



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

Interpretace pohádky O bezruké dívce

Vypracovala: Lucie Rogožanová

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Krninský, Ph.D.

České Budějovice 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem autorem této kvalifikační práce a že jsem ji vypracovala pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

Datum

Podpis studenta

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat Mgr. Luboši Krninskému, Ph.D. za odborné vedení práce, cenné rady, ochotu a trpělivost. Děkuji také všem účastnicím výzkumu, které mi ochotně věnovaly svůj čas při tvorbě artefaktů a rozhovorů.

ABSTRAKT

Bakalářská práce se věnuje tématu pohádky O bezruké dívce. Teoretická část předkládá pohled na význam pohádek a jejich pojetí v oblasti psychologie, dále představuje základní pojmy, které jsou při interpretaci pohádky zmiňovány. Právě interpretace a analýza příběhu O bezruké dívce jsou stěžejními body teoretické části. Pozornost je také věnována projektivně-intervenční arteterapii, jejím metodám, technikám a způsobu interpretace artefaktů. Praktická část zahrnuje kazuistiky, v jejichž rámci jsou analyzovány a interpretovány artefakty získané od účastníků výzkumu, s nimiž byl následně veden nestrukturovaný rozhovor. Sledována je otázka symboliky vyskytující se v artefaktech, a také otázka témat, která se mohou při práci s pohádkou otevírat. Výsledky výzkumu napovídají, že se při práci s pohádkou můžeme setkat například s tématem zranění, otázkou vztahu k ženství či vztahu mezi mužem a ženou.

Klíčová slova: Bezruká dívka, pohádka, projektivně-intervenční arteterapie, symbol

ABSTRACT

The bachelor thesis delves into the topic of the fairy tale The Handless Maiden. The theoretical section provides insights into the significance of fairy tales and their psychological context, introducing fundamental concepts relevant to interpreting this particular tale. The focal points of the theoretical part lie in the interpretation and analysis of The Handless Maiden. Additionally, attention is devoted to projective-interventional art therapy, its methods, techniques, and the approach to interpreting artifacts. The practical segment involves case studies where artifacts obtained from research participants, subsequently interviewed in an unstructured manner, are analyzed and interpreted. The exploration of symbolism within these artifacts, as well as the themes that emerge when working with the tale, is a central aspect. The research results suggest that when engaging with a fairy tale, themes such as wounding, the relationship to femininity, and the dynamics between men and women may come to the fore.

Keywords: Handless Maiden, fairy tale, projective-intervention art therapy, symbol

Obsah

ÚVOD.....	6
TEORETICKÁ ČÁST.....	7
1 Význam pohádek.....	7
1.1 Zájem o studium lidových pohádek.....	7
1.2 Psychologický pohled na pohádky.....	9
1.2.1 Psychoanalytický přístup.....	9
1.2.2 Analytický přístup.....	10
2 Symboly, archetypy a proces individuace.....	11
2.1 Symboly.....	12
2.2 Archetypy.....	13
2.3 Proces individuace.....	15
3 Analýza a interpretace pohádky O bezruké dívce.....	16
3.1 Problematika interpretace.....	17
3.2 Symbolika v příběhu.....	18
3.3 Možnosti interpretace příběhu.....	22
3.3.1 Vztah mezi mužským a ženským principem (animou a animem).....	23
3.3.2 Cena za uzavření smlouvy s ďáblem.....	25
3.3.3 Nastoupení cesty duševního vývoje.....	28
3.3.4 Mezistupeň na cestě - sňatek s králem a dar stříbrných rukou.....	29
3.3.5 Odchod do lesa jako příležitost k rozvoji bytostného Já.....	30
3.3.6 Znovuobnovení rukou a druhá svatba jako pokrok v procesu individuace	32
4 Výtvarný artefakt a pohádková témata v projektivně-intervenční arteterapii.....	34
4.1 Projektivně-intervenční arteterapie.....	34
4.2 Výtvarný artefakt.....	35
4.2.1 Technika tematického akvarelu.....	35
4.2.2 Interpretace artefaktu.....	35
4.3 Význam pohádkových témat.....	36

PRAKTICKÁ ČÁST.....	38
5 Metodologie výzkumu.....	38
5.1 Výzkumný záměr.....	38
5.2 Metoda výzkumu, získávání a analýzy dat.....	38
5.3 Etika výzkumu.....	40
6 Kazuistiky.....	41
6.1 Blanka, 42 let.....	41
6.2 Monika, 58 let.....	48
6.3 Alena, 57 let.....	55
6.4 Radka, 50 let.....	59
6.5 Anežka, 43 let.....	63
6.6 Klára, 19 let.....	68
6.7 Diana, 44 let.....	72
DISKUZE A REFLEXE.....	76
ZÁVĚR.....	80
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ.....	82
SEZNAM PŘÍLOH.....	86

ÚVOD

Pohádková témata představují náměty, které jsou hojně využívány v praxi projektivně-intervenční arteterapie. Obsahují celou šíři motivů, s nimiž je možné terapeuticky pracovat, výtvarně je uchopit a následně využít k hlubšímu pochopení sebe sama. V této práci se věnuji pohádce bratří Grimmů O bezruké dívce, která je velmi komplexním příběhem nabízejícím značnou škálu obsahů, které se tak mohou dotýkat širokého spektra lidských zkušeností.

Práce si klade za cíl analyzovat pohádku O bezruké dívce, navrhnout některé její interpretační možnosti a zprostředkovat pohled na možnosti výtvarného zpracování tohoto tématu. Zajímá mne především využitelnost zmíněné pohádky v rámci projektivně-intervenční arteterapie.

V teoretické části se nejdříve zabírám významem lidových pohádek v životě člověka a psychologickým pohledem na tuto problematiku. Pozornost věnuji také přiblížení významu pojmů jako je symbol, archetyp či individuace, s nimiž v rámci rozboru pohádky pracuji. Následuje vlastní analýza a interpretace pohádky, jež se nese především v duchu analytické psychologie. Dále představuji teoretické zázemí projektivně-intervenční arteterapie, z jejíhož přístupu vycházím při analýze artefaktů uvedených v praktické části.

V praktické části jsou předloženy kazuistiky, které představují příklady, jakým způsobem lze toto téma výtvarně zpracovat. Prostřednictvím analýzy a interpretace artefaktů vytvořených účastníky výzkumu se zamýšlím nad symboly, které se ve výtvarném zpracování tématu objevují. Zkoumám také otázku, jaká témata se mohou při práci s touto pohádkou a při jejím výtvarném ztvárnění otevírat.

TEORETICKÁ ČÁST

1 Význam pohádek

Pohádky nás doprovázejí již od útlého dětství. Považujeme je tak za nedílnou součást svého života, ať už v pozici posluchačů či vypravěčů. Lidové pohádky nejsou jen literárním žánrem sloužícím pro pobavení. Podle Bettelheima (2017) mohou dětem zprostředkovat podvědomé porozumění sobě samému i vnějšímu světu. Autor zdůrazňuje především význam pohádek při **formování osobnosti dítěte** a jeho vývoji. Těmito účinky se zabývá celá řada badatelů nejen z oboru psychologie. Kupříkladu Max Lúthi poukazuje na významný **psychoterapeutický účinek** pohádek na jedince, ale i na celou společnost (Veliká, 2022). Mohou být také potenciálním zdrojem **seberozvoje**, neboť člověka konfrontují s nedostatky a jednostrannými postoji v jeho vědomém přístupu k životu. Děje se tak nejen na individuální, nýbrž také na kulturní rovině (Kardaun, 2010).

Jak uvádí Jones (2002), o významu lidových pohádek v životě lidí vypovídá již jejich existence po staletí, předávání z generace na generaci, a to napříč kulturami ve více či méně se lišících variantách téhož příběhu. Zipes (2006) v tomto kontextu dodává, že pohádky obsahují **univerzální motivy** a zkušenosti sdílené napříč světem. Jejich konkrétní podoba je pak ovlivněna danou kulturou a dobou. Podle jeho názoru pohádky odhalují radosti i strasti lidské existence, aby mohly následně nabídnout možnosti, jak se adaptovat v tomto světě a ovlivňovat svoje životní směřování.

Existuje mnoho přístupů ke zkoumání pohádek od literárněvědného přes socio-historický až po psychologický. Pro účely této práce mne bude zajímat především hledisko psychologické. Avšak dříve než přejdu k otázce významu pohádek v kontextu psychologie a arteterapie, zastavím se krátce u počátků rozvoje zájmu o vědecké studium pohádek.

1.1 Zájem o studium lidových pohádek

Kořeny vyprávění, které dnes označujeme jako žánr pohádek, sahají stovky (v některých případech i tisíce) let nazpět. Po většinu této doby se lidové pohádky předávaly ústním

vyprávěním. Pochopitelně je tak prakticky nemožné dopátrat se původních autorů těchto příběhů. V důsledku neustálého kolování této orální podoby také často docházelo k úpravám příběhů v závislosti na daném vypravěči a kulturním prostředí. Výsledkem tak jsou různé varianty týchž příběhů, které kolovaly napříč světem, a s nimiž se tak můžeme setkat v různých společnostech (Jones, 2002).

Od dob renesance se však můžeme setkat s počátky sbírání a zapisování doposud zpravidla pouze ústně tradovaných příběhů. V průběhu 17. a 18. století se tento trend rozvíjí především v Itálii a Francii. V italském prostředí se tak objevují sbírky pohádkových textů od G. Straparoly nebo G. Basileho. Autorem sbírky francouzských pohádek byl mj. Ch. Perrault. Právě vlivy z Francie podnítily výrazný nárůst zájmu o studium tohoto žánru na území Německa v 18. a zejména v 19. století. Německy mluvící prostředí se následně stalo významným centrem pohádkoslovného bádání. Zde se zapsali do paměti celého světa **Jacob a Wilhelm Grimmové** svou sbírkou pohádek¹ (Veliká, 2022).

Právě bratři Grimmové, včetně celé řady dalších badatelů, se pokusili vybudovat národní identitu mj. pomocí odhalení „původních“ národních pohádek. Vzhledem k vzájemnému prolínání a kolování orální podoby příběhů napříč kulturami, tak v podstatě nelze žádnou pohádku označit za čistě „původní“, spojenou s konkrétním národem (Zipes, 2006). Oba bratři, ovlivnění romantismem, hledali v pohádkách předkřesťanské stopy a vnímali je jako pramen pohanského života, jenž je potřeba zachytit pro další generace (Veliká, 2002). Jejich postoj ještě nebyl přísně vědecký. Přestože příběhy zapisovali téměř doslovně tak, jak byly vyprávěny, někdy smíchali několik verzí dohromady (Von Franz, 2015). Veřejnosti nepředkládali přesné údaje o pramenech, z nichž čerpali, neboť považovali za důležité, aby nositelem pohádek zůstal anonymní lid. Řada příběhů tak začala být posléze spojována s jejich jménem (Veliká, 2022).

Činnost bratří Grimmů a jejich sbírka pohádek vyvolala další výrazný nárůst zájmu o toto téma. Začaly vznikat teorie o původu a šíření pohádek (Veliká, 2022). Následoval zájem o tento žánr z hlediska literárního a formálního (jejím představitelem je např.

¹ Sbírkou vyšla ve dvou dílech poprvé v letech 1812-1815 pod názvem *Kinder- und Hausmärchen*. Sbírkou byla několikrát revidována a poslední verze byla vydána roku 1857.

Max Lúthi), ale také z pohledu etnologie, archeologie či mytologie (Von Franz, 2015). Ve 20. století se pohádka stává také předmětem bádání v oblasti psychologie, a to jak z perspektivy psychoanalytické, tak posléze též analytické (Veliká, 2022).

1.2 Psychologický pohled na pohádky

Studium pohádek z psychologického úhlu pohledu můžeme vysledovat zejména v prostředí **hlubinné psychologie**. Jedná se především o dva směry, které se tomuto tématu intenzivněji věnují, a sice psychoanalýza a analytická psychologie.

Z **psychoanalytického hlediska** se pohádkám systematictěji věnoval zejména Bruno Bettelheim (2017). Pohled z pozice folkloristy nabízí kupříkladu Alan Dundes (1976). Sám Sigmund Freud se tematice pohádek věnoval spíše okrajově a lze se tak v jeho spisech setkat jen s občasnými zmínkami (viz např. článek *Pohádkový materiál ve snech*). Freudovsky orientovaní psychoanalytici poukazují na nevědomé obsahy, které jsou základem pohádek a hledají jejich vztah ke snům (Bettelheim, 2017).

V prostředí **analytické psychologie** se o téma pohádek zajímal již samotný zakladatel tohoto směru C. G. Jung. Řada jeho následovníků pak dále toto téma rozpracovávala. Příkladem je Hedwiga von Beit, Hans Dieckmann a především Marie-Louise von Franz (von Franz, 2015).

1.2.1 Psychoanalytický přístup

Zájem o mýty, a také pohádky projevoval již **Sigmund Freud**. Je obecně známé, že byl inspirován mýtem o Oidipovi k vytvoření teorie oidipovského komplexu. Společně s E. Oppenheimem se však také věnoval otázce vztahu mezi sny, mýty a jejich vztahem k psychoanalýze. Psychoanalytické hledisko sleduje při studiu pohádek **Bruno Bettelheim**, podle kterého jsou dětem pohádky nápomocné k překonání oidipovského komplexu. Jeho studie jsou velmi populární, avšak zároveň vyvolávají i kritické ohlasy² (Repciuc, 2019).

Bruno Bettelheim (2017) přisuzuje pohádkám významný účinek v rozvíjení a integraci dětské osobnosti. Především lidové pohádky představují pro děti pochopitelný

² Kupříkladu námítky z řad folkloristů, kteří Bettelheima kritizují za jeho přehlížení sociohistorického kontextu.

prostředek, jak porozumět sám sobě, svým vnitřním problémům i vnějšímu světu. Zároveň mohou člověka nasměrovat k nalézání vlastních řešení těchto potíží. Byť se autor soustředí zejména na otázku vlivu pohádkových příběhů na psychiku dětí, neznamená to, že by v případě dospělých považoval tento literární žánr za bezvýznamný. Nicméně jeho klíčový význam vidí právě pro dětský věk, neboť pohádky mohou dětem pomoci překonat existenciální potíže jako je např. oidipovský komplex či sourozenecká rivalita.

Bettelheim (2017, s. 20) zmiňuje, podle mého názoru zcela zásadní myšlenku: „Nejhlubší význam pohádky je pro každého jiný a není stejný ani pro téhož člověka v různých okamžicích jeho života. (...) Z téže pohádky si dítě bude brát různé významy podle potřeb a zájmů dané chvíle“. Jednotlivé příběhy totiž nesou významy na mnoha rovinách. Jejich obsahy jsou symbolickým ztvárněním duševních procesů odehrávajících se v nitru člověka. V souladu s psychoanalytickým pohledem zastává autor názor, že v pohádkách jsou obsažena důležitá sdělení pro všechny tři složky osobnosti (Id, Ego, Superego), tedy pro vědomou i nevědomou část mysli.

1.2.2 Analytický přístup

C. G. Jung (1998b) se zajímal o pohádky zejména v souvislosti jejich vztahu k nevědomí. V jeho pojetí se totiž v pohádkách, stejně tak jako v mýtech, objevují typické motivy, jež lze sledovat daleko do historie a které označil termínem archetypy. Pohádky vnímal jako spontánní projevy duše. Skrze studium a interpretaci těchto forem (pohádky a mýty, ale také sny nebo alchymistické texty) se snažil přiblížit k podstatě archetypů. Právě tomuto fenoménu věnoval značnou pozornost a vytvořil celou koncepci archetypů, které se budu věnovat blíže v následující kapitole. Tématem pohádek se však cíleně začali zabývat především někteří Jungovi následovníci.

Systematickým zkoumáním pohádek a jejich interpretaci z pohledu analytické psychologie se následně věnovala **Marie-Louise von Franz**, studentka C. G. Junga a posléze i jeho spolupracovnice. Ve svém studiu vychází z Jungovy koncepce archetypů. Von Franz vnímá pohádky jako nesmírně cenný materiál pro výzkum nevědomí, neboť se, podle ní, jedná o nejčistší výraz kolektivně nevědomých

psychických procesů (von Franz, 2015). Jejimi slovy: „Pohádky zobrazují archetypy v jejich nejjednodušší, nejhutnější a nejpřesnější podobě. V tomto čistém tvaru nám archetypové obrazy poskytují nejlepší návod k porozumění procesům, které se odehrávají v kolektivní psyché“ (von Franz, 2015, s. 15).

Z pohledu analytické psychologie jsou pohádky symbolickým ztvárněním psychických procesů a je věnována velká pozornost jejich výkladu (Müller & Müller, 2006). Právě Marie-Louise von Franz patří k průkopnicím na poli jejich interpretace. Z jejího pohledu má studium a výklad pohádek význam především pro porozumění obecně lidským strukturám. Zatímco v mýtech a legendách je základní vzorec lidské psyché překryt množstvím kulturního materiálu, tak v pohádkách je, podle autorky, tohoto kulturního nánosu mnohem méně, a základní vzorec lidské psyché se tak v nich jeví mnohem jasnějším (von Franz, 2015).

Podobný názor zastává také McCurdy (2006), podle něhož pohádky ilustrují způsoby fungování psyché. Smysl analýzy pohádek vidí v rozeznání archetypických vzorců, které se zde objevují a v porozumění tomu, jak se uplatňují v rámci procesu individuace.³

V prostředí analytické psychologie se lze také setkat s využitím pohádkových příběhů v rámci psychoterapie. Příkladem je **Hans Dieckmann** (1997), který studuje rozličné podoby pohádkových motivů, jež se vyskytují v terapii s dospělými i dětmi. Podle jeho zkušeností se objevují ve snech klientů, stejně tak jako v jejich fantaziích či asociacích. Dieckmann se následně zajímá o to, jak s těmito motivy pracovat v rámci terapie.

2 Symboly, archetypy a proces individuace

V této kapitole bych se ráda blíže podívala na základní pojmy, s nimiž budu v rámci interpretace pohádky pracovat. Jedná se především o symboly, které mě budou zajímat z hlediska psychoanalýzy i analytické psychologie. Dalšími důležitými aspekty, které je potřeba zmínit, jsou archetypy a proces individuace. Tyto se vztahují především k analytické psychologii C. G. Junga.

3 Z pohledu analytické psychologie jsou pohádky symbolickým vyjádřením individuálního procesu v celé jeho komplexnosti (McCurdy, 2006).

2.1 Symboly

Termín symbol pochází z řeckého slova *syμβάλλειν*, které v překladu znamená sloučit nebo hodit na jednu hromadu. Symbol je tedy něco, co je složeno či spojeno z částí (Lurker, 2005). Verena Kast (2000, s. 23) k tomu podotýká: „Teprve, když jsou části sestaveny dohromady, jedná se o symbol a tento symbol se pak stává symbolem něčeho“. Symbol přitom odkazuje na nějaký jiný objekt, přičemž mezi symbolem a objektem, který reprezentuje, existuje vnitřní souvislost (Lurker, 2005). Nenese v sobě jen zjevný význam, nýbrž také mnohem širší stránku, kterou není možné zcela rozumově uchopit a přesně definovat. Lidé tak vědomě používají symbolických pojmů k vyjádření věcí, jež nás přesahují, a které nejsme schopni plně pochopit. Zároveň jsou symboly, vedle tohoto vědomého používání, produkovány také nevědomě, a to v podobě snů (Jung, 2017).

Při interpretaci symbolů, s nimiž se setkáváme nejen v pohádkách, ale také v mýtech, snech, umění, náboženství apod., je důležité mít na paměti **nejednoznačnost jejich významu**. Tentýž symbol tak může vyjadřovat různé, ba dokonce protichůdné, pojmy. Příkladem mohou být rozdílné významy barev v odlišných kulturách (Nicola, 2005). Podle Kast (2000) je tato významová bohatost symbolu prakticky nevyčerpatelná. Tím se stává interpretace symbolů poněkud nesnadnou a musíme vždy pátrat po neviditelné skutečnosti, která je skryta za realitou zjevnou. Jak uvádí Lurker (2005), při převodu symbolického obsahu do jazyka pojmů vždy zůstává něco, co tímto způsobem převést nelze. Symbol totiž často reprezentuje sféry neviditelné a nepochopitelné, které nelze rozumem zcela uchopit. Obdobně se vyjadřuje také Jung (2017), podle něhož nelze při interpretaci symbolů postupovat mechanicky podle nějakých striktních pravidel. V tomto kontextu tak klade důraz na roli citění a intuice vedle jednostranného zaměření pouze na racionální intelekt.

Freud (1997) se zabýval otázkou symbolů zejména v souvislosti se sny a jejich výkladem. V jeho pojetí je symbol vyjádřením nevědomého materiálu. Prostřednictvím symbolizace jsou tak ve snu, podle jeho názoru, nepřímě znázorněny latentní myšlenky. Výsledkem jsou tak rozličné snové symboly (vyjadřující zpravidla nevědomá přání sexuálního charakteru), které jsou pro cenzuru superega přijatelné. Zároveň ovšem

podotýká, že mezi snovými symboly existuje také řada těch, které znamenají totéž a je tedy nutné je vykládat v jejich vlastním významu.

Zatímco psychoanalýza vidí za manifestním symbolem skryté latentní přání, analytická psychologie jde v tomto ohledu dál. Byť také předpokládá, že se v symbolu může projevit přání, jakožto výraz obranného mechanismu. Zároveň však pojímá symbol jako formu, ve které se utváří „nová a jedinečná tvůrčí podoba, v níž se mísí aktuální a biografické prvky osobnosti s prvkem archetypovým a finálním“ (Müller & Müller, 2006, s. 396).

Jung (2017) tedy, na rozdíl od Freuda, nepovažuje symboly za projevy výhradně osobního nevědomí, nýbrž také nevědomí kolektivního. Podobně jako Freud studoval symboly zejména v rámci analýzy snů. Na základě tohoto zkoumání dospěl k názoru, že symboly mohou mít na člověka léčivý účinek tím, že mají schopnost sjednotit protiklady v psyché. Dodává ovšem, že k tomuto je nezbytné význam symbolu správně interpretovat a integrovat do vědomí. Jak uvádí Müller a Müller (2006), symboly mohou kompenzovat příliš jednostranné postoje a naznačit alternativní způsoby chování.

Fromm (1999) zdůrazňuje emoční rozměr symbolu. Považuje jej za jev existující mimo nás, který však symbolizuje něco v nás - vnitřní zážitek, pocit nebo myšlenku. Podobně také Kast (2000) hovoří o důležitosti emoční stránky a schopnosti otevřít se vůči symbolu. Navázání emočního kontaktu se symbolem, kterým se člověk aktuálně zabývá, může oživit psychické zkušenosti (vzpomínky, očekávání apod.).

2.2 Archetypy

Pohádky, mýty či sny nejsou jen zdrojem symbolického obsahu. Setkáváme se v nich také s bohatým archetypovým materiálem, který se, podle von Franz (2015), vyskytuje právě v pohádkách ve své nejčistší a nejjednodušší podobě. Jak jsem již zmínila v kapitole 1.3.2 *Analytický přístup*, je to zejména prostředí analytické psychologie, v němž je věnována pozornost archetypům při analýze pohádek.

Vzájemné vztahy mezi symboly a archetypy přibližuje Kast (2000, s. 109) slovy: „Symboly jsou místem, kde se zpracovávají komplexy, a za komplexy stojí archetypy.

Setkáváme se buď více s osobními symboly (...) nebo s nadosobními symboly, v nichž se vyjadřují archetypové obsahy. Avšak i nadosobní symboly se dostávají do vědomí prostřednictvím komplexů. Nakonec tedy za symbolem stojí archetyp (...)

Jung (1998a, s. 26) charakterizuje archetypy jako: „symbolické praobrazy, ze kterých se vytvořil a diferencoval lidský duch“. V jeho pojetí se jedná o zděděné obecné instinktivní popudy a formy, určité **typické motivy**, které lze vysledovat daleko do historie (ba dokonce do prehistorie). Nejedná se tedy o zděděné představy, nýbrž o jakési **vrozené sklony** a způsoby vnímání a chápání, pocházející z nevědomí (Jung, 1998a). Všichni lidé tak mají v určitých situacích přibližně obdobné představy, srovnatelné pocity a instinktivní reakce (Kast, 2000). Archetypické obrazy v mysli člověka připodobňuje Jung (2017) k vrozeným instinktům u zvířat. Von Franz (2015) podotýká, že archetyp není statickým obrazem, nýbrž se jedná spíše o proces či psychický impulz.

V souvislosti s archetypy je potřeba zmínit se o Jungově koncepci **kolektivního nevědomí**, které autor odlišuje od osobního nevědomí. Kolektivní nevědomí nepochází z individuální zkušenosti, jako je tomu u osobního nevědomí (Jung, 1998a). Jedná se o hlubší vrstvu nevědomí, která je vrozená. Nemá individuální, nýbrž všeobecný (nadosobní) charakter a je ve všech lidech identická. Zatímco obsahem osobního nevědomí jsou emočně zabarvené komplexy, strukturu kolektivního nevědomí tvoří právě archetypy (Jung, 1998b).

Každý archetyp je v podstatě jedním aspektem kolektivního nevědomí a současně zobrazuje také celé kolektivní nevědomí. V celém systému archetypů tak neexistuje žádný žebříček hodnot, podle kterého by se řadily (von Franz, 2015).

K otázce povahy archetypu Jung (1998b) zdůrazňuje, že archetyp jako takový je sám o sobě nenázorný. Archetypické představy a zkušenosti, které nám nevědomí zprostředkovává a které vstupují do vědomí, tak musíme odlišit od této nenázorné základní formy. Podstata archetypu je neuvědomitelná, neuchopitelná a její základní významy lze zachytit jen přibližně. Jak uvádí Jacobi (2013), tato podstata není určena obsahem, ale formou či tvarem. Vlastní archetyp je tedy nenázorný, avšak „má účinky,

které umožňují znázornění, totiž archetypické představy“ (Jung, 1998b, s. 71). Způsob projevu archetypické představy závisí na dané konstelaci, ve které se manifestuje (Jacobi, 2013).

Jung (2017) zdůrazňuje výraznou **emoční hodnotu** archetypických představ. Hovoří o prožitku určité fascinace při setkání s těmito představami. Jejich vynoření má, podle autora, výrazný účinek na lidskou mysl, který má často numinózní až mystický charakter. Jung v této souvislosti podotýká, že působení archetypu na jedince může být jak léčivé, tak destruktivní v závislosti na zaměření lidského vědomí.

V souvislosti s interpretací významů archetypů (a tedy i vzhledem k interpretaci pohádek) von Franz (2015) upozorňuje na to, že každý archetyp zahrnuje zároveň i ostatní archetypické obrazy. „V nevědomí jsou totiž všechny archetypy vzájemně kontaminovány“ (von Franz, 2015, s. 21). Významové přesahy a vzájemné souvislosti mezi jednotlivými archetypy, tak při výkladu mohou znamenat riziko, že se ze všeho stane všechno (von Franz, 2015).

Von Franz (2015) vidí v pohádkách vyjádření opravdového bytostného Já člověka, jež představuje natolik komplexní zkušenost, kterou lze zprostředkovat a pochopit jen skrze stovky pohádkových vyprávění a jejich neustálé opakování. Jung (1998a) charakterizuje archetyp bytostného Já jako centrum osobnosti, které je nadřazené vědomému Já a představuje sjednocení vědomí i nevědomí. Proces stávání se bytostným Já pak označuje jako individuaci. Podle von Franz (2015) představují různé pohádky průřezy rozličných fází zkušenosti bytostného Já.

2.3 Proces individuace

Jak jsem již nastínila v předchozích kapitolách, představuje individuace pro analytickou psychologii významný **proces rozvoje osobnosti**. Jedná se v podstatě o přirozený a spontánní proces zrání, jehož potenciál existuje v každém jedinci. Lze jej připodobnit k růstu a stárnutí těla (Jacobi, 2013).

Na základě praktického pozorování popsal Jung (1998a) individuaci jako proces, během něhož se jedinec v podstatě stává tím, kým ve skutečnosti je. V jeho rámci vzniká nové centrum osobnosti, kterým je již výše zmíněné **bytostné Já**. Jak uvádí Müller a Müller

(2006) patří k základním předpokladům individuace poznávání tohoto bytostného Já jako výrazu úplnosti osobnosti. Cesta k vlastnímu bytostnému Já zahrnuje vědomé přijetí „co možná nejvíce vědomých i nevědomých součástí, které osobnost tvoří“ (Müller & Müller, 2006, s. 142-143).

Termín individuace by mohl vyvolat mylnou představu, že se jedná o egocentrické zaměření na sebe s nezájmem o druhé lidi a společnost. Jung (1998b) proto zdůrazňuje, že „individuace svět nevylučuje, nýbrž zahrnuje“ (s. 86). Je to tedy proces „sjednocení se sebou samým a současně i s lidstvem (...)“ (s. 93). Individuace má tedy hluboký vztah k věcem společenským a je možná jen na základě interakcí jedince s druhými lidmi a společnostmi (Müller & Müller, 2006). Podobně také Kast (2000) podotýká, že proces stávání se sebou samým je vždy spjat s utvářením vztahů s druhými. Ideálním je tak spojení mezi vnitřními a vztahovými procesy.

Jacobi (2013) zmiňuje, že ukazateli tohoto procesu jsou archetypické symboly, které se mohou projevovat v celé škále variant. Je však možné identifikovat archetypy, které jsou charakteristické pro jednotlivé stěžejní etapy individuačního procesu. Pro první etapu je charakteristická konfrontace s vlastním stínem, který je nutno integrovat. V druhé etapě následuje setkání s animou (v případě muže) či animem (v případě ženy).

3 Analýza a interpretace pohádky O bezruké dívce

Pohádka byla bratry Grimmovými poprvé uvedena v jejich sbírce *Kinder- und Hausmärchen* v roce 1812. V dalším vydání této sbírky (z roku 1819) byla upravena a rozšířena. Poslední verze pohádky pochází z roku 1857 (Ashley, 2010). Při analýze vycházím z její poslední verze z roku 1857, s níž pracují také někteří autoři (např. von Franz, Nelson), z jejichž poznatků čerpám. Přepis textu pohádky je uveden v přílohách.

Melissa Ashley (2010) vyslovuje myšlenku, kterou vnímám jako zcela zásadní pro interpretační práci s pohádkami. Podle autorky nám pohádky mohou nabídnout jakousi metaforickou konstrukci, na jejímž základě se můžeme zorientovat ve vlastním životě a najít řešení svých reálných problémů. Fungují spíše jako nástroje k prozkoumávání a přemýšlení, nikoli jako jednoznačné a přesné návody, jak se chovat, anebo co dělat. McCurdy (2006, s. 17) k tomu dodává: „Pohádka anticipuje náš strach a touhy i naše

reakce na ně. Je projekcí do budoucnosti, plánem vymezujícím nové cíle, plánem k dosažení něčeho vzácného, pokladu původně náležejícího nevědomí. Pohádkový příběh je symbolickým vyjádřením hledání, rozvoje osobnosti a rozšíření vědomí“.

3.1 Problematika interpretace

Dříve, než se dostanu k samotné pohádce O bezruké dívce, nahlédnu na obecné principy interpretace pohádkových vyprávění.

Marie-Louise von Franz (2015) doporučuje si nejdříve povšimnout struktury vyprávění. Rozlišuje přitom určité fáze příběhu počínající *expozicí* (určení místa a času). Následuje uvedení *zúčastněných postav*. Autorka doporučuje osoby spočítat jak na začátku vyprávění, tak i na jeho konci a všimnout si také, v jakém poměru jsou zastoupeni muži a ženy. Dalším podstatným momentem příběhu je *počátek problému*. Zde je, podle von Franz, důležité vyvodit a pochopit, čeho se tato potíž psychologicky týká. Následuje různě dlouhá *peripetie* směřující k vyvrcholení příběhu - tzv. *lysis*, tedy ke konečnému výsledku (ať už pozitivnímu či negativnímu).

Von Franz (2015) považuje interpretaci za umění či řemeslo, kterému se lze naučit jen nabýváním zkušeností a procvičováním. Na způsob interpretace má vliv celá řada faktorů - naše osobní zkušenosti, motivace, teoretické premisy (McCurdy, 2006). Lindley (2006) zmiňuje nezbytnost uplatnění symbolického myšlení při interpretaci. Zároveň však zdůrazňuje potřebu udržet si odstup od přílišného symbolizování, které jen vytváří nové mysterium a nikoli adekvátní vysvětlení. Ideálním se tak jeví střední cesta mezi doslovným zněním příběhu nepřinášejícím hlubší vhled a přílišným symbolizováním.

Jakým způsobem lze tedy pracovat se symboly, které se v příběhu objevují? Von Franz (2015) postupuje metodou **amplifikace**, která je založena na hledání všech dostupných paralel k danému symbolu. Slovy autorky představuje amplifikace „rozšíření pohledu díky množství paralel. Když shromáždíte paralely, můžete přejít k dalšímu motivu, a tak propracujete celý příběh“ (von Franz, 2015, s. 34). Z tohoto množství aspektů je potřeba najít ty, které symbol v našem příběhu nejlépe vystihují. Poté se dostáváme

k samotné interpretaci, která spočívá v převedení amplifikovaného obsahu do psychologického jazyka (von Franz, 2015).

Nyní se ještě krátce pozastavím u pohledu na postavy, které v pohádkách vystupují. Kupříkladu David L. Hart (2006) varuje před přílišnou objektivizací pohádkových postav. Doporučuje je spíše vnímat jako „obrazy našich vlastních typických sklonů v myšlení a jednání“ (Hart, 2006, s. 144). S podobným názorem se lze setkat také u Bettelheima (2017), podle něhož můžeme na určité významové rovině chápat pohádkové hrdiny jako představitele našich niterných sklonů. Irene Gad (2006, s. 37) k tomu podotýká: „Při interpretaci pohádek obecně platí, že každá z postav, která v pohádce vystupuje, reprezentuje určitý aspekt hlavního hrdiny příběhu“.

S podobným pohledem se lze setkat také v přístupu k analýze snů. Ostatně mezi pohádkami a sny můžeme nacházet podobnosti nejen v tomto ohledu. Obě formy zprostředkovávají pojítko mezi běžnou realitou a archetypickou sférou (Lindley, 2006). K interpretaci pohádek je tak potřeba přistupovat s vědomím toho, že zde, podobně jako ve snech, platí logika odlišná od té všední. Jak uvádí Bettelheim (2017), pohádky zprostředkovávají události, v nichž neplatí logika lidského rozumu a příčinné souvislosti. Podobně jako je tomu v nevědomých procesech.

3.2 Symbolika v příběhu

Smyslem této kapitoly není podat vyčerpávající přehled všech symbolů, vyskytujících se v příběhu, s jejich jednoznačnými definicemi. Vzhledem ke značné mnohohrstevnatosti a interpretační bohatosti symbolů je v možnostech této práce nastínit některé z těchto významů, které se jeví jako relevantní. Soustředím se zde na symboly, které považuji v pohádce za nejdůležitější.

Pohádka nás uvádí do děje informací o zchudlém mlynáři, kterému zbyla, kromě mlýna, jen krásná košatá jabloň stojící za ním. Obecně **strom** bychom v symbolickém jazyce mohli označit za ztělesnění života a osu, kolem které je uspořádán celý svět (Fontana, 1994). Je symbolem spojení mezi nebem a zemí, sídlem božstev a duchů (Becker, 2002). Obzvláště kvetoucí a ovoce plodící stromy můžeme chápat jako symbol života (Lurker, 2005). Podle von Franz (2008) lze motiv stromu na jedné straně spojit s matkou (dle

některých legend se pod listy stromů rodí děti), zároveň však představuje také otce, neboť je to falický symbol. Vráťím-li se zpět ke konkrétnímu druhu stromu, k **jabloni**, můžeme v jejím případě uvažovat o souvislosti s živostí a vitalitou. Obzvláště, když je v příběhu popsána jako krásná a košatá. Jabloň také bývá někdy považována za starozákonní strom života a poznání. Ve výtvarném umění se lze často setkat právě s jabloní jako s rajským stromem poznání (Royt, 1998).

Záhy vstupuje do děje postava **čerta**, s nímž mlynář uzavírá smlouvu. Čerta nebo ďábla lze obecně chápat jako nebezpečnou bytost, která vykonává aktivitu s destruktivními cíli (Becker, 2002). Ztělesňuje negativní stínovou stránku lidské existence, je také svůdcem, který nabádá k překročení morálních zásad. Vlivem křesťanské ideologie začali být čerti vnímáni také jako vykonavatelé trestu (Černoušek, 2019). Z hlediska analytické psychologie se do představ ďáblů, démonů aj., které jsou přítomny napříč kulturami, promítá zkušenost s autonomními archetypovými útvary, které jsou součástí kolektivního nevědomí. V rámci analytické psychologie se lze také setkat s představou tzv. trickstera (šibala), který může vystupovat například v podobě mazaného čerta, a jenž je zosobněním archetypového stínu (Müller & Müller, 2006).

V důsledku uzavření smlouvy s ďáblem přichází dívka o **ruce**, které představují jeden z klíčových symbolů celého příběhu. Nejdříve jsou dívčiny ruce useknuty, následně dostává od svého muže náhradní stříbrné ruce a v závěru dochází k zázračné obnově dívčinych vlastních rukou. V pohádce se tedy s tímto symbolem setkáváme opakovaně, jen v jeho různých proměnách. Můžeme tedy usuzovat, že se jedná o motiv, který souvisí s podstatou sdělení, jež se nám pohádka snaží zprostředkovat. Známé úsloví „mít život ve svých rukou“ nám může napovědět, jakým směrem se lze ubírat v úvahách o motivu useknutých rukou. Ruku lze chápat jako symbol moci a aktivity (Becker, 2002). Na metaforické rovině je také vyjádřením činnosti. Neporušitelná smlouva je stvrzena vzájemným podáním rukou. V Bibli se lze setkat s výrazem „Boží ruka“ v souvislosti s obrazem Boží přítomnosti nebo činnosti. „Být v ruce“ někoho je vyjádřením podřízenosti (Studený, 1992).

Pokud tedy hlavní postava o ruce přijde, symbolicky je tím vyjádřen její pasivní postoj k životu, pocity bezmoci, neschopnosti konat. Přemýšlím také o tématu komunikace

a kontaktu, neboť ruce nám slouží též jako nástroj neverbální komunikace (gesta), jejich prostřednictvím se můžeme dotýkat a kontaktovat se tak s lidmi či věcmi. Becker (2002) poznamenává, že uchopení nebo podání ruky je výrazem přátelské otevřenosti, smíření či ochoty pomoci. V různých náboženských systémech a jejich výtvarném umění hrají důležitou roli symbolické významy rukou prováděných gest.

Poté, co Bezručka opustí domov a ocitá se zcela sama na své cestě, přichází ke královské zahradě obehnané **vodním příkopem**. Setkáváme se zde s překážkou, která odděluje jeden svět (divokou přírodu) od druhého (zahrada). Uvažovala bych tedy o přechodu mezi dvěma světy, potažmo dvěma životními fázemi. Tento přechod se děje za pomoci **anděla**, který dívku následně doprovází do zahrady. Jedná se o posla Božího, který reprezentuje nebeský svět a funguje jako prostředník mezi člověkem a Bohem (Lurker, 2005). Odhlédneme-li od křesťanských vlivů, které na podobu této varianty příběhu měly jistě vliv, můžeme postavu anděla vnímat obecněji jako spirituální bytost a zprostředkovatele dvou rovin bytí.⁴ Lze jej vnímat také jako posla mezi oblastí vědomí a nevědomí (Nelson, 1991). Podobně jako v případě postavy ďábla se analytická psychologie dívá na anděla jako na „výraz zkušenosti s nevědomými komplexovými archetypovými silami psyché“ (Müller & Müller, 2006, s. 77).

Zahrada není snadno a volně přístupná, vstup je podmíněn překonáním příkopu. Becker (2002) v této souvislosti uvádí zahradu jako symbol dosažení vyššího stupně duševního vývoje, který je podmíněn překonáním překážky. Zahrada je ohraničeným kouskem přírody, který je ovšem zkulturnovaný lidskou péčí (Fontana, 1994). Johnson (2009) pojímá zahradu jako symbol ženského principu, centrum vlastního bytí ženy. Je symbolem kosmického řádu, plodnosti a života. Nabízí se zde paralela k rajske zahradě představující dar Boží, ohraničené místo s hojností pokrmů, kde člověk žije bez útrap v blízkosti Boha (Lurker, 2005). V legendách světců a světic se často setkáme s představou ráje jako zahrady, ve které rostou konkrétní stromy nebo květiny (Royt, 1998).

4 Nelson (1991) v této souvislosti podotýká, že s různými podobami nadpozemských bytostí se lze setkat také v řadě jiných variant této pohádky.

Na dalším místě se setkáváme ještě s dalším druhem stromu, kterým je **hrušeň**. Opět se jedná o ovocný strom, který má schopnost člověka vyživovat. Zde se tak skutečně také děje, když je Bezručka díky **hrušce** v podstatě zachráněna před smrtí hlady. V psychoanalýze je symbol hrušky zpravidla spojován se sexualitou vzhledem ke svému tvaru, který připomíná ženské křivky (Becker, 2002). Přemýšlela bych však v tomto případě spíše o dosycení vlastní ženskosti, vitality a síly. Estés (1999) vidí v tomto ovoci symbol ženského lůna a příslib zrození nového života. Opět zde, podobně jako v symbolu zahrady, nacházíme spojitost s ženským principem, plností života a plodností.

Skrze vstoupení do zahrady a pojedení hrušek ze stromu se dívka setkává s **králem**. Toho lze chápat jako symbol mužského principu, nejvyššího vládce považovaného za zástupce Boha a slunce na zemi (Cooper, 1999). Představuje dominantu vědomí, která je přítomna v dané kultuře. Jakožto pohádková postava bývá často spojen s cílem jáského vývoje (Becker, 2002). Von Franz (2023) v této souvislosti podotýká, že krále lze chápat jako symbol bytostného Já.

Král nechává své ženě vytvořit **stříbrné ruce**. Uvažuji o funkčnosti takových rukou. Nakolik se jedná o praktickou pomůcku, s níž je možné fungovat v každodenním životě, a do jaké míry jsou spíše záležitostí estetickou? Náhražkové ruce z chladného kovu jsou bez skutečného života a možnosti pohybu. Jak uvádí Becker (2002), samotný materiál je v antice i v alchymii spojován s měsícem a ženským principem. V křesťanské symbolice je stříbro vyjádřením vysoké hodnoty a čistoty, je také připomínkou Panny Marie.

Po odchodu z království bloudí Bezručka se synem lesem, načež nachází útočiště v lesním domku. **Les** bývá v mýtech a pohádkách nejen místem děje, ale též entitou představující hranici mezi známým a cizinou. Pro řadu kultur byly lesy shromaždištěm pro výkon obětí, posvátným místem, kde se může člověk přiblížit bohům. Hlubinná psychologie považuje les za symbol nevědomí a mateřského, případně ženského principu (Lurker, 2005). Les je tedy místem zasunutých neuvědomovaných vzpomínek a citů, které přesto na člověka působí. Les můžeme chápat také jako místo temnoty a nejistoty (v kontrastu s uspořádaností kultivované krajiny). Zároveň však může

představovat prostor pro klidné spočinutí a útočiště pro člověka, který se nebojí (Fontana, 2000).

Bezručka stráví v lesním příbytku celých **sedm** let, zatímco ji po tuto dobu král usilovně hledá. Sedmička je považována za posvátné číslo, nazývána také jako numerus perfectus. U řady starověkých civilizací se lze setkat s představou „sedmerého nebe“ (Royt, 1998). Na druhé straně se v křesťanství setkáváme s představou sedmi smrtelných hříchů (Becker, 2002). V Babylonii je znakem celosti a plnosti. V křesťanství, židovství i islámu je sedmička číslem dokonalosti. Ve spekulativním myšlení představuje součet nebeské trojky a pozemské čtyřky (Lurker, 2005). Vyjadřuje spojení mezi mikrokosmem a makrokosmem, vztah mezi Bohem a lidstvem (Fontana 1994).

Pohádka končí šťastným návratem na zámek a druhou **svatbou**. Ta je pro řadu kultur slavnostním ohlášením důležité změny v životě, symbolickým „vstupem do nového života“ (Lurker, 2005). V řadě náboženství je obrazem sjednocení člověka s Bohem (bohy) nebo duše s tělem. V alchymii je symbolem sjednocení protikladů (Becker, 2002). V této souvislosti je možné zmínit pojem mysterium coniunctionis⁵, tedy proces sjednocení odděleného či odlišného, zpravidla mužského a ženského či Božského a lidského (Müller & Müller, 2006).

3.3 Možnosti interpretace příběhu

Pohádka O bezruce dívce nám zprostředkovává příběh velmi širokého záběru, který je plný zvrátů a stále se vynořujících dalších výzev čekajících na hlavní hrdinku. Spletitost děje výstižně ilustruje Clarissa Pinkola Estés (1999, s. 328-329) slovy: „Příběh je vyprávěn v takové šíři a jeho vyprávění trvá tak dlouho - a ještě déle se absorbuje, že i posluchači se účastní zkoušky vytrvalosti, kterou podstupuje hrdinka“.

Bezručka skutečně musí projevit značnou dávku trpělivosti a vytrvalosti, aby doputovala až ke šťastnému završení svojí cesty. Dozvídáme se, že toto životní putování trvá mnoho let. Nejen z tohoto hlediska můžeme tedy usuzovat, že se zde odehrává proces zrání dívky/ženy, který bychom mohli, slovy analytické psychologie, označit jako **proces individuace**. Podle Lindleyho (2006) se příběh vyvíjí přesně v tokovém sledu

⁵ Z latinského „tajemství sjednocení protikladů“. S pojmem se lze setkat kromě analytické psychologie, také v alchymii (Müller & Müller, 2006).

a s takovou symbolikou, aby byl zdůrazněn proces zrání hrdinky, tedy vše se točí kolem individuálního procesu hlavní postavy, jakožto pointy celé pohádky.

3.3.1 Vztah mezi mužským a ženským principem (animou a animem)

V pohádce je na samém začátku nastíněna situace, z níž jasně pochopíme, že „něco není v pořádku“. Přirozený tok života je určitým způsobem narušen. Johnson (2009) rozpoznává v úvodu příběhu konfrontaci mezi maskulinním aspektem reprezentovaným mlynářem a feminním aspektem, který představuje jeho dcera. Mužský aspekt uzavírá dohodu s ďáblem, za níž ovšem zaplatí cenu část ženská. Von Franz (2001) vysvětluje tuto situaci následovně - mlynářovu dceru můžeme vnímat jako jeho animu (vnitřní emoční stránku), která je nyní prodána ďáblu. Tímto činem otcova anima, a tudíž jeho citová část, upadá. Pro dceru to pak znamená, že není dostatečně sycena její citová stránka a hrozí jí nebezpečí ovládnutí **negativním animem**.⁶

S **archetypem anima** či **animy** se lze v pohádkách setkat poměrně často. Jedná se o archetypovou postavu obrazu duše, která představuje tu část psyché, jež odpovídá druhému pohlaví a vyjadřuje náš obecný vztah k němu (Jacobi, 2013). Anima tedy představuje „archetypovou ženskou postavu v nevědomí muže a animus archetypovou mužskou postavu v nevědomí ženy“ (Müller & Müller, 2006). Povaha mužské animy je silně ovlivněna vztahem s matkou, zatímco podobu ženského anima utvářejí vztahy s důležitými muži v životě, především s otcem (Fontana, 1994). Oba archetypy se mohou v pohádkách a mýtech vyskytovat v kladných i záporných kvalitách⁷ (Jacobi, 2013). Stejně tak se může anima u muže projevat jako soucit a jemnost (Fontana, 1994), ale také jako náládovost či podrážděnost. Animus může ženě zprostředkovat

⁶ V případě ovládnutí negativním animem může mít žena sklony k chladnému intelektualismu, orientaci především na uspokojení vlastních ambicí, bezohlednosti a vypočítavosti. Stěžejní jsou pro ni hodnotové soudy, obecné principy a pravidla, kde není místa pro soucit. Vnitřní maskulinní část tak ženu ovládá namísto toho, aby ji pouze doprovázela (Nelson, 1991). Na druhé straně se lze ovšem setkat také s opačným projevem působení negativního anima. Žena jím může být odříznuta od účasti na životě, duchem nepřítomna, nořící se do snění. Existuje tedy podvojný aspekt anima, který může v ženě vyvolat silnou agresivitu, anebo naopak ji ochromit (von Franz, 2015).

⁷ Anima se kupříkladu může objevovat v podobě anděla, bohyně nebo něžné panny. Na druhé straně se lze setkat také s projevem v postavě démona, amazonky apod. (Jacobi, 2013). Animus nabývá též rozličných podob od hrdiny a prince až po krutého pokašitele (Fontana, 1994).

sebejistotu, odvalu a aktivitu, avšak na druhé straně také svádět k agresi, mocenským bojům nebo předsudkům (Müller & Müller, 2006).

Pohádka nás uvádí do děje informací o mlynáři, který se ocitá na mizině. Jeho povolání mu již nepřináší zdroj obživy. Podle Lindleyho (2006) se mlynářova persona rozpadá, neboť již není tím, za koho se dříve považoval. Von Franz (2001) vidí mlynářův stav bez prostředků za vyčerpání určitého aspektu vědomí, jež byl používán příliš dlouho, nabytí rutinní povahy a pozbyl tak svého smyslu. Namísto toho, aby mlynář čelil tomuto uvíznutí ve slepé uličce, kladl si otázky po důvodech své chudoby a začal hledat alternativní způsoby, pokračuje ve starých kolejích a v důsledku toho prodá dceřinu duši ďáblu.

Pokud se podíváme blíže na to, jaký princip představuje mlynářovo povolání, respektive mlýn, můžeme se domnívat, že jde o jistou ambivalenci tohoto motivu. Z pohledu von Franz (2001) je mlýn na jedné straně kreativním a důmyslným vynálezem, zároveň ale také jakousi technickou „lstí“, která činí (s využitím přírodního pohonu) mlynářovu práci snazší. U vodního mlýna je využívána síla vody k tomu, aby odvedla značnou část práce místo mlynáře. Podle autorky mlynář používá, ve snaze dostat se z těžkostí (chudoby), právě takovou promyšlenou lest, která tkví ve zneužití vlastních intelektuálních schopností k dosažení cíle, který není etický. Výsledkem je pak ztráta vlastní duše. Johnson (2009) dodává, že problém není ve využívání technických prostředků k usnadnění našeho života. Nýbrž úskalí představuje jednostranně mechanistický pohled na svět, který vytěsňuje citové hodnoty.

Estés (1999) vidí v postavě otce symbol duševní funkce, která má dívku provázet ve vnějším světě. Otec je nevíšavý vůči vzájemnému fungování mezi vnitřním a vnějším světem. Neuvědomuje si, že věci nejsou vždy takové, jak se na první pohled zdají být.⁸ Nevědomky tak přivádí svoji dceru do vážného nebezpečí. Podle Nelson (1991) otec a jeho chování symbolizuje mužské principy, tedy ideje, názory a hodnoty, kterým je dívka oddána, a kvůli kterým je její další vývoj značně zkomplikován.

Z mlynářova chování je nepochybně možné vnímat značnou míru nevědomosti. Lindley (2006) jej vnímá dokonce jako patologicky egocentrického muže, který bere ohledy jen

⁸ Viz mylné domnění mlynáře, že ďáblovi dává jablko stojící na dvoře.

na sebe. Vidíme, že se mlynář řídí jen vlastními potřebami a vidinou zisku, aniž by přitom pomyslel na své nejbližší a předem s nimi konzultoval možnost uzavřít dohodu se starým mužem. V kontrastu s jeho postojem vystupuje mlynářka, která je vnímavá a záhy si uvědomuje, z jakého nečistého zdroje bohatství pochází.

Mlynář se nerozpakuje vyměnit zdravou plodící jabloň za materiální bohatství, k němuž dospěje bez vlastního přičinění. Domnívá se, že obětuje jen „pouhý kousek přírody“, zatímco ve skutečnosti obětuje vlastní duši a ztrácí jisté psychologické hodnoty, jeho anima upadá (von Franz, 2001). Jaký postoj může mít mlynář k životu a přírodě? Nelson (1991) vidí paralelu k mužově postoji k jabloni (potažmo k přírodě) v jeho hodnotách, které byl zvyklý zastávat jako mlynář. Jeho mechanistický přístup ho činí odděleným od přírody. Je to právě ten přístup, který jde v jistém smyslu proti přírodě, neboť je zaměřen jen na nepřetržitou produkci, neexistuje v něm místo pro pozastavení se a zhodnocení smyslu našeho konání. Vytrácí se tak lidskost, citlivost a schopnost vztahovat se k druhým lidem. Podle autorky nás v tomto ohledu příběh varuje před porušením řádu přírody, který s sebou nese riziko zaprodání citové části duše ďáblu.

3.3.2 Cena za uzavření smlouvy s ďáblem

Mlynářovo uzavření smlouvy s ďáblem představuje devastující rozhodnutí, neboť tímto aktem sice získává materiální bohatství, avšak za cenu újmy na úrovni vnitřních hodnot. Účet za tuto úmluvu však nakonec zaplatí jeho dcera. Stížen je především její citový život a sebedůvěra. V jistém ohledu je ovšem také zasažen nejniternější citový život mlynáře, centrum jeho smyslu pro sebehodnotu i hodnotu vnějšího světa (Johnson, 2009). Cena, která musí být v důsledku uzavření smlouvy zaplácena, zahrnuje veškeré femininní hodnoty, jako je například vnímavost, trpělivost a vše niterné (Nelson, 1991).

Postavu ďábla lze vnímat jako stín egocentrického mlynáře (Lindley, 2006). Podobně se o postavě čerta vyjadřuje také Černoušek (2019), když jej obecně charakterizuje jako projektivní zobrazení stínových aspektů lidské psychiky. Stín chápe jako vyjádření sepětí mezi člověkem a přírodou.⁹ V postavě čerta či ďábla se tak setkáváme s **archetypem**

⁹ Démonické postavy přitom byly původně symbolickým vyjádřením těchto přírodních rozměrů lidské existence a nevědomých procesů a měly podobu jak půvabnou, tak též děsivou. Proměna tohoto pojetí nastala především v souvislosti s křesťanskou vírou pojímající demony jako padlé anděly, kteří

stínu, který zastupuje tu stránku osobnosti, jež náleží do nevědomí, či je vědomým postojem odmítána, neboť se s vědomými zásadami neslučuje. Na individuální úrovni je tedy stín personifikací potlačovaných a zavrhaných obsahů psyché. Na úrovni kolektivní ztělesňuje obecně lidskou temnou část (Jacobi, 2013).

Lindley (2006) vidí v uzavření smlouvy s ďáblem akt vzdání se svobodné volby. Podle autora tkví zásadní problém v tom, že řešení mlynářovy chudoby se děje bez jeho vlastního přičinění. Podobný názor má také Nelson (1991), podle níž mlynář nehledá příčiny své chudoby ani alternativní možnosti, jak si opět zajistit zdroj obživy. Namísto toho uniká k tomu nejjednoduššímu řešení, které si však vybere nemilosrdnou daň. Nabízí se zde možnost vnímat v mlynářově jednání podobnost v chování lidí závislých na drogách, alkoholu, hazardních hrách apod. Kupříkladu Lindley (2006) či Johnson (2009) vidí paralelu k uzavření smlouvy s ďáblem právě ve zneužívání návykových látek.

Přestože by se uzavření dohody s ďáblem mohlo jevit jako jednoznačně negativní čin, který dívce přivodí jen bolest, Estés (1999) v něm vidí též potenciální možnost k růstu. Tato bolestná zkušenost se nakonec může obrátit v předělovou událost, která ženu přivede k vědomějšímu životu. Ostatně v pohádce jsme tohoto přechodu svědky, když se dívka po useknutí rukou rozhodne odejít z domova, aby mohla započít její cesta k nezávislosti.

V příběhu je zdůrazněno, že po dobu tří let žila dívka v bázni Boží a bez hříchu. Na tomto vyjádření, podobně jako i na jiných místech¹⁰, jsou patrné vlivy křesťanství. Podíváme-li se pod povrch tohoto sdělení, můžeme uvažovat o dívčině morálním chování. Nelson (1991) přemýšlí o jejím duchovním napojení. Zároveň však poukazuje na to, že se může jednat o dívčinu poslušnost a „dobré vychování“. Vidíme, že se poslušně podřizuje otcovým požadavkům. Mytí rukou a kreslení kruhu okolo sebe vnímá autorka jako symbolické vyjádření dodržování pravidel.

přebývají za trest v pekle (Černoušek, 2019). V křesťanské tradici jsou stínové aspekty zpravidla vytěšňovány, a jsou tudíž často prožívány v projekci (Müller & Müller, 2006).

10 Kupříkladu též v postavě ďábla můžeme vnímat křesťanské vlivy, stejně tak jako v postavě anděla, který posléze dívku doprovází.

Z příběhu se tedy dozvídáme, že dívku chrání před děblem jisté očistné rituály. Nelson (1991) v této souvislosti zmiňuje podobnost jejího ritualizovaného chování s neuroticky laděným obranným chováním. Dívka je tím sice do určité míry ochráněna (čert nad ní nemá moc a nemůže si jí odnést s sebou), nicméně celá situace tím vyřešena není, neboť přichází o ruce a stává se tak zraněnou a značně bezmocnou.

Zamysleme se ovšem také nad tím, jakým způsobem dívka přišla o ruce. Nejednalo se o nešťastnou náhodu či úraz vlivem vlastního rizikového chování. Ruce si dívka nechá useknout vlastním otcem, aniž by se pokusila vzdorovat. Vidíme zde tedy silný pasivní postoj a podřízenost. Jak zmiňuje Lindley (2006, s. 60): „Obětovala své ruce - vzdala se tak příležitosti k vyjadřování vlastních zájmů - jen aby si uchovala jedinou dosud poznanou jistotu“.

Motiv ztráty rukou v pohádkách je podle von Franz (2001) typický výhradně pro ženské hrdinky, ať už je příčina této ztráty jakákoliv. Podobně se vyjadřuje také Johnson (2009), který dává ruce a jejich zranění do souvislosti s **emočním zraněním ženy**. Jeho projevem je pak neschopnost konat a s ní související pocity méněcennosti. Zranění má za následek oddělenost od života a strach z jakýchkoliv nových výzev.

Nelson (1991) zastává názor, že dívka stojí před zásadním dilematem, když se rozhoduje, jak naloží s otcovým požadavkem. Obětuje raději své ruce a stává se tak pasivní a bezmocnou. Vzdor a ponechání si rukou by sice byl velmi hrdinský a autonomní čin, avšak znamenalo by to propadnutí ďáblu. Von Franz (2015) podotýká, že v případě hrozící posedlosti negativním animem může být velmi výhodné, pokud je vůči němu žena extrémně pasivní. Zmiňuje motiv tzv. „magického útěku“, který představuje ochranu před pohlcením nevědomím v podobě úniku před ním, namísto pokusu nevědomí ovládnout.

Přesto dochází následně k dívčině překvapivému rozhodnutí, byť se nyní se svým zmrzačením nachází ve velmi svízelné situaci. Jak podotýká Lindley (2006), dívka projeví značnou odvahu a nezlomnou víru. Její nenaplněná touha po individuaci se promění v pozitivní sílu.

3.3.3 *Nastoupení cesty duševního vývoje*

Otec nabízí Bezručce, že ji bude nadále chovat jako v bavlnce.¹¹ Pokud by souhlasila, hrozí ji závislost na otci a ustrnutí ve vývoji. Přesto se zmrzačená dívka odhodlá k odvážnému kroku, když se překvapivě rozhodne domov opustit. Ač bez možnosti používat ruce, staví se na vlastní nohy a vykračuje do neznáma. Nelson (1991) považuje její odchod z domova jak za progresivní, tak v jistém ohledu za regresivní krok. Bezručka totiž znovu prochází stavem bezmocnosti a neschopnosti vnímat svět skrze vlastní ruce a využívat je k obživě. Stává se závislou na pomoci druhých, nicméně osvobozuje se od závislosti na svém otci.

Von Franz (2015) uvádí Jungovu myšlenku, podle níž bývá často bezvýhodná situace typickým **počátkem individuálního procesu**. Neřešitelnost vědomé situace vyústí do stavu, v němž je jedinec schopen zažít bytostné Já. Jinými slovy řečeno, přiměje člověka, aby se spolehl na Boží pomoc. Bezvýhodná situace pomáhá překonat nadřazenost Já, které jedná v iluzi odpovědnosti za vlastní rozhodnutí. Právě tohoto procesu jsme u Bezručky svědky. Ve chvílích zoufalství se dívka pokorně obrací k Bohu a je tak otevřena pro zásah něčeho, co ji přesahuje.

V příběhu to názorně vidíme, když vyhládlá dívka přichází ke královské zahradě a prosí o pomoc, která také přichází v podobě anděla (bytosti zprostředkovávající kontakt mezi pozemským a nebeským světem), v jehož doprovodu překonává příkop. Jak jsem již zmínila výše, domnívám se, že tímto symbolicky přechází z jedné fáze života do druhé. Ostatně, jak uvádí Becker (2002), ohrazenou zahradu lze chápat jako symbol dosažení vyššího stupně duševního vývoje, který se uskuteční díky překonání překážky.

Zároveň symbol zahrady může naznačovat, že se příběh opět dotýká **tématu ženství**. Neboť jak jsem již zmínila výše, v zahradě lze rozpoznat mimo jiné odkazy na ženské principy (Johnson, 2009). Domnívám se, že tuto myšlenku podporuje také denní doba, tedy noc¹², v níž Bezručka do zahrady přichází a pojídá ovoce. Stejně tak v samotném plodu, hrušce, lze nalézt spojitost s ženstvím. Dívka se tak symbolicky vyživuje, dostává

11 Animus, který se pokouší odtrhnout ženu od vnějšího světa, na sebe může brát podobu otcovské postavy. V takovém případě často otec váže svou dceru na sebe (Von Franz, 2015).

12 Noc může být symbolem plodného mateřského lůna, ale také nevědomí či iracionálna (Becker, 2002).

se do spojení s feminními hodnotami, od kterých byla v otcovském světě oddělena (Nelson, 1991).

Tím, že Bezručka chodí na hrušky do královny zahrady, přitáhne nejdříve pozornost zahradníka a poté samotného krále. Nelson (1991) považuje zahradníka za královu instinktivní stránku, která si je vědoma dívčiny výjimečnosti a spirituální síly (považuje ji zpočátku za ducha). Nenásleduje žádný trest, naopak, král si Bezručku bere za ženu.

3.3.4 Mezistupeň na cestě - sňatek s králem a dar stříbrných rukou

Postavu krále lze z pohledu Junga chápat jako reprezentaci Já, respektive jeho určitý aspekt (Von Franz, 2001), kolektivní vědomí společnosti (Nelson, 1991). Král je také personifikací vysokého společenského postavení, odpovědnosti a služby veřejnosti. Předpokládá, že jeho svět s ním bude sdílet také žena a nehodlá se nikomu přizpůsobovat (Lindley, 2006). Sňatkem s králem tak Bezručka symbolicky přijímá **kolektivní postoje společnosti**, tedy veškeré kulturně podmíněné požadavky týkající se rodinných a náboženských povinností, odpovědnosti vůči společnosti, správných způsobů chování, které se od ní očekávají. Zároveň však svatba i dar stříbrných rukou jsou dalším krokem na cestě k dospělosti a duševnímu vývoji dívky (Nelson, 1991).

Stříbrné ruce představují určitý mezistupeň, neboť sice na pohled mohou působit jako ruce skutečné, nicméně jsou umělé. V souvislosti s tím, co jsem uvedla výše, že ruce vyjadřují schopnost konat a být aktivní, lze stříbrné ruce chápat jako jistý pokrok. Jejich funkce však není plnohodnotná, neboť jsou bez života. Nelson (1991) tento stav vyjadřuje slovy, že dívka s těmto propůjčenými rukama je stále ve své podstatě pasivní a bezmocně feminní. Umělé kovové ruce ji nedovolují být v kontaktu s emocemi. Johnson (2009) k tomu podotýká, že stříbrné ruce neumožňují být v opravdovém kontaktu, neboť kov nemůže být nikdy adekvátní náhradou pro lidskost.

Svatbou, darem stříbrných rukou a narozením dítěte by celý příběh mohl šťastně skončit, nicméně zde tomu tak není. Celý proces vývoje, který Bezručka nastoupila, ještě musí pokračovat dál, neboť stále nedosáhla plné samostatnosti. O dívku se nyní již nestarají rodiče, avšak roli jejích opatrovníků převzal do velké míry král. Lindley (2006, s. 62) k tomu poznamenává: „Příběh pokračuje dál, protože její náhražkové stříbrné

ruce, jež pro ni dal král zhotovit, jsou pouhým lidským výtvozem.“ Nelson (1991) zdůrazňuje, že dívka bez vlastních rukou ještě nedosáhla plné autenticity. Její identita zatím plyne z toho, že je manželkou krále. Stále je do velké míry **závislá na králi**, jeho rozhodnutích a názorech, na převládajících kolektivních postojích ve společnosti. Podobně se vyjadřuje Lindley (2006), který vidí dívčinu závislost na králi v symbolu stříbrných rukou. Nejsou to její vlastní ruce, nýbrž ruce od krále.

Odjezdem krále do války je narušeno spojení mezi ním a jeho ženou. Neprobíhá mezi nimi ani žádná komunikace (korespondenci vyřizuje králova matka). Právě svoji matku pověřuje král starostí o Bezručku v době své nepřítomnosti. Nelson (1991) je toho názoru, že z hlediska analytické psychologie je možné postavu matky chápat jako symbol králova **negativního mateřského komplexu**¹³, který ovlivňuje vztah mezi oběma manželi. Králova matka má stále významný vliv na jeho rozhodnutí, tudíž proces královy emancipace od matky ještě nebyl dokončen. Lindley (2006) k tomu dodává, že králově představě o roli matky odpovídá spíše jeho vlastní matka než jeho žena a budoucí matka dítěte.

Nyní se ještě vrátím k myšlence, kterou zmiňuje Von Franz (2015), že je Bezručka ochráněna před ďáblem (tedy ovládnutí negativním animem) díky svému extrémně feminnímu postoji, který znamená pasivitu a stažení se z účasti na životě. Tento postoj ji po určitou dobu sice chrání, nicméně není trvalým řešením. Jak vidíme v této pohádce, čert se opět vrací, aby prostřednictvím záměny dopisů vyvolal nedorozumění a ovlivnil tak směřování děje. Nelson (1991) doplňuje, že v některých verzích této pohádky je původcem ďábelských listů samotná králova matka. V důsledku čertova zásahu odchází žena i s dítětem do lesa.

3.3.5 Odchod do lesa jako příležitost k rozvoji bytostného Já

Poté, co se Bezručka modlí k Bohu, opět přichází na pomoc anděl. Přítomnost právě této postavy je patrně opět ovlivněna křesťanskými vlivy, nicméně i v řadě jiných verzí

13 Mateřský komplex má, spolu s otcovským komplexem, zásadní vliv na vývoj osobnosti. Formuje se na základě zkušenosti s matkou (nebo jinými osobami prožívanými jako mateřské). Důsledkem negativního mateřského komplexu je vznik nedůvěry v sebe, narušení pocitu vlastní hodnoty. Patří k němu také pocity ohrožení a pochybnosti (Müller & Müller, 2006).

této pohádky se lze setkat se zásahem Božské či nadpřirozené síly. Lze se tedy domnívat, že pomoci se dívce dostává právě díky její spirituální zkušenosti (Von Franz, 2015).

Pobyt v lese je paralelou k introvertnímu usebrání se a **introspekci**. Les je pro Bezručku místem pro léčivě působící regresi, během níž se dostává do bodu nula, aby z něj mohlo vyrůst něco nového. Přestože by se mohl tento stav jevit na první pohled jako stagnace, ve skutečnosti probíhá vývoj. Tento ozdravný proces vyvěrá z nevědomí (von Franz, 2015). Právě les je, mimo jiné, symbolem nevědomí (Lurker, 2005). Les můžeme zároveň chápat jako místo zasutých neuvědomovaných vzpomínek a citů (Fontana, 2000). Uvažuji tedy nad tím, že se zde Bezručka může dostat do kontaktu s těmito vzpomínkami a pocity. Dívce se nabízí prostor k tomu, aby si uvědomila, že přestože má muže a dítě, stále není plně účastna na životě (Von Franz, 2015).

Zatímco vyprávění, v nichž je hlavním hrdinou muž, jsou zpravidla doprovázena množstvím aktivního úsilí, boje, hledání a putování na jeho cestě ke zdárnému završení příběhu. Zde se setkáváme s poněkud odlišným přístupem, v němž hraje klíčovou roli motiv tichého stažení se do stavu neaktivity.¹⁴ Mladá královna se musí stáhnout do izolace, aby mohla následně dosáhnout vlastní **autenticity** a **celistvosti** a být tak schopna opravdových hlubokých vztahů (Nelson, 1991). Johnson (2009) k tomuto dodává, že samota může být v případě ženské hrdinky ekvivalentem heroické akce mužského hrdiny.

Jak uvádí Lurker (2005), les lze chápat také jako symbol ženství. Opět zde tedy narážíme na téma ženského principu a hodnot a jejich významu v životě člověka.¹⁵ Podle von Franz (2015) nabývá pobytem v lese její ženství na síle a Bezručka je tak nyní schopna navázat spojení se svým vnitřním pozitivním animem. Úkolem Bezručky není v tuto

14 Podobný motiv odráží také pohádka *Malenka* od bratří Grimmů. Francis M. Parks (2006) rozeznává v příběhu zásadní roli motivu izolace a čekání, které pro hrdinku znamenají období vlastního vývoje.

15 Nelson (1991) se v této souvislosti zamýšlí nad tím, jak jsou obecně společností (přínejmenším tou západní) vnímány feminní hodnoty oproti těm maskulinním. Zmiňuje tendenci upřednostňovat spíše kvality maskulinní, jako je aktivita, produktivita, soutěživost, logika, intelekt apod. Pro dosažení rovnováhy v osobnosti a celistvosti má nemenší význam kupříkladu klid, kontemplace, spolupráce, trpělivost, cit či soucit.

chvíli najít svou pozitivní maskulinní stránku, nýbrž navázat skutečnou důvěru k vlastní **feminní stránce** (Nelson, 1991).

Považuji za důležité vyzdvihnout právě celistvost, které není možné dosáhnout příliš jednostranným nastavením. V příběhu vidíme na příkladu mlynářova chování, jaké důsledky může tato jednostrannost nést. Zároveň však pohádka nabízí východisko, neboť sedmiletý pobyt Bezručky v lese přináší své ovoce. Jak uvádí Jewett (1987, cituji podle Parks, 2006) hluboká introverze během pobytu v lese je pro ni příležitostí k pochopení podstaty věcí a poznání sebe sama. Dívka tím přichází k vlastnímu **bytostnému Já**. Také Dougherty (2006) je toho názoru, že les je prostředím příhodným pro rozvíjení bytostného Já. Jak uvádí Müller a Müller (2006) právě bytostné Já je výrazem celosti lidské individuality. Lze jej chápat jako základní archetyp, neboť „ideu všeobsahující jednoty a celosti existence, z níž se vyvíjí existence individuální, je možné nalézt ve všech kulturách“ (s. 52). Bytostné Já je sjednocením veškerých protikladů („ženského“ i „mužského“, „Božského“ i „dábelského“). Základním předpokladem individuace je poznávání bytostného Já jako výrazu úplnosti osobnosti.

Samotná doba sedmi let má jistě svůj význam. Parks (2006) zmiňuje, že číslo sedm je spojeno s procesem významných změn. V některých kulturách je symbolem celosti či dokonalosti (Lurker, 2005). Jak uvádí Royt (1998) má hebrejské slovo vyjadřující tuto číslovku stejný jazykový základ jako slovo „naplnění“. Ostatně také „naplnění“ Božího záměru se uskutečnilo během sedmi dní.

3.3.6 Znovuobnovení rukou a druhá svatba jako pokrok v procesu individuace

V této verzi pohádky jsou dívčiny ruce obnoveny „z Boží milosti“, čímž je zdůrazněn význam její zbožnosti. Bezručka získává své ruce nikoli díky nějakému hmatatelnému činu, nýbrž skrze vlastní usebrání se. Jak uvádí Von Franz (2015), v jiných verzích se lze setkat i s jinými způsoby obnovy rukou (např. obejmutí stromu). Zpravidla se však tomu děje díky jejímu pobytu v lese, při němž dochází k **přirozenému procesu růstu a zrání**.

Podle Lindleyho (2006) vedlo k dívčině pochopení významu rukou jako nástroje k utváření vlastního života to, že o ně nejdříve přichází, následně používá náhražkové stříbrné ruce a teprve poté jí dorůstají ruce ve své vlastní přirozenosti. Dívčiny ruce

nejdříve symbolicky slouží jejímu otci, následně králi až se nakonec, skrze individuální pouť, stávají jejími vlastními. Nelson (1991) dodává, že dívka nabývá **schopnosti konat a být samostatná**. Zatímco první část života strávila v závislosti na někom jiném, v pasivitě a oddělenosti od života, nyní je schopna vzít život do svých rukou.

Nicméně také král podstupuje nelehkou cestu, když sedm let putuje světem a hledá svoji ženu a dítě. Jejich ztrátou přichází symbolicky o určité aspekty své duše reprezentované ženou a dítětem (Nelson, 1991). Poté, co přichází k lesnímu domu, je andělem uveden dovnitř a nejdříve se uchyluje k spánku, přičemž si obličej zakrývá šátkem. V souvislosti s postavou krále, jakožto reprezentací dominantních hodnot kolektivního vědomí, uvažuje von Franz (2015) o šátku halícího královu tvář jako o motivu utlumení těchto principů kolektivního vědomí a racionálních postojů, jež králi umožní nahlédnout dovnitř sebe a znovu se spojit s vlastní animou.

Teprve v závěru se dozvídáme, že se královský syn jmenuje Žalostín. Von Franz (2015) vidí v jeho jménu odkaz na dívčinu bolestnou zkušenost, kterou se jí podařilo využít k vlastnímu duševnímu vývoji a zraní, díky čemuž se nyní stává vnímavou vůči utrpení druhých a schopnou jim pomoci. Žalostín nepoznává svého otce, stejně jako král zprvu nerozeznává vlastní ženu. Nelson (1991) k tomu podotýká, že všichni prochází určitým rozčarováním, aby nakonec prohlédli skrze své iluze a poznali skutečný stav věcí.

Pohádka se chýlí ke šťastnému konci, po návratu domů vše vrcholí druhou svatbou. Lindley (2006) ji vnímá jako symbol finálního spojení, které je příslibem rovnocenného vztahu mezi králem a královnou. Podle Nelson (1991) v nitru obou došlo k symbolickému **spojení maskulinní a feminní stránky** jako nezbytnému předpokladu k vytvoření opravdového vztahu mezi dvěma jedinci. Oba se teprve nyní stali tím, kým ve skutečnosti jsou. Von Franz (2015) doplňuje, že sňatek musí být uzavřen kvůli individuaci. Jde o nadosobní spojení prostřednictvím bytostného Já a společný osud v dobrém i zlém, skrze který je třeba se propracovat k vyššímu uvědomění. Jak zmiňuje Kast (2000), právě cílem **individuálního procesu** je to, aby se člověk stal tím, kým opravdu je, tedy sjednotil se se sebou samým a zároveň s druhými lidmi.

4 Výtvarný artefakt a pohádková témata v projektivně-intervenční arteterapii

Dříve než přistoupím k vlastní otázce využití pohádkových témat a přístupu k artefaktu v projektivně-intervenční arteterapii, zastavím se krátce u charakteristiky tohoto specifického přístupu v arteterapii, který představuje teoretické zázemí, z něhož vycházím při interpretaci artefaktů uvedených v kazuistice.

4.1 Projektivně-intervenční arteterapie

Šicková-Fabrici (2002) uvádí, že projektivně-intervenční přístup má blízko k dynamické psychoterapii. Vychází z předpokladu, že artefakt je produktem dynamiky psyché a odráží se v něm napětí mezi jednotlivými psychickými vrstvami (Šicková-Fabrici, 2016).

Součástí tohoto přístupu je metodické řízení klientovy výtvarné tvorby. Tyto **intervence** do klientova rozpracovaného artefaktu mají podobu metodických instrukcí, jejichž cílem není přetvářet jeho představy o zadaném tématu. Arteterapeutovy zásahy do tvorby ovlivňují především výtvarné řešení a formální hledisko (např. proporčnost figur, kompozice, doplňkovost použitých barev). Metodické intervence jsou prostředkem napomáhajícím ke změně v klientově výtvarném vyjádření a k dosažení posunu. Výsledkem by tak měl být vyvážený artefakt z hlediska kompozice i barevnosti (Lhotová & Perout, 2018). Dochází ke kultivování a harmonizaci výtvarného projevu, jejichž smyslem je přestrukturování případných chybných vzorců myšlení i chování klienta a integrace jeho osobnosti (Lhotová, 2010).

Projektivně-intervenční arteterapie vychází z předpokladu, že klient do tvorby promítá vědomé i nevědomé obsahy (Lhotová, 2010). Jak uvádí Lhotová a Perout (2018) **projekce** označuje právě tento proces promítání obsahů duševních procesů do druhých osob či sociálních dějů, přičemž výtvarný artefakt lze též považovat za projektivní materiál. Podle autorů (2018, s. 97-98) jsou artefakty „zdrojem nestrukturovaných situací, v nichž hledáme a usuzujeme na vnitřní děje autora.“ V arteterapii má projekce podobu přenášení nevědomých či potlačených obsahů do viditelných symbolů ve výtvarné tvorbě (Lhotová & Perout, 2018). Lhotová (2010) k tomu podotýká, že

nedílnou součástí projektivně-intervenčního přístupu v arteterapii je interpretace symbolických obsahů artefaktu.

4.2 Výtvarný artefakt

Výtvarný artefakt vzniklý vlastní rukou autora jej v jistém ohledu reprezentuje. Obraz můžeme vnímat jako „odraz psychických procesů v naší mysli“ (Lhotová & Perout, 2018, s. 123). Podobně uvažuje také Riedel (2002, s. 15), když píše, že obraz je výtvozem, ve kterém se „vyjadřuje symbolizující výrazový potenciál naší psyché.“

Výtvarnými technikami, s nimiž se pracuje v rámci projektivně-intervenční arteterapie, jsou zejména tematické akvarely, tzv. akční akvarely a koláže, případně kombinované techniky (Lhotová & Perout, 2018).

4.2.1 Technika tematického akvarelu

Akvarelové barvy umožňují práci s jemnějšími barevnými odstíny. Prostřednictvím nanášení barev do mokrého podkladu je možné vytvářet barevné skvrny a hledat v nich konkrétní asociace, čímž lze rozvíjet imaginaci (Šicková-Fabrici, 2016). Perout (2023) považuje práci s vlhkým podkladem či větším množstvím vody za méně kontrolovaný proces přinášející dynamiku. Pro použití v arteterapii je vhodná možnost vytvářet tenké lazurní vrstvy, díky kterým lze docílit dojmu lehkosti a vzdušnosti. Akvarelové barvy se snadno rozpíjejí, čímž vytvářejí různé efekty, které mohou být využity při zpracování rozličných témat (Lhotová & Perout, 2018). Tato reakce vody a barvy otevírá prostor pro práci s náhodou, která vnáší do obrazu nevědomé obsahy. Tyto obsahy se mohou stát předmětem následné interpretace (Lhotová, 2010).

Prostřednictvím výtvarného zpracování konkrétních témat se může klient dostat do kontaktu s určitými životními obsahy. Základními náměty jsou kupříkladu témata s motivem rodiny, pohádková témata, téma krajiny. Tyto náměty potenciálně nesou složky, které se vážou k prvkům vztahu člověka ke světu i jeho životu (Lhotová, 2010).

4.2.2 Interpretace artefaktu

V projektivně-intervenční arteterapii je kladen důraz na interpretaci artefaktu a na vztah mezi výkladem a následnou změnou, jakožto cílem terapie. Výklad pomáhá

vytvářet systém, v němž jsou dílčí události života řazeny do ucelené podoby. Interpretace se soustředí na symbolickou rovinu expresivního artefaktu, která často odráží pudové tlaky. Napomáhá tak k pochopení nevědomých obsahů v tvorbě. Při interpretaci artefaktu sledujeme jak obsah sdělení (zobrazenou myšlenku), tak formální aspekty (způsob ztvárnění dané myšlenky). Dochází k hledání paralel mezi obsahem výrazových struktur artefaktu a strukturami, které se nacházejí v životě klienta. Klient tak získává možnost náhledu na svoje životní peripetie (Lhotová & Perout, 2018).

Jak uvádí Lhotová (2010, s. 48): „interpretační postupy se v arteterapii mohou uplatňovat tam, kde se ptáme po smyslu souboru výtvarné tvorby, příp. určitého artefaktu. Neznámé je převáděno na známé, přičemž je možné uplatnit analogii, metaforu a podobné postupy.“ Často se využívá přístup asociací, tedy vytváření volných asociací (ze strany klienta i arteterapeuta) (Lhotová, 2010). V rámci tohoto postupu jsou produkovány asociace na konkrétní prvky artefaktu, především ty, které upoutávají pozornost např. svým opakováním, výraznou velikostí či barevností (Lhotová & Perout, 2018). Lhotová (2010) dále dodává, že interpretace znamená odkrývání skrytých významů. Přičemž artefakt nepředstavuje pouhý popis vnější reality, nýbrž je také odrazem vnitřní reality autora. Interpretace představuje hypotézu, která je formulovaná např. prostřednictvím otázky, nejedná se tedy o vědění či poznání.

Pro výklad artefaktu je důležitá nejen jeho obsahová, ale také formální stránka. Formální aspekty představují především způsob práce s plochou, tedy kupříkladu kompozice, rozvržení jednotlivých elementů, způsob výstavby prostoru, tvary a velikost artefaktů. V ideálním případě by měla forma emočně odpovídat obsahu (Lhotová & Perout, 2018).

4.3 Význam pohádkových témat

Jak jsem již zmínila, patří pohádková témata k základním námětům zpracovávaným v rámci projektivně-intervenční arteterapie. Spolu s mytologickými náměty nabízejí pro arteterapeutickou práci využití archetypálních obsahů (Mazehóová, 2023). Lze v nich hledat odpovědi na základní psychické potřeby (např. vztah k rodičům, potřebu mezilidských vztahů a lásky, potřebu rozvíjet pocit smyslu života). Prostřednictvím

konkrétních obrazů a symbolů předkládají pohádky jednotlivé významy určitých životních problémů a nabízí možnosti jejich řešení (Černoušek, 2019). Podle Lhotové (2010) bývají u klientů právě pohádková témata zpravidla dobře přijímaná a oblíbená.

PRAKTICKÁ ČÁST

5 Metodologie výzkumu

5.1 Výzkumný záměr

Cílem výzkumu je zprostředkovat pohled na to, jakým způsobem participanti uchopují a výtvarně zpracovávají téma pohádky O bezruké dívce. Současně se pokusím nahlédnout na možnosti využití tohoto tématu v rámci projektivně-intervenční arteterapie, zejména na jeho interpretační potenciál. Prostřednictvím analýzy a interpretace artefaktů uvedených v kazuistice prozkoumám otázku, jaké symboly se v artefaktech objevují a jaká témata se mohou při práci s touto pohádkou otevírat.

V návaznosti na cíle výzkumu jsem si položila následující výzkumné otázky:

1. Jaká symbolika se objevuje ve vybraných artefaktech?
2. Jaká témata se mohou otevírat v rámci výtvarného zpracování pohádky O bezruké dívce?

5.2 Metoda výzkumu, získávání a analýzy dat

V práci je použita metoda kvalitativního výzkumu, jejímž prostřednictvím je možné získat hlubší pohled na zkoumanou problematiku (Hendl, 2005). V rámci kvalitativního přístupu je zvolena strategie případové studie, která je orientována na detailní analýzu jednotlivých případů. Tento typ výzkumu klade důraz na popis fenoménů a vztahů v jejich komplexnosti a směřuje k více do hloubky jdoucím výsledkům (Miovský, 2006).

Výzkumný soubor tvoří celkem sedm participantů, přičemž ve všech případech se jedná o ženy ve věku nad osmnáct let s dosaženým středním až vysokoškolským vzděláním, u nichž nejsou známy závažnější psychické problémy. Prostřednictvím osob z mého okolí jsem získala kontakty na zájemce o zapojení se do výzkumu. Tito byli nejdříve osloveni e-mailem, v němž dostali základní informace týkající se účasti na výzkumu včetně textu pohádky O bezruké dívce.

V průběhu podzimu 2023 a zimy 2024 byla zrealizována individuální setkání s účastnicemi, během kterých jsem nejdříve přečetla text pohádky. Účastnicím bylo následně zadáno vytvoření obrázku zachycujícího libovolnou scénu z pohádky, a to technikou akvarelu na formát A3. V souladu s instrukcemi zadávanými v rámci Ateliéru arteterapie PF JU jsem autorky poprosila, aby byl obrázek namalován konkrétně, nikoli abstraktně, a také, aby v obrázku pokud možno ztvárnily postavy (ideálně v interakci). Pro účely výzkumu jsou tak použity výsledné artefakty, které byly posléze (již bez účasti autorek) podrobeny analýze a interpretaci vycházející z metodiky projektivně-intervenční arteterapie. Na závěr setkání se uskutečnil nestrukturovaný rozhovor s autorkami.

Moje otázky v rozhovoru směřovaly k tématu vlastní pohádky, tedy jak účastnice vnímaly pohádkový příběh (např. jaké pocity v nich vyvolával, jaké poselství podle nich nese). Následně jsme se s autorkami zabývaly kupříkladu tím, proč si zvolily k výtvarnému zpracování danou scénu a jak se jim obrázek maloval. Každou z participantek jsem poprosila, aby mi obrázek popsala. Zajímalo mě především, jakou scénu zachycuje, jaké postavy jsou zobrazeny a zda je mezi nimi nějaká interakce, či do jakého prostředí je děj zasazen.

Míru hloubky rozhovoru a formulaci otázek jsem volila především s ohledem na samotné autorky, jejich otevřenost a přístupnost k hovoru. Vzhledem k tomu, že pohádkový příběh odráží mimo jiné téma zranění (ač zobrazené jako fyzické, v metaforické rovině je o něm možné uvažovat také jako o duševním), považovala jsem za důležité ujistit každou z účastnic, že si budeme povídat pouze v mezích, které budou vnímat jako bezpečné. V rozhovoru jsme se držely zpravidla otázek týkajících se motivů zachycených na obrázku, avšak s těmi autorkami, které byly otevřené hledání paralel s vlastním životem, jsme se dotkly také osobních témat.

Se třemi účastnicemi jsme uskutečnily ještě druhé setkání, přičemž u jedné z nich se jednalo o dodatečný hlubší rozhovor nad artefaktem. Další dvě autorky projevíly zájem o výtvarné ztvárnění tématu, které vyplynulo během našeho prvního rozhovoru.

Artefakty byly interpretovány bez účasti autorek a jejich podoba, která je předložena v kazuistikách není určena pro samotné účastnice. V souvislosti s následnou interpretací artefaktů je nutné podotknout, že tyto se pohybují v oblasti hypotéz a možných způsobů, jakým směrem se v úvahách ubírat. Uvedené teze nelze chápat jako nevyvratitelná fakta, která by plně vystihovala daný fenomén. Tyto hypotézy by bylo dále nutné ověřit v návazné dlouhodobější spolupráci s jednotlivými autorkami, která by představovala terapeutický rozhovor nad artefakty a zahrnutí širšího kontextu jejich tvorby. Při interpretaci artefaktů jsem zohledňovala vlastní výpovědi účastnic. Během rozhovoru jsem jim zprostředkovala některé svoje domněnky a postřehy ohledně motivů v artefaktech a na jejich odpovědi jsem se snažila adekvátně reagovat.

5.3 Etika výzkumu

Všichni autoři artefaktů uvedených v této práci se do výzkumu zapojili dobrovolně. Byli seznámeni s jeho cílem a průběhem a také s tím, že mohou kdykoli bez udání důvodu odstoupit od účasti ve výzkumu. Účastníci souhlasili s poskytnutím fotografie obrázku, která bude, spolu s informacemi získanými z rozhovoru s autorem, v této práci uvedena. Z důvodu zachování ochrany osobních údajů a zajištění anonymity bude v práci uveden pouze věk participanta, jeho jméno bude změněno.

6 Kazuistiky

6.1 Blanka, 42 let

Obrázek č. 1



Zdroj: vlastní výzkum

Poselství pohádky vidí Blanka v tom, že se člověk nemusí stále snažit s něčím bojovat a jít do „protivky“. Dále uvedla, že ačkoli by dívka mohla otci vzdorovat, křičet nebo utéct a nenechat si ruce useknout, tak namísto toho vzala věci tak, jak jsou a nebojovala s ničím. Právě v tom vnímá Blanka dívčinu sílu a líbí se jí tento přístup, kdy dívka bere věci takové, jaké jsou, neboť ví, že s nimi stejně nic neudělá. Vše se jí nakonec vrátilo v tom, že jí opět narostly ruce. Blance se také líbí, že v pohádce chybí zlost, ať už dívčina vůči otci či zlost králova. Vnímá v pohádce u všech postav (kromě ďábla) čisté úmysly.

Scéna zachycuje podle autorky Bezručku s dítětem na zádech přicházející k lesnímu domku. Vítá je žena v bílém, jde jim vstříc. Blanka se, podle svého vyjádření, nemusela dlouho rozmýšlet, jakou scénu zobrazí, hned jí to bylo jasné. Nejdůležitějším motivem byl pro ni dům, který vnímá jako symbol domova a bezpečí. Líbí se jí představa hezkého domu uprostřed lesa. Z obrázku má pocit bezpečí a cítí se v něm dobře.

Obrázek působí barevně vyváženě, jsou zde zastoupeny všechny základní barvy, je z něj patrná výtvarná zdatnost autorky. Scéna vyvolává spíše dojem zastavenosti v čase. Jistým dynamizujícím prvkem je zde „otcovská úhlopříčka“, která vznikla díky propojení keříku v levém dolním rohu, schodů a na nich stojící ženy v bílém a konečně okna domu v pravém horním rohu.

Prostor na obrázku působí spíše uzavřeným dojmem, ačkoli se děj odehrává v exteriéru. Rozhled do prostoru zakrývá z velké části **dům**, obrázek tak postrádá třetí plán. Právě domek (respektive jeho část), který se nevešel do formátu a zaujímá velkou část horní poloviny obrázku, upoutal moji pozornost. Přemýšlím o zvláštním významu, který pro autorku představuje. Ostatně, jak jsem již zmínila, sama Blanka hovořila o důležitosti tohoto motivu. Vzhledem k jeho umístění v pravém horním kvadrantu, jenž se vztahuje k potenciální rovině autora a k jeho představám či očekáváním do budoucna, bych uvažovala nad tím, zda autorčiny myšlenky aktuálně směřují k tomu, co pro ni tento motiv představuje (domov, zázemí, bezpečí). V souvislosti s velikostí a umístěním domu, jenž brání výhledu do okolí mě napadá otázka, nakolik autorka vnímá, kromě představ spojených s domem, také další možné alternativy? Autorky jsem se zeptala, co by se mohlo odehrávat za domem? Podle Blanky je za ním menší louka a les, možná potok.

Na levé straně je částečný průzor a v něm **strom**. Zaujala mě červená skvrna na stromu, která byla, podle slov autorky, původně zamýšlena jako květ. Ve výsledku však na autorku skvrna působila spíš jako ptáček, který ze stromu odlétá. Převažující barva stromu je tmavě zelená, která může být přiřazována perspektivní tenzi, napětí a úzkosti vztažené k budoucí nejistotě (Lhotová & Perout, 2018). Určité napětí lze vnímat také z kombinace zelené a červené, která se ostatně objevuje na více místech v obrázku.

Svislé a vodorovné linky, jimiž je plocha domu rozčleněna, mohou evokovat plot. Je možné, že si autorka vytváří určité obrany vůči výhledu do budoucna? Považuje budoucnost za znepokojivou? Použití hnědé barvy může poukazovat na potřebu jistoty, uzemnění, domova (Lhotová & Perout, 2018). Potřebu zázemí a ukotvenosti ostatně autorka sama zmínila v souvislosti se symbolikou domu. Hnědá může však také odkazovat na vliv otcovské nebo jiné mužské autority.

Zaujala mě rozdílnost ve zpracování **pravé a levé poloviny domu**, respektive v jeho zasazení do prostoru. Zatímco v pravé části je základna domu ukotvena stínem a je zde naznačena tráva. Levá část včetně schodů působí, jako by levitovala ve vzduchu. Obdobně jako je tomu u stromu na levé straně, který také nepůsobí příliš zakotveně. Uvažovala bych tedy nad tím, jak to má v současné době autorka s ukotvením v realitě. Zeptala jsem se Blanky, jak vnímá tyto dvě části domu. Zhodnotila, že jeho levá polovina skutečně působí, že visí ve vzduchu, čehož si předtím nevšimla.

V návaznosti na tuto myšlenku jsem se Blanky doptávala, jak vnímá přístupnost do domu. Je pro dívku možné vystoupat po schodech dovnitř? Dosáhne ze země na schody? Podle autorky se dívka přesto určitě zvládne dostat dovnitř. Nemá obavu, že by byl pro ni vchod nepřístupný. Zmínila v této souvislosti, že se jí líbí motiv z pohádky, i když situace vypadá pro Bezručku beznadějně, tak vždy je přítomen někdo, kdo jí přijme, přivítá. V určitém ohledu může také levá část domu vyvolávat dojem kulisy.

Spolu s otázkou přístupnosti domu mě zaujal další prvek, kterým je chybějící **klika u dveří**. V dalším rozhovoru s autorkou jsme se tak zaměřily na tento fakt. Blanku to překvapilo, neboť si neuvědomila, že klika u dveří chybí. Zpětně zhodnotila, že by ji tam mohla domalovat. Zamýšlely jsme se nad tím, jestli by bylo možné takové dveře otevřít zvenku. Dostala by se Bezručka dovnitř, pokud by byly dveře zavřené? Blanku napadla myšlenka, že by to bylo možné jedině, kdyby měl dům zadní vchod. Jinak by v takovém případě přístup dovnitř neměla. Na obrázku nicméně vidíme dveře otevřené, tudíž je tu patrná známka určité otevřenosti.

Postava **ženy v bílém** na schodech je v očním kontaktu s Bezručkou, zároveň na ni gestikuluje. Podle autorky vítá dívku a jejího syna, jde jim vstříc. V této postavě lze spatřit náznak pohybu v podobě gesta. Výraz tváře ve mně budí jisté pochybnosti. Ústa se sice usmívají, otázkou však je, zda se jedná o úsměv vřelý či spíše deklarovaný. Ztvárnění obočí, z mého pohledu, dodává tváři určitý nádech zamračenosti. Na moji otázku, jak to sama Blanka vnímá, zda jí tato domněnka něco říká, odpověděla, že by to tak mohlo působit. Nicméně dodala, že cílené to nebylo. Chtěla vyjádřit především její vstřícnost a přivítání. Zajímavé je též odlišné zpracování zakončení obou rukou. Zatímco ruka vlevo má prsty oblé, tak prsty na ruce vyjadřující gesto přivítání, jsou zakončeny

ostrými tahy černou barvou. Autorka k tomu podotkla, že ruka vlevo není tolik důležitá. U ruky gestikulující měla pocit, že je potřeba ji udělat lépe a více se snažila. Výrazným prvkem na postavě ženy jsou její černé vlasy. Tato barva je také částečně použita v konturách postavy. Černá může vyjadřovat bariéru, zamítnutí, uzavřenost, vymezení se vůči ohrožujícímu světu (Lhotová & Perout, 2018). Vůči čemu by si žena mohla stavět bariéru nebo vzdorovat? V čem by ji mohl být takový postoj užitečný?

Bezručka s dítětem jsou k divákovi otočené zády, nevidíme jim tedy do tváře a můžeme se jen domnívat, jaké jsou jejich výrazy. Opětuje Bezručka ženě její interakci? Dívá se na ni? Rozvíjely jsme spolu s Blankou úvahy nad těmito otázkami. Podle autorky se Bezručka dívá na ženu v bílém. Dodala však: „*není to takové, jako když se potkají dvě kamarádky. Spíš se kouká, jestli je to opravdu tak, jak to vypadá. Ale ne, že by byla úplně nedůvěřivá. Není to úplně radost, ale spíš úleva.*“ Doptávala jsem se Blanky, zda Bezručka přemýšlí nad tím, jestli může věřit ženě v bílém. Autorka se vyjádřila, že přemýšlí spíše nad tím, zda může věřit celé této situaci. Vzhledem k umístění postavy Bezručky na identifikačním místě bych se tedy dále zamýšlela nad tím, jak to má aktuálně autorka s pocitem důvěry ke světu, k životnímu procesu.

Během rozhovoru jsem poukázala na to, že dívka na obrázku nemá naznačené ruce, byť již v této fázi příběhu má náhražkové stříbrné ruce. Blanka si prý představila, že žena-anděl pomohla Bezručce dítě nakojit, neboť ona sama neměla jak. Dalo by se svým způsobem uvažovat o chybném úkonu. Vzhledem k umístění postavy na identifikačním místě bych tak uvažovala nad otázkou, jak to má nyní autorka s pocitem, že má život „ve svých rukou“? Zároveň je postava oděna do tmavě zelené sukňe s červenými prvky. Jedná se tak o další místo s touto barevnou kombinací, jež může naznačovat určitou míru tenze. Tuto myšlenku podporuje též použití tmavě modré barvy na šátku, v němž je nesené dítě, a který svým tvarem připomíná jakýsi kokon. V této souvislosti tak přemýšlím o možné potřebě ochrany. Zároveň však rozpuštěné žluté vlasy dodávají postavě na rozvolněnosti, stává se díky nim výraznou, poutající pozornost.

Vzhledem k tomu, že hlavní motiv obrázku, tedy dům, byl ve výsledném artefaktu vidět jen z části, zeptala jsem se Blanky, jestli by pro ni bylo zajímavé namalovat si tento motiv ještě jednou tak, aby se vešel do formátu celý. Účastnice nabídku přijala, a tak

jsme se zhruba po dvou měsících opět potkaly. Během setkání jsme se blíže zabývaly tím, co pro Blanku znamená **symbol domu**. „*Pocit, že už člověk nic nemusí, nemusí se za ničím hnát, nic stihnout.*“ Autorka dále pokračovala zmínkou o svých zkušenostech z minulosti, kdy prý velkou část života někde cestovala, stěhovala se. I poté, co už měla děti, tak stále měli jen dočasné bydlení. Dlouho měla pocit, že nepotřebuje zázemí v podobě domova. V současné době to však již prožívá jinak. Představa domu se pro ni stala symbolem zázemí a zapuštění kořenů. Ke své představě se ostatně v době našeho druhého setkání přiblížila, neboť se i s dětmi nastěhovala do vlastního domu.

V případě práce s motivem domu se také, podle Kast (1999), zabýváme vztahem k našemu vnitřnímu světu a k lidem. Obdobně se vyjadřuje Davido (2001), podle níž kresba domu vypovídá o osobnosti a charakteru jedince, ale také o míře otevření vnějšímu světu. Způsob ztvárnění domu vypovídá o stavbě vlastního „já“. Becker (2002) doplňuje, že dům je symbolem lidského těla, přičemž fasáda může odpovídat vnějšímu vzhledu a střecha hlavě či duchu.

Blanku jsem tedy poprosila, jestli by mohla výtvarně zpracovat motiv domu tak, aby byl na obrázku vidět celý. Ponechala jsem na autorce, zda si bude chtít ztvárnit ten samý dům, jako je na jejím prvním obrázku, anebo si zvolí jinou představu (kupříkladu motiv domu z dětství, představu vysněného domu nebo domu, v němž by chtěla žít).

Obrázek č. 2



Zdroj: vlastní výzkum

Dům na obrázku je, podle slov autorky, svým uzpůsobením podobný tomu, v němž nyní žije. Zachycuje jeho ideální podobu, jak by mohl vypadat, až se celý opraví. Již při našem prvním setkání Blanka zmínila svoji touhu po hezkém domě v přírodě a považuji za velmi cenné, že se rozhodla právě tuto svoji představu ideálního domu namalovat. Jak uvádí Kast (1999, s. 32-33): „Představa domu, ve kterém bychom rádi bydleli, oslovuje úroveň přání, s níž se při imaginacích opakovaně setkáváme. Tuto úroveň pokládám za velmi důležitou. Často nevíme, co si vlastně máme přát, a jen pocítujeme nespokojenost - to však znamená, že jsme propadli rezignaci. Abychom mohli aktivně utvářet svůj život, potřebujeme svá přání, jimž imaginace propůjčuje podobu.“ Zároveň také považuji za důležité zmínit, že se zde nejedná o ideu nějakého nedostupného fantastického domu, nýbrž o představu propojenou s realitou (dům je ztvárněním blízký autorčině současnému bydlení) a její možnou budoucí podobu.

Hned v průběhu tvorby si autorka sama uvědomila, že se dům do formátu „*tak tak vlezl*“. Motiv opět zaujímá výrazný prostor v horní polovině obrázku. Nicméně oproti prvnímu obrázku zde již můžeme získat bližší představu o jeho okolí, které Blanka popsala následovně: „*Za domem je potok, vpravo hustší les, vlevo nějaký menší lesík a ovocné stromy*“. Kolem domu se pak rozprostírá velká zahrada.

V obrázku se objevuje stejná barevná intenzita v popředí i v pozadí. Prvky v pozadí (stromy, potůček) jsou výrazné sytostí barev i svou prokresleností. Tázala bych se tedy po tom, jak se autorka orientuje ve vlastních prioritách v životě? Jak rozlišuje mezi tím, co je pro ni aktuálně důležité a tím, co je méně podstatné? Čemu dává emoční důraz? Na motivu domku je patrná schopnost zdařilé práce s lineární perspektivou. Celkový výjev na mě působí harmonicky až idylicky, vše jako by bylo pečlivě uspořádáno. Malebná chaloupka se jeví jako opečovávaná stabilní stavba. Spolu se zahradou však ve mně vyvolávají dojem určité uzavřenosti a potřeby chránit si svůj prostor.

K pocitu uzavřenosti přispívá výrazný **plot** v popředí. Má autorka potřebu se chránit před okolím? Vůči čemu je potřeba si vystavět obranu? Současné použití opakujících se pečlivě vypracovaných linek na domku, vykreslených tašek na střeše a převažující hnědá barevnost mě přivádí k úvahám nad možnou mírou tenze. Opakování stejných prvků může být projevem obranného mechanismu racionalizace a kontroly v emoční

oblasti (Perout, 2023). Lhotová a Perout (2018) dále uvádějí, že hnědá barva je spojena s využíváním rituálů jakožto obraně proti úzkosti. Uvažuji v této souvislosti také o významu pravidel, etických norem a ideálů, či hodnot a norem pramenících z výchovy. A to nejen z hlediska barevnosti, ale také vzhledem k umístění celého domu v horní polovině obrázku. Horní polovina obrazu je spojena s archetypem nebe, s oblastí duchovna. Tématu uznávaných hodnot a závazných přesvědčení přejatých z výchovy odpovídá především pravý horní kvadrant (Riedel, 2002). Hnědá barva může též odkazovat k otcovské (či jiné mužské) autoritě. **Cesta do domu** zároveň vytváří „otcovskou úhlopříčku“, která funguje jako určitý dynamizující prvek v obrázku. Přestože je z jedné strany uzavřena brankou a z druhé dveřmi do domu, nese z mého pohledu potenciál k rozvoji, směřování do budoucnosti a ochoty ke změně.

Okna, zejména pravé přední, působí jako natřená modrou barvou, tedy neprůhledná. Napadá mě tedy otázka, k čemu by bylo dobré nevidět z oken ven nebo naopak zvenčí dovnitř? Na moji otázku, jak okna vnímá ona sama, Blanka odpověděla, že pravé přední okno na ni ve výsledku působí jako neprůhledné. Ve chvíli, kdy jej malovala, viděla, že je až moc modré, ale v ten moment ji nenapadlo to nějak řešit. Zaujalo mě, že má dům dva komíny. Autorka to vysvětlila tím, že to odpovídá skutečnosti, neboť její dům má opravdu dva komíny.

Na obrázku nejsou žádné postavy, nicméně ty nebyly zmíněny v instrukci k tvorbě. Přesto mě zajímaly autorčiny představy o obyvatelích domu, kde by se třeba mohli nacházet. Podle Blanky se nejspíš nachází v zahradě u zvířat. Napadlo jí také, že by někde u domu mohla být kočka. Při malování okolí domu se hlavně soustředila na to, aby tam byly kytky a na malování lidí nebo zvířat už jí nezbyla energie. Motivu **květin** si lze také povšimnout v autorčině prvním obrázku. Zaměřila jsem se tedy na to, jak je Blanka vnímá. Autorka vyjádřila pocit, že jsou to jediné, co umí namalovat a baví jí to. Nikdy prý neměla potřebu malovat zvířata, neboť ta jsou v pohybu, zatímco kvítka neutěchou. Když se zamyslela nad tím, co pro ni květiny znamenají, zmínila svůj zájem o rostliny obecně. Krom toho, že je pěkné se na ně dívat, tak jsou pro ni symbolem jídla. Vyrostou, vykvetou a budou se dát sníst.

Na závěr jsem Blanku poprosila, jestli by mohla říct, jaké pro ni bylo namalovat si představu ideálního domu. Autorka hodnotila, že to pro ni bylo příjemné. Na obrázku prý není vše tak přesné, jak by chtěla mít na svém domě, ale šlo jí spíše o vyjádření, jak by měl dům působit. Pokud by měla namalovat přesnou představu ideálního domu, musela by to mít prý mnohem více promyšlené a propracované a pravděpodobně by během hodiny nezvládla ztvárnit celý dům, ale třeba jen vchod a plot.

6.2 Monika, 58 let

Obrázek č. 3



Zdroj: vlastní výzkum

Monika se zmínila o svém zájmu o pohádky bratří Grimmů, má některé oblíbené. Pohádka O bezruké dívce ji překvapila. Když si ji poprvé přečetla, tak s ní pohádka nerezonovala. Po čase si ji přečetla ještě jednou, a to ji již oslovila víc. Když jsem Monice pohádku předčítala při našem setkání, tak k ní, podle jejích slov, hodně promlouvala. Silným motivem v pohádce je pro ni představa původní rodiny, především

to, jak jsou rodiče slabí a tím politováníhodní. Monika vnímá sílu dívky zejména v tom, když odmítne nabídku otce, že ji budou doma chovat jako v bavlnce. Dále dodává, že byť je dívčina situace politováníhodná, tak nachází sílu jít svou vlastní cestou. Rozhodnutí odejít z domova pro ni znamená příležitost k tomu, aby se její život mohl někam dál ubírat. V této souvislosti se Monika zamýšlela nad vlastním postojem, kdyby se nacházela v pozici dívky a vyjádřila určitou pochybnost: „*Něco ve mně se bojí, že bych tam zůstala a takhle poškozená bych se do světa nevydala.*“ Zmínila také svoji obavu učinit takové kroky, kde si není jistá, jak to dál bude. V pohádce tak vnímá moment povzbuzení. Tedy, že je to proces patřící k životu, bez kterého by člověk stagnoval. Stačí se odvážit a něco se stane, přijde pomoc.

Představa, že by namalovala rodný dům dívky a, jak sama vyjádřila, to „zlo“ před ním, jí byla nepříjemná. Cítila, že by pro ni bylo těžké zabývat se představou, jak v tom rodiče dívku nechali. Zvolila tedy raději scénu, kdy dívka opouští něco „temného“ (znázorněno hnědou barvou v popředí, která z pohledu Moniky nakonec na obrázku nevyšla tak tmavě, jak si představovala) a dívá se do zahrady, která představuje něco „světlého“. Obrázek zachycuje Bezručku přicházející k zahradě, je to moment ještě před tím, než přejde vodu. Monika zdůrazňuje, že je tu pro dívku nachystaná pomoc v podobě anděla, dívka ví, že jí někdo pomůže. Dále autorka okomentovala obrázek slovy, že se jedná o počátek dívčiny cesty, první moment, kdy se vše začíná obracet v dobré.

Výjev je pozorován z mírného nadhledu, přemýšlela bych tedy v této souvislosti o možné potřebě emočního odstupu od tématu. V obrázku je patrná výrazná práce s vodou, obzvláště v postavě anděla, jež přináší určitou míru rozvolněnosti, lehkosti a dynamiky. Autorky jsem se zeptala, co to s ní dělalo, když se motivy rozpíjely. Monika uvedla, že původně chtěla mít malbu víc pod kontrolou. Například obličej anděla se rozpil víc, než očekávala. Zpětně však hodnotí, že jí nevadí, že výsledek není přesně takový, jak si představovala. Zdůraznila, že klíčový byl pro ni především prožitek při tvorbě. Myslím si, že právě toto může vypovídat o schopnosti autorky upouštět od přílišné kontroly a vypořádat se s určitou mírou nejistoty.

Výrazným motivem obrázku je setkání anděla s Bezručkou. Jak jsem již zmínila, v postavě **anděla** se autorce podařilo dosáhnout velké míry rozvolněnosti a lehkosti

díky zdařilé práci s vodou. Myslím si, že tím autorka dobře vystihla podstatu této nadpozemské bytosti, která zde opravdu působí étericky, jako by se nad zemí mírně vznášela. K tomuto dojmu také přispívá fakt, že nemá naznačeny nohy nebo stín. Rozpítím barev jsou vytvořeny zajímavé efekty. Na vzniklé skvrny lze mít různé asociace. Kupříkladu v případě tváře anděla lze usuzovat na to, zda má ústa otevřená dokořán? Nebo vyplazuje jazyk? V postavě anděla je patrné výrazné vstřícné gesto směrem k Bezručce v podobě rukou natažených k ní. Anděl je s dívkou také v očním kontaktu.

Žlutá skvrna kolem vlasů anděla na mě působí, jako by se nacházela v zahradě na břehu vodního příkopu. Ptala jsem se Moniky, jaký byl její záměr a ona k tomu podotkla, že skvrna vyjadřuje světlo vycházející z anděla, které navazuje na jeho vlasy a zasahuje až do zahrady.

Postava **Bezručky** působí v porovnání s andělem více zakotveně, hmotně. Jedná se vlastně o jediný motiv na obrázku, u nějž mám pocit určité ukotvenosti. Vzhledem k tomu, že je postava otočena k divákovi zády, nevidíme výraz tváře ani směr pohledu. Zajímalo mě tedy, jaký má z ní autorka pocit. Z pohledu Moniky se Bezručka nebojí a důvěřuje v pomoc anděla. Postava Bezručky poutá pozornost výraznou červenou barevností šatů budící dojem živosti. Červená je barvou vitality, životní síly a energie (Lhotová & Perout, 2018). Zároveň si lze povšimnout, že z pahýlů odkapává krev. Nabízí se tak otázka, jak to má autorka se zacházením s energií?

Motiv přivázání dívčinych zmrzačených rukou pochopila Monika tak, že jí rodiče připevnili na záda nikoli pahýly, ale její useknuté ruce. Zeptala jsem se autorky, v čem je výhodné nést si svoje useknuté ruce s sebou? Když o tom přemýšlela, přišlo jí to jako lepší varianta, neboť má dívka alespoň pahýly volné, není svázaná a zároveň má s sebou něco, co k ní patřilo. Dodala také, že dívka možná ještě není připravena useknuté ruce odložit. Jako námět k dalšímu rozhovoru by tak připadala v úvahu otázka, co z minulosti potřebuje mít autorka ještě u sebe (přestože to již nemusí být funkční)? Zároveň zde může být, prostřednictvím odkapávající krve z pahýlů, zdůrazněn motiv zranění, které ještě není zahojeno. Vyjádřila jsem tedy myšlenku, že pahýly vlastně nejsou ničím kryté (např. šátkem) a mohou být tedy dost citlivé. Monika souhlasila, že by to tak mohlo být. Tedy, že ruce mají sice možnost volného pohybu, ale zároveň jsou citlivé.

V rozhovoru jsme se tedy dostaly k otázce **symbolu rukou**. Zajímalo mě, co představuje symbol rukou přímo pro autorku. Z jejího pohledu se jedná vlastně o nejdůležitější nástroj, který člověk má. Ruce jsou pro Moniku nástrojem ke svobodě.¹⁶ Uvažuji nad tím, že by se v této souvislosti dalo rozvíjet téma, jak to má autorka s pocitem vlastní svobody? Cítí nebo cítila se někdy být zbavena nástrojů, které by ji zajistily svobodné fungování ve světě? Měla v nějakých situacích pocit, že nemá život ve svých rukou?

Na první pohled mě zaujala určitá podobnost mezi **dvojicí postav** v popředí a **dvojicí stromů** v pozadí. Když jsem tuto myšlenku zmínila, Monika přitakala, že si také všimla jejich nápadně podobného postavení. Podle jejích slov v tom však nebyl záměr. Jako podnět k dalším úvahám mě tak napadá, zda by mohla mezi postavami a stromy existovat nějaká spojitost? Podle Davido (2001) je možné strom vnímat mimo jiné jako symbol osobnosti. Strom lze také spojit s postavou matky, ale zároveň i otce (Von Franz, 2008). Mohla by tedy dvojice stromů symbolicky ztvárňovat nějakou dvojici osob? Mohl by mezi nimi být nějaký vztah?

Zaujalo mě, že **hrušky** nevisí na stromě, nýbrž leží pod stromem. Autorka k tomu uvedla, že z toho má trochu špatný pocit, že to vlastně není zobrazeno „správně“, neboť podle příběhu pojíždá Bezručka hrušky ze stromu. Nicméně měla obavu, že by se hrušky rozpily, kdyby je umístila na ještě mokrý strom, tudíž je raději namalovala pod něj. Podotkla jsem k tomu, že by to mohlo Bezručce pomoci ke snazšímu přístupu k hrušce (nemusí se natahovat na strom). Monika připustila, že by ji tím vlastně mohla usnadnit situaci. Fakt, že jsou hrušky již spadené a jejich velikost (která je možná až nadměrná) vybízí k tomu považovat je za zralé. Jejich barva však ve mně vyvolává pocit, že ještě zralé nejsou. Monika k tomu řekla, že sama by na hrušky moc chuť neměla vzhledem k jejich barvě. Symbol hrušky lze díky jejímu tvaru dát do spojitosti s ženskostí (Becker, 2002) a plodností (Estés, 1999). V tomto smyslu by se tedy dalo uvažovat nad tím, jak autorka přistupuje k vlastní ženskosti? Vzhledem k počtu hrušek a jejich umístění v levém horním kvadrantu odkazujícím k tématům minulosti bych se také zamýšlela nad spojitostí s autorčiným věkem tří let.

16 Jak uvádí Cooper (1999), s podobným tvrzením se lze setkat také u Aristotela, který považuje ruku za „nástroj nástrojů“. Ruce znamenají také moc a sílu.

S odstupem přibližně dvou měsíců jsme s Monikou zrealizovaly druhé setkání, během kterého jsem se autorky ještě doptávala na některé momenty v jejím obrázku. V rámci tohoto setkání jsem autorce také nabídla, zda by si nechtěla zkusit namalovat nějakou další scénu z pohádky a posunout se tak v příběhu o něco dál. Z předchozího setkání a z rozhovoru nad obrázkem bylo totiž patrné, že Monika silněji emočně vnímala motiv dívka zranění. Zpětně jsme ještě hodnotily její předchozí tvorbu a zvolenou scénu, o níž vypověděla, že pro ni v té době představovala jediný moment, který si dovedla představit namalovat. Děj následující po této scéně jí přišel zatím hodně vzdálený, nedostupný a zavřený. Naopak děj na začátku pohádky vnímala jako tak tíživý, že by jej nebyla schopna zachytit. V době našeho druhého setkání se však Monice zamlouvala představa ztvárnění některé z následujících scén.

Obrázek č. 4



Zdroj: vlastní výzkum

Výsledkem tak byl obrázek, jenž v podání autorky zachycuje Bezručku s dítětem, která vyšla z temného lesa na mýtinu. Vidí před sebou domek a dívku v bílém, která ji vítá. Opět se tak setkává s bytostí, která je jí nápomocná. Domeček, podle autorky, vyloženě láká k tomu, že v něm dívka bude dobře. Vedle domku se nachází keřík růží, který Monika okomentovala slovy, že „*je to po té divoké houštině něco kultivovaného.*“ Zatímco všude kolem dokola se rozprostírá divočina, domek představuje takový

kultivovaný ostrůvek. Tmavě zelený porost vlevo symbolizuje temnotu, kterou si dívka musela projít a nyní ji má již za sebou. Obličej Bezručky je trochu rozmazaný, působí jako by byla uplakaná. Autorka zmínila, že to vnímá jako přirozené a nevádí jí to. Naopak by jí bylo vlastně divné, kdyby se dívka vynořila z lesa veselá.

Zajímalo mě, jak Monika vnímala tvorbu tohoto obrázku ve srovnání s tím předchozím. Vyjádřila se, že to pro ni bylo nyní hlavně o naději, skoro už vítězství a zadostiučinění. Už je pryč to zoufalství před královskou zahradou. I když je zde přítomen někdo, kdo Bezručce pomůže, tak ji autorka vnímá jako samostatnější. Zároveň má již dítě, což je na jednu stranu závazek, ale také něco, co jí dodává sílu. Poprosila jsem Moniku, aby popsala své **pocity z postavy Bezručky**: „*Cítím z ní sílu a odhodlanost, že už to zvládne. Na původním obrázku byla ještě nejistota. Vůbec nevěděla, co s ní bude. Neměla žádnou jistotu. Teď má dítě, vyšla z černého lesa na mýtinu. Je tam dům, ve kterém se dá bydlet. Je tam někdo vstřícný. Je teď mnohem silnější než předtím.*“

Z mého pohledu působí Bezručka vskutku více jistě a stabilně. Modrou barvu jejích šatů bychom mohli dát do souvislosti s vyjádřením klidu a důvěry. „Modrá jako uvolněná vnímavost je předpokladem pro vcítění, pro estetické prožívání a rozjímavé přemítání“ (Lúscher, 1997). Poukázala jsem na to, že má Bezručka na tomto obrázku již boty, na rozdíl od toho předchozího, kde je bosá. Monika k tomu podotkla, že dívka již byla královnou a tudíž je vybavena dobrými botami i lepšími šaty. Nasnadě by tak byly úvahy nad významem oblečení, v němž lze nacházet spojitost se sociálním postavením dané osoby (Davido, 2001). Dobrá obuv i šaty mohou také své nositelce dodávat větší pocit pohodlí a přispívat k vědomí vlastní hodnoty. Dítě na zádech Bezručky působí, že je s matkou úzce provázáno, téměř jako by bylo součástí jejího těla. Autorka se o dítěti vyjádřila tak, že se cítí dobře, neboť je s matkou.

Poslední postavou na obrázku je **dívka v bílém**, která částečně splývá s domem. Její podobná barevnost, jako je použita na domku, mě přivádí k myšlence provázanosti těchto dvou motivů. Společně tvoří světelnou dominantu obrázku. Pozastavila jsem se nad ztvárněním vchodu do **domku**. Dveře jsou sice otevřené dokořán, vstup je však zpodobněn zvláštní bílou plochou. Autorka tím chtěla, podle svých slov, vyjádřit světlo vycházející z domu. Toto světlo je protikladem k temnotě, kterou si dívka prošla.

Absence komínu u domku a výrazná bílá plocha mě přivádí k úvaze o tématu emočního prožívání a vyjadřování emocí. Nakolik autorka vyjadřuje emoce? Je možné, že někdy nemají kam unikat? Toto jsou však jen moje úvahy, který by bylo nutné spolu s autorkou dále prozkoumávat.

Všímám si dále, že dům, navazující postava dívky v bílém a konečně postava Bezručky vytvářejí v obrázku „**mateřskou úhlopříčku**“, která může odkazovat k minulosti, době dětství a autoritě matky. Podobného ztvárnění si lze povšimnout také v prvním Moničině obrázku, kde tuto úhlopříčku tvoří dvojice postav a stromů. Zde jsou také motivy posunuty blíže k levé straně. V obou obrázcích současně směřuje Bezručka doleva. Uvažuji nad tím, jestli je tedy potřeba ještě něco propátrat v minulosti, aby bylo dosaženo dalšího vývoje?

Tmavě zelené houští s příměsí černé představující **temný les** obklopuje téměř celý obrázek, výrazné je zejména v pravé a horní části. Vyvolává ve mně pocit vln nebo mraků valících se směrem zprava. Zaobírala bych se v této souvislosti otázkou možné perspektivní tenze a obav z budoucnosti. Tuto myšlenku podporuje také fakt, že v obrázku (stejně jako v tom předchozím) chybí třetí plán. Dalšími podněty k zamyšlení by tak mohly být otázky, jak se autorka vztahuje k tématu budoucnosti a možných perspektiv ve svém životě?

Jak jsem již uvedla v teoretické části, les je možné chápat jako místo neuvědomovaných vzpomínek a citů, jako místo temnoty a nejistoty na rozdíl od uspořádané kultivované krajiny (Fontana, 2000). Les je tedy mimo jiné symbolem nevědomí (Lurker, 2005). Monika poukazovala právě na tuto odlišnou kvalitu lesní divočiny a kultivovaného ostrůvku uprostřed. Je možné, že je pro autorku v současné době příliš znejistující zabývat se neprobádanými tématy? Může mít někdy pocit, že je budoucnost nejasná, zúzkostňující či zahlcující? Další moje otázka tedy směřovala na to, jak pojímá tento kontrast mezi lesem a kultivovaným prostorem mýtiny. Uvedla, že mýtinu uprostřed vnímá jako útočiště, zatímco okolo je divočina. Tu ale nepocituje jako nebezpečnou.

V závěru našeho setkání si Monika uvědomila, že pro ni bylo zajímavé sledovat posun k naději, který si při našem prvním setkání nedokázala představit.

6.3 Alena, 57 let

Obrázek č. 5



Zdroj: vlastní výzkum

V rozhovoru s Alenou jsme si nejdříve povídaly o jejích pocitech, které v ní pohádka zanechala. Vnímala především tíži osudu, ale zároveň také úlevu, kterou si spojila s postavou anděla. Zapůsobilo na ni především to, že ať už je osud jakýkoli, tak stále je přítomno něco, co stojí při člověku. Kdyby měla poselství příběhu zhodnotit rozumově, odráží z jejího pohledu téma zátěže, kterou rodiče chtě nechtě svým dětem předají, a s níž se pak musí každý vyrovnat. Podle Aleny možná chtěl otec pro rodinu to nejlepší, nicméně snadné řešení v podobě upsání ďáblu nikdy nefunguje, a tak v důsledku dceru hrozně poznamenal. Odchod dcery z domova vidí jako nutný k tomu, aby jí znovu narostly ruce. Dalším tématem, které autorka vnímá v příběhu jako důležité, je motiv čerta zaměňujícího dopisy, v němž spatřuje metaforu k nesrozumitelnosti v komunikaci. Ďábla tedy v tomto ohledu vnímá jako princip, kdy jeden člověk něco řekne a nakonec to vyjde jinak (princip tiché pošty).

Aleně se vynořilo **téma dětí**, které je pro ni aktuálně citlivé. Uvedla, že sama měla s vlastními dětmi těžké období. V současnosti, kdy už má vnoučata, často pociťuje strach o ně. Toto téma je pro ni citlivé nejen v souvislosti s vlastní rodinou. Zmínila, že jí zraňuje, když vidí například plačící dítě. Autorky jsem se zeptala, zda se téma objevilo již na začátku pohádky, když otec usekne Bezručce ruce a ona odchází z domova. Alena odpověděla, že necítila ani tak tíži za Bezručku. Spojila si to především s momentem, kdy Bezručka opouští zámek a ocitá se sama se synem. Dále jí k tomu napadlo, že sama zvládne cokoli, avšak když vstoupí do hry starost o dítě, tak je to těžké.

Autorku nejvíce oslovila scéna, kdy Bezručce opět narostly ruce. Rozhodla se tedy namalovat dívku právě ve chvíli, kdy jí ruce dorostly. V pojetí autorky se tak stalo díky tomu, že byla Bezručka pod ochranou anděla (pod jeho křídly). Původním záměrem bylo zachytit jen tento motiv, nakonec však doplnila do obrázku také postavu syna.

Podle Aleny se měl děj odehrávat v domě (ve spodní části je naznačena prkenná podlaha). Podotkla jsem, že na mě výjev působí jako by se odehrával spíše venku. Autorka připustila, že by to vlastně nakonec mohl být i exteriér. Rozvíjela dále tuto myšlenku s tím, že pozadí za hlavou anděla vnímá jako oblohu a dole může být namísto prken hlína. Vyjádřila jsem se, že hlava anděla na mě působí také jako slunce, byť modré. **Postavu anděla** jsem zpočátku vlastně ani neregistrovala, považovala jsem ji spíše za pozadí s horami a sluncem. Autorka souhlasila s myšlenkou, že by andělská hlava mohla připomínat slunce. Anděl se zdá být velmi vzdušným až éterickým. Ačkoliv není barevně výrazný, zaujímá značný prostor výjevu, do nějž se celý ani nevešel, což by mohlo vypovídat o důležitosti tohoto motivu pro autorku. Při našem rozhovoru Alena zdůraznila, že anděl chrání matku i dítě. Zvolená světle modrá barva ostatně odpovídá akcentu na aspekt pomoci, který však současně s sebou nese citovou neangažovanost (Lhotová & Perout, 2018). Svým postavením a velikostí zároveň anděl brání ve výhledu na širší okolí. Přemýšlím tedy nad tím, před čím ještě potřebují matka se synem ochránit? Odehrává se v jejich okolí něco znepokojivého? Něco, co zatím nevidíme?

Díky světlé barevnosti a jisté dávce neurčitosti se celková atmosféra obrázku nese spíše ve znamení snovosti. Tomu by také odpovídal fakt, že vlastně s jistotou nevíme, jestli se scéna odehrává v exteriéru nebo interiéru. Okolí není zcela jasné, nejsou odlišené

jednotlivé plány a vzniká zde tak dojem plakátu. I přes svoji redukovanou barevnost na mě výjev působí harmonicky, a to zejména díky použití doplňkových barev modré a oranžové. Pozadí za andělem bylo původně žluté, nicméně posléze se Alena rozhodla přemalovat je ve stejných barvách, v jakých je namalována Bezručka.

Centrálním motivem obrázku je dvojice postav v popředí, tedy Bezručka a její syn, přičemž nejvýraznějším prvkem je především dívka, ať už svou barevností, tak velikostí. Díky zvolenému teplému odstínu působí, že vystupuje do popředí. Oproti postavě dítěte, které jako by se částečně ztrácelo v andělské bledě modré. Postavy jsou znázorněny spíše schematicky, bez nějakých detailů. Jejich ztvárnění vytváří dojem pohybu a jisté rozevlátosti.

Postava **Bezručky** je napojena na plochu podlahy, zatímco syn jako by visel kus nad zemí. Sama autorka tento fakt reflektovala, když jsem se jí ptala na to, jak vnímá každou z postav. Podle Aleny stojí dívka pevně a rozhodně. **Dítě** na ni působí jako duch, který vlaje a běží směrem od své matky. Použití chladného odstínu modré barvy, jeho neukotvenost a absence jakýchkoliv detailů skutečně vyvolávají dojem jako by se jednalo o nehmotnou bytost. Způsob zobrazení jeho nohou rozmáchnutým tahem štětce vycházejícím do ztracena, ve mně také evokuje pocit rychlého pohybu. Kam přesně běží? Mohl by utíkat před něčím či někým? Oranžová barva, která je použita ke ztvárnění Bezručky vyznívá v porovnání s okolím hřejivě a živě. Tato barva může odkazovat k předškolnímu věku a k tématům, která se pojí s tímto vývojovým obdobím (Lhotová & Perout, 2018). K myšlence návaznosti na období dětství mě přivádí také způsob zpracování postav.

Dále jsem se pozastavila nad tím, proč autorka naznačila obličej pouze u Bezručky. Vzhledem k velikosti její hlavy je **oko** poměrně velké, což lze také přičítat rozpití skvrny. Alenu prý ani nenapadlo, že by dítěti nebo andělovi oči namalovala. Naproti tomu u dívky tuto potřebu měla. Napadlo mě, že by v jejím oku mohl být vyjádřen strach o syna a akcentována její potřeba vidět nebo dohlížet na něj. Jak se říká: „strach má velké oči.“ Alena připustila možnost, že by oko mohlo symbolizovat potřebu vidět na syna. Nicméně však zdůraznila, že pro ni bylo nejdůležitější zachytit, že dívka vidí své ruce, které jí právě narostly.

Dostaly jsme se tak k otázce **gesta dívčích rukou**. Uvažovala jsem nad tím, zda by se mohlo jednat o ochranné gesto ve vztahu k synovi. Alena se vyjádřila, že to nebylo záměrem, přestože to ve výsledku tak vypadá. Doplnila, že gesto mělo především vyjadřovat fakt, že dívka už má ruce narostlé a vidí je. Mohou tak spolu se synem něco dělat.

Vzhledem k tomu, že již na začátku našeho rozhovoru zmínila Alena téma dětí, zaměřily jsme se na prozkoumání **vztahu mezi matkou a synem**, co se mezi nimi odehrává. Když se Alena rozhodla do obrázku namalovat také postavu syna, dlouho prý zvažovala, kam jej umístí. Původně jej chtěla namalovat vpravo dole na místě, kde by byl schovaný pod sukní dívky. Nakonec se jí však do toho nechtělo, a tak chlapce namalovala vlevo. Chtěla tím vyjádřit, že syn běží směrem od matky (již není plně závislý na matce a je do určité míry samostatný). Máma je však stále za ním a nad ním, v ochranné pozici. Zeptala jsem se Aleny, jaký by měla pocit, kdyby uskutečnila původní představu a namalovala chlapce za mámou? Podle autorky by to bylo divné, neboť by tak syna neviděla. Dodala však, že by to na druhou stranu bylo možná lepší, kdyby byl schovaný pod sukní. Zajímalo mě, jestli by to bylo lepší pro syna nebo pro maminku? Alena odpověděla, že pro mámu. Uvědomila si, že pro ni osobně by bylo pocitově lepší, kdyby bylo dítě vzadu a matka by šla jako první a chránila ho. Vnímá, že je chlapec ještě moc malý na to, aby byl před mámou a někam běžel.

K dalším úvahám by se nabízely otázky týkající se pozice dítěte. Jak se v této pozici cítí? Dává mu máma dostatečný prostor k rozvoji samostatnosti? Během našeho hovoru o obrázku Alena častokrát zmínila právě téma **ochrany**. Uvažuji tedy nad tím, jak to má sama autorka s tendencí ochraňovat druhé, ale zároveň na druhé straně také s potřebou být chráněna.

Postava Bezručky mi svým tvarem připomněla labuť (sukně jako tělo z něhož vede dlouhý krk a na něm sedí hlava). Alenu k tomu napadla souvislost s jejími problémy s krkem. Krk je možné chápat jako centrum řeči, současně zvolená oranžová barevnost postavy by mohla odkazovat k tématu **komunikace**. Přemýšlím také nad tím, že dlouhý krk mezi tělem a hlavou může znamenat delší cestu než dojde k propojení emocí a rozumu. Uvažuji tedy nad tím, jak to má autorka s vyjadřováním svých emocí

a potřeb? V pohádkovém příběhu zaujalo Alenu mj. téma nesrozumitelnosti v komunikaci. Je možné, že se i ve svém životě střetává s nějakými nejasnostmi? Nakolik má pocit, že jsou její vyjádření pochopena správně? Tyto otázky by mohly být námětem k dalšímu hovoru s autorkou.

6.4 Radka, 50 let

Obrázek č. 6



Zdroj: vlastní výzkum

Radka vidí jako klíčové sdělení pohádky v tom, že si s Bezručkou zahrál osud. Řekla, že každý si z rodiny něco nese a je potřeba za tím uzavřít bránu a jít dál, neohlížet se na rodinu. Je potřeba opustit domov, vyjít do světa a najít si svůj osud. I v životě se najdou lidé, kteří člověku pomůžou, ale i tací, kteří uškodí. Na moji otázku, zda jí příběh připomněl něco z jejího vlastního života, odpověděla Radka, že ano. Vnímala souvislost s osobní situací, kdy musela něco uzavřít a zařídit si věci tak, jak chtěla. Dále k tomu podotkla, že kam ji vítr zavál, tam byla.

Podle autorky nezachycuje obrázek jednu konkrétní scénu, ale je zde zobrazeno několik motivů dohromady. Možná právě proto se mi obrázek jeví jako méně přehledný. Výjev na mě působí dynamicky, je zřejmé, že byl obrázek malován energicky. Díky výrazné práci s vodou zde vznikají zajímavé momenty v podobě rozpitých skvrn, které nesou potenciál k asociačním úvahám. Zvolené použití doplňkových barev žluté a fialové lze

vnímat jako harmonizující prvek v obrázku (Lhotová & Perout, 2018). Na první pohled mě zaujala jistá odlišnost mezi pravou a levou polovinou obrázku. Zatímco v levé části je ztvárněn prostor s absencí postav, pravá polovina působí spíše jako sestavena z jednotlivých objektů, kde není příliš patrná výstavba prostoru. Celý výjev postrádá třetí plán. Vytváří to ve mně dojem, že všem motivům je dáván přibližně stejný význam, neboť zde není patrné výraznější odstupňování, co se týče velikosti nebo barevné intenzity. Přemýšlela bych nad tím, jak se autorka orientuje v tématu, které obrázek představuje? Co je pro ni aktuálně prioritou? Nabízí se též otázka po schopnosti zasazovat věci do kontextu.

V pravém dolním rohu se nachází **brána** a v ní motiv, který mi na první pohled evokoval postavu dívky s odmítavým gestem. Autorka mi však vysvětlila, že se ve skutečnosti jedná o velkou kliku s klíčovou dírkou. Na moji otázku, co tento motiv vyjadřuje, odpověděla: „*je zavřeno, minulost nechat být, neohlížet se, jít dál*“. Dále dodala, že symbolizuje odchod dívky z domova, kdy za sebou zavřela bránu. Vzhledem k umístění tohoto motivu v pravém dolním rohu, který je z pohledu projektivně-intervenční arteterapie považován za identifikační místo autora, bych uvažovala nad tím, zda by se mohla autorka identifikovat s tímto postojem. Tuto myšlenku podporuje vyjádření samotné autorky, která několikrát zmínila potřebu uzavřít bránu za tím, co si člověk nese z rodiny, opustit domov a neohlížet se na rodinu. Použití hnědé barvy by též mohlo odkazovat na souvislost s rodinným prostředím, s domovem. Je potřeba se distancovat od nějakých vzorců či zvyklostí pocházejících z rodiny, či od mužské autority? Co by mělo zůstat uzavřené, ve skrytu?

Symbol brány nese také význam přechodu z jednoho místa do druhého, uzavírá otvor do domu nebo jiného prostoru a v případě nepřátelského útoku je tudíž slabým místem, které je potřeba chránit. Pokud je zavřená, může symbolizovat skrytá tajemství a vstup dovnitř je spojen se zákazem (Studený, 1992). Cooper (1999) dále doplňuje význam brány jako symbolu komunikace (mezi dvěma světy). Ve ztvárnění kliky s klíčovou dírkou lze rozeznat tvar kříže. V případě dalšího rozhovoru s autorkou bych se zaměřila na její asociace, které by s ním mohla mít spojené. Co by ve svém životě mohla nést jako „kříž“?

V levé horní části jsou postavy **anděla** a **dábla**. Z jejich gest je zjevné, že mezi nimi probíhá nějaká interakce. Zeptala jsem se Radky, co se mezi nimi odehrává? „*Čert si pohrává s lidmi, využívá špatných vlastností a škodí. Anděl se snaží dle svých omezených možností pomoci. Čert se to snaží zase překazit. Prostě taková hra pro nesmrtelný... a dohadují se, že u dívky to fakt přehání.*“ Postavy mě zaujaly svou barevností, jež se ostatně hojněji vyskytuje i na dalších místech v obrázku. Fialovou, která je použita na postavě anděla, lze spojit mimo jiné s mateřskou či jinou ženskou autoritou. V rozhovoru s autorkou jsem podotkla, že rozpitím křídla anděla vznikla pozoruhodná skvrna, jež mi připomíná stín nebo další postavu. Radka na to opáčila, že je možné, že mu pomáhají další. Vzhledem k jejich umístění bych se ptala po tom, jaké vlastnosti, jež jsou představovány andělem (či anděly), by si autorka přála mít?

Čert, ztvárněný v kombinaci hnědo-černé, pak může svou barevností odkazovat k mužské autoritě. V souvislosti s příměsí černé uvažuji o možné potřebě vymezit se vůči této autoritě nebo hodnotám, které tato postava pro autorku zastupuje, případně o jisté míře úzkosti k ní vázané. Neboť černá barva symbolicky představuje zamítnutí a tendenci vymezit se vůči ohrožujícímu světu. Zároveň „s vyšším podílem černé se v barvách zvyšuje skrytost a úzkost“ (Lhotová & Perout, 2018, s. 155). Zajímavým momentem je také umístění čerta přímo nad postavou dívky, přičemž čertova pravá noha „visí“ v prostoru nad její hlavou. Napadá mě otázka, kdo by mohl chtít dívce šlapat po hlavě? Za povšimnutí stojí také ztvárnění čertovy levé nohy, která se poněkud liší od té pravé. Radka k tomu podotkla, že je to čertovo kopyto. Přemýšlím o zvláštním významu tohoto prvku, neboť je umístěn v centru výjevu. Ač nevelký, tak barevně je poměrně intenzivní. Ve spolupráci s autorkou bych se tak dále zamýšlela nad tím, co pro ni tento motiv znamená. Vnímá jej jako ohrožující?

V souvislosti s postavou čerta a také se skvrnou za andělem připomínající stín postavy uvažuji o odkazu k **archetypu stínu**. Jak jsem již zmínila v teoretické části práce, právě čerta lze z hlediska analytické psychologie chápat jako zosobnění archetypového stínu. Stín se pojí s těmi aspekty lidské existence, které jsou společností považovány za negativní. Ke stínové stránce však náležejí i ty aspekty, které „se člověk v průběhu výchovy a vzdělání naučil považovat za něco, co k němu nenáleží, protože mu připadají

špatné, závadné, méněcenné, zakázané nebo tabuizované (aniž by tomu tak skutečně ve všech případech muselo být)“ (Müller & Müller, 2006, s. 386).

Vlevo od brány je **strom** s hruškami, který působí stabilně a dobře zakořeněně. Jeho koruna se ocitá uprostřed „hry“ čerta a anděla. Dle Altmana (1998) symbolizuje koruna postavení člověka ve společnosti a způsob jeho prosazování se. Vypovídá také o emocionálním prožívání. V případě plodícího stromu se lze zamýšlet i nad otázkou smyslovosti, ženskosti. Jaký vliv mohou mít čert a anděl na tato témata? Zajímalo mě, jak strom vnímá autorka. Podle ní k němu Bezručka přichází jako k symbolu naděje, záchránění od hladu. Dále dodala, že se díky pojídání hrušky setkává dívka s králem.

Postava Bezručky na mě působí svými proporcemi spíše jako dítě předškolního věku. Výraznou červenou barvou je zdůrazněno její zranění, které stále krvácí, není tedy dostatečně zhojené. Znázorněné zranění může poukazovat na to, že stále nese silný emoční náboj. Zamýšlela bych se nad tím, co se mohlo odehrát v autorčině životě v tomto věku? Na souvislost s obdobím dětství by mohl poukazovat také způsob ztvárnění obrázku, do kterého je zakomponováno více událostí najednou, a jenž se pojí se schematickým obdobím výtvarného vývoje (Lhotová & Perout, 2018).

Cesta pokračuje od stromu do levého dolního rohu, kde je zobrazeno **kamení**, které má podle autorky symbolizovat překážku na cestě, tudíž dívka jít nemůže. Podle Radky to znamená, že cesta je daná, člověk si nemůže až tak vybírat a musí si projít i tím špatným. Vzhledem k tomu, že je kamení umístěno na straně „ty“, napadá mě otázka, zda se mohlo vztahovat k nějaké osobě, jejíž projevy autorka považuje za tvrdé a nepřístupné? Díky podobné barevnosti (hnědo-černá kombinace) vnímám také spojitost s postavou čerta. Kamení se zároveň nachází na otcovské úhlopříčce.

Napravo od kamení jsou **schody**, které pro autorku zpřítomňují myšlenku, že si každý musí vyšlapat svůj osud. Od schodů vede **cesta** vzhůru, lemovaná žlutými květinami. Ty považuje Radka za symbol toho, že člověk občas v životě narazí na hodné lidi a nakonec dorazí do domku. Svou fialovou barevností je ztvárnění schodů a cesty dost netypické. Současně směřuje k levému hornímu rohu, který je v projektivně-intervenční arteterapii symbolicky spojován s matkou a nedořešenými tématy z minulosti. Nabízí se

otázka, zda je potřeba ještě osvětlit (nachází se zde slunce) nějaké téma z minulosti či dětství, aby bylo dosaženo vývoje? Zaujalo mě také směřování cesty, neboť na mě působí, že míří primárně za dům a vede z ní odbočka ke vchodu do domu. Radčino vysvětlení bylo následující: „*Ano, vede do nikam, cesta nikdy nekončí. Pak je na nás, kde odbočíme, do jakého domu, zastavíme, zůstaneme hledat své štěstí.*“ V případě domu vnímám jako pozitivní znak přítomnost komínu. Okna i dveře ve mně vzbuzují dojem otevřenosti, zároveň je v nich znázorněno světlo použitím žluté barvy, kterou autorka považuje za symbol naděje.

Slunce, jakožto mužský symbol, se nachází na místě, které se, jak jsem již zmínila, váže k mateřské postavě.¹⁷ Oproti tomu v pravém horním kvadrantu je umístěna postava anděla v „mateřské“ fialové. Při další práci s autorkou bych se tak zamýšlela nad tím, jak vnímala roli otce a matky? Sama Radka popsala slunce jako symbol pohody a klidu.

6.5 Anežka, 43 let

Obrázek č. 7



Zdroj: vlastní výzkum

Celkový pocit, který Anežka z pohádky měla, shrnula do věty: „*Byl to pro mě hororový příběh.*“ Poselství pohádky vidí v ujištění, že i když je člověk hendikepovaný, tak může

¹⁷ Podle Riedel (2002) se však právě v levém horním kvadrantu lze často setkat s „otcovskými“ symboly, odrážející zkušenosti s osobním otcem, ale i s obrazem Boha Otce.

být milovaný druhým člověkem. Ve výsledku vlastně dívčina absence rukou ani nemusí být hendikepem.

Počáteční představa Anežky byla taková, že namaluje uťaté ruce, jednu také namalovala na místě pravého stromu. Nakonec se jí však ruka nepozdávala, neboť podle ní „*vypadala divně*“, a tak ji raději zamalovala stromem. Podle vyjádření autorky zachycuje výjev postavu Bezručky, která vyšla do světa a hledá si cestu, jak přežít. Ocitá se před vodním příkopem. Anděl způsobí, že se voda rozestoupí. Dívka uvidí zahradu a těší se na hrušku, aby zahнала hlad. Následně je vedena jeho světlem do zahrady. Anděl ji při tom celou dobu chrání. V levé horní části je zároveň scéna zachycující scénu, kdy král odjíždí na koni do války.

Výjev vnímám jako barevně vyvážený. Přestože je použita centrální kompozice, tak obrázek nepůsobí staticky. Domnívám se, že dojem pohybu přináší zakomponované vlnovky, jež se v obrázku objevují v hojně míře. Způsob zpracování ve mně vyvolává pocit vlnící se vodní plochy, a to nejen díky naznačení vodního příkopu v popředí. Travnatá plocha, na jejímž vrcholku se tyčí dva mohutné stromy, je ještě výrazněji zvlněna než samotná voda. Dalo by se uvažovat nad tím, jaká oblast v životě autorky „stojí na vodě“?

Stromy přitom působí spíše jako vrby než hrušně, a to nejen tvarem kmenů, ale i úzkých lístků. Ostatně sama autorka po dotvoření obrázku o stromech prohlásila, že jsou to spíše vrby. Pokud bychom tedy uvažovali o stromech jako o vrbách, bylo by zajímavé podívat se na symboliku tohoto stromu. „V antice byla rozšířena představa, že z plodů vrby vypadávají nezralá semena, což bylo považováno za znamení cudnosti...“ (Royt, 1998). Zajímalo mě však, jaký význam má vrba pro Anežku. „*Je to strom rostoucí u vody. Dokáže se rozrůst do velkých rozměrů a je pod ním bezpečno. Když se mu zlomí větev nebo se ořeže, tak zase znovu obrází.*“ V tomto si Anežka uvědomila paralelu se situací Bezručky, které uřezané ruce také nakonec dorostly. Dále dodala, že pro ni tento strom vyjadřuje také smutek, nikoli však ve smyslu smuteční vrby. Sdílela se mnou svoji vzpomínku na krásnou vrbu, kterou měla moc ráda a která byla pokácena, což ji ranilo.

Zmínila jsem se, že mi stromy svým tvarem připomínají ženské tělo, na to Anežka ihned souhlasně reagovala. „*Ano, je to pro mě symbol ženství. Stačí proutek, který se zasadí a vyroste strom. Není potřeba, aby vyrostl ze semínka.*“ Spolu s autorkou bych se tak v případě další spolupráce zabývala jejím vztahem k ženství a tělesnosti, případně plodnosti. Koruny působí jako by byly shora něčím stlačené. Může autorka pociťovat tlak na sebe, svoje ženství nebo citové prožívání? Vzhledem k pečlivému vyjmenování lístečků, jejich tmavě zelené barvě a umístění celého motivu v perspektivní rovině bych se zaobírala představou možné tenze vztažené k budoucnosti. Oba stromy mají výrazné kořeny. Ptala jsem se Anežky, co mají představovat hnědé vlnovky znázorněné po celém travnatém paloučku? Jsou to kořeny? Podle autorky jsou kořeny znázorněny jen linkami vedoucími vpravo a vlevo od stromů úplně nahoře na paloučku. Podotkla, že levý kořen se rozvětňuje a je zároveň nezvykle dlouhý. Zbylé hnědé vlnovky mají představovat půdu prosvítající mezi trávou. V souvislosti s prodlouženým levým kořenem by se daly rozvíjet úvahy, kam se kořen natahuje? Na co potřebuje dosáhnout?

Vidíme, že **hrušky** jsou jen na jednom stromě a pouze dvě. Poprosila jsem autorku, aby mi pověděla, co jí k tomu napadá. Anežka si prý představila, že když měl král hrušky spočítané, tak jich asi nebylo moc a byly třeba jen na jednom stromě. „*Jedna hruška je pro Bezručku a druhá pro krále. Bezručka si jde pro menší hrušku vlevo, protože ví, že jí bude stačit k zahnutí hladu.*“ Ptala jsem se autorky, co pro ni znamená symbol hrušky? „*Dokáže osladit život, zasytí.*“ Zajímalo mě, jaké jsou podle ní hrušky na obrázku? „*Jsou hodně sladké a vyživující.*“

Nejen v případě stromů a hrušek se v obrázku setkáváme se symbolikou **čísla dvě**. Také voda je ztvárněna ve dvou oddělených plochách, přičemž v každé z nich je úplně nebo náznakem zpodobena ryba. Riedel (2002) charakterizuje dvojku jako číslo protějšku, partnerství, které v sobě nese motiv dvojčat. Jako číslo páru dvou pohlaví odkazuje ke sjednocení a plození. Na druhé straně ovšem vyjadřuje protikladnost a rozdělení. Když jsem poukázala na opakující se dvojice v obrázku, byla Anežka překvapena, neboť si toho původně nevšimla. Zaujalo jí to a sdělila mi svoji asociaci k číslu dvě, které pro ni znamená „*Splynutí dvou duší. Když člověk někoho miluje, tak myslí na toho druhého.*“ Uvažuji také nad tím, zda se mohlo odehrát něco významného ve věku dvou let autorky.

Odkaz k dětskému věku vnímám také s ohledem na přítomnost sklápění do půdorysu u vodní plochy a transparentnost (ryba v pravém dolním rohu), jež se váží k období preschematickému a schematickému (Lhotová & Perout, 2018).

Zajímavé je autorčino uchopení motivu **vodního příkopu**. Z pohádky se dozvídáme, že anděl zavřel stavidlo, aby zastavil vodu a dívka mohla přejít přes příkop. Anežka však tento motiv ztvárnila v podobě rozestoupení vodní hladiny, což mi evokuje biblický příběh Mojžíše, před nímž se rozestoupilo moře. Když jsem se autorky ptala, jestli jí to něco říká, odpověděla, že to určitě nebylo vědomé, ale podobnost s Mojžíšem jí zaujala. „*Když člověk v něco věří, dokáže zázraky.*“ Jedna část vodní plochy se nachází přímo na identifikačním místě. Vzhledem k tomu, že se v obrázku vyskytuje více odkazů na téma vody, zaměřily jsme se s autorkou na tento motiv. Napadá mě opět možná souvislost s tématem ženskosti (ženskými archetypy), případně emocí. Autorka vyjádřila svoje zaujetí vodou. „*Miluju vodu, jak to ve vodě vypadá, jak se tam vše vlní. Je to jiný svět, člověk tam vidí svět jinýma očima než ve skutečnosti je. Ráda se dívám do vody, jak to tam funguje.*“ Myslím si, že by mohlo být zajímavé se dále tomuto tématu věnovat a rozvíjet úvahy, proč je pro autorku přitažlivé vidět svět skrze „optiku vody“?

Zajímavé je také, proč měla autorka potřebu do obrázku namalovat ryby, když o nich v pohádce nepadla zmínka. Kdy se Anežka cítí jako ryba ve vodě? Spodní ploutev vypadá z mého pohledu jako kapka nebo slza. Ryba je nakreslena schematicky, jen v obrysu. Přemýšlím nad tím, co je potřeba naznačit pouze „v obrysu“?

Na postavě **Bezručky** mě opět zaujaly zdůrazněné ženské křivky. Když jsem na to poukázala, reagovala na to autorka takto: „*Ano, má v sobě ženskou sílu a obrovskou touhu žít. Její tvary, pas a boky, jsou pro mě výrazem ženskosti. Žena je pro mě symbolem života.*“ V této souvislosti Anežka začala rozvíjet představy o ženě jako „*strážkyni krbu a domova*“. Sdělila mi svoje přání mít to tak ve svém životě nastavené, aby se mohla věnovat pouze domácnosti a péči o domov. Zatímco muž by měl být, podle jejích představ, „*tím aktivním, lovcem.*“ Barevnost postav tomuto, dle mého soudu, odpovídá. Bezručka je oděna do klidné a usebrané modré, zatímco použití výrazné červené v kombinaci se žlutými prvky na postavě krále odkazuje naopak k aktivitě. Dalším momentem, který mě zaujal, jsou Bezruččiny velmi tenké nohy

v poměru k tělu. Jak moc je dívka stabilní na tenoučkých nohách? Jak jistě se cítí? Anežka vyjádřila myšlenku, že je dívka nyní zesláblá, neboť už šla z posledních sil. *„Jakmile však pojí hrušku, nohy jí zesílí.“* Na můj dotaz týkající se rukou odpověděla, že pahýly má skryté pod vlasy. Bezručka je k nám otočena zády, nemáme možnost jí pohlédnout do tváře. Zajímalo mě tedy, jak by autorka vyjádřila její situaci. *„Bezručka vidí naději v tom, že ji anděl pomůže, že již není opuštěná.“* Také o výrazu **anděla**, který je namalován jako silueta, se mnoho nedozvídáme. Podle Anežky anděl vede dívku, takže se dívá na ni.

Také **král** má nohy ve výrazném nepoměru k tělu, pod mohutným pláštěm vykukují jen stěží patrné malé nožičky. Jedinou bytostí na obrázku, která má proporčně odpovídající nohy je **kůň**. I u něj se však dolní část nohou ztrácí v trávě. V úvahách tak opět směřuji k tématu stability a uzemnění. Nakolik má v současné době autorka pocit, že „stojí nohama pevně na zemi“? Dvojice krále s koněm na mě trochu působí jako by stáli na vodě. Jak to má Anežka s vnímáním pevné půdy pod nohama? Všimám si také, že králi nejsou vidět ruce. Jsou schované pod pláštěm? V čem to pro něj může být výhodné? Podle autorky má ruce pod pláštěm, avšak kdykoli je může prostrčit skrze díry naznačené v plášti. Nemusí si tak sundávat celý plášť. Zaujal mě také králův bílý obličej. Z čeho zbledl? Jak se cítí? Podle Anežky je *„smutný z toho, že musí opustit svoji ženu. Dívá se do dálky a myslí na ženu. Je mu smutno, že musí do války, ale zároveň ví, že má doma někoho, koho má rád. Bezručka i král jsou smutní, ale zároveň vidí, že kolem je krása (krása přírody). Oba mají naději a víru, že vše dobře dopadne.“*

6.6 Klára, 19 let

Obrázek č. 8



Zdroj: vlastní výzkum

Začátek pohádky zhodnotila Klára jako „dost šílený“. Ke konci se, podle ní, děj stupňoval, závěr vnímá jako „antiklimatický“. Poprosila jsem Kláru, aby přiblížila, co tím myslí. Vysvětlila mi, že na konci nevnímala, že by děj nějak vyvrcholil, vše jako by vyšlo do prázdna.

Obrázek zachycuje scénu, kdy dívka přichází do zahrady a anděl ji přivádí ke stromu. Bezručka se teprve chystá ochutnat hrušku. V pravém dolním rohu je část hlavy zahradníka, který se dívá na dívku. Vpravo vede cesta směrem nahoru, kolem ní jsou tmavě zelenou barvou naznačeny keře a za nimi se skrývá zahradník. V pravém horním rohu je buď hrad nebo voda, kterou dívka přešla. Když jsme se bavily o tom, proč si vybrala zrovna tuto scénu, autorka sdělila svoji prvotní představu, kterou byl strom. Hned jí bylo jasné, že chce namalovat tento motiv, jen si nebyla jistá, jestli se rozhodnout pro jablonoň nebo hrušeň. Nakonec se rozhodla pro scénu s hrušní, neboť si věděla více rady, jak tento výjev namalovat.

V obrázku je patrná výtvarná zdatnost autorky, která dokáže zručně pracovat se stínováním objektů vytvářející dojem objemu. Za velmi zdařilé považuji také zachycení

hry světla a stínu. Dynamickým prvkem je nepochybně stromořadí tvořící „otcovskou úhlopříčku“, a také umístění hlavního motivu do zlatého řezu. Přestože je zde vytvořena iluze prostoru, tak třetí plán schází.

Za povšimnutí stojí ztvárnění **cesty** na pravé straně, která je, na rozdíl od zbytku obrázku, zachycena z nadhledu. Sama autorka mě hned na začátku rozhovoru upozornila na to, že cesta se jí nepovedla namalovat perspektivně správně. Tázala bych se po tom, jaké je autorčino směřování do budoucna? Nakolik má v této otázce jasno? Na téma perspektiv by mohla poukazovat také absence nebe, horizontu. Poměrně hojně použití tmavšího odstínu zelené může poukazovat na tenzi až úzkost vztaženou k budoucnosti. Vidíme, že cesta nevede přímo, ale rozdvouje se a obchází modrošedou plochu v pravém horním rohu. Rozmýšlela bych tedy nad tím, před čím je potřeba se zastavit a obejít to, případně se vrátit? Co může autorka vnímat jako možnou překážku ve svém životním směřování? Samotná modrošedá plocha není zcela jasná. Autorka si ostatně nebyla jistá, oč se vlastně přesně jedná, možná je to hrad anebo voda. V návaznosti na umístění tohoto motivu na konci „otcovské úhlopříčky“ mě tak napadá možná souvislost s tématy vázajícími se k otcovské postavě. Má v tomto ohledu autorka jasno? Ví přesně na čem je a co může očekávat? Přítomnost „otcovské úhlopříčky“ však může naznačovat ochotu k pohybu vpřed a vůli ke změně.

Zatímco na levé straně výjevu je poměrně čitelné, co se zde odehrává, pravá strana ve mně vzbuzuje dojem náznaku a neurčitosti. Levá strana obrázku se v pojetí projektivně-intervenční arteterapie vztahuje k minulosti a současně vyjadřuje vztah k „ty“, naproti tomu pravá strana odkazuje k budoucnosti a k „já“. Kromě otázky výhledu do budoucnosti, bych se tak zaměřila také na téma vztahu k sobě sama, vlastní identitě. Může mít autorka v některé oblasti zatím nejasno? Případně, je potřeba něco sdělovat jen v náznacích? Tyto domněnky by však bylo samozřejmě nutné ověřit v dalším rozhovoru s autorkou.

Zajímavým momentem je částečné zobrazení hlavy **zahradníka**. Při prvním pohledu na obrázek jsem nepoznala, že se jedná o část hlavy. Tu jsem uviděla teprve ve chvíli, kdy mi tuto skutečnost Klára sdělila. Z motivu vidíme jen výsek, který není snadné identifikovat. Tvář zahradníka (stejně jako ostatních dvou postav) nemá naznačen výraz.

Vzhledem k jeho umístění na identifikačním místě mě tak opět napadá otázka, nakolik má autorka potřebu projevovat se v náznacích? Směr pohledu zahradníka mě přivádí k úvahám o tom, zda je potřeba podívat se na něco v minulosti? Může se to týkat vztahu mezi andělem a Bezručou? V čem může být výhodný mužský pohled na svět? Klára zmínila, že se zahradník schovává za keřem. Předmětem dalších úvah by tak mohla být otázka, jak to má autorka s potřebou zůstat ve skrytu, pouze přihlížet, případně si držet emoční odstup? Zajímavým momentem jsou výrazné žluté květiny okolo klobouku, které přitahují pozornost. Zeptala jsem se Kláry, co by to mohlo být za druh? Pověděla mi, že neměla na mysli žádný konkrétní květ, ale mohl by tomu odpovídat zlatý déšť.

Strom je na obrázku, spolu s dvojicí ženských postav, dominantním prvkem, a to nejen svojí mohutností, ale také umístěním ve zlatém řezu. Právě strom, který byl pro Kláru nejdůležitějším motivem, ve výsledku není zobrazen celý. Myslím si, že by tak mohlo být přínosné zaobírat se představou, proč v Klárině obrázku není dostatek prostoru pro to, co považuje za stěžejní? Vzhledem k tomu, že se koruna nevešla do formátu, uvažuji, že by mohlo být v případě další spolupráce s autorkou zajímavé nabídnout jí přilepení čtvrtky k horní části, aby koruna získala větší prostor. Co by se pak mohlo odehrávat v pravém horním rohu? Jakou by dostal další podobu? Zbyl by prostor také pro obzor a nebe?

Strom je symbolem, který může vyjadřovat aspekty našeho lidství (Kast, 1999). Lze jej chápat jako symbol vývoje a prosazování se ve světě (Altman, 1998). Přemýšlela bych tedy nad tím, zda autorka považuje svůj životní prostor za dostatečný. Může se cítit něčím omezována? Stromy plodící ovoce je možné pojímat jako symboly života (Lurker, 2005). Konkrétně hrušeň a její plody vnímá Nelson (1991) v propojení s feminními hodnotami. Výjev zachycuje děj odehrávající se přímo v prostředí zahrady, u níž lze najít též spojitost s ženským principem, jak uvádí Johnson (2009). Úvahy by se proto mohly ubírat též tímto směrem. Na moji otázku, co pro ni symbolizuje strom, Klára odpověděla: „*Stromy jsou fajn, symbol života a klidu. Taky je to věc, která se lehce kreslí, a přitom může vypadat dobře.*“ Žlutozelený odstín **hrušek** vypadá poměrně ostře. Bezručka přichází k hrušce jako k záchraně před hladem, avšak z mého pohledu

působí plody svou barevností spíše jedovatě. V případě dalšího rozhovoru s autorkou bych se tak zaměřila na to, jak ona sama vnímá plody, jejich lákavost a chutnost.

U postavy **Bezručky** jsem si nebyla jistá, vzhledem k jejím proporcím, jestli stojí nebo klečí. Klára mi potvrdila, že namalovala klečící postavu. Dodala, že vidí hrušku jako svoji spásu před hladem, který pociťuje a anděli je vděčná za to, že jí k hrušce pomáhá. Dalo by se také rozmýšlet nad tím, proč Bezručka klečí? Je již natolik vysílena, že se neudrží na nohou? Dosáhne takto na hrušku? Tyto otázky by mohly být dalším předmětem hovoru s autorkou. Obdobně jako Monika, také Klára umístila na dívčina záda její uťaté ruce. Podle autorčiných slov jsou ruce svázané lanem a připevněné na zádech. Podle délky useknutých rukou vidíme, že Bezručka byla připravena o jejich velkou část. Zranění se však již nezdá být čerstvé (ruce jsou bledé a nejsou patrné známky krve). Mohli bychom se tázat po tom, co si dívka odnáší z domova? V souvislosti s hnědou barvou, která je v obrázku hojně zastoupena, a jež je použita v prvku svázaného lana, bych se zaobírala také představou pravidel. Může autorka v tomto ohledu vnímat něco ve svém životě, co jí „svazuje ruce“?

Zaujalo mě, že postavy nemají obličej. Klára k tomu podotkla, že obličej obecně nerada maluje, neboť vypadají „*děsivě nebo škaredě*“. Může být pro autorku bezpečnější zůstat „bez výrazu“? Jaké je to pro ni dávat najevo emoce a jak se vyzná v emocích druhých? Uvažovala bych nad tím, jak se jednotlivé postavy na obrázku mohou k sobě vztahovat a komunikovat mezi sebou? Současně žádná z nich nemá naznačené nohy. Jediný **anděl** má alespoň namalované ruce vyjadřující gesto, o němž mi Klára pověděla, že je vyjádřením ochranné polohy a zároveň jedna ruka anděla směřuje k hrušce. Postava anděla ve mně skutečně vyvolává dojem ochránce, který je ale zároveň vůči klečící Bezručce ve vyvýšené pozici. V případě další spolupráce bychom se s Klárou mohly zaobírat, jak ona vnímá vztah Bezručky a anděla, jejich vztahování se k sobě a komunikaci.

6.7 Diana, 44 let

Obrázek č. 9



Zdroj: vlastní výzkum

Diana měla z pohádky „*naštvaný rebelský pocit*“, neboť v příběhu vnímala značné ovlivnění křesťanstvím, které podle ní posunulo původní význam pohádky. Poselství pohádky vidí v tom, že by člověk neměl dávat sliby, když přesně neví, co slibuje. Raději by tedy člověk neměl nic slibovat. Verze od bratří Grimmů nabádá, podle Diany, hlavně k poslušnosti, aby lidé byli hodní, cudní, bez hříchů. Toto jí nejvíce rozčiluje, že křesťanské vlivy překryly původní poselství. Nechtěla se tedy věnovat tomu, co jí na příběhu vytáčí, ale naopak něčemu, co je pro ni živé. Dianu oslovil především moment, kdy se syn poprvé setkává se svým otcem a začínají budovat vzájemný vztah. Právě moment budování vztahu mezi otcem a synem vnímá jako nejživější z celé pohádky.

Diana si chtěla čtvrtku oblepit páskou (je zvyklá takto malovat akvarel), načež jsem ji poprosila, jestli by si nechtěla vyzkoušet malovat i bez toho, aby byla zaplněna celá

plocha obrázku a nevznikl bílý rámeček okolo. Autorka souhlasila, nicméně na tuto okolnost následně reagovala ve své malbě vytvořením rámu dveří v levém horním rohu. Vysvětlila mi, že dveře chtěla v obrázku určitě mít, neboť měla potřebu do obrázku rámeček dostat.

Z obrázku je patrná výrazná kresebnost, kontrola, pečlivě propracované detaily a použití menšího množství vody. Obrázek na mě působí dojem zastaveného času, přestože je naznačen pohyb postav. V souvislosti s touto kresebností, pečlivým předkreslováním motivů, použitím pravých úhlů a výrazným zastoupením hnědé barvy bych uvažovala nad vztahem autorky k pravidlům a plánům. Nakolik má autorka potřebu naplňovat své představy a jak přistupuje k nabízejícím se jiným možným alternativám?

Na jednotlivých objektech je zjevná zdařilá práce se světlem a stínem, která jim dodává na objemu, vytváří iluzi třetího rozměru. Jejich zasazení do prostoru však vytváří dojem, jako by se zde vznášely, neboť samy stíny nevrhají, nejsou v prostoru ukotveny.

Dianu zaujalo, že se při malování obrázku ukotvila ve dvou barvách, v hnědé a okrové. Obě použila na základní náčrt, načež zjistila, že jí tyto dvě barvy stačí. Nebyl to však původní záměr. Pak si však řekla, že by alespoň nějakou další barvu mohla přidat. Doplnila tedy zelenomodrou barvu ve dveřích v levém horním rohu. Velkou část obrázku zaujímá nevýrazná plocha částečně vybarvená jen lehce patrnou lazurní béžovou barvou, která z mého pohledu vytváří mezi jednotlivými motivy určitý odstup. Ve spojení s barevnou redukovaností bych se zamýšlela nad možnou kontrolou v emočním prožívání. Tuto myšlenku také podporuje poměrně značné zastoupení bílé barvy, která může naznačovat určitý odstup v emoční oblasti.

Výjev na mne působí dojmem, jako by zobrazoval tři samostatné oddělené motivy, mezi nimiž není příliš patrný vzájemný kontakt. Jako by měl každý z nich pro sebe vymezený určitý prostor. V souvislosti s touto neprovázaností lze rozvíjet úvahy o tom, jak v současnosti autorka vnímá věci, situace či vztahy ve vzájemných souvislostech, v celistvosti? Uvažovala bych také nad možnou potřebou odstupů. Pokud bychom jednotlivé postavy vnímali jako vnitřní složky osobnosti autorky, dalo by se také

uvažovat o míře jejich propojenosti a kontaktu. Nejsilněji je možné vzájemný kontakt vidět mezi postavami otce a syna.

Jednotlivé postavy ve mně svojí hnědou barevností vzbuzují dojem „neživosti“. Z obrázku je znát, že si autorka dala práci s pečlivým propracováním obličejů a jejich výrazů. Nabízí se úvahy o tom, jak je pro autorku důležitá čitelnost druhých lidí či vlastní srozumitelnost pro okolí?

Podle autorky zachycuje výjev chvíli, „*kdy to celé doklaplo*“ a všichni se šťastně setkali. Zatímco předchozí děj byl dost ponurý, nyní nastává „happy end“. Scéna se odehrává uvnitř lesního domku a zahrnuje postavu anděla ve dveřích v levém horním rohu, postavu Bezručky uprostřed a konečně dvojici syna s otcem v dolní části.

Právě posledně zmíněný motiv označila autorka za hlavní. Zachycuje moment, kdy se **chlapec poprvé potkává se svým otcem** a sbírá kapesník spadlý z jeho tváře. Chlapec si myslel, že má svého otce na nebesích a nyní zjišťuje, že tomu tak není. Vidí svého otce tváří v tvář a Diana popsala, že je pro ni zajímavé prozkoumávat spolu s chlapcem, jaký je ten jeho otec. Otec po očku sleduje syna (jedno oko má otevřené). Je mezi nimi určité napětí, neboť je to chvíle, kdy se poprvé potkávají. Postava syna vytváří dojem dítěte s dospělou hlavou. Sama autorka zmínila, že jí dělalo trochu potíže zachytit chlapce tak, aby vypadal opravdu jako sedmileté dítě. Napadá mě v této souvislosti, zda by autorce něco říkalo téma nutnosti předčasně dospět? Postava otce na mě působí jako by ležela na dřevěném prkně spíše než v měkké posteli. Jak je to pro něj pohodlné?

Dianu trochu překvapilo, že nakonec do obrázku zakomponovala i motivy Bezručky a anděla. Původně si myslela, že bude víc akcentovaná scéna syna s otcem. To, jak vzniká jiskra mezi nimi. Uvědomila si, že tato scéna vlastně není zcela typickou ilustrací k příběhu. Vyjádřila se, že by to třeba někdo ani nemusel pochopit, že zrovna zachycení vztahu mezi synem a otcem se vztahuje k této pohádce. Napadá mě, že by mohlo být zajímavé autorce dále nabídnout možnost tvorby dalšího obrázku zaměřeného právě na vztah mezi otcem a synem.

Mezi postavami otce a syna je z mého pohledu vidět nejen vzájemné vztahování se, ale i jejich fyzická podobnost. Vzhledově jsou si blízké také Bezručka s andělem a z jejich

pootočení k sobě navzájem lze usuzovat též na určitou míru kontaktu. Mezi muži a ženami však kontakt patrný není. Spolu s autorkou bych se tak zaobírala představou komunikace mezi osobami stejného pohlaví.

Uprostřed výjevu je zobrazena **Bezručka**, o níž autorka pověděla, že vyjadřuje pocit úlevy a štěstí, že se věci začínají obracet v dobré. Postava Bezručky u stolu mi evokuje školní prostředí, žákyni sedící v lavici nebo paní učitelku za katedrou. Bezručka působí zasněně, duchem nepřítomně. Přemýšlím, nakolik vnímá, co se kolem ní děje a zda je v kontaktu s okolím? Společně s výše zmíněnou neukotveností objektů, bych tak zvažovala, do jaké míry se autorka momentálně cítí být usazená v realitě? V čem může být výhodné o věcech pouze snít?

V horní části je **anděl** vcházející dveřmi dovnitř domku. Jak autorka uvedla, dveře chtěla v obrázku určitě mít. Byla to taková Dianina rebelská reakce na moji prosbu, aby obrázek neoblepovala páskou. Diana tak prý chtěla do obrázku dostat alespoň nějaký ten rámeček. Přála si zde mít také cedulku s nápisem „Zde se bydlí zadarmo“, protože jí zmínka o něm v příběhu velmi pobavila. Přišlo jí to jako nadčasová politická satira. Dodala, že v pohádce to bylo použité asi jako lákadlo, ale kdyby anděl chtěl, tak mohl dívku nalákat na cokoli jiného, aby vstoupila dovnitř.

Redukovaná barevnost obrázku v kombinaci s modrozelenou plochou za postavou ve dveřích působí esteticky zajímavým dojmem. Právě **modrozelené světlo** má podle Diany dokreslit to, že se příběh v dobré obrátil. Autorka uvádí, že toto světlo jako by vstupovalo dveřmi. Na obrázku však vidíme, že zatím neproniklo přes práh dveří a nachází se vně domu. Co by se muselo stát, aby proniklo dovnitř? Brání mu anděl nebo jej naopak přivádí a pokud vstoupí anděl, tak vstoupí i světlo? Z jakého zdroje světlo pochází? Jak by vypadala situace uvnitř až světlo vstoupí? Tyto otázky by mohly být námětem k hovoru při další spolupráci s autorkou.

DISKUZE A REFLEXE

Cílem výzkumu bylo zprostředkovat pohled na možné způsoby uchopení a výtvarného zpracování pohádky O bezruké dívce. Toho bylo dosaženo skrze uvedení artefaktů v rámci kazuistiky. Výzkumu se zúčastnilo sedm participantek, s nimiž byl o jejich obrázcích veden rozhovor. Prostřednictvím tohoto rozhovoru a následné analýzy a interpretace artefaktů, jsem se snažila nahlédnout na možnosti využití tohoto tématu v rámci projektivně-intervenční arteterapie, a to především na jeho interpretační potenciál. Soustředila jsem se při tom na následující dvě výzkumné otázky, tedy na to, jaká symbolika se objevuje ve vybraných artefaktech, a také, jaká témata se mohou při výtvarném zpracování pohádky otevírat.

Co se týče symbolů vyskytujících se v uvedených obrázcích, lze se setkat se ztvárněním stromu (hrušně), zahrady, domu, vodního příkopu a z pochopitelných důvodů také rukou, které jsou v pohádce výrazným motivem. Artefakty zpravidla zachycují postavu Bezručky a jejího syna, anděla, ženy v bílém či krále, anebo v jednom případě také čerta. Byť se obdobné motivy někdy objevují v obrázcích několika účastnic, jistě nelze při jejich interpretaci postupovat mechanicky bez ohledu na kontext celého obrázku (např. kde jsou umístěny, jakou mají barevnost, jak působí) a pohled samotných žen.

V rozhovoru s autorkami jsem se proto mimo jiné zajímala, jak ony samy vnímají konkrétní symboly a co pro ně znamenají. Neboť jak jsem již zmínila v teoretické části, symboly nejsou jen něčím existujícím mimo člověka, ale reprezentují také něco v nás, ať už se jedná o zážitek, pocit nebo myšlenku. Nesou tedy též emoční rozměr (Fromm, 1999). Kast (2000) k tomu dodává, že navázání emočního kontaktu se symbolem může oživit určité psychické zkušenosti. Současně je podstatné zdůraznit významovou bohatost symbolů, tedy jejich nejednoznačnost. Z těchto důvodů jsem si vědoma toho, že předložené interpretace nejsou zcela vyčerpávající vzhledem k omezené kapacitě této práce. Nicméně mým záměrem ani nebylo podat jednoznačná tvrzení plně vystihující realitu, je-li ovšem, vzhledem k povaze symbolů, něco takového možné. V tomto ohledu souzním s přístupem, jenž Riedel (2002, s. 14) uvádí slovy: „Jako

u jiných symbolů nepůjde o to, abychom obraz zcela rozluštili, spíše jde o pootevření dveří, které k němu vedou...”

Samotná interpretace artefaktů probíhala již bez účasti autorek a v přístupu k obrázkům jsem vycházela z metodiky projektivně-intervenční arteterapie. Sledovala jsem tedy nejen jejich obsahovou stránku, ale také způsob formálního zpracování.

Rozhovory s autorkami napomáhaly ke zodpovězení druhé výzkumné otázky - jaká témata se mohou při výtvarném zpracování pohádky otevírat. Zde musím podotknout, že ne se všemi účastnicemi jsme se k tomuto přiblížily. Řídila jsem se především potřebami autorek a mírou jejich otevřenosti tak, aby náš rozhovor nevnímaly jako znepokojující či ohrožující. Jsem si vědoma toho, že ke komplexnějšímu zmapování této otázky by bylo nezbytné navázat s autorkami dlouhodobější terapeutickou spoluprací. Avšak s těmi účastnicemi, které měly zájem jít v povídání o obrázku hlouběji a zamýšlet se nad souvislostmi s vlastním životem, se nám podařilo přiblížit se k jejich osobním tématům.

Kupříkladu s paní Monikou jsme se dotkly otázky zranění, které v ní vyvolalo, během našeho prvního setkání, silnější emoční odezvu. Určitá míra citlivosti zranění může být ostatně vyjádřena ve způsobu ztvárnění dívčinych zmrzačených rukou na autorčině prvním obrázku. Monika zdůraznila obdiv k odvaze a síle Bezručky opustit původní domov, i přes své zranění. Vyjádřila však pochybnost, zda by ona sama byla v její situaci něčeho takového schopná. Dále sdělila svoji obavu podnikat takové kroky, když nemá jistotu, jak se bude situace dál vyvíjet. V této souvislosti bych zmínila poznatek, který uvádí Johnson (2009), a jenž vidí ve zranění Bezruččiny rukou spojitost s emočním zraněním ženy. Jeho projevem pak může být strach z jakýchkoli výzev. Pozoruhodný moment, z mého pohledu, nastal při našem druhém setkání, kdy jsem Monice nabídla možnost „posunutí v ději“ v podobě ztvárnění některé z dalších pohádkových scén, které při našem prvním setkání vnímala ze svého pohledu jako vzdálené a pro ni nedostupné. Nyní však nabídku přijala a nakonec vyhodnotila tento „posun k naději“ jako přínosný. Myslím si, že právě v tomto projevila Monika velkou odvahu a velmi si toho cením.

S paní Anežkou jsme se během povídání nad obrázkem dotkly mimo jiné tématu vztahu mezi mužem a ženou, o kterém by se na určité úrovni dalo uvažovat též jako o vztahu mezi animem a animou. Právě na motivy anima a animy je možné nacházet četné odkazy v analytickém rozboru pohádky uvedeném v teoretické části práce. Stejně tak je tomu v případě tématu ženství, které jsme s Anežkou během rozhovoru ve více souvislostech skloňovaly.

Některým z dalších příkladů témat, jež se v průběhu tvorby a rozhovoru otevřely, může být oblast vztahu k dětem. Právě k této otázce jsme došly s paní Alenou, která téma dětí v současnosti vnímá jako citlivé. Pro mne osobně bylo velmi zajímavé, že jsme se na základě práce s pohádkou dostaly především ke vztahu mezi matkou a synem, jehož povaze však v samotném příběhu není věnováno příliš pozornosti. V hovoru jsme často narážely, v souvislosti se vztahem mezi matkou a dítětem, na téma potřeby ochrany.

Zamýšlím se také nad konfrontací těchto témat, která se otevřela ve spolupráci s účastnicemi výzkumu, s možnostmi interpretace příběhu, které jsou uvedeny v teoretické části. Domnívám se, že právě téma vztahu mezi matkou (případně obecně rodičem) a dítětem, které v analýze pohádky zastoupeno není, by mohlo být přínosným podnětem k dalším úvahám. Shodné prvky lze naproti tomu nacházet například ve zmíněném tématu zranění nebo v otázce vztahu k ženství.

Děj pohádky je natolik mnohvrstevnatý a postihuje opravdu širokou škálu lidských zkušeností, že podat vyčerpávající výčet témat z něj vyplývajících by přesahovalo rámec této práce. Na příkladu artefaktů zpracovaných účastnicemi výzkumu si můžeme povšimnout mnohdy rozličného pojetí samotného příběhu i obsahů vložených do výtvarného zpracování. Bylo pro mne pozoruhodné sledovat, jak jednotlivé autorky přistupovaly k námětu osobitě. U některých byla zjevná návaznost na jejich aktuální životní situaci, ve které se nacházely. Mám na mysli například paní Blanku, která se zaměřila především na motiv domu a s ním spojenou představu domova, bezpečí a zázemí, která pro ni byla velmi živá a aktuální.

Předložené interpretace artefaktů a hypotézy, které uvádím v kazuistice, nejsou jistě vyčerpávající a mají své limity. Na tomto místě bych chtěla ještě jednou zdůraznit, že z uvedených výroků jistě není možné činit jednoznačné závěry a vnímat je jako fakta

komplexně vystihující osobnost jednotlivých účastnic. K ucelenějšímu pohledu by bylo potřeba navázat s autorkami dlouhodobější spoluprací, v rámci které bychom společně v rozhovoru nad obrázky pronikaly hlouběji k osobnějším tématům, ke kontextu s jejich vlastní životní situací a zkušenostmi. Současně by bylo nepochybně přínosné nepracovat pouze s jedním (případně dvěma) obrázky, ale se širší produkcí daných účastnic. Z důvodu zachování anonymity také práce postrádá bližší informace týkající se anamnézy autorek.

K dalším limitům této práce patří nepochybně určitá míra subjektivního pohledu, která mohla, přes veškerou snahu o nezaujatost, ovlivnit především interpretační pasáže v práci. Problematické je také vyvozování závěrů obecného charakteru vzhledem k malému počtu participantů. Musím také zmínit fakt, že výzkumný soubor sestával pouze z žen. V případě dalšího výzkumu na toto téma by tak bylo beze sporu přínosné, zařadit též participanty z řad mužů, jejichž způsob uchopení tématu by mohl přinést další nové perspektivy.

Výzkum by mohl být obohacen nejen o zastoupení mužů a případné srovnání přístupů mezi oběma gendery, ale také zvažují využití jiných cílových skupin, které by ověřilo přínos práce s tématem pro rozličné typy klientů. Vhodnost pohádky O bezruké dívce pro dětské účastníky může být diskutabilní nejen vzhledem k motivu odřezání rukou, ale také ke komplexnosti a spletitosti příběhu, jenž může být náročný na udržení pozornosti. Prospěšné by nepochybně mohlo být zařazení většího počtu participantů, které skýtá mimo jiné možnost sledovat zachycení jednotlivých fází příběhu.

ZÁVĚR

Pohádka O bezruké dívce je příběhem s velmi širokým záběrem odrážejícím životní putování hlavní hrdinky. V tomto komplexním příběhu je možné spatřovat cestu jedince k vlastnímu bytostnému Já. Ve spleťtém ději plném zvrátů a v putování Bezručky lze nacházet paralelu k procesu duševního vývoje, k individuálnímu procesu, který je v podstatě záležitostí nikdy nekončící, celoživotní. Je pochopitelné, že se tak v pohádce můžeme setkat s velkým množstvím témat, s nimiž se člověk na své cestě životem potýká. Domnívám se, že právě z těchto důvodů skýtá práce s tímto příběhem značný terapeutický potenciál.

Záměrem práce bylo analyzovat tento pohádkový příběh a navrhnout některé jeho interpretační možnosti. Tohoto cíle bylo dosaženo uvedením analýzy a interpretace pohádky, jež tvoří jádro teoretické části, a která byla dále doplněna o poznatky týkající se významu lidových pohádek a jejich pojetím v oblasti psychologie. Přiblížila jsem základní pojmy, které byly pro rozbor pohádky klíčové. V neposlední řadě jsem se věnovala též přístupu projektivně-intervenční arteterapie, která pro mě byla východiskem při interpretaci artefaktů předložených v kazuistikách.

Cílem praktické části bylo přinést pohled na možná výtvarná zobrazení pohádky O bezruké dívce, k jehož naplnění došlo prostřednictvím uvedení výtvarných artefaktů získaných od účastnic výzkumu. Skrze analýzu a interpretaci artefaktů jsem se zabývala otázkou, jaké symboly se do výtvarného zpracování tématu promítají. Rozhovory s účastnicemi výzkumu dále napomohly k prozkoumání a zodpovězení otázky, jaká témata se mohou při práci s pohádkou a jejím výtvarným zpracováním otevírat. Uvedené kazuistiky současně nabízejí možné způsoby, jakými lze v arteterapeutické praxi s tímto tématem interpretačně pracovat, čímž jsem sledovala využitelnost zmíněné pohádky v rámci projektivně-intervenční arteterapie.

Na základě interpretací vybraných artefaktů a rozhovorů s jejich autorkami vyplývá, že se ve zpracování tohoto námětu lze setkat s rozličným uchopením tématu i obsahů vložených do výtvarného zpracování. Můžeme se zde setkat například s tématem

zranění, s otázkou vztahu k ženství či vztahu mezi mužem a ženou (mužskou a ženskou stránkou), přičemž u některých autorek byla patrná návaznost na jejich aktuální životní situaci a témata, kterými se zabíraly. Domnívám se, že samotný děj pohádky je natolik mnohohrstevnatý, že může zahrnovat opravdu velkou škálu prožitků a zkušeností. Myslím si, že využití tohoto námětu v arteterapii nabízí široké pole působnosti, které by bylo nepochybně zajímavé dále prozkoumávat. Tato práce představuje jen určitou výseč, jeden z možných způsobů uchopení tématu, na který lze však dále navazovat a rozvíjet jej.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Ashley, M. (2010). And then the devil will take me away. Adaptation, evolution, and the Brothers Grimm's suppression of taboo motifs in „The girl without hands“. *Double Dialogues*, 12. Dostupné z <https://doubledialogues.com/article/and-then-the-devil-will-take-me-away-adaptation-evolution-and-the-brothers-grimms-suppression-of-taboo-motifs-in-the-girl-without-hands>

Becker, U. (2002). *Slovník symbolů*. Portál.

Bettelheim, B. (2017). *Za tajemstvím pohádek*. Portál.

Cooper, J. C. (1999). *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*. Mladá fronta.

Černoušek, M. (2019). *Děti a svět pohádek: Kouzlo vyprávěného slova*. Portál.

Davidov, R. (2001). *Kresba jako nástroj poznání dítěte*. Portál.

Dieckmann, H. (1997). Fairy tales in psychotherapy. *Journal of Analytical Psychology*, 42(2), 253-268. <https://doi.org/10.1111/j.1465-5922.1997.00253.x>

Dougherty, N. Sněhurka: Touha, smrt a proměna. In M. Stein & L. Corbett (Eds.), *Příběhy duše: Moderní jungiánský výklad pohádek* (3) (s. 69-86). Emitos a Nakladatelství Tomáše Janečka.

Dundes, A. (1976). Projection in folklore: A plea for psychoanalytic semiotics. *MLN*, 91(6), 1500-1533. <https://doi.org/10.2307/2907148>

Estés, C. P. (1999). *Ženy, které běhaly s vlky: mýty a příběhy: archetypy divokých žen*. Pragma.

Fontana, D. (1994). *Tajemný jazyk symbolů: názorný klíč k symbolům a jejich významům*. Paseka.

Franz, M.-L. von (2015). *Psychologický výklad pohádek*. Portál.

- Franz, M.-L. von (2001). *The feminine in fairy tales*. Shambhala.
- Freud, S. (1997). *Výklad snů*. Nová tiskárna.
- Fromm, E. (1999). *Mýtus, sen a rituál*. Aurora.
- Gad, I. (2006). Kráska a zvíře a Kouzelná ovečka: Páry v pohádkách: setkání otcovy dcery s matčíným synem . In M. Stein & L. Corbett (Eds.), *Příběhy duše: Moderní jungiánský výklad pohádek (1)* (33-52). Emitos a Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Grimm, J., & Grimm, W. (1988). *Pohádky*. Odeon.
- Hart, D. L. (2006). Živá voda: Příběh o léčivé moci a proměně vědomí. In M. Stein & L. Corbett (Eds.), *Příběhy duše: Moderní jungiánský výklad pohádek (2)* (143-160). Emitos a Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Hendl, J. (2005). *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Portál.
- Jacobi, J. (2013). *Psychologie C. G. Junga*. Portál.
- Johnson, R. A. (2009). *The fisher king and the Handless maiden: Understanding the wounded feeling function in masculine and feminine psychology*. HarperCollins Publisher.
- Jones, S. S. (2002). *The fairy tale: The magic mirror of the imagination*. Psychology Press.
- Jung, C. G. (1998a). *Výbor z díla I. Základní otázky analytické psychologie a psychoterapie v praxi*. Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Jung, C. G. (1998b). *Výbor z díla II. Archetypy a nevědomí*. Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Jung, C. G. (2017). *Člověk a jeho symboly*. Portál.
- Kardaum, M. (2010). Jung and the fairy tale, or nosce te ipsum. *PsyArt: An Online Journal for the Psychological Study of the Arts*.

- Kast, V. (2000). *Dynamika symbolů*. Portál.
- Lhotová, M. (2010). *Proměny výtvarné tvorby v arteterapii*. Scientia.
- Lhotová, M., & Perout, E. (2018). *Arteterapie v souvislostech*. Portál.
- Lindley, D. A. (2006). Bezručka: Osvobozující působení příběhu. In M. Stein & L. Corbett (Eds.), *Příběhy duše: Moderní jungiánský výklad pohádek* (3) (53-67). Emitos a Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Lurker, M. (2005). *Slovník symbolů*. Knižní klub.
- Lúscher, M. (1997). *Čtyřbarevný člověk*. Ivo Železný.
- Mazehóová, Y. (2023). Využití vybraných příběhů a pohádkových témat v kolážích. In Mazehóová, Y. (Ed.) *Koláž jako nástroj arte(terapie) a sebepoznání* (s. 125-152). Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta.
- McCurdy, J. C. (2006). Strukturální a archetypická analýza pohádek. In M. Stein & L. Corbett (Eds.), *Příběhy duše: Moderní jungiánský výklad pohádek* (1) (s. 9-22). Emitos a Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Miovský, M. (2006). *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. Grada.
- Müller, A., & Müller, L. (ed.). (2006). *Slovník analytické psychologie*. Portál.
- Nelson, G. M. (1991). *Here all dwell free: Stories to heal the wounded feminine*. Doubleday.
- Nicola, U. (2005). *Obrazové dějiny filozofie*. Knižní klub.
- Parks, F. M. (2006). Malenka. In M. Stein & L. Corbett (Eds.), *Příběhy duše: Moderní jungiánský výklad pohádek* (2) (s. 9-22). Emitos a Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Perout, E. (2023). Koláž jako výrazový prostředek a její využití v arteterapii. In Mazehóová, Y. (Ed.) *Koláž jako nástroj arte(terapie) a sebepoznání* (s. 9-38). Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta.

- Repciuc, I. (2019). Fairy-tales and father Freud. Is psychoanalysis the right tool to understand folk imaginary? *Buletin of Integrative Psychiatry*.
<https://doi.org/10.36219/BPI.2019.03.09>
- Riedel, I. (2002). *Obrazy v umění, terapii a náboženství: interpretace obrazů z pohledu hlubinné psychologie*. Portál.
- Royt, J. (1998). *Slovník symbolů: Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*. Mladá fronta.
- Studený, J. (1992). *Křesťanské symboly*. Nakladatelství Olomouc.
- Šicková-Fabricsi, J. (2002). *Základy arteterapie*. Portál.
- Šicková-Fabricsi, J. (2016). *Základy arteterapie*. Portál.
- Veliká, A. (2022). *K dějinám studia lidové pohádky: Na příkladu českých zemí, Slovenska, Německa a Rakouska*. Masarykova univerzita.
- Zipes, J. (2006). *Why fairy tales stick: The evolution and relevance of a genre*. Routledge.

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1: Přepis textu pohádky O bezruké dívce (J. & W. Grimm, 1988, s. 55-58)

Příloha č. 2: přehled zkoumaných artefaktů

Příloha č. 1: Přepis textu pohádky O bezruké dívce (J. & W. Grimm, 1988, s. 55-58)

Jeden mlynář postupně zchudl, až mu nezbylo nic než mlýn a za mlýnem krásná košatá jabloň. Jednou šel do lesa kácet dřevo. Znenadání k němu přistoupil starší člověk, kterého předtím nikdy neviděl, a povídá mu: „Proč se namáháš s kácením, mlynáři? Slíbíš-li mi, co máš za svým mlýnem, budeš mít peněz jako slupek.“ „Co jiného by to bylo než naše krásná košatá jabloň?“ pomysli si mlynář, svolil a stvrdil to cizinci podpisem. Ten se spokojeně ušklíbl a řekl: „Ode dneška za tři roky si přijdu pro to, co je moje,“ a odešel. Mlynář zamýšleně zamířil domů. Mlynářka mu vyběhla naproti, celá vyjevená. „Řekni mi, muži, co se stalo, odkud se v našem domě nenadále vzalo takové bohatství? Najednou jsou všechny skříně a truhly plné peněz, nikdo tu nebyl, nikdo nic nepřinesl, nevím, co si mám myslet.“ „Ano, je to divné,“ řekl mlynář, „bohatství pochází od neznámého člověka. Potkal mě v lese a slíbil mi mnoho peněz, ovšem musel jsem mu za ně písemně slíbit, že mu dám, co je za naším mlýnem. Tu starou jabloň můžeme klidně oželet.“ „Proboha, muži,“ zděsila se žena, „to byl ďábel. Neměl na mysli jabloň, ale naši dceru, která tam zametala.“

Mlynářova dcera byla zbožná, líbezná dívka. Po tři další roky žila v bázni boží a bez hříchu. Čas kvapil, dny se jen míhaly, až nadešel ten, kdy si čert měl pro ni přijít. Celá se čistě umyla a nakreslila kolem sebe kruh. Čert přišel časně zrána, ale přes kruh se k ní nemohl přiblížit. Zlostně řekl mlynáři: „Odstraň jí z dosahu všechnu vodu, jinak nad ní nenabudu moci.“ Mlynář měl strach a poslechl. Ale dívka celou noc plakala a naplakala tolik slz na ruce, že byly neposkrvněné jako čerstvě napadlý sníh. Čert k ní zase nemohl a div nepukl zlostí. „Usekni jí ruce,“ osopil se na mlynáře, „jinak s ní nic nesvedu.“ Mlynář se zděsil: „Co to ode mne chceš? Jak bych mohl vlastnímu dítěti useknout ruce?“ Čert mu začal vyhrožovat: „Když to neuděláš, jsi můj a odnesu tebe.“ Mlynář se roztřásl jako osičí, pustil srdce z hrsti a slíbil, že dceři ruce usekne. Šel za ní, řekl jí a hanbou se div nezakl: „Dítě moje, když ti neuseknu ruce, čert odnese do pekla mě, a já, slaboch, zbabělý, jsem mu to ve strachu slíbil. Pomoz mi proboha v mé převeliké tísní a odpusť mně, bídnému, že na tobě musím spáchat tak nelidský zločin.“ Dcera odpověděla: „Milý tatínku, jste můj otec, udělejte se mnou, co chcete.“ Zvedla ruce, položila je na stůl a nechala si je useknout. Čert se přihnal potřetí, ale dívka zase celý den a celou noc

plakala na své pahýly, že zbělely, zprůsvitněly a zářily, jako by je postříbřilo měsíční světlo. Čert musel před ní couvnout a pozbyl na ni práva.

„Má drahá dceruško, získal jsem skrze tebe tak veliký majetek, že tě budu do nejděší smrti chovat jako v bavlnce,“ řekl mlynář. Ale dívka mu odpověděla: „Tady zůstat nemohu. Odejdu do světa, však se najdou soucitní lidé, kteří mi dají, co budu nejnmutněji potřebovat.“ Dala si zmrzačené ruce přivázat na záda a zrána, když slunce vykouklo nad obzor, vydala se na cestu. Šla celý den, až nastal večer a po něm noc. Najednou stanula před nádhernou zahradou. Byla to zahrada králova a dívka viděla, že v ní jsou stromy obsypané nevidaně krásným ovocem. Dvnitř však nemohla, obklopoval ji hluboký příkop plný vody. Dívka byla od samého rána na cestě, celý den neměla nic v ústech, mučil ji hlad. „Ach Bože, pomoz mi,“ zasténala, „kéž bych mohla vejít do zahrady a sníst kousek ovoce, vždyť snad zahynu!“ Zničehonic stanul vedle ní anděl, zavřel stavidlo, příkop rázem vyschl, dívka jím prošla do zahrady, anděl za ní. Přistoupila k nejbližšímu stromu, visely na něm hrušky, jaké snad lidské oko nikdy nevidělo, a rovnou ústy snědla jednu hrušku, jen co by zahnala hlad, víc ne. Zahradník, který v zahradě hlídal, to viděl, ale protože u děvčete stál anděl, bál se, myslel, že ta dívčí postava je nějaký duch, a neodvážil se na ni zavolat ani nějak jinak na sebe upozornit. Hruška dívku plně zasytila, ale byla tak utrmácená, že už takřka padala. Zalezla do houští a usnula.

Ráno přišel do zahrady král, spočítal hrušky a viděl, že jedna chybí. Zeptal se zahradníka, kam se poděla: „Pod stromem neleží, na stromě nevisí, je pryč, kam se poděla?“ „V noci přišel nějaký bezruký duch a ústy jednu hrušku snědl,“ odpověděl zahradník. „A jak se, řekni mi, ten duch dostal přes vodu a kam šel, když snědl ústy moji hrušku?“ „Přišla postava v bílých šatech, zavřela stavidlo, zastavila vodu, aby duch mohl přejít přes příkop. A protože to nemohl být nikdo jiný než nějaký anděl, bál jsem se zavolat a ani jinak jsem se na nic nezmohl. Jakmile duch snědl hrušku, zase odešel.“ „Je-li tomu tak, jak pravíš, budu dnes v noci hlídat s tebou,“ prohlásil král.

Jakmile se začalo smrákat, přišel král do zahrady a přivedl s sebou kněze, aby domnělého ducha oslovil. Král, kněz a zahradník usedli pod strom a čekali. O půlnoci vylezla bezruká dívka z houští, přistoupila k hrušni a ústy opět snědla jednu hrušku. Vedle ní stanula postava v bílém rouchu. Kněz vystoupil z úkrytu a zvolal: „Přišla jsi od

Boha nebo ze světa? Jsi duch nebo člověk?“ „Nejsem duch, jsem ubohý člověk, dívka, kterou kromě Boha celý svět opustil.“ Jak to uslyšel král, rázně k ní přistoupil a řekl: „Lidem vznešeným přísluší chránit opuštěné. Jestliže tě všichni opustili, já tě neopustím.“ Vzal ji za rameno, odvedl ji do zámku, a protože byla tak jemná, něžná a i při svém zmrzačení spanilá, zakrátko si ji z celého srdce zamiloval, dal jí zhotovit stříbrné ruce a vzal si ji za ženu.

Uplynul rok a král musel táhnout do války. Odevzdal mladou královnu na starost své matce. „Až se jí narodí dítě, opatrujte ji jako oko v hlavě a hned mi podejte zprávu,“ kladl jí na srdce. Zanedlouho se mladé královně narodil chlapeček, zdravý, růžový, děťátko k pohledání. Královna matka bez meškání sedla a napsala králi tu radostnou zvěst. Posel cestou odpočíval u potoka a unaven dlouhou chůzí usnul. Zatímco spal, přikradl se k němu ďábel, ten, kterému se Bezručka vymkla z moci a který proto stále usiloval jí uškodit, a zaměnil dopis za jiný, v němž stálo psáno, že mladá královna porodila nedochůdče, zmetka. Král psaní přečetl, v první chvíli zůstal jako opařený, ale potom hned královně matce odepsal, aby o ženu a dítě pečovali, dokud on se nevrátí. Posel šel s jeho listem zpátky, ale na témže místě u potoka zase odpočíval a usnul. A zase se k němu připlížil čert a místo králova psaní mu vsunul do kapsy jiný dopis, v němž král přikazoval, aby dali mladou královnu i s dítětem neprodleně usmrtit. Králova matka přečetla synovo psaní a zůstala jako sloup. „To není možné,“ pomyslíla si. „Tohle, že by byl s to udělat můj syn, kterého jsem zrodila a vychovala?“ Napsala mu ještě jednou, ale dostala stejnou odpověď, neboť čert opět podstrčil poslu jiný, zfalšovaný list, v němž nadto stálo, aby matka králi na důkaz vykonaného rozkazu schovala královnin jazyk a oči.

Ne, neproviním se vraždou na mladé nevinné matce a novorozeněti, rozhodla se. V noci dala potají zabít laň, vyříznout jazyk a oči a uschovala je. Mladé královně řekla: „Nemám to srdce dát tě usmrtit, jak poručil král, ale zůstat tu déle nemůžeš. Seber své dítě a jdi, kam tě oči povedou a sem už se nevracej.“ Přivázala ji novorozeně na záda, Bezručka se s ní s pláčem rozloučila a opustila zámek.

Šla nazdařbůh, až se octla v hlubokém lese. Utrmácená sedla na bobek a zahleděla se bezmocně do prázdna. Pojednou ucítila, že jí někdo jemně bere za rameno. Byl to anděl,

týž, který ji kdysi pomohl do zámecké zahrady, když zmírala hladem. Zavedl ji k malému domu, na němž byl připevněný štítek se slovy: Zde se bydlí zadarmo. Z domu vyšla dívka v bílých šatech a řekla: „Budte vítána, paní královno,“ zavedla ji dovnitř, odváznala jí dítě ze zad, přidržela jí je u prsu, aby se napilo, pak je převinula a uložila do krásné postýlky. „Odkud víš, že jsem byla královnou?“ zeptala se jí Bezručka a dívka odpověděla: „Bůh mě poslal, abych se starala o tebe a tvé dítě.“ Sedm let zůstala Bezručka v tom lesním domu, nic jí nechybělo, ba z milosti Boží jí i uťaté ruce znovu narostly.

A co král? Hezky dlouho trvala vojna, ale nakonec se přece vrátil domů a hned nedočkavě spěchal za ženou a dítětem. Jeho stará matka ho uvítala s pláčem: „Ty zlosyne, co jsi mi to napsal? Jak jsi to mohl udělat, zmarnit nespravedlivě dva nevinné životy?“ A ukázala mu oba podstrčené dopisy: „Splnila jsem tvůj příkaz,“ dodala a přinesla mu oči a jazyk mladé královny. V králi by se byl krve nedořezal. Rozplakal se ještě usedavěji než jeho matka a nařikal pro svou ženu a synáčka tak srdcervoucně, až se matka nad ním slitovala a řekla: „Snad oba ještě někde žijí. Dala jsem tajně zabít laň a vyjmout z ní oči a jazyk tobě pro důkaz. Ale tvé ženě jsem přivázala děťátko na záda a poslala ji pryč. A musela mi slíbit, že už se sem nikdy nevrátí, když jsi na ni tak zanevřel.“ Zdcený král prohlásil: „Půjdu, kam až mi pod nohama bude sahat zem a nad hlavou obloha. Nevezmu do úst, nesvlažím žíznivé rty, dokud nenajdu svou ubohou ženu a milovaného synáčka, jestli ovšem za tu dlouhou dobu hladem, zimou či jinak už nesešli ze světa.“

Sedm roků chodil světem, hledal ženu a dítě všude, mezi skalami a v jeskyních, v polích, na výsluních i v temných lesních roklicích, ale nikde po nich nezachytil sebemenší stopy, až už začínal být skoro přesvědčen, že zahynuli. Celý ten čas nejedl, nenapil se, Bůh ho zachovával při životě.

Jednou došel do velikého lesa k malému domku, na němž visel štítek se slovy: Zde se bydlí zadarmo. Zaklepal na dveře. Vyšla z nich dívka, celá bílá, vzala ho za ruku, zavedla ho dovnitř a řekla: „Budte vítán, pane králi! Odkud přicházíte?“ „Skoro sedm let chodím světem, hledám svou ženu a svého syna a nenacházím je.“ Bílá dívka mu nabídla jídlo a pití, ale král nic nepřijal, chtěl si pouze trochu odpočinout. Lehl si a přikryl si obličej šátkem. Bílá dívka zašla do druhé světnice, kde seděla Bezručka se synáčkem, kterému

obvykle říkala Žalostín, a vyzvala ji: „Jdi do vedlejšího pokoje, přišel tvůj muž.“ Bezručka tam vešla, zahleděla se na královu ležící postavu a srdce se v ní zastavilo dojetím. V tu chvíli se králi svezl šátek z obličeje a spadl na zem. „Zvedni tatínkovi šátek a přikryj mu tvář, Žalostínku,“ pobídla Bezručka chlapce. Hoch poslechl a přikryl králi tvář. Král jen dřímá, dobře to zaslechl a schválně nechal šátek spadnout podruhé. Hošík však už jej zvednout nechtěl. „Jak mám přikryt obličej tatínkovi, když přece na světě žádného nemám. Učila jste mě se modlit: ‚Otče náš, jenž jsi na nebesích, a řekla jste mi, že můj tatínek je v nebi a že je to Pánbíček! Copak mohu vědět, kdo je tenhle cizí vousáč? To není můj tatínek.‘“ Jak to uslyšel král, vyskočil a zeptal se Bezručky, kdo ona je. „Jsem Bezručka, tvá žena a tohle je tvůj syn Žalostín,“ odpověděla. Král se podíval na její živé ruce a namítl: „Ne, to nemůže být pravda. Moje žena byla bezruká, měla náhražkové stříbrné ruce.“ „Ruce mi z Boží milosti zase narostly,“ řekla Bezručka. Bílá dívka zašla do komory, přinesla stříbrné ruce a ukázala je králi. Teprve teď uvěřil král, že je to opravdu jeho žena a chlapec jeho syn a blaženě je zlíbal. „Přetěžký balvan se mi svalil ze srdce,“ povzdechl si s úlevou.

Bílá dívka-anděl jim ještě jednou předložila jídlo a pití, aby se posilnili na cestu domů, a pak se král s Bezručkou a synáčkem vrátili k staré matce. V zámku a celé zemi nastala radost, král s Bezručkou oslavili podruhé svatbu a snažili se žít dobře a spravedlivě, dokud neumřeli. (J. & W. Grimm, 1988, s. 55-58).

Příloha č. 2: přehled zkoumaných artefaktů

Blanka

Obrázek č. 1



Obrázek č. 2



Monika

Obrázek č. 3



Obrázek č. 4



Alena

Obrázek č. 5



Radka

Obrázek č. 6



Anežka

Obrázek č. 7



Klára

Obrázek č. 8



Diana

Obrázek č. 9

