



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

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

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Ateliér arteterapie

Bakalářská práce

Interpretace Šípkové Růženky z pohledu hlubinné psychologie

Vypracovala: Mgr. Veronika Ulmanová
Vedoucí práce: PhDr. Yvona Mazehóová, Ph.D.

České Budějovice 2020

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

Datum:

Podpis studenta

Ráda bych poděkovala PhDr. Yvoně Mazehóové, Ph.D., za cenné rady a odborné vedení bakalářské práce.

Velký dík patří také participantům výzkumu za jejich důvěru a ochotu se na výzkumu podílet.

ABSTRAKT

Bakalářská práce se zabývá pohádkou o Šípkové Růžence v pojetí studentů a studentek Ateliéru arteterapie Pedagogické fakulty Jihočeské univerzity. Teoretická část práce se věnuje uchopení základních pojmů a upřesňuje jejich pojetí z pohledu psychoanalýzy a analytické psychologie. Následně je prostor věnován projektivně-intervenční arteterapii – teoretickému základu, metodice, výtvarným technikám použitým v práci. Další kapitoly představují nejrozšířenější varianty příběhu o Šípkové Růžence a jejich interpretace. Výzkum je založen celkem na 78 artefaktech (35 tematických akvarelů, 43 koláží) od 38 studentů oboru arteterapie a na rozhovorech se čtyřmi z nich. Z analýzy artefaktů vyplývá, že mezi nejčastější části příběhu o Šípkové Růžence patří stadia kolem zápletky příběhu (od spící princezny po její probuzení). Z rozhovorů vyplývá, že se o výtvarné artefakty lze opírat především v tématech souvisejících s identitou jedince a s oblastmi, které je potřeba na této cestě zpracovat – stinné stránky, rodičovské komplexy, propojení ratic a tělesnosti, vztahování se k druhým aj.

Klíčová slova: Šípková Růženka, pohádka, symbol, projektivně-intervenční arteterapie

ABSTRACT

The bachelor thesis deals with the fairy tale of Sleeping Beauty in the conception of students of the Studio of Art Therapy at the Faculty of Education of the University of South Bohemia. The theoretical part of the thesis focuses on basic concepts and explains its conception from the perspective of psychoanalysis and analytical psychology. The next part introduces Projective intervention Art Therapy, its theoretical background, method and art techniques used in the thesis. The following chapters present the most widespread variants of the story of Sleeping Beauty and its interpretations. The research is based on a total of 78 artifacts (35 thematic watercolors, 43 collages) from 38 students of Art Therapy and on interviews with four of students. The analysis of artifacts shows us that the most common portrayed parts of the Fairy tale story of Sleeping Beauty are the stages of the plot of the story (from the stage of the sleeping princess to her awakening). The interviews tell us that artifacts can be used primarily when it is dealt with topics related to the individual's identity. That contains all the areas that need to be worked out on this path – bad features, parental complex, the connection between our head and our heart, relating to others, etc.

Key words: Sleeping Beauty, Fairy tale, Symbol, Projective intervention Art Therapy

OBSAH

ÚVOD.....	8
TEORETICKÁ ČÁST	9
1 VYMEZENÍ ZÁKLADNÍCH POJMŮ.....	10
1.1 Pohádka.....	10
1.2 Symbol	11
2 POHÁDKA V PSYCHOANALYTICKÉ A ANALYTICKÉ PSYCHOLOGII.....	12
2.1 Osobnost a symbolika	12
2.1.1 Psychoanalytický pohled	12
2.1.2 Analytický pohled.....	14
2.2 Pohádky v pojetí psychologickém	17
2.2.1 Pohádky a psychoanalýza	17
2.2.2 Analytické pojetí pohádek	18
3 PROJEKTIVNĚ-INTERVENČNÍ ARTETERAPIE	20
3.1 Teoretická východiska	20
3.1.1 Psychosexuální vývoj	21
3.1.2 Výtvarná ontogeneze v arteterapeutické praxi.....	25
3.2 Výtvarné techniky užitá ve výzkumném šetření	28
3.2.1 Tematický akvarel.....	29
3.2.2 Koláž.....	29
3.3 Proces tvorby uměleckých artefaktů	29
3.4 Interpretace vzniklých uměleckých artefaktů	29
3.5 Pohádka v projektivně-intervenční arteterapii	30
4 ŠÍPKOVÁ RŮŽENKA.....	32
4.1 Zásadní verze pohádky.....	32
4.1.1 Troljus a Zelladine (neznámý autor).....	32

4.1.2	Slunce, Měsíc a Talia (Giambattista Basile).....	33
4.1.3	Princezna ve spícím lese (Charles Perrault)	34
4.1.4	Šípková Růženka (Jacob a Wilhelm Grimmové)	35
4.1.5	Spící kráska (Walt Disney).....	36
4.2	Společné vs. rozdílné prvky	37
4.3	Psychoanalytická interpretace Šípkové Růženky.....	38
4.4	Analytická interpretace Šípkové Růženky	40
4.5	Symbolická interpretace	42
4.6	Téma Šípkové Růženky v projektivně-intervenční arteterapii.....	45
EMPIRICKÁ ČÁST		47
5	METODOLOGICKÝ RÁMEC	48
5.1	Výzkumný design.....	48
5.2	Výběr a charakteristika výzkumného vzorku.....	49
5.3	Charakteristika výzkumných dat.....	49
5.4	Výzkumné cíle a otázky	50
5.5	Etické aspekty výzkumu	50
6	VÝSLEDKY.....	51
6.1	Zobrazené fáze a postavy	51
6.1.1	Sudičky	51
6.1.2	Princezna před zraněním.....	53
6.1.3	Spící princezna.....	54
6.1.4	Zasněný princ.....	56
6.1.5	Princ hledá svou vyvolenou.....	56
6.1.6	Princ nachází spící princeznu	59
6.1.7	Princ probouzí princeznu	61
6.1.8	Po probuzení	63
6.1.9	Dvě ženské postavy	65

6.1.10	Příběh zobrazený v koláži.....	66
6.2	Otevřená témata na pozadí pohádky o Šípkové Růžence	69
6.2.1	Vztahování se k mužům.....	69
6.2.2	Identita	70
6.2.3	Racionalita vs. emocionalita; rozumovost vs. tělesnost	71
6.2.4	Stinné stránky	72
6.2.5	Žena, která se dokázala probudit bez prince	72
6.2.6	Dvojí věk.....	73
6.3	Témata vyplývající z interpretací tvorby	73
6.3.1	Studentka A, 35 let.....	73
6.3.2	Studentka B, 24 let.....	76
6.3.3	Studentka C, 37 let.....	80
6.3.4	Studentka D, 44 let.....	83
7	DISKUSE	85
	ZÁVĚR	89
	SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	91
	SEZNAM OBRÁZKŮ.....	95
	SEZNAM VÝTVARNÝCH ARTEFAKTŮ	96

ÚVOD

Pohádky a příběhy nás provázejí celý život. V dětství je s radostí posloucháme a jsme fascinováni jejich hrdiny. Vyvolávají v nás spousty emocí: s některými postavami soucítíme, jiné nemáme rádi, některým bychom se chtěli podobat. Postupem času většinou touha po pohádkových příbězích slábne, nahradí je však příběhy jiné, příběhy hrdinů každodenního života. Každý z nás se však čas od času s radostí navrátí do pohádkového světa plného kouzel a jistoty dobrých konců. Například příběh o Šípkové Růžence je jednou z pohádek, která nás doprovází již od dětství. Prožíváme s Růženkou hrůznou kletbu, plni napětí očekáváme osudný den a doufáme, že se nikdy nenaplní. A pak, když princezna usne a my si nejsme jisti, zda opravdu spí nebo zemřela, vyčkáujeme toho pravého zachránce. Právě to, že některé pohádky přetrvávají po staletí, dokládá, že je v jejich příběhu něco magického, co přežívá po generace.

Pohádka o Šípkové Růžence je jedním z témat, které studenti arteterapie zobrazují na výuce v Ateliéru arteterapie Pedagogické fakulty Jihočeské univerzity. Výtvarné artefakty se poté dále analyzují a podrobují interpretacím.

Bakalářská práce se věnuje těmto studentským artefaktům. Snaží se přinést vhled do zobrazení této pohádky v tematických akvarelech a kolážích a postihnout jeho interpretační potenciál v rámci projektivně-intervenční arteterapie.

Práce nejprve popisuje základní pojmosloví, se kterým zachází, obrací se k tématu osobnosti, symboliky a pohádky v kontextu psychologie S. Freuda a C. G. Junga. Následně se věnuje teoretickému základu projektivně-intervenční arteterapie, v jehož rámci se zabývá vývojem osobnosti a výtvarnou ontogenezí a přechází v představení výtvarných technik (koláž a tematický akvarel) zpracovávaných v bakalářské práci a metodiky projektivně-intervenčního směru arteterapie. Poté jsou představeny hlavní příběhy o Šípkové Růžence, jejich společné a rozdílné prvky a interpretace z pohledu psychoanalytického, psychodynamického, symbolického a projektivně-intervenčního. Další kapitoly se věnují badatelské činnosti. Nejprve je popsán cíl zkoumání, výběr a charakteristika vzorku, etické aspekty výzkumu. Následují výsledky zkoumání, které zahrnují nejčastěji znázorňované postavy a fáze příběhu v artefaktech studentů. Jedna z posledních kapitol je věnována tématům objevujícím se při interpretacích nad artefakty zobrazujícími pohádku o Šípkové Růžence.

TEORETICKÁ ČÁST

1 VYMEZENÍ ZÁKLADNÍCH POJMŮ

První kapitola se bude věnovat základnímu pojmosloví, se kterým práce zachází, tedy pojmům pohádka a symbol.

1.1 Pohádka

Ottův slovník naučný definuje pohádku jako „*fantastické povídky v obrazivosti lidu vzniklé, od úst k ústům jdoucí, v nichž ukrývá se druhdy nejen vzácný poklad čisté poesie, ale vážné myšlenky a hlubší význam bájeslovný. Mnohé z nich jsou zbytky mythologie, jiné pak ze starodávné moudrosti na poučení a pobavení vymyšleny. [...] Jevišťem jejich je svět báječný, řídící se jinými zákony nežli svět skutečný, plný divův i bytostí nadpřirozených, dobrých i zlých.*“ (Otto, 1903, s. 93). V encyklopedii Britannica (2019) se pohádka vysvětluje jako příběh s úžasnými prvky a událostmi. Jde o populární folklorní příběhy jako je *Popelka* či *Kocour v botách*, anebo umělecké příběhy (příkladem může být například pohádka *Šťastný princ* od Oscara Wilda).

Pohádky bývají členěny na pohádky lidové a umělé. Lidové pohádky (někdy také nazývané jako neautorské či folklorní) jsou příběhy, které byly nejprve předávány skrze vyprávění, a které byly teprve později některým ze sběratelů či autorů zapsány. Původní autor těchto pohádek je většinou neznámý právě z toho důvodu, že záměr takového příběhu není zprvu literární, avšak vyprávěcí. Naproti tomu existují rovněž pohádky pocházející z pera autorů, pohádky umělé. Je ovšem nutno podotknout, že dělicí čára mezi umělou a lidovou pohádkou není vždy zcela ostrá a často je jejich původ velice obtížné rozpoznat. Původní znění je složité vyhledat a rozeznat vklad vypravěče či zapisujícího autora bývá mnohdy nemožné. Nadto je třeba si také uvědomit, že díky ústnímu předávání docházelo k různým změnám a úpravám, které vznikaly nejen v průběhu času, ale také na základě kulturních tradic.

Základním motivem pohádek je boj dobra proti zlu, jejichž projevy jsou zcela jasné a pro děti tak snadno rozlišitelné. Svět je v nich předkládán ve snadno srozumitelných obrazech (Černoušek, 2019). Jack Zipes (1988) uvádí, že pohádky jen vzácně končí nešťastně, hrdinové v nich naopak triumfují nad smrtí a všelijakými útrapami. Díky tomu v sobě mnohdy skrývají morální ponaučení, jakýsi návod pro řešení životních situací. Ústní formy příběhů totiž v minulosti sloužily ke stabilizaci společenství, zachování společných přesvědčení, hodnot a norem. Ideologie vyjádřená v příbězích byla pravděpodobně odvozena z vývoje v komunitě a zápletky závisela na tom, čeho chtěl vypravěč docílit (Zipes, 1988).

Pohádky většinou začínají neurčitě (Bylo nebylo, Za sedmero horami a sedmero řekami apod.) a příběh hrdinů opravdu neskončí, když skončí vyprávění pohádky. Konec příběhu je naopak v podstatě tím opravdovým začátkem. Bezčasí pohádek a nedostatek geografické specifičnosti navíc v myslích posluchačů zanechávají utopické konotace, které v jejich fantazii zůstávají společně s nadějí (Zipes, 1988).

S vynálezem knihtisku se postupně pohádky začínaly přesunovat od vyprávěných příběhů do oblasti literatury a v 19. století se začali objevovat sběratelé pohádkových příběhů. Zřejmě největší dosah mají sbírky Jacoba a Wilhelma Grimových, kteří se pohádky snažili zapisovat přímo z vyprávění v jejich původní podobě, zároveň však v podobě stravitelné pro dětské posluchače. Později pohádky upravují i stylisticky, jsou tak emocionálně zabarvenější, je v nich více dialogů a vlastních jmen postav (Bučková, 2014).

1.2 Symbol

Pojem symbol má svůj původ v řeckém slovu *symbolon*, což v překladu znamená smlouvu, znamení, předzvěst, signál apod. Ottův slovník naučný symbol popisuje jako „*umlouvané nebo obvyklé znamení čili značka pro nějaký předmět. [...] obyčejně však symbol znamená toliko co emblem, totiž viditelnou, konkrétní věc za abstraktním pojmem. [...] Symbolem v poetice nazývá se představa zvláště jasná a významná, která obsahuje v sobě nějaký abstraktní děj: vyvolává jej, odkazuje k němu, upomíná nás na něj. [...] Symboly byly vždy v náboženství, poesii i v uměních tvárných důležitým prostředkem, jak zkonkrétnovati abstraktní děje, pomysli vědecké.*“ (Otto, 1903, s. 482).

Akademický slovník cizích slov popisuje symbol třemi způsoby. (1.) Jako znak tátu, města, hnutí apod.; (2.) jako obecně dohodnuté značení – např. symboly hlásek, matematické, dopravní symboly aj.; (3.) předmět, který používáme k označení abstraktního pojmu, např. symbolem husitství je kalich. Ve výtvarné oblasti jde pak o charakteristiku dávající obrazu smysl (Internetová jazyková příručka, 2019).

2 POHÁDKA V PSYCHOANALYTICKÉ A ANALYTICKÉ PSYCHOLOGII

V souvislosti s tématem bakalářské práce se bude následující kapitola věnovat propojení osobnosti a symboliky, a to z pohledu psychoanalytického a analytického. Na těchto směrech je založena projektivně-intervenční arteterapie, jejíž přístupy budou využívány v druhé části bakalářské práce. Rovněž se tato kapitola bude věnovat způsobu, jakým s pohádkami pracuje psychoanalýza či analytická psychologie.

2.1 Osobnost a symbolika

Podkapitola se bude nejprve věnovat koncepci struktury osobnosti jak u psychoanalytického, tak u analytického směru, načež rozpracuje jejich pojetí symbolu a práce se symboly.

2.1.1 Psychoanalytický pohled

2.1.1.1 *Struktura osobnosti dle Sigmunda Freuda*

Freud se zabýval strukturou osobnosti a vytvořil model, který skrývá tři složky osobnosti: id (Ono), ego (Já), superego (Nadjá). **Id** je nevědomou a nepřístupnou strukturou osobnosti, která se řídí principem slasti. Mimo všech vytěsněných přání, tužeb apod. obsahuje dva základní pudy, éros (sexuální pud neboli libido zastupující tvořivou sílu) a thanatos (projevuje se agresivně a destruktivně, představuje neexistenci utrpení, které člověk dosáhne ve smrti). Freud je názoru, že tyto pudy jsou hnacími motory lidského jednání a vývoje osobnosti.

Když se člověk narodí, má tedy v sobě tyto pudy, jejichž hlavním cílem je dosáhnout slasti. Postupem času však skrze reakce druhých lidí naráží na překážky, které v dosažení slasti brání. V důsledku toho se vytváří **superego**, plné kulturních a morálních hodnot, zákazů, příkazů a pochval, které dítě přejímá a zvnitřňuje od autorit kolem. Superego je zdrojem pocitů viny, a to nejen za činy, ale také za představy a myšlenky. Brání dosažení slasti a snaží se o dokonalost. V průběhu honu za uspokojením principu slasti tak tedy dítě naráží na pokyny rodiče (superega). Postupem času se taktéž vytváří **ego**. „... *člověk onemocňuje konfliktem mezi nároky pudového života a odporem, který se proti nim zvedá, a ani na okamžik jsme nezapomněli na tuto odporující, odmítající a vytěsňující instanci, kterou jsme si představovali vybavenou zvláštními silami, jáskými pudy, a která je právě totožná s tím, čemu běžná psychologie říká Já.*“ (Freud, 1969, s. 393). Ego se řídí principem reality. Testuje požadavky id, porovnává je s realitou a snaží se je zpracovat a uspokojit. Ego pracuje na vědomé úrovni, zvažuje jednání a jejich následky a ukládá je do předvědomí, ze kterého je možné si je opět vybavit (Drapela, 2003). Konečným výsledkem zdárného vývoje jedince

by měla být rovnováha mezi principem slasti, principem reality a principem dokonalosti. „Dokud se nám v mysli nepodaří aspoň do určité míry rozplést složitá a rozporná tihnutí našeho nitra, nechápeme, z čeho pramení náš duševní zmatek a netušíme, že nás trhají ve dvě protichůdné pocity, které je třeba uvést do souladu. Soulad vyžaduje, abychom si uvědomili, že v naší osobnosti existují rozporné stránky a které to jsou.“ (Bettelheim, 2019, s. 109-110).

Osobnost je dle Freuda takéž prostoupena **třemi vrstvami vědomí**. V nejhlubší, **nevědomé vrstvě** se nacházejí pudy, vytěsněné a potlačené myšlenky, strachy, touhy apod. Jen málo z nevědomí je přijatelné pro společnost. Obsahy se však neustále snaží o to, aby byly uspokojeny, dochází k jejich proměně do přijatelné podoby. Aby se ego chránilo před ohrožujícími myšlenkami, uplatňují se ego obranné mechanismy, mezi které patří například sublimace (převedení libida do umění, vědy apod.), symbolizace (sen, přefeknutí aj.), vytěsnění aj.

Předvědomí je vrstva, ve které jsou představy a myšlenky, které nebyly vytěsněné. Jsou zapomenuté, ale je možné si je kdykoli vybavit. Další vrstvou je **vědomí**, které je vázáno na percepci, je vrstvou zcela uvědomovanou (Drapela, 2003).

2.1.1.2 Pojetí symbolu v psychoanalýze

Freud se ve své praxi zabýval především symbolikou snů. Přestože má pro něj řada symbolů nesporný význam, upozorňuje na to, že pojem symbolu nelze pevně ohraničit. „[...] symbolický vztah je srovnáním zcela zvláštního druhu, jehož základ ještě jasně nechápeme.“ (Freud, 1969, s. 119).

Při výkladu snů se Freud pokoušel vykládat snové symboly vyjevující se v latentní formě do jejich zjevné podoby. Snové symboly přitom vnímá jako stabilní objekty, které souvisí s osobností jako celkem. „Dovolují nám za určitých okolností vyložit nějaký sen, aniž jsme se vyptávali toho, komu se zdál, neboť ten k symbolu beztak nedovede nic povědět. Známe-li obvyklé snové symboly a k tomu osobnost, o jejíž sen běží, poměry, v kterých žije, a dojmy, které snu předcházely, jsme častí s to sen bez dalšího vyložit, podat rovnou jeho okamžitý překlad.“ (Freud, 1969, s. 118). Pokud se stane, že jsou ve zjevném snu mezery, či je-li určitý prvek ve snu neurčitý nebo pochybný, jedná se dle Freuda o snovou cenzuru, díky které nám sen předkládá jen „náznaky a narážky“ (Freud, 1969, s. 109).

Symbyly jsou tedy chápány jako hlavní most mezi nevědomím a vědomím. Jsou to manifestující znaky zakrývající pravý latentní význam. Cílem nevědomého obsahu je

proniknout do vědomí, ovšem přímé proniknutí znamená střet se superegem. Proto na sebe nevědomý obsah vezme podobu symbolu, který se tak stává výrazem mechanismu psychických obran, jejímž cílem je obejít cenzuru superega. Významy snů jsou tak jiné, než jak se nám po probuzení jeví.

2.1.2 Analytický pohled

2.1.2.1 Struktura osobnosti dle C. G. Junga

Carl Gustav Jung jakožto žák Freuda mnohé z psychoanalýzy přejal, sexuální pudy však nepovažoval za faktory určující lidské jednání. Když hovoří o osobnosti, užívá pojem psýché. Psychickou energii nazývá taktéž libidem, používá ji ovšem v širším smyslu než jeho předchůdce. Stejně jako Freud klade důraz na minulost jedince, jde však mnohem dál, zahrnuje do ní i předky z dávné minulosti.

Dle Junga se lidská psýché skládá ze čtyř systémů: kolektivního nevědomí, osobního nevědomí, ega a bytostného Já (Drapela, 2003).

Kolektivní nevědomí je vrstva obsahující kolektivní duševní obsahy. Jde o obsahy, které patří celému společenství a existují ve formě archetypů (praobrazů, strukturálních elementů lidské psýché). Je „složené z prvotních obrazů nebo mytologických motivů, jejichž exponenty jsou mýty všech národů. [...] můžeme studovat kolektivní nevědomí dvojím způsobem – buď z mytologie, nebo v individuální analýze.“ (Jung, 2009, s. 325). **Archetypy** tedy považuje za možnosti či dispozice prožívání a chování. Napomáhají k utváření představ, které můžeme následně rozpoznat v konkrétním životě. Mezi archetypy patří např. archetyp matky, otce, dítěte, mužského a ženského principu, hrdiny, blázna, moudrého strace atd. (Müller & Müller, 2006). Z některých archetypů se časem staly nezávislé substance: persona, stín, bytostné Já, animus a anima. *Persona* je jakási maska vytvořená jedincem proto, aby navenek vyvolala dojem, který jedinec zamýšlí o své osobě vytvořit ve společnosti, zároveň však aby skryla pravou povahu jedince (Drapela, 2003). *Animus* a *anima* představují dvě stránky téhož archetypu. Anima představuje archetypovou ženskou postavu v nevědomí muže, animus pak mužskou postavu v nevědomí ženy. Podle této teorie má v sobě tedy každý jedinec jak mužské, tak ženské prvky, jejichž polarity představují celek bytostného Já. Oba podíly závisí na síle rozvoje pohlavní identity. K celosti osobnosti je dle Junga potřeba navázat vztah se svým animem/animou. Zatímco anima otevírá přístup do nevědomí, animus vede k aktivitě a uspořádání nevědomých obsahů (Müller & Müller,

2006). *Stín* je animální stránka osobnosti. Z velké části je tvořen vytěsněnými tužbami, pudy, dětinskými vlastnostmi apod. Jde o neuvědomované aspekty naší osobnosti (Sharp, 2005).

Další částí je **osobní nevědomí**, obsahuje „*nejen vytěsněné obsahy, ale i veškerý materiál, který nedosahuje hodnoty prahu vědomí [...] všechno, co se psychickým stalo podprahově, včetně subliminálních smyslových vjemů.*“ (Jung, 1988, s. 13–14)

Vědomou vrstvu či **ego** představují funkce a aktivity vztahující se k já. Jádrem je jáský komplex. Nevytváří se samo, vynořuje se z nevědomého stavu, kterým je ovlivňováno.

Bytostné Já je symbolem celosti, je to transpersonální síla, která přesahuje já. „*Vyjadřuje jednotu osobnosti jako celku. Celková osobnost však může být vědomá pouze zčásti, protože je součtem vědomých i nevědomých komponent.*“ (Jung, 1999, str. 55). Zatímco je ego vědomé a odpovědné za jednání, bytostné Já napomáhá syntéze vědomých a nevědomých procesů a podporuje celistvost jedince (Drapela, 2003).

Komplexy jsou více či méně nevědomé psychické obsahy spjaté s osobními zážitky jedince. Jedná se o složky, které se vymkly vědomé kontrole, často vzniknuvší na podkladě traumatických zážitků. Jsou-li tyto obsahy na emoční či významové rovině osloveny, komplex aktivuje nevědomá propojení včetně emocí, z čehož vyplývá chování a prožívání jedince. V ideálním případě se v rámci terapie daří komplex zvědomit a integrovat (Drapela, 2003; Müller & Müller, 2006).

2.1.2.2 Pojetí symbolu v analytické psychologii

V analytické psychologii je symbol chápán jako odkaz k symbolické stránce jevů. Symbol má totiž dvě roviny – ve vnějším se projevuje vnitřní, ve viditelném něco neviditelného (Kastová, 2014). Symboly jsou „*odvozeny z nevědomých obsahů psýché, a reprezentují proto obrovské množství variant základních archetypických představ.*“ (Jung, 2017, s. 89). „*Díky své vlastní mnohoznačnosti a neurčitosti mohou symboly často vyjadřovat komplexnost života ‚jasněji nežli nejjasnější pojem‘, na druhé straně jsou vždy jen ‚náznaky‘, které na něco poukazují, koktají a často jsou zavádějící. Pokoušejí se jen ukázat určitým směrem, totiž k oněm temným horizontům, za kterými se skrývá tajemství bytí.*“ (Jung, cit. podle Müller & Müller, 2006, s. 396). Odkazují nejen ke všemu, čeho se mysl během svého vývoje zbavila (k iluzím, fantaziím, základním instinktům atd.), ale také k tomu, co náš vývoj brzdí, avšak směřují do budoucnosti (Kastová, 2014). Proto jsou důležité při individuálním procesu, kde je chápáno jako „*přirozené pokusy smířit a znovu sjednotit protiklady v psýché*“ (Jung, 2017, s. 95)

Jung odlišuje symboly kulturní a přirozené. Kulturní symboly se užívaly k vyjádření pravd užívaných náboženstvími. V průběhu času prošly řadou proměn a staly se představami užívanými civilizovanými společnostmi. Přirozené symboly jsou naopak odvozené z nevědomých obsahů, jsou proto reprezentanty obrovského množství archetypických představ. Symboly tak mají více než jeden význam, což může být zmatečné. „*Když se pokoušíme rozumět symbolům, nejsme konfrontováni pouze se symboly samotnými, ale ocitáme se tváří v tvář celku osobnosti, jež symboly vytváří.*“ (Jung, 2017, s. 88). Z toho důvodu není možné se symbolikou zacházet mechanicky, naučit se ji a přiřazovat významy dle návodu. Ba naopak. „*Jsou to kusy samotného života – obrazy, jež jsou integrálně spojené s živými lidmi mostem emocí. Proto není možné jakýkoli archetyp interpretovat svévolně (nebo univerzálně). Musí být vysvětlen tak, jak naznačuje celá životní situace konkrétního člověka, ke kterému se vztahuje.*“ (Jung, 2017, s. 92). Ve stejném duchu se o symbolech zmiňuje Kastová (2014). Symbol (a to co prezentuje) chápe jako něco, co spolu určitým způsobem vnitřně souvisí, čímž se liší od znaku. Znak je stanoven na základě úmluvy, jeho úloha je racionálnější, může však získat taktéž povahu symbolu. Abychom prožili symbol jako symbol, je nutné, abychom vůči němu byli otevřeni emocionálně, abychom byli připraveni se jím nechat oslovit. Proto to, jestli něco symbolem je či není, závisí převážně na pozorovateli. Jeden předmět tak může být pro jednoho obyčejným předmětem, pro druhého může mít hluboký význam a oslovit všechny roviny člověka (Müller & Müller, 2006).

V případě vynoření symbolu je potřeba s ním dále pracovat, odkrývat jeho smysl. To je to, oč se s klientem snažíme při interpretaci: o pátrání po skryté, neviditelné části reality a o propojení vnější a vnitřní součásti symbolu. „*Symbol, kterým se člověk aktivně zabývá, dokáže oživit celou paletu psychických zkušeností od vzpomínek až po očekávání – avšak pouze tehdy, když s ním navážeme emoční kontakt.*“ (Kastová, 2014, s. 29–30). „*V symbolu se zviditelňují nejen naše zcela specifické aktuální obtíže, ale také naše vlastní, naprosto jedinečné životní a vývojové možnosti.*“ (Kast, 2014, s. 39).

2.2 Pohádky v pojetí psychologickém

Jak je zmíněno výše, pohádky můžeme vnímat nejen jako dobře končící příběh, který dokáže pohladit po duši, ale také jako příběhy plné symbolů. Mohou nám předat jiný úhel pohledu, optimistické vidění světa či určité poselství. V nadcházející podkapitole se budeme zabývat tím, jak na pohádky nahlíží psychologie, respektive její psychoanalytický a analytický směr.

2.2.1 Pohádky a psychoanalýza

Psychoanalytická teorie vidí literaturu a umění obecně jako nevědomý obsah (ve Freudově případě se jedná především o obsah erotický) sublimovaný do přijatelné podoby (Mijolla, 2005). Sám zakladatel psychoanalýzy, Sigmund Freud, se pohádkou přímo nezabýval. Výklad některých mytologických témat (Oidipus, Mojžíš) a především zabývání se sny a jejich symbolikou, se však staly základem pro práci jeho následovníků, kteří byli pohádkovými příběhy osloveni.

Jeden z Freudových pokračovatelů, zabývající se (nejen) psychoanalytickou interpretací pohádek, je rakousko-americký psycholog Bruno Bettelheim. Ten je názoru, že pohádky sdělují jak zjevné, tak skryté významy a mohou tak promlouvat ke všem rovinám lidské osobnosti. „*Podle psychoanalytického modelu lidské osobnosti obsahují pohádky důležitá sdělení pro vědomou, předvědomou i nevědomou mysl, ať funguje v daném okamžiku na kterékoli úrovni. Tím, že pojednávají o všeobecných lidských problémech, zejména těch, které zaměstnávají dětskou mysl, obracejí se k pučícímu já, podněcují jeho rozvoj, a přitom ulevují podvědomým a nevědomým tlakům. Děj příběhů dodává těmto pudovým tlakům přesvědčivou důvěryhodnost a podobu a současně ukazuje, jak je uspokojit v souladu s Já a Nadjá.*“ (Bettelheim, 2017, s. 12).

K tomu, aby dítě mohlo fungovat ve světě, potřebuje porozumět tomu, co se děje v jeho vědomí. To mu následně usnadňuje taktéž pochopit to, co se děje v jeho nevědomé složce. S nevědomím se může dostat do kontaktu prostřednictvím denního snění, díky kterému převede nevědomý obsah do vědomí. Pohádky dítěti umožňují denní snění strukturovat a uchopit, čímž se oslabuje moc nevědomých sil (Bettelheim, 2017). Zároveň však mohou pohádkové příběhy sloužit v rovině prožitkové – děti mohou společně s hrdinou emocionálně projít příběhem, uvolnit psychické napětí z prožívané situace či prožívaného období (Černoušek, 2019).

Pohádky tedy naznačují životní situace, se kterými se člověk může setkat, a to stručně a přímo. Životní situace zjednodušují a postavy vykreslují zřetelně. Čím je postava jednodušší,

tím je pro dítě snazší se s ní ztotožnit (Bettelheim, 2017). V podobném duchu uvažuje Černoušek, když píše, že základní funkcí pohádky je „*strukturovat skutečnost. Ze skutečnosti zkušenost teprve vyrobit. Promluvit jazykem, jemuž budou děti rozumět.*“ (Černoušek, 2019, s. 11). Dítě se snadno identifikuje především s kladnou postavou, která v něm vyvolává hlubokou odezvu (Bettelheim, 2017).

Jedním z nejdůležitějších faktorů, které pohádky předkládají, je optimistické vidění světa. Děti mají tudíž možnost prostřednictvím příběhu zakoušet, že vzniklá situace má řešení a je možné, aby skončila dobře. Právě proto se lze setkat s pohádkami, které v různých pozměněných podobách přetrvávají po staletí. Pohádkové příběhy totiž odpovídají na některé základní psychické potřeby dětí. Předkládají významy životních problémů, které musí děti vyřešit, aby mohly psychicky vyrůst (Černoušek, 2019).

2.2.2 Analytické pojetí pohádek

Carl Gustav Jung si při svém studiu pohádek a mýtů všiml, že přestože se jak vypravěč od vypravěče, tak kultura od kultury, tatáž pohádka liší, symbolické motivy jsou si podobné. Pohádky a mýty proto vnímá jako projevy archetypů, obrazů kolektivního nevědomí. Jung hovoří o pohádkách jako o psychických manifestacích zobrazujících podstatu duše. Právě „*proto se na pohádkové příběhy díváme jako na výsledek souhry archetypových faktorů a individuálních zkušeností, světa a psýché, takže se na nich dají studovat symbolické procesy kolektivního nevědomí*“ (Müller & Müller, 2006, s. 269)

Potížím, kterým čelí hrdinové mýtů a pohádek, čelí ve své každodennosti i dnešní člověk. Pohádkové obrazy nejenže vyvolávají naději, že se problémy dají vyřešit, také však vdechují život představám o zdolání životní fáze či situace. Pohádky se totiž většinou vyjadřují skrze symboly, jež v člověku otevírají obrazovou a emocionální rovinu. „*Terapeuticky se dnes pohádky používají především v souvislosti s imaginacemi a výtvarnými projevy, také sny s pohádkovými motivy se uvádějí do většího symbolického procesu pohádky, což zase podněcuje k imaginaci a potenciál ke změně.*“ (Müller & Müller, 2006, s. 269)

Marie-Louis von Franz dospívá k názoru, že pohádky usilují o popis jedné skutečnosti, a to cestu jedince k bytostnému Já. Zmiňuje několik pravidel, kterými se při interpretaci pohádek můžeme řídit. (1) Pohádky začínají s expozicí, kde je naznačeno místo bez času a prostoru, ono kdesi kolektivního nevědomí. (2) Následuje představení důležitých postav (počet osob na začátku a na konci se obvykle nemění početně, mění se však sestava). (3) Dále se začínají objevovat potíže, (4) následují peripetie a (5) vyvrcholení příběhu, který může mít i dvojí

konec – šťastný konec s negativním dovětkem. „*Interpretace, stejně jako vyprávění pohádek a mýtů, nám totiž působí uspokojení a smiřují nás s naším vlastním nevědomým instinktivním základem.*“ (Franz, 1998, s. 31–32)

3 PROJEKTIVNĚ-INTERVENČNÍ ARTETERAPIE

Projektivně-intervenční arteterapie, tak jak je vyučována v Ateliéru arteterapie Pedagogické fakulty JU, je založena především na psychodynamickém přístupu. Na rozdíl od psychoterapie, kde probíhá interakce terapeuta (případně koterapeuta) a klienta/skupiny, v arteterapii do interakce vstupuje další prvek – umělecké artefakty. Jsou dílem klienta, kterého svým způsobem zastupují. V artefaktech totiž v podobě obrazů a symbolů nacházíme nástin životního příběhu klienta. „*Spojením výtvarného tvoření a slovního vyjádření se pacienti učí postupně hlouběji porozumět obsahu svých artefaktů a tím i sobě samotným.*“ (Lhotová & Perout, 2018, s. 22)

Zatímco je člověk v průběhu verbálního vyjadřování pod dohledem cenzora, v průběhu tvorby se psychické obrany oslabují a neuvědomované obsahy tak mohou lépe pronikat do vědomí. Proces tvorby a výsledné obrazy či koláže jsou následně chápány jako druh volných asociací či snů, pracujeme tedy se symbolikou obrazů. Skrze umělecký proces, který je následován analytickým rozborem a rozborem symbolů, můžeme získat vhled do vzniku symptomů klienta, které nacházíme vyobrazené prostřednictvím symbolů na uměleckém artefaktu vytvořeném klientem (Lhotová, 2013).

Symbolizace se dle Goodmana (Goodman, 2007, cit. podle Slavík, 2015) uskutečňuje na základě denotace, exemplifikace a exprese. Denotace souvisí s tématem obrazu, tedy s tím, co je zobrazováno. Exemplifikace souvisí s podobou díla (představy a symboly klienta). Exprese pak představuje prožitkovou složku postihující stav „tady a teď“. „*[...] spojení denotace s exemplifikací je v arteterapii nezbytnou podmínkou pro objektivizující soudy a úsudky o tvorbě klienta a pro jejich zdůvodňování. [...] Exprese je obohacení denotace a exemplifikace o další interpretační rozměr: o metaforu.*“ (Lhotová & Perout, 2018, s. 26). Slavík toto pojetí doplňuje pohledem první osoby a přidává tak možnost interpretace založené na subjektivním vnímání klienta (významy jednotlivých symbolů pro klienta). V průběhu interpretace tak lze odlišovat empatickou (možnost porozumění tomu, co je expresí vyjádřeno) a prožitkovou expresi (konfrontace vyjádřeného symbolu s vlastním prožíváním) (Lhotová & Perout, 2018).

3.1 Teoretická východiska

Abychom se mohli věnovat uměleckým artefaktům klientů a následně se zabývat jejich interpretací, je potřeba se orientovat nejen ve výtvarném vývoji kresby, ale rovněž v psychologickém vývoji člověka. V následujících kapitolách proto nastíníme model

struktury osobnosti a vývoje osobnosti z pohledu Freuda a Eriksona, a vývoj výtvarné kresby v pojetí Victora Lowenfelda.

3.1.1 Psychosexuální vývoj

3.1.1.1 Sigmund Freud

Sigmund Freud na základě své psychoanalytické teorie uvažoval nad vývojem osobnosti člověka, který nazývá vývojem psychosexuálním. Je názoru, že je člověk ovládán sexuálním pudem, libidem, který touží po svém uspokojení, aby tak člověk dosáhl slasti. Podle toho, kde na těle je energie pudu koncentrována Freud uvažuje nad pěti stadii: orální, anální, falické, latentní, genitální. Každé další období ve vývoji je ovlivňováno tím, jak se dařilo překonávat vývojové krize předchozích stadií.

Světlem novorozence je matčin prs a jeho hlavní koncentrací je uspokojení slasti v orální oblasti – proto je toto stadium nazýváno **orálním**. V této fázi je pro dítě nejdůležitější sání (pasivní přijímání potravy) a vytváření vlastní aktivity (kousání, agrese). Emocionální prožívání dítěte je v tomto stadiu redukováno na libé a nelibé pocity. *„Erotická komponenta, která je při sání spoluukájena, se při dumlání osamostatňuje, vzdává se cizího a nahrazuje ho nějakým místem na vlastním těle. Orální pud se stává autoerotickým.“* (Freud, 1969, s. 251)

Ve **stadiu análním** (batolecí období) je libido zaměřeno na řitní otvor, hlavním úkolem tohoto období je ovládnout vyměšování. To souvisí nejen s umem zadržet a vypustit, ale je rovněž vyvíjena aktivita či pasivita dítěte. Skrze reakce opatrovníků se dítě učí ovládat sebe sama a následovat pravidla, která je třeba dodržovat.

Ve **falickém období** (předškolní věk) je libido zaměřeno na oblast genitálií. Od fázi autoerotických má další vývoj dva cíle: *„za první odpoutat se od autoerotismu, za druhé: různé objekty jednotlivých pudů sjednotit, nahradit je objektem jediným.“* (Freud, 1969, s. 251). Tímto objektem bývá dle Freuda rodič opačného pohlaví, přičemž stejnopohlavního rodiče dítě považuje za soka. Freud tento konflikt nazval podle Sofoklovy tragédie *oidipským komplexem*. Zatímco mají chlapci v průběhu tohoto konfliktu strach z kastrace, dívky se obávají ze ztráty matčiny lásky. Ke správnému vyřešení konfliktu je nezbytná identifikace s rodičem stejného pohlaví.

V **latentním stadiu (školní věk)** je sexuální energie utlumena, probíhá příprava na budoucí sexuální zrání.

Genitální stadium – dospělost: stadium považuje Freud za dovršení vývoje jedince. Libido je obráceno na oblast genitálu, hlavním úkolem je dozrát ke schopnosti intimity.

3.1.1.2 Erik Erikson

Erik Erikson navazuje na Freudovu teorii a rozšiřuje ji. V každém vývojovém období na jedince čeká úkol, z jehož zvládnutí plynou kvality ega neboli ctnosti.

Základní důvěra versus základní nedůvěra (kojenec): Tématem počátku života je souboj mezi základní důvěrou ve svět a základní nedůvěrou. Vztah s pečující osobou a její citlivá péče umožňuje dítěti se vyrovnávat s pocity nelibosti či dyskomfortu. Péče matky se pro dítě stává jistotou, kterou dítě postupně zvnitřňuje a mění v jeho vlastní sebejistotu, která se následně rozšiřuje na celkové vnímání světa kolem. Ze základní důvěry vyvěrá naděje zaměřená směrem do budoucna (Erikson, 1977).

Autonomie versus stud a pochyby (rané dětství): Svalový vývoj je základem pro experimentování v zadržení a pouštění. Významným milníkem tohoto období je tak rozvoj sebeovládání, autonomie. Dítě začíná ovládat své tělo, lidé kolem ho povzbuzují, aby stálo na svých vlastních nohách. Spolu s možností autonomie dítě zažívá možnost vlastní vůle, pocity hrdosti. Naopak, pocit ze ztráty sebeovládání vyvolává sklon k pochybnostem a studu. V tomto stadiu se rozvíjí základy poměrů mezi láskou a nenávistí, spoluprací a vzdorovitostí, svobodou vyjadřování sebe sama a potlačováním se. Pečovatelé by měli dítě chránit před zakoušením hanby či pochybností. Mělo by být vedeno ke zkušenosti volby svobodného výběru, v opačném případě hrozí, že proti sobě obrátí svou potřebu diskriminovat a manipulovat, tedy že bude manipulovat samo sebe, předčasně rozvíjet svědomí. Namísto testování nových věcí, bude opakovat staré zaseté vzorce chování (Erikson, 1977).

Iniciativa versus vina (věk hry): Dítě je v tomto období více samo sebou, jako by srostlo z hlediska osobnostního i tělesného. Má velké množství energie, díky které dokáže přistupovat k tomu, co považuje za žádoucí (dokonce i když se ona činnost zdá nebezpečná) a rychle zapomínat na svá pochybení. Člověk potřebuje iniciativu ve chvílích, kdy se učí či jinak koná, je součástí každého jednání.

Děti se svými sourozenci soutěží o privilegované postavení u pečující osoby. Častější prohry u jednoho z dětí pak mohou vést k rezignaci a úzkostem. Tyto boje jsou často vedeny nevědomým přáním incestu, který je třeba překlenout prostřednictvím identifikace s rodičem stejného pohlaví. Instinkty, které dříve obohacovaly růst dětského těla a myslí se stávají dětskou součástí osobnosti, která obsahuje růstový potenciál, a rodičovskou součástí

podporující vedení, pozorování a trestání sebe sama. Hrozbou tohoto stadia je pocit viny, který může vést k příliš citlivému či krutému svědomí. Ctností je dosažení cíle, které umožňuje připojení snů z raného dětství k cílům aktivního dospělého života (Erikson, 1977).

Snaživost versus méněcennost (školní věk): S nástupem do školního prostředí se dítě učí získávat uznání prostřednictvím píle a činnosti. Vyvíjí se pocit snaživosti. Děti se přizpůsobují světu, produktivita postupně nahrazuje přání si hrát. Učí se potěše z dokončené práce založené na pozornosti a vytrvalém úsilí. Širší společnost začíná nabírat na významu. Vývoj mnohých dětí stagnuje, pokud rodina selhává v přípravě na školní život nebo když školní život selhává v udržení slibů z předchozích stadií. Dítě se pak cítí izolované a méněcenné, zpravidla regreduje na nižší úroveň, ve které se lépe orientuje. Freud toto stadium nazývá latentní, protože jsou sexuální pudy nečinné, jde však jen o klid před bouří puberty.

Toto stadium je sociálně nejdůležitějším stadiem: formuje se smysl étosu kultury. Dítě začíná cítit, že spíše než jeho přání či vůle k učení jsou rozhodující jiné vlivy (barva jeho kůže, postavení rodičů, móda aj.), které spolurozhodují o jeho hodnotě a identitě. Nebezpečí číhající v tomto stadiu je omezení sebe sama a zúžení obzorů člověka pouze na práci (tak jak říká bible, po jeho vyhnání z ráje). Pokud totiž člověk akceptuje práci jako svou jedinou povinnost a jako jediné kritérium, může se stát konformním a bezmyšlenkovitým otrokem společnosti. Ego kvalitou, kterou jedinec v tomto období získává je kompetence, schopnost, *„vědomí, že rostoucí lidská bytost musí postupně integrovat všechny dozrávající metody ověřování a ovládání reality a sdílení skutečnosti těch, kdo spolupracují ve stejné produktivní situaci.“* (Erikson, 1977, s. 73–74)

Identita versus zmatení rolí (adolescence): Tímto obdobím končí dětství a začíná mládí. Tělo se začíná měnit, před jedinci vyrůstají úkoly dospělých. Mysl adolescenta je moratoriem, psychosociálním stadiem mezi dětstvím a dospělostí, a mezi morálkou dítěte a etikou dospělého. Jedinci se primárně zabývají tím, jak vypadají v očích ostatních v porovnání s tím, kým cítí, že jsou. *„Základní vzorce identity musí vyplývat 1) ze selektivního potvrzování a zavrhování individuálních dětských identifikací; 2) ze způsobů, kterými sociální procesy té doby identifikují mladé jedince – v nejlepším případě je uznávají jako osoby, které se měly stát čím jsou, a když již jsou takoví, jsou důvěryhodní.“* (Erikson, 1999, s. 70) Jedinec tedy hledá svou identitu, jejíž uvědomění s sebou přináší narůstající sebevědomí, vnitřní neměnnost a kontinuitu významu pro ostatní. Trvajícím vědomím sebe sama

nemůže existovat bez zkušenosti vědomého já, teprve z vědomí existenciální identity vzrůstá identita psychosociální. Proto se jedinci v průběhu hledání své identity dočasně stávají členy různých uskupení, jde o pokus dospět k jakékoli identitě skrze projekci obrazu ega - podle toho, jak se obraz ve skupině odráží, se identita jedince vyjasňuje (to můžeme nalézt také v období zamilování se). V průběhu je přitom nutné se zbavovat rolí a hodnot, které jsou jedincem vnímány jako cizí. Odmítnutí role se projevuje jako neprůbojnost či akceptace negativní identity, což je přijetí sociálně nepřijatelných prvků identity. Číhajícím nebezpečím je zmatení rolí, které později souvisí s neschopností se usadit v profesní identitě. Ctností je věrnost zajišťující vztah jedince jak k dětské důvěře, tak ke zralé víře.

Intimita versus izolace (mladá dospělost): Mladý dospělý, který našel svou identitu, je v tomto stadiu ochotný a dychtivý ji sdílet s ostatními. Je připraven na intimitu, je schopen se oddat partnerství a vztahům a vyvíjet síly k dodržování závazků i přes to, že budou vyžadovat oběti a kompromisy. Tělo a ego musí být způsobilé ustát vnitřní konflikty a být schopné čelit strachu ze ztráty ega v situacích volajících po opuštění sebe sama: v blízkém přátelství, orgasmu, fyzických bojích aj. Pokud vede strach ze ztráty ega k vyhýbání se těmto zkušenostem, jedinec může prožívat hluboké pocity izolace a osamění.

Je to pouze v tomto stadiu, kdy se může rozvinout možnost genitivity, ctnosti lásky, jež bývá popisována jako zralé odevzdání, reciprocita sexuálního blaha, nalezení skutečnosti, které překonává polaritu dvou bytostí. Pokud lidé nedosáhnou ctnosti lásky, zažívají ve vztazích odstup, soutěží a bojují, jsou unášeni obavou, že zůstanou sami, neuznání. (Erikson, 1977; Erikson, 1999)

Generativita versus stagnace dospělost): Náplní tohoto stadia je plodnost, produktivita a tvořivost. Primárně jde o zájem na založení další generace, pouhou skutečností dítěte či chtění dítěte však člověk generativity nedosahuje. Ctností tohoto období je péče o osoby, produkty a ideje, o které se člověk v průběhu života naučil pečovat. Pokud se tato potřeba nenaplní, dochází ke stagnaci, potřebě pseudointimity a osobnostní chudobě. (Erikson, 1977; Erikson, 1999)

Ego integrita versus zoufalství (stáří): Integrita ega znamená skutečnost, kdy se člověk stará o objekty a osoby kolem sebe. Jde o stav, kdy je člověk smířen se všemi triumfy a zklamáními dosavadního života. Smířený člověk je ochoten bránit důstojnost vlastního stylu proti fyzickým a ekonomickým hrozbám. Nedostatečná integrita je poznamenána strachem ze smrti. Život není akceptován ve své konečnosti, člověka přepadají pocity zoufalosti, že je

zbývající čas příliš krátký na to, začít jiný život a zkoušet jiné cesty. Zoufalost se často schovává za znechucení. Získanou ego kvalitou je moudrost. (Erikson, 1977; Erikson, 1999)

3.1.2 Výtvarná ontogeneze v arteterapeutické praxi

Při vedení v průběhu tvorby se arteterapeut opírá nejen o poznatky z vývoje a struktury osobnosti, rovněž je nutné mít znalosti o vývoji dětské tvorby. V projektivně-intervenční arteterapii bývají nejčastěji využívány především modely Milana Kyzoura staršího a Viktora Lowenfelda. Kyzour staví na teorii vývoje Jeana Piageta, přičemž naznačuje postupy, jak klienta či dítě v malbě metodicky vést k další vývojové etapě. *„Identifikace emočně-kognitivního rozporu v tomto pojetí znamená přítomnost neadekvátní podoby výtvarného znakování vzhledem k věku klienta a tato situace je vnímána jako problematická. Pro arteterapeuta je signálem k hledání příčin stagnace či regrese. Vedle interpretace klientovy tvorby se pak hledá i podoba vhodné metodické intervence, která by kultivovala stávající podobu výtvarného projevu klienta.“* (Lhotová & Perout, 2018, s. 60)

Výtvarná ontogeneze dle Viktora Lowenfelda (1964):

Počátky sebeexprese (2–4 roky)

První kreslířské pokusy jsou velice důležité jak pro dítě, jakožto projev prvního symbolického vyjádření, tak pro dospělého, který je svědkem snahy dítěte o sebevyjádření. Způsob, jakým jsou tyto rané pokusy přijímány dospělým, může mít velký vliv na budoucí růst dítěte.

Čmárání v brzkém dětství je důležité vzhledem k nabývání kinestetických zkušeností. Dítě tak získává zkušenosti, že jeho tělo se může pohybovat nejen pasivně (např. když je dítě přenášeno či kolíbáno), ale i aktivně (pohyby dítěte, které samo iniciuje), což je důležité poznání pro další rozvoj zkoumání a reagování na okolí.

Zpočátku jsou děti zaujati tužkou ve smyslu dívání se na ni, osahávání, ochutnávání. Postupně však zjistí, že za sebou tužka zanechává stopy, nastává fáze neřízeného čmárání. Čáry po papíře vedou v mnoha různých směrech, často přesahují formát papíru a kreslí na povrch pod ním. Způsob, jakým dítě pastelku drží, odráží vzhled čar.

Kontrolované čmárání: Postupem času dítě pochopí, že existuje spojení mezi jeho pohyby a stopami na papíře. To mu umožňuje vizuální kontrolu ohledně stop, které vytváří, vizuálně tak zakouší to, co vykonalo pohybem ruky. Kresba jej může zcela pohltnout, někdy děti mají

doslova „nosy přilepené k papíru“. Čáry mohou být vedeny horizontálně, vertikálně a v kruzích. Občas nacházíme také tečky či opakující se vzory.

Pojmenované čmárání: Jednoho dne pak nastává fáze, kdy dítě začne své výtvary pojmenovávat. To je důkazem, že se myšlení dítěte změnilo. Zatímco předtím bylo spokojené s pohyby samotnými, nyní je spojuje se světem kolem sebe (stejně jako my, dospělí, přemýšlíme v mentálních obrazech). Barva nehraje důležitou roli, významný je však pro děti velký kontrast barev (při malbě na bílý papír vybírají tmavé barvy). V tomto stadiu je pro dítě důležitá příležitost pro vytváření linií a forem k vývoji koordinace a možnost rozvoje obrazových vztahů mezi dítětem a jeho prostředím.

Preschematické stadium (4–7 let)

V této fázi si je již dítě vědomo vztahu k tomu, co kresbou zamýšlí reprezentovat, což vytváří velký pocit uspokojení. Kresby začínají být rozpoznatelné jak dítěti, tak pozorujícímu. V tomto stadiu je dítě schopno reprezentovat na dvoudimenzionální plochu své vidění světa. Obvykle je prvním kresebným objektem člověk. Bývá zobrazován jako tzv. hlavonožec – jeden kruh pro hlavu a tělo a dvě vertikální linie představující nohy.

Dítě objevuje, že je mezi kresbou a vnější zkušeností vztah. Kresba této skutečnosti je proces překladu do nového poznání toho, co dítě ví a vidí. To nazýváme konceptem. Koncept dítěte závisí na mentálním chápání minulých zkušeností s objektem. Při pohledu na kresbu můžeme zjistit rozdíly mezi chápáním a vnímáním pojmu. V tomto stadiu dítě neustále vytváří nové koncepty kresby, v kresbách neustále mění symboly. To se však časem vyvine v individuální styl dítěte (patrný zhruba okolo sedmi let věku dítěte).

Tvorba je ovlivněná fantazijně-emoční složkou, objevují se prvky antropomorfismu. Objekty jsou v prostoru papíru volně rozloženy, při bližším pohledu je zřejmé, že s nimi dítě pracuje tak, jak je prostorově vnímá – některé jsou rozmístěny nahoře, některé dole apod. Zatím si není vědomo vztahu mezi objekty, zakouší však samo sebe jako součást prostředí, což je vnímáno jako důležitý předpoklad pro kooperaci a vizuální koordinaci. Barevnost v tomto období bývá nahodilá, barvy jsou vybírány podle aktuální nálady či oblíbenosti, pro dítě je důležitější vyjádření vztahu k předmětu.

Schematická fáze (7–9 let)

Dítě začíná pozorovat vztah mezi věcmi v prostoru, což je indikací k tomu, že dítě dokáže kooperovat sociálně (pokouší se navazovat vztahy s vrstevníky), vztahovat objekty a

symboly jeden k druhému (předpoklad čtení a psaní). Tato fáze je značně individuální, výtvarná tvorba závisí na osobnostních rozdílech a na stupni, na kterém je dítě schopno aktivovat pasivní vědění o světě a převádět ho do formování vlastních pojmů.

Koncept kresby je ovlivněn mnoha faktory: myšlením, uvědomováním si svých pocitů, vývojem vnímání. Proto je schéma lidské postavy vysoce individualizované, může být nahlíženo jako reflexe vývoje. Čisté schéma je možno nahlížet např. při kresbě stromu, či člověka. Pokud jsou znázorněny záměry dítěte, nehovoříme již o schématu.

Na obrázku bývají postavy usazeny na spodní linii, nebo je vyznačeno horní linií (universální fenomén, jde o část vývoje), obraz je reprezentací dvoudimenzionálního prostoru. Změna schématu souvisí s vývojem od egocentrického postoje k postoji kooperativnímu. V kresbách se objevuje sklápění do půdorysu, vyprávění příběhu – komiksy či několik obrázků v jedné sekvenci kresby (jako reprezentace času a prostoru), rentgenové obrázky (přes povrch je vidět dovnitř, objevuje se, pokud je pro děti to, co se děje uvnitř, důležitější než venkovní struktura). Dítě objevuje vztah mezi objektem a barvou, při výběru barev záleží na skutečnosti. V tomto období je důležitá práce s hlinou, jejíž trojdimenzionální rozměr stimuluje jiné druhy myšlení.

Kresebný realismus (9–11 let)

Důležitým základem této fáze je pochopení dítěte, že je součástí skupiny vrstevníků. Vytváří se chlapecké a dívčí skupiny (vzrůstá znepokojení ohledně druhého pohlaví), děti se sdružují na základě podobných zájmů, sdílí svá tajemství apod. Budí se v nich pocity sociální nezávislosti a vzrůstá kritika jak k sobě samému, tak k okolí.

Při kresbě jde o reprezentaci objektu samého, nikoli o reprezentaci zkušenosti, kterou s objektem dítě má, jak tomu bylo v předchozím stadiu. Kresba je vztahována k tomu, co dítě vidí, objevuje se snaha o ztvárnění prostoru, o iluzi hloubky. Detailnost kresby převažuje nad zobrazením pohybu, který se zdá být strnulý. Na počátku tohoto období se v kresbě objevuje několik pohledů, ke konci se již dítě bude pokoušet o perspektivní zobrazení.

Pseudonaturalistická fáze (11–13 let)

V období pubescence a preadolescence děti hledají více nezávislosti, vzdalují se od rodičů, následují požadavky společnosti, snaží se udělat dojem na své spolužáky a vrstevníky. Adolescence je spojena nejen se změnami tělesnými, ale také emocionálními. Jedinec se ocitá v situaci, kdy se tělo, emoce a mysl musí přizpůsobit nové situaci. Od výtvarných

aktivit mívá odstup. Ke své tvorbě je velmi kritický, zjišťuje, že se mu nedaří ztvárnit to, co by chtěl.

Realita je v tomto stadiu zobrazována trojrozměrně. V kresbách vidáme vyjádření textury látek, taktilních smyslových zkušeností. Tvorba začíná mít osobitý ráz, který se odráží od toho, jak dítě zpracovává zkušenost. „*Zcela jasně je možné vidět, že umění není jen oblastí tématu, ale výrazem osobnosti jednotlivce.*“¹(Lowenfeld, 1964, s. 250) Lowenfeld uvádí dva typy jedinců: vizuálně a hapticky orientované.

Vizuální typ: Při vnímání světa kolem se opírá o zrak (nezávisí na fyzické kondici očí). Nejčastěji přistupuje k předmětům na základě jejich vzhledu, cítí se být divákem, pozorovatelem. Nejprve vidí tvar stromu, teprve poté jednotlivé listy, kmen, větve atd. Ve vnímání jde směrem zvenku dovnitř, od celku k detailům. Figuru chápe jako součást prostředí, snaží se o korektní proporce, míry.

Haptický typ: Sběr zkušeností opírá o tělesné prožitky, svalové podněty, motorické zkušenosti, hmatové dojmy apod. Velikost a prostor je determinován emocionální hodnotou důležitosti. Obvykle je spokojen se svou haptickou zkušeností, proporce jsou proporcemi hodnoty. Lidskou figuru chápe jako směs emocí a pocitů, její proporce nejsou při zobrazování prvotní.

Umění adolescentů (14–17 let)

Dospívající získávají nadhled nad krizemi pubertálního období, opět se začínají zajímat o výtvarnou tvorbu. Adolescentní tvorba má základ v sebeexpresi, je abstraktní, využívá se výtvarné zkratky, stylizace. Volí se volná témata rozvíjející tvořivost, nabízející možnost imaginace, výtvarné hry aj.

3.2 Výtvarné techniky užití ve výzkumném šetření

Umělecká tvorba bývá v projektivně-intervenční terapii nejčastěji vytvářena pomocí akvarelových barev, které se využívají nejen k malbě, ale také k vytváření tzv. smejků. Mezi další, ne méně důležité, metody patří koláže a uhlové rezervy. Akvarelovými obrazy a kolážemi se budeme nyní zabývat, jde o dva typy produktů, se kterými budeme operovat v rámci praktického zkoumání.

¹ V originálu: „*We can see quite clearly that art is not merely a subject matter area but is the expression of the total being.*“

3.2.1 Tematický akvarel

Malba akvarelovými barvami spočívá v nanášení barvy na vodou navlhčený podklad. Lehkost a barevnost závisí na množství nanášené barvy a na množství vody, ve které se barvy rozpouští. Pro arteterapii je akvarel vhodný právě kvůli možnostem rozpíjení, lehkosti a vzdušnosti barev. K nanášení barev se používá větší kulatý či plochý štětec, ve větším množství vody mají barvy možnost se rozpíjet a mísit. Nebrání se náhodně vzniklým tvarům, naopak se je snažíme zakomponovat do prostředí obrazu, pracovat s nimi (Lhotová & Perout, 2015).

3.2.2 Koláž

Koláží rozumíme techniku, ve které sestavujeme obraz pomocí papírových výstřížků z novin, časopisů, kalendářů apod. Z různých částí tedy sestavujeme nový celek. „*Je zrcadlem současného myšlení s jeho touhou po rychlém a bezbolestném nacházení nových souvislostí a spojování různorodých prvků. Pracuje s neovlivnitelnými náhodami, asociační představivostí, díky níž se člověk vyděluje z obvyklého prostředí, vztahů a funkcí.*“ (Lhotová & Perout, 2018, s. 167). Podobně jako výtvarné artefakty skrývají koláže projektivní potenciál, podněcují imaginaci a podporují cestu k nitru (Lhotová & Perout, 2018).

Koláž je materiálem, který „*má danou svou specifickou možnost, a to zobrazit svět v jakékoliv neopakovatelné nestrukturované podobě, ve které každý může najít oslovující, a tedy sobě vlastní obsah. Principem koláže je setkání dvou a více realit, které vytvoří nový vztah. [...] To, na jaké skutečnosti i na jaké fragmenty světa se v koláži soustředujeme a do jakých vzájemných interakcí je klademe, to se stává výpovědí o minulých událostech i o našem momentálním psychickém stavu.*“ (Lhotová & Huptych, 2004, s. 1)

3.3 Proces tvorby uměleckých artefaktů

Metodickými pokyny arteterapeut ovlivňuje proces tvorby artefaktu, s pomocí již vzniklého artefaktu následně klientovi pomáhá porozumět obsahu symbolického sdělení. Otevírají se nezpracovaná témata a kritické okamžiky v klientově životě, terapeut zprostředkovává náhled na vzorce chování a otevírá se možnost pro pozitivní změny v myšlení, chování i jednání (Lhotová & Perout, 2018).

3.4 Interpretace vzniklých uměleckých artefaktů

Interpretace probíhá tak, že před sebou máme soubor pacientových výtvarných artefaktů s různými tématy. Pracuje se s tématy základními, přičemž klient zpracovává artefakty i na další témata týkající se rčení, aktuálního dění aj. V průběhu interpretačního procesu se

arteterapeut soustředí na celou tvorbu klienta. Nejčastějším způsobem je metoda volných asociací, tedy metoda, kdy klient, skupina, případně arteterapeut asociují na některý ze symbolů či artefaktů. „*Jde zejména o ty výrazové prvky, které upoutávají pozornost např. svou velikostí, barevností, bizarností, neurčitostí, výjimečností, nebo se naopak opakují v několika různých artefaktech klienta, příp. jinak souvisejí s klientovými obtížemi.*“ (Lhotová & Perout, 2018, s. 99). Některé z volných asociací klienta oslovují a přispívají tak k vytváření náhledu. „*Nejde jen o vhled intelektuální, daný sebevědoměním a schopností pochopit, pojmenovat a kontrolovat ty aspekty, které považujeme za ohrožující a od nichž cítíme potřebu se distancovat. Jde i o vhled emoční představitelný jako zakoušení duševní dynamiky a vnitřního konfliktu v situacích, kdy jsme s ohrožením konfrontováni.*“ (Lhotová & Perout, 2018, s. 99). Využíváme však také analýzy výtvarných děl, při které si všímáme opakujících se motivů, způsobu zpracování témat a uplatňujeme poznatky z vývojové psychologie a ontogeneze výtvarného projevu, či dotazování pomocí otevřených otázek, které by měly vést k postupnému náhledu na klientovu problematiku. Dále využíváme dekonstrukci artefaktu, jejímž cílem by mělo být poukázání na to, jak spolu jednotlivé symboly souvisí. Interpretace je dalším způsobem, jak vedeme klienta k vhledu. Interpretace je zaměřená na symboly objevující se na artefaktech, které jsou vyjádřením tlaků z nevědomí, korigovaných cenzurou. Neopíráme se pouze o symboliku konvenční, ale rovněž o subjektivní hlediska, která klient sám navrhuje. Dílo nenabízí pouze manifestní obsahy, je za nimi schovaný latentní význam, o který při interpretaci jde především. „*V projektivně-intervenční arteterapii jsou nejčastěji používány interpretace mimopřenosové, které slouží spíše k ‚překladu‘ obtíží do jiné výrazové soustavy, zejména při verbální interpretaci výtvarného díla nebo v rámci téže výrazové soustavy, např. expresivní-kreativní interpretace, kdy ‚překlad‘ expresivního výrazu proběhne tak, že se promění v jiný expresivní výraz.*“ (Lhotová & Perout, 2018, s. 107)

3.5 Pohádka v projektivně-intervenční arteterapii

V pohádkových tématech nacházíme archetypální souvislosti. V ateliéru arteterapie bývají pohádky zařazeny mezi základní témata, která studenti výtvarně zpracovávají, především technikami akvarelu a koláže. Jde o pohádky *Šípková Růženka*, *Perníková chaloupka*, *Ledová královna* a *Malá mořská víla*, které doplňuje obecnější téma *Loutkového divadla*.

Mezi další témata jsou zařazeny oblasti dotýkající se životních situací a vztahových záležitostí. Zpracovává se téma *Já, můj partner a jeden z rodičů*, *Matčin svět*, *Otcův svět* a *Matka a dítě*.

Další sadou jsou mytologická témata, kterou zastupují *Adam a Eva* (téma s přidanou hodnotou o psychologický test kresby postavy a test stromu), *Medúza* a *Betlém*.

Ve zpracování prostřednictvím koláží se objevují témata archetypálně bohatá – *Šípková Růženka*, *Adam a Eva* –, zároveň téma vyjadřující rodinnou síť – *Rodinná koláž* –, a téma vyjadřující strachy, smutky, či emocionálně neobsazená témata – *Studená koláž*.

Témata podněcují fantazii a obrazotvornost, jejíž výsledky následně studenti či klienti vloží na papír. Takové obsahy poté využíváme při interpretační práci.

4 ŠÍPKOVÁ RŮŽENKA

Pravděpodobně první zmínku o spící princezně můžeme nalézt v šestidílném svazku *Anciennes Chroniques de Perceforest*, který byl vytvořen neznámým francouzským autorem mezi lety 1330–1344. Toto anonymní dílo obsahuje Příběh o Trolyusovi a Zelladine, který má mnoho společných znaků s příběhem o Šípkové Růžence (Padovani, 2015). Dalším ze souborů pohádek, kde se objevuje podobný příběh s názvem *Slunce, Měsíc a Talia*, je sbírka *Pentamerone* Giambattisty Basileho vydaná pravděpodobně mezi lety 1634 a 1636. Jinou vlivnou verzí Šípkové Růženky můžeme najít ve sbírce *Pohádky matky husy* autora Charlese Perraulta z roku 1697 pod názvem *Princezna ve spícím lese* (Encyclopaedia Britannica, 2019). Zhruba od počátku 19. století se začínají objevovat sběratelé pohádek. Mezi jedny z nejvlivnějších sběratelů patří bratři Grimmové, mezi jejichž pohádkami můžeme rovněž nalézt pohádku o Šípkové Růžence. S rozvojem filmového průmyslu se do podvědomí lidí dostaly také pohádky televizní, hrané či animované. Od roku 1959 jsme tak ovlivňováni animovanou verzí Spící krásky (v orig. *Sleeping Beauty*) z dílny kreslíře Walta Disneyho.

V následujících podkapitolách budou v časové následnosti, tedy tak, jak byly vydány, uvedeny různé varianty pohádky o spící princezně. Dále bude věnován prostor shodám a rozdílům podob, načež bude pohádka podrobena interpretacím z pohledu psychoanalytického, analytického a symbolického.

4.1 Zásadní verze pohádky

4.1.1 Trolyus a Zelladine (neznámý autor)

Zelladine je dcerou krále Zellanda. V den narození Zelladine zapoměla králova sestra položit na stůl nůž pro jednu ze tří sudiček pozvaných na slavnost. Tato sudička jménem Themis, sudička osudu, se rozeznila a novorozenou dívku zaklela: během předení se píchne a usne. Venus, poslední sudička, však slíbila, že jednoho dne bude tříška vytažena. Před zraněním se Zelladine setkala s Trolyusem, poté se však dle předpovědi píchнула a upadla do hlubokého spánku. Její otec ji nemohl probudit, a protože dobré víly slíbily záchranu jeho dcery, zamkl ji ve vysoké věži, kde ji mohla navštěvovat pouze jeho sestra. Jakmile Trolyus uslyšel, co se Zelladine stalo, vydal se ji hledat. S pomocí sudičky Venus pronikl do věže, kde se spící dívka nacházela. Zamilován víc než kdykoli předtím ji, pohlcen vášní, začal líbat. Zelladine se však neprobudila. Víla mu proto nařizuje, aby vedle princezny ulehl a „našel ovoce, které vyléčí půvabnou dívku“² (Cox, 1990, 131). Poté je vyslán pryč z věže. Po nějaké

² V originálu: „... found the fruit that will cure the beautiful maiden“

době králova sestra navštívila spící Zelladine a zjistila, že ve věži byl ještě někdo jiný. Vydedukovala, že to musel být bůh Mars. Při stlaní postele zjistila, že se bůh s její neteří miloval, kvůli zachování cti však o tom nikomu neřekla. Po devíti měsících Zelladine ve spánku porodila dítě, které při hledání prsu z jejího prstu třísku vysálo a probudilo ji ze spánku. Zelladine se po probuzení od své tety dozvídá celý příběh o kletbě a o tom, jak ji bůh zachránil. Je nucena do svatby, přichází však Trolyus a odváží ji do Velké Británie, kde spolu mohou být šťastní (Padovani, 2015).

4.1.2 Slunce, Měsíc a Talia (Giambattista Basile)

Byl jednou jeden mocný muž, jenž byl požehnan narozením dcery, které dal jméno Talia. Od moudrých mužů a astrologů si nechal předpovědět její budoucnost, která naznačovala nebezpečí píchnutí třísky ze lnu. Aby Taliin otec této nehodě zabránil, nechal odstranit veškerý materiál, který by mohl nehodu způsobit. O několik let později Talia spatřila starou ženu, která předla len. Přesvědčila ženu, aby jí umožnila příst, tříska ze lnu se jí však zarazila pod nehet a Talia v omdlení padla na zem. Myšlenka na pochování dcery Taliina otce trápila natolik, že ji na sametovém trůnu zanechal v jednom ze svých sídel v lese.

Po nějakém čase se v tomto lese pohyboval král, který byl na lovu. Jeden z jeho sokolů zalítl dovnitř sídla a král se jej vydal hledat. Prohledával zámek a v jedné místnosti spatřil překrásnou dívku, kterou se mu však nedařilo probudit. Byl však její krásou pohlcen natolik, že se s ní pomiloval. Poté odjel zpět do svého království a po nějakém čase na tento incident zapomněl.

Po devíti měsících Talia porodila dvě děti, dívku a chlapce, o které se staraly víly. Jednoho dne dívka nemohla najít prs, začala místo něho sát Taliin prst a vysála zabodnutou třísku. Talia se probudila, netušíc, co se děje.

Mezitím si král na Taliu vzpomněl a rozhodl se na místo vrátit, aby ji znovu uviděl. Tentokrát ji však našel vzhůru a se dvěma dětmi, která pojmenovala Slunce a Měsíc. Král Talii vysvětlil, co se stalo, a sblížili se. S příslibem brzkého návratu se po pár dnech rozhodl odjet zpět do svého království, kde ve spánku provolával jména svých dvou dětí. Králova žena proto začala mít tušení a pod výhružkami povolala tajemníka, aby zjistil, do koho je král zamilovaný. Když králova žena zjistila, co se děje, pod královým jménem vzkázala, aby tajemník děti přivedl a kuchtíkovi přikázala, aby děti uvařil a naservíroval královi k jídlu. Kuchtík však královnu obelhal a namísto dětí připravil kůzlata. Neukožená svými zlými činy a ovládnutá žárlivostí poslala tajemníka ještě pro Talii samotnou, seznámila ji se situací a

žádala její upálení. Talia se pokusila obhájit svou nevinu, královna však její slovům neuvěřila. V tom momentu přišel král a poté co se dozvěděl se celý příběh, nařídil upálení královny v ohni, který byl původně připravován pro Talií. Kuchaře povýšil na komorního a s Talií a jejich dětmi žili dlouhý a spokojený život.

4.1.3 Princezna ve spícím lese (Charles Perrault)

Jednou žili král s královnou, kteří nemohli mít děti, velice však po dítěti toužili. Nakonec se královna přeci jen porodila dceru. Ke křtinám nechali král s královnou povolát všech sedm víl, které byly v království k sehnání. Když se všichni na hostině usadili, uviděli přicházet velice starou vílu, která nebyla pozvána. Ze své věže nevyšla více než 50 let, a tak lidé uvěřili, že je buď mrtvá, nebo zakletá. Stará víla se cítila podvedená a mumlala kletbu mezi zuby. Uslyšela ji mladá víla a schovala se za závěs, aby mohla princezně požehnat jako poslední a měla možnost případné zlo napravit. Ostatní víly mezitím darovaly princezně krásu, milost, půvab všemu, co princezna učiní, schopnost tance a zpěvu. Stará víla jí předurčila, že se jednoho dne píchne o vřeteno a zemře. V tom vystoupila mladá víla, která dokázala kouzlo zmírnit. Dívka nezemře, ale usne na sto let, na jejichž konci ji probudí princ. Aby král zabránil předurčenému neštěstí, zakázal v zámku vlastnit vřeteno či příst. Po 15 nebo 16 letech, když byli král s královnou na cestách, princezna pobíhala po zámku z komnaty do komnaty, až nahoře v podkroví jedné věže spatřila stařenku, která předla. Princezna si chtěla předení také vyzkoušet, vřeteno ji však popíchalo a omdlela. Stařenka křičela o pomoc, nikdo a nic však princeznu nedokázalo probrat zpět k životu. Královští rodiče princeznu uložili do nejkrásnější komnaty, kde ji nechali čekat na vysvobození. Když se dobrá víla doslechla, co se stalo, přiletěla do království a uspala všechny osoby a zvířata, aby po probuzení princezna nebyla sama.

Po sto letech od události lesem projížděl princ na lovu a zajímal se o zámek, který spatřil. Každý mu řekl, co slyšel – někteří, že se jedná o starý hrad, ve kterém straší, jiní, že jde o sídlo čarodějů a čarodějnic, či že tam žije obr, který jí děti. Jeden starý muž mu povídal příběh o tom, že slyšel o princezně, která v zámku usnula a čeká na vysvobození od prince. Princ, hnán láskou a dychtivý slávy, se vydal do zámku podívat. Když přišel k obrovským stromům a křovinám, které rostly okolo zámku, rozestoupily se, aby mohl vstoupit. Všude viděl těla lidí a zvířat, která vypadala jako by byla mrtvá. Prohledával zámek, až přišel do pokoje, kde ležela krásná princezna. Poklekl u jejího lůžka a políbil ji. Princezna se probudila a s ní i celý palác. Po veliké a bohaté svatbě princ odjel do sídla svých rodičů. Princ skoro dva roky odjížděl na dlouhé výjezdy a lovy za princeznou. Tou dobou již spolu

měli děti, Jitřenku a Den, princovy rodiče však o ničem neměli potuchy. Princova matka byla z rodu lidožroutů, a princ měl o svou milou a své děti strach. Po dvou letech princův otec zemřel a princ přišel do zámku i se svou ženou a jejich dětmi.

Jednoho dne princ odjel do bojů. Po pár dnech poslala královna matka snachu i s dětmi do venkovského sídla a postupně nařídila správci, aby děti i princeznu uvařil. Ten však místo nevinných dětí a princezny uvařil jehně, kůzle a laň. Přestože se správci podařilo královnu matku ošálit, jednoho dne uslyšela děti a zjistila, že muž rozkaz nesplnil, že všichni žijí a schovávají se. Rozzuřená královna připravila lázeň plnou ropuch a hadů a chystala se do ní všechny hodit. V tu chvíli však přijel král. Rozběsněna touto situací se nakonec vrhla do kádě sama (Perrault, 1922).

4.1.4 Šípková Růženka (Jacob a Wilhelm Grimmové)

Před dávnými časy žili král a královna a velice si přáli děťátko. Jednoho dne královna seděla v koupeli, když z vody vylezla žába a královně přislíbila, že než uplyne rok, narodí se jí dcerka. A tak se i stalo. Královna porodila holčičku tak krásnou, že král uspořádal velkolepou hostinu. Mezi pozvanými byly také sudičky, kterých bylo 13, král měl však jen 12 zlatých talířů a tak se rozhodl jednu sudičku nepozvat.

Na slavnosti sudičky obdarovávaly princeznu dary, když své přání vyslovovala jedenáctá sudička, vpadla do sálu ta třináctá a zvolala kletbu: dívka se v den patnáctých narozenin píchne o vřeteno a zemře. Všichni byli zděšeni, když v tom předstoupila dvanáctá sudička, která své přání ještě nevyslovila. Kletbu nemohla zrušit, mohla ji však zmírnit: nezemře, ale upadne do stoletého spánku. Král chtěl princeznu uchránit před neštěstím a vydal rozkaz všechna vřetena z království spálit.

V den princezniných patnáctých narozenin nebyli královští rodiče doma a princezna procházela všechny komnaty i komory, až došla k jedné staré věži. Točitém schodištěm vystoupala nahoru, až došla k malým dvířkům. Otočila rezivělým klíčkem a uvnitř spatřila předoucí stařenku. Líbilo se jí to a chtěla také příst, jakmile se však vřetena dotkla, píchla se do prstu a kletba se vyplnila. Klesla na postel a upadla do hlubokého spánku, který se rozšířil po celém zámku. Vše se utišilo, spali všichni lidé i zvířata a okolo zámku vyrostla houština růží.

Zemí šla pověst o Šípkové Růžence. Čas od času se našli princové, kteří se pokoušeli do zámku proniknout, uvízli však v křovinách a zemřeli. Po mnoha letech se v zemi objevil

princ, který slyšel od jednoho starce vyprávět příběh o Šípkové Růžence. Princ byl statečný, nenechal se odradit smrtí předešlých zachránců a vydal se k zámku.

Když se přiblížil k houštině růží, samy se rozestoupily, proměnily se v květy, a nechaly prince projít. Procházel okolo spících zvířat a dvořanů, krále a královny, až došel do věže, kde spala Šípková Růženka. Byla tak krásná, že se toho pohledu nemohl nabažít. Sklonil se k ní a políbil ji. Jakmile se jí dotknul ústy, princezna se probudila a mile se na něj dívala. Společně sešli dolů, kde se s překvapením všichni probouzeli. Poté slavili svatbu a princ a Šípková Růženka žili spokojeně až do konce svých dnů.

4.1.5 Spící kráska (Walt Disney)

Příběh začíná po narození princezny, kdy se na královský dvůr sjíždějí hosté, kteří novorozené princezně Auroře přinášejí různé dary. Přichází také přítel krále Stephana, otce Aurory, král Hubert se svým synkem princem Filipem, budoucím ženichem princezny. Dostaví se také tři sudičky, které Auroře věnují dary krásu a zpěv, když v tom přichází Maleficent, která se zlobí, že na slavnost nebyla pozvána. Ve své zlobě vyřkne kletbu, že se dívka v den svých 16. narozenin píchne o hrot vřetene a zemře. Poslední víla, která ještě svůj dar předat nestihla, nedokáže kletbu zrušit, ale dokáže ji zmírnit – princezna jen usne do věčného spánku, ze kterého ji může probudit pouze polibek z lásky. Princeznin otec nechá sebrat a spálit všechny kolovraty z království. Po domluvě s králem princeznu sudičky vychovávají v chaloupce v lese pod jménem Šípková Růženka. V den 16. narozenin pro princeznu chystají dort a oslavu, kde jí chtějí předat královské šaty. Maleficent je ve svém sídle rozzlobena, protože nemá tušení, kde se princezna skrývá. Vyšle proto svého služebníka havrana, aby se po princezně podíval.

Mezitím se princezna prochází po lese a sbírá lesní plody, přičemž se náhodou setká s princem Filipem, který lesem projíždí na svém koni. Zpívají a tančí spolu a za krátkou chvíli se do sebe zamilují. Když se princezna vrátí do chaloupky, sudičky jí řeknou vše o jejím původu i o zasnubách s princem a odvádějí ji zpátky na hrad. Princ Filip se kvůli venkovské dívce pohádá se svým otcem a odjíždí ji hledat zpět do lesa. Maleficent mezitím odláká princeznu do vysoké hradní dveře, kde se princezna píchne o vřeteno kolovratu. Tam ji nacházejí sudičky a nechají uspat celý zámek. Princ nachází chaloupku, kde na něj však čeká Maleficent. Nechá jej spoutat a odvádí jej na svůj hrad. Sudičky se však vydávají na záchranu prince – osvobozují ho a darují mu meč. Maleficent však princi do cesty staví různé překážky – nechá hrad krále Stephana celý zarůst trním, promění se v draka, se kterým princ

musí zápasit, přičemž mu dobré víly v bojích pomáhají. Nakonec princ vítězí a kletba nad královstvím mizí. Princ nachází princeznu Auroru ve věži a polibkem z lásky ji probouzí. Na závěr filmu spolu tančí a dobré víly se škorpi o barvu princezniných šatů, které se v průběhu tance mění z růžových na modrou (Disney, 1959).

4.2 Společné vs. rozdílné prvky

Ústřední téma je ve všech variantách pohádky o Šípkové Růžence identické – dívka se píchne do prstu a usne. Další okolnosti se však liší, ať už jde o dívčiny rodiče, probuzení dívky či momentu, kdy pohádka končí.

Dívčiny rodiče: V Basileho verzi se setkáváme pouze s otcem dívky, o jeho ženě není řeč. Ve sbírce *Perceforest* se hovoří o princeznu otci a jeho sestře, jejíž čin je příčinou kletby a která následně o spící dívku pečuje. V Perraultově podobě pohádky, i ve verzích bratří Grimmů a Disneyho jsou zmíněni oba rodiče.

Kletba: V Basileho podobě příběhu ohlašují kletbu moudří muži, v jiných příbězích se setkáváme se sudičkami či vílami.

Počet sudiček: Ve sbírce *Perceforest* se objevují tři sudičky, jedna z nich je rozčilená a vyřkne kletbu. V ostatních příbězích na princeznu uvalí kletbu sudička, která nebyla pozvána, výsledný počet sudiček se však liší. V Disneyho zpracování jsou dohromady čtyři sudičky (3+1), v Perraultově verzi je sudiček osm (7+1), v příběhu bratří Grimmů je sudiček třináct (12+1).

Upadnutí do spánku: Ve všech verzích pohádky dívka upadne do hlubokého spánku na základě poranění se. V podobách, které nacházíme ve sbírce *Perceforest* a Basileho verzi jde o zapíchnutou třísku ze lnu, v ostatních verzích se dívka píchne o větveno.

Spánek: Ve sbírce *Perceforest* a v Basileho znění usíná pouze princezna. V ostatních verzích do spánku s princeznou upadá celé království, které nadto zarůstá divokými růžemi a stromy.

Probuzení: Ve sbírce *Perceforest*, a v Basileho pohádce se princezna neprobouzí s pomocí prince, ale naopak. Pohlavní styk s králem či princem prospí a probouzí se až prostřednictvím svých dětí, kdy ji jedno z nich, v průběhu hledání prsu, vysaje z prstu třísku. V ostatních verzích se princezna probouzí s princovým polibkem.

Pokračování příběhu: V příběhu *Perceforest* a vyprávěních od bratří Grimmů a Disneyho pohádka končí shledáním prince a princezny, ve znění Basileho a Perraulta se princezna ještě musí utkat s žárlivou manželkou nebo tchyní, které se chtějí ženy zbavit.

4.3 Psychoanalytická interpretace Šípkové Růženky

V Šípkové Růžence je hlavním tématem dlouhý spánek, který je považován za období nečinnosti. Právě to je zřejmě v uších posluchačů tím nejpálčivějším tématem pohádky. Jakožto posluchači jsme v napětí, zúzkostňuje nás představa nekonečně dlouhého spánku tolik podobného smrti. Když však posloucháme dál, zjistíme, že se nejedná o konec příběhu, ba naopak. Spánek netrvá věčně a my si můžeme oddechnout, po probuzení pokračuje život dál. Jde pouze o etapu v životě nejen Růženky, ale také každého z nás.

V příběhu Basileho je Talia dcerou mocného muže, který ji miluje natolik, že když jeho dcera usne, nedokáže v její společnosti zůstat. Po probuzení se Talia provdá za krále, který zplodil jejich dvě děti. Dle Bettelheima nahrazuje již ženatý král milenec krále otce, jsme tudíž svědky nevinnosti oidipovského dítěte, „*keré necítí žádnou zodpovědnost za to, co probouzí nebo si přeje probouzet ve svém rodiči*“. (Bettelheim, 2017, s. 278). Perrault se od krále milence odchyluje, v jeho příběhu se nachází král otec a princ, který přichází až po stoletém spánku princezny „*abychom si byli jisti, že ti dva nemají nic společného*“. (Bettelheim, 2017, s. 279). I v tomto příběhu je však oidipovské téma patrné: princova matka, která chce princeznu, jež si princ zamiloval, zahubit. Zlá víla reprezentuje žárlivou matku v době, kdy otec svou pozornost zaměřuje převážně na dítě (Bornstein, 1933, cit. podle Padovani, 2015).

Do veselé atmosféry hostiny přichází sudička, jejíž kletba je vždy stejná: dívka se poraní a zemře. Po tomto přání přichází sudička, která děsivou kletbu napravuje: dívka nezemře, ale na sto let usne. **Kmotry** jsou tedy rozděleny na hodné a zlou, což dle Bettelheima odkazuje na rozštěpení mateřské postavy. Přestože šťastný konec vyžaduje, aby bylo zlo potrestáno, u bratří Grimmů tato část chybí (Bettelheim, 2017).

Pokud je zmíněn věk, kdy ke zranění dojde, je to obvykle **kolem patnáctého roku**. Tento věk bývá začátkem menstruace. K menstruaci také odkazuje třináct sudiček (i když tento počet se mění, někde ani nejsou sudičky zmíněny) odkazujících na třináct lunárních měsíců – menstruační cyklus je v průměru 28denní). Král jako muž nedoceňuje nezbytnost menstruace a snaží se ji předejít – odstraní veškerá vřetena v království. Přeslice je v anglickém (distaff), ale i v českém jazyce využíváno jako pojmenování pro ženské

pokolení obecně (dříve se říkalo, že rod vymřel po přeslici, tzn. poslední potomek rodu, který vymřel, byla žena). Ačkoli se v některých verzích pohádky přeslice neobjevuje, tkaní byla vždy záležitost týkající se žen. Ústředním tématem pohádky je tedy sexuální probuzení (u dívek je menstruace obecně vnímána jako počátek sexuálního probuzení), k němuž i přes veškeré snahy rodičů nevyhnutelně dochází. Žádná opatření však princeznu neochrání. V době nepřítomnosti rodičů (superego se tiší) se o vřeteně píchne, puberta se prosazuje (Bettelheim, 2017).

Prozkoumáváním zámku, všech jeho místností a komůrek, je symbolicky zobrazeno zkoumání skrytých oblastí života (Bettelheim, 2017) a měnícího se těla (Bornstein, 1933, cit. podle Padovani, 2015). Osudná místnost se nachází ve věži, dívka přichází po **točitých schodech**, které jsou ve snech typické pro sexuální zážitek. Dalším symbolem pohlavního styku jsou dveře, které otevírá klíčkem v zámku a skrze které se dívka dostává do místnosti. Místnost je dle Freuda symbolickým znázorněním ženského pohlavního ústrojí. Klíč, kterým se místnost otevírá je naopak symbolem mužským (Freud, 1969). Bettelheim přitom dodává, že hlavní asociace představuje v dětském nevědomí spíše menstruace než pohlavní styk. Dle Bornstein (1933, cit. podle Padovani, 2015) dívka touží po penetraci, následkem čehož je potrestána – **píchnutí** a krev může být symbolem jak deflorace, tak menstruace.

Ve dveřích místnosti přede **stařena**. Ta je odkazem k předchozím generacím, ke kterým se často vztahuje také pojetí menstruace, jakožto ženského prokletí, které se podle Bible dědí ze ženy na ženu. Pokud dívka na menstruaci není připravena, bývá pro ni velice negativním zážitkem, který ústí do bezvědomého spánku.

Spánek zdůrazňuje dlouhé a tiché soustředění se na sebe. „*Během několika měsíců před první menstruací a často ještě nějakou dobu po ní jsou dívky pasivní, vypadají ospale a stahují se do sebe. Ačkoli sexuální zralost chlapců není ohlašována žádným podobným viditelným stavem, mnozí z nich prožívají během puberty období malátnosti a obracejí se do sebe podobně jako dívky.*“ (Bettelheim, 2017, s. 274) Ve fázi spánku jedinec nabírá síly na další etapu, kdy je potřeba opustit jistoty dětství a naučit se čelit úzkostem vyplývajících z nejistot důsledků jednání. V psychoanalytickém pojetí představuje spánek období latence, kdy sledujeme v sexuální aktivitě zastavení a ústup. V tichu a hloubání má jedinec možnost poznávat sám sebe a stávat se sebou samým.

Na této cestě je však důležitá nejen **Růženčina nečinnost** a zabývání se sama sebou, ale zároveň **princova aktivita** – hledání ve vnějším světě, překonávání překážek. „*I když je*

dívka popsána jako někdo, kdo se ve snaze stát se sebou samým obrací dovnitř, a chlapec jako ten, kdo se k vnějšímu světu staví směle a aktivně, symbolizují oba dohromady dvě cesty, jimiž člověk musí projít, než dospěje k vlastní identitě: tj. než se naučí chápat a zvládat svůj vnitřní i vnější svět.“ (Bettelheim, 2017, s. 276)

Před nápadníky je chráněna zdí z trní. Bornstein (1933, cit. podle Padovani, 2015) uvažuje nad **trny** (jakožto symbolikou rostoucího pubického ochlupení) jako symbolem ochrání dívký před nezralým sexuálním stykem. Dívká v tomto čase sprádá pomstu vůči mužům, rozzlobená na svého otce, který jí neochránil v čase, kdy to potřebovala. A tak fantazíruje o tom, jak zničit penis (vagina dentata), zatímco nápadníky láká svou krásou.

Některí nápadníci se k princezně pokoušejí dostat dřív, trní je však polapí. Je varováním přede všemi, kteří se snaží k dívce dostat předtím, než je sama připravena. Když pak dozraje tělesně a citově a je přichystána na lásku, trny se rozestoupí a promění se v růžové květy. Za tím je možno uvidět poselství: „*Nedělej si starosti a nesnaž se věci uspěchat – až čas uzraje, neřešitelný problém se vyřeší sám od sebe.*“ (Bettelheim, 2017, s. 284)

Harmonické setkání prince a princezny je symbolem bytí v souladu nejen se sebou samým, ale i s druhým. Znamená sexuální probuzení, ale také probuzení vyššího Já. „*Avšak teprve když člověk dosáhne niterného souladu sám se sebou, může doufat, že se mu totéž podaří ve vztazích k ostatním.*“ (Bettelheim, 2017, s. 286)

4.4 Analytická interpretace Šípkové Růženky

Motiv bezdětných rodičů, kterým začíná pohádka bratří Grimmů, bývá dle Franz (1998) předstupněm narození zázračného dítěte. „*Bezdětnost sama o sobě svědčí, že bylo přerušeno spojení s tvořivým základem psýché a že zeje hluboká propast mezi hodnotami a idejemi kolektivního nevědomí a temným životodárným základem nevědomých archetypových procesů proměny.*“ (Franz, 1998, s. 133)

Analytická psychoterapeutka Anne Barring (1995) vnímá příběh Šípkové Růženky jako metaforu pro čas věnovaný nám samým, v němž je nutné propojit naši příliš doslovnou, lineární mysl s instinktivní a kreativní duší. Je příběhem o ztrátě a zotavení naší duše a o propojení naší hlavy a srdce, o propojení mezi analytickou, doslovnou myslí a hlubokým, femininním základem naší duše.

Barring (1995) je názoru, že **princ** reprezentuje sluneční princip vědomí. Představuje naši pátrající mysl toužící po objevení, pochopení a po proniknutí do reality, která v tomto

příběhu hledá ztracený ženský protějšek. **Spící kráska** nese lunární princip duše, hodnoty pocitů, které jsou ve vztahu k mysli nerozvinuté či nesrozumitelné a které mají na sto let ležet zakleté.

Křoví s trny ukazuje, jak neprorazitelná bariéra mezi hlavou a srdcem leží a jak složité je se přes ni dostat. Trnité křoviny symbolizují systém představ, které jsme v průběhu stovek až tisíců let snovali. Jde o hluboce zakořeněné náboženské představy o povaze Boha, naší hříšné přirozenosti, a o vědeckých přesvědčeních o tom, čemu říkáme hmota, respektive našich představách o duchu a přírodě. Tento systém představ, který je nám hluboce vtisknut skrze generace, stojí mezi srdcem a duší. To je důvodem, proč je pro nás téměř nemožné dosáhnout pod povrch našeho každodenního vědomí a vztahovat se k citění, prožívání a tělesnosti. Instinktivní vědomí primárně nekomunikuje skrze slova, ale skrze pocity, intuici, obrazy, emoce a sny, a pokud mu nevěnujeme pozornost, není možné, aby se dotklo mysli zaměřené na svět kolem. Cesta za hledáním duše je složitá a dokonce nebezpečná. Vyžaduje opuštění toho, co víme, co jsme se naučili a co nám bylo předáno. Znamená vzdát se kontroly a otevřít se cestě.

Je nutné, aby se objevil hrdina, který se intuitivní moudrosti otevře. Hrdinou v pohádce o Šípkové Růžence je **princ**. Je to typ hrdiny, kterému nechybí krása, síla ani odvaha. „*Tyto modelové postavy jsou projekce, které vytváří nevědomí; objevují se buď bezprostředně ve snech mladých lidí, nebo se promítají na vnější osoby, utkvějí ve fantazii dítěte a ovlivňují vytváření jeho já.*“ (Franz, 1998, s. 48). Dokud neexistuje vědomí dítěte, je jáský komplex tvořen seberegulujícím centrem skrze emocionální procesy. Jak se v průběhu času jáský komplex buduje, začne nabývat názoru, že je sám centrem, začne se od bytostného Já oddělovat. Jestliže ego začne kamenět, drží se pouze svého rozumu a ztratí s bytostným Já kontakt, vzniká neuróza. Ten, kdo obnoví vědomý stav, je hrdinou. „*[...] hrdina je archetypová postava, která ukazuje model takového já, jež funguje v souladu s bytostným Já.*“ (Franz, 1998, s. 50)

Stejného názoru je Grace Hogstad (2011), která v **princi** vidí symbol maskulinní energie, agresivní část lidské psyché. Když pak s láskou princeznu probudí, probudí se rovněž celé království. Krajina kolem se uzdraví, vědomí se stává vědomé si sebe sama. **Šípková Růženka** symbolizuje archetyp ženy, feminní princip. **Svatba** prince a princezny pak odkazuje na snoubení protikladů, ženy a muže, ale taktéž jednotu protikladů psyché.

4.5 Symbolická interpretace

Umělecké artefakty ztvárňující téma Šípkové Růženky jsou plné symbolů, o jejichž významy se v průběhu interpretací arteterapeut může opírat. Proto se v následující podkapitole vydáme po jejich stopách.

Zámek/hrad bývá symbolem bezpečí, v pohádkách stává uprostřed zakletých lesů. Zářící je souhrnem pozitivních přání, černý a prázdný je obrazem temných sil ovládajících duši (Becker, 2002). Pro královský pár je zámek či hrad domovem, který Freud chápe jako symbol lidského těla. Okna, dveře aj. jsou pak symboly tělesných dutin, podobně je to s výstupky. Domy jsou místa, kde je pro nás bezpečno, a ve kterých se zabýváme vztahem k sobě samým i k lidem okolo. Patří mezi symboly osobnosti (Kastová, 1999). Konkrétně zámek či hrad je pak dle Freuda ženským symbolem (Freud, 1969).

Král bez královny: Král a královna jsou v pohádkách dle Freuda představiteli otce a matky (Freud, 1969). Král je výjimečnou postavou, jde o symbol božského principu, bytostného Já, o prvek kolektivního vědomí. Bez ženského principu je však neúplný, chybí emoce, city, iracionalita. V příběhu jde o „*problém dominujícího kolektivního postoje, z něhož se vytratil princip Erotu – princip vztahu k nevědomí, k iracionalitě, k ženství. Jde o situaci, kde kolektivní vědomí ustrnulo a ztuhlo do nauk a formulí*“. (Franz, 1998, str. 44). Princezna je pak nejen symbolem nastolení rovnováhy, ale také obnovy království (Franz, 2008).

Bezdětní král s královnou: Bezdětnost je symbolem přerušeno spojení s tvořivou podstatou, „*že zeje hluboká propast mezi hodnotami a idejemi kolektivního vědomí a temným životadárným základem nevědomých archetypových procesů proměny*“. (Franz, 1998, str. 133)

Koupel je druhem křtu, proměnou skrze vodu, tedy prostředníka nevědomí. (Franz, 1998) „*Narození bývá skoro pravidelně znázorňováno nějakým vztahem k vodě.*“ (Freud, 1969, str. 120).

Žába bývá zobrazována v souvislostech s vodou či deštěm. Je považována za měsíční zvíře (měsíc díky svému působení na ženský organismus souvisí se ženstvím, plodností). V Japonsku je považována za symbol štěstí, v Indii je symbolem spjatosti s plodností Matky země. Podobně ve staré Mezopotámii byla symbolem plodnosti. V Egyptě byla bohyně Heket, zobrazována se žabí hlavou, byla ochránkyní porodů. Ve středověku se věřilo, že žabí kosti slouží k milostnému kouzlu (Becker, 2002). Setkáváme se však i s negativními konotacemi. Např. v Bibli je považována za nečisté zvíře, byla symbolem d'ábla,

zosobněním negativních vlastností. Mezi oblíbené středověké motivy patřili žáby a hadi vylézající z mrtvol jako symbolika marnosti a pomíjivosti (Becker, 2002; Royt, 1998). Žáby bývají rovněž jakožto zvířata symbolem animálních instinktů, nevědomé složky psyché. V pohádce bratří Grimmů žába vylezla z vody, kde se koupala královna a zvěstovala narození princezny. K tomu, aby mohla otěhotnět, se tedy královna musela ponořit do nevědomí, navázat s ním kontakt.

Sudičky: V různých variantách pohádek je počet sudiček jiný, platí však pravidlo, že jsou sudičky hodné, dávající dary a jedna rozzlobená sudička, která na princeznu uvalí kletbu. Sudičky tak mohou dle analytické psychologie představovat pozitivní a negativní mateřský komplex. Hodné sudičky (společně s královnou) by tak představovaly pozitivní mateřský komplex znamenající pevnou vnitřní základnu, důvěru v sebe sama a ve svět. Zlá sudička by pak mohla být symbolikou negativního mateřského komplexu, který představuje nedůvěru v sebe sama a ve svět, pochybnosti, pocit ohrožení (Kast, 2004).

Princezna: V pohádce zastupuje ženský princip. Podle toho, jakého pohlaví je autor uměleckých artefaktů analytická psychologii chápe princeznu jakožto jáský komplex (u žen) či jako animu (u mužů), naopak je tomu u prince. K úplnému životu princezna potřebuje vztah se svým animem, se svou vnitřní mužností, což jí dodá sebevědomí, odvahy, aktivitu a iniciativu.

Prozkoumávání místností: Královští rodiče odjeli na cesty a princezna zkoumá okolí. Vytváří vlastní aktivitu bez dozoru rodičů, poznává své vyvíjející se tělo (viz symbolika zámku/hradu).

Schodiště znamená možnost duševního či duchovního vývoje, postupného nárůstu vědění (Becker, 2002). Na konci schodiště jsou dveře, které princezna klíčkem odemýká. Obojí je dle Freuda symbolikou pohlavního styku (Freud, 1969).

Věž je falickým symbolem, místnost ve věži je pak symbolem uzavřeného a nepřístupného prostoru vztahujícímu se k ženství či panenství. Pojí se v ní jak mužská, tak ženská symbolika pravděpodobně se vztahující k rodičovským komplexům. Jako odloučený a otevřený prostor také může symbolizovat filozofické myšlení, meditaci (Becker, 2002). To může odkazovat k potřebě vývoje, růstu, odpoutání od rodičovských komplexů, na základě čehož má jedinec možnost hledat sám sebe. V určité fázi dospívající potřebuje změnit charakter vazeb k rodině, která by mu v následném rozvoji spíše překážela (Vágnerová, 1999). Je potřeba využívat impulzů z okolí a zkoušet nové činnosti vedoucí ke změně postojů

a nacházení sebe sama. „*Dokud se vyhýbáme situacím, které v nás vyvolávají úzkost, vždycky máme sklon ke zpětnému vývoji, k regresi.*“ (Kast, 2012, str. 46)

Vřeteno je dřevěné a dřevo bývá ztotožňováno s prvotní látkou, proto se pojí s významy jako je životní síla, mateřství, ochrana. Kvůli pravidelnému otáčivému pohybu je považováno za symbol nezvratného osudu a věčného návratu. Z důvodu falického tvaru je také považováno za sexuální symbol, z důvodu jeho dřevěného materiálu jako symbol ženský (Becker, 2002). Ve vřetenu se tedy pojí mužská a ženská symbolika, což může odkazovat na rodičovské komplexy, od kterých se princezna/hrdinka musí odpoutat, aby našla vlastní identitu, jinak zůstane v původní rodině.

Píchnutí o vřeteno / krev: Krev představuje cosi tajuplného, bývá ztotožňována s životní silou, ohněm, duší. Rovněž je symbolikou znečištění v souvislosti s menstruací či porodem (Becker, 2002). Menstruační krev je jedním z upozornění, že se z dívky stane žena. Tělesné dospívání je významnou změnou, která může představovat zátěž, uvědomění může vyvolat úzkost (Vágnerová, 1999).

Spánek: Během spánku se střídá několik fází, díky kterým dochází k obnově jak fyzických, tak psychických sil. Spící člověk vypadá jako nečinný, tato nečinnost je však jen zdánlivá. Nejen že v průběhu spánku můžeme přijímat podněty, které jsou však podrobovány přísnějšímu výběru, než tomu je v bdělém stavu, jsme však také duševně aktivní, a to když sníme. Během snění se míchají vědomé a nevědomé prvky. Smyslem snů je dle analytické psychologie překlenout napětí mezi vědomím a nevědomím. „*Podarí-li se integrovat poselství snů, sen tak napomáhá rozvoji a rozšiřování vědomí individua. Proto sen hraje významnou roli v individuálním procesu.*“ (Müller & Müller, 2006, str. 368). Únik do fantazie, denní snění, bývá v pubertě obrannou reakcí s jejíž pomocí jedinec alespoň symbolicky zvládá situace, které reálně řešit nedokáže (Vágnerová, 1999). Růženka je tak zdánlivě nečinná, přitom je však ponořena do nevědomí a mezitím zarůstá v zámku, v kruhu rodiny, ze kterého je potřeba se vymanit.

Les, stromy, křoviny, růže: „*Les je oblast, kde míváme omezený výhled, kde můžeme zabloudit, kde mohou být divoká zvířata a nečekaná nebezpečí, proto je stejně jako moře symbolem nevědomí.*“ (Franz, 1998, s. 102). Les a křoví je symbolem genitálního ochlupení (Freud, 1969). Zámek je však zarostlý rovněž šípkovými růžemi. Freud (1969) se zmiňuje všeobecně o květech a květinách, které označují ženské pohlavní ústrojí či panenství.

Prince (viz princezna – animus a anima) lze přirovnat k archetypu hrdiny, zachránce. Celé království spí a úkolem prince je dát situaci do pořádku. Hrdina je modelem já, které je v kontaktu s bytostným Já, díky čemuž je umožněno obnovení normálního fungování království (Franz, 1998). Princ je tedy aktivní prvek, který o princeznu či vlastní život bojuje.

Svatba: Setkání a snoubení mužsko-ženské polarity, splynutí protikladů. Princezna našla svou skutečnou identitu v úplnosti bytostného Já.

4.6 Téma Šípkové Růženky v projektivně-intervenční arteterapii³

V projektivně-intervenční arteterapii je téma Šípkové Růženky možné zpracovávat jak v podobě akvarelů, tak koláží.

Pohádka o Šípkové Růžence zobrazuje dívku od jejího narození po období mladé dospělosti. Období dospívání zde však hraje hlavní roli, jde totiž o období (okolo Růženčina patnáctého roku), ve kterém se odehrává zápletka příběhu. V projektivně-intervenční arteterapii se toto pohádkové téma pojímá jako téma dotýkající se období latence u Freuda, kdy je sexuální energie nečinná (spí), či období adolescence (viz kapitola 3.1.1 Erikson – identita versus zmatení rolí), ve kterém se skrývá nejen téma dospívání, ale také téma hledání vlastní identity, vztahování se směrem k sobě a ke svému okolí. „[...] jde o osud a erotické probuzení mladé princezny.“ (Lhotová & Perout, 2018, s. 169)

Spánek symbolizuje období bez vážných vztahů, období flirtů, oťukávání opačného pohlaví apod., období klidu před vážnými vztahy. To odkazuje na období latence tak, jak jej pojímal Freud, Růženčin sexuální pud spí. Zároveň aktivní princ věnující se záchraně Růženky odkazuje na mladší školní věk v pojetí Eriksonově (stadium snaživost versus méněcennost). Rovněž se dotýká téma narcismu – jedinec se zabývá převážně sám sebou, je uzavřený ve svém světě, což odkazuje spíše na věk starší, v Eriksonově pojetí na období adolescence, kdy se člověk věnuje hledání a budování identity (identita versus zmatení rolí).

Stejně jako v psychoanalytickém pojetí chápe **píchnutí se o vřeteno a krev** jako odkaz na menstruaci, trauma z prvních měsíčků.

Růže je chápána jako symbol ženskosti, ambivalence – voní, má však trny a dokáže poranit a neurotického symptomu.

³ Čerpáno z větší části z přednášek MgA. Stanislava Zemana, Ph.D., MBA.

Důležitá je rovněž barva šatů Šípkové Růženky. Jméno Růženka stejně jako šípkové růže, kterými zarůstá hrad, evokují růžovou barvu. „*Světle růžová barva je barvou přisuzovanou malým holčičkám, roztomilým a bezbranným, a u nich samotných bývá dost oblíbená. Nejspíše ve snaze uchovat si původní roztomilost se nezřídka objevuje u starších žen. Tmavě růžová barva odstínu syrového masa patří k přechodovým etapám směřujícím k budoucnosti ještě nejasné.*“ (Lhotová & Perout, 2018, s. 157–158)

Celkově se vztahuje k tématům týkajících se dospívání a vztahů. Vhodnou klientelou jsou tak mimo jiné jedinci ve věku puberty a adolescence (téma Šípkové Růženky patří k věku) nebo např. osoby s poruchami příjmu potravy (příběh odkazuje na měnící se tělesné schéma dívek).

EMPIRICKÁ ČÁST

5 METODOLOGICKÝ RÁMEC

5.1 Výzkumný design

Ke zkoumání byl zvolen kvalitativní typ výzkumu, který otevírá možnost komplexního obrazu. Výzkum je rozdělen do dvou fází, kdy se nejprve snažíme plošně porozumět tomu, jakým způsobem bývá pojímáno a zobrazováno téma Šípkové Růženky studenty a studentkami oboru arteterapie v Ateliéru arteterapie Pedagogické fakulty Jihočeské univerzity. V rozhovorech se čtyřmi studentkami se následně pokusíme zjistit, jaká témata se v souvislosti s touto pohádkou vynořují.

V kvalitativním výzkumu je hlavním nástrojem sám výzkumník. Typem dat jsou obvykle poznámky, audiozáznamy, fotografie, osobní komentáře, poznámky aj. Tato data se pak analyzují a interpretují. „*Kvalitativní výzkumník nesestavuje ze získaných dat skládanou, jejíž konečný tvar zná, spíše konstruuje obraz, který získává kontury v průběhu sběru a poznávání jeho částí. Výzkumník ve svém hledání významů a snaze pochopit aktuální dění vytváří co pozoroval a zaznamenal.*“ (Hendl, 2005, s. 52)

V bakalářské práci jsou použity dva výzkumné designy kvalitativního výzkumu. Využívá jistou verzi fenomenologického zkoumání, ve které se snaží zachytit jak studenti a studentky oboru arteterapie skrze umělecké artefakty pojímají téma Šípkové Růženky. Pro hlubší pochopení tématu pak využívá designu mnohonásobné případové studie, respektive osobní případové studie (Hendl, 2005).

Skrze fenomenologické zkoumání je možné studovaný fenomén zachytit pokusem porozumět zkušenostem účastníka (Hendl, 2005). Nasbíraná data se následně podrobí analytickému závorkování. Materiál, který zkoumáme, má dvě dimenze. „*Je to dimenze substantivní, kdy se něco reálně odehrává v nějakých objektivních podmínkách. Zkoumáme-li tuto dimenzi, klademe si otázku Co? [...] Na druhé straně je to dimenze konstruktivní, kdy zúčastnění aktéři sami aktivně vytvářejí a reprodukují svou definici reality. Zkoumáme-li tuto definici, klademe si otázku Jak?*“ (Švaříček & Šedřová, 2007, s. 225). V souvislosti s touto bakalářskou prací tedy budeme pátrat po tématech obsažených v uměleckých artefaktech a po tom, jak participantů uchopují téma Šípkové Růženky.

V osobní případové studii „*jde o podrobný výzkum určitého aspektu u jedné osoby.*“ (Hendl, 2005, s. 104). V bakalářské práci se realizuje šetření čtyř případů. Vzniklá data budou následně podrobena obsahové analýze, která umožňuje zkoumat obsah i formu sdělení. Jejím

cílem je rozkrýt vlastnosti předložených dokumentů a analyzovat náměty rozhovoru (Hendl, 2005; Švaříček & Šed'ová, 2007).

5.2 Výběr a charakteristika výzkumného vzorku

Pro účely šetření byly využity práce studentů či absolventů bakalářského oboru arteterapie na Jihočeské univerzitě v Českých Budějovicích zobrazující téma Šípkové Růženky, které byly nafoceny. O možnosti zapojení se do výzkumu se studenti dozvěděli prostřednictvím osobního oslovení, e-mailu či sociální sítě Facebook. Sběr dat probíhal v září a říjnu 2019, ve stejném termínu probíhaly rozhovory se čtyřmi participantkami, které byly ochotné se do výzkumu zapojit.

Z prvního ročníku se rozhodlo zapojit 8 studentů, bylo sesbíráno 8 koláží a 4 obrázky. Ze druhého ročníku se do výzkumu zapojilo 9 studentů s 10 kolážemi a 9 obrázky. Ze třetího ročníku poskytlo své artefakty 8 studentů s 11 kolážemi a 7 obrázky. Zapojilo se rovněž 10 studentů z tzv. převisu. Jedná se o studenty, kteří překročili standardní dobu studia a jsou tudíž ve 4. či 5. ročníku. Ti poskytli 14 obrázků a 12 koláží. Do výzkumu se rovněž zapojily dvě absolventky oboru, jedna poskytla koláž a akvarel, druhá pouze koláž.

Celkem 20 participantů poskytlo po dvou artefaktech, tedy obraz a koláž. Dalších 9 poskytlo pouze jeden artefakt, a to koláž. Více než dva artefakty poskytlo 9 účastníků výzkumu.

Se čtyřmi studentkami byl následně proveden rozhovor nad výtvarnými artefakty. Jednalo se o rozhovor polostrukturovaný, vycházející z předem připraveného seznamu otázek (Švaříček & Šed'ová, 2007). Obsahoval především otázky pomáhající k navázání kontaktu, např. Když se nyní podíváš na své artefakty, jaké z nich máš pocity? Je ti v nějakém dobře? Apod. Z toho důvodu nepovažujeme za nutné s ním dále pracovat.

5.3 Charakteristika výzkumných dat

Mezi výzkumná data byly zařazeny jak tematické akvarely, tak koláže. Celkem bylo sesbíráno 35 akvarelů a 43 koláží od 37 studentů (37 žen, 1 muž) či absolventů Ateliéru arteterapie PF JU.

Sběr dat probíhal prostřednictvím příležitostného výběru, podmínkou bylo studium autorů akvarelů a koláží, zobrazujících příběh Šípkové Růženky, v Ateliéru arteterapie na PF JU.

5.4 Výzkumné cíle a otázky

Cílem je přinést vzhled do zobrazování pohádkového příběhu o Šípkové Růžence v tematických akvarelech a kolážích a postihnout interpretační potenciál tohoto tématu v projektivně-intervenční arteterapii.

Nejprve se bude práce zabývat zodpovězením výzkumných otázek týkajících se způsobů, jakým je s tématem studenty zacházeno.

VO1: Které fáze pohádky o Šípkové Růžence a s nimi související postavy bývají studenty a studentkami oboru arteterapie nejčastěji znázorněny?

VO2: Která témata se v souvislosti s pohádkou o Šípkové Růžence objevují v rozhovorech s autory artefaktů?

5.5 Etické aspekty výzkumu

Všichni participanti se výzkumu zúčastnili dobrovolně. Studentům a studentkám byl sdělen záměr sběru artefaktů, tedy jejich použití k sepsání bakalářské práce, měli možnost se rozhodnout, zda artefakt poskytnou či ne. V průběhu sběru dat byli participanti ujištěni, že umělecké artefakty budou použity pouze k sepsání bakalářské práce a jejich totožnost bude anonymizována. Participantky účastníci se rozhovoru byly informovány o časovém nároku na rozhovor samotný.

6 VÝSLEDKY

6.1 Zobrazené fáze a postavy

V této podkapitole nabídneme odpověď na první výzkumnou otázku, tedy VO1: Které fáze pohádky o Šípkové Růžence a s nimi související postavy bývají studenty a studentkami oboru arteterapie nejčastěji znázorněny?

6.1.1 Sudičky

Motiv sudiček nepatří mezi často zobrazovaná témata. Ze všech vybraných artefaktů se tímto tématem přímo zabývaly tři autorky v akvarelovém zpracování (artefakty č. 13, 48, 50), tři autorky v koláži (artefakt č. 68, 72 a 73). Sudičky se v artefaktech ještě objevují v případě, že je pojatý formou vyprávění příběhu (tím se bude práce zabývat později). Tato fáze příběhu stojí hned na jeho počátku. Mohli bychom tedy přemýšlet nad tím, jak je pro autora důležitý počátek děje či jeho vlastního příběhu, co se v tomto období událo (a to jak v prostoru interpersonálním, tak intrapsychickém).

Je zajímavé, že přestože se v pohádkách hovoří o třech sudičkách dobrých a jedné, která zakleje na princeznu, autorky (v případě zobrazení většího počtu sudiček) se shodují na dvou sudičkách dobrých a jedné „zlé“, uvalující kletbu. Ta je vždy zobrazovaná v černých šatech. Černou barvu lze vnímat například jako výraz prázdnoty, smutku či protestu. Dle věku odpovídá pubertálnímu vymezování se (Lhotová & Perout, 2018). Komu autorky vzdorují? Lze uvažovat o vzdoru týkajícího se ženských autorit v psychickém prostoru autorek samých? Chamberlainová (2009) hovoří o tom, že ženy mohou převzít různé aspekty mateřství. Hodné víly tak mohou reprezentovat matčiny dobré stránky, pozitivní mateřský komplex, zlá sudička či princova matka v Basileově a Perraultově verzi pak mohou reprezentovat stinné mateřské stránky, respektive negativní mateřský komplex. Ve vývojovém hledisku je dle Kleinové (cit podle Mitchell & Black, 1999) nutná tendence k integraci podporující vidění celistvého objektu, tedy ne černo-bílého vidění objektů, ale naopak objektů někdy dobrých a někdy špatných. Aby mohla princezna nalézt svou identitu, je pro ni nutné se s mateřskými komplexy vypořádat, jinak jejímu partnerskému vztahu hrozí projekce nenaplněných očekávání, která chová vůči matce (Kast, 2013). Tato témata by tedy mohla odkazovat na témata mateřských komplexů. Autorek bychom se mohly tázat jaké vztahy měly/mají s matkou, případně na postavu kritika v rámci vnitřní psychické struktury.

Na jednom z akvarelů (artefakt č. 48) je vyobrazená zlá sudička přímo v průběhu uvalování kletby, to je ještě umocněno pohledem z okna na ubývající měsíc. Měsíc jakožto ženský

symbol ubývá, přibývá tedy mužských principů, zlá sudička se podobá spíše muži. Jde tedy v tomto případě o mateřský či otcovský komplex?

U artefaktů č. 13 a 50 se zlé sudičky objevují v identifikačním poli, odkazují tedy k autorce samotné. V čem by si mohly být s danou vílou podobné či jakou vlastnost této sudičky by bylo dobré vlastnit? Je zároveň možné se opřít o barevnost figury a tázat se po stinných stránkách autorek.

Koláž č. 72 zobrazuje dokonce dvě zlé sudičky, obě se nachází v její horní polovině. Růženka ani jiné postavy zobrazené nejsou, postel nacházíme prázdnou. Hrad je zobrazen v noci, jako by byl bez známek života. Jakou část pohádky autorka zobrazuje? Co se na koláži děje? Čeká sudička na osudný den, kdy Růženka usne? Nebo se Růženka ještě ani neobjevila na scéně? Zlé sudičky jsou dvě, jedna z nich se nachází v rovině odkazující na ideální já, zároveň je však zlá sudička na místě „ty, se kterým si nevím rady“. V čem je tato postava pro autorku lákavá? K čemu by bylo dobré se umět chovat jako tato postava? Bylo by taktéž zajímavé zjistit, která sudička je ta, která Růženku zaklela a koho by obsadila do postavy druhé sudičky.



Artefakt č. 13



Artefakt č. 50



Artefakt č. 48



Artefakt č. 72



Artefakt č. 73



Artefakt č. 68

Obrázek 1: Sudičky

6.1.2 Princezna před zraněním

Princeznu před zraněním nebo v jeho průběhu zobrazily tři studentky. Na dvou artefaktech (č. 35, 69) je zobrazená princezna se zlou sudičkou. V obou případech se sudička nachází na levé polovině papíru, princezna na polovině pravé. Zlá sudička v tmavých šatech může odkazovat např. k mateřskému komplexu (viz výše). V čem by mohla být pro princeznu (autorku) zlá víla (matka) konkurentkou?

Na artefaktu č. 22 je princezna zobrazena s kyticí růží, kolovrátek je v pozadí, vřeteno položené vedle vázy s květinami. Žlutočervená kombinace květů odkazuje k racionalitě a aktivitě, květy jsou v poměru s postavou a okolím obrovské. Dívka je místo kolovrátku zaujatá květinami. V příbězích byla dychtivá si činnost vyzkoušet, tady jako by ji přehlížela. V jakých chvílích se vyplatí zůstat v představách? Kdy nebo v čem je výhodné se vzepřít osudu?



Artefakt č. 35



Artefakt č. 22



Artefakt č. 69

Obrázek 2: Princezny před zraněním

6.1.3 Spící princezna

Fázi, kdy princezna spí, zobrazuje pět akvarelů (č. 15, 51, 57, 59, 65) a tři koláže (č. 43, 58, 71). Jedná se o období stoletého spánku, princezna je pasivní, čeká na vysvobození. V návaznosti na spánek se můžeme dotazovat o čem princezna na obrázku sní? Co se jí „honí hlavou“?

Můžeme se rovněž tázat na aktivitu a pasivitu u autorky - za jakých okolností je aktivní/pasivní? Další možná otázka se vztahuje k oblasti partnerských vztahů – kdo je ve vztahu aktivnější? Autorka či její partner/partnerka?

V souvislosti s denním sněním a utvářením představ o světě a scénářů je možné se ptát po tom, jak autorky lpí na svých představách o tom, jak by věci měly být?

V artefaktu číslo 57 je píchnutá a usínající princezna zobrazena přímo uprostřed artefaktu, vyplnila tak celý formát obrazu. Obchází autorka dané téma? Spící princezna je zobrazená v okvětních lístcích v lese, v čemž nalézáme odkazy k nevědomí, bytí v myšlenkách. Jak se daří autorce bytí v přítomnosti, „tady a teď“?

V artefaktech č. 58 a 65 je vyobrazená pouze hlava princezny. Je tedy možné se ptát po tom, jak se princezně/autorce daří být ve spojení s tělem? Jak se jí daří vnímat tělesné projevy?

Na artefaktu č. 58 jako by princezna spala s otevřenýma očima. Mohli bychom se tak tázat, zda je spící či bdící? Co se na obrázku děje? Okolí koláže naznačuje, že by toto období mohlo být pro autorku tématem, jako by se vše okolo princezny „točilo“, zároveň je okolí zarostlé květinami - co květiny zakrývají? Chce se autorka vyhnout tématu?



Artefakt č. 65



Artefakt č. 51



Artefakt č. 15



Artefakt č. 57



Artefakt č. 59



Artefakt č. 71



Artefakt č. 43



Artefakt č. 58

Obrázek 3: *Spící Růženka*

6.1.4 Zasněný princ

Artefakt č. 5 jako by zaznamenával zasněného prince. Mužský aktivní princip je zobrazen pasivně. Váhá nad těžkým úkolem? Zároveň mu chybí dolní končetiny – je možné se k princezně dostat? Jak autorka vnímá mužské protějšky?



Artefakt č. 5

Obrázek 4: Zasněný princ

6.1.5 Princ hledá svou vyvolenou

Deset koláží (artefakt č. 1, 10, 21, 25, 33, 41, 47, 63, 66, 74) a šest obrazů (artefakt č. 11, 20, 30, 39, 45, 60) zobrazuje část příběhu, ve které je princ na cestě. Na většině obrazů a koláží se objevuje zarostlý hrad. Jak je princezna dostupná? Je možné se k ní dostat? Rozestoupí se křoviny před princem? Je na setkání s princem připravena? Nejde jen o smysl sexuální (viz psychoanalytická interpretace Šípkové Růženky), ale také o smysl psychologický. Ke zralému partnerství je potřeba dvou dospělých jedinců, připravenost tedy zahrnuje také vědomí vlastní identity (viz Erikson - stádium identity vs zmatení rolí).

Zajímavé je zobrazení Růženky jako lidské postavy s hlavou nakreslenou (možná panenky Barbie?) na artefaktu č. 1. Postava princezny je tak sestavena z více částí – komu by tyto části patřily? Hlava princezny je nereálná, nedosažitelná. Za jakých okolností by se mohla žena (autorka) podobat této princezně? Jak vypadá její ideální Já?

Na artefaktu č. 30 je vyobrazena spící Růženka. Obrázek působí nepříjemným dojmem, princ jako by již odcházel. Růže princezně prorůstají kůží, zraňují ji. I ruka, v níž princezna drží květ, krvácí. Nepřišel princ k Růžence příliš brzy?

Artefakt č. 63 zobrazuje uprostřed koláže koně, kteří bývají považováni za symbol mládí, síly, sexuality a mužnosti, podílí se jak na temné, tak na světlé stránce symboliky (Becker, 2007), běžící od prince, respektive růžového porostu, k Růžence. Nabízí se otázka,

s kolika muži se princ musí na cestě za probuzením Růženky utkat? Koně prošli přes růžové houšty – nedošlo k probuzení časněji? V levém horním rohu koláže jde nad hlavou prince směrem doprava zlá sudička. Můžeme tak uvažovat v souvislosti s topografií koláže o negativním mateřském komplexu, se kterým si možná autorka neví rady.

Na artefaktu č. 66 je princ zobrazen černobíle. Jak jsou pro autorku muži emocionálně čitelní? Jak muže vnímá? Princezna je v póze, ve které by nejspíše neusnula, vypadá jako uměle nastavená, hledící si svého. Jak by tato princezna byla vnímána princem?

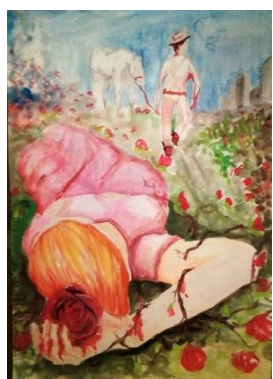
Artefakt č. 74 obsahuje prince dva. Dívají se na sebe. Co se mezi nimi děje? Zajímavé je, že prince před tělem Růženky si divák téměř nevšimne. Oba princové jsou velice barevní, jako by na ně byl promítán film či obrazy. Co si o nich princezna myslí? Jak jsou pro Růženku čitelní? Je možné je vidět v reálném světle?



Artefakt č. 11



Artefakt č. 20



Artefakt č. 30



Artefakt č. 39



Artefakt č. 45



Artefakt č. 60



Artefakt č. 1



Artefakt č. 10



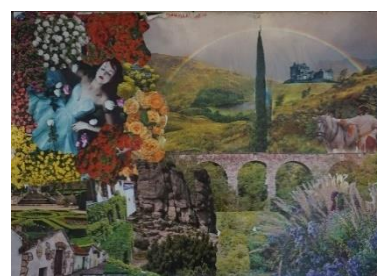
Artefakt č. 21



Artefakt č. 25



Artefakt č. 33



Artefakt č. 41



Artefakt č. 47



Artefakt č. 63



Artefakt č. 66



Artefakt č. 74

Obrázek 5: *Princ na cestě za Růženkou*

6.1.6 Princ nachází spící princeznu

Fázi, kdy princ objevuje spící princeznu, zachycuje osm akvarelů (artefakt č. 6, 7, 8, 24, 26, 28, 70, 77) a jedna koláž (artefakt č. 4).

V pěti případech se scéna odehrává v interiéru (č. 4, 7, 28, 70, 77), ve čtyřech v exteriéru (č. 6, 8, 24, 26).

Zajímavé je zobrazení prince na pravé straně plochy papíru, která patří autorovi samému. Vzhledem k tomu, že jsou autorkami ženy je možné se opět vztahovat k aktivitě/pasivitě autorky (viz výše). Zároveň je možné se tázat po mužských principech, racionalitě.

Můžeme si všimnout, zda je na obrázcích princ aktivní či jak se k Růžence vztahuje.

Tu a tam vypadá princezna již probuzená, ačkoli k ní princ ještě nedošel (artefakty č. 6, 7, 8). Jakým způsobem se princezna probudila? S přesahem do partnerských vztahů můžeme pokládat otázky typu: Vystačí si princezna sama? K čemu je princ dobrý, co princezně dává? K čemu ho Růženka potřebuje? A jak se bude tvářit princ až přijde za Růženkou a najde ji již probuzenou?



Artefakt č. 24



Artefakt č. 6



Artefakt č.7



Artefakt č. 8



Artefakt č. 26



Artefakt č. 28



Artefakt č. 70



Artefakt č. 77



Artefakt č. 4

Obrázek 6: Princ nachází Růženku

6.1.7 Princ probouzí princeznu

V devíti případech je znázorněno probouzení princezny v podobě (1) přibližování se k princezně (artefakt č. 16, 17, 23, 52, 67), (2) explicitně polibkem (3, 14, 32, 53, 78).

Dochází k probuzení ženské složky, k setkání muže a ženy, anima a animy. Jde o téma nalezení identity.

Zajímavé je zobrazení animovaných pohádek (artefakt č. 17, č. 67). Je setkání muže a ženy na obrázku reálné? Nakolik je ovlivňováno představami?

Na artefaktech č. 3 a č. 23 jsou páry sotva postřehnutelné – kolik je autorka ochotná prozradit? Jde o bolestné, ještě nepožité či zatím neuvědomované téma?



Artefakt č. 17



Artefakt č. 67



Artefakt č. 32



Artefakt č. 53



Artefakt č. 78



Artefakt č. 14



Artefakt č. 3



Artefakt č. 16



Artefakt č. 23



Artefakt č. 52

Obrázek 7: *Probouzení Růženky*

6.1.8 Po probuzení

Částí pohádky, ve které již došlo k probuzení princezny se zabývá pět obrazů (artefakt č. 9, 37, 42, 55, 76) a osm koláží (artefakt č. 18, 27, 34, 38, 44, 46, 56, 75).

Zajímavé je zpracování artefaktu č. 42, kdy je princezna s princem zobrazená na zámku, ten se však jeví jako zarostlý. Je možné přemýšlet nad tím, zda nedošlo k probuzení princezny předčasně.

V artefaktu č. 44 jsou zobrazeny dva páry. Bylo by možné se ptát, který z nich představuje Šípkovou Růženku a prince a koho představují druzí dva?

Artefakt č. 38 je zajímavý zobrazením hodinek, které jsou na koláži jedním z nejvýraznějších prvků. Princ a Růženka jako by byli nastavení pro objektivy fotoaparátů. Čas má blízko k cíli jako konečnému bodu (Müller & Müller, 2006), ciferník je umístěn pod partnery. Jak se k sobě partneri vztahují? Princův rolák barevností připomíná *caput mortuum* – je tedy možné se tázat nakolik je princ pro Růženku „živoucí“, dostupný, aktuální? Čas na ciferníku ukazuje 10 hodin a 9 minut. Číslo 10 je považováno za dokonalé číslo, protože zahrnuje všechna čísla od 1 do 9, je symbolem pozemské dokonalosti. Číslo 9 je zesílením posvátného čísla tři, což je číslo mužského principu, zastupuje vodu a trojúhelník, základem systémů – např. Božská trojice, v pohádkách často tři zkušky apod. (Becker, 2002) Jak se představy o partnerovi a partnerském vztahu autorky protínají s realitou? Postel vpravo dole na identifikačním místě v šedé barvě vyjadřující „klid, neutralitu, neangažovanost. [...] Zřejmá je její snaha o nenápadnost se záměrem neříkat nic o svých emocích“. (Lhotová & Perout, 2017). Letadlo jako by naznačovalo, že by autorka z tohoto tématu nejradyji odletěla.

Princ a princezna z artefaktu č. 56 jsou vyobrazeni jako pár, avšak působí jako každý ve své vlastní škatulce. V jakých chvílích se setkávají?



Artefakt č. 9



Artefakt č. 42



Artefakt č. 37



Artefakt č. 55



Artefakt č. 76



Artefakt č. 18



Artefakt č. 27



Artefakt č. 34



Artefakt č. 38



Artefakt č. 44



Artefakt č. 56



Artefakt č. 46

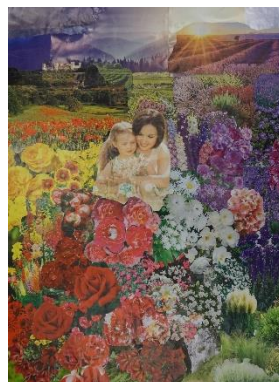


Artefakt č. 75

Obrázek 8: Po probuzení

6.1.9 Dvě ženské postavy

Artefakt č. 12 zobrazuje ženu a malou dívku uprostřed vykvetlé louky. Je možné uvažovat nad tím, zda jde o Růženku s královnou matkou či již probuzenou Růženku s dcerkou. Jaká část příběhu je zobrazena? V množství květin jsou postavy snadno přehlédnutelné, je pro autorku toto téma nesnadné uchopit? Jak se vztahuje k mužům?



Artefakt č. 12

Obrázek 9: Dcera či matka?

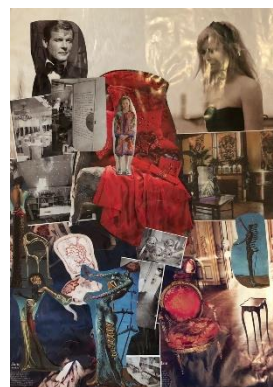
6.1.10 Příběh zobrazený v koláži

Zobrazení příběhu či jeho části využilo 10 autorů, a to vždy v koláži, kde je na zobrazení celého příběhu pravděpodobně větší prostor. Příběhové zpracování nejčastěji využívají děti mezi 7 až 9 lety. Jde o způsob, který umožňuje akcentovat rozměr času a prostoru na dvourozměrné ploše papíru (Lowenfeld, 1964). Je tedy možné uvažovat o regresi do mladšího školního věku. Zpracování tedy neodpovídá věku autorů, odpovídá naopak věku, kdy jsou významné rodičovské postavy. Je tak možné například uvažovat o tom, jak se autor vztahuje ke svým významným postavám? Případně jak je ochoten přebírat odpovědnost za své jednání?

V artefaktu č. 19 se objevuje princip tzv. laboru v topografické části akcentující aktuální téma autorky. Je tedy možné, že autorka téma obchází? Chce se jí o tomto tématu hovořit? V artefaktu č. 29 se možná objevuje podobné téma, nejedná se však o neurotické obcházení tématu, jako by spíše autorka téma překrývala množstvím květů. Co bychom mohli najít pod květinami? Navíc se zde objevuje originálně pojatý princ s motorovou pilou v ruce, jeho nohy na zemi nejsou vidět. Stojí princ nohama na zemi? V pohádce se princové prosekávají mečem, případně se křoviny sami rozestoupí, zde musel princ použít nástroj, který prosekává za něj, a to obrovskou silou. Nepřišlo probuzení dřívě, než byla Růženka připravena? Není princ příliš dominantní?



Artefakt č. 19



Artefakt č. 64



Artefakt č. 31



Artefakt č. 36



Artefakt č. 29



Artefakt č. 40



Artefakt č. 49



Artefakt č. 54



Artefakt č. 61



Artefakt č. 62

Obrázek 10: Příběh zobrazený v koláži

Z přehledové tabulky 1 se dozvídáme, že nejčastěji (v 16 artefaktech) je zobrazována fáze pohádky, kdy je princ na cestě za svou vyvolenou. Toto téma postihuje 10 koláží a 6 tematických akvarelů. Na 13 artefaktech je zobrazen pár po probuzení, z toho tuto část pohádky vyobrazuje 8 koláží a 5 akvarelů. Výjev probouzení princezny, polibek, zobrazuje

10 artefaktů (5 koláží, 5 akvarelů). 10 koláží se snaží o vyličení celého pohádkového příběhu. V 9 případech (8 obrázků, 1 koláž) je vyličen princ nacházející spící krásku a stojící u lůžka princezny, v 8 případech je vyobrazena spící princezna čekající na probuzení (5 akvarelů, 3 koláže). Téma sudiček explicitně ukazuje 6 artefaktů (3 akvarely, 3 koláže). Na 3 akvarelech můžeme vidět princeznu těsně před zraněním. V jednom případě byl v koláži princ jakožto mužský prvek zobrazen v zamyšlené, pasivní poloze. V jednom případě koláž obsahuje pouze ženu s holčičkou, přičemž není jasné, o kterou část příběhu se jedná.

V akvarelovém zpracování je nejčastěji vyobrazený princ nacházející spící princeznu, v provedení koláže je nejčastěji znázorňován princ na cestě za svou vyvolenou a líčení celého příběhu.

Zobrazená fáze	Koláž	Akvarel	Celkem
Sudičky	3	3	6
Princezna před zraněním	x	3	3
Spící princezna	5	3	8
Zasněný princ	1	x	1
Princ hledá svou vyvolenu	10	6	16
Princ nachází spící princeznu	1	8	9
Princezna se probouzí	5	5	10
Po probuzení	8	5	13
Dvě ženské postavy	1	x	1
Příběh zobrazený v koláži	10	x	10

Tabulka 1: Přehled počtů zobrazených fází příběhu

6.2 Otevřená témata na pozadí pohádky o Šípkové Růžence

Následující kapitola přináší odpovědi na VO2: *Která témata se v souvislosti s pohádkou o Šípkové Růžence objevují v rozhovorech s autory artefaktů?* Odpověď na tuto otázku vyplývá z rozhovorů nad artefakty uskutečněnými se čtyřmi studentkami Ateliéru arteterapie PF JU. Kapitola se bude nejprve věnovat tématům, která se v průběhu rozhovorů objevila minimálně u dvou participantek. Nastínění dalších témat bude uvedeno v následující kapitole věnující se interpretaci tvorby jednotlivých studentek.

Pro lepší orientaci uvádíme přehled artefaktů vztahujících se k jednotlivým participantkám, jednotlivé artefakty je možné vyhledat v příloze bakalářské práce, či v následující kapitole věnované interpretacím (viz *Témata vyplývající z interpretací tvorby*). Studentka A: artefakty č. 35, 36; studentka B: artefakty č. 45, 46, 47; studentka C: artefakty č. 6, 7, 8, 9, 10; studentka D: artefakty č. 13, 14.

6.2.1 Vztahování se k mužům

Téma vztahu k druhému pohlaví se objevilo ve všech provedených rozhovorech. Se studentkou A se na základě koláže (artefaktu č. 36) otevřelo téma čtyř důležitých mužů v jejím životě, „*takovej můj životní příběh*“, reagovala. Po chvíli přemýšlení si vzpomněla pouze na muže tři, čtvrtého se obsadit nepodařilo, „*taky jsem řešila, jestli by jeden z nich mohl být táta. Ale nevím, nějak mi to do toho nesedí.*“ Zároveň se hovořilo o vztahu se současným partnerem (manželem) a bývalým partnerem. V souvislosti s muži pro participantku hrála velkou roli otázka záchrany.

Rovněž studentka B zmiňovala svůj vztah k partnerovi, kdy se nejprve snažila, „*aby to bylo hrozně dokonalý a aby na tom nikdo nemohl najít nic ohrožujícího, co by ten vztah mohlo napadnout* (viz artefakt č. 46). *Tady jsem k sobě byla trošku upřímnější.*“ (Viz druhá koláž, artefakt č. 47.) Rovněž se diskutovalo téma zmatení rolí mezi oběma partnery, kdy partner studoval a účastnice výzkumu byla ta, která domácnost zajišťovala, což porušovalo představy o partnerství, ve kterých je muž ten, který zabezpečuje, a narušovalo partnerský vztah. V roli „živitelky“ se necítila dobře. Hovořila až o přemíře péče, kterou partnerovi věnovala, „*někdy jsem mu dělala matku skoro*“. Na druhou stranu zmiňovala, že jsou její požadavky nejspíš příliš vysoké. Ze sledování okolí si uvědomila, že pravděpodobně dospěla dříve, než její spolužáci a vrstevníci. „*Jako, ono to bylo přirozený jo, jako že chtěl se víc jako flákat a mň se starat o to, abychom měli co jíst. A já jsem v tomhleto byla jako napřed, možná zbytečně, že jsem chtěla bejt rychle dospělá a pak jsem vlastně šla i do práce.*“

Studentka D si je vědoma nepříjemných pocitů v situacích, kdy je s muži v kontaktu. „*Když jsou muži trochu v povzdálí nebo ve formě snů, tak je to pro mě bezpečný. Necítím se moc s muži bezpečně.*“

Studentka C se v souvislosti s tímto tématem zabývá smyslem vztahů jako takových. Zvažuje pozitiva a negativa vztahů, zamýšlí se nad jejich důsledky: „*Mám byt, chodím do práce, nějak trávím volný čas a tohle je něco, co by přibylo. Člověk nějak žije a teď si přibere něco. A jestli jo nebo ne, jestli to takhle chci nebo ne.*“

6.2.2 Identita

Dalším tématem, které se v rámci interpretací objevilo u všech čtyř účastnic výzkumu je zobrazení vícera zámků v kolážích, a to ať ve formě více zámeckých budov jako takových či ve formě zhuštění obsahu, kdy byly zámky spojené v jeden. Jak je zmíněno výše symbolika hradu či zámku dle Freuda (1969) odkazuje k ženskému tělu, v jungiánské symbolice referuje k osobnosti a tělu jako takovému (Kastová, 1999). Je to to místo, kde se celý příběh odehrává. Mohli bychom se tak domnívat, že symbolika hradu či zámku (popřípadě domova) odkazuje k nalezení identity člověka, což však předpokládá zobrazení jednoho hradu či zámku, jednoho těla, respektive jednotu mužsko-ženských protikladů psyché. K nalezení vlastní identity je nutné procházet nánosy vytvořených představ jak o světě, tak o nás samých a vytvářet si představy vlastní, nacházet svá přání a své hranice apod., což mimo jiné znamená opustit rodičovské komplexy, tzn. příkazy, nároky a přání, které do nás rodiče (a okolí) vložili. To předpokládá nejen zdánlivou pasivitu Růženky (práci vnitřní, psychologickou), ale rovněž aktivní přístup prince (vstup do světa, zkoušení nových věcí, nacházení toho, co jedinci vyhovuje).

Studentka A popisuje jakousi neukotvenost, kterou dlouhodobě prožívala. Hledala svůj domov, zázemí, pátrala po svých kořenech. Studentka B měla v plánu znázornit „*velkej hradovej komplex*“, který měl představovat zámek jeden. Pro autorku C se zdá být hrad či zámek, domov Růženky, důležitým symbolem, je zobrazen na všech artefaktech. Na koláži (artefakt č. 10) dochází ke zobrazení několika budov, které měli představovat jeden zámek. Pro autorku D jsou dva hrady vyjádřením ženské a mužské stránky. „*To červený, že to vyjadřuje ženskou stránku, že je to u tý Růženky. A ten bílý, ta věž jako ta mužská. A je to na straně toho muže. Jo, že jsou to takový atributy tý ženskosti a toho mužství.*“ Pokud bychom symboliku domu pojímali tak, jak je posláno výše, je možné vyslovit domněnku, že jsou

autorky právě na cestě k nalezení své identity, jejich mužské a ženské polarity ještě nejsou propojeny.

6.2.3 Racionalita vs. emocionalita; rozumovost vs. tělesnost

Dalším tématem, které se se v souvislosti s příběhem Šípkové Růženky při interpretacích vynořilo, bylo téma racionality a emocionality, respektive rozumovosti a tělesnosti. Zatímco ratio, rozum odkazuje k myšlenkám a představám, emocionalita se váže k duševnímu prožívání, které je doprovázeno tělesnými prožitky. Zároveň lze tyto dvě polarity analogicky vztáhnout k mužskému (myšlení) a ženskému (cítění). A zrovna tak, jako je v pohádce svatbou znázorňováno snoubení protikladů psýché, by se mělo snoubit taktéž myšlení a cítění. Lidské tělo je obojí – jak mozek, tak tělo. Skutečnost tělesnosti vzpomenula studentka D v průběhu interpretace. Na otázku, jak se jí daří sledovat signály těla (otázka byla položena z důvodu proporčně neodpovídajících hlav u postav v akvarelu a zdůrazněných „uříznutých hlav“ na koláži), odpověděla: *„Teď poslední dobou dobře. Učím se to, protože jsem dřív nevěděla, že to lze – velkej objev (smích) v mém pokročilým věku. Takže se to jako učím a je to velkej pomocník. Jako vnímám, že to tělo je fakt úžasný. A je to vlastně jedinej nástroj danej nám sem, na kterej se můžeme spolehnout. Až mě to jako mrzí, že jsem to nevěděla dřív.“* Zároveň jsme se dotkly tématu myšlenek a představ o tom, jaký by svět kolem měl být. Autorka D si uvědomuje, že má představy o tom, jak by věci měly být, je překvapená, *„že ty druhý to maj jinak“*. A ačkoli je schopná tuto jinakost racionálně respektovat, emocionálně se s takovými skutečnostmi vyrovnává delší dobu.

Studentka C hovořila o převaze racionálního způsobu uvažování: *„Ráda bych se nechala ovládnout emocema, ale pak si to zracionalizuju jako že ne. Nebo ráda. Jakože...“* Dále v tomto tématu nepokračovala. Jako by jí uniklo něco, co říct ve skutečnosti „nechtěla“, jako by pro ni byla emocionalita „zakázaným územím“.

S participantkou A jsme se dostaly k tématu racionality a emocionality v souvislosti s otázkou, zda, případně k čemu by bylo dobré vypnout hlavu. Odpovídá, že by jí to pomohlo. Vzpomíná si, že na dovolených je schopná se oprostít od denních povinností. *„Ale já jsem jako takovej řešič, analyzátor. Všechno, co jde, to rozpitvám. A když se dostanu do situace, která se mi nelíbí, tak jí čtyřikrát zanalyzuju, vydedukuju, zamyslím se nad tím, jestli jsem to mohla udělat jinak.“* Hovoří o tom, že si nejprve uvědomuje tělesné prožitky, teprve poté začne nad vzniklou situací přemýšlet. Z hovoru dále vyplývá, že lépe rozpoznává tělesné odpovědi v průběhu negativních situací. Pozitivní tělesné projevy popisuje jako

absenci negativních. „*Akorát při sexu mě napadá (smích)*“, načež doplňuje: „*No tak to jsou situace, kdy je člověku dobře. Asi nejradši to mám, když jdu ze cvičení do sprchy. Tak to je takovej jako nejlepší fyzickej pocit, když vim, že to mám za sebou, že je mi dobře.*“ Ve spojitosti se Zlobou (Maleficent), kterou autorka zobrazila ve svém akvarelovém zpracování pohádky, jsme se věnovali také zlobě jakožto emoci. Hovoří o své nejistotě v tom, zda je zloba zpracovaná. Zlobí se na své rodiče, že s ní jako s dítětem jednali tak, jak s ní jednali. Racionálně je schopná si chování rodičů, zejména matky, odůvodnit, emocionálně se však na rodiče na nějaké úrovni zlobí stále. „*Vlastně si všechno dokážu racionálně odůvodnit. Z dospělýho hlediska se na to podívat jinak, ale jako dítě jsem byla plná vzteku a vlastně jsem to s nima nějak jako nedouzavřela sama v sobě.*“

6.2.4 Stinné stránky

U participantek C a D bylo řešeno téma stinných stránek. Studentka D své stinné stránky připouští. Snaží se je poznat, pracovat s nimi a přijmout je. Popisuje složitost tohoto procesu, kdy rozumově chápe, že nikdo není dokonalý a každý máme lepší a horší vlastnosti, emocionálně však bojuje s pocitem, že nemůže být spokojená, když v sobě stinné stránky má, jako by je jejich připuštěním schvalovala. „*Je tam ten bič tý dokonalosti, kterej nade mnou byl v dětství hodně. Ještě mě nepustil.*“ Z rozhovoru se studentkou C, uvažující nad smyslem partnerského vztahu, plyne, že svou stinnou stránku vidí v tom, že nemá odvalu k „normálním věcem“ (vztahy, děti apod.). Uvažuje nad tím, že ji studium arteterapie pomohlo (mimo jiné) se stinnými stránkami pracovat, přijímat je. „*Vím, že nejsem jen taková ta zavřená v klášteře a jenom se modlím, ale že jsem i žena normální a je to hrozně fajn. V tý svobodě si to uvědomit a už je jenom na mně, jak s tím naložím.*“

6.2.5 Žena, která se dokázala probudit bez prince

Fázi, kdy princezna spí a princ ji hledá, zobrazily ve svých artefaktech (č. 7, 6, 8, 45, 47) studentky B a C. Studentka B na své koláži zobrazila princeznu v bílých šatech, která ač by měla spát (protože celé království, které v koláži zastupuje spící batole, spí), svého prince vyhlíží před zámeckou budovou. Jako prince vyhlížející vypadá i na artefaktu č. 45. Na otázku, co se stane s princem, když uvidí princeznu probuzenou, autorka odpovídá, že si možná bude připadat zbytečně. Hned vzápětí ale dodává, že nemůže být sama, dokud princ nepřijede, bude v okně čekat. Studentka C artefakty pozorně prohlíží, nakonec sama uznává, že princezny nespí. „*To vypadá jak kdyby... Konečně jsi jako přišel.*“

nějakým způsobem jsem v jedné linii strašně rychle dospěla a byla jsem samostatná dospělá, prostě jsem fungovala. V druhé té části, tak jak jsem tady byla dospělá, tak jsem zůstala tím dítětem na strašně dlouho. Jakože mi opravdu trvalo roky roky, než se ty části nějak dohnaly a bůh ví, jestli jsem vůbec dospěla do té fáze, že by se mentální věk s tím reálným vyrovnal. Nebo že bych nežila v té dvouvěčnosti.“

V koláži se objevuje spousta postav, Růženka a princ v různých etapách pohádky. Kdyby si autorka měla vybrat dvě zásadní postavy, tedy princeznu a prince, byla by to „asi ta spící (v šedém uprostřed, pozn.) a tohle je princ, kterej je připravenej k akci ji zachránit“ (James Bond – Daniel Craig umístěný nad spící princeznou, pozn.). Tento pár se objevuje ve středu koláže, princezna v hlubokém spánku, princ připraven na její záchranu. Téma záchrany zmiňuje autorka během rozhovoru vícekrát, zdá se pro ni být důležité. V této souvislosti vzpomíná na období okolo dvaceti let, kdy se psychicky zhroutila. „Bylo to pro mě náročný, začala jsem chodit na terapie. [...] A když se mi otevřela ta pro mě nejdůležitější část, tak jsem chodila s klukem a myslela jsem si, že on mě spasí a zachrání, naopak mě v tom utopil ještě víc. [...] Na druhou stranu to byl pro mě nákop na to, že ti nikdy nikdo nepomůže. [...] Myslím si, že jsem tenkrát pochopila rozměr toho, co to znamená ‚Spoléhej jenom sama na sebe‘. No a myslím si, že jsem to za ty roky dohnala k extrémní dokonalosti, že jsem si to zřídila tak, že nikoho nepotřebuju, jsem naprosto samostatná a že prostě ty věci jsem schopná si obstarat sama.“ V partnerském vztahu se v současné době učí, že na všechno nemusí být sama. O svém manželovi hovoří jako o někom, o koho se může opřít. Uvědomuje si, že pro ni zpočátku vztahu bylo složité si uvědomit, že na všechno nemusí být sama. S manželem se učí na věcech pracovat společně, případně nechat něco na manželovi. „To byly i takový drobnosti, že jsme třeba šli na túru a já jsem říkala: ‚Tak mi dej ten batoh, já ho chvíli ponesu!‘ A on mi říká: ‚To si asi upadla, ne? Tě přece nenechám nést bágl.‘ Tak jsem to začala vnímat. Do té doby jsem to nechápala.“ Společná práce přitom nespočívá jen v každodenních maličkostech, pracují i na vztahových záležitostech, dochází i na terapii, a to jak na partnerskou, tak na individuální.

Tahy štětcem nedovolující náhodu (viz artefakt č. 35), koláž (artefakt č. 36) poskládaná ze škatulek, časté užívání slova „myslím“ mohou být symboly odkazující k racionálnímu smýšlení, které vedly k úvaze, jak to má autorka s vnímáním tělesnosti. Vypráví, že jí nejprve reaguje tělo. Cítí vibrace v žaludku, pocení apod. Pozitivní tělesné stavy rozpoznává hůře, popisuje je jako absenci negativních, daří se jí je uvědomovat při sexu, či po cvičení. Hovoří o tom, že jí vybití pomáhá se vyrovnat se stresem. Emocionální prožitky naopak

zpracovává spíše skrze vyprávění. „*Já jsem hodně emotivní. Jako hodně bojuju... Nebo celý život řeším to, abych některý ty věci dokázala zpracovat do nějaký reality a vnímala to tak, jak to je.*“ Z rozhovoru je patrné, že racionální způsob prožívání převažuje. „*Co jde, to rozpitvám, a když se dostanu do situace, která se mi nelíbí, tak jí čtyřikrát zanalyzuju, vydedukuju, zamyslím se nad tím, jestli jsem to mohla udělat jinak. Vlastně si teď spíš pro sebe hledám řešení v tom, že když se mi to stane příště, tak jak bych reagovala, aby mi v té situaci bylo dobře. Že to není o tom, že bych si chtěla ubližovat nebo to řešit jako se sebetryznit, ale spíš hledám pro sebe řešení ,Připrav se na to, že to přijde znova, tak jak zareaguješ, aby ti bylo dobře.*“ Jako by autorka toužila po jasných pravidlech, předem připravených způsobech jednání. Symboliku tohoto zvláštního boje mezi emocemi a ratiem je možné také spatřovat v pravém dolním rohu artefaktu č. 36. Nachází se na něm pár (herci Vanda Hybnerová a Saša Rašilov, pozn.). Tento pár je v současné době rozvedený (byl i v době, kdy autorka koláž vytvářela). Saša Rašilov, jakožto zástupce mužského principu, je identifikačnímu místu blíží, Vanda Hybnerová, zástupkyně ženského principu, je zvláštním způsobem odkloněná, oděná v černé. Přestože se tělesné signály ozývají, jako by si s nimi autorka nevěděla rady a hledala uklidnění a jistoty ve světě ratia.

V akvarelovém vyobrazení pohádky autorka do levého dolního rohu umístila královnu Zlobu. Mohli bychom uvažovat nad tématem mateřského komplexu. V rozhovoru se tato dvě témata spontánně propojila. Studentka A hovoří o tom, že se stále zlobí na rodiče. Po dlouhá léta je to pro ni tématem. Měla vztek na matku, že jí a její sestru nedokázala ochránit a že jim nedala, co potřebovaly. Zároveň hovoří o částečném odpuštění. Racionálně si dovede události z dětství odůvodnit, emocionálně je však téma bolestné. „*Asi jsem si nikdy nepřipustila, že (se zlobit, pozn.) můžu, že je to v pořádku. Je tam ta ambivalence. Jsou to tvoji rodiče, jediný, který máš. Tak je to pro mě složitý.*“

Zároveň by toto téma mohlo souviset s nalezením vlastní identity. Studentka A ve své koláži zobrazila tři zámecké budovy. Hovořila o tom, že si v době vytváření koláže připadala neukotvená, nyní si je svým domovem jistá. „*Teď už jsem doma s manželem a moje rodina je ta nová.*“ V kontextu symboliky (víceero zámků, ve středu koláže spící princezna, pár na identifikačním místě apod.) a na základě rozhovoru se studentkou A bychom však mohli stále ještě uvažovat nad hledáním vlastní identity, kterou jako ideální zobrazila autorka v pravém horním rohu artefaktu č. 36.

6.3.2 Studentka B, 24 let



Artefakt č. 45



Artefakt č. 46



Artefakt č. 47

První koláž a akvarel pochází z počátku prvního ročníku, druhá koláž z pozdějšího období. Koláže i akvarelový artefakt byly v průběhu studia interpretovány.

Kolem páru uprostřed na artefaktu č. 46 doslova bují květiny, přerůstají i hlavní dvě postavy příběhu, ze kterých vidíme jen horní polovinu těla. Scéna působí, jako bychom dva aktéry sledovaly skrze poodhrnuté květiny. Na první pohled má koláž nezvyklý tvar, je ostříhaná kolem dokola, má vlnovitý okraj. Na otázku, co symbolizují zkamenělé obličejové vlevo nad párem, autorka odpovídá, že jejich záměrem bylo vyplnit místo, poté dodává, že by mohli symbolizovat krále a královnu. Je tedy otázkou, zda je nezvyklý tvar koláže symbolikou touhy po dokonalosti a originalitě, či např. úzkosti z příliš prázdného místa. Ačkoli se v koláži objevuje spousta prvků a dle autorky bylo jejím záměrem nic neříkat (jednalo se o období, kdy měla strach z jakékoli výtky či narážky na partnerský vztah a nechtěla slyšet

něco, co by jejich vztah mohlo ohrozit), pár uprostřed je paradoxně právě tím, na co se při pohledu na koláž divák ihned zaměří.

U postav dole si není jistá, zda měli symbolizovat uspané poddané, podobně jako ostatní kamenné postavy, či poddané tančící v radosti nad probuzením. Princ a Růženka jsou zde zobrazení spolu, Růženka se již probudila. Zajímavé je, že autorka usadila na pravou polovinu, vztahující se k autorce samotné, prince, na levou Růženku. Oba působí uzavřeným dojmem. Bílá barva, do které je zahalen princ, obsahuje celé barvené spektrum, je vyjádřením otevřenosti, nevinnosti a jasu, skrývá v sobě dominanci. Šedá barva, do které je oděna princezna, bývá vyjádřením klidu, neutrality, snahy o nenápadnost, jejím záměrem jako by bylo o emocích nic neříkat. Starorůžová sukně Růženky naznačuje dvojí věk – růžová je barva malých dívek, zároveň jde však v tomto podání o starou barvu. (Lhotová & Perout, 2018) Na druhé koláži (artefakt č. 47) je princezna ve stejné barvě šatů jako princ na koláži první, vzhledem k ploše papíru je však její postava nepatrná, snadno přehlédnutelná. Na základě těchto symbolů bychom mohli uvažovat nad dominancí mužského principu, respektive ratia ve vnitřním prostoru autorky. K tomu rovněž pravděpodobně odkazuje podoba dřívějšího partnerského vztahu tak, jak jej autorka popisovala: ona byla tou, která pár financovala, ona byla tou, která v osmnácti letech chtěla odejít z domova a žádala společné bydlení apod. Při rozhovoru byla rovněž patrná snaha všemu rozumět, dělat všechno správně, podle pravidel. *„Leží mi v hlavě, že jsem si jí nezinterpretovala sama pro sebe. Nerozumím tomu, jak to mám, jsou tam nesrovnalosti.“* Proto bychom také mohli uvažovat nad silným superegem.

Na druhé artefaktu č. 47 je zobrazen princ na cestě Růženku zachránit. Princezna je však již probuzená. Je zobrazená v bílých šatech, vyhlížející svého zachránce. Zachránit však od něj nepotřebovala, zachránila se sama. Jak se bude princ tvářit, až přijede a zjistí, že je již vzhůru? Jak se bude cítit? Co to s ním udělá? Potřebuje Růženka prince? Autorka odpovídá, že *„možná si bude připadat zbytečně. Ale ona ho potřebuje, ačkoli je probuzená, nemůže tam být sama a dokud nepřijede, ona bude sedět v okně a čekat.“* Dokonce pro něj i připravila cestu. Aby bylo jasnější, jak se za ní dostat? Jak je princ, když má předem připraveno, co má konat? Na základě interpretace první koláže bylo s přítelem řešeno zmatení rolí, kdy měla autorka dojem finanční odpovědnosti za společné bydlení (v osmnácti letech odešla z domova, začali bydlet s přítelem; autorka byla zaměstnána, její partner studoval vysokou školu) a zároveň měla pocit, že se k ní přítel vztahuje jako k opatrovatelce, matce.

Na identifikačním místě artefaktu č. 47 jsou sněženky – květy jsou obecně symbolem ženského pohlaví, konkrétně sněženky se pak považují za symbol naděje (Becker, 2002) – , na kterých leží královská koruna. „*Království spí, čeká se na prince, kterej bude tím králem. Takže tam zrovna nikdo jako nevládne. Proto leží v trávě, zrovna jí nikdo nepotřebuje.*“ Koruna je symbolem moci, zasvěcení a povyšuje nositele (Becker, 2002). Jak autorka zmínila, není však nikdo, kdo by ji nosil. Kdo tedy vládne v království? Z koruny jako by vylétal motýl směrem ke květu uprostřed. Motýl je považován za symbol duše, v Japonsku jde o symbol ženy, v psychoanalytickém výkladu snů je motýl symbolem osvobození a nového začátku (Becker, 2002). Z toho důvodu je možné uvažovat o zobrazení naděje na cestě k nalezení identity, situaci, kdy bude ve svém psychickém království vládnout studentka B.

Na tomto artefaktu (č. 47) najdeme na levé polovině čtyři postavy, dvě z nich jsou zvířata. Na levé polovině je vyobrazená princezna. Na straně protějšku tak tedy nacházíme hrdinu na cestě a vlka, který má však výraz spíše domestikovaného psa. (Pes bývá považován za symbol deprivace, jakožto zvíře symbolizuje zároveň pudy. Hlava současně vypadá jako trofej.) Jak se autorka k pudům staví? Daří se jí číst jejich signály? Jaký má postoj k jejich uspokojování? K tomu, aby hrdina, došel svého cíle, se potřebuje spojit s nevědomím. Pudy, symbolizovány vlkem, jsou taktéž nevědomé, zrovna tak dítě je zobrazeno jako spící, tedy nevědomé. Jako by se nevědomí dralo na povrch. Jejich snahu jako by přehlušovala žlutá květina umístěná vpravo dole. Žlutá barva bývá považována za barvu veselou, otevřenou, symbolizuje slunce a rozum, nebrzděnou afektivitu. Vyjadřuje „iluzivní pocit jistoty a maximální dokonalosti“. (Lhotová & Perout, 2018, s. 159). Zároveň květiny tvoří otcovskou úhlopříčku směřující do budoucna, jako by se autorka snažila situaci či děj zakrýt. Tentokrát však ne tak důrazným způsobem, jako v koláži první.

K tématu hledání identity by mohlo rovněž odkazovat zobrazení věže na artefaktu č. 45 v centrální kompozici. Výše je zmíněna možnost chápání symboliky věže jakožto primárně mužského symbolu, její komnaty jsou však symbolem ženským, oba symboly se tak mísí v jednom. Společně s motivem zámku složeného ze šesti různých budov (viz výše) bychom mohli uvažovat nad soubojem s rodičovskými komplexy v cestě za nalezením vlastní identity. Pokud bychom uvažovali o věži jako čistě o falickém symbolu (navíc jsou kolem věže kmeny stromů, které bychom mohli taktéž považovat za falický symbol), mohli bychom se autorky tázat, zda by ve svém okolí našla někoho, kdo je pro ni jakožto muž vzorem?

V souvislosti s tématem identity bychom mohli klást otázky týkající se ženství. Barevná mandala na střeše zámku ve druhé koláži (artefakt č. 47) byla dle slov studentky v průběhu interpretace přirovnána k „veselé vagíně“. Podobný tvar má i květ na středu koláže. Vůbec celá pravá polovina koláže je pokryta květy. Jak se autorka cítí v roli ženy?

Lépe se autorka cítí ve starší koláži. „*Ale, je to takový zvláštní, ona je probuzená, ale probuzenější mi přijde tahle, i když je tam to spící království.*“

6.3.3 Studentka C, 37 let



Artefakt č. 6



Artefakt č. 7



Artefakt č. 8



Artefakt č. 9



Artefakt č. 10

Studentka C je nejspokojenější se svým posledním akvarelovým obrázkem (artefakt č. 9). Se svým malováním byla velice nespokojená, což bylo důvodem opakovaného ztvárnění tématu. Všechny obrázky tak malovala ze své vlastní iniciativy. Na konci prvního ročníku si autorka nenechala dát zkoušku z předmětu, kde se malují témata vztahující se k ročním obdobím, aktuálnímu dění apod. „*Já nevím, já jsem si přišla, že za tohle mi nemůže dát*

zkoušku a mi to připadalo, jako že mi to chtěl dát z lítosti. Ale když to vidím zpětně, tak to tak nebylo. On vyprávěl o těch obrázcích, oceňoval je, takže nebyl nejmenší důvod, abych já dělala nějaké závěry.“

Na základě těchto výroků a v souvislosti s neustálým přemalováváním hnaném po dokonalosti obrázků je možné uvažovat nad tím, že v autorčině vnitřním světě je vnitřní kritik (superego) autorky velice silnou postavou. V superegu se nacházejí nejen hodnoty společnosti či rodiny, ale také představy o tom, jaký by měl svět být. Takové představy v průběhu hovoru častěji zmiňuje – princ by měl mít meč a plášť, normální je mít vztah a děti, představa o tom, jak by měly její obrázky vypadat, jak by měl vypadat vztah, když člověk druhého miluje apod. Koláž (artefakt č. 10) je zároveň tvořená rámečky či škatulkami znázorňujícími jednotlivé představy.

V řadě obrázků je patrný výtvarný posun autorky. Postavy se prodloužily, čímž získaly podobu dospělých osob. Barvy jsou intenzivnější, zlepšila se práce s černou barvou. Barvy vyjadřují emoce, sytější barvy tak mohou značit větší dostupnost emocí, respektive jejich uvědomění, rozpoznávání. Z rozhovoru vyplynulo, že se autorka snaží si emoce autorka uvědomovat. „*Snažím si je uvědomit. Snažím se, když jsem nazlobená, to korigovat. Ale když se rozčílím... Všichni koukají a nic nevidí. Třísknu do stolu a zvýším hlas a všichni vidí, že jsem rozčilená. To je lepší.“*

V artefaktech č. 6, 7 a 8 autorka zobrazuje shodnou scénu z pohádky – princ přichází k princezně. Na prvních třech artefaktech jsou postavy usazeny na spodní linii papíru, prostor je dvoudimenzionální vytvářený objekty stavěnými nad sebe. V rámci tohoto tématu bychom tedy mohli uvažovat o regresi do schematického období, do věku mezi cca 7.–9. rokem. Je také patrná snaha o vytváření prostoru prostřednictvím úhlopříčky. V artefaktech č. 8 a 9 je možné sledovat posun postav od spodní linie, v artefaktu č. 9 je prostor budován nejen úhlopříčkami, ale rovněž intenzitou barev. Obrazy mívají podobný scénář, dole postavy, na jedné straně strom, na druhé hrad. Zdá se, že je hrad pro autorku důležitým symbolem. „*No mám to i na jiných obrázcích, jakože budovy, vždycky dům s červenou střechou.“* Autorka častěji zůstávala u popisů obrázků, témata hlouběji nerozváděla. Dvě ze tří scén na artefaktech se odehrávají venku, podle pohádky se však odehrávají v komnatě ve věži. Dle symbolu hradu je možné uvažovat nad tím, že se děj neodehrává v těle, ale mimo něj, někde venku. Exteriér se zároveň podobá interiéru, obrazy připomínají „obnažený interiér“. Při rozhovoru o vztazích zase hovoří o tom, že „*když člověk miluje, tak přestane*

chodit tam, tam, tam a bude s tím člověkem, kterého má rád.“ Nabízí se tak otázka, jak má autorka nastaveny hranice vůči okolí? Jak se jí daří vyjednávat své potřeby?

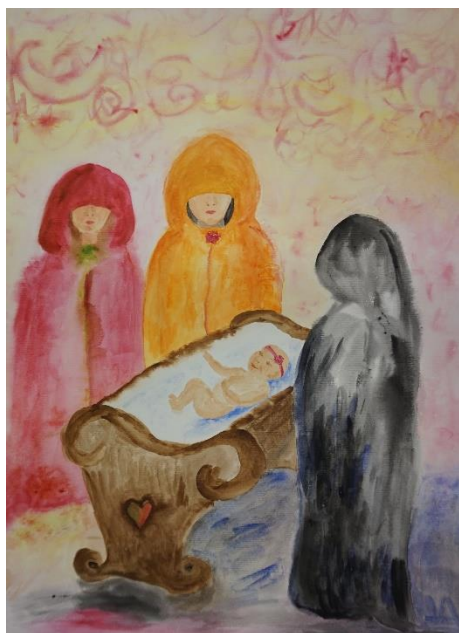
Artefakt č. 9 vyobrazuje scénu po probuzení princezny. *„Růženka je probuzená. Asi je ráda, že je probuzená, co bude, to je ve hvězdách. Ale teď si užívá ten přítomný okamžik. Jdou z hradu. Tam se teď všichni probrali, něco řeší, tak oni šli asi někam pryč.*“ Zajímavé je, že ačkoli jsou postavy namalovány vedle sebe, nedotýkají se, chybí jim ruce. S autorkou se dostáváme k tématu vztahovosti. Autorka je dlouhodobě bez partnera a zvažuje pozitiva a negativa vztahů. *„Člověk nějak žije a teď si přibere něco a jestli jo nebo ne. Jestli to takhle chci nebo ne. Něčeho bych se vzdala, když člověk miluje, tak přestane chodit tam, tam, tam a bude s tím člověkem, kterého má rád. A jako chci to?“* Studentka C si je jistá, že nechce děti. Očekává však, že všichni ostatní děti chtějí. Proto se obává zranění druhé osoby v souvislosti s tímto tématem. Vztahové záležitosti však ovlivňuje ještě jiná záležitost. *„Jako mě přijde, že mám odvalu na spoustu věcí, spoustu věcí jsem zažila. Ale v těch normálních věcech odvalu nemám, se kterými běžný člověk nemá problém. Nemá problém si pořádit děti. A já raději půjdu stopem do Barcelony nebo budu žít s Indiánama. Ale ty normální věci se nedaří. Ale není to tak, že bych z toho byla frustrovaná, já to nechci řešit.“*

Na artefaktu č. 10 vidíme v levé horní polovině prince rozběhnutého za princeznu. Z jeho polohy na papíře bychom mohli usuzovat, že vztahovost je pro autorku C tématem. Princovi chybí končetiny, jako by se uprostřed pohybu zasekl nebo nemohl dál. Jak princeznu najde?

Růženka spí ve fialových šatech s růží v ruce. Svě zranění jako by si stále uchovávala. *„Růženka by měla být v růžovém a já jsem jí tady dala fialovou. Nevědomky!“* Růženka tedy v průběhu spánku zestárla, aniž by ji princ probudil. V pohádce však zestárnout neměla. Fialová je považována za mateřskou barvu. Stojí v cestě k nalezení identity mateřský komplex? Na identifikačním místě jsou oranžové květy. *„Tady je mi dobře. Sice to není růže, to je pivoňka nebo něco... Ale je mi dobře.“* Oranžová barva bývá označována za barvu sourozeneckou, barvu dětského hřiště. Z toho důvodu jsem se tázala na téma dvojího věku, které však autorce nic neříká.

V koláži je spousta květin, uprostřed koláže je z květin brána, uprostřed prázdno. Mohli bychom uvažovat o principu laboru, o vyhýbání se tématu či jeho zakrývání V pravém horním rohu vidíme žluto-fialové květy, jejichž barevnost odkazuje k racionalitě, jednání z pozice autority. Je tedy toto stadium ideální? Nebo jde o nechuť k jeho řešení?

6.3.4 Studentka D, 44 let



Artefakt č. 13



Artefakt č. 14

V akvarelovém zpracování si autorka vybrala vytvořit scénu se sudičkami, která nebývá zobrazována příliš často (celkově 3 akvarely). Sudička, která vyslala kletbu, stojí k divákovi otočená zády, dívá se na princeznu v kolébce. Princezna svou pozornost zaměřuje na dvě sudičky stojící z druhé strany kolébky. Na základě postavy bychom mohli uvažovat o negativním mateřském komplexu autorky D, zároveň je možné se tázat po jejích stinných stránkách. Ty si dokáže připustit a snaží se s nimi pracovat, přijmout je. „*Je pro mě někdy děsivý, že mám nějaký horší stránky. Což to jako vím, ale mám pocit, že když to připustím, že nějaký mám, je to jako bych je schvalovala, což vím, že je na jednu stranu v pořádku, ale na druhou stranu, jak můžu být spokojená, když jsem tak strašná? Viš, ta teorie s tou praxí, s tím pocitem, že jsem taková a maková, to mi někdy trochu pokulhává. Je tam ten bič té dokonalosti, kterej nade mnou byl v dětství hodně, tak mě ještě nepustil.*“

V souvislosti s touto postavou autorka hovoří o rodové zátěži, kterou v sudičce spatřuje. „*Je to žena, napadá mě matka, krev, menstruace... Myslím si, že se tam tohle může něco předat. Z matky, z babičky, a já osobně cítím, že tam je nějaká zátěž, který nerozumím. Možná něco tuším, ale co jsem pátrala, tak jsem spíš narazila na nějaký tabu, že se o tom se mnou nikdo nebude bavit. A o to víc mě to utvrzuje v tom, že tam něco je. Ale nic jsem jako nevyptávala. Takže... Je možný, že je to opravdu něco z minula.*“ Autorka jako by hovořila o kolektivním nevědomí či transgeneračním přenosu. V jejím životě se objevuje něco, co ji ovlivňuje, s čím však není v kontaktu a nemůže se dopátrat, o co se jedná.

Na artefaktu č. 14 se objevují dvě Růženky, autorka ji vytvářela se záměrem zobrazení polibku. „*To je okamžik, který mě na tý pohádce zajímá. To probuzení, ten kontakt.*“ Následně však našla obrázek ženy s růžemi okolo tváře, který pro ni byl Růženkou. Dříve jí nenapadlo, že se tak na koláži objevily Růženky dvě. Princezna spí ve věži, kam polibek patří (odkaz na schematické období?). Růženka jako by snila o polibku. V jaké fázi se tedy Růženka nachází? Jde o fázi před zraněním? Sní s otevřenýma očima?

O budovách hovoří jako o mužském (bílá) a ženském (červená) principu. Hovoří o schodišti, stoupání, věži a dobývání jakožto atributech muže, zatímco o hloubce a vodě jako o atributech ženy. Zajímavé však je, že zobrazila mužské znaky na pravé straně koláže patřící autorce. Nedochází ve vztazích ke zmatení rolí? V kontextu koláže je možné uvažovat o tématu uvědomování si ženství. To by mohla naznačovat například rozpůlená busta vlevo nahoře. Autorka o ní hovoří jako o momentu, ve kterém puká kletba a mizí prokletí. Do racionální stránky (hlava) se dostává ženství. To je spojováno s tělesností. Vzhledem k počtu hlav bez těl, by se dalo uvažovat o tom, jak svou tělesnost autorka vnímá. Jak se jí daří sledovat signály přicházející z těla? Autorka hovoří o tom, že se tělesné signály momentálně učí sledovat, vnímat své tělo, které označuje za „velkého pomocníka“. „*A je to jako vlastně jedinej nástroj danej nám sem, na ktorej se můžeme spolehnout a až mě to jako mrzí, že jsem to nevěděla dřív.*“ Zároveň hovoří o tom, že se jí nastalé situace daří lépe zpracovávat racionálně, po emocionální stránce jejich prožití trvá mnohem déle.

V souvislosti s hlubinou a točitými schody v pravém dolním rohu koláže a středem koláže (snící princezně) jsme se věnovaly tématu vztahu s muži, o kterém autorka říká, že je komplikované. „*Všimla jsem si, že tam mám tuhle bublinu fantazijní, a říkala jsem si, že to odpovídá. [...] Když jsou muži trochu v povzdálí nebo ve formě snů, tak je to pro mě bezpečný. Necítím se moc s muži bezpečně.*“

7 DISKUSE

Na základě předložení různých verzí příběhů bylo zjištěno, že ačkoli se příběhy o Šípkové Růžence v různém počtu detailů liší, hlavní zápletka zůstává stejná: ve všech variantách pohádky princezna v důsledku poranění upadne do dlouhého spánku. Poranění, dlouhý spánek a probuzení jsou tedy zásadními momenty příběhu, které přetrvávají. V předkládané práci si autorka pokládá dvě výzkumné otázky. První z nich se táže, které části a postavy pohádky jsou zdůrazňovány, a tedy zobrazovány, studentkami a studenty Ateliéru arteterapie PF JU (*VO1: Které fáze pohádky a s nimi související postavy bývají studenty a studentkami oboru arteterapie nejčastěji znázorněny?*). Z fenomenologického zkoumání vyplývá, že nejčastěji zobrazovanými fázemi jsou úseky kolem hlavní zápletky příběhu, tedy části pohádky, ve které princezna spí a čeká na vysvobození; princ hledá svou vyvolenou ve snaze ji z kletby vysvobodit; princ nacházející spící princeznu; probouzení dívky polibkem či situace po jejím probuzení. Za zmínku stojí fakt, že mezi výtvarnými artefakty nebyl jediný, který by zobrazoval počátek pohádky – královna čekající na potomka –, či její konec – svatba. Mohli bychom přemýšlet nad tím jakou část příběhu tedy autoři považují za počáteční a koncovou. Snad by se našli i autoři, kteří scénu po probuzení Růžinky, ve které jsou princ a princezna vyobrazeni spolu, malovali se záměrem vyobrazit období po svatbě.

V kolážích byl častěji (celkem 10x) naznačen příběh pohádky, toto vyobrazení se však neobjevuje v tematických akvarelech. Důvodem by mohl být větší nárok takového zobrazení z hlediska malířských i prostorových. Mohli bychom také uvažovat o větším nasazení cenzora (obránných mechanismů, popřípadě vnitřního kritika) v intrapsychickém prostoru autora v průběhu malby. Při malbě dochází k většímu nasazení autora samotného (objevují se představy, jak by měl výsledný obraz vypadat; autor dává větší pozor na správné proporce postav, celkovou barevnost apod.), obranné mechanismy „jsou na pozoru“. Přestože dochází k vyplouvání určitých regresních projevů z předchozích období kresebného vývoje na povrch, častokrát jde pouze o jejich náznaky. V průběhu výběru a lepení obrázků do koláže bývá autor uvolněnější, je zaměřen spíše na vnější prostor a obranné mechanismy mohou být aktivovány v menší míře, což pravděpodobně dovoluje snadnější průnik nevědomých obsahů do artefaktu.

Přínos práce lze vidět jak ve výše zmíněné ukázce variability zobrazování příběhu o Šípkové Růžence v tematických akvarelech a kolážích, tak v demonstraci četnosti zobrazení jednotlivých částí pohádky a postav, které lze využít jako výchozí bod při interpretaci

s klientem. Nemalým přínosem práce jsou pro interpretační činnost taktéž témata, která participantky otevřely v rozhovorech nad artefakty ztvárňujícími pohádku a na jejichž základě je možno s námětem dále pracovat.

Druhá výzkumná otázka se prostřednictvím osobní případové studie čtyř studentek zaměřuje na to, která témata se v souvislosti s pohádkou o Šípkové Růžence v průběhu interpretací artefaktů vynořují (*VO2: Která témata se v souvislosti s pohádkou o Šípkové Růžence objevují v rozhovorech s autory artefaktů?*). Na povrch vyplouvají jak některá témata společná, o kterých hovoří všechny participantky, tak témata zmiňovaná individuálně. Všechny účastnice hovořily o vztahování se k mužům, jedna ze studentek se při rozhovoru dotkla tématu mužské části uvnitř svého psychického prostoru. Na podkladě zobrazování několika zámeckých budov v kolážích se u všech participantek rovněž otevřelo téma identity. Budova či zámek bývají pojímány jako symbol lidského těla a osobnosti (Katsová, 1999; Freud, 1969), a protože se celý příběh odehrává v budově hradu či zámku, je možné se domnívat, že symbolicky odkazuje k identitě jedince. Na kolážích participantek se objevovalo více zámeckých budov. V této souvislosti jedna autorka zmiňovala pocit neukotvenosti, jiná popisovala budovy jako zástupce mužských a ženských principů. Tématem, které se ve všech rozhovorech dále objevilo, byly rozpory mezi racionalitou a emocionalitou, respektive mezi rozumovostí a tělesností. Z rozhovorů vyplývala rozpolcenost mezi emocemi a ratiem. Zdá se, že se participantky častěji řídí rozumem, tělesná složka bývá mnohdy upozaděna a její projevy podlehnou racionalizaci, případně bývá ve větší míře uvědomována v průběhu negativních emocí. Upřednostnění ratia pravděpodobně souvisí s myšlenkami a představami, které sprádáme o světě. Mohli bychom o tomto tématu uvažovat jako o spjatém s tématem hledání identity, ke které dle Barring (2019) dospíváme právě skrze opuštění těchto představ a propojení se s tělesností a cítěním, s instinktivním vědomím. Představy a upřednostňování ratia by mohly souviset i s motivem probuzené princezny čekající na svého zachránce, který se objevil u dvou participantek, s nimiž byly vedeny rozhovory. Nakolik jsou autorky artefaktů ochotny předat svou budoucnost „náhodě“? Proudů života? Nakolik důvěřují svému tělu, že je povede správným směrem? Jsou ochotny se vzdát kontroly svého okolí? Představ o tom, jak by věci měly být? Vnímání světa skrze představy, podle toho, jak to má „správně být“, se jeví být propojeno s tématem dvojího věku, který byl řešen se dvěma participantkami. V dětství byly okolnostmi donuceny „dříve dospět“, přijmout zodpovědnost nejen za sebe, ale také za druhé, což pravděpodobně podnítilo (a posílilo) nutnost racionálního uvažování, řešení

situací. Téma racionality a emocionality jsme také zachytily v tématu týkajícím se stinných stránek, které si lze dle jedné z autorek uvědomit racionálně, emocionálně je zpracovat se ovšem jeví být daleko složitější. Zdá se tak, jako by příběh o Šípkové Růžence primárně popisoval cestu k nalezení identity jedince se všemi tématy, která je potřeba na této cestě zpracovat – stinné stránky, rodičovské komplexy, propojení ratic a tělesnosti, vztahování se k druhým aj.

V průběhu rozhovorů bylo patrné, že jde o intimní vyprávění, které by pro osobnější práci s tématem vyžadovalo navázání vztahu na hlubší, terapeutické úrovni a dlouhodobější spolupráci. Pak by bylo zajímavé se věnovat například rozvoji tématu a postojům autora artefaktů v průběhu delšího časového období. To by bylo možné zkoumat i v situacích, kdy autoři zpracovávají téma několikrát. Z celkových 37 studentů jich 9 zpracovalo pohádkový příběh o Šípkové Růžence vícekrát, než je původně zadáváno (tedy jedno ztvárnění technikou koláže, jedno technikou akvarelu). Nebylo řešeno, zda se jednalo o zpracování plynoucí z vlastní iniciativy či zda šlo o doporučení ze strany vyučujících. Bylo by však zajímavé artefakty posoudit z hlediska regrese či progresu v rámci opakovaného ztvárnění příběhu, vést se studenty rozhovory o pohnutkách k opakovanému zpracování tématu. Přínosné by rovněž mohlo být zkoumání příběhu z hlediska výtvarného propracování postav, barevnosti obrazů, zobrazování jejich dominant apod.

Pokud vezmeme v úvahu psychologický vývoj člověka, mohli bychom pohádku o Šípkové Růžence zařadit především do období pubescence a adolescence. Z toho důvodu považujeme za vhodné toto téma využívat zhruba od druhého stupně základní školy, tedy cca od jedenácti let věku klienta, otázkou je nosnost tématu pro mladší děti.

Z rozhovorů vyplynulo, že tři studentky zobrazovaly pohádkový příběh „klasický“, za který považovaly Šípkovou Růženku od bratří Grimmů. Několik akvarelů bylo zřejmě ovlivněno Disneyho verzí (např. artefakt č. 35, 67). O zobrazení Basileho či Perraultovy verze Růženky probuzené vysátím třísky z jejího prstu bychom mohli uvažovat u artefaktu č. 12, 71.

Přestože je v českém kulturním, resp. filmovém prostředí možné ovlivnění pohádkou *Jak se budí princezny* režírovanou Václavem Vorlíčkem (1977), práce tuto verzi neuvádí. Ve dvou rozhovorech byla tato pohádka zmiňována, protože ji však nikdo z participantek vyloženě nezobrazoval, nebylo považováno za nutné podobu příběhu doplňovat. Porovnání tohoto zpracování s nastíněnými verzemi by však mohlo být zajímavé.

Považujeme za nezbytné poznamenat, že nalezeným závěrům je potřeba rozumět s rezervou. Důvodů je hned několik. (1) V celém vzorku se objevuje pouze jeden muž, nedostatek mužů je rovněž mezi studenty Ateliéru arteterapie PF JU (v současné době jsou mezi studujícími dva muži). Taktéž je třeba mít na paměti, že jde o skupinu osob studujících obor, jejíž specifčnost určuje již pouhý zájem o obor jako takový. Nelze tedy uvažovat o reprezentativním vzorku populace. (2) Kvalitativní výzkum bývá ovlivněn osobností výzkumníka ve větší míře, než výzkum kvantitativní snažící se o co největší objektivitu a zobecnění výsledků na populaci. Zařazování artefaktů do jednotlivých stadií pohádky nebylo diskutováno s jejich autory, je založeno čistě na subjektivním posouzení autorky práce. Výsledky nelze považovat za objektivní. (3) Rovněž je potřeba myslet na to, že se v práci zachází se symboly. Jak je zmíněno výše, nejde jen o znak. K symbolům se pojí osobní zkušenosti, pocity aj., pod viditelným se skrývá neviditelné. Pro kvalitní práci arteterapeuta je sice nutné se opírat o všeobecný rozhled a rozumět symbolu ve smyslu jeho významu, důležitější však je dát prostor autorovi artefaktů, doptávat na jeho amplifikace patřící k tomu kterému symbolu.

ZÁVĚR

Feministické proudy vidí skrytý smysl tradičních pohádek (sepisovaných z velké části muži) v edukaci žen. Za romantickými příběhy je podle nich ukryta ideologie patriarchální společnosti, ve které jsou ženy upozadřovány a zároveň závislé na mužích jak mentálně, tak finančně. Šípková Růženka je v takové společnosti obrazem dokonalé ženy. Její spánek je zobrazením nečinnosti, respektive správného chování ženy, její krása je to, čím žena muže upoutává. Pohádka jako by ukazovala, že ke šťastnému konci je nutností, aby ženy naslouchaly pravidlům nastaveným muži a potkávaly se s jejich touhami. Postačuje tedy, aby žena byla krásná a paralyzovaná. Princ je naproti tomu zobrazován vždy jako dynamický, překonávající všemožné překážky a hledající svou krásnou nevěstu (Shuang, 2018). Ačkoli je takový výklad zajímavý, v souvislosti s výše nalezenými informacemi o pohádce se jeví poněkud prvoplánově.

Bakalářská práce se snaží postihnout zobrazování pohádky o Šípkové Růžence v tematických akvarelech a kolážích studentů a studentek Ateliéru arteterapie PF JU a uchopit její interpretační potenciál v projektivně-intervenční arteterapii. Práce je rozdělena do dvou hlavních částí, teoretické a výzkumné. V první části se zabývá definicemi některých podstatných pojmů a teorií, druhá část je věnována popisu vlastního výzkumu.

Ukazuje se, že mezi nejčastěji zobrazovaná stadia příběhu patří fáze kolem hlavní zápletky pohádky, od stavu, kdy princezna spí, do situace, ve které se nachází princezna čerstvě po probuzení. V tematických akvarelech je nejčastěji zobrazován princ nacházející spící princeznu, v kolážích je nejčastěji vyobrazen princ hledající svou vyvolenou. Ve stejném počtu je na koláži zachycen celý pohádkový příběh, v akvarelovém zpracování se toto vyobrazení neobjevuje.

Z rozhovorů nad artefakty s participantkami výzkumu vyplynulo, že se o výtvarné zpracování příběhu Šípkové Růženy lze opřít především v tématech vedoucích k otázkám identity, momentům, kdy autor sám sebe poznává, integruje své stinné stránky, kdy se snaží rozpoznat co je jeho vlastní, po čem touží on sám, od toho, co po něm žádá okolí, společnost. To, jak vnímáme sami sebe a jak sami se sebou zacházíme – tedy intrapsychický prostor obsahující mužskou a ženskou polaritu –, se odráží v prostoru interpersonálním a naopak. Téma tak lze využít také v oblasti vztahové. Tento výsledek potvrzuje možnost využití tématu v projektivně-intervenční arteterapii.

Pokud bychom o ději zmiňované pohádky hovořili v terminologii C. G. Junga, popsali bychom ji jako proces individuace. Při něm je důležité se opírat jak o mysl (pohádkového prince, který hledá, zkoumá, snaží se objevit, pochopit), tak o tělesné projevy (princeznu, která se, zdánlivě spící, zabývá svými pocity, touhami, pátrá po tom, co je jí vlastní). Obě oblasti by měly být v souladu, spolupracovat. Jak Jung napsal v jednom ze svých dopisů: „Tvá vize se vyjasní, až když se podíváš do svého vlastního srdce. Bez toho se zdá být všechno v nesouladu; pouze tím se vše spojí do jednoty. Kdo se dívá směrem ven, sní; kdo se dívá směrem dovnitř, probouzí se.“⁴ (Adler, 1973, s. 33)

⁴ V originálu: „Your vision will become clear only when you can look into your own heart. Without, everything seems discordant; only within does it coalesce into unity. Who looks outside dreams; who looks inside awakes.“

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

- Adler, G. (ed.). (1973). *C. G. Jung. Letters. Volume I: 1906-1950*. Princeton: Princeton University Press.
- Barring, A. (1995). The Sleeping Beauty – The awakening of instinct into consciousness. In *Beyond the Brain Conference*. Cambridge. Dostupné z: https://www.annebarring.com/anbar12_lect06_sleepingbty.htm.
- Bažantová, M. (2010). *Symbolika pohádek a její projektivní využití v arteterapii psychóz*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. Disertační práce.
- Becker, U. (2002). *Slovník symbolů*. Praha: Portál.
- Bettelheim, B. (2017). *Za tajemstvím pohádek*. Praha: Portál.
- Bučková, T. (2014). Cesty pohádek bratří Grimmů k českým čtenářům. In Koudelková, E. (Ed.). *Současnost literatury pro děti a mládež 2014*. Liberec: Krajská knihovna v Liberci a Nakladatelství Bor. 37-50. Dostupné také z: https://pages.pedf.cuni.cz/tamara-buckova/files/2016/02/TamBu_Cesty_pohadek_bratri_Grimmu-k-ceskym-ctenarum.pdf.
- Corbett, L., & Stein, M. (2006). *Příběhy duše II: Moderní jungiánský výklad pohádek*. Brno: Emitos, Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Cox, S. (1990). The Complete Tale of Trollyus and Zelladine from the „Perceforest“ novel: an English Translation. *Merveilles & Contes*, 4(1), 118-139. Dostupné z <http://www.jstor.org/stable/41390039>.
- Černoušek, M. (2019). *Děti a svět pohádek*. Praha: Portál.
- Disney, W. (Producer), & Geronimi, C. (Supervising Director). (1959). *Sleeping Beauty*. [DVD] Disney.
- Drapela, V. (2003). *Přehled teorií osobnosti*. Praha: Portál.
- Encyclopaedia Britannica*. [online]. Last updated February 14th, 2014. [cit. 2019-10-13]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/fairy-tale>.
- Erikson, E. H. (1977). *Childhood and society*. London: Paladin books.
- Erikson, E. H. (1999). *Životní cyklus rozšířený a dokončený*. Praha: Nakladatelství Lidové Noviny.

- Franz, M.-L. von (1998). *Psychologický výklad pohádek*. Praha: Portál.
- Franz, M.-L. von (2008). *Animus a anima v pohádkách*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Freud, S. (1969). *Vybrané spisy Sigmunda Freuda – Svazek I: Přednášky k úvodu do psychoanalýzy. Nová řada přednášek k úvodu do psychoanalýzy*. Praha: Státní zdravotnické nakladatelství.
- Grimm, J., & Grimm W. *Šípková Růženka*. [online]. [cit. 2019-11-8]. Dostupné z: <https://www.pohadky.org/index.php?co=pohadka&pohadka=356>
- Hendl, J. (2005). *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál.
- Hogstad, G. (2011). Archetypal Interpretation of “Sleeping Beauty”: Awakening the Power of Love. *Mythological Studies Journal*, 2. [online]. [cit. 2019-9-19]. Dostupné z: <http://journals.sfu.ca/pgi/index.php/pacificamyth/article/view/29>.
- Chamberlain, S. (2009). *The triumph of the (m)other: the feminine dichotomy in "Sleeping Beauty"*. Cape Town: University of Cape Town. Disertační práce.
- Jung, C. G. (1998). *Výbor z díla III. Osobnost a přenos*. Brno: Emitos, Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Jung, C. G. (1999). *Výbor z díla V. Snové symboly individuálního procesu*. Brno: Emitos, Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Jung, C. G. (2009). *Výbor z díla VIII. Osobnost a přenos*. Brno: Emitos, Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Jung, C. G. (2017). *Člověk a jeho symboly*. Praha: Portál.
- Kast, V. (2004). *Otcové-dcery, matky-synové*. Praha: Portál.
- Kast, V. (2011). *Touha po druhém: O lásce v pohádkách*. Praha: Portál.
- Kast, V. (2012). *Úzkost a její smysl*. Praha: Portál.
- Kastová, V. (1999). *Imaginace jako prostor setkání s nevědomím*. Praha: Portál.
- Kastová, V. (2014). *Dynamika symbolů*. Praha: Portál.

- Kolektiv autorů. (2019) *Příručka Ústavu pro jazyk český Akademie věd ČR, v.v.i.* [online]. [cit. 2019-10-13]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=symbol>.
- Lederer, W. (1968). *The fear of women*. Oxford: Grune & Stratton.
- Lhotová, M. (2013). Art Therapy in the Czech Republic. *Art Therapy Online*, 4(1). Dostupné z: <http://journals.gold.ac.uk/index.php/atol/article/view/314/345>.
- Lhotová, M., & Huptych, M. (2004). Koláž jako projektivní prostor. In *Psychologické dny 2004: Svět žen a mužů. Polarita a vzájemné obohacování*. Praha: Vyšší odborná škola JABOK. Dostupné z: <https://cmps.ecn.cz/pd/2004/texty/pdf/lhotova.pdf>.
- Lhotová, M., & Perout, E. (2018). *Arteterapie v souvislostech*. Praha: Portál.
- Lowenfeld, V. (1964). *Creative and Mental Growth*. New York: Macmillan.
- Lüthi, M. (1976). *Once upon a time: On the nature of fairy tales*. New York: F. Ungar Pub. Co. Dostupné z: <https://archive.org/details/onceuponetimeonna0000luth>.
- Mijolla, A. de (Ed.) (2002). *International Dictionary of Psychoanalysis, Volume 3*. New York: Thomson Gale.
- Mitchell, S. A., & Black, M. J. (1999). *Freud a po Freudovi. Dějiny moderního psychoanalytického myšlení*. Praha: Triton.
- Müller, A., & Müller L. (ed.). (2006). *Slovník analytické psychologie*. Praha: Portál.
- Otto, J. (1903): *Ottův slovník naučný Ottův slovník naučný: Ilustrovaná encyklopedie obecných znalostí, díl XX*. Praha: J. Otto.
- Otto, J. (1903): *Ottův slovník naučný Ottův slovník naučný: Ilustrovaná encyklopedie obecných znalostí, díl XXIV*. Praha: J. Otto.
- Padovani, F. (2015). *When Beauty Goes to Sleep: an analysis of the symbolism behind the sleeping beauty tale*. Bologna: Università di Bologna. Disertační práce.
- Perrault, Ch. (1922). *The Sleeping beauty in the Wood*. In: *The Fairy tales of Charles Perrault*. Eginburgh: Turnbull & Spears. Dostupné z: <https://archive.org/details/fairytalesofchar00perr/page/n7>.
- Royt, J. (1998). *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*. Praha: Mladá Fronta.

- Sharp, D. (2005). *Slovník základních pojmů psychologie C. G. Junga*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Shuang, Y. (2018). A Feminist Reading on Sleeping Beauty. *English Literature and Language Review*, 4(7), 106-111.
- Slavík, J. (2015). Artefietika–příležitost pro expresi v dialogu teorie a praxe. *Kultura, umění a výchova*, 3(1). Dostupné z: http://www.kuv.upol.cz/index.php?seo_url=aktualni-cislo&casopis=8&clanek=92.
- Storchová, B. (2009). *Pohádka a svět. Interpretace pohádek v kulturologické perspektivě*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav etnologie. Disertační práce.
- Švaříček, R., & Šed'ová K. a kol. (2007). *Kvalitativní výzkum v pedagogických vědách*. Praha: Portál.
- Vágnerová, M. (1999). *Vývojová psychologie*. Praha: Portál.
- Zipes, J. (1988). The changing function of the fairy tale. *The Lion and the Unicorn*, 12(2), 7-31.

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1: Sudičky.....	53
Obrázek 2:Princezny před zraněním.....	54
Obrázek 3: Spící Růženka.....	55
Obrázek 4: Zasněný princ	56
Obrázek 5: Princ na cestě za Růženkou.....	59
Obrázek 6: Princ nachází Růženku	61
Obrázek 7: Probouzení Růženky	62
Obrázek 8: Po probuzení.....	65
Obrázek 9: Dcera či matka?	65
Obrázek 10: Příběh zobrazený v koláži	67

SEZNAM VÝTVARNÝCH ARTEFAKTŮ

1. studentka



Artefakt č. 1

2. studentka



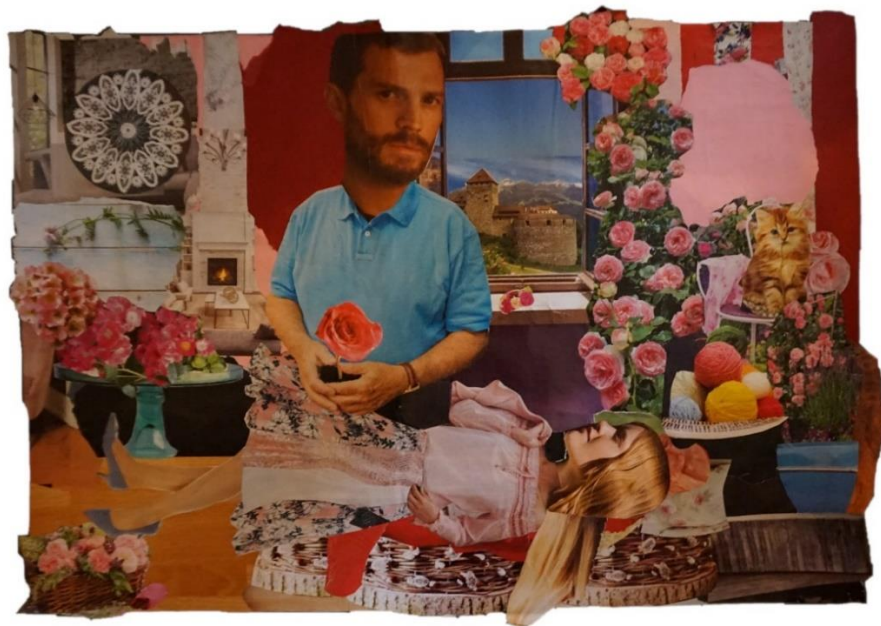
Artefakt č. 2

3. studentka



Artefakt č. 3

4. studentka



Artefakt č. 4

5. studentka



Artefakt č. 5

6. studentka



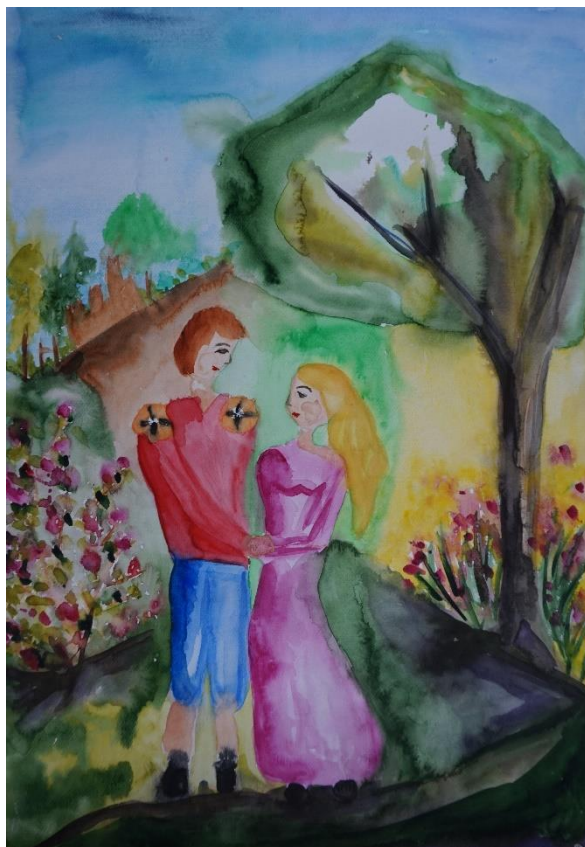
Artefakt č. 6



Artefakt č. 7



Artefakt č. 8



Artefakt č. 9

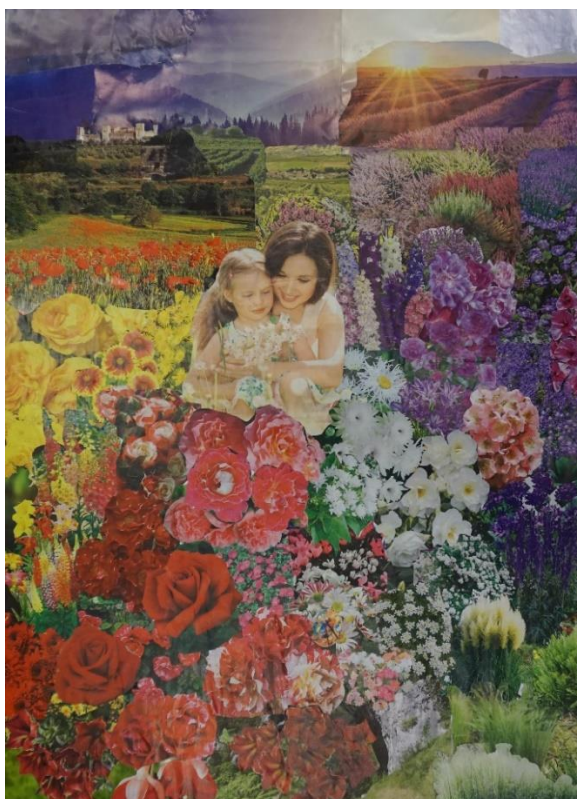


Artefakt č. 10

7. studentka



Artefakt č. 11



Artefakt č. 12

8. studentka



Artefakt č. 13



Artefakt č. 14

9. studentka



Artefakt č. 15



Artefakt č. 16

10. studentka



Artefakt č. 17



Artefakt č. 18



Artefakt č. 19

11. studentka

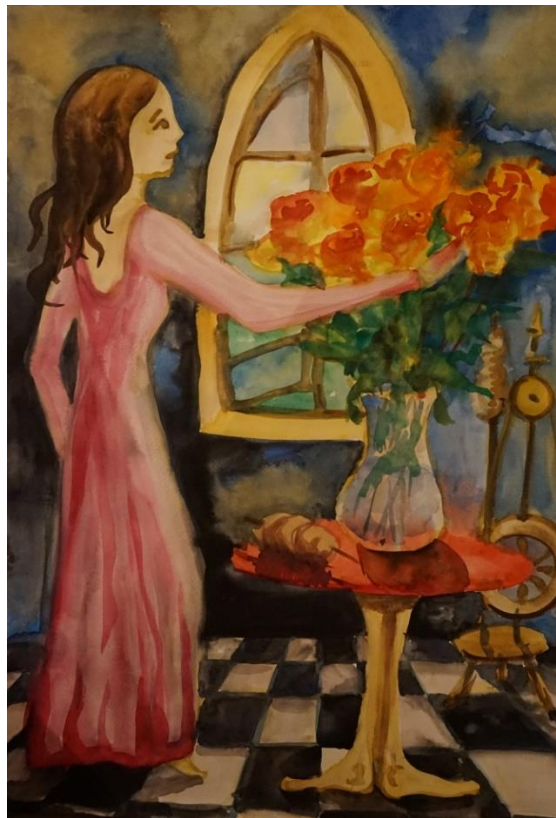


Artefakt č. 20



Artefakt č. 21

12. studentka

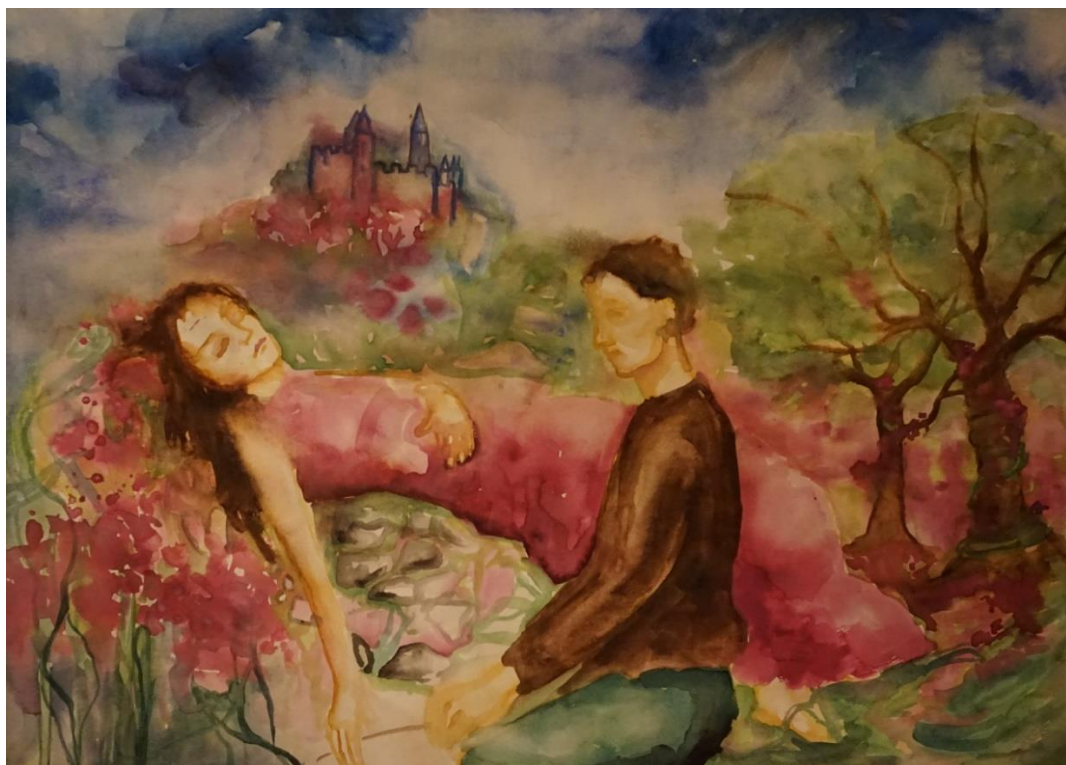


Artefakt č. 22



Artefakt č. 23

13. studentka



Artefakt č. 24



Artefakt č. 25

14. studentka



Artefakt č. 26



Artefakt č. 27

15. studentka

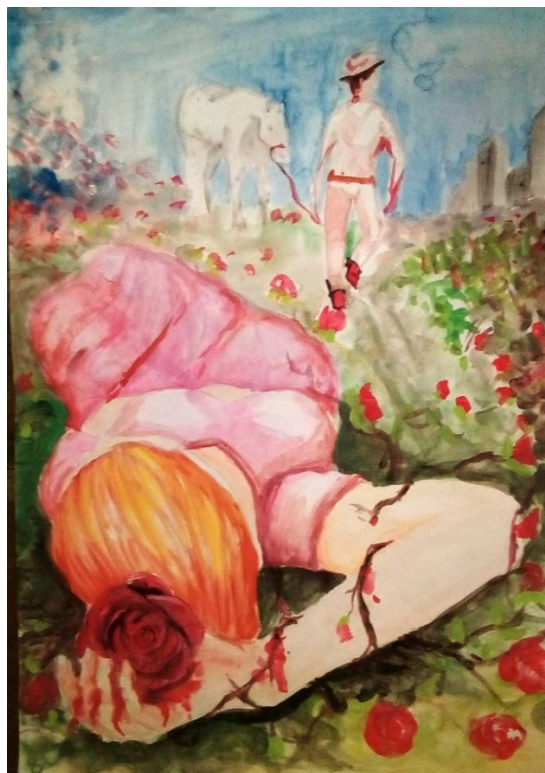


Artefakt č. 28



Artefakt č. 29

16. studentka



Artefakt č. 30

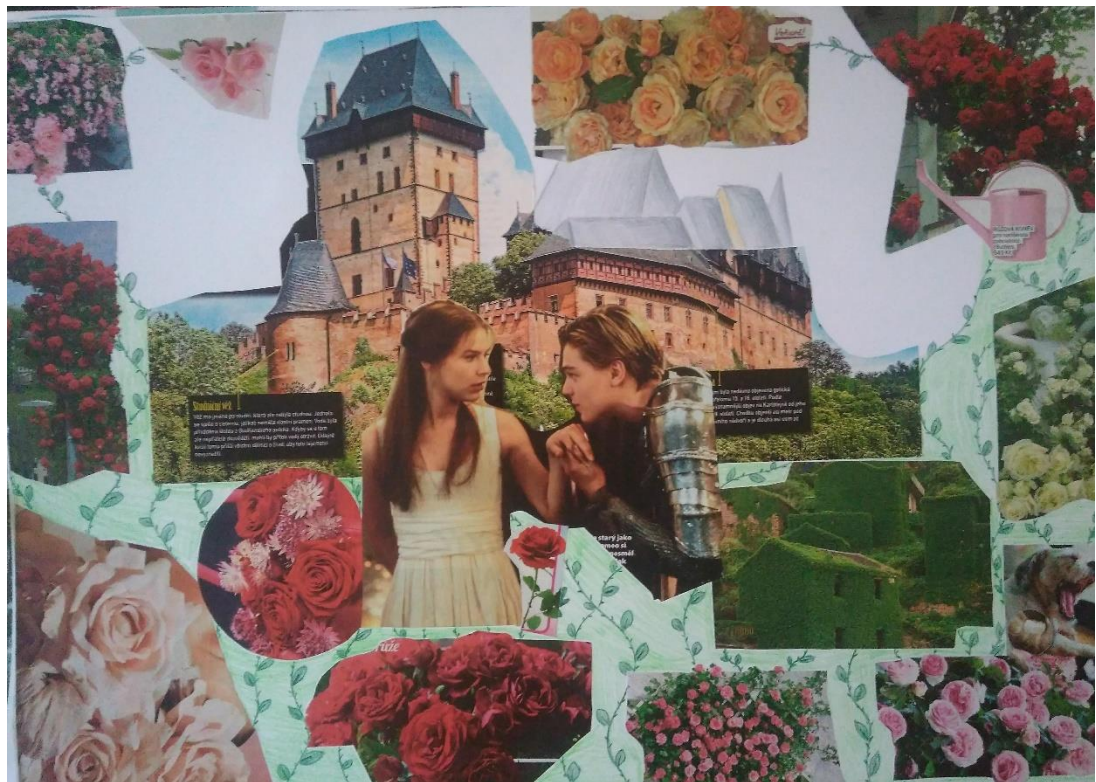


Artefakt č. 31

17. studentka



Artefakt č. 32



Artefakt č. 33



Artefakt č. 34

19. studentka



Artefakt č. 37



Artefakt č. 38

20. studentka



Artefakt č. 39



Artefakt č. 40

21. student



Artefakt č. 41

22. studentka



Artefakt č. 42



Artefakt č. 43



Artefakt č. 44

23. studentka



Artefakt č. 45



Artefakt č. 46

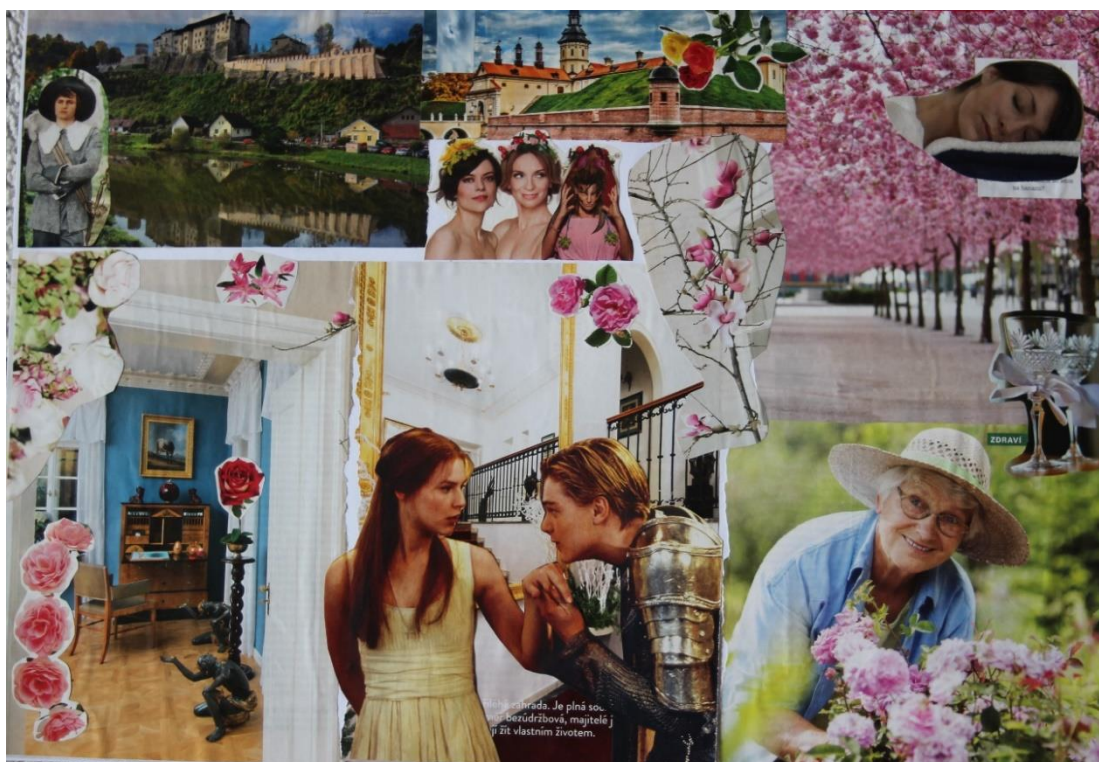


Artefakt č. 47

24. studentka



Artefakt č. 48

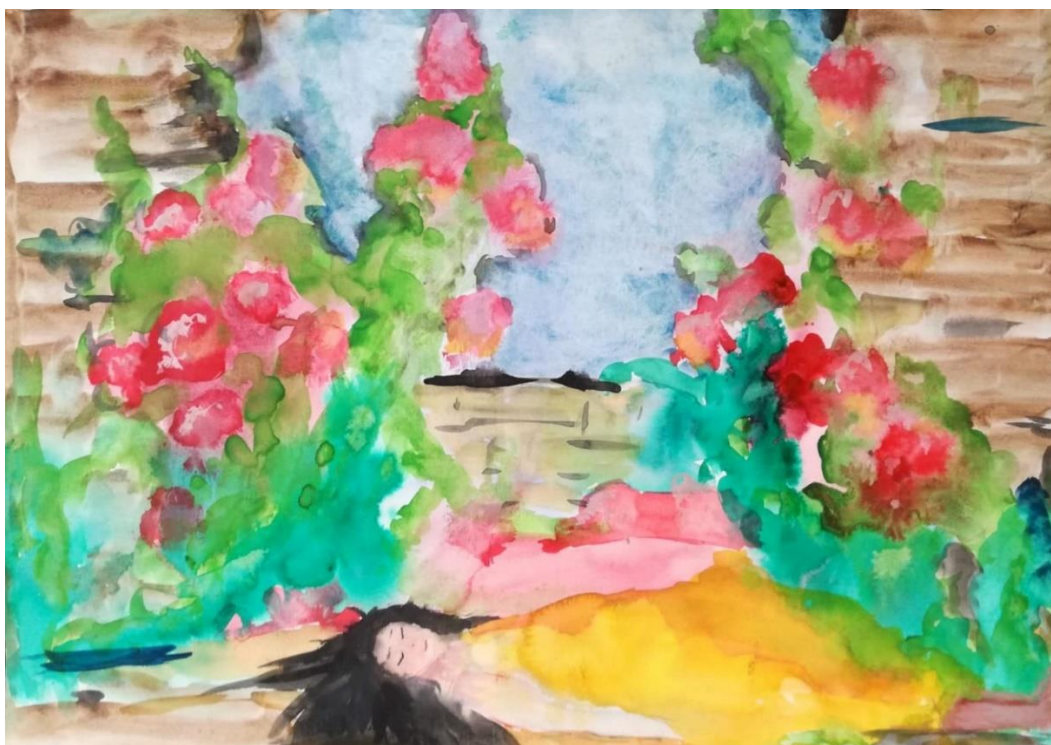


Artefakt č. 49

25. studentka



Artefakt č. 50

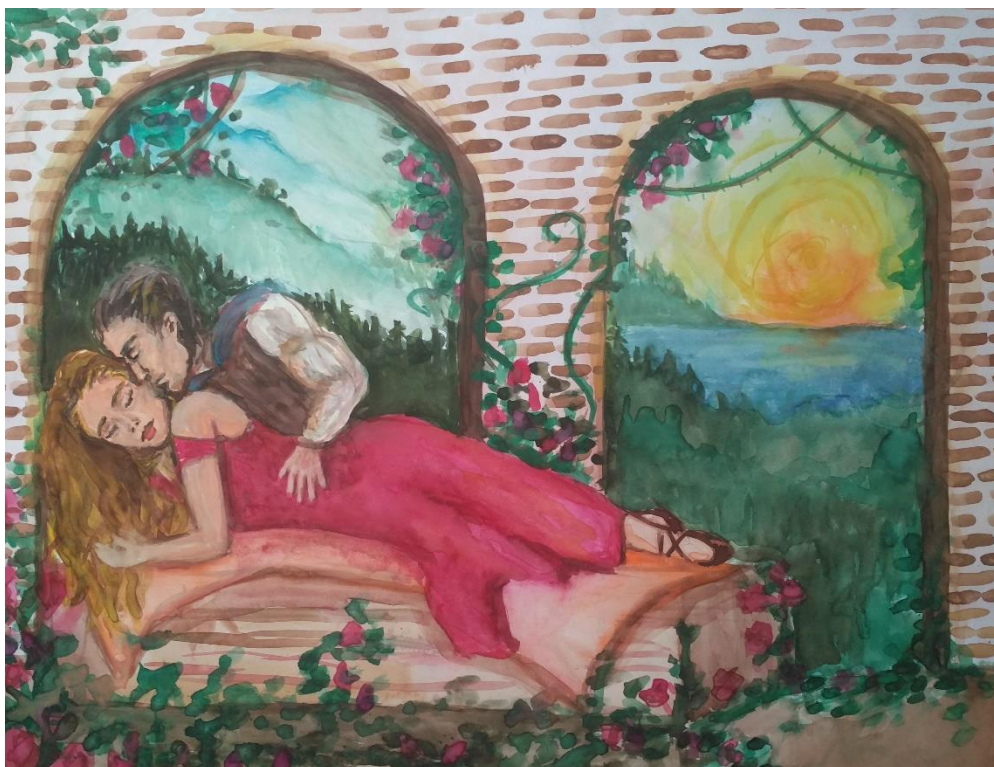


Artefakt č. 51

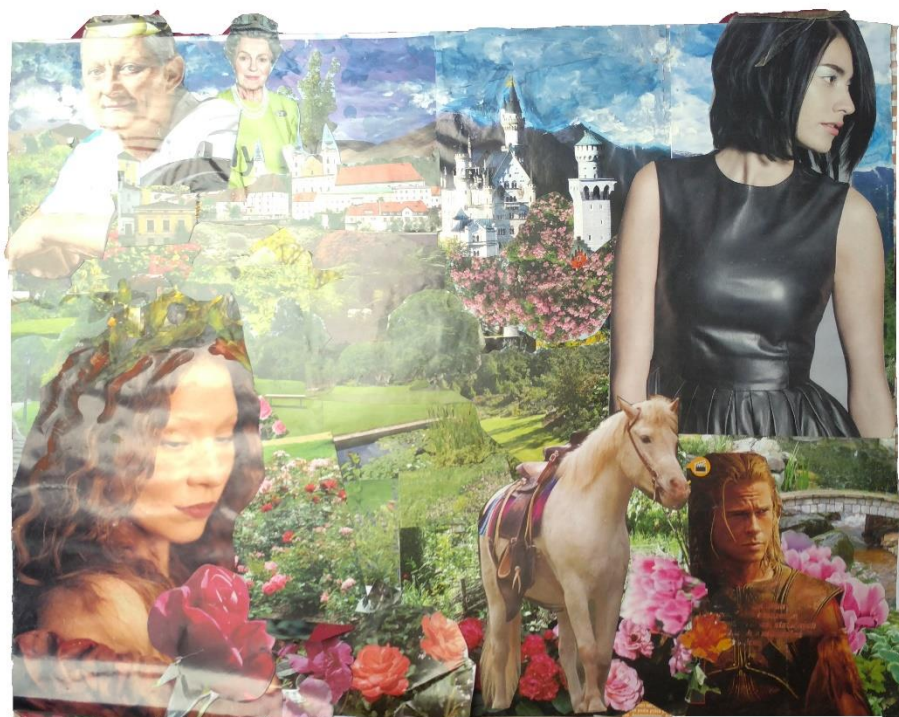


Artefakt č. 52

26. studentka

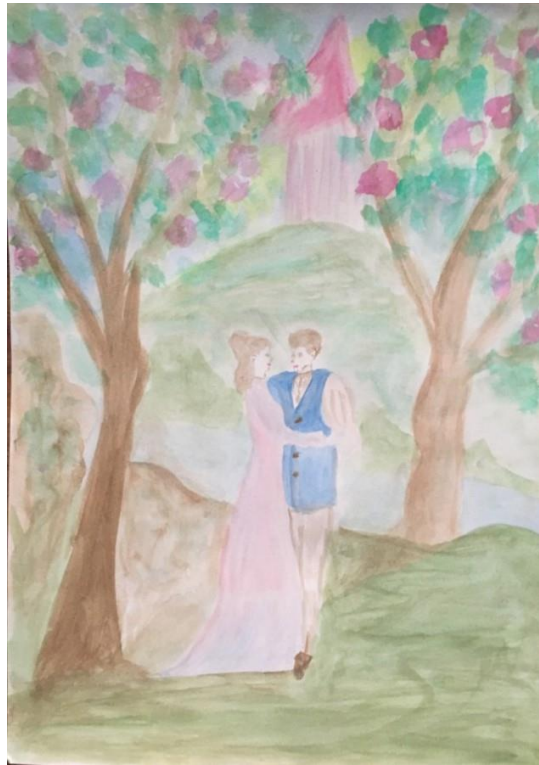


Artefakt č. 53



Artefakt č. 54

27. studentka



Artefakt č. 55

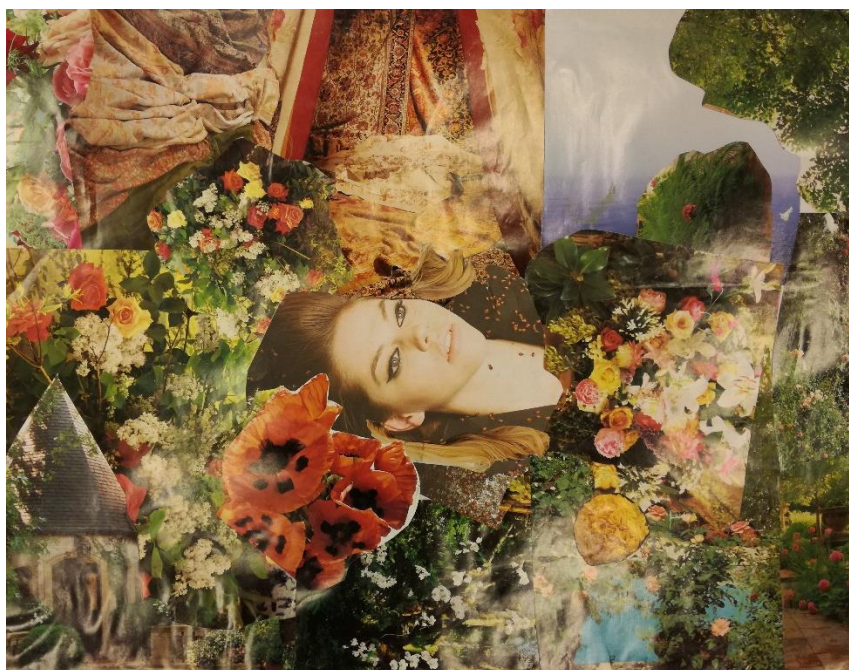


Artefakt č. 56

28. studentka



Artefakt č. 57



Artefakt č. 58

29. studentka



Artefakt č. 59



Artefakt č. 60

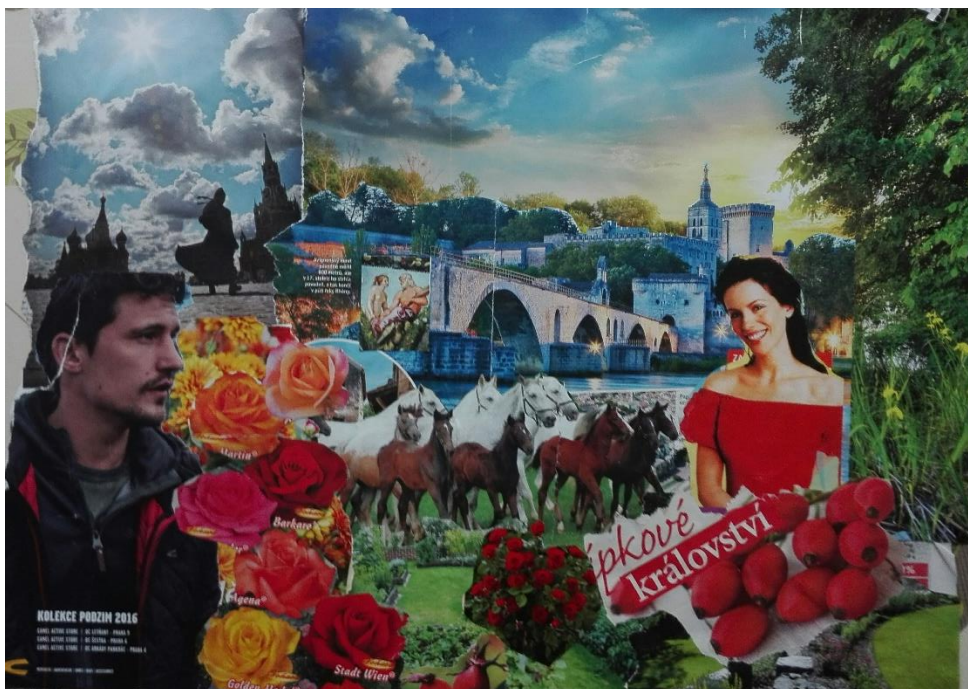


Artefakt č. 61



Artefakt č. 62

30. studentka



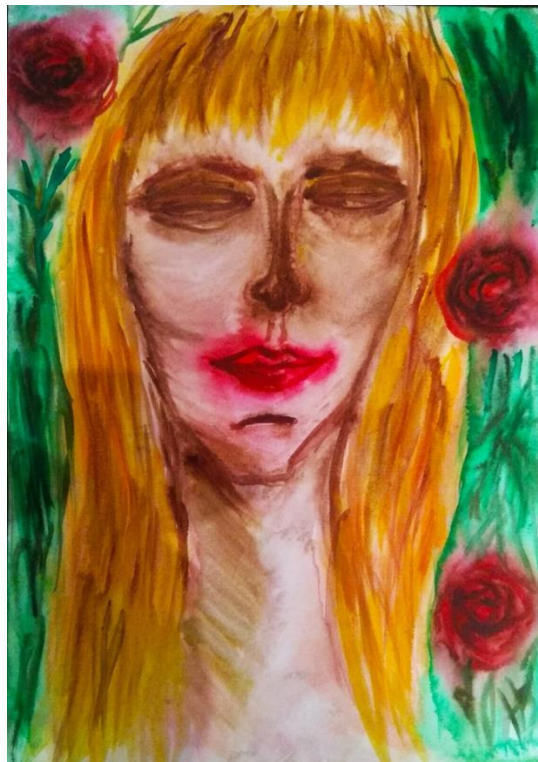
Artefakt č. 63

31. studentka



Artefakt č. 64

32. studentka



Artefakt č. 65



Artefakt č. 66

33. studentka

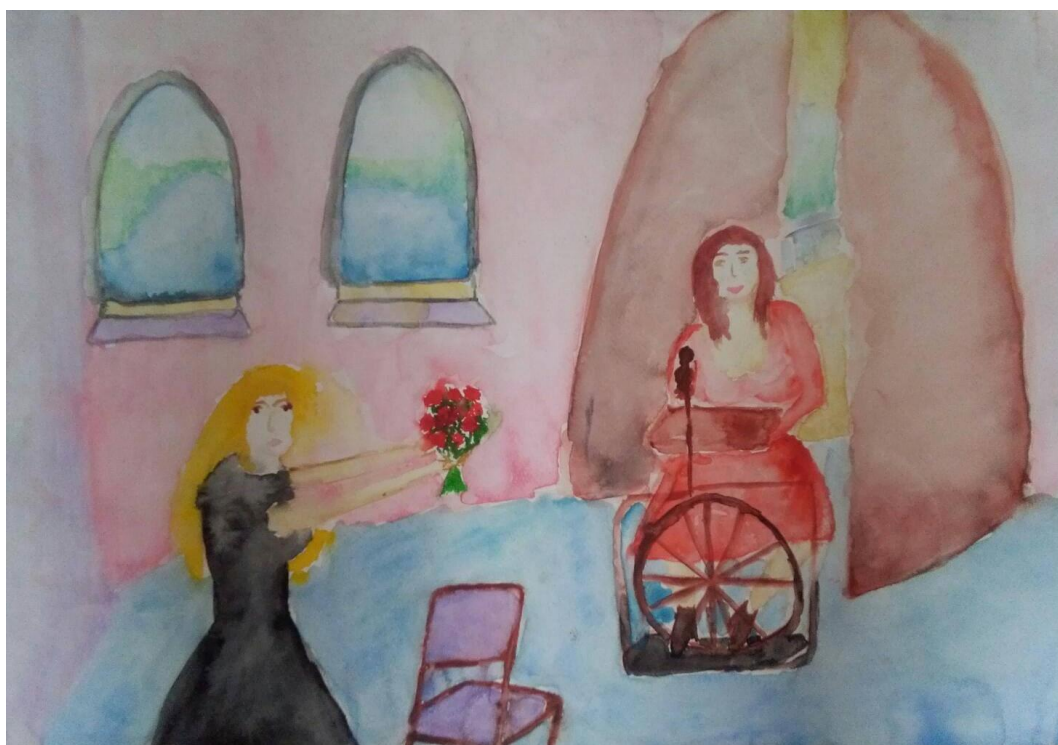


Artefakt č. 67

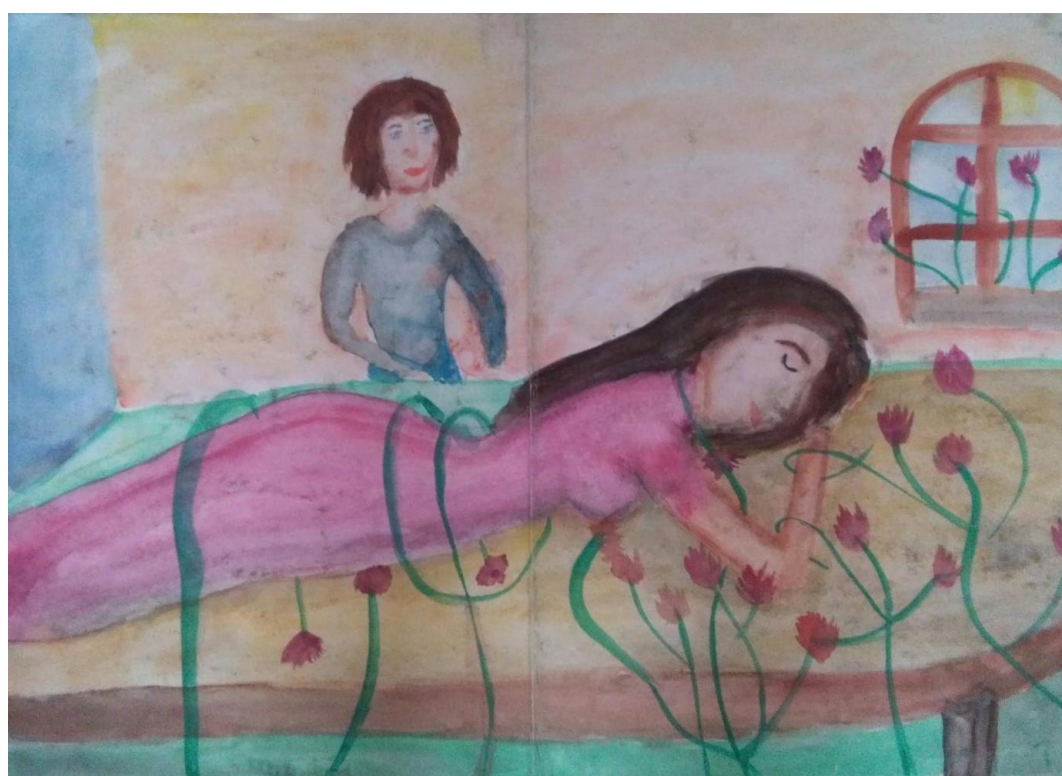


Artefakt č. 68

34. studentka



Artefakt č. 69



Artefakt č. 70



Artefakt č. 71



Artefakt č. 72

35. studentka



Artefakt č. 73

36. studentka



Artefakt č. 74

37. studentka



Artefakt č. 75



Artefakt č. 76



Artefakt č. 77



Artefakt č. 78