



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  
Obor Arteterapie

Bakalářská práce

# **Interpretace příběhu Sněhová královna**

Interpretation of the Snow Queen tale

Vypracovala: Mgr. Nina Máčová  
Vedoucí práce: Mgr. Luboš Krninský  
České Budějovice 2016

## **PROHLÁŠENÍ:**

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury. Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě - v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/19 98 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích 30. 12. 2016

.....  
podpis studentky

## **PODĚKOVÁNÍ**

Na tomto místě bych ráda poděkovala panu Mgr. Luboši Krninskému za odborné vedení mé bakalářské práce i za všechny podnětné rady a připomínky.

## **ABSTRAKT**

MÁČOVÁ, N. *Interpretace příběhu Sněhová královna*. České Budějovice 2016. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra pedagogiky a psychologie. Vedoucí práce: Mgr. L. Krninský.

### **Klíčová slova:**

Psychologický výklad pohádky, arteterapie, Sněhová královna, matka, interpretace pohádky

Tato práce se soustředí na rozbor Andersenovy Sněhové královny. Nejprve převypráví klasickou podobu Andersenova zpracování tohoto příběhu. Nastíní, co o tématu víme, definuje pojmy a základní významy které mohou být v této pohádce odhalovány. Věnuje se i dalším variantám zpracování a hledá původ námětu. Poté užívá získaných poznatků pro interpretaci obrazů.

## **THESIS**

MÁČOVÁ, N. *Interpretation of the Snow Queen tale*. České Budějovice 2016. University of South Bohemia in České Budějovice, Pedagogical Faculty, Department of Pedagogy and Psychology, 2016. Supervised by: Mgr. L. Krninský.

### **Key words:**

Psychological interpretation of fairy tale, art therapy, Snow Queen, mother, interpretation of tale

This thesis is focused on the analysis of Andersen's Snow Queen. At first it paraphrases the classical form of Andersen's version of this story. It delineates what we know about the topic, it defines the concepts and basic meanings which can be discovered in this fairy tale. It also focuses on the other shapes of the tale and it looks for another variations of the topic. Than it uses the gained knowledges for interpretation of pictures.

<b>1 ÚVOD</b> .....	6
<b>2 ČÁST TEORETICKÁ</b> .....	7
<b>2.1 SHRnutí DĚJE ANDERSENOVY SNĚHOVÉ KRÁLOVNY</b> .....	7
<b>2.2.1 SNĚHOVÁ KRÁLOVNA JAKO ÚSTŘEDNÍ TÉMA</b> .....	9
<b>2.2.2 NÁZNAKY RODÍCÍ SE SEXUALITY</b> .....	13
<b>2.2.3 POJETÍ ZRCADEL</b> .....	13
<b>2.2.4 PUTOVÁNÍ ZA VNITŘNÍMI ZMĚNAMI</b> .....	14
<b>2.2.5 SPÁNEK JAKO FORMA ČEKÁNÍ NA VHODNOU DOBU K PROCITNUTÍ</b> .....	15
<b>2.3 NAHLÉDNUTÍ DO ROZBORU POHÁDKY</b> .....	18
<b>2.3.1 HLEDÁNÍ SKRYTÝCH VÝZNAMŮ V PŘÍBĚHU O SNĚHOVÉ KRÁLOVNĚ</b> .....	19
<b>2.4 SYMBOLICKÝ JAZYK OBRAZŮ</b> .....	26
<b>2.4.1 VÝZNAMY SKRYTÉ V ROZVRŽENÍ PLOCHY OBRAZU</b> .....	26
<b>2.4.2 STĚŽEJNÍ SYMBOLY VYSKYTUJÍCÍ SE V PŘÍBĚHU O SNĚHOVÉ KRÁLOVNĚ</b> .....	28
<b>3 ČÁST PRAKTICKÁ</b> .....	32
<b>3.1 ÚVOD DO ČÁSTI PRAKTICKÉ</b> .....	32
<b>3.2 PŘEVAŽUJÍCÍ BAREVNOST</b> .....	32
<b>3.3 ZOBRAZENÉ SYMBOLY A ZNAKY, ČETNOST JEJICH VÝSKYTU A PRÁCE S NIMI</b> .....	33
<b>4 ZÁVĚR</b> .....	43
<b>5 ZDROJE</b> .....	45
<b>6 PŘÍLOHY</b> .....	50
<b>6.1 TEORIE BAREV V KONTEXTU JEJICH VNÍMÁNÍ</b> .....	50
<b>6.1.1 NEPESTRÉ KVALITY NEBOLI PRVEK SVĚTLA A STÍNU V PLOŠNÉM ARTEFAKTU</b> .....	52
<b>6.1.2 POZNATKY O PRÁCI SE STÍNEM V MALBĚ</b> .....	55
<b>6.1.3 BAREVNOST PODLE MÍRY AKTIVIZACE</b> .....	56
<b>6.2 ZASTOUPENÍ NĚKTERÝCH SYMBOLŮ A ZNAKŮ V CELKOVÉM POČTU NASHROMÁŽDĚNÝCH ARTEFAKTŮ</b> .....	62
<b>6.3 OBRAZOVÉ PŘÍLOHY</b> .....	63
<b>6.3.1 SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH</b> .....	78

# 1 ÚVOD

Existuje obrovská řada způsobů, kterými se lze dobrat blíže lidské duši. Jedním z nich je i arteterapie. Ta představuje neuvěřitelnou škálu přístupů, v rámci nichž lze volit v takřka neomezeném množství účinných prostředků. Popis každého z nich by přitom vydal na samostatnou publikaci.

Mne ze všech nabízených možností zaujala práce s akvarely a kolážemi na pohádková témata. Rozhodla jsem se proto převzít původní autorskou pohádku od Hanse Christiana Andersena a pokusit se díky jejímu podrobnému rozboru přijít na to, jaké jsou možnosti jejího využití, jakému typu klientů je vhodné ji předkládat a zda se jedná o čistě ženské téma, či nikoliv.

Ve své práci budu postupovat od obecného ke konkrétnímu. Nejprve připomenu, o čem původní Sněhová královna vypráví a v čem se liší originální verze od novějších přepracování. Budu se pokoušet odpovědět si na otázku, na co si dávat při jejím zadávání pozor a jak mohou odlišné formulace zadání ovlivnit výsledný artefakt. Dále se pokusím nalézt inspirační zdroje, které mohly vést ke vzniku tohoto příběhu a za tím účelem zmíním starou evropskou i mimoevropskou mytologii.

Sněhová královna se též stala inspiračním zdrojem pro řadu pozdějších příběhů. Předpokládám, že mnozí z klientů nebudou seznámeni přímo s Andersenovou verzí, ale spíše s některým z pozdějších zpracování. Proto pokládám za nutné, abych se s nimi obeznámila i já a pokusila se popsat alespoň některé z odlišností mezi těmito verzemi.

Dále budu hledat témata, která jsou pro všechny tyto verze více méně společná, a pokusím se rozšířit možnosti práce s nimi o další příběhy, které jsou nositeli obdobných motivů. Předpokládám totiž, že pokud se při práci na Sněhové královně podaří odhalit problém v určité oblasti, mělo by být možné předpoklady, které z takové práce vyplynou, ověřit i na dalších. Například vyobrazení zrcadla by mohlo nést podobné znaky ve Sněhové královně i ve Sněhurce. S tím souvisí i rozvržení plochy obrazu.

V části praktické budu vycházet z nasbíraných artefaktů. Nebudu se zaměřovat na určitý typ klientů, protože mým zájmem je zjistit podobu produkce od co nejširšího spektra autorů. Ráda bych se přesvědčila o tom, zda v případě Sněhové královny některá barevná kombinace výrazně převažuje nad všemi ostatními a také které symboly se v produkci budou vyskytovat nejčastěji, případně v jaké podobě.

## 2 ČÁST TEORETICKÁ

### 2.1 SHRNU TÍ DĚJE ANDERSENOVY SNĚHOVÉ KRÁLOVNY

Příběh o Sněhové královně je autorskou pohádkou známého spisovatele Hanse Christiana Andersena<sup>1</sup>, která poprvé vyšla již na konci první poloviny devatenáctého století, přesněji o Vánocích 1844. Od té doby se dočkala již mnoha přepracování. Dalo by se říci, že o ní už někdy slyšeli i ti, kteří nemají žádné povědomí o jejím autorovi. Mezi mladými lidmi a dětmi se však často setkávám s tím, že buďto neznají tento příběh vůbec, nebo je jejich povědomí o něm natolik zkreslené, že se například mohou domnívat, že hlavní protagonisté jsou dokonce v sourozeneckém vztahu, což ovšem zcela mění celkové vyznění, neřku-li samotnou pointu příběhu. I proto se mi osvědčilo dříve, než se s klienty pustím do práce, trochu si s nimi o tomto tématu popovídat, oživit jej, v případě potřeby i převyprávět. U menších dětí předcházelo samotné práci dokonce promítání animované verze se scénářem od Ladislava Čapka z roku 1987. Přesně z těchto důvodů jsem se také rozhodla i v této práci ve stručnosti převyprávět děj původní verze této pohádky.

Sněhová královna se skládá ze **sedmi částí**, které na sebe sice logicky navazují, ale za určitých okolností mohou dobře fungovat i samostatně. První, **O zrcadle a střepch**, nevypovídá nic o královně ani dětech. Soustředí se na historii vzniku zrcadla a popis toho, co všechno toto zrcadlo dokázalo. Ve stručnosti, umělo deformovat realitu k horšímu. Nakonec bylo rozbito na stovky milionů kousků, ale tím neztratilo nic ze své moci. Střepy se rozlétly do světa a s nimi se rozšířil i špatný vliv zrcadla.

S **Kajem**<sup>2</sup> a **Gerdou** se poprvé setkáváme až v příběhu druhém. Vůbec to nejsou příbuzní, jen sousedé z vedlejšího domu, které pojí silné přátelství a jsou to ještě docela malé děti. Gerda žije se svou **babičkou**, o Kajově rodině nevíme téměř nic. Chlapci se jeden střep zrcadla zabodne do srdce, druhý mu uvízne v oku. Žije tak nějakou dobu, už není tím, kým býval, ale dívka jej má stále ráda. Nakonec sedne **do saní Sněhové královny**, která ho odveze s sebou **na sever**. Od té doby o něm není vidu ani slechu. Lidé si myslí, že se utopil v řece, jen Gerda tomu nevěří a vypraví se ho hledat. V průběhu třetího příběhu se na loďce dostane do zahrady, ve které žije **dobrá kouzelnice**. Tam vlivem čar zapomene na všechno, i Kaje i čas.

<sup>1</sup> Srov. SALE, R. *Fairy Tales and After: From Snow White to E. B. White*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1978. ISBN 0-674-39165-4. s 49-76.

<sup>2</sup> Jméno Kaj se objevuje v různých psaných podobách v závislosti na překladateli. Pro účel této práce jsem se rozhodla použít počestělou formu.

Srov.: ANDERSEN, H. Ch. *Pohádky a povídky*. Praha: Albatros, 2003. ISBN 80-00-01217-0. s. 204-236.

Rozvzpomene si až díky růži, která v ní vyvolá zasunuté vzpomínky na společné chvíle s dětským přítelem. Nakonec ze zahrady prchne.

Ve čtvrté části se setká s **havranem** a vránou. Ti v ní vyvolají novou naději, neboť se domnívají, že Kaj žije v nedalekém zámku s místní **princeznou**. Tato naděje se však záhy ukáže jako planá. Vzápětí se Gerda ocitne v zajetí loupežníků. Odtud jí pomůže **loupežnická dcerka**. Ta dívce daruje na cestu **soba**, který zná cestu k sídlu Sněhové královny. Toto polodivoké zvíře se pak stává Gerdě důležitým průvodcem. Dovede ji nejprve k Laponce a poté i k **Fince**, které nám poodhalují, že Gerda zdaleka už není tím dítětem, kterým bývala na začátku příběhu. V určitém okamžiku však průvodce musí dívku opustit a ona pokračuje sama. Očekáváme, že dojde k rozhodujícímu boji mezi královnou a Gerdou, ale nestane se tak. Královna není přítomna. Ten s kým musí dívka bojovat, je ona sama a potom i Kaj, kterého přišla zachránit. Dávny přítel je zachráněn pomocí horkých slz a lásky. Nyní procítá a opouští s věrnou přítelkyní ledové sídlo. Na cestě domů se potkávají se sobem i loupežnickou dívkou. Teprve po návratu do starého domova, zjistí, že dospěli.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Srov. Tamtéž, s. 204-236.



## 2.2 SOUVISLOSTI STĚŽEJNÍCH MOTIVŮ SNĚHOVÉ KRÁLOVNY S DALŠÍMI PŘÍBĚHY

Pro naši práci s klientem není důležité dobře se orientovat pouze v onom konkrétním tématu, které zadáváme. Měli bychom mít na paměti, že každý příběh má své varianty, které se více, či méně odklánějí od původní předlohy. Ať už se jedná o filmová zpracování, autorská převyprávění nebo odchylky, které vznikají pouze díky různým překladatelům. Čím je příběh starší, tím více variací lze očekávat. **Ne vždy je klient seznámen s originálem.** Pokud vůbec je se zadávaným tématem obeznámen, je dost pravděpodobné, že vychází z jiného než původního zdroje.

Dále je užitečné si uvědomit, jak rozsáhlá je pohádková povídka o Sněhové královně. Obsahuje mnoho různých motivů. Ne vždy je potřeba zadávat Sněhovou královnu obecně. Někdy se můžeme zaměřit na konkrétní část nebo v případě, že uvidíme, že by pro nás mohl být některý z motivů obzvláště nosný, můžeme vyhledávat obdobné, pro náš účel aktuálně vhodné motivy, i v příbězích dalších. Můžeme si tak snáze ověřit správnost svých předpokladů a mít tak vícenásobnou kontrolu v rámci zvoleného postupu při společné práci s klientem.

### 2.2.1 SNĚHOVÁ KRÁLOVNA JAKO ÚSTŘEDNÍ TÉMA

Postava Sněhové královny, nejspíš inspirovaná norskou bohyní **Skadi**,<sup>4</sup> se zdá jako velmi nosná, neboť po zadání tématu je to právě ona, která se nejčastěji stává ústředním tématem celého artefaktu. V samotné Andersenově produkci nacházíme velmi podobný motiv též v příběhu **Ledová panna** vzniklém 1861.<sup>5</sup> Jedná se o nejdelší povídku, kterou Andersen napsal. Je určena pro dospělé a na rozdíl od Sněhové královny, přestože motiv je podobný, nekončí šťastně. Zatímco královna políbí Kaje pouze dvakrát, panna z ledovce Rudu na samý závěr políbí potřetí a tím způsobí jeho smrt. Tento vzor nám může dát dobrou představu o tom, co by se stalo s Kajem, kdyby královna svou touhu po něm neovládla.

*„Teď už nedostaneš žádné políbení,“ pravila královna, „neboť bych tě svými polibky usmrtila!“<sup>6</sup> Zatímco Sněhová královna ještě zachovává ohled na samotný život, panna z ledovce již zabíhá do extrému. Vlastnit pro ni znamená mít neomezenou moc a té dosahuje skrze usmrcení toho, po kterém touží.<sup>7</sup> Zatímco originální příběh nechává královnu charakterově*

---

<sup>4</sup> Srov. LINDOW, J. *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs*. New York: ISBN 0-19-515382-0. Oxford University Press, 2002. s. 268-270.

<sup>5</sup> Srov. ANDERSEN, H. CH. *The Ice Maiden* [online]. Copyright © Zvi Har'El, 2007 [cit. 3.12.2016]. Dostupné z HCA.Gilead.org.il: [http://hca.gilead.org.il/ice\\_maid.html](http://hca.gilead.org.il/ice_maid.html)

<sup>6</sup> ANDERSEN, H. Ch. *Pohádky a povídky*. s. 210.

<sup>7</sup> *“I kissed thee when thou wert a little child. I once kissed thee on the mouth, and now I have kissed thee from heel to toe; thou art wholly mine.” And then he disappeared in the clear, blue water. All was still. The church bells were silent; the last tone floated away with the last red glimmer on the evening clouds. “Thou art mine,” sounded from the depths below: but from the heights above, from*

neutrální, takže někdo si do ní může projíkovat negativní pohnutky stejně snadno, jako druhý ty pozitivní, další zpracování již tak nejednoznačná nejsou. Existuje řada autorských převyprávění nebo více či méně přímých inspirací, které lze dohledat v pozdější literatuře i filmografii.

Někde je inspirace natolik volná, že nezůstala zachována ani základní jména a došlo i k žánrovému posunu, třeba k fantasy nebo sci-fi, jako je tomu v případě Joan D. Vinge<sup>8</sup>. Autorka zde zašla až tak daleko, že přiměla svou královnu hledat způsob, jak si **zachovat nesmrtelnost**. V Pratchettově podání je vládkyně ledového království zase spíš bytostí, která má moc nad **sný**. Sníh zde slouží „k zakrývání“ aby věci nemusely být příliš konkrétní.<sup>9</sup> (Snaha zakrývat by zde, i s přihlédnutím k barvě sněhu, mohla souviset s tendencí manipulovat.) Pokud by Sněhová královna byla brána tímto způsobem, měla by v sobě obsaženo i něco z principu Ole Zavřiočka (Uspavače)<sup>10</sup>, nebo jinak, podíváme-li se do novější literatury, tak z dobře známé postavy Sandmana, jak ji známe z pojetí Neila Gaimana.<sup>11</sup>

Naprosto odlišnými pojetími jsou ta, která se motivy ze Sněhové královny snaží přitáhnout, či převést zpět směrem k realitě. Ideálním příkladem toho nám může být Michael Cunningham. Inspirace je zde opět jen velice volná, přesto má silné vyznění. Zabývá se závažným tématem závislosti. Sníh má v sobě příchod hrozivosti, neboť jsou to právě drogy, na které odkazuje. Tyto zároveň deformují hrdinův způsob vnímání světa tak, jako se to stalo Kajovi. Propojení s věčností, jejíž obraz měl Kaj za úkol složit, je zde vyjádřeno nesplnitelnými metami, které si protagonisté vytyčují.<sup>12</sup>

Lewisova **Bílá čarodějnice** z Narnie se nám poprvé ukazuje v bílých saních tažených dvěma malými bílými soby s pozlacenými parohy. Sama je oděna do bílé se zlatou korunou a hůlkou.<sup>13</sup> Pomocníkem jí je skřítek. Její postava se nepokrytě Sněhovou královnou přímo inspiruje. To se obzvláště výrazně projeví v místě, kde je zdůrazněno, že královna „*Zaklela celou zemi, takže je pořád zima, a nikdy Vánoce.*“<sup>14</sup>

Jen o kus dále se dozvíme podstatu nadpřirozených schopností i nadprůměrného vzrůstu královny. Ta je totiž zpola obrem a z druhé poloviny džinem. Tak jako moc Sněhové královny byla mrazivá, Bílá

---

*the eternal world, also sounded the words, "Thou art mine!"* ANDERSEN, H. CH. *The Ice Maiden* [online]. Copyright © Zvi Har'El, 2007 [cit. 3.12.2016]. Dostupné z HCA.Gilead.org.il: [http://hca.gilead.org.il/ice\\_maid.html](http://hca.gilead.org.il/ice_maid.html)

<sup>8</sup> Srov. VINGE, J. D. *Sněhová královna*. Plzeň: Laser, 1998. ISBN 80-7193-049-0.

<sup>9</sup> Srov. PRATCHETT, T. *Svobodnej národ*. Praha: TALPRESS, 2004. ISBN 80-7197-245-2.

<sup>10</sup> Srov. ANDERSEN, H. Ch. *Pohádky a povídky*. s. 158-170.

<sup>11</sup> Srov. GAIMAN, N. *Sandman 1: Preludia a Nokturna*. Praha: Crew, 2016. 978-80-7449-392-8.

<sup>12</sup> Srov. CUNNINGHAM, M. *Sněhová královna*. Praha: Odeon, 2015. ISBN: 978-80-207-1625-5.

<sup>13</sup> Srov. LEWIS, C. S. *Letopisy Narnie I.: Lev, čarodějnice a skříň*. Praha: Orbis Pictus, 1991. ISBN 80-85240-04-1. s. 20.

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 38.

čarodějnice disponuje mocí proměňovat živé v kámen. Do svých tenat chopí, namísto Kaje zasaženého střepy, sobeckého Edmunda.<sup>15</sup>

Spisovatel Sapkowski se příběhem o Sněhové královně inspiroval ve vyobrazení vztahu mezi zaklínačem Geraltem a čarodějkou Yennefer.<sup>16</sup>

Krom načítání množství literatury, která je nám k dispozici, doporučme alespoň povšechně se seznámit i s filmovou produkcí na téma Sněhové královny. Je časté, a to zvláště u dětí, že jsou-li vůbec s tímto příběhem obeznámeny, pak je to právě prostřednictvím buďto hraného nebo animovaného filmu nejen té západní, ale i ruské, či domácí produkce.<sup>17</sup>

Kdo se zajímá i o spojitosti s exotičtějšími kulturami, může se snadno inspirovat i japonskou mytologií. Vhodná je kupříkladu démonka zimy a sněhu.<sup>18</sup> Přestože příběh o sněžné dívce dočkal několika filmových zpracování, zdá se vhodné přečíst i literární předlohu Kwaidan vycházející přímo z japonské mytologie, přesněji povídku **YUKI-ONNA**. Motiv chladné ženy, která je schopna i bez milosti zabíjet, je zde doplněn navíc povinností zachovat tajemství. Po jeho vyzrazení musí nutně následovat trest, a to v podobě ztráty života. V tomto okamžiku se však ledová žena smiluje, neboť by nezbyl nikdo, kdo by se postaral o její děti. Trestem pro provinilce je tedy ztráta milované ženy. Yuki-onna odchází od rodiny, aby ji už nikdy více nespátřila.<sup>19</sup>

Další inspiraci postavou Sněhové královny můžeme vypožorovat v příběhu Kamenný kvítek. Brusiče malachitů Danilu potká podobný osud jako Kaje, když musí zůstat s **paní Měděné hory**. Tak jako Gerda vysvobodila Kaje, Danilu musí zpod kouzelného vlivu vyprostit za pomoci své lásky a upřímného srdce jeho nevěsta Kateřina.<sup>20</sup>

Už jen samotný způsob, jakým zadáváme, respektive zvolená formulace, může velmi ovlivnit to, co si klient pod daným pojmem vybaví a tudíž i to, jak svůj artefakt pojme. Uslyší-li například slovo „Ledovka“ nebo „Ledová královna“, je pravděpodobné, že Andersenova Sněhová královna se klientovi nevybaví. Namísto ní si představí buďto jakousi obecnou

<sup>15</sup> Srov. Tamtéž, s. 55, 58.

<sup>16</sup> Srov. SAPKOWSKI, A. Střípek ledu In: SAPKOWSKI, A. *Zaklínač: Věčný oheň*. Praha: Winston Smith, 1993. ISBN 80-85643-22-7.

<sup>17</sup> Dobrým odrazovým můstkem se pro nás může stát v tomto případě Česká filmová databáze.

Sněhová královna. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Česko-Slovenská filmová databáze © 2001-2016 POMO Media Group s.r.o. [cit. 3.12.2016]. Dostupné z csfd.cz: <http://www.csfd.cz/hledat/?q=sn%C4%9Bhov%C3%A1+kr%C3%A1lovna>

BUCK, Ch.; LEE, J. Ledové království. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Česko-Slovenská filmová databáze © 2001-2016 POMO Media Group s.r.o. [Last updated: December 26, 2015] [cit. 3.12.2016]. Dostupné z csfd.cz: <http://www.csfd.cz/film/328862-ledove-kralovstvi/prehled/>

<sup>18</sup> TANAKA, T. Kaidan yukionna In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Česko-Slovenská filmová databáze © 2001-2016 POMO Media Group s.r.o. [Last updated: March 5, 2016] [cit. 3.12.2016]. Dostupné z csfd.cz: <http://www.csfd.cz/film/144830-kaidan-yukionna/komentare/>

BÁRTA, J. Yuki Onna: Sněžná žena. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Česko-Slovenská filmová databáze © 2001-2016 POMO Media Group s.r.o. [cit. 3.12.2016]. Dostupné z csfd.cz: <http://www.csfd.cz/film/371920-yuki-onna-snezna-zena/komentare/>

<sup>19</sup> HEARN, L. Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things. The Project Gutenberg EBook: Posting Date: February 18, 2010 [EBook #1210] Release Date: February, 1998 [Last updated: December 19, 2011] ISO-8859-1. Dostupné na: <http://www.gutenberg.org/files/1210/1210-h/1210-h.htm>

<sup>20</sup> BAŽOV, P. P. *Kamenný kvítek*. Praha: Lidové nakladatelství, 1991. 3. vyd. ISBN 80-7022-082-1.

personifikaci zimy, mrazu a ledu (možná ve smyslu Yuki-Onna), anebo nepřístupnou tvrdou citově chladnou ženu, ať už ve smyslu matky nebo partnerky. Občas si na takzvané „ledové královny“ hrají pubertální dívky, které se ve své nově vznikající roli teprve hledají.

Odkud se však bere motiv „paní sněhu a ledu“ u samotného Andersena? V době, kdy mu bylo něco okolo deseti let, jeho nemocný otec stál u okna zamrzlého ledovými květy. Ukázal na něj a tvrdil, že vidí pannu s otevřenou náručí. V žertu se vyjádřil v tom smyslu, že je tu pro to aby si ho vyzvedla. Právě tento zážitek se truchlící vdově a jejímu synovi vybavil nad otcovým smrtelným ložem o něco málo později.<sup>21</sup> „*Je mrtvý. Ledová panna si pro něj přišla,*“<sup>22</sup> řekla tehdy matka. Tato epizodní příhoda musela mít na mladého chlapce ohromný vliv, když, pravděpodobně na jeho základu, nese-psal pouze jedno, ale hned dvě díla: Sněhovou královnu a později i Ledovou pannu.

Na tomto základu můžeme tvrdit, že postava Ledové panny se pro Andersena musela přinejmenším částečně krýt se smrtí. Zároveň, pokud je představitelkou smrti Ledová panna, pak tento význam přechází i na Sněhovou královnu. Jejich polibky jsou tedy pochopitelně **polibky smrti**. Bohyně Hel vládne Helheimu, severské formě podsvětí, kam se po smrti dostanou duše těch, co zemřeli na nemoc nebo stáří (na rozdíl od slavné Valhally, příbytku mrtvých válečníků). Na toto místo se tedy, pochopitelně, mohl dostat i Andersenův otec. Zmiňovaná ledová panna by tedy mohla být i bohyně Hel, která se stala průvodkyní na cestě do posmrtného života. Také si nesmíme nepovšimnout podobnosti jména Hel a anglického slova Hell. Německým výrazem pro peklo je Hölle, z toho můžeme malou úpravou dostat slovo Holle. Frau Holle je postavou z německých pohádek a zároveň obdobou naší „**paní Zimy,**“ která sesílá na zemi sníh, když vyklepává svoje peřiny. Pokrývá tak krajinu bělostnou sněhovou příkryvkou<sup>23</sup>. I ona je královnou sněhu. I ona může, přes všechnu svou laskavost, přinášet smrt.<sup>24</sup> Ostatně, i Dantovo peklo je ve svém posledním kruhu ledové, najdeme v něm zamrzlé jezero a Ďábel sám v něm trčí zamrzlý po pás.<sup>25</sup>

Všechny představitelky zimy jsou zároveň propojeny se smrtí. Vzpomeňme na Yuki-onnu, která se toto „prokletí“ pokusila prolomit. Ani ona však neuspěla. Symbolické významy těchto postav se navíc pojí s převažující bílou barevností.

---

<sup>21</sup> Srov. LEDERER, W. *The Kiss of the Snow Queen: Hans Christian Andersen and Man's Reception by Woman*. Los Angeles, California: University of California Press, 1990. ISBN 0-520-07190- 5. s. 28.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 29.

„*He is dead. The ice maiden has fetched him.*“

<sup>23</sup> Srov. GRIMM J.; GRIMM W. *Pohádky*. Praha: Odeon, 1988. ISBN neuvedeno. s. 47.

<sup>24</sup> Srov. Tamtéž, s. 29, 30.

<sup>25</sup> Srov. ALIGHIERI, D. *Božská komedie*. [online]. Přel. Jaroslav Vrchlický. V MKP 1. vyd. Praha: Městská knihovna v Praze, 2011 [cit. 2016-12-12]. Dostupné z WWW: <[http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/62/16/70/bozska\\_komedie.p df](http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/62/16/70/bozska_komedie.p df)>

## 2.2.2 NÁZNAKY RODÍCÍ SE SEXUALITY

Dalším velmi důležitým motivem, jak se zdá, jsou **červené střevičky**. Co pro Andersena asi znamenaly, si snadno domyslíme po přečtení jeho stejnojmenné povídky z roku 1845. Červené střevičky se dívce staly osudnými. Touha po nich zapříčinila její neštěstí. Teprve ve chvíli, kdy si nechala nohy s červenými střevíci useknout, mohla zase nalézt ztracený klid.<sup>26</sup> Motiv dívky objevující vlastní **sexualitu**<sup>27</sup> můžeme nalézt i jinde. Jistě se nám vybaví pohádka o Červené Karkulce, i když povídka Červené střevičky je možná spíše bližší staré francouzské verzi, která končí zkrátkou sežráním Karkulky.<sup>28</sup> I zde se, podobně jako u Perraulta, jedná o příběh, který má vyvolat úzkost a tím od podobného chování případného čtenáře, nebo spíše čtenářku, odradit.<sup>29</sup>

Mnohem důležitějším než to, jestli se v aktuálním příběhu hovoří o čepičce (v anglofonních verzích o kápi nebo plášti) či nějakém druhu obuvi, je samotná barva. Podle Lüschera, vybereme-li z nabízených významů ty, které zapadají do našeho kontextu, odkazuje červená ke stimulaci, naléhavé potřebě, či přímo vzrušení. V jednání se člověk preferující tuto barvu může projevat provokativně až agresivně. Důležitými pro nás budou též spontánní aktivita i radost z prožitku.<sup>30</sup> (Viz 6.1.3 BAREVNOST PODLE MÍRY AKTIVIZACE)

## 2.2.3 POJETÍ ZRCADEL

V příběhu o červených střevičkách se také objevil motiv promluvivšího zrcadla, které v dívce rozdmýchává její smyslnost a touhu.<sup>31</sup> „*Jsi víc, než krásná, jsi nádherná,*“<sup>32</sup> říká zrcadlo a nám tím okamžitě přichází na mysl jiné, jež patřilo zlé královně, maceše Sněhurčině. Zrcadlo tedy může nejen odrážet a ukazovat, ale i **svádět**.<sup>33</sup> V některých starověkých kulturách byl dokonce pohled na vlastní odraz (ve vodě) zapovězen, aby člověk nepřišel o svou duši.<sup>34</sup>

Na druhou stranu, zrcadlem se dítěti může stát i jeho matka, která mu dává **zpětnou vazbu** o tom, jaké doopravdy je. Funguje-li matka dobře, naplňuje-li svou roli tak, jak se očekává, stává se pozitivním zrcadlem.<sup>35</sup>

<sup>26</sup> Srov. ANDERSEN, H. CH. *The red Shoes* [online]. Copyright © Zvi Har'El, 2007 [cit. 3.12.2016]. Dostupné z HCA.Gilead.org.il: [http://hca.gilead.org.il/red\\_shoe.html](http://hca.gilead.org.il/red_shoe.html)

<sup>27</sup> Srov. ORENSTEIN, C. *Little Red Riding Hood Unlocked: Sex, Morality and the Evolution of Fairy Tale*. New York: Basic Books, 2002. s. 71.

<sup>28</sup> Srov. JOHNSON, A. E.; PERRAULT, Ch. *Perrault's fairy tales*. Chatham, Kent: Wordsworth editions, 2004. ISBN 1-84022-482-7. s. 66-69.

<sup>29</sup> Srov. BETTELHEIM, B. 2000. *Za tajemstvím pohádek: proč a jak je číst v dnešní době*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000. ISBN 80-7106-290-1. s. 163.

<sup>30</sup> Srov. LÜSCHER, M. *Lüscherova klinická diagnostika: Příručka*. Brno: Psychodiagnostika, spol. s. r. o., 1994. ISBN neuvedeno. s. 35.

<sup>31</sup> Srov. ANDERSEN, H. CH. *The red Shoes* [online]. Copyright © Zvi Har'El, 2007 [cit. 3.12.2016]. Dostupné z HCA.Gilead.org.il: [http://hca.gilead.org.il/red\\_shoe.html](http://hca.gilead.org.il/red_shoe.html)

<sup>32</sup> „*You are more than pretty - you are beautiful.*“ ANDERSEN, H. CH. *The red Shoes* [online]. Copyright © Zvi Har'El, 2007 [cit. 3.12.2016]. Dostupné z HCA.Gilead.org.il: [http://hca.gilead.org.il/red\\_shoe.html](http://hca.gilead.org.il/red_shoe.html)

<sup>33</sup> Srov. LEDERER, W. *The Kiss of the Snow Queen*: s. 6.

<sup>34</sup> FRAZER, J. *Zlatá ratoleť*. Praha: Mladá fronta, 1994. ISBN 80-204-0488-0. s. 173.

<sup>35</sup> BLY, R.; WOODMANOVÁ, M. *Král panna: o smíření mužského a ženského pohlaví*. Praha: Argo, 2002. ISBN 80-7203-429-4. s. 103.

Je-li její **funkce narušena**, proměňuje se i funkce zrcadla směrem k negativním významům, až nakonec zrcadlo oslepne, pokříví se, nebo je rozbito. Otázkou zůstává, zda jsme vůbec schopni určit, který z našich odrazů je tím jediným pravým a který je pokřiven. Vzhledem k tomu, že naše vnímání sebe sama nikdy nemůže být dokonale objektivní, můžeme se odvážit tvrdit, že to dost dobře možné není.<sup>36</sup>

Zrcadlo se v příbězích může stát i „**branou**“ do dalšího světa. Začne rozšiřovat náš svět nejen jako hra světla a stínů na vyleštěné hladké ploše, ale skutečně je do něj možno vstoupit. Takový svět však nemůže fakticky odpovídat tomu našemu. Namísto toho je i on pokřiven, nebo nás alespoň znejišťuje v našem způsobu vnímání reality.<sup>37</sup>

Zrcadlo, respektive odraz v něm se však může stát i „*výsostným symbolem a zároveň přímým znázorněním narcismu*“,<sup>38</sup> jak píše Černoušek. Tomu nejprve dopomáhá k dokonalosti jeho vybavenost schopností mluvit. Královna je tedy zprvu spokojena. Obdobně jako dívka s červenými střevíčky, i ona by mohla před zrcadlem hovořit s ničím jiným, než s živou transformací svého vlastního vnitřního hlasu. Její spokojenost však s ubíhajícími roky vystřídá nejistota a tehdy se i prohlášení magického objektu změní. Je tak krutě odhalena pravda, kterou si odmítala připustit. Narcistické přesvědčení je ohroženo a dochází k destrukci zrcadla.<sup>39</sup> Tím se opět vracíme ke střepům, u nichž jsme s démonem ze Sněhové královny začínali. Můžeme si položit otázku, jaký by mělo účinek, kdyby byly i tyto střepy roztroušeny do světa, jako ty démonovy.

#### 2.2.4 PUTOVÁNÍ ZA VNITŘNÍMI ZMĚNAMI

Jedním z nejvýznamnějších motivů celého příběhu je však už motiv samotné cesty, respektive nutnosti toho, aby se samotná dívka vydala na „pouť odněkud někam“. Toto putování pak **vyvrcholí vnitřní změnou** hrdinky, jak se tomu stane například v pohádce O Bílém hadu (ve verzi od Boženy Němcové).<sup>40</sup> Cesta bývá zpravidla zakončena zkouškou, která je zároveň i jejím vyvrcholením. Akt putování tedy bývá **přípravným procesem na tuto zkoušku**, přičemž není samozřejmostí, že protagonistka během ní neselže (jako Karkulka).

Gerdina cesta však není zakončena soubojem s královnou. Ta se odebrala zasněžovat vrcholky. Samotná příprava, která předcházela setkání s Kajem, tedy nabyla o to více na významu.<sup>41</sup>

<sup>36</sup> Srov. GOLDBERG, B. *The Mirror and Man*, Virginia: Univ. Pr. of Virginia, 1985. ISBN-13 978-0813910642.

<sup>37</sup> Srov. CARROLL, L. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: XYZ, 2015. ISBN 978-80-7505-135-6. s. 117-120.

<sup>38</sup> ČERNOUŠEK, M. 1990. *Děti a svět pohádek*. Praha: Albatros, 1990. 187 s. ISBN 80-00-00060-1. s. 97.

<sup>39</sup> Srov. Tamtéž, s. 97, 98.

<sup>40</sup> Srov. NĚMCOVÁ, B. *Pohádky Boženy Němcové*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1968. ISBN nevedeno. s. 100-107.

<sup>41</sup> Srov. ANDERSEN, H. Ch. *Pohádky a povídky*. s. 234, 235.

Pokud bychom hledali další obdobně epickou výpravu mladé dívky za osobní změnou v původním autorském pohádkově laděném příběhu, můžeme uvést ještě Dorotku na její cestě za čarodějem z Oz.<sup>42</sup> Tato se mi však zdá mnohem méně symbolická a více doslovná.

### 2.2.5 SPÁNEK JAKO FORMA ČEKÁNÍ NA VHODNOU DOBU K PROCITNUTÍ

Dále pak forma „usnutí“, ze kterého je nutno se probudit, nebo „nechat se vysvobodit“. Vzpomeňme na **spánek blízky smrti**, který postihl jak Sněhurku,<sup>43</sup> tak Růženku<sup>44</sup> (Sandmana v kouli, Kaje v ledovém zámku, princezny, které celou noc tancovaly, zatímco dny prospaly, pasáčka vepřů, ošklivé káče...), jindy to mohou být lidé zakletí do zvířecí podoby, kteří se pak promění zpátky (Kráska a zvíře, žabka carevna, Chundelka, žabí princ, či prostáček, který až na samém konci ukáže pravou podobu). Černá princezna čeká v podzemním zámku, až si k ní rybářův syn sám najde cestu (po vzoru Šípkové Růženky).<sup>45</sup> Hlavní hrdina v pohádce O Zlatém kapradí ztrácí drahocenné vzpomínky na život doma a teprve po jejich nalezení může vysvobodit milovanou vílu zakletou do stromku na zahradě.<sup>46</sup>

Pokusme se to přiblížit na příkladu Sněhurky. Období klidného živobytí u trpaslíků končí s pokusem zlé královny zbavit se Sněhurky, tentokrát definitivně. K tomu použije jablko, jakému, po vzoru jablka hesperidek, či starozákonního jablka Evina, nelze odolat. Plod poukazuje na probouzející se sexualitu (začínající období plodnosti) dívky. Ta ho přijímá a zakusuje se do něj. Tím sice vstupuje do nové fáze, ale ještě je potřeba počkat na vhodnou chvíli pro její plné projevení. Proto usíná do spánku, který se podobně jako v Šípkové Růžence blíží smrti. Oslí kůži stačilo jen zůstat po tuto dobu schovaná pod svou maskou, Popelka ukryla svou bující sexualitu do neatraktivních roztrhaných hadrů, ale Sněhurka, která dosud velmi snadno podléhala pokušením, usíná (Možná jediné tak může se svou povahou vydržet čekat?). Z jejího spánku jí probudí až princ, který se na scéně objevuje právě včas (zdůraznění správného načasování), čímž se pro ni vyřeší i původně neřešitelný konflikt s matkou. Nyní již ženy nebojují o přízeň jediného muže. Sněhurka přesouvá pozornost na nový objekt, u něž může dojít k naplnění a k uvolnění tenze.<sup>47</sup>

Aby Sněhurka (nebo i Růženka) mohly procitnout, krásný princ musí nejprve elegantně vyřešit jejich problémy za ně. Proto jsou odsouzené do

<sup>42</sup> Srov. BAUM, L. F. *Čaroděj ze země Oz*. Praha: Albatros Media a. s., 2011. ISBN 978-80-7388-497-0.

<sup>43</sup> Srov. PREISERTOVÁ, A. *Zakletý bratříček*. Praha: Fortuna Print, 1996. ISBN 80-85873-X. s. 59-63.

<sup>44</sup> Srov. MERGLOVÁ, I. (ed.) *Pohádky bratří Grimmů*. Praha: EGMONT ČR, 1995. ISBN 80-7186-014-X. s. 21-24.

<sup>45</sup> Srov. NĚMCOVÁ, B. *Pohádky Boženy Němcové*. S. 146-155.

<sup>46</sup> Srov. DRDA, J. *České pohádky*. Praha: Československý spisovatel, 1969. ISBN neuvedeno. 203-227.

<sup>47</sup> Srov. MERGLOVÁ, I. (ed.) *Pohádky bratří Grimmů*. s. 13-15.

pasivní role. Čekají, aby se nechaly vysvobodit. Obdobně je na tom se svým čekáním v ledovém zámku i Kaj. Zámek je z ledu – tudíž evokuje formu **strnulosti, ztuhlosti, zpomalenosti či zaostalosti**. Věci se v takovém zámku nemohou vyvíjet úplně volně. Ledové sevření brání v růstu. O tom, že hoch už není „malým Kajem“, jak byl zprvu označován, se dozvídáme až poté, kdy je z tohoto studeného náručí vysvobozen.<sup>48</sup>

V porovnání s modernějším dílem Gaimanovým, kde je k formě „usnutí“ donucena další postava mužského pohlaví, se Kaj opravdu podobá spíše výš zmíněným ženským postavám. Gaiman nemůže nechat Morfea doslovně usnout, proto jej zavře, nikoliv na sto, ale na sedmdesát let, do velké skleněné nádoby, kde ho nechá, odříznutého od světa, čekat na vhodný okamžik. Sandman je muž. Ze svého vězení si musí pomoci sám. Nikdo jiný ho nezachrání. Sedmdesát let byla dost dlouhá doba na to, aby se jeho starý svět rozpadl a on přišel o svou moc i postavení. Přesto se tomuto problému, nebo spíše lavině pohrom, postaví čelem a začne je řešit, ve smyslu obrazném i doslovném proti nim bojovat, dokud nevrátí vše do normálu. Teprve pak, když se situace uklidní, se setkává se starší sestrou, která se ho ptá, proč jí nepožádal o pomoc. Až nyní se ukazuje to, co v celém příběhu nebylo ani naznačeno, a totiž, že kdyby chtěl, tak tomu všemu nemusel čelit sám. Odpoví sestře ve smyslu, že jí nechtěl dělat starosti. Tato odpověď se v prvním okamžiku může zdát jako úsměvná, ale Morfea jeho až do absurdna vyhnaná snaha nebýt na obtíž málem stála život. Pokud se situace vyhroťí do takových krajností, jako v jeho případě, není přirozené požádat o pomoc toho, komu můžeme důvěřovat?<sup>49</sup>

Evokuje-li Sandmanův příběh vzpomínku na Kaje, může se zdát jako jeho protipól. Tak, jako je Kaj extrémní ukázkou pasivity, Sen je zas na opačném konci jako zastánce aktivního přístupu. Dvě opačné strany téhož.

Dlouhé věznění, tedy pobyt ve skleněné nádobě (která by se dala přirovnat i k tzv. skleníku) Sandmana (i jeho svět, který vycházel z něj samotného) změnil, i když si tu změnu sám na sobě neuvědomoval. Bouřlivé období, které nastalo po jeho osvobození, toho bylo následkem. Můžeme to interpretovat i jako prepubertální období (latenci) a posléze bouřlivé projevy pubertální.

Dalo by se říci, že Sandmanovo dramatické hledání jeho ztracených předmětů by mohlo v symbolické rovině poukazovat na snahu najít sama sebe. To není možné najednou. Jedinec se musí teprve „seskládat“ z jednotlivých kousků, a v nich nalézt svou vlastní sílu,<sup>50</sup> tak jako se Kaj pokouší sestavit OBRAZ VĚČNOSTI. Tento prvek ve výše zmíněných

<sup>48</sup> Srov. ANDERSEN, H. Ch. *Pohádky a povídky*. s. 234-236.

<sup>49</sup> Srov. GAIMAN, N. *Sandman 1: Preludia Nokturna*. s. 217.

<sup>50</sup> Srov. BETTELHEIM, B. *Za tajemstvím pohádek*. s. 93.



pohádkách schází, nebo se u Šípkové Růženky vyskytuje ve formě (opět pasivně) přijímaných darů od dobrých kmotřiček? Ne, zdá se mi, že tady se jedná o něco jiného. Obdobou je i pohádka od bratří Grimmů Skleněná rakev.<sup>51</sup>

Zlatou střední cestu mezi oběma protipóly nacházíme v pohádce Čertův Švagr. Ten čeká na změnu v pekle, ale musí si svůj čas odpracovat. I zde se muži dostalo kouzelných darů,<sup>52</sup> zatímco Gerda si musí poradit vlastními silami. Dary, které dívka obdržela, buďto nemají žádnou moc a tudíž o ně stejně brzy zase přijde (jako o ty od Prince a Princezny), nebo se o nich pouze hovoří (jako rozmlouval Sob s Finkou). Nejužitečnějším se tedy stává darovaný sob, který je obdařen vlastním životem a vůlí. Sob je pro Gerdu obdobným průvodcem a rádcem jako malý koník pro Bajaju.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Srov. GRIMM J.; GRIMM W. *Pohádky*. Praha: Odeon, 1988. ISBN neuvedeno. s. 229-232.

<sup>52</sup> Srov. NĚMCOVÁ, B. *Pohádky Boženy Němcové*. s. 231-242.

<sup>53</sup> Srov. ANDERSEN, H. Ch. *Pohádky a povídky*. s. 219-230.

## 2.3 NAHLÉDNUTÍ DO ROZBORU POHÁDKY

**Symbolické příběhy** měly svou nezastupitelnou roli v průběhu celé historie lidstva. Sehrávaly svou úlohu nejenom při výchově potomků, ale i ve společenském, duševním i duchovním životě dospělých. Jedny z nejstarších dochovaných pohádek dosahují stáří kolem dvou tisíc let. Šířily se formou ústní lidové slovesnosti, která také vydatně přispívala k jejich variabilitě. Velký vliv na ně měl vynález knihtisku a v 18. století nově probuzený vědecký zájem Johanna Joachima Winckelmanna a jemu podobných. Takřka ve stejné době, kdy bratři Grimmové pořizovali svou sbírku, symbolisté jako Heyne začali rozvíjet svou myšlenku o mystickém učení, které by mohlo být v pohádkách obsaženo. Theodor Benfey a další zato zkoumali spíše, z jaké lokality, by pohádky mohly pocházet.<sup>54</sup>

Prvním, kdo přišel s teorií, že pohádky by mohly mít nějakou souvislost se sny, byl Ludwig Laistner v jeho knize *Hádanka sfingy*.<sup>55</sup> Obecně se výklad pohádek velmi prolínal se snahou o pochopení snů. Georg Jakob je autorem knihy *Pohádka a sen* z první čtvrtiny dvacátého století, která je toho dobrým dokladem. Tyto snahy však u obou těchto autorů vedly k neúspěchu. Později, hlouběji ve dvacátém století, začali autoři jako Pettazoni, Otto Huth, Robert Graves a další, aplikovat do svých rozborů Jungovy myšlenky.<sup>56</sup> Nejungiangským směrem se vydali Franz von Essen a Heino Gehrts. V oblasti hlubinné psychologie se pohyboval Herbert Silberer. Freudových myšlenek se drželi Ottokar Wittgenstein a Bruno Bettelheim.<sup>57</sup>

Speciálně Sněhovou královnou se ve své knize **„Polibek Sněhové královny“** zabýval **Wolfgang Lederer**. Začal se jí věnovat na popud mladých internistů v psychiatrické léčebně severně od San Franciska. Lederer se posléze začal zajímat o Andersenovy deníky a soukromé dopisy a nakonec tak dospěl k sepsání své knihy.<sup>58</sup> Andersenovu pohádku stále znovu a znovu přerušuje, aby ji mohl průběžně komentovat. Porovnává obsahy pohádky s příběhem autorova života a vyvozuje další skryté významy. Druhá část nese název „Touha po vykoupení.“<sup>59</sup> Zde se Lederer zaměřil na úvahy o tom, co vedlo Andersena k tomu, že své dílo pojímal právě takovým způsobem, jak jej dnes známe. Cestu svého hledání přitom směřuje přes Andersenovy blízké. Celé dílo je navíc doplněno jednou

<sup>54</sup> Srov. FRANZ, M. L., von. 2008. *Psychologický výklad pohádek: Smysl pohádkových vyprávění podle jungovské archetypové psychologie*. Vydání druhé. Praha: Portál, 2008. ISBN 978-80-7367-489-2. s. 167-170.

<sup>55</sup> Srov. LAISTNER, L. *Das Rätsel der Sphinx [online]*. Berlín: Hertz, W. 1889. [cit. 3.12.2016]. Dostupné z Internet Archive: <https://archive.org/details/dasrtseldersphi00laisgoog>

Srov. GILMAN S. L.; BIRMELE J.; GELLER J.; GREENBERG V. D. *Reading Freud's Reading*. New York: New York University Press, 1994. ISBN 0-8147-3078-7. s. 34.

<sup>56</sup> Srov. FRANZ, M. L., von. 2008. *Psychologický výklad pohádek*: s. 171.

<sup>57</sup> Srov. Tamtéž, s. 179, 180.

<sup>58</sup> Srov. LEDERER, W. *The Kiss of the Snow Queen*. s. ix – xi.

<sup>59</sup> „The Yearning for Redemption“ Srov. Tamtéž, s. 97.

původní Andersenovou kresbou nazvanou „Locked in“. (Viz 6.3 *Obrazové přílohy: Obr. 1*)

### 2.3.1 HLEDÁNÍ SKRYTÝCH VÝZNAMŮ V PŘÍBĚHU O SNĚHOVÉ KRÁLOVNĚ

Prvními motivy, se kterými se v příběhu o Sněhové královně setkáváme, jsou **Ďábel** a **zrcadlo**. Na první pohled se zdá, jako by se jednalo o dva jasně oddělené objekty, které mají mezi sebou vztah jen ve smyslu tvůrce a jeho dílo. Další zamyšlení nám však přináší hlubší souvislost. Zrcadlo zde popisované na první pohled slouží jako pouhý atribut svého nositele, tedy Ďábla. Stačí se však rozhlédnout napříč mytologií, abychom zjistili, že atributy začasť od těch, kterým přináležejí, odděleny nejsou. Naopak. Mohou je volně zastupovat. Stávají se tak jejich plnohodnotnými reprezentacemi, ba přímo avatary. Tak jako je Dionýsos obsažen ve vinné révě,<sup>60</sup> Ďábel je v tomto příběhu stejným způsobem spjat se zrcadlem. Okamžik destrukce zrcadla však není okamžikem Ďáblovy prohry, ale vítězství, neboť to není pouze abstraktní zlo, které je nyní mnohočetně rozeseto do celého světa, ale Ďábel sám. Jeho původ je v nebi, z něhož byl svržen. Je tím, kdo padl, a proto není žádným překvapením, že musí padnout opět - ve chvíli, kdy se nebi znovu přiblíží. Tento pád však není za dobu jeho existence jediný. Zhroucení Babylonské věže a rozehnutí zmatených lidí do všech koutů země je tímž v jiné podobě. V tomto případě bylo zlo představováno nedorozuměním a zapomenutím vědomostí. Obdobně had zvítězil, když nabádal Evu, aby pojedla ze stromu poznání. Sice byl za trest odsouzen plazit se po zemi, byly mu odejmuty končetiny, ale to nijak nesnížilo váhu jeho vítězství. První ze sedmi příběhů je tedy důrazným varováním před jeho vlivem.<sup>61</sup> Zrcadlo, had, Mefistofeles<sup>62</sup>, nezáleží ani tak na tom, jakou na sebe našeptávač a svůdce vezme aktuální podobu. Výsledek bude vždy stejný, a totiž zasetí nového zla.

Na druhou stranu oním Ďáblem může být naše pudovost. Andersen nás tedy varuje před podlehnutím pudové stránce našeho já. Následky se nám totiž mohou vymknout z rukou.

Na začátku druhého příběhu nás Andersen zavádí ke dvěma dětem, chlapci a dívce. Obzvláště si dává záležet na tom, aby zdůraznil, že nejsou **v žádném příbuzenském vztahu**, ale přesto jsou obdařeni silným citovým poutem. Rodiče zde prakticky nefigurují. Posloužili pouze pro to, aby osadili truhlíky, a poté mizí ze scény. Byli to tedy právě rodiče, kdo dal prvotní podnět pro vznik vztahu obou dětí. Jediným dalším příbuzným,

<sup>60</sup> Srov. PETIŠKA, E. *Staré řecké báje a pověsti*. 10. vydání. Praha: Albatros, 1999. ISBN 80-00-00707-X. s. 31.

<sup>61</sup> Srov. LEDERER, W. *The Kiss of the Snow Queen*. s. 6, 8.

<sup>62</sup> GOETHE, J. W. von. Faust [online]. Praha: Městská knihovna v Praze, 2011 s. 15-18. [2016-11-11]. Dostupné z WWW: <<http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/67/93/19/faust.pdf>>.

který se zde objevuje, je **Gerdina babička**. Ta je zřejmě první z řady čarodějek v příběhu, neboť rozumí havraní řeči.<sup>63</sup> Také disponuje ne zcela obvyklými vědomostmi o podstatě nadpřirozených bytostí.<sup>64</sup>

Právě v tomto dětském období Kaj poprvé spatří Sněhovou královnu. Proč se zjevila právě jemu? Vybrala si ho z důvodu, který mohla znát jen ona. Královna chlapci kyne, ale ten ještě není připraven. S úlekem vyhledá úkryt, avšak toto setkání se stává předzvěstí něčeho mnohem většího. Kaj stojí před bránou do nové životní etapy. Ještě na nějaký čas se vrací zpět do původního stavu (nastává jaro), ale to netrvá dlouho. Zrovna, když z kostela odbíjejí čas, právě ten pravý čas na změnu, Kaj postupuje do nové fáze. Zatímco Gerda setrvává u dětské naivity (růžové květy růží, o které pečuje), hoch se, nikoliv bezbolestně, přiklání směrem k racionálnímu světu. Odkopává růže a s nimi i svou dětskost a naivitu. K veškerým projevům dětinskosti se rázem stává intolerantním. Místo toho začíná hledat vlastní maskulinitu. Máme zde co dočinění s jedincem v počínající pubertě.<sup>65</sup>

Následující zimu se Sněhová královna objevuje podruhé. Tentokrát je Kaj připraven ji následovat. Takřka doslova se k ní „uváže“ a pak už není schopen se odpoutat. Je vyděšený. Teď už nedokáže kontrolovat sled událostí. Doslova se „s nimi veze“. Okolní chumelenice mu znemožňuje přehled o krajině kolem. Konečně je divoký úprk zastaven a ze saní vystupuje zářivě bílá královna. Ta posadí chlapce k sobě a navíc jej zavine do svého kožichu. Každý další akt znamená stále větší podmanění. Poprvé ho políbila na čelo – sídlo rozumu a vzpomínek. Na okamžik se cítil, jako by měl zemřít. Po prvním polibku přestal cítit chlad. Po druhém zapomněl na všechny blízké. Třetí polibek královna zavrhlá, protože by znamenal chlapcovu smrt. Tu dokáže přinést proto, že sama je zástupkyní smrti. Oba teď odlétají na sever a nastává dlouhá zimní noc.<sup>66</sup>

Královna má moc přinést člověku smrt. Přestože Kaje **políbila pouze dvakrát**, neznamená to, že by v něm nic nezemřelo. Byly usmrceny jeho lidské city a vzpomínky, čímž se ocitl ve stavu podobném hibernaci, **defenzivní a zároveň ochranné hibernaci emocí** během obtížného období dospívání. Chlapec je v této fázi života sice již na počátku zralosti fyzické a sexuální, ale ne psychické a emocionální, takže nezbytně potřebuje dočasné moratorium.<sup>67</sup> Kaj nyní usíná po vzoru Šípkové Růženky, Sněhurky, Petra Pana a dalších. Ukládá se do stadia latence.

Jak se dozvídáme, v době, kdy se Kaj odebral do hibernace, malá Gerda byla ještě naivním nezralým děvčátkem. Trvalo do jara, než na sobě i ona

<sup>63</sup> Srov.: ANDERSEN, H. Ch. *Pohádky a povídky*. s. 219.

<sup>64</sup> Srov. Tamtéž, s. 207.

<sup>65</sup> Srov. LEDERER, W. *The Kiss of the Snow Queen*. s. 27.

<sup>66</sup> Srov.: ANDERSEN, H. Ch. *Pohádky a povídky*. s. 209, 210.

<sup>67</sup> Srov. LEDERER, W. *The Kiss of the Snow Queen*. s. 29, 30.

začala pociťovat známky plynoucího času. Její nové červené střevíčky (Červená barva nás v tomto případě odkazuje k menstruační krvi.<sup>68</sup>) její mladý přítel ještě neviděl a ona touží po tom mu je ukázat. Touží tedy ukázat se mu v nové **ženštější podobě**. Zatímco Kaj v reakci na nastupující pubertu usíná, Gerdina strategie se od té jeho liší. Nastupuje cestu po řece života a **střevíčky odhazuje**. Pak téměř celou cestu absolvuje bosá. Obdobně první červené střevíčky dívenky Karen byly nejprve spáleny, než si o několik let později pořídila nové, o to krásnější. Poté, co Růžence skanuly z prstu první kapky krve, usnula na celé století. Karkulka byla nejprve sežrána, než se mohla „znovuzrodit“. Gerda má však se svým odhozením červených střevíčků zprvu problém. Řeka života jí je nejprve vrací. Těžko se zbavujeme něčeho, co je naší nedílnou součástí. Tak i Karen musela tančit ve svých střevících tak dlouho, dokud si nenechala useknout nohy. Gerda však tuto oběť učinit musela, aby se její loďka mohla uvolnit do proudu a ona se mohla soustředit jen na svou cestu hledání.<sup>69</sup> Řeka je zároveň, vzpomeneme-li na křest, symbolickou branou neboli vstupem do nové úrovně existence, či vnímání sebe sama.<sup>70</sup>

Tato cesta je však vzápětí přerušena. Dostáváme se ke druhé kouzelnici (nepočítaje v to samotnou královnu) v našem příběhu. Kouzelnice v květinové zahradě se na nějaký čas pro Gerdu stává tím, čím je Sněhová královna pro jejího přítele. I Gerdě jsou znepřístupněny vzpomínky na její blízké a navíc otupeny i city. Pobyt v zahradě jí umožňuje stáhnout se do sebe, vytváří pro ni bezpečné prostředí. V tomto období je její **vnímání světa extrémně zúžené, až sebestředné**. Dokonce ani příběhy, které do tohoto uzavřeného mikrosvěta přinášejí květiny, nejsou ničím jiným než romantickým sněním pubertální dívky.<sup>71</sup>

Gerda se ze svého stavu zapomnění vytrhne až útekem, a to jen proto, aby mohla potkat havrana a vránu. Ti vycházejí z předobrazu Ódinových havranů jménem Hugin (Myšlenka) a Munin (Paměť), kteří mu sloužili jako poslové zpráv a **zvěstovatelé** dění ve světě. Aktivní však byli Hugin a Munin jen přes noc. Do rána se museli zase vrátit ke svému pánu.<sup>72</sup>

I tady slouží oba černí ptáci jako zdroj informací. Právě díky nim se Gerda dostává k Princovi a Princezně. Princezna je zde tím druhem ženy, který podrobuje muže zkouškám, i když v tomto konkrétním případě neúspěšní kandidáti nepřicházejí o hlavu, ani se nemění v kámen, působí čtvrtý příběh jako odbočka k dovětku k některé z jiných pohádek typu Grimmovy verze pohádky O Bílém hadu.<sup>73</sup> Tento typ žen jako by vycházel

---

<sup>68</sup> Srov. FROMM, E. *Mýtus, sen a rituál a jejich zapomenutý jazyk*. Praha: Aurora, 1999. ISBN 80-85974-70-3. s. 199.

<sup>69</sup> Srov. Tamtéž, s. 31-37.

<sup>70</sup> Srov. BETTELHEIM, B. 2000. *Za tajemstvím pohádek*. s. 68.

<sup>71</sup> Srov. Tamtéž, s. 43.

<sup>72</sup> Srov. COLUM, P. *The Children of Odin: The Book of Northern Myths*. New York: Alladin Paperbacks, 2004. ISBN 0-689-86885-5. s. 69.

<sup>73</sup> Srov. GRIMM J.; GRIMM W. *Pohádky*. s. 34-35.

z předobrazu bájně Sfingy a jejích hádanek.<sup>74</sup> Sám Andersen napsal její obdobu jménem Přítel na cestách.<sup>75</sup> Za další obdobu zkoušející ženy může být považováno smrtonosné křoví kolem Růženčina zámku,<sup>76</sup> nebo Brünhildina podmínka, že si vezme pouze toho, kdo bude schopen porazit jí v souboji.<sup>77</sup> Vysvětlením toho všeho může být, že se jedná o ženu, která přímo potřebuje silného muže proto, aby **překonal její vlastní rezistenci a pomohl jí překonat strach z vlastní sexuality**.<sup>78</sup>

Gerda se potajmu vkrádá do ložnice vznešeného páru. „*To je dobře, alespoň je budete moci lépe pozorovat na loži. Doufám však, že projevíte vděčné srdce, až se vám dostane té cti a úcty,*“<sup>79</sup> uvádí Gerdu a havrana krotká vrána.

Lůžka jsou pro každého z páru sice ve společné ložnici a visí na jediném stvolu, ale jinak jsou oddělená. Lůžka nesou podobu lilie. Bílé patří Princezně, červené Princí. Princ pro tuto noc přenechal své červené lože Gerdě. Tehdy se jí zdálo o Kajovi. Ráno ji požádali, aby u nich zůstala, ale dívka odmítla, pak byla oděna do nových šatů, dostala boty a rukávnik. Znovu se vydala na cestu.<sup>80</sup>

Oddělená lůžka Prince a Princezny naznačují, že jejich svazek dosud nebyl konzumován. Zatímco rudá barva Princova odkazuje k mužné energii a sexualitě, Princezna je pravděpodobně ještě pannou. Způsob, kterým se Gerda vydává do zámku a do ložnice, je dalším stupněm v zasvěcování do světa dospělých. Kolem se míhají sny, které znesnadňují rozeznávání toho, co je realita. Ani ona dosud s určitostí neví, jak svět dospělých přesně funguje, a rovněž, jak funguje její vlastní sexualita. Potom je Princem vyzvána, aby ulehla do jeho červeného lože, a zdá se jí o Kajovi. Její proces transformace se posunul na další úroveň. Kaj jí kyne. Už je téměř připravena znovu se s ním setkat. To je potvrzeno i tím, že odmítá pozvání zůstat v zámku, onom ekvivalentu kouzelné zahrady, kde už jednou „usnula“.<sup>81</sup>

Nyní se dostáváme k velkému zlomu v Gerdině putování. Chvilí zklidnění následuje drama v podobě ataku loupežníků. V tomto okamžiku padá Gerda do rukou **lidožravé baby**, vůdkyně loupežníků, která nese všechny atributy **čarodějnice** tak, jak je známe například z Perníkové chaloupky. Zcela zřetelně se zde objevuje motiv kanibalismu.<sup>82</sup>

<sup>74</sup> Srov. PETIŠKA, E. *Staré řecké báje a pověsti*. s. 122.

<sup>75</sup> Srov.: ANDERSEN, H. Ch. *Pohádky a povídky*. s. 41-59.

<sup>76</sup> Srov. GRIMM J.; GRIMM W. *Pohádky*. s. 84.

<sup>77</sup> Brünhilda je Valkýra z Písně o Nibelunzích.

Srov. MACURA, V. a kol. *Slovník světových literárních děl*. Praha: Oden, 1989. ISBN 80-207-0960-6. s. 459.

<sup>78</sup> Srov. LEDERER, W. *The Kiss of the Snow Queen*. s. 49.

<sup>79</sup> ANDERSEN, H. Ch. *Pohádky a povídky*. s. 223.

<sup>80</sup> Srov.: Tamtéž, s. 223-224.

<sup>81</sup> Srov. LEDERER, W. *The Kiss of the Snow Queen*. s. 49-50.

<sup>82</sup> Srov. ANDERSEN, H. Ch. *Pohádky a povídky*. s. 225.

Ježibaba neboli čarodějnice reprezentuje podle Černouška „destruktivní, zlou, špatnou stránku mateřského principu. Navazuje na (...) Sirény, Harpyje, Gorgony a Medusy. (...) Představuje ničící, pohlcující, destruktivní aspekty matky země. (...) Je dětským vydáním uvedených destruktivních aspektů mateřského principu, ženskosti vůbec.“<sup>83</sup> Tato „pohlcující“ matka se tedy chystá „pohltnout“ dceru a tím ji plně ovládnout, učinit z ní součást sebe sama, případně navrátit ji zpět do svého lůna, odkud vzešla a tím jí dostat zpět pod plnou kontrolu. Avšak proces diferenciací už u Gerdy dospěl příliš daleko. Na scéně se nyní objevuje v nové, alternativní podobě, která jako jediná dokáže proti ježibabě bojovat.

Loupežnická dívka je ve všem všudy opakem Gerdy. Zatímco ta se na své putování vydala již před nějakým časem a stále se ještě nedobrala konce, mladá rebelka jde na věci zkratkou. **Revoltuje proti autoritám**, je si svou vlastní paní, naopak ještě vládne jinak divokým zvířatům. To ona si podrobila soba, který jako jediný disponuje potenciálem donést Gerdu k jejímu cíli. Též, bez ohledu na její dovolení, strčí ruce do dívčina měkkého teplého rukávnicku, což v nás okamžitě evokuje sexuální asociace. Nejedná se zde však o tendence s homosexuálními konotacemi. Budeme-li předpokládat, že mladá loupežnice a Gerda jsou jednou a toutéž osobou, dojde nám, že jsme svědky procesu sebeobjevování. Gerda se stále více nechává vést svými instinkty. Nakonec se jejím průvodcem procesem hledání vlastní identity stává ID, protože to ví nejlépe, kudy vede správná cesta. Sice se jí daří prchnout od zkratkových vzorců chování předávaných po generace ze strany matky, zároveň jí však loupežnické děvče natahuje matčiny rukavice – protože zkrátka ještě budou potřeba. Gerda tedy nasedá na své zvíře (a je úplně jedno, jestli je to kůň nebo sob, leda bychom považovali za důležité, že sob je mnohem lépe vybaven pro nastávající podmínky). Vztah ega a id ve freudiánském slova smyslu přitom můžeme připodobnit k jezdcovi a jeho zvířeti. Zde je to o to výraznější, že se jedná o jinak divokého soba, který je dočasně zklidněn.<sup>84</sup>

Šestý příběh nám představuje poslední dvě ženy obdařené tajemnými schopnostmi. Jedna se přitom odkazuje na druhou a jsou spolu natolik spjaté, že je můžeme vnímat jako **zdvojení** jednoho a téhož motivu. Také ve filmových zpracováních často figuruje pouze jediná z nich. Finka je pragmatická žena zbavující romantických představ, uvádějící do reality, **zasvěcující** do toho, jak se věci mají. Dokladem toho nám může být následující ukázka: „Uvnitř byla taková výheň, že Finka chodila téměř úplně nahá. Byla malá a celá zakaboněná. Svlékla hned malou Gerdu ze šatů, sundala jí palčáky a zula střevičky, neboť jinak by jí bylo příliš horko, položila sobovi na hlavu kus ledu a potom četla, co bylo napsáno na sušené

<sup>83</sup> ČERNOUŠEK, M.: *Děti a svět pohádek*. s. 81, 82.

<sup>84</sup> Srov. LEDERER, W. *The Kiss of the Snow Queen*. s. 49, 50.

tresce. Přečetla si to třikrát, potom už to uměla nazpaměť a hodila tresku do kotlíku. Treska se přece dala ještě docela dobře jíst a Finka nikdy nic nepromarnila.“<sup>85</sup>

Finka však také dokáže ovládat vítr. „Jsi tak moudrá,“ pravil sob, „vím o tobě, že dovedeš jedinou nití spoutat všechny větry světa. Když námořník rozváže jeden uzel, dostane příznivý vítr, rozváže-li druhý, ostře to zaduje, a jestliže rozváže třetí a čtvrtý, rozpoutá se taková bouře, až se kácejí celé lesy. Nemohla bys tomu děvčátku dát nápoj, aby nabylo síly dvanácti mužů a přemohlo Sněhovou královnu?“<sup>86</sup> Rovněž zná tajemství Kajova stavu. Ví o střípcích v oku i srdci i o tom, že je zapotřebí oba odstranit. Odmitá ovšem obdařit Gerdu větší mocí, než jakou už sama disponuje, neboť dívka již dospěla do fáze, ve které by měla být schopna všemu čelit. Dokonce ani sob nesmí Gerdu nést dál, než ke **keři s červenými plody**. Červené plody nás přitom jasně odkazují k její připravenosti, plodnosti. Uzrál pro ní čas překročit pomyslnou hranici dospělosti, nyní již nejen fyzickou, sama Gerda si to však stále neuvědomuje. Vstup do této nové fáze je bouřlivý, těžko se v něm orientuje, tělesně i duševně vyčerpává. Teprve, když nalezne vnitřní rovnováhu, může konečně nalézt svého Kaje.<sup>87</sup>

„Prázdná a zima bylo v sálech Sněhové královny (...).“<sup>88</sup> Prostory bez emocí, vystavované na odiv, ale nikým neobdivované, toužící po ovládnutí druhých, ale osamocené. A uprostřed toho všeho vidíme sice zamrzlé, ale rozbité jezero, další obdobu zrcadla, další indicii vedoucí nás k úvahám o narcismu. Sama královna jej nazývá **zrcadlem rozumu** a Kaj s tímto hraje „ledovou hru rozumu“. Jeho úkolem je složit obraz věčnosti. Těže věčnosti, se kterou si pohrává i Vinge, jejíž královna **hledá cestu k nesmrtelnosti**. Cesta k nesmrtelnosti přitom vede skrze koloběh života, skrze plození. I Kaj se tedy vypořádává s tímtež úkolem, který zaměstnával Gerdu. Hledá způsob, jak se dopracovat k vlastní zralosti. Zatímco její cesta je téměř po celou dobu až vypjatě emocionální (Vzpomeňme, kolikrát musela prožívat nejvyšší míru úzkosti, ať už v loďce, která se s ní uvolnila, nebo při setkání s loupežníky, jež připravili o život její průvodce a jí samotnou měli v úmyslu dokonce sníst.), chlapec se ubírá cestou rozumu až nezdravě oproštěnou od emocí. Probuzení se mu dostává až, když Sněhová královna odlétá do teplých krajin. Odchod královny dává prostor Gerdě. Nepřítomná sudička nemůže principiálně zabránit políbit princeznu. Navíc i v tomto případě uzrál pravý čas, když Gerda minula keř s červenými plody.<sup>89</sup>

Tak jako je s polibkem zámek vysvobozen z šípkového sevření, aby byl znovu dán prostor životu, zde se ledové zrcadlo samo roztančí a dá

<sup>85</sup> ANDERSEN, H. Ch. *Pohádky a povídky*. s. 229.

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 229.

<sup>87</sup> Srov. Tamtéž, s. 229-233.

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 233.

<sup>89</sup> Srov. Tamtéž, s. 233-234.



vzniknout obrazu věčnosti. Teď je cesta pro znovurozběhnutí koloběhu života uvolněna. Pár může ledový palác opustit. U zmiňovaného keře už čeká sob se sobicí. Živočišnost je nyní zklidněna a do zdravé míry kontrolována. Konečně nastává dlouho hledaná rovnováha. Kaj s Gerdou se **převlékají** do nových šatů, **přebírají své nové role**. Z dětí se stávají dospělými. Cestou domů se ještě jednou setkávají s loupežnickou dívkou, které se podařilo vymanit z vlivu matky. Stále je tak divoká, jako předtím. Na hlavě má rudou čapku a v ruce pistole, ovládá jízdu na nádherném a jistě bujném koni. Toto setkání je upozorněním, že tato stránka Gerdiny osobnosti jen tak nezmizela. Stále je přítomna, ale již nemá na Gerdu takový vliv, aby ji dokázala ovládnout. Mladý pár se vrací zpět k babičce a teprve ve chvíli, kdy překračuje práh, uvědomí si vlastní dospělost. Tento **stav uvědomění** je přítom onou konečnou metou, ke které celou dobu směřovali.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Srov. Tamtéž, s. 235, 236.

## 2.4 SYMBOLICKÝ JAZYK OBRAZŮ

Každý artefakt promlouvá ke svému recipientovi, a to hned na několika úrovních, které působí současně. Některé z těchto úrovní jsou zřejmé hned na první pohled, pro jiné musíme disponovat speciálním vzděláním, například na poli dějin umění, abychom jim porozuměli, a pak jsou tu takové, jejichž významy zůstanou pro vždy neuchopitelné a uvědomit si jejich pravou podstatu můžeme pouze z části, pokud vůbec.

Prostředky pro to, abychom se k těmto významům co nejvíce přiblížili, jsou velmi pestré. Vedou od symbolů a znaků vyobrazených na samotném artefaktu, přes aktuální stav i dlouhodobé nastavení a životní zkušenosti autora, až po totéž u vnímatele. Je tak nastolen triadický vztah autor – dílo – recipient, který je vždy jedinečný.

Speciálně v případě arteterapie navíc do tohoto vztahu vstupuje osoba terapeuta, případně celá terapeutická skupina a vnímatel bývá začasť zároveň i autorem artefaktu.

Ingrid Riedel zdůrazňuje, že „obrazy jsou takové výtvořy, v nichž se vyjadřuje symbolizující výrazový potenciál naší psýché.“<sup>91</sup> Dále uvádí: „Obrazy jsou symboly, případně kombinace symbolů. Proto se na obrazy můžeme dívat jako na symboly a jako takové je interpretovat. Co platí pro symboly, platí i pro obrazy.“<sup>92</sup>

### 2.4.1 VÝZNAMY SKRYTÉ V ROZVRŽENÍ PLOCHY OBRAZU

V rámci této práce budeme hovořit pouze o dvourozměrných artefaktech, přesněji řečeno o akvarelových malbách a kolážích. V první řadě se proto musíme zorientovat v tom, jak rozumět samotné ploše.

Obraz vždy vnímáme nejprve komplexně, necháváme na sebe působit celkové vyznění. Stává se pro nás symbolem, neboť je něčím víc, než pouhou kopií objektivní reality o dvou rozměrech.<sup>93</sup> Jeho plocha „je projekční rovinou všeho zobrazeného.“<sup>94</sup>

Nejprazákladnějším členěním prostoru i plochy je to, které vychází z nás samotných. Pravá strana se pojí spíše s pozitivním významovým řetězcem zahrnujícím i řád a sílu, rozum či slunce. Proto se nelze divit, že do ní řadíme i mužské principy. Po levé ruce vězí principy ženské odvozené od nepředvídatelnosti, vratkosti a lunárních cyklů. Horizontálně dělíme vlastní tělo na části nad a pod pasem, což se významově kryje s nahoře a dole. Pod pasem leží pudý, země a nevědomí, zatímco nad ním myšlení. Toto rozvržení přitom člověk intuitivně používá na základě vlastní

<sup>91</sup> RIEDEL, I. *Obrazy v teorii, umění a náboženství*. Praha: Portál, 2002. ISBN 80-7178-531-8. s. 15.

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 17.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 9-14.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 23.

zkušenosti. Vychází z vlastního těla, nikoliv z nějakého vyššího nadosobního principu, jako je třeba vesmír, neboť v prázdnotě vesmíru nic jako nahoře, dole, vpravo nebo vlevo neexistuje.<sup>95</sup>

Podle Pulvera můžeme chápat symboliku plochy následujícím způsobem: „Levá polovina odpovídá vztahům k egu a k minulosti. Znamená introverzi, příklon k minulému, překonanému, zapomenutému. Pravá polovina symbolizuje naopak vztahy k vnějšku (k „ty“) a budoucnosti, či vztahování se k cílům, a znamená tedy extraverci a příklon k budoucímu, žádoucímu a tomu, čím jsme povinováni. Symbolika horní, střední a dolní zóny obrazu je přiřazena formám vědomí, takže horní zóna odpovídá nadindividuálnímu vědomí, určité formě a podobě intelektuality, spodní zóna odpovídá podvědomí, popřípadě nevědomí, jež je uloženo hlouběji, zatímco střední zóna vyjadřuje povahu individuálního denního vědomí, empirické sféry ega.

Horní, střední a spodní zóna obrazu symbolizují kromě toho vždy určité obsahy vědomí. Horní zóna značí intelektuální, duchovní a eticko- náboženské obsahy a zároveň jim odpovídající pocity, spodní zóna materiální, představuje tělesné i eroticko-sexuální obsahy a kolektivní symboly vystupující z nevědomí.“<sup>96</sup>

Na základě „legetestu“ Michaela Grünwalda zpracoval Karl Koch typografii prostoru, v níž se dozvídáme například to, že úhlopříčku směřující od levého dolního do pravého horního okraje lze považovat za „životní linii“. Její začátek přitom znamená počátek či dětství, zatímco konec je cílem a završením. Ať už linie na ploše obrazu vedou jakkoliv, můžeme je považovat za odraz určitého vývoje.<sup>97</sup> Další symboliku plochy podle Grünwalda můžeme vidět v příloze. (Viz 6.3 Obrazové přílohy: Obr. 2)

Ve spontánní malbě podle Bachové odpovídá pravá strana obrazu zrcadlově pravé polovině těla a naopak. Tatáž autorka vyzorovala, že ve významu je kladen důraz na ta vyobrazení, která se nacházejí v blízkosti středu kompozice.<sup>98</sup>

Z poznatků na základě psychologické školy C. G. Junga vychází model Rudolfa Michaela.<sup>99</sup> (Viz 6.3 Obrazové přílohy: Obr. 3, 4)

Se samotným rozvržením prostoru souvisí i formát. Ten je nejčastěji obdélníkový, méně často čtvercový, či kruhový. Jiné formáty vidáme pouze v ojedinělých případech.

V případě obdélníkového formátu použitého na šířku můžeme hovořit o napětí mezi pravou a levou stranou. Toto napětí tedy probíhá horizontálně. Tento způsob rozvržení je vhodný pro vyjádření formy spočinutí, klidu, stability nebo působení tlaku.<sup>100</sup>

<sup>95</sup> Srov. BALEKA, J. *Vpravo a vlevo ve výtvarném umění*. Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1318-0. s. 14, 15.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>97</sup> Srov. Tamtéž, s. 24-26.

<sup>98</sup> Srov. Tamtéž, s. 30, 31.

<sup>99</sup> Srov. Tamtéž, s. 34-37.

<sup>100</sup> Srov. Tamtéž, s. 49-55.

Vertikála ve formátu postaveném na výšku působí zcela odlišně. Svislá osa sebou nese napětí mezi spodní a horní částí obrazu, což může vést až k nestabilitě.<sup>101</sup>

## 2.4.2 STĚŽEJNÍ SYMBOLY VYSKYTUJÍCÍ SE V PŘÍBĚHU O SNĚHOVÉ KRÁLOVNĚ

Symboly k nám promlouvají na mnoha úrovních. Jediný z nich tak může skrývat několik možných významů. Zrovna tak se ale významy formálně odlišných symbolů mohou částečně překrývat a vzájemně doplňovat. Neplatí, že by existovaly ve vakuu nezávisle na ostatních. Působí jeden na druhý, propojují se a vrství na sebe. Díky tomu se můžeme na jediný artefakt dívat několikrát a pokaždé těžit z jiné oblasti. Takový artefakt pro nás může být užitečným i s odstupem několika let po jeho vzniku, i když naše práce s ním dozrává s ohledem k tomu různých podob.

Arteterapeut při své práci s klientem a jeho tvorbou čerpá ze stále se prohlubující studnice vědomostí. Ty jsou neustále doplňovány srovnávány a korigovány v závislosti na tom, jak intenzivně pracuje na vlastním rozvoji. I toto pak zásadním způsobem ovlivňuje styl jeho práce, způsob, jakým k symbolům přistupuje i to, jaké v nich vidí přesahy.

Prvním významným zdrojem významů veškeré symboliky je svět kolem nás, a to ať už ten přítomný, nebo minulý, dále pak odborná literatura. Mezi dva nejvýznamnější autory, kteří určili směřování dvou důležitých psychologických větví, patří beze sporu C. G. Jung a S. Freud. Zatímco Freud pracuje hlavně s propojením symboliky se sexualitou, Jungova teorie stojí na předpokladu existence kolektivního nevědomí. Princip asociací hledí především na tvar objektů. Úzké přímé tvary odkazují k pánskému přirození, hlavně jsou-li určeny pro vrázení, bodání, ucpávání apod. Duté věci pak odkazují na ženské lůno.<sup>102</sup>

Na tomto místě se budeme věnovat několika z nejvýraznějších symbolů obsažených v příběhu o Sněhové královně. Cílem této práce však není vyčerpát všechny možnosti této symboliky beze zbytku.

V artefaktech vytvářených na téma Andersenovy Sněhové královny se někdy můžeme setkat s vyobrazením té části příběhu, v němž se malá Gerda dostává do **zahrady** obývané kouzelníci. Symbol zahrady se významově částečně překrývá se symbolem domu, zejména je-li tato obehnána zdí. Jedná se o útočiště, soukromý bezpečný prostor symbolizující nejzákladnější pocit bezpečí či místo pro uvolněné setkání s blízkými. Symbolicky odkazuje k **mateřskému lůnu**. Stanovujeme zde

<sup>101</sup> Srov. Tamtéž, s. 55-64.

<sup>102</sup> Srov. KENNER, T. A. *Symboly a jejich skrytý význam: Záhadný smysl a zapomenutý původ znamenání a symbolů v moderním světě*. Praha: Metafora, 2007. ISBN 978-80-7359-079-6. s. 24.

svá vlastní pravidla, definujeme vlastní verzi reality, to my jsme zde svrchovanými vládci, můžeme zde snít bez nebezpečí z vytržení.<sup>103</sup>

Na rozdíl od divokého neproniknutelného lesa plného záhad a smrtelných nebezpečí, opásaný, tedy člověkem bezpečně ohraničený a od nepříznivého zbytku světa oddělený kus země byl považován za dar boží. Zahrada byla zdrojem pro obživu těla i pozvednutí ducha a proto se nelze divit jejímu významovému propojení s rájem. Je to místo částečně odstavené od přirozeného toku času. Zároveň odkazuje k plodnosti. Matka Boží je stavěna do kvetoucí zahrady. Nevěsta byla v Písni písní nazývána uzavřenou zahradou.<sup>104</sup> François Villon nazývá zahrádkou ženský klín.<sup>105</sup>

Významy symbolu domu a zahrady se zároveň částečně překrývají i s lodí či člunem. V našem případě půjde hlavně o význam ochrany před vnějšími vlivy (prudkou vodou v řece).<sup>106</sup>

**Řeka**, které Gerda obětovala své střívičky a která jí i s loďkou strhla na počátku jejího putování, by mohla být řekou života, nebo jinak též proudem času. Na první pohled působí řeky monotónně. Disponují však obrovskou silou. Dokáží strhnout i to, co považujeme za jisté. Řeky neustále odcházejí a zároveň samy sebe obnovují. Byly tady dávno před námi a budou tu ještě dlouho po nás. Z lidské perspektivy se zdají věčné, jako čas. Řeka se navíc významově překrývá i s cestou. Putovat po proudu znamená nechat se vést, či utíkat před zodpovědností, vydat se proti němu chápeme jako dobrodružství nebo revoltu. Část řek navíc pramení v podzemí, tedy v nevědomé části. Naše nevědomé tendence (rozuměj skryté zraku) se skrývají pod hladinou, zatímco ty vědomé (viditelné) nad ní. Řeka zavlažuje, dává život, na druhou stranu umí ale i vzít všechno, co dala, nebo dokonce zabít. Nedá se jí poroučet. Umí být láskyplná i děsivá. Její moc, přesněji řečeno moc proudící vody, dokáže očišťovat, a to dokonce i od magie,<sup>107</sup> což nám může připomenout obřad očištění, uzdravení, či znovuzrození a zároveň Kristův křest. Některé řeky bývají zároveň sídlem bohů. Vyschnutí řeky předznamenává neštěstí a utrpení (vyschnutí řeky či pramene radosti).<sup>108</sup>

**Polibek** je spojením, či spíše splynutím dechu a zároveň duše dvou bytostí.<sup>109</sup> Jedná se o způsob přenosu síly, ale i o cestu ke sjednocení či způsob projevu úcty. Na druhou stranu se však (po Jidášově vzoru) může stát i nástrojem zrady. I polibek sám může přinést smrt.<sup>110</sup> Ta je propojena

<sup>103</sup> Srov. KENNER, T. A. *Symboly a jejich skrytý význam*. s. 33.

<sup>104</sup> Srov. LURKER, M. *Slovník biblických obrazů a symbolů*. Praha: Vyšehrad, 1999. ISBN 80-7021-254-3. s. 312-313.

<sup>105</sup> Srov. VILLON, F. *Básně*. Praha: Mladá Fronta, 2002. ISBN 80-204-0530-5. s. 36.

<sup>106</sup> Srov. LURKER, M. *Slovník biblických obrazů a symbolů*. s. 136, 137.

<sup>107</sup> Srov. KENNER, T. A. *Symboly a jejich skrytý význam*. s. 31.

<sup>108</sup> Srov. LURKER, M. *Slovník biblických obrazů a symbolů*. s. 226, 227.

Vzpomeňme na pověstnou žábu na prameni.

<sup>109</sup> Srov. BALEKA, J. *Vpravo a vlevo ve výtvarném umění*. s. 179.

<sup>110</sup> Srov. LURKER, M. *Slovník biblických obrazů a symbolů*. s. 197-199.

i se severní neboli pŕlnoční stranou, která byla obývána démony. Pŕicházela odtud zima, tedy nebezpečí a smrt v našem pŕípadě pŕedstavovaná postavou Sněhové královny.<sup>111</sup>

**Kvĕtiny** nesou poselství jara a nadĕje. Tato nadĕje však může být i planá nebo plynoucí z naivity. Jejich významy v obecném slova smyslu bývají pozitivní, ale zároveň musíme mít na zřeteli i pomíjivost jejich trvání. Zároveň mohou být pouhým pŕostředkem pro zakrývání ménĕ pŕitažlivých a pozitivních věcí, které si nepŕejeme vidĕt, natožpak o nich pŕemýšlet.

Kvĕtiny byly zároveň pevnĕ spjaté s náboženskými pŕedstavami, protože byly použivané k výzdobĕ chrámů. Rozkvetlá kvĕtina znamená život. Kytice je však i pŕůvodkyní mrtvých pŕi jejich odchodu, nejspíše pŕávĕ kvůli propojení s pomíjivostí života. Růže je považována za královnu kvĕtin díky tomu, že je znamením Královny nebes.<sup>112</sup>

**Āerní ptáci** byli významově spojováni s pŕedstavou hrozby, neboť ohlašovali neštĕstí a sloužili jako pŕipomínka smrti. Noční vrána byla vnímána jako pták tmy, tedy jako pravý opak ptáka svĕtla – pelikána (Krista). Vrána se významově pŕekrývala s hadem.<sup>113</sup> Krkavec nebo havran měli moc nahlĕdnout do osudů lidí. Díky svĕmu mrchožroutství byl havran považován za nečistĕho, či pŕímo za hŕíšníka. Na druhou stranu je tím, kdo vždy dokáže sehnat potravu a jako společník sv. Meinrada prokázal vytrvalost pronásledovat vrahy, dokud nebylo spravedlnosti učinĕno zadost.<sup>114</sup> Havran je též symbolem dobrovolnĕ zvolenĕ separace.<sup>115</sup> Vrána může sloužit i jako symbol monogamie.<sup>116</sup>

Žena, pŕesnĕji řečeno stará **moudrá žena**, vstupuje do Gerdina putování hned několikrát. Jedná se o typickou archetypální postavu v jungovském slova smyslu. Ohrožení můžeme spatřovat v promĕnĕ ženy směrem k negativní části významového spektra, tedy k Āarodĕjnici.<sup>117</sup>

**Zrcadlo** může mít „reflektující“ účinky, proto se dá pŕijímat i jako symbol poznání druhých i sebe samých. Stejnĕ tak dokáže odhalit i to, jaký človĕk doopravdy je, tedy „jeho srdce“ či „čistoty duše“. Jeho významy se Āástečně kryjí se sluncem (v pŕípadĕ nepřímĕho svĕtelného zdroje s mĕsícem) a tedy i se svĕtlem nebo s bílou barvou, někdy se významově kryje i s klidnou

<sup>111</sup> Srov. BALEKA, J. *Vpravo a vlevo ve výtvarném umĕní*. s. 101.

<sup>112</sup> Srov. LURKER, M. *Slovník biblických obrazů a symbolů*. s. 128, 129.

<sup>113</sup> Srov. BALCÁREK, P.; CHADRABA, R. *Mluva obrazů*. Olomouc: IBYZ, 2015. ISBN 978-80-903716-7-5. s. 151.

<sup>114</sup> Srov. LURKER, M. *Slovník biblických obrazů a symbolů*. s. 117, 118.

<sup>115</sup> Srov. BECKER, U. *Slovník symbolů*. Praha: Portál, 2002. ISBN 80-7178-612-8. s. 79.

<sup>116</sup> Srov. Tamtĕž, s. 330.

<sup>117</sup> Srov. GIBSON, C. *Symboly a jejich významy: Klíč k výkladu motivů a znaků v umĕní*. Praha: Slovart, 2010. ISBN 978-80-7391-370-0. s. 9, 17.

Srov. BECKER, U. *Slovník symbolů*. s. 41.

vodní hladinou. Zrcadlo bývá považováno za ženský symbol. Středověk ho spojoval s pošetilostí, marnivostí, chtíčem, chytrostí a pravdou.<sup>118</sup>

Gerda strávila téměř celou cestu na sever bosá. To, že byla bosá, mělo zřejmě značit pokoru. I při své závěrečné jízdě na hřbetu věrného soba opět ztratila střevíčky.<sup>119</sup> **Ježdec** je tím, kdo dokázal ovládnout divokou sílu.<sup>120</sup> Gerda však necestovala na koni, nýbrž na sobu, který je pro cestu v mrazu a sněhu mnohem lépe vybaven. Podařilo se jí tak obstarat si nedocenitelného pomocníka. **Sob** v severských oblastech představuje lunární zvíře. Je průvodcem duší, které má blízko k říši mrtvých.<sup>121</sup> Jako parohaté zvíře, které svou korunu každoročně shazuje, by se dle mého názoru mohl sob významově krýt i s jelenem. Ten byl právě díky tomuto paroží přirovnáván ke stromu života. Symbolizoval též plodnost a duchovní růst. Díky tomu, že dokáže své štváče, lovce, zavést i hluboko do neznámých končin, mohl být považován za **zasvětitele**, za toho, kdo dokáže objasňovat tajemství. Někdy odkazuje k melancholii a samotě, jindy k mužské sexuální vášni.<sup>122</sup>

---

<sup>118</sup> Srov. BECKER, U. *Slovník symbolů*. s. 339, 340.

<sup>119</sup> Srov. Tamtéž, s. 33.

<sup>120</sup> Srov. Tamtéž, s. 108.

<sup>121</sup> Srov. Tamtéž, s. 272.

<sup>122</sup> Srov. Tamtéž, s. 105, 106.

## 3 ČÁST PRAKTICKÁ

### 3.1 ÚVOD DO ČÁSTI PRAKTICKÉ

Cílem praktické části je na konkrétních artefaktech ukázat široké spektrum možností, s jakými různí autoři přistupují k realizaci tématu Sněhové královny. Naším médiem se přitom stane akvarel, koláž a techniky na pomezí obou jmenovaných.

Spektrum klientů, od kterých mohou artefakty, které máme k dispozici, pocházet, je velmi široké. Autory mohou být děti předškolního věku zrovna jako důchodci, muži i ženy, lidé relativně zdraví i s nejrůznějšími komplikacemi na poli duševním, mentálním i fyzickém, nehledě na různá sociokulturní prostředí, ze kterých mohou pocházet.

Během posledních dvou let jsem shromáždila přes sto čtyřicet artefaktů na téma Sněhové královny či jejích obdob od dětí i dospělých. Na těchto artefaktech chci nyní ilustrovat některé poznatky k interpretaci této pohádky.

### 3.2 PŘEVAŽUJÍCÍ BAREVNOST

Porovnáním všech artefaktů, které mám k dispozici, jsem dospěla k poznatku, že mezi barvami používanými pro zobrazení scén týkajících se buďto přímo nebo nepřímo tématu Sněhové královny, jasně dominují barevnost **bílá** a **světle modrá**, přičemž se tyto dvě barvy vzájemně kombinují v různých poměrech. (Bílá má navíc často tendenci prorážet skrz modrou.) (Viz 6.3 *Obrazové přílohy: Obr. 5*)

Na druhém místě po modré a bílé následuje světle fialová a zelená. Na třetím místě slouží většinou pro doplnění detailů červená a hnědá. Ostatní barvy jsou používány jen minimálně buďto k propracování detailů nebo ve formě více či méně zřetelných kontur.

Mezi artefakty se nacházejí i takové, kde hlavní motiv zaniká na pozadí o stejné barevnosti. Díky absenci detailů tak vzniká takřka jednolitá plocha. Tento způsob zobrazování pozorujeme hlavně u předškolních dětí. (Viz 6.3 *Obrazové přílohy: Obr. 6*)

Odlišnou barevnost pozorujeme v případech, kdy se autoři zaměří primárně na jiný motiv, než na samotnou Sněhovou královnu, nebo na její interakci s jinými postavami. Dominovat může u některých jedinců i takový motiv, který většina ostatních zcela vypouští. Například Démon z úvodního příběhu (Viz 6.3 *Obrazové přílohy: Obr. 7*) nebo některé způsoby vyobrazení zahrady obývané Kouzelníci (Viz 6.3 *Obrazové přílohy: Obr. 8*).



Někteří klienti se nás mohou právě pomocí barev pokoušet „svést“, jinými slovy odvádět naši pozornost. Činí to pomocí výrazné barevné stylizace na základě dovedností získaných během svého buďto předešlého nebo právě probíhajícího vzdělání na uměleckých či umělecko-řemeslných školách. (Viz 6.3 *Obrazové přílohy: Obr. 9*) Například tento artefakt vytvořila žena, která má za sebou deset let soustavného výtvarného školení pod odborným dohledem i samostatné výtvarné tvorby. I přes perfektní vědomou kontrolu však můžeme na artefaktu vyzorovat některé zvláštnosti, které nás nutí k zamyšlení. Například jasně zřetelná červená skvrna na boku královny vypadá jako otevřená krvácející rána. Přesmíra žlutého světla v úhlopříčce dynamicky bojuje s bouřkovými mračny a chladnou krajinou, žluté světlo přesto nedodává do malby mnoho tepla. Celkové vyznění zůstává stále chladné.

Někdy se může stát, že se najde někdo, kdo absolutně resignuje na konkrétní vyjadřování nebo ho přímo rezolutně odmítne a spokojí se pouze s jednoduchou hrou barev. (Viz 6.3 *Obrazové přílohy: Obr. 10*) Přestože se na první pohled může zdát, že je barevnost náhodná, po porovnání se zbytkem artefaktů zjišťujeme, že použitá barevná kombinace v celku odpovídá té většinově užívané.

S tímto pojetím se můžeme setkat v případě chybného zadání (ačkoliv zbytek členů skupiny, jejíž součástí byla tato autorka, skutečně vyobrazoval Sněhovou královnu) nebo pokud má autor se zadaným tématem problém natolik citlivý, že hledá způsoby, jakými se mu vyhnout. Pro jednu bych toto vyjádření nezatracovala, je-li pro klienta skutečně potřeba, avšak pro příště bych hledala způsoby, jak mu zamezit, neboť by mohlo vést k zapouzdření problému.

### **3.3 ZOBRAZENÉ SYMBOLY A ZNAKY, ČETNOST JEJICH VÝSKYTU A PRÁCE S NIMI**

Jak už jsem zmiňovala výše, během dvou let se mi podařilo nashromáždit celkem sto čtyřicet tři artefaktů tematicky souvisejících se Sněhovou královnou, přičemž ne všechny jsem měla tu možnost zadávat sama nebo alespoň být přítomna u práce s danou skupinou. Pestrost těchto děl je tedy dána nejen rozmanitostí technik a širokým věkovým spektrem autorů, ale i růzností podmínek při zadávání.

Abych byla schopná utvořit si na jejich základě nějaké závěry, rozhodla jsem se nejprve spočítat četnost, s jakou se některé jevy v těchto materiálech vyskytují. (Viz 6.2 *Zastoupení některých symbolů a znaků v celkovém počtu nashromážděných artefaktů*)

Například jsem touto cestou dospěla k zjištění, že z devíti případů, kdy se v malbách objevily Kajovy sánky, byly tyto osmkrát buďto přímo zapřaženy

za saně Sněhové královny (jako pupeční šňůrou) nebo se Kaj, který je táhl, nechával za ruku královnou odvádět. Toto by mohlo odkazovat k nedořešené **závislosti** na této ženské autoritě. Jsou-li její saně v pohybu, chlapec není schopen se odpoutat. Ona určuje tempo, cestu i cíl. Vede-li se Jak za ruku, usuzuji, že se jedná o jinou úroveň závislosti, a to nižší, neboť na rozdíl od předchozího případu, zde je stále možnost vymanit se z ní, odtrhnout se.

Královnin trůn můžeme z celkového počtu nalézt pouze ve čtyřech případech, avšak za trůn může být považováno i křeslo, které nalézáme u Démona. (Viz 6.3 *Obrazové přílohy: Obr. 10*) V obou artefaktech se jedná o symbol moci. V prvním případě je představitelkou této moci žena, pro někoho matka, pro jiné autorka sama, v případě tohoto Démona je to pravděpodobně právě on, kdo udílí rozkazy. Je zcela obklopen převážně tmavou zelení. Ta by mohla souviset v tomto případě s matkou, která je vždy připravena cokoli pro syna udělat. Vyčkává však na jeho pokyn. Ten zatím manipuluje se střepy kouzelného zrcadla, pro něj nástrojem vlády. Tmavě hnědý svršek by mohl poukazovat na to, že ve světě matky částečně nahradil otce, opět ve smyslu toho, kdo má v rodině rozhodující slovo. Zelená barva je barvou pevně spjatou s ženskou symbolikou, ale i potenciálem nebo očekáváním. Ve své tmavé podobě však může být chápána i jako deprivace. Mohu tedy uvažovat nad tím, do jaké míry se chlapec ve své pozici cítí dobře. (Viz 6.1.3 *BAREVNOST PODLE MÍRY AKTIVIZACE*)

Postava Sněhové královny se na sesbíraných artefaktech objevila téměř v polovině případů. Jiná starší ženská autorita však pouze v jediném procentu a to buď jako kouzelnice nebo Gerdina babička. Laponka ani Finka se neobjevily vůbec. Usuzuji, že všechny tyto postavy jsou různými úrovněmi zasvětitelk. Královna sama zasvětitelkou není. Pro děvče představuje spíše překážku v procesu nutného vývoje. Možná právě proto se samotná, s Gerdou, ale bez Kaje, objevila pouze dvakrát. Je to obrovský rozdíl oproti Kajovi, neboť dvojici chlapec a královna bez Gerdy, jsem našla celkem osmnáctkrát. Je to pravděpodobně proto, že Kaj zvolil pasivní zamrznutí a závislost, zatímco dívka se nakonec rozhodla zůstat aktivní a bez závislosti.

Celou trojici vnímám jako velice silnou. Pohromadě se objevuje v celých dvaceti procentech případů. Osamocená Gerda hraje roli třiceti osmi procenty a Kaj čtyřiceti třemi. Dvojice tvořená Kajem a Gerdou se objevuje v sedmi procentech případů. Vztah mezi nimi bývá řešen pouze minimálně.

Jako velická zajímavost mi připadá, že pokud dospělí klienti dostali na výběr, jakou technikou zadaný úkol vyhotovit, téměř vždy si vybrali koláž

či domalovávanou koláž. Naopak děti si ve sto procentech vybíraly čistou malbu.

Se zvyšujícím se věkem (již někdy od čtvrtého či pátého ročníku) pozorujeme pravděpodobně díky prohlubující se **krizi výtvarného projevu** stále větší potřebu obcházet zadání tak, aby autoři zakryli pravou míru své dovednosti ve výtvarné sféře. Zatímco malé děti si užívají proces práce s barvou, starší hlasitě projevují nechuť chopit se štětce. Koláž jim přijde jako dobré východisko, díky kterému „se nepříjde na to, že jim to nejde“. Potřebné detaily, o nichž s překvapením zjišťují, že je nemohou nalézt mezi fotografiemi z poskytnutých časopisů, domalovávají ex post během několika málo minut. (*Viz 6.3 Obrazové přílohy: Obr. 11*)

Navzdory instrukci, která jasně říká, že práce by měla být odvedena štětcem a vodovými barvami, autor v počátcích zmíněné vyhýbavé fáze, nejprve sáhne po tuši a tou si vše v rychlosti předkreslí na suchý papír. Teprve pak vzniklé ostře ohraničené plochy jednoduše koloruje. (*Viz 6.3 Obrazové přílohy: Obr. 12*)

Další formou vyhýbavého zobrazení může být až úzkostlivé **přichylování se ke vzoru** od jiného autora. U dětí to bývá nejčastěji spolužák z lavice nebo i nedávno zhlédnutá animovaná pohádka. Těto strategie se však mohou přidržet i věkem již dospělí jedinci. Někteří mohou dokonce odmítat malovat jinak, než podle předlohy.

Pokud například dospělá žena namaluje namísto požadované scény z příběhu o Sněhové královně v podstatě izolovanou postavu Elsy z pohádky Frozen od studia Disney, (*Viz 6.3 Obrazové přílohy: Obr. 13*) může to mít několik příčin: Možná došlo k chybě při zadávání tématu, například mohlo být řečeno: „Tak a dnes mi namalujte Ledovku.“ Takové zadání může být chápáno různě a Andersenova Sněhová královna se po něm nemusí vybavit vůbec.

V případě, že bylo zadání provedeno s důrazem na význam, případně doplněno o stručné shrnutí původního Andersenova příběhu, nemělo by dojít k velkému posunu v jeho pochopení. Produkce dítěte na začátku první třídy, které i přesto namaluje svou milovanou Elsu, je podle mého názoru ještě v pořádku, avšak u dospělého se nad tím již musíme pozastavit.

Takový člověk bude mít se zvýšenou pravděpodobností tendenci idealizovat svou realitu. Představuje-li Sněhová královna v jedné ze svých významových rovin i některou z mnoha tváří matky, tento člověk bude mít pravděpodobně potíž tuto část matky přijmout a integrovat. Existuje-li navíc, jako zde, postava prakticky nezávisle na okolním prostředí, autorka by mohla mít potíže s propojením tohoto objektu v rámci širších kontextů.

Další zcela odlišný přístup představuje královna o dvou tvářích. (Viz 6.3 *Obrazové přílohy: Obr. 14*) Dvě tváře ženy se zde snoubí v jediném vyobrazení. Destruktivní stránka **mateřského principu** tu není vyobrazena jako čarodějnice-lidožroutka, ale jako smrt v obdobném slova smyslu, v jakém se se smrtí setkáváme v Andersenových dílech o Ledové panně a o Sněhové královně.

Ani druhá polovina ženy nevyznívá o mnoho přívětivěji. Veškerá barevnost zůstává chladná i výraz je strnulý. Dokonce i oblečení, jehož chlad by mohl být mírněn červenou, kterou fialová obsahuje, nepřipouští vřelost emocí. Všechny barvy jsou lomeny bílou, zřejmě se záměrem podpory celkového chladu vyznění. Formát je na svislé ose rozdělen přesně napůl a pravá polovina s levou spolu vzájemně nekomunikují. Postava, která je opět odtržena od veškerých okolních kontextů, se soustředí směrem k minulosti. Ta je navíc zobrazena neklidně a dynamicky, zatímco pravá polovina je již umírněnější.

Důležitou součástí artefaktu je navíc ledová kouzelná hůlka. Ta nejenže zůstává zmrzlá, přestože se nachází na té polovině obrazu, která již náleží živé ženě, ale navíc je stále třímána kostlivou rukou z minulosti. Je to tedy ona, jejíž moc přesahuje časem až dosud? Hůlka směřuje na otcovské úhlopříčce od provozní roviny k srdci, ale její vrcholek je z ledu. Autorem je sice dospělý muž, ale zdá se, že opravdovou moc má nad jeho mužstvím někdo jiný.

Obdobu příběhu muže ovládaného ženou pozorujeme i v následujícím případě. (Viz 6.3 *Obrazové přílohy: Obr. 15*) Celý artefakt opanuje ponurá chladná atmosféra. Dokonce i trámový strop připomíná svým rozvržením mnohem spíše mříže od klece. I zde se ruka ženy vztahuje z minulosti až k oblasti mužova klína. Gestem jasně naznačuje, svůj postoj. Snad to, že muži nebude dopřáno žádné potěšení. Ten však zůstává pasivní. Mnohem spíše se však jedná o stav rezignace, než o fázi čekání.

S překvapením zjišťujeme, že s mnohem aktivnějším přístupem k obdobné problematice se můžeme setkat u výrazně staršího muže. Na první pohled to může vypadat, že tato ve chvatu pořízená koláž neobsahuje příliš mnoho informací, ale opak je pravdou. (Viz 6.3 *Obrazové přílohy: Obr. 16*) Už sám způsob jejího vzniku napovídá, že autor je velmi aktivním člověkem, který mezi desítkami aktivit jen s obtížemi nachází čas. Zadání se prakticky nedržel, zato však svůj artefakt doplnil bohatým průvodním slovem. To sepsal rukou na samostatný papír a odevzdal spolu s hotovým dílem. V jeho komentáři se dočítáme následující:

„*Sněhová královna: Klasická pohádka v úpravě pro 21. století:*

- 1) *Gerda a Káj si spolu jako malí hrávali – ovšem – Káj si není jist sexuální orientací a Gerda závistivě pozoruje starší sestru (má totiž větší prsa).*
- 2) *Káj se vydává hledat odpovědi na vlastní otázky (hledat sám sebe) a Gerda se vydává za ním. ALE – čaroděj – před třemi sty padesáti dvěma roky ještě DOBRODĚJ dnes ze svého dračího doupěte plnými hrstmi rozhazuje střepy zlovůle a agrese v množství větším než malém.*
- 3) *Káj vdechl střep a stal se zlým, ošklivým a depresivním jedincem. Někde se cestou doslechl, že Sněhová královna (král) ví vše. Vydal se tedy na sever, jak se učil ve škole, aby získal jistotu kým vlastně je.*
- 4) *Cestou míjel stádo sobů a zběsile běhajících kariboo (viz bílé plochy). Vzhledem k rychlosti jsou nezachytitelní.*
- 5) *Konečně v dáli zahlédl královskou chalupu. Sněhový král, právě v ženské fázi regenerovala svoji podobu. Ta mu za skotačivého chechotu sdělila, ať si nedělá starosti, že je mladým mužem.“*

Na první pohled se nezdá, že by samotná koláž s touto verbalizací velmi korespondovala. Vyznívá to spíše tak, že k náhodně vybraným a ve spěchu bez ladu a skladu umístěným obrázkům byly v obdobné rychlosti dodatečně přidávány myšlenky a zdůvodnění, a to částečně s cílem čtenáře pobavit. Text je navíc sepsán bez ohledu na případného čtenáře velmi nečitelně.

Mne zaujmou již na první pohled velké prázdné plochy nezakrytého podkladového materiálu. Jako ten byla záměrně použita tužší bílá čtvrtka, přestože v zadání byly jmenovány noviny. Spolu se sepsaným komentářem mne přivádí k tomu, že autor se nás úmyslně snaží svádět pryč od skutečných významů, které by se, jak dobře tuší, mohly v jeho díle skrývat.

Veliký bohatě rozvětvený strom evokuje cévní řečiště, což může souviset s vážnými problémy se srdcem, které autora před několika lety vážně ohrožovaly na životě a s jejichž následky se musí vyrovnávat doposud. Opuštěná zasněžená chalupa by mohla být jeho vlastním domovem, kde již nezbylo mnoho vřelosti. Děti i vnoučata jsou pryč. Zbyla jen manželka, o níž již přes deset let úspěšně předstírá, že neexistuje. Ta mu též na pravé straně hrozí ukousnutím hlavy – tedy nejspíše zbavením kompetencí, z nichž většina dosud přetrvává právě v hlavě.

Zajímavé je, že na identifikačním místě stojí krásná, ale chladná mladá žena. Je vyzývavá i odtažitá. Agresivní lidožroutky za sebou si nevšímá, přestože ta zabírá značnou část prostoru a i přes to, že je ignorována, zůstává ohrožující.

Čísla značící množství střepů v levém horním kvadrantu evokují spíše otázku peněz. Celá rodina je navázána na peníze autora, nejstaršího člena rodu. S jeho osobou vstává i padá celá firma. Všichni čekají na peníze, starý pán je požírán trojhlavou saní. Velký prostor v levém dolním kvadrantu zabírají chlapec s dívkou, v nichž vidím vyobrazení jediného autorova vztahu, v němž nehrají úlohu peníze, a to s jeho mladší sestrou. Ta je jediná na něm finančně zcela nezávislá. Jejich vazby jsou stále velmi silné.

Proces hledání je vyjádřen torzy bez nohou, rukou i hlav. Lidé se vytratili ze svých slupek a nechali je prázdné. Uprostřed všeho vidím vyobrazení touhy po klidu, po odpočinku ve společnosti druhé osoby, s níž může být dobře.

Svou vlastní cestou si šla i autorka dvou koláží (*Viz 6.3 Obrazové přílohy: Obr. 17, 18*), z nichž první je vyhotovena na extrémně velkém formátu a druhá vznikla proto, aby autorka zažehnala své obavy z toho, že je první kus „celý špatně“ nebo, že „se jí vůbec nepovedl.“

Nejen, že na prvním artefaktu strávila několik dní usilovné práce. Ani to jí nestačilo. Dodatečně přidělala ještě jeden, který by podle jejího mínění mohl lépe naplňovat domnělé požadavky.

Teprve po porovnání obou artefaktů vidíme, že oba obsahují při svém pravém okraji podivné útvary blokující směřování do budoucnosti. Na prvním vyobrazení se mělo jednat o tající led, který odtéká v podobě stružky, na druhém o kus pevného ledového bloku. V obou případech však tyto útvary vyznívají velmi podivně. Obsahují narušení integrity, rozbití, rozpraskání a rozostřenost, která znemožňuje „číst“ je s naprostou jistotou. Znejišťují pozorovatele a tím v něm vyvolávají nepříjemné pocity.

Domnívám se, že v tomto případě by se mohlo jednat o projev organicity. Autorka dlouhodobě dochází k psychiatrovi, trpí četnými fyzickými onemocněními včetně onemocnění žil, alergiemi, epilepsií, prudkými změnami nálad a depresemi. Narodila se předčasně (jako čtvrté z osmi dětí, kdybych počítala i sourozence, kteří zemřeli při porodu, tak šesté z jedenácti) a poté strávila první rok života v porodnici, aniž by o ní vlastní rodina projevovала zájem, nebo jí alespoň dala jméno. V dospělém věku si prošla dlouhým obdobím psychického týrání ze strany manželovy rodiny. V současnosti dlouhodobě trpí pocitem, že kdyby zemřela, nikdo by si toho nevšiml.

Protože současný život je pro autorku značně neuspokojující, obrací se i ve svém díle do minulosti, kterou si značně idealizuje. Sama sebe vyobrazila ve středu obrazu ve dvojici s bratrem, s nímž tvořila nerozlučnou dvojici, téměř jako by byli dvojčata. Vyobrazila se ve věku, o němž hovoří jako o nejšťastnějším období svého života. Růže, kterou drží

v rukou je v tomto případě dalším stvrzením toho, že se jedná o ni, neboť sama nese jméno po růžích.

Za představitele Kaje si vybrala svého bratra, dříve tak blízkého, iniciátora dětských dobrodružství (duhový míč v rukou jako odkaz k aktivitám vyúsťujícím do zkušeností bohatých na širokou paletu emocí) díky aktuální odloučenosti ba přímo nebezpečí jeho trvalé ztráty, neboť aktuálně tento muž trpí zhoubným nádorem. (Povšimněme si usychající trávy pod jeho nohama.)<sup>123</sup>

Strom stojící mezi oběma dětmi považují za další z projevů ženiny nemoci, na její závažné problémy s centrální nervovou soustavou. Tato nemoc totiž každodenně ovlivňuje její život a vztahy s okolím, hlavně manželem. Je tak opravdovou překážkou kvalitním mezilidským vztahům.

Zahrádka s chaloupkou a babičkou v květech představuje idealizované místo dětství. Babička nahrazovala matku, která sice byla přítomna, ale neprojevovala o dítě téměř žádný zájem. Babička a její dům se tak staly bezpečným útočištěm. Stejná žena též předávala vnučce zkušenosti, jaké se jinak v rodě předávají z matky na dceru, počínaje vařením. Okolí tvořily divoké a těžko přístupné lesy a prudké kopce šumavského předhůří. Stejná izolovanost je vidět i na této chalupě. Jedná se o jediný klidný ostrov v celém vyobrazení.

V pozadí nad chalupou se však tyčí útvar, který díky příhodně umístěnému oblaku můžeme vnímat i jako doutnající sopku. Přetlak, který se hromadí někde hluboko pod povrchem, hrozí výbuchem. Energizaci napovídá i náhlá proměna barevnosti mraků. (Oranžová barevnost by možná mohla napovídat, že k uvolnění tohoto přetlaku dojde orální formou.)

A pak se konečně setkáváme z výbuchem. Je nezastavitelný, nekontrolovatelný a velmi zraňující. Vychází z úst démona, který byl na tomto artefaktu vyobrazen s pomocí fotografie staré křičící ženy. Ta chrlí z úst nejen plameny, ale i ostré zraňující střepy, které beze zbytku zasahují celý zbytek obrazu. Představuje nebezpečí destrukce všeho.

Paralelu doutnající sopky i oheň chrlící ženy můžeme po krátkém dotazování rozeznat i v autorčině životě. Ta v sobě po několik desetiletí dusila emoce, nechávala druhé užívat ji dle libosti, dokud nenastal zlomový okamžik plného propuknutí jejích nemocí. Od té doby je stále méně schopna (nebo možná i ochotna, to nedokáží dobře určit) zadržovat verbalizaci svých myšlenkových pochodů, přičemž ty bývají začasť velmi zraňující. Okolí se to může v porovnání s minulostí jevit dokonce jako změna charakteru.

---

<sup>123</sup> Zde opět odkazují na blízkost významů spánku, zamrznutí a smrti, které zmiňují v části teoretické.

Zdá se, že formát koláže, který je položen na šířku, je rozdělen na dvě poloviny, přičemž hranice je vytyčena stromem v centru. Zatímco vlevo nacházíme odkaz ke zidealizovaným vzpomínkám na dětství v podobě kouzelné chaloupky, kvetoucí zahrady a babičky, jež o dítě jako jedna z mála projevovala zájem, vpravo nacházíme izolované okno bez výhledu, a tudíž bez perspektiv. Jakékoliv směřování dále doprava nám zatarasí onen podivný rozostřený útvar. Jedná se o tekoucí vodu navíc rozbitou bílými liniemi. Voda je sice čirá, ale díky četným odleskům téměř nevidíme pod její hladinu. Když už, není tam život, jen kameny. Nad tím vším se tyčí nebeská bohyně. I ona je zahalena do bílého pláště jako z mlhy. Na obloze zaniká, jako by byla průsvitná. Nikdo si jí nevšimá, ale ona přehlíží celé dění. Je mladá, krásná, ale nezúčastněná.

Zprvu jsem uvažovala nad tím, že bílé stružky stékající vodním proudem by mohly být mlékem vytékajícím z jejích prsou. Protože autorka strávila první rok života v porodnici, aniž by ji matka navštívila, považovala jsem to za odkaz k této deprivaci. Za odkaz k jakémusi přání po pečující matce. Umístění vpravo nahoře mne však přivádí k myšlence, že by se mohlo jednat o samotnou autorku v její trvalé roli vůči okolí. Celý život měla vystupovat jako ta pečující a vždy oplývající dobrou vůlí (světle modré nebe). Na tomto pozadí však začala ztrácet sama sebe (potlačená barevnost). Chtěla, či měla být ženou, matkou, milenkou i pečovatelkou, ale role, které na sebe brala, nekorespondovaly cele s její osobností. Stále více zjišťovala, že z původně samostatné silné osobnosti, za kterou se považovala, se stává někým závislým na druhých a manipulovaným druhými. Sama sobě se začala ztrácet.

Shodou okolností máme možnost vidět koláž, kterou o něco později vytvořil nezávisle na této ženě její manžel. (*Viz 6.3 Obrazové přílohy: Obr. 19*) Tím prvním, co nás na tomto artefaktu může zaujmout, je to, že pro vyobrazení démona si vybral tutéž fotografii křičící staré ženy jako jeho manželka. Učinil tak přestože neměl možnost nahlédnout na její produkci. Dále jsou velmi výrazným prvkem skleněné střepy, kvůli kterým zvláště rozbil starou skleněnou tabulku. A to i přesto, že jinak dával velice dobře najevo svou nechuť na koláži pracovat. (Proč tedy ta námaha s výrobou pro něj potřebných střepů?)

Démon má tělo z kamene. Zdá se být jasným odkazem k manželce a vztahu k ní. Vzhledem k tomu, že její nemoc vážně narušuje v tomto páru vzájemnou komunikaci, jsem příkloněna myšlence, že démon by v tomto případě mohl představovat právě ji, její kamenné tělo pak zkamenění (zkostnatělost) vzájemného vztahu, střepy ostrost komunikace, která může být i zraňující.

Kaje v tomto případě ztotožňuji s autorem. Ten se vyobrazil v dětském věku, opět ve svém nejšťastnějším období. Křičící ženu neposlouchá,



nevnímá nebo ji přímo ignoruje, i když její projev zabírá většinu prostoru. Namísto toho se přátelsky obrací ke kamennému bloku na pravé straně. Ten by se mohl na první pohled jevit jako překážka, ale po podrobném zkoumání zjišťujeme, že svým tvarem připomíná člověka. Autor odkazuje na to, že všichni jeho blízcí příbuzní (krom vlastních potomků) a přátelé jsou po smrti. Jeho nejlepší přítel a zároveň bratranec zemřel v mládí na rakovinu. Kamenná stezka (nebo možná vyschlé řečiště), která se vine nad jeho hlavou směrem k modravým horám na obzoru, odkazuje k obtížnosti, ba přímo nemožnosti uniknout ze stávající situace. Vzhledem k tomu, že kamenný blok skutečně zatarasil cestu doprava, nezbyvá, než ubírat se nemožnou cestou nahoru, do symbolického prostoru, uchýlit se k představám.

Některé věci nám mohou v obrázcích na určité téma připadat jako samozřejmé, jiné nás zarazí. Právě u takových případů se pozastavujeme a klademe si otázky, jež by nás u jiných vůbec nenapadly.

Třeba u dětí mladšího školního věku bude nejspíše běžné, že královniny saně vyobrazí jako sněžný skútr, neboť se u nich obzvláště silně projevuje inklinace k aktualizaci. (Aktualizace je jevem v dějinách umění zcela běžným. Vzpomeňme například na Caravaggia. Usnadní se tak recipientova cesta ke ztotožnění, případně prožití díla.)

Ze čtrnácti případů, kdy se v nasbírané tvorbě objevily královniny saně, čtyři byly zřejmě vybaveny vlastním pohonem. Tři z nich byly sněžným skútreem, čtvrtý však mnohem spíše připomínal rolbu nebo nákladní vůz. (Viz 6.3 *Obrazové přílohy: Obr. 20*)

Velmi netradiční je i proměna loupežníků na piráty. (Viz 6.3 *Obrazové přílohy: Obr. 21*) Přestože v původním příběhu, se kterým byla autorka obeznámena, Gerda v době jejího přepadení loupežníky byla teprve na cestě za Kajem, zde se v pirátské lodi oba plaví společně rozbouřeným mořem. Jedná se o krásnou ukázkou toho, že dílo žije svým vlastním životem.

Původní úmysl zobrazit Gerdu unášenou v loďce proudem, autorce nevyšel tak, jak původně plánovala. Přistoupila tedy ke kreativnímu řešení svého problému a pozměnila příběh tak, aby lépe odpovídal jejímu pojetí.

Stejný problém řešil i prvňáček, který řeku vyobrazil jako ovál na zeleném pozadí. Bez jeho vysvětlení bychom tento útvar mohli snadno interpretovat například jako rybník. (Viz 6.3 *Obrazové přílohy: Obr. 22*)

U starších klientů však atypická zobrazení nebývají výsledkem marného boje se samotnou technikou. Ve větší či menší míře se jedná o jejich záměr. Tyto odchylky pak mohou být zamýšleny jako drobné vtípky na pozadí hlavního motivu nebo jako naprosto vážně míněný projev

nesouhlasu se zadáním, zadavatelem apod. To můžeme pozorovat v různých podobách u mnohých z již zmiňovaných obrázků.

Například Sněhová královna, která nejen, že se otáčí k pozorovateli zády a jen ledabyle se po něm ohlíží, ale navíc je to černoška oděná v černých šatech, tedy pravý opak toho, jak Andersen svou královnu popisuje. S předlohou však byla autorka obeznámena více než dobře. *(Viz 6.3 Obrazové přílohy: Obr. 23)*

Motivem, který není tak často zobrazován, je i scéna, na níž se Gerda pokouší probrat ztraceného Kaje, královna je přemožena nebo její palác začíná pozvolna tát. Nalezla jsem celkem šest takovýchto obrázků a každý byl diametrálně odlišný. Zatímco na jednom je sama královna vystavena přímým slunečním paprskům, kterým nedokáže dále odolávat, na jiném Gerda doslova žadoní na kolenou o Kajovu pozornost. *(Viz 6.3 Obrazové přílohy: Obr. 25)* Tento artefakt zhotovila žena čerstvě po těžkém rozvodu. Během našich sezení nehovořila o ničem jiném, než o bývalém manželovi a i veškerá její produkce se k němu vztahovala. Proto se domnívám, že též na tomto artefaktu se bude jednat o řešení partnerské problematiky.

Elegantní vyjádření právě probíhající změny jsem našla v případě jediného tajícího rampouchu. Jednotlivé kapky kanoucí z rampouchu jsou zachytávány do přistavené nádoby. *(Viz 6.3 Obrazové přílohy: Obr. 24)*

Rampouchy, krápníky, vlny, tráva nebo vzdálené pohoří, všechny tyto věci mohou doznat i téměř agresivního vyznění. V kombinaci s jedovatou barevností dokáží vyvolat dojem, díky kterému není snadné takovou produkci nahlížet. *(Viz 6.3 Obrazové přílohy: Obr. 26)* Jinde se autorovi stávají dalším prostředkem, pro ještě větší stažení se do sebe, prostředkem, který chrání autora před vnějšími zásahy tak dlouho, dokud nenastane pravý čas pro jeho „probuzení“. Růženka měla svou trnovou hradbu, Sněhová královna tedy může mít hradbu ledovou. *(Viz 6.3 Obrazové přílohy: Obr. 27)*

## 4 ZÁVĚR

Jedním z velmi účinných prostředků užívaných při práci v arteterapii, je práce s pohádkami. Ty jsou klienty zpracovávány do podoby arteterapeutických artefaktů a to buď jako malby barvami na vodní bázi, především jako akvarely, nebo jako koláže.

Existuje prakticky nevyčerpatelná studnice pohádkových příběhů, které lze využívat za účelem arteterapeutické práce, přičemž mnohé z nich můžeme kombinovat tak, aby nám byly nápomocné při potvrzování či vyvracení předpokladů, ke kterým jsme během práce s klientem dospěli.

Jak jsem v průběhu zkoumání pohádky o Sněhové královně zjistila, v tomto případě se jedná o příběh vsutku bohatý na materiál. Nelze na něj nazírat zúženou perspektivou. Naopak, pro kvalitní práci s tímto námětem je pro arteterapeuta nutné opírat se o obecný rozhled.

Po dvouleté zkušenosti se Sněhovou královnou jako příběhem pro užití v arteterapeutické praxi soudím, že je mnohem příhodnější zadávat ho až dospělým klientům. Dětem (a mentálně retardovaným dospělým) bych ho zadávala pouze v individuálních případech, v nichž bych usoudila, že je to potřeba, případně pouze konkrétní pečlivě vybrané pasáže. Rozhodně bych jim nezadávala příběh celý, protože je velmi komplexní, dotýká se naráz širokého spektra problematiky a děti ho dle mého názoru nejsou sto pojmout najednou. Upnou se tedy k jedné výseči, případně postavě a pro jedno zapomínají na druhé.

Předpoklad, že se jedná o téma vhodné především pro ženy, se podle mne ukazuje jako mylný. Toto téma je vhodné pro ženy stejně jako pro muže, pro dvacetileté stejně jako pro sedmdesátníky. Za obzvlášť vhodné ho považuji pro klienty aktuálně řešící velké životní změny (např. pubertu), hledání nového smyslu v životě, závislost a závislé chování na druhé osobě (např. matka a syn), hledání sexuální identity a identity obecně, hledání nové hnací síly, řešení náhledu na sebe sama a další.

Samotnou techniku, která bude klientem zvolena, nakonec nepovažuji za až tak důležitou. Akvarel, koláž i techniky na přechodu mezi nimi mají rozhodně své výhody. Klient by dle mého názoru neměl mít uzavřenou možnost výběru techniky ani formátu, protože už tady, v samotném zárodku jeho práce, v něm můžeme svým trváním na formální stránce, přizívit značnou míru odporu. Při samotném zadávání se ukázalo jako nezbytné projít s klientem úvodní motivační částí, během níž dojde alespoň ke stručnému připomenutí Andersenova příběhu. Též není na škodu v případě zájmu si vyposlechnout a popovídat si o tématech dalších, která si tím klient připomněl.

Během sbírání materiálu pro svou práci jsem dospěla k poznání, že způsob zadání tématu ovlivňuje podobu výsledného artefaktu naprosto zásadním způsobem. Proto by si terapeut měl dobře rozmyslet, jakého cíle chce dosáhnout a podle toho korigovat způsob zadávání. Obdobně důležité je i to, s jakou verzí Sněhové královny, je klient seznámen, přičemž musím konstatovat, že s původní verzí nebyl z klientů, se kterými jsem pracovala, seznámen téměř nikdo, dokud jsem s nimi tento příběh sama neprošla. Odlišnosti mezi originálním příběhem a jeho pozdějšími přepracováváními jsou přitom mnohdy naprosto zásadní. Například původně neutrální královna získává podobu čistého zla nebo naopak nevinné oběti okolností.

Zdrojů, které se mohly Andersenovi stát inspirací pro sepsání jeho příběhu, jsem našla hned několik. S největší pravděpodobností se však jednalo o kombinaci několika. Děla, která si naopak vzala za inspirační zdroj Andersenovu Sněhovou královnu, jsem našla mnohem více a všechny jsou dle mého názoru způsobem autorské interpretace předlohy. Všechny verze si zachovávají několik společných prvků, jakými jsou například chlad, jak už na rovině faktické nebo emoční, dále pak proces hledání vlastní identity, a to nejenom sexuální, tendence ovládat a manipulovat, řešení partnerských vztahů a vztahů mezi rodiči a dětmi atp. Předpoklady vyplývající z práce se Sněhovou královnou pak lze snadno ověřovat na zpracování některých jiných, o poznání méně komplexních pohádek.

V praktické části se zmiňuji o celkovém počtu 143 artefaktů, jejichž podoba doznala vzájemného srovnání. Na tomto základě pak uvádím nejčastější barevnost, výskyt jednotlivých postav i jejich kombinací, zmiňuji se i o několika vybočeních z obvyklých zobrazovacích schémat, která mne překvapila. Nakonec podrobněji rozebírám několik konkrétních artefaktů a nastiňuji tak způsoby, jakými lze na tato vyobrazení nahlížet.

Jsem přesvědčena o tom, že všechny cíle, které jsem si na začátku práce vytyčila, byly naplněny, ačkoliv se ukázalo, že vzhledem k limitovanému rozsahu práce, není možné rozebrat vše, co se týče arteterapeutické práce se Sněhovou královnou do takových detailů, jak by si zasloužovala. Ráda bych na tomto místě podotkla, že jsem se během sběru materiálů i samotném zpracovávání písemné části mnoho naučila a doufám, že později budu mít příležitost ponořit se do tohoto tématu znovu, mnohem hlouběji.

## 5 ZDROJE

- 1) ALIGHIERI, D. *Božská komedie*. [online]. Přel. Jaroslav Vrchlický. V MKP 1. vyd. Praha: Městská knihovna v Praze, 2011 [cit. 2016-12-12]. Dostupné z WWW: <[http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/62/16/70/bozska\\_komedie.pdf](http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/62/16/70/bozska_komedie.pdf)>
- 2) ANDERSEN, H. CH. *The Ice Maiden* [online]. Copyright © Zvi Har'El, 2007 [cit. 3.12.2016]. Dostupné z HCA.Gilead.org.il: [http://hca.gilead.org.il/ice\\_maid.html](http://hca.gilead.org.il/ice_maid.html)
- 3) ANDERSEN, H. CH. *Pohádky a povídky*. Praha: Albatros, 2003. ISBN 80-00-01217-0.
- 4) ANDERSEN, H. CH. *The red Shoes* [online]. Copyright © Zvi Har'El, 2007 [cit. 3.12.2016]. Dostupné z HCA.Gilead.org.il: [http://hca.gilead.org.il/red\\_shoe.html](http://hca.gilead.org.il/red_shoe.html)
- 5) ATKINSON, R. L. a kol. *Psychologie*. 2. aktualit. vyd. Praha: Portál, 2003. ISBN 80-7178-640-3.
- 6) BALCÁREK, P.; CHADRABA, R. *Mluva obrazů*. Olomouc: IBYZ, 2015. ISBN 978-80-903716-7-5.
- 7) BALEKA, J. *Vpravo a vlevo ve výtvarném umění*. Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1318-0.
- 8) BALEKA, J. *Výtvarné umění: Výkladový slovník...* Dotisk. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1909-7.
- 9) BAUM, L. F. *Čaroděj ze země Oz*. Praha: Albatros Media a. s., 2011. ISBN 978-80-7388-497-0.
- 10) BÁRTA, J. Yuki Onna: Sněžná žena. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Česko-Slovenská filmová databáze © 2001-2016 POMO Media Group s.r.o. [cit. 3.12.2016]. Dostupné z csfd.cz: <http://www.csfd.cz/film/371920-yuki-onna-snezna-zena/komentare/>
- 11) BAXANDALL, M. *Stíny a světlo: Umění a vizuální zkušenost*. Blansko: Barrister & Principal, 2003. ISBN 80-86598-58-6.
- 12) BAŽOV, P. P. *Kamenný kvítek*. Praha: Lidové nakladatelství, 1991. 3. vyd. ISBN 80-7022-082-1.
- 13) BECKER, U. *Slovník symbolů*. Praha: Portál, 2002. ISBN 80-7178-612-8.
- 14) BETTELHEIM, B. 2000. *Za tajemstvím pohádek: Proč a jak je číst v dnešní době*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000. ISBN 80-7106-290-1.

- 15) BLY, R.; WOODMANOVÁ, M. *Král panna: O smíření mužského a ženského pohlaví*. Praha: Argo, 2002. ISBN 80-7203-429-4.
- 16) BUCK, Ch.; LEE, J. Ledové království. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Česko-Slovenská filmová databáze © 2001-2016 POMO Media Group s.r.o. [Last updated: December 26, 2015] [cit. 3.12.2016]. Dostupné z csfd.cz: <http://www.csfd.cz/film/328862-ledove-kralovstvi/prehled/>
- 17) CARROLL, L. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: XYZ, 2015. ISBN 978-80-7505-135-6.
- 18) COLUM, P. *The Children of Odin: The Book of Northern Myths*. New York: Alladin Paperbacks, 2004. ISBN 0-689-86885-5.
- 19) CUNNINGHAM, M. *Sněhová královna*. Praha: Odeon, 2015. ISBN: 978-80-207-1625-5.
- 20) ČERNOUŠEK, M. 1990. *Děti a svět pohádek*. Praha: Albatros, 1990. 187 s. ISBN 80-00-00060-1.
- 21) DOSTAL, J. Goethovo místo v dějinách vědy. In GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev*. Hranice: Fabula, 2004. ISBN 978-80-86600-13-0.
- 22) DRDA, J. *České pohádky*. Praha: Československý spisovatel, 1969. ISBN neuvedeno.
- 23) FRANZ, M. L., von. 2008. *Psychologický výklad pohádek: Smysl pohádkových vyprávění podle jungovské archetypové psychologie*. Vydání druhé. Praha: Portál, 2008. ISBN 978-80-7367-489-2.
- 24) FRAZER, J. *Zlatá ratolest*. Praha: Mladá fronta, 1994. ISBN 80-204-0488-0.
- 25) FROMM, E. *Mýtus, sen a rituál a jejich zapomenutý jazyk*. Praha: Aurora, 1999. ISBN 80-85974-70-3.
- 26) GAIMAN, N. *Sandman 1: Preludia a Nokturna*. Praha: Crew, 2016. 978-80-7449-392-8.
- 27) GIBSON, C. *Symboly a jejich významy: Klíč k výkladu motivů a znaků v umění*. Praha: Slovart, 2010. ISBN 978-80-7391-370-0.
- 28) GILL, R. D. *Cherry Blossom Epiphany: The Poetry and Philosophy of a Flowering Tree*. Key Biscayne, Florida: 2006. ISBN-10: 978-0974261867.
- 29) GILMAN S: L.; BIRMELE J.; GELLER J.; GREENBERG V. D. *Reading Freud's Reading*. New York: New York University Press, 1994. ISBN 0-8147-3078-7.

- 30) GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev*. Hranice: Fabula, 2004. ISBN 978-80-86600-13-0.
- 31) GOETHE, J. W. von. *Faust* [online]. Praha: Městská knihovna v Praze, 2011 s. 15-18. [2016-11-11]. Dostupné z WWW: <<http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/67/93/19/faust.pdf>>.
- 32) GOLDBERG, B. *The Mirror and Man*, Virginia: Univ. Pr. of Virginia, 1985. ISBN-13 978-0813910642.
- 33) GRIMM J.; GRIMM W. *Pohádky*. Praha: Odeon, 1988. ISBN neuvedeno.
- 34) HANUŠ, K. *Barva v architektuře: její zákonitosti a komposice*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1957. ISBN neuvedeno.
- 35) HEARN, L. *Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things*. The Project Gutenberg eBook: Posting Date: February 18, 2010 [EBook #1210] Release Date: February, 1998 [Last updated: December 19, 2011] ISO-8859-1. Dostupné z Free ebooks by Project Gutenberg: <http://www.gutenberg.org/files/1210/1210-h/1210-h.htm>
- 36) JOHNSON, A. E.; PERRAULT, Ch. *Perrault's fairy tales*. Chatham, Kent: Wordswrth editions, 2004. ISBN 1-84022-482-7.
- 37) KARÁSKOVÁ, V.; KREJČÍŘOVÁ O. *Perception of colours by mentally-handicapped pupils*. Olomouc: Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Gymnica, 2006. Dostupné: <http://www.gymnica.upol.cz/index.php/gymnica/article/view/91>.
- 38) KENNER, T. A. *Symboly a jejich skrytý význam: Záhadný smysl a zapomenutý původ znamení a symbolů v moderním světě*. Praha: Metafora, 2007. ISBN 978-80-7359-079-6.
- 39) KULKA, J. *Psychologie umění*. vydání 2. Praha: Grada Publishing, 2008. ISBN 978-80-247-2329-7.
- 40) LAISTNER, L. *Das Rätsel der Sphinx* [online]. Berlín: Hertz, W. 1889. [cit. 3.12.2016]. Dostupné z Internet Archive: <https://archive.org/details/dasrtseldersphi00laisgoog> LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování: Práce s barvou ve výtvarné výchově na základní škole*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987. ISBN neuvedeno.
- 41) LEDERER, W. *The Kiss of the Snow Queen: Hans Christian Andersen and Man's Redeption by Woman*. Los Angeles, California: University of California Press, 1990. ISBN 0-520-07190- 5.
- 42) LEWIS, C. S. *Letopisy Narnie I.: Lev, čarodějnice a skříň*. Praha: Orbis Pictus, 1991. ISBN 80-85240-04-1.

- 43) LINDOW, J. *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs*. New York: ISBN 0-19-515382-0. Oxford University Press, 2002.
- 44) LURKER, M. *Slovník biblických obrazů a symbolů*. Praha: Vyšehrad, 1999. ISBN 80-7021-254-3.
- 45) LÜSCHER, M. *Lüscherova klinická diagnostika: Příručka*. Brno: Psychodiagnostika, spol. s r. o., 1994. ISBN neuvedeno.
- 46) MACURA, V. a kol. *Slovník světových literárních děl*. Praha: Oden, 1989. ISBN 80-207-0960-6.
- 47) MANGUEL, A. *Čtení obrazů: O čem přemýšlíme, když se díváme na umění?* Praha: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-274-9.
- 48) MERGLOVÁ, I. (ed.) *Pohádky bratří Grimmů*. Praha: EGMONT ČR, 1995. ISBN 80-7186-014-X.
- 49) NĚMCOVÁ, B. *Pohádky Boženy Němcové*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1968. ISBN neuvedeno.
- 50) ORENSTEIN, C. *Little Red Riding Hood Uncloaked: Sex, Morality and the Evolution of Fairy Tale*. New York: Basic Books, 2002.
- 51) PAVEY, D. *Colour Engrained in the Mind: Character profiling that researches how to find excellence in everyone*. Londýn: Micro Academy, 2010. ISBN 978-1-4457-6834-2.
- 52) PETIŠKA, E. *Staré řecké báje a pověsti*. Praha: Albatros, 1980. ISBN neuvedeno.
- 53) PLESKOTOVÁ, P. *Svět barev*. Praha: Albatros, 1987. ISBN neuvedeno.
- 54) PRATCHETT, T. *Svobodnej národ*. Praha: TALPRESS, 2004. ISBN 80-7197-245-2.
- 55) PREISERTOVÁ, A. *Zakletý bratříček*. Praha: Fortuna Print, 1996. ISBN 80-85873-X.
- 56) PTÁČKOVÁ, B.; STIBRAL, K. a kol. *Estetika na dlani*. Olomouc: Rubico, 2002. ISBN 80-85839-79-2.
- 57) RIEDEL, I. *Obrazy v teorii, umění a náboženství*. Praha: Portál, 2002. ISBN 80-7178-531-8.
- 58) SALE, R. *Fairy Tales and After: From Snow White to E. B. White*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Presss, 1978. ISBN 0-674-39165-4.
- 59) SAPKOWSKI, A. *Zaklínač: Věčný oheň*. Praha: Winston Smith, 1993. ISBN 80-85643-22-7.
- 60) Sněhová královna. In: *Česko-Slovenská filmová databáze [online]*. Česko-Slovenská filmová databáze © 2001-2016 POMO Media Group



s.r.o. [cit. 3.12.2016]. Dostupné z csfd.cz:  
<http://www.csfd.cz/hledat/?q=sn%C4%9Bhov%C3%A1+kr%C3%A1lovna>

- 61) ŠKOBRTAL, P. *Kognitivní percepce barev jako prediktor psychosomatických poruch: Zkušenosti s Aura-Somou*. 2. vyd. Ostrava: Univerzita Ostraviensis, 2012. ISBN 978-80-7464-201-2.
- 62) TANAKA, T. Kaidan Yukionna In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Česko-Slovenská filmová databáze © 2001-2016 POMO Media Group s.r.o. [Last updated: March 5, 2016] [cit. 3.12.2016]. Dostupné z csfd.cz: <http://www.csfd.cz/film/144830-kaidan-yukionna/komentare/>
- 63) UŽDIL, J. *Mezi uměním a výchovou*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1998. ISBN Neuvedeno.
- 64) VILLON, F. *Básně*. Praha: Mladá Fronta, 2002. ISBN 80-204-0530-5.
- 65) VINGE, J. D. *Sněhová královna*. Plzeň: Laser, 1998. ISBN 80-7193-049-0.
- 66) Vlastní archiv autorky
- 67) WITTGENSTEIN, L. *Poznámky o barvách*. Praha: Filosofia, 2010. ISBN 978-80-7007-323-0.
- 68) WOODMANOVÁ, M. *Král panna: o smíření mužského a ženského pohlaví*. Praha: Argo, 2002. ISBN 80-7203-429-4.

## 6 PŘÍLOHY

### 6.1 TEORIE BAREV V KONTEXTU JEJICH VNÍMÁNÍ

Veškerí živí tvorové jsou obdařeni schopností více či méně vnímat svět kolem sebe. Jedním z hlavních aparátů, které se za tímto účelem vyvinuly u lidí, je **zrak**. Všichni vidomí bdící příslušníci našeho druhu mohou považovat **světlo** takřka za všudypřítomné. Přesto zjednodušeně konstatujeme, že světlo, kteréžto je formou energie, jejíž pravou podstatu doposud neznáme, je pro nás jen dalším druhem pocitu. Odkud, nebo přesněji z čeho však vychází? Onen pocit je vyvoláván v našich mozcích, a to následkem informací poskytovaných zrakovými aparáty. Dokud světlo není mozkiem zpracováno do formy námi použitelné informace, jeho existence spočívá jen v další z výčtu různých podob nekonečně proměnlivé energie.<sup>124</sup> Schopnost zviditelnění světa tedy není objektivní, na člověku nezávislou, vlastností světla, ale **subjektivní** schopností každého jedince, přičemž musíme počítat s tím, že ani tento jedinec nebude přijímaný podnět dešifrovat vždy stejným způsobem.<sup>125</sup> Každý jednotlivec vnímá přijímané soubory informací unikátním způsobem, současně však nezanedbatelná část způsobu percepce zůstává společná většině lidí.<sup>126</sup>

Známe tři kontexty, v jejichž rámci se můžeme pohybovat, pokud chceme operovat s pojmem barvy: Za prvé: **pigment**, buďto samotně, či obvykleji ve směsi s dalšími látkami, které mu dodávají patřičných vlastností potřebných pro další zpracování (obecně pojivy a ředidly).

Za druhé, z pohledu fyzikálního a optického se jedná o **světelný paprsek** o konkrétní vlnové délce.<sup>127</sup> Aristoteles praví, „že se jedná o vlastnost předmětu, která je viditelná jen za světla.“<sup>128</sup> Až po Newtonových pokusech rozkrývajících tajemství „spektra“ bylo Aristotelovo pojetí upřesněné tvrzením, které je nám dnes bližší, a to, „že barva je především vlastnost světla.“<sup>129</sup>

„Barva je něčím stinným,“<sup>130</sup> jak se dále můžeme dozvědět od Aristotela. Ačkoliv na první pohled by se mohlo zdát, že se jedná o tvrzení naprosto opačné od toho Newtonovského, ani v tomto nemůžeme tvrdit, že by se řecký klasik úplně pletl. Ke vzniku barvy totiž dochází po pohlcení části

<sup>124</sup> Srov. HANUŠ, K. *Barva v architektuře: její zákonitosti a kompozice*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1957. ISBN neuvedeno. s. 17, 31

<sup>125</sup> Srov. DOSTAL, J. Goethovo místo v dějinách vědy. In GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev*. Hranice: Fabula, 2004. ISBN 978-80-86600-13-0. s. 10.

<sup>126</sup> Srov. KULKA, J. *Psychologie umění*. Vydání 2. Praha: Grada Publishing, 2008. ISBN 978-80-247-2329-7. S. 122.

<sup>127</sup> Srov. BALEKA, J. *Výtvarné umění: Výkladový slovník...* Dotisk. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1909-7 s. 42.

<sup>128</sup> LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování: Práce s barvou ve výtvarné výchově na základní škole*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987. ISBN neuvedeno. s. 8.

<sup>129</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>130</sup> HANUŠ, K. *Barva v architektuře*. s. 42.

světelného spektra, které dopadlo na nějaký povrch. Z toho zbytku světla, které se odrazilo, vzniká dojem jeho zabarvenosti.<sup>131</sup>

Poslední kontext náleží oblasti **lidského vnímání**. Barva, její odstín i sytost se váže na „*předmětovou kvalitu věcí a smyslový zážitek, esteticky je jevem shrnujícím objektivní vlastnosti a subjektivní činitele při procesu vjemu a významovém hodnocení.*“<sup>132</sup> Jako čistě psychologický vjem je barevnost odvislá od „*citlivosti a stavu zrakového orgánu, na celkovém psychickém stavu člověka a na podmínkách pozorování.*“<sup>133</sup>

Souhrnně tedy můžeme konstatovat, že barevnost je „*jev fyzikálně-optický, chemický, fyziologicko-psychologický, estetický aj.*“<sup>134</sup> V průběhu dějin se nejprve otázkou procesu vnímání barev zaobírala filozofie, pak biologie a nakonec pronikla i do oblasti psychologie. To, že skrze oči, přesněji řečeno zrak, nebo jinak vizuální vnímání, působí barva i na naši prožitkovost, registroval již Goethe, který čistě na empirických základech postavil svou vlastní teorii barev.<sup>135</sup>

V rovině biologicko-psychologické rozlišujeme **počítky**, které jsou vyvolány prostými podněty, kdežto **vjemy** můžeme chápat jako jejich interpretace. Funkční propojení zrakového orgánu, tedy oka, s naší mozkovou kůrou je nezbytně nutné k tomu, aby se z počítků mohly stát vjemy.<sup>136</sup>

Zdrojem vjemu, který interpretujeme jako barvu, je povrch. To, jakou kvalitu tomuto vjemu přisoudíme, je však ovlivněno nejenom vlnovou délkou odraženého světla. Skoro do stejné míry nás zajímá i širší kontext, jako třeba okolí, zdroj světla, nebo druh povrchu, od kterého se světlo odráží.<sup>137</sup>

„*Vnímání barev je subjektivním zážitkem v tom smyslu, že „barva“ je konstruktem mozku, který je založen na analýze vlnových délek světla. Na druhé straně je vnímání barev i objektivní, jelikož se zdá, že dva lidé se stejnými receptory pro vnímání barev (čípky) si „vytvářejí“ barvy stejným způsobem.*“<sup>138</sup>

Zmiňme se nyní v krátkosti o barvách jako takových, neboť barvy, jak již bylo řečeno, jsou kromě jiného výsledky toho, jakým způsobem dešifrujeme vizuální vjemy. Z přemíry odraženého světla vzniká bílá, naopak jeho absence v nás vzbudí dojem černoty. Všechny mezistupně

<sup>131</sup> Srov. HANUŠ, K. *Barva v architektuře*. s. 41.

<sup>132</sup> BALEKA, J. *Výtvarné umění*. s. 42.

<sup>133</sup> KULKA, J. *Psychologie umění*. vydání 2. Praha: Grada Publishing, 2008. ISBN 978-80-247-2329-7. s. 110.

<sup>134</sup> Srov. BALEKA, J. *Výtvarné umění*. s. 42.

<sup>135</sup> Srov. GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev*. s. 35.

<sup>136</sup> Srov. ATKINSON, R. L. a kol. *Psychologie*. 2. aktualiz. vyd. Praha: Portál, 2003. ISBN 80-7178-640-3. s. 110, 111.

<sup>137</sup> Srov. Tamtéž, s. 117, 119.

<sup>138</sup> Tamtéž, s. 123.

mezi nimi pak nazýváme odstíny šedi. Právě šedá v některé z jejich mnoha podob je tím, co v rámci nepestrých kvalit vnímáme nejčastěji.

Ano. Úmyslně zde nepoužívám pro černou, bílou ani šedou pojem barva, neboť je řada autorů skutečně mezi barvy nezařazuje. Lze je nazvat kvalitami nepestrými, či kvalitami bezbarvými. Odkazujeme tím mimo jiné k jejich jedinečné vlastnosti dle libosti do sebe přejímat barvy ostatní a tím měnit vlastní vyznění. K tomu odkazoval již Leonardo da Vinci.<sup>139</sup>

### 6.1.1 NEPESTRÉ KVALITY NEBOLI PRVEK SVĚTLA A STÍNU V PLOŠNÉM ARTEFAKTU

V kontextu křesťanství byla **bílá blízká světlu**, snad právě proto, že její dojem vzniká tam, kde je rozptylný odraz světla od povrchu téměř stoprocentní. Protože významy světla se takřka kryly s Bohem, i bílá se mu tím přibližovala. Proto její významy mohly být převážně pozitivní.<sup>140</sup> Pojmy krásy a dobra se ve středověku velmi přibližovaly. Zároveň, má-li krásou prostupovat dobro, a je-li právě Bůh tímto dobrem, je to právě světlo, které se stane součástí krásy.<sup>141</sup> Řekněme si: Čím jasnější, tím lepší. „*Světlost pro jasnost ducha, inteligenci či pro osvícenost, slepota pro zmatení nebo zatemnění rozumu. První světlo, které jsme poznali, je nepochybně světlo denní... říkáme světlo rozumu, jako bychom řekli světlo dne.*“<sup>142</sup> Tím je přesně řečeno vše, co potřebujeme vědět, abychom pochopili středověkou fascinaci světelností, na jejímž základě stojí i světelná mystika.

Tím se dostáváme k přeneseným významům bílé. I v běžném jazyce používáme slovo „jasné“ pro to, čemu jsme lépe porozuměli. Osvětlení problému znamená odhalení jeho podstaty. Vnesení světla je vnesením rozumu, osvícení je přijetím moudrosti. I bílá osvětluje, neboť má schopnost prosvětlit svým působením okolní barevnost.<sup>143</sup> Pokud je tomu skutečně tak, můžeme se odvážit ke tvrzení, že sebou nese schopnost odhalovat, co je skryto. Jak nám ale může jít schopnost odhalovat dohromady s tendencí k manipulaci, o níž tak často slyšíme v arteterapii?

Jak připomíná Alberto Manguel: „*Žádná barva není nevinná.*“<sup>144</sup>

Pokud s sebou bílá nese schopnost osvětlovat, ve zvýšené míře dokáže i oslnit. Jestliže vzniká díky rozptylnému odrazu téměř sta procent světla do různých směrů, může být tímto povrchem i bezpočet mikroskopických

<sup>139</sup> Srov. HANUŠ, K. *Barva v architektuře*. s. 22.

<sup>140</sup> Srov. BALEKA, J. *Výtvarné umění*. s. 47, 353.

<sup>141</sup> Srov. PTÁČKOVÁ, B.; STIBRAL, K. a kol. *Estetika na dlani*. Olomouc: Rubico, 2002. ISBN 80-85839-79-2. s. 77.

<sup>142</sup> Srov. DERIDA J. *The Margins of Philosophy*. In: BALCÁREK, P.; CHADRABA, R. *Mluva obrazů*. s. 39

<sup>143</sup> Srov. GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev*. s. 57.

Srov. WITTGENSTEIN, L. *Poznámky o barvách*. Praha: Filosofia, 2010. ISBN 978-80-7007-323-0. s. 87.

<sup>144</sup> MANGUEL, A. *Čtení obrazů: O čem přemýšlíme, když se díváme na umění?* Praha: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-274-9. s. 44.

kapek vody v mlze. Stejný princip známe i z opálového skla. Jeho neprůhlednost vzniká díky mikroskopickým krystalům či bublinkám, od nichž se světlo nemůže odrazit v přímém směru ani jimi čistě proniknout. Na nemožnost průhledné bílé odkazuje i Wittgenstein ve svých *Poznámkách o barvách*, ten však v příkladu uvádí jednoduše mléko.<sup>145</sup>

Přihlédněme nyní k tomu, že bílou upřednostňují spíš dospělí, než děti.<sup>146</sup> Tito mají již rozvinutou širší paletu zvládacích strategií, mezi něž, krom jiných, patří i manipulace, či pokusy o ni. Zvýšené nároky, které jsou kladeny na dospělé jedince, mohou časem vést k pocitům sklíčenosti či nedůvěry vůči okolí.<sup>147</sup> Nedokáže-li člověk důvěřovat, hledá způsoby, jak potenciální nepřátele, konkurenty atd. zmást, svést z cesty, nebo je přimět k takovému chování (myšlení), aby tím bylo minimalizováno potenciaální riziko. Co může být vhodnějšího, než provést objekt manipulace mlhou?

Postavíme-li vedle sebe obě tyto schopnosti bílé: Na jednu stranu projasňovat, na stranu druhou zastrít a manipulovat, musíme nutně dojít k závěru o její významové ambivalenci. Ta je navíc podpořena schopností vtaňovat do sebe i významy ostatních barev, přesněji řečeno těch, jimiž byla kontaminována.

Na jedné straně může stát smrt na straně druhé naděje. Přitom se obě vzájemně nevyklučují. Smutek a stesk ze smrti můžeme prožívat ve stejném okamžiku jako slavnostní atmosféru a radostnou naději z toho, co má přijít.<sup>148</sup> Smrt. Konec všeho. Takové významy můžeme vidět u černé. Bělostná forma smrti však předznamenává nový počátek, přetvoření jedné podoby energie (či formy bytí) do jiné. S tím se pojí i přídech mystiky, záhadnosti a magie. Tato magie má přitom sílu ochraňovat, snad právě proto, že stojí na straně světla.<sup>149</sup>

Další formou ochrany se stává i čistota, a to po stránce fyzické i duševní. Obecně se traduje, že právě s touto čistotou, nebo chcete-li, neposkvřeností, souvisí i bílé svatební šaty. Tradice bílých šatů však nesahá tak hluboko, abychom to mohli tvrdit s neochvějnou jistotou. Pokud se nad tím zamyslíme, vyjde nám, že k panenské čistotě mnohem spíše odkazuje postava panny Marie, a tedy barva modrá.<sup>150</sup> Uvažujme nad tím, jestli i bílé šaty nevěsty nemohly být jistým druhem manipulace, a to nejspíše s čímsi jako „veřejným míněním.“ Šaty, které není možno nosit nikam, než na jedinou příležitost v životě, si v žádné době nemohl dovolit každý. Od dob královny Viktorie se tedy stalo otázkou prestiže ukázat „my na to máme,“ a to i v případě, že tomu tak úplně nebylo.

---

<sup>145</sup> Srov. WITTGENSTEIN, L. *Poznámky o barvách*. s. 39.

<sup>146</sup> Srov. KULKA, J. *Psychologie umění*. s. 122.

<sup>147</sup> Srov. LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování*. s. 19.

<sup>148</sup> Srov. Tamtéž, s. 19.

<sup>149</sup> Srov. PLESKOTOVÁ, P. *Svět barev*. Praha: Albatros, 1987. ISBN neuvedeno. s. 109.

<sup>150</sup> Srov. Tamtéž, s. 107, 108.

**Černá** je opozitem bílé. S černou v její čisté podobě se ve skutečnosti setkáme pouze málokdy, neboť její podstatou je dokonalá **absence světla**. To, co většinou nazýváme jejím jménem, je tedy pouze některý z odstínů šedi.

Kde se nedostává světla, nahrazuje ho temnota. Pokud významy světla spojujeme s dobrem či bohem, zde jej tedy střídá zlo. Černá smrt je definitivní, bez možnosti reinkarnace, bez naděje. Vyvolává tedy pocity stísněnosti, zármutek, neštěstí nebo čirou hrůzu. Středověká kultura však ani na toto místo neopomněla zasít významy spíše pozitivního rázu. Nízkým duchovním byla černá přiřknuta díky výrazu pokory, skromnosti, ale hlavně díky schopnosti odklánět od světského směrem k duchovnímu. I černá má schopnost zakrývat. Na rozdíl od bílé si k tomu ale vybírá jiné strategie. Místo, aby zaváděla na jinou cestu, aby korigovala to, jakým způsobem se věci jeví třeba pomocí znejasňování jejich obrysů, pohlcuje, neguje a svou si vynutí klidně i násilím. Ve svém zastírání není tak oblá, postrádá kultivovanou rafinovanost bílé. Protest, inklinace k destrukci, útisk, snad díky obrovské schopnosti zašpinit, či přímo pohltnout ostatní barvy, ale na druhou stranu i prázdnotu, nejspíše jako odkaz k nekonečnému prostoru černého vesmíru, všechny tyto významy zmiňuje i Baleka. Nám se následně mohou vybavit projevy pubertálního výrostka.<sup>151</sup> Ten bude černou preferovat před ostatními barvami, zrovna jako další lidé, kteří se cítí být sevřeni stanovovanými hranicemi, nebo si omezení vytvářejí sami už z vlastní podstaty, nebo i ti, co touží ukrýt část pravdy před tím, aby vystoupila na světlo světa. Černá těmto jedincům nahrazuje pocit soukromí, a to v rovinách těla, i myšlenek.<sup>152</sup>

Černá je však propojena i s plodností. Semena čekají v temnotě podzemí, až nastane vhodný čas, aby vyklíčila. O bouřkových mračnecích, která nám přinášejí tolik potřebnou vláhu za horkých letních dnů, prohlašujeme, že jsou černá. Bohyně Kálí, Isis a mnohé další se vyznačovaly černými obličejí, které měly odkázat na jejich propojení se zemí, a tudíž i k jejich schopnosti plození. Zrovna tak setmělou tvář mají ze stejných důvodů i některá vyobrazení, například sošky panny Marie.<sup>153</sup>

Neutrální **přechod mezi absolutními hodnotami bílé a černé** představuje ve svých mnohých proměnách **šedá**. Její tóny nemají sílu vyvolat žádné vyloženě silné emoce, proto o ní můžeme tvrdit, že je klidná, neangažovaná.<sup>154</sup> I ona dokáže zašpinit a ve své podstatě je vlastně ukázkou zašpinění bílé černou nebo naopak, proto sama může vyvolávat dojem špinavosti, chudoby, díky čemuž může být šedá až depresivní.

---

<sup>151</sup> Srov. BALEKA, J. *Výtvarné umění*. s. 64.

<sup>152</sup> Srov. LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování*. s. 19.

<sup>153</sup> Srov. PLESKOTOVÁ, P. *Svět barev*. s. 109-111.

<sup>154</sup> Srov. KULKA, J. *Psychologie umění*. s. 121.

Neaktivizuje, tudíž jí mohou upřednostňovat pasivní jedinci. Tam, kde není aktivita, však můžeme postrádat snahu o komunikaci či obecné směřování k druhým lidem, proto může šedá barva vyhovovat i samotářům.<sup>155</sup> Izolovaní jedinci o sobě neradi pouští informace. Raději pozorují dění kolem sebe, aniž by dali zřetelně znát vlastní názor. Mohou i bezpečně stát v pozadí, ve stínu, kde na ně není vidět, stát se „šedou eminencí“, která tahá za nitky. Na druhou stranu může být příčina preference pouze stavová, a totiž může prostě jen ukazovat na to, že si daný jedinec potřebuje odpočinout, zkrátka se na nějaký čas stáhnout zpátky, aby nabral potřebnou energii.<sup>156</sup>

Hovoříme-li o světle a stínu ve výtvarné produkci, v našem kontextu tím máme na mysli především artefakty plošné. Zaměříme se nyní na akvarely, neboť ty jsou pro **práci se světlem a stínem** nejpraktičtější.

### 6.1.2 POZNATKY O PRÁCI SE STÍNEM V MALBĚ

Lineární kresba nám nikdy nedokáže podat celou informaci o světě. Ve vizuální realitě doslovné „kontury“ takřka neexistují. Tyto hranice jsou pro nás druhem zjednodušeného vyjádření našeho povědomí o světě. S jejich pomocí můžeme „poznámenat“ potřebná místa na čisté ploše papíru tak, aby v našem mozku vznikla představa objektu. Ve skutečnosti jsou však kontury těmi **hranami, v nichž se stýkají dvě plochy s odlišnými hodnotami**. Tyto hodnoty přitom mohou spočívat v rozlišnosti materiálu, úhlu, barvy i světelnosti.

**Linie představuje náhlou změnu stavu. Stav (hodnota), se však může měnit i pozvolna.** Takovým místům pak říkáme **přechody**. Právě tyto přechody slouží jako naše **nástroje k rozpoznávání hloubky**. Dávají světu **třetí rozměr**.

Kdo má tendenci ve svém myšlení redukovat svět na pouhá schémata, tomu právě stín bude v této redukci překážet. V takové tvorbě vyjádření stínu nenajdeme. To se týká jak dětí,<sup>157</sup> tak dospělých, kteří nevnímají svět v jeho celistvosti, neboť je to právě stín, který má moc přitahovat namalovaný objekt směrem k realitě a propojit ho s ní. Na druhou stranu však stín nemůže v naší produkci figurovat sám o sobě, neboť pro jeho správné vnímání je bezpodmínečně nutný širší kontext. Stín bez objektu je tedy zjednodušeně řečeno „jenom tmavý flek“.<sup>158</sup>

*„Stín vzniká místním a relativním nedostatkem viditelného světla.“<sup>159</sup>* Zároveň je však ovlivněn i odrazy světla od předmětů v okolí. Od těch

<sup>155</sup> Srov. LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování*. s. 19.

<sup>156</sup> Srov. PLESKOTOVÁ, P. *Svět barev*. s. 119.

<sup>157</sup> Srov. UŽDIL, J. *Mezi uměním a výchovou*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1998. ISBN Neuvedeno. s. 68-71.

<sup>158</sup> Srov. BAXANDALL, M. *Stíny a světlo: Umění a vizuální zkušenost*. Blansko: Barrister & Principal, 2003. ISBN 80-86598-58-6. s. 41-50.

<sup>159</sup> Tamtéž, s. 9.

částečně přejímá barvu,<sup>160</sup> zároveň je tím ovlivněna i jeho hloubka. Absolutní stín nalezneme zřídka, nepočítáme-li noční scenerie. Čím absolutnější je podoba stínu, tím více se jeho tón blíží černé, neboť je to právě tato nepestrá kvalita, která v malbě schematicky vyjadřuje absenci světla.

### 6.1.3 BAREVNOST PODLE MÍRY AKTIVIZACE

**Teplými barvami** označujeme takové, které mají schopnost nás **stimulovat k větší aktivitě**. Goethe dospěl cestou empirie k závěru, že mezi tyto barvy můžeme zahrnout jasně červenou, žlutou a jako přechod mezi nimi i odstíny oranžové. Jeho označení pro tuto skupinu se však lišilo. Hovořil o nich jako o barvách náležících ke straně kladné.<sup>161</sup> Fakt, že by se na vytvářeném artefaktu měly umisťovat hlavně do popředí, vychází ze základních pouček o budování prostoru, neboť v člověku vyvolávají dojem něčeho blízkého.<sup>162</sup> Ověřit si to můžeme jednoduše pohledem do otevřené krajiny. Směrem k obzoru teplých tónů ubývá a nejvzdálenější zalesněné kopce již vnímáme v odstínech modří, přestože rozum nám napovídá, že jejich skutečná barevnost je jistě jiná. Člověk má tento princip zažit natolik, že jednoduchým aplikováním v malbě může dosáhnout neuvěřitelného prohloubení zobrazovaného prostoru.

V první řadě se pojdme zaobírat **žlutou**, protože ta je významově nejbližší bílé, o které jsme již hovořili. Ze spektrálních barev (tedy těch, které můžeme nalézt v duze způsobené přirozeným světlem) je právě žlutá nejbliže významům světla. Více než u jiných však záleží na tom, jaký je charakter povrchu, na nějž byla aplikována, respektive na použitém materiálu. Zcela odlišný bude dojem z hedvábí a rezné látky. Na hladkých, či přímo lesklých površích bude evokovat luxus, slunce, jas, povzbudí nás, vyvolá v nás zvýšenou čilost. Nekvalitní hrubé materiály obrátí její významy negativním směrem (zrovna jako „zašpinění“ černou nebo zelenou barvou). Kacíř, prostitutka, paroháč, či bankrotář, těm všem byla žlutá v minulosti prisuzována.<sup>163</sup>

Luxusní materiály jako zlato, či hedvábí u čínského císaře, propojují tuto barvu s vladaři a jejich mocí. Pře o zlaté jablko<sup>164</sup> nepřímou způsobila Trojskou válku, jak si můžeme připomenout v báji o Hesperidkách. Nejspíše díky nim se ve žluté spojuje žárlivost a pýcha.<sup>165</sup> Žlutá je upřednostňována těmi, kteří jsou závislí na druhých, touží po lásce a uznání pravděpodobně vlivem citové deprivace.<sup>166</sup> To může souviset

<sup>160</sup> Srov. Tamtéž. s. 86.

<sup>161</sup> Srov. GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev*. s. 37.

<sup>162</sup> Srov. LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování*. s. 16.

<sup>163</sup> Srov. BALEKA, J. *Výtvarné umění*. s. 396.

<sup>164</sup> Srov. PETIŠKA, E. *Staré řecké báje a pověsti*. s. 183.

<sup>165</sup> Srov. PLESKOTOVÁ, P. *Svět barev*. s. 108.

<sup>166</sup> Srov. LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování*. s. 18.



s touhou zviditelnit se, ale zároveň i neschopností stát ve středu pozornosti dlouhodobě. Takový člověk zůstane opatrný v hospodaření se svými emocemi a v prolukách mezi svými pódiovými výstupy se stane nezaujatým pozorovatelem.

**Červená** se svými významy zdá být mezi teplými barvami nejvýraznější. Velmi však záleží na jejím odstínu. Může přecházet od jasné, o které hovoří Goethe, až po dokonale temnou. V souvislosti s těmito proměnami bychom i my měli s největší citlivostí odvozovat z jejich obsahů. Dotýká se témat života i smrti zrovna tak, jak jsme si toho mohli povšimnout i u bílé a černé. Kontext těchto významů je však opět posunut jiným směrem.

Barva krve může na jedné straně odkazovat k násilí, na straně druhé je pro nás důkazem pulzujícího života. Život je energie. Energie je život. Červená představuje nevyšší míru energizace.<sup>167</sup> Odtud pak odvozujeme významy, které nám tuto energii připomínají. Odkazují nás k věcem nebo situacím, jež energií pulzují, či ji přímo vyzařují: sluncem a ohněm počínaje, mládím a láskou konče. Láskou, která může dát vzniknout novému životu, sexualitou. Červená v sobě ale obsahuje i sílu prosadit si svou, a to za každou cenu. Má energii k prosazení, proto ji přijali soudci a stala se i barvou papežskou. Zdržíme-li se u křesťanské tradice, Kristovo utrpení bývá připomínáno skrze barvu jeho pláště.<sup>168</sup>

Tónům červeně dávají přednost zdraví energičtí lidé, jak se dá jistě snadno odvodit. Nadbytek energie však může vést k nestabilitě až výbušnosti, k tendenci překračovat hranice a porušovat pravidla. Někdy se takové chování může jevit dokonce jako obhroublost. Červená je barvou žádostivých, milovníků i revolucionářů.<sup>169</sup>

Přirozený přechod mezi oběma výše zmíněnými teplými barvami je tvořen odstíny **oranžové**. To, za jak aktivní může být oranžová považována, se řídí podílem obsahu červené. Představuje širokou rozmanitost možností a bohatost jak ve směru materiálním, tak emočním. Je naplněná radostí a tudíž i velmi přátelská či vzrušivá.<sup>170</sup>

**Studenými barvami** označujeme ty, které nás **směřují k útlumu**. Goethe je označoval jako barvy náležící záporné straně a počítal mezi ně nejenom modrou, ale i barvy další, modrou obsahující.<sup>171</sup> Tak jako teplé tóny používáme v malbě pro to, co je blízké, modrá nám pomáhá vyvolat dojem vzdálenosti (i nedosažitelných dálek, po nichž můžeme toužit),

<sup>167</sup> Srov. GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev*. s. 40.

<sup>168</sup> Srov. BALEKA, J. *Výtvarné umění*. s. 64.

<sup>169</sup> Srov. LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování*. s. 17.

<sup>170</sup> Srov. Tamtéž, s. 19, 20.

<sup>171</sup> Srov. GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev*. s. 41.

chlada a s nimi i snížené přítomnosti světla. Zároveň však může odkazovat ke snění, melancholii, či přímo skličnosti.<sup>172</sup>

**Tóny modré** nám pomáhají ke zvýšení koncentrace. Touha v ní obsažená je spíše abstraktního melancholicky zasněného rázu, umožňuje stáhnout se do sebe a soustředit se na naši vnitřní realitu, nechává nás oddat se toku světa kolem nás. Propojení s nebem odkazuje k nekonečnosti duše i prostoru, totéž platí i pro jakoukoliv hloubku. Vědomí nekonečnosti, propojení a schopnost oddat se, umožňuje smíření se světem.<sup>173</sup> Díky těmto vlastnostem může být preferována introvertními jedinci. Díky hloubce a síle, se kterou se oddává vnitřním dějům, jí můžeme považovat za jednu z nejemocionálnějších barev. Tomu napovídá i šíře její škály. Zatímco ve světlých odstínech jí můžeme spojovat se světlem jasného dne nebo ji za určitých okolností dokonce nechat zastupovat funkci zlaté,<sup>174</sup> indigo představuje pozdní podvečer a předznamenává nástup nadvlády tmy. Díky propojení s mocí nebes byla modrá často připisována bohům, tudíž mohla disponovat mocí ochraňovat. Ve středověku, jak bylo už jednou zmíněno, to byla právě modrá, nikoliv bílá, která díky panně Marii odkazovala k panenské čistotě.<sup>175</sup>

Je několik barev, u nichž se různí teoretici rozcházejí v tom, zda je považovat za teplé či studené. Příčinou je to, že se jedná o směs dvou barev, z nichž jedna se originálně nachází na straně pozitivní a ta druhá na straně negativní. Konečný dojem je tedy výsledkem kombinace aktuálního kontextu, v němž je taková barva vnímána a přesného poměru, ve kterém jsou jednotlivé její složky namíchány. Pokud dojde k dokonalému vyvážení všech složek, vznikne stav neutrality. Jde o rovnováhu, pod jejímž vlivem nejsme schopni určit, zda se jedná o barvu teplou, či studenou. Goethe toto komentuje slovy: „*Netoužíme dál a ani nemůžeme dál.*“<sup>176</sup>

Pro náš účel nemá větší význam zaobírat se například odstíny purpurové. Stačí, když zůstaneme u dvou nejběžnějších z neutrálních barev, a to u zelené a fialové. Zelená je výsledkem kombinace tepla žluté a chladu modré. Obdobně fialová v sobě pojí klid modré s aktivitou červené. Obě proto mohou nést jistý ráz ambivalence.

Významy obsažené v **zelené** barvě často vycházejí jeden z druhého. Například naděje je blízká vyjádření „být v naději“, tudíž je jasná souvislost s plodností, plodnost vychází ze života, život je spojen s vodou a se zemí. U světlých odstínů mládí souvisí s nezralostí.<sup>177</sup> Klid, jistota a

<sup>172</sup> Srov. LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování*. s. 16.

<sup>173</sup> Srov. KULKA, J. *Psychologie umění*. s. 122.

<sup>174</sup> Srov. BALEKA, J. *Výtvarné umění*. s. 227.

<sup>175</sup> Srov. PLESKOTOVÁ, P. *Svět barev*. s. 107, 108.

<sup>176</sup> GOETHE, J. W. *Smyslově-morální účinek barev*. s. 40.

<sup>177</sup> Srov. BALEKA, J. *Výtvarné umění*. s. 389.

bezpečí, či ochrana souvisí s věrností, neboť tomu, kdo je nám věrný, můžeme důvěřovat a cítit se s ním v bezpečí. Zelen přírody a její schopnost regenerace dává zelené významy uzdravení, či vytrvalosti, která jde ruku v ruce s pevností, stálostí a hrdostí. Významy tmavě zelené se mohou částečně krýt s tmavě modrou ve své tichosti a vyrovnanosti. Disponuje pevnou vůlí. Brání své nároky.<sup>178</sup> Kdo touží po uznání, kdo chce zvýšit vlastní cenu ve svých očích, nebo si jen hledá svojí cestu a místo ve světě, pravděpodobně bude vyhledávat právě zelenou barvu.<sup>179</sup> Díky spojení s Afroditou nebo Venuší i tomu, že je zelená nositelkou plodnosti a života, se jedná o velmi ženskou barvu.<sup>180</sup>

**Fialová** barva nabírá díky obsahu červené na dynamičnosti. Předznamenává tedy odvalu ke konání, ale zároveň si dokáže uchovat i něco z opatrnosti modré. Snaží se docílit sjednocení nebo změny (znovuzrození).<sup>181</sup> Její nejednoznačnost je ještě mnohem výraznější, než v případě zelené. Díky tomu si může uchovávat tajemství. Ta se pojí s nádechem mystiky. Pokud tyto významy doplníme o důstojnost, skrývanou touhu, či kontrolovanou vášeň, velmi dobře se nám i fialová propojí se ženským elementem, neboť umí dobře vyjádřit podstatu ženské povahy. Zároveň může občas působit i povýšeně.<sup>182</sup> Jaká žena může stát nad námi? Matka? Babička? Jiná ženská autorita, či přímo vzorce chování, které přebírají jedna po druhé ženy v našem rodu? Ona autorita nemusí být vždy uvědomovaná.

Zrovna tak nemusí vždy působit jen jako pečující. Může i zraňovat. Zranění se často vybarvují do fialova, od toho propojení fialové barvy s nemocí, někdy dokonce se smrtí. Smrt ostatně bývá označována jako návrat do náručí toho, z čeho jsme vzešli, země nebo přímo matky. Matka je zároveň první, která naplňuje naši touhu po intimitě a citlivém porozumění.<sup>183</sup>

Tak jako fialové lze přisuzovat významy vycházející z její nejednoznačnosti až záhadnosti, hnědá si vyžaduje dodržování pravidel, která začínají už při jejím samotném míchání. Hnědá ani růžová nejsou barvami, které bychom mohli pozorovat v duze. Proto je nelze jednoduše zařadit. Hnědá se sice dá považovat za barvu na straně kladné, tedy za barvu teplou, ale na to, v jakém poměru se její jednotlivé složky smísí, je snad nejcitlivější ze všech barev. Její odstíny se pohybují od světlých až žloutlých tónů až téměř k černé a v závislosti na těchto odstínech musíme s citlivostí odvozovat i její významy.

---

<sup>178</sup> Srov. LÜSCHER, M. *Lüscherova klinická diagnostika*. s. 27.

<sup>179</sup> Srov. LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování*. s. 18.

<sup>180</sup> Srov. PLESKOTOVÁ, P. *Svět barev*. s. 106.

<sup>181</sup> Srov. LÜSCHER, M. *Lüscherova klinická diagnostika*. s. 29.

<sup>182</sup> Srov. KULKA, J. *Psychologie umění*. s. 122.

<sup>183</sup> Srov. LAMSEROVÁ, J.; PREISSOVÁ, R. *Výtvarné vyjadřování*. s. 17, 18.

Už Wittgenstein si klade otázku: „Co znamená: „Hnědá je příbuzná žluté?“<sup>184</sup> Odpověď můžeme nalézt snadno, pokud si tuto barvu rozložíme na jednotlivé složky. Tento rozklad může být dvojitý. Buďto: **Hnědá** je směsí červené a zelené (popř. oranžové a modré). Nebo: Hnědá vzniká spojením červené, modré a žluté, přičemž velmi záleží nejen na vzájemných poměrech, ale i na přesných odstínech použitých barev.

Lüscher uvažuje o žlutavě hnědé jako o teplé a zároveň měkké barvě. Podotýká, že tato barva vzniká ztmavením červené, tedy utlumením její energie. Podle něj má člověk, který ji preferuje, zvýšenou potřebu zotavující pohody.<sup>185</sup>

Budeme-li o barvě přeneseně uvažovat jako o materiálu, můžeme pracovat třeba s příkladem keramické hlíny. Červená hlína, tvárná, poddajná, plná potenciálu k tvoření byla „přepálena“, aby tak došlo ke změně jejích základních vlastností. Nezměnila se pouze barva – z červené na hnědou, změna se dotkla takřka všeho. Co bylo tvárné, ztvdlo, co se poddávalo tvůrčím snahám, začalo se držet pevných pravidel. Hnědou lze tedy považovat za „přepálenou červenou.“

Podle Škobrtala hnědá není ani popudlivá, ani uspokojující, nevyvolá napětí ani uvolnění, její směřování nevede ven ani dovnitř. Stojí na pomezí mezi důvěrným a cizím, mezi kladným a záporným.<sup>186</sup> Světle hnědá dokáže uklidňovat, protože vyvolává pocit bezpečí. Její tmavé tóny odkazují na solidnost, jistotu, pohodlí a vážnost.<sup>187</sup> Nositelem těchto atributů se v tomto případě stává muž (otec) jako (v tradičním slova smyslu) živitel rodiny a zároveň jako ten, kdo rodině přináší pravidla. Hnědá by tedy mohla nést významy spojené s mužskou autoritou obdobně, jako tomu bylo u fialové s autoritou ženskou.

Zaměříme-li se na to, kde kolem sebe můžeme hnědou nalézt, zjistíme, že se jedná o barvu luxusního tvrdého dřeva (eben), čokolády nebo kávy. Ani jedna z těchto věcí dlouho nebyla samozřejmostí. Naopak. Mohla-li si je rodina dovolit, znamenalo to, že žije v relativním blahobytu. Proto se významy hnědé pojí i s luxusem, respektive penězi.

Hnědá je však též barvou rozkladu, spadaného listí a fekálií. Je tedy přítomna vždy, bez ohledu na stádium našeho bytí. V přeneseném slova smyslu se dá říci, že se drží při zemi, tudíž jde o barvu praktičnosti. Je velmi reálná, hluboce zakořeněná i zakořeňující. Dokáže nás vrátit zpátky na zem (zpátky ze zasněných výšin, do reality). Zde existuje reálný svět, v němž musíme spát, jíst, mýt se. Svět, který není jen čistý, voňavý a

<sup>184</sup> WITTGENSTEIN, L. *Poznámky o barvách*. s. 93.

<sup>185</sup> Srov. LÜSCHER, M. *Lüscherova klinická diagnostika*. s. 29,30.

<sup>186</sup> Srov. ŠKOBRTAL, P. *Kognitivní percepce barev jako prediktor psychosomatických poruch: Zkušenosti s Aura-Somou*. 2. vyd. Ostrava: Univerzita Ostraviensis, 2012. ISBN 978-80-7464-201-2. s. 38.

<sup>187</sup> Srov. KARÁSKOVÁ, V.; KREJČÍŘOVÁ O. *Perception of colours by mentally-handicapped pupils*. Olomouc: Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Gymnica, 2006. Dostupné: <http://www.gymnica.upol.cz/index.php/gymnica/article/view/91>.

růžový. Protože se drží reality, zůstává ukázněná, drží se pravidel a díky tomu je i velmi stálá.<sup>188</sup>

Obdobně těžko zařaditelnou barvou je též **růžová**, jakožto výsledek spojení dynamiky červené s bílou, která její energii vcelku úspěšně potlačuje.

Své významy s příděchem zženštilosti a koketerie získala tato barva díky bohyni Venuši. Růžová myrta a růže byly jejími květinami. Když Venuše v pokusu pomoci umírajícímu Adonisovi šlápla na trn bílé růže, její krev zbarvila květ do růžova. S použitím velkého množství bílé se však jinak značně vyzývavá růžová může proměnit na barvu velice uklidňující. Dokáže tak zklidňovat vztek a redukovat tenzi či frustraci. Právě díky této schopnosti se používala i jako barva na stěny cel ve vězeních. Růžová nesla význam transformace v díle *Metamorfózy* římského spisovatele Lucia Apuleia Platonica. Hlavní hrdina proměněný v osla získal zpět lidskou podobu díky požívání růží. Během renesance byla tato barva symbolem dětské nevinnosti. V křesťanství znamenala také vzkříšení.<sup>189</sup>

Propojení se zmrtvýchvstáním nám dává tušit, že růžová má úzkou souvislost s barvou lidského těla. V průběhu dějin malířství byla hojně užívána na zdůraznění zdraví a živosti vyobrazovaných postav. V Číně byla přímo spojena s květy sakur, které představovaly krásu mladého ženského těla. Důraz byl však kladen i na to, že tato krása je značně pomíjivá. Zrovna tak pomíjivé jako krása a mladost ženy jsou i červánky (od nich souvislost s oblačností, kterážto nám má dávat životodárnou vláhu a tím i umožňuje zemi, aby plodila) nebo květy samotné, které velmi rychle odkvétají, schnou a opadávají. Právě tato pomíjivost spojila růžovou barvu se symbolikou předčasné smrti.<sup>190</sup> S tím může souviset i následující: Růžová barva v moči poukazuje na závažný zdravotní problém.

---

<sup>188</sup> Srov. KENNER, T. A. *Symboly a jejich skrytý význam*. s. 15.

<sup>189</sup> Srov. PAVEY, D. *Colour Engrained in the Mind: Character profiling that researches how to find excellence in everyone*. Londýn: Micro Academy, 2010. ISBN 978-1-4457-6834-2. s. 67.

<sup>190</sup> Srov. GILL, R. D. *Cherry Blossom Epiphany: The Poetry and Philosophy of a Flowering Tree*. Key Biscayne, Florida: 2006. ISBN-10: 978-0974261867. s. 269.

## **6.2 ZASTOUPENÍ NĚKTERÝCH SYMBOLŮ A ZNAKŮ V CELKOVÉM POČTU NASHROMÁŽDĚNÝCH ARTEFAKTŮ**

Celkový počet nashromážděných artefaktů: **143 (100 %)**

Sněhová královna – **68 (47,6 %)**

Kaj – **62 (43,4 %)**

Převažující bílo-modrá barevná kombinace – **58 (40,6 %)**

Gerda – **54 (37,8 %)**

Palác Sněhové královny – **32 (22,4 %)**

Kaj s Gerdou a Sněhovou královnou společně – **29 (20,3 %)**

Postava izolovaná od kontextu prostředí – **24 (16,8 %)**

Kaj a Sněhová královna bez Gerdy – **18 (12,6 %)**

Ostré útvary podobné zubům při horním nebo spodním okraji (mořské vlny, pohoří, rampouchy, cimbuří) – **15 (10,5 %)**

Zrcadlo nebo jeho střepy – **15 (10,5 %)**

Dům – **14 (9,8 %)**

Saně Sněhové královny – **14 (9,8 %)**

Zahrádka s růžemi nebo rozkvetlá zahrada kouzelnice – **11 (7,7 %)**

Pouze Kaj s Gerdou bez královny – **10 (7 %)**

Kajovy sáňky celkově – **9 (6,3 %)**

Kajovy sáňky v jakémkoliv spojení s královnou – **8 (5,6 %)**

Sob – **5 (3,5 %)**

Tání, rozechřívání, rozhánění slunečními paprsky – **6 (4,2 %)**

Trůn Sněhové královny – **4 (2,8 %)**

Démon – **3 (2,1 %)**

Pouze Gerda se Sněhovou královnou bez Kaje – **2 (1,4 %)**

Jiná žena než Sněhová královna (kouzelnice, babička) **2 (1,4 %)**

Čistě abstraktní vyobrazení – **1 (0,7 %)**

## 6.3 OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

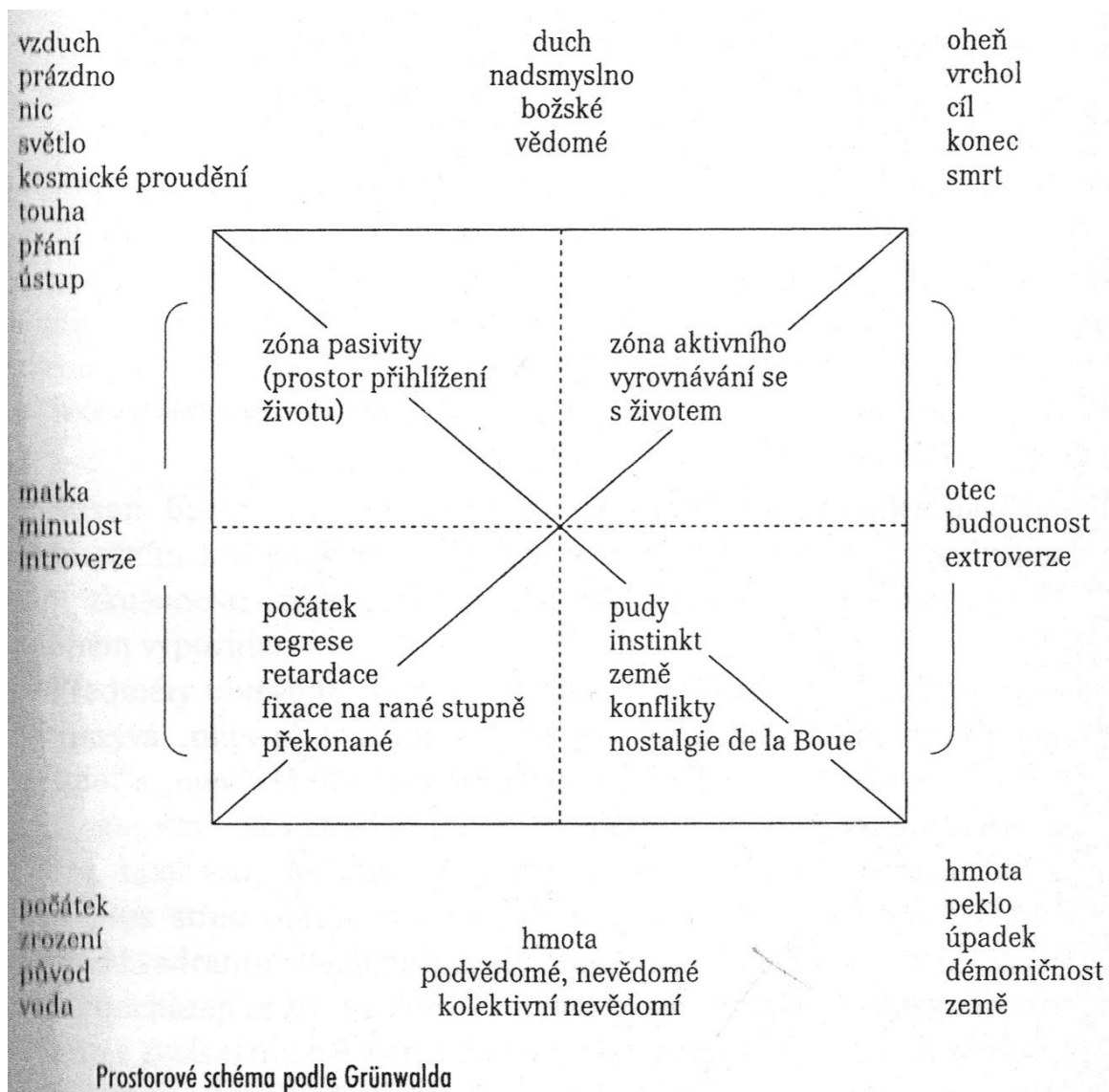


"Locked In." Drawing by Hans Christian Andersen, n.d.

Obr. 1 („*Locked in*“ Vlastní kresba Hanse Christiana Andersena)<sup>191</sup>

---

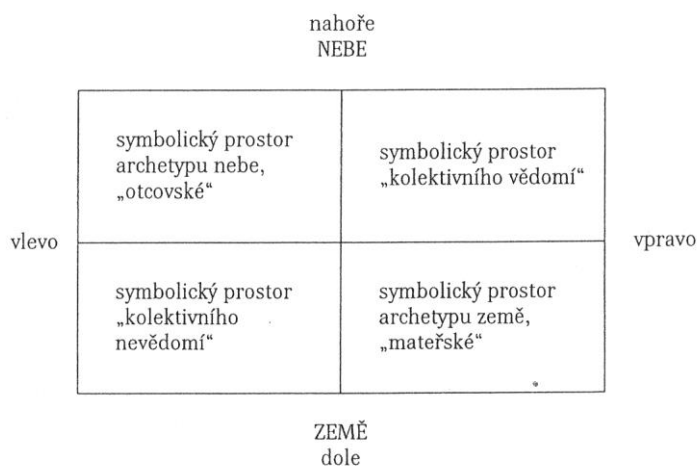
<sup>191</sup> Srov. LEDERER, W. *The Kiss of the Snow Queen*. Úvodní strana.



Obr. 2 (Prostorové schéma podle Grünwalda)<sup>192</sup>

<sup>192</sup> Srov. RIEDEL, I. *Obrazy v teorii, umění a náboženství*. s. 29.





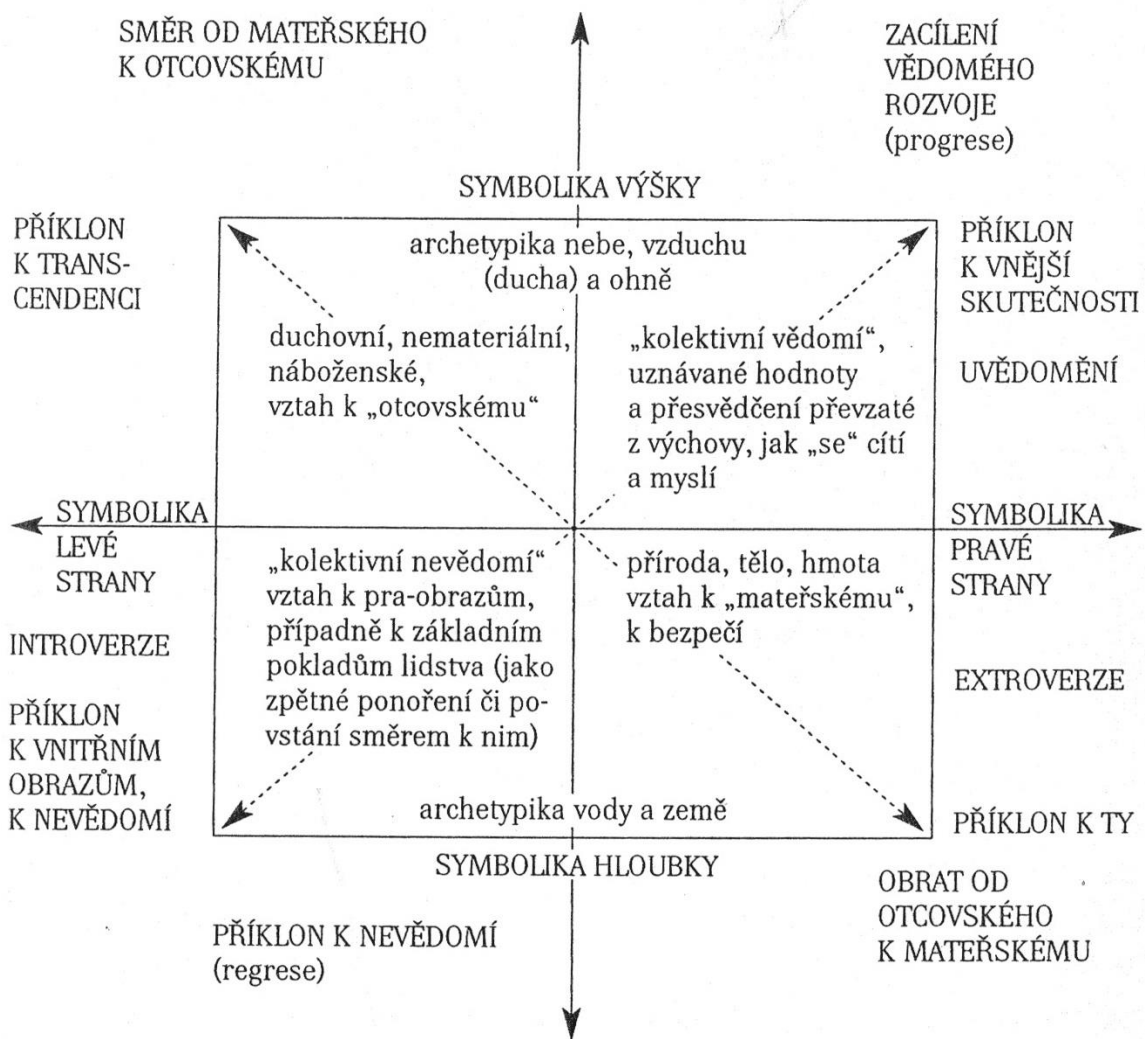
Prostorový model podle Rudolfa Michela, Curych



Prostorová symbolika – vlastní rozvinutí modelu Rudolfa Michela, Curych

Obr. 3 (Prostorová symbolika - vlastní rozvinutí Rudolfa Michela, Curych)<sup>193</sup>

<sup>193</sup> Srov. RIEDEL, I. *Obrazy v teorii, umění a náboženství*. s. 35.



Kombinovaná prostorová symbolika – vlastní rozvinutí modelu Rudolfa Michela

Obr. 4 (Kombinovaná prostorová symbolika - vlastní rozvinutí modelu Rudolfa Michela)<sup>194</sup>

<sup>194</sup> Srov. RIEDEL, I. *Obrazy v teorii, umění a náboženství*. s. 37.



Obr. 5 (žena, věk přes 20 – Královna s kopím)<sup>195</sup>



Obr. 6 (chlapec, věk 5 – Sněhová královna ve svém paláci)<sup>196</sup>

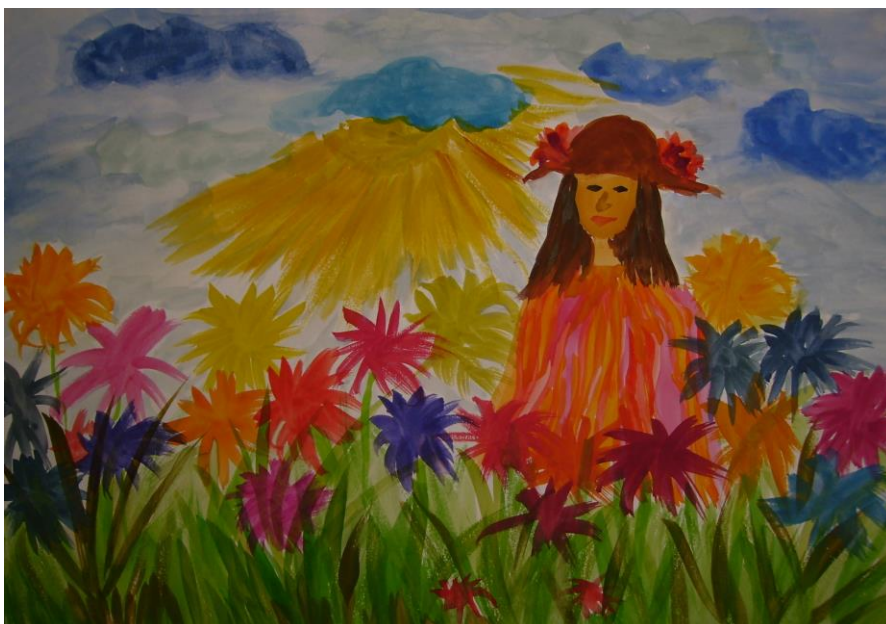
---

<sup>195</sup> Zdroj: Vlastní archiv autorky.

<sup>196</sup> Zdroj: Vlastní archiv autorky.



Obr. 7 (chlapec, věk 10 – Démon a střepy zrcadla)<sup>197</sup>



Obr. 8 (žena, věk 37 – Kouzelnice v zahradě)<sup>198</sup>

---

<sup>197</sup> Zdroj: Vlastní archiv autorky.

<sup>198</sup> Zdroj: Vlastní archiv autorky.





Obr. 9 (žena, věk 25 – Záměrná barevná stylizace)<sup>199</sup>



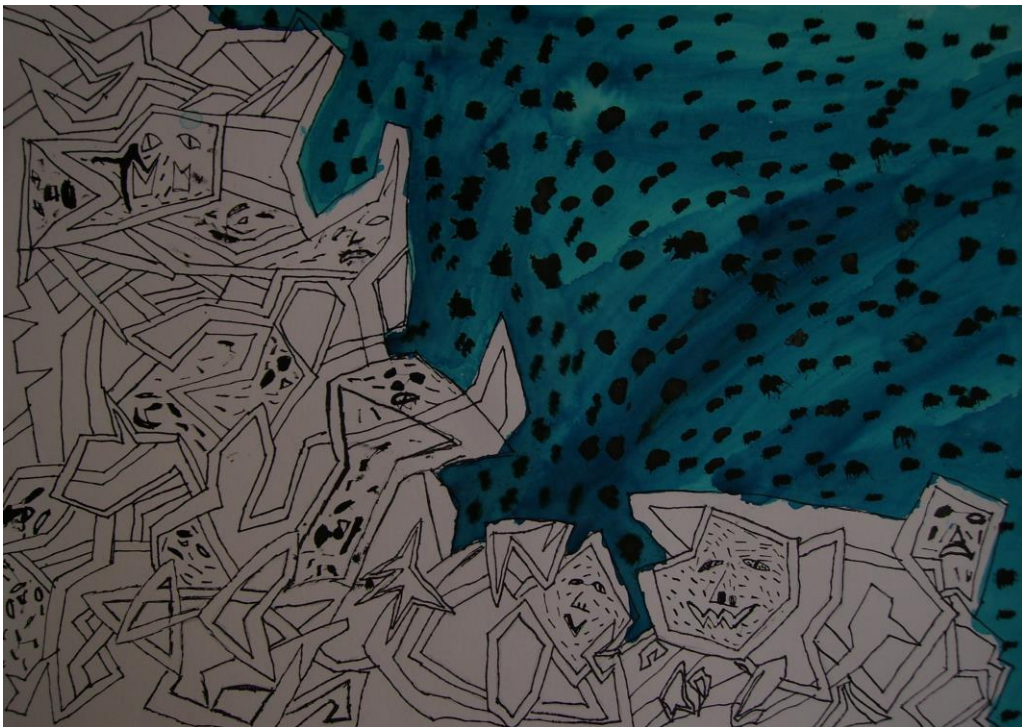
Obr. 10 (dívka, 1 st. ZŠ – Vyhýbání se konkrétnímu zobrazení)<sup>200</sup>

<sup>199</sup> Zdroj: Vlastní archiv autorky.

<sup>200</sup> Zdroj: Vlastní archiv autorky.



Obr. 11 (žena, věk 37 – koláž, uprostřed domalované srdce vyplněné vatou)<sup>201</sup>



Obr. 12 (chlapec, věk 10 – tuš a vodové barvy na suchém papíru – začátek krize výtvarného projevu)<sup>202</sup>

<sup>201</sup> Zdroj: Vlastní archiv autorky.

<sup>202</sup> Zdroj: Vlastní archiv autorky.





Obr. 13 (žena, věk přes 20 – idealizované zobrazení na základě filmové předlohy)<sup>203</sup>



Obr. 14 (muž, věk 56 – Sněhová královna jako smrt)<sup>204</sup>

<sup>203</sup> Zdroj: Vlastní archiv autorky.

<sup>204</sup> Zdroj: Vlastní archiv autorky.



Obr. 15 (muž, věk 50+ – Vláda ženy)<sup>205</sup>

---

<sup>205</sup> Zdroj: Vlastní archiv autorky.





Obr. 16 (muž, věk 75 – Rychlá koláž)<sup>206</sup>



Obr. 17 (žena, věk 60 – koláž: 90x60 cm)<sup>207</sup>

<sup>206</sup> Zdroj: Vlastní archiv autorky.

<sup>207</sup> Zdroj: Vlastní archiv autorky.



Obr. 18 (žena, věk 60 – koláž pro ujištění se)<sup>208</sup>



Obr. 19 (muž, věk 59 – Kamenný přítel)<sup>209</sup>

---

<sup>208</sup> Zdroj: Vlastní archiv autorky.

<sup>209</sup> Zdroj: Vlastní archiv autorky.





Obr. 20 (chlapec, 1. ročník ZŠ – Atypické zobrazení královských saní)<sup>210</sup>



Obr. 21 (dívka, 3. ročník ZŠ – Piráti na moři)<sup>211</sup>



Obr. 22 (chlapec, 1. ročník ZŠ – Řeka)<sup>212</sup>

---

<sup>210</sup> Zdroj: Vlastní archiv autorky.

<sup>211</sup> Zdroj: Vlastní archiv autorky.

<sup>212</sup> Zdroj: Vlastní archiv autorky.



Obr. 23 (žena, věk 26 – Černá královna)<sup>213</sup>



Obr. 24 (chlapec, 1. ročník ZŠ – Tající rampouch)<sup>214</sup>



Obr. 25 (žena, věk 37 – Obměkčování)<sup>215</sup>

---

<sup>213</sup> Zdroj: Vlastní archiv autorky.

<sup>214</sup> Zdroj: Vlastní archiv autorky.

<sup>215</sup> Zdroj: Vlastní archiv autorky.



Obr. 26 (žena, věk 25 – Rampouchové nebe)<sup>216</sup>



Obr. 27 (muž, věk 26 – Ledová jeskyně)<sup>217</sup>

---

<sup>216</sup> Zdroj: Vlastní archiv autorky.

<sup>217</sup> Zdroj: Vlastní archiv autorky.

### 6.3.1 SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH

- Obr. 1 „*Locked in*“ Vlastní kresba Hanse Christiana Andersena
- Obr. 2 Prostorové schéma podle Grünewalda
- Obr. 3 Prostorová symbolika - vlastní rozvinutí Rudolfa Michela, Curych
- Obr. 4 Kombinovaná prostorová symbolika - vlastní rozvinutí modelu Rudolfa Michela
- Obr. 5 žena, věk přes 20 – „*Královna s kopím*“
- Obr. 6 chlapec, věk 5 – „*Sněhová královna ve svém paláci*“
- Obr. 7 chlapec, věk 10 – „*Démon a střepy zrcadla*“
- Obr. 8 žena, věk 37 – „*Kouzelnice v zahradě*“
- Obr. 9 žena, věk 25 – Záměrná barevná stylizace
- Obr. 10 dívka, 1 st. ZŠ – Vyhýbání se konkrétnímu zobrazení
- Obr. 11 žena, věk 37 – koláž, uprostřed domalované srdce vyplněné vatou
- Obr. 12 chlapec, věk 10 – tuš a vodové barvy na suchém papíru – začátek krize výtvarného projevu
- Obr. 13 žena, věk přes 20 – idealizované zobrazení na základě filmové předlohy
- Obr. 14 muž, věk 56 – Sněhová královna jako smrt
- Obr. 15 muž, věk 50+ – Vláška ženy
- Obr. 16 muž, věk 75 – Rychlá koláž
- Obr. 17 žena, věk 60 – koláž: 90x60 cm
- Obr. 18 žena, věk 60 – koláž pro ujištění se
- Obr. 19 muž, věk 59 – Kamenný přítel
- Obr. 20 chlapec, 1. ročník ZŠ – Atypické zobrazení královniných saní
- Obr. 21 dívka, 3. ročník ZŠ – Piráti na moři
- Obr. 22 chlapec, 1. ročník ZŠ – Řeka
- Obr. 23 žena, věk 26 – Černá královna
- Obr. 24 chlapec, 1. ročník ZŠ – Tající rampouch
- Obr. 25 žena, věk 37 – Obměkčování
- Obr. 26 žena, věk 25 – Rampouchové nebe
- Obr. 27 muž, věk 26 – Ledová jeskyně

## **6.4 ELEKTRONICKÁ PŘÍLOHA<sup>218</sup>**

---

<sup>218</sup> Zde je vlepeno pouzdro s nosičem dat, který obsahuje elektronické přílohy.