



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

Motiv zabijačky
v zrcadle umění
a její využití v arteterapii

Vypracovala: Bc. Adéla Carasová
Vedoucí práce: PhDr. Bc. Milan Pech, Ph.D.

České Budějovice 2021

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval/a 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 bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejich 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

Poděkování

Především děkuji svému vedoucímu práce panu doktorovi Pechovi za příjemnou a velmi trpělivou spolupráci a za jeho cenné rady. Děkuji též panu doktoru Peroutovi za přínosné konzultace. Děkuji také svým spolužákům za poskytnutí jejich obrázků, a Šárce Uhrové za pomoc s finální korekturou práce.

Abstrakt

Carasová, Adéla. *Motiv zabijačky v zrcadle umění a její využití v arteterapii*. České Budějovice: 2021. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta, Ateliér arteterapie. Vedoucí práce: PhDr. Bc. Milan Pech, Ph.D.

Práce se věnuje tradici zabijačky a její reflexe ve výtvarném umění, od žánrového umění 16. století až po současnost. Tato tradice obsahuje jak náboženský smysl a symboliku krvavé oběti, tak sekulární smysl celé události a k ní připojených zvyklostí jako upevnění pospolitosti určité skupiny lidí, nutriční a ekologická hodnota. Ve výtvarné reflexi se nachází mimo to i alegorie vlastností a tendencí člověka. Nejen skrze výtvarnou tvorbu můžeme sledovat, že tradice zabijačky pomalu mizí, ačkoli symbolika syrového masa zůstává na mysli stále. Nakonec práce reflektuje téma zabijačky v prostředí rožnovské arteterapie a sleduje jeho terapeutický potenciál. V terapeutickém využití tématu zabijačky hraje roli krev a její význam jakožto symbol životní energie. V obraze je krev metaforou nevědomých afektivních sil, především agresivních sil, které spoluutváří dynamické procesy v psychice člověka. Tak je téma zabijačky v arteterapii využito k práci s intrapsychickými konflikty. Variabilitu této práce dokládám interpretacemi obrázků studentů oboru arteterapie tvořených v rámci sebezkušenostního ateliéru.

Klíčová slova

Zabijačka, výtvarná reflexe, tradice, antropologie, dějiny umění, rožnovská arteterapie, intrapsychický konflikt, afekty, agrese, krev, interpretace, katarze.

Abstract

Carasová, Adéla. *The motif of pig-slaughtering in visual arts and its possible potential for the use in art therapy*. České Budějovice: 2021. Bachelorwork. The University of South Bohemia in České Budějovice, Pedagogical faculty, Department of Art Therapy. Supervisor: PhDr. Bc. Milan Pech, Ph.D.

The work deals with the tradition of the pig-slaughtering and its reflection in the visual arts, from the genre art of the 16th century to the present. This tradition contains both the religious meaning and symbolism of the bloody sacrifice, as well as the secular meaning of the whole event and the customs associated with it: the consolidation of the community of a certain group of people, the nutritional and ecological value. There is also an allegory of human characteristics and tendencies in artistic reflection. It is not only through artistic creation that we can observe that the tradition of the pig-slaughtering is slowly disappearing, although the symbolism of raw meat remains in mind. Finally, the work reflects on the topic of the pig-slaughtering in the environment of Rožnov art therapy and monitors its therapeutic potential. Blood plays a role in the therapeutic use of the theme of the pig-slaughtering and its importance as a symbol of life energy. In the painting, blood is a metaphor for unconscious affective forces that co-create dynamic processes in the human psyche. Thus, the topic of the pig-slaughtering in art therapy is used to work within intrapsychic conflicts. I prove the variability of this work by interpreting the images of students in the field of art therapy created within a self-experienced class.

Keywords

Pig-slaughtering, art reflection, tradition, anthropology, art history, Rožnov art therapy, intrapsychic conflict, affections, aggression, blood, interpretation, catharsis.

Obsah

Úvod	1
1 Teoretická část.....	2
1.1 Zabijačka	2
2 Tradiční podoba zabijaček.....	4
2.1 Tradiční podoba v tradičním obraze	4
2.1.1 Přihlížející děti	5
2.2 Udržování pospolitosti.....	7
2.2.1 Společné stolování.....	8
2.3 Zabijačka jako součást masopustu	8
2.4 Symbolika vepře.....	9
2.4.1 Symbol mravní pokleslosti v obraze	11
2.5 Rituál	12
2.5.1 Rituál jako bezpečný prostor	13
2.5.2 Rituální násilí a oběť	13
2.5.3 Rembrandtovo „Vyvýšené tělo“ a jeho vliv ve 20. století	15
2.5.4 "Kšaft a poručení Vepřka Korokota"	17
2.5.5 vina.....	17
2.5.6 Hlad	18
3 Teoretická východiska: rožnovská arteterapie	20
4 Intrapersonální konflikty a základní psychoanalytické zkoumání	22
4.1 Sigmund Freud: Eros a thanatos	22
4.2 Archetyp stínu	24
5 Psychodynamika agrese.....	26
5.1 Oralita.....	27
5.2 Erich Fromm	28
5.3 Frustrace a agrese	29
5.4 Agrese v dospívání a dospělosti	30
5.4.1 Dospívání v novodobém mýtu.....	31
5.5 Agrese jako vymezení vlastních hranic	32
5.6 Blokovaná agresivita	33
5.7 celistvost lidské osoby jako těla a mysli	36

5.7.1	Emoce odporu.....	37
5.7.2	Emoce odporu a hniloba v umění	38
5.8	Obranné mechanismy	40
5.8.1	Regrese	41
5.9	Katarze, abreakce	42
5.9.1	Akční malba	43
5.10	Krev jako proud života	45
5.11	Krvavé umění	46
6	Praktická část	49
6.1	Metodologický rámec	49
6.2	Zkoumané aspekty.....	50
6.2.1	Červená.....	52
6.3	Interpretace studentské tvorby	53
7	Diskuze.....	92
8	Závěr	95
9	Bibliografie	97
10	Přílohy.....	104

ÚVOD

Tato práce se zabývá terapeutickým potenciálem tématu tradiční zabijačky v širokém kontextu souvisejících skutečností, které se mohou v tvorbě klientů objevit. Jednotlivé aspekty ilustruji slavné obrazy z dějin umění. Téma je zastřešeno přístupem a využitím v tzv. rožnovské arteterapii, která je povahou projektivně-intervenční. Snažila jsem se tedy vystihnout především ty momenty, které hrají důležitou roli v terapeutickém procesu a pro které není tolik prostoru v jiných tématech zadávaných terapeutem. Rámcový formát bakalářské práce jistě může vzbuzovat mnoho dalších otázek ohledně vytyčených, nikoli vyčerpaných témat.

Téma zabijačky je nahlíženo ze tří rovin: z psychoterapeutické, konkrétně projektivně – intervenční arteterapeutické roviny, z roviny dějin umění (tedy z pohledu výtvarného zpracování tématu v průběhu dějin) a z roviny antropologické. Upřednostněný je rozbor tradiční podoby zabijačky a jejího potenciálu pro vnitřní prožívání člověka. Věnovala jsem se však i přidruženým tématům, které můžeme považovat za předobrazy takovýchto událostí: rituály, obětiny, mytologické příběhy starověkých národů, lidové pohádky. V jistém smyslu jsou na pozadí události zabijačky přítomny stále.

Jistě je zajímavé se podívat i na zažitý obraz této tradiční, již však též do mytologické roviny mizející události: kvůli rychle se proměňující společnosti a kulturního způsobu života se jednotlivé aspekty zabijačky a její produkty stávají již jen jakýmsi symbolem pro trvale platné skutečnosti člověka jako takového. V neposlední řadě je to setkání se smrtí a smrtelností. Jak lze vidět v artefaktech studentů oboru arteterapie, klíčovým momentem pro mnoho lidí je akt zabít zvířete a setkání se s krví a syrovým masem. Tyto skutečnosti jsou metaforou konfliktů vnitřních dynamických sil psyché. Především se zde setkáváme s agresivními afekty, které jsou prospěšné právě pro vypořádání se s různými konflikty, intrapersonálními i mezilidskými. Agresivita je zdravým projevem člověka jako individua rozvíjející svou soběstačnost i schopnost přizpůsobivosti v mezilidských vztazích: obojí je nutné pro přežití člověka, ač jsou to často protichůdné tendence.

Cílem mé práce je nakonec tyto poznatky využít při psychoterapeutické práci s tématem zabijačky. V praktické části se soustředuji na interpretaci artefaktů studentů oboru arteterapie na Jihočeské univerzitě v Českých Budějovicích, které byly tvořeny v rámci sebezkušenostní části studia. K artefaktům se vyjadřuji ke každému zvlášť, tím dodržuji zásady psychoterapie, kde je potřeba respektování individuality každého klienta a jeho osobního příběhu, ve kterém se obecné psychické děje kloubí pokaždé s jinými souvislostmi a podmínkami. Má bakalářská práce tedy nabízí pouhou ukázkou variability tohoto tématu tak, jak se projevuje ve výtvarné tvorbě umělců i klientů arteterapie, a co vše může v sobě obsahovat. Tato práce si nedělá nárok na ucelenou klasifikaci psychologického potenciálu tématu zabijačky.

1 TEORETICKÁ ČÁST

1.1 Zabijačka

Zabijačka je obecně vzato určitým tradičním zpracováním masa. Může být *domácí* nebo *veřejná*; veřejná je určena k pobavení širší veřejnosti a má více ritualizovanou podobu. V současné době se objevují jiné, poupravené verze zabijaček, které postrádají mnoho z tradiční podoby. Podívejme se, co nám říkají o zabijačce různé české slovníky.

Příruční slovník jazyka českého z poloviny 20. století definuje jednoduše, lidově zabijačku jako porážku a zpracování vepře (Příruční slovník jazyka českého 1953-1955). Současný internetový slovník Lingea a Slovník spisovné češtiny soustřeďují všechny běžné způsoby výkladu tohoto slova. Podle nich je to jak porážka a porcování prasete, tak následné řemeslné zpracování a výroba různých pochutin, ale i výslužka pro příbuzné, blízké a sousedy (Lingea s.r.o. 2018, Kroupová, Filipec a ed 2005). Jiné, starší i mladší slovníky, se soustřeďují na výsledné produkty z vepřového masa a jejich nakládání s nimi – společná hostina, vepřové hody a výslužky pro příbuzné, blízké a sousedy (Otto 1908, Haller 1987, Havránek a ed 1989, Bartoš 1906).

Původním, tradičním prostředím, kde se zabijačka koná, je venkov. Už samotné označení venkov, které se vymezuje vůči městu, předpokládá, že zde lidé mají bližší kontakt s přírodním prostředím, prakticky užívají přírodní zdroje a přetvářejí krajinu ke svému užitku – hospodaří a tvoří hospodářství (statky jako tradiční hospodářské jednotky). Se zabijačkou souvisí z hospodářských budov chlév s vepři, přilehlé dvory a výběhy pro vepře a také prostor dvora, kde se zabítí zvířete a jeho základní zpracování obvykle odehrává. Zabijačka byla v minulosti s nadšením očekávanou a oblíbenou událostí, která upevňovala mezilidské vztahy, protože vyžadovala vzájemnou spolupráci a zároveň nabízela potěšující výsledek práce – vepřové hody.¹Zabijačka, její tradice a četnost, se měnily v závislosti na změně infrastruktury prostředí venkova a také na společenském a politickém kontextu, v němž se venkov právě nacházel.²Proměny, kterými prošel český venkov v posledních stech letech (mechanizace zemědělství,

¹ „zraky všech domácích obracely se po vypaseném domácím krmníku, určeném, aby chystanou s ním zabijačkou a lukulskými požitky zpříjemnil pracovitým venkovánům jednotvárný, v samé práci ubíhající život. (...) a nebojí se lidé oddati se srdečné veselosti, vědouce, touto dobou že ničeho (...) neobmeškají.“ (Vačlena a Lužická 1902)

² Skvěle o tomto tématu pojednává kniha Miroslava Války:
VÁLKA, Miroslav. *Sociokulturní proměny vesnice: moravský venkov na prahu třetího tisíciletí*. Brno: Masarykova univerzita, 2011.

zprůmyslnění zemědělské výroby, úbytek pracovníků, stěhování obyvatel do měst, kolektivizace v 50. letech 20. století atd.), je důvodem, proč zabijačka jako tradiční zvyklost z našeho venkova stále více mizí.³

³ Proměnu tradic spojených s jídlem a stravováním je dobře popsána např. v knize: Dvořáková-Janů, Věra. *Lidé a jídlo*. Praha: ISV, 1999.
Proměnu zabijačky v České republice z environmentálního hlediska zpracovává diplomová práce: Ricková, Michala. *Proměny domácí zabijačky*. Brno: 2011. Diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně, Fakulta sociálních studií, Katedra environmentálních studií. Vedoucí práce: Ing. Zbyněk Ulčák, Ph.D.

2 TRADIČNÍ PODOBA ZABIJAČEK

Publikace (praktické příručky, hospodářské knihy) o domácí zabijačce popisují nejčastěji důkladné přípravy na zabijačku, jako je příprava nástrojů a prostor, surovin, nádob, občerstvení pro řezníka apod. Ve starších lidových příručkách jsou popsány role muže a ženy (hospodáře a hospodářky) při přípravě zabijačky. V rámci zabijačky měl nejnáročnější roli řezník, což je znatelné jak podle preciznosti příprav, tak podle pohoštění, které se hospodář snažil zajistit pro jeho komfort při práci. Profesionalita řezníka se prý poznala podle jeho vytrvalosti nepozít při práci nabízený alkohol. Z prasete bývá použito téměř vše od hlavy po vnitřnosti. Ze střev a žaludku jsou například dělány tlačanky a jitrnice, klobásy atp. Kvalita prasete se hodnotila podle množství podkožního sádla; tuky byly tradičně důležité především v zimním období, při vaření, při výrobě ozdravných masťů apod. Veškerá práce musela být rychlá a čistá, kvůli rychlému kažení masa a neodbytnému hmyzu se zabijačka dělala a dělá nejčastěji v zimních obdobích. Zabijačka přesahovala dalece dříve hospodářství – děti postupně připravovaly *posílky* („výslužky“ pro známé a příbuzné) či *gúr*, roznášely všem po vesnici zabijačkovou polévku, což jim bylo opláceno drobným penízem. Po masopustní zabijačce se konala večerní zábava – prosté rodinné posezení se zpěvem či honosnější bály, často krojované, s tradiční hudbou – to vše utvrzovalo náležitost účastníků k příslušné kulturní a sociální skupině (Vrlová, Drápalová a Válek 2015, 32-38). V současnosti už máme jiné druhy „konzerv“ než živé zvíře chované do zimních měsíců. Supermarkety, velké spížirny, jsou přístupné a plné každý den po celý rok, a proto se zabijačky pořádají stále méně často. Přesto jsou oblíbenou událostí pro všechny zúčastněné i obdarované.

2.1 Tradiční podoba v tradičním obraze

Nejznámějším výtvarným dílem v českém prostředí na toto téma je jistě vyobrazení zabijačky Josefem Ladou. Lada ji namaloval celkem šestkrát mezi léty 1939 – 1954 (ukázka viz příloha č. 1 a č. 2). Jak je u pro Ladu typické, všechna vyobrazení nám předkládají idylickou scénu skupinky lidí, kteří jsou zainteresovaní do zpracování vepře. Jsou to scény řezníka ve středu obrazu, který rozřezává zavěšené prase a který je pozorován muži, ženami s připravenými nádobami i malými dětmi.

Velice podobné vyobrazení vesnické zabijačky ztvárnil o pár století dříve i vlámský malíř Pieter Bruegel v r. 1606 (viz příloha č. 3). I zde máme obraz řezníka a skupiny dospělých, kteří jsou mu nápomocní, a v popředí děti, které zabijačce přihlížejí.⁴

⁴ Obrazy ilustrující průběh zabijačky se shodují v rozdělení ženských a mužských prací, kdy muž je zobrazen s nožem porcujícím prase, žena s nádobami na krev a vodu. Dalším takovým příkladem je

V dílech obou umělců upoutá především postava řezníka a jeho umění porcovat mrtvé zvíře. Nůž je výřečným symbolem nejen řezníka, ale mnohých malých chlapců coby vybavení „správného chlapa“. Pokud tuto symboliku převedeme do psychologické roviny, nacházíme spojení s též typicky maskulinní dovedností, a to je schopnost pronikat skrze věci a do věcí, analyzovat je, rozlišovat, vytvořit si pevný a stabilní racionální názor. Jung tuto schopnost nazývá diferenciací (Jacksonová 2019, str. 88 - 90).

Pronikání do věcí znamená symbolicky i fakticky se věcí zmocňovat a podmanit si je. V obecnějším kontextu se může jednat o různé věci: o intelektuální debatu, sexuální strategie, o hmotné věci uchopované do rukou (viz poražení a zpracování prasete), dokonce o okolí člověka, které má muž tendenci též ovládnout a uchopit. Nůž může být nástrojem řemeslným, ale i obranným, a co se týče překonávání překážek až útočným. K maskulinní přirozenosti patří i stěžejní potenciál agresivního chování (o čemž budu hovořit níže) (Poněšický 2012).

Naopak schopnost přisuzovaná ženské přirozenosti je naznačena ve zmíněných nádobách. Nádoba je klasickou psychoanalýzou vysvětlována jako symbol ženského lůna se vši přirozeností, která je s tím spojena (plodnost, porodnost, sexuální strategie, přijímání věcí do sebe, mateřská výživa – viz v následující kapitole o bohyni Matce země) (S. Freud 2003), (Jung 1999, str. 291). Ženy v obrazech drží buď nádobu na krev, nebo hrnc s vodou, ve kterém se uvaří a zpracují části prasete. V souvislosti se ženou se často hovoří o „moudrosti krve“ (menstruace, porod a potrat jako život a smrt), ale i o symbolice týkající se vody (hloubka, plynutí, splynutí, ponoření se) (Poněšický 2012, 87).

Mohli bychom se ptát, jak jsou rozdělené role při práci a v rodině vůbec. Kdo se chopí nože a kdo pozoruje práci z povzdálí? Jak jednotlivé osoby svou roli přijímají a jakým způsobem to utváří vztahy mezi lidmi? Nakolik jsou tato vyobrazení shodná s reálnými zkušenostmi? Jsou idealizované, či nikoli?

2.1.1 Přihlížející děti

Akt porcování prasete je jistě fascinující podívaná, která může vyvolávat intenzivní emoce, a to zvláště pro malé děti⁵, které na žádném z Ladových obrázků nechybí. Jak děti mohou prožívat smrt a porcování zvířete? Může to pro ně být traumatický zážitek? Jak děti chápou smrt?

ilustrace knihy TacuinoSanitatis ze 14. st. (viz příloha č. 4). Tato symbolika je ještě často umocněna zobrazením samostatných nádob a sekyr či nožů v popředí.

⁵ „Jsou-li děti v domě, slavnostní ruch se ještě stupňuje. (...) Maminka stále napomíná, aby se všude nepletly a nepřišly snad k úrazu, kteréžto dobře míněné rady nalézají však pramalého povšimnutí; jeť stále něco nového viděti, vždyť se u nás zabíjí.“ (Vačlena a Lužická 1902)

Tyto otázky souvisí s psychickým vývojem člověka. Chápání smrti spolu se strachem z ní se objevuje u dětí mladšího školního věku, tedy okolo deseti let (Vágnerová, Vývojová psychologie 2012, str. 58, Langmeier a Krejčířová 2006, str. 189). Mladší děti se potýkají spíše se strachem z nadpřirozených bytostí a z osamělosti. To ovšem nevylučuje bujnou fantazii ohledně násilných scén spojenou s fascinací nad takovým počínáním. Teprve spolu s vyvíjejícími se kognitivními funkcemi, formálními operacemi a metafyzickým nahlížením světa se dítě stává díky rozvoji vztahovosti i více autonomní co se týče morálky a vztahu k autoritám, vytváří si smysl pro spravedlnost, a je tedy pro něj možné si představit konečnost života a začít chápat s tím spojené utrpení (Piaget 2010, str. 114).

Z psychoanalytického hlediska však v těchto souvislostech nemusí jít pouze o smrt jako takovou, ale o strach z „nebytí“, z psychologické smrti, která tkví v rozpadu osobnosti. Ochranu celistvosti má za úkol „seberegulační centrum“ zvané *Já*. To se však utváří až v průběhu dospívání. Malé děti jsou proto odkázané na péči dospělých osob (Poněšický 2012, str. 56). Vágnerová se zmiňuje o důležitosti podpory emoční stability a vývoje dítěte od blízkých osob, nejdříve rodičů, příp. všech pečujících osob, později vrstevníků. Možnost sdílet a projevit své emoce i spolu s obavami a strachem z nebezpečí je důležitý předpoklad pro nabytí zdravého sebevědomí a zpracování vnitřních podnětů dítěte.⁶ Je odkázáno na rozhodnutí dospělých a jejich zastání se (Vágnerová, Vývojová psychologie 2012).

Násilí (projevy agresivity), které dítě vnímá jako smrtelně ohrožující, se může vztahovat k blízkým osobám, ať už je namířeno na dítě (fyzické a psychické zraňování, zneužívání, ponižování; může souviset se vztahy mezi pečujícími osobami), či se vyskytovat pouze v okolí dítěte mimo rodinné prostředí. Pro dítě může násilí znamenat riziko zániku vztahu s pečující osobou a tím pádem i zániku samotného dítěte (Poněšický 2012). Teprve v průběhu dospívání, kolem dvanáctého roku a dále, je podle Piageta vytvářena sféra ideálů a nadosobních hodnot, a to díky rozvíjející se schopnosti formálních operací. Po tomto vývoji je adolescent už schopen vytvářet si vlastní náhled na dění okolo něj. V ideálním případě mladý člověk schopen vymezit se vůči tomu, co shledává jako nesprávné, nebo se naopak postavit k věci čelem (Piaget 2010, str. 135). Ani dospělý člověk však zpravidla nemá často vyřešený vztah ke smrti, zvláště v naší

⁶ Tuto hypotézu dokládá případ z terapeutické praxe, kdy dospělá žena léčila svůj traumatický zážitek sexuálního zneužití blízkou osobou. Tuto drastickou zkušenost si symbolicky spojila s aktem podříznutí svého králíka touto blízkou osobou, od které ho i dostala. Dotyčná byla paralyzována děsem ze smrti, což se projevovalo neurotickými potížemi v dospělosti. Trauma upevnila i skutečnost, že necítila jako bezpečné se svěřit svým rodičům, a tak obrátila vinu a zodpovědnost vůči sobě (Radio Wave 2020).

současné společnosti, kdy je smrt a utrpení odsouváno do ústraní.⁷ Poněšický spolu s dalšími se domnívá, že je v každé člověku po celý život tzv. psychotické jádro, které vyvolává úzkost z „dezintegrace osobností orientace“. Tato úzkost se stává motivací pro upevnění struktury „já“, tudíž příčinou vyhledávání emočně pozitivních prožitků a vyhýbání se prožitkům nepříjemným až ohrožujícím (Poněšický 2012, str. 57).

2.2 Udržování pospolitosti

Udržování pospolitosti rodin a komunit bylo a je přirozenou potřebou člověka. Zabijačka, jak již bylo řečeno, je sociální událost, při které se schází a spolupracuje celá rodina, přátelé i známí. Při velké dřině a starosti při porážení a porcování zvířete si všichni dělají čas na společné hodování, navazování nových kontaktů a udržování těch starých (Čeněk 2006, str. 173).

S tím souvisí i „instinktivní oceňování vnitřnosti“ (Ulehlová-Tilschová 1945, str. 276). Už staré národy věděly, že vnitřnosti zvířete obsahují důležité živiny, případně jim přiřazovali magické vlastnosti. Zatímco krev patří bohům, vnitřnosti jako mozek patří nejvýše postaveným ve společnosti. Dodnes je prvním jídlem, které se na zabijačce podává, tzv. mozeček a dostává ho sám řezník jako poctu. Mозek spolu s morkem a krví jsou symbolem životní podstaty, esence síly (Jacksonová 2019, str. 19). Výrobky – jitrnice apod. – z ostatních vnitřností se darují sousedům a příbuzným (Ulehlová-Tilschová 1945).

Tento rituál pospolitosti skrze jídlo je starý jako samotné lidstvo, zvláště důležitý v dobách, kdy jídlo nebylo samozřejmostí a nutričně hodnotná strava byla pokladem. Pro jeho zásadní význam je ukotven v mnoha náboženstvích. Zbytky starých rituálů poukazujících na nezbytnost dostatečné obživy a úrody jsou dodnes např. tzv. dožínky a vánoční lidové zvyky (pozůstatky slavení zimního slunovratu, popř. obnovení těchto oslav novými náboženskými hnutími).⁸

⁷ O tématu smrti v dnešní společnosti hovoří psychiatr Radkin Honzák: Honzák, R. *Euthanasie ano, eutanázie ne*. Lékařská fakulta univerzity Palackého v Olomouci, nedatováno. Adresa: <http://www.praktickelekarstvi.upol.cz/>. Navštíveno: 5. 3. 2021.

Honzák, R. *Popření smrti*. Psychologie. Adresa: <https://psychologie.cz/popreni-smrti/>. 15. 6. 2016. Navštíveno: 5. 3. 2021.

Důkladněji o tomto tématu pojednávají odbornice Helena Haškovcová a Jiřina Šiklová.

⁸ Pradávné rituály spojené se zajišťováním úrody do budoucna jsou popsány Dušanem Třeštíkem: *Mýty kmene Čechů: (7. – 10. století): tři studie ke "starým pověstem českým"*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2003.

2.2.1 Společné stolování

Můžeme jen připomenout, jaký apel na společné stolování zaznívá v dnešní době v médiích i v odborných publikacích; je důležité pro rodinu i pracovní vztahy. Co vyjadřuje tradiční rodinné setkání u večeře? Především je to zasednutí společně okolo jednoho stolu, sdílení společnosti a též sdílení jídla, které často začíná rozdělením jídla z jedné mísy na talíře. Dělení se o jídlo představuje přijetí sociálních návyků, vyžaduje to určité sebezapření a popření sobeckého postoje vůči druhým, nutí nás překonat primární pudy. Zasednutí ke společnému stolu z nás dělá právoplatného člena společenství a každá takováto účast na hostině posiluje naši identitu a roli v komunitě. Etika a tradice dbají například na to, v jakém pořadí – dle váženosti člověka – je jídlo přidělováno (Jacksonová 2019, str. 125 - 137).

V dnešní společnosti je situace možná komplikovanější než v minulosti, protože to, co si člověk vybírá za jídlo, vůči jakému jídlu se vymezuje a jaké odmítá, může ovlivňovat právě jeho vztahy. Jacksonová je toho názoru, že náš výběr jídla vypovídá i o našem vztahu ke společnosti (zda si potrpíme na tradiční pokrmy, nebo se vyžíváme v neobvyklých jídlech, zda máme raději prostá jídla nebo jídla luxusní; samozřejmě své opodstatnění má i vegetariánství, veganství apod.) (Jacksonová 2019, str. 123, 124).

2.3 Zabijačka jako součást masopustu

Masopust je v širším kontextu označením pro období mezi svátkem Tří králů a Popeleční středou, kdy začínalo předvelikonoční postní období. Masopustní období je rozšířeno po celém křesťanském světě, jinde známo jako karneval. Kořeny těchto oslav je nutno hledat už v předkřesťanských společnostech s odlišným pojetím kosmologie, filosofie a etiky. Z mnoha podob, které v různých kulturách nabývají, je patrné, že jsou vyjádřením „vzývání života, jeho ročního koloběhu a obnovy“ (Vrlová, Drápalová a Válek 2015, str. 158, Langhammerová 2004, str. 11 - 12).

Dřívější svátky kultu Slunce – v případě masopustu vlastně oslavy návratu slunce a plodnosti přírody – byly v „pohanské“ éře velice oblíbené. Z antropologického hlediska bylo pro lidskou společnost bytostně důležité je prožívat. Jejich součástí byly masky, hry, veselí. Oblíbenost a potřeba různých lidových veselí zůstala i po ukotvení křesťanství v kultuře, jen se tyto události posunuly z jarního období do období mezi Vánoce a postní dobou velikonoční. Zabijačka jako součást masopustu se konala zpravidla na Tučný čtvrtek – poslední týden před Popeleční středou. Po Tučném čtvrtku následovala masopustní neděle, pondělí a úterý, kterým se v užším významu říkalo končiny, ostatky či fašank, či jednoduše masopust. V těchto dnech se konaly různé události s rituální podstatou jako průvod masek, scénické výstupy apod.

Motivy těchto oslav lze najít už v době antické, kdy postavy bohů byly vyspělou personifikací jednotlivých témat. Jak už bylo řečeno, masopustu se týkala témata plodnosti, prosperity a úrody. Motiv vepře jako přicházejícího slunce se týká ve starořímské kultuře především saturnálií, tedy oslavy zimního slunovratu, kdy Saturn přijížděl na voze taženým vepři se zlatými štětinami a symbolizoval znovu se rodící slunce. Právě na jeho počest byly pořádány vepřové hody (Váňa 1990).

Masopust má nenahraditelnou funkci jakéhosi „ventilu života jinak plného regulí a asketismu“ (Langhammerová 2004, str. 15). Zabijačka tím do něj přináší navíc užitek, tedy konečné zužitkování celoroční starosti o vepře, velmi energeticky hodnotnou stravu v zimním období a též symboliku smrti – konce roku, po kterém se rodí nový život. Smrt v protikladu k životu, smrt dávající život. Podvyživení způsobené těžkou zimou a chudobou se náhle ze dne na den promění v bujaré obžerství nemající hranice a zákony – vše je na chvíli zrušeno, uleveno: „... jako z humusu a zetlení vyraší zjara silný zelený prut. Konec a začátek.“ (Langhammerová 2004, str. 15).

V masopustních oslavách byla nejen znát „rituální bezčasovost“, ale též očekávání budoucnosti, přání plodnosti, zdraví a úrody (v podstatě snaha naklonit si pomocí rituálů přírodu a její síly, nad kterými jinak nemáme moc). Na celé veselí můžeme svým způsobem nahlížet též jako na oběť (vydání energie na bujarost oslav) pro zdar celého nadcházejícího roku. V tom můžeme vidět magické praktiky předkřesťanských dob, zvláště „magii podobnosti“, jež se uplatňovala nošením masek a přehrávání rolí – mít sílu jako medvěd, mít veselé plodné ženy a zdravé děti, utužit pospolitost celé vesnice, zajistit úrodu obilí a rozmnožit počet ryb v rybnících (Langhammerová 2004, str. 16).

2.4 Symbolika vepře

Ač se prase domácí vyvinulo z prasete divokého a ještě ne tak úplně dávno se napůl volně páslo při lesích za hospodářstvím, z pohledu symboliky je dnes velký rozdíl v symbolu vepře domácího a divokého lesního kance. V některých případech se mohou symbolické významy obou zvířat překrývat, ve většině případů je však mezi nimi propastný rozdíl. Vepř je povětšinou symbolem hodování, hojnosti, tučnosti, zásob až obžerství, je spojen s orální aktivitou, a to buď až negativně pojatou, anebo naopak jako symbol dostatečného zabezpečení a výživy (například zlaté prasátko pro štěstí, nebo obraz selátek sající mléko prasnice jako mateřského momentu kojení a plodnosti (Jacksonová 2019, str. 27)). Kanec je oproti tomu znakem síly, maskulinity, pudovosti a často také jakýmsi znamením průchodu podsvětím a zmrtvýchvstání (Campbell 1968, str. 127, 339 - 340, Werner 1995, str. 35, White 2018, str. 110).

Je však důležité si uvědomit, že prase domácí je domestikovaný kanec. V tomto smyslu může prase symbolizovat mravní pokleslost, otupělost původních instinktů apod. V českém jazyce máme mnohá přirovnání k pojmu vepř/prase, hlavně jakékoli hanlivé zveličení – být líný jako prase, být tlustý (vypasený) jako prase, být čuně (špinavý jako prase), mít se dobře jako prase v žitě, funět jako když jde prase z bukvic, držet něco jako prase kost. Mnohá rčení souvisí s orální aktivitou jíst, přejídat se, držet v zubech, být otlý – tedy nestřídmý (Čermák, Hronek a Machač 2009). Ve středověkém výtvarném umění je prase symbolem neřestí, žádostivosti, nestřídmosti a lenosti (Hall 2008).

Lidové rčení „tvářit se jako prase po první ráně“ je odkaz na zabijačku, ke které též vede veškeré dosavadní vykrmování prasete. K zabijačce se váže i rčení „být růžový/červený nebo mít tvářičky jako prasátko“ odkazující na spařeného vepře po zabití (Čermák, Hronek a Machač 2009).

Ve staročeských moudrech je prase nazýváno lakomcem, jelikož během života nevydávalo žádného užitku jako krávy, kozy, ovce nebo koně, bylo pouze trpělivě vykrmováno a až po své smrti vydalo vše podle toho, jak se o něj hospodář staral. V 17. století se říkávalo: „Ze svině s malým nákladem velký důchod pochází“.⁹ A malá figurka prasete slouží dodnes jako amulet pro štěstí a hojnost do nového roku. Na druhou stranu patřilo „ke sviňskému dobytku a bylo nejopovrženější, prý pro svou ošklivost“ a také kvůli své potřebě chladit se válením se v kališti. Nepříliš lichotivé je i rčení „na každou svinu se vaří voda“. V této souvislosti můžeme vzpomenout i na satiru George Orwella *Farma zvířat*, kde prasata zaujímají přední roli.

Na druhou stranu svým vyvinutým sociálním cítěním byla prasata často vtípným společníkem pro děti. Zabít ho tedy s sebou mohlo nést i přetnutí určité citové vazby (Svobodová 2008, 136-149). V takový moment se může u zúčastněných osob objevit jakýsi paradox, kdy cítí lítost nad zabitím zvířete, jež ale vede k veselí a hodování, tedy k velkému uspokojení. Jak píše Freud, je zde otázka zda „sežrat, nebo být sežrán“ (S. Freud 1999, 91). V tento moment je zřetelné, že nad empatií a lítostí vítězí sebezáchovná tendence (viz níže o teorii agrese).

Díky velké reprodukční schopnosti je prase též spojováno s kultem mateřské bohyně či bohyně úrody, pro kterou je svou funkcí rozrývat rypákem zem posvátným zvířetem. Tato činnost je spojená s kultivací půdy a její úrodností (tedy souvisí s maskulinními destruktivními prvky bohyně) i s vyživovací schopností. Prase se přinášelo jako oběť bohyni úrody – řecké Demeter a římské Ceres (Jacksonová 2019, str. 27).

⁹ O dalších zajímavých lidových příslovích pojednává Thijs Porck v článku Proverbial Pigs in the Middle Ages: Ten Medieval Proverbs Featuring Swine (Leiden Medievalistsblog, March 06, 2020, URL adresa: <https://leidenmedievalistsblog.nl/articles/proverbial-pigs>)

Téma mateřské bohyně a bohyně úrody, tedy archetypu Velké matky, se prolíná celým tématem vepřových hodů. Její symbolika se projevuje v nabízené potravě, ať už se jedná o prase na rožni, nebo kotel plný sádla. Jako každý archetyp má však i Velká matka dva aspekty – jeden vyživující a plodící, materiálně zabezpečující, a druhý otravující, požírající, odepírající (Jacksonová 2019, str. 21). Takový aspekt lze nalézat v zamrzlé, nehostinné krajině v období pořádání zabijačky. V některých pohádkách (jako O Silném Honzovi nebo O Statečném kováři) je tento aspekt přímo vyjádřen prasetem samotným, kdy hlavního hrdinu napadne prase ve chvíli, kdy se symbolicky vypořádává s generačním odkazem své rodiny (prostor starého zámku či hradu). Je to aspekt matky příliš ochranné a opatrné, která brání synovi – muži – přebrat vlastní zodpovědnost (Jacksonová 2019, str. 83 - 84).

2.4.1 Symbol mravní pokleslosti v obraze

Barry Wind poukazuje na určité komediální prvky vyskytující se v renesanční žánrové malbě druhé poloviny šestnáctého století, konkrétně na zápletky a charakterové postavy italské **Commedia dell'arte**. Hovoří o třech obrazech s námětem řeznictví vlámského a severoitalského malířství: Aertsenovo *Řeznictví s útekem do Egypta* (či *Stánek s masem se svatou rodinou dávající almužnu*), Passarottiho *Řeznictví* a stejnojmenný obraz od Annibale Carracciho (viz příloha č. 5, 6 a 7 ve stejném pořadí).

Tyto obrazy, jako mnoho jiných, překračují pouhé naturalistické zobrazení. Obchod s masem je zde metaforou pro svévolníky, tedy lidi podléhající svým neřestem. Italské slovo *carne* znamená maso, ale zároveň se používá i pro vyjádření živočišného se sexuálním podtextem. Italské slovo *beccheria* znamenající řeznictví je používáno v italské hovorové řeči i ve smyslu sexuálního styku (Wind 1976, 95). V Aertsenově malbě je kontrast zla a dobra. Jako první je patrný kontrast různých druhů a kusů masa v popředí a prchající svaté rodiny v pozadí, kde jakoby Kristus symbolicky odvádí věřící pryč od hříchu těla znázorněno mrtvým masem. Dalším kontrastem jsou věřící následující svatou rodinu oproti lidem, kteří obývají dům a nedbají na průvod. Jejich přízemnost je symbolizována prázdnými mušlemi před domem, které jsou tradičně spojovány s marnotratností a sexuální zhýralostí. Jateční mrtvola před domem propojuje všechny tři scény (masné popředí a dvě scény v pozadí), odkazuje na vyvýšeného Krista na kříži a zároveň na přízemnost těch, kteří v něj neuvěřili a kteří se zaměstnávají svou tělesností, tedy jídlem a pitím.¹⁰

Oproti Aertsenovi se Passarotti zaměřuje konkrétněji na symboliku tělesnosti jako takové. Starší muž předvádí „své maso“ s chlípným úsměvem, mladší řezník s vyzývavým pohledem poukazuje na masitou část čenichu kance a v druhé ruce drží vzpřímený nůž (nůž jako

¹⁰ Řím 14, 17: „Vždyť království Boží není v tom, co jíte a pijete, nýbrž ve spravedlnosti, pokoji a radosti z Ducha svatého.“

maskulinní nástroj, falický symbol, zmíněno výše). Zvrácenou atmosféru podtrhují odstíny hnědé a vyzývavé červené. Vulgární výrazy v tvářích mužů poukazují na parodický až alegorický podtext scény. Kanec je zde symbolem síly libida (Wind 1976, 95).

Obraz Carracciho se též kloní spíše k oplzlému kontextu než k Aertsenově duchovnímu záměru. Na obraze je pes a beran, kteří bývali spojováni též s neřestí chlípnosti. Spojení orálního a sexuálního uspokojení ztvárnil Carraccio v postavách halapartníka a stařeny v pozadí, kteří sledují stánek s masem touživým pohledem. Smyslu scény nasvědčuje i příliš nápadná baňatá výztuž rozkroku halapartníka. Wind udává, že podoba těchto dvou postav též odpovídá charakterům ze žánru *commedia dell'arte* (Wind 1976).

2.5 Rituál

Rituál je jednou z kulturních univerzálií, prvkem vyskytujícím se ve všech kulturách, jehož forma/projev se v jednotlivých kulturách značně liší, ale podstata zůstává stejná. Rituál slouží k vypořádání se s přirozenými a přitom závratnými věcmi vlastními člověku jako jsou narození a smrt, obživa, společenské soužití a existenciální tázání se po smyslu života a zpětné dávání smyslu skutečností.¹¹ Nezastupitelná role rituálu tkví ve spoluvytváření a chápání života člověka v celku tím, že ho vytrhává z všedního času a prostoru bytí a uvádí ho do vnímání celistvějšího významu reality. Díky zvláštnímu vymezení času a prostoru může rituál rytmizovat kontinuálnost všedního bytí, dynamizovat je, ohraničovat. Rituál pomáhá člověku vědomě prožít velké změny v jeho životě, uvědomit si nový stav (zde se jedná především o přechodové a výroční rituály) (Blažek a Lovasová 2009).

Při rituálu je důležité zacházení s objekty jako se symboly. Činnost, kterou při rituálu děláme, je aktem, který dává předmětům a jednání hlubší symbolický smysl, jenž může sahát od materiální podstaty věci až k základním existenciálním otázkám a tématu jednoty/ protikladnosti věta.¹² Vyplývá to z vlastností symbolu, který je svou podstatou neohraničený definicí, ale nabízí individuální i kolektivní neustálé spoludotváření smyslu, hledání jeho významu a skrze

¹¹ Přednáška semináře Úvod do studia kultury (KFI / NÚSK), PhDr. Vít Erban, Ph.D., katedra filozofie a religionistiky na Teologické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, akademický rok 2014/2015.

KLUCKHOHN, Clyde. *Mirrorfor man: therelationofanthropology to modernlife*. 3rd printing. New York: Whittlesey House, 1949.

¹² Čerpáno z přednášky semináře Antropologie náboženství (KFI/AN), PhDr. Vít Erban, Ph.D., katedra filozofie a religionistiky na Teologické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, akademický rok 2016/2017.

Bowie, Fiona. *Antropologie náboženství*. Praha: Portál, 2008.

něj nacházení i nové cesty v životních situacích (Blažek a Lovasová 2009). Rozdíl mezi rituálním a nerituálním chováním je vcelku vymezený pouze mentálním nastavením účastníků. Každá činnost se může, podle naladění účastníků, pohybovat na pomyslné škále od praktického po rituální chování a prožívání.¹³

Zabijačka jako rituální událost by patřila mezi rituály výroční, operující s cyklickým rytmem času. Jak už bylo zmíněno výše, zabijačka se koná povětšinou v zimních obdobích, kdy se očekává příchod jara a kdy je zakomponována do většího masopustního celku. Masopust je zcela jistě přechodovým rituálem, kdy se uvolňuje staré, aby mohlo přijít nové.

2.5.1 Rituál jako bezpečný prostor

Významu rituálu pro lidskou psychiku se věnovali např. C. G. Jung, M. Eliade, S. Grof a další. Vytváření rituálu patří i k samotné terapii. Rituální specifika terapeutická sezení již mají, např. dodržování vymezeného času, bezpečný prostor (jak materiální, tak psychický; etické zásady terapeuta), většinou terapeuti dodržují i ustálený způsob započetí a skončení sezení. To vše dává klientovi prostor pro jiný způsob vnímání a naladění. Setkání se symboly a metaforami je vlastní rožnovské arteterapii, která vychází z psychoanalytické a analytické psychologie. Prioritou se stává již zmíněné uvádění člověka do hlubších souvislostí jeho života, nahlédnutí archetypálních zkušeností a tím vnesení dynamiky do všedního prožívání (Blažek a Lovasová 2009). Ohraničený a diferenciovaný časoprostor rituálu může poskytnout klientovi možnost katarze ve smyslu projevení potlačovaných emocí a zážitků, což vede ke zvědomění těchto obsahů nevědomí, a při soustavné terapeutické práci i jejich zpracování a přijetí (více o katarzi v další kapitole) (Stehlíková Babyrádová, Z hloubi duše 2017, str. 125 - 162).

2.5.2 Rituální násilí a oběť

Zabijačka už ve svém názvu nese negativně zbarvený pojem „zabít“. Akt zabití je sám o sobě násilný. Tím, že zabijačce přihlíží téměř vždycky větší počet lidí, se tento společensky očekávaný akt násilí stává něčím zvláštním, čím se odlišuje od jiných zacházení s domácími zvířaty.

Antropolog René Girard se věnuje jednomu aspektu rituálu, kterým je ventilace agrese potlačované kvůli společenským požadavkům (Girard 1997). Společnost od jedince vyžaduje jistou míru podřízení se celku, tedy aby člověk plnil své povinnosti a ochraňoval a staral se

¹³ Pojem rituálu je skvěle shrnut v online Encyklopedii antropologie Masarykovy univerzity:

Malina, Jaroslav, a kolektiv. Encyklopedie antropologie | Přírodovědecká fakulta Masarykovy univerzity. 2014. <https://is.muni.cz/do/sci/UAntrBiol/el/encyklopedie/encyklopedie.html>

o své blízké. Člověk si však vyvinul rafinované způsoby, jak společensky nepřijatelné potřeby a emotivní projevy může ventilovat.

Jiný výklad násilí se soustřeďuje na rituální smrt, která je všemi zúčastněnými vnímána jako symbolický přechod, a umožňuje jim poté kolektivně prožít znovuzrození. Dalo by se zde hovořit o sebedestrukčních tendencích, zničení určité části své vlastní přirozenosti, které však vedou ke katarzi a očištění a následně také očekávání nového (Bowie 2008, str. 174 - 175).

Zástupnou smrt využívaly starověké obětní rituály. Božstvu bylo darováno zvíře či pečlivě vybraný člověk. Skrze jeho smrt (často násilnou až brutální) je obnoven obecný řád světa se svými vazbami na člověka a jeho místa v něm (Třeštík 2003, str. 50). Zvířecí i lidské oběti byly ve starověku (a nejen tehdy) v mnoha kulturách běžnou praktikou, jak si usmířit božstva (Profantová a Profant 2000, str. 143 - 144). Oběti byly povětšinou krvavé, vykonávané speciálními noži. Krev byla i zde považována za nositelku životní síly a přenechávána bohům. Symbolické chápání krve jako něčeho velice mocného a přesahujícího pozemský svět můžeme spatřovat ve většině kultur po celém světě. Erich Fromm se zamýšlí nad otázkou, zda krvavé obětní rituály byly ve své podstatě motivovány destruktivní, agresivní vášní. Dochází k názoru, že touha po prolití krve vychází nikoli z touhy zničit druhého, ale právě z touhy po zmíněném aspektu života, který krev ukrývá. Krev spolu se spermatem a mateřským mlékem je v mystických kruzích uctívána jako posvátná životodárná tělní tekutina (Fromm 2019, 267-269).

Nejčastěji byla obětována zvířata, konkrétně prase (či mladá selata) bylo obětováno například *Svarožičovi* (Váňa 1990), pohanskému bohu ohně odkazujícímu na nebeskou sféru s blesky a sluncem. Slované věřili, že v případě dlouhé války se *Svarožič* objevuje s velkým kancem s bílými kly (Profantová a Profant 2000, Dynda 2017). Ke slunečnímu kultu se váže i staroslovanská pohádka O zlaté svini.¹⁴

Zástupný charakter oběti má také smrt/oběť Ježíše Krista, kterou si křesťané připomínají při slavení Velikonoc. V Novém zákoně apeluje Ježíš na důležitost duchovního postoje při vykonávání obřadů. Není důležité co, ale jak to darujeme a obětujeme. Ježíš sám se v závěru

¹⁴ V zemi vládla zlá zima a lidé byli nešťastní. Poslali toho nejodvážnějšího chlapce, aby se šel zeptat baby Jagy do lesa, kam se podělo slunce. Po vysilující cestě došel až doprostřed lesa, kde byla na palouku chaloupka baby. Ta mu pověděla, že slunce je příliš unavené z předešlého léta, než aby se mohlo vrátit z cesty za sedmero horami a sedmero moři. Chlapce napadlo, že když nemůže slunce samo přijít, pošlou pro něj posla. Osedlali nejkrásnějšího koně do stříbrného postroje, ale ten zapadl do sněhu. Zapřáhli nejsilnější voly, ale též se přes sníh nemohli hnout. Vypustili tedy z chlívku sviňku se zlatými štětinami, a ta překonala všechno: ve sněhu skákala, pod sněhem si uměla najít žaludy, moře přeplavala. Konečně došla až ke slunci a nabídla mu svůj hřbet, že ho vynese na nebe, aby se mohlo vrátit do jejich země a přemoci zlou Moranu (Špačková 2010, str. 94 - 95).

stává tou nejvyšší a nejdokonalejší obětí završující všechny oběti a krveprolití v dějinách spásy (Iz 53, 10 – 12; Mk 10, 45). Svou obětí symbolicky vyjadřuje při pesachové večeři (čímž dává židovské tradici obětí nový význam, prohlubuje ji). Stává se tím zmíněným beránkem (Jan 1, 29), jehož prolitá krev (symbolizovaná vínem) označuje všechny zúčastněné jako ty, kdo patří Bohu a kdo jsou jeho krví spaseni.

2.5.3 Rembrandtovo „Vyvýšené tělo“ a jeho vliv ve 20. století

Asi nejnámější malba jatečního masa je Rembrandtovo „*Le Boeuf écorché*“ (v překladu *Hovězí stažené z kůže*) z roku 1655 (viz příloha č. 8). Existují dvě velice podobné verze tohoto tématu od stejného umělce (nebo z jeho dílny). V obou verzích je jateční maso pečlivě vymodelované pastózními vrstvami barvy. V jeho pozadí stojí žena, jednou v pootevřených dveřích, podruhé ohnutá k podlaze, která dokresluje žánrovou scénu (jakoby motiv všedního života prostých lidí). Často je tento obraz vykládán ve významu *memento mori* neboli uvědomění si všudypřítomné smrti a pomíjivosti života. Dále je obraz spojován s biblickým podobenstvím o marnotratném synu, ve kterém při návratu syna domů dá šťastný otec porazit vykrmené tele na jeho oslavu (Lk 15, 11 – 32). Podle Tertuliána, svatého Jeronýma a dalších autorů má v tomto podobenství porážka vykrměného telete mnohem větší váhu než by se mohlo na první pohled jevit, je totiž předznamením ukřižování Ježíše Krista, jenž se vydává jako obětí právě za hříšníky, a svou smrtí je očišťuje od hříchu.¹⁵ Smrt Krista na kříži může být připomenuta už jen pozicí zavěšeného masa. Náhorně je tento motiv spojen s ukřižováním Krista v ilustraci *Bible moralisée* ze třináctého století (Craig 1983) (viz příloha č. 9).

Craig se zmiňuje ještě o dalších aspektech, které se mohou vázat k obsahu Rembrandtových obrazů, a to jsou okolnosti jeho soukromého života. V době vzniku obrazu, verze uložené v Glasgow, prožíval malíř smutek ze smrti svých dětí, manželky a matky. Verze z Louvru byla malována v době Rembrandtovy finanční tísně. Posedá tento význam doplňuje o možnost ztvárnění určité metafory utrpení, jenž je chápáno jako seslané Bohem pro utvrzení víry a naděje na milosrdenství a spásu (Posedá 2021). Zvíře jako symbol trpícího se doslova ve své bolesti odhaluje a otevírá své nitro, vydává se bez zábran („bezhlavě“). V podtextu je zde naděje na proměnění (v doslovném smyslu zpracování zvířecích částí a jejich strávení, v symbolickém smyslu smíření, pochopení a vypořádání se s trápením). Ovšem bližší výpovědi o Rembrandtově prožívání nemáme, tudíž se můžeme tyto souvislosti pouze domnívat. Craig vyzdvihuje ze všech interpretací a komentářů především poukázání na pomíjivost života, přítomnou smrt, hřích a Boží odpuštění, jakožto vůbec na vztah Boha a na něj odkázaného člověka (Craig 1983).

¹⁵ Ve stejném smyslu je Kristus ztotožňován s velikonočním beránkem obětovaným při pesachu („Byl trápen a pokořil se, ústa neotevřel; jako beránek vedený na porážku...“ Iz 53, 7).

Rembrandtovo slavné dílo inspirovalo židovského malíře Chaim Soutine žijícího na přelomu 19. a 20. století. Jeho expresionistická tvorba odráží jeho duševní stav, těžké deprese a vypjatou tíseň z válečné atmosféry (Glenn, Chaim Soutine Chaim Soutine 2009). Vyžíval se v malbě mršin a syrového masa. Pojímal tvorbu natolik naturalisticky, že si jeho sousedé stěžovali na silný zápach hnilícího masa z jeho bytu. Slavné dílo z roku 1924 nese název též *Poražené hovězí* (viz příloha č. 10). Posun významu zobrazení jatečního masa v 17. století a ve století dvacátém je zřejmý – z obrazu vymizela transcendentní rovina výtvarného sdělení a zůstala naturalistická bolest a utrpení z osudu člověka, z pomíjivosti života. V obraze i v autorově duševním stavu se promítají události první poloviny 20. století, kdy lidstvo ztratilo iluzi nekonečného pokroku společnosti a její utopické vize do budoucna, ve které průmyslový blahobyt a vzdělání měly být zárukou morální čistoty člověka.¹⁶ V obraze můžeme prociť silný emocionální náboj odkazující na „odvrácenou stranu“ lidské duše, stín člověka (možno stín společnosti), odhalené jakési vnitřní duševní zlo bez příkras (Bell 2010, 394).

Na historickou tradici navazuje i Francis Bacon, Ten také do svých děl dává mnoho ze svého vnitřního světa, interpretuje původní náměty skrze jakýsi pocit bezútěšnosti, ztělesňuje existenciální úzkost poválečné doby (The Art Institute of Chicago 2016). Inspirací pro jeho obraz *Figure with Meat* („*Figura s masem*“) byl portrét papeže Innocenta X. od malíře Diega Velázqueze (kol. 1650, uložen v Římě) a již zmíněné Rembrandtovo *Le Boeuf écorché*. Pokud jiní umělci zobrazovali skrze maso své utrpení, činili to metaforicky, Bacon však názorně ukazuje zoufalou agonii ve výrazu figury, která se zdá uvězněna v potměšilé místnosti. Místo konzervativní drapérie na původním portrétu zde osobu lemují kusy jatečně zpracovaného masa (The Art Institute of Chicago 2016).

Obraz může budít rozporuplné pocity ohledně situace osoby. Kloubí se zde jeho mocné společenské postavení na papežském stolci a jeho zoufalý tichý výkřik. Figura může být v roli řezníka, který má na svědomí ona rozřezaná těla, a zároveň může být sám rozpolcen jako mrtvola nad ním, sžírán svými vnitřními afekty, jako ten, který nemá sám sebe ani své okolí pod kontrolou, a je tedy obětí situace. Bacon uvedl, že na Velázquezově obraze ho fascinovala především preciznost a realističnost portrétu, jakási stálá vypovídající hodnota o skutečnosti (Sylvester 1999, str. 26, 27). Sylvester je toho názoru, že v Baconově posedlosti tímto portrétem hrál roli i nevyřešený vztah s jeho vlastním otcem. Ač Bacon sám tuto souvislost nepřiznal, hovořil o svém ambivalentním vztahu k otci, od něhož Bacon necítil žádnou přízeň, ale k němuž byl sexuálně přitahován (Sylvester 1999, 67-69).

¹⁶ O dobovém paradigmatu pojednává například kniha Wolfganga Röda *Novověká filosofie II. Od Newtona po Rousseaua. Oikúmené*, Praha: 2004. Proměna utopických nadějí na dystopie můžeme sledovat například v myšlení G. H. Wellse a v jeho knize *Rozum v koncích*. Praha: 1948. Nakladatelství Ing. R. Mikuta.

2.5.4 "Kšaft a poručení Vepřka Korokota"

Zabijačky a masopustní průvody byly v minulosti hojně doprovázeny veselými lidovými hrami. Český historik, folklorista a etnograf Čeněk Zíbrt, žijící na přelomu 19. a 20. století, zkoumal tyto zvyklosti a zdokumentoval je.

Jednou z takových lidových skladeb je *Kšaft a poručení Vepřka Korokota*. Zmínky o ní jsou datovány až do čtvrtého století. Jako jiné lidové skladby byla i tato tradována latinsky. Skladba se týká vždy veselé situace plné hudby a zpěvu, avšak dle Zíbrta se jedná o satiru reagující na starší historické události (Zíbrt 2006, str. 583).

Při slavnostní popravě vepře se četl humorně laděný rozsudek pro odsouzené zvíře a v reakci na to tzv. závěť, v níž zvíře odkazuje části svého těla příslušným občanům podle potřeb. Jelikož skladba slouží pro pobavení veřejnosti, byla využívána při masopustních veřejných zabijačkách jako součást oslav. Podobná závěť se čte i při tzv. střelení medvěda, kdy je zničena masopustní medvědí maska (Zíbrt 2006, str. 582).

Události blízké takovýmto veřejným komediálním popravám se závěti zvířat se konaly i na lidové obřadní zábavě při posvícení, kde býval usmrčen beran. Po jeho veřejné popravě se také konala veselice a hostina (Zíbrt 2006, str. 565 - 575). Rituálně pojaté násilné usmrcení kohouta, husy nebo kachny (stínání, umlácení, trhání hlav) bylo součástí masopustních, svatebních, hodových a dalších význačných oslav. Byly také doprovázeny dalšími hrami jako předcítání rozsudku zvířeti a různými krutými soutěžemi (Zíbrt 2006, str. 534).

O těchto zvycích jsou dohledatelné zprávy již ze 17. století a byly známy po celé západní Evropě v různých proměnách. Zíbrt je toho názoru (a podle podobnosti lze usoudit), že tyto lidové zvyky jsou pozůstatkem starých obětních rituálů. Jelikož se však tyto slavnosti často zvirtly v nebezpečné krutosti jak směrem ke zvířeti, tak mezi lidmi navzájem, byly v průběhu 19. století zrušeny (Zíbrt 2006, str. 533 - 567).

2.5.5 vina

Z psychologického pohledu je velice zajímavý moment čtení rozsudku zvířeti a jeho závěť. Navýsost zajímavá otázka je, co se dělo uvnitř jednotlivých účastníků takového veselí. Jaký vliv to mělo na malé přihlížející děti a co si o tom mysleli staří se svými životními zkušenostmi. Vyvěrá zde mimo jiné otázka po původu takového agresivního chování člověka a otázky nastavení společnosti, která tyto zvyky umožňovala. Oproti dnešní společnosti je zarážející přístup ke smrti zvířat a povolená ventilace agrese.

Náboženské a mytologické představy o ráji jako o jakémsi původním neporušeném stavu bytí hovoří o stromech nesoucí ovoce několikrát do roka, hovoří o plodech země, nikoli však o mase. Ve Starém zákoně se k tomu dokonce přidává obraz zvěře žijící poklidně vedle sebe beze strachu, že by se navzájem mohla sežrat (Iz 11, 6 - 7). Výjimkou je zmínka o jakémsi

opeřenci v Koránu, který má však spíše než kus masa význam rituálnosti (Korán s 55, 56, 57, 76). V ráji zkrátka nemá smrt, zabití ani násilí místo (Jacksonová 2019, str. 57 - 59).

Odnětí života s sebou nese vždy pocit viny a strach z odplaty. Proto je často porážka a lov zvířete doprovázena ritualizovaným žádáním o odpouštění, například jako je Poručení vepřika Korokota.¹⁷ Židé dodržují starodávné obřadní předpisy (*kašrut*) k porážce zvířat a zpracování masa (které je poté nazýváno *košer* – vhodný, čistý). Všechny postupy a rituálně provedená porážka se striktními pravidly vede ke zmírnění pocitu smutku a viny, které zákonitě vyvstávají při zabití domestikovaného (doma chovaného) zvířete (Jacksonová 2019, str. 101). Burkert ohledně ritualizovaných zabití napsal, že „veřejně se odehrávající agrese a sdílení viny vedou ke vzniku solidarity“.¹⁸

Vinu pocítujeme na základě vlastního svědomí, které je podle psychoanalytických teorií součástí nadjá. Jak pojem svědomí napovídá, je propojeno s úrovní našeho psychosociálního vědomí, utváří se na základě zkušeností a kulturních předpojatostí. Sociální interakcí se učíme, jaké chování je přijímáno a jaké odsuzováno, učíme se i empatii a tím i poznání, zda druhým ubližujeme nebo je těšíme. V křesťanském kontextu hovoříme o hříchu. Podle Honzáka je pocit viny často zaměňován s jinými emocemi, jako je agrese a smutek, a pak není snadné se tíživého stavu zbavit, jelikož snaha ulevit si agresí vede k dalším pocitům viny a zmatku, a smutek může dlouhodobě přetrvávat, pokud je separován od původní příčiny (Honzák 2015, str. 151 - 155).

S pocitem viny je spojena nutnost se od viny (tedy od nepříjemných emocí a vnitřního napětí způsobené konfliktem mezi svědomím a egem, případně svědomím a id) očistit. V náboženském kontextu jsou hojně praktikovány očistné rituály, pracující se symbolem vody. Omytí těla je metaforou pro omytí duše. Nutnost mýt si ruce se často objevuje jako příznak nutkavé neurózy či obsesivní poruchy (Poněšický 2012, str. 51). V kontextu arteterapie můžeme zmínit techniku akčního akvarelu či „smejváku“, kde se pracuje s intenzivními nánosy barvy a jejich následným vymytím. Očistu můžeme provést i v technice tematického akvarelu, kde terapeut může klientovi doporučit vymýt některé intenzivně vymalované části obrázku a tak obrázek odlehčit. (Lhotová 2010, 61)

2.5.6 Hlad

V určitý moment se může u zúčastněných osob objevit jakýsi paradox, kdy cítí lítost nad zabitím zvířete, jež ale vede k veselí a hodování, tedy k velkému uspokojení. Jak píše Freud, je zde otázka zda „sežrat nebo být sežrán“ (S. Freud 1999, 91). V tento moment je zřetelné, že nad

¹⁷ Na řeckém ostrově Tinos se při vepřových hodech recituje báseň, jež mluví zástupně za zabitě zvíře. To vyčítá svým pánům nespravedlivý počin. (Jacksonová 2019, 102)

¹⁸Barkert, Walter. Greek Religion: Archaic and Classical. Oxford, United Kingdom, 2002. Str. 58. In: Jacksonová, Eve. Jídlo a proměna. Praha: Alpha Book, 2019.

empatií a lítostí vítězí sebezáchovná tendence (viz níže o teorii agrese). Carl Gustav Jung hovoří o pocitu hladu, který je projevem životní energie (tedy libida) a hnacím motorem k překonávání životních úskalí. Hlad je charakteristický projev pudu sebezáchovy, tedy něco, co nás silně, podle Junga dokonce primárně, ovlivňuje v našem chování a vztahování se ke světu. V tomto pojetí připodobňuje životní impulsy libida Schopenhauerově pojmu „vůle k životu“, jež se projevuje nikoli prvoplánově, ale často nevědomě v různých formách (Jung 2004). Jung nepoužívá pojem hladu pouze k označení pocitu prázdného žaludku, ale je pro něj jakýmkoli strádáním a tísní duše, jež volá po své obživě, materiálu z nevědomí. Vyhledávání duševní zdrojů z nevědomí a potřeba se jimi sytit je podle Junga původní proces objektivní psyché, který probíhá bez vnějších nátlaků (Jung 1999, str. 269). Tento duševní hlad, tedy jakási žádostivost duše, se však často stane opravdu tím známým materiálním hladem, náhražkou je materiální bezpečí a jídlo. Odtud pramení síla a nebezpečí obžerství a také symbolika vykrmovaného vepře jako ztělesnění morálního úpadku.

3 TEORETICKÁ VÝCHODISKA: ROŽNOVSKÁ ARTETERAPIE

Arteterapie je psychoterapeutická metoda využívající výtvarné tvoření a artefakt jako terapeutický prostředek. Svá teoretická východiska čerpá z oborů psychoterapie, psychologie a umění. Výtvarný nástroj (ať už tvorba, recepce artefaktu nebo obojí dohromady) slouží jako třetí dimenze a komunikační kanál terapeutického vztahu (Mazehóová 2007, str. 5). V širším pojetí lze pod arteterapii zařadit veškeré terapeutické směry a metody, jež využívají všechny druhy uměleckých výrazových prostředků (hudba, text, divadlo, film, fotografie, malba, sochařina,...) – častěji označované jako expresivní terapie; v užším pojetí se pod arteterapii řadí léčebné metody využívající pouze výtvarné nástroje.

Teoretickým východiskem pro mou bakalářskou práci je tzv. rožnovský přístup v arteterapii vyučovaný na Jihočeské univerzitě v Českých Budějovicích a založený PhDr. Milanem Kyzourem (Perout 2018, str. 16). Jedná se o přístup projektivně-intervenční (Perout 2018), vycházející z dynamického pojetí terapie, při kterém hraje důležitou roli vnitřní psychická dynamika klienta. Tato metoda předpokládá promítnutí vnitřních psychických pochodů člověka do procesu tvorby výtvarného artefaktu a jeho následné recepce. Záměrnými intervencemi terapeuta do klientovy tvorby, terapeutovými reflektivními poznámkami a systematickými pokyny je možné podle tohoto přístupu ovlivnit přeneseně i klientovy duševní procesy a přístup k realitě. Skrze recepci, verbalizaci a interpretaci artefaktu dochází klient k reálnějšímu náhledu na jeho vlastní životní situaci.

Předpokladem projektivně-intervenční arteterapie je i to, že v artefaktech se skrze výtvarné vedení arteterapeutem nacházejí i odpovědi na řešení klientových obtíží. Výtvarný artefakt se totiž v terapeutickém procesu stává symbolickým prostorem, kde se odehrává klientův příběh v metaforické rovině. Je to svět „jako“ a v takovém světě nabývají formy i věci nemyslitelné. Vnitřní impulzy jako touhy, přání, snahy a nepříjaté pocity je možné reálně nahlédnout. To dovoluje klientovi překonávat různé komunikační a emoční bloky, které by brzdily pouze verbálně pojatou psychoterapii. Pozornost je odvedena na zástupný objekt, kterým je obraz, a dovoluje klientovi se za něj „skrýt“. Stále je však artefakt tím, co je hluboce spjato s vnitřním životem klienta a je podle této dynamiky utvořen. Dynamika psychiky je tvořena vzájemným vztahem vědomých a nevědomých procesů (Vybíral a Roubal 2010). Tím, že je artefakt nahlédnut (působí na klienta), verbalizován a interpretován, je klientovi nastaveno zrcadlo působící jak na verbální, tedy vědomé, tak na obrazné, tedy metaforické úrovni, a může působit i v hlubších vrstvách psychiky. Malé posuny v tvorbě pomocí terapeutových instrukcí, metodických vstupů a vědomého zaujetí klienta tak mohou přispívat i k postupným posunům vnitřních dynamických procesů a přístupů k realitě.

Tento směr arteterapie upřednostňuje malířskou tvorbu, především pak akvarelovou techniku. Akvarelová technika je vybrána z důvodu hojně využití vody, která umožňuje

narušení rozumové kontroly a dává prostor náhodám, respektive nevědomým duševním procesům, obrazně řečeno „vyplavení věcí na povrch“.

4 INTRAPERSONÁLNÍ KONFLIKTY A ZÁKLADNÍ PSYCHOANALYTICKÉ ZKOUMÁNÍ

Jak již bylo zmíněno, rožnovská arteterapie vychází z psychodynamického přístupu, konkrétně z teorií Sigmunda Freuda a jeho pokračovatelů. Dynamika prožívání člověka je způsobena konfliktními silami na různých úrovních uvědomění.

V rámci strukturálního modelu osobnosti jde o konflikty mezi složkami osobnosti id, ego a superego. Id je tvořeno pudovými vrozenými silami, je obecným zdrojem psychického života. Superego je vytvářeno v průběhu života (základ je utvářen v raném dětství). Ego (já) je středem osobnosti, sídlem vědomí a korigujícím prostředkem zájmů id a superego. Obecně se říká, že id se řídí principem slasti, superego principem morálky a ego mezi nimi se řídí principem reality – tedy uvádí zbylé dvě do souladu/shody/kompromisu a zajišťuje koherenci osobnosti se všemi jejími náležitostmi, k čemuž používá různé obranné mechanismy. Agresivita, kterou se budu zabývat níže a která je klíčová pro terapeutické téma zabijačky, je pudovou silou vycházející z id, je složkou libidózní žádostivosti a je důležitá v rámci psychosexuálního vývoje libida. Podle pozdějších teorií Freuda však kromě libida je ve své destruktivní podobě obsažena i v pudu smrti (Fonagy 2005, 57-61).

Konflikt mezi složkami id a superegem lze také vidět jako konflikt dvou tendencí, tedy jako psychickou bipolaritu, která je podle Mentzose velice zásadní během celého života člověka. Jedná se o spor tendencí „směrem k self a k objektu, tedy (...) tendencí k autonomní identitě, soběstačnosti a samostatnosti na jedné straně a tendencí ke vztahu, komunikaci, solidaritě a spojení s ‚objektem‘ na straně druhé“ (Mentzos 2012, 24). Pokud je tento konflikt opakovaně v různých obdobích a vývojových výzvách úspěšně dialekticky integrován, je toto napětí pro osobnost člověka velice prospěšné, jelikož podporuje její diferenciaci. V opačném případě přispívá nebo je přímo příčinou duševní poruchy. Slovy Poněšického je to konflikt „buď já, nebo ty“. Toto věčné dilema se prolíná většinou úzkostných situací (Poněšický 2004, str. 25), (Mentzos 2012, 29).

4.1 Sigmund Freud: Eros a thanatos

Sigmund Freud se věnoval sadistickým i masochistickým sklonům člověka. Operoval přitom s pudovou přirozeností, s vrozenými tendencemi, které jsou vlastní člověku jako živému organismu. Tyto pudové tendence ve své ryzí podobě sídlí v nevědomí a odtud jsou hlavními motivacemi k jednání člověka (je jimi determinován) (Fonagy, Psychoanalytické teorie 2005, 57-59). V rámci strukturálního modelu osobnosti jsou spojené se složkou id, která se primárně soustřeďuje na jejich uspokojení. V čisté podobě se projevují v nejranějším věku dítěte, teprve

až s vývojem a vytvářením ega (řízeného principem reality) a super ega (řízeného principem morálky) jsou vrozené tendence a přání obrannými mechanismy přizpůsobovány nárokům života. Pudové tendence jsou poté přístupnější a odhalenější například ve snech či uměleckých projevech, i zde se však z většiny projevují pozměněné mechanismy snové práce (S. Freud 1997, str. 49 - 68).

Ve svých raných spisech nachází Freud příčinu všech vnitřních hnutí a pnutí, tedy i těch agresivních, v pudu slasti, erotu. Agresivita je Freudem nejdříve pojímána buď jako sebezáchovný impuls, obrana svých zájmů, nebo v případě touhy ubližovat druhým jako narcistická slast z vlastnění a ovládnutí druhých. Ve své esejí *Mimo princip slasti* v roce 1920 hovoří však o existenci ještě jiného pudu. Začíná ho zkoumat z pozice reakce na vnější nebezpečí, konkrétně se věnuje tzv. traumatickým neurózám, snům, které neustále opakují intenzivní prožitek nebezpečí (úlek), dětské hře, jež neustále dokola přehrává negativní zkušenosti dítěte, a nakonec i přenosovým jevům u neurotiků, kteří jsou nevědomě nuceni k opakování těchto nezdárných situací; „věčný návrat téhož“ (S. Freud 1999, str. 12 - 20).

Tato nutkání k opakování přebíjí princip slasti. Freud to připisuje snaze organismu navrátit původní harmonii, zbavit se rušivých podnětů zvenčí. Je tedy znatelně regresivní. Nejpůvodnější, nejstabilnější a nejharmoničtější stav organismu je naprostý klid, tedy smrt. Proto nazývá Freud tento pud pudem smrti (S. Freud 1999, str. 34). Freud ho staví do přímé protikladnosti pudu slasti, jenž má za cíl naopak vytvářet zdání nesmrtnosti v podobě plození, a žene člověka vpřed k uspokojení tužeb. Sadisticko-masochistické tendence v milostných vztazích, které přičítal Freud dříve erotu, nyní přičítá thanatu a jeho snaze o návrat do stavu klidu. Usiluje o zničení všeho, co narušuje stabilitu organismu. Podle Freuda je destruktivita primárně namířena proti erotickým pudům, které vytváří uvnitř velká pnutí a nepohodlí. V zájmu sebezáchovy je tato tendence vytěsněna a namířena na vnější objekty.

Projevení agresivity navenek vůči druhým však zase brání kulturní a výchovná omezování. Podle Freuda se tento pud může uchýlit do části svědomí v struktuře nadjá, kde v průběhu dětství nashromážděná agresivita působí jako „nevědomý pocit viny“. Agresivita jako obrana vlastní osoby, která nemohla být dříve projevena, se shromažďuje uvnitř a sem pak i cílí – obrací se proti osobě samotné (S. Freud 1997, str. 90). Takto může vytvářet tzv. syndrom oběti. Freud výstižně říká: „Našemu Já není právě dobře, je-li takto obětováno potřebám společnosti, musí-li se podrobit ničivým tendencím agrese, které by bylo samo rádo uplatnilo proti jiným. Je to jako obdoba dilematu: sežrat, nebo být sežrán, který ovládá organickou přírodu, jeho přenesení na psychické pole.“ (S. Freud 1997, str. 91).

Na interpersonální rovině je to konflikt „buď já, nebo ty“, destrukce mého já, nebo druhého, a konkrétně co lze ještě tolerovat a co už kritizovat, kdy je to obrana a kdy útok, kdy se jedná o seberealizaci a kdy už jde o omezování druhého (Poněšický 2004, str. 25).

4.2 Archetyp stínu

Teorie stínu jako archetypu pochází z Hlubinné psychologie Carla Gustava Junga, žáka Sigmunda Freuda. Freudovo teorii nevědomí rozšířil Jung na individuální nevědomí, kde operuje s pojmy libido (jako pudové energie) a komplexů, a kolektivní nevědomí, obsahující archetypy. Archetyp je psychickým pravzorem prožívání a vnímání zkušenosti, předpokladem poznání. Všechny archetypy vyvěrají z kolektivního nevědomí, promlouvají do našeho vědomí skrze symboly a mýty. Napomáhají nám klasifikovat realitu (Jung 1997, Jacobi 1992).

Jung se zabírá archetypem stínu především v rámci procesu individuace – tedy jakéhosi psychologického zrání a skutečného sebe-uskutečnění. Symbolický název – stín – vypovídá o jeho podstatě. Je to část našeho já, která není vidět, je ukrytá do tmy před světlem – tedy ukrytá před vědomím. Ale i když je to část našeho já, která není vidět ani není aktivní, je stále esenciálně spojena s námi (Jung 1997, 63-145). Mohou to být obsahy mysli, které nejsou přípustné v naší kultuře a společnosti projevat, mohou to být silné afektivní tendence nebo vytěsněné komplexy. Též se zde skrývají ale naše schopnosti, potenciály, které nedostaly příležitost se projevit a aktivizovat. Obsahy stínu jsou zkrátka konfliktní vůči obsahům vědomí. V životě se však setkáváme v různých situacích s věcmi, které se nám nelíbí, které nejsou v pořádku nebo nás zkrátka něčím osobně dráždí. Tyto nepříjemné či pouze dráždivé věci mohou rezonovat s obsahy našeho vlastního stínu. Jelikož však u nás samotných jsou tyto skutečnosti vytěsněny a nepřipušteny do vědomí z určitých sebeobranných důvodů, naše já se bude bránit vůči této rezonanci a možnosti objevení „zakázaného“ materiálu v nás, a tak v zájmu ochrany bude promítat konflikt do druhých osob (tedy svůj subjektivní obsah přesune na objekt). V takovýchto případech máme tendenci bojovat proti okolí a kritizovat ho („já jsem ten čestný, já jsem se obětoval pro věc, ale vy jste sobečtí a zlí“). Projekce stínu do okolí funguje na individuální rovině, ale též na kolektivní, tj. viděno ve válkách, ale i v rasismu nebo ve fenoménu „outsidera“ v třídních kolektivech na školách. Podobný mechanismus můžeme spatřovat ve zmíněných obětních rituálech a vesnických veselohrách zahrnující hry s násilným usmrcením zvířete.

Kolem archetypu se v individuálním nevědomí tvoří tzv. komplex, tedy „skupina psychických obsahů, které se oddělily od vědomí“ (Jacobi 1992, 21). Komplex má vždy afektivní náboj, který nevědomě zabarvuje prožívanou skutečnost. Energie se soustřeďuje kolem jádra komplexu, jenž je nositelem specifického významu, utváří se zpravidla kolem určitého zažitého traumatu či citově silně nabyté události a je následně „zapouzdřena“. Komplex nepodléhá hierarchii vědomí ani není ovlivnitelný vůlí, ale má tendenci žít si vlastním životem. Většinu života může komplex zcela zůstat vytěsněn v nevědomí, zpravidla bývá silně emočně nabytý, a tak se projevuje projekcí do vnějšího světa člověka. Při vhodné příležitosti může komplex však zcela přebírat vládu nad vědomím, člověk se nevědomě s komplexem identifikuje

a stává se z něj oběť nevědomých obsahů, které bývají silně emočně motivované (Jacobi 1992, 22). V takovém případě je pro člověka nevyhnutelné se s komplexem konfrontovat skrze psychoterapeutickou práci. Komplexy tvoří duševní obraz, který může naplňovat subjektivním významem dané kolektivní archetypy (mateřský komplex, spásitelský komplex, ...) (Jacobi 1992, 61).

5 PSYCHODYNAMIKA AGRESE

O agresi je toho napsána spousta, avšak je těžké najít čistou definici, která by tento pojem vyhradovala. Každý autor může pojímat agresi z jiného pohledu, nahlížet na ní v úzkých či naopak v příliš širokých souvislostech, a především vidět i odlišně její původ. Erich Fromm v tomto případě poukazuje na teorii Konrada Lorenze, jehož teorie agrese jako pudové přirozenosti zachází do důsledků ad absurdum (Fromm 1997).¹⁹ Poněšický podává obecnou definici agrese jako psychologické „mohutnosti, jež má za cíl poškodit přírodu, věci, lidi nebo sebe samého“ (Poněšický 2004, str. 22). Hartl ji definuje podobně, akorát dodává, že účelem agresivního chování je odstranit zdroj ohrožení anebo překonání překážky k uspokojení potřeby či splnění přání (Hartl 2004, str. 11).

Agresivita je predispozice k takovému chování (Hartl 2004, str. 11). Z konzervativního pohledu je agresivita jakožto vrozená pudová síla „vlastnost či reaktivní připravenost, jež je člověku vlastní, a tudíž eticky neutrální, sloužící k adaptaci, udržení života, např. získání obživy, sebeprosazení či obraně“ (Poněšický, 2004, str. 22). V takovém pojetí v sobě zahrnuje mnoho emočních stavů, které by mohly být označeny jako negativní ve smyslu stavění se do konfrontace, konfliktu (zlost, vztek, zuřivost, pohrdání) a které jsou spolu s vnitřními představami (zničit, zabít, ublížit) impulsy k akci (Poněšický 2004, Adler 1935). Antier však zmiňuje i pozitivní aspekt agresivity, jímž je zdroj energie a motivace, které nutí člověka překonávat sám sebe a růst, pokud agrese zůstane v určitých mezích (Antier 2004, str. 10). Tento druh agresivity nazývá Poněšický konstruktivní a je základní podmínkou pro osamostatnění a prosazení a plné formy nabývá v dospělosti (Poněšický 2010, str. 39).

V běžných situacích realizujeme své potřeby nenásilně a s ohledem na naše prostředí, ať už se jedná o potřeby v rámci našeho okolí ohledně zabezpečení života, nebo v rámci našeho vnitřního světa ohledně stability a zrání osobnosti. Pokud se ale cítíme zvláště ohroženi, je na nás určitým způsobem a po určitou dobu vyvíjen tlak nebo zažíváme silné pužení z našeho vnitřního světa, můžeme pociťovat vztek, zlost a jednat násilně. Násilí je definováno jako „uplatňování síly k překonání odporu, obvykle provázené nepřátelstvím a hněvem“ (Hartl 2004, str. 148). Násilí jako útok je jedním z obranných mechanismů, který je cílený na zdroj frustrace/ohrožení/neuspokojení. Obvykle, zvláště v naší západní civilizaci, je považované za porušování sociálních norem (Vágnerová, Psychopatologie pro pomáhající profese 2012, str.

¹⁹ Lorenz nabízí vysvětlení agrese jako svébytné pudové síly, která, ať má podněty, či nemá, je neustále aktivní a tvoří vnitřní napětí a sama následně vyhledává svůj cíl. Lorenzova teorie je silně ovlivněna darwinismem. Zajímavé je, že Lorenz vyzdvihuje důležitost rituálních obřadů pro udržení sociálního společenství a jeho hierarchie. Principem agrese jako všudypřítomné síly vysvětluje Lorenz nesmyslné, absurdní, uměle vytvořené konflikty a spory v naší bezválečné, bezpečné evropské civilizaci (Poněšický 2004, str. 23).

757). Následkem agresivního, násilného chování bývá narušení kontinuity života druhé osoby (případně zvířete, či narušení stavu neživých věcí).²⁰ Pokud se jedná o nepřiměřené násilí na dítěti, je narušen strukturální vývoj jeho osobnosti a jde o vztahové chování prolamující osobní hranice, z toho plyne i traumatizace osob (Poněšický 2010, str. 39).

To, jak se v konkrétních situacích reálně zachováme, může záviset na naší schopnosti úsudku o etické závažnosti situace a na naší volbě, jak s pocíťovanou energií naložit – vypustit ji do okolí a „ulevit si“, potlačit ji, tedy nasměrovat do sebe, nebo ji kreativně přetvořit v přijatelnou formu a projevit ji sofistikovaným způsobem. Vědomě korigovat způsob projevení emocí je ve vypjatých situacích většinou velice obtížné (Poněšický 2010, str. 79). Častěji než náš úsudek a rozhodnutí mají vliv vštípené naučené kulturní vzorce a rodinné prostředí. Klíčovou roli při „obraně či dosahování cílů“ hraje právě zmíněný rodinný vliv v raných fázích vývoje jedince (Poněšický 2010, str. 79). Při zvnitřňování sociálního chování se člověk identifikuje se vzory řešení problémů a překážek, které pozoruje ve svém okolí. Vzorce zahrnují jak chování, tak způsob a míru empatie a respektu, vědomí naléhavosti určitých situací. Dítě takto získává potřebné prostředky pro uskutečňování vztahovosti, zahrnující i ohraničenost a vymezení vlastní osoby vůči okolí, a zvnitřňuje si je. Krom toho znamená zvnitřnění i změnu vnímání z „ty jsi“ na „já jsem“, tedy přijetí obrazu sebe sama tak, jak je dítěti dáván od okolí, jak se k němu okolí vztahuje. Spolu s vrozenými pudovými afekty se tímto způsobem utváří osobnost a sebepojetí jedince a tedy výchozí bod pro seberealizaci a uspokojování dalších potřeb.

5.1 Oralita

F. S. Perls (Perls 2004, str. 445 - 446) propojuje agresivní tendence s orální aktivitou, konkrétně kousáním. Shoduje se tak s freudovskou teorií vývoje člověka, kdy se fixace na toto období (tedy regresivní zaujímání strategií vztahování se ke světu i k sobě samému, jako v daném období) objevuje ve snové symbolice v podobě úst, zubů. Psychosomatická orální problematika je též zřetelná v hovorové řeči („žere mě to“, „mám toho plné zuby“, „užírám se kvůli...“, „neber si mě do huby“, „zatnu zuby a vydržím to“, ...) (Poněšický 2010, str. 25 - 26). Symbolicky se tímto vyjadřuje schopnost se vypořádat s obtížnými situacemi či krizemi, které nás v životě potkávají. V každé takové situaci je třeba ji zhodnotit a racionálně rozebrat, kriticky

²⁰ Tématu agrese obsaženém v psychologickém kontextu zabijačky odpovídá např. populární komiks Příběh ze Sin City: Velká tučná zabijačka (Miller, Frank. Velká tučná zabijačka. Praha: Calibre Publishing, c2000. Sin City). Děj komiksu se točí okolo vyřizování si osobních sporů a zabránění dalšímu nespravedlivému ubližování od soka hlavního hrdiny Dwighta. Dwight je vykreslen jako maskulinní kladný hrdina se smyslem pro spravedlnost a s klidem bránící svou milenku.

analyzovat klady a zápory skutečnosti, abychom věděli, zda nám „chutná“ a co skrze ni přijímáme do sebe (nebo pliveme ven). Pokud zkušenost projde skrze naše zuby a chuťové buňky, tak teprve potom ji můžeme strávit. Pokud tak neučiníme, důsledně nevnímáme, zda to vůbec chceme a co to dělá, působí to bolesti v našich útrokách – v nevědomí. Tam se hromadí potlačené agresivní napětí, které není v adekvátních situacích projevené. Jak o tom hovoří Poněšický i Jacksonová, takováto psychická netrpělivost, neochota prožít si a zpracovat nějaký konflikt, se somaticky projevuje ve stravovacím způsobu, kdy člověk hltá a hází do sebe neurčitý pokrm, aby zahnal pocit nedostatku v těle a utlumil napětí v něm. Co nejrychleji si přeje dosáhnout stavu uspokojení a potlačit pocit odporu (regresivně u matčina prsu) (Poněšický 2004, str. 32 - 33, Jacksonová 2019, str. 152 - 160).

K tomu se pojí obecná teorie typu charakteru podle ustrnutí libida v některé vývojové fázi, zde konkrétně ve fázi orální (Hartl 2004, str. 167). Stejně jako orální vývojová fáze libida má dvě části, tak existují podle některých odborníků dva orální typy osobnosti. První se vyznačuje pasivitou a přijímáním uspokojení od druhých (tedy závislost na druhých) a životním optimismem, druhá naopak se nazývá orálně-sadistická, jelikož se pojí s původním odstavením od prsu, růstem zubů, a tedy s agresivním kousáním. V této druhé fázi se orální slast pojí s bolestí a zároveň se zakoušením moci, kterou zuby a kousání přinášejí. Osobnost fixovaná na tuto druhou fázi (poznačovaná problematickým procesem odstavení) je laděna spíše pesimisticky se sklony k depresím, pocitu prázdnoty a nejistoty a úlevu může hledat v orální aktivitě jako alkohol, kouření, přejídání se apod., především však má silnější agresivní tendence jako následek původních frustrací (Fonagy 2005, str. 52 - 53). Ač tyto teorie nemusejí striktně vypovídat o kauzalitě skutečných příčin a povaze osob, lze brát tyto teorie v potaz jako střípek toho, čím pro člověka celkově oralita skutečně je a jak skrze ni člověk kooperuje s prostředím.

5.2 Erich Fromm

Erich Fromm rozlišuje dvě typy agrese. Věří, že člověk je ze své přirozenosti dobrý, a jemu vrozená agrese, benigní, mu slouží pro ochranu tohoto dobra. Tato benigní agresivita je afektivní silou potřebnou k překonávání životních překážek při dosahování cílů a uspokojování základních potřeb pro život. Druhý typ agrese nazývá maligní, která není však vrozená, ale vzniká v průběhu lidského života jako reakce na intenzivní frustraci. Nevyskytuje se tedy u každého. Tento typ agresivity je oproti první ze své podstaty destruktivní až nekrofilní (Poněšický 2010, 33, Fromm 2019, 189-219).

Člověk oproti zvířatům disponuje svobodnou vůlí, která funguje na základě vědomé rozumové úvahy, ovlivněné naučenými vzorci vnímání, myšlení a chování v rámci jeho kultury. To mu dává na jednu stranu velké možnosti, na druhou stranu to znamená neustálý otazník nad

jeho hlavou – kdo jsem, kde jsem, proč jsem zde, co je můj životní cíl a jak ho mohu dosáhnout apod. Člověk se podle Fromma potýká se svou osamělostí, odcizeností od přírody a existenciální bezmocností vůči svému osudu, smrti (Fromm 2019, str. 220 - 266). S tímto vším se lze vypořádat dvěma způsoby, buď láskyplně a soucitně vůči svému okolí, anebo násilnou cestou destrukce potenciálních nepřátel až sadistickými pohnutkami (Fromm 2019, str. 234). Tato oblast je podle Fromma mimo přirozené instinktivní síly, spíše záleží na zmíněném kulturním společenském prostředí dotvářející individuální osobnost člověka. Špatnými, neradostnými podmínkami pro vývoj dítěte může vzniknout destruktivní charakter, který má tendenci ovládat své okolí, slabé ponižovat a silným a mocným lidem se podbízet a střeží se všeho nového jako zdroje potenciálního nebezpečí.

Extrémním případem tohoto vývoje je nekrofilní tendence u člověka, který ve svém důsledku touží zničit vše živé a je přitahován k mrtvému jako k tomu, nad čím může mít kontrolu. Tíhnutí k technizaci, stroji, racionálnímu způsobu žití je pro něj způsob, jak přežít v chladném prostředí bez vřelých citů a nadějných očekávání. Matka je často vnímána skrze odvrácenou tvář bohyně Matky země jako smrt, zima, otravující ježibaba. Skrze tento archetyp může být pak vnímáno celé prostředí a společnost, a podle toho i dotyčný jedinec používá svou agresivní sílu k uspokojení potřeb (Poněšický 2010, 33, Fromm 2019, 321-360). Poněšický si klade otázku, proč Fromm rozdělil agresivní tendence na dva druhy. Podle něj se jedná o jednu a tu samou podstatu, akorát projevenou v různých podmínkách a na různých úrovních, v reakci na různá zranění, tedy že jde o „hyperkompenzaci centrálního pocitu sebenejistoty“, snahu o udržení komunikace s druhými či se svými traumaty (Poněšický 2010, str. 33 - 34).

5.3 Frustrace a agrese

Uskutečňování potřeb je provázáno emocemi a afekty, které jsou hnací silou ke konkrétním činům. Těmito afekty celý proces i začíná. Na počátku stojí absence onoho určité cíle. Původ lidského snažení tkví tedy ve strádání až frustraci. V optimálním případě se člověk naučil rozeznávat tyto výkyvy díky empatickým zásahům pečující osoby v nejranějším dětství, kdy matka nachází a pojmenovává příčinu pláče dítěte, uklidní ho a uspokojí jeho potřeby. „Ohraničí a usměrní a svou spoluúčastí zmírní“ intenzitu emoce (Poněšický 2010, str. 79 - 80). Pokud pečující osoba takto dítěti nepomůže, dítě zpravidla zažívá v jemu neznámých situacích zmatek až zoufalství. Tento pocit může v člověku pak zůstat i v dospělosti a objevovat se zvláště ve vypjatých situacích. Případy, kdy namísto nápomoci dítěti zvládnout jeho emoce a pochopit emoce dospělých okolo něj přijde od pečujících osob ponižení, odmítnutí, zákaz, trest či dokonce neadekvátní agrese a ublížení, mohou způsobit, že uvnitř dítěte začne klíčit

potřeba sebeobranu vůči nepřátelskému prostředí, jako touha po pomstě, masochistické a sadistické tendence (Poněšický 2010, str. 80).

Frustrace je stavem zklamání, zmaření možnosti dosažení cíle (splnění přání, naplnění tužeb a potřeb), přičemž překážka může být vnější, ale i vnitřní (nemoc, stud, ...). Podle Freuda je při frustraci zadržována libidózní (pudová) energie, jež se nemůže uplatnit, a tak se zvyšuje napětí v těle (Papoušek a Kennedy 2002, str. 22). Je dokázán vztah frustrace a agrese; agrese je vyvolávána frustrací kvůli snaze o to ji překonat, zbavit se vzniklého vnitřního napětí a možné úzkosti. S tímto souvisí termín frustrační tolerance, který vypovídá o tom, v jaké míře je člověk schopen frustraci snášet. To je ovlivněno sociálním prostředím a emocionální podporou v něm, zkušenostmi z dětství, mírou psychické zátěže během života a samotnou vrozenou konstitucí osobnosti člověka (Hartl 2004, str. 11, 71).

Základy osobnosti jako její stabilita a organizace jsou položeny již v preverbální fázi vývoje dítěte a odtud jejich případné nedostatky zůstávají i později neuvědomované, nereflektované. Pokud bylo dítěti nějakým způsobem bráněno přirozenému vývoji a osvojování si potřebných návyků, bude jedinec i v dospělosti náchylnější intenzivně frustraci prožívat, mít nižší frustrační toleranci a tak zažívat vnitřní vztek a zlost, úzkost nebo až depresivní stavy (viz níže) (Poněšický 2010, str. 36).

5.4 Agrese v dospívání a dospělosti

Z pohledu analytické vývojové psychologie člověk do zdravě projevené konstruktivní agrese postupně dozrává v průběhu dospívání a dospělosti. „Kritérium oprávněnosti agresivního chování je služba životu, úcta k němu, starost o něj.“ (Poněšický 2010, str. 66)

V průběhu dospívání se otevírá v člověku prostor pro přehodnocení a korekce, nebo naopak aktivní přijetí kulturních hodnot a způsobů jednání.²¹ V tomto období vyniká tázání po smyslu, „volání vlastního autonomního svědomí, sebe-uskutečnění“ (Poněšický 2010, str. 82). Puberta je období překotných změn jak biologických, tak psychologických a vztahových. Vlastní postoj a svědomí je oproti separaci v raném vývoji vědomě testováno a nahlíženo, původní struktura osobnosti se částečně rozvolňuje, aby se mohla restrukturalizovat. Tímto uvolněním se uvolňuje i agresivní energie sloužící k „expanzivnímu střetávání“ s hranicemi rodičů i společnosti a odžití

²¹ V období puberty je určující skutečností smrt. Při dospívání, v době tělesné proměny a tím způsobené krize identity, proces osamostatňování se a budování si svého „místa ve světě“, stávání se autentickou respektovanou individualitou, to vše provází symbolicky smrt „starého, dětského já“ závislého na dospělých, rivalita, boj za sebe sama a zároveň blízkost vlastní reálné smrti, které se jako dospělý jedinec každý z nás den co den přibližujeme a před kterou nás rodiče už nechraňují (Havel 2007).

si konfliktu, třeba i znovuodžití starých konfliktů, které dříve nemohly být zvládnuty (Poněšický 2010, str. 68, Papoušek a Kennedy 2002, str. 30).

Většinou si však člověk v sobě nese „zatížení“ z dětství až do zralého věku, jelikož se jedná o systémy hluboko zakořeněné a uložené v nevědomí. Psychoanalytická psychologie v této souvislosti hovoří o fixaci na některé z vývojových stádií jedince. Touto fixací se míní emoční strnutí v životním období, které bylo pro daného jedince určitým způsobem zásadní, ve kterém se udála konfliktní situace, jež stále není emočně zpracovaná (z důvodu nepřiměřenosti situace věku, neadekvátnosti), ale je minimálně zčásti vytěsněna do nevědomí (Poněšický 2010, str. 85). V takovém případě vnímá člověk svůj život zabarveně skrze potlačovanou zkušenost a emoci jí vyvolanou (podle Junga se v tom případě jedná o komplex). V návaznosti na Freuda a jeho zkoumání neurotické tendence znovu-opakování nepříznivých situací lze tvrdit, že toto strnutí je sebezáchovný impuls k tomu onu zkušenost otevřít, pochopit a přijmout. Následně je potřeba pro takového člověka objevit a naučit ho konstruktivnějším strategiím, jak se vztahovat k prostředí i k sobě samému. To souvisí i s možnou projevovanou či potlačovanou agresí, se kterou se jedinec musí vypořádat (Poněšický 2010, str. 79 - 86).

Každý má právo bránit si vlastní sebeúctu, své sebeurčení, svobodu, obživu, rodinnou pospolitost, zkrátka zabezpečit si svou stabilitu. Problémem však je, že každý člověk není schopen objektivní sebereflexe a nevnímá optimální hranice, nehledě na odlišné společenské názory. Dalším problémem je otázka, vůči komu se vlastně lze vymezovat, proti komu nebo čemu se bránit, kam obrátit svou energii, kdo je vinen a zda vůbec někdo vinen je. A jaká míra a forma agresivity je úměrná ohrožení? (Poněšický 2010, str. 67 - 68)

Oproti strategii sebeprosazení v pracovním či jiném společenském prostředí, která záleží na naší vůli něco dokázat a odvaze se projevit, je obrana proti útoku či samotný obranný útok záležitostí nevědomých pudových odezev, je spíše řízen emocemi a až následně reflektován rozumem. Zásadní emocií je strach, který způsobuje zúžený náhled, regresivní tendenci a v některých případech stav paniky, tudíž je velice obtížně ohlídat si adekvátnost reakce. Filosofické zkoumání morálky se točí okolo etických racionálních imperativů a lidské přirozenosti, ve skutečných situacích interakce se však vše – naučené zkušenostmi, rozumem analyzované a pudově emoční – mísí dohromady a tvoří jakýsi orchestr vnitřních a vnějších podnětů a naučených reakcí (Poněšický 2010, str. 68 - 70).

5.4.1 Dospívání v novodobém mýtu

V souvislosti s působením afektivních sil během dospívání a procesu nabývání dospělosti zmiňuji film *Slaughter House Rulez* (2018, Velká Británie). Je definován jako hororová komedie a je určen dospívající. Prostor děje je střední soukromá internátní škola, která je umístěna ve starém paláci pojmenovaném *Slaughter House* (Jatka).

Film velice trefně využívá archetypálních symbolů a metafor, jako např. zemřelý otec představující hrdinu, ředitel školy vypadající jako upír, zdravotní sestra jako zombie, vedoucí koleje jako vojenský sadista, učitel jako naivní, ale lásce otevřený lidumil, dívka, do které se hlavní hrdina zamiluje, jako obraz dokonalé čisté duše, zpočátku nedosažitelné kvůli přísnému řádu připomínající kasty. Ač se prostory už dávno jako jatka nevyužívají, toto slovo je zde stále v povědomí především skrze slogan „skrze Jatka k nesmrtelnosti“. Zápletkou je postupné pronikání hlavního hrdiny do řádu i četných tajemství celé školy. Již ze začátku filmu je odkrýván důvod zákazu chození do lesa a jezer za pozemky školy, kde probíhá frakování (hydraulické štěpení, těžby břidlicového plynu velice škodlivého pro životní prostředí včetně podzemních i pozemních vod) projevujícím se syčícím horkým plynem, kouřem a zemětřesením. Všechny tyto znaky mohou být interpretovány jako potlačované emoce v nevědomí (les, jezero) otrávené jedem způsobeným střetáváním se s reálným fungováním společnosti (chemikálie a developři), které se derou na povrch (horké plyny) a způsobují další otravu všeho okolo. Tyto emoce mohou být v některých situacích natolik silné, že obranné mechanismy vytvořené pro bezpečné fungování člověka ve společnosti přestávají být funkční (zemětřesení).

Nakonec se z podzemí vynořují slizké příšery požírající všechno živé a zanechávající za sebou „krvavé orgie“ (napadají účastníky rituálních sexuálních orgií). Tato závěrečná dramatická část plná nebezpečí, strachu, krve, smrti i sexu může symbolicky vyjadřovat vzednutí pudových afektivních sil a z toho plynoucích vnitřních konfliktů.

5.5 Agrese jako vymezení vlastních hranic

Hlavním úkolem novorozeněte je vyrovnat se se separací od matky a naučit se rozlišovat podněty ze svého vlastního těla od podnětů zvenčí. Také se učí komunikovat s okolím, vyjadřovat své potřeby, aby mohly být uspokojené. To obnáší poznání nezávislosti reality na něm samém a jeho vlastní nutnost se přizpůsobit či kooperovat, aby mohlo přežít. Tím se vytváří tenze, ale též se uspokojuje přání po kompetenci. Tento primární úděl člověka nám předkládá rozpornost lidské existence. Je zde potřeba po vymezení se vůči okolí, které nám ale zpětně dává nástroje na kooperaci s prostředím, jakousi pomyslnou symbiózu, jež potřebujeme pro své přežití. To zní celkem logicky, ale ve skutečnosti jsou obě tendence často v rozporu, v konkrétních situacích se často stává, že jedna tendence vylučuje tu druhou; když se zaměříme na jeden směr, dojde k frustraci na druhé straně. Uvědomování si vlastních potřeb a snaha se za ně postavit bývá spojováno u dětí s autoritářskými rodiči s obavou z odmítnutí a plným přitakáváním nárokům druhých vzniká frustrace potřeby seberealizace a svobody. Často se

člověk učí říkat „ne“ na požadavky okolí až zpětně v dospělosti, kdy je frustrace pocíťována skrze úzkostné stavy (Poněšický 2010, str. 37 - 38).

Schopnost říct „ne“, tedy ohraničení vlastních přání a potřeb, je zdravým projevem konstruktivní agrese (Poněšický 2010, str. 38). V raném vývoji se dítě nachází ve fázi vzdoru mezi druhým a třetím rokem života, kdy poprvé pořádně zkouší své možnosti a zjišťuje, jak moc může zůstat od pečující osoby odděleno. Tato fáze je spojena i s postupným uvědomováním si samo sebe jako subjektu. Znamená to zaprvé dobrodružství při objevování své autonomie, ale též strach a úzkost ze ztráty pečující osoby.

Problematická separace může být zapříčiněna násilným a necitlivým chováním dospělých nebo jejich sobeckými nevědomými potřebami, vůči nimž je dítě bezmocné (Poněšický 2010, str. 38). Někdy je toto sejetí záležitostí celé rodiny, jejíž atmosféra rigidně trvá na svých hodnotách a charakterových vlastnostech, a tak nepodporuje projevení se odlišných kvalit osobnosti potomků. Ale protože takovýto rodinný systém může nabízet uspokojení jiných potřeb, jako péči a bezpečí, děti si nemusí svou frustraci vůbec uvědomovat a veškeré agresivní vymezující se výboje obracejí do sebe proti všem vnitřním impulsům, které by mohly být jen rozvířít poklidnou atmosféru. Každá možnost vytvoření konfliktu mezi členy rodiny je v dítěti doprovázena pocitem viny a strachem z odmítnutí. V tom případě se první vzdory ozývají v člověku až v období puberty. V dnešní společnosti je však kvůli zvyšování nároků na studium a profesní připravenosti odkládána separace na období mezi 20. a 30. rokem života, do té doby je kompletní individuace ztížena například častou finanční závislostí na rodičích apod. (Poněšický 2010, str. 39).

Konstituce od okolí ohraničeného *já* diferencujícího se skrze vývoj řeči a sebeuvědomování je podmíněna vztahovostí se svým okolím. Skrze vztahy, interakce, dialogy si člověk utváří obraz o sobě samém, o svém působení na okolí, o svém postavení a jak případně docílit jiného postavení, tedy jiného dojmu a jiné sociální pozice. Jáské struktury se vytvářejí a stále obnovují v kontaktu s druhými lidmi. V situacích deprivace (při extrémních podmínkách života nebo při vědeckých experimentech) se struktura *já* rozpouští a mizí hranice mezi fantazií a realitou, a tak odůvodněně vzniká úzkost ze ztráty sebe sama (Poněšický 2010, str. 50, 52). „Spíše odstředivá, defenzivní potřeba sebeohraňování a na ni navazující seberealizující se individuace (...) by měla být v neustálém dialogu s opačně působící „vazbovou“ dostředivou vztahovou tendencí ve smyslu vzájemného podmiňování a doplňování.“ (Poněšický 2010, str. 53)

5.6 Blokována agresivita

Zacházení s emocemi závisí na našich raných zkušenostech přijetí či odmítnutí (viz výše). Člověk, který se v dětství naučil, že pokud projeví nelibost, odpor, vztek apod. bude od

pečujících osob emocionálně odvržen a potrestán, bude pravděpodobně nelibé vzpurné emoce i v dospělosti navenek nevyjadřovat. Takový člověk má možnost buď tyto nežádoucí afekty přetransformovat do jiné podoby skrze obranné mechanismy a copingové strategie, nebo v horším případě může tyto afekty zcela zatlačit zpět do nevědomí (Borossa 2002, str. 58 - 62). Freud popisuje mechanismus, kterým si ego pomáhá v těchto situacích. Ego proti pudovým výbojům nemá vždy převahu, pokud však nepoužije svou představivost propojenou s emocí strachu. Když se schyluje k takové situaci, kdy projev emocí ohrožuje sociální postavení dotyčného člověka, jeho mysl si nevědomě v obraně promítne možný negativní následek, co nejvíce zastrašující, který převálcuje původní afektivní stav. Strach je tedy v tomto případě to, co stojí nad agresivitou (ač to může být v jiných případech zcela naopak, a ze strachu lze reagovat agresivně) (S. Freud 1997, str. 73 - 75).

Podle Freuda agresivita vychází z pudu smrti, který stojí proti pudu slasti. Pudy jsou součástí id, avšak pokud jim není dovoleno se projevit z určitého důvodu, mohou se „uhnízdít“ ve složce v tom případě se obrátit proti já (viz výše). Pokud se děje ve větší míře, že přirozená pudová reakce není připuštěna k projevení se v konfrontaci s vnější realitou, ale je bez kompenzace blokována ze strachu z odmítnutí či zavržení, mohou se časem u dotyčného rozvinout neurotické potíže. Tyto neurotické symptomy jsou obranou proti nashromážděné energii v nadjá, jakýmsi ventilem upouštějícím páru. Složka osobnosti nadjá se tímto stává nepřátelskou vůči já.²² Vedle neurotických potíží hrozí člověku v tomto případě i rozvinutí melancholie či deprese, a to v případě, že je člověk vyčerpaný vnitřními konflikty a nevědomě se poddá nepřátelským výpadům nadjá. Agresivní pud je obrácen dovnitř a může způsobovat silný pocit nenávisti vůči sobě a pocit viny (Rado, 1927/1956; in: Mentzos, 2012, str. 122). Agresivita, původně určena ke zničení překážky a k uspokojení potřeb, v tomto případě metaforicky (až doslova) zabíjí vlastní zdroj touhy. Eros je umrtven a thanatos má nad člověkem převahu (S. Freud 1997, str. 49 - 91).

Určitá míra sebeomezení je důležitá součást výchovy, která učí jedince být úspěšným v životě, tedy kooperaci s druhými, cílevědomosti, trpělivosti, vytrvalosti apod. Pro zachování koherence osobnosti se tvoří obranné mechanismy ega, které jsou hluboce internalizované, tedy nevědomé, a jáské schopnosti, tzv. coping, které jsou naopak vědomě využívány. Z toho všeho se utváří náš charakter (Poněšický 2010, str. 129). Problém vyvstává, pokud se naše přirozenost příliš vymyká očekávání a požadavkům okolí, pokud je harmonie těchto principů nějak více narušena. Aby se člověk vyhnul příliš vyhrocenému konfliktu, a tak ohrozil své místo

²² „... člověk onemocňuje konfliktem mezi nároky pudového života a odporem, který se v něm proti nim zvedá, a ani na okamžik jsme nezapomněli na tuto odporující, odmítající a vytěšňující instanci, kterou jsme si představovali vybavenou zvláštními silami, jáskými pudy, a která je právě totožná s tím, čemu běžná psychologie říká Já.“ (Freud, 1997, str. 49)

v komunitě, která je přinejmenším v dětství potřebnou pro přežití, internalizuje si požadavky komunity na úkor svého prožívání, a tak postupem času ještě dříve, než si to uvědomí, potlačuje své emoce a různé rušivé impulsy, ne zřídka i svá přání a potřeby. Omezí se natolik, aby zamezil ohrožujícímu odmítnutí. Při vzniku náročnějšího konfliktu mezi složkami id a nadjá mohou vznikat tzv. „kompromisní příznaky“, tedy neurózy. Enormní snaha se přizpůsobit může vést později k depresi či k masochistickým tendencím, které jsou názornou ukázkou obrácení agrese proti vlastní osobě (Vágnerová, Psychopatologie pro pomáhající profese 2012, str. 193). Obrannou proti konfrontování se s touto sebedestruktivitou je připojení pozitivní motivace (obětování se pro druhé, sexuální slast, ...) (Poněšický 2010, str. 129). Popíraná agresivita se může projevat přesně opačným pólem chování, kterým je přílišná přívětivost a snaha se druhému zavděčit. Freud takovou obranu nazval přímo „opačným reagováním“, které je výsledkem intenzivní snahy nedat na sobě znát sebemenší nežádoucí projevy a také jakési vykoupení se z pocitu viny, že vůči druhému chová negativní emoce (Borossa 2002, str. 53).

Freud již v počátku svých zkoumání uvádí jako první rys nadjá určitou samostatnost, nezávislou energii s vlastními úmysly. Jími jsou především požadavky společnosti a kritéria (ne-)správného jednání, dobrého a zlého, tedy konstanty svědomí. Freud vidí ve vztahu nadjá k já jakousi krutost, se kterou je Já posuzováno, a jež může vést k depresivitě (melancholii). Depresivita je provázána s pocitem méněcennosti až špatnosti; navíc skrze nadjáské společenské cítění se dostává do souvislosti s morálkou, a pociťováním viny. (S. Freud 1997, 52)

Podle Bowlbyho může být deprese výsledkem zábrany člověka vyjadřovat jiné pocity, Abraham propojuje depresi přímo s tlumením agrese (1912; in: Mentzos, 2012, str. 122). U depresivních pacientů je často pozorováno vymizení agresivních projevů a naopak je popisována projektivní identifikace u pečujících osob, u kterých tyto pacienti agresivní emoce vyvolávají. Tyto souvislosti spolu se silným pocitem viny se někdy uvádějí jako důkaz obrácení agrese dovnitř vlastní osoby. Depresivní onemocnění se navíc objevuje častěji ve společnosti, kde je projevování agresivity v sociálním kontaktu přísně zavržováno. Agresivita se ale může vyskytovat i spolu s depresí jako pokus překonat stav bezmoci (Rahn 2002, str. 232 - 242). Příčiny a původ depresivních poruch může být však různý a souvislost s agresivitou je jen jednou z možností (Praško a ed. 2011, str. 241).

Podle Mentzose je deprese nikoli „pasivním utrpením“ člověka, jak se navenek jeví, ale aktivní obranou organismu před hrozícím kolapsem psychiky, na které svým specifickým způsobem upozorňuje, podobně jako neurózy, fobie a hysterie. Specificky deprese pak „představuje ústupovou strategii“. Podle Mentzose se bohužel v těžších případech dostává do bludných kruhů osamělosti (stažením se pryč od další potenciální zátěže), snahy o kompenzaci a potlačování frustrační agrese, a tím je pro jedince fatální (Mentzos 2012, str. 120 - 141).

5.7 celistvost lidské osoby jako těla a mysli

Při uvažování nad funkcemi jednotlivých složek psyché je nutné mít na mysli člověka jako komplexní organismus s mnoha vrstvami (tzv. biopsychosociální model), které dohromady kooperují a tvoří jeden celek. V komplexnosti lidského organismu s jeho psyché stále narážíme na vnitřní napětí způsobené protichůdnými silami, které se však v ideálním případě v běžném životě doplňují, v horším případě napětí mezi nimi působí příliš velký tlak a stres. Na jedné straně se jedná o nutnost vytvořit si hranice vůči okolí, osamostatnit se a „vypěstovat“ si stabilní nezávislou osobnost, na druhé straně je však nutné naučit se žít v rámci společnosti, kooperovat s ostatními, tedy navazovat pevné a stálé vztahy, empaticky vnímat potřeby druhých apod. Obě tendence vyžadují určitou míru oběti. Nutno podotknout, že bez vymezení vlastního individua se nelze setkat s jiným ohraničeným individuem tak, aby si mohla být navzájem užitečná a aniž by jedno z nich nezaniklo. Možné psychosomatické poruchy, tedy tělesné obtíže až choroby, které mají psychickou příčinu, se ale často vysvětlují psychoanalyticky jako přílišné potlačování vnitřních pudových impulsů na úkor impulsů zvenčí, příliš ztuhlá struktura ega znemožňující přirozený projev a vývoj. Jedná se především o nezvládnutou stresovou situaci či potlačený konflikt (Poněšický 2010, str. 128 - 129).

Celkový psychický vývoj člověka je propojen s jeho tělesným vývojem. Pudové síly jsou pevně spojeny s tělesem, jsou vnímány skrze tělesné signály (zrychlení nebo zpomalení tepu, tlak, stažení svalů, narovnání zad či naopak shrbení, ...). Skrze tyto signály prožíváme svou přirozenost, vrozenou impulzivitu a schopnosti, které jsou nám vlastní. Část psychiky nadjá je naopak tvořena sociálně osvojenými psychickými vzorci, zvnitřněnými pravidly pro chování vycházející z určitého myšlení a vnímání, rodinnými i kulturními archetypálními obrazy. Nadjá se stará o plnění očekávání našeho okolí a přizpůsobení své vlastní individuality tak, aby jedinec zapadl do struktury společnosti.

Při psychosomatických obtížích se může jednat tedy o přílišnou nadvládu psychiky nad tělesem, nadjá nad id či představou nad realitou, kdy příslušné tělesné fungování zodpovídající za odezvu vypoví pod tlakem službu (srdeční poruchy, hysterie, ...). Další možností psychosomatických obtíží je obrácený směr, tedy že emoční reakce zůstane izolována v jedné části těla, ale neintegruje se do psychické odpovědi osoby na situaci (částečná ztráta sluchu, migréna, křeče v břiše) (Poněšický 2010, str. 128). Tělo může sloužit jako zástupná cesta abreakce či dočasného řešení situace, může převzít kontrolu nad situací, se kterou si vědomá psychika nedokáže poradit (Poněšický 2012, str. 64). Je důležité si uvědomit, že k jejich vzniku je vždy zapotřebí několik faktorů dohromady. Při vzniku choroby se jedná o sousled faktorů vlivu sociálního prostředí, genetické predispozici k onemocnění, vrozených temperamentových kvalit, vztahu s pečujícími osobami v raném vývoji apod. (Baštecký, Šavlík a Šimek 1993, str. 37). Právě poslední zmíněný faktor, tedy nejranější fáze vývoje dítěte v prvním a druhém roce

života, je podle mnoha odborníků právě největší „patogen“, tedy nejdůležitější příčina pozdějších psychosomatických nemocí, jelikož souvisí s vnímáním, prožíváním a rozpoznáním emocí a jejich přijetím (Honzák, Psychosomatická prvouka 2017, Poněšický 2010, Baštecký, Šavlík a Šimek 1993).

Agresivní pudová síla se projevuje často skrze emoci hněvu, zlosti a vzteku. Jsou to tělesné podněty vybízející k akci, přesněji k boji, reagující na ohrožení či bolest. Tyto emoce jsou důležité pro přežití organismu jako takového, proto sídlí v nejstarších částech nervového systému. Ve společnosti nejsou však oblíbené, ač se s nimi potýkáme běžně několikrát denně; přinášejí s sebou totiž neklid a narušení sociálních kontaktů. Navíc tyto emoce přetrvávají ještě dlouho poté, co spouštěč této reakce zmizel, proto je často člověk nechce vůbec připouštět, učí se je potlačovat již od dětství, kdy je za ně trestán a negativně hodnocen. Zcela vytěsnit je však nelze, většinou jsou projeveny či transformovány skrze různé obranné mechanismy a copingové strategie (Honzák 2017, str. 97 - 98).

Při těchto emocích se tělo připravuje k akci, tedy tlumí se všechny funkce, které jsou v momentu obrany podřadné, tedy trávení, sexuální funkce a imunita, což mají společné s emoci strachu, která je též reakcí na ohrožení a přípravou k akci. Díky noradrenalinu však u agresivních emocí stoupne krevní tlak a zvýší se práh bolesti. Jsou emoci stenickou, tedy povzbuzující a posilující organismus v těžkých chvílích. Honzák tedy uvádí, že jsou prospěšné při tlumení bolesti (např. sprosté nadávání při bolestivém zakopnutí). Konstruktivní hněv v mezích rozumu a uvědomění může být nápomocný při udržení pozornosti a dobré paměti. Pokud je však zcela udusán a nepřipuštěn do vědomí, pracuje dále v těle, odkud sám od sebe bohužel nevytizí. Potlačovaná agrese tedy udržuje dlouho vysoký krevní tlak a srážlivost krve. Při takovémto vzorci zacházení s emocemi hrozí člověku srdeční příhody. Podle Poněšického se k tomu mohou připojit bolesti hlavy, svalů a potíže s trávicím traktem, v závislosti na přesnějších okolnostech a také podle naučeného vzorce zacházení s emocemi, který se předává generačně v rodině (Poněšický 2012, str. 99 - 103). Jak jsem zmínila výše, agresivní emoce jsou ve Freudově pojetí spojeny s agresivním pudem, pudem smrti, který je často ve velké míře obrácen proti vlastní osobě, dovnitř zpět k potlačení vlastních pudových hnutí ještě u jejich zárodku. V takovém případě zapřičiňují agresivní emoce depresivní stav (Honzák, Psychosomatická prvouka 2017, str. 97 - 99). Poněšický v této souvislosti zmiňuje výskyt úzkosti z vlastní agrese, která též potlačována se somaticky projevuje jako bolesti hlavy, průjem či třes (Poněšický 2012, str. 100).

5.7.1 Emoce odporu

Honzák k emocím hněvu, vzteku a zlosti přiřazuje ještě občas opomíjenou emoci hnusu a odporu. Často se v běžném životě vyskytují pospolu a je těžké je od sebe striktně rozlišit. Jedná se o reakci na některé smyslové vjemy, které mohou být nějakým způsobem biologickým

nebezpečím (mrtvola či mršina a vnitřnosti, tělesné výměšky, biologický rozklad, ...), zde je často vyvolán reflex zvracení. Dále emoci odporu může vyvolat pohled na něco živého, co se neslučuje s našimi představami či normou (tělesná deformace, živočich významně se lišící od našeho těla) a v přeneseném významu nemorální chování (sociopatické či tabuizované sexuální chování), kde je reakce doplněna o pohrdání aktérem (Honzák, Psychosomatická prvouka 2017, str. 107 - 112). Podle Adlera je tato emoce „rozlučující“ obrannou reakcí, skrze kterou od sebe člověk odvrací nepříjemnou situaci, dává mu možnost celou nepříjemnou skutečnost emočně zavrhnout a buď se jí dál nezabývat a odejít, nebo naopak bez váhání zaútočit (Adler 1935, str. 196).

Hnus a odpor je opět zachraňující emoce velice významná pro přežití a jako strach a hněv též jedna z nejpůvodnějších. Proto je stejně jako strach velice mocnou emoci, která může ovlivňovat naše chování, vnímání a myšlení zcela neuvědoměle. Silné emoce zhnusení, spolu se studem, zažívají jedinci s mentální anorexií, u nichž je v průběhu dospívání velkou obtíží přijmout své vlastní tělo s jeho pudovými potřebami, což je doprovázeno základním životním pocitem nejistoty a nepřijetí sebe sama. Odpor je namířen proti vlastnímu tělu, jeho funkcím a své nové roli ve společnosti, stejně jako proti jídlu a stravování, které má významnou tradičně-společensky stmelující funkci (viz výše). Z psychoanalytického vývojového hlediska je pro pocit bezpečí a přijetí důležité orální období vývoje dítěte, kdy tento základní životní pocit přejímá od matky, v tomto případě může být celé extrémní prožívání emoce hnusu a odporu podpořeno ambivalentním vztahem matky k dítěti (Malá a Smrčka 2014).

5.7.2 Emoce odporu a hniloba v umění

S těmito emocemi (i s tělesnými nemocemi) můžeme propojit barvu **caput mortuum** (lat. mrtvá hlava), jež je složena z fialové, růžové a hnědé a připomíná barvu hnijícího masa. Z toho důvodu představuje patologické vnímání a prožívání, které bývá depresivně laděné, tedy reálně související se umíráním libida, hniloby určitého konfliktu, vůči kterému má autor odpor, který dotyčný nechce nebo nemůže řešit apod. Tento „hnijící“ problém může být příčinou frustrace. Může vypovídat též o psychosomatických potížích autora používající tuto barvu. V umělecké sféře je tento název používán i pro pigment temně fialové²³, která je též přezdívána kardinální fialová, nebo pro hnědý pigment „mummy brown“ proslavený preraphaelity, do kterého se reálně přimíchával prach z lidských i kočičích mumií (McCouat 2019). Arteterapeuticky významný odstín s tímto názvem je kombinací těchto dvou spolu s přimícháním bílé tak, že barva připomíná hnijící maso.

²³ Harley, R.D. (2001). *Artists' Pigments: c. 1600-1836*. JG Publishing : Archetype Publications.

V dějinách umění můžeme vzpomenout na umělecký proud dekadence, který je znám především díly z přelomu 19. a 20. století²⁴, kdy reagoval na racionální klasicismus, ale dekadentní díla lze najít napříč historií i dnes. Dekadentní umělci soustřeďují svá díla okolo myšlenky rozkladu, morálního úpadku, psychické prázdnoty, šílenství a beznaděje, smrti, ale i okultismu a dalších tabuizovaných témat budící odpor, šok i hnus. Vedle prožívání a zkoumání těchto aspektů života šlo umělcům i o určitou revoltu spjatou se vzdorem vůči upjatému společenskému nastavení (Urban 2006). Vzdor vůči dominantnímu dobovému paradigmatu věčného pokroku lidstva lze vnímat i jako pubertální vzdor vůči autoritě, jenž svým přísným trváním na svém úhlu pohledu přehlíží další důležité aspekty života a opomíjí určitou pravdivost i odvrácené strany lidství a života vůbec. Velkým přínosem dekadentních uměleckých děl je jistě posouvání hranic vnímání a myšlení.

Dalším příkladem použití tohoto odstínu je obraz **Bohumila Kubišty Zátíší s lebkou**, kde se potmělý patologický růžový odstín doplňuje s tenzí tmavě zelenou, hnědou a šedou a vyznačuje pocit úzkosti a existenciální tísně. Tenzní úzkostlivá zeleň zaplňuje střed obrazu a metaforicky odsouvá téma smrti na stranu. Lebka je částečně viděna skrze krystal, bájný kámen mudrců, který propojuje smrt s ideou pravého poznání (Urban, V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914 2006, str. 373). (Viz příloha č. 13.)

Šokující výjevy zaměřené na smrt, lidské utrpení, šílenství, zhoubnost, fyzickou i psychickou bolest byly ke spatření i na mezinárodní výstavě současného umění *Decadence now! Za hranicí krajnosti* v pražském Rudolfinu v letech 2010 až 2011, jejímž kurátorem a autorem dokumentující publikace je Otto Urban. Díla pracují především s citlivě tabuizovanými tématy současné společnosti, čímž budí v divácích buď nadšení, či odpor a šok, ale též podněcují ke klíčovým otázkám. Vedle témat cenzury, pop-kultury a šílenství je zde hojně zastoupeno téma tělesnosti jako vlastní identita, sexualita, smrt a bolest (Urban, *Decadence now!* 2010). Jako příklad z mnoha uvádím maďarského umělce jménem **Géza Szöllösi** a jeho dílo „*Projekt tělo: mé lásky*“ z roku 2010, jež představuje plastiku ženských genitálií vytvořených z materiálu vepřového masa a kůže, a ve kterém se autor zaměřuje na otázku odpovídajícího materiálu a symbolického významu slova „flesh“ (tělo jako kus masa) (viz příloha č. 14) (Urban 2010, str. 126).

V této souvislosti lze zmínit znovu malíře Chaim Soutine, jež byl fascinován zvířecími mršínami a proslul zápachem hniloby linoucího se z jeho bytu. (Bell 2010, 394)

²⁴ Dekadentní malba, která nese specifickou patologickou barevnost i se zmíněným odstínem caput mortuum je například Kavanova Umrličí cesta z let 1895 – 1896 (viz příloha č. 12). Jiné použití tohoto odstínu a jiný druh dekadence ve smyslu zmíněné prázdnoty, nudy a beznaděje lze spatřit v obrazech Alberta Josepha Moore.

5.8 Obranné mechanismy

Obranné mechanismy (dále jen „OM“) jsou mentální nevědomé operace, které ego používá před zahlcením sebe sama nevědomými obsahy i před intenzitou vnějšího nebezpečí a z toho plynoucího vnitřního konfliktu (Fonagy 2005, str. 59). Popsal je jako první Sigmund Freud (pracoval s mechanismem vytěsnění) a následně je rozpracovala jeho dcera Anna Freudová v první polovině 20. st., kdy pojmenovává 10 obranných mechanismů (A. Freud 2006). V dnešní době je jich pojmenováno více než 30, o oficiální klasifikaci obran se však stále vedou debaty. Hlavní účel těchto mechanismů je udržení si vlastního sebeobrazu o sobě samém jako celistvé, kontinuálně se vyvíjející osobnosti s vlastním příběhem, a tedy i smyslem vlastní existence. Přílišná intenzita a šokující obsah vnitřních i vnějších impulsů mohou zapříčinit rozpad osobnosti. Mechanismy pracují s tímto nebezpečím tak, že původní afektivní sílu využijí nepřímo bezpečnějším způsobem. Jsou adaptivním obranným systémem psychiky regulující afekty a různé konflikty, ale mohou být též patologické (Fonagy 2005, str. 59 - 63).

Různí autoři různým způsobem klasifikují obranné mechanismy (Mentzos, Vaillant, ...). Nejdůležitější dělení OM je na adaptivní, tedy na účinné a pomáhající, a maladaptivní, „které problém neřeší, a ještě zvyšují riziko dalšího znevýhodnění“ (Vágnerová, Psychopatologie pro pomáhající profese 2012, str. 45). Jednotlivé OM jsou například adaptivní jen v určitém věku (především v nejranějších fázích vývoje jedince) a v pokročilejších letech již nejsou funkční, jelikož neřeší vzniklé nové výzvy a konflikty (naopak brání člověku v nich uspět). Jde například o distorzi (zkreslení reality), bludnou projekci a popření, tedy mechanismy, které přetvářejí vnější realitu ve prospěch jedince. Pokud přetrvávají dále, působí člověku významné potíže (Borossa 2002, str. 68).

V dětském věku se jedinec brání agresivním a sexuálním výbojům pudů svými fantaziemi. Vedle toho zde fungují OM, které přesouvají zodpovědnost na druhé, dospělé osoby (hypochondrie, agování, projekce). OM, které označuje Vaillant jako neurotické, jsou maladaptivní pouze, pokud jsou využívány v přílišném množství, ale přiměřeně jsou funkčními v dospělém věku člověka (přesunutí, represe, disociace, intelektualizace, ...). Nejvíce adaptivní obrany, které Vaillant označuje jako zralé, jsou jinými autory označovány jako copingové strategie, a využívají je jedinci, kteří dosáhli určité roviny mentální zralosti, tedy vysoké úrovně sebepoznání a sebepřijetí (Jungovými slovy integrace svého stínu a postoupení v procesu individuace); jednalo by se především o humor, altruismus, sublimace, suprese a anticipace (Kulka 2005).

Obrana se nemusí týkat pouze mezních radikálních emočních hnutí, ale i menších odchylek od vlastního sebeobrazu, který si člověk utvořil během života skrze zpětné vazby od okolí a následného vnímání sebe sama. Tento sebeobraz, lze to nazvat ideálním já, má pak tendenci méně či více přísně selektovat naše chování a projevy. V extrémním případě to může mít

podobu sebeobětování se pro druhé na úkor vlastních přání anebo jiných forem ztráty sebe sama, např. podřízení celého svého života kariéře. Sebeobraz se naštěstí v omezené míře neustále vyvíjí spolu s vývojem a růstem člověka, potvrzuje se nebo se vyvrací na základě nových interakcí a vztahů, které během života získáváme. Každá další interakce je příležitostí ke konfrontaci vlastních stanovisek s novými náhledy a skrze sebereflexi k přeformulování vlastních názorů a sebepojetí. Většinou se jedná opravdu o malé změny. Jelikož jádro naší identity se tvoří v preverbální fázi vývoje či v těžkých traumatických okamžicích a je těžké v běžných situacích reflektovat sám sebe objektivně (v případě patologických osobnostních rysů), spíše dochází k neustálému posilování ustálené pozice, pokud není člověk ochoten (nebo nešťastnými okolnostmi donucen) k vědomé terapeutické práci a k nahlédnutí své kompenzační strategie a její (ne)funkčnosti. Právě arteterapie je dobrou cestou, jak pomalu a opatrně vést klienta k nahlédnutí pravdy o sobě samém, skrze jeho tvorbu a projekce do jeho tvorby. Obraz je k člověku shovívavý svou metaforičností, která je schopná částečně obcházet obranné mechanismy a rezonovat s výtěsněnými obsahy (Poněšický 2010, str. 131 - 133).

5.8.1 Regrese

Jedním z obranných mechanismů je i regrese, tedy psychický návrat do ranějších struktur ega (Fonagy 2005, str. 39). Regresí reaguje jedinec na neúnosnou míru frustrace ve snaze vypořádat se s výzvami daného životního období. Je obranou při pocíťování bezmoci ohledně kompenzování frustrace a snahou odvrátit možnou depresi (Fonagy 2005, str. 91). To se děje především během životních výzev, které si vynucují překonání určitých domnělých představ, přijetí nových skutečností a vyrovnání se s nedořešeným, dříve odsunutým dilematem či obdobím krize. Deprese hrozí v případech, kdy jedinec není schopen se adekvátně vymezit vůči podnětu, který mu působí psychickou bolest, vytváří intrapsychický konflikt. Adekvátní vymezení se, tedy obrana, zahrnuje agresivní chování (Fonagy 2005, str. 91). Agrese (ať už projevená, nebo sublimovaná) zde působí jako stabilizační prvek (Poněšický 2010, str. 30). Pokud ego není schopno postavit se výzvě na rovině, která je od něj vyžadována (v rámci životního období, očekávání okolí, intenzivnějších pudových tlaků či vlastních nároků superega a z toho vznikajících vnitřních konfliktů, ...), stahuje se k minulosti ověřeným strategiím, které byly funkční v předešlých vývojových obdobích. Podle Freuda se při regresi libidózní energie začne pohybovat ve svém vývoji pozpátku do dřívějších, většinou dětských období, svázanými se silnými emocemi, tedy s určitými milníky určující jedincovu osobnost (Papoušek a Kennedy 2002, str. 22). Podobně hovoří Fonagy o tzv. uzlových bodech vývojových fází, ve kterých může být ale osoba fixována. Na rozdíl od fixace je regrese obranou proti vnějším přílišným tlakům. Fixace je sama vnitřní příčinou některých potíží. Pokud se člověk příliš dlouhodobě fixuje na způsoby uspokojování svých potřeb, které již ale nenáleží jeho věku a společenské roli, může mít potíže adaptovat se na aktuální životní požadavky. Opuštění fixací úspěšně

napomáhají přechodové rituály (rituály dospělosti, svatba, křest, pohřeb, ...), které zpřítomňují stávající nové období člověka se specifickými očekáváními, stávají se pevnou hranicí, umožňující překonat strach, pustit se starých infantilních zvyků a přijmout nové podmínky (Papoušek a Kennedy 2002, str. 23).

Ernst Kris poukazuje na to, že regresivní tendence nemusí být patologická, ale je v určité míře přirozená, a dokonce ke stabilizaci i v průběhu vývojové reorganizace osobnosti nutná. Znovuobjevování ranější struktur osobnosti je podle Krise prospěšné v rámci vědecké a umělecké kreativity.²⁵

5.9 Katarze, abreakce

Některé emoce zůstávají v těle jako toxické látky, které musí člověk vypudit ven, aby měl opět prostor pro další nové zkušenosti, které by už nebyly kontaminované toxicitou těch předešlých (Borossa 2002, str. 66). Abreakce je znovuprožitím emocí, které v dřívějších situacích nebyly řádně projeveny a zpracovány, a tím uvolňuje vnitřní napětí a úzkost. Znamená návrat vytěsněného zážitku zpět do vědomí (Hartl 2004, str. 7). Díky přímému projevení potlačovaných nepřijatelných pocitů v bezpečném prostoru se uvolní vnitřní napětí dotyčného, a tím se i zmírní jeho symptomy.

Katarze je v překladu očištění, je procesem očisty duševního života (Stehlíková Babyrádová 2017, str. 154). Očista se týká zmírnění vnitřních konfliktů, které působí dotyčnému psychické obtíže, vytváření symptomy. Jungiánskou terminologií je to proces poznávání vlastního Stínu, tedy vytěsněných obsahů mysli, které se nám mohou vracet jako snové symboly nebo projekce do druhých osob či životních situací (Stehlíková Babyrádová 2017, str. 147).

Určitým způsobem je katarze řízenou abreakcí, která skrze odžití nežádoucích pocitů za podpory zvenčí vede k přijetí a zpracování patologických emočních zkušeností. Termín katarze je spojen s psychologií umění, kde vyjadřuje psychologické působení uměleckého díla na diváka skrze estetickou zkušenost. Účinek je dán objektivními aspekty díla, tedy jeho formou, která nese vnitřní citový význam autora a přeneseně vyvolávat dotyčné emoce i u přihlížejících (Lhotová 2010, str. 31, Fonagy 2005, str. 49).

Již Aristoteles kladl důraz na katarzní účinek uměleckých děl a Freud katarzi využíval též. Zjistil, že přináší okamžitou úlevu pacientů, i když pro trvalé zlepšení bylo potřeba ventilované emoce více reflektovat a pracovat s nimi (Borossa 2002, str. 66). K plnému účinku však často člověk potřebuje pomoc zvenčí, druhou osobu, která nežádoucí emoce vyslyší, přijme a podpoří ho v jejich odžití. Takovou osobou může být někdo blízký, kdo dotyčného zná, terapeut,

²⁵ Kris, Ernst. *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York: 1952. International University Press. In: (Fonagy, *Psychoanalytické teorie* 2005).

zprostředkovaně ale i umělecký zážitek, který je sám o sobě nositelem konkrétního vnitřního prožitku a může plnit roli průvodce. Plnost a hloubka odžití si potřebných obsahů je podpořena vytvořením bezpečného prostoru, kterým je například terapeutické sezení či jiná ritualizovaná událost (viz kap. 2.5 Rituál) (Stehlíková Babyrádová 2017, str. 148). Mnoho psychoterapeutů považuje toto podpoření procesu zpracování emocí, tedy vytvoření bezpečného důvěrného vztahu, za stěžejní léčebný aspekt celé psychoterapie, jelikož umožňuje tzv. emoční korektivní zkušenost (Lhotová 2010, str. 36, Borossa 2002, str. 67).

Podle Stehlíkové Babyrádové má psychoterapeutická katarze tři fáze – vyvolávací utrpení, fáze uvolnění strachu a fáze očištění (Stehlíková Babyrádová 2017, str. 154). Katarze je v ideálním případě tedy ohraničeným procesem. Na počátku je potřeba do procesu vložit určitou energii, která pronikne přes obranné mechanismy. Takovým podnětem mohou být arteterapeutické abreakční techniky jako např. technika akčního akvarelu či jiného gestického přístupu k tvorbě (Lhotová 2010, str. 30). V rámci tématu zabijačky je takovým motivem nástroj v ruce člověka a akt zabití či rozříznutí (tedy skutečnost opravdu působící utrpení). Tento podnět však dále způsobí objevení nové energie, tedy uvolnění potlačených afektivních hnutí, které byly drženy mimo vědomí. Symbolem pro tuto sílu je v tématu zabijačky krev (viz kapitola níže). Z linoucí se krve jde často hrůza a děs, je to mohutnost, s níž si v takto syrovém stavu často nevíme rady. Při správném přístupu a opatrném postupu však lze dojít ke kýženému očištění, tedy přijetí a zpracování konfliktů, které potlačení a nahromadění afektivních sil způsobily. K tomu v rámci arteterapie pomáhá právě artefakt nesoucí tyto obsahy. Umělecké činnosti fungující na bázi metafory a nonverbální komunikace napomáhají uvolnit emoce uložené v těle a přiblížit psychické obsahy, které mohou mít původ až v preverbální fázi vývoje (Stehlíková Babyrádová 2017, str. 148, Lhotová 2010, str. 36).

5.9.1 Akční malba

Jackson Pollock byl americký představitel abstraktní malby, přesněji akční malby či akčního expresionismu. Byl ovlivněn tzv. primitivním uměním arizonských indiánů, surrealistickým automatismem, byl též zaujat mexickou figurální malbou muralistů a později Picassovou Guernicou, která se otiskla v několika Pollockových obrazech (Golding 2003, str. 103 - 130) Celým jeho životem se prolíná zájem o nevědomé duševní procesy, specifitěji ho zaujala teorie o kolektivním nevědomí Carla Gustava Junga (Foster 2015, str. 17). Tento zájem přejímal z tehdejšího celospolečenského klimatu, ve kterém byla populární antropologie zkoumající způsob života a myšlení různých etnik a hledající archaické zdroje moderního člověka (Golding 2003, str. 106 - 107). Sám, především kvůli svým problémům s alkoholem, absolvoval jungiánskou analytickou psychoterapii (Foster 2015, str. 319). Kvůli svému alkoholismu, ale i vzpurné vznětlivé povaze, byl několikrát vyloučen z různých škol, měl často problém s autoritami (Golding 2003, str. 108 - 110).

Známý je svým fascinujícím a vášnivým stylem práce s barvou, avšak nebyl první, kdo s touto technikou přišel. Na počátku své kariéry v r. 1935 absolvoval workshop u mexického malíře Siqueirose s názvem „laboratoř moderních technik“, kde byly vyučovány experimentální techniky jako cákání a lití barvy (Foster 2015, str. 282). Tyto experimentální techniky si Pollock propojil s šamanskými rituálními technikami, při nichž byly tvořeny obrazce z barevných písků na zemi. Proslavil se především svými velkoformátovými obrazy tvořené jeho technikou „drippings“ (kapání a polévání plátna barvou), které vytvářel ve své stodole a jejichž tvorba je i zdokumentována na videu. Na jeho abstraktní tvorbě je též zajímavé, že ačkoliv je považována často za pouhou gestickou impulsivní tvorbu, tak ve skutečnosti se soustřeďoval na rozložení barev v obraze. Na vrcholu své tvorby se snažil o rozboření tradičního pojetí kompozice v obraze s dominantou, zlatým středem apod. a soustředil se naopak na to, aby obraz žádný orientační bod neměl, ale byl po celé ploše stejnoměrný (tzv. celoplošná malba) (Golding 2003, str. 128). Takto je tvořen i jeden z nejdražší prodaných malířských děl světa s názvem „no. 5“ z roku 1948 (viz příloha č. 15).

Podle Goldinga se Pollock snažil tvořit obrazy technikou automatismu, tedy stylem, kdy člověk nechává co nejvíce do tvorby promlouvat své nevědomí. V průběhu let se Pollock snažil nalézt takovou formu, která by nevědomé síly co nejvíce uvolnila, tak, aby obraz nebyl popisný, ale aby obrazy z nevědomí volně plynuly. Postupně se dostal od figurální malby k malbě symbolické, kde již přestával být důležitý výsledek, ale soustředil se na proces tvorby, takže „fyzické gesto s barvou splyne s výtvarným symbolem“ (Golding 2003, str. 115). Postupně však upustil i od symboliky a soustředil se výhradně na proces tvorby. Plátno, které často pokládal Pollock na zem, pojímal téměř rituálně jako prostor, se kterým se postupně seznamuje, osvojuje si jej a proniká do něj, a to ze všech stran tak, že se postupně stává jeho součástí. Výsledkem je čirá abstrakce vznikající z Pollockových pohybů plná rytmické harmonie, pokud po celou dobu tvorby udržuje s dílem soustředěný kontakt (tedy udržení určitého stavu myslí charakteristický pro rituální obřad). Pollock věřil, že svou tvorbou se dotýká mystických rovin a přirovnával své počiny k šamanskému léčení. Jak Golding trefně poznamenává, ač to Pollock nikdy nepřiznal, hledal léčebný prvek především sám pro sebe, jakési ulevení od jeho vlastní vnitřní tenze (Golding 2003, str. 124). Proto uvádím jeho tvorbu jako příklad působení katarze v umělecké tvorbě. Jak už jsem zmínila, důležitý je proces díla, kdy se autor snaží o co největší upuštění od racionální kontroly, a tak se mohou projevit vnitřní potlačované impulsy a obrazy uložené v hlubších vrstvách psyché. V procesu arteterapie je důležité se především soustředit zpětně na reflexi zkušenosti této tvorby, jejímž cílem není statický obraz, ale naopak pohyb.

5.10 Krev jako proud života

Jak bylo řečeno již výše, krev je symbolem životní síly, a spolu s mateřským mlékem a spermatem patří mezi posvátné tělní tekutiny (Fromm 2019, str. 267 - 269). Krev poháněná rytmickým pumpováním srdce proudí po celém našem těle a oživuje ho, je tedy proudem života. Kde proudí krev, tam proudí život. Takovou symboliku zanechává i v artefaktech, kde svou červenou barvou značí intenzivní energii a vitalitu, případně afektivní sílu jako je sexuální vzrušení, radost nebo vztek.

Ve většině náboženství a v obětních rituálních praktikách patří krev bohům jako posvátná původní esence života (Biedermann 2008, str. 164, Hall 2008, str. 306). Krev byla prolévána a darována jako oběť a zároveň v křesťanském kontextu znamená zástupné přijetí Kristovy krve v rámci eucharistie participaci na této nejvyšší oběti (Iz 53,10-12; Mk 10,45), (Hall 2008, str. 232). Zvláštní postavení má kalich, do kterého podle legendy byla Josefem z Arimatie zachycena Kristova krev při probodnutí jeho boku kopím, když umíral na kříži. Z této rány vytryskla voda a krev jako symbol křtu a eucharistie, či jako symbol lidství a božství. Svatý grál, jak se kalichu říká, má v rytířské středověké mytologii výsostné postavení. Tomu, kdo ho nalezne, dává zázračnou moc, pozemskou nesmrtelnost a nebeské duchovní osvětlení. Grálem je podle jiných verzí i kalich či miska z Poslední večeře (Becker 2007, str. 73, Hall 2008, str. 462). V arteterapeutickém kontextu tématu zabijačky můžeme vzpomenout na časté stereotypní zobrazení žen s nádobami na krev a vodu a jejich symbolický význam pro autora obrázku.

Vedle nabytí životní síly z krve druhého může mít krev i negativní zabarvení ve smyslu viny. „Být potřísněn krví“ či „jejich krev ulpívající na mých rukou“ znamená nést zodpovědnost za ztrátu života někoho druhého. V tomto duchu hovoří Starý zákon: „Vaše hříchy vám skryly jeho tvář, aby neslyšel. Vždyť máte dlaně potřísněné krví a prsty plné vin.“ (Iz 59,2-3). Krev je spojována i s dědičností a příbuzenství, je ztotožňována s rodem, rodinou, v moderních dějinách až s národem, a odtud nesoucí jak privilegia této sounáležitosti, tak ale i spoluzodpovědnost za krví spřízněné osoby (Biedermann 2008, str. 164).

Krev a zástupné červené barvivo působily jako ochranný symbol, který chránil v nebezpečí (při válečném tažení) nebo průchod mrtvých podsvětím. Krev dodávala dotyčným odvahu a sílu. V rámci genderu souvisí s ženským menstruačním cyklem, kdy menstruační krvi byla prisuzována magická moc, která na jednu stranu spolu se spermatem znamenala nový život, na druhé straně je do dnešních dnů považována za nečistou až démonickou (Biedermann 2008, str. 164, 165, Jung 1999, str. 102).

Jak jsem již psala v kap. 2.5.2 Rituální násilí a oběť, Erich Fromm rozlišuje prolévání krve, tedy zabíjení druhých, jež je motivováno buď pachtěním po smrti anebo životní síle. Tzv. krvežíznivost tkví v „opojení životem v jeho nejarchaičtější formě“. V této archaické rovině je touha po krveprolití při lovu či boji touhou po životě, po zúrodnění matky země. Fromm

popisuje spojení zdánlivých protikladů pudové úrovně života s duchovní úrovní; pokud člověk následuje svou touhu metaforicky po „prolití krve“, tedy touhu po životě v jeho nejprostší formě, může poté dosáhnout nejvyšší duševní úrovně, kterou je duchovní osvícení (Fromm 1969, str. 26). Jungův slavný citát hovoří o stromu, jehož kořeny musí být v zemi, pevně zakořeněné v temném bahně, aby koruna mohla činit až do nebe.²⁶

V antickém pojetí temperamentu osobnosti je krev přiřazena k osobnosti sangvinika, který je charakterizován extroverzí a vnitřní stabilitou, přívětivostí, pohotovostí, proměnlivostí a radostí ze života (Nakonečný 2009, str. 173,174). Je obrazem člověka, který si poradí v těžkých chvílích a dokáže využít příležitostí, umí se prosadit, být tedy v určitém smyslu úspěšný. Červená barva krve sangvinikovi dodává míru průbojnosti a sebevědomí, které přináší životu prospěšná agrese. Je to tvořivá síla zaměřená na společenské kontakty a vztahy, jejichž reciprocita zaručuje kontinuitu pohybu.

Způsob, jakým si autor s krví na obraze poradí, vypovídá o jeho vnitřním rozpoložení i naučeném způsobu zacházení se svými afekty. Po zmíněné abreakci, která vitální sílu krve uvolní, může autor obrázku metaforicky přistoupit k jejímu přijetí a využití v podobě další úpravy prasete do pokrmů a masných výrobků, jako je vaření polévky, dělání jitrnic apod. Práce s tímto tématem tedy může být vícevrstevná, a jak vyplývá z předchozích kapitol, může nést komplexní téma.

5.11 Krvavé umění

V tomto kontextu nelze nezmínit rakouského akcionistu Hermanna Nitscheho, který se proslavil svými červenými rituálními performance. Má široký umělecký záběr, od malby na plátna, přes divadelní inscenace, malbu kulis až ke skládání hudby. Ve své malbě navazuje na akční expresionismus Jacksona Pollocka, který pracoval se silnými nánosy barvy gesticky litými či cákanými na plátno. Je tedy představitelem stylu nazvaný tachismus (tašismus), který je vymezován jako evropská verze akčního expresionismu. Též pracuje gesticky s malbou a pojí se s myšlenkami informelu (Foster 2015, str. 504, Glenn, Tachismus 2009). V rámci jeho vlastního konceptu *Divadla orgií a mystérií* oslovuje všechny lidské smysly, vedle svých barev a dramatické hudby používá suroviny jako víno, vejce, syrové maso, vnitřnosti a ovoce určené pro návštěvníky k snědku. Zúčastnění bývají v přímém kontaktu s čerstvou krví zvířete.

²⁶ „Ale žádný vysoko vzrostlý, vznešený strom se ještě nikdy nevzdal svých temných kořenů. Roste nejen nahoru, nýbrž také dolů. Jistě je naprosto důležité to, kam člověk jde; ale stejně důležitá mi připadá otázka: Kdo tam jde? A ono „kdo“ vždycky vede k „odkud“.“ (Jung, Snové symboly individuálního procesu 1999, str. 142.)

Vedle vnímání plátna jako nástroje k neopozitivistickému sebevyjádření nabídl Nitsch rituální a transcendentní zkušenost skrze současné umění. Jeho plátna politá krvavě červenou barvou nesou názvy jako *Zed' bičování* či *Křížová zastavení* a odkazují na fenomén oběti (Foster 2015, str. 504). Pracuje s archaickými archetypy rituálních krvavých obětí a spolu s křesťanskými mysterii smrti přibližuje divákům jejich hlubokou spiritualitu. Koreluje tak s Jungovým učením (viz předchozí kapitola).²⁷ Jeho performativní díla odkazují i na liturgický řád, ve kterém nabývají objekty hlubšího mytologického významu. Též odkazuje k psychoanalýze a Freudovým teoriím o nevědomí, pudových silách a nutnosti katarze. Katarze je hlavní pohnutkou jeho největšího a nejkontroverznějšího projektu *Šestidenní hry* (1998, zámek Prinzendorf), který spadá do konceptu *Divadla Orgií a mysterií* a kde se snaží divákovi nabídnout právě silný katarzní účinek, kterého dosahovala dříve antická dramata (Foster 2015, str. 503 - 505).

Toto performativní vystoupení navrhl Nitsch na dobu 6 dní tak, jak je popsáno stvoření světa ve Starém zákoně. Akce se zúčastnilo přes 300 osob, z čehož mnoho osob bylo součástí orchestrů či kapel. Během těchto fyzicky i psychicky náročných 6 dní ztvárnil Nitsch drama člověka jako takového, jehož vědomí, porozumění a prožívání se postupně vyvíjí. Znázornil mnohovrstevnatost lidské existence za pomoci performativního ztvárnění porážek zvířat, ukřižování, drcení ovoce, dionýsovské hostiny apod. Jeho cílem je aktivizovat nejhlubší duševní vrstvy a dovést člověka ke katarzi a tím k osvobození. Pracuje s konceptem smrti a vzkříšení tak, jak je znám z dávných mytologií i křesťanské mystiky (Nitsch, Hermann Nitsch Biography 2019).

Ač pracuje s mrtvými zvířaty a rituální smrtí, podle jeho vlastních slov je oddán životu. Krev je tak pro něj symbolem vitální síly (viz předchozí kapitola) (Foster 2015, str. 504). Od toho se odvíjí jeho koncept *Divadla orgií a mysterií*, kde sám sebe identifikuje s římským bohem Dionýsem ve smyslu oslavy života. Nehledě na jeho vznešené cíle dosažení katarze a transcendentního prozření jsou Nitscheho počiny šokující, kontroverzní a perverzní, mísí se v nich chtíč a utrpení. Pobízení diváků k sněžení syrového masa a vnitřností a stříkání krve jistě budí v mnoha lidech odpor. Také byly jeho výstavy a představení mnohokrát doprovázeny protesty a následně zatčeními (Nitsch, Hermann Nitsch Biography 2019). Smrti a vzkříšení totiž předchází kolektivní hřích, jehož jsme jako lidé součástí a který leží hluboko udusaný v našem

²⁷ Kritička umění Eva del Risco Koupová se o jeho umění vyjádřila následovně: "**TVORBA HERMANA NITSCHÉ NENÍ POUHOU EXHIBICIONISTICKOU ŘEZNIČINOU, ALE ODEHRÁVÁ SE V ROVINĚ SYROVÉ A ŽIVOČIŠNÉ SPIRITUALITY**". (Koupová, Eva del Risco. Hermann Nitsch. Art Antiques: Leden 2010. <https://www.artantiques.cz/hermann-nitsch>. Získáno: 18. 6. 2021.)

nevědomí. Proto je podle Nitscheho potřebná oběť a skrze ni následná katarze, která tuto vinu a další „špinavé“ pocity osvobodí, a tím člověk dojde plnějšího života²⁸ (Nitsch, 6-days-play).

Nutno podotknout, jak zmiňuje na svých stránkách, že celé jeho dětství bylo protknuto dopady druhé světové války (Nitsch, Hermann Nitsch Biography 2019). Jeho silná potřeba katarzních zkušeností skrze abreakční počiny může souviset s nepřekonanými traumaty z jeho minulosti. Jeho umění je tak jeho vlastní terapií napomáhající udržet vnitřní duševní stabilitu (v takové míře, v jaké tvořící umělec vůbec stabilní může být). V posledních letech tvoří Nitsch méně šokující polychromová díla, stále se však drží techniky tachismu, tedy barevných skvrn na plátně.²⁹

²⁸ „To, co je tak dlouho zatraceno, se uvolní, potlačené se stane viditelným, koncovým bodem abreakce, je dosaženo sado-masochistického excesu, abreakce ve hře esteticky vykreslená přivádí k vědomí příčiny jednotlivých neuróz. Kolektivně-neurotická podmíněnost sado-masochistických mýtů oběti je tím vysvětlena.“ (Nitsch, 6-days-play nedatováno) Z originálu přeložila: Adéla Carasová.

²⁹ Nejnovější Nitscheho počiny i přehled o celé jeho tvorbě lze shlédnout v jeho vlastním vídeňském muzeu Nitsch Foundation (www.nitsch-foundation.com).

6 PRAKTICKÁ ČÁST

6.1 Metodologický rámec

Cílem tohoto zkoumání je poukázat na aspekty zpracované v teoretické části a na to, jakým způsobem se mohou projevat ve výtvarné tvorbě potenciálních klientů arteterapie. Tyto prvky zkoumám projevené v mnoha jejich možnostech, podobách a souvislostech ve výtvarném projevu studentů oboru Arteterapie. Studenti zpracovávají tematické akvarely v rámci sebezkušenostní složky studia v ateliéru, která má suplovat zkušenost vlastní terapie. Studenti tak na sobě zakouší působení výtvarného tvoření, svou expresi a následnou skupinovou práci nad obrázky a tématy. Obrázky malované v ateliéru (či potenciálně v rámci individuální či skupinové terapie) jsou tedy určeny zaprvé pro samotnou expresivní zkušenost a její následné vědomé uchopení, za druhé pro následnou terapeutickou práci, která spočívá ve verbální komunikaci, specifikaci a další vizualizaci.

Výsledkem zkoumání není ucelená kazuistika ani nastavení přesných parametrů projevených aspektů, ale spíše zamýšlení se nad různými souvislostmi, okolnostmi a podmínkami, které ovlivňují expresivní proces autora a skrze které se utváří vizuální ráz zpracovaného tématu.

Výzkumná otázka zní, jak se téma zabijačky může projevat ve výtvarném zpracování a jaký má toto téma terapeutický potenciál pro klienty arteterapie. Přidružené otázky vyplývající z mého zkoumání pokládám v závěrečné diskuzi.

Zvolila jsem kvalitativní výzkum zaměřující se na individuální výtvarný projev, jenž odpovídá rázu arteterapeutické práce s takto komplexním tématem lépe než přístup kvantitativní.

Má metoda přístupu k artefaktům vyplývá z metodiky rožnovské arteterapie. Zaměřuji se nejprve na celkový výraz artefaktu a jeho atmosféru. Všímám si ústředního námětu, dominantního bodu obrazu a způsobu, jakým souvisí s daným tématem zabijačky. Dále pozoruji ztvárnění iluzivního prostoru a roviny realistického zpracování, topografii obrázku, dynamiku a styl malby. Sleduji vlastnosti zvolených barev, jejichž symboliku dále používám jako indikaci emočních procesů. S tím souvisí i intenzita barev a její odstupňování, které vytváří následně prostor v obraze a zobrazuje „řád“ vnitřních věcí. V obrazech si lze všimnout specifických podob některých ztvárněných objektů. Symptomatické prvky analyzuji podle teorií intrapsychických konfliktů. Pokud se v obraze vyskytuje nějaký nápadně zvýrazněný či neobvyklý objekt, analyzuji jeho symboliku.

Je důležité zmínit, že autory artefaktů jsou převážně ženy v produktivním věku bez závažnějších psychických poruch. Tato charakteristika odpovídá i většinovému složení

studentstva oboru arteterapie na Jihočeské univerzitě. Ke každému artefaktu se vyjadřuji zvláště, neboť výzkumný vzorek činí příliš málo exemplářů pro statistický náhled a zobecnění charakteristik tohoto tématu. Některé artefakty mají společné prvky, každý z nich ale může být podán v jiných souvislostech.

Další důležitá zmínka se týká identického určování barevnosti a sytosti. Kvůli distanční výuce jsem s ostatními studenty v kontaktu pouze přes e-mailovou poštu. Obrázky jsem neměla možnost vidět reálně, pracuji pouze s méně či více povedenými reprodukcemi. U nejasných odstínů barev jsem se některých studentů zpětně na barvy doptávala, avšak není možné vyloučit drobné nepřesnosti.

Interpretace jednotlivých artefaktů nejsou určeny v této formě jejich autorům, jsou to z větší části analytické spekulativní předpoklady či vodítka, které je nutné ověřovat v kontextu zbylé tvorby jedince a v následném terapeutickém rozhovoru nad artefaktem. Z těchto prvotních poznatků je možné tvořit metaforická připodobnění a otázky, které snižují riziko nálepkování a tím obrazné „zazdění“ klienta a jeho potenciálu. I zde platí, že léčebný efekt mají více momenty, kdy autor prohlédne skutečnost sám od sebe, než kdy je mu řečena terapeutem (Müller 2014, str. 90). Pro terapeutickou práci nad artefaktem nabízím pod každou interpretací možné otázky a doporučení, jak lze s artefaktem dál zacházet.

Téma zabijačky je v této práci indikováno pro klienty arteterapie bez závažnějších psychických poruch dospělého věku. V diskuzi však pokládám návrh dalších cílových skupin jako možné pokračování v tomto výzkumu.

6.2 Zkoumané aspekty

Hlavní potenciál tohoto tématu tkví v zobrazení interpersonálních konfliktů, čímž je symbolicky smrt a vyvrhování prasete. Proces dostávání se dovnitř a postupné vydělování vnitřností je metaforickým obrazem rozlišování jednotlivých psychických pochodů a všeho, čeho se v konkrétním životě autora týkají. Zabijačka je však ucelenou událostí, procesem mající několik stádií, přičemž všechny v sobě nesou důležitou symboliku, od setkání s prasetem před jeho usmrcením, očišťování prasete v horké lázni, vaření sádla, zhotovování masných výrobků či závěrečná veselice po masopustní slavnost. Ve všech scénách hrají důležitou roli mezilidské vztahy, které ovlivňují vnitřní prožívání autora.

Jak lze vidět následně ve studentské tvorbě, artefakty se povětšinou týkají hlavního námětu, tedy práce se zavěšeným prasetem. Zde hraje důležitou roli krev, jež je univerzálním symbolem životní síly a vitality, tedy v našem kontextu pudových sil proudících z nevědomí a využívaných k uskutečňování svých zájmů, tužeb a potřeb, tedy uskutečňování sebe sama v reálném světě. Tuto přirozenou vitalitu můžeme též nazvat životu prospěšnou agresí.

Vedle funkčně použité červené barvy vystihující vitalitu krve jsou pozitivními znaky v artefaktech celkový realistický kontext námětu v podobě iluzivně ztvárněného prostoru relativně uspořádaného, kontakt a komunikace mezi postavami i vzájemná provázanost ostatních objektů, v neposlední řadě vnesení pohybu a akčních prvků do obrazu. To je v technice akvarelu umožněno prostřednictvím vody, jež v sobě nese aspekt uvolnění a proudu nevědomých afektivních sil. Skrze práci s vodou lze dojít kýženého momentu abreakce, tedy uvolnění blokových emocí a prožitků. Voda znamená proud a pohyb. Práce s ní přináší nutnost být flexibilní, tedy rychle reagovat a smířit se s občasnými nedokonalostmi a pocitem „nedotaženosti“ či neukončenosti, který vizuálně dotváří děj v pohybu, jelikož předpokládá pokračování. Naopak nedostatek použité vody v obraze uzavírá a utahuje formy objektů, dovolují pevnou linku a vědomou kontrolu, jež se projevuje kresebností a tvoří pocit stability.

V tématu, kde je možnost pracovat s vnitřními konfliktními silami, můžeme zaznamenat příznaky obecně vnitřního neklidu, jehož příčinou může být zlost, úzkost, strach i euforie. Vnitřní neklid není často na daném člověku poznat, jelikož většinou vynakládá značné úsilí k jejich zvládnutí až potlačení, což se může v jeho chování projevit únavou, podrážděností či nesoustředěností (Perout 2018, str. 218). V artefaktu se však neklid projevuje ve způsobu provedení – kresebně vyvedené motivy se prolínají s výraznou gestikulací, kdy je např. objekt ztvárněn čmáranicí, nápadně spirálovité detaily objektů, opakující se drobné prvky vyplňující plochu apod. Perout doporučuje v tomto případě soustředit se na proces tvorby, který odvede pozornost od tíživých nutkání a koncentruje osobu na výsledek obrázku, jenž se může stát metaforicky i cílem zvládnutí své životní situace (Perout 2018, str. 219).

Agresivní síly budí v člověku napětí a nabuzení, které se projevuje v kresbě a malbě výraznými gesty jako je šrafování, hrubé zacházení s papírem (jeho prodření, protlačení), intenzivní sytá barevnost a díky možnému zahlcení emocemi i nejasně ztvárněný zmatečný prostor. Agresivní emoce se projeví jistě i ve ztvárnění postav, jejichž ruce a tváře mohou být nápadně zvýrazněné. Nejen v dětské kresbě se objevuje zvýrazněné obočí a oči spolu s ukázanými zuby a vystrčenou bradou. Zuby a jejich symbolika ve formě ostrých hran objektů a špičatých prvků jsou dalšími aspekty vyjadřující připravenost k „boji“, tedy potřebě se bránit, vyhradit či zničit. Obecně k vyjádření pudových sil dobře slouží zvířata, podle jejichž typu a jejich „vybavenosti“, např. drápy, zuby, síla, mazanost apod. lze síly blíže specifikovat (Cognet 2013, str. 84 - 90, Davido 2008).

Vzhledem k působení obranných mechanismů se však agresivita či jiný druh napětí nemusí v artefaktech projevit. Potlačená agresivita může působit vnitřní tenzi vedoucí až k depresivním stavům, tedy vyčerpanosti ze snahy udržet afektivní síly „pod pokličkou“ (Vágnerová 2012, str. 193). Úlevu v tom případě přináší abreakční momenty, které tkví v upuštění kontroly nad podobou obrázku a vnesení většího množství vody a barev. V tématu zabíjачky je

nejdůležitějším abreakčním momentem krev volně proudící, znázorněna červenou sytou, ale vodnatou barvou ve formě volných skvrn či cákanců.

6.2.1 Červená

Červená je symbolem krve ve všech jejích významech – životní elán, síla – je energií v dobrém i špatném významu – je vzrušením skýtající jak radost, tak agresivní emoce. Kde je červená, tam to jiskří a žije. Červeno-oranžový odstín je podle Lüschera nejvíce vzrušivou barvou vůbec. Červená poutá pozornost (je nejvíce smyslově dráždivá), zvyšuje tep, aktivuje tělo, vzbuzuje touhu. Je nejteplejší barvou, může způsobit až horko jako oheň (či „horlivost“). Oproti žluté, jenž je též vzrušivá, má červená trvalejší účinky. Je to extrovertní barva vyjadřující chuť do interakce s okolím, při níž povzbuzuje sebedůvěru a sílu, tedy i chuť být středem pozornosti, je barvou přitažlivou. Je též ukazatelem afektivních pudových sil, je spojována s tělesností a s pohybem (tep a puls jako rytmus a proud). Vedle fyzického ohně můžeme brát v potaz oheň duchovní – nejvyšší duchovní světlo v evropské křesťanské tradici, stejně jako působení Ducha svatého, nese červenou barvu (symbol plamenného meče jako slov Ducha). Oheň symbolizuje duševní sílu a může být znakem výrazného temperamentu, ale i zmíněné horlivosti, díky které jsme schopni překonávat životní výzvy a dosahovat svých cílů jak v osobním životě, tak v profesním. Stejně jako krev je symbolem zdroje energie a životní síly jako takové (Hulke 2005, str. 43, Baleka 1999, str. 38 - 40).

Červená je svou silou jak nabuzující a přitažlivá, tak může symbolizovat i nebezpečí, ohrožení a vzdor (Hulke 2005, str. 44). Plamen je hřejivý, ale též pálí, bolí a očišťuje. Může vyjadřovat vztek, zlost, vzdor, může se objevit u námětů vyjadřující vysilující konflikty, se kterými autor bojuje. Rizikem u velkého množství červené je vyčerpání, jelikož červená dává i bere mnoho energie. Hrozící stav vyčerpání až vyhoření se může v artefaktu objevit i ve smyslu „přetopeného kotle“, tedy velkého množství červené spolu se žlutou a hnědou. V takovém případě autor prozatím pracuje a funguje na sto procent, přepíná své síly a nedbá na nutný odpočinek. Červené barvě se vyhýbají zpravidla lidé vnitřně unavení, kteří jsou často vyčerpání externími podněty. Absence červené může znamenat i rezignaci na uspokojení svých přání a potřeb či vytěsnění rušivých afektivních sil, v tom případě to může být ukazatelem deprese, bezbrannosti, nemožnosti seberealizace, tedy metaforicky absence života (Biedermann 2008, str. 55, Perout 2018, str. 156).

V rámci tematiky syrového masa se v tomto tématu operuje i s barvou růžovou, jež je tvořena červenou tlumenou bílou. Je to barva něžná, zbavena své průbojnosti, aktivity a iniciativnosti, je barvou bezbrannosti a zvýšené citlivosti (v kontextu zabijačky je barvou sebe-obnažení a otevřené rány). Je spojována s věkem princezen v latentním období, kdy je prožívání zbaveno pudové smyslovosti a je spíše charakterizováno naivní důvěrou a jemností. Ve svých přidružených odstínech, kdy je v artefaktech nápadně výrazná, tedy s vysokým

podílem červené, či míšena s černou, hnědou nebo fialovou, se objevuje v psychosomaticky významných motivech jako symptom určitých obtíží (Hulke 2005, str. 45, Perout 2018, str. 157).

6.3 Interpretace studentské tvorby

Artefakt č. 1 (studentka 1. ročníku, 37 let)



Na první pohled obrázek zaujme **uzavřeným prostorem** dvora, ve kterém se zabijačka odehrává. Chybí zde vzdálenější horizont, prostor působí až stísněným dojmem. Třetí plán je „zazděn“. Obezdní je navíc monochromaticky hnědé. Evokuje mi to souvislost s **otcovskou** figurou, jež je ústředním akčním bodem výjevu, navíc na důležitém místě v pravém dolním rohu. Zdá se, že tedy celou scénu ovládá právě mužská figura, jež je napřažená k pohybu, kterému ženské postavy přihlížejí. Hnědá může značit i silnou emoci odporu/hnusu spojenou s nevyřčenými afekty, které mohou vnitřně autorku vyčerpávat (hnědá jako přepálená červená, blokováná agresivita) (Perout 2018, str. 160, Hulke 2005, str. 49).

Další zvláštností je již zmíněný pravý dolní kvartál obrázku, kde převládá **černá s modrou**. Tato chladná a zároveň vzpurná kombinace se objevuje jako známka citové deprivace, otázkou

je, ke komu se přesně vztahuje a jak souvisí s postavami v obraze? Pravý dolní roh je podle rožnovské arteterapie místem podpisu autora, kam autor projektuje sám sebe. K identifikaci autorky se nám nabízí sud v nejzazším koutě. Černomodrá kombinace mu dodává onen možný deprivanční význam. Na černé zemi je dobře usazen stínem, avšak sám vypadá, jako by skrze něj prosvítalo světlo. Působí dojmem křehkosti a prázdnoty. Sud se přímo dotýká mužské postavy stejných barev, jež jako jediná nese aspekt pohybu v napřažení se k sekání. Nabízí se nám dvě možnosti, buď se autorka v některém aspektu ztotožňuje s mužskou postavou, nebo tato mužská postava přispěla k určitému stavu deprivace autorky. Je možné, že v rámci ego-obrany introjekce se mohla autorka identifikovat s postojí mužské postavy (A. Freud 2006, str. 76 - 83).

Zajímavé je, že černomodrá kombinace se zrcadlí na nohou postavy malého děvčete, kterým může (ale nemusí) být autorka. Zainteresanost této postavy do akce na pravé straně obrázku posuzují i podle toho, že její svršek nese stejný zvláštní odstín růžové, kterou je konturováno prase. Její černé vlasy dovršují barevnou podobnost se scénou vpravo. Pokud je tato holčička opravdu autorka, potom je zajímavé, že tato postava je na levé straně obrázku, kde podle rožnovské arteterapie je zobrazována rovina „ty“. V tom případě by se zde mohl zobrazovat obranný mechanismus **disociace** (Hartl 2004, str. 49), kdy se osoba dívá na zážitek distancovaně, v danou chvíli se odstřihává od emoční roviny prožitku. Autorka se může identifikovat jak s porcovaným prasetem, tak s počínáním mužské postavy, nebo, dle jungiánského způsobu interpretace, může být výjev pravé strany obrazem vnitřních konfliktních sil autorky a její způsob, jak se s tím vypořádává.

Černá je výrazná nejen na mužské postavě, ale je jí obemknuto celé prase (tyče, na kterých visí, i stín na budově za ním). Prase je nápadně kresebně zpracované, naznačené pouhými linkami, ale téměř nevybarvené. Černá se vztahuje k negaci, k vyjádření nesouhlasu, odporu (Perout 2018, str. 155). Zároveň tímto počinem je černá schopná věci a prožitky ohraničit a vymezit je samotné, nebo sebe sama vůči nim. Potřebě hranic vůči vnějšímu dění odpovídá i zobrazení prasete, které je konturováno symptomatickým odstínem růžové, ač samotné co do objemu je nevýrazné.

K praseti patří **růžová** barva, avšak pokud můžeme brát v potaz tuto reprodukci, zde je použitý odstín, který je velice nepřírodní, působí až uměle či jedovatě. Je to růžová s vysokým podílem červené. Z toho důvodu se mohu domnívat, že tato růžová značí určitý konflikt autorky.

Červená je použita jen v náznaku krve pod prasetem a v popředí v kádi, avšak její znázornění působí velice neukotveně, snově. Je ale pozitivním znakem autorčina potenciálu se s tématem vypořádat, pokud by ho více rozvinula. Mým terapeutickým doporučením by tedy bylo zaměřit se na krev. Její zvýraznění a ukotvení v obrázku by mohlo přinést znatelnější dynamiku a možná i více přiblížit vztah autorky k mužské postavě a jeho aktu. Tento vztah je nyní narušen bílým prázdňným místem.

Můžeme si všimnout rozdělených genderových rolí – aktivní muž hostící se maskulinní práce a ženy čekající na pravou chvíli pomoci s připravenými nádobami (atributy odpovídají symbolice mužství a ženství, viz Teoretická část). Je zajímavé, že na identifikačním místě autorka namalovala sud/jakousi nádobu, která je právě nejvýraznější feminní symbolikou. Přímo uprostřed obrázku v prvním plánu jsou kádě na prase, tedy další nádoba. Barevně propojuje holčičí postavu s prasečím tělem do pomyslného trojúhelníku.

Zajímavá je i třetí postava dospělé ženy, která je laděna do žluté a zelené. Svým ztvárněním působí, jako by do obrázku ani nepatřila, což umocňuje i fakt, že její tělo trochu prosvítá. Na druhou stranu má velice výrazně ztvárněné oči (stejně jako holčičí postava) a nejvíce ze všeho svítivé vlasy, které jsou jediným světlým bodem obrázku. **Žlutá** barva je barvou signální, jež strhává pozornost na sebe, tedy extrovertní. Již svými materiálními vlastnostmi je především lazurní, jde po povrchu. Vývojově patří k období „ideálních vzorů“, rozvíjení racionality a morálních norem, bohužel k tomu se váže i snížená schopnost hlubších emocí. Spolu se zobrazeným odstínem zelené na svršku postavy odpovídá vztahování se holčičí postavy k této autoritě, kdy se jedná o zkušenost na vývojové úrovni mladšího školního věku (Langmeier a Krejčířová 2006, str. 117 - 118).

Kontrast mezi osobami (přesněji mezi mužskou postavou a ženskými postavami, nebo též pravou a levou stranou obrázku) je umocněn změnou úhlu pohledu. Na ženské postavy vlevo (spolu i se zavěšeným prasetem) pohlížíme z nadhledu, zatímco na pravé straně se díváme na mužskou postavu zpřímá. Nadhled může interpretačně značit distanci od emoční zkušenosti, jež výjev nese. Pokud budeme brát v potaz úvahu identifikace autorky s holčičí postavou spolu s prasetem, může se pro autorku jednat o emočně náročnou a stále ještě nezpracovanou zkušenost. Aktér je sice zobrazen zpřímá, ale zezadu a v chladných barvách. Zároveň pohlížení na mužskou postavu z nižší perspektivy než na postavy ženské může symbolizovat vnímání mužské autority jako dominantní (spolu i s tím, že je z postav nejaktivnější).

Doporučení a otázky

Obrázek je zobrazením konfliktu budící rozporuplnost, působí stísněně a zároveň je technicky lazurní, s prázdným bílým prostorem. Vytváří dojem uzavřenosti či přeplněnosti i z toho důvodu, že zde chybí barevná perspektiva; třetí plán má stejnou barevnou sytost jako plán první. Zaměřila bych se tedy zprvu na technickou stránku ztvárnění tématu tak, aby se v obrázku dalo lépe dýchat, byl přehlednější a vyplynuly by z něj další důležité aspekty. Poradila bych jí zvýraznit již zmíněnou krev v popředí a případně další detaily v prvním plánu a vymýt plán třetí. Intenzivnější sytosti barev by se autorka mohla zčásti zbavit silných kontur některých objektů, které jsou jinak lazurní (sud a postava vpravo, necky ve středu, prase v druhém plánu). Jelikož je však cílem povolit obranné mechanismy a „přiznat barvu“ skutečností, netroufala bych si na autorku příliš naléhat.



Na tomto obrázku můžeme o trochu s větší jistotou identifikovat autorku s jednou z vyobrazených postav, a to s osobou v prvním plánu na pravé straně. Pokud jsme připustili na předešlém obrázku obranný mechanismus ega disociaci, zde můžeme pozorovat afektivitu mnohem více potlačenou, která si hledá vlastní cesty k projevení a prozatím není příliš integrována. Soudím to podle barevné i prostorové oddělenosti scény zabijačky s postavou v popředí. Svým snovým nespécifikovaným prostředím v popředí se postava zdá, jako by se nacházela ve snu a druhá osoba s prasetem by pro ni byla nedosažitelná.

Zde potencionálně můžeme uvažovat o nějaké traumatické události, která se autorce stala v minulosti. V tom případě je vidět, že toto trauma nemá autorka prozatím zpracované a je od něj oddělena, ač jí vnitřně ubírá mnoho energie a může působit psychické problémy (hlava v růžovo-červeném poli). Kvůli bílému poli okolo těla přední postavy můžeme uvažovat i o psychické oddělenosti autorčiny psychiky od jejího těla, kde může být trauma uloženo. **Bílá** barva spolu s černou je „nebarva“, která sama o sobě nenese emoční náboj. Symbolicky je však významná jako světlo a tím i naděje, pozitivně ovlivňuje okolí. Svou neposkvrněností nese význam sterility, snahu „neušpinit“ se okolím (Perout 2018, str. 154 - 155).

Z obrázku upoutá pozornost velká plocha **zelené** barvy, kterou je tvořen kabát postavy v popředí. Zelená dle Lüschera soustřeďuje pozornost na osobu samotnou, její postoj k sobě

samé, niterné prožívání i uplatnění se v životě. Řeší otázku sebeúcty a sebestotvrzení. Oproti červené barvě udržuje napětí uvnitř sebe a navenek působí pasivně. Napětí je způsobeno nahromaděnou energií, jež se projevuje ve vnitřních duševních pochodech a případných konfliktech (Lüscher 1991, str. 144).

Na první pohled se v obrázku ukazuje scéna, kdy přední postava mává a volá na postavu vzadu, protože jí nese pivo. Na druhý pohled nás může ale znejistit výraz přední postavy, který působí nejistě až ustrašeně, jako by si držela odstup (dojmu ustrašenosti přispívá i bledost v tváři). Ruku má zdviženou ve vzduchu pro upozornění na sebe, ale můžeme si klást otázku, zda je pobídkou druhé postavě přijít k ní blíž, nebo naopak snaha o vymezení se a zastavení druhého v tom, co zrovna dělá nebo se chystá udělat. Zajímavé je, že vzdálenější postava, jež může být řezníkem, se zdá být mladšího věku, přibližně staršího školního věku.

Popřední postava se nenachází pouze v bílém poli, ale její hlava je obklopena zúzkostňující symptomatickou **růžovou**. To ukazuje na velké napětí v hlavě, ať už somaticky (migréna), či psychicky (nevědomé konflikty). Navíc **červená** bambule na její čepici působí jako terč, na který je třeba se zaměřit. Tento červený bod je vlastně spojovatelem dvou oddělených plánů obrázku. Stejná barva se nachází na praseti a dále na střeších stavení. Pro právě zabitě a zavěšené prase je tato červená zvláštní barva, prase by mělo být již zbaveno krve, která by se jinak v mase srážela a způsobovala by kazivost. V rámci symptomatické symboliky to značí obrovskou vitalitu určitého aspektu či problému, který v autorčině psychice působí na pozadí a bere si hodně energie. Takováto červená je na praseti přítomna buď v horké lázni při spaření a zbavování prasete štětín, anebo pak až případně při opékání prasete na rožni. Prase tedy může být symbolem něčeho, co je pro autorku „horké téma“.

Výrazným prvkem obrazu je diagonála tvořená cestou zleva doprava, nazývajících se otcovská či protestantská. V rožnovské symbolice jde o životní pohyb směrem buď k budoucnosti, či otevřenosti vůči světu a připravenost se vypořádat s životními výzvami. Tato cesta vede ke stavení s růžovo červenou střechou nejasného významu; v kontextu tématu by to mohla být svou velikostí udírna, ale podle naznačených oken se zdá být spíše obytným domem v dáli. V obou případech je výstražným signálem chybějící komín, který symbolicky představuje ventilaci nahromaděného horka, kouře a páry – tedy emocí osoby (dům jako symbol osobnosti) (Davido 2008, str. 39). Tento detail spolu se sytější červenými střechami obou stavení odpovídá mé domněnce o velkém psychickém tlaku autorky.

Diagonála vede přes ústřední motiv prasete olemovaného z obou stran metaforickými „duchy“, monochromatickou postavou a stromem ve stejné barvě vypadající, jako by vyvěraly z tmavé cesty, působí jako stínové postavy (viz jungiánský archetyp stínu). Cesta je zčásti tvořena krví, jež se na zemi promíchala s bahnem a stala se z ní černo-hnědá. V určitém významu může tato barva lemující červené prase značit vyčerpanost vnitřními konflikty (hnědá jako „přepálená“ červená). Velký podíl černé v této části obrázku značí snahu

o vymezení se vůči velkému výdeji energie. Na druhou stranu hnědá jako bahno, které se mísí s krví, značí sice „špinavost“ pudových hnutí, ale též potřebnou úrodnost a výživnost pro pokračování života (ve formě stromu například). Život je v zimních měsících uspán, půda odpočívá, ale strom se připravuje na jarní rozkvět.

Je tedy možné se na obrázek dívat jako na mapu cesty zástupného vypořádání se s vysokou mírou úzkosti a afektivních hnutí, které nemusejí být zcela funkční, ale může být prozatímním mechanismem předcházení úplnému vyčerpání. K této teorii napovídá pivo, které osoba v popředí drží v ruce a které je posilou a občerstvením. Vypadá to, že původním záměrem autorky byla myšlenka, že přední postava přináší pivo druhé postavě u prasete. Podle vystrašeného výrazu a zvednuté ruky ve stylu „pomoc“ či „stop“ však může být pivo posilou samotné autorce.

Doporučení a otázky

Osoba v popředí je, jak jsem již zmínila, v jaksi snovém prostoru, tedy neukotvená v obraze. Doporučila bych autorce tedy obrázek podlepit dalším papírem tak, aby mohla domalovat přední osobě nohy a prostředí, ze kterého vychází.

Dále bych autorku pobídla, aby rozvinula interakci mezi oběma osobami; co volá osoba v popředí, jak zareaguje druhá osoba, zda by k sobě šly, zda by přední osoba vkročila do bahnité cesty nebo by druhá osoba přišla přes cestu za ní. Další pobídkou by bylo obsazení postav – koho autorce postavy připomínají?

Artefakt č. 3 (studentka 3. ročníku, 44let)



Stejná autorka ztvárnila toto téma technikou akčního akvarelu. Podle jejích slov si při pohledu na něj vybavila babiččina slova „na každou svini se vaří voda“ a scénu takto dotvořila. Babička zde vystupuje jako mateřská ochránkyně nabývající až andělský ráz (fialová barva jako barva mateřství i duchovna) (Lüscher 1991, str. 150). Dívčí postava, se kterou se autorka identifikuje, je oblečena do červeno-zelené kombinace, jež značí zmíněné úzkostné vnitřní napětí. Kompozice obrazu vypovídá o interpersonálním konfliktu až traumatu (levá strana interpretována jako strana „ty“ je obsazena prasetem vařícím se v kotli). Jako pozitivní moment obrázku vnímám to, že se dívčí postava na oheň a prase dívá shora a nikoli zezdola, je tedy metaforicky „nad věcí“ a to může značit schopnost se s problémem vypořádat.

Doporučení a otázky

Červená kapuce je atributem Červené karkulky a v tomto duchu bychom se mohli ptát na souvislosti pohádkového příběhu s jejím osobním příběhem.

Artefakt č. 4, 5 (studentka 2. ročníku, 28 let)



Oba dva obrázky výše jsou od stejné autorky. Sledovat je společně nám může pomoci zodpovědět si nějaké otázky či utvrdit se v některých tvrzeních. V artefaktech je dobré všimnout si toho, co není součástí obvyklého tradičního kontextu. Zde na **artefaktu č. 4** například autorka ztvárnila zabijačku, která se neodehrává na dvoře, ale ve **sklepě**. Celá scéna je zahalená do šedých odstínů a prostor se jeví uzavřenějším zděným schodištěm a naznačením klenuté klenby stropu. Světelná dominanta je téměř v centru obrázku okolo zavěšeného prasete. Jeho obklopuje žlutá aura, která mu dodává na významnosti, upoutává naši pozornost. O to víc je zvláštní, že jediná osoba je od prasete odvrácená pryč. Osoba je mužská, tedy opačného pohlaví, než je autorka. Můžeme se domnívat (a při potencionálním rozhovoru postupně doptávat), nakolik se do této osoby autorka projikuje (nachází se na straně „já“), anebo jestli by se v tomto obrázku vůbec vyskytovala. Tato mužská postava je však podobná postavě na artefaktu č. 5, jež je též praseti nejbliže a podle nože v ruce se jedná o konkrétního řezníka.

Dalším znepokojivým motivem je již zmíněné **schodiště** v artefaktu č. 4, které podle freudiánského výkladu symbolizuje tíživý problém, který představuje pro autorku fyzickou rytmickou námahu a ztížené dýchání. V radikálním případě je zde možnost sexuálního traumatu, které autorka vytěsnila, ale též to může být znak vytěsněných agresivních motivů (agrese též způsobuje zvýšenou somatickou aktivitu, viz Teoretická část).

Můžeme se domnívat, že na obou artefaktech je vyjádřený obranný mechanismus **vytěsnění**, jelikož v **č. 4** je sklep symbolicky prostor nevědomí a středový motiv obrázku nese symptomatické barvy (výstražná žlutá, výrazná růžová na praseti a bílé pole okolo něj). Z prasete, které může představovat buď určitý konflikt, komplex či potencionálně samotnou osobu autorky, odtéká červená krev jako nositelka života do temné uzavřené kádě, tedy interpretačně se autorčina vitalita shromažďuje kdesi na jednom místě. Ač je tento výjev dobře nasvícený a skýtá spoustu podnětů ke zpracování (manuálního zpracování masa či přeneseně psychického zpracování tématu), visí nepovšimnut v naznačené tiché, skryté atmosféře.

V podobné situaci je i prase v **č. 5**, které též nese nepřirozenou symptomatickou růžovou barvu. Zde se mu již věnuje řezník a porcování je sledováno další mužskou postavou, avšak celá scéna je jakoby schovaná uvnitř stodoly, a dvě další postavy na obrázku (dívčí a dětská postava) vypadají událostí zabijačkou téměř netknuti. Okolní prostředí je kompletně zamrzlé včetně střeš, které jsou nepřirozeně modré. V tomto obrázku je prase nikoli na bílém poli, ale je jasně ohraničeno polem černým. Je zajímavé sledovat jemné posuny v obrázcích. Zatímco **č. 4** je striktně interní zkušenost, v **č. 5** je tato zkušenost zasazená do širšího prostředí a jakoby „prosakovala“ navenek v autorčině životě. Například krev prasete je rozlita i venku před stodolou, akorát nemá kvalitu krvavě červené, ale je utlumená chladným bílým sněhem.

Stejně jako v artefaktu č. 3 je u **č. 4** patrné určité oddělení hlavy postavy od zbytku těla a to červeným šátkem okolo krku (replikované oddělení hlavy prasete odložené do kouta)

a způsobem ztvárnění těla, které je pod chladně modrým kabátem zčásti neforemné a oproti hlavě méně barevně syté. Hlava se nachází na úrovni žluté záře a je žlutou též trochu ovlivněna.

V č. 5 však je **postava**, která je nejpravděpodobněji postavou autorky (ženská postava vpravo v prvním plánu), již dobře formována a nese červené a modré tóny, což patří mezi harmonické barevné kombinace. Mužská postava řezníka však zůstává v temných tónech, jako by patřila do interní scény, a neměla spojitost se zasněženým exteriérem, ve kterém se nachází ženská a dětská postava. To opět přispívá k mému tvrzení o ego-obraně vytěsnění určitého aspektu vlastní psyché či určité náročné zkušenosti.

Doporučení a otázky

Myslím si, že tento obrázek skýtá dobré možnosti pro arteterapeutický rozhovor. Jistě by mě od autorky zajímaly její zkušenost s událostí zabijačky a její případné vzpomínky na ni (vzhledem ke zvláštnosti prostředí na obrázku).

Jak se autorka v prostoru obrázku cítí? Chtěla odsud jít ven po schodišti?

Co se nachází za zavřenými dveřmi?

Cítí se bezpečně? Jaké pocity v ní vyvolává ztvárněná postava, případně kdo by to byl?

Ptala bych se autorky, zda nemívá somatické obtíže se srdeční činností (vzhledem k zobrazeným schodům a naznačenou fyzickou námahou).

Jelikož mě osobně znepokojuje černá kád' naplněná krví, ptala bych se jí, co se s ní po zabijačce stane, jak ji využije. V druhém obrázku je pod prasetem podobná kád' a další nese ženská postava v rukou, ze které se kouří, zřejmě se jedná tedy o horkou vodu pro další zpracování prasete. Tvarově i barevně se však kád' z č. 4 více shoduje s nádobou v ženských rukou v č. 5 než s kádí na krev. Lze se tedy doptávat na průběh události a posun v příběhu a tím si ujasnit i posun významový. Co pro autorku znamená, že místo krve nese horkou vodu? Co dělá mlžný opar před jejím obličejem s jejím vnímáním okolí?

Další otázky budí dětská postava sáňkaře v levém popředí. Červeno-zelená kombinace jeho oblečení a červený sedák na sáňkách značí velké množství energie, které je ale nasměrováno opačným směrem od hlavního námětu obrázku. Co si tato postava o zabijačce myslí? Zapojuje se do ní?

Artefakt č. 6 (studentka 2. ročníku, 34 let)



Na tomto artefaktu je patrné, že autorka měla problém s jeho realizací a především dokončením. Téma je ztvárněno velice distančně (ač je v popředí jedna osoba, kterou lze potencionálně identifikovat s autorkou, ale i ona pozoruje děj z povzdálí). Postavy jsou malé, neprovázané a bez ukotvení, pomyslné stíny, o které se autorka snažila, se vytratily do ztracena stejně jako naznačená krajina ve třetím plánu. Mezi postavou v prvním plánu a postavou u prasete se možná nabízí nějaká interakce, tu ale nepoznáme, jelikož ani jedné z postav nevidíme do obličeje. Nejvíce zarážející je vše obklopující šedá barva, jež může jistě vystihovat počasí zimních měsíců, kdy je obloha pod šedým nekonečným oparem, avšak na tomto obrázku je více šedé na zemi a samotném praseti než na obloze. Středem obrázku je i ústřední motiv tématu, avšak svou barevností a nedokončeností je přesto v obrázku utvořen tzv. „lavor“, tedy jakýsi prázdný prostor olemovaný kolem dokola (přední postavou, zelenou v popředí, domem a stromem). To přidává na pocitu bezradnosti. To vše může souviset s depresivním laděním autorky; podle Lüscherasi osoby, které jsou ohrožené stavem celkového selhání organismu či úpadku do deprese, vybírají šedou a hnědou barvu jako známku stavu vyčerpání a potřeby odpočinku (Lüscher, Čtyřbarevný člověk 1997, str. 121). Šedá jako emocionálně neutrální barva a hnědá jako barva země, ze které je mimo jiné čerpán pocit jistoty

a bezpečí (Davido 2008, str. 47), souvisejí i s terapeutickou technikou grounding (Heller 2016, str. 274 - 275).

Celková hnědo-šedá atmosféra obrázku jakoby nepřipouštěla pastelové odstíny růžové, přítomné na předešlých obrázcích, a s tím i spojenou citlivost. Barvy jsou lomené černou. Nejintenzivnější odstín vitality nese jízdní kolo. V kádi pod prasetem, kde bychom očekávali červenou krev, je černomodrá kaluž se svou deprivací až depresivní charakteristikou. Červenou je rámovaná pouze rána prasete tam, kde bylo rozříznuto. Výjev připomíná obecně otevřenou ránu, v mezním případě lze nabídnout symboliku ženské vagíny. Uvnitř i navenek je však prase barevně anorganické (šedá namísto tělové barvy). Prase i spolu s postavou stojící blízko u něj jsou odosobněné a zbavené svých schopností a výkonu vůle (absence prasečí hlavy v obraze a končetin a obličeje postavy). Výjev budí pocit bezmocnosti a zoufalství. V souvislosti se zvláštní barevností se zde můžeme bavit o emoci odporu a hnusu, které může takováto událost či to, co metaforicky v autorčině životě zastupuje, vyvolávat. Zajímavý je však fakt, že i přes odpor si autorka toto téma z ostatních nabízených sama vybrala a reálně ztvárnila.

Zajímavý je odstín **oranžové** přítomný na okenicích domu vlevo a zároveň na svršku dětské postavy jedoucí na kole. Tato postava na kole je jediným hybným prvkem obrazu a zároveň nese nejsytější odstíny oranžové a červené jako známky vitality. Tato postava působí dosti mysteriózně, je v celé scéně tak trochu „navíc“. Od prasete je oddělena černou linkou konstrukce. Oranžová barva je barvou orální a to jak komunikace, tak výživy. Souvisí s primární rodinou, sourozeneckými a přátelskými vztahy, především v období dětství, kde ke vztahům patří určitá vzájemná rivalita a soutěživost, ve škále od nevinného škádlení po ráznější agresivitu se záměrem sebeprosazení (Perout 2018, str. 160). Zde, jako ostatní barvy, je oranžová barva mísená s černou a tedy se může jednat o tzv. postaršování, tedy požadavek na dítě, aby řešilo situace a výzvy, na které ještě není dostatečně zralé. Další možností výkladu je vztáhnout tuto barevnost na stravovací návyky a rodinnou tradici stolování jako základ psychosomatické výživy člověka (viz kapitola Udržování pospolitosti).

Okna jsou temná, **dům** zastavil svou plochou celou levou stranu, tvoří temný kout úhlopříčky nazývající se v rožnovské arteterapii „mateřská“ či „katolická“ a to pro svůj emocionální a regresivní význam. Dům nemá dveře a jeho okna jsou nepřístupná, jsou zamřížovaná temnou oranžovou. Celkově je dům vysoký a krom oranžových mříží působí chladně. Podle obrazové symboliky je takové znázornění domu známkou nezdaru provázaného uzavřením se do sebe. V symbolice mateřské úhlopříčky můžeme metaforicky směřovat ke vztahům v primární rodině v dětství, které mohou být zdrojem **frustrace** (Poněšický 2010, str. 36). Ani jedna z postav nepůsobí dospěle, osoby v pozadí jsou ztvárněním v mladším školním věku, osoba v popředí je možná starší.

Zajímavé je i postavení **stromu**, který je zobrazen přesně nad hlavou postavy v popředí. Stává se tedy určitým upozorněním. Nejen podle Davido je strom též metaforou osoby, otázkou

je, které? Vzhledem k předpokládanému zimnímu období je pochopitelné, že strom je bez listů, avšak svou barevnou intenzitou je v obrázku velice nápadný. Svou formou však působí harmonicky a otevřeně, je zde náznak zakořenění, šířka kmene odpovídá síle koruny a nenese znaky poškození, větve jsou rozrostlé do šíře. Svým tvarem připomíná ovocný strom, který má potenciál přinášet plody, což je pozitivní aspekt. Umístění stromu napravo v horní polovině obrázku může též vypovídat o dobrých vyhlídkách pro autorku (Davido 2008, str. 42, 43).

Doporučení a otázky

Zde mi přijde důležité zaměřit se především na proces tvorby obrázku. Co autorka pociťovala při malování? Co jí dělalo největší problém? Jak ji mohu pomoci přiblížit se tématu?

Týká se problém samotné události zabijačky? Jaký má autorka k této události vztah a zkušenost s ní?

Co se na obrázku odehrává, jaký příběh mají jednotlivé osoby?

Je pro autorku obrázek dokončený? Pokud ano, jak sama vnímá výsledek obrázku a jak se v něm cítí?

Pokud ne, co by se mělo změnit, aby obrázek dokončený byl? Jak ho lze proměnit?

Netroufla bych si do jejího obrázku přímo intervenčně zasáhnout, jelikož bych mohla necitlivě a příliš tvrdě prorazit její obranný blok, který je zde velice výrazný. Doporučila bych jí ale, ať sama více propracuje první plán obrázku, tedy zvýrazní osobu vpravo a ozvláštní levý dolní roh, který je nyní prázdný. Práce s popředím mi přijde pro začátek práce s tímto tématem ještě bezpečná vzhledem k tomu, že hlavní problém se ukazuje až v pozadí s prasetem.

Dalším bodem, na který bych se zaměřila, je výrazný strom, který vyčnívá z pozadí. Dala bych autorce doporučení zintenzivnit jeho okolí tak, aby byl ukotven v krajině. Ukotvení bych doporučila i zbylým postavám.



Artefakt je neobvyklý z více důvodů – zatarasená většina plochy obrázku, nejasné okolní prostředí, soustředění na tváře prasete a mužské postavy. Ztvárnění působí plošně, chybí hloubka obrazu tzv. třetí rozměr. To je způsobeno především hnědým plotem jdoucím od spodního k hornímu kraji papíru. Namísto zobrazení celkové atmosféry události zabíjačky se autorka soustřeďuje na jediný moment, a to na zobrazení konfliktu prasete a muže, jenž budí intenzivní úzkost. Pravý dolní roh, který je identifikačním místem autorky, je v této reprodukci přesvícený, autorka však potvrdila, že v něm pokračuje modro-béžové nejasné pozadí, které je na celém pravém kraji. Z více důvodů je nejasné významové obsazení postavy a prasete.

Zajímavé jsou groteskní výrazy tváře postavy i prasete, které mají divadelní ráz. Mužská postava mi připomíná ilustraci Josefa Lady k Haškově literární postavě Švejka, známého pro svůj lidový důvtip, který sám je určitou karikaturou českého člověka (připomíná mi ho celkovým postojem a mohutností postavy, červenými tvářemi i černou linkou, kterou je tvář tvořena). Výraz tváře se však od Švejka milého naladění liší, obočí dodalo tváři škodolibý úškleb. Podobně působí výraz prasete. Je to situace „kdo s koho“, oba se zdají přesvědčeni o své „pravdě“. Je zde cítit vzdor podpořený černým svrškem postavy (Perout 2018, str. 155).

Můžeme uvažovat o regresním momentu do mladšího školního věku (podle Löwenfelda schematické období, kde je používáno schematické vertikální zobrazování postav bez třetího rozměru) (Perout 2018, str. 76). Vzhledem k šesti výrazným hnědým příčkám se můžeme ptát

autorky na věk okolo šesti let. Možným výkladem je v této souvislosti tzv. obranná fantazijní produkce, která slouží k symbolickému vypořádání se s konfliktní situací. Prase by představovalo konflikt (či osobu, se kterou autorka má konflikt) bezpečně zastavený plotem a škodolibý úsměv postavy pocit uspokojení ze získání kontroly nad ním (či druhou osobou magicky „zakletou“ do zvířete) (Vágnerová, Vývoj dětské kresby a její diagnostické využití 2017, 174).

Výraz prasete je namalován velice konkrétně, ale jeho tělo je rozpité a ztracené za plotem. Plot, znázorněn od shora dolů jako kompletní výplň plochy, může poukazovat na úzkost autorky. Tomu nasvědčuje i zvolený odstín **hnědé**, jež nese známky obsese jako obrany vůči úzkosti. Tendence k opakování je zde přímo znázorněna jednotlivými prkny. Jako přepálená červená je znakem intenzivních vnitřních afektivních sil, jež mohou být projikovány do prostředí. Okolí je vnímáno jako ohrožující, a to může být důvodem, proč je zde takto zakryto. Hnědá též nese význam autority (především mužské), může poukazovat na silné emoční působení otce, ale též společenských pravidel a požadavků od okolí, které s otcovskou autoritou archetypálně souvisí, ale nemusejí se nutně osoby otce týkat (pracovní prostředí, konflikt s nadřízenými apod.).

Výraz prasete evokuje **zlost** a vztek. Tento agresivní náboj může být buď snahou vymanit se z bezmocné ohrožující situace, anebo naopak v rámci možnosti fantazijní produkce může být důvodem, proč je prase zataraseno (jako trest za útočné jednání); znak červené vitální síly se nachází pouze v levé části obrázku v podobě rozpitých červených skvrn. Červené jsou i tváře postavy a spolu se zamračením a šibalským úsměvem působí nebezpečně (oproti Ladově postavě Švejka, kde červené tváře evokují spíše vřelost a srdečnost). K tomu se přidává „vyšrafovaný“ černý svršek, jenž je další možnou známkou agrese (Vágnerová, Vývoj dětské kresby a její diagnostické využití 2017, 172 - 176).

Vzhledem k pohlaví postavy, které je opačné od pohlaví autorky, může být možnost identifikace autorky se samotným prasetem. Poté by obrázek mohl indikovat až určitou traumatickou zkušenost uloženou v těle, která vyvolává zmíněnou intenzivní úzkost a nedovoluje se zaměřit na tělo prasete ani v jeho obrysech (Vágnerová, Vývoj dětské kresby a její diagnostické využití 2017, 172 - 176). Je nutno se autorky doptávat, jak obrázek prožívá ona a jaký příběh by dosadila.

V obou případech se zdá prase **bezmocné** (nese růžový odstín s významem vysoké citlivosti) i přes jeho zlostné emoce, je v moci postavy, která ho pozoruje shora. Možným místem k úniku je zmíněná vylomená díra v plotě, která mohla (ale nemusela) být způsobená samotným prasetem, konkrétně jeho rypákem (může značit prolomení obranného mechanismu?). Prasečí rypák je velice silná a významná část těla, též vysoce citlivá. Nástroj však nemá ani mužská postava, která má ruce za zády, navíc její nohy působí ztěžkle. Chybí zde abreakční moment, který můžeme autorce nabídnout v další práci s tímto tématem.

Doporučení a otázky

Doporučila bych autorce vymýt hnědý plot a pracovat se zbylým pigmentem na obrázku formou asociací a postupným harmoničtějším dotvářením. Dále bych autorce doporučila podlepit papír větším formátem kolem dokola a domalovat prostředí včetně prvního plánu, aby plot ani postava nebyly umístěné na dolní lince papíru. Doporučila bych autorce do příběhu vnést i další postavy či objekty.

Jaký vztah má autorka k zabijačce?

Co prase prožívá, jak se tam vyskytlo?

Co prase slyší?

Co si myslí mužská postava? Co má za zády?

Kdyby se měl obrázek rozhybat, jak by příběh pokračoval?

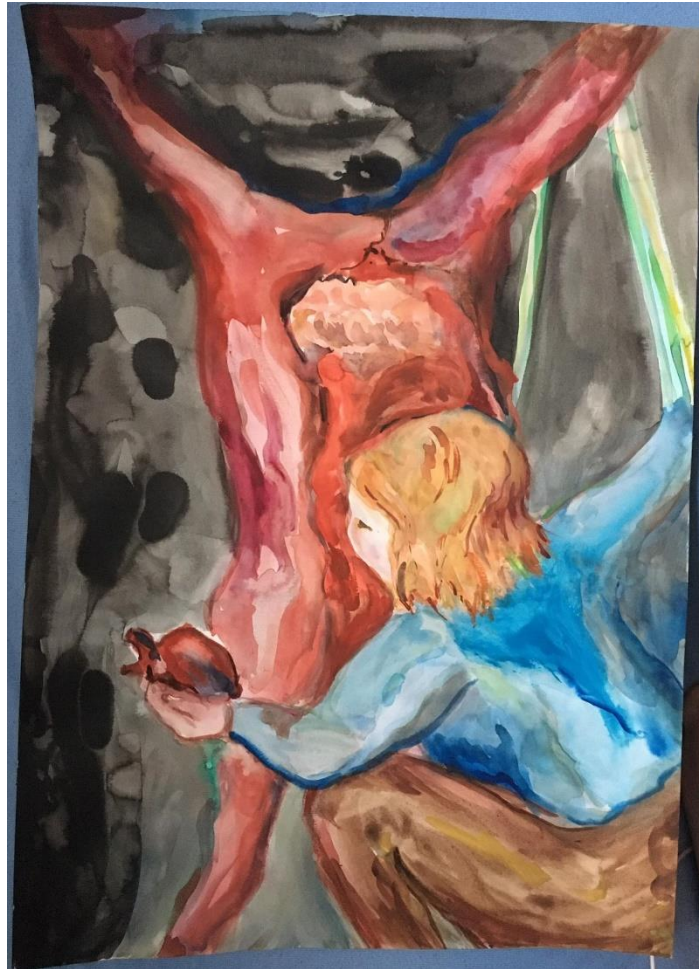
Co by si řekli prase s mužem?

Jak autorka zachází s vnitřními emocemi? Jak si dovoluje vyjadřovat nelibost? Cítí často vztek či hněv?

Nabídla bych autorce i techniku „smejváku“, která je abreakční a kde by měla větší svobodu v použití barev.

Protože obraz nese silný emoční náboj mezi prasetem a mužem, orientuji se více na konflikt mezi nimi než na samotnou událost zabijačky. Kontext zabijačky však stále nese velký terapeutický potenciál svým vnitřním řádem a smyslem. Ptala bych se proto autorky na to, jak by mohla takováto událost potencionálně vypadat a co by se při ní dělo, aby jí samotné v tom bylo dobře (např. welfare prasete, rituál smrti a nového života, možno jako symbolické zničení příčiny konfliktu, společenská pospolitost, ocenění živin apod.)?

Artefakt č. 8 (studentka 3. ročníku, 26 let)



Autorka ztvárnila téma velice netradičně již s posunutým symbolickým významem osobního niterného charakteru, což je projevono centralizací výjevu na černém poli bez širšího obvyklého kontextu. Středová kompozice poukazuje na zpracování opravdu aktuálního stěžejního tématu, naléhavého vnitřního konfliktu.

Zavěšené prase nenese typickou růžovou barvu, ale **červenou**, která vnáší do obrazu horkou energii. V přímém středu se nachází hlava postavy, kterou vzhledem k jejímu pohlaví, stáří a pozici vycházející z pravého dolního rohu jako identifikačního místa lze označit za samotnou autorku. Hlava je celá metaforicky ponořena dovnitř červené rány, je tedy hlavou aktuálně v řešeném konfliktu. Oproti ostatním zobrazením se konfliktu nevyhýbá, ale ani zde není náznak po nějaké abreakci, ve formě stékající krve apod. Se zájmem pozoruje srdce, které drží v ruce. Celý výjev působí velice harmonicky a ladně, výjev je tvořen oblými tvary.

Z důvodu absence abreaktivních prvků a ostřejších emočních hnutí, které k tomuto tématu patří, se domnívám, že zde působí ego-obrana **racionalizace**. Tomu napovídá i hlava v centru

obrázku, jež je žlutá na červeném poli. Zároveň je zde vyzdvihnutý zrakový smysl a uchopení objektu zájmu do vlastních rukou, tedy snaha převzít nad ním kontrolu.

Barevnost působí harmonicky, obraz je tvořen kombinací základních barev červené, žluté a modré. Temnější tóny, černé pozadí a hnědá v dolním rohu vytvářejí však dusnou atmosféru. Černá spolu s červenou vyjadřují určitý protest vůči danému stavu, revoluční ráz, chuť vzdorovat. Hnědá v dolním rohu zase naopak autorku uzemňuje, usazuje jako by do země. Červený odstín tlumený černou a hnědou je výstrahou před potencionálním začínajícím vyčerpáním, zkrátka je v obrázku hodně dusna a horka. Postava je obklopena červeným masem v přímém kontaktu s ním a chybí jí distance.

Technika malby vizuálně připomíná obrazy malíře Edvarda Muncha (viz příloha). Munchův autentický styl byl ovlivněn mimo jiné jeho psychickým stavem, kdy mu byla diagnostikována bipolární afektivní porucha, v jeho díle je znatelná určitá těžká atmosféra a skleslost až vyčerpanost. Zmíněnou těžkost bez možnosti psychické distance, odlehčenosti a vzdušné perspektivy můžeme vnímat i v tomto obrázku.

Stěžejním motivem tohoto obrázku je symbolika **srdce**, které postava drží v ruce. Ve starověkých kulturách jsou srdci připisovány významy mozku coby sídla rozumu a vůle, v jiných kontextech je srdce sídlem duše a komplexní spirituality (Biedermann 2008, str. 333). Dodnes je mnoha duchovními proudy považováno za sídlo intuice, meditující do něj obrací svou pozornost pro pocítění pravdy o sobě samých a o správnosti svých rozhodnutí (např. technika „Brain&Heart Coherence“ od Gregga Bradena). V neposlední řadě je symbolem lásky a soucitu, které jsou spojeny především se silnými emocemi a empatií. V rámci tématu agrese a psychosomatické odezvy zacházení s vlastní afektivností je srdce často poznamenáno potlačovanými emocemi, z čehož může vznikat onemocnění krevního oběhu a srdeční příhody. Srdce je prvním, kdo nám řekne, že máme strach či vztek – cítíme ho v hrudi bít o to silněji a rychleji. Pohotovostní režim našeho těla a z něj energie nahromaděná k akci nezmizí bez příslušného vybití, ale potlačením zpět dovnitř se ukládá, vytváří napětí. Vypořádání se s tímto napětím dotyčného vyčerpává, až se může cítit zahlcen (Honzák, Psychosomatická prvouka 2017, str. 97, 99, Poněšický 2010, str. 99 - 103).

Velice zvláštním momentem, který se vymyká zbytku výjevu, je **pravý horní roh**. Je tvořen nepřirozeně protáhlou končetinou prasete a zeleno-žlutým pruhem, připomínající paprsek světla rozkládající se přes pomyslný skleněný hranol. Tento konkrétní kout je ochlazen i modrým stínem za nohou prasete. Celá tato část budí mnoho otázek i kvůli dojmu nedokončení, nedotvoření motivu, který by dokresloval význam zbytku obrázku. To, že tyto prvky se nacházejí zrovna v pravém horním rohu, který je významově metaforou pro pomyslnou budoucnost, nebo vysněné či potencionální „já“ autorky, dodává obrázku napínavost, jak to s tím příběhem dopadne a co bude dál. Tento jeden roh je vlastně jediným hybným místem, kde potencionálně je možnost nějaké změny (Perout 2018, str. 130).

Doporučení a otázky

Výjev budí především otázky na postavu a její pozornost upřenou na srdce: Co postava vidí? Co v ruce drží? Jaký má postava pocit, když pozoruje srdce? Na jaké otázky postava hledá odpovědi? Co se srdcem zamýšlí udělat?

Představit si, že jsem postavou na obrázku, jaký je pocit klečet u vyvrženého prasete? Jak by autorka popsala atmosféru v obrázku?

Červenohnědá kombinace může být až symptomatická. Ptala bych se autorky na její somatickou (ne)pohodu, konkrétně na bolesti hlavy a problémy s krevním oběhem, příp. přímo se srdcem.

V místě pravého horního rohu se může skýtat řešení aktuálního konfliktu, ve kterém je autorka ponořena. Zaměřila bych tedy pozornost sem, ptala bych se, co zde na obrázku je, a dále bych to rozvinula na potencionální místo proměny, tedy že by tudy, kde je světlý pruh, začalo na scénu dopadat světlo. Co by se ozářilo jako první?

Dále se mi jako důležitá jeví pravá ruka postavy, která je formátem obrázku useknuta. Doporučila bych autorce prodloužit plochu papíru z pravé dolní strany, aby se postava postavila na zem a měla k dispozici i druhou ruku, zatímco levá je zaneprázdněna srdcem.

Artefakt č. 9 (studentka 2. ročníku, 39 let)



Prostor artefaktu působí jako divadelní kulisy svou zvláštní uzavřeností, ale zároveň nejasností, nebo jako snímek z filmu zachycen v pohybu. Prostor se zdá být interiérem, což je ale zpochybněno zeleným objektem vpravo, jenž by mohl být keř. Objekty v obraze nejsou z většiny jasně vymezeny z pozadí, splývají s ním. Nejasná artikulace prostoru může souviset s intenzivními emocemi, které nejsou rozlišeny, ale mohou působit v autorce zmatek.

Nejvýraznější z obrázku je **červený** podklad, který jakoby bral sílu a intenzitu všemu okolo. Červená barva obklopuje dětskou postavu, lator a dotýká se nohou mužské postavy, která z ní symbolicky jako jediná „vystupuje“, tedy není jí pohlcená. Červená zde působí jako velice intenzivní energie, vzhledem k umístění na podlahu a celkové atmosféře obrázku je nejspíše projevem pudových agresivních sil. Velká plocha červené a černé dohromady signalizují potřebu vzdoru a protestu charakteristickému pro období dospívání. Jelikož je červeno-černá kombinace převážně na pravé části obrázku, není jasné, zda tato problematika patří k osobě

autorky, či spíše někomu druhému. Ač si můžeme domýšlet, zda červená podlaha je způsobena krví vytečenou z prasete, s prasetem nemá na obrázku spojení, to je totiž v dolní části obklopeno negující, tenzní a kontrastní černou.

Samotné prase má výraznou symptomatickou růžovou barvu a stěna za ním má odstín do fialova, která spolu s černou dává symptomatický odstín caput mortuum. Dohromady s šedou na dveřích za prasetem a tmavě zelenou budí pocit vysoké vyčerpanosti možná způsobené napětím, které se zrcadlí v červené podlaze. Pokud by totiž bylo nějakým způsobem červené energii zabráněno se projevit nebo by osoba nenacházela vhodný způsob uplatnění svého vzdoru, může se agresivní impuls obrátit proti osobě samotné a tak zapříčinit až depresivní stavy a přidružené potíže (Perout 2018, str. 155).

Centrem obrázku jsou mužovy ruce a prase. Muž drží v levé ruce nůž, ale celá tato část je rozpita a ve stínu. Takovéto zastření může poukazovat na zúzkostňující motiv, který autorce působí potíže. Druhá ruka se nachází na bílém prázdném poli, kam by patřily prasečí vnitřnosti. Nápadně bílá místa v obrázku jsou i bílými místy v příběhu, tedy části, které autor není připraven vyprávět. Zde působí bílé místo jako zdroj světla, jímž jako by byla osvětlena i pravá ruka mužské postavy, tělo dětské postavy a prostor mezi nimi. Vzhledem k symbolice zabijačky můžeme toto světlo vztáhnout k procesu nějaké transformace. Dále můžeme připodobnit tento bílý prostor otvoru, bráně až ženské vagíně. Jiným feminním symbolem je lavor v popředí, který může být podle své situovanosti identifikačním objektem autorky.

Černomodré oblečení téže postavy může, podobně jako u artefaktu č. 1, poukazovat na určitý způsob psychické deprivace; modrá se vyskytuje i na dětské postavě, což může vypovídat o jejich vzájemném vztahu nebo vlivu. Navzájem zrcadlí i gesto pravé ruky. Tento chladný odstín modré je přímým kontrastem k horké červené, což působí v obrázku napětí. Postavy spolu s modrými okny vpravo nahoře tvoří otcovskou úhlopříčku, která působí odlehčujícím dojmem, je světlým momentem a pohybem pryč od konfliktu. Je také možnou touhou úniku před ním. Okna nahoře jsou však malá a nepřístupná. Nachází se na oranžové stěně, jež přináší orální tematiku, možnou snahu o rozmluvu, jež by přinesla klid, ale též je zde možnost jiného orálního uspokojení jako závislosti různého druhu apod. Před stěnou se nachází tmavě zelený objekt, zřejmě keř, svou barvou ale i šrafovitým ztvárněním tenzní, vyjadřující úzkostné obavy z budoucích věcí.

Mezi postavami je žluté místo, které může znázorňovat určité důležité téma mezi nimi. Žlutá je signální barvou ukazující na nové, pikantní skutečnosti, které je potřeba komentovat a racionálně reflektovat. Může však zastírat nemožnost hlubšího vhledu (Perout 2018, str. 159).

Doporučení a otázky

Jak se autorka v obrázku cítí? Co prožívá a jak jí při tom je?

Čím je způsobená takto červená podlaha? Pokud kreví, odkud ta krev pochází, z jakého důvodu se takto rozlila?

Co spolu postavy řeší? V jakém jsou vztahu?

Co by každá z postav potřebovala?

Jaké vlastnosti má lavor v popředí? K čemu bude využit?

K čemu jsou dobré vnitřnosti? K čemu je dobré je nemít?

Doporučila bych autorce částečné vymytí pozadí pod tekoucí vodou, která by zčásti očistila nánosy zdi za postavami. Aby postavy více vystoupily z prostředí, doporučila bych je zvýraznit sytějšími barvami.

Artefakt č. 10 (studentka 2. ročníku, 32 let)



Zde můžeme poprvé vidět, jak autorka využila **expresivního** potenciálu tématu a skrze krvavé stříkance vnesla do obrázku živost. Skrze tyto červené skvrny vidíme funkční ventilaci nahromaděné agrese. Prase opět nese výraznou symptomatickou růžovou, jež tvoří především obrys prasete, zatímco objem zůstává bíle prázdný, ale sytá červená a černá barva v popředí značí dobrý přístup ke svým konfliktům a potenciaálním traumatům. Krví je potřísněna levá strana obrázku, kde je zpravidla interpretačně rovina „ty“, můžeme se tedy domnívat, že agrese

je namířena správným směrem k druhé osobě a nikoli do sebe. V pravém dolním rohu, na identifikačním místě, se nacházejí ještě plné necky krve spolu s prasečí hlavou.

I zde se nachází znepokojující motivy, celý obraz budí pocit **podezřelosti** a nepatřičnosti, že se děje něco „za zavřenými dveřmi“. Například na identifikačním místě obrázku je růžová prasečí hlava odložená v černé kádi, která ji ostře ohraničuje vůči řezníkovi. Identifikaci autorky s obětí násilí, tedy porcovaným prasetem, nasvědčuje i řezník významně se dívající směrem ke kádi. Důležitý pohled cítíme i od mužské postavy vpravo v pozadí, zatímco druhá postava vedle něj s ním komunikuje. Tato mužská postava vystupuje v obrázku velice přísně (podpořeno jejím oděvem připomínajícím vojenský či lovecký šat), podezřívavě pozoruje řezníka. Přísnost umocňuje i jehličnan v ruce druhé osoby, který svou špičatostí, pichlavostí i samotnou tmavě zelenou barvou povzbuzuje napětí v obraze. Tyto dvě postavy v pozadí jsou jako jediné vyobrazené na modrém poli oblohy, která je vidět z otevřených vrat či průchodu. Zbytek scény je v interiéru. Může to znamenat opět určitý vnitřní konflikt, kterého nejsou postavy v pozadí součástí, ale mohou pouze tušit, že se něco s autorkou děje.

Každopádně ústředním motivem obrázku je **řezník** nacházející se přímo ve středu a znázorněn velice kontrastně. Jeho zástěra či řeznický plášť působí díky bílé barvě a svému tvaru až obřadně; na zádech je uvázaný velice neobvyklým, komplikovaným způsobem do tvaru kříže. Kříž je mimo jiné symbolem smrti, transformace, ale i životní orientace a individuality (Biedermann 2008, str. 172 - 176). Podoba celé bílé zástěry řezníka může evokovat nějaký rituál, např. rituál oběti. Mimo tento možný výklad můžeme brát též v potaz psychosomatickou stránku, kde zvláštní vázání na zádech značí bolesti zad. V tom případě by se pozornost mohla stočit k této mužské osobě a jeho vlastním způsobem zacházení s afektivností. Nevyjadřované napětí podle Poněšického totiž zůstává ve svalech těla a akumuluje se právě v oblasti zad. V souvislosti s psychosomatikou se pak můžeme zaměřit i na tělesné obtíže autorky, konkrétně na potíže s bolestí hlavy (Poněšický 2012, str. 99 - 103).

Pocit nepatřičnosti a podezřelosti budí i **sekyra** v řezníkově ruce, jejíž rukojeť směřuje do řezníkovy rozkroku, a tím pádem může být falickým symbolem; vzhledem k situaci v obrázku se lze opatrně domnívat, že autorka prožila sexuální traumatickou zkušenost. Dolní polovina řezníka je zakryta bílým pláštěm, jenž umožňuje psychickou distanci. Zajímavé je, že řezník se nachází na světlejším až vyběleném pozadí než zbytek motivů. Tento aspekt může podpořit tvrzení o potřebě emoční distance. Prostor za ním tvoří svým bělavým odstínem špičatý trojúhelníkový tvar se dvěma policemi a nádobou a svým situováním, přímo nad hlavou řezníka, se jeví jako určitá zašifrovaná zpráva, důležitý detail doplňující smysl výjevu.

Doporučení a otázky

Krom obvyklých otázek na pocity z obrázku, obsazení jednotlivých postav a vztahu k události zabijačky bych se v tomto případě zaměřila též na proces tvorby, konkrétně reflexi práce s červenou barvou a jaké emoce u toho autorka prožívala.

Zajímalo by mne, jak autorka osobně vnímá krev a čím pro ni symbolicky je. Zaměřila bych se nejdříve na identifikační místo obrázku a bavila se o neckách s prasečí hlavou, o tématu oběti a s tím spojeného zacházení se vztekem a agresí.

Vzhledem k ostrým hranám černých necek bych položila otázku, vůči komu cítí potřebu se vymezovat? S kým bojuje?

Jakým způsobem dovoluje druhým překračovat její hranice, ač by neměla?

Jakou úlohu mají postavy v pozadí? Co si myslí o dění v popředí?

Artefakt č. 11 (studentka 2. ročníku, 31 let)



Tento artefakt zaujme svou barevností – barvy jsou lomeny hnědou a černou. Výjev působí zašle jako stará fotografie, evokuje deštivé blátivé počasí. Svou barevností můžeme poukázat na podobnost dekadentního umění konce 19. St., kde byl hojně využíván hnědý odstín s názvem

caput mortuum a kde umění často sloužilo jako vyjádření vzdoru a protestu vůči akademismu a s ním spojenému společenskému řádu.

Nápadné je usazení hlavního námětu do spodní části obrázku shora ohraničeného černou tyčí, na které je zavěšené prase a na kterou je přímo nasazená a červeno-oranžová plocha střechy vpravo a šedavé hory v pozadí vlevo. Výjev se tak vlastně odehrává na čtvercovém poli, jež je umocněno centrální kompozicí, v jejímž středu je prase. Z toho důvodu se domnívám, že u autorky je přítomný tíživý konflikt. V obrázku není prostor pro nadhled nebo odstup, vnitřnosti prasete jsou přímo ve středu před našima očima. Vnitřnosti jsou beztvaré, ale jasně červené – nesou silný emoční náboj.

Dusná atmosféra obrázku je podpořena šedými tóny a oranžovou, žlutou a červenou, to vše lomené černou. Dusno je znát i z výrazů jednotlivých postav – artefakt nese orální tematiku (komunikace nebo výživa), opět je zde důraz na interpersonální konflikt, mezi mužskou a dětskými postavami, který je znázorněn otevřeným prasetem. Mužská postava je očividně autoritou (nese i tmavě hnědou) mající moc nad dětmi. Můžeme se doptávat autorky, co muž na obrázku dělá (z gestikulace můžeme usuzovat, že poučuje děti, co mají/nemají dělat nebo je rozzloben). Tomu by odpovídaly i zvláštní odstíny žluté, pošpiněné černou. Symbolicky tyto odstíny souvisejí s obrazně vnitřním „zašpiněním“, tedy morálními tématy, výčitkami svědomí a vinou. Tyto pocity představují agresi zaměřenou dovnitř proti vlastní osobě, a tím mohou přispívat k depresivnímu ladění. Dusnost, potemnělost a zašedlost výjevu vyjadřují atmosféru nebezpečí a únavy.

Jako důležité mi přijde prostorová návaznost mužské postavy se střechem a kouřícím komínem. Postava je oblečena do tmavě hnědé, která může indikovat mimo jiné zadržované emoce, a do tmavě modré, jež je ve spojení s černou tenzní. Tyto specifika jsou zastřešena oranžovočervenou střechem, jež spolu s kouřícím komínem může představovat ventilaci nahromaděných emocí (Perout 2018, str. 160). Tímto aspektem, spolu s tmavým mrakem, je zaplněna pravá horní část obrázku, jež je interpretačně místem potencialit autora či vyhlídek do budoucna. Díky výrazné černé a červené v obraze se můžeme doptávat autorky na potřebu vzdoru vůči autoritě. Výrazy dětských postav vypovídají přinejmenším o diskomfortu. Je zajímavé, že dětské postavy spolu téměř splývají; může se jednat o dva různé aspekty jedné konkrétní postavy. Vzhledem k pohlaví postav a jejich rozmístění do pravé a levé strany je opět nutné se doptávat autorky, zda by se v obraze sama našla a v jaké pozici.

Doporučení a otázky

Jak se autorka v obrázku cítí?

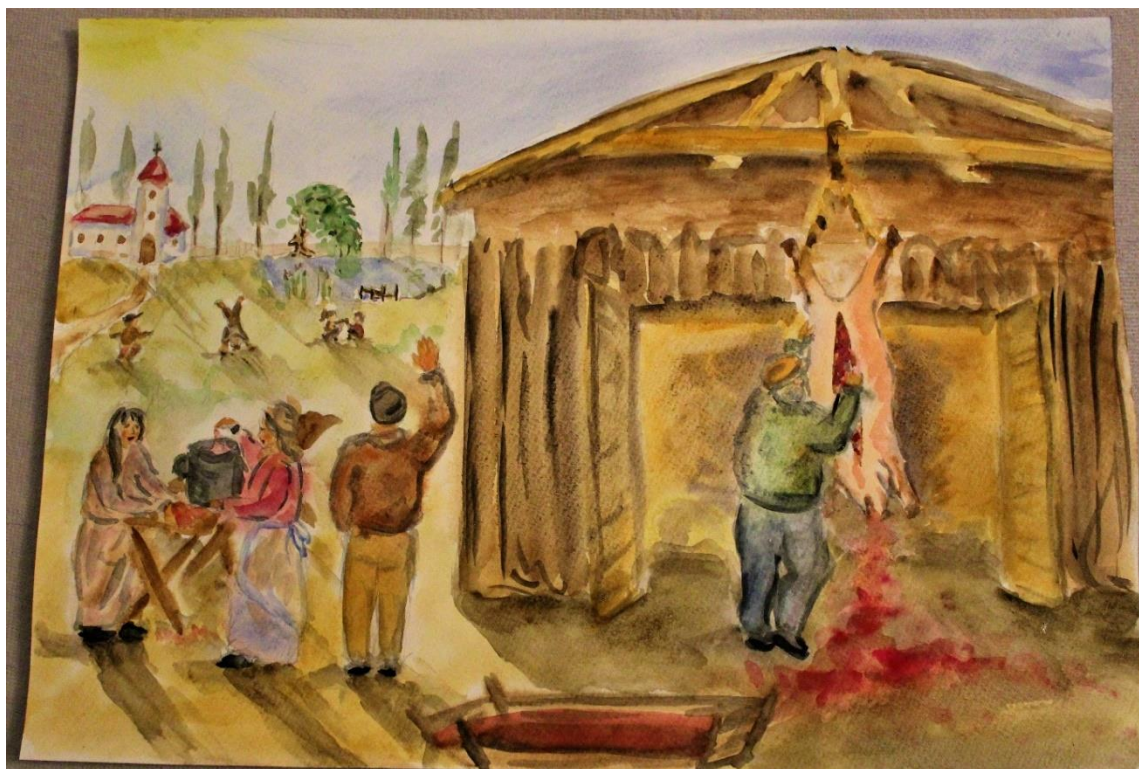
Kdo se na obrázku vyskytuje? V jakém jsou prostředí?

Jaké to pro postavy je, spolupracovat na zabijačce? Co jednotlivé postavy prožívají?

Co dívčí postava hodlá udělat s kádí plnou krvavých vnitřností?

Co by se mělo změnit na obrázku, aby se postavy usmály?

Artefakt č. 12 (studentka 1. ročníku, 23 let)



Tento artefakt je idylickou scénou ve stylu Josefa Lady. Pocitu idyličnosti přidává i dobrá výtvarná zdatnost autorky. Opět je ale prase odděleno pryč od lidí nalevo, jako by to byly dva světy – jeden prosluněný a otevřený a druhý uzavřený.

Jako předešlý obrázek je i tento laděný do hnědých odstínů, oproti předchozímu je zde však méně tísnivé černé a šedé, naopak je scéna „zalita sluncem“. Větší dynamiku dodává obrazu i protestantská/otcovská úhlopříčka tvořena světlými momenty, zleva světlem vedle mávající mužské postavy přes světlo ve stodole a provaz. Celý výjev je zobrazen z částečného nadhledu, autorka si tak drží odstup od scény.

Jak již bylo řečeno, obrázek je rozdělen na levou a pravou stranu. Vlevo vidíme okolní svět, komunitu spolu komunikujících lidí, vpravo vidíme mohutnou stodolu s řezníkem zaujatým svou prací na praseti. Lze uvažovat nad symbolickým ztvárněním rozdílu autorčina života navenek a uvnitř. Přes tuto rozdělenost nevyvolává obraz pocitu rozporuplnosti či dysbalance.

Kontinuita mezi levou a pravou stranou tkví ve znázornění **krve**, jež z prasete odtéká po zemi směrem doleva, kde pokračuje již v neckách. Tento moment se mi jeví jako důležitý také proto, že necky jsou jediným objektem v popředí. Pokud vezmeme v potaz stejný koncept jako

u artefaktu č. 5, že prostor stodoly je symbolem vnitřních intrapsychických dějů autorky, pak krev vytékající z prasete je pudová síla proudící zevnitř ven, z nevědomí do vědomí, kde je uložena do neck a tam drží svou formu. V tom případě je pudová síla „bezpečná“, ohraničená, hlídaná. Tomu napovídají i černé kontury objektů v obrázku, které souvisejí s potřebou pevných hranic, jistoty, ale též jakési „nepropustnosti“ – tedy způsobu, jak člověk projevuje své skutečné potřeby a přání. Takto interpretovaný obrázek by potom vypovídal o úspěšné socializaci a přijetí společenských očekávání. Můžeme se autorky doptávat na míru autentičnosti, viz níže.

Pokud je v obrázku téma plnění očekávání druhých, je zajímavé, že jsou všichni lidé obráčení k neckám i k praseti zády; ženy se věnují svému hrnci, který mají mezi sebou, a muž je zainteresován na poměrně detailní scénu v pozadí. Nejsou zainteresováni do děje ve stodole, pracují pouze s tím, co jim řezník dá (pouze má spekulace, opět je zde prostor pro představivost autorky). Ale mezitím, co jsou zaneprázdnění svými vlastními zájmy, se ve stodole dějí důležité věci – prase je otevřeno, krev stéká a řezník se pouští do jeho porcování. Důležitost tomuto dění dodává i zlatavá záře ve stodole. Žlutá je barvou signální, jež poukazuje na pikantní skutečnosti, které mají být viděny ostatními. Žlutá ale též „přináší uvolnění“ a naději, se kterou se lze vydat vstříc novým věcem do budoucnosti. Zlatavý odstín mísený s hnědou lze vnímat i análně – vylučovací témata jako rozhazovačnost, expanzivnost, v rámci agresivity i vytěsnění intenzivních pocitů hostility a destruktivity vůči okolí, jež mohou budit pocity viny. Obranou proti vině může být izolace části své psyché, jak vidíme na obrázku v podobě stodoly (Perout 2018, str. 159, Vágnerová 2012, str. 47).

Doporučení a otázky

Pro hojnost postav bych se ptala na jejich obsazení reálnými osobami.

Jaký vztah má autorka k události zabijačky?

Pokud obrázek vychází z jejích zkušeností, jaké má nejsilnější vzpomínky na zabijačku?

Co se děje ve stodole? Jaký vztah mají osoby na obrázku k porcování prasete?

Co se děje v pozadí obrázku? Na koho mává muž v otočený k nám zády?

O čem si povídají ženy v popředí?

Co se bude dál dít s neckami v prvním plánu?

Jaké by to bylo, kdyby postavy pozorovaly práci řezníka? Byly by šokovány, zajímalo by je to?

Chtěl by řezník větší pozornost od ostatních?

Artefakt č. 13 (studentka 1. ročníku, 27 let)



Oproti ostatním obrázkům zaujme tento artefakt svou sytou barevností, kde převládá zelená barva kombinována s růžovou. Podle vyjádření autorky nebyl obraz zamýšlen takto tmavý.

Podle čistých necek s čistou vodou, čistého hrnce a absence stop po rozřezání prasete usuzuji, že dějově jsme na začátku zabijačky, kdy se po odříznutí hlavy čeká na řezníka, až se do porcování masa pustí. Řezník však na obrázku není, ani nástroje pro zpracování masa. Celá scéna budí dojem zastavení v čase. Prase má roztažené nohy do stran bez obvyklé tyče, na kterou bývají přivázány, je zde silně přítomný tvar kříže jako symbol smrti a vykoupení, transformace, ale i jako upozornění na důležitý bod (Biedermann 2008, str. 172 - 176). Svou specifickostí budí prase dojem spíše uvázaného člověka, jež je mučen. K symbolice určité proměny přispívá i dechberoucí nebe, které vystihuje ranní světlo. Růžová na obloze podtrhuje zvýšenou emoční citlivost.

Zajímavé je i ztvárnění **prostoru**. Postavy v popředí jsou znázorněny z velkého nadhledu, z výšky. Směrem dál se však půdorys překlápí, jako kdyby stoupal do kopce, na jehož vrcholu se tyčí budova budící respekt, a na opačné straně malý strom (který je zřejmě myšlen situovaný ve větší vzdálenosti od pozorovatele, avšak působí spíše malý vzrůstem). Vysoký nadhled, ze kterého je ztvárněno popředí, komentovala autorka svými slovy, že při zažívání násilí se někdy disociačně oddělí od děje a pozoruje ho jako by z vrchu. Vzhledem k výšce pohledu diváka promítla autorka intenzivní zážitek agresivního chování.

Budova je zřejmě stodolou (soudě podle vrat), ale má druhé patro se zaskleným oknem a červenou střechu. Je v obrázku velice výrazná, kvůli podhledu a sytosti barev působí až hrozivě, svou velikostí a zobrazením z podhledu značí velký vliv na autorčino prožívání v souvislosti s tématem zabijačky. Její pozice v levém horním rohu může značit regresivní moment k primární rodině a atmosféře původního domova. Tmavě hnědá barevnost ji dodává tíživosti spojené s otcovskou postavou. Tmavě hnědá barva jakožto archetypálně otcovská budí otázky ohledně pevných pravidel a vnímání autoritativnosti, spojení hnědé s tmavě červenou střechou zase otázky ohledně zacházení s energií, jež napovídá spíše velkému výdeji a následné vyčerpanosti (Perout 2018, str. 160). V okně je světlo a vrata jsou pootevřena, což jsou pozitivní znaky, jakési pozvání k nahlédnutí dovnitř. Přístup nám však doslova kříží uvázané prase jako velký vykřičník. K pocitu ohrožení se přidává úzkost podpořená výraznou tmavě zelenou okolo domu. Symbolicky jsou postavy odděleny od domu právě neckami s čistou vodou jako nejsvětlejším bodem obrázku a tak trochu „prázdným bodem“.

Vrata spolu s béžovou škvírou mezi nimi a s prasetem před nimi mi připomínají vnitřek lidského hrudníku, hnědé plíce, hrtan a růžové srdce. V tom případě je posunutá barevnost, kde plíce jsou tmavé a evokují dušnost, těžkost, a srdce by postrádalo potřebnou červenou krev, vitální sílu. Krev, jež odtéká z prasete, je též symptomaticky růžová.

V obraze je symbol kříže přítomen i v rámci obou křížících se **úhlopříček**, které dodávají obrazu silnou dynamičnost. K domu v pozadí vede mateřská úhlopříčka od postavy v zeleném svršku, otcovská úhlopříčka jde po linii hrany stolu a necek. Téměř v průsečíku stojí vysoká dutá nádoba nabízející symbolický význam ženství. Její žlutočerné zabarvení budí otázky po amorálních zkušenostech a sebeobviňování. Interpretačně je jistě důležité se ptát i po obsahu této nádoby.

Postava vpravo dole je podle autorčiných slov **postava** muže v klobouku; svou situovaností je velice nepřístupný až unikající. Kombinací barev světle zelené, černé a tmavě červené signalizuje silnou vnitřní tenzi způsobenou konfliktními vnitřními silami, umocněnou nakloněním postavy do diagonály. Je nasměrován směrem k praseti. Výrazná zelená je silně ambivalentní, může vypovídat o spontaneitě osoby, houževnaté vytrvalosti a expanzivní progresivnosti, ale i hledání vlastní identity, potřebě uznání od okolí a emoční nevyzrálosti (Perout 2018, str. 158). Přestože je tato postava na identifikačním místě autorky, je otázka, zda

se s ní autorka identifikuje, když je opačného pohlaví, a pokud ano, proč je pro ni „výhodné“ být mužem? Vzhledem k jeho naklonění v mateřské úhlopříčce směrem k praseti lze uvažovat o regresivním momentu k určitému bolestivému prožitku a možné snaze o to se s tím vyrovnat. Hned nad ním je postava ženy s copem a žlutým šátkem ve zvláštním růžovém a černém poli. Žlutočervená kombinace je silně extrovertní a energetická a její pozornost je nasměrována směrem k východu slunce za obzor do pravého horního rohu, symbolicky může vyhlížet budoucnost, cestu k úniku z této citlivé situace. Jedná se o nejpestřejší část obrázku, ale též velice neurčitou. Neurčitost, pocit jakéhosi tajemství, je dáno i otočením obou postav zády k divákovi a absencí rukou a nástrojů, tedy určitých ukazatelů činnosti, ač je obrázek kompozičně velice dynamický. Tak celý výjev budí dojem napínavého čekání.

Doporučení a otázky

Obrázek je interpretačně velice silný, svou atmosférou sahá až k existenciální rovině.

Ač je obrázek velice hutný a chybí zde žádoucí katarzní moment, netroufla bych si autorce doporučit vymytí vrstev barvy, spíše bych ji po rozhovoru nad tímto obrázkem nabídla zhotovit druhý se stejným tématem, ale v jiných podmínkách. Především se jedná o znepokojující dům a nepřístupnost postav. Doporučila bych namalovat scénu, kde by byl dům pouze malým objektem v dáli a osoby v popředí by dostaly dostatečný prostor pro ukázání svých tváří, rukou a nohou.

Co se na obrázku děje?

Co osobám schází? Na co čekají?

Kdo by mohl prase „osvobodit“? Mohl by to být muž vpravo dole?

Co muž nese v brašně?

K čemu je dobré být mužem? Co autorce tento muž přináší?

Co nebo koho vyhlíží dívčí postava?



Obrázek s velkým množstvím zelené a modré, což je u tohoto tématu neobvyklé. Ač má obrázek potenciál prostornosti a vzdušnosti, přece jen působí stísněně, to je způsobeno zvýšeným horizontem a uzavřením prostoru modrými květinami a trámy v pozadí. Autorka zvolila velice zajímavý námět, který pracuje s časovou posloupností, s příběhem. V popředí vidíme moment chvíli před usmrcením prasete, v pozadí již prase vykrcené a pověšené na hák. Prase v popředí očividně cítí a poznává krev druhého a připravuje se na svou vlastní smrt.

Autorka komentovala obrázek s tím, že to je dvůr, který zažila jako velmi mladá, přibližně ve věku, kdy přišla o otce a máma to nesla psychicky špatně. Zkušenosti smrti odpovídají modré květiny i výběr námětu, jímž je zastavený moment těsně po smrti prvního prasete a následné až „patové situace“ druhého prasete.

V obrázku je výrazná otcovská diagonála tvořena černou cestou i oběma výjevy. Tuto diagonálu kříží velká mužská postava, duplikována i u výjevu vzadu, kde má však pouze nejasné obrysy. Postava je neobvyklá svým oděvem, nejde o běžného řezníka, ale o myslivce. Není to však nic nereálného, myslivci jsou často též zdatní ve zpracování zvěře. Můžeme však uvažovat o posunu významu, protože myslivci pracují spíše s lovnou divokou zvěří. Co to v autorce evokuje?

Barvy, které artefakt nese, vyjadřují dohromady strach z budoucího (což je obsaženo v celé scéně obrázku). Osoba se může týkat otcovské postavy, vzhledem k hnědé, či obecně otázky

mužů v životě, vzhledem k černé pušce falického tvaru. Vojenský odstín zelené odkazuje vedle vnitřní tenze na rigidní přístup k morálce a společenským pravidlům, otázce oddanosti a morálky (Perout 2018, str. 159). Vzhledem k situaci v obrázku mě napadá eventuálně metaforické připodobnění osudu, který musel přijít, ač ho nikdo nechtěl.

Zelená a černá dávají dohromady úzkostný náboj spojený s vizí do budoucna, což je projevené i v rámci otcovské diagonály, na jejímž konci se nachází zamlžená scéna se symptomaticky růžovým masem. Pro autorku je tento moment zúzkostňující. Černá cesta může symbolizovat autorčinu snahu vyhradit se oproti tomuto příběhu, vymezit se a vzdorovat. Identifikační místo tvoří plocha tmavě zelené, která též značí možnou snahu vymezit se vůči stávající tenzi. Té odpovídá i barva krve, která je spíše než červená tmavě růžová a symbolizuje citlivost, zranitelnost, vůči které se autorka touží vymezit. Nejenenergičtější odstín nese okrová pažba pušky.

Naopak modrá barva vlevo symbolizuje hluboký pokoj, nekonečnost, věčný klid, harmonii, touhu po odpočinku, ale i citovou neangažovanost až chlad (konkrétně tyrkysový odstín oblohy) (Perout 2018, str. 158).

Doporučení a otázky

Co prožívá prase v popředí? Co cítí?

Co prožívá mužská postava? Koho by do ní autorka obsadila?

Je opravdu nutné, aby bylo zabito i druhé prase? Jak by mohl příběh pokračovat?

Mohl by být v situaci přítomen někdo další? Jaký by k události měl postoj? Měl by soucit s prasetem?

Doporučila bych autorce namalovat prase v popředí znovu, ale v bezpečném prostředí, kde se cítí dobře, ušetřené zabití, které se nezdá nutné ani žádoucí.

Dále bych autorce nabídla terapeutický potenciál celé události zabijačky, která nekončí zabitím jako je v tomto obrázku vpravo nahoře, ale pokračuje v oslavě života a hojnosti živin, vděčnosti za život a jeho pokračování. Mohla by tak namalovat další obraz podle svého uvážení, který by ji metaforicky pomohl zpracovat syrové prožitky (např. vaření polévky a sádla, masopustní průvod, při kterém se masné výrobky podávají, či samotné vepřové hody).



Na tomto artefaktu nás hned upoutá zarážející úhel pohledu nás diváků, tedy extrémní **nadhled**. Značí to velkou autorčinu distanci od tématu, které pro ni je zřejmě emočně silně nabitě. Tento způsob ztvárnění je psychickou taktikou, jak se tématu poctivě věnovat a zároveň být chráněna přílišné afektivnosti ukryté uvnitř ní. Takto může být znázorněn obranný mechanismus disociace, kdy je při určité traumatické události tělo jakoby odloženo v situaci, zatímco duše se povznese nad ni. Autorka ztvárnila i tři další artefakty technikou linorytu (viz níže); všechny čtyři se vyznačují velkou dynamikou, pohybem, který vytváří dojem boje či zápasu. Zároveň scéna budí pocit „zašifrovanosti“, určité naléhavosti, že se zde děje něco důležitého. To je podpořeno i nejasným pozadím, které povzbuzuje dojem bezčasovosti.

Na tomto akvarelovém ztvárnění je zajímavé i použití bílé **voskovky**, která vnáší do výjevu další dramatickosti v podobě světlých efektů. Zároveň bílá voskovka svými efekty i symbolikou bílé barvy umožňuje odvážnější ztvárnění obrázku a zintenzivnění okolních barev, jelikož sama barevnost tlumí.

Od ostatních ztvárnění se tento liší ztvárnění **prasete**, které nenese křiklavě růžovou, jako jsme viděli na předešlých, ale přirozenější odstín. Dalším rozdílem je, že prase je prozatím ještě v celku, s hlavou a nerozříznuto. Můžeme se domnívat, že děj je ve fázi omráčení prasete (palcí na stole), ale nikoli jeho podříznutí, jelikož nikde není známka po krvi. Na to však musí odpovědět sama autorka.

Doporučení a otázky

Spolu s otázkou na konkrétní děj obrázku a jeho fázi bych se autorky zeptala, čím ji tento konkrétní moment zaujal.

Ač je evidentní, že autorka zdatně ovládá realistické ztvárnění figur i prostoru, zde však obraz postrádá hloubku (to je evidentně způsobeno emoční náročností tématu). Proto bych doporučila autorce odstupňovat barevnou intenzitou směrem do „dálky“ a zdůraznit detaily v prvním plánu.

Artefakt č. 16, 17, 18 (studentka 3. ročníku, 33 let)



Toto zpracování technikou **linorytu** je od samé autorky jako artefakt č. 15. Ještě více se zde ukazuje autorčina kreslířská zdatnost, která jí slouží jako dobrý nástroj k podpoření dynamičnosti události. Černobílý kontrast vytváří komiksový dojem až divadelní dramatičnost, ve scéně s plotem je důrazně podpořena perspektiva. Autorka zvolila již zmíněnou komiksovou efektivnost v podobě výběru detailního záběru scény bez většího kontextu (nelze určit prostor ani čas), což vytváří existenciální prožitek.

Artefakt č. 16 znázorňuje odstraňování štětín tzv. zvonem. Scéna je umocněna zmíněnou černobílou dramatičností, detailním propracováním a to, že si autorka vybrala zrovna opracovávání hlavy prasete, působí velice drasticky. Plot na č. 17 může být vnímán jako jakási ochranná bariéra, v tomto případě spíše slouží ke ztvárnění pohybu, dynamiky události, průběhu celého náročného procesu zpracování masa. Na obrázku č. 18 je vyobrazen výsledek celé zabijačky ve formě pokrmů, opět si však autorka neodpustila znepokojivý dodatek v podobě prasečí hlavy.

Zvláštní je též fakt, že autorka zobrazila převážně druhy práce, které patří **mužům**, krom posledního linorytu č. 18 zde není místa pro ženskou formu práce. Na posledním zmíněném obrázku se nachází džbán a talíř plný jídla, což můžeme přisuzovat feminní stránce.

Doporučení a otázky

Otázky bych metaforicky směřovala především k významu hlavy v obrázku a způsobu, jakým je na obrázcích zacházeno s prasetem (s ohledem na detail rukou). Dramatické zpracování nabízí pokládat otázky o trochu hrubější a přímější, než bych si mohla dovolit u jiných artefaktů.

Dostala autorka někdy „po čuni“?

Co prase v č. 16 vidí a slyší ze své pozice?

Potřebovala by autorka něco dostat z hlavy?

Jaké pachy cítí prasečí hlava v č. 18? Jak jí to voní?

Jak si autorka cení mužských předností a kvalit? Kam se poděly ženy?



Tento artefakt je v mé práci jako jediný malovaný mužem. Je příznačné, že zrovna tento je zaměřen právě na samotné mužství snad ve všech jeho aspektech. Obrázek je bez kontextu, na hnědé ploše znázorňující dřevo vidíme položené předměty a skvrnu krve. Tím je umožněno pohybovat se čistě v symbolické až existenciální rovině.

I přes zobrazení pouhé plochy stolu se autorovi povedlo ztvárnit **prostor**, tedy plochu ubíhající dozadu. Zároveň zde vidíme i diagonálu tvořenou nožem, jež se kříží s méně nápadnou a méně zkosenou diagonálou tvořenou dřevěnými rýhami a krví. První zmíněná, otcovská úhlopříčka, se archetypálně pojí s maskulinitou, otevřenou vstříc okolnímu světu a budoucnosti, jež má tendenci si podmaňovat. Jak jsem psala v kap. 2.1 Tradiční podoba v tradičním obraze, směr a symbolika nože tento význam jen podtrhuje. Čepel nože, kontrastující s červenou krví, je středem obrazu a očividně hlavním námětem výjevu. Tento falický symbol je doslova podložen vitální energií, jež je potřeba k činu, k průniku. Malé překrytí nože masným výrobkem dodává obrázku napínavý moment.

Krev působí oproti jiným obrázkům čerstvě, zdravě, je uvolněným gestem rozlita po stole, to dodává obrazu dynamiku a živost. Můžeme se domnívat, že pudová síla je volně přístupná, vzhledem k hotovým masným výrobkům je možné se domnívat, že je i usměrněná, tedy využita dobrým způsobem. Světlejší místa v horní části obrázku znázorňující vzdálenější plochy stolu obraz provzdušňují a odlehčují. Hnědá plocha stolu nás udržuje u tematiky těla, bezpečí, jistoty

a domova, ale též mužské role v životě, spojené se společenským řádem a určitým závazkem, zodpovědností, z čehož může mít autor až úzkostné obavy (Perout 2018, str. 160).

Masné výrobky (klobásy, jitrnice, jelita) představují výsledek práce, tedy na psychoanalytické rovině zpracování primárních duševních procesů, využití afektů. Podle tvaru jsou též falickým symbolem, ale svou specifičností, tedy že jsou to dutá střívka, která jsou plněna, by mohly být i feminními symboly; tento aspekt by odpovídal zmíněnému napínavému momentu mezi nožem a nimi.

Doporučení a otázky

Jak se autor cítil během malování obrázku a jak se cítí, když se na něj dívá?

Co pro něj samotného znamená nůž? Jaký má vztah ke krvi? K masným výrobkům?

Jaký je stůl? Pevný, vratký, masivní,...

Artefakt č. 20 (studentka 3. ročníku, 46 let)



Pro poslední artefakt si autorka vybrala zpracování tématu technikou koláže. **Koláž** má tu výhodu, že spojováním různých prvků z různých kontextů pracuje s víceznačností, tedy

s různými rovinami symbolu. Koláž je též „projektivním plátnem“, kde detailnější specifika volených objektů odpovídají nevědomým pohnutkám autora. Při práci s ní se můžeme soustředit na symboliku nejen jednotlivých objektů, ale především vztahů mezi nimi ve vzniklé kompozici (Perout 2018, str. 165 - 170).

Autorka komentovala svůj výtvar slovy, že chtěla u diváka vyvolat **etické** otázky a zamyšlení nad celým procesem konzumace masa v naší civilizaci. Téměř striktní rozdělení **stran** „dobra“ a „zla“ ve formě zvířat napravo a muže s nožem nalevo je důvtipně narušeno selátkem v levém rohu, které má nůž přímo pod rypákem. Tento moment je velice napínavý, je to pocit prvního „přičichnutí“ k nebezpečí.

Ač to u koláže není v rámci metodiky rožnovské arteterapie nutné, autorka se snažila o vytvoření reálného **prostředí** námětu, tedy usazení figur na zem a tvárnění oblohy nahoře. Domácí zvířata, která bývají v ohradě, jsou teď svobodná v přírodním prostředí. Zatarasení třetího plánu keří a stromy drží stále pozornost na hlavní děj v popředí. Strom vpravo nahoře krásně doplňuje otcovskou/protestantskou diagonálu, jež obrázku dodává napínavé pobídnutí k jednání – tedy jakémusi pomyslnému morálnímu rozhodnutí. To podporuje i **datel** na stromě. Jako obecná podčeď má ambivalentní význam, např. žluna zelená může být hlasatelem dobrých zpráv a štěstí, svým vytrvalým klepáním symbolem neúnavné modlitby a pro hubení červů nepřitelem ďábla. Datel černý je však pro své černočervené zbarvení symbolem samotného ďábla, který tluče do lidského srdce (Becker 2007, str. 49). Na obrázku je strakapoud velký, který svůj vlastní větší symbolický význam nemá, můžeme se tedy ptát, k čemu by se autorka více přikláněla. Vzhledem k umístění v pravé horní části koláže, která náleží zpravidla latentnímu přání či problému, ale i navrženému východisku ze situace, tedy svým způsobem směřování autora, se autorka možná sama ještě rozhoduje, za koho bude „fukat“.

Zvláštní je i červený **terč** na zádech postavy. Červený terč mívají na sobě většinou oběti, které zaměřuje lovec/vrah svou střelnou zbraní. Nyní je takto za oběť označen sám muž. Týká se to autorčiny otázky následků konzumace masa, které dopadají jak na zvěř, tak i na samotného člověka? Zároveň je terč umístěn zhruba do míst, kde má člověk srdce.

Černá silueta dává divákovi možnost se s postavou ztotožnit, pokud se s ní ztotožníme, naše ruce reálně drží za zády nůž. Slovní spojení „jednat za zády“ vyjadřuje v českém jazyce jednání za zády, tedy něco nečestného až lest. Naopak spojení „s rukama za zády“ vyjadřuje neochotu pracovat, nechtít konat (Havránek a ed 1989).

Vedle eticko-filosofické roviny se můžeme zaměřit i na rovinu osobní, především skrze metaforický rozhovor nad prožíváním jednotlivých zvířat vpravo dole, tedy v místě nejčastější identifikace autora. Černočervená barevnost anonymní siluety znázorňuje nutkání revolty a protestu či pubertálního vzdoru. Vzhledem k zobrazení zvířecích mláďat se můžeme doptávat

na proces autorčina dospívání (či dospívání jejích dětí, vzhledem k jejímu věku), (viz očíhávání nebezpečného černého nože selátka vlevo).

Doporučení a otázky

O jaký se jedná příběh z pohledu jednotlivých účastníků? Jak prožívá situaci pes, jak muž, sele...?

Jak se jednotlivá zvířata a muž v této konfrontaci ocitli?

Co všechno muž může cítit v této situaci?

Co nese člověk na svých zádech?

Jaké možnosti má sele?

Co vidí ze svého pohledu datel? Co on může ve své situaci udělat, když se ho potencionálně netýká?

7 DISKUZE

Z ukázky studentské tvorby, která je potencionálně srovnatelná s tvorbou reálných klientů arteterapie, lze usoudit, že je téma opravdu nosné pro zobrazení intrapersonálních konfliktů i jejich širšího kontextu. Artefakty jsou hlubokou expresí často náročných vnitřních prožitků a i na percepční rovině vzbuzují silné emoce. Pozornost byla zaměřena na ztvárnění krve jako nositelky libidózní energie a vitality, což bylo projevováno jak v kvalitě použitého odstínu červené, tak v celkovém barevném ladění artefaktů, a mimoto i ve stylu malby, tedy způsobu gestiky a práce s vodou, vystavováním prostoru artefaktu apod.

Přestože událost zabijačky již postupně upadá do minulosti, stále je možné s ní pracovat jako s rituální záležitostí. Osobně mě překvapilo, jak moc se podstata této události otiskuje do psychologických metafor vnitřních skutečností autorů. Ač je zabijačka dnes pouze okrajovou skutečností, její mytologická rovina, přítomna od počátků kultur, je přítomna stále. V rámci arteterapie patří mezi témata související s mýty, pohádkami nebo lidovými zvyky a příslovími. Smyslem těchto témat je využití metaforického a symbolického potenciálu, který lidové tradice nabízejí, oproti tématům všední žité skutečnosti. Autorovi obrázku to dovoluje, ať už vědomě, či nevědomě, ztotožnit se s nějakou částí příběhů a tradic, propojit se s kolektivním nevědomím, jelikož být součástí společnosti s její kulturou je přirozená potřeba člověka. Zároveň lze dobře rozpohybovat význam ukrytý v obrázku díky rozehrání původních příběhů (co bylo úkolem mytologické bytosti, jak skončila ta pohádka, proč se dodržovaly ony zvyky), jelikož zmíněné zdroje jsou výsledkem často mnohagenerační moudrosti a aspekty v nich obsažené sledují nevědomě svůj jasný cíl. Autor tak může nalézt nový pohled na své problémy a i možnou odpověď na své otázky. Může vidět své individuální téma z více úhlů pohledu a v širším kontextu.

S tématem zabijačky, které bychom eventuelně nabídli klientovi arteterapie, se může vázat i téma rodinných vztahů a rolí v rodině, včetně genderového rozlišení – postavení mužů a žen. Často se toto téma váže na prožitky v dětství. Událost je spojena i s prožitkem smrti, ať už reálné, či symbolické ve formě určité transformace jakožto přechodový rituál. V tom případě se může téma týkat i způsobu zvládnutí náročného úkolu, procesu práce či životních zkoušek. Důležitým tématem je i stravování a přístup k němu. Nejobecnější otázkou se pak stává „Čím se vyživujete? Co uvnitř sebe živíte?“ či „Koho v sobě krmíte, když krmíte sami sebe?“ (Jacksonová 2019, str. 123). V kontextu zabijačky jako pozůstatku starého obětního rituálu můžeme téma vztáhnout na fenomén oběti, kde zabití prasete je projekce uskutečnění vlastní oběti nebo obětování části sebe sama, které se autor vzdává pro vyšší cíl.

Limitem mého výzkumu je jistě úzká cílová skupina především žen produktivního věku. I přesto jsem však pracovala s velkou variabilitou podoby, jakou může toto téma nabýt. Tím je

splněn i předpoklad individuálního prožitku v podstatě podobných vnitřních konfliktů, které se utvářejí a projevují v různých individuálních podmínkách, a je potřeba o nich uvažovat v širokém kontextu.

Dalším limitem mé práce je operování s pouhým jedním artefaktem bez znalosti širších souvislostí jako zbylé tvorby autora a verbální reflexe v rozhovoru s autorem. Při tomto postupu by však nebyl udržitelný formát a rozsah bakalářské práce nebo počet zkoumaných artefaktů.

Jak již bylo řečeno, téma zabijačky přináší možnost projevení intrapersonálních i interpersonálních konfliktů a abreakci potlačených emocí. Pokud to vztáhneme na reálnou událost zabijačky, tento moment je však pouze jedním stádiem celého procesu. Na něj však navazuje mezilidská spolupráce ve zpracování jednotlivých částí, připravení chutných pokrmů, úklid a závěrečná veselice. To může být i vodítkem pro další terapeutickou práci, jak navést klienta k metaforickému lepšímu uchopení a pochopení svých vnitřních procesů. Smyslem celé události není utrpení, hnus a dřina, ale právě celá transformace starého života v novou obživu.

Můj výzkum by se dal rozšířit několika způsoby. Především by jistě bylo zajímavé pozorovat téma zabijačky v kontextu celé produkce konkrétních jednotlivých klientů, kde by bylo možné si mé počáteční hypotézy ověřit. Jako další rozšíření výzkumu bych navrhovala zvolit jiné cílové skupiny, především muže v produktivním věku, doplňkově k většinovému zastoupení v mé práci.

Vzhledem k orální tematice bych navrhovala využití tématu u klientů se závislostními problémy, vzhledem k významu zabijačky jako transformace či přechodového rituálu bych nabídla téma skupině dospívajících v posledním roce základní či střední školy jako možnost psychohygieny a hlubšího poznání vlastní afektivnosti. Umožněné abreakční momenty usnadňují vyjadřování a přijetí emocí (Perout 2018, str. 216). Může se stát i zajímavým námětem terapie afektivních poruch. Terapeuticky je možné pracovat s vlastní sebehodnotou, uzemněním, vizí do budoucna a nadhledem nad zdánlivě neřešitelné problémy (Mentzos 2012, str. 120).

Téma zabijačky navazuje na archetypální obrazy, lidové tradice a rodinné zázemí, čímž uvádí klienta do kontaktu s jeho kořeny, avšak zajímavou otázkou je (a následným výzkumem by mohlo být), co nahrazuje událost zabijačky a další k tomu přidružené rituální skutečnosti, když sama zabijačka už se s naším způsobem života příliš neshoduje? Co dnes slouží k ukotvení, k upevnění pospolitosti a uvědomění si přírodního cyklu jako kontrastu života a smrti? Kde je dovoleno „upouštět ventil“?

V rámci dějin umění jsem došla od tradičně zobrazených tradičně konaných zabijaček až k umění Hermanna Nitscheho. V tvorbě současných umělců můžeme pozorovat především aspekty katarze, které s sebou jak událost, tak tvorba přináší. Dále se umělecká díla týkají etických otázek zacházení se zvířaty, především v souvislosti s velkochovem masných plemen (např. Sue Coe, viz příloha) (Artnet). V rámci současného dekadentního umění se setkáváme

tváří v tvář s krví, syrovým masem a vnitřnostmi jako nutností konfrontace s naturalistickou realitou života. V dnešní společnosti toto považují za velký přínos či až skoro nutnost vzhledem k čím dál větší technologizaci a automatizaci každodenního života, ve kterém můžeme ztrácet kontakt s přirozeností, jež vedle hluboké krásy skýtá i odvrácenou tvář plnou utrpení, bolesti a hnusu.

8 ZÁVĚR

Způsob, jakým jsem se dostala k tomuto tématu, odpovídá předpokladům, ze kterých ve své práci vycházím, tedy předpoklady psychodynamických teorií člověka, jehož vnímání, myšlení a chování je založeno na dynamice psychických vědomých a nevědomých sil. Mým vědomým přáním bylo interpretovat terapeutické artefakty i výtvarná díla z dějin umění, a když mi můj přítel řekl o malíři, který věnoval celou sérii obrazů tématu zabijačky, znělo mi to jako zábavné téma, které se mě nebude vnitřně příliš dotýkat, a tím pádem nebudu mít s jeho realizací potíže. Postupem času jsem zjistila, že mé nevědomí okamžitě rozeznalo velký potenciál, který se v tomto tématu ukrývá. Mohu potvrdit, že zpracování tohoto tématu je pro mě velice přínosné jak po studijní stránce, kdy jsem měla možnost propojit souvislosti z oborů antropologie, dějin umění, psychoanalýzy a arteterapie dohromady, tak po sebezkušenostní stránce, kdy jsem si sama prošla procesem otevírání a poznávání svých vnitřních konfliktů, potlačených afektů a následné katarze. Katarzní zkušenost mi pomohla integrovat některé stínové aspekty mého já a tím docílit lepší vnitřní stability. Samozřejmě si uvědomuji, že stejně jako se zabijačka, a jiné výroční události, musí opakovat každý rok pro udržení rytmu života, tak i individuální vnitřní konflikty člověka nestačí jednou nahlédnout a dál se jimi nezabývat, ale je třeba dlouhodobé a opakované péče a pozornosti, aby byl člověk schopen se flexibilně vypořádat s novými výzvami života.

Každá takováto práce, kdy dosahujeme hlubšího zvědomení svých pravých pohnutek, tužeb, potřeb a přání, nás vede i k větší zodpovědnosti za náš vlastní život. V tomto duchu je pro mě finální dokončení mé práce i osobní transformací, přechodovým rituálem k dospělejšímu já skrze hlubší ukotvení a vnitřní stabilitu, přijetí zodpovědnosti za sebe a tím i možnosti lepší flexibility vůči okolí. To vše souvisí i se socializovanou agresivností, která je funkčně a prospěšně využívána k vyrovnání se s okolnostmi, dosahování vytyčených cílů i ke každodennímu obhájení sebe sama jak před okolím, tak před sebou samou, jiným termínem mluvíme o asertivitě.

Nutností života, na jakékoli úrovni, je schopnost růstu a sebeprosazení. Bohužel slabší, tzn. méně adaptivní, ustupují životu silnějšího. Konkurence a rivalita posouvá vývoj jedince i společnosti kupředu, k lepším řešením a výsledkům. Diskuze a výměna názorů nutí hledat tu nejoptimálnější cestu k uskutečnění přání a objevovat individuální kvality. Kritika je nutná pro překonání neuspokojivého nebo nevhodného, co nyní neslouží, a jehož destrukcí se otevře místo pro něco funkčního. Kritika zde není vždy proto, aby odstranila stávající a nahradila to novým, ale též pro konfrontaci s obavami a strachem o danou hodnotu, tedy jako zkouška, zda vytyčené ob stojí před ostatním. Agresivita ve formě útoku (kritika) se tak setkává s agresivitou ve formě obrany (obhajoba). Věřím, že s těmito aspekty života se potýká mnoho lidí v mnoha podobách. Každý je více či méně nucen se ptát, co život obnáší a jak v něm uspět, jak plně žít a sám sebe

autenticky projevit i jak přežít. Zabijačka je i tématem konfrontace s nepříjemným, s bolestivým, s těžkým. To, jak se postavíme k této události, vypovídá i o naší odvaze se s tímto negativním vypořádat. Jungiánsky řečeno je zde otázka, jak jsme ochotní přijmout svůj stín.

Už jen připustit, že je zde možnost nějakého stínu v člověku, vyvolává napětí a konflikt uvnitř nás. Zároveň naše současná civilizace vytěsňuje stín na kolektivní úrovni (co se týče smrti, negativních emocí, neúspěchu). Přestávají se používat rituály, ztrácí se schopnost mytologického myšlení, společnost se vzdala svého náboženského, zastřešujícího mýtu, a tak se připravila o možnost se k těmto vytěsněným obsahům v bezpečném ohraničeném prostoru dostávat a „povolovat ventil“. Co se týče křesťanství, i to se často omezuje na Kristovo evangelium milosrdenství a lásky, odvrací se od teze dědičné hříšnosti a viny v každém z nás a opomíjí se zmínky o zlých duchách i celý Starý zákon se svými negativními zvraty („Bůh ztratil svou strašlivou tvář“) (Škubalová 2004, Bitrich 2008). V současné situaci ohledně pandemie na jedné straně praská tato bublina (nárůst depresivních, úzkostných a neurotických lidí, psychosomatických onemocnění), na straně druhé zde stále funguje projekce do okolí (typu „nenosíš roušku, a tak máš na svědomí babičky v nemocnicích“, „politici jsou hloupí“, „kdo jde na demonstraci, je hulvát“) a o to větší snaha udržet si svou pomyslnou jistotu vnitřním naladěním a zřeknutím se všech emocí, které působí bolest, nezřídka i nemoc.

Vnitřní konflikty více či méně uvědomované, ale stále v psychice působící v mnoha podobách, jsou výzvou k tomu, aby člověk rostl. Jsou pocíťovány jako určitá nepohoda či prázdnota, vnitřní únava či naopak vyhrocené konflikty s okolím v rámci projekce. Pokud jsou příliš dlouho opomíjeny, vedou ke krizi. Krize sama o sobě není špatná, je pouze kontrastem či stínem, který doplňuje mozaiku našeho života, ve které má zásadní funkci, podobně jako tma vůči světlu, chlad vůči teplu, hlad vůči nasycení, smrt vůči životu. Je to aspekt poznání existenciální pravdy.

9 BIBLIOGRAFIE

The Art Institute of Chicago. *Figure with Meat*. 2016. <https://www.artic.edu/artworks/4884/figure-with-meat> (přístup získán 23. 3 2021).

Adler, Alfred. *Člověk jaký jest*. Praha: Orbis, 1935.

Antier, Edwige. *Agresivita dětí*. Praha: Portál, 2004.

Artnet. *Sue Coe*. <http://www.artnet.com/artists/sue-coe/> (přístup získán 30. 6 2021).

Asad, Talal. *Genealogies of Religion: Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam*. London: The Johns Hopkins University Press, 1993.

Baleka, Jan. *Modř - barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999.

Bartoš, František. *Dialektický slovník moravský*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1906.

Baštecký, Jaroslav, Jiří Šavlík, a Jiří Šimek. *Psychosomatická medicína*. Praha: Grada, 1993.

Becker, Udo. *Slovník symbolů*. Praha: Portál, 2007.

Bell, Julian. *Zrcadlo světa: nové dějiny umění*. Praha: Argo, 2010.

Biedermann, Hans. *Lexikon symbolů*. Praha: Beta, 2008.

Bitrich, Tomáš. „2018 - Prednaska 5 - Stin.pdf.“ *Dialogy s nevědomím*. 10. června 2008. <http://www.bitrich.cz/dokumenty/2018%20-%20Prednaska%205%20-%20Stin.pdf>.

Blažek, Vladimír, a Vladimíra Lovasová. „Symboly a rituály ve výuce arteterapie.“ V *Umění ve službě výchově, prevenci, expresivní terapii*, autor: Martina Komzáková a Jan Slavík, 165-168. Praha: Univerzita Karlova v Praze- Pedagogická fakulta, 2009.

Borossa, Julia. *Témata psychoanalýzy I*. Praha: Portál, 2002.

Boukal, Tomáš. *Ekologická antropologie: kapitoly z dějin oboru*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2012.

Bowie, Fiona. *Antropologie náboženství*. Praha: Portál, 2008.

Campbell, Joseph. *Tvořivá mytologie: masky bohů*. Praha: Pragma, 1968.

Cognet, Georges. *Dětská kresba jako diagnostický nástroj*. Praha: Portál, 2013.

Craig, Kenneth M. „Rembrandt and The Slaughtered Ox.“ *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 46, 1983: 235-239.

Čeněk, Miroslav. *Lidé, krajina a zemědělství*. Praha: Profi Press, 2006.

Čermák, František, Jiří Hronek, a Jaroslav Machač. *Slovník české frazeologie a idiomatiky*. Praha: Leda, 2009.

- Český slovník věcný a synonymický. Praha: St. pedagog. nakl., 1974.
- Davidová, Roseline. *Kresba jako nástroj poznání dítěte*. 2.vyd. Praha: Portál, 2008.
- Doubková, Věra. *Zvířata v Bibli*. 21. 3. 2020. <http://biblickedilo.cz/bible-v-liturgii/liturgicky-rok-b/zvirata-v-bibli/>.
- Douglas, Mary. *Čistota a nebezpečí: analýza konceptu znečištění a tabu*. Praha: Malvern, 2014.
- Dvořáková-Janů, Věra. *Lidé a jídlo*. Praha: ISV: Sociologie. , 1999.
- Dynda, Jiří. *Slovanské pohanství ve středověkých latinských pramenech*. Dolní Břežany: Scriptorium, 2017.
- Erban, Vít. *Seminář Antropologie náboženství*. přednáška Fenomén nečistého, České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, fakulta Teologická, obor Filosofie a religionistika, 2016.
- Eriksen, Thomas Hylland. *Sociální a kulturní antropologie: příbuzenství, národnostní příslušnost, rituál*. Praha: Portál, 2008.
- Fonagy, Peter. *Psychoanalytické teorie*. Praha: Portál, 2005.
- . *Psychoanalytické teorie*. Praha: Portál, 2005.
- Foster, Hal. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2015.
- Freud, Anna. *Já a obranné mechanismy*. Praha: Portál, 2006.
- Freud, Sigmund. *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920-1924*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1999.
- . *Nová řada přednášek k úvodu do psychoanalýzy*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1997.
- . *Výklad snů*. Pelhřimov: Nová tiskárna, 2003.
- Fromm, Erich. *Anatomie lidské destruktivity*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 1997.
- . *Anatomie lidské destruktivity*. Praha: Portál, 2019.
- . *Lidské srdce: jeho nadání k dobru a zlu*. Praha: Mladá fronta, 1969.
- Girard, René. *Obětní beránek*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997.
- Glenn, Martina. *Chaïm SoutineChaïm Soutine*. 18. 3. 2009. http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=395.
- . *Tachismus*. 21. 5. 2009. http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=107.
- Golding, John. *Cesty k abstraktnímu umění*. Brno: Barrister & Principal, 2003.

Hájek, Tomáš, a Irena Bukačová. *Příběh drobných památek*. Krajina domova. Sv. 1. České Budějovice: Studio JB, 2001.

Hall, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Litomyšl: Paseka, 2008.

Haller, Jiří. *Český slovník věcný a synonymický*. Praha: SPN, 1987.

Hartl, Pavel. *Stručný psychologický slovník*. Praha: Portál, 2004.

Havel, Tomáš Cyril. „Temnota jako světlo? Vědomí smrti jako důležitá součást výchovy pro život.“ V *Člověk ve stínu svého konce*, autor: Josef Dolista, Ladislav Skořepa, Lubomír Pána a eds. České Budějovice: Vysoká škola evropských a regionálních studií, o.p.s., 2007.

Havránek, Bohuslav, a ed. *Slovník spisovného jazyka českého, 2., nezměněné vyd.* Praha: Academia, 1989.

Heinz-Mohr, Gerd. *Lexikon symbolů: obrazy a znaky křesťanského umění*. Praha: Volvox Globator, 1999.

Heller, Laurence. *Uzdravení vývojového traumatu: jak trauma v raném dětství ovlivňuje naši schopnost seberegulace, vnímání sebe sama a schopnost navazovat vztahy*. Olomouc: Fontána, 2016.

Honzák, Radkin. *Jak žít a vyhnout se syndromu vyhoření*. Praha: Vyšehrad, 2015.

—. *Psychosomatická prvouka*. Praha: Vyšehrad, 2017.

Horácká galerie. *Hanuš Schwaiger*. <http://www.horackagalerie.cz/hanus-schwaiger> (přístup získán 26. červen 2021).

Hulke, Waltraud-Maria. *Praktická kniha o barvách*. Olomouc: Fontána, 2005.

IslamWeb.cz. *Svatý Korán*. <http://www.islamweb.cz/koran/> (přístup získán 28. 9 2019).

Jacksonová, Eve. *Jídlo a proměna*. Praha: Alpha Book, 2019.

Jacobi, Jolande Székács. *Psychologie C.G. Junga*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1992.

Jeruzalémská bible: Písmo svaté vydané Jeruzalémskou biblickou školou. Praha: Krystal OP, 2010.

Jirásek, Alois. *Staré pověsti české*. Brno: Tribun EU, 2008.

Jung, Carl Gustav. *Archetypy a nevědomí*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997.

—. *Snové symboly individuálního procesu*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1999.

—. *Symbol a libido*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2004.

Karika, Josef. *Slovanská magie*. Praha: Vodnář, 2003.

Kerényi, Karl. *Mytologie Řeků: II. Příběhy hérůů*. Praha: OIKOYMENH, 1998.

Kopeček, Pavel. „Oběť v Bibli.“ *České katolické biblické dílo*. <http://biblickedilo.cz/bible-v-liturgii/liturgicky-rok-b/obet-v-bibli/> (přístup získán 21. 11 2020).

Kroupová, Libuše, Josef Filipec, a ed. *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost: s Dodatkem Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy České republiky*. Praha: Academia, 2005.

Kulka, Jiří. „Ego i Self a jejich protekce, defenze či kompenzace.“ *Psychiatria*, 12 2005: 179-183.

Langhammerová, Jiřina. *Lidové zvyky: výroční obyčeje z Čech a Moravy*. Praha: Lidové noviny, 2004.

Langmeier, Josef, a Dana Krejčířová. *Vývojová psychologie*. Praha: Grada, 2006.

Lau, Jisra'el Me'ir. *Praktický judaismus*. Praha: P3K, 2012.

Lévi-Strauss, Claude. *Strukturální antropologie*. Praha: Argo, 2007.

Lhotová, Marie. *Proměny výtvarné tvorby v arteterapii*. Sv. 4. České Budějovice: Scientia, 2010.

Lingea s.r.o. *Internetový slovník současné češtiny*. 2018. <https://www.nechybujete.cz/slovník-soucasne-cestiny/zabija%C4%8Dka?> (přístup získán 27. červenec 2020).

Lüscher, Max. *Čtyřbarevný člověk*. Praha: Ivo Železný, 1997.

—. *Test volby barev k hodnocení osobnosti*. Bratislava: Psychodiagnostika, 1991.

Malá, Eva, a Zdeněk Smrčka. „Emoce hnusu u mentální anorexie.“ *Česká a slovenská Psychiatrie*, 2014: 110(1): 25–28.

Malina, Jaroslav, a kolektiv. *Encyklopedie antropologie | Přírodovědecká fakulta Masarykovy univerzity*. 2014. <https://is.muni.cz/do/sci/UAntrBiol/el/encyklopedie/encyklopedie.html> (přístup získán 17. říjen 2020).

Martinová, Z. „Černí rytíři dobývají města.“ *ABC*. 12. 3 2004. <https://www.abicko.cz/clanek/casopis-abc/5173/cerni-rytiri-dobývaji-mesta.html> (přístup získán 15. 9 2019).

Mazehóová, Yvona. *Uplatnění arteterapie v praxi pedagogicko-psychologického poradenství*. Praha, 179s.: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy. Dizertační práce. Vedoucí: Doc. PaedDr. Iva Stuchlíková, CSc., 2007.

McCouat, Philip. „The life and death of Mummy Brown.“ *Journal of Art in Society*. 2019. <http://www.artinsociety.com/the-life-and-death-of-mummy-brown.html>.

Mentzos, Stavros. *Přehled psychodynamiky*. Praha: Portál, 2012.

Müller, Oldřich. *Terapie ve speciální pedagogice*. Praha: Grada, 2014.

- Nakonečný, Milan. *Psychologie osobnosti*. Praha: Academia, 2009.
- Newman, Ja'akov. *Judaismus od A do Z*. Praha: Sefer, 1992.
- Nitsch, Hermann. *6-days-play*. <https://www.nitsch.org/en/6-days-play/> (přístup získán 18. 6 2021).
- . *Hermann Nitsch Biography*. 2019. <https://www.nitsch.org/en/hermann-nitsch-en/>.
- Obuchová, Ľubica. *Čínské symboly*. Praha: Grada, 2000.
- Otto, J. *Ottův slovník naučný: Ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí. Díl 27*. Praha, 1908.
- Ottův slovník naučný. D. .* Praha: J.Otto, 1908.
- Papoušek, Jiří, a Roger Kennedy. *Témata psychoanalýzy II*. Praha: Portál, 2002.
- Perls, Frederick Salomon. *Gestalt terapie - vzrušení lidské osobnosti a její růst*. Praha: Triton, 2004.
- Perout, Evžen. *Arteterapie v souvislostech*. Praha: Portál, 2018.
- Piaget, Jean. *Psychologie dítěte*. Praha: Portál, 2010.
- Poněšický, Jan. *Agrese, násilí a psychologie moci* . Praha: Triton, 2004.
- . *Agrese, násilí a psychologie moci v životě i procesu psychoterapie*. 2.doplňené vydání. Praha: Triton, 2010.
- . *Fenomén ženství a mužství*. Praha: Triton, 2012.
- . *Neurózy, psychosomatická onemocnění a psychoterapie*. Praha: Triton, 2012.
- . *Úvod do moderní psychoanalýzy*. Praha: Triton, 2012.
- Posèq, Avigdor W.G. „A Proposal for Rembrandt's Two Versions of Slaughtered Ox.“ *Artibus Et Historiae*, 30(60), Retrieved March 23 2021: 271-276.
- Praško, Ján, a ed. *Klinická psychiatrie*. Praha: Tigis, 2011.
- Profantová, Naďa, a Martin Profant. *Encyklopedie slovanských bohů a mýtů*. Praha: Libri, 2000.
- Příruční slovník jazyka českého*. Praha: Čs. akad. věd, 1953-1955.
- Radio Wave. *Moje terapie II, epizoda 5: Jde přeprogramovat vzpomínky na zneužití?* prosinec 2020. <https://open.spotify.com/episode/79OoMYdYSc1sulFxQ4fgRj> (přístup získán 27. 2 2021).
- Rahn, Ewald. *Psychiatrie*. Praha: Grada, 2002.

Ricková, Michala. „Proměny domácí zabijačky.“ *Diplomová práce*. Brno: 2011: Masarykova univerzita v Brně. Fakulta sociálních studií. Katedra environmentálních studií, Vedoucí práce: Ulčák, Zbyněk.

Samohýl, Jan. *Židovské inspirace křesťanství*. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 2017.

Schauber, Vera. *Rok se svatými*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1997.

Slovník spisovného jazyka českého. Praha: Academia, 1989.

Staudte-Lauber, Annalena. *Keltové*. Praha: Pragma, 1996.

Stehlíková Babyrádová, Hana. *Z hloubi duše*. Praha, Brno: Dokořán, Masarykova univerzita, 2017.

— . *Z hloubi duše*. Brno, Praha: Masarykova univerzita, Dokořán, 2017.

Svobodová, Vlasta. *Kalendář trochu historický*. Brno: Šimon Ryšavý, 2008.

Sylvester, David. *Rozhovory s Francisem Baconem, 1962-1979*. Praha: Arbor vitae, 1999.

Škubalová, Helena. „Pokání dnes a kdysi.“ *Getsemany*. Prosinec 2004. <https://www.getsemany.cz/node/927>.

Špačková, Marie. *Proč víly přestaly mít rády lidi*. Plzeň: Nava, 2010.

— . *Proč víly přestaly mít rády lidi: pohádkové příběhy inspirované slovanským bájeslovím*. Plzeň: Nava, 2010.

Třeštík, Dušan. *Mýty kmene Čechů: (7.-10. století) : tři studie ke "starým pověstem českým"*. Praha: Lidové noviny, 2003.

Ulehlová-Tilschová, Maire. *Česká strava lidová*. Praha: Družstevní práce: Svět. Nová řada. , 1945.

Urban, Otto M. *V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914*. Praha: Obecní dům, 2006.

— . *Decadence now!* Řevnice: Arbor vitae ve spolupráci se společností Pro Arte, 2010.

Vačlena, Karel, a Věnceslava Lužická. „Nálada prosincová.“ *Lada: list pro zájmy českých žen a dívek*, 1. 12 1902: 272.

Vágnerová, Marie. *Vývojová psychologie: dětství a dospívání*. Praha: Karolinum, 2012.

— . *Psychopatologie pro pomáhající profese*. Praha: Portál, 2012.

— . *Vývoj dětské kresby a její diagnostické využití*. Praha: Raabe, 2017.

— . *Vývojová psychologie*. Praha: Karolinum, 2012.

Válka, Miroslav. *Sociokulturní proměny vesnice*. Brno: Masarykova univerzita, 2011.

- Váňa, Zdeněk. *Svět slovanských bohů a démonů*. Praha: Panorama, 1990.
- Varaha Purana*. 6. 2 2019. https://en.wikipedia.org/wiki/Varaha_Purana.
- Vries, Simon Philip. *Židovské obřady a symboly*. Praha: Vyšehrad, 2009.
- Vrlová, Vanda, Lenka Drápalová, a Igor Válek. *Návrat ke kořenům: lidová kultura a tradice na Moravskoslezském pomezí*. Rožnov pod Radhoštěm: Valašské muzeum v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm, 2015.
- Vybíral, Zbyněk, a Jan Roubal. *Současná psychoterapie*. Praha: Portál, 2010.
- Werner, Karel. *Náboženství jižní a východní Asie*. Brno: Masarykova univerzita, 1995.
- White, Terri-Ann. *Příběhy světových mytologií*. Praha: Omega, 2018.
- Why are some sea mammals called "sea pigs"?* 21. 3 2020. <https://linguistics.stackexchange.com/questions/15134/why-are-some-sea-mammals-called-sea-pigs>.
- Wind, B. „Annibale Carracci's "Scherzo": The Christ Church Butcher Shop.“ *The Art Bulletin*, 58 (1), 1976: 93-96.
- Zíbrt, Čeněk. *Na tom našem dvoře*. Praha: Vyšehrad, 1911.
- . *Veselé chvíle v životě lidu českého*. Praha: Vyšehrad, 2006.
- Znaky a symboly*. Praha: Knižní klub, 2009.

10 SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č.1: Josef Lada, Zabíjačka, 1942

Příloha č.2: Josef Lada, Zabíjačka, 1954

Příloha č.3: Pieter Bruegel, Rolníci porážející prase, 1606

Příloha č.4: Porážení prasete: Ilustrace knihy Tacuinumsanitatis (příručka pro zdravý život),
Neznámý autor, 14.st.

Příloha č.5: Pieter Aertsen, Řezníkův stánek s útěkem do Egypta, 1551

Příloha č.6: Bartolomeo Passarotti, Řeznictví, 1578-1580

Příloha č.7: Annibale Carracci, The Butcher's Shop, 1583

Příloha č.8: Rembrandt van Rijn, Le Boeufécorché, 1655

Příloha č.9: Bible moralisée, 13.st., London

Příloha č.10: Chaim Soutine, Poražené hovězí, 1924

Příloha č.11 Francis Bacon, Figure with Meat, 1954

Příloha č. 12 František Kaván, Umrličí cesta, r. 1895 – 1896

Příloha č. 13 Bohumil Kubišta, Zátíší s lebkou, r. 1912

Příloha č. 14 Géza Szöllösi, Projekt tělo: mé lásky, 2010

Příloha č. 15 Jackson Pollock, no. 5, r. 1948

Příloha č. 16 Hermann Nitsch, Schuttbild, r. 2016

Příloha č. 17 Hermann Nitsch, Šestidenní hra, r. 1998 (Nitsch 1998)

Příloha č. 18 Edvard Munch, Dívky na mostě, r. 1901

Příloha č. 19 Sue Coe, Standing Pig (at Lete Concentration Camp), r. 1993

11 PŘÍLOHY

Příloha č. 1: Josef Lada, Zabijačka, r. 1942



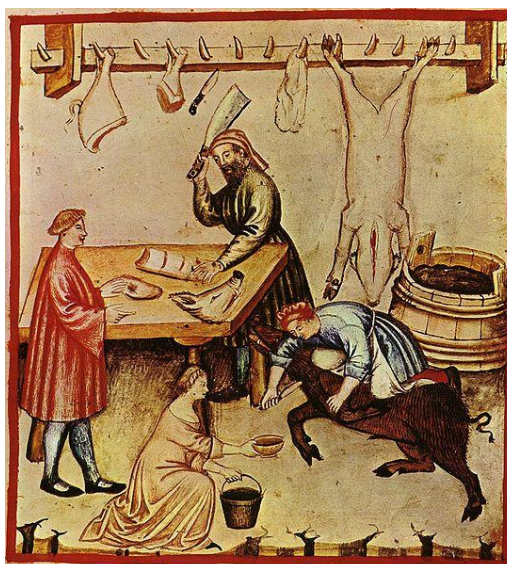
Příloha č. 2: Josef Lada, Zabijačka, r. 1954



Příloha č. 3: Pieter Bruegel, Rolníci porážející prase, r. 1606



Příloha č. 4: Porážení prasete: Ilustrace knihy Tacuinumsanitatis (příručka pro zdravý život), Neznámý autor, 14. st.



Příloha č. 5: Pieter Aertsen, Řezníkův stánek s útekem do Egypta, r. 1551



Příloha č. 6: Bartolomeo Passarotti, Řeznictví, r. 1578 – 1580



Příloha č. 7: Annibale Carracci, The Butcher's Shop, r. 1583



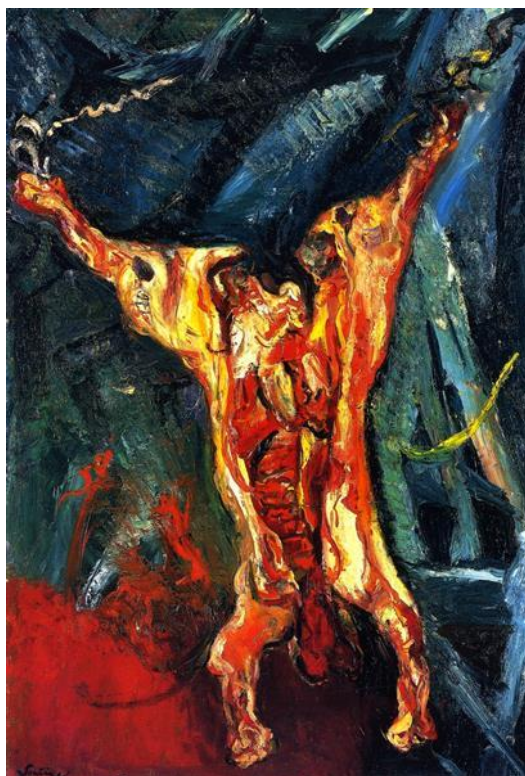
Příloha č. 8: Rembrandt van Rijn, Le Boeufécorché, r. 1655



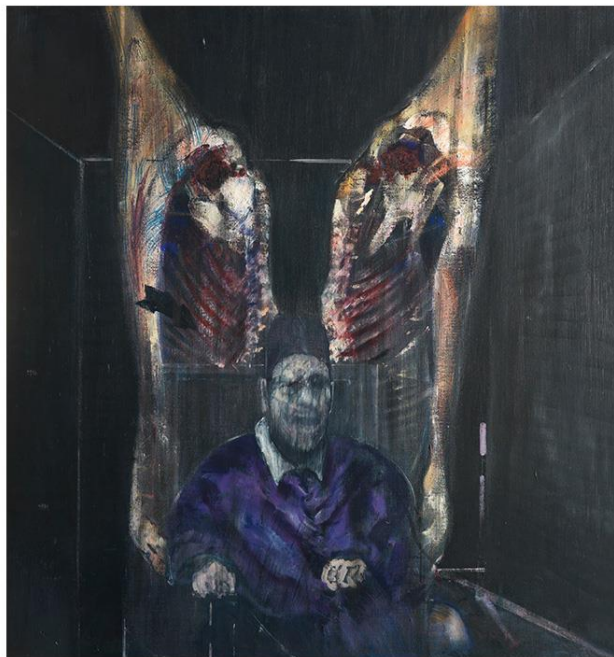
Příloha č. 9: Bible moralisée, 13. st., London



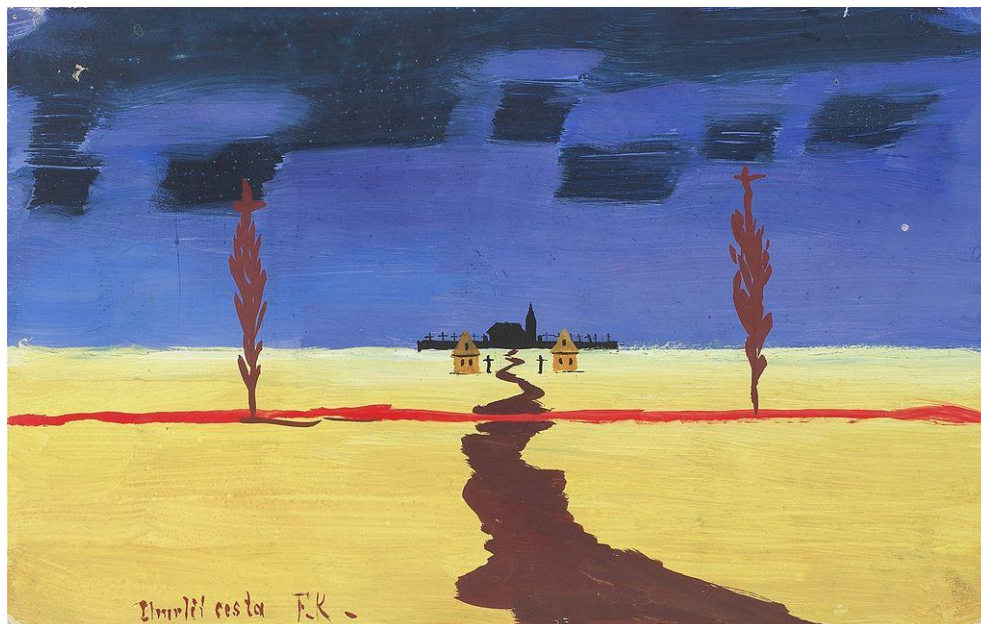
Příloha č. 10: Chaim Soutine, Poražené hovězí, r. 1924



Příloha č. 11: Francis Bacon, Figure with Meat, r. 1954



Příloha č. 12: František Kaván, Umrličí cesta, r. 1895 – 1896



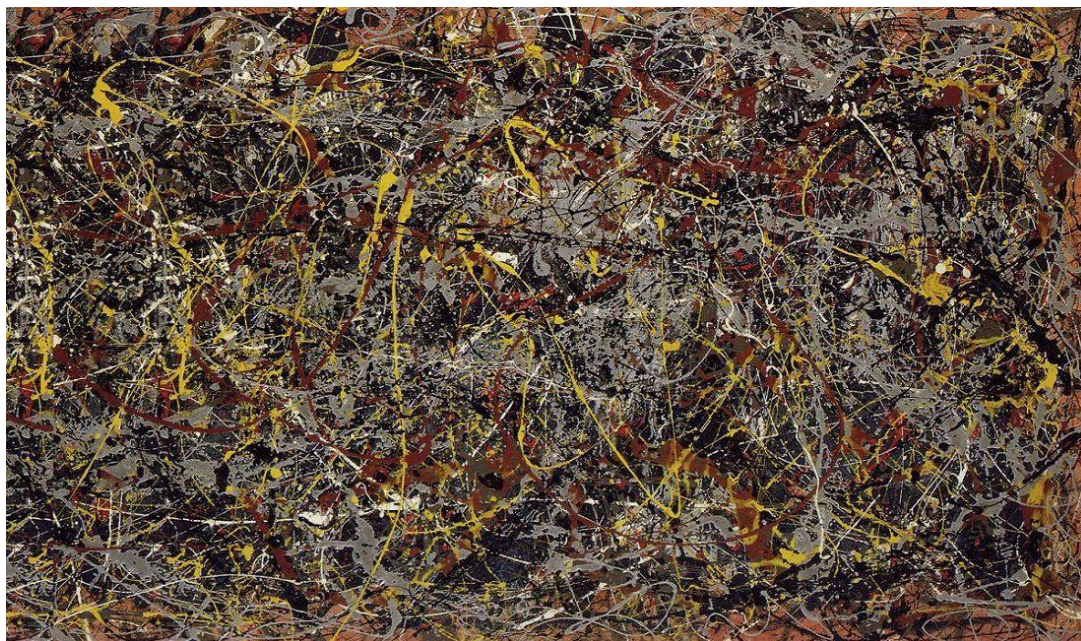
Příloha č. 13: Bohumil Kubišta, Zátíší s lebkou, r. 1912



Příloha č. 14 Géza Szöllösi, Projekt tělo: mé lásky, 2010



Příloha č. 15 Jackson Pollock, no. 5, r. 1948



Příloha č. 16: Hermann Nitsch, Schuttbild, r. 2016



Příloha č. 17: Hermann Nitsch, Šestidenní hra, r. 1998 (Nitsch 1998)



Příloha č. 18: Edvard Munch, Dívky na mostě, r. 1901



Příloha č. 19. Sue Coe, Standing Pig (at Lete Concentration Camp), r. 1993

