení Dobrodružství dívky v Zemi zaslíbené. Na tomto představení spolupracovala s architektem Františkem Zelenkou, který před válkou pracoval jako scénograf pro přední pražská divadla, včetně Národního a Osvobozeného.

2.5.5. Transport 167

„Člověk by tu mohl žít docela slušně mezi vzdělanými,

inteligentními lidmi, kdyby neměl neustále strach, že bude poslán dále.“ napsala Friedl v jednom ze svých dopisů přítelkyni. A opravdu by se mohlo zdát, že Friedl zažívala v Terezíně šťastné chvíle. Zvlášť potom, co ve své komůrce ubytovala svojí neteř a její kamarádku. „Jsme šťastní, že jsme najednou malá rodina“ napsala v jednom ze svých dalších dopisů. Jakoby se naplňovalo co si vždycky Friedl přála – mít děti a rodinu. (44)

Její obrazy z Terezína prozrazují i něco jiného než štěstí. Je zajímavé, že na rozdíl od většiny malířů ghetta Friedl nemalovala bídu všedního dne – přeplněné ulice, káry s mrtvolami, fronty. Nejčastěji malovala portréty a zátiší. Také přestala malovat postavy, i když se jim dříve nevyhýbala. Pokud na obrazech postavy jsou, jsou jen naznačené a jakoby přízračné. Často s velkou příměsí bílé Také se objevují v pohledu z okna transformované do podoby stromů či domu s okny, který připomíná obličej s vyděšenýma očima a křičícími ústy (příloha 1, obr. 1,3,9). Vybledlé postavy, ať už takto vypadají záměrně, nebo je Friedl nedokončila, poukazují na vysokou míru disociace - což v přeplněném ghettu není nepochopitelné a ojedinělé. Posun oproti předchozím obdobím je zřejmý i v barevnosti. Malým příkladem je použití červené. Úplně vymizela ostrá červená, kterou v předchozí době Friedl ráda používala (ať už v souvislosti se studem a agresí v obrazech, které se vztahují k výslechu a věznění těsně před odchodem z Rakouska, nebo s erotikou ve vztahu s Pavlem Brandejsem). Jestli to bylo způsobeno nedostatkem kvalitního materiálu nebo únavou a úbytkem energie si už můžeme leda domýšlet.

Šťastné období (v rámci možností ghetta) skončilo 28. září. Pavel byl povolán do transportu. Na dobu po odjezdu vzpomíná prof. Uttitz takto: *„Když odešly na podzim 1944 dva t. zv. pracovní transporty mladých mužů, vyšla hned po tom vyhláška, že je mohou dobrovolně následovati jejich nejbližší příbuzné, resp. družky. Byly*

vážně ujišťovány, že se opravdu k nim dostanou. Vidím dodnes obrovský kasární dvůr, na němž se tísnily ženy a dívky, aby mohly odjet za svými muži a přáteli. Malovaly si překvapení nejživějšími barvami, vzrušeně čekajíce, budou-li přijaty či odmítnuty.“ (45)
Místo mužů je však čekaly plynové komory v Birkenau. Friedl Dicker-Brandejsová byla zařazena do transportu č. 167. Cesta trvala 2 dny od 6. do 9. října 1944. Friedl neprošla ve svých 46 letech selekcí na rampě v Osvětimi a skončila v plynové komoře.

3. O arteterapii F. Dicker-Brandejsové

To že můžeme nazvat terezínské hodiny kreslení pod vedením Friedly Dickerové arteterapií, je nejlépe patrné z její přednášky pro ostatní vychovatele v rámci terezínských odborných seminářů. Paradoxně díky německé důkladnosti se tato přednáška dochovala. Nazvala ji Dětské kreslení a je z ní patrný nejen vliv jejích učitelů, ale i její erudice, zkušenosti a obrovský cit pro dětskou duši. Byla proložena mnoha ukázkami dětských kreseb. Bohužel jediný případ, kdy víme jaké obrázky k textu přiřadit, jsou výtvory Evy Schurové. (viz. dále)
Cílem Friedliných hodin malování nebylo přetvářet děti v umělce, ale jejich svobodné vyjádření. Její práce nesměřovala k více či méně estetickým výtvorům, ale k uvolnění zdrojů energie, jakým je kreativita, nezávislost, představivost a pozorovací schopnost vedoucí k lepšímu pochopení reality. Friedl věřila, že může pouze řídit proces a odstraňovat překážky. Jen tak dle ní může dítě růst. Učitel by měl zasahovat co nejméně a držet na uzdě zejména svoje umělecké (případně terapeutické) ambice. Děti jsou snadno ovlivnitelné a pokud začnou používat „dospělé metody“ k rychlému výsledku, mohou ztratit cestu samy k sobě. A pedagog tak pochopitelně ztrácí cestu k jejich duši.

Nevhodné vstupy do tvorby a Friedlinu otevřenost a úctu k dětské tvorbě lze ilustrovat na obrázcích 10leté Evy Schurové (příloha 3, obr.1,2). V jejím případě jedna nevhodná věta zabouchla dveře, které chtěla Eva pootevřít. Friedl tuto situaci popisuje takto: *„Eva mi ukázala svůj papír. Je na něm nahá žena pod stromem. Vypadá smutně, prostor není vyplněn žádnou krajinou. Za stromem je nějaký muž v krátkém kavalírském kostýmu, má veselou a přátelskou náladu a v ruce má revolver. Opatrně jsem se jí zeptala, kam se ta žena dívá a co se stalo pak. Eva odpověděla jako kterékoli dítě v podobné situaci: „To nic neznamená“. A že tam chce ještě něco domalovat. Na opravené verzi je moře, u kterého sedí hluboce zamyšlená žena. Její nahý klín je zakrytý šátkem. Na obloze je mrak a z mužových rukou zmizela pistole. Řekla jsem jí, že tohle je úplně nový a rozdílný obrázek, a že to bylo hloupé o tom starém. Ona ochotně řekla, že ho může nakreslit zpaměti znovu, a že bude stejný jako ten starý. A skutečně, ještě jednou se objevila ta samá zamyšlená žena a přívětivý muž s revolverem. V takovéto situaci nemá cenu hledět na formální kvalitu nebo formu obecně. Všechno je to jenom spontánní vyjádření sexuality. Ačkoli děti musí být vychovávány, přesto musí být především svobodné ve vyjádření toho, co je pro ně důležité.“*(46) K těmto obrázkům se ještě vrátím později.

V Terezíně byl pochopitelně nedostatek materiálu – papírů, barev, štětců…Malovalo se tak kdečím a na kdeco Pro opatřování těchto věcí se používala i metoda zvaná v Terezíně „šlojz“. To Friedl dětem pochopitelně nedoporučovala. Nedostatek materiálu považovala, na rozdíl od nedostatku invence, za nedůležitý.

Za problém a brzdu v uvědomování si a kultivace tvořivé síly považovala Friedl jednak zvyky, honbu za úspěchem (ve smyslu uspět se svým obrázkem bez cesty k sobě) a také nekonfliktní a nekritické přijímání všeho hmotně krásného, všeho co je hotové a

„konfekční“. To ilustruje na příkladu s panenkami. Hodně dívek s sebou mělo v Terezíně plastové panenky. Friedl s nimi chtěla hrát divadlo, ale narazila na odpor – všechny dívky chtěly mít princezny. Až když společně udělaly panenky z hadrů, postupně jim přiřadily určité role – nosiče vody, kuchaře a dokonce se z jedné panenky stala toaletářka (příloha 3, obr.3,4).

Friedl pracovala systematicky a obrázky hodnotila podle několika kritérií. Hodnotila barevnost, kompozici, povahu (charakter), formu, proporce, působivost (citovou hloubku) a talent. Jak používala Friedl číselnou škálu se mi nepodařilo zjistit (příloha 1, obr.10). Dětským kresbám věnovala hodně času, rozhodně víc, než svým obrázkům, z nichž mnohé nejsou vůbec podepsané.

Friedl rozlišovala mezi věky dítěte – její hranicí bylo 10 let. Mluvila-li o dítěti pod nebo nad 10, neměla na mysli věk dítěte, ale zralost. Zatímco u dětí pod 10 je, dle Friedl, malování hlavním výrazovým prostředkem a úkolem učitele je zajistit mu klid při práci, u dětí nad 10 už přichází v úvahu výtvarná kultivace. Pro dítě začíná být důležité okolí tak, jak skutečně vypadá a ne jak ho vnímá ve své fantazii. Technika kresby a malby musí přesně odpovídat potřebám dítěte a nesmí blokovat jeho myšlení a chování. Na co se ve výuce Friedl zaměřovala, byly obrysy nebo linie předmětů, proporce a jejich vzájemné vztahy, rytmus, světlo a stín, plastičnost, budování perspektivy, barevnost, výrazové prostředky a kompozice. Pro to používala celou řadu cvičení. Např. aby si děti uvědomily proporce malovaly slona a myš (malý-velký), prase a kozu (tlustý a hubený) atp. Zajímavé jsou i vyšívané obrázky (příloha 3, obr.5). . Také dle vzoru Ittena malovaly podle starých mistrů. Parafráze na obraz Sklenice vína od Jana Vermeera můžete vidět v příloze (příloha 3, obr.6,7,8).

Různé úrovně zralosti u stejného dítěte dokumentovala na případě jedné dvanáct a půlleté žačky, která podle přírody malovala jako

patnáctiletá, ale na volná témata jako sedmiletá.

Dalším příkladem byl posun v tvorbě další dívky, o kterém Friedl píše: *„Právě před rokem tato 13letá dívka malovala tak svěže a spontánně. Staly se jí však neočekávané věci. Např. dívka sedí na záchodě, který nejde zavřít. Jednou rukou si drží nahoře sukni, dveře drží druhou rukou, papír drží mezi zuby a balancuje při tom na jedné noze. Nyní tato dívka maluje zdrženlivě, technicky a vážně. Nechce riskovat chybu.*“ (47)

A uváděla další příklady odrazu dětské duše v obrázcích. Např. obsedantně precizního žáka (k tomu by šly přiřadit např. obrázky Josefa Krause nebo Jana Kleina. (příloha 3, obr.9,10))., obrázky velmi temperamentní řeznické dcerky, která i téma hluboké ticho dokázala namalovat jako velký křik, obrázky dokumentující změnu po odeznění trablů s rodiči a mnoho dalších. Jak už jsem napsal, je škoda, že je obtížné určit, které obrázky k textu patří a není pochopitelně jisté, jestli se vůbec dochovaly.

Friedl preferovala práci ve skupině. Dítě je dle ní podněcováno druhými a učí se mnoha sociálním dovednostem. Po vzoru Bauhausu mluví o kolektivní tvorbě. Hotová díla byla společně posuzována a vybíraly se ty nejlepší. Děti, které samy malovaly, se rychle zbavily výsměšného tónu, při posuzování děl ostatních. Vzájemné posuzování a obohacování se, dle Friedly, činí dítě kritičtější, ne však netrpělivější k vlastním pokusům i pokusům ostatních.

Zařazovala také rytmická cvičení inspirovaná Ittenem neboli diktáty podle hlasu. Cílem těchto cvičení byla koncentrace, naladění skupiny na stejnou emocionální úroveň, vytržení z běžného života, probouzení fantazie a hravosti a v neposlední řadě též vyřazení rácia z malování.

Pokud tedy shrnu výše uvedené, je patrné, že pokud by Friedl přežila, stala by se pravděpodobně jednou ze zakladatelek současné

arteterapiie. Její přístup byl velice moderní a do současné doby je pro arteterapeuty inspirativní. Pro mě osobně, mimo jiné, v jejím důrazu na velkou opatrnost v zásazích do procesu tvorby. Je otázkou, jestli rožnovský ateliér nevede v některých případech spíš než k duševnímu růstu, k naučení se pseudorealistické machy.

Friedlino dělení nad a pod 10 je ze současného pohledu zjednodušené, ale vůbec ne nelogické. Její přítel Viktor Löwenfed později rozdělil vývojová stádia dětské kresby důkladněji a přesněji. Důležité ale je, že mezi 11 a 15 rokem nastává výtvarná krize, která souvisí s nadcházející pubescencí. Ta se bez citlivého vedení těžko překonává a Friedl s tímto fenoménem dle všeho pracovala..

Připočteme-li k tomu důraz na svobodné vyjádření a cíle jejího působení – tj. otevření zdrojů energie jakými je kreativita, pozorovací schopnost, nezávislost…, a v neposlední řadě vztah, který s dětmi bezpochyby měla, nezůstaneme na pochybách o terapeutickém vlivu jejího působení v Terezíně.

.4. Rožnovská arteterapie

Protože se v následující kapitole pokusím vysvětlit, co lze z obrázků z Terezína vyčíst, považuji za nutné vysvětlit základní východiska Rožnovské arteterapie, ze které vycházím.

Je to obor založený dr. Milanem Kyzourem st. – jihočeským výtvarníkem, arteterapeutem a výtvarným pedagogem. Od roku 1990 je tento obor vyučován na pedagogické fakultě Jihočeské Univerzity. Název je odvozen od čtvrti v Českých Budějovicích, kde měl Ateliér arteterapie až do roku 2006 své působiště. Je to způsob systematické psychoterapeutické práce s klientem, popřípadě s celou skupinou.

Zjednodušeně lze říct, že zahrnuje dva způsoby, jak napomoci duševnímu růstu klienta. Oba dva způsoby vycházejí z toho, že malba, kresba atp. je způsob sebevyjádření a odráží se v ní

psychický stav tvůrce. První způsob tento předpoklad obrací a stanovuje základní hypotézu: pokud se psychický stav tvůrce odráží v např. obrázku, je možné i naopak kultivací výtvarného vyjádření ovlivnit psychiku. To lze přirovnat k relaxaci. Psychické napětí způsobuje napětí kosterního svalstva, pokud uvolníme kosterní svaly nějakým typem relaxačního cvičení, uvolní se i napětí psychické. Dalším předpokladem Rožnovské arteterapie je spojitost mezi fylogenezí a ontogenezí výtvarného projevu – tedy to, že vývojová stádia dětské kresby mají paralely v určitých etapách výtvarného umění od pravěku přes egyptské umění až po renesanční zvládnutí iluze reality případně barokního šerosvitu. Metodickými pokyny v ateliéru pak arteterapeut provází klienta úskalími, která dosud brzdila jeho rozvoj. Člověk nemůže dál růst, pokud přeskočil některé vývojové etapy. Arteterapie může pomoci tato témata, která se objevují v podobě regresivních prvků ve výtvarném artefaktu, neverbálně zpracovat.

Druhým způsobem, kterým Rožnovská arteterapie katalyzuje duševní růst klientů, je interpretace. Tím je míněna psychoterapeutická práce s metaforickým obsahem výtvarného díla. Jako teoretická východiska využívá Rožnovská arteterapie hlubinné a dynamicky orientované psychoterapeutické směry.

4.1. Rožnovská arteterapie a kresby dětí z Terezína

Pokud nepracujeme s klientem osobně, či neznáme detailně jeho případ, je třeba postupovat při hodnocení výtvarných artefaktů velice opatrně a spíš mluvit o indiciích nebo indikátorech. Pro práci s obrázky dětí, které malovaly v extrémních podmínkách Terezína, to platí dvojnásob. I mnohdy přesné postřehy, kterými Rožnovská arteterapie disponuje, vycházejí ze zkušenosti současné či nedávno minulé. Také hodnotíme-li např. barevnost, je nezbytné vzít v úvahu situaci a dobu ve které vznikaly. Jinými slovy - vliv nedostatku

materiálu všeho druhu a čas od doby vzniku, který sehrál také svoji roli. V neposlední řadě je to také digitální podoba obrázků, která může především barevnost do jisté míry zkreslit. Ale i přes tyto handicapy můžeme nad těmito malbami, kresbami, kolážemi, výšivkami atp. přemýšlet a objevovat jejích četná poselství o životě v ghettu..

Co hodnotíme?

1. Celkový dojem z obrázku. Je třeba se dívat na obrázek nezaujatě a nepromítat do něho své pocity a témata.
2. Téma – např. skica podle skutečnosti, pohádkové téma, vzpomínka na minulost...
3. Formát – na výšku či na šířku
4. Zralost – respektive rozdíl mezi mentálním a fyzickým věkem
5. Barevnost – teplé-studené, doplňkové, čistota barev...
6. Linie – přerušované, plynulé, tlusté, tenké, funkčnost linií...
7. Postavy – proporčnost, vztahy mezi jednotlivými postavami, zapouzdřenost...
8. Kompozici – obsazenost zlatého řezu, středu...
9. Budování perspektivy – žabí perspektiva, nadhled...
10. Symbolika – metaforický obsah obrázku. Např. barvy jako metaforické vyjádření emocí...
11. Proces vzniku – ten v případě dětí z Terezína známe pouze u obrázků Evy Schurové, ale bude zajímavé se u něho zastavit.

5. Kresby dětí z Terezína

Obrázek krematoria namaloval ke své lehce morbidní reportáži do klukovského terezínského časopisu Vedem tehdy třináctiletý Zdeněk Taussig (příloha 3, obr.11). Tato reportáž měla mezi kluky v L 417 velký úspěch. Pravděpodobně by se líbila stejně starým

dětem i dnes. Tím chci říct, že i přes spoustu utrpení, ústrků se děti snažily v Terezíně normálně žít a bavit se. V době, když poslouchali nebo četli reportáž Zdeňka Taussiga, určitě nevěděli, jak blízko obdobným zařízením v Birkenau, Treblince, Sobiboru, Ostrově, Majdanku, se jejch život nachází. Přestože nemám rád přílišné generalizace – vždyť každé dítě bylo jiné, s jinou historií a jiným do vínku vloženým vkladem – lze vystopovat v obrázcích pár zvláštností, které odrážejí život v ghettu a předchozí zkušenost autorů v „ghetu bez zdí“ před deportací do Terezína.

V některých obrázcích se potvrzuje předpoklad, že vytěsnění (disociace) je spojená s bílou barvou, či prázdnými středy. To jsem ilustroval na obrázcích Friedl Dicker-Brandejsové. Další ukázkou může být i výtvarně zajímavý obrázek Soni Waldsteinové (příloha 3, obr.12). Můžeme nalézt i indikátory, které mohou být spojovány s deprivací – modro – zeleno – hnědo - černá barevnost, absence či distorze postav, antropomorfní stromy či domy... Často používané barvy jsou černá a žlutá, která dle rožnovské interpretace ukazuje na nebezpečí či agresi. Může mít ale i jiný význam. Žlutá byla hvězda, kterou nosily děti na prsou a černá barva může být interpretována jako negace, v tomto případě nevědomá negace židovství. To je pochopitelně hypotéza. Za zmínku ještě stojí, že žlutou barvou je v současnosti značeno plynové potrubí.

Časté jsou výrazné hranice a bariéry mezi jednotlivými částmi obrázku – jsou to ploty, cesty, řeky nebo pokusy o budování perspektivy pomocí jasně oddělených pásů (příloha 3, obr. 17,18,19,15). Častým tématem jsou zavřené dveře (příloha 3, obr.13).

Dalším příkladem toho jak se odráží život v ghettu je vidět na obr. 14, 15, 16 přílohy 3. Jasně vymezený prostor pro vesnici s domy blizoučko u sebe. Všechny domy jsou vychýlené z osy. Za hranicemi vesnice je indiferentní krajina. Domy a postavy

vychýlené z osy jsou také obecnějším jevem. Stejně tak i problémy s perspektivou – ta je často jakoby zborcená (příloha 3, obr.20).
Toho, kdo je pro ně důležitý, děti často kreslí většího, než ostatní. To se pochopitelně odrazilo i na obrázcích z ghetta – velký je kuchař (asi stejně velký jako hlad) a příslušník židovské policie – ghettowache (příloha 3, obr.21,22). Tady je třeba zmínit i fylogenetickou paralelu ke gotickému malířství. Hierarchická gotická kompozice, často znázorňuje důležitou postavu větší (např. Krista, panu Marii…) a zepředu. Podřízené (méně důležité) postavy jsou často menší a znázorněné z profilu.
Tolik zobecnění.

5.1. Petr Ginz

V předchozí části jsem se stručně věnoval obecnostem v obrázcích. Nyní bych se zastavil u obrázků jednoho z nejznámějších dětí, které Terezínem prošlo – Petra Ginze

V Terezíně byl jeden domeček, L 417, a v tom domečku byl domov I a v tom domově byl jeden chlapeček a ten se jmenoval Petr Ginz, povoláním redaktor časopisu „Vedem“. Jinak též soukromý profesor věd všeobecných...povahově jest tvor velice škodolibý a dělá si rád posměch ze svých ctěných spoluobčanů. Téměř každý den dostává Petr alespoň dva balíčky... (48)

Tak popsal s nadsázkou Petra Ginze v rubrice „O jednom z nás“ klukovského časopisu „Vedem“ jeho kamarád Jiří Bruml. Další kamarád Kurt Kotouč na něho po letech vzpomínal takto: *Byl to normální kluk jako každý jiný. Nedá se říci, že kdybyste ho dneska potkali někde na ulici, že je to zvláštní nebo výjimečná osobnost. Čím se lišil od ostatních kluků bylo to, že měl obrovskou vnitřní aktivitu. Obrovské množství zájmů. Velmi rád studoval. Jeho největší láskou byly jeho pokusy o literární tvorbu. Byl velmi fascinován romány Julia Verna, jeho fantastickými romány, které se*

zabývaly novými objevy, předpověďmi, co budou lidé dělat někdy v budoucnosti. Kromě literatury se věnoval i kreslení (49)

Petr Ginz se narodil 1. února 1928 v Praze. Jeho rodiče, oba zaujatí esperantisté, se seznámili na sjezdu příznivců esperanta. Petrova matka nebyla Židovka. Jenom proto žije ona a přežil i Petrův otec a sestra Eva (50). Eva byla mladší a do Terezína se dostala později než Petr. Stejně tak otec. Eva i otec Petra Otto přežili válku v Terezíně. Velká část rodiny z otcovy strany válku nepřežila. Petrova babička zemřela přímo v Terezíně. Petr ji do poslední chvíle navštěvoval. Jak už bylo řečeno Petr byl „šéfredaktorem" časopisu Vedem. Všechny jeho ročníky mají okolo 800 stran. Vycházel hlavně díky jemu. Dva roky pravidelně každý pátek – což je velká vytrvalost – jedna z Petrových vlastností. Jak už je patrné z článku Jiřího Brumla, Petr měl na rozdíl od většiny dětí v Terezíně velké štěstí - měl v Praze rodiče, kteří mu posílali balíčky. To byl mezi ostatními pochopitelně zdroj závisti a Petr byl občas obětí „šlojzu". Bral to s nadhledem a obsah balíčku posloužil často i jako honorář za články do časopisu.

Petrovi bylo 14 let, když do Terezína přijel a 16 let, když nastoupil do podzimních transportů v r. 1944. Zahynul pravděpodobně v plynových komorách v Osvětimi.

Tragickou náhodou se stal Petr Ginz středem zájmu ještě dlouho po své smrti. Izraelský kosmonaut Ilan Ramon si s sebou vzal do vesmíru faksimile Petrovy kresby Měsíční krajina (příloha 4, obr. 17). ve snaze vyplnit po 58 letech jeho sny. 1. února 2003 skončil let raketoplánu Columbia tragicky. V plamenech po nezdařeném přistání zemřelo všech sedm členů posádky.

5.1.1. Nad obrázky Petra Ginze

Po Petrovi zbylo okolo 120 kreseb, maleb a linorytů. Ze 17 obrázků,

které mám k dispozici, je 5 z nich ilustrace, především vlastní literární tvorby, 5 terezínská témata – pohledy na město, pokoje atp., 3 obrázky z hodin s Friedl, 1 ex libris, 1 obrázek Prahy z doby před Terezínem a 1, který nevím přesně do jaké kategorie zařadit.
Ze 17 jich je 8 barevná (akvarely, tuže), 7 tužkou, 1 inkoustem a 1 linoryt.
Když se podíváme na těchto 17 obrázků jako na celek (příloha 4), na první pohled si všimneme několika věcí. Od ostatních se liší ty, které maloval v hodinách s Friedl (příloha 4, obr. 1,7,9). Ty jsou hodně zajímavé a ještě se k nim vrátím. Ostatní jsou ilustrace - především k dobrodružným románům a povídkám, které psal Petr pro časopis Vedem a obrázky podle reálu. Petr se hodně vyhýbal postavám. Pokud už na obrázcích jsou, mají problém se spodní polovinou těla – mají ji buď zakrytou (obr 8 a 9, příloha 4) – na obr 9 hodně vehementně - nebo postavy stojí na vratkých nohách (obr 7 a 13, příloha 4). Na obr. 7 hlavní postavě vpředu chybí chodidla. Nohy jsou kratší, než odpovídá skutečnosti. Na obr. 7 je patrná i výrazná disproporce mezi dospělými a dětskými figurami. To ilustruje to o čem vypověděl Kurt Kotouč. Židovské děti byly svědky rozpadu dosavadních životů a bezmoci svých rodičů. To lze vyčíst i z obr 7. Velikost postavy svědčí o moci a bezmoci. Malé dítě držící se za ruku otce, který vrávorá. Dítě vypadá starší, než odpovídá velikosti a otce si drží na distanc delší rukou. Petr byl jistě bezmocný ve světě, který se rychle měnil, a byl čím dál tím víc plný emocí z nepochopitelných příkoří a omezení. I Petrovi rodiče v té době ztráceli, obrazně řečeno, půdu pod nohama. Co se týče postav stojí za zmínku i obrázek terezínské ulice, který Petr namaloval 6 dní před transportem do Osvětimi (obr. 6, příloha 4). Postavy jsou složené jakoby z komponent, mají oddělené ruce a nohy, které jsou krátké. Je zde opět výrazný rozdíl mezi zvládnutou architekturou a budováním perspektivy a postavami, které jsou výrazně regresivní.

Totéž lze konstatovat i u některých dalších obrázků. Dost výrazně se liší ty na „volná témata“ od těch z plenéru. Patrné je to např. na jistotě linií. „Volná témata“ a některé ilustrace jsou nervózně črtaná. Obrázky z plenéru mají linie jistější. Rozdíl je dobře vidět na srovnání již zmíněného obr. 7 – ten maloval Petr v 15 letech a obrazu pražských střech z roku 1939 – tedy z Petrových 11 let (příloha 4, obr.15). Pokud měl před sebou předlohu, něco co mohl vizuálně uchopit, co nebylo zatíženo emocemi a vztahem, co šlo mít pod kontrolou, zachytil jistě a zrale. Lidé to v té době nebyli. Týká se to pochopitelně i používání barvy. Rožnovská arteterapie předpokládá, že barvy jsou nositelkami emocí. Petr je používá jako výplň – je pro něho důležitější linie, která barvy ohraničuje a dává jim tvar. Podíváme li se na obr. 12 (příloha 4) je zřejmé, jak se Petr vyhýbal náhodě. Loď zřejmě namaloval jako první, a pokud by nebe sahalo až za loď, rozpily by se barvy, kterými je precizně stvořeno lanoví a plachty. Tedy rozpily by se linie, které drží obrázek pohromadě. Petr si vypomohl bílou. Funkčně – obrázku to dodává prostor.

Převedeme li to do interpretace – aby zabránil zaplavení emocemi potřebuje racionálně uchopit svět (linie, které drží barvu) a disociaci (bílý mrak za lodí). Prostor, který potřeboval, může nalézt ve fantazii (téma obrázku).

U Petra se objevuje i to co jsem popsal u obecněji se vyskytujících rysů obrázků terezínských dětí. Je to opouzdřenost, která dle mého může odrážet hranice ghetta (mám na mysli hranice psychické i fyzické). Je to např. na obr. 10, přílohy 4.

Jako signál o zmenšujícím se světě lze také považovat obrázek pražských střech (obr.15, příloha 4). Kreativní řešení, toho, že se Petr nevešel do formátu (tedy to, že formát nastavil), není dokončené a zbývá bílá „ořízka“.

Téma hranic ghetta je možné dát do souvislosti i s tématem lodi,

kterou tak často Petr Ginz maloval a vyrýval do linolea. Loď plující po moři je ghettu v něčem podobná. Život se odehrává na malém prostoru, není odtud úniku a kolem není nic než moře.
Loď může mít i další významy. Souvisí s únikem do fantazie, ale pravděpodobně také s machou, s kterou je Petr maloval. Snadný úspěch opakováním naučeného schématu. A Petr úspěch v nejisté situaci ghetta potřeboval a dokázal ho skrz své aktivity získat.
Co se týče barevnosti, o které jsem se již letmo zmínil, nelze asi říct jestli Petr používal spíš studené nebo teplé barvy. Jeho paletu tvořila především hnědá a černá dále modrá, modrozelená, světle zelená, hnědočervená, okrová, červená. Výjimkou je antropomorfní žlutý dům na nábřeží a obrázek slunečnice (obr. 2,3, příloha 4). Na obou těchto obrázcích je výrazná kombinace žlutá-černá. O významu těchto barev jsem již psal. Za zmínku ještě stojí, že Petr oproti letům před válkou svoji paletu zase tolik nezměnil – můžeme tedy vynechat úvahy o nedostatku materiálu v Terezíně (srovnej obr. 15 a 12, příloha 4). Vůbec Petr nevyužíval doplňkovosti barev. Chybí jasné barvy – to ale může být spojeno s kvalitou terezínského materiálu.

Nyní se podíváme blíže na několik Petrových obrázků důkladněji. Nejprve obrázky z Friedliných hodin.
Obr. 1 je pravděpodobně jedno z Friedliných cvičení na stínování a kontrasty. Ze signatury lze vyčíst jméno autora, věk (15), heim I, IV. skupina (IV stunde) Zajímavější jsou zbylé dva. Obr.7 – ze signatrury je patrné, že ho kreslil Petr také v 15 letech. Jsou na něm dva starší muži v kloboucích (tatínci?), kteří vedou za ruku holčičky v sukýnkách. Jdou pravděpodobně přes můstek nad tratí. Výrazná je cedule s nápisem K NÁDRAŽÍ. Jedna z holčiček vede na vodítku psa. Čeho si lze všimnout jako prvního jsou linie. Jsou črtané jakoby ve spěchu či nervozitě, nejsou dlouhé ani plynulé. Další

výrazný prvek je disproporce figur. Děvčátka jsou příliš malá v poměru k tatínkům. Obě mají delší a výraznější tu ruku, která se drží dospělého. I když jsou děti tak výrazně malé, mají obličeje starší, než odpovídá velikosti. Mužské postavy jsou nestabilní, mají krátké nohy a jakoby vrávorají. Mužská postava vpředu se dokonce přidržuje zábradlí. Pokud si situaci zkusíme v reálu, zjistíme, že pokud by se zábradlí nedržela, pravděpodobně by upadla na dítě. Zadní, zdá se, dospělého podpírá. Postavy v prvním plánu se nevešly na obrázek a chybí jim spodek nohou. To vnímám vedle vratkosti figur jako další indikátor nestability. Až na jednu jsou všechny postavy z čistého profilu. Jsou také složené jakoby z komponent. Důležitým momentem této kresby je zábradlí (plot, zábrana). Motiv dětmi z Terezína často používaný. Tady také vytváří bariéru mezi oběma předními postavami a mezi 1. 2. a 3. plánem. Dobře je použita perspektiva – k tomu Petr využil domy ve třetím plánu. Jsou i vyvedeny tenčí linkou, než postavy v prvním a druhém plánu a vytvářejí silnější iluzi hloubky. Dle zkušeností rožnovské arteterapie vyjadřuje pohyb zleva doprava pohyb do budoucnosti. Tak byl zajisté nasměrován i činorodý Petr Ginz. Ještě dvě věci jsou na tomto obrázku zajímavé – černá postava stoupající po schodišti (má oddělenou hlavu?) a to, že děj je soustředěn převážně na levé straně obrázku. Díky úhlopříčce pes – děvče – muž – černá postava – domy se ale příliš na levou stranu nepřeklápí. Obr. č.9 je neméně zajímavý a plný dynamiky. Signován je stejně jako obrázek předchozí a je možné, že vznikl ve stejné hodině. Rychlé tahy, opět jakoby v chvatu, nervózně. Myslivec začáraný křovím, v pozadí je pravděpodobně les. Myslivec, který je ve středu míří na zajíce, který je na podpisovém místě (je pravděpodobné, že se Petr jako zajíc mohl cítit). Téma i provedení evokují vztek. Patrný je i regres. Sklopení do půdorysu a vyhnutí se spodní části postavy.

Další obrázek o kterém se chci zmínit jsou domy na nábřeží (obr.2, příloha 4). Již jsem se zmínil o žluto-černé barevnosti a antromorfismu domů. Objevují se tam ale i další odrazy života v ghettu. Už dům sám o sobě – často velký s velkým množstvím oken, často zamřížovanými, je téma, které děti v podobné situaci malují (v současnosti je obvyklé u dětí v ústavní péči). Tyto domy mají ale i další zvláštnosti. Působí dojmem kulis – jako by jim chyběl třetí rozměr. Jsou nakloněné a jsou obklopené nejen plotem ale i zdí a řekou. Co se týče barevnosti lze zde najít kombinaci barev, kterou rožnovská arteterapie spojuje s deprivací – tj. černá hnědá modrá zelená. Ty jsou „obohacené“ o žluto – černou kombinaci. Tedy deprivace, nestabilita, nebezpečí.

Poslední poznámka, kterou k obrázkům Petra mám je k známému obrázku měsíční krajiny, jehož kopie shořela v útrobách raketoplánu Columbia. (obr.17, příloha 4). Jistě je to téma inspirované četbou románů Julese Vernea. Přesto – pustá krajina plná špičatých útvarů, které mohou připomínat postavy. Měsíční krajina je temná ozářená světlem odraženým od Země, která je velké dálce. Evokuje to opět život v ghettu, kde normální svět byl tak vzdálený. Bodliny, ostny bývají na Rožnově spojovány se vztekem, agresí.

5.2. Nad obrázky Evy Schurové

Jak už jsem psal v kapitole o arteterapii Friedl Dicker-Brandejsové, obrázky Evy jsou jediné, které můžeme s jistotou přiřadit k textu. Obrázky mají ve sbírce Židovského muzea stejné inventární číslo – 133 237 – jeden je na rubu a druhý na líci stejného papíru. Evě bylo tehdy necelých 10 let (narodila se 2.6.1933 a obrázek je z 5.4.1944) a zanedlouho po namalování tohoto obrázku (15.5.1944) ji čekala cesta do plynových komor v Birkenau.

Díky Friedl také známe genezi těchto obrázků. Když Eva nakreslila nahou ženu a muže s pistolí, Friedl se zeptala, co je na tom obrázku

a jak to bylo dál. Eva odpověděla, že to nic neznamená a vygumovala pistoli a klín nahé ženy zakryla fialovým šátkem. Nakonec po vstřícné reakci Friedl namalovala Eva obrázek znova. Friedl považuje obrázky za spontánní vyjádření sexuality. Je to pochopitelně možné. Nemohu ani nechci dělat žádné závěry, ale některé *indikátory* mohou ukazovat na pohlavní zneužití, popřípadě jinou formu traumatizace. Za indikátory považuji ve shodě s Petersonovou a Hardinem (51) - explicitně vyvedené genitálie, nohy sevřené k sobě, falický symbol v podobě pistole, která proniká bariérou ve formě stromu a zdůrazněnou spodní část ženina těla na druhém obrázku.

Je třeba také přihlédnout k věku a k tomu, co po Friedlině intervenci Eva zakryla a vygumovala. Barevnost v tomto případě považuji za méně významnou. Přesto stojí za to zmínit, že hlavní barvy jsou zelená a modrá (ta je s fialovým nádechem - ale to může být barevný posun způsobený reprodukcí a časem). Dle mého se jedná o klasické dětské schéma – strom-zelená, voda-modrá. K vybarvení ženské postavy použila Eva bílou – což může i nemusí poukazovat na disociaci. Pro Evu byla důležitější linka. Občas nervózně črtaná, na druhém obrázku zvýrazňující spodní část ženina těla.

Zajímavý je i nepoměr obou postav – muž s pistolí, je spíše chlapec a je menší a mladší než žena. Strom je umístěn v obou případech ve zlatém řezu, či blízko něho. Zaplněná je pravá strana obrázku – tedy strana „já“. Obrázky odpovídají věku – ještě je zde sklápění do půdorysu, ale je zřejmé, že Eva se pokouší řešit problémy okolo budování perspektivy.

5. Závěr

Tolik tedy pár poznámek k životu a dílu Friedl Dicker-Brandejsové a dětí z Terezína. Bylo by zajímavé pořádně obrázky setřídit a systematicky zpracovat, aby zobecnění stála na důkladnějších základech. Také příběhů dětí lze vystopovat víc a dát je do souvislosti s obrázky, jak jsem se o to alespoň zkratkovitě pokusil u Petra Ginze.

Při psaní této práce mě překvapilo, jak velké množství literatury o specifikách českého holocaustu není dostupná v češtině. (Za všechno druhý a třetí díl ojedinělé práce H.G. Adlera Terezín 1941 – 1945 tvář nuceného společenství). Je sice v současné době běžnou normou číst odborné texty minimálně v angličtině, ale tomu, proč dosud nevyšly některé zásadní knihy, týkající se české historie česky, nerozumím. Za dob totality, byly vyřazovány z edičních plánů kvůli napjatému vztahu socialistického bloku s Izraelem. Proč je tomu tak i po revoluci, je otázka. Přitom holocaust není jen historická událost, ale je aktuální i dnes. A není to jen teorie Zygmunta Baumana, která je obsažena v jeho skvělé stati Modernita a holocaust. Stačí si vzpomenout na masakr v Srebrenici, která je vzdálená od našich hranic pár kilometrů a kde vrazi i oběti mluvili jazykem tak podobným češtině.

Použitá literatura:

1. MAKAROVÁ E.: *Friedl Dicker-Brandejsová*, 1. vyd., Český Krumlov: Egon Schiele Art Centrum, 2000, str.11
2. READ H.: *Výchova uměním*,1.vyd., Praha: Odeon, 1967, str. 240
3. Viz. MAKAROVÁ E., pozn. 1, str.11
4. KOLEKTIV AUTORŮ: *Encyklopedický slovník*, 1.vyd., Praha: Odeon, 1993, str.1242
5. DE MICHELI M.: *Umělecké avantgardy dvacátého století*, 1.vyd., Praha: SNKLU, 1964, str 101
6. Viz. MAKAROVÁ E., pozn. 1, str.13
7. KOLEKTIV AUTORŮ, *Bauhaus Výmar - Evropská avantgarda 1919-1925*, ČMVU, online, dostupné na: http://www.cmvu.cz/BAUHAUS_.HTM, vyhledáno 1.9.2006
8. Viz. KOLEKTIV AUTORŮ, pozn.7
9. Viz KOLEKTIV AUTORŮ, pozn.7
10. KLEE P. in LAMAČ M.: *Myšlenky moderních malířů*, 4.vyd, Praha: Odeon, 1989, str.214
11. Viz. DE MICHELI M.: pozn. 4 , str 101
12. NEZNÁMÝ AUTOR: O metodě Montessori, online, dostupné na : http://www.vltava2000.cz/montessori vyhledáno 1.10. 2006
13. MICHAEL A. J., *Viktor Lowenfeld: Pioneer in Art Education Therapy*, Studies in Art Education, časopis USA, ročník. 22, číslo 2 (1981), str.7
14. PEROUT E., *Viktor Lowenfeld a jeho pojetí dvou tvůrčích typů*, Arteterapie 8/2005, časopis ČR, str.15
15. Viz. MAKAROVÁ E., pozn. 1, str.20
16. -s-, *Němčící židovstvo v Praze zapomíná, že lze odpustiti jednou, ale ne dvakráte!* Večer, 13. dubna 1934, online, dostupné na: http://www.holocaust.cz/cz2/resources/documents/antisemitism/cz_1rep/press/vecer19340413, vyhledáno dne 15.10.2006
17. sz., *Otázka židovská?* Lidové listy, 9. června 1933, online, dostupné na: http://www.holocaust.cz/cz2/resources/documents/antisemitism/cz_1rep/press/lidovelisty19330609, vyhledáno dne 15.10.2006
18. KRAMEROVÁ E. in MAKAROVÁ E., pozn. 1, str.23

19. Viz. MAKAROVÁ E., pozn. 1, str.30
20. KÁRNÝ M.a kol.: *Terezínská pamětní kniha*, Terezínská iniciativa - Melantrich, Praha 1995, sv. I, s. 20
21. Viz Kárný M a kol, pozn.20, str. 30
22. Viz Kárný M a kol, pozn.20, str. 31
23. Viz Kárný M a kol, pozn.20, str. 40
24. ČAPEK J.: *Básně z koncentračního tábora*, 1. vyd.,Praha: Fr. Borový, 1946, str.228
25. ŠAMÁNKOVÁ D.: *Mezigenerační přenos traumatu holocaustu*, Psychiatrie, ročník 6, 2002, číslo 6, časopis ČR, on line, dostupné na: http://www.tigis.cz/PSYCHIAT/PSYCH202/Obsah_f.htm vyhledáno 5.2.2007
26. ORNEST Z. in KŘÍŽKOVÁ M.R., KOTOUČ K.J., ORNEST Z.: *Je mojí vlastí hradba ghett?* 1.vyd., Praha: AVENTINUM, 1995, str. 114
27. BOB P.: Psychobiologické reakce na stres a trauma, on line, dostupné na: http://www.volny.cz/uhsl/publikace/psychobio.pdf vyhledáno 3.12.2006
28. SMOLÍK P.: *Duševní a behaviorální poruchy*, 1.vyd., Praha: Maxdorf s.r.o., 1996, str. 278
29. FRANKL V.: ...a *přesto říci životu ano*, 1. vyd.,Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996
30. BETTELHEIM B. *The Informed Heart*, 1.vyd, London: Penguin Books, 1968, str. 364.
31. UTITZ E.: *Psychologie života v terezínském koncentračním táboře*,1.vyd., Praha: Dělnické nakladatelství, 1947, str. 59 a 63
32. viz. ŠAMÁNKOVÁ D.: pozn. 25
33. KOTOUČ K. in KŘÍŽKOVÁ M.R., KOTOUČ K.J., ORNEST Z.: *Je mojí vlastí hradba ghett?* 1.vyd., Praha: AVENTINUM, 1995, str. 101
34. ADLER H.G.: *Terezín 1941 – 1945 Tvář nuceného společenství*,1.vyd., Praha: Barrister a Principal, 2003, str. 301
35. ČESKÝ STATISTICKÝ ÚŘAD, *Sebevraždy podle pohlaví*, on line, dostupné na: http://www.czso.cz/csu/redakce.nsf/i/sebevrazdy_podle_pohlavi, vyhledáno 12.12.2006
36. MAKAROVÁ E., MAKAROV S. KUPERMAN V.: *Univerzita přežití*,

1. vyd., Praha: G plus G, s.r.o., 2002, str.140-143

37. KŘÍŽKOVÁ M.R., KOTOUČ K.J., ORNEST Z.: *Je mojí vlastí hradba ghett?* 1.vyd., Praha: AVENTINUM, 1995, str. 39-40
38. SCHEK Z. in KŘÍŽKOVÁ M.R., KOTOUČ K.J., ORNEST Z.: *Je mojí vlastí hradba ghett?* 1.vyd., Praha: AVENTINUM, 1995, str. 30
39. LEVINE K.: *Hanin kufřík*, 1.vyd., Praha:Portál, 2005, str.76,77
40. Viz. LEVINE K.: pozn.35, str.76,77
41. Viz. MAKAROVÁ E., MAKAROV S. KUPERMAN V.: pozn. 34, str. 79, 80
42. Viz. MAKAROVÁ E., pozn. 1, str.33
43. Viz. MAKAROVÁ E., MAKAROV S. KUPERMAN V.: pozn. 34, str.80
44. Viz. MAKAROVÁ E., pozn. 1, str.34
45. UTITZ E.: viz pozn. 30, str. 45
46. DICKER-BRANDEJS F.: *Children drawings* in MAKAROVÁ A., *Friedl Dicker-Brandeis*, 1. vyd., New York: pro Simon Wiesental Center vydal Tallfellow/Every Picture Press, 2001, International Coordinator Regina Seidman Miller, str.205-206
47. DICKER-BRANDEJS F.: viz pozn. 46, str. 204
48. BRUML J. in KŘÍŽKOVÁ M.R., KOTOUČ K.J., ORNEST Z.: *Je mojí vlastí hradba ghett?* 1.vyd., Praha: AVENTINUM, 1995, str. 62
49. KOTOUČ K. in KROUPA M.: *V Columbii shořel symbol holocaustu,* on line, dostupné na: http://www.radio.cz/cz/clanek/37264, vyhledáno 10.2.2007
50. KŘÍŽKOVÁ M.R., KOTOUČ K.J., ORNEST Z.: *Je mojí vlastí hradba ghett?* 1.vyd., Praha: AVENTINUM, 1995, str. 67
51. PETERSON L.W., HARDIN M.E.: *Děti v tísni, příručka pro screening dětských kreseb* 1.vyd., Praha: TRITON, 2002, str. 40

Kde najdete obrázky:

Příloha 1.:

Obr.1 – Pohled na Terezín, akvarel, Simon Wiesental Center,Los Angeles, z MAKAROVÁ E.: *Friedl Dicker-Brandejsová*, 1. vyd., Český Krumlov: Egon Schiele Art Centrum, 2000, str.90

Obr.2 – Studie světla a tmy, tuž a krycí barvy na papíru, Archiv Bauhausu, Berlín z MAKAROVÁ E.: *Friedl Dicker-Brandejsová*, 1. vyd., Český Krumlov: Egon Schiele Art Centrum, 2000, str.40

Obr.3– Bez názvu, akvarel, Simon Wiesental Center,Los Angeles, z MAKAROVÁ E.: *Friedl Dicker-Brandejsová*, 1. vyd., Český Krumlov: Egon Schiele Art Centrum, 2000, str.93

Obr.4 – Anna samotřetí, olej na dřevě, soukromá sbírka, z MAKAROVÁ E.: *Friedl Dicker-Brandejsová*, 1. vyd., Český Krumlov: Egon Schiele Art Centrum, 2000, str.43

Obr.5 – Výslech I., olej na překližce, Židovské muzeum, Praha, z MAKAROVÁ E.: *Friedl Dicker-Brandejsová*, 1. vyd., Český Krumlov: Egon Schiele Art Centrum, 2000, str.60

Obr.6 – Begonie na parapetu okna, pastel na papíru, Židovské muzeum, Praha, z MAKAROVÁ E.: *Friedl Dicker-Brandejsová*, 1. vyd., Český Krumlov: Egon Schiele Art Centrum, 2000, str.85

Obr.7 – Portrét Marie Brandejsové, pastel na papíru,, Židovské muzeum, Praha, z MAKAROVÁ E.: *Friedl Dicker-Brandejsová*, 1. vyd., Český Krumlov: Egon Schiele Art Centrum, 2000, str.84

Obr.8– Akt Pavla Brandejse, pastel na papíru, Simon Wiesental Center,Los Angeles, z MAKAROVÁ E.: *Friedl Dicker-Brandejsová*, 1. vyd., Český Krumlov: Egon Schiele Art Centrum, 2000, str.83

Obr.9– Pohled do zadního dvora dívčího domu L410, akvarel, Simon Wiesental Center,Los Angeles, z MAKAROVÁ E.: *Friedl Dicker-Brandejsová*, 1. vyd., Český Krumlov: Egon Schiele Art Centrum, 2000, str.95

Obr.10– Poznámky k pracím žákyň, z MAKAROVÁ E.: *Friedl Dicker-Brandejsová*, 1. vyd., Český Krumlov: Egon Schiele Art Centrum, 2000, str.30

Obr.11– Barevná kompozice, koláž, barevné papíry, kolorováno, Archiv Bauhausu, Berlín, z Fiedler J. (ed), Bauhaus, Köneman, Tandem Verlag GmbH, 2006, str. 363

Příloha 2.:

Obr.1 – Portrét J. Ittena, 1920, foto Paula Stockmar, Archiv Bauhausu, Berlín, z Fiedler J. (ed), Bauhaus, Köneman, Tandem Verlag GmbH, 2006, str. 232

Obr.2a – Stránka z „Analýzy starých mistrů" – Mistr Francke – Adorace Panny Marie, z Utopie, dokumenty skutečnosti, litografie, Archiv Bauhausu, Berlín, z Fiedler J. (ed), Bauhaus, Köneman, Tandem Verlag GmbH, 2006, str. 237

Obr. 2b – Mistr Francke, Adorace Panny Marie**,** 1424,Tempera na dřevě, 99 x 89,3 cm, Kunsthalle, Hamburg, on-line, dostupné na http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/master/francke/becket1.html, vyhledáno 1.2.2007

Obr.3 –Moses Mirkin, Studie kontrastů z různých materiálů,kusy železa, ostří pily,sklo,kůže na dřevěné desce, Archiv Bauhausu, Berlín, z Fiedler J. (ed), Bauhaus, Köneman, Tandem Verlag GmbH, 2006, str. 365

Obr.4 –, Werner Graeff, Rytmická studie, černá barva na papíře, Archiv Bauhausu, Berlín, z Fiedler J. (ed), Bauhaus, Köneman, Tandem Verlag GmbH, 2006, str. 362

Příloha 3.:

Obr. 1,2 – Eva Schurová (1933-1944), Nahá žena a muž s pistolí, tužka a pastelka na papíru, Židovské muzeum, Praha, kopie z MAKAROVÁ E.: *Friedl Dicker-Brandejsová*, 1. vyd., Český Krumlov: Egon Schiele Art Centrum, 2000, str.99

Obr. 3 – Panenka z Terezína, online, dostupné na: http://www1.yadvashem.org.il/exhibitions/index_exhibitions.html , vyhledáno 1.12.2006

Obr. 4 – Panenka Ivanka Věry Baderové, online, dostupné na: http://www1.yadvashem.org.il/exhibitions/index_exhibitions.html , vyhledáno 1.12.2006

Obr. 5. - Marika Friedmanová (1932- 1944), Bez názvu, výšivka, akvarel, Židovské muzeum, Praha, kopie z KŘÍŽKOVÁ M.R., KOTOUČ K.J., ORNEST Z.: *Je mojí vlastí hradba ghett?* 1.vyd., Praha: AVENTINUM, 1995, str. 47

Obr. 6 – Maria Muhlstein (1932-1944), Koláž podle Vermeerova obrazu Sklenice vína, koláž, Židovské muzeum, Praha, z MAKAROVÁ A., *Friedl Dicker-Brandeis*, 1. vyd., New York: pro Simon Wiesental Center vydal Tallfellow/Every Picture Press, 2001, International Coordinator Regina Seidman Miller, str.198

Obr. 7 – Neznámý autor, Malba podle Vermeerova obrazu Sklenice vína, akvarel na papíře, Židovské muzeum, Praha, z MAKAROVÁ A., *Friedl Dicker-Brandeis*, 1. vyd., New York: pro Simon Wiesental Center vydal Tallfellow/Every Picture Press, 2001, International Coordinator Regina Seidman Miller, str.198

Obr. 8 – Jan Vermeer, Sklenice vína, olej na plátně, Gemäldegalerie, Berlín, on line, dostupné na http://www.artmuzeum.cz, vyhledáno 1.12.2006

Obr. 9 – Jan Klein (1930-zahynul), Nádraží, pastelky, Židovské muzeum, Praha, kopie z KŘÍŽKOVÁ M.R., KOTOUČ K.J., ORNEST Z.: *Je mojí vlastí hradba ghett?* 1.vyd., Praha: AVENTINUM, 1995, str. 102

Obr 10 – Josef Kraus (1931 – zahynul), Město, pastelky, Židovské muzeum, Praha, kopie z KŘÍŽKOVÁ M.R., KOTOUČ K.J., ORNEST Z.: *Je mojí vlastí hradba ghett?* 1.vyd., Praha: AVENTINUM, 1995, str. 104

Obr. 11 – Zdeněk Taussig (1929 – přežil), Řez pecí, ilustrace k vlastní reportáži „Něco o krematoriu a kremaci“, pero, štětec, akvarel, Památník Terezín, Vedem s. 66, kopie z KŘÍŽKOVÁ M.R., KOTOUČ K.J., ORNEST Z.: *Je mojí vlastí hradba ghett?* 1.vyd., Praha: AVENTINUM, 1995, str. 85

Obr. 12 – Soňa Waldsteinová (1926 – přežila), Bez názvu, akvarel na tónovaném papíru, kopie z FRANKOVÁ A., POVOLNÁ H. (ED.): *Motýla jsem tu neviděl: dětské kresby a básně z Terezína*, 2. vyd., Praha, Židovské muzeum v Praze, 2006, str. 42

Obr. 13 – Eva Wollsteinerová (1931 – 1944), Vrata Magdeburských kasáren, tužka na tónovaném papíru, Židovské muzeum, Praha, kopie z FRANKOVÁ A., POVOLNÁ H. (ED.): *Motýla jsem tu neviděl: dětské kresby a básně z Terezína*, 2. vyd., Praha, Židovské muzeum v Praze, 2006, str. 12

Obr. 14 – Kurt Korálek (1932 – zahynul), Požár, akvarel, Židovské muzeum, Praha, kopie z KŘÍŽKOVÁ M.R., KOTOUČ K.J., ORNEST Z.: *Je mojí vlastí hradba ghett?* 1.vyd., Praha: AVENTINUM, 1995, str. 3

Obr. 15 – Hanuš Weinberg (1931 – 1943), Bez názvu, koláž na tónovaném papíru, Židovské muzeum, Praha, kopie z FRANKOVÁ A., POVOLNÁ H. (ED.): *Motýla jsem tu neviděl: dětské kresby a básně z Terezína*, 2. vyd., Praha, Židovské muzeum v Praze, 2006, str. 67

Obr. 16 – Margit Gerstmannová (1931 – zahynula), Krajina, akvarel, Židovské muzeum, Praha, kopie z KŘÍŽKOVÁ M.R., KOTOUČ K.J., ORNEST Z.: *Je mojí vlastí hradba ghett?* 1.vyd., Praha: AVENTINUM, 1995, str. 107

Obr. 17 - Robert Bondy (1932-1944), Krajina,akvarel, Židovské muzeum, Praha, kopie z FRANKOVÁ A., POVOLNÁ H. (ED.): *Motýla jsem tu neviděl: dětské kresby a básně z Terezína*, 2. vyd., Praha, Židovské muzeum v Praze, 2006, str. 8

Obr.18 - Robert Bondy (1932-1944), Krajina,akvarel, Židovské muzeum, Praha, kopie z FRANKOVÁ A., POVOLNÁ H. (ED.): *Motýla jsem tu neviděl: dětské kresby a básně z Terezína*, 2. vyd., Praha, Židovské muzeum v Praze, 2006, str.33

Obr. 19 – Hana Kohnová (1931 – zahynula), Krajina, akvarel, Židovské muzeum, Praha, kopie z KŘÍŽKOVÁ M.R., KOTOUČ K.J., ORNEST Z.: *Je mojí vlastí hradba ghett?* 1.vyd., Praha: AVENTINUM, 1995, str. 183

Obr. 20 – Hanuš Perl (1932-1944), Dívčí domov a kostel v Terezíně, tužka na papíře,Nederlands Institut voor Oorlogsdocumentatie, Amsterodam, kopie z MAKAROVÁ A., *Friedl Dicker-Brandeis*, 1. vyd., New York: pro Simon Wiesental Center vydal Tallfellow/Every Picture Press, 2001, International Coordinator Regina Seidman Miller, str.190

Obr. 21 – Anonym, Rozdělování jídla, pastelky na papíře, Nederlands Institut voor Oorlogsdocumentatie, Amsterodam, kopie z MAKAROVÁ A., *Friedl Dicker-Brandeis*, 1. vyd., New York: pro Simon Wiesental Center vydal Tallfellow/Every Picture Press, 2001, International Coordinator Regina Seidman Miller, str.194

Obr. 22 – Robert Bondy (1932-1944), Bez názvu, tužka na papíře, Židovské muzeum, Praha, kopie z MAKAROVÁ A., *Friedl Dicker-Brandeis*, 1. vyd., New York: pro Simon Wiesental Center vydal Tallfellow/Every Picture Press, 2001, International Coordinator Regina Seidman Miller, str.204

Příloha 4.:

Obr.1 – Čtverce plochy,..., tužka, Židovské muzeum, Praha, z KŘÍŽKOVÁ M.R., KOTOUČ K.J., ORNEST Z.: *Je mojí vlastí hradba ghett?* 1.vyd., Praha: AVENTINUM, 1995, str. 19

Obr.2 – Domy na nábřeží, akvarel, Památník Terezín, Vedem s. 129, z KŘÍŽKOVÁ M.R., KOTOUČ K.J., ORNEST Z.: *Je mojí vlastí hradba ghett?* 1.vyd., Praha: AVENTINUM, 1995, str. 26

Obr.3 –Slunečnice, akvarel, Yad Vashem Art Muzeum, Jeruzalém, z PRESBURGER CH.: *Deník mého bratra,* 1.vyd., Praha: TRIGON, 2004, obrazová příloha

Obr.4 –Chlapecká ubytovna, akvarel, Yad Vashem Art Muzeum, Jeruzalém, z PRESBURGER CH.: *Deník mého bratra,* 1.vyd., Praha: TRIGON, 2004, obrazová příloha

Obr.5 –Terezínské ubytovny, akvarel, Yad Vashem Art Muzeum, Jeruzalém, z PRESBURGER CH.: *Deník mého bratra,* 1.vyd., Praha: TRIGON, 2004,

obrazová příloha

Obr.6 –Ulice v Terezíně, akvarel, Yad Vashem Art Muzeum, Jeruzalém, z PRESBURGER CH.: *Deník mého bratra,* 1.vyd., Praha: TRIGON, 2004, obrazová příloha

Obr.7 – K nádraží, tužka, Židovské muzeum, Praha, z KŘÍŽKOVÁ M.R., KOTOUČ K.J., ORNEST Z.: *Je mojí vlastí hradba ghett?* 1.vyd., Praha: AVENTINUM, 1995, str. 66

Obr.8 – Ilustrace k vlastnímu seriálu „Lstivý Drews", tužka štětec, akvarel, Památník Terezín, Vedem s. 112, z KŘÍŽKOVÁ M.R., KOTOUČ K.J., ORNEST Z.: *Je mojí vlastí hradba ghett?* 1.vyd., Praha: AVENTINUM, 1995, str. 67

Obr.9 – Myslivec schovaný v křoví střílí na zajíce, tužka, Židovské muzeum, Praha, z KŘÍŽKOVÁ M.R., KOTOUČ K.J., ORNEST Z.: *Je mojí vlastí hradba ghett?* 1.vyd., Praha: AVENTINUM, 1995, str. 67

Obr.10 –Terezín, inkoust, soukromá sbírka Chavy Presburgerové (Evy Ginzové), z KŘÍŽKOVÁ M.R., KOTOUČ K.J., ORNEST Z.: *Je mojí vlastí hradba ghett?* 1.vyd., Praha: AVENTINUM, 1995, str. 70

Obr.11 –Terezín v noci, tužka, soukromá sbírka Chavy Presburgerové (Evy Ginzové), z KŘÍŽKOVÁ M.R., KOTOUČ K.J., ORNEST Z.: *Je mojí vlastí hradba ghett?* 1.vyd., Praha: AVENTINUM, 1995, str. 73

Obr.12 – Ilustrace, akvarel, Památník Terezín, Vedem s. 61, z KŘÍŽKOVÁ M.R., KOTOUČ K.J., ORNEST Z.: *Je mojí vlastí hradba ghett?* 1.vyd., Praha: AVENTINUM, 1995, str. 77

Obr.13 – Ilustrace k vlastnímu seriálu „Lstivý Drews", tužka, Památník Terezín, Vedem s. 123, z KŘÍŽKOVÁ M.R., KOTOUČ K.J., ORNEST Z.: *Je mojí vlastí hradba ghett?* 1.vyd., Praha: AVENTINUM, 1995, str. 135

Obr.14 – Ilustrace k vlastní pirátské písni, pero, štětec, akvarel, Památník Terezín, Vedem s. 21, z KŘÍŽKOVÁ M.R., KOTOUČ K.J., ORNEST Z.: *Je mojí vlastí hradba ghett?* 1.vyd., Praha: AVENTINUM, 1995, str. 135

Obr.15 –Pražské střechy a věže,akvarel a tuž, Yad Vashem Art Muzeum, Jeruzalém, z PRESBURGER CH.: *Deník mého bratra,* 1.vyd., Praha: TRIGON, 2004, obrazová příloha

Obr.16 –Ex libris, linoryt, Yad Vashem Art Muzeum, Jeruzalém, z PRESBURGER CH.: *Deník mého bratra,* 1.vyd., Praha: TRIGON, 2004, str.32

Obr.17 –Měsíční krajina, tužka, Yad Vashem Art Muzeum, Jeruzalém, z PRESBURGER CH.: *Deník mého bratra,* 1.vyd., Praha: TRIGON, 2004, obrazová příloha