



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Ateliér arteterapie

Bakalářská práce

Obraz matky v díle Tomáše H.

Vypracovala: Mgr. Helena Hrubá
Vedoucí práce: prof. PhDr. Pavel Kalina, PhD.

České Budějovice 2015

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

Datum

Podpis studenta

Děkuji vedoucímu bakalářské práce prof. PhDr. Pavlu Kalinovi, PhD. za cenné rady, připomínky a metodické vedení práce. Děkuji rovněž MgA. Tomáši H., DiS., za poskytnuté materiály, informace a osobní postřehy.

ABSTRAKT

HRUBÁ, Helena. *Obraz matky v díle Tomáše H.* České Budějovice 2015. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta, Ateliér arteterapie. Vedoucí práce prof. PhDr. Pavel Kalina, PhD.

Klíčová slova: pojem matka, archetyp matky, psychoanalýza, attachment, mateřský komplex, separační úzkost, psychologie umění, arteterapie, malba, artefakt, interpretace.

Bakalářská práce se zabývá vztahem matky a dítěte v raném dětství s následnými dopady tohoto vztahu v dospělosti. Je postavena na hledání paralel mezi neuspokojivým vztahem syna s matkou v dětství a latentním významem zjištěné symboliky orální frustrace či separační úzkosti ve výtvarné produkci syna, profesionálního výtvarníka. Je zde zahrnut výklad pojmu matka ve všech dostupných symbolických modifikacích. Teoretická část se věnuje vztahu matky a dítěte z hlediska psychoanalýzy a analytické psychologie, stručně pak zmiňuje základní názory předních psychoanalytiků na tuto problematiku. Druhou oblast teorie tvoří psychologie umění, kde jsou opět předloženy základní otázky vztahu mezi výtvarným dílem a umělcem, případně divákem, nelze opomenout ani teoretický a filozofický přístup k výtvarnému umění. Stěžejní část práce již věnuje pozornost osobnosti umělce Tomáše H., sestává z umělcovy biografie, analýzy a interpretace třech artefaktů, na kterých jsou aplikovány poznatky z oblasti psychoanalýzy a arteterapie. Cílem práce je konfrontace latentního a manifestního obsahu zkoumaných artefaktů, a propojení těchto zjištění se vztahem umělce s matkou v raném dětství. Závěr patří hledání odpovědí na klíčové otázky týkající se vztahu matky, syna a výtvarné produkce. Přínosem této práce je seriózní potvrzení významu oboru arteterapie, jeho úzká souvislost s psychoanalýzou a aplikace arteterapeutické metodiky v praxi s relevantními výsledky.

ABSTRACT

HRUBÁ, Helena. Mother's image in work of Tomáš H. České Budějovice 2015. Bachelor's thesis. University of South Bohemia in České Budějovice, Faculty of Education, Arttherapy atelier. Supervisor: prof. PhDr. Pavel Kalina, Ph.D.

Keywords: concept of mother, mother's archetype, psychoanalysis, attachment, maternal complex, separation anxiety, psychology of art, arttherapy, painting, artifact, interpretation.

This bachelor's thesis concentrates on relation of mother and child in its early childhood with consequent impacts of this relation on adulthood. It is set upon analogies between unsatisfactory mother-son relation in latter's childhood and latent meaning of found symbolic of oral frustration or separation anxiety in son's (who's a professional artist) creative production. Concept of mother is mentioned here in all of its available symbolic modifications. Theoretic part concentrates on mother-child relation from psychoanalytic and analytical psychology's perspective. Subsequently, it briefly mentions prominent psychoanalytic's fundamental views of this problem. The second theoretical area forms the psychology of art where essential questions of creative art-artist relation (perhaps even spectator) are being presented once more. In addition, not even both theoretical and philosophical approach to creative art should be left out. Pivotal part of thesis is devoted to Tomáš H.'s personality – involves artist's biography, analysis and interpretation of three artifacts on which findings from psychoanalysis and arttherapy are being applied. The thesis' aim is to confront both latent and manifest content of probed artifacts, along with the interconnection of these findings with artist-mother relation in artist's early childhood. The final part seeks answers to key questions concerning mother-son-creative production relationships. The thesis' contribution is seen in arttherapy's significance affirmation, in its close connection with psychoanalysis and application of arttherapy methods in practice which yields relevant results.

Obsah

ÚVOD	7
1. VÝKLAD POJMU MATKA	9
1.1. Etymologický význam pojmu matka.....	9
1.2. Heslo matka dle biblického slovníku.....	10
1.3. Význam pojmu matka z hlediska psychologie.....	10
2. VZTAH MATKY A DÍTĚTE Z POHLEDU PSYCHOANALÝZY	12
2.1. Sigmund Freud a mateřská postava.....	12
2.2. Matky psychoanalýzy.....	14
2.3. John Bowlby a koncept attachmentu.....	17
2.4. Donald Woods Winnicott a přechodový objekt.....	20
3. MATKA Z POHLEDU ANALYTICKÉ PSYCHOLOGIE	21
3.1. Carl Gustav Jung a archetyp matky.....	21
3.2. Mateřský komplex.....	23
4. PSYCHOLOGIE UMĚNÍ	24
4.1. Sigmund Freud a psychoanalytická teorie umění.....	24
4.2. Carl Gustav Jung a umění na prahu kolektivního nevědomí.....	26
4.3. Psychologie umění z pohledu dějin umění.....	27
4.4. Psychologie umění a filozofie.....	28
4.5. Vědecký přístup k psychologii umění.....	31
5. ŽIVOT A DÍLO TOMÁŠE H.	33
5.1. Biografie Tomáše H.....	33
5.2. <i>Bez názvu</i> , 2007, akryl na plátně, 80x60 cm.....	36
5.3. <i>Ondřejníky</i> , 2009, olej na lepence, 17x35 cm.....	41
5.4. <i>Z rodné hroudy (Femme fatale)</i> , 2012, akryl na plátně, 100x80 cm.....	45
6. ZÁVĚR	51
7. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	54
8. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	56

ÚVOD

Slovo matka je pojem. Slovo matka stojí na počátku každé lidské existence. Matka je první bytost, se kterou se každý z nás setkává. Matčino lůno je oním místem, kde každá bytost vzniká, vyvíjí se a následně je zrozena. Matka tvoří přechodný stav mezi bytím a nebytím. Je osobou, která formuje člověka již v prenatalním období. Osobnost matky je světovým fenoménem, ať už v globálním, či osobním měřítku. Dotýká se nás všech. Tato fakta se samozřejmě dotýkají také mne samotné, proto jsem se rozhodla problematice mateřské osoby blíže věnovat, porozumět hluboké vazbě mezi matkou a dítětem, a objasnit tak otázky, které se mne v průběhu studia arteterapie markantně dotýkaly, a to v několika rovinách.

Na prvním místě stojí můj vztah s matkou, konfrontace se separační úzkostí, a odtud pramenící problematické či neuspokojivé vztahy, převážně s muži. Díky vlastním zkušenostem také cítím nutnost hledat odpověď na otázku, proč se stávám pro své partnery matkou a odkud tato jejich potřeba pramení. V neposlední řadě jsem pojala tuto svou práci jako osobní konfrontaci dlouhodobého vztahu s mužem, pro kterého jsem byla daleko méně partnerkou, než právě matkou. Vzhledem k tomu, že tento muž je profesionální výtvarník, v rámci vývoje jeho tvorby jsem si povšimla jistých konotací mezi jeho matkou a jeho výtvarným projevem. Právě proto jsem se rozhodla věnovat se vztahu matky a dítěte, přesněji vztahu matky a syna, a hledat odpovědi na své otázky díky zkušenostem s psychoanalýzou a arteterapií konkrétně v rámci malby a skryté symboliky v ní obsažené.

Práce je rozdělena do následujících částí. V úvodu pokládám za nutné rozvinout téma osobnosti matky a symbolu matky v mnoha nabízejících se rovinách, čistě pro přehlednost v rámci slovníkových hesel. Dále následuje téma raného vztahu matky a dítěte ze základních úhlů pohledu významných psychoanalytiků, a to s převážným zaměřením na vztah matky a syna v rámci separační úzkosti, přičemž za klíčové považuji teze Johna Bowlbyho. Nechybí však ani tolik potřebný náhled analytické psychologie v čele s Carlem Gustavem Jungem.

Po základní kapitole věnující se v podstatě vývojové psychologii se zaměřuji na funkci výtvarného umění coby prostředníka mezi umělcem a divákem, zajímám se o postavení artefaktu jako osobní výpovědi umělce v rámci komunikace s okolím. Studuji tudíž psychologii umění s mírnými přesahy do dějin umění a filozofie.

Stěžejní část je věnována osobnosti konkrétního umělce Tomáše H. a rozboru

jeho tvorby. Vzhledem k tomu, že jsou zde uvedena mnohá citlivá data a navíc tento výtvarník působí v současné době jako pedagog, byla v rámci ochrany jeho osobních dat dohodnuta tato zkrácená verze jeho jména.

Na počátku stojí umělcova biografie, další kapitoly již obsahují konkrétní umělecké dílo a jeho rozbor. Vzhledem k tomu, že se jedná o malbu, je strukturován do dvou fází. Nejprve jde o běžný ikonografický rozbor manifestního obsahu díla, následuje psychoanalytická interpretace obsahu latentního. V závěru každé analýzy je připojen stručný, interpretací nezátížený, autentický názor autora. Právě díky této možné konfrontaci autora s dílem jsme schopni porovnat jeho nevědomé obsahy s užitými symboly, sledovat střety, či naopak souhru těchto manifestních a latentních obsahů, což považuji za přínos oboru arteterapie a potvrzení jeho významu na poli psychoanalýzy.

Za cíl své práce pokládám paradoxně otázky a možné odpovědi na ně. Jakým způsobem ovlivnil vztah Tomáše H. se svou matkou jeho tvorbu? Může se stát výtvarné umění přechodovým objektem mnoha let? Do jaké míry se může jednat o sublimaci? Dokáže aplikované výtvarné umění na profesionální úrovni, to znamená neřízené a nekontrolované, kompenzovat tenzi až k arteterapeutickému prozření a uvědomění si základního komplexu?

1. VÝKLAD POJMU MATKA

Tato krátká úvodní stať si bere za cíl demonstrovat mnohovrstevný význam pojmu matka, se kterým se lze od nepaměti setkat v rozličné literatuře. Pro přehlednost uvádím pouze některá slovníková hesla, která se zdají být pro tuto práci relevantní.

Níže uvedené souhrnné informace k běžně užívanému pojmu matka rovněž poskytují celou škálu možného výkladu tohoto slova, což vzhledem k tématu nelze opomíjet.

1.1 Etymologický význam pojmu matka

Z hlediska etymologie má slovo matka svůj základ ve staročeském slově *matka*, což je zdobnělina ze slova *máti* (genitiv *mateře*). Toto slovo má pak obdobu ve všech slovanských jazycích.¹

- 1) **rodič ženského pohlaví**
 - *nevlastní matka*
- 2) **žena pečlivě starající se o něco, něco moudře řídící**
 - *matka představená*
 - *matka rodu*
- 3) **manželka** (*hovorově, expresivně*) (*zvláště při oslovení*)
- 4) **starší (venkovská) žena** (*hovorově, expresivně*) (*zvláště při oslovení*)
- 5) **zvířecí samice s mladými**
 - *včelí matka*
- 6) (*knižně*) **něco důležitého, milovaného, k čemu má člověk blízký vztah**
 - *matka země*
 - *matka církev*
- 7) (*knižně*) **původ, zdroj, základ**
 - *matka všeho zla*
 - *Historie je matka moudrosti*
- 8) **technická součástka s vnitřním závitem, doplněk ke šroubu**
- 9) (*v náboženství*) **mateřské písmeno**
- 10) **mateřská společnost v koncernu**

¹ REJZEK J.: *Český etymologický slovník*, Praha 2002, s. 368.

1.2 Heslo matka dle biblického slovníku

Matka – měla ve starověku a tudíž i v Izraeli zvláštní postavení v rodině i ve společnosti. Matka tvořila základ rodiny, stopy po tomto matriarchálním zřízení najdeme i ve Starém Zákoně: matka je vládkyní stanu, či rozhoduje o sňatku svých dětí. Avšak i za zřízení patriarchálního bylo její postavení mimořádné. Podílela se o autoritu otcovu nad dětmi, takže otec a matka jsou jmenováni současně, a úcta k oběma rodičům byla základem rodinné pospolitosti a příkazem Božím.

Rodina matčina byla někdy důležitější, než otcova, muž byl často bližší matce, než vlastní manželce. Výchova byla v podstatě věcí matčinou, Starý Zákon často výslovně jmenuje matku králů, ta má ovšem jako všude na východě zvláštní postavení.

Největším ponížením pro ženu bylo, zůstala-li v manželství bezdětna, v takovém případě i otrokyně-matka se cítila povýšena nad svou bezdětnou paní. Je-li Jerusalelem přirovnáván k bezdětné vdově, je tím naznačeno nejhlubší ponížení tohoto města.

Matka byla obrazem Boží lásky a péče, symbolem lidu Božího. Eva je nazývána máti všech živých. Matkou Jerusalema je jmenována Hetejská, čímž se chce naznačit, že Hetejtští byli praobyvateli tohoto města. Nazývá-li se Debora matkou v Izraeli, chce se tím říci, že je dobroditelkou lidu, jeho zachránkyní, jež mu svou pomocí znovu dala život. I město bylo nazýváno matkou a podměstí dcerou².

Obrazně mluví Pavel o svrchním Jerusalemu jako matce všech nás, kde Babylon je označen jako máti smilstva a ohavností země.

Výraz '*od života matky*', '*z života matky*' znamená: od samého početí nebo zrození.³

1.3 Význam pojmu matka z hlediska psychologie⁴

Matka – psychoanalytická teorie předpokládá, že osoba, která o dítě pečuje, a osoba, která ho porodila, ja tatáž.⁵ Matka se většinou považuje za ústřední osobu života

² V hebrejském textu je toto obrazné užití pojmu matka mnohem patrnější, než v českém překladu.

³ Volně z NOVOTNÝ, A.: *Biblický slovník*, Praha 1992, s. 406-407.

⁴ Slovníkový pojem '*matka*' se jako takový objevuje pouze Rycroftově *Kritickém slovníku psychoanalýzy*, dále pak v Müllerově *Slovníku analytické psychologie* (viz níže). Psychologický slovník (Hartl, Hartlová 2009) nabízí pouze hesla '*mateřský*', '*matka domu*', '*matka náhradní*' a '*matka nedospělá*'. Velký psychologický slovník (Hartl, Hartlová 2010) pak přidává hesla '*matka dost dobrá*', '*matka měkká*' a '*matka nezralá*'.

⁵ Pokud tomu tak není, užíváme jako zástupné pojmenování pro osobu, která o dítě pečuje a neprodila ho, pojmenování '*mateřská postava*'.

dítěte během preoidipovských fází vývoje, je většinou považována za potřebu uspokojující nebo částečný objekt během několika prvních měsíců života, to znamená, že matka je milována výhradně pro svou schopnost poskytovat satisfakci. Teprve později se stává celým objektem, jehož vlastní osobnost a jehož potřeby dítě nějakým způsobem uzná⁶.

Výrazy „dobrá matka“, „špatná matka“, „ideální matka“ a „pronásledující matka“ znamenají matku, existující v duši dítěte, jež byla vytvořena štěpením představy matky. „Zavrhuje matka“, „hyperprotektivní matka“ a „schizofrenogenní matka“ jsou skutečnými matkami, jež popsali psychiatři a analytici, kteří k nim přistupovali z hlediska patogenních dopadů na potomky. Termínu „normálně oddaná matka“ užívá Winnicott⁷ pro matku, která poskytuje svému dítěti péči přiměřenou jeho vývoji a která je schopna „primárního mateřského zaujetí“.⁸

Velká matka – pojem „Velká matka“⁹ se odvozuje z dějin náboženství a zahrnuje nejružnější aspekty mateřské bohyně. Je ústředním aspektem ženského archetypu, jde o věčný obraz doložitelný všude v lidských dějinách. Ukazuje matku Přírodu v jejím životodárném i život pohlcujícím aspektu¹⁰ jako kolektivní symbol v mytologiích i náboženstvích, jako topos v literatuře a umění.

Obraz Velké matky se rovněž zakládá na fylogenetickém pozadí a má své místo v kolektivním nevědomí. Z tohoto základu se jednotlivě v duši zjevuje jako snový obraz, imaginace a vize v čisté, ale také s osobními aspekty smíšené formě a dá se amplifikovat a utvářet.

Pohádky a mýty¹¹ vyprávějí v rozličných variantách o dvojím aspektu Velké matky. Její dobré stránky zobrazuje léčící dárkyně života matka Příroda, dobrá víla a osudová síla, a naopak záhubná moc tohoto praobrazu se zračí v čarodějnici, maceše, zlé matce a kouzelnici¹².

⁶ Blíže k této problematice včetně odlišných názorů psychoanalytiků viz níže.

⁷ Blíže k termínu 'normálně oddaná matka' pak WINNICOTT, D. W.: *The Capacity to be Alone. In: The Maturation Processes and the facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development*, NY 1965.

⁸ Volně z RYCROFT, Ch.: *Kritický slovník psychoanalýzy*, Praha 1993, s. 74-75.

⁹ Blíže k problematice viz JUNG, C. G.: *Symbol a libido (Symboly proměny I.)*, Brno 2004, dále JUNG, C. G.: *Hrdina a archetyp matky (Symboly proměny II.)*, Brno 2009, či NEUMANN, E.: *The Great Mother: an analysis of the archetype*, Princeton 1991.

¹⁰ Zde myšleno v souvislostech časových, kulturních, etnických a geografických.

¹¹ Např. BETTELHEIM, B.: *Za tajemstvím pohádek: proč a jak je číst v dnešní době*, Praha 2000 nebo FRANZ, Marie-Louise von: *Psychologický výklad pohádek: smysl pohádkových vyprávění podle jungovské analytické psychologie*, Praha 2011.

¹² V širších souvislostech lze nalézt podobu Velké matky např. ve zvířatech, vodě, lesu, stromech, poli, zahradě, skále, jeskyni, květu, nádobě, peci, chrámu, univerzitě (alma mater), městě a v nebeském

V mytologickém ztvárnění lze najít praobraz Velké matky v bohyních mateřství, plodnosti a osudu všech kultur a dob^{13, 14}

2. VZTAH MATKY A DÍTĚTE Z POHLEDU PSYCHOANALÝZY

V následující kapitole bych ráda nastínila problematiku kritického období raného vztahu mezi matkou a dítětem, a to z pohledu předních badatelů, kteří se během svého výzkumu tématu více či méně dotkli. Názory jsou samozřejmě díky neustálému vývoji různé, neboť se vyvíjí jako obor sám. Níže tedy uvádím zásadní fakta, přičemž za stěžejní považuji teorii separační úzkosti a možný negativní dopad neuspokojivé citové vazby v dětství na pozdější vývoj jedince.¹⁵

2.1 Sigmund Freud a mateřská postava

Dílo Sigmunda Freuda je dodnes považováno za základní stavební jednotku psychoanalytických výzkumů. K našemu tématu lze jeho teze použít pouze sporadicky, neboť tam, kde Freud na konci kariéry své bádání na toto téma ukončil, níže zmiňovaní psychoanalytici v podstatě začínají.

Již Freud přichází s myšlenkou, že nejdůležitějším obdobím pro vývoj člověka je období dětství, přesněji prvních pět nebo šest let života, přičemž zásadní se mu jeví období do tří let věku.¹⁶

Často mu však bývá vytýkáno, pokud zde hovoříme o psychoanalýze dětských pacientů, že své výzkumy mnohdy nemá podloženy empirickým pozorováním. Jeho retrospektivní přístup, kdy sám hovoří o tom, že analýza je lepší než syntéza, a že „...*nikdy předem nevíme, který z determinujících faktorů se ukáže jako slabší nebo silnější...*“,¹⁷ nelze vždy považovat za nosný.

tělese Měsíce.

¹³ Zde např. Nut, Eset, Kálí, Gáia, Démétér, Ceres, Norny, Parky, Moiry.

¹⁴ Volně podle MÜLLER, A., MÜLLER, L. (ed.), *Slovník analytické psychologie*, Praha 2006, s. 199.

¹⁵ Vzhledem k tomu, že se tato práce věnuje tvorbě umělce mužského pohlaví, jsou tyto níže uvedené teorie omezeny převážně na charakteristiku vztahu matky se synem.

¹⁶ Na tomto názoru se pouze s malými odchylkami shodují také další psychoanalytici, např. podle M. Kleinové je dítě nejzranitelnější prvních šest měsíců života, M. Balint uvádí každý z několika prvních roků života, D. W. Winnicott pak prvních osmnáct měsíců, R. Fairbairn prvních dvanáct měsíců. J. Bowlby tvrdí, že u většiny dětí se vazebné chování objevuje silně a pravidelně téměř až do konce třetího roku, pak dochází k vývojovému mezníku.

¹⁷ S. Freud in BOWLBY, J.: *Vazba*, Praha 2010, s. 22.

Osobu matky jako základní vazebnou postavu Freud opomíjí¹⁸. Hlavní postavou se pro něj stává otec, a to pravděpodobně díky jeho osobním zážitkům z raného dětství.¹⁹ Psychoanalýza dnes však přisuzuje preoidipovskému období daleko zásadnější význam, stejně tak vztahu dítěte k matce, nikoli k otci.

Freud se nejprve snaží primární význam matky vysvětlit biologicky, a to „že matka, jež nejprve všechny potřeby plodu uchlácholila prostřednictvím zařízení svého lůna, pokračuje zčásti jinými prostředky v plnění této funkce i po porodu.“²⁰

Velmi stručně shrnuto, pokud tedy nejsou z nějakého důvodu potřeby dítěte uspokojeny, nastane podle Freuda tzv. 'traumatická situace', díky té pak může dojít ke vzniku 'záhadné fobie' v dětství. Díky zdravému zrání dítěte tyto fobie časem odezní. Pokud je však vývoj dítěte nezdravý, fobie zůstávají a vedou ke vzniku neurózy.²¹

Na tomto výše uvedeném Freudově výroku je jasně patrné, že citová vazba k mateřské postavě a pojem úzkosti byly termíny tímto autorem opomíjené.²² Pokud blíže nahlédneme na vývoj Freudova názoru na úzkost²³, tento názor se vzhledem k vývoji jeho bádání formuje.

Jak již bylo uvedeno, Freud se zpočátku domnívá, že mateřská osoba je v dětství někdo, kdo zajišťuje převážně fyziologické potřeby. Konkrétnějším otázkám, proč dítě v odloučení od matky zažívá úzkost, se věnuje dále ve svých studiích.²⁴ Například již na

¹⁸ V roce 1931 Freud sám na toto téma uvažuje: „V oblasti tohoto prvního citového pouta k matce se mi všechno zdálo tak obtížně uchopitelné prostřednictvím analýzy – tak šedivé věkem a nepostižitelné a téměř nemožné vzkřísit -, že to vypadalo, jako by tato oblast podléhala zvláště neúprosnému vytěsnění.“ cit. S. Freud in SAYERS, J.: *Matky psychoanalýzy*, Praha 1999, s. 4.

¹⁹ Blíže viz Slipp in JEDLIČKA, R.: *Výchovné problémy s žáky*, Praha 2011, s. 109 „Jelikož Freudův traumatický raný vztah k chůvě a matce zůstal potlačen, nezahrnul předoidipovské období do korpusu psychoanalýzy. Důsledkem toho je, že se Freudova teorie soustředí na vztah chlapce k otci, a ne k matce.“

²⁰ FREUD, S.: *Spisy z let 1925-1931*, Praha 2007, s. 136.

²¹ K této problematice viz blíže 'teorie transformovaného libida' in FREUD, S. (pozn. 24, 1905) kde se hovoří o tom, že „...chorobná úzkost je důsledkem přeměny sexuálního vzrušení tělesného původu, jež nemůže dojít uspokojení...“ cit. Freud in BOWLBY (2012, s. 338).

²² Bowlby (2012) rovněž vyjadřuje své kritické stanovisko k těmto tvrzením s tím, že Freudova formulace není odvozena z klinické praxe.

²³ Na tomto místě je nutno ujasnit rozdíl mezi pojmy strach a úzkost. Podle Rycrofta (1993, s. 127) je strach „primární emoce vyvolaná hrozcím nebezpečím a doprovázená přáním utéci.“ Úzkost bývá zpravidla definována jako složitá kombinace emocí, zahrnující strach, zlé předtuchy a obavy. Blíže k tématu úzkosti viz např. RABOCH, J.: *Psychiatrie*, Praha 2001. Rycroft (1993, s. 138-139) uvádí, že „obvyklou definici úzkosti jako iracionálního strachu lze přesně aplikovat pouze na fobickou úzkost, kterou vyvolávají určité objekty a situace, např. otevřený prostor, výšky, pavouci a pod.“ a navrhuje, že „je lepší definovat ji jako reakci na nějaký dosud nepoznaný faktor buď v prostředí, nebo v Self“. Freudova stať *Inhibice, symptomy a úzkosti* (1926) nese originální název *Hemmung, Symptom und Angst* (1926). Freud tedy užívá slovo die Angst, které lze do češtiny mimo jiné přeložit jako úzkost, ale i strach. I přes to, že k dané problematice je ve výše zmíněné stati užít český překlad strach, vzhledem ke kontextu této práce a Freudovy citované stati jsem se přiklonila k užívání českého překladu úzkost.

²⁴ Zde hlavně *Tři pojednání k teorii sexuality* (1905), *Přednášky k úvodu do psychoanalýzy* (1917), *Mimo princip slasti* (1920), *Inhibice, symptomy a úzkosti* (1926).

případu malého Hanse²⁵ si lze povšimnout, že strach z odloučení znamenal mnohem více, než si byl sám autor v této době s to připustit. Právě v případě Hanse se objevuje možný názor, že jsou to ony zesílené city k matce, které se transformují v úzkost. Při přímém pozorování svého osmnáctiměsíčního vnuka a jeho hry se špulkou od nití Freud rovněž dospívá k názoru, že mizení a návrat předmětů v dosahu dítěte může být paralelou s matčinými odchody. Paradoxem je, že teprve ke konci kariéry, inspirován Rankem²⁶, Freud hledá prapříčinu neurózy a úzkosti jinde než dosud. Bilancuje, „že po několik desetiletí trvajícím analytickém úsilí se tento problém tyčí před námi, nedotčený, jako na začátku,“²⁷ a vydává se novým směrem.

Za dva roky po vydání Rankovy knihy Freud formuluje následující zjištění: „Prvním úzkostným zážitkem člověka je narození, to znamená odloučení od matky.“²⁸ Zde Freud přikládá v rámci své práce této problematice větší váhu a dále rozvádí, že „...výchozím bodem... je situace kojence, který místo své matky spatří cizí osobu. Projeví strach z nebezpečí ztráty objektu..., ale mimo to pociťuje ještě bolest – nedokáže odlišit dočasné pohřešování a trvalou ztrátu.“²⁹ Naráží na to, že podstatou úzkosti může být odloučení od milované osoby - matky, i když její zásadní postavení v rámci vývoje dítěte nepovažuje za klíčové a blíže již tyto myšlenky nerozvádí.

2. 2 'Matky' psychoanalýzy³⁰

Helene Deutsch³¹ bývá často označována jako socialistická rebelka, se svou matkou měla sama velmi problematický vztah. Jako Freudova žákyně jej v mnohém následovala, primárně se však zaměřila na specifika duševního života žen. Zabývá se ranou mateřskou péčí, spíše však z pohledu matky, než dítěte.

Co se týče vztahu matky a dítěte v raném dětství, zde se zabývá problémem identifikace s matkou ve smyslu formování osobnosti a zdroje osobní identity. Při své

²⁵ FREUD, S.: *Svazek VII, Spisy z let 1906-1909, Analýza fobie pětiletého chlapce*, Praha 2003.

²⁶ Otto RANK vydal v roce 1924 knihu *Porodní trauma*, kde označil jako klíč k neuróze úzkost dítěte po opuštění dělohy.

²⁷ Freud (2007, s. 144).

²⁸ Ibidem, s. 131. Zde myšleno ve vztahu nebezpečí matčiny kastrace, kdy Freud vnímá dítě jako penis.

²⁹ Ibidem, s. 160.

³⁰ Záslouhou žen-psychoanalytiček, které zde uvádím, byla psychoanalýza obohacena o mateřské zaměření a posunula tak celý obor za rámec původního 'otcovského' pojetí. Jedná se o nový, mateřský přístup k terapii. Freud sám uvádí, že „se zdá, že ženy-analytičky jsou schopny vnímat tyto skutečnosti snáze a jasněji, protože jim v péči o tyto pacienty pomáhá přenos na ně jako na vhodné zástupné osoby za matku“ cit. Freud in SAYERS (1999, s. 4).

³¹ (1884-1982), rakousko-americká psychoanalytička, jedna z prvních žen v okruhu S. Freuda. Zabírala se především problematikou ženské psychologie, mateřství, anorexie, puberty a lesbické orientace.

práci počítala s přenosem, kdy na ni jako na ženu-matku pacienti projíkovali své emoce. Zajímavé vzhledem k tématu, kterým se zde zabýváme, je její tvrzení, že muž svou pečující matku celý život potřebuje, ať jsou jeho city k ní jakékoli. Musí však osvobodit své já, a to v každé ženě.

Přímo k tématu separační úzkosti se autorka vyjadřuje následovně: „*Separací úzkost u staršího jedince je navíc vždy nutno chápat jako regresi do dětství, což nastává v situacích, kde žal (...) ohrožuje celistvost ega, nebo jinými slovy, je-li ego příliš slabé, než aby podstoupilo (...) truchlení.*“³²

Karen Horney³³, která svou matku podle svých vlastních slov zbožňovala, rovněž upřednostňuje ve svém výzkumu roli ženy-matky a vrozenou identifikaci s matkou. Toto se ovšem týká především ženské psychiky. Pro nás je podstatné její tvrzení, že neuróza (a s ní spojené obranné mechanismy) spočívá v nepřátelství a dychtění po lásce, které jsou výsledkem nedostatku mateřské vřelosti v dětství. Neurózu lze mimo jiné překonat „...*pomocí vrozeného lidského potenciálu k seberealizaci*“.³⁴

O vzniku úzkosti podává následující tvrzení: „*Dítě rodiče tak moc potřebuje a zároveň se jich bojí, tak velkou má hrůzu ze ztráty jejich lásky, když bude zlobit, že se neodvažuje vyjádřit svůj hněv zapříčiněný jejich špatným zacházením s ním. Z toho vzniká základní úzkost, proti níž se dítě různými způsoby brání.*“³⁵

Anna Freud³⁶ svým přímým pozorováním dětí odloučených od matek v průběhu II. světové války způsobila skutečný zlom v pojetí psychoanalýzy. Postupem času se z učení svého otce vymanila a přehodnotila Freudovo pojetí vývoje dítěte do té míry, že základní nosnou konstrukcí se pro ni stala závislost dítěte na vztahu s matkou v raném období. V rámci psychoanalýzy dětí využívala k interpretaci jejich sny, denní snění i kresby. Dá se říci, že její pracovní postupy jsou využívány prakticky dodnes.

Freudová tvrdí, že „*první vztah dítěte, tedy vztah dítěte k matce, se stává vzorem pro všechny jeho následující vztahy.*“³⁷ Dále hovoří o faktu, že dětské obrany vznikají

³² Deutsch in BOWLBY (2012, s. 351).

³³ (1885-1952), americká psycholožka a psychiatrička, představitelka neopsychoanalýzy, konkrétně kulturní psychoanalýzy. S klasickou psychoanalýzou souhlasila pouze v tom, že rozhodující úlohu ve vývoji osobnosti mají zážitky z dětství.

³⁴ SAYERS, J.: *Matky psychoanalýzy*, Praha 1999, s. 118.

³⁵ SAYERS (1999, s. 99).

³⁶ (1895-1982), rakousko-uhersko-britská psychoanalytička, nejmladší z šesti dětí S. Freuda. Zakladatelka ego-psychologie a dětské psychoanalýzy.

³⁷ A. Freud in SAYERS (1999, s. 144).

jako strach z rodičů samých. Její zjištění, že právě tato úzkost dětí je způsobena odloučením od matky, se stalo revolučním. Vysvětluje, že dítě může odloučení vnímat různě, například jako odmítnutí, trest nebo důsledek svých špatných oidipovských pocitů.³⁸ Takové odloučení, které naprosto pohltí dětské ego, může pak způsobit trauma. Ego-obranné mechanismy, které nastupují, mohou být nakombinovány a projevují se například formou vytěsnění, regrese, reaktivní formace, izolace, odčinění, projekce, introjekce či sublimace. Zde rozvíjí myšlenky svého otce.

Emoce, jako frustrace, vztek, či úzkost, které mohou vzniknout jako důsledek odloučení od matky na různě dlouhou dobu, se u dětí projeví fyziologicky, například formou poruchy spánku nebo regrese ve stravovacích a vylučovacích návycích. Dá se říci, že rodiče tak představují pro dítě jistou formu superega.

Melanie Klein³⁹, „...žena velkého charakteru a síly, která některé zaplavuje...jako spodní protiproud, nebezpečná.“⁴⁰ Tato psychoanalytička využila ke svým teoriím analýzy vlastních dětí, což je z hlediska dnešní psychologie v hojně míře odsuzováno. Nicméně tak stejně jako Freudová rovněž podala základy dětské psychoanalýzy. Na rozdíl od Freuda tvrdí, že pudy jsou vztahovány k osobám, kdy se v prvé řadě jedná o matku, ke které však dítě chová ambivalentní pocity. Primárním zdrojem úzkosti se tak stává tato dvojaká milovaná a nenáviděná představa o matce, tzv. splitting, čímž dochází k dezintegraci celku. Separační úzkosti se věnuje ve svém článku *O teorii úzkosti a viny* z roku 1948. „*Separační úzkost pramení z přesvědčení malého dítěte, že pokud jeho matka zmizí, znamená to, že ji dítě snědlo nebo jinak zničilo, a že ji tudíž ztratilo navždy...neboť uvnitř dítěte existuje pud smrti.*“⁴¹

Všímalá si také symboliky dětské hry, kterou pak využívala při svých interpretacích. Dětská hra, stejně tak jako sny, či volné asociace, dovoluje nahlédnout do nevědomí dítěte. Zde, ve formě dětských hraček, využívala klasický symbolický základ, který již při svých analýzách podal Freud.

Kleinová se zaměřila rovněž na otázku umění. Puzení k umění má podle ní základ ve vztahu s matkou, kdy se proces a výsledný artefakt jeví jako přání napravit s ní vztahy. Přesněji řečeno děti a dospělí kvůli prvním sexuální impulsům k tělu matky

³⁸ Volně z SAYERS (1999).

³⁹ (1882-1960) – rakousko-uhersko britská psychoanalytička, zakladatelka dětské psychoanalýzy. Věnovala se mimo jiné teorii objektivních vztahů, projektivní identifikaci, či splittingu.

⁴⁰ V. Woolfová in SAYERS (1999, s. 195).

⁴¹ Klein in BOWLBY (2012, s. 339). Tato teze Kleinové byla označena jako *Teorie depresivní úzkosti*. Blíže k tématu viz také *Teorie persekční úzkosti*.

pocítují vinu a snaží se napravit škody, které způsobili útokem na ni. Umělecký výtvar je vlastně pokusem učinit konec pocitům viny tak, že znovu naplní matku reprezentovanou tímto výtvořem, na kterém pracují. Pokud dáva matka dítěti najevo dostatečnou lásku, ambivalentní pocity k ní jsou eliminovány.⁴²

2.3 John Bowlby a koncept attachmentu

Anglický psychoanalytik John Bowlby⁴³ rozpracoval teorii *attachmentu* (citová vazba, přimknutí) skutečně do detailů. Problematice raného vztahu matky a dítěte věnoval svou trilogii *Vazba, Odloučení a Ztráta*, přičemž středobodem jeho výzkumu se stala právě separační úzkost. Ve své práci se odvolává na Freuda, kdy s ním mnohdy polemizuje do té míry, že jeho názory popírá, či přinejmenším dále rozvíjí. Základem věrohodnosti se pro něj stává empirické pozorování dětí, výsledky experimentů, a v neposlední řadě pak výsledky z oblasti etologie, přesněji studium ptáků a třídy subhumánních primátů.

Na rozdíl od klasické psychoanalýzy proklamované Freudem postupuje Bowlby naopak, tedy zkoumá dopad raných vztahů v dětství do dospělosti, a to s převážným zaměřením na separaci dítěte od matky. Navazuje na názor, že „základní sociální jednotkou člověka je matka se svými dětmi“.⁴⁴

Již tři měsíce staré děti začínají vnímat matku jako odlišnou osobu v rámci skupiny dalších osob. Od této doby téměř až do třetího roku se toto vazebné chování, které spočívá například v touze následovat matku, či ji postrádat, rozvíjí a posiluje. Kolem třetího roku dítěte pak dochází ke změně. Zde nelze opomenout teorii tak zvaného imprintingu⁴⁵, která se rovněž zabývá vývojem jedince v rané fázi a se kterou autor v podstatě souhlasí.

Každá matka, pokud jsou pro ni okolnosti příznivé, má přirozené nutkání být od narození se svým dítětem v blízkém kontaktu. Dítě rovněž pudově využívá své zbraně, aby si zajistilo blízkost své matky. Jedná se o formu chování, která přispívá k vytvoření

⁴² Volně ze SAYERS (1999).

⁴³ (1907 – 1990), anglický psychoanalytik, vychází z darwinismu a freudismu. Lékař specializující se na dětskou psychiatrii a psychoanalýzu. Jeho díla zásadním způsobem přispěla ke změnám ve způsobu péče o děti.

⁴⁴ Fox in BOWLBY (2010, s. 64).

⁴⁵ Imprinting (vtiskování, vtištění) je proces učení vázaný na časově omezené období v určité fázi vývoje jedince a vedoucí k dlouhodobým a obvykle trvalým a nezvratným změnám chování, zpočátku zkoumán v rámci zoologie, přesněji etologie. Blíže k problematice a počátečním výzkumům v oblasti např. LORENZ, K.: *Instinctive Behavior*, NY 1957.

a upevnění citové vazby přímo u člověka. Lze rozlišit dva základní typy tohoto chování, a to chování signalizační a přibližovací. Mezi tyto patří převážně pláč, volání, žvatlání, úsměv, přidržování se, nenutriční sání, lokomoce používaná při přibližování, následování a vyhledávání.

Prvním základním zjištěním Bowlbyho práce je odklon od teorie, že uspokojení fyziologických potřeb dítěte matkou je právě oním základním faktem, který vede k posílení vazby mezi touto dvojicí, jak se většinou domnívala tradiční psychoanalýza. Na základě empirických zjištění dochází Bowlby k přesvědčení, že tvář matky je při procesu kojení v ideální pozici, aby ji dítě mohlo fixovat, zvykat si na ni, navíc je vazba dále posilována matčinou mimikou a hlasovými projevy. Hlavní důraz v této interakci je kladen na úsměv a jeho intenzitu. Samozřejmě tato situace není vždy ideální, neboť také matka je ovlivněna mnoha faktory. „*To, co do situace vnáší matka, je však mnohem složitější (než co do interakce vnáší dítě): pramení to nejen z její vrozené výbavy, ale také z dlouhé historie mezilidských vztahů v rámci její původní rodiny (a možná také v rámci dalších rodin) a také z dlouhého vstřebávání hodnot a praktik její kultury.*“⁴⁶ U většiny dvojic matka – dítě je pak vzorec chování ustálen kolem prvního roku dítěte. Tento vzorec u dítěte přetrvává a je velmi nesnadné jej s vzrůstajícím věkem modifikovat.

U většiny malých dětí nastává situace, kdy musí dojít k odloučení dítěte od matky, a to na různě dlouhou dobu. Tato situace většinou nastává z důvodu nutné hospitalizace či umístění dítěte v lékařském zařízení či jiné instituci, případně může dojít ke smrti matky. Jiný, avšak podobný případ nastává, když je matka přítomna tělesně, avšak zůstává emočně chladná.

Podle psychoanalýzy reaguje dítě na odloučení ve třech fázích, přičemž prožitek či reakce chlapců bývá intenzivnější. Jako první nastupuje protest s problémem separační úzkosti, následuje zoufalství projevující se žalem a zármutkem a poslední je fáze citového odcizení, kdy do hry vstupují odpovídající obrany. Mezi dětmi, které prokazovaly větší míru rozrušení, byli chlapci trpící asfyxií⁴⁷ a nevidomé děti. Dítě začíná teprve kolem devátého měsíce věku vnímat objekt-matku jako nezávislou veličinu vůči sobě samému.

Díky zkušenostem s evolucí řadí Bowlby k hlavním ohrožujícím faktorům

⁴⁶ Bowlby (2010, s. 295-296). Blíže k této problematice například Moss (1967), Wolkind (1977), Davido a Appell (1969), Sander (1964, 1969), Ainsworth (1969).

⁴⁷ *Asfyxie* je dušení způsobené nedostatkem vzduchu, např. ucpáním dýchacích cest (laryngospasmus, strangulace, topení aj.) Kromě hypoxie se hromadí rovněž oxid uhličitý. Blíže k problematice Ucko (1965).

vzbuzujícím strach a úzkost přítomnost něčeho neznámého, hluk, předměty, které se rychle zvětšují nebo přibližují, tmu a osamění. Z tohoto výčtu se u dětí do tří let jako nejvíce ohrožující faktory vydělily tma a strach ze zvířat.⁴⁸ Bowlby přesto věnuje největší pozornost osamocení. Pokud jsou tyto faktory vhodně propojeny, nastupuje zvláštní druh hrůzy a úzkosti, popsán či vysvětlen klasikem jako „závratná nejistota očekávání“⁴⁹.

Bowlby pokračuje, že „...u citově narušeného člověka je běžné, že největší vliv na jeho vnímání a předpovědi, a tudíž na jeho pocity a chování, má ten model, který se vyvinul během raných let, je sestaven poměrně primitivně a částečně nebo úplně nevědomý...“⁵⁰ Odloučení je pro dítě tedy o to více ohrožující, pokud rodinné prostředí není stabilní, či je vyloženě nepřátelské. Výsledkem pak může být úzkostná citová vazba či agresivní citové odcizení, „...dítě nakonec začne své vazebné chování potlačovat a své city zadržovat.“⁵¹

Reakce na odloučení či přímo ztrátu se mohou projevovat různě. Pokud dojde k obrannému vyloučení některých ohrožujících informací, nezůstane to bez důsledků. Bowlby se domnívá, že se mezi nimi nachází téměř všechny obrany klasické psychoanalýzy, jako nemoci, osobnostní vlastnosti, komplexy symptomů, emoce, fyziologické stavy a procesy, psychologické stavy a procesy, umělecké formy a sociální a antisociální chování. Dále rozvádí, že může dojít k částečné či úplné deaktivaci jednoho nebo více behaviorálních systémů s tím, že „pokud se to stane, tak jedna nebo více jiných činností může upoutat čas a pozornost člověka a působit jako rozptylující činitel.“⁵² Přímá úměrnost nás tedy odkazuje k faktu, že čím více se veškerá energie člověka zaměří na jednu činnost, tím více se eliminuje energie, která by mohla být vložena do činností ostatních. Toto má ve výsledku kladný psychologický potenciál. Z toho vyplývá, že děti, které bývají svou matkou odmítány, začnou od ní postupem času odvracet hlavu a zaměstnají se jinou aktivitou, nejčastěji hračkou. Toto lze v modifikované podobě nalézt také u dospělých jedinců.

⁴⁸ Jedná se o experiment, který provedli v roce 1935 Jersild a Holmes, kdy byly děti mezi druhým a šestým rokem vystaveny osmi situacím vyvolávajícím strach, např. ponechání o samotě, tmavá chodba, neznámý člověk, had, atd.

⁴⁹ James in BOWLBY (2012, s. 101).

⁵⁰ Bowlby (2012, s. 195).

⁵¹ Bowlby (2013, s. 198).

⁵² Ibidem s. 64.

2.4 Donald Woods Winnicott a přechodový objekt

Britský psychoanalytik Donald Winnicott⁵³ přichází s koncepcí objektních vztahů, spolu s Bowlbym se tak stal velkým přínosem pro moderní vývojovou psychologii. Paradoxně se ve vývoji psychologie opět vyměnily role, neboť femininní element vystřídali opět muži. Alespoň co se týče fenoménu kvality raných vztahů mezi matkou a dítětem.

Problémy s identitou u svých pacientů vidí v neuspokojivé interakci mezi matkou a dítětem v rané fázi vývoje, přesněji v prvních měsících života. Vzhledem k tomu, že matka nereaguje na dítě dostatečně empaticky, u dítěte dojde k odtržení mysli od tělesnosti či pudů, a vytvoření *falešného Self*. Správně má *dostatečně dobrá matka* na dítě vstřícně reagovat a zajistit mu tak zvané podpůrné prostředí. Zde si je schopno dítě utvořit opravdové Self, kde dochází ke kooperaci mysli s pudy.

„*Je normální, aby dítě pociťovalo úzkost, objeví-li se v péči o ně nedostatky*“⁵⁴, říká dále Winnicott, a aby dítě v nepřítomnosti matky nestrádalo do té doby, než na to bude připravené, přichází s teorií přechodových objektů. Jedná se většinou o oblíbenou hračku či kousek textilie. Takový předmět zastoupí mateřský prs při odloučení od něj a slouží jako obrana před separační úzkostí. Jde o symbol jednoty vnitřního světa dítěte s vnějším světem ve formě matky. Dítě tak snáze chápe matku jako samostatný objekt. Přechodové objekty představují podle Winnicotta první spojení s kulturním světem a u psychicky zdravého jedince jsou stále přítomny také v dospělosti, například ve formě umělecké tvorby.

⁵³ (1896-1971), spolu s R. Fairbairnem zakladatel Britské školy objektních vztahů.

⁵⁴ Winnicott in BOWLBY (2012, s. 357).

3. MATKA Z POHLEDU ANALYTICKÉ PSYCHOLOGIE

3.1 Carl Gustav Jung a archetyp matky

„Matka je...archetypový prožitek: je prožívána ve více nebo méně nevědomém stavu nikoli jako tato určitá individuální osobnost, ale jako Matka, jako archetyp plný neslýchaných významových možností. V dalším průběhu života praobraz bledne a je nahrazován vědomějším, relativně individuálním obrazem, o kterém se předpokládá, že je jediným obrazem matky, který člověk má. V nevědomí naproti tomu je matka předtím jako potom mocným praobrazem, který v průběhu individuálního a vědomého života zabarvuje a dokonce určuje vztahy k ženám, ke společnosti, k citění a ke hmotě, ovšem tak subtilním způsobem, že vědomí to zpravidla nepozoruje.“⁵⁵

V Jungově přínosu k problematice významu matky je nutno pracovat převážně s pojmy. Přímo pojem archetyp vysvětluje synonymy jako výraz, idea či praobraz. Vznik archetypu vnímá jako věc velmi spornou a přirovnává jej ke vzniku druhu, tedy samotného počátku bytí. Archetyp–obraz má v konečném výsledku povahu nevědomých psychických predispozic, které jsou součástí kolektivního nevědomí a „...nerozšiřují se pouze tradicí, jazykem a migrací, ale mohou spontánně vznikat, způsobem, který není ovlivněn působením z vnějšku.“⁵⁶

Tyto symboly transformují libido z nižší formy do vyšší. „Nejdůležitější forma vztahu z dětství, totiž vztah k matce, je kompenzována archetypem matky, když je žádoucí odpoutání z dětství...“⁵⁷ Jung dělí aspekt archetypu matky z hlediska symboliky do dvou základních skupin, a to pozitivní (milující podporující matka⁵⁸) a negativní (strašná matka⁵⁹). Třetí podskupinu tvoří aspekt ambivalentní, který zastupují bohyně osudu.

Konkrétně má archetyp matky mnoho dalších pojetí. Můžeme začít Velkou matkou, jakýmsi prazákladem pojmu matka, který vychází z dějin náboženství a představuje mnoho podob mateřské bohyně.

Z klasických podob matky-ženy zde náleží vlastní matka, babička, nevlastní

⁵⁵ Jung in KAST, V.: *Otcové-dcery, matky-synové*, Praha 2004, s. 61-62.

⁵⁶ JUNG, C. G.: *Výbor z díla II., Archetypy a nevědomí*, Brno 1997, s. 190.

⁵⁷ JUNG, C. G.: *Výbor z díla VIII., Symboly proměny II, Hrdina a archetyp matky*, Brno 2009, s. 104.

⁵⁸ Jung (1997, s. 193) blíže rozvíjí „to, co je dobrotivé, pečující, snášlivé, poskytující růst, plodnost a potravu, místo magické proměny, znovuzrození.“

⁵⁹ Pozn. 58 „čarodějnice, drak, každé pohlcující zvíře, hrob, sarkofág, vodní hlubina, smrt, noční můra, strašidlo, tajné, skryté, temné, propast, říše mrtvých, pohlcující, svádějící, vzbuzující strach, neodvratné.“

matka, tchýně, žena, k níž má člověk blízký vztah, pramáti, bohyně, Matka Boží, panna a podobně.

Symbolickou podobu matky lze nalézt například v ráji, Království Božím, Nebeském Jeruzalému, v církvi, univerzitě, městu, půdě, nebi, zemi, lesu, moři, hmotě, podsvětí, měsíci, poli, zahradě, skále, jeskyni, stromu, prameni, hluboké studni, křtitelnici, květině (růže, lotos), mandale a nejrůznějších zvířecích formách.⁶⁰

Vlastní matka má samozřejmě z celého výčtu zásadní význam, avšak je nutno jej chápat opět symbolicky, neboť Jung vysvětluje, že „*osobní matka má jen podmíněný význam...je to na matku projikovaný archetyp, ten jí dává mytologické pozadí.*“⁶¹ Toto tvrzení dále rozšiřuje, když hovoří o tak zvaných traumatických vlivech matky. Ty mohou být dvojí, prvním z nich je vliv podmíněný charakteristickými vlastnostmi nebo postoji osobní matky, do druhé skupiny již spadají fantastické projekce dítěte.

Na tomto místě je nutno zmínit tak zvaný individuační proces, který symbolicky spočívá ve 'vejití do matky', tedy ve vytvoření vztahu mezi já a nevědomím. Jung vysvětluje život jako oběh slunce po obloze a dělí život do čtyř hlavních fází: dětství/mládí (jitro), raná dospělost (dopoledne), střední věk (odpoledne) a pozdní zralost (večer). Každá tato fáze má pro vývoj člověka jiný význam. Pro Junga se v tomto procesu jeví nejatraktivnější období druhé poloviny života, jakási fáze kulturního účelu. Vysvětluje, že „*...to, co pro mladého člověka musí platit za regresi, totiž ženství muže (částečná identita s matkou), nabývá ve druhé polovině života jiného významu. Asimilace tendence opačného pohlaví se stává úkolem, který musí být vyřešen, aby se libido udrželo v progresi. Úloha spočívá v integraci nevědomí, to znamená v syntéze „vědomého“ a „nevědomého.*“⁶²

Mateřský komplex, který Jung zavádí do analytické psychologie, vychází také z archetypu matky. Lze jej charakterizovat jako situaci, kdy je „*...instinktivní sféra dítěte narušena, tím jsou konstelovány archetypy...ty vstupují mezi dítě a matku jako cizí a často úzkost vzbuzující prvek.*“⁶³ Tento komplex má vliv na psyché člověka po celý život a pro plnohodnotný rozvoj osobnosti je žádoucí jeho vysvobození na světlo vědomí. Komplex se ustavuje na základě mnoha nejrůznějších vlivů, jako osobní zkušenost dítěte s matkou, či osobami, na které si mohlo dítě matku tak či onak projikovat. Řadí se zde rovněž zkušenosti se symboly matky, jako je církev či příroda, a

⁶⁰ Volně z JUNG (1997).

⁶¹ Ibidem, s. 194.

⁶² JUNG (2009, s. 193) Zde je citace omezena pouze na vztah matky a syna, neboť ten je hlavním tématem této práce.

⁶³ JUNG (1997, s. 196).

v neposlední řadě individualita dítěte.

3.2 Mateřský komplex

Práci s rodičovskými komplexy se ve svém díle věnuje Jungova následovnice, švýcarská psycholožka Verena Kast⁶⁴. Jungovu teorii dále rozvádí, aktualizuje, a nově rovněž přihlíží k pozorování kojenců. Svým způsobem se snaží pohled na rodičovské komplexy modernizovat a ukázat jejich čistou formu. Vzhledem k zaměření této práce bude opět blíže zmíněn pouze mateřský komplex u muže. Zde je potřeba zdůraznit následující. Kastová, stejně jako Jung, varuje, že skutečně nelze zaměňovat či ztotožňovat reálnou matku s jejím archetypem.

Abychom vysvětlili povahu komplexu, je nutno uvést Jungovu formulaci: *„Komplexy jsou afektivní jádra osobnosti, která se vytvořila na základě bolestného nebo významného střetu individua s požadavky okolí nebo určitými událostmi, které přesahovaly momentální dispozici jedince.“*⁶⁵ Kastová se domnívá, že výše zmíněné komplexy mají své jádro v interakci dítěte se vztahovou osobou, kdy právě rané dětství je pro vznik komplexu nejcitlivějším obdobím. Ten se poté promítá do interakcí nejen v dětství, ale také v dospělosti, je provázen silnými emocemi, ego-obrannými mechanismy a jedinec se nachází ve stavu stagnace.

Pokud se muž nedokáže od matky odpoutat a zbavit se tak mateřského komplexu, dochází k situaci, kdy je mateřský komplex přenesen na ostatní ženy jeho života, především partnerku. U muže ve vztahu k matce může dojít i k jinému vypořádání se s ní. Jestliže není takový muž schopen skutečného odpoutání, může dojít pouze k odvrácení od matky, a tím k jejímu znehodnocení. V konečném důsledku dojde k odštěpení ženských elementů v muži, ty začnou působit ve formě nezpracované hrozby a musí být vytěsňovány. Zde, ruku v ruce s vytěsněním, nastupuje úzkost.

Jung uvádí tři základní účinky mateřského komplexu na syna, a to ve formě homosexuality, donchuanismu a impotence⁶⁶. My se blíže podíváme konkrétně na původně negativní mateřský komplex u muže a jeho projevy. Muži s tímto komplexem většinou hledají útěchu v otcovském světě, to symbolicky znamená, ve světě sebeuplatnění. S veškerou vehemencí se snaží uspět, pokud jsou v některé oblasti

⁶⁴ KAST (2004). Autorka se v této knize věnuje původně pozitivnímu mateřskému komplexu u ženy a u muže, původně negativnímu mateřskému komplexu u ženy a u muže, původně pozitivnímu otcovskému komplexu u ženy a muže a původně negativnímu otcovskému komplexu u ženy a u muže.

⁶⁵ Volně z JUNG (1997, s. 212).

⁶⁶ Blíže viz JUNG (1997).

talentovaní, vyrovnávají se s komplexem lépe. Jsou však vůči okolnímu světu nastaveni a priori negativně, ovládá je strach a nedůvěra. Takový muž se domnívá, že vlastní hodnotu a lásku si lze zasloužit díky vysokému výkonu, který v té či oné oblasti podá.

4. PSYCHOLOGIE UMĚNÍ

Vzhledem ke koncepci této práce je nutno zmínit pohledy některých významných psychologů, historiků umění, filozofů a dalších, kteří se tématem zabývali a snažili se najít vysvětlení pro odvěkou touhu člověka tvořit. Proto, že se na vztah umění a psychologie lze dívat z mnoha úhlů, zaměříme se převážně na otázky psychologických procesů v duši umělce a jeho puzení k umělecké činnosti, přesněji na vztah umělce a jeho díla.

4.1 Sigmund Freud a psychoanalytická teorie umění

Sigmund Freud měl k výtvarnému umění velice kladný vztah, což také korespondovalo s dobrým dobovým vkusem a společenským postavením doby, ve které žil. Na poli výtvarného umění jej v první řadě fascinovalo sochařství, podružněji malířství, přičemž hlavní důraz kladl na obsah díla. Přál si pochopit, prostřednictvím čeho výtvarné dílo působí. Ve středu jeho zájmu se ocitlo umění klasické, přesněji starověké, kterým se obklopoval přímo jako sběratel. Často a rád navštěvoval umělecké instituce nejen v rámci Rakouského císařství, ale také v zahraničí. Na moderní umění se naopak díval se značným despektem, třebaže se surrealismem je dodnes spojován, byť si to sám nepřál. Surrealismus a expresionismus coby umění nikdy nepřijal.

Sám do oblasti umění zasáhl svými spisy málo, avšak o to zajímavější se z hlediska dějin umění a estetiky jeví. Můžeme připomenout jeho osobní korespondenci⁶⁷, ve které se věnuje popisu svých zážitků s uměleckými díly, která na něj měla silný emoční dopad, a rovněž polemizuje nad relativně novými tendencemi moderního umění. Freudovo estetické stanovisko poté na základě vydané korespondence blíže rozpracoval Ernst Gombrich⁶⁸. Pravděpodobně nejznámější práce, kterou Freud věnoval výhradně

⁶⁷ Jedná se o publikované dopisy např. s T. Mannem, M. Montessori, C. Jungem, a mnoha dalšími z období mezi lety 1873 až 1939, zde přímo myšleny dopisy své snoubence Martě Bernays. FREUD, E. L. (ed.): *Letters of Sigmund Freud*, New York 1992.

⁶⁸ Blíže viz GOMBRICH, E. H.: *Reflections on the History of Art: Views and Reviews*, Oxford 1987.

výtvarnému umění, je jeho pojednání o Leonardu da Vinci.⁶⁹

Pokud se na téma podíváme obecně, došel Freud k následujícímu stanovisku, které se vztahuje také na oblast umění, a to, že „většinou lidí se podaří převést značnou část pudových sexuálních sil na jejich činnost v povolání. Pohlavní pud má zvláštní sklon k takovému spojování s jinými činnostmi, neboť má schopnost sublimace⁷⁰, to znamená, že může zaměňovat svůj původní nejbližší cíl za jiné cíle, které jsou popřípadě výše ceněny a nejsou už sexuální.“⁷¹ Tato pudová snaha se vyvinula v raném dětství a Freud ji zahrnuje do pojmu infantilního sexuálního zkoumání, které pokud je z důvodu energického potlačení přerušeno, vytvoří se pro další vývoj pudu tři cesty. U prvního typu dojde k neurotické poruše, druhý typ pak touhu po vědění zastoupí téměř cele činnostmi sexuální, avšak nikdy nedojde v této oblasti uspokojení. Pro nás je podstatný třetí typ, kdy větší část libida je uspokojivě sublimována v touze po poznání. Přímo na příkladu uměleckého puzení u Leonarda Freud nakonec prohlašuje, že je schopen psychoanalyticky vyložit pouze změny a omezení jeho nadání, umělecké nadání jako takové se však díky sublimaci jeví psychoanalýze jako nepřístupné.

I přes to, že si Freud nepřipadá kompetentní se k uměleckým výtvorům vyjadřovat příliš do hloubky a sám se označil v této oblasti za laika, tvrdí, že umělcův záměr je natolik podstatný, že díky němu můžeme dále odhalit smysl a obsah daného díla a na základě toho je vyložit. O to se pokusil v objasnění ztvárnění postavy u Michelangelova Mojžíše⁷².

S největší pravděpodobností to, co Freud výtvarnému umění v první řadě přinesl, je jazyk symbolů. Dva protipóly v pudovém světě každého z nás, tedy Éros a Thanatos, lze totiž aplikovat plošně jako celosvětové hybné síly, umění se zde ocitá někde na hraně mezi destrukcí a konstrukcí a může tyto síly vyvažovat. Pokud se umělec z těchto ambivalentních tlaků pudu sám vymaní, prostřednictvím svých fantazií může zprostředkovat takové osvobození také pasivnímu vnímateli svého výtvoru, jinými

⁶⁹ FREUD, S.: *Spisy z let 1909-1913*, Praha 1997. Blíže viz stať *Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci*. Tuto Freudovu teorii napadl v padesátých letech 20. století americký historik umění Meyer Schapiro ve své stati *Leonardo a Freud: Uměleckohistorická studie*, in SCHAPIRO, M.: *Dílo a styl*, Praha 2006. Zde Leonardovu fixaci na matku přímo nevyklučuje, dokládá však historická fakta, která Freud ve své stati opomenul, čímž je Freudova studie na toto téma značně zpochybněna.

⁷⁰ Rycroft (1993, s. 129) vysvětluje sublimaci jako „vývojový proces, při němž se pudová energie vybíjí v nepudových formách chování. A. Freud ji považuje za obranu, která se týká spíše normality než neurózy, protože infantilním konfliktům, které by jinak vedly k neuróze, poskytuje progresivní řešení.“

⁷¹ Freud (1997, s. 121).

⁷² FREUD, S.: *Spisy z let 1913-1917*, Praha 2002. *Michelangelův Mojžíš*. K této problematice blíže viz GOMBRICH (1987) nebo KALINA, P.: *Freudův doutník, Kafkovy stromy a Michelangelův Mojžíš*. BUKOVINSKÁ, B., SLAVÍČEK, L. (ed.): *Pictura Verba Cupit, Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*, Praha 2006.

slovy „*umělci dopřála dobrotivá příroda, že může svým dílem vyjadřovat nejtajnější, jemu samému skrytá duševní hnutí, kterými působí mocně na ostatní lidi, jemu vzdálené...*“⁷³ Umění se tak stává prostředkem, který balancuje mezi realitou a fikcí ve formě splněného přání, skrz symboly promlouvá ke vnímateli a vyvolává u něj emoční prožitky⁷⁴.

4.2 Carl Gustav Jung a umění na prahu kolektivního nevědomí

Carl Gustav Jung považoval umění za stejně významné jako například filozofii, mytologii, náboženství, či sny, sám byl výtvarně nadaný a činný. Jeho záběr vědění byl nesmírně rozsáhlý, a na rozdíl od Freuda, jako gnostik, zahrnoval do celkové koncepce svých psychologických úvah také široké spektrum věd příbuzných i nepříbuzných. Snažil se objevit pravdu vzhledem k celku, pochopit lidskou duši v rámci světa. Střediskem zájmu se mu staly mýty, které prostupují celkový vývoj lidské existence, a v prvé řadě právě umění. Byly tady od nepaměti a žijí s lidstvem stále, žijí mezi námi, jsou naší součástí stejně tak, jako my jsme součástí jich. Jung ve svých spisech často odkazuje přímo na konkrétní umělecká díla⁷⁵, převážně literární, v patnáctém svazku Sebraných spisů⁷⁶ se již přímo umění věnuje, a to na obecné rovině psychologie umění. Z širokého zástupu moderních umělců si pak konkrétně vybral Picassa.⁷⁷

Utvořit si názor na moderní umění na prahu 20. století nebylo jednoduchým úkolem. Nemalých rozpaků jsme si mohli povšimnout již na příkladu Freuda, Jung se však k problému postavil méně kriticky, jak uvidíme dále. Nutno dodat, že se s tímto problémem potýkáme stále. Každá etapa umění musí uzrát, abychom byli s to ji zařadit do dobového kontextu. Období kolem roku 1900 znamenalo pro vývoj lidstva velký mezník v mnoha směrech, ne jen z hlediska umění. Svět se loučil se svým klasickým vnímáním, člověk byl postaven před problém modernity, který musel vstřebat a přijmout. Výtvarné umění stálo v rámci modernizace v čele a Jung se se svým širokým záběrem přizpůsobil této velké změně lépe než Freud lpící na tradičních principech.

⁷³ Freud (1997, s. 150).

⁷⁴ Volně z KULKA, J.: *Psychologie umění*, Praha 2008.

⁷⁵ Na tomto místě je nutno upřesnit Jungovu preferenci literárního žánru a dramatu. Výtvarnému umění, byť často užívá reprodukce výtvarných děl k demonstraci svých tezí, se věnuje pouze okrajově pro svou vizuální podobu a příklady svých úvah, nerozebírá však otázku výtvarného umění či umělce do hloubky.

⁷⁶ *Collected Works of C. G. Jung, Part 15 - The Spirit in Man, Art, and Literature*, Routledge & Kegan Paul, London 1953-1978. K výtvarnému umění konkrétně stať *Picasso* (1932). V českém překladu lze pro rozšíření tématu použít JUNG, C. G.: *Duše moderního člověka*, Brno 1994.

⁷⁷ (pozn. 76).

Podle Junga jde také u Picassa o projev ducha doby, která se na začátku 20. století tak prudce mění a rozpíná. Picassovu cestu k abstrakci přirovnává k výtvarnému umění duševně chorých, a to od zobrazitelného předmětu, přes setkání s archetypy a jejich integraci, až k abstraktnímu zobrazení nevědomí. Jde o návrat ke kořenům, ten pak umožní obnovení celistvosti lidské psyché. Za nepředmětným uměním vidí stav nitra za vědomím, nikoli vědomou skutečnost, která hovoří symbolicky.

Samozřejmě, že se výtvarné umění dotýká koncepce kolektivního nevědomí a jeho symbolů, chceme-li archetypů. Umělec je pro něj člověk, který se ve svém individuálním zápase potýká s podněty osobní roviny, ale také právě kolektivního nevědomí. Jeho lidskost je upozaděna. Člověk-umělec zůstává individuem v rámci celku, avšak jeho dílo se stává navždy součástí kultury. Umění je podle Junga klíčem ke kontaktu se světem archetypů.

4.3 Psychologie umění z pohledu dějin umění

Podívejme se na problematiku psychologie umění z druhé strany, a to z pohledu historika umění, případně z pohledu příbuzných disciplín. Jedná se v podstatě o druhou stranu téže mince.

Psychologie umění patří mezi pět základních směrů v rámci teorie umění.⁷⁸ I ta má však své podobory, jakési rozdělení dle přímého okruhu zájmu. Záměrem této práce není teoretický výčet všech teorií, ale stručný náhled na možné směry uvažování o uměleckém díle a jeho tvůrci, s přihlédnutím na téma této práce. Jak již bylo uvedeno výše, střediskem mého zájmu se stal umělec, jeho vztah s matkou, a následné možné vyrovnávání se s tímto vztahem v rámci jeho tvorby. Podle Kurice⁷⁹ tedy můžeme nazvat náš hlavní zájem jako studium vztahu zdroje a díla, protože „...*nejzajímavějším problémem psychologie umění – není téma nebo obsah, ale to, jak toto téma nebo obsah se stává z předmětu skutečnosti – předmětem umění. Jak se událost stává dílem.*“⁸⁰ Nebo konkrétněji – jaký je smysl takového počínání a proč?

Vygotskij uvádí, že „*nejbezprostřednější příčiny uměleckého účinku jsou skryty v nevědomí, a pouze pronikneme-li do této oblasti, budeme schopni dobrat se jádra umělecké problematiky.*“⁸¹ Nad tímto vztahem uvažuje dále a dochází k podobnému

⁷⁸ Podle kritika umění Chalumeaua patří mezi další obory fenomenologie, sociologie umění, formalismus a strukturální analýza. Blíže viz CHALUMEAU, J.-L.: *Přehled teorií umění*, Praha 2003.

⁷⁹ KURIC, J.: *Psychologie vnímání malířských výtvarných děl v ontogenezi*, Brno 1986.

⁸⁰ Eizenštejn in KURIC (1986, s. 18).

⁸¹ VYGOTSKIJ, L. S.: *Psychologie umění*, Praha 1981, s. 71.

názoru jako Freud, v podstatě staví umění na pomezí neurózy a snu.⁸² Umělec se tak stává věčným dítětem potácejícím se mezi snem a skutečností, jeho přání se odráží v tvorbě. Psychoanalytické teorie pro oblast umění blíže rozvádí a aplikuje přímo na umění výtvarné. Krajinomalba je vnímána jako sublimace vizuální slasti, „*umělcovo tíhnutí k zobrazování lidského těla je náhražkou zájmu o tělo matčino a intenzivní potlačení touhy po incestu přenáší umělcův zájem z lidského těla v podstatě na přírodu.*“⁸³ Cílem umění se pro Vigotského všeobecně stává katarze.

Podívejme se na výtvarné umění z jiného úhlu a zaměřme se převážně na výsledný artefakt, který lze začlenit do systému univerza jako symbol, či znak. Jistě, že si každý člověk na zkoumané dílo projikuje svou vlastní zkušenost, neboť jak praví Goethe – vidíme, co známe. Tím snad přichází o svou čistotu a ryzí pravdu, se kterou bylo zpočátku zamýšleno a tvořeno. Jedině díky zobrazivému výtvarnému umění je ale každý z nás schopen vnímat svět jinak, očima někoho jiného, jak upozorňuje Proust⁸⁴, a přesto zůstat sám sebou.

Malba, pokud ji budeme vnímat jako svébytný celek, nám také dokáže odkrýt autorovo nitro. O tom hovoří mimo jiné skutečnost výběru námětů, které si umělec volí. Výsledný artefakt nám nakonec umožňuje daleko intenzivnější exkurz do umělcovy duše, než jeho přímé osobní výpovědi. Huyghe přímo upozorňuje, že „*strom neví, že je stromem*“⁸⁵, a proto by se umělec neměl se svou tvorbou, metaforicky vzato plody, vědomě konfrontovat. Celý proces by pak mohl přijít o svou podstatu, ať už je jakákoli.

4.4 Psychologie umění a filozofie⁸⁶

Do oblasti teorie umění přispěl rovněž německý filozof Friedrich Nietzsche, a to názory, které by se zpětně daly považovat za protichůdné. Podle jeho kognitivní definice je umění poznání světa bytí, jeho dionýského základu. Afektivně-etická definice

⁸² Huyghe uvádí, že umění je ventilem potlačených přání, které si umělec ale nemusí uvědomovat. Zmiňuje také význam snu a jeho přenesené symboliky v umění. Tímto navazuje na myšlenku malíře období romantismu C. G. Caruse, který říká, že „*v umělci, který zachycuje obrazné představy, probíhá proces, který lze pozorovat u spícího ... tyto představy jsou přizpůsobeny citům zmítajícím se v hloubi jeho duše.*“ Huyghe rovněž poukazuje na zajímavý fakt, že Carus v podstatě formuloval jednu ze základních myšlenek psychoanalýzy více než padesát let před Freudem. Volně z HUYGHE, R.: *Řeč obrazů ve světle psychologie umění*, Praha 1973, s. 134.

⁸³ Ibidem s. 78.

⁸⁴ Proust in HUYGHE (pozn. 82, volně s. 103).

⁸⁵ Ibidem s. 132.

⁸⁶ Otázkám původu a podstaty umění se věnovalo mnoho filozofů, v prvé řadě je třeba zmínit Platona a Aristotela, Kanta, Schlegela, Schellinga, Hegela a Schopenhauera. Vzhledem k této práci nás zajímají názory filozofů žijících na přelomu 19. a 20. století, tedy těch, kteří již mohli konfrontovat své názory s psychoanalýzou.

popisuje umění jako útěchu, která člověku umožňuje dál žít. Ontologická definice staví umění na roveň iluze a kosmologická definice prohlašuje umění za hru, kterou si svět hraje sám se sebou. Umění je nakonec kompendiem dvou principů, apollinského (klidného, jasného a rozumového) a dionýského (vášnivého a mysteriózního). Výtvarné umění řadí do principu posvátného opojení, do principu čistě apollinského. Umění zpočátku vidí jako zpodobení umělce já, nakonec dospívá k možnosti umění jako prostředku vůle k moci.⁸⁷

Nový pohled na výtvarné umění nabízí filozofie Martina Heideggera, který již měl možnost setkat se s uměním moderním. Zde, stejně jako u Junga výše, nastávají rozpaky, neboť osvědčené teorie již nelze aplikovat. Na prahu nového 20. století si je třeba klást nové otázky. Heidegger se tedy ptá, na co moderní umění reaguje? Ve třicátých letech 20. století přichází odpověď, jeho úvahy nabraly nový vítr a kulminují v myšlence, že díky uměleckému dílu a setkání s ním lze dospět k poznání světa.⁸⁸ Otázka bytí ve světě je pro něj klíčová, každá věc má svůj smysl, je součástí neustálého proudění času, a k uchopení smyslu může sloužit právě umělecké dílo coby prostředník. Obzory se rozšiřují jak pro tvůrce samotným procesem, tak pro pasivního vnímatele, umělecké dílo je nositelem nové zkušenosti a napomáhá k setkání s pravdou a smyslem, jak v podstatě již tvrdil výše Proust. V centru dění je pro něj opět výsledné dílo, ne osobnost umělce.

Heidegger hledí do minulosti, díky které jsme lépe schopni pojmut přítomnost v kontextu. Setkání s moderním uměleckým dílem nám může napomoci pochopit bytí veškerých subjektů, malby Vincenta van Gogha vnímá jako klíčové k pochopení otázky moderní estetiky zevnitř a odhalení dlouholeté cesty procesu mimo i v rámci modernity. Chápat smysl bytí lze pouze díky pochopení funkční tradice a jejího dědictví, právě na tomto faktu lze stavět nové možnosti pro lidské chápání a jednání vůbec. Lze přemýšlet o paralelách s Jungovými tezemi archetypů a kolektivního nevědomí, neboť to, byť přímo nevyřčeno, se dostává do základů Heideggerova uvažování o nutnosti propojení země a světa v jakési jedinečné entitě.

Osobnost umělce se však musí vyznačovat jistým přesahem, umělec–tvůrce musí být schopen s předstihem rozeznat něco, co se dosud jeví průměrnému člověku skryto a tím napomůže tento nový závan pochopení bytí rozklíčovat. Zárodečné obrysy tradicionalismu jsou umělcem vneseny na světlo originálním způsobem, a tak dochází

⁸⁷ Blíže k problematice raných názorů na umění viz NIETZSCHE, F.: *Zrození tragédie z ducha hudby*, Praha 1993, pozdější vývoj názoru viz NIETZSCHE, F.: *Tak pravil Zarathustra*, Praha 2014.

⁸⁸ HEIDEGGER, M.: *Zrození uměleckého díla*, in *Orientace III.* (č. 5, 6) 1968, IV. (č. 1) 1969.

k obnovení ontologické tradice lidstva pro budoucnost. Umělec musí být také schopen reagovat a stavět na dosud nedokonaných způsobech pojetí bytí v toku času. Svým dílem vytahuje to, co bylo dosud skryto, do současného vnímání světa. Reaguje na to, co se nabízí, a pomáhá realizovat obrysy nového světa v rozličných možnostech.

Pokud se umění nedotýká zásadních otázek točících se kolem neznámého, mimořádného, familiérního a ordinárního, nenaráží na tyto zásadní protipóly, hrozí zde riziko jistého kliše, tedy že umění sklouzne do tření subjektivní projekce. Nevydá tak světu kýženu pravdu, která může být vnímatelem dále zpracovávána. Umělec by měl umět reagovat na to, co mu země nabízí, aby vytvořil něco skutečně smysluplného, musí stavět na rozměru jinakosti, který nikdy nemůže být zcela přivlastněn. Autentický výklad musí jednoduše ukázat, co nelze vyčíst ze slov, ale přesto je řečeno.

Heidegger následně demonstuje své úvahy o estetice na poli umění na konkrétním příkladu, a to na jednom z pěti obrazů zobrazujících *'Pár bot'* od Vincenta van Gogha. Ve spojení s malbou totiž může estetika podle Heideggerových slov překonat samu sebe. Boty řadí do širších souvislostí ve světě a čase a snaží se z obrazu vyčíst právě ony potřebné konotace. Existenci bot vidí z pohledu bytí ve světě, nikoli ve smyslu jsoucna. Toto je nutný úhel pohledu, který bychom si měli osvojit, a porozumět tak bytí subjektů moderním způsobem jen díky tomu, že se naučíme kultivovat a rozvíjet ontologickou vnímavost. Díky tomu dospějeme k pochopení v širším smyslu.

Van Gogh jako malíř představuje pro Heideggera malířství jako takové, jednoduše maluje obraz takový, jaký opravdu je, na pomezí skrývání a odhalování, a to vše v rámci světa. Představuje onu ryzost venkovského života, prapodstatu odvěké zakořeněnosti v přírodě, za svou zdánlivou jednoduchostí skrývá netušené obzory. Právě zde jde o spojení světa bytí se zemí v nejvyšší možné míře.

Obraz *'Pár bot'* má v rámci Goghovy tvorby mnoho variant⁸⁹. Je otázkou, které z těchto zpracování si filozof vybral, tento fakt však skutečně není relevantní a jen potvrzuje Heideggerovo uvažování o problému jako o celku. Všechny obrazy totiž ukazují totéž – stále stejnou vyšší a hlubší podstatu, o které Heidegger ve své stati hovoří. Ontologická pravda umění spočívá v tom, jaké poselství obraz sděluje v průběhu věků. I přes to, že Heideggerovy vlastní politicky zabarvené aspekty zpochybňují toto jeho uvažování v objektivní rovině, otázkou zůstává, jak moc se umění jakékoli interpretace prolíná se subjektivní zkušeností. Východiskem je pravděpodobně

⁸⁹ Interpretaci nejen obrazům van Gogha na toto téma, ale také přímo Heideggerově eseji o tomto díle se věnovalo mnoho autorů, například M. Petzet, M. Schapiro, či H. Dreyfus.

umění v umění vzít ontické umělecké dílo a vnímat jej v souladu s ontologickou pravdou obecně.

Jde o Heideggerův fenomenologický most, který umožňuje přejít od interpretace uměleckého díla k ontologické pravdě, která je vlastní všemu umění. Přes objektivní rovinu se tak dostáváme k subjektivní interpretaci a stáváme se součástí obrazu s veškerými prožitky, které nám atmosféra nabízí, víceméně se zde dotýkáme fenoménu katarze. Obrazy skrývají mnohé interpretační roviny a samozřejmě záleží na individuálním pohledu, bez něj by nebyla jakákoli interpretace možná. Autentická hermeneutika ale předkládá fakt, že neinterpretuje žádné umělecké dílo, ale my sami musíme bojovat, abychom porozuměli. Z této konfrontace pochází pravý smysl, to, oč Heideggerovi jde. Umění nás má navést správným směrem k naší schopnosti vyhnat temnotu, která obklopuje světlo srozumitelnosti a naučit nás vidět ono všydypřítomné všechno a nic, vidět poetickým způsobem, vidět víc, za běžně viděné.

4.5 Vědecký přístup k psychologii umění

Psychologie umění nabízí také víceméně vědecký přístup ve snaze o profilaci uměleckých osobností podle různých kritérií do tvůrčích typů. Výtvarný pedagog Löwenfeld⁹⁰, jehož koncepce byla determinována prací se zrakově postiženými, vidí rozdělení ve dvou základních typech – haptickém a vizuálním, třetím typem se stal typ smíšený, který propojuje obé. Haptický typ preferuje smyslové vjemy okolí, při tvorbě s dílem takřka splyne, na prvním místě stojí subjektivní pocity jak při volbě barvy, tak také ve ztvárnění figury. Haptický typ pojímá výslednou tvorbu komplexně. Vizuální typ se zpočátku soustředí na celkový dojem vnímaného objektu a následně diferencuje detaily, ke kterým je ovšem vnímavější ve smyslu realistického vidění skutečnosti. Je celkově racionálnější⁹¹.

Psychologii umění se věnoval také psychiatr a psychoterapeut Stanislav Drvota, který byl v 60. letech významnou pražskou osobností v mnohých uměleckých kruzích, rovněž sběratelem výtvarného umění. Podstata umění je pro něj „*věčná transcendentální idea autonomní povahy, na nás nezávislá*“ nebo „*všemocný nevědomý princip v nás, jenž je autonomní, a produkuje za nás*“⁹². Tento autor svým exaktním

⁹⁰ LÖWENFELD, V.: *The Nature of Creative Activity*, New York 1952.

⁹¹ Volně z PEROUT, E.: *Viktor Löwenfeld a jeho pojetí dvou tvůrčích typů* in *Arteterapie*, č. 8, Praha 2005.

⁹² DRVOTA, S.: *Osobnost a tvorba*, Praha 1973, s. 8.

výzkumem předložil fakta, která se týkají závislosti umění na psychologickém typu umělce. Jako jeden z mála badatelů se přednostně zajímá o přímý vztah mezi umělcem a výsledným dílem. Jeho kniha nás zavádí do 60. let 20. století, zkoumanými osobami se staly významné osobnosti české výtvarné scény⁹³. Drvota uvádí, že osobnosti, které oslovil, jeho psychologickou práci uvítaly se značným zaujetím. Někteří z těchto umělců rovněž ocenili možnost využití Drvotových poznatků pro sebepoznání a svůj osobní rozvoj, nikdo z oslovených účast na výzkumu neodmítl.

Autor navazuje na myšlenky předních filozofů a psychologů⁹⁴, náročnými psychometrickými testy byli nakonec umělci rozděleni do šesti základních skupin⁹⁵. Popisuje osobnost umělce podle typologických a jiných měřítek, sleduje průběh života umělce od dětství po současnost. Stručně pak rozebírá danou osobnost, přičemž klade důraz na míru adaptability na prostředí v dětství a dospělosti, velmi sporadicky zmiňuje vztah s rodiči, dále navazování sociálních kontaktů, míru trémy, sny, sport, četbu, a také depresivní stavy či jiné zdravotní problémy zkoumaných osob. Stručně řečeno, Drvotova typologie umělecké osobnosti je primárně zaměřena na extraverci, introverzi a neuroticismus, a promítnutí těchto charakteristik na dílo.

Tato teorie byla v první řadě aplikována na malířství, Drvota sám se zaměřil na oblast převážně nefigurativní, ve velké většině příkladů přímo informální. Dominantní uplatnění psychické funkce dělí do čtyř základních kategorií: pro animální vrstvu osobnosti je dominantní funkcí hmat či mimovolní pohyb (v malbě užití ikonických znaků, striktní realismus), pro emocionální osobnost se stala dominantní funkcí fantazie (v malbě uplatnění symboliky, tzn. zákonitosti snové práce), třetí je osobnost preferující smyslovou zkušenost a tedy domunijící vizus (umělec se identifikuje s procesem vznikání vlastního díla), nejvyšší vrstva je racionální s dominancí racia (v malbě racionálně konstruktivní znaky).⁹⁶

⁹³ Všichni umělci jsou uvedeni anonymně, pro čtenáře zasvěceného do oblasti výtvarného umění však není podle stručného životopisu, reprodukováného díla a následné reprodukce v Drvotově knize obtížné rozklíčovat konkrétní jména umělců.

⁹⁴ V první řadě Schopenhauer, Nietzsche a Jung.

⁹⁵ 1) extravertní skupina demonstrativní s celkovou neurotičností, 2) skupina extravertů v běžném pojetí, 3) skupina přechodných typů mezi extraverci a introverzi, 4) skupina osob schizoidních s význačnými rysy neurotickými, 5) skupina osob schizoidních bez známek neurotičnosti, 6) skupina osob introvertních.

⁹⁶ V oblasti psychologie umění se samozřejmě vyskytují mnohé další směry uvažování, v první řadě je nutno odkázat na osobnost Rudolfa Arnheima a jeho publikaci *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press 1954.

5. ŽIVOT A DÍLO TOMÁŠE H.

V následující kapitole se pokusím využít výše zmíněné poznatky k rozboru díla Tomáše H., jež vytvořil během necelých deseti let nejen v rámci svého studia. Na prvním místě je nutno uvést umělcovu podrobnější biografii, dále bude navázáno samotným rozbohem některých z jeho děl, a to těch, které byly vytvořeny buď v klíčovém období uměleckého hledání, a nebo v emočně vypjatém období životním.

Z mnoha obrazů, které charakterizují Tomášovu tvorbu, byly vybrány tři základní. Prvním z nich je solitér, který byl vytvořen na počátku umělecké tvorby a reprezentuje období počáteční orientace v médiu malby jako takové. Další zastoupené objekty jsou již v rámci cyklů, neboť právě cykly se staly pro tohoto umělce stěžejní. Všechna níže uvedená díla považuji za reprezentanty Tomášova nejen uměleckého, ale právě tak životního hledání, hledání jistot, odpovědí a pevné půdy pod nohama. Hledání odpovědí na otázky týkající se v první řadě jeho vlastní, avšak také samotné lidské existence.

Domnívám se, že interpretace a analýza níže citovaných děl mohou odhalit odpovědi, které autor nevědomě snad tuší, a to právě nevyřešený konflikt z dětství, celoživotní hledání matky a z toho pramenící neuspokojení v nejen emoční rovině. Připouštím, že rozbor děl bude ovlivněn mým individuálním pohledem a zkušeností⁹⁷, avšak pozitivním faktorem je možná konfrontace s autorem, který tuto práci kvituje a ke spolupráci je svolný. Tato studie je tak s to předložit ověřitelná fakta, která poodhalí všeobecně užívanou symboliku v rámci výtvarného umění.

5.1 Biografie Tomáše H.

Tomáš H. se narodil 10. července 1984 na Čeladné v Beskydech. Matka vystudovala střední průmyslovou školu, od narození Tomáše, svého prvního dítěte, pracovala sporadicky v pomáhajících profesích, většinu času však pobývala v domácnosti. V době narození Tomáše jí bylo dvacet let.

Křesťansky založený otec, v době narození prvního syna třicetiletý, vystudoval taktéž střední průmyslovou školu. Do roku 1989 pracoval jako elektrikář, při

⁹⁷ Jak již bylo nastíněno v úvodu, k umělci přistupuji na základě dlouholetého partnerského vztahu a rovněž přímé rodinné vazby.

zaměstnání vystudoval Vysokou školu Báňskou v Ostravě. V roce 1990 byl zvolen starostou obce, vždy finančně zajišťoval rodinu. Do roku 2008 žila rodina s matkou otce.

Tomáš se narodil jako nejstarší ze šesti dětí. Jméno dostal po svém otci a strýci z matčiny strany. O rok později následovala mladší sestra Jana, v roce 1988 bratr Jan. V roce 1992, 1996 a 2004 přišly do rodiny tři další sestry.

Přibližně kolem jednoho a půl roku se u Tomáše začaly objevovat záchvaty dušnosti, byla zjištěna laryngitida. Záchvaty kašle se v nejhorsích obdobích opakovaly jednou za dva týdny, hospitalizace byla nutná ve třech případech, a to ve třech a čtyřech letech vždy zhruba na pět dnů.

V této době se rovněž projevilo opositum enurézy, které matka považuje za kopírování záchvatů laryngitidy, neboť tento problém ustal spolu s ní. Z tohoto důvodu proběhla návštěva dětského psychologa.

Od tří let se u Tomáše objevil problém se zrakem, byla zjištěna dalekozrakost (hypermetropia) a nasazeny brýle s mohutností šesti dioptrií. Díky tupozrakosti (amblyopie) bylo nutno opatřit brýle okluzonem, který byl po zlepšení stavu odstraněn. Jako třetí vada zraku byla zjištěna částečná barvoslepost (achromazie), a to jako dědictví po dědečkovi z matčiny strany.

Nástup do 1. třídy byl odložen z důvodu dílčí nezralosti o jeden rok. Již od mateřské školy dával Tomáš v rámci jiných činností či her přednost kreslení, zájem o kresbu přetrval až do konce základní školy. Vývoj témat lze označit za úměrný danému věku. Od 4. třídy se pomalu začal výtvarně vymezovat, nastalo období dinosaurů a uzavření se do fiktivního světa Zdeňka Buriana.

Na druhém stupni základní školy se objevila agresivní témata hororových scén, přesněji komiksy s upíry, příběhy s vrahy a westernový svět, které měly povětšinou krvavý neveselý konec. Po zásahu třídní učitelky, která byla obrázky šokována, toto období skončilo. Ve čtrnácti letech začal Tomáš intenzivněji vnímat hudbu, u které kreslil. V patnácti letech přišel silný vliv surrealismu, konkrétně Salvadora Dalí, a rovněž studium starých renesančních mistrů, jejichž kresby Tomáš detailně překresloval a včleňoval do svých surrealistických dílek.

V patnácti letech začal Tomáš studovat Střední uměleckoprůmyslovou školu v Uherském Hradišti, a to v ateliéru volné grafiky. S novým prostředím přišly také nové vlivy – expresionismus Oskara Kokoschky či Egona Schieleho, česká výtvarná scéna a kresba Borise Jirků nebo Martina Velíška.

V sedmnácti letech se objevil první vztah s o osm let starší ženou, který trval rok a půl, Tomáš jej označuje za zlomový. Tato žena měla na Tomáše v mnohém zásadní vliv, převážně však v ovlivnění kulturního vnímání českého undergroundu na poli hudby, poezie, či literatury. Ze známých jmen se v tomto období objevuje Ladislav Klíma, či hudební skupina Psí Vojáci v čele s Filipem Topolem. V devatenácti letech navázal Tomáš druhý vztah s o tři roky starší ženou, který s ročním přerušením trval do roku 2013.

Studium pokračovalo na Zlínské soukromé vyšší odborné škole umění v letech 2004-2008, a bylo ukončeno titulem DiS. V průběhu studia došlo ke změně ateliéru z grafiky, kterou vedl Vladimír Jarcovják, na užitou malbu René Hábla. V jednadvaceti letech začal Tomáš malovat akrylem a olejem na plátno figurální náměty, převážně své přátele, rodinu a groteskně zobrazená zvířata. Na dílech z této doby je patrné ovlivnění Lucienem Freudem, či české grotesky Michaela Rittsteina a Vladimíra Kokolii. Absolventským dílem se stala malba na zeď o rozměrech 2 x 4 metry s tématem souboje jedince se společností v rittsteinovském groteskním duchu.

Po absolvování výše zmíněné školy nastoupil Tomáš v roce 2008/09 studium Tělového designu na Fakultu výtvarných umění VUT v Brně pod vedením Jany Prekové, později Lenky Klodové. V roce 2009 rovněž došlo k přerušování stávajícího partnerského vztahu na jeden rok. V té době se věnoval malbě krajiny, konkrétně zpodobení hory z rodné vsi, byl ovlivněn romantismem nejen ve výtvarném umění, ale i názorem. V roce 2009 namaloval cyklus 160 kartin na téma Ondřejník.

Během roku 2010 přestoupil v rámci FaVU do ateliéru Grafiky, který vedla Margita Titlová-Ylovsky. Částečně formálně ovlivněn Anselmem Kieffrem se začal Tomáš v této době věnovat práci s hlínou, kterou přidával na svá plátna. V roce 2011 došlo opět ke změně vedoucího ateliéru na Světopluka Mikytu, k obnovení přerušovaného partnerského vztahu a ukončení bakalářského studia. Bakalářská práce z roku 2012 nesla název *Z rodné hroudy*.

V roce 2012 změnil Tomáš v rámci FaVU ateliér na Malířství 2 pod vedením Ludka Rathouského. V roce 2013 zemřel Tomášův vzor z časného mládí Filip Topol a v den jeho pohřbu definitivně ukončil partnerský vztah. Studium na FaVU bylo uzavřeno v roce 2014 diplomovou prací s názvem *Sbohem a řetěz*. Jednalo se o multimediální počín ve stylu gesamtkunstwerk, který vycházel ze života a hudby Filipa Topola, a byl opeřen osobním zážitkem z rozchodu dlouhodobého vztahu. V této době se Tomáš začal intenzivně věnovat hře na klavír a skladbě.

V současné době působí jako pedagog na Střední škole umění a designu, stylu a módy a Vyšší odborné škole v Brně. Výtvarnou činnost zcela nahradila hra na klavír a skladba.

5.2 *Bez názvu, 2007, akryl na plátně, 80 x 60 cm*

Prvním dílem, které je zde předloženo k rozboru, je obraz z Tomášova období seznamování se s malbou v rámci studia na Zlínské soukromé vyšší odborné škole umění (obr. 1). Jedná se o spontánní dílo, na kterém jsou zachyceni umělci rodiče. Tématicky se tedy jedná o vhodný artefakt, který je nutno v rámci celé práce zmínit.

Jak již bylo uvedeno výše, odkazy, kterými byl autor inspirován, jsou na první pohled patrné. V první řadě se samozřejmě jedná o vliv české grotesky 70. let⁹⁸, který je jasně citován v karikaturním ztvárnění zobrazených figur, jaké lze nalézt v díle Michaela Rittsteina. Paralela je také zřejmá v jakési expresivitě námětu nejen co se týče obsahu, ale hlavně formy. Část nahého mužského těla po pravé straně na druhou stranu jasně odkazuje k tvorbě Luciena Freuda, a to v oné pro Freuda typické syrové tělesnosti, mohutnosti a esteticky mnohdy těžko stravitelné přirozenosti. Výtvarník si vybral pro tak osobní téma nezáměrně dva inspirační zdroje, které jsou s námětem zdánlivě jen těžko slučitelné⁹⁹.

Jak již bylo uvedeno, podle autora obraz reflektuje vztah muže a ženy, tedy konkrétně matky a otce. První plán zaujala hřmotná polopostava otce, jehož tělo se zdá být tak rozpínavé, že se chystá prosáknout z obrazu ven do okolního prostoru. V levé ruce drží neidentifikovatelný organický objekt, cosi jako červa se zobákem, který byl autorem pojmenován jako '*zlobík*' a vyskytuje se hojně v dalších dílech včetně závěrečné práce na Zlínské soukromé vyšší odborné škole umění z roku 2008. Otcova zkarikovaná tvář je pokřivena hněvem, pohledem se setkává s matčiným. Nutno dodat, že autorův otec je ve skutečnosti muž nevelké, štíhlejší postavy, introvertní typ se

⁹⁸ Česká groteska se ve výtvarném umění objevila v 60. letech 20. století jako ryze český fenomén. Projevuje se v podobě nové varianty grotesknosti vznikající na půdě existenciálních myšlenek a dobové absurdity, odmítá pokřivené poměry ve společnosti. Důležitým faktem je, že groteska jako taková vzniká spojením protikladů.

⁹⁹ V biografickém srovnání s osobností Michaela Rittsteina vidíme několik podobností. Rittstein měl rovněž technicky založeného otce, kresbě se intenzivně věnoval již od základní školy, byl fascinován Zdeňkem Burianem, měl zálibu ve ztvárnění krajiny emočně blízkého okolí a problémy s autoritami. V jeho námětech se často objevují páry ve vzájemné konfrontaci. Dílu Luciena Freuda, vnuka Sigmunda Freuda, byl mimo jiné věnován psychoanalytický rozbor Josepha Doddse v revue *Psychoanalytická psychoterapie* v roce 2011 (XIII/2) v překladu E. Klimentové. Zde je naráženo na velmi sugestivní ztvárnění Freudových aktů a jeho technický postup, který je srovnáván s prožíváním dítěte, které postupně odhaluje taje těla matky, následně pak těla svého.

smyslem pro mravní hodnoty a afektu se v první řadě vyhýbající. Připouštíme však, že se jedná o karikaturu otce.

Matka zaujala poslední třetinu plátna vlevo, je posazena do druhého plánu. Otázkou je, zda lze hovořit o plánech, neboť celá kompozice je zasazena do surrealistického prostředí, které postrádá jakoukoli konkretizaci. Pohledy obou aktérů se totiž setkávají, proto soudíme, že plán je zde pouze jeden, jen postava matky je z pohledu hieratické perspektivy mnohem menší. Sedí ve svém oblíbeném křesle, ruce i nohy má zauzlené v obranném postoji, řeč těla jasně hovoří o naprosté distanci. Aktivitu lze vyčíst pouze z pohledu očí, které se se strachem, očekáváním a snad i rozpaky obracejí k protější figuře. Podobnost matky s realitou je věrohodná, je zde zachycena jen v mladším věku.

Po věcném popisu ztvárněného námětu s přihlédnutím k tomu, že vědomě víme, kdo se na obraze nachází, se na něj podíváme z úhlu složitějšího a pokusíme se aplikovat symbolické hodnoty. Jinak řečeno, zkusíme nyní konfrontovat přiznaný manifestní obsah obrazu s obsahem latentním¹⁰⁰.

Obraz je kompozičně řešen tak, že i přes to, že dvě třetiny plátna zaujímá dominantní mužská postava vpravo, oči diváka se po diagonálách ihned přesměrují na ženskou postavu po levé straně. Ona je tedy tou, na kterou autor sám přednostně upozorňuje. Jak již bylo řečeno, postavy nejsou zasazeny do reálného prostředí, ale komunikují v imaginárním světě, který je poskládán pouze z barevných ploch. Mužská postava obsadila pravou stranu obrazu a je vnímána z výrazného podhledu. Tato strana je stranou otcovskou, stranou budoucnosti, progresivního vývoje a identifikačně se pojí s autorem díla. U mužské postavy se nabízejí dvě hypotézy. Za první můžeme připustit, že se skutečně jedná o autora otce, jehož skutečná podoba je pitvorně zastřená karikaturou. Ve druhém případě se může jednat o samotného autora. V břišní oblasti této figury pak lze pozorovat další brunátný maskovitý obličej.

Trojúhelníková kompozice, tedy linie, křivky i barevnost, odkazují diváka k postavě matky vlevo, která je naopak zobrazena z nadhledu. Z mladistvé tváře můžeme

¹⁰⁰ Při analýze všech děl v tomto textu je využito dílo výše zmíněných autorů z oblasti psychologie, dějin umění a sesterských disciplín. V první řadě je však aplikována metoda 'rožnovské' arteterapie, kde se jedná o praktickou aplikaci Freudovy psychoanalýzy a analytické psychologie C. G. Junga na výtvarné dílo tak, jak je využita v Ateliéru Arteterapie na Jihočeské univerzitě v Českých Budějovicích. Základem k této práci se pak stává Freudova kniha *Výklad snů*, jejíž symbolické hodnoty, kterých zde Freud užívá k práci se sny, lze nasadit právě na výtvarné dílo. Konkrétní publikace týkající se zde použité metodiky nebyla dosud vydána, pro základní představu uvádím jednu ze základních publikací na poli oboru arteterapie, a to ŠICKOVÁ-FABRICI, J.: *Základy arteterapie*, Praha 2008.

usuzovat na sotva pětadvacetiletou subtilní ženu, která se choulí a uhýbá před něčím hněvem nořící se do svého zamilovaného křesla. Je téměř němá, v očích má otázky. Fakt, že se jedná o mateřskou postavu, je ještě podpořen umístěním figury na levou stranu, která přímo odkazuje k matce, minulosti a regresivní dispozici. Ba co víc, celá je zahalena do oparu typicky mateřské fialové barvy, s v tomto případě větším množstvím barvy modré, která hovoří o nečitelnosti, dvojvazebnosti či přímo chladném mateřském postoji. Je oděna do červeného svetru, zbytek figury halí jasný háv tyrkysové barvy odkazující k silnému nevědomému obsahu. Barevnost levé poloviny je pak podpořena černou barvou křesla.

Tento obraz mimo jiné demonstruje jedno z prvních Tomášových setkání s barvou¹⁰¹. A právě co se týče barvy, dílo na první pohled zaujme svou chladnou, distanční tonalitou. Velká většina barev zde použitých rovněž nese stopy bílých příměsí, lze přímo hovořit o barvách pastelových. Tyto barvy vypovídají o symptomatických vztazích, zde konkrétně o vztazích v rodině. V hojné míře je těchto barev užito na nahém těle otce. Na prvním místě se objevuje fialová barva v mnoha modifikacích¹⁰², tyrkysová¹⁰³, dále pak červená¹⁰⁴ a černá barva¹⁰⁵.

O čem tedy vypovídá nevědomý, latentní obsah interpretovaného díla? Celková barevnost jasně hovoří o emočně neuspokojivých vztazích panujících v této rodině. Pokud se shodneme s autorem a budeme považovat mužskou postavu za otcovskou, pak se jedná o 'karikaturu' otce, tedy otce, který se své otcovské role v očích autora nezhostil uspokojivě. Pravá ruka zcela chybí, a právě ta je pro člověka nástrojem k aktivitě, k ovládnutí okolního světa. V levé ruce drží cosi, co se mu vysmívá. Horní polovina těla je

¹⁰¹ Barva je chápána jako nositelka emočního významu. Obor arteterapie přisuzuje každé barvě odlišnou charakteristiku s přihlédnutím právě k emoční rovině, přičemž vychází z teorie Maxe Lüschera, J. W. Goethe a dalších badatelů, kteří se věnovali teorii barev. Tyto teorie byly následně zpracovány M. Kyzourem starším, zakladatelem Ateliéru Arteterapie na Jihočeské univerzitě v Českých Budějovicích, do formy barvové zkoušky zvané Kvinterncolor. V rámci této zkoušky se pracuje s barvou-emocí ve vztahu k dalším barvám-emocím, čímž je umožněn náhled do vztahové skutečnosti klienta. Tato teorie je využita při rozboru děl v rámci této práce.

¹⁰² Fialová barva je typicky ženská, mateřská, pečující barva. Vždy odkazuje na matku a způsob prožívání vztahu s matkou. Je silně ambivalentní, a to podle podílu červené a modré. Charakterizuje ji jakási záhadnost, tajemství a citová uzavřenost. Na poli vztahů pak u starších osob emocionální nezralost, preference platonických vztahů s důrazem na intelektuální rovinu.

¹⁰³ U tyrkysové barvy se jedná o spojení zelené a modré, jde v první řadě o nevědomí, aktivní denní snění a fantazie.

¹⁰⁴ Červená barva nabízí široké spektrum výkladových možností od aktivity, přes sexualitu k agresivitě. Může značit konfliktní, impulzivní stránku osobnosti s velkým výdejem energie.

¹⁰⁵ Černá barva je synonymem protestu, negace, odporu, vzteku a dokládá problematický vztah s autoritami, či nevyřešený konflikt v období puberty. U ženy se může jednat o odmítání vnitřního ženství, u muže o kastracní úzkost. V kombinaci s červenou jde pak také o symbolizaci sexuální energie.

neoděná, cítí se být nahý ve své roli, horní část levé ruky odděluje hlavu od těla a zbavuje jej jeho otcovské funkce. Z břišní oblasti, kterou lze označit jako emočně nejbohatší část těla, se ven prodírá brunátná tvář, zkřivená rozpálenou agresivní červenou barvou. Možná dětská, možná plačící. Vzhledem k tomu, že se jedná o identifikační místo obrazu, se však přikláním k názoru, že se jedná o samotného autora, který se se svým otcem identifikuje, byť částečně, přičemž charakteristika výše uvedená platí stejně.

Identifikace autora s otcem může být nahlížena v mnoha souvislostech. Dle Freuda a jeho teorie lze připustit nevyřešený oidipovský komplex, kdy autor kastrací zbavil otce 'otcovské' role, sám sebe dosadil na jeho místo a zmocnil se tak své nedosažitelné matky¹⁰⁶. Tato teorie by znamenala, že se autor vrací do svého dětství, což dokazuje postava otce viděna z výrazného pohledu 'dětskýma očima' a snad také tvář v břišní části otcovské figury umístěna do pravého dolního kvadrantu, a to přímo na identifikační místo celé kompozice jako autorův podpis. Také matka je zobrazena výrazně mladší. To, co je však na první pohled patrné, je zloba, kterou je celá postava nabitá, při bližším pohledu na ústa můžeme hovořit až o opovržení.

Mezi otcem a matkou je umístěna otcova levá ruka se 'zlobíkem', která tvoří distanční čáru mezi oběma rodiči. Jakou hraje tento drobný tvor úlohu? Zdá se, že je zde zachycen okamžik, kdy za malou chvíli bude postavou útočícího 'zlobíka' nemilosrdně mrštěno na podlahu. Jedná se o cosi znepokojujícího, čeho je třeba se zbavit. Symbolicky lze dle tvaru usuzovat na červa či falus. Klíčovým problémem pravděpodobně vidí autor otcovo mužství a jeho roli v rámci rodiny.

Nalevo se choulí autorova matka zachycena ve věku, kdy mohlo být mladému umělci sotva pět let. V době, kdy byl obraz namalován, jí bylo přes čtyřicet let, což svědčí o tom, že autor zobrazil svou matku jako malý chlapec, tak, jak ji viděl ve svém dětství. Výraz tváře s neznatelnými ústy byl již zmíněn, absence rukou vypovídá o neschopnosti jednat, její postavu lze označit za pasivně rezistentní. Jde o figurku ztrácející se v Tomášově světě antireality, bezkontaktní, uzavřenou matku neschopnou jakékoli aktivity. Agresivní červená na oděvu podtržená téměř komplementární tyrkysovou v okolí zoufale volá o pomoc, objevuje se zde ambivalence mezi řečí těla a barvou, tedy ambivalence mezi přiznanou pasivitou postavy a výdejem energie v barevnosti. Barevná kombinace je ještě doplněna protestantskou černou, která se objevuje na křesle s opěradly opatřeny levotočivou spirálou, tedy opět narážka na

¹⁰⁶ Blíže k problematice viz FREUD, S.: *Výklad snů*, Pelhřimov 1999, s. 157 a dále.

regres.

Setkáváme se tady pravděpodobně s přáním autora k návratu do dětství, kde ve svém emočním vývoji ulpěl. Matku umělec chápe jako nečitelnou, bezkontaktní osobu a očividně je plný zloby a vzteku. Vylíčil ji ve svém díle jako submisivní oběť. Kompozice obrazu vypovídá o naprostém odmítání vidění reality takové, jaká skutečně je. Nesprávné konstruování reality, které je zde patrné na první pohled, může pak být právě odkazem na matku, která nenaplnila primární očekávání. Umělec hledá uspokojení pregenitálních slastí, které v dětství postrádal, právě ve formě aktivního umění. Na tomto místě lze dále zmínit Jungův pojem komplexu¹⁰⁷, či konkrétně původně negativní mateřský komplex u Vereny Kast¹⁰⁸ a samozřejmě pojem separační úzkosti¹⁰⁹, která bude pravděpodobně klíčem k celé zde studované problematice.

Na závěr je uvedena autorova myšlenka nad dílem, která nám dává možnost na ně nahlédnout očima nejpovolanějšího. Rozbor jeho děl není v žádném případě kazuistickým výsledkem praktické arteterapeutické práce s klientem, pouze demonstruje možné analytické výklady. V první řadě jde o rozbor díla z pohledu jak dějin umění, tak arteterapie, a na základě skloubení těchto příbuzných disciplín o snahu odhalit poselství obrazu jako prostředku komunikace umělce se světem. Vzhledem k tomu, že jsem pojala práci jako studii vztahu autora a díla, ne arteterapeutickou interpretaci s klientem, o komentář autora bylo požádáno teprve po mém rozboru. Proto je jeho citace většinou připojena v závěru. Zajímavé je pak sledovat, jak se liší autorův vědomý pohled na dílo, a jakým způsobem hovoří symbolickým jazykem dílo samotné, tedy autorovo nevědomí.

„Pohnutka k namalování tohoto obrazu byla rámcově asi tato. V té době jsem náměty spíš hledal a zkoušel různé formy malířské i námětové. Po formální stránce trochu Rittsteina, Michala Machata, po tématické trochu naivní narace vztahující se k tradici české grotesky. Někdy to byla z nouze ctnost. Dělal jsem tehdy také ten cyklus s těma zlobíkama, což, jestli si pamatuji, byli takoví podivní tvorečkové, něco jako ve tvaru pijavic, s prdelkou a vypláznutým jazykem, bez končetin. Takoví malí zlobivci bez možnosti ovlivňovat stav věcí, asi proto jim symbolicky chybí ty ruce. Zároveň se ale nedají, a tak dávají na jevo svůj názor na situace, se kterými nesouhlasí, tím, že vystrkují zadek a vyplazují jazyk. Trochu puberta, že?“

Ten zlobík je to, co drží otec v ruce. Matka tam má asi roli toho mlčícího svědka.

¹⁰⁷ Blíže viz s. 22.

¹⁰⁸ Blíže viz s. 23 - 24.

¹⁰⁹ Blíže viz s. 17 - 19.

Ve svém strašidelném křesle a vytahaném rudém svetru obklopena svými tenzema, zároveň asi trochu bezbranná – ohledně jejího výrazu ve tváři. Otec se asi snaží držet stav věcí pod kontrolou, ale zároveň se ve tváři zračí jakési pochopení a ne agrese, jak se může na první pohled z obrazu jevit. Ten zlobík jsem asi já, že?“¹¹⁰

5.3 Ondřejníky, 2009, olej na lepence, 17x35 cm, 160 ks

Rozbor díla Tomáše H. následuje cyklem s názvem Ondřejníky, který autor vytvořil během tří měsíců letních prázdnin mezi prvním a druhým ročníkem v rámci studia na Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně (obr. 2 - 13). Vzhledem k rozsáhlosti celého projektu je vybráno několik ukázek, které jsou zahrnuty v obrazové příloze, k analýze je však využito všech obrazů, které byly zachovány¹¹¹.

Autor byl inspirován vrcholem Ondřejník, jehož masiv se klene nad jeho rodištěm. Jedná se o geomorfologický okrsek Štramberkové vrchoviny s nejvyšším vrcholem Skalka, který měří 964 metrů. K Ondřejníku se váže mnoho pověstí spojených s působením čarodějnic, vědmou spolčenou s ďáblem, či krutým loupeživým rytířem Ondřejem, jehož hrad se propadl do země. Historicky doloženou osobností byl pak zbojník Ondráš, který snad ve skalních jeskyních Ondřejníku skrýval uloupené poklady. Jak je patrné, hora skrývá od nepaměti mnohá tajemství, a stejně tak ve skutečnosti také působí.

Ondřejník se tedy stal hlavním hrdinou umělcovy niterné výpovědi, zpracoval jeho podobu v mnoha variantách, převážně co se týče barevnosti. Na všech obrazech tvoří tento masiv domnělou dominantu, zbývající část zaujímá nebe s oblaky. Autor si však více pohrává s linií a barvou, námět samotný ve velké většině zaniká pod tíživostí mračen, která se valí jako nenasytná mořská pěna celým cyklem. Na mnoha obrazech je dosud patrný expresivní styl výše zmíněného období, jsou pojaty téměř abstraktně. Dá se říci, že je jich převážná většina a vynikají svou silnou pastózností. Další, umírněnější varianty, nabízejí pohled na téměř klasickou krajinomalbu Constablova rukopisu, jiné nesou nádech romantismu Kaspara Davida Fridricha. Vzhledem k rozměrům jednotlivých obrazů byl cyklus instalován ve variacích tak, že tyto drobné obrazy tvořily v konečném výsledku několik rozměrných celků většího formátu, pouze s drobnými

¹¹⁰ Citace pochází z emailové korespondence s Tomášem H. z data 27. 3. 2015. Rozhovor nebyl cílen na konkrétní odpovědi, jedná se pouze o spontánní odpověď na otázku, co autora k dílu napadá. Jiné otázky položeny nebyly.

¹¹¹ Jedná se o 92 kusů z počátečních 160.

rozestupy. Tím pádem se hlavní námět masivu zcela rozplynul pod tíhou křiklavé barevnosti, již jsou díla protknuta.

Umělec, který plynule přešel od malby figurální ke krajinomalbě, si pro svou klauzurní práci na konci prvního ročníku studia vědomě vybral téma krajiny z rodné vsi. Na tomto místě je nutno zmínit, že v době, kdy začal na cyklu pracovat, došlo k dovršení již delší dobu neúnosné situace v soukromém životě, a to k rozpadu partnerského vztahu po šesti letech. Autor stál rovněž před problémem ideologie Tělového designu, jehož byl součástí. Zde se cítil jako jediný muž v obklopení alternativního ženského světa genderově zcela nepochopen, rovněž se potýkal s finančními problémy. Cyklus vznikl na prahu existenčních a emočních nejistot, před které byl umělec čerstvě postaven.

Zdá se nenáročné jednotvárné téma je naopak schopno poodhalit množství nevědomých obsahů, které za něj autor skryl. Na prvním místě zaujme vysoký počet drobných obrazů, které jsou takřka s obsedantní posedlostí malovány znovu a znovu. Již tento fakt dokazuje, že se v době vzniku díla autor nacházel v tenzi, a touto činností se snažil situaci řešit.

V první řadě se jedná o námět krajiny. Samotná krajina jako taková nese mnohé symbolické varianty. Krajinu je možno pochopit jako jeden ze symbolů matky Přírody, přesněji jako odkazy na její pozitivní stránky. Symboliku krajiny, která je tvořena jako v tomto případě blíže nediferencovaným kopcem, který je de facto obloukem, a to často v symptomatické barevnosti, je možno vztáhnout k depresi. Zde konkrétně se právě jedná pouze o jeden kopec či horu, což by mohlo evokovat ženské ňadro, či Venušin pahorek. Hora připomínající sopku je pak odkazem na porod. Dále pak hora, na kterou je možno stoupat, může odkazovat ke snaze dosáhnout vrcholu a v první řadě navrací do doby kojení. Vzhledem k tomu, jaká barevnost je využita, usuzujeme na vnímání matky či celkovou atmosféru v době kojení. Problematika má tedy mateřský význam, který je úzce propojen s orální fází libidinózního vývoje¹¹² a může odkazovat k orální frustraci¹¹³.

Nedílnou součástí kompozice jsou mračna. Ve většině případů se jedná o divoké,

¹¹² Orální stadium tak, jak je vysvětluje S. Freud, je první stadium libidinózního vývoje i vývoje ega, kdy ústa jsou hlavním zdrojem slasti a centrem prožitků. Začíná tedy narozením a trvá přibližně do jednoho a půl roku věku dítěte. Volně z RYCROFT (1993, s. 90).

¹¹³ Osoby, které jsou fixovány na orální úrovni, mají tendenci udržet si ústa jako svou primární erogenní zónu a zůstat fixovány na matku (matčin prs). Jsou rovněž náchylné k manickým a depresivním výkyvům nálady, současně mají tendenci identifikovat se s jinými lidmi a nikoli vztahovat se k nim. Člověk tak na uspokojující prožitky reaguje tak, jako by potvrzovaly fantazii o splynutí s matkou, a na zklamání tak, jako by bylo ztrátou matky. Volně z RYCROFT (1993, s. 90).

nespoutané valící se hmoty, které nad touto krajinou víří, což nás symbolicky opět navrácí k orální fázi. Pokud bychom se mírně odklonili od prvoplánového užití oblak a připustili vysokou míru podobnosti s mořskými vlnami, nabízí se symbolické vysvětlení v podobě masturbace, zde konkrétně jako úniku před depresí či dezintegrací. V neposlední řadě jde o vyjádření manifestního či potlačovaného vzteku.

Rovněž barevnost je spjata s výše nastíněnou situací. Dominující růžová barva¹¹⁴ upozorňuje na dětství a možné nevyřešené konflikty v něm. Na druhém místě je obsazena tmavá modrá¹¹⁵, která je barvou nejvíce bezkontaktnou, s prokazatelnou mírou úzkosti a strachu, vedoucím až k depresivnímu stavu. Poslední nejčastěji zastoupenou barvou je autorova typická přepálená červeně, která mnohdy hraniční s oranžovými odstíny¹¹⁶. Nechybí ani méně zastoupené variace hnědé¹¹⁷ a zelené barvy¹¹⁸, velice sporadicky se objevuje barva fialová¹¹⁹, žlutá¹²⁰ pak zcela absentuje.

Ve světle předmětné a rovněž barevné symboliky lze nakonec rozklíčovat autorovo latentní sdělení. Je patrné, že tento cyklus reaguje na stávající životní situaci, ve vědomé rovině se autor navrácí do svého rodiště, do bezpečí domova. Co se týče nevědomého obsahu, který nám podkryl jeho symbolický jazyk, hovoří s větší hloubkou téměř totožně. Obě hlavní úrovně topografického modelu psychického aparátu¹²¹ se zde potkávají v rámci autorovy autoterapie.

¹¹⁴ Růžová barva je spojována s vinou (jako morální úzkost, týká se vykonaného aktu, ale i myšlenek s aktem spojených), jde ruku v ruce s emočním regresem a rovněž nese díky bílé příměsi symptom, a to jako symbolické vyústění konfrontace touhy se svědomím. Dále může odkazovat na neodžité dětství a nezpracované trauma či úzkost. Jde o melancholickou, až sentimentální barvu.

¹¹⁵ Tmavá modrá je barvou úzkostnou, může odkazovat až k depresi. Značí introverzi, bezkontaktnost, ale rovněž intuici či tvořivost. Tmavá modrá barva bývá užívána ve vyhraněné situaci ve spojení se strachem, jde o hraniční stav, kdy se vstřícnost zanedlouho změní ve zlobu. Od okolí požaduje, aby neobtěžovalo.

¹¹⁶ K červené viz blíže poz. 104, oranžová barva je typickou barvou pro orální stadium libidinózního vývoje. Jde o jakousi emoční zaostalost projevující se v praktikování dětských her bez pravidel, vztahy nejsou chápány v realitě, ale coby hra. Potíže v navazování důvěrných vztahů má jasné kořeny v separační úzkosti. Přeneseně řečeno, okolní realita se stává potravou, která je stravována pouze pro své uspokojení. Základním problémem je vztah.

¹¹⁷ Hnědá barva je typickou barvou análně sadistického období – blíže viz RYCROFT (1993, s. 28). Podle tónu vždy ukazuje na mužskou autoritu, v první řadě autoritu otcovskou, osciluje mezi tendencí ovládat a ničit. Typickým synonymem pro tuto barvu jsou peníze.

¹¹⁸ Zelená barva je zde užita opět ve všech tónech. U světlé zelené se dá předpokládat jakási emoční nezralost s častými úniky, u tmavé zelené pak perspektivní tenze, ztracený pudový objekt.

¹¹⁹ Viz pozn. 102.

¹²⁰ Žlutá barva značí logiku, řád, normy, jde o historicky signální barvu.

¹²¹ Topografický model smyslového aparátu tak, jak jej předložil ve 20. letech 19. století S. Freud, přichází se třemi systémy, kde je zahrnuto nevědomí, předvědomí a vědomí. Nevědomí obsahuje pudové odvozeniny a funguje pod kuratelou primárních procesů, bez ohledu na racionalitu a logiku. U vědomí již funguje princip reality, či logické souvislosti. Mezi těmito systémy se vyskytují tzv. cenzury, nejdůležitější z nich je mezi nevědomím a předvědomím. Konflikt nastává ve sporu mezi nevědomým přáním a vnější normou, která proti splnění přání stojí. Cenzor přání zapudí, pacient si

Již samotný tvůrčí proces je základem ke zlepšení životní situace, umělec tedy tuší očišťující sílu aktivní tvorby. Díky tomu se konfrontuje s problémem daleko lépe a ve vyhraněné krizové situaci aplikuje abreaktivní techniku malby tak, jak intuitivně cítí. Noří se do změní linií a barev až do okamžiku, kdy se reálná životní situace stabilizuje na únosnou mez. Tento příklad je důkazem nesporně pozitivního účinku aktivní arteterapie, byť je užitá laicky a bez odborného vedení.

Nejen počet vytvořených obrazů svědčí o tom, co se děje v hloubi umělcovy duše. Jak praví Hyughe, námět je tím prostředníkem, který dokáže propojit umělcovo nitro s lepším porozuměním diváka. Pokud shrneme všechny dostupné výkladové možnosti užití symboliky a barevnosti, zašifrované nevědomí podá následující vysvětlení. Výtvarník se nachází v depresivní náladě, ze které hledá cestu ven, opuštěn a uzavřen do sebe nevyhledává kontakt okolí. Je plný hněvu, až vzteku, cítí vinu. Je úzkostný a útočiště hledá ve tvorbě. Tento stav, který jsme s to rozklíčovat díky barevné symbolice, lze dále konkrétněji rozvinout přes námět obrazu.

Krajina domova s jedinou horou, pověstmi opředěným, mystickým Ondřejníkem, který je zde oním námětem, nás vrací do dětství autora. Ba co víc, obrací naši pozornost na autorovo rané dětství, přesněji na jeho vztah s matkou v době kojení. Vzhledem k tomu, s jakou intenzitou se autor do zobrazování krajiny s kopcem pustil, usuzujeme, že míra neuspokojení byla skutečně enormní. Umělec je znovu opuštěn, a to ženou-matkou.

Dle Freuda bylo již zmíněno orální stadium libidinózního vývoje. Podle zvolené symboliky nebyly umělcovy potřeby v této fázi vývoje dostatečně uspokojeny, mohlo dojít k orální frustraci, což je ještě podpořeno zvolenou barevností. Barevnost také vypovídá o faktu, že atmosféra v době kojení nebyla nijak příznivá, s největší pravděpodobností se jednalo o bezkontaktní, chladnou, nezralou matku. Tato teorie může být ještě podpořena interpretací obr. č. 1, kde vidíme matku ne jako symbol, ale coby skutečnou osobu. Autor si tímto způsobem plní své realitou znovu ožité přání z dětství, přičemž sublimací zaměňuje svůj původní cíl za jiný.

Pokud použijeme stanovisko Junga a Kastové, jedná se v tomto případě o původně negativní mateřský komplex. Autor se stále nedokáže odpoutat od matky a zbavit se tak mateřského komplexu, čímž je tento komplex přenesen také na ostatní ženy jeho života, především partnerku. Teorie je ještě podpořena abnormální produkcí drobných obrazů, čímž chce autor smýt svou vinu a matčinu lásku si tak zasloužit.

konflikt nemusí uvědomovat, avšak je zde riziko symptomu. Blíže viz RYCROFT (1993, s. 39).

Tvorba se zde stává klíčem k integraci archetypu matky a dochází ke konfrontaci s tímto archetypem na cestě individuálního procesu.

V závěru předloženého rozboru opět několik slov autora, který cyklus zpětně hodnotí.,, *Ondřejníky pomalu odstartovaly následnou práci s romantismem. U těch cyklů vždy předcházela nějaký větší emocionální záchvat, v tomto případě to znamená reakce na rozchod. Po něm, což byl pro mě velký vnitřní třesk, jsem potřeboval nějakou činnost, která by měla pevný, až vojenský řád. Aby měl člověk nějakou vějičku, ke které se bude denně vztahovat a dá mu alespoň rozumově vnitřní systém. Pracoval jsem na tom každý den a jsou to jakési deníkové záznamy emocí. Emocionální stavy byly našroubovány na Ondřejník, který byl němým svědkem našeho vztahu.*

Když jsem jich měl již pěknou řádku, vyskládal jsem si je po celé místnosti a podle datací jsem zjistil, že nejdřív byl Ondřejník takový trochu mamutí, a postupem času se zmenšoval až na nepatrný horizont. Tím jsem si definoval, že prvopočáteční problém se začal časem zmenšovat a hlavní tenze ustupovat, až když už mi bylo o něco lépe a ta zpočátku velká bolest se začala ztišovat. Ale to je zpětné pojmenování, nebylo to v počátečním konceptu. To je myslím ten základ, proč cyklus vznikl. Nejdřív jich vzniklo sto v tomto ladění, po třech měsících jsem s tím ustal. Další byly přidány po třičtvrtě roce a vznikly díky tvůrčí krizi, bez autenticity. Takže základ je asi v té terapii a deníkových emocionálních záznamech. Maloval jsem vyloženě tak, jak jsem cítil. Malé kartony jsou to proto, že je to intimní formát. Něco na způsob monumentu (patos, barevnost, Ondřejník) v malém (formát, intimní vzkaz). Ještě mě napadá, že to mělo od počátku fungovat v rámci instalace jako celek, zdálky to pak vypadá jako velký, barevně skvrnitý jeden obraz.“¹²²

5.4 Z rodné hroudy (Femme fatale), 2012, akryl na plátně, 100x80 cm, 7 ks

Se třetí ukázkou díla se posuneme v životě i tvorbě Tomáše H. o tři roky později. Jedná se opět o cyklus, tentokrát jej tvoří sedm rozměrných pláten a ústředním tématem se stal ženský akt (obr. 14 - 20). Dílo bylo vytvořeno v rámci bakalářské práce na Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně, tudíž máme k dispozici obhajobu této praktické části z ruky autora z doby vzniku a rovněž posudek vedoucího praktické části bakalářské práce Svätopluka Míkyty, hodnocený konečnou známkou B.

¹²² Citace pochází z emailové korespondence s Tomášem H. z data 11. 4. 2015. Rozhovor nebyl cílen na konkrétní odpovědi, jedná se pouze o spontánní odpověď na otázku, co autora k dílu napadá. Jiné otázky položeny nebyly.

„Kdo je vlastně ta osudová žena? Odkud přišla? Byla nám dána, přirčena nebo jsme si ji snad vybrali dobrovolně? Je jedno, jak je daleko nebo blízko? Nestačí už snad jen pouhé vědomí toho, že je, a tímto samotným faktem jsme uvrženi do nevyhnutelného otroctví, uvěznění v okovech, které ona sama ukovala? Milujeme ji a nenávidíme zároveň. Jsi to ... snad ty-matko? Jdeš paralelně vedle mých vztahů, anebo výstižněji – jsi jejich pozadím, základem, temným stínem...“¹²³

Je patrné, že autor se v rámci obhajoby své bakalářské práce zamýšlí nad námětem, který si zvolil. Bilancuje témata předchozí a vnímá je jako zašifrované deníky svých vztahů. V tomto případě můžeme již vysledovat autorovu vědomou snahu o konkretizaci zčásti pojmenovaného problému, kterému se naše studie věnuje, a to problému s matkou.

V rámci krajinářských námětů, jejichž počet se v průběhu tří let rozrostl, se navíc v tomto případě figurální námět objevuje jako významný solitér. I když lidské tělo není nikdy zobrazeno jako celek, nachází se v životní velikosti. Novým médiem, se kterým autor pracuje, je hlína. Ta má v celkovém kontextu zásadní postavení prvotní matérie, teprve na hliněný základ je dále nanášena téměř monochromní barva nahých ženských těl.

Soubor sedmi obrazů začíná informelním plátnem, na které byla nanesena hnědá barva, z větší části až na dřeň rozryta špachtlí. Podstata kompozice je však tvořena hlínou, která v hrubých nánosech reliéfně z plátna vystupuje. *„První obraz znázorňuje právě matku. Je to abstraktní, gestická, informelní malba jako ilustrace našeho věčného konfliktu a zároveň jde o neschopnost přivlastnit si ji portrétem.“*¹²⁴ Na druhý obraz, kde autor začal stejně jako u prvního, zasadil ženský akt v modravém tónu, jakési torzo ženy bez horní poloviny hlavy. Na třetím z cyklu je toto počáteční torzo překryto novým aktem, který posunuje první do pozadí a stává se tak aktuálním. Podle stejného principu jsou malovány další obrazy, přičemž na posledním z nich se nachází změt' šesti ženských těl, které v konečném výsledku suplují jedinou trojhlavou ženu se čtyřmi prsy. Barevná poloha inkarnátu je nenápadně stupňována do růžového, tělového odstínu.

U všech pláten je divákovo oko jednoznačně vedeno na ženská prsa, která jsou vždy v přímém centru kompozice a je jim věnována detailní přesnost. Naopak tváře těchto žen jsou vykresleny téměř schematicky a zdá se, že při hlubším pohledu se na posledním obraze jedná již o jedinou konkrétní ženu, jejíž tvář se pomalu otáčí. Na

¹²³ Citace pochází z úvodu obhajoby bakalářské práce Tomáše H. na Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně, 18. 6. 2012.

¹²⁴ Ibidem.

tomto obraze lze také jediňe definovat pohled očí, ostatním ženám byly oči upřeny, jsou v podstatě zahaleny do tmy a mohou připomínat vyloupnuté oči mrkacích panenek.

Hlína, která pozbyla svou počáteční dominantní funkci, je překryta barvou inkarnátu. Tím pádem se zdá, že ženská těla záměrně hyzdí. V konečném důsledku může toto narušení jemnosti ženské kůže evokovat dermatologické onemocnění zvané varicella.¹²⁵ Všechny obrazy cyklu mají ponurou, chladnou atmosféru, ukazují na sbírku ženských torz s uťatými končetinami. Ba co víc, mysteriózní aura, která těla lazurně chrání, završuje atmosféru mumifikovaných těl zahalených do průhledné pokrývky.

Po formální stránce se cyklus v rámci tvorby vymyká na plátno přidanou hlínou, přičemž autor přiznává ovlivňení německým neoexpresionistou Anselmem Kiefrem. Podstatným zůstává, že mezi divákem a plátnem se nachází nová clona, a to právě v podobě hlíny. Odkud se však tato hmota vzala a proč se náhle v rámci umělcovy tvorby dostává do popředí? Faktem je, že základem pro každý z obrazů se stala nejdostupnější hlína ze skleníku autorovy matky, přičemž si autor již uvědomuje její symbolický přesah.

Pokud bychom hledali paralely v obsahové rovině, takto stylizovaný ženský portrét se svou typickou pozérskou grácií jednoznačně odkazuje k tvorbě Tamary de Lempicky, umělkyně pracující na počátku 20. století ve stylu art deco, známé pompézními portréty svých přátel. Autor na tento fakt reaguje následovně: „*Probíhá zde v zásadě estetizace celého konfliktu. Formálně si proto zčásti vypůjčuji výtvarný jazyk Tamary de Lempicky, a to v některých gestech figur, v náladě, ve vnitřním patosu. Celou estetiku předvedených maleb, tento make-up, ale vlastně dehonestuji.*“¹²⁶

Poté, co byla vylíčena klasická formální a obsahová stránka cyklu, přistoupíme opět ke skryté, zde demonstrované nevědomé symbolice. Na prvním místě stojí hlína, které autor přisuzuje základ či pozadí celého cyklu. Takto užitý materiál pro něj zjevně nese význam prazákladu na všeobecné rovině. Autor sám upřesňuje: „*Podíval jsem se introspektivně zpět na svou předešlou práci, ve které byly důležitým myšlenkovým pozadím jakési zašifrované lovestories, a to v krajinách, i v hlíně jako materii, která odkazovala k určitým vzpomínkovým místům apod. Tentokrát jsem chtěl být konkrétnější a věci si blíže pojmenovat. Na jednoduché rovnici: hlína, země = archetyp matky, se mi*

¹²⁵ Plané neštovice (varicella) jsou virové infekční onemocnění typické pro dětský věk. Charakteristickým projevem této infekce je vyrážka.

¹²⁶ Viz pozn. 123.

tematicky rozkryla hlavní osa nadcházejícího cyklu.“¹²⁷

Výše zmíněný příklad je krásným dokladem aktivně funkčního kolektivního nevědomí, které nás obklopuje. Umělec si je vědom faktu, že hlína nese symbolický mateřský význam. Abychom byli konkrétnější, podle Junga lze oddělit pozitivní aspekt archetypu matky, který můžeme aplikovat na hlínu, která poskytuje růst, plodnost, či potravu. Negativní aspekt pak symbolizuje hrob a smrt. Půda jako taková nese symbolickou podobu matky, v konkrétním případě se může jednat o zahradu. Etymologický slovník uvádí zažitá slovní spojení 'matka země', Jung upřesňuje v rámci pojmu Velká matka, či matka Příroda. První obraz cyklu tedy představuje syrově ztvárněnou, ambivalentní, abstraktní podobu umělcovy matky.

První obraz cyklu je namalován pouze tmavou hnědou barvou. V podstatě se jedná o barvu půdy, která je coby základ rozetřena na plátno. Jak již bylo uvedeno, tmavá hnědá symbolizuje vztah k otcovské autoritě, je rovněž základní barvou análně sadistického stadia libidinózního vývoje, a to s odkazem k fázi análně zadržovací s tendencí držet a vlastnit.¹²⁸ Chladná barevnost zde užitá může být považována za manýristickou, neboť u barev je jasně patrný podtón, který je tvořen bílou barvou.¹²⁹ U druhého obrazu se konkrétně jedná o světlou modrou barvu výrazně lomenou bílou, dále již dominuje barva růžová. Na některých místech lze rozklíčovat také barvu zvanou Caput mortuum¹³⁰.

Základní indície nám opět napomohly k nalezení potřebného klíče, který pootevře umělcovo nitro a odhalí jeho skryté poselství v díle. „*Celá kolekce, skládající se v jedné linii ze sedmi na sebe navazujících obrazů, vychází z osobní vztahové roviny a to konkrétněji z již naznačeného problematického vztahu s matkou. Tato nepřiliš ideální zkušenost se přirozeně promítá do vztahů s jinými ženami.*“¹³¹ Potřetí se setkáváme se zásadní postavou autorova života, s jeho matkou. Na prvním obraze autor

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Podle Freuda je tato fáze blíže specifikována důkladností, pedantstvím, sběratelstvím, šetrností, citovou uzavřeností, dogmatizací. Takový člověk klade důraz na detail a kontrolu, kontroluje své afekty, následný přetlak pak vyúsťuje do rozumem nekontrolovatelných výbuchů vzteku, v nichž se projevuje jeho instinkt. Kontroluje i objekty reality, což může mít až podobu paranoie. Prostředí je chápáno jako neempatické.

¹²⁹ Manýristická barevnost odkazuje k symptomu, případně k symptomatickým vztahům na pracovišti, v rodině a tak podobně. Symptom je zde považován za náhradní formu uspokojení. Manýristická barevnost je v arteterapii považována za ekvivalent tvůrčí bezradnosti, kdy člověk neví, jak dál. V rámci dějin umění je manýrismus považován za přechodný sloh mezi renesancí a barokem, tedy mezi striktní racionalitou a divokou emocionalitou. Bílá barva je synonymem manipulace, stylizace, citové neangažovanosti a dovedně skrývané dominance, v neposlední řadě pak narcismu.

¹³⁰ Caput mortuum (lat. mrtvá hlava) je barva, jež vzniká namícháním fialové s příměsí oranžové a bílé.

¹³¹ Pozn. 123.

divákovi předkládá přiznaný symbolický obraz své matky tak, jak ji intimně vnímá. Máme před sebou abstraktní, monochromní, informelní plátno, které tvoří gesticky nanášená barva půdy. Autor přiznává, že není schopen vytvořit konkrétní podobu své matky jako člověka, jako ženy, ba co víc, mezi řádky přiznává, že tohoto portrétu jaksi není hoden. Matka je zde vylíčena jako ambivalentní neuchopitelná bytost, která stojí u autorova zrození, ale také u jeho smrti. Je alfou i omegou jeho bytí, jako temný stín prostupuje jeho současnou realitu. Tato žena je jeho femme fatale, stojí na pozadí všech partnerských vztahů, nenávidí ji a miluje zároveň. Půda, které se umělcova matka dotýkala vlastníma rukama, se kterou si hrála a kterou laskala, ta se stala základem konceptu, který demonstruje umělcův intimní svět.

Na ostatních plátnech hledá autor svou matku mezi jinými ženami, se kterými prožil citový vztah. Póza, která provází ženy na obrazech, dává tušit jistou ironii v přístupu k tématu. Všechny ženy jsou zakletými princeznami svých realit, žádná s divákem nekomunikuje. Z pláten na nás hledí chladné, bezemoční loutky. Vnímá takto autor ženu v partnerském vztahu? Vysmívá se absurditě celé situace? Vysmívá se sám sobě, své bezmoci?

Růžová barva, která je zde v hojné míře užívána, podtrhuje celou bizarnost příběhu těchto porcelánových panenek, umělcových hraček. Odkaz této barevnosti můžeme cítit v dlouhodobé únavě, se kterou se autor k problematice staví. Infantilní přístup, melancholie a sebeobviňování, v neposlední řadě pocit viny nás odkazuje k myšlenkám významných psychoanalytiček zmiňovaných v první části této studie. Každá definovala svým jazykem termín separační úzkosti a rozklíčování uměleckého díla na základě arteterapie jen podává důkaz o těchto vyřčených faktech. Podle H. Deutsch se může výše zmiňovaný problém separační úzkosti v dospělém životě projevit v zátěžové situaci jako regres do dětství. První vztah dítěte k matce se také stává vzorem pro všechny jeho následující vztahy, jak dále tvrdí A. Freud. Nakonec je nutno zmínit myšlenky M. Klein, že puzení k umění má základ ve vztahu s matkou, kdy se proces a výsledný artefakt jeví jako přání napravit s ní vztahy. Děti a dospělí kvůli prvním sexuálním impulsům k tělu matky pociťují vinu a snaží se napravit škody, které způsobili útokem na ni. Umělecký výtvar je vlastně pokusem učinit konec pocitům viny tak, že znovu naplní matku reprezentovanou tímto výtvořem, na kterém pracují¹³².

V samém centru středové kompozice každého plátna byla umístěna ženská prsa, která všechny z portrétovaných žen vystavují divákovi na odiv. Autor jim věnuje

¹³² Blíže viz s. 14 – 17.

největší zájem, on sám si zvolil výchozí pozici k jednotlivému portrétu tak, aby se prsa stala dominantou celého komplexu, přičemž ženský klín je na každém z obrazů zachycen jen tak mimochodem. Na tomto místě se můžeme vrátit k předešlému tématu Ondřejníků. Umělec zpracovává totéž téma jiným způsobem, stejný obsah dostává novou formu, která se však dostává z nevědomé roviny blíže na světlo. Symbolická představa kopce dostala konkrétní podobu ženských prsou. Jak již bylo uvedeno, opět se dotýkáme problematiky orálního stádia libidinózního vývoje¹³³, což koresponduje s analýzou také tohoto, třetího výtvarníkovy cyklu, a pouze dokazuje fixaci v tomto stádiu.

Domnívám se, že není podstatné konkretizovat rozbor jednotlivých obrazů, neboť celek jasně hovoří sám za sebe, proto v závěru upozorníme na poslední z nich. Jako konečný artefakt zceluje všech sedm obrazů, tedy všechny portrétované ženy, a to od první abstraktně ztvárněné, po poslední hybridní ženskou postavu. Při bližším pohledu se totiž umělci přece jen podařilo vytvořit matčin portrét a podle jeho slov si matku tak přivlastnit.

Na obraze se nachází jediná žena se čtyřmi údy, ledabyly otáčející svou hlavu z pravého horního rohu do rohu levého. Divák před sebou nemá tedy nikoho jiného, než Jungovu mateřskou bohyni. Také díky klasickému archaickému způsobu ztvárnění postavy lze v rámci dějin umění zmínit následující paralely. Mezi tyto patří například bohyně Artemis z Efesu, socha pozdní antiky, která v sobě snoubí jak prvky západní helénské filozofie, tak orientální maloasijské vlivy. Je ztvárněna jako univerzální bohyně matka, živitelka všeho živého s mnoha prsy na své hrudi. Kybelé, rovněž maloasijského původu, velká matka bohů a dárkyně života, může být opět ztvárněna s mnoha prsy. Dále hinduistická bohyně Kálí, která má čtyři ruce, symbol smrti a zániku.

Tato matka, kterou vidíme na posledním obraze, obdržela atributy Jungova archetypového prožitku matky se všemi jeho patřičnými aspekty – je milující, strašná a hlavně ambivalentní.

¹³³ Blíže k problematice viz pozn. 112, 113.

ZÁVĚR

Spolu s Tomášem H. jsme měli možnost nahlédnout do historie jednoho, a přece mnoha vztahů. Středobodem úvah se však stal nenahraditelný a jedinečný vztah s matkou, a na závěr této práce nezbyvá než souhlasit v podstatě se všemi teoretickými stanovisky, o které se tato práce opírá a na které reaguje. Na otázky, které byly položeny v úvodu, byly nalezeny uspokojivé odpovědi. Zrekapitulujme nyní významná fakta a zjištění, která v závěru vplynuly.

V první řadě jsme nahlédli na psychoanalyticky laděná tvrzení, z nichž jasně vyplývá, že vztah s matkou je to nejpodstatnější, co si do života odnášíme a je velmi obtížné pracovat na změně této ustálené vazby. Na prvním místě stojí A. Freud a její názor, že první vztah dítěte se stává vzorem pro všechny jeho následující vztahy. Podle H. Deutsch muž potřebuje pečující matku celý život, a to bez ohledu na vztah v dětství. K. Horney říká, že nedostatek mateřské vřelosti v dětství lze překonat seberealizací, M. Klein vidí základ puzení k umění ve vztahu s matkou a ve výsledném artefaktu pak přání napravit s ní vztahy.

Nelze opomenout imprinting, či Bowlbyho teorii attachmentu, kdy kolem prvního roku života je již ustálen vzorec chování a je velmi nesnadné jej modifikovat. Odcizení od matky pak vede k úzkostné citové vazbě, reakce na odloučení se může projevat v uměleckých formách, které v takovém případě působí jako rozptylující činitel. Únikem do výtvarné tvorby je tak matka vyměněna za jinou aktivitu. Winnicottův přechodový objekt zastupující mateřský prs při odloučení se také může v dospělosti projevit ve formě umělecké tvorby.

Navazuje Jung, V. Kast a mateřský komplex, který má jádro v interakci dítěte se vztahovou osobou, kdy rané dětství je pro vznik komplexu nejcitlivějším obdobím. Promítá se dále, jedinec se nachází ve stavu stagnace, a útěchy lze dojít rovněž ve světě sebeuplatnění, kdy talentovaní se s tímto komplexem vyrovnávají lépe.

Dále přichází Freud s termínem sublimace, tato snaha opět pochází z raného dětství, přičemž se pudová energie vybíjí v nepudových formách chování, i zde se může jednat o uměleckou tvorbu. Umění je pak formou splněného přání.

Psychologie umění a filozofie se rovněž dotýkají zkoumaného problému z jiné strany, avšak výsledné teze jsou v podstatě identické. Huyghe vidí v umění ventil potlačených přání, kdy city z hloubi duše jsou přeneseny na plátno, uvádí krajinomalbu jako sublimaci slasti, a to přímo v zájmu o matčino tělo. Smysl umění jako útěchy, která

dává člověku sílu žít, přisuzuje Nietzsche a Heidegger pokládá umělecké dílo za klíč k poznání světa.

Muž, jehož tvorba je zde předložena, je profesionální výtvarník. Jak bylo uvedeno výše, díky svému talentu je schopen kompenzovat své tužby a komplexy aktivní tvorbou. Pokud se podíváme na umělcovu biografii, nacházíme zde několik závažných momentů, které se shodují s psychoanalytickými stanovisky a mohou poukazovat na neuspokojivou vazbu mezi matkou a synem.

Samozřejmě, že počátek všeho je nutno hledat u matky, což ovšem není hlavním předmětem našeho zájmu. To, co o matce v tomto příběhu víme, lze vyčíst z umělecké tvorby a rovněž z osobních postřehů výtvarníka. Matku tudíž očima autora spatřujeme jako mladou, nezralou ženu, u které je patrná problematika přijetí své ženské role a vyznačuje se jistým odstupem či chladem. Je vnímána jako oběť, bezbranná, tenzní. Pro autora se stává základem, pozadím, a temným stínem vztahů, a přitom není schopen vytvořit její skutečnou podobu. Je pro něj neuchopitelná, a velmi ambivalentní.

Syn trpěl v dětství laryngitidou, byl několikrát od matky odebrán a hospitalizován, a to s minimálním kontaktem s ní. Později nastoupily vady zraku a oba tyto zdravotní problémy přispěly podle Bowlbyho k větší míře rozrušení v situaci odcizení od matky. Snad také díky těmto faktům se začal uzavírat do fiktivního světa kreslení, přičemž nesporný talent mu usnadnil cestu. V dospělosti poutaly jeho pozornost starší ženy, ve výtvarné tvorbě dal přednost malbě před grafikou. Cítil potřebu vyjádřit se spontánněji, barvou, a na jednom z prvních obrazů se objevují rodiče, v čele s matkou. V emocionálně vypjatém období si vybral téma kopce z rodné vsi, aniž by si uvědomoval symbolické přesahy, a v této autoterapii hledal svou ztracenou a dosud nenalezenou matku.

S odstupem času čtyř let se k tématu opět vrátil, námětem se stává matka jako taková, vyjadřuje se o ní jako o ženě, která ukula jeho okovy, kterými je coby otrok spoután, miluje ji a nenávidí zároveň. Pokračoval v chladné atmosféře svých pláten, přidal hlínu z matčina skleníku. Ženská těla na obrazech staví do nepřirozených, kýčovitých póz, ironizuje celé téma svých vztahů. Od prvního obrazu matky, který tvoří pouze informelní struktura, přes bezvýrazové loutky, dospěl k poslednímu obrazu matky-trojhlavé sani. V malbě je patrné mnoho faktorů, které mohou odkazovat k orální frustraci, či původně negativnímu mateřskému komplexu.

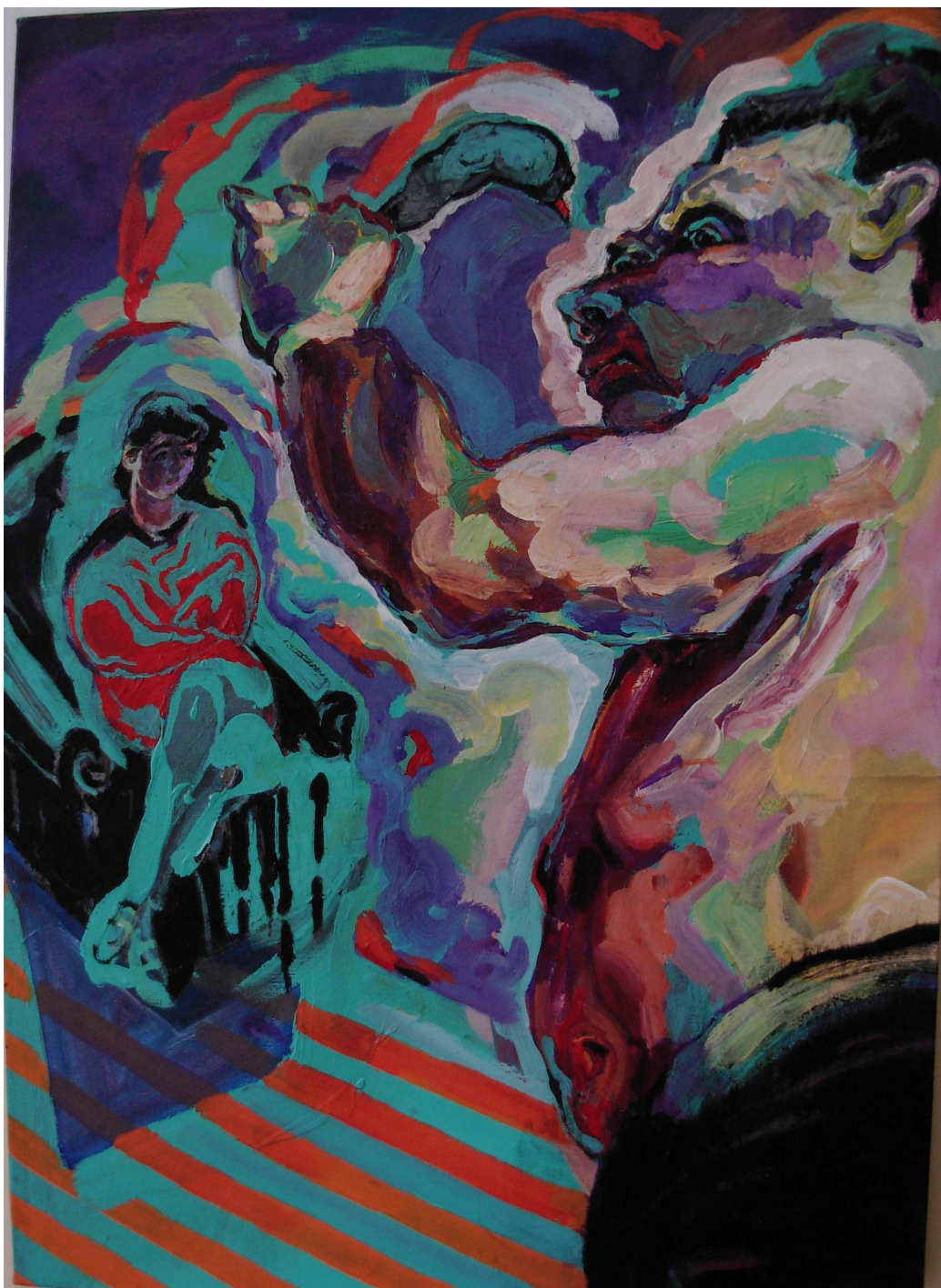
Manifestní a latentní symbolický obsah se v mnohém překrývá, doplňuje, i rozchází. Stěžejním faktem však zůstává, že to, co lze vyčíst z autorovy biografie a z

kusých útržků jeho myšlenek, koresponduje s užitou symbolikou v jeho výtvarné produkci. Interpretace výtvarného artefaktu dle arteterapeutické metodiky je tak s to dopomoci k dešifrování sdělené skutečnosti, kterou výtvarník komunikuje s okolím, což je velkým přínosem nejen pro psychologii, ale také například pro dějiny umění. Jazyk symbolů je globálně platným fenoménem, jakýmsi klíčem do Freudova a Jungova světa nevědomí. A právě tento svět za zrcadlem tvoří zásadní platformu života nás všech.

Bibliografie:

- BETTELHEIM, B.: *Za tajemstvím pohádek: proč a jak je číst v dnešní době*, Praha 2000
- BOWLBY, J.: *Vazba*, Praha 2010
- BOWLBY, J.: *Odloučení*, Praha 2012
- BOWLBY, J.: *Ztráta*, Praha 2013
- DRVOTA, S.: *Osobnost a tvorba*, Praha 1973
- FRANZ, M.-L. von: *Psychologický výklad pohádek: smysl pohádkových vyprávění podle jungovské analytické psychologie*, Praha 2011
- FREUD, E. L. (ed.): *Letters of Sigmund Freud*, New York 1992
- FREUD, S.: *Mimo princip slasti a jiné přednášky z let 1920 – 1924*, Praha 1999
- FREUD, S.: *Přednášky k úvodu do psychoanalýzy*, Praha 1997
- FREUD, S.: *Spisy z let 1904 – 1905*, Praha 2000
- FREUD, S.: *Spisy z let 1906-1909*, Praha 2003
- FREUD, S.: *Spisy z let 1909 – 1913*, Praha 1997
- FREUD, S.: *Spisy z let 1913-1917*, Praha 2002
- FREUD, S.: *Spisy z let 1925-1931*, Praha 2007
- FREUD, S.: *Výklad snů*, Pelhřimov 1999
- GOMBRICH, E. H.: *Reflections on the History of Art: Views and Reviews*, Oxford 1987
- HARTL, P., HARTLOVÁ, H.: *Psychologický slovník*, Praha 2009
- HARTL, P., HARTLOVÁ, H.: *Velký psychologický slovník*, Praha 2010
- HEIDEGGER, M.: *Zrození uměleckého díla*. In *Orientace III.* (č. 5. 6) 1968, *IV.* (č. 1) 1969
- HUYGHE, R.: *Řeč obrazů ve světle psychologie umění*, Praha 1973
- CHALUMEAU, J.-L.: *Přehled teorií umění*, Praha 2003.
- JEDLIČKA, R.: *Výchovné problémy s žáky*, Praha 2011
- JUNG, C. G.: *Duše moderního člověka*, Brno 1994.
- JUNG, C. G.: *Výbor z díla VII., Symbol a libido (Symboly proměny I.)*, Brno 2004
- JUNG, C. G.: *Výbor z díla VIII., Hrdina a archetyp matky (Symboly proměny II.)*, Brno 2009
- JUNG, C. G.: *Výbor z díla II., Archetypy a nevědomí*, Brno 1997
- KALINA, P.: *Freudův doutník, Kafkovy stromy a Michelangelův Mojžíš*. In BUKOVINSKÁ, B., SLAVÍČEK, L.: (ed.): *Pictura Verba Cupit, Sborník příspěvků pro*

- Lubomíra Konečného, Praha 2006
- KAST, V.: *Otcové-dcery, matky-synové*, Praha 2004
- KULKA, J.: *Psychologie umění*, Praha 2008
- KURIC, J.: *Psychologie vnímání malířských výtvarných děl v ontogenezi*, Brno 1986
- LORENZ, K.: *Instinctive Behavior*, New York 1957
- LÖWENFELD, V.: *The Nature of Creative Activity*, New York 1952
- MÜLLER A., MÜLLER L. (ed.), *Slovník analytické psychologie*, Praha 2006
- NEUMANN, E.: *The Great Mother: an analysis of the archetype*, Princeton 1991
- NIETZSCHE, F.: *Tak pravil Zarathustra*, Praha 2014
- NIETZSCHE, F.: *Zrození tragédie z ducha hudby*, Praha 1993
- NOVOTNÝ, A.: *Biblický slovník*, Praha 1992
- PEROUT, E.: *Viktor Löwenfeld a jeho pojetí dvou tvůrčích typů*. In *Arteterapie*, č. 8, Praha 2005
- RABOCH, J.: *Psychiatrie*, Praha 2001
- RANK, O.: *Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse*, Wien – Leipzig – Zürich 1924
- REJZEK, J.: *Český etymologický slovník*, Praha 2002
- RIEDEL, I.: *Obrazy v terapii, umění a náboženství*, Praha 2002
- RYCROFT, CH.: *Kritický slovník psychoanalýzy*, Praha 1993
- SAYERS, J.: *Matky psychoanalýzy*, Praha 1999
- SCHAPIRO, M.: *Dílo a styl*, Praha 2006
- ŠICKOVÁ-FABRICI, J.: *Základy arteterapie*, Praha 2008
- VYGOTSKIJ, L. S.: *Psychologie umění*, Praha 1981
- WINNICOTT, D. W.: *The Capacity to be Alone*. In: *The Maturation Processes and the facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development*, New York 1965



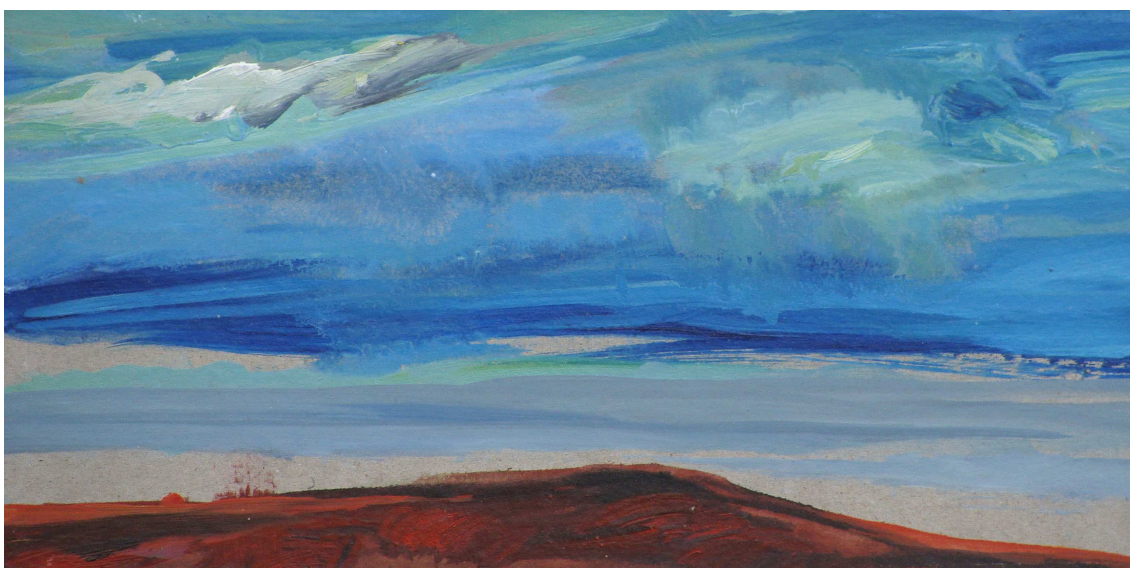
Obr. 1

Bez názvu, 2007, akryl na plátně, 80 x 60 cm



Obr. 2

Ondřejníky, 2009, olej na lepence, 17 x 35 cm



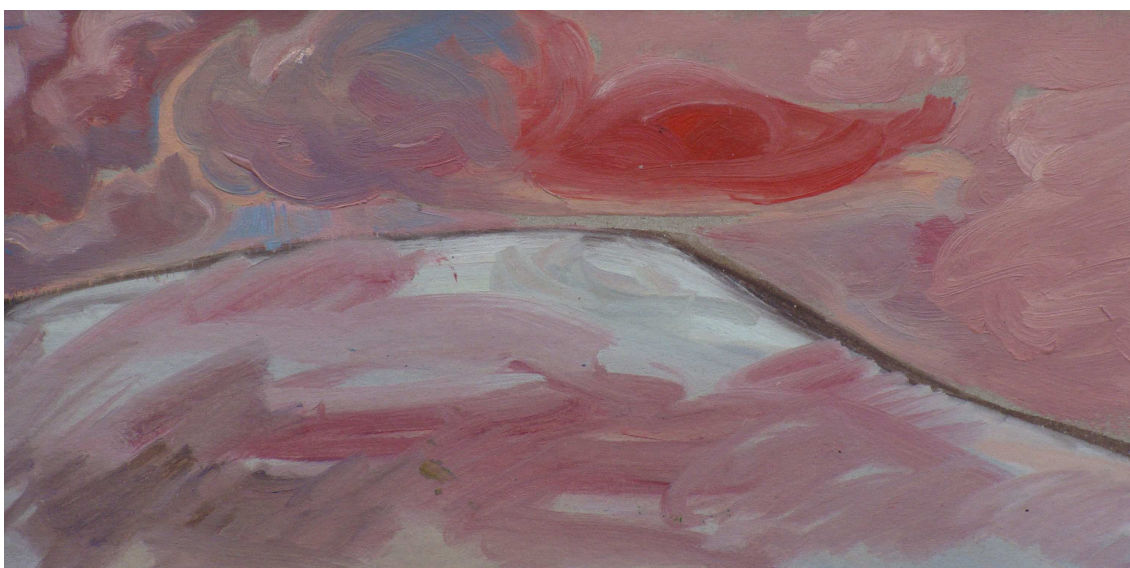
Obr. 3

Ondřejníky, 2009, olej na lepence, 17 x 35 cm



Obr. 4

Ondřejníky, 2009, olej na lepence, 17 x 35 cm



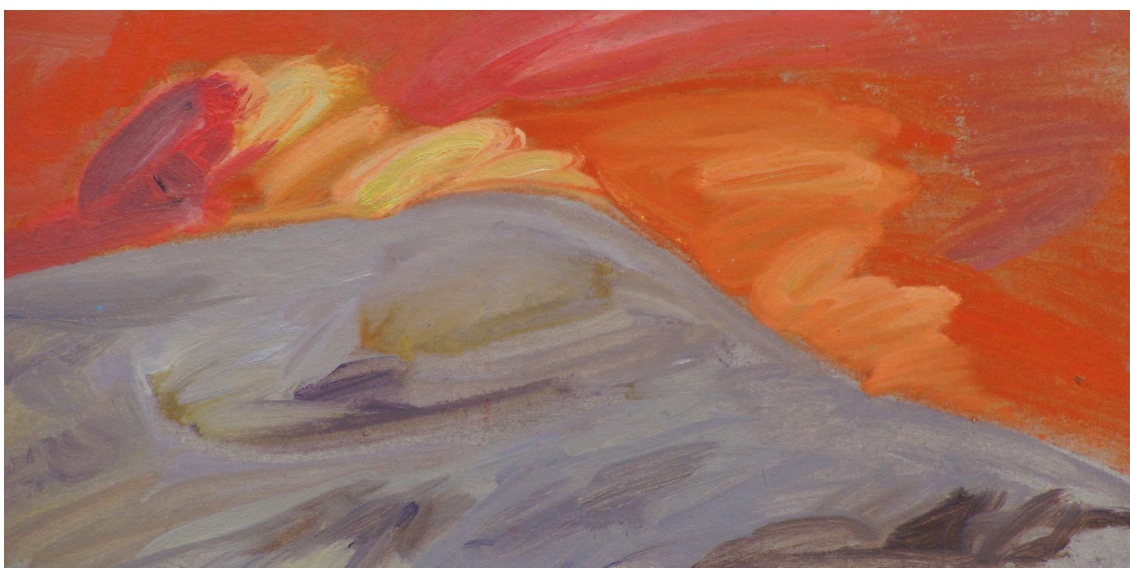
Obr. 5

Ondřejníky, 2009, olej na lepence, 17 x 35 cm



Obr. 6

Ondřejníky, 2009, olej na lepence, 17 x 35 cm



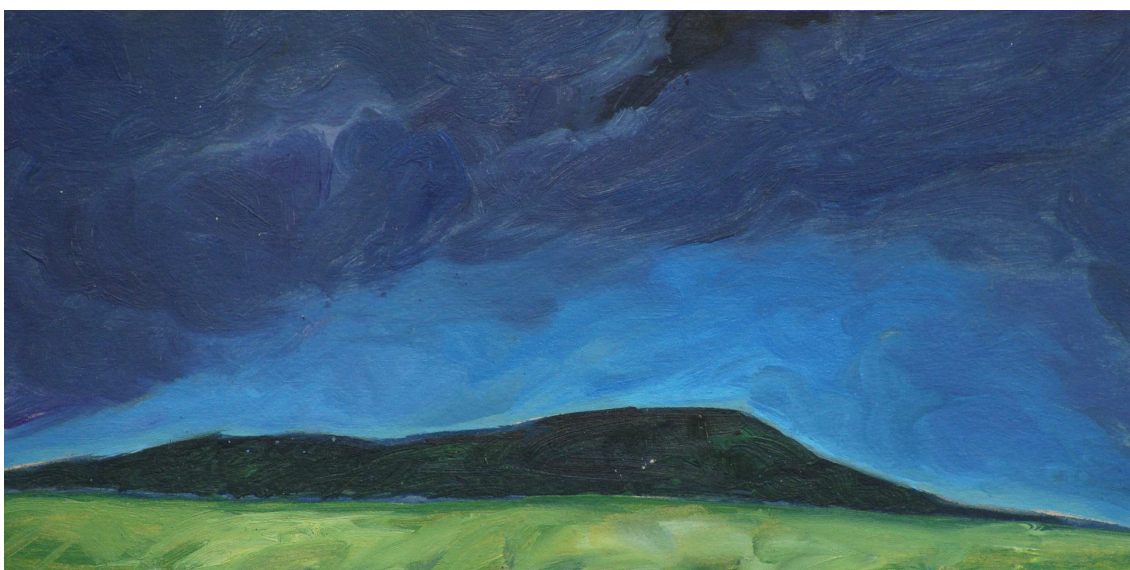
Obr. 7

Ondřejníky, 2009, olej na lepence, 17 x 35 cm



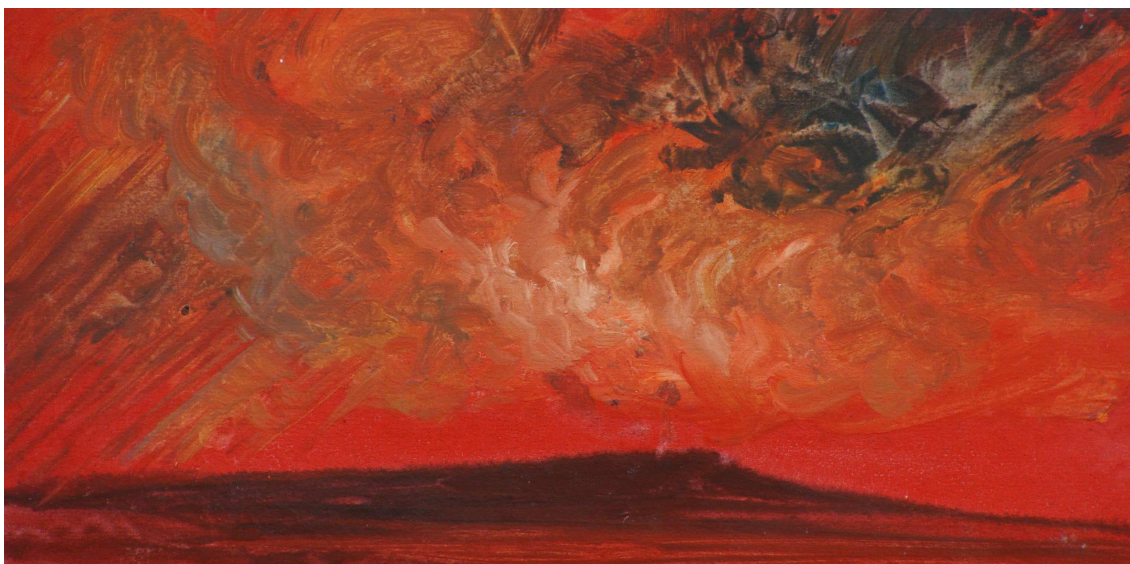
Obr. 8

Ondřejníky, 2009, olej na lepence, 17 x 35 cm



Obr. 9

Ondřejníky, 2009, olej na lepence, 17 x 35 cm



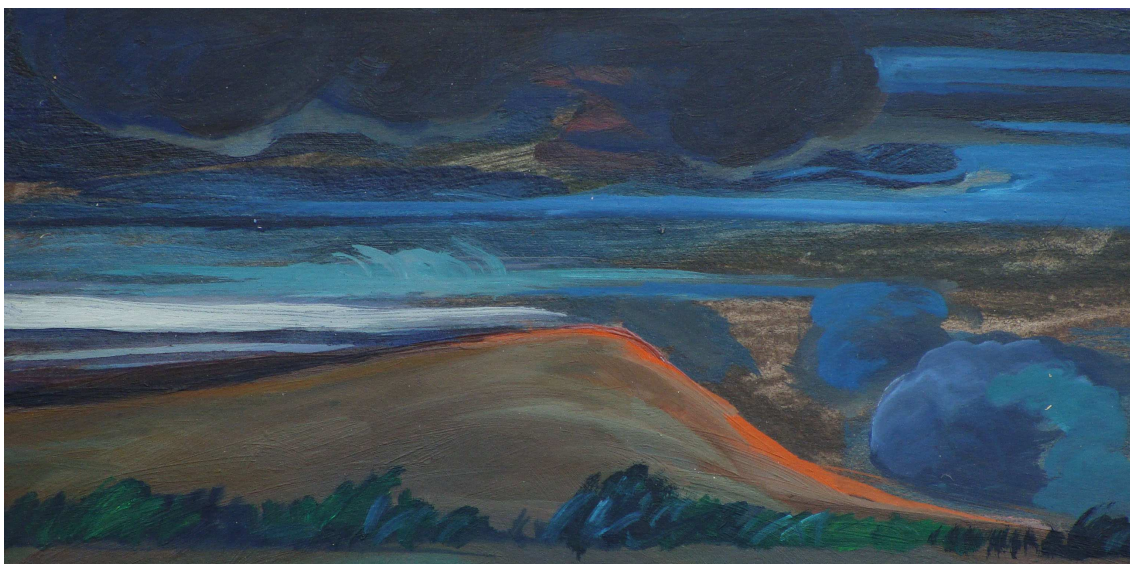
Obr. 10

Ondřejníky, 2009, olej na lepence, 17 x 35 cm



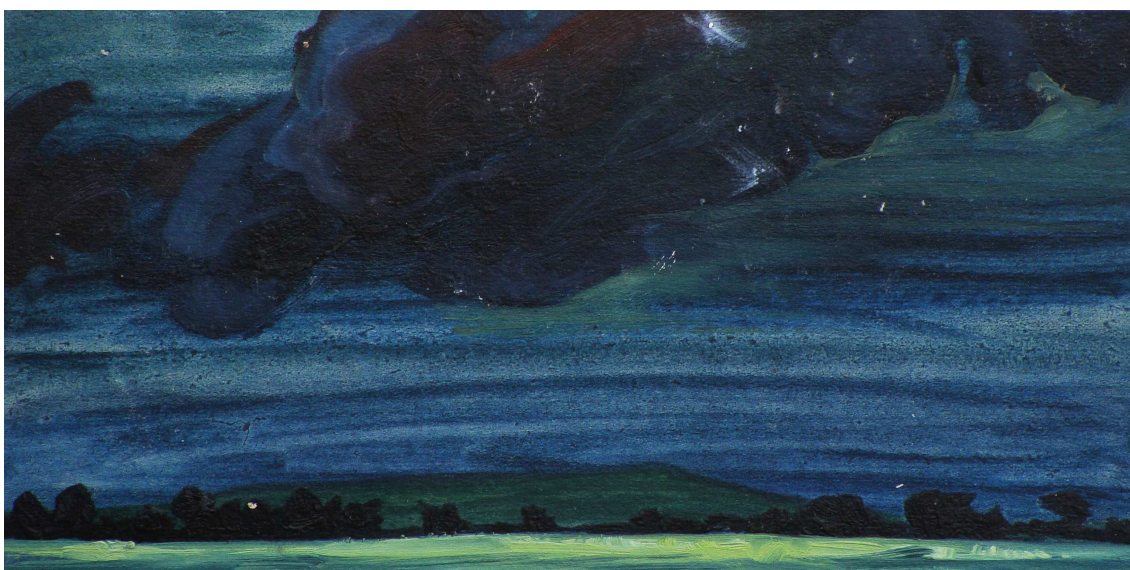
Obr. 11

Ondřejníky, 2009, olej na lepence, 17 x 35 cm



Obr. 12

Ondřejníky, 2009, olej na lepence, 17 x 35 cm



Obr. 13

Ondřejníky, 2009, olej na lepence, 17 x 35 cm



Obr. 14

Z rodné hroudy (Femme fatale), 2012, akryl na plátně, 100 x 80 cm



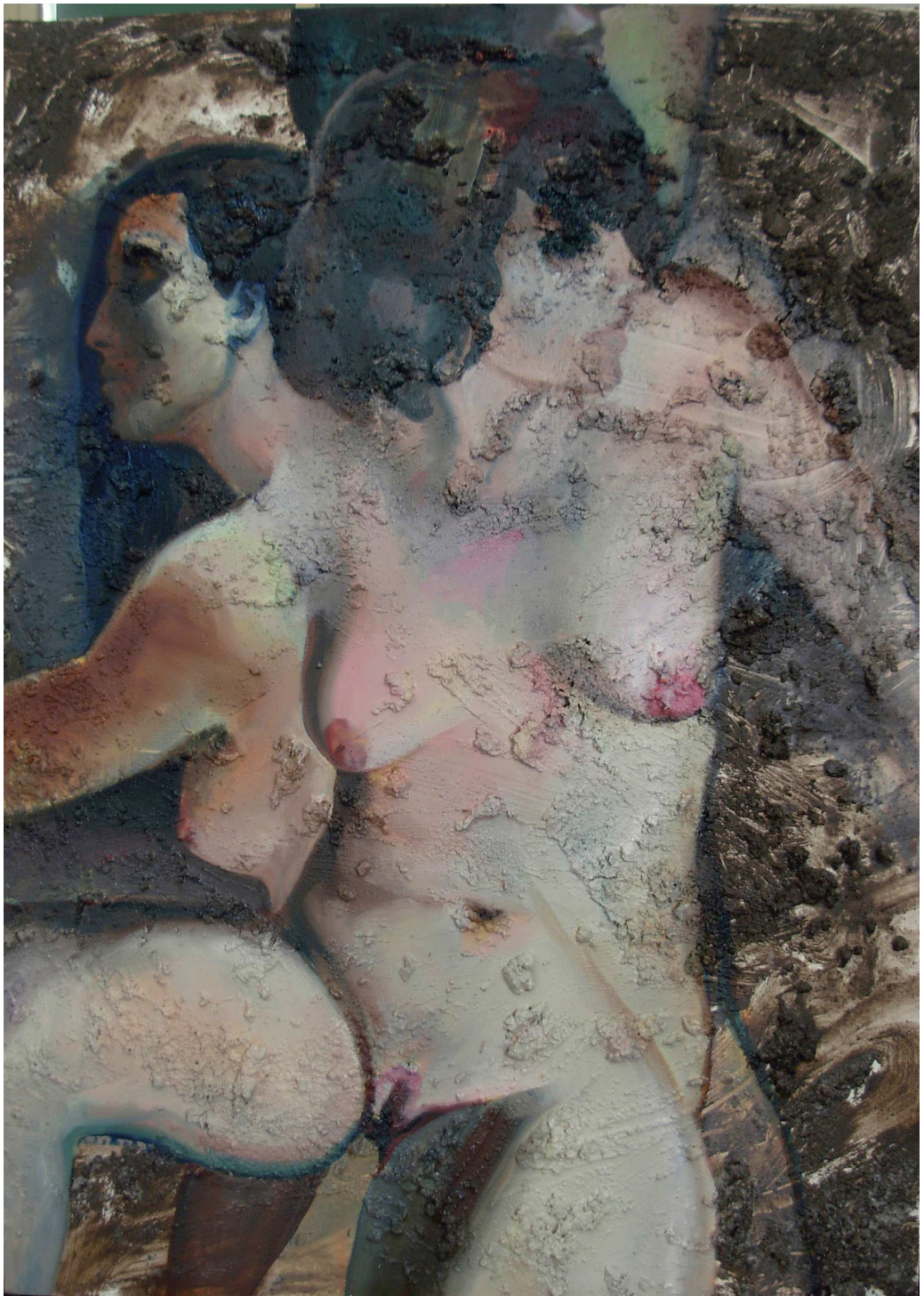
Obr. 15

Z rodné hroudy (Femme fatale), 2012, akryl na plátně, 100 x 80 cm



Obr. 16

Z rodné hroudy (Femme fatale), 2012, akryl na plátně, 100 x 80 cm



Obr. 17

Z rodné hroudy (Femme fatale), 2012, akryl na plátně, 100 x 80 cm



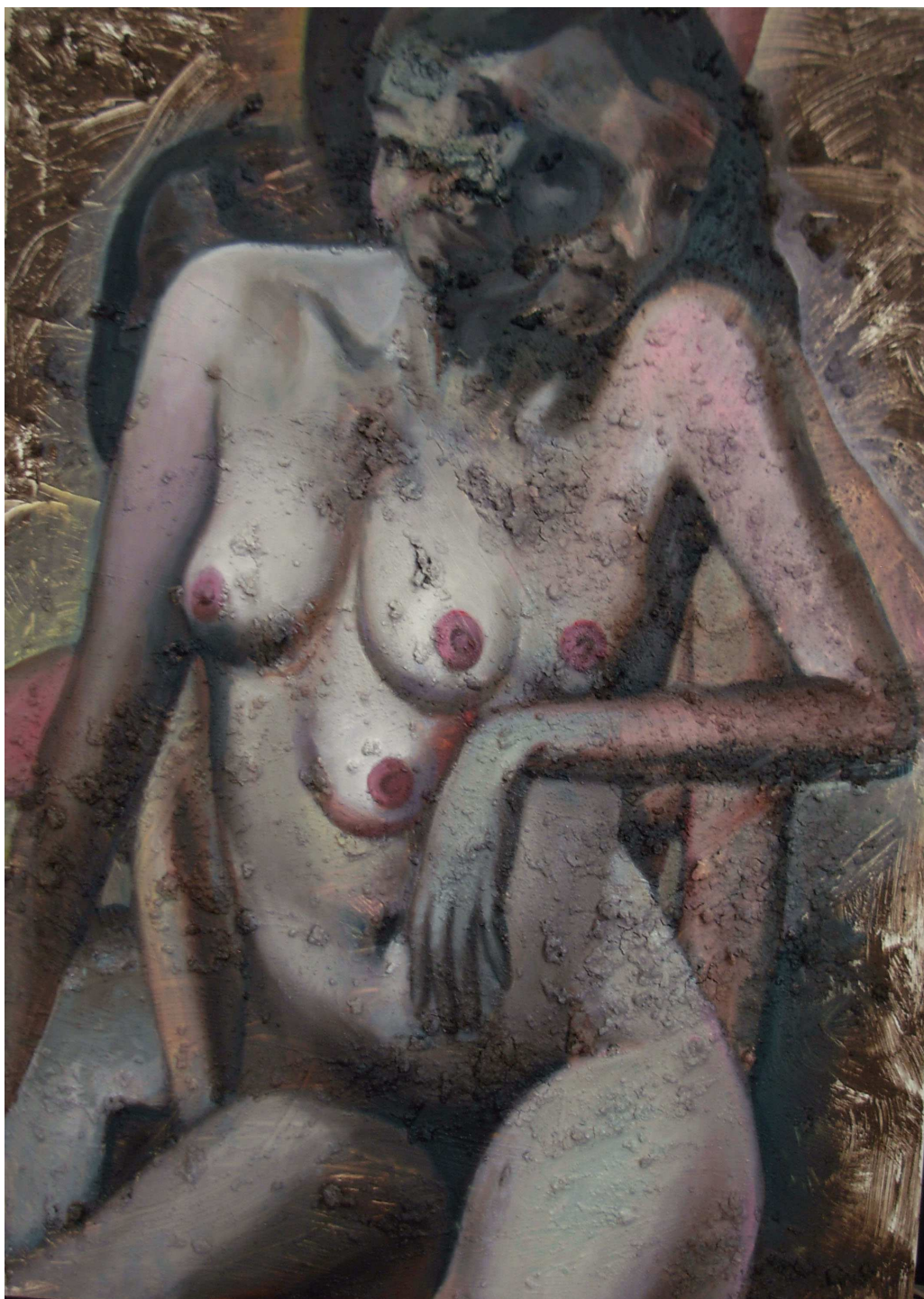
Obr. 18

Z rodné hroudy (Femme fatale), 2012, akryl na plátně, 100 x 80 cm



Obr. 19

Z rodné hroudy (Femme fatale), 2012, akryl na plátně, 100 x 80 cm



Obr. 20

Z rodné hroudy (Femme fatale), 2012, akryl na plátně, 100 x 80 cm