



Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Ateliér arteterapie

Bakalářská práce

Odraz snů v tvůrčím projevu umělce v kontextu uplatnění arteterapeutických postupů

Vypracovala: Bc. Kristýna Horáková
Vedoucí práce: PaedDr. Evžen Perout

České Budějovice 2023

PROHLÁŠENÍ

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

Datum

Podpis studenta

PODĚKOVÁNÍ

Ráda bych touto cestou poděkovala vedoucímu mé práce, panu PaedDr. Evženu Peroutovi, za jeho milý a ochotný přístup, za cenné a podnětné rady, které mi při zpracovávání bakalářské práce byly poskytnuty. Mé díky patří též spolužákům a absolventům arteterapie za jejich ochotnou spolupráci při realizaci výzkumu.

Dále bych chtěla poděkovat rodině a přátelům za jejich podporu nejen při psaní práce, ale i po celou dobu studia.

ABSTRAKT

Název práce: Odraz snů v tvůrčím projevu umělce v kontextu uplatnění arteterapeutických postupů

Autor práce: Bc. Kristýna Horáková

Vedoucí práce: PaedDr. Evžen Perout

Počet stránek: 89

Tématem bakalářské práce je odraz snů v tvůrčím projevu umělce v kontextu uplatnění arteterapeutických postupů. Práce je rozdělena na část teoretickou a praktickou. Teoretická část se zabývá charakteristikou snů, motivem snu napříč dějinami výtvarného umění a následným představením práce se sny v rámci arteterapeutického přístupu. Praktická část se věnuje analýze vybraných výtvarných artefaktů na téma Sen či Včera v noci se mi zdálo s cílem představit využití interpretačního potenciálu tohoto tématu v projektivně-intervenční arteterapii.

Klíčová slova: sen, výtvarné umění, arteterapie, výtvarný projev, interpretace

ABSTRACT

Thesis Title: Reflection of dreams in the creative expression of the artist in the context of the application art therapy procedures

Thesis Author: Bc. Kristýna Horáková

Thesis Supervisor: PaedDr. Evžen Perout

Number of pages: 89

The topic of the bachelor thesis is a reflection of dreams in the creative expression of an artist in the context of the application art therapy procedures. The thesis is divided into a theoretical and practical part. The theoretical part deals with the characteristics of dreams, the motif of dreams throughout the history of visual arts, and subsequently presents the work with dreams within the framework of an art therapy approach. The practical part is devoted to the analysis of selected visual artifacts on the theme of Dreams or Last night I had a dream, with the aim of presenting the use of the interpretive potential of this theme in projective-interventional art therapy.

Key words: dream, visual arts, art therapy, artistic expression, interpretation

ZADÁNÍ PRÁCE

Podklad pro zadání DP/BP do Stagu

Jméno diplomanta: Kristýna Horáková

Osobní číslo: P18917

Katedra: pedagogiky a psychologie

Obor: arteterapie

Studijní program: psychologie

Datum zadání: květen 2020

Plánované datum odevzdání: duben 2021

Rozsah graf. prací v DP/BP: dle potřeby

Rozsah textu DP/BP: 40 str.

Vedoucí DP/BP: PaedDr. Evžen Perout

Plánovaný oponent DP/BP: PhDr. Bc. Milan Pech, Ph.D.

Název práce: Odras snů v tvůrčím projevu umělce v kontextu uplatnění arteterapeutických postupů

Název v angličtině: Reflection of dreams in the creative expression of the artist in the context of the application art therapy procedures

Zásady pro vypracování:

Tématem bakalářské práce bude zaměření na odraz osobnosti umělce ve výtvarných artefaktech v kontextu uplatnění arteterapeutických postupů se zaměřením na snovou problematiku. Práce se bude snažit o využití a o interdisciplinární propojení základních poznatků z psychoanalýzy a dějin umění.

Teoretická část popíše celkový kontext vztahu psychoanalýzy k umění a umění k psychoanalýze se zaměřením na malíře promítající snovou problematiku do svých výtvarných zpracování.

Praktická část se bude věnovat analýze uměleckých děl věnovaných tématice snů s využitím arteterapeutických technik a postupů.

Seznam literatury (autor, název, vydavatel, rok vydání – **dle abecedy**):

Černoušek, M. Sen a snění, Praha: Horizont, 1988.

Foster, Hal, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois, B. H. D. Buchloh a David Joselit. Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus. Praha: Sloart, 2015.

Freud, S. Výklad snů. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, 2003.

Kulka, J. Psychologie snů. Praha: Grada, 2008.

Riedel, I. Obrazy v terapii, umění a náboženství. Praha: Portál, 2002.

Šicková – Fabrici, J. Základy arteterapie. Praha: Portál, 2002.

OBSAH

ÚVOD.....	7
I. TEORETICKÁ ČÁST.....	8
1) Charakteristika snů.....	8
1.1 Spánek.....	8
1.2 Definice, význam a funkce snů	9
1.3 Analýza snů z hlediska vybraných přístupů.....	15
2) Sny ve výtvarném umění	21
2.1 Motiv snu ve výtvarné tvorbě z hlediska historie	21
2.2 Psychoanalýza a umění.....	27
3) Práce se sny v rámci arteterapeutického přístupu	32
3.1 Charakteristika arteterapie	32
3.2 Techniky arteterapie	36
II. PRAKTICKÁ ČÁST.....	40
4) Analýza výtvarných artefaktů s tématem snu	40
4.1 Metodologie výzkumu.....	40
4.1.1 Výzkumný záměr	40
4.1.2 Výzkumný design, výzkumný soubor a metody získávání dat.....	41
4.1.3 Etické aspekty výzkumu	41
4.1.4 Metoda zpracování dat.....	41
4.2 Analýza artefaktů	42
DISKUZE	76
ZÁVĚR.....	82
POUŽITÉ ZDROJE.....	83
PŘÍLOHY	88

ÚVOD

Téma snů představuje fascinující a neustále se rozvíjející téma, které mi osobně vždy bylo velmi blízké. Právě sny bývají často využívány umělci a tvůrci jako bohatý zdroj inspirace pro jejich tvorbu. Ačkoli je problematika využití motivu snů v umění obecně hojně zpracována mnoha zdroji, tak chybí její komplexnější zmapování v oblasti využití snů v rámci arteterapie. Z tohoto důvodu si tato práce klade za cíl propojit teoretické znalosti opírající se o obory psychologie, dějin umění a arteterapie s jejich následným zasazením do praxe, prostřednictvím výzkumu, který přináší praktická část této práce.

Práce je rozdělena na dvě části, teoretickou a praktickou. Teoretická část je strukturována do tří kapitol věnujících se charakteristice snů, motivu snu ve výtvarném umění, a nakonec práci se sny v rámci arteterapeutického přístupu. V praktické části je čtenář seznámen s výtvarnými artefakty vytvořenými studenty či absolventy oboru arteterapie na téma *Sen* či *Včera v noci se mi zdálo* využívající techniky tematického akvarelu. Na vybraných výtvarných artefaktech je předvedena analýza obrázků snažící se o propojování informací o snu s jeho výtvarným ztvárněním a se snahou o postihnutí potenciálu tohoto tématu z pohledu projektivně-intervenční arteterapie. Analýza artefaktů může sloužit jako ukázka toho, jak s tímto tématem lze arteterapeuticky pracovat, na jaké aspekty se z pozice arteterapeuta lze zaměřovat.

Cílem práce je tak představit možné způsoby výtvarného znázornění tématu snu a využití tohoto tématu při arteterapeutické interpretační práci. V rámci práce byla stanovena výzkumná otázka, jež se zaměřuje na symboliku výtvarného znázornění tématu snů ve vybraných artefaktech a na to, jak lze této symboliky interpretačně využít při aplikaci přístupu zvaném projektivně-intervenční arteterapie. Práce si klade za cíl zmapovat oblast snů a ukázat přínos snů při jejich využití v arteterapii. Celkově lze téma práce shrnout jako studium role snů v uměleckém projevu a arteterapii.

Výstup praktické části může sloužit jako inspirace a povzbuzení k zaměření a využití snů v oblasti arteterapie.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1) Charakteristika snů

V nadcházející kapitole se při přibližování významu snů dotkneme i tématu spánku, během kterého probíhá mentální aktivita, snění. Od nočního snění, probíhajícího ve spánku, odlišujeme snění denní. Během denního snění si člověk za plného vědomí vytváří volné fantazie, jejichž obsah bývá dle Kulky (2008, s. 47) „silně egocentrický a týká se uspokojování různých egoistických tužeb a přání, eroticko-sexuálních potřeb, ctižádosti, touhy po moci, úspěchu atd.“. Přičemž denní snění se od nočního snění může lišit tím, že má logiku a není zcela nesmyslné a nepravděpodobné. Většina snů, které člověk prožívá ve spánku, bývá mnohdy nereálná a nesmyslná. Přičemž jejich kouzlo tkví v tom, že ve snu není nic nemožného, neboť „jejich nelogičnost a nesmyslnost nejsou ovšem ve spánku pociťovány – k pochopení nereálnosti a často i absurdnosti dochází až po probuzení“ (Kulka, 2008, s. 47). Vzhledem k tomu, že noční sny vycházející z nevědomí v našem psychickém životě převládají, bude následná podkapitola věnována spánku, během kterého se sny utvářejí.

1.1 Spánek

Spánek vnímáme jako nepostradatelnou součást našeho života, neboť přispívá a ovlivňuje naši aktivitu během dne. Během našeho lidského života se pravidelně střídají dva základní stavy vědomí, spánek a bdění. Spánek lze definovat jako „přirozený psychosomatický stav“ (Plháková, 2007, s. 87), přičemž ho doprovází snížení psychické i tělesné aktivity, nikoli jejich úplná pasivita, neboť je spánek provázen různými druhy aktivit, např. sněním, pro nás nejzajímavější aktivitou. Černoušek (1988, s. 10) to potvrzuje, když uvádí, že „sny představují nepopiratelný důkaz, že psychická činnost pokračuje i ve spánku, že není nutně vázána na bdělý stav a jasné vědomí člověka“.

Ke střídání bdění a spánku dochází na základě působení našich vrozených biologických rytmů, které ovlivňují délku našeho spánkového cyklu. Čímž se dostáváme k rozlišování spánku na dva typy: NREM a REM spánek. **NREM (angl. non rapid eye movement) spánek** má čtyři stádia, přičemž každá z těchto etap je příznačná určitou fyziologickou a mozkovou aktivitou (Fontana, 1995). Přejít ze stavu bdění do spánku se nazývá hypnagogický stav, ve kterém dochází k usínání (1. stádium NREM spánku). Po tomto stádiu upadáme do lehkého spánku (2. stádium NREM spánku). Posléze se jedinec ocitá v hlubokém spánku (3. a 4. stádium NREM spánku), který završuje celý úvodní cyklus postupného prohlubování svalové relaxace, poklesu srdeční a dechové frekvence, bez očních pohybů (Plháková, 2007).

Pro nás zajímavějším je **REM (angl. rapid eye movement) spánek**, neboť během jeho údobí k nám přichází nejvíce snů. REM spánek je aktivní formou spánku, neboť jeho záznam připomíná bdělý stav, který doprovází rychlé pohyby očí a zvýšená mozková aktivita. Sny jsou v této fázi spánku mimořádně živé a obsažnější oproti těm, které se nám zdají během ostatních stádií spánku. Mimo to jsou význačné svým emočním doprovodem (Fontana, 1995).

1.2 Definice, význam a funkce snů

Při hledání nejvhodnější definice snu jsem narazila na široké množství rozdílných definic od různých autorů, kteří na tuto problematiku nahlíží z několika úhlů pohledu. Neboť jsem nenalezla jednotnou všezahrnující výstižnou definici snů, uvádím zde několik vybraných definic snů. Hilmann (1999) sny vidí jako „produkty představivosti“. Fromm (1999) definuje sny jako „duševní činnosti v podmínkách spánku“. Přičemž pokládá sny za výraz nejnižších a naprosto iracionálních, zároveň i nejvyšších a nejceněnějších funkcí naší duše. Freud se přiklání pouze k jedné straně – dle něj vychází sny vždy z iracionální oblasti naší osobnosti (Fromm, 1999). K tomuto vysvětlení snů se připojuje Dieckmann (2004, s. 9), který uvádí, že „sen je řečí nevědomí, je to jazyk obrazů, kterým nevědomí hovoří k našemu vědomému já“.

Všechny definice přibližují sny jako určitá poselství, která mají svůj vlastní smysl a význam. Jejich smysl tkví v zašifrované podobě, kterou nám přinášejí a kterou se snažíme rozluštit. Navzdory tomu se někteří badatelé přiklání k tomu, že ačkoli jsou sny projevy naší duše, nemají podle nich smysl ani význam. Prostřednictvím Freuda nabyly začátkem dvacátého století sny opět na významu, neboť dle něj jsou snové obsahy důležitým výrazem duševního života jedince (Fromm, 1999). To uvádí i Černoušek (1996, s. 56) ve své publikaci věnované odkazu Sigmunda Freuda, kde píše, že „sen má totiž nezastupitelné místo ve fungování psychiky, v životě lidské duše, vždy tlumočí nějaký význam (jde pouze o to onen význam nalézt a vyložit).“

Přestože se nám nepodařilo vyjádřit přesnou definicí co je to sen, můžeme stanovit podstatné rysy snu, které jsou pro všechny sny společné. Freud (1969, s. 66) jako první uvádí, že společným rysem je spánek, neboť „snění je zřejmě duševní život během spánku“, kterým se zásadně v některých rysech odlišuje od bdělého snění. Snění vychází z toho, že na nás působí mnoho podnětů, na které naše duše reaguje ve stavu spánku. Dále je pro naše sny společně charakteristické, že v nás spouštějí duševní prožitky, přestože se jedná o prožívání pouze prostřednictvím snu, nikoli ve skutečnosti. Svou intenzitou v nás dokážou vzbudit různé pocity,

myšlenky, převážně ve vizuálních obrazech. Plháková (2007) k tomuto tématu zmiňuje, že sny doprovází výrazné emoční zabarvení, mnohdy spíše negativní až úzkostné.

Přestože jsme uvedli některé společné rysy snů, jsou sny v mnoha aspektech odlišné. Pokud jde o jejich zdánlivé trvání, existují sny velmi krátké se stručným obsahem např. v podobě jednoho obrazu, jedné věty, tak i sny, které jsou pro nás neobyčejně bohaté svým obsahem a svou zdánlivě delší dobou trvání. Dle obsahu bývají některé sny nesmyslné, některé nám dávají větší smysl. Z hlediska účasti afektů nás některé sny mohou zanechat naprosto chladné, v jiných se dostávají na povrch nejružnější afekty od bolesti, pláče, úzkosti až k údivu, nadšení. Některé sny se nám znovu vrací, jiné se objeví pouze jedenkrát a už nikdy víc (Freud, 1969). Mnoho výzkumů se také zabývá barevností našich snů, zda se nám zdají spíše barevné nebo černobílé sny. Celkově výsledky ukazují, že naše sny mohou být velmi různorodé, někomu se mohou zdát převážně černobílé sny, někomu spíše barevné, a jiní lidé mohou mít sny, které kombinují oba typy. Lze ale říci, že sny obsahují více barev, než si vzpomínáme při jejich spontánním hlášení a zaznamenávání (Hoss, 2010). Vzhledem k mnohotvárnosti snů bychom našli nespočet dalších rozdílů a nejružnějších podob, kterých mohou naše sny nabývat (Freud, 1969).

Dostáváme se k otázce, odkud pramení sny, jaký je jejich původ. Touto problematikou se zabýval Sigmund Freud, který byl toho názoru, že sny jsou produktem nevědomí, kterému přikládal velký důraz ve svém díle. Historie nevědomí sahá již do doby dávno před Freudovým „objevem“ nevědomé mysli. Znamky nevědomé mysli lze vysledovat zpět ke Galenovi (asi 130-200 n.l.), řeckému lékaři, který rozpoznal, že z vjemů vyvozujeme nevědomé závěry. Dále kolem roku 1600 v Evropě filozof Spinoza zdůraznil přínos nevědomé paměti a motivů lidské osobnosti. Mimo něj zmiňuje dále Whyte (1978) Leibnize, prvního evropského myslitele, který jasně vyjádřil myšlenku nevědomého zpracování, který mysl chápal jako svazek vědomých a nevědomých procesů. Ten již ve svých esejích uvažoval o nepřístupných vzpomínkách a zvažoval akce podniknuté bez vědomí.

Freudovi lze připsat zásluhy za rozšíření a objasnění nevědomých motivů našeho chování. V rámci tohoto kontextu si dovoluji uvést Freudův **topografický model**, který zahrnuje tři vrstvy: předvědomí, vědomí a nevědomí, kterému se v souvislosti snů budeme věnovat. Právě nevědomí představuje v lidské psychice největší část, ve které se vyskytují naše potlačená přání, sny, sídlí zde naše vytěsňené zážitky či touhy a impulzy. A právě sny charakterizoval Freud jako „královskou cestu do nevědomí“ (Fontana, 1995, s. 26). Vzhledem k tomu, že naše nevědomé obsahy mohou obsahovat různé podoby úzkostí a strachů, které by mohly být při vstupu do našeho vědomí velmi zraňující a jedinec by si s nimi nedokázal naráz poradit,

vstupuje do vzniku snového obsahu mentální mechanismus, dle Freuda zvaný cenzor. Díky němu je chráněno naše ego, vědomá část psychiky, neboť transformuje přichozí obsahy z nevědomí do umírněnější podoby, kterou přijímáme v podobě symbolizace snového obsahu. Výstižně to lze vyjádřit tak, že „sny tedy fungují podobně jako neurotické příznaky, které zachovávají rovnováhu ega tím, že se snaží projevit potenciální ničivé úzkosti a pudy ve formě, s níž si dokáže poradit“ (Fontana, 1995, s. 28).

Tento skrytý obsah nazývá Freud jako **latentní obsah snu**. Obsah zjevný, který nám ukazuje sen, ačkoli se mnohdy může jednat pro nás o nesrozumitelný až v různých ohledech nesouvislý obsah, nazývá **manifestní obsah snu** (Fontana, 1995). Latentní obsah bývá rozsáhlejší než manifestní, neboť s latentním obsahem se nám pojí asociace, kterých může být nekonečně mnoho. Neboť sen může nabývat mnoho významů, ne pouze jeden. Naše sny mohou „přehrávat takové touhy a přání, impulsy a zároveň i jejich zábrany, které jsou obrazným znázorněním primitivnějších sfér lidské psychiky: erotická přání, agresivní pohnutky a řadu nesocializovaných impulsů, kterým v bdělém životě nemůže dát volný průchod“ (Černoušek, 1988, s. 46).

Zmínit bychom měli také C.G. Junga, který se stejně jako Freud věnoval nevědomí. Jung zároveň předpokládal existenci **kolektivního nevědomí**, které zahrnuje předchozí znalosti a zkušenosti lidstva. Domníval se, že zkušenosti lidstva jsou reprezentovány archetypy, jimiž míní sdílené nenaučené mýty, symboly a prapůvodní představy a motivy lidského bytí (Dempseyová, 2002).

Mimo topografický model zavedl Freud také **strukturální model lidské psychiky**, který obsahuje oblasti zvané Id, Ego a Superego. Ego představuje vědomou a předvědomou vrstvu psychiky, kde je obsaženo naše vědomí, racionální myšlení, vnímání, pozornost. Jako hlas svědomí, náš kritický pozorovatel vycházející zejména z procesu ztotožňování se s autoritami, se projevuje naše Superego. Nevědomé obsahy psychiky, včetně nevědomých dynamických sil, spadají do oblasti Id (Černoušek, 1996). Termínem Id označoval naše prvotní instinkty motivující nás od počátku lidstva. Tato oblast dle Freuda dominuje nevědomému životu, a právě z tohoto prvotního chaosu Id naše sny pocházejí, přičemž „sny jsou jakousi inscenací ve fantazijní formě, do níž se promítají naše přání, tužby a energie“ (Fontana, 1995, s. 28). S tímto názorem se ale někteří badatelé rozcházejí, neboť se přiklání k tvrzení, že sny vychází z našich denních myšlenek, jsou jejich pouhým pokračováním či představují pouze reakce na nedávné události, kterým jsme byli vystaveni v bdělém stavu (Fontana, 1995).

Nyní se podíváme na zdroje snu, přičemž se zamyslíme nad podněty, které vyvolávají sny. Stejně jako při hledání definice snu se i v této oblasti setkáváme s rozdílnými názory autorů. Většina z nich je nýbrž toho názoru, že zdroje snění mohou být rozmanitého původu, přičemž při analýze snů nemůžeme opomíjet, jak duševní podněty, tak tělesné podněty objevující se u konkrétního jedince. Černoušek (1988) ke zdrojům snu přistupuje z hlediska dělení na **vnější** a **vnitřní zdroje**.

Vnější zdroje definuje jako podněty, které vycházejí z vnějšího světa, které nás obklopují při spánku, a při jejich vlivu vzniká snový děj odehrávající se uvnitř našeho psychického prožívání. Tyto zdroje na nás působí v době našeho spánku v podobě podráždění našich smyslových receptorů. **Vnitřní zdroje** představují podněty organické, tělesné, podráždění čistě subjektivního původu a v neposlední řadě psychické zdroje snových podnětů. Přičemž psychické zdroje představují nejrozsáhlejší oblast, neboť mezi ně spadají naše důležité prožitky, osobní vzpomínky, denní fantazie, nevyslovená, tajná přání či např. nevyřešené problémy, konflikty atd. Nelze opomíjet ale ani narušení spánku v podobě tzv. tělového podráždění. Freud (1969) se přiklání k tomu, že stav vnitřních orgánů může sen ovlivnit. Uvádí např. stav při přeplnění močového měchýře či při vnitřním podráždění pohlavních orgánů. Freud (1969) zdůrazňuje, že při výkladu snu bychom měli brát v potaz vliv vnějších, ale i vnitřních podnětů. Na místě je také zmínit, že sen nepředstavuje jednoduchý odraz podnětu, „nýbrž zpracovává ho, odkazuje na něj v narážkách, zařazuje ho do určité souvislosti, nahrazuje ho něčím jiným“ (Freud, 1969, s. 71).

Sny s námi tedy komunikují nejrozličnějšími způsoby, přičemž nejčastěji pomocí symbolů, různých metafor či obrazů. To vše představuje jejich specifický jazyk, kterým sny hovoří. Jiným způsobem by se dalo říci, že se jedná o jazyk, který na nás působí a který je nám zobrazován (převážně ve vizuálních snových obrazech), neboť samo nevědomí k nám promlouvá v obrazech prostřednictvím snů či umění. Pokud se v našich snech vyskytnou slova, jedná se o naše vědomé názory, které nejsou součástí poselství snu. Jejich specifikem je práce se symboly, nikoli s pojmy (Heffernanová, 2008). Řeč nevědomí využívá symbolů, které nemůžeme vymezit tak určitě jako pojmy. Podle Heffernanové (2008, s. 235) je symbol „prvotní, předvědomá, mimo-vědomá forma vnímání a chápání sebe a světa.“ Jeho specifikem je jeho víceznačnost, pro naše vědomí se jeví méně určitě, neboť může ukazovat jednu věc z více stran a platit ve více souvislostech (Heffernanová, 2008). Aeppli (1995) uvádí, že „každý symbol je výrazem psychického dění, psychického obsahu, který by jinak zůstal nevyjádřen“. Tento psychický obsah v nás může probouzet představivost, rozeznít naše emoční prožívání, neboť

„symboly jsou velice emotivní, váží na sebe energii a jejich význam vycitujeme“ (Heffernanová, 2008, s. 235). Symbol má ale i svá omezení, nedokáže vyjádřit vše, proto ve snech dochází k prolínání několika symbolů. Proto je nutné chápat jednotlivý symbol v kontextu celého shluku symbolů poukazující k nějakému jevu. Symboly vždy zůstávají nevyčerpatelné, neurčité a mnohovýznamné (Heffernanová, 2008).

V rámci této podkapitoly jsme se pokusili definovat sen, přiblížit rysy snu, zdroje, z kterých vychází a jeho symbolický obsah, prostřednictvím kterého k nám sny promlouvají. Zbývá nám zabývat se otázkou, zda mají sny nějakou funkci, popřípadě jakou.

Funkci snů se opět věnovala řada autorů z různých perspektiv, přičemž některé jejich poznatky si zde uvedeme. C. G. Jung a jeho následovníci, např. Verena Kast, Hans Dieckman, nahlíželi na sny z pohledu analytické psychologie. Dle Junga je ústředním posláním snů jejich schopnost působit, např. tím, že podněcují imaginaci, probouzejí představy s dynamikou jim vlastní, hýbají se zabřednutými myšlenkami. Jung je toho názoru, že funkcí snů je rozproudit a dostat nás zpět „do proudu života, k zájmu, k zážitku smyslu, a také k pohledu namířenému vpřed“ (Kast, 2013, s. 43).

Analytická psychologie rozlišuje funkce snu na **kompenzační, prospektivní a reduktivní funkci**. Principem **kompenzační funkce snu** je, že „nevědomí je bráno v úvahu jako relativní protiváha k vědomí, přičleňující k vědomému stavu všechny prvky, které jsou potlačeny nebo přezírány a scházejí k dokonalosti“ (Jacobi, 2013, s. 86). Zjednodušeně, jak uvádí Jung, se jedná o to, že „nevědomí ‚kompenzuje‘ vědomí“ (Kast, 2013, s. 93). Sny konfrontují snící jedince s obsahy, které zůstávají v pozadí, kterým nevěnujeme pozornost. Přičemž aby byl jedinec v dostatečně dobré rovnováze musí docházet k vyplouvání některých obsahů na povrch, na čem se podílejí právě naše sny. Kast (2013, s. 94) poznamenává, že „sen vyjadřuje emoce a témata, s nimiž máme navázat kontakt, aby náš život získal na barvivosti a smysluplnosti“.

Dle Junga (2017) prostřednictvím komplementární role snů v našem psychickém ústrojí dochází ke snaze obnovit naši psychologickou vyváženost. V tomto procesu, který je dle něj obecnou funkcí snů, dochází k produkci snového materiálu jemně nastolujícího psychickou rovnováhu, kdy dle Junga (2017, s. 45) „sen kompenzuje to, co se jejich osobnostem nedostává, a zároveň je varuje před nebezpečím jejich současného směřování“. Heffernanová (2008, s. 222) uvádí, že sen je pro nás přínosem tím „že nás informuje o tom, co se v nás i kolem nás děje, a dává nám možnost řešit problém dříve, než se stane kritickým“. Informuje nás např. v podobě předvedení skryté stránky či příčiny daného problému.

Dále se dle zmíněného rozdělení budeme věnovat **prospektivní funkci snů**. Ta spočívá v tom, že nám sny mohou nastínit řešení určitého problému či konfliktu. Jedná se zde o orientaci do budoucna. Dle Junga spočívá tato funkce „v anticipaci budoucích výkonů, která se objevuje v nevědomí, (...) někdy v návrhu řešení konfliktů“ (Jung, 1985, citováno v Kast, 2013). Za tento vynechaný aspekt byl kritizován Freud, který se v rámci výkladu snů věnoval snům pouze retrospektivně, nalézal v nich nesplněná přání z dětství, přičemž ale opomíjel prospektivní funkci snů. Důležité je zmínit, že ačkoli sny mají prospektivní funkci dle mnoha autorů, nelze ji přeceňovat, nelze ve snech předpokládat setkání s „pravdou“ ani s proroctvím (Kast, 2013).

Mimo zmíněnou kompenzační a prospektivní funkci snů lze zmínit i **reduktivní funkci snů**, která je opakem prospektivní funkce snů, přičemž působí cestou negativní kompenzace. Účel tkívá v tom, abychom předešli přehnanému sebevědomí, přeceňování ostatních lidí či důležitosti některých věcí (Aeppli, 1995). Redukce předpokládá, že „jednotlivé prvky snu představují „zdeformování“ původně jiných obsahů“ (Jacobi, 2013, s. 93). Dieckmann (2004) k tomu uvádí, že reduktivní sny působí ničivě a destruktivně, čímž nabízejí pohled na realitu, která není ve shodě s našimi očekáváními. „Sen redukuje to, co ve vědomí nabylo příliš velkého významu a závažnosti, znevažuje, co se přeceňovalo, a zatemňuje, co bylo příliš světlé“ (Aeppli, 1995, s. 71).

Mimo tyto zmíněné funkce lze ve snech spatřovat **uzdravující, léčivý aspekt**, jak zmiňuje Heffernanová (2008). Dle tohoto pojetí jsou pro nás sny příležitostí dozvědět se o současném stavu naší duše a problémech a bolestech, které se v ní stíhají. Skýtají nám návrat do naší minulosti, prostřednictvím kterého můžeme nacházet vztah k našim současným problémům a k nacházení řešení problémů (Heffernanová, 2008).

Vzhledem k tomu, že jsme se na začátku tohoto tématu věnovali oblasti spánku, zmíním zde nakonec **funkci snů z neurologické perspektivy** Ernesta Hartmana, který byl pokládán za jednoho z předních výzkumníků v oblasti snění, spánku a osobnosti. Hartmann přisuzoval velký význam emocím v procesu snění, jež pokládal za spouštěče tohoto procesu, neboť čím intenzivnější emoce ve snu prožíváme, tím intenzivnější je výsledný centrální obraz našeho snu (Hartmann, 2011). Dle něj se jedná o **adaptivní funkci snů** – kdy dochází ke spojení snového obrazu s paměťovým materiálem, tzv. denními zbytky, s fantaziemi, dále ke spojení jednoho snu s jinými sny, ke spojení dvou míst v jedno apod., neboť dle Hartmanna jsou sny „hyperkonektivní“, tedy velkou měrou spojující. Tento název vychází z toho, že, jak při bdění, tak při snění, dochází k „spínání“ některých neuronových spojení, kdy některá jsou zvýrazněna více, některá méně. Kast (2013, s. 44) dodává, že „snění ustanovuje spojení ve vyšší míře než

bdělý stav“. A jsou to právě emoce, které vytvářejí tato neuronová spojení, neuronové sítě, kterých při snění vzniká nespočet. Přičemž to, které z možných neuronových spojení se ustaví, určuje převládající emoce. Následně sen zasadí převládající emoci do určitého kontextu (Kast, 2013).

Z pohledu neurologického přístupu ke snům nelze ani opomenout **osvěžující a léčivou funkci snů** a celkového procesu snění pro duševní rovnováhu, kterou zdůraznil český fyziolog Jan Evangelista Purkyně (Plháková, 2007) Přičemž dle něj může prostřednictvím snů docházet k uvolnění napětí vycházejí z bdělého dění, neboť sny představují „lehké hry obrazotvornosti“ (Purkyně, 1826, citováno v Freud, 1994, s. 53).

Na závěr bych zmínila, že jeden z největších přínosů snů lze spatřovat v tom, že prostřednictvím produkovaných obrazů nejrůznějších konceptů mohou sny vyjadřovat svůj nevědomý význam, bez držení se v mezích racionálních tvrzení, jak je typické pro vědomé myšlenky (Jung, 2017).

1.3 Analýza snů z hlediska vybraných přístupů

V předchozí podkapitole jsme si představili nejdůležitější aspekty snů. V následujícím textu se seznámíme s analýzou snů z hlediska různých přístupů. Cílem této podkapitoly je popsat z psychologického hlediska vybrané nejrozšířenější přístupy k práci se sny. Podíváme se na to, jak jednotlivé směry k práci se sny přistupují a jaké volí metody a techniky při práci s klienty. Vzhledem k omezenému rozsahu této práce budou vyzdviženy pouze nejpodstatnější prvky daných směrů, zasazených v kontextu naší zkoumané problematiky snů.

Plháková (2007) uvádí, že obsah snů bývá ovlivněn teoretickým rámcem využívaným v rámci konkrétní psychoterapie. Vzhledem k tomu, že za největšího průkopníka ve výzkumu snů je pokládán **Sigmund Freud**, začneme s jeho **psychoanalytickým přístupem** ke snům popisovaným v jeho práci „Výklad snů“. V dané publikaci Freud popisuje základy psychoanalytické práce se sny, kterou se zasloužil o to, že výklad snů či snová práce má v psychoanalýze nejstarší a nejdelší tradici v porovnání s ostatními psychoterapeutickými směry. Z tohoto důvodu s tímto směrem tuto podkapitolu začínáme a následně si přiblížíme jiné vybrané přístupy, z nichž některé z nich z psychoanalýzy vychází.

Freud (1969) zahrnoval do snové práce veškerou psychickou činnost, při které dochází k převodu skrytého (latentního) obsahu snu do zjevného (manifestního) obsahu snu. Zopakují, že termín skrytý obsah snu je výrazem našich skrytých přání, náš pravý sen a termín zjevný obsah snu je to, co sen vypráví, přičemž představuje určitou deformaci našeho „pravého snu“. Snová práce zahrnuje proces zkreslení a zahalení (Fromm, 1999), přičemž Vaněk (2010, s. 15)

uvádí, že snová práce „zrcadlí méněcenné stránky duše, ale přitom je zahaluje, a slouží tak jako ego-defenzivní složka osobnosti“. Nutno dodat, že zmíněná deformace snu, jeho zahalení či „přestrojení“ dle Freuda vychází z vytěsněné sexuality z nevědomí, která se snaží přijít ke slovu (Aeppli, 1995). K získání manifestního obsahu snu a zároveň k překladu latentního obsahu snu lze využít několika mechanismů – např. **zhuštění** (kondenzace), **přesun důrazu**, **symbolizace** či **druhotné zpracování** (sekundární revize) (Freud, 1969).

Zhuštění představuje proces, při kterém dochází k převodu dvou nebo více snových představ do podoby jediného symbolu (či symbolického jednání) (Fontana, 1995). Lze dodat vysvětlení Černouška (1988, s. 154), ve kterém uvádí: „Různé představy vypouštějí některé své komponenty, aby se slily v jednu jedinou, která může reprezentovat ty předcházející“.

Dalším mechanismem je **přesunutí**, které obchází cenzuru a překládá jednu snovou představu do jiné, psychický důraz je přesunut z prvku závažného do podoby prvku nezávažného (Freud, 1969), neboť „latentní snová myšlenka je vyjádřena vzdálenější představou nebo narážkou“ (Freud, 1997, citováno v Vaněk 2010, s. 15). Snová práce zahrnuje i znázornění, **symbolizaci** – kdy jsou myšlenky převáděny do vizuálních obrazů. Nutno zmínit, že všechny snové myšlenky nejsou převedeny ve vizuální obrazy. Freud (1969, s. 129) říká: „Leccos si uchovává původní formu a objevuje se i ve zjevném snu jako myšlenka nebo jako vědění“. A poslední mechanismus zvaný **druhotné zpracování** označuje způsob, jakým pozměňuje jedinec představy a události snů např. ve chvíli, kdy je vypráví někomu jinému, či na ně sám vzpomíná (Fontana, 1995). Jedná se o část snové práce, která završí proces zahalení, neboť manifestní sen je uveden do formy logicky souvislého příběhu, pod kterým se skrývá vzrušující snová hra (Fromm, 1999).

Celkově Freudova teorie snu zdůrazňuje infantilní specifičnosti obsahu snu, jejichž spouštěčem jsou současné události, které pochází z předchozího dne či večera. Freud zároveň předpokládá, že vyvolané události se zjevují ve snech, neboť mají určitou spojitost a jsou ve vztahu s tužbami z raného dětství (Fromm, 1995). Od tohoto pojetí výkladu snů se odvrací mnoha badatelů, kteří jsou toho názoru, že sny jsou pokračováním denních myšlenek či reakcí na nedávné jakékoli události, které běžně zažíváme v bdělém stavu (Fontana, 1995).

Nakonec lze k Freudově psychoanalytickému přístupu dodat, že za účelem výkladu snu používá **metody volných asociací**. Tuto metodu Freud využíval za účelem vydedukování smyslu snu, neboť dle něj „samotná osoba pravděpodobně ví, co její sen znamenal, jenomže „neví, že to ví, a myslí si proto, že to neví“ (Freud, 1997, citováno v Vaněk, 2010, s. 16). Pacient byl vyzván,

aby říkal vše, co ho k určitému snovému prvku napadá, přičemž se poddal všem přicházejícím asociacím a zároveň si podržel výchozí představu snu (Vaněk, 2010). Černoušek (1988) objasňuje, že přínosem této metody je to, že jedinec rozvádí jednotlivé obrazy snu, čímž je včleňuje tam, odkud pocházejí a na základě toho lze rozpoznat jejich případnou symboliku.

Nyní se podíváme na pojetí snů z pohledu **analytické psychologie C. G. Junga**, jejíž přístup je ovlivněn Freudovým pojetím, od kterého se později vymanil a svůj přístup pozměnil.

Jung využíval sny k poznání mechanismů a obsahů nevědomí, přičemž dle něj se sen skládá „z vědomých i nevědomých, známých i neznámých elementů“ (Jacobi, 2013, s. 77). Mimo to, že sen je cestou vedoucí do nevědomí, jsou sny pro Junga podstatné svou kompenzační funkcí, která slouží k objasňování a vysvětlování vnitřních souvislostí (Jacobi, 2013).

A co je tedy cílem zmíněné kompenzační funkce snů? Kompenzace slouží ke zjemnění určitých snových obrazů, kdy někdy nepříjemnou skutečnost upravuje do mírnější, přijatelnější podoby (Jacobi, 2013). Kast (2013, s. 126) zmiňuje, že „Jung říká, že v sérii snů, se pozorovateli pozvolna vnucuje fenomén, který je v jednotlivých snech ukryt za jednotlivými kompenzacemi. Je to typ vývojového procesu v osobnosti (...)“. Jung nevědomý proces, v rámci kterého se spontánně vyjadřují v symbolice dlouhé snové série nazývá procesem individuace (Kast, 2013). Při tomto procesu se jedinec snaží porozumět vnitřním možnostem své psyché a dosáhnout jejího naplnění. A právě zmíněná kompenzační funkce snu je nástrojem individuace, kdy napomáhá při vývoji psyché k „celosti“ (Vaněk, 2010).

Dle Junga je řeč snů archaická, symbolická a prelogická, „je to řeč obrazů, kterou se nám spontánně znázorňuje aktuální stav nevědomí“ (Vaněk, 2010, s. 18), čímž se dostáváme do kontaktu s odvrácenou stranou, kterou zahrnují opomíjené myšlenky, tendence, představy, city a hodnoty (Vaněk, 2010). A tomuto jazyku, obrazům a symbolům se prostřednictvím výkladu snů snaží Jung porozumět.

Jungovým přínosem do psychologie snu je jeho rozlišení výkladu na dvě roviny: na **objektivní** a **subjektivní úroveň výkladu** či interpretace snu. Objektivní výklad je analytický a při rozkladu snového obsahu na paměťové komplexy a elementy poukazuje na souvislosti s vnější životní situací (Černoušek, 1988), z tzv. světa bdění. Tato úroveň výkladu si všímá zaměření a postojů snícího v jeho vztahu k vnějším předmětům či osobám. Subjektivní úroveň výkladu je dle Junga syntetická, vzdaluje se od vnějších příčin, a naopak se přibližuje k subjektivnímu chápání snu (Černoušek, 1988). Snová situace je odrazem intrapsychických faktorů a situací snícího, během které se ilustruje jeho zaměření ve vztahu k sobě samému a k příslušné

psychické realitě. Můžeme říci, že se tato úroveň výkladu odvíjí od vnitřní zkušenosti jedince (Vaněk, 2010).

Jung nevyužíval při výkladu snů metodu volných asociací jako Freud, neboť byl toho názoru, že při využití této metody dochází u jedince k sletu několika asociací, které se odchyľují od původního snu a konečný obraz je od původu snu velmi vzdálený. Na místo toho se uchyloval k využití **techniky přímé asociace** (Fontana, 1995). Prostřednictvím které se zaměřoval na samotný sen a pečlivě sledoval jednotlivé prvky snu, přičemž se soustředil na to, v jakém vztahu a pořadí vůči sobě jednotlivé prvky snu jsou (Aeppli, 1995).

Dále zahrnuje Jungovu metodiku výkladu snu využití postupu **amplifikace**, který lze přeložit jako „rozhojnění“ nebo „rozlišení“ či jako „zasazení do širších souvislostí“. Vaněk (2010, s. 20) uvádí, že „amplifikace tedy představuje rozšíření nebo obohacení snového obsahu všemi dostupnými analogickými obsahy“. Při amplifikaci snu začneme nacházet vztahy mezi snovým obrazem a kulturním dědictvím zahrnujícím umění, literaturu, pohádky, lidovou slovesnou tvořivost atd. Následně vybereme takové sny nebo symbolická témata, která se vztahují, jak ke snovému materiálu, tak k životní situaci snícího (Černoušek, 1988).

Cestou trpělivé amplifikace lze nakonec dospět k poznání hlavního smyslu snů. Nutno dodat, že žádný sen nelze vyložit s konečnou platností. Proto základním pravidlem Jungova metodického výkladu snů byl výklad celé skupiny snů časově po sobě následujících dle jejich motivů a smyslu. Neboť se ukázalo, že to není většinou pouze jeden, ale více snů, které se ve stejném období týkají stejného tématu, našeho nejdůležitějšího vnitřního tématu, komplexu či konfliktu, který dospěl k uvědomění a k řešení (Aeppli, 1995).

V následující části se budeme věnovat **individuální psychologii A. Adlera**, prostřednictvím které předložíme celistvý přístup k výkladu snů. Individuální psychologie se s psychoanalýzou shoduje v přesvědčení, že nevědomí představuje významného činitele v životě jedince. Od Freuda se Adler ale odchyľuje v tom, že hlavní hybný motiv lidského chování spatřuje v touze po sebeprosazení, v touze po moci, nikoli v touze po slasti, kterou vyzdvihoval ve své teorii Freud. Dle Adlera směřuje jedinec ve svém životě svým jednáním převážně k dosažení určitého cíle, čemuž je podřízeno veškeré jeho úsilí (Aeppli, 1995). Domnívá se, že zmíněné úsilí pramení z potřeby udržet si pocit převahy, nadřazenost nad ostatními, přičemž význačným znakem mohou být přehnané nároky na sebe i na druhé (Adler, 2020).

A jsou to právě sny, které nabourávají představy, které jedince motivují k dosahování vytyčených cílů, neboť ve snech dochází k redukci těchto přehnaných nároků. Ve snech jsou

nám ukazovány naše temné stránky (Aeppli, 1995). Neboť dle Adlera jsou sny produkty fantazie plné symbolů, jejichž cíl je třeba nejprve najít, není ale nutné vysvětlovat vše, čemu nerozumím. Uvádí, že „význam snu spočívá ve zkoušení a v hledání řešení“ (Adler, 2020, s. 183), což v sobě zahrnuje směřování k cíli, který individuální psychologie zdůrazňuje. Přičemž obsah snu i jeho citové zabarvení dle Adlera vyvolá takovou náladu, která se stane energetizujícím faktorem, jenž nás povede k dosažení zamýšleného cíle (Vaněk, 2010).

Adlerovské pojetí snu je tedy to, při kterém odhlížíme od detailů, je utlumena jemná interpretační práce, a naopak je zde důraz kladen na pochopení celku snu, „na jeho vřazení do charakteristických souřadnic individuální psychické činnosti“ (Černoušek, 1988, s. 165).

Dále se budeme zabývat přístupem zvaným **daseinanalýza** (též existenciální analýza), který se vymezuje od práce se sny Freuda a Junga tím, že nehledá ve snech symbolický význam. Jedná se o přístup, který vychází z fenomenologické filozofie Edmunda Husserla a z existenciální filozofie Martina Heideggera. Centrem důrazu tohoto přístupu, mezi jehož představitele patří např. L. Binswanger, M. Boss, jsou sny, které jsou zde samy za sebe. Daseinanalýza „chce nepředpojatě naslouchat ‚bytí-na-světě konkrétního snícího člověka‘ a porozumět mu“ (Vaněk, 2010, s. 30). Přičemž si klade za cíl dosáhnout stále otevřenosti jedince vůči různým možnostem jeho existence, k čemuž mimo výklad snů využívá např. fenomenologický rozhovor či výklad existenciální situace (Condrau, 1998, citováno v Plháková, 2013). Plháková (2013) uvádí, že z hlediska tohoto směru jsou sny pokládány za základní dimenze lidského bytí, jejichž význam lze vyložit bezprostředně z nich samotných. Daseinanalytický výklad snů přivádí klienta k tomu, aby setrval u jednotlivých snových fenoménů a následně si uvědomil jejich význam. Bez účasti snícího nelze sen adekvátně vyložit (Condrau, 1988, citováno v Plháková, 2013). Během výkladu snu by si jedinec pokaždé měl klást otázku, jakým způsobem se vztahuje k tomu, co se mu ukazuje v otevřenosti jeho snového světa (Boss, 1994). Při výkladu snů „zůstává ve snu všechno tím, čím se to jeví být“ (Čálek, 2010, str. 11), tudíž zde nejsou využívány symboly jako zástupci reality a do porozumění snu nejsou zaváděny žádné ustálené vzorce a modely, neboť daseinanalytický výklad snů je plně individualizovaný. Je založen na respektu jedinečnosti a neopakovatelnosti snění každého člověka (Čálek, 2010).

A nakonec se v rámci této kapitoly seznámíme s **gestalt terapií**, která při práci s klienty využívá práci se sny ve velké míře. Snům se v gestalt terapii věnoval F. S. Perls, který je zároveň jejím zakladatelem. Perls byl toho názoru, že sen je královskou cestou do integrace (dle Freuda je sen královskou cestou do nevědomí), což zahrnuje i integraci potlačených nebo vytěsněných částí já (Perls, 1996). Cílem terapie je krok po kroku získávat tyto odcizené části osobnosti, k čemuž

přímo využívá zmíněné sny. Celou tuto tezi doplňuje tato věta: „Sen je jako část skládky, jejíž integrací se vytvoří „silnější, šťastnější, celistvější skutečná osobnost“ (Perls, 1996, citováno v Vaněk, 2010, s. 34). Naše integrita bývá narušena např. naším plným ztotožněním se s nějakou dominantní společenskou rolí či kvůli strachu z odmítnutí blízkými lidmi. Tyto překážky lze dle Perlse překonat pomocí práce se sny (Plháková, 2013).

Gestaltterapeutická práce se sny využívá různé metody, např. sepsání scénáře, ve kterém se dle volby snícího setkají některé jeho prvky snu, které přejdou následně v dialog. Mimo to se gestalt přístup přibližuje k psychodramatu, které je uplatňováno ve chvíli, kdy má člověk zkusit zahrát sen v přítomnosti (Vaněk, 2010), což má vést k tomu, že sen „se stane částí vás samých a vy v něm budete naplno“ (Perls, 1996, citováno v Vaněk, 2010, s. 34).

Dále využívá např. **retroflexi**, tzv. komunikace spícího jedince se sebou samým (Polster, 2005, citováno v Plháková, 2013) či **projekci**, která je obsažena v jednotlivých složkách snů, které představují různé oblasti snícího včetně těch jím odmítaných a nepříjemných. Terapie si klade za cíl pomoci jedinci se ztotožněním se zmíněnými nežádoucími tématy snícího (Plháková, 2013).

Na závěr této podkapitoly nutno dodat, že existuje mnoho dalších přístupů a směrů zabývajících se výkladem snů. Všechny bohužel nemohou být zmíněny, vzhledem k omezenému rozsahu této práce. Snahou této podkapitoly bylo přiblížit alespoň prostřednictvím vybraných přístupů rozmanitost a různé způsoby výkladu snů, přičemž vybraný směr v praxi by měl splňovat zejména očekávání a potřeby jedince, který se svým snům snaží porozumět.

2) Sny ve výtvarném umění

Výtvarné umění stejně jako sny v symbolické formě představuje symbolickou transformaci světa, neboť v sobě zahrnuje více, než vidíme bezprostředně v předmětném znázornění. Při setkání s uměním často nastupuje otázka, jaké příčiny a podněty předcházely vzniku daného uměleckého díla. Často se nedozvíme, co autora vedlo k tvorbě takového díla, čímž se ale rozhodně nesníží jeho umělecký účinek, kterým na nás působí. Vygotskij (1968, s. 71) se domnívá, že „nejbezprostřednější příčiny uměleckého účinku jsou skryty v nevědomí“. Nezbyvá nám tedy nic jiného, než proniknout do této tajuplné oblasti zahalené mnoha tajemstvími a nejasnostmi, pokud se chceme dobrat k jádru umělecké problematiky.

Odras nevědomí obsahující širokou symboliku, jenž ovlivňuje naše činy a následně se odráží v našem chování, lze očekávat i v dílech mnoha umělců napříč různými směry. Přičemž jsou to právě jejich umělecká díla, která se mohou stát východiskem pro analýzu nevědomí daného jedince (Vygotskij, 1968). A my se v nadcházející podkapitole zaměříme na sny, které vychází ze zmíněné oblasti nevědomí a následně se promítají v rozmanité podobě do výtvarné tvorby umělců, napříč historií.

2.1 Motiv snu ve výtvarné tvorbě z hlediska historie

Při seznamování se zobrazováním snů napříč dějinami umění se nelze vyhnout pojmu „fantaskno“ v umění, jež chápeme jako výtvar umělcova ducha čili jako výsledek tvůrčího procesu. Fantasknost jako přisouzená vlastnost určitého uměleckého díla existuje jak objektivně, v předmětu umění, na obraze, v díle – je to vlastnost reálná, tak subjektivně, kdy je závislá na našem posouzení, podobně jako krása nebo jiné abstrakce (Pondělíček, 2002). Toto zmíněné fantaskno se promítá do našich snů, které bývají v podobě uměleckých děl otiskem života a prožitků umělce. A právě fantaskní umění je reprezentantem snové produkce, neboť fantaskní obraz „zachycuje skutečnost psychickou: duševní hnutí, vize a sny, a právě tak pečlivě registruje jejich hloubku a měřitelný prostor, jejich barvu a tvar“ (Pondělíček, 2002, s. 133). A tato snová tematika fantaskního umění je v popředí zájmu mnoha umělců, kteří ji zasazují do svých obrazů napříč historií umění.

Na základě dochovaných záznamů lze říci, že zájem o sny se promítá do dějin lidské kultury již od pradávných věků. Podborský (1997) uvádí, že za jedny z prvních zobrazení snů lze dle několika autorů pokládat již **pravěké malby**, konkrétně lze zmínit známé zobrazení ojedinělé scény (neúspěšného) útoku člověka na bizona, ztvárněné v jeskyni Lascaux. Dále zájem o sny dokládají zmínky **ve starověku** o vykladačích snů, tzv. snopravcích, jejichž interpretace se

často týkaly předpovědi budoucnosti. V těchto dobách byl snům připisován až věštecký charakter.

Zmínky o snech se objevují ve všech obdobích staroegyptských dějin, přičemž nejstarší dochovaný snář pochází právě z **Egypta** (2000 let př. n. l.) (Černoušek, 1988). To nás přivádí k tomu, že spánek a snění představovaly důležité aspekty života starých Egyptanů. Což dokládá například ztvárněný sen krále Thutmose IV., který ho nechal zaznamenat na stělu umístěnou mezi přední nohy Velké sfingy (Hrdlička & Starý, 2008). Pro Egyptany byly sny „hraniční oblastí mezi světem lidí a světem bohů, démonů a zemřelých“ (Starý & Hrdlička, 2008, s. 81), neboť věřili, že jim sny zprostředkovávají kontakt s božstvy a se zemřelými příbuznými.

Kult spánku byl rozšířen i ve **starověkém Řecku**, kde uvažovali a rozlišovali mezi sny falešnými a pravdivými, zjevujícími skutečnost (Hrdlička & Starý, 2008). Na rozlišování snů se podíleli tzv. vykladači snů – ti mohli shledávat korelace mezi snem a základními sklony snícího jedince, nebo mezi snem a budoucími událostmi. Přičemž k věštění se uchýlovali častěji. Mimo to Řekové stavěli svatyně a chrámy na počest Hypnosa – boha spánku, který byl zobrazen v mnoha podobách ve výtvarném projevu, např. jako mladý muž s křídly na ramenou a na obočí (Černoušek, 1988).

V následující historické epoše zvané **středověk** přikládal člověk snům velký význam a poháněla ho touha jim porozumět. Nezanedbatelnou roli mělo v této době i náboženství, především křesťanství, přičemž se do popředí svou mocí a vlivem dostávala církev, která ovlivňovala všechny druhy umění. A sny byly v této době zahrnuty mezi témata teologického myšlení a dle církve sny sloužily „Bohu ke komunikaci s lidmi“ (Borovský & Nokkala Miltová, 2016, s. 16). Přestože sny byly ve středověké společnosti podrobeny bedlivému zkoumání církve, což mnohdy vedlo k odmítání několika výkladů snů, byly snáře i navzdory tomu v této době ve značné oblibě. A v různě odstupňovaných kvalitách navazovaly na snáře staroegyptské (Borovský & Nokkala Miltová, 2016).

Co se týká ztvárnění snů ve středověkém výtvarném umění, tak se dané téma snů objevovalo při zobrazování biblických snů ve středověkých rukopisech. Středověký umělec si při zobrazení snu kladl za cíl vyjádřit čtyři základní prvky – „snícího ve spánku, snový výjev, jeho význam a nakonec důsledek“ (Borovský & Nokkala Miltová, 2016, s. 12). Z nejčastěji zobrazovaných námětů zmíním starozákonní příběhy líčící např. Jákobův sen či výklady snů v Josefově podání (sen faraonův). Zmíněný Jákobův sen o žebříku se dočkal mnoha výtvarných zpracování, např. v římských katakombách či ve Zlaté Haggadah z roku 1320 (McBee, 2012). Jedná se o dílo,

kde je zobrazen spící Jákob, kterému se zdá sen, ve kterém se objevuje žebřík dosahující do nebe, po němž vystupují a sestupují andělé. Borovský a Nokkala Miltová (2016) uvádí, že ve středověké tvorbě se nejčastěji promítaly prorocké a snové vize.

Důležitá změna přišla s příchodem **novověku**, neboť doposud byly sny převážně ilustracemi doplňující náboženské texty, v **době renesance** se námět snů stal důležitým inspiračním zdrojem umělců. Nutno dodat, že tato kulturní epocha, odehrávající se od poloviny 14. století až do poloviny 16. století, byla i nadále doprovázena dozvuky středověkého přístupu ke snům (Borovský & Nokkala Miltová, 2016).

V renesanci se nejčastěji objevoval motiv spících postav (Venuší apod.) a osob snících ztvárněných dle některých antických mýtů. Jako příklad lze uvést dílo Spící Venuše, jehož autorem je představitel vrcholné renesance, benátský malíř Giorgione. Výjev spící Venuše mohl být inspirovaný grafickými ilustracemi ze snového příběhu z renesančního románu *Hypnerotomachie* Poliphili (1499) od Francesca Colonna. Dané dílo zobrazující nahou spící ženu uprostřed krajiny se stalo vzorem pro řadu jiných umělců, např. Tiziana či Francisca de Goyu (Toman, 1994).

K obratu lišícím se od zobrazení snu ve středověku dochází na obraze znázorňující Sen svatého Jeronýma, neboť jeho autor San di Pietro, vycházející ze zachovaného dopisu Jeronýma, kde autor popisuje výjev svého snu, upravil schéma znázorňování. Rozhodl se nedržet ze středověku pocházejícího starého zvyku, kdy byla vyobrazena nejprve spící osoba a následně její sen, a na místo toho je nám zde předložena pouze snová představa (Miller, 1994).

Celkově v době renesance čerpal námět na obrazech z oblasti řecké mytologie, což mělo zásadní vliv na podobu raněnovověké malby (Borovský & Nokkala Miltová, 2016). Náměty novověkých obrazů vyvěraly především z bohaté antické tradice, která zahrnuje božstva noci, spánku a snu, a pracovaly většinou se schématem alegorického zobrazování snu ve smyslu zpodobení touhy, lásky či božské inspirace (Borovský & Nokkala Miltová, 2016).

Z období 15. století zmíním dále nizozemského malíře Hieronyma Bosche, z jehož obrazů plných symbolů lze usuzovat, že právě sny pro něj představovaly zdroj při tvorbě. Mnoho odborníků se při interpretaci jeho tvorby přiklání k využití analýzy snů (Hodgeová, 2006). Jeho tvorba využívající hojně metafor a znázorňující mimo jiné úzkostné sny a ďábelské vize předběhla svou dobu a měla silný vliv na moderní umění, zejména na umělecký styl nazývaný surrealismus. Jeho snové výjevy přinášejí pohled do nitra člověka skrývajících nejruznější

symbolické odkazy, jejichž výsledkem je těžko uchopitelná až halucinačně působící scéna, což spatřujeme i v tvorbě mnoha surrealistů (Volavková, 1973).

Přestože jsme uvedli, že některá díla umělců byla v minulosti inspirována sny, tak až příchod **romantismu** v 19. století vzbudil zájem a rozkvět psychologie snu, která do této doby prakticky neexistovala. Černoušek (1988, s. 128) uvádí, že až v 19. století „se rozvinul názor, že sny jsou psychologickou, subjektivní rapsodií obrazů se zlomky bdělých myšlenek a zástupností různých symbolů“. Především postoj ke snům byl založen na tom, že sny jsou specifické formy obrazné zkušenosti.

Změně předcházely první objevující se spisy o snech (Černoušek, 1988). Gombrich (1995) vycházející z kontextu doby zmiňuje, že umělce poháněla touha po svobodě a vyjadřování své vlastní osobnosti prostřednictvím umělecké tvorby. A právě sen se v době romantismu stal jedinečným zdrojem přispívajícím k umělecké inspiraci (Černoušek, 1988). Sny, zejména noční můry, využíval ve své tvorbě například španělský malíř romantismu Francisco Goya, přičemž zmíním jeho dílo *Obr*, které znázorňuje autorův sen, jenž se mu neodbytně vracel a ve kterém se zjevuje obr sedící na kraji světa. Dílo je ukázkou znázornění subjektivních zdrojů tvorby – „umělci mohli svobodně vyjadřovat své vidiny, jak to dosud dělávali jen básníci“ (Gombrich, 1995, s. 490).

Specifikem romantismu bylo, že přinesl změnu v pohledu na tvorbu umělců, neboť obrazy a spisy této doby odhalují, že do popředí zájmu se dostalo téma šílenství, jež mělo za následek dramatický posun v postoji k duševně nemocným a jejich umění. Šílenství bylo v této době chápáno jako forma zvýšené existence, jako stav čistých emocí osvobozených od omezení mysli, od mysli ovládané intelektem a rozumem. To vyústilo v zájem psychiatrů o umění pacientů, kteří byli podněcováni možností, že to, co bylo považováno za iracionální, nakonec může dávat smysl, přičemž ale opomíjeli výtvarnou či estetickou kvalitu výtvarného projevu pacienta (MacGregor, 1989).

Právě romantici spatřovali jak v duševně chorém jedinci, tak i v primitivovi či dítěti tvořivého génia, který je nespoután civilizací (Foster et al., 2015). Přičemž romantismus lze charakterizovat jako směr vyzdvihující originalitu, fantastičnost, extázi, výjimečnost, tajemnost a zázračnost (Hlavsa, 1985). Sussman (2007) uvádí, že mnoho jedinců, usilujících o to, aby se stali seriózními umělci, se v této době ve své tvorbě uchýlovalo k napodobování šílenosti nebo výstřednosti, aby byli za svou tvůrčí práci více respektováni. Nutno dodat, že takové triky sebe prezentace jsou však anomálie ve srovnání se skutečně nemocnými.

Umění duševně chorých následně upoutávalo pozornost i modernistů, neboť prostřednictvím psychiatrů na konci 19. století docházelo k zakládání soukromých sbírek psychiatrických pacientů, ke kterým byl prostřednictvím výstav umožněn přístup veřejnosti.

Prostřednictvím Hanse Prinzhorna se v průběhu **20. století** tvorba duševně nemocných rozšířila do kulturního povědomí, vycházející z mimořádně intenzivní a naléhavé vnitřní potřeby jedince sdělit své vnitřní obsahy (Prinzhorn, 2009). Prinzhorn popsal šest tzv. „nutkání“, která řídí umění duševně chorých: „nutkání k výrazu, hře, ornamentálnímu rozvedení, systematickému vzorku, chorobnému kopírování a symbolickým systémům, jejichž vzájemné působení, jak řečeno, určuje každý obraz“ (Foster et al., 2015, s. 187). Prinzhornovo dílo inspirovalo řadu umělců, přičemž většina modernistů chápala umění duševně chorých vzhledem ke svým vlastním záměrům jako opravdu výrazové a zároveň drze odporující konvencím, přímo odhalující nevědomí.

Z modernistů věnujících se tomuto umění lze zmínit kupříkladu Paula Kleea, který mimo tvorby dětí hledal elementární zdroje i ve tvorbě duševně nemocných. On či kupříkladu Max Ernst se prostřednictvím těchto témat přibližovali k tzv. „prvopočátkům v umění“, kdy vycházeli z teze, že „výrazová bezprostřednost má být uskutečněna prostřednictvím uměleckých forem tak složitých jako domorodé objekty nebo schizofrenické obrazy“ (Foster et al., 2015, s. 186).

V jejich tvorbě se mísilo experimentování s fyzickými deformacemi evokující psychické poruchy, rozšiřování prvků do ornamentálních vzorů či zvětšování očí nebo hlavy postav (což je kupříkladu obvyklý znak dětské kresby) (Foster et al., 2015).

Dále lze zmínit Jeana Dubuffeta, který na základě inspirace danou problematikou zavedl termín **art brut**. Art brut neboli „hrubé“ či „syrové“ umění, tvoří jakýsi protipól ke kultivovanému a kulturnímu umění, vycházejícího z koncepcí klasického nebo módního umění. Jedná se o umění, které zahrnuje díla mentálně postižených společně s domorodým, naivním a folklórním uměním. Art brut umělcem rozumí Dubuffet roli „radikální verze romantického génia osvobozeného od všech konvencí“ (Foster et al., 2015, s. 371), jehož náměty vycházejí z hlubin umělcovy osobnosti zahrnující jeho vnitřní impulzy (Foster et al., 2015).

Nakonec bych k tematice tvorby duševně chorých chtěla dodat, vzhledem ke zaměření této práce, že důležitým pramenem podnětů pro tvůrce s duševním onemocněním byly sny. Neboť ty dle Prinzhorna (2009) slouží jako přístupová brána k porozumění procesů inspirace (volných tvůrčích komponent všeho duševna) a významových prožitků s obsahem symbolů.

Přičemž právě sny byly poháněny do středu kultury 20. století na základě uvedení Freudovy teorie v pojetí snů v jeho publikaci „Výklad snů“, čímž byla zahájena **moderní psychologie snů** (Černoušek, 1988). Je záhodno zmínit, že Freud svou teorií snů vycházející z toho, že k naší oblasti vědomí hovoří skrze sny naše nevědomí, fascinoval a inspiroval řadu umělců. Mnoho umělců moderního umění čerpalo ze svých snů, které pro ně byly zdrojem a inspirací k tvorbě, neboť sny byly důležitou součástí jejich života, kterým se hojně věnovali, jak z hlediska výzkumů snů, tak z hlediska hlubšího poznání jejich vnitřní psychiky (Demseyová, 2002).

Zejména pro představitele hnutí **surrealismu** představovaly snové světy jeden z nejvýznamnějších inspiračních zdrojů, přičemž to byli právě oni, kdo se stal nejvýznačnějšími obdivovateli psychoanalytického hnutí zahrnující Freudovu teorii zabývající se nevědomím, sny, či kupříkladu úzkostí z kastrace (Demseyová, 2002).

Surrealismus spadá do 20. až 30. let 20. století, přičemž oficiálně směr začal v roce 1924, neboť v tomto roce proběhl první manifest surrealismu. Průkopník surrealismu, André Breton, definoval směr jako „myšlení za absence jakékoli kontroly vykonávané rozumem a bez jakýchkoli morálních či estetických zřetelů“ (Demseyová, 2002, s.151).

Pro surrealisty představoval sen prostředek k vyjádření jejich nevšedního pohledu na svět, k čemuž využívali mnoho symbolů. Surrealisté usilovali o to, aby u lidí nastala změna v jejich způsobu uvažování a vnímání skutečnosti, aby osvobodili své nevědomí, uvedli ho do souladu s vědomím, čím by sami sebe oprostili ze spárů logiky a rozumu (Demseyová, 2002), neboť surrealisté byli charakterističtí svou nedůvěrou k rozumovému přístupu a jeho hodnotám.

Lamač (1989) uvádí, že surrealistické malířství vycházelo ze dvou postupů – z veristického surrealismu a z absolutního surrealismu. Představitelem **veristického surrealismu** byl Salvador Dalí, jehož snahou bylo, aby malba představovala co nejpřesnější kopii jeho konkrétní iracionality. Lamač (1989, s. 337) veristický surrealismus popisuje následovně: „Malíř chtěl divákovi zpřítomnit na plátně přímo iluzi své vnitřní vize, ať již tato vize bere na sebe podobu forem nikdy neviděných, nebo je vtělena do forem okolního světa“. **Absolutní surrealismus** naproti tomu stavěl na snaze o ztvárnění autorovy vnitřní vize „v podobě magických znamení, barevných ploch a linií, ztělesňujících nové významové symboly“ (Lamač, 1989, s. 337). Tento přístup využíval ve své tvorbě kupříkladu Joan Miró či Paul Klee.

Lze jmenovat mnoho dalších malířů spojovaných se surrealismem, kteří znázorňovali své niterné sny a iracionální představy ve svých obrazech (Pondělíček, 2002). Kupříkladu René Magritte, který ve svých dílech silně odrážel metamorfnní povahu snů (Martin, 2004), či Yves

Tanguy, který byl též ovlivněn sny a nevědomím, přičemž znázorňoval zejména objekty vznášející se ve vzduchu evokující snové výjevy. Z českých představitelů surrealismu zmíním Jindřicha Štýrského, přičemž ten se po celý svůj život věnoval snům a formám jejich mediální reprodukce. Do jeho děl vchází intenzita snu, síla emocí i originalita obrazného jazyka (Tippnerová, 2014).

2.2 Psychoanalýza a umění

Již zde bylo zmíněno, že to byla psychoanalýza, která se zejména svou teorií snů, kterou Sigmund Freud poukázal na psychologický význam snů, stala inspirací pro tvorbu mnoha umělců v průběhu dvacátého století. Společně s Freudovým objevem důležitosti snů byli malíři inspirováni pojetím nevědomí a volnými asociacemi, které Freud využíval k objevení psychologického smyslu snu. Dle Storra (1996, s. 85) se malíři uchýlovali k experimentování s tím „co je nahodilé a iracionální, aby věnovali vážnou pozornost vnitřnímu světu snů a dennímu snění a nalézali význam v myšlenkách a obrazech, které by dříve asi zavrhovali jako absurdní a nelogické“.

Psychoanalýze se postupně začalo dostávat uznání v oblasti moderního umění, s kterým začala také sdílet některé zájmy – např. okouzlení počátky, sny a fantaziemi. Mimo zmíněné oblasti sdílela psychoanalýza a modernistické umění další témata jako kupříkladu okouzlení „primitivním“, dítětem a duševně chorým. Z umělců inspirovaných „primitivismem“ lze jmenovat Paula Gauguina, pro nějž to znamenalo tzv. „splynutí s místní kulturou“. Jiní modernisté projevovali zájem o umění dětí a již zmíněné umění duševně chorých, které (dez)interpretovali „jako by to byla skrytá součást primitivistické avantgardy bezprostředně vyjadřující nevědomí a troufale se vzpírající všem konvencím“ (Foster et al., 2015, s. 16).

Umění duševně chorých zmiňujeme proto, neboť, jak uvádí Mota (2021), tak mezi kreativním tvůrčím vývojem a přítomností psychopatologie můžeme nalézt souvislosti po vycházení z interpretací života a děl umělců, z kterých lze zmínit např. Vincenta van Gogha, který je považován za autora pozoruhodných děl postimpresionistického proudu. Umělcova biografie je příkladem vztahu mezi kreativitou a přítomností duševní choroby. Rozpor génia, který vytváří skvělá umělecká díla navzdory (nebo právě kvůli) duševní chorobě, je součástí západních legend po tisíce let. Přičemž velké množství studií v posledních několika desetiletích poukazuje na souvislost mezi kreativitou a duševními chorobami (Mota, 2021). Nabízí se zde otázka, jak k této problematice v tomto uměleckém odvětví přistupovat, zejména pokud se

přikláníme k tvrzení, že tyto duševní stavy mohou být samy o sobě velmi hodnotné, vzhledem k tomu, jak mocné a hodnotné umění produkují.

Co si ale vlastně představit pod uměleckou tvorbou vzniklou pod vlivem duševní poruchy? Prinzhorn (2009, s. 6) uvádí, že se jedná o:

Stav, během kterého dochází ke změně prožívání ve složkách vnímání reality (percepce), její interpretace včetně nalézání vztahů mezi fakty (myšlení) a hodnotové valence, již naše mysl přisuzuje životním událostem (emoce). Posun, k němuž dochází v důsledku změny některé z těchto funkcí (nebo jejich kombinace), pak vede ke změně v prožívání, která se odráží v subjektivním popisu stavu nemocnými a v jejich chování.

Přičemž tvorba duševně nemocných vychází z mimořádně intenzivní a naléhavé vnitřní potřeby „sdělit“ vnitřní obsahy (Prinzhorn, 2009).

Prinzhorn (2009, s. 8) uvádí, že zpřístupnění tvorby duševně nemocných v 19. století „znamenal přínos i pro umělce, kteří byli součástí vývoje od symbolismu k surrealismu“. Právě surrealisté, jako např. Max Ernst, Paul Klee, projevovali nadšení pro umění duševně chorých, jak již bylo zmíněno v předchozí podkapitole. Sám surrealismus byl definován dle jeho vůdce hnutí Andrého Bretona jako představitel „ničivého spojení více méně neslučitelných realit“ (Foster et al., 2015, s. 16). A jako psychoanalýza se zajímal u kouzlo snů a fantazijních představ.

Surrealisté se na základě inspirace Freudem pokoušeli o simulaci projevů šílenství prostřednictvím tzv. metody psychického automatismu (Foster et al., 2015) s cílem dosáhnout bezmyšlenkovitého přístupu k tvorbě.

Metoda psychického automatismu je založena na tom, že „autor zaznamenává svůj psychický stav volným, vědomě prakticky neovládaným kresleným, malířským nebo písemným projevem“ (Vávra, 2001, s. 68). Tuto metodu využíval např. André Masson, kterou „uvolňoval racionální kontrolu a „přijímal diktát“ svého nevědomí“ (Foster et al., 2015, s. 16). Dále si surrealisté zaznamenávali obsahy svých snů a prostřednictvím psychoanalytické metody Sigmunda Freuda se je snažili analyzovat. Mimo to také experimentovali s hypnózou, drogami a alkoholem, s cílem navodit si změněný stav vědomí (Farthing, 2012).

Nutno zmínit, že v době, kdy byli surrealisté, kteří usilovali o osvobození se od vědomé kontroly při zachycování nevědomých podnětů, ovlivnění Freudovou psychoanalýzou došlo k problému ve vztahu mezi psychoanalýzou a uměním. Neboť právě Freud byl velmi skeptický k tendencím surrealismu, protože podle něj naopak nevědomí nebylo osvobozující a surrealisty jednou označil za „naprosté pomatence“ kvůli jejich vyhlašování umění oproštěného od

potlačování a od konvencí. Neboť to pro Freuda znamenalo riskovat duševní chorobu (Foster et al., 2015). Nicméně, na obranu surrealistů je třeba zdůraznit, že ačkoli pro ně psychoanalýza představovala bohatý zdroj inspirace, vykládali ji ze svého vlastního hlediska, v rámci kterého neusilovali o nápodobu, ale spíše o obohacení a rozvinutí psychoanalytické metody (Mahler, 1997).

Sám Freud pokládal umění za neurotický symptom, za výsledek sublimace neuspokojeného libida, které se projevuje v únikové fantazii prostřednictvím uměleckých výtvorů, čímž se umělec chrání před neurózami (Gilroy & Dalley, 1989). Podle Freudovy psychoanalýzy je umělecká tvorba „prostředkem sublimace sexuální energie v tvorbě (nejčastěji v podobě zašifrovaných sexuálních symbolů), která vystupuje ve formě náhradního uspokojení“ (Kulka, 2008, s. 34). A umělec je Freudem považován za člověka, který se odvrací od reality, protože se nedokáže smířit se zřeknutím se pudového uspokojení ve formě fantazií, her a snění spadajících v podstatě do dětských činností, které by dle Freuda měly být u racionálně uvažujícího dospělého člověka již přežity a odloženy. Neboť na ně nahlížel jako na únikové techniky, které plní přání kompenzace neuspokojivé povahy reality. Z toho vyplývá, že z Freudova pohledu jsou umělecká díla sublimacemi infantilních konfliktů, které lze psychoanalyticky interpretovat stejným způsobem jako fantazie, sny a neurotické symptomy (Gilroy & Dalley, 1989).

Dle psychoanalýzy lze umělecké dílo považovat za jakési okno, které umožňuje nahlédnout do imaginárního světa vytvořeného umělcem. Panuje zde přesvědčení, že umělci mají, co zásadního říci o psychickém světě (Pazzagli & Monti, 2010). Psychoanalytici jsou toho názoru, že zejména mezi sny a uměním existuje paralela, neboť jak touhy snícího člověka podléhají po probuzení cenzuře, tak i v umělecké tvorbě dochází k maskování přání rukou umělce (Vygotskij, 1968). Čímž se dostáváme k tomu, že rozboru snových procesů se velmi podobají rozborům uměleckých děl, v nichž lze nalézt skryté souvislosti s reálným životem snícího či umělce. Proto, jak již bylo zmíněno, byly sny častým zdrojem inspirace pro tvorbu umělce, neboť jejich obsahy lze uchopit jako zdroj symbolů a vytvořit z nich umělecké dílo.

Vygotskij (1968, s. 72) uvádí, že dle psychoanalytiků je umění někde uprostřed mezi snem a neurózou, kdy je založeno na konfliktu „který pro sen už přezrál, ale ještě se nestal jevem patogenním“. Tedy i prostřednictvím umění k nám promlouvá nevědomí, neboť umělecké dílo slouží „k naplnění nenaplněných a neuskutečněných tužeb, které se v reálném životě nepodařilo realizovat“ (Vygotskij, 1968, s. 74). Stejně jako ve snech, může umělec ve svém umění ukojit ve sféře fantazie svá nevědomá, leckdy až sebedestruktivní přání. Tato přání se mohou do umění

promítat ve formě nevědomých a potlačených tužeb, které odporují našim mravním či kulturním požadavkům. Ve výsledku se umění stává jakýmsi léčebným a chránicím prostředkem, který napomáhá k odstranění konfliktu s nevědomím, čímž předchází vystavení se nebezpečí neurózy (Vygotskij, 1968).

Kromě Freudovy klasické psychoanalýzy měla na umění vliv mimo jiné také francouzská psychoanalýza, jejímž hlavním představitelem byl Jacques Lacan, který byl přitahován zejména surrealismem, přes který vedla jeho cesta k psychoanalýze (Schwartz, 2003). Surrealismus, který od Freuda převzal „představu nevědomí, která je bezprostředně přístupná a vyjádřitelná prostřednictvím šokující obrazotvornosti a neřízeného jazyka“ (Mitchell & Blacková, 2022, s. 270), byl nějakým způsobem ztělesněn i v Lacanově způsobu prezentace. Mimo to Lacan přišel s tvrzením, že nevědomí je strukturováno jako jazyk (Mitchell & Blacková, 2022).

Na psychoanalýzu navázal také směr neopsychoanalýza neboli neofreudismus, americký směr kulturní psychoanalýzy. Freud byl toho názoru, že „veškerá kultura je postavena na sublimaci, zastřeném uspokojování infantilních sexuálních a agresivních pudů“ (Mitchell & Blacková, 2022, s. 266). Dle jeho pojetí je nevědomí poháněno principem slasti s cílem okamžitého uspokojení. Neofreudiáni, mezi které jsou řazeni např. H. Sullivan, E. Fromm, K. Horneyová, na rozdíl od klasické psychoanalýzy nespatořovali původ konfliktu v pudové a instinktivní rovině, nýbrž při hledání zdroje konfliktu vycházeli ze sociálních vztahů člověka.

Mimo Freuda zaujaly umělce i psychoanalytické teorie Carla G. Junga, který vnímal umění jako důležitý prostředek ke zkoumání vnitřních prožitků a emocionálních stavů jedince. Lze říci, že Jung byl jedním z prvních terapeutů, který využíval k léčbě výtvarné prostředky, jež jsou v dnešní době využívány v rámci arteterapie, které se budeme věnovat v další kapitole této práce.

Přestože Jung v mnohém na Freuda navázal, Freudův koncept založený na umění jako sublimaci libida nahradil duševní energií v rámci lidského nevědomí, které rozčlenil na nevědomí individuální a nevědomí kolektivní.

Přičemž Hoerni & kol. (2019, str. 15) uvádí, že „podle Junga umělecké dílo neexistuje jako jedinečné vyjádření, nýbrž je spíše manifestací nevědomého základu osoby nebo celé kultury.“ Jung se též přikláníl jako Freud k tomu, že umění je výrazem něčeho nerealizovaného, co bylo umělci během života odepřeno, přičemž ale dle Junga do jeho uměleckého díla nepronikají pouze motivy a symboly z umělcova individuálního nevědomí, nýbrž i z nevědomí kolektivního (Kulka, 2008).

Jung tedy ve výsledku považoval umělecké dílo za ojedinělou příležitost pro umělce vyjádřit nejen svůj vnitřní svět, ale i nadosobní kolektivní síly lidstva (Švanda, 2006). Jungovou teorií bylo posléze ovlivněno zejména poválečné umění jako informel, abstraktní expresionismus či hnutí Cobra. V jejich středu zájmu nebyly již složité mechanismy individuální duše, které zkoumal Freud, nýbrž spásné archetypy tzv. kolektivního nevědomí dle Junga (Foster et al., 2015).

Abychom si to shrnuli, tak psychoanalýza ve výsledku představuje analýzu symptomů pacientů i při jejím použití v interpretaci umění. Přičemž můžeme uvést, že to, co mají psychoanalýza a umění společné je to, že se soustředí na symptomatický rys nebo výmluvný detail, který z pohledu psychoanalýzy může odhalit skrytý konflikt odehrávající se v pacientovi a z pohledu dějin umění potvrdit atribuci díla určitému umělci (Foster et al., 2015). Nakonec to, co spojuje psychoanalýzu a umění (zejména výtvarnou tvorbu) je jejich směřování k integraci duševních procesů, znovu navození porušené psychické rovnováhy s úsilím o reflexi a rozluštění skrytých a nečitelných obsahů v lidském nevědomí (Cvekl, 1965).

3) Práce se sny v rámci arteterapeutického přístupu

Sen jako téma přináší široké možnosti a je možné jej uchopit různými způsoby, co se týče výtvarného zpracování, tak terapie. V předchozích kapitolách jsme se seznámili s tím, jak na sny lze nahlížet a pracovat s nimi z hlediska různých psychoterapeutických přístupů. Dále jsme se zaměřili na sny a jejich vyobrazování ve výtvarném umění v průběhu historie, s ohledem na vliv psychoanalýzy na umění. Nakonec nám zbývá věnovat se tomu, jak lze pracovat se sny a využít jejich potenciál při jejich výtvarném zpracování. V této kapitole přiblížíme přístup zvaný arteterapie, který nám může být při práci se snovou problematikou velmi nápomocný, neboť prostřednictvím jeho využití můžeme nalézt cestu k hlubšímu pochopení našich vnitřních témat a odkrývat symboly promítající se v našich tajuplných až leckdy nesrozumitelných snech.

3.1 Charakteristika arteterapie

Na začátek se budeme zabývat vymezením a přiblížením toho, co znamená termín arteterapie. Arteterapie je interdisciplinárním mixem výtvarného umění a psychologie, přičemž na jejím vzniku se podílelo mnoho kulturních vlivů (Gussak & Rosal, 2016), neboť „výtvarná tvorba v arteterapii akcentuje a znásobuje vliv kultury a její dopad na lidi v určité kultuře žijící“ (Lhotová & Perout, 2018, s. 18). Arteterapie spadá jako jedna z disciplín pod expresivní terapii (Malchiodi, 2006). Základním předpokladem arteterapie je exprese neboli způsob vyjádření silného prožitku či pocitu s citově zabarvenou reprezentací vnitřního světa člověka (Slavík, 1997).

Vzhledem k tomu, že se jedná o relativně nový obor, stále se vedou debaty o tom, jak arteterapii definovat. Pokusíme-li se o shrnující a přibližující definování arteterapie, poslouží nám k tomu oficiální definice České arteterapeutické asociace (2022), která hlásá, že se jedná o „obor využívající výtvarný projev jako hlavní prostředek k poznávání a ovlivňování lidské psychiky ve směru redukce psychických či psychosomatických obtíží a redukce konfliktů v mezilidských vztazích.“ Přičemž součástí celého léčebného a napomáhajícího procesu je terapeutický vztah klient-výtvor-arteterapeut.

V rámci arteterapie je arteterapeutem u každého jednotlivce, bez ohledu na věk, podporováno přesvědčení, že má schopnost se kreativně vyjádřit (Malchiodi, 2011). Arteterapie je založena na myšlence, že tvůrčí proces je formou neverbální komunikace myšlenek a pocitů. Neboť prostřednictvím vytvářených obrazů může jednatel pod vedením arteterapeuta vyjádřit to, co pro něj může být obtížné říci slovy. Stejně jako jiné formy psychoterapie a poradenství přispívá arteterapie k osobnostnímu růstu, k nalezení úlevy od zdrcujících emocí nebo traumat

a k dosažení vhladu a ke zvýšenému pocitu pohody (Malchiodi, 2006, citováno v Malchiodi, 2011).

Arteterapie je dynamický obor, který se neustále vyvíjí a má mnoho koncepcí, přičemž termín arteterapie se začal používat u jednotlivců ve spisech k popisu práce s klienty v polovině 20. století. Za hlavního zakladatele americké arteterapie je považována Margaret Naumburg, která je často označována za „matku arteterapie“ (Junge & Asawa, 1994, s. 22, citováno v Malchiodi, 2011). Naumburg byla seznámena s myšlenkami Freuda a Junga a na základě jejich tehdejších psychoanalytických praktikách koncipovala svou vlastní arteterapii s dynamickým zaměřením (Malchiodi, 2011).

Na rozvoji oboru se v této době podíleli mimo Margaret Naumburg také např. Edith Kramer, Hanna Kwiatkowska a Elinor Ulman. O jejich přetrvávajícím vlivu svědčí fakt, že jejich spisy jsou nadále využívány jako originální prameny v současné arteterapeutické literatuře (Malchiodi, 2011). Přesto jsou mnohými považováni za hlavní předky arteterapie Sigmund Freud a Carl Gustav Jung, jejichž dopad na rozvoj arteterapie byl hluboký. Zároveň z těchto základů do jisté míry vyrostly všechny arteterapeutické přístupy (Malchiodi, 2011).

Mimo zahraničního rozvoje arteterapie lze zmínit i rozvoj arteterapie v České republice. Zde se arteterapie začala rozvíjet v období 50. let 20. století jako nesamostatná disciplína spadající pod součást psychoterapie, přičemž byla využívána jako doplňková metoda v různých psychoterapeutických a léčebných zařízeních. Postupem času došlo k řadě změn spojených se snahou o zvyšování úrovně arteterapeutické práce, k čemuž docházelo zejména díky sdružujícím se zájemcům o danou problematiku, čímž se začala zvyšovat popularita arteterapie. Nakonec z toho vzešlo, že byla arteterapie začleněna do plánů výuky. Na mysli máme počátek 90. let, kdy vznikl samostatný bakalářský obor Arteterapie na Jihočeské univerzitě v Českých Budějovicích. Posléze došlo také k založení České arteterapeutické asociace sdružující osoby se zájmem o arteterapii a o rozšíření jejich odborných znalostí a kompetencí v této oblasti. V dnešní době je nadále rozvíjena snaha o rozvoj arteterapie jako samostatného oboru a o zasažení jejího kvalitního profesního zázemí, včetně publikační i vědecké činnosti (Potměšilová & Sobková, 2012).

Psychodynamické přístupy k arteterapii

Nyní se zaměříme konkrétně na psychodynamické přístupy jako na nejdůležitější teoretické základy arteterapie. Tyto přístupy byly ovlivněny Freudovými myšlenkami o podobnostech

mezi obrazností snů a výtvarným projevem (Rubin, 2016) a mnoho Freudových následovníků je využívá k propojení nevědomí a snů s arteterapeutickou praxí.

Arteterapie se zrodila v době, kdy byla psychoanalýza dominantní oblastí zájmu v oblasti duševního zdraví (Gussak & Rosal, 2016). Malchiodi (2011) uvádí, že psychoanalytický přístup k arteterapii a vývoj arteterapie jako terapeutického přístupu byly inspirovány zejména objevem Sigmunda Freuda, že sny mají význam. Freudovy názory měly velký vliv na rozvoj arteterapie v průběhu 20. století a tento vliv přetrvává až do dnešní doby. I když Freud své klienty nikdy nevybízel přímo ke kreslení, tak „užíval porovnání umění se sny jako východisko pro interpretaci“ (Šicková-Fabrice, 2002, s. 35). Freud viděl umění jako spontánní a plastický proces, který vychází z našeho nevědomí (Šicková-Fabrice, 2002).

Freudova teorie psychoanalýzy mimo jiné ovlivnila již zmíněné průkopnice arteterapie – Margaret Naumburg a Edith Kramer, aby využily uměleckou tvorbu ke zlepšení svých terapeutických procesů (Tobin, 2015). Margaret Naumburg sdílela přesvědčení, že prostřednictvím výtvarné tvorby vystávají na povrch obsahy našeho nevědomí – naše nejpodstatnější myšlenky a pocity, což tvrdil již Freud (Gussak & Rosal, 2016). Svůj přístup nazvala dynamicky orientovanou arteterapií, která využívala spontánních kreseb. Zdůrazňovala důležitost Freudovy koncepce volných asociací a podněcovala tvůrce obrazů k tomu, aby verbálně popisovali svá spontánní umělecká díla. Její teze vycházela z toho, že nevědomí, které se projevuje prostřednictvím fantazií, snů a obav jedince, lze lépe vyjádřit skrze obrazy než slova. To ji odlišovalo od psychoanalýzy, která se zaměřovala na odhalování obsahů nevědomí pomocí přenesení subjektivních zážitků do slov (Malchiodi, 2011).

Dále zmíníme C. G. Junga, představitele analytického přístupu, který své pacienty vyzýval k výtvarnému znázornění jejich snů, kdy byl toho názoru, že prostřednictvím této metody vyjádření lze zpřístupnit nevědomý obsah a přiblížit jej tak pacientovu chápání. Na rozdíl od Freuda neviděl v nevědomí pouze rezervoár potlačených emocí a konfliktů. Pokládal ho zároveň i za zdroj zdraví a transformace (Šicková-Fabrice, 2002). Snažil se pracovat s obrazy jednotlivce, aby odhalil skryté možnosti a pomohl tak člověku najít smysl a celistvost života. Mimo to se zabýval symboly v umění a snech, neboť je považoval za sjednocovatele protikladů a vnitřních konfliktů mezi vědomím a nevědomím. Což vycházelo z jeho přesvědčení, že člověk musí navázat dialog mezi vědomím a nevědomím, aby bylo dosaženo psychické rovnováhy (Malchiodi, 2011).

Je důležité poznamenat, že arteterapie může být účinně propojena s mnoha současnými teoriemi. V oblasti arteterapie existují však dvě hlavní teorie, které se odvozují z freudovského psychoanalytického myšlení a metod. Jednou z těchto teorií jsou **art-psychoterapeuti**, kteří vycházejí z myšlenek Margaret Naumburg a zaměřují se na psychoterapeutické zpracování výtvorů i procesu tvorby samotného (Česká arteterapeutická asociace, 2022). Na druhé straně jsou arteterapeuti tzv. **art as therapy**, kteří se inspiroují myšlenkami Edith Kramer a věří, že už jen samotný tvůrčí proces může mít léčivé účinky (Gussak & Rosal, 2016).

Podle Gussaka a Rosala (2016) existuje mnoho psychoanalytických přístupů k arteterapii, avšak analyticky orientovaní arteterapeuti mají společné určité přesvědčení, zejména předpoklad dynamického nevědomí. Díky tomuto předpokladu kladou důraz na to, jakým způsobem umělecké projevy mohou pomoci vyjádřit nevědomý materiál.

Nakonec zmíníme, že ačkoli se arteterapie v průběhu let ukázala jako adaptibilní na širokou škálu různých psychologických teorií, i přesto ji dnes někteří stále primárně spojují s právě se zmíněnou psychodynamickou teorií a psychoanalytickými technikami. Nutno říci, že současné aplikace arteterapie jsou však podstatně širší (Gussak & Rosal, 2016).

Projektivně intervenční přístup v arteterapii

Nyní si přiblížíme arteterapeutický přístup, z kterého bude vycházet praktická část této práce. Jedná se o projektivně-intervenční směr známý jako „rožnovská arteterapie“. Z tohoto přístupu čerpá program arteterapie na Pedagogické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, v rámci kterého je vypracovávána tato práce. „Rožnovskou“ je arteterapie nazývána z toho důvodu, neboť daný obor byl původně situován do Rožnova, části Českých Budějovic (Šicková-Fabrizi, 2002).

Lhotová (2009) zmiňuje, že projektivně-intervenční arteterapie vychází ze spojení behaviorálně orientované arteterapie a psychodynamicky orientovaných forem psychoterapie (např. Freudův psychoanalytický přístup, Jungiánská analytická psychologie). Přičemž termín projekce představuje proces, který využívá prostor obrazu k promítání pocitů či úmyslů jedince (Lhotová & Perout, 2018). Termín intervence ve formě metodických instrukcí ze strany arteterapeuta přispívá k pozitivní změně klientova vnímání a pochopení jeho vlastních potřeb a cílů (Malchiodi, 2011).

Projektivně-intervenční arteterapie propojuje výtvarné tvoření s verbálním vyjádřením, které se vztahuje k artefaktu vytvořenému klientem. Tento artefakt obsahuje obrazy a symboly, které

vyjadřují nástin životního příběhu klienta. Klient nejprve výtvarně zobrazí svou představu daného tématu. Nespornou výhodou výtvarného artefaktu je, že „odráží dynamiku psychických procesů a jeho neovlivněná podoba tak zprostředkovává informace o nastávajících či proběhlých změnách v prožívání“ (Lhotová & Perout, 2018, s. 55). Do procesu tvorby může v případě potřeby vstupovat arteterapeut a nabízet klientovi výtvarné metodické instrukce, kterými může přispět k ovlivnění výtvarného řešení na rozpracovaném artefaktu, čímž může napomoci k formulaci a kultivaci představy klienta (Lhotová & Perout, 2018). Zmíněné metodické instrukce či připomínky se týkají „takřka výlučně formálních náležitostí, jako je proporčnost figur, kompozice, obsazenost zlatého řezu, poměr mezi kresbou a malbou nebo ovlivnění tvrdosti kontur a barevnosti ve smyslu využití celé palety barev a používání barev doplňkových“ (Lhotová & Perout, 2018, s. 96). Výtvarně znázorněná imaginace jedince je dle Müllera (2014) v tomto přístupu chápána jako reprezentace aktuálně nepřítomných situací a objektů vyvolávající prožitek či východisko z prožitků, které jsou nedořešené, nebo k jejich řešení docházelo v minulosti.

Projektivně-intervenční arteterapie upřednostňuje výsledek před procesem. K čemuž přispívají využívané techniky jako tematický akvarel, akční (vymývaný) akvarel, koláž či asociační čáranice a kombinované techniky tuš a tempera, které nepředpokládají výtvarně vzdělaného klienta (Lhotová & Perout, 2018). Vybrané techniky budou přiblíženy v následující podkapitole.

3.2 Techniky arteterapie

Cílem této podkapitoly je přiblížit některé možné techniky využitelné v projektivně-intervenční arteterapii ke znázornění snů a jiných nevědomých obsahů. Právě sny mohou být svými interpretacemi v arteterapii velice přínosné, neboť představují velmi živou formu obrazných představ. V arteterapii s nimi pracujeme ve formě sérií vizuálních obrazů a symbolů. Arteterapeuti považují sny za velmi důležité vzhledem k tomu, že mají původ v nevědomých vrstvách naší osobnosti (Šicková-Fabrice, 2002). Sám Freud viděl ve vizuálním ztvárnění snů značné výhody a při snaze o verbální popis snů spatřoval určité těžkosti. Zmínil, že „těžkosti těch, kteří chtějí popsat svůj sen, jsou v tom, že hovoří: mohl bych to spíše nakreslit než o tom hovořit“ (Šicková-Fabrice, 2002, s. 123). Dále kupříkladu Jung povzbuzoval své klienty, aby své sny kreslili a ty následně analyzoval přes archetypy. Fritz Perls se domníval, že různé objekty v našich snech představují fragmenty naší osobnosti, a právě v arteterapii spatřoval cestu, jak složit tyto části dohromady, aby se stal člověk integrovanou osobností. Lze říci, že v arteterapii mohou být sny využity pro dosažení hlubšího sebepoznání a odhalení skrytých

konfliktů v dětství, důležitých momentů osobního života a vztahů s ostatními lidmi. Prostřednictvím výtvarných reflexí a diskuse o obrazech mohou sny poskytnout cenný materiál k osobnímu rozvoji. Kromě toho, práce se sny v arteterapii může sloužit jako způsob psychohygieny, který nám umožní zbavit se a očistit naši mysl od negativních obsahů (Šicková-Fabrice, 2002).

Právě vztahem mezi arteterapií a prací se sny se zabývá ve své knize „Art Therapy, Dreams and Healing: Beyond the Looking Glass“ kanadská arteterapeutka a psychologka Johanne Hamel. V knize identifikuje 25 různých typů snů s přiblížením jejich obecně uznávaných funkcí. V kategorii snů jsou například uvedeny typy snů zvané: **symbolické sny, úzkostné sny, sny řešení, zdrojové sny, kreativní sny či sny opakující se** (Hamel, 2021). Zmíněné typy snů uvádím, neboť se s nimi setkáme v praktické části této práce – na vybraných artefaktech znázorňujících sen autora, kde bude konkrétní typ snu okomentován.

Uvedené kategorie snů slouží k nalézání poselství našich snů. Tyto poselství nám mohou poskytovat informace o naší osobní dynamice a vnitřních procesech, které se v nás odehrávají, a nakonec mohou ovlivňovat řadu našich rozhodnutí. Proto porozumění našim snům může vést k významným změnám v našem sebepoznání, což může přispět k lepšímu duševnímu zdraví a k nalezení smysluplnosti v našem životě (Hamel, 2021).

Nyní zmíníme některé techniky využitelné v arteterapii při práci se sny, které mohou pomoci klientovi prozkoumat, zesílit a osvětlit možné významy (Malchiodi, 2006). Dle Kyzoura (2002) lze proces výtvarného tvoření pokládat za paralelu snu, jehož symbolika kopíruje výtvarnou řeč.

V projektivně-intervenční arteterapii bývá při výtvarné tvorbě nejčastěji využito akvarelových barev, které lze využít k vytvoření tematických akvarelů či akčních, tzv. asociačních akvarelů (smejváků) (Lhotová & Perout, 2018). Jako první zmíníme techniku tematický akvarel, neboť právě s artefakty vytvořenými touto technikou budeme pracovat v praktické části této práce.

Tematický akvarel představuje malbu, při které nanášíme akvarelové barvy na vodou navlhčený podklad. Množství vody a nanášené barvy závisí na tom, jak intenzivní bude výsledná barevnost našeho artefaktu. Tematický akvarel je využíván v arteterapii zejména kvůli tomu, že prostřednictvím rozpíjejících se barev vytváří efekt využitelný pro zobrazení různých témat. Mimo to je specifický svou lehkostí a vzdušností v kombinaci s určitou mírou náhody, která je způsobena formou pokusu o konkrétní způsob znázornění navzdory nepředvídatelné reakci vody na papíře a štětci s nanášenou barvou (Lhotová & Perout, 2018).

Vedle akvarelových maleb tematických jsou využívány i takzvané **akční akvarely**, které jsou vytvářené pomocí smývací techniky, kdy je akvarelová barva spontánně nanášena štětcem na mokré papírový podklad. Tím je otevřen prostor s volnými asociacemi, neboť v zaschlém povrchu (který je posléze několikrát vymýván vodou) vzniknou nejrůznější symboly, tvary či scenerie, které v nich autor najde a s kterými lze interpretačně pracovat. Akční akvarely jsou připodobňovány k práci se sny, neboť také přinášejí možnost využití metafor a symbolizace. Jejich podobnost se sny spočívá zejména v tom, že stejně jako sen je vytvořený artefakt založen na „denních zbytcích“ a zároveň je zde přítomen jak manifestní obsah, který se prvoplánově snažil klient znázornit, tak i latentní obsah, který lze objevit až dodatečně při bližší interpretaci díla (či rozboru v případě snu) (Lhotová & Perout, 2018).

Nutno podotknout, že tematický akvarel se pro zobrazování tématu snů hodí více než akční akvarel, neboť autor může cíleně zobrazit obsah a děj svého snu. Díky tomu může prostřednictvím arteterapie docházet k bližšímu prozkoumání obsahu snu a k práci na odhalování latentního významu snu. Je zřejmé, že vzhledem ke spontánnímu vzniku akčního akvarelu nejde o cílené zobrazování konkrétního tématu, nýbrž spíše o spontánní, uvolněný projev myšlenek a pocitů bez přemýšlení. Tuto techniku lze využít k podpoře klientovy kreativity a ke vzbuzení pocitu svobody při tvorbě.

K technice akčního akvarelu lze připodobnit techniku zvanou **asociační čáranice**. Jedná se o spontánní znázorňování čar, které jsou následně využity jako inspirace k pojmenování výtvaru či příběhu, což odráží mentální rozpoložení umělce a zároveň dochází při nacházení asociací k rozvoji fantazie, obrazotvornosti a tvořivosti (Lhotová & Perout, 2018). Asociační čáranici lze také přirovnat k metodě psychického automatismu, která byla využívána surrealisty k zaznamenávání jejich psychického stavu bez neovládaného, ale naopak volného a bezmyšlenkovitého projevu.

To, co mají všechny zmíněné techniky víceméně společného je to, že v nich lze hledat a pracovat s **asociačními skvrnami**, v nichž se mohou objevovat symboly identické se snovými. Což nám přináší možnost interpretačně využívat a pracovat s metaforami a symbolizací (Lhotová & Perout, 2018). Tvorbu ze skvrn na základě asociace využíval kupříkladu český grafik a malíř Vladimír Boudník, který se zasloužil o rozšíření zobrazení symetrických skvrn do výtvarného umění, přičemž při své tvorbě čerpal, jak z oblasti výtvarného umění, tak z oblasti psychologie. Boudník pracoval během svého života také jako arteterapeut na psychiatrické klinice, kde vycházel z Rorschachova projektivního testu, který je založen na interpretaci nepředmětných skvrn. A právě téma Rorschachových testů mu bylo inspirací

pro jeho vlastní grafickou tvorbu. Přičemž můžeme zmínit, že počátky skvrn sahají již do dob malíře Leonarda da Vinciho, který ve svých úvahách zmiňoval možnost čtení ve skvrnách v „opelichaných a zašpiněných zdech nebo ve nestejnorodých kamenech“ (Čápková, 2017), což je charakteristické pro tvorbu zmíněného Vladimíra Boudníka, který volil postup od abstraktních skvrn v čemkoli k figuraci (Primus, 2004).

Všechny zmíněné techniky umožňují vyjádřit nevědomé obsahy, porozumět skrytým souvislostem ze snů a vytvořit nové významy a směry v našem životě skrze výtvarné ztvárnění a oživení prožitku ze snu (Carpendale, 2021). Carpendale (2021) připodobňuje sny k „psychickému jarnímu úklidu“, při kterém je možné objevit něco, co jsme bezpečně odložili, ale zapomněli na to. A právě použití uměleckých děl vytvořených ze snových obrazů přináší kreativní část snícího s aktivní představivostí do přítomnosti.

Nutno dodat, že to, jakým způsobem ke každému snu přistupovat nebo na něj v procesu arteterapie reagovat závisí na snícím a jeho snu. Hlavním záměrem je najít podstatu, která prochází celým snem, s čím nám pomáhá snící ztvárňující svůj sen. Neboť samotné vytvoření uměleckého díla o snu ukazuje zaměření snícího a zároveň zprostředkovává značné emocionální a metaforické obsahy snícího. Carpendale (2021) zmiňuje, že tvůrčí proces napomáhá vyjádřit současné pocity a pracovat s konfliktními a ambivalentními emocemi. Umělecká tvorba umožňuje jedinci kreativně vyjádřit těžko formulovatelné emoce a přispět k tomu, aby se latentní nevědomý obsah stal zjevným a dostupným pro nové porozumění a vhled.

V arteterapii lze umělecké dílo považovat za text, který k nám může „promlouvat“. Je důležité nejen vnímat, o čem hovoříme v souvislosti s uměním, ale také poslouchat, jak umělecké dílo samo o sobě promlouvá k nám. Neboť umělecké dílo může promlouvat pouze za předpokladu, že mu otevřeně nasloucháme (Carpendale, 2021).

II. PRAKTICKÁ ČÁST

4) Analýza výtvarných artefaktů s tématem snu

Praktická část si klade za cíl přinést vhled do zobrazování tématu snu prostřednictvím tematického akvarelu a nabídnout možnosti, kterými lze interpretačně postihnout potenciál tohoto tématu v projektivně-intervenční arteterapii. Přičemž v praktické části budeme vycházet z analýzy artefaktů vypracovaných studenty a absolventy Ateliéru arteterapie Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích.

Vzhledem k tomu, že hledat v obsahu snu přiléhavé významy představuje umění, neboť hledáme adekvátní významy v interpretačně bezedné problematice symbolů a různých metafor, nelze nikdy nalézt veškeré obsahy, které sny skrývají. Což zmiňuji proto a na základě tohoto vědomí k analýze artefaktů přistupuji, že není v mých silách, tudíž ani mým cílem, postihnout veškerý potenciál vybraných artefaktů. Mou snahou je nabídnout možné využití tématu snu v arteterapii a způsob analýzy, který lze využít při rozboru či interpretaci artefaktů vypracovaných na základě našich snů. Zároveň budu postupovat tak, abych interpretaci co nejvíce vztahovala ke kontextu snu, s kterým mě seznámili autoři svých zobrazení snu.

Výstup praktické části může sloužit arteterapeutům či jedincům, kteří se zajímají a pracují s tematikou snů, jako inspirace k (arte)terapeutickému využití rozsáhlého tématu snů v praxi. Neboť právě artefakty založené na snových obrazech nabízejí arteterapeutovi jedinečný portál, přes který se může propojit s vnitřním životem svých klientů a přenést se společně s nimi přímo do jejich primárních potřeb, motivací, obav, nadějí či přání a tužeb (Bruce, 2007).

4.1 Metodologie výzkumu

4.1.1 Výzkumný záměr

Prvním cílem praktické části této práce je **představení možných způsobů výtvarného znázornění tématu snů**. Výtvarnému zobrazení snů pomocí tzv. techniky tematického akvarelu se v této práci budeme arteterapeuticky věnovat se zaměřením na jejich výtvarnou stránku, tak i na interpretační potenciál vybraných artefaktů. Na to navazuje i náš druhý výzkumný cíl, kterým je **představit možná využití tématu snů při arteterapeutické interpretační práci**. Práce s vybranými artefakty by měla nabídnout vhled do symboliky vybraných výtvarných artefaktů a jejich možné interpretace s ohledem na výtvarné uchopení tématu jejich autory. K čemuž se pojí naše výzkumná otázka, která byla stanovena se záměrem k naplnění našich výzkumných cílů, jejíž formulace je následující:

VO1: Jaká symbolika se promítá do výtvarného znázornění tématu snů ve vybraných artefaktech a jakým způsobem ji lze interpretačně využít v rámci projektivně-intervenční arteterapie?

4.1.2 Výzkumný design, výzkumný soubor a metody získávání dat

Pro naplnění výše uvedených výzkumných cílů bude využit kvalitativní výzkumný design, neboť prostřednictvím jeho využití můžeme získat hlubší vhled do zkoumaného fenoménu a zaměřit se na individuální tvůrčí projev, neboť pracujeme s malým výzkumným souborem (Miovský, 2006).

Pro účely našeho výzkumného šetření budou využity výtvarné artefakty vytvořené pomocí techniky akvarelu na téma *Sen* či *Včera v noci se mi zdálo*, což představuje témata využívaná a zadávaná k výtvarnému zpracování při výuce arteterapie v Ateliéru arteterapie Pedagogické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích (PF JČU). Autory využívaných artefaktů představují studenti/studentky a absolventky bakalářského oboru arteterapie na Jihočeské univerzitě v Českých Budějovicích.

Ke sběru artefaktů došlo oslovením studentů a absolventů prostřednictvím emailu či sociální sítě Facebook. Sběr dat probíhal od června 2022 do prosince 2022, přičemž byl zprostředkován vyfocením artefaktů a jejich následným zasláním na email či Facebook. Mimo zaslání fotografie artefaktu byli respondenti požádáni o vyplnění dotazníku, který obsahoval několik otevřených otázek. Tyto otázky se týkaly pouze studenty či absolventy zprostředkovaného obrázku na téma sen, např. jaký byl obsah snu, jenž se rozhodli znázornit, jak se autor ve snu cítil, či jaká byla tvorba snu, jak se autorovi obrázek maloval. Dotazník je k nahlédnutí v příloze této práce (viz Příloha 1).

4.1.3 Etické aspekty výzkumu

Všechny výtvarné artefakty a vyplněné dotazníky byly ze strany všech participantů výzkumu poskytnuty dobrovolně. Mimo to byli studenti a absolventi arteterapie PF JČU seznámeni s tím, že všechny poskytnuté materiály budou použity pouze pro účely této bakalářské práce. Dále byla zajištěna anonymita všech účastníků a jejich předložených artefaktů v rámci této práce.

4.1.4 Metoda zpracování dat

Při využití kvalitativního přístupu volíme jako výzkumnou strategii tzv. analýzu dokumentů, která je založena na analýze již existujícího materiálu (Miovský, 2006). V našem případě se bude jednat o výtvarné artefakty, které budou doplněny o získávání dat prostřednictvím

nestandardizovaného dotazníku, který byl vytvořen pro účely této práce. Při analýze artefaktů bude nahlíženo k aspektům, které využívá projektivně-intervenční arteterapie, neboť z její metodiky vycházíme při výuce v Ateliéru arteterapie, a proto je mou snahou získané dovednosti zde aplikovat. Vzhledem k tomu, že máme k dispozici komentáře autorů z vyplněného dotazníku k jejich artefaktům, budou jejich subjektivní významy dány do kontextu s mými nabízenými hypotetickými interpretačními významy při analýze artefaktů. Mimo to bude mou snahou nalézt mezi získanými materiály, které tvoří výpovědi v dotazníku a výtvarný artefakt, určité souvislosti. Ráda bych podotkla, že interpretace jednotlivých artefaktů, jež zde budou nabídnuty, nejsou určeny v této formě jejich autorům, ale slouží pouze jako analytické spekulativní předpoklady a vodítka. Je nutné brát v potaz, že veškeré vyvozené interpretace lze považovat za hypotézy, které je nutné ověřit v kontextu zbylé tvorby jedince a zejména při rozhovoru s autorem nad vybraným artefaktem.

4.2 Analýza artefaktů

V této části práce je mou snahou interpretovat 15 výtvarných artefaktů s tématem snu.

Artefakt č. 1 – žena, 5. ročník



Obrázek 1 Zdroj: vlastní výzkum

Dle popisu autorky zobrazená scéna představuje sen, ve kterém se nacházelo místo s rozestavenými malířskými stojany, přičemž u každého z nich byla rozmístěna tři zrcadla natočená tak, aby se malíř u stojanu viděl. Všechny obrazy na stojanech byly stejně rozpracované. Ve snu viděla autorka kamarádku, kterou nedokázala identifikovat, jak maluje.

Pro autorku ta scéna představovala inspiraci k tvorbě – dle popisu autorky „začít taky konečně zase malovat“. Potom prošla autorka kolem s úmyslem odejít, kdy ji ale kamarádka řekla, aby neodcházela tak rychle a s dotazem kam spěchá. Když se autorka podívala kamarádce do tváře, tvář se jí začala měnit, její výraz byl čím dál tím unavenější, bledší, chřadla a zmenšovala se. Autorka to ve snu vyhodnotila tak, že nemusí pořád spěchat, naplnil ji klid. Lekla se pouze toho, jak nemocně kamarádka vypadá. Posléze se ze snu probudila.

Ačkoli se jedná o výjev ze snu, zobrazená scéna se zdá srozumitelná a poměrně přehledná, neboť výtvarný materiál obrazu je viditelně uspořádan. Kompozice obrazu působí vyváženým dojmem, k čemuž přispívá srozumitelný prostor, neboť je zde pomocí barevného kontrastu dosaženo toho, že figury v prvním plánu jasně vystupují z pozadí, čímž vzniká prostorová hloubka v obraze.

Na obrázku jsou zobrazeny dvě postavy, které tvoří dominantu obrazu, zejména proto, že se nachází v prvním plánu a je mezi nimi interakce prostřednictvím pohybu rukou a pohledu, který si vzájemně věnují. Na základě toho, že se postava oděná v červené nachází blíže pravého dolního rohu, mohli bychom předpokládat, že s ní se autorka identifikuje. Druhá postava by na základě popisu snu měla zobrazovat autorčinu kamarádku. Vzhledem k tomu, že se ale v obraze nachází téma zrcadel, sloužící k zobrazení odrazu člověka, přiklání se autorka k tomu, že by druhá postava v modrém (spojitost mezi postavou v modrém a zrcadly může být patrná i ze stejné barevnosti) mohla představovat její „vnitřní já“, tzv. odraz jejího vnitřního prožívání. Tuto hypotézu by mohlo potvrzovat barevné rozlišení dvou postav. Postava v červené, v teplém odstínu, vyvolává silnější dojem skutečnosti, působí živěji a zdravěji. Zatím co postava v modré, ve studeném odstínu, evokuje chlad, vyvolávající dojem záhadnosti či neskutečnosti.

Lze se zamýšlet nad tím, zda výjev vykazuje aktuální prožívání autorky, s ohledem na to, že se postava v červeném dívá doleva, tedy do minulosti, a na postavu, která vypadá jako dítě. Autorka se sama pozastavila nad pocitem návratu v čase, neboť zaregistrovala, že se zobrazené postavy nachází v prvním plánu, k čemuž u ní docházelo v její tvorbě na počátku studia arteterapie. Vzhledem k převládající barevnosti kombinace barev červené a zelené lze uvažovat nad přítomností určité míry úzkosti v obrázku. Zejména červená barva je svou kvalitou přecházející lehce do hnědého odstínu poněkud utlumená, neboť postrádá kvalitu čisté barvy. Diskutabilní by bylo, zda se taková barevnost (či pocity z ní vycházející) vyskytovala i v samotném snu autorky.

V tomto artefaktu se setkáváme s tématem zrcadel, s nimiž se pojí velmi zajímavá symbolika. Jedná se o vynález, který lidem slouží k tomu, aby člověk poznal sám sebe, s účelem toho, aby viděl sám sebe takového, jak ho vidí a vnímají ostatní lidé. Zrcadlo lze pokládat za odraz pravdy, kterému není vždy snadné čelit. Jako jedno z možných vysvětlení a objasnění účelu tohoto snu lze nabídnout předpoklad, že sen má autorku nabádat k tomu, aby obrátila svou pozornost k některým aspektům jejího psychického života, které ve svém bdělém stavu zanedbává, či jim nevěnuje přílišnou pozornost. Autorka si ve snu zakouší moment, kdy je ji nastaveno zrcadlo – doslova i obrazně řečeno, neboť v symbolice zrcadla lze nalézt témata jako je poznání, sebepoznání či zachycení duše nebo životní síly zrcadlícího se člověka (Biedermann, 2008).

Dle komentářů autorky je patrné, že sen velmi příhodně odráží problematiku, s kterou se potýká. Ve snu se ji zvědomila potřeba klidu, zpomalení, která vzešla na povrch při střetnutí s důsledky nenaslouchání svým potřebám. Jako jedna z možností, jak sen interpretovat, se mi jeví vyhodnotit sen jako výstrahu a upozornění sloužící autorce k uvědomění jejích hranic a k naslouchání jejím potřebám. Nabízí se mi zde zamyšlení nad tím, jaké důsledky by mohlo mít čelit rozbitému zrcadlu.

Pokud bychom uvažovali nad tím, o jaký typ snu by se dle vymezené kategorizace snů od arteterapeutky Hamel (jež byla zmíněna v podkapitole 3.2 Techniky arteterapie) mohlo jednat, uvažovala bych o tzv. **snech řešení**, neboť tento typ snu přináší snícimu možné způsoby řešení či uzavření nějakého problému a zároveň napomáhá snícimu porozumět jeho emocím (Hamel, 2021).

Artefakt č. 2 – muž, 5. ročník



Obrázek 2 Zdroj: vlastní výzkum

Zobrazený sen se dle popisu autora odehrával ve snu, v tzv. bezhraničním prostoru, kde se autor nacházel. Při pobytu ve vesmíru autor dle jeho popisu „hopsal a nadnášel se do prostoru a zase se vracel“. Ve snu vnímal pocit odrazu nohou, následně stav beztlíže, levitace. Situace v něm vyvolávala prožitek naprosté svobody a klidu, což dokresloval pocit, že může naprosto cokoli. Dále autor zmínil, že si ze snu mimo symboliky svobody vyvodil symboliku bezbřehé lehkosti bytí a radosti z bytí. Autor se zamýšlí nad tím, že by zmíněné pocity ve snu mohly být umocněny vzdáleností od Země (od materiálního života). Zmíněný odraz nohou a stav beztlíže se do snu mohl promítnout z tzv. vnějších zdrojů snů, které jsou přiblíženy v teoretické části této práce, a které zahrnují i tzv. tělesné podněty, jež vychází z podráždění našich smyslových receptorů působících během našeho spánku.

Obrázek je složen ze dvou pruhů znázorněných ve vodorovné pozici, s čím se pravděpodobně pojí snaha o zobrazení jednotlivých plánů. Pruh horizontu je širší než pruh spodní, provozní rovina.

Přestože se postava na obrázku vznáší, je nějakým způsobem do tohoto prostoru zasazena, neboť zde po sobě zanechává stopy, které mě osobně zaujaly. Zamýšlela bych se nad tím, zda má autor potřebu zanechávat po sobě stopy. Dále je u postavy naznačen pohyb. Ruce a nohy postavy se zdají stejně dlouhé, z čehož vzniká disproporčnost končetin vůči tělu. Postava je poměrně malá, připomíná spíše postavu dítěte. Otázkou je, jakého věku by zobrazená postava

mohla být, na jaký věk by mohla u autora poukazovat. Dále bych se autora tázala, jak se v tomto věku vztahoval ke svému prostředí a jaký vliv přikládal svému okolí.

Dále se na obrázku nachází několik objektů, které nelze snadno identifikovat a které jsou do obrázku volně zasazeny, nejspíš s účelem vyplnit prostor, neboť nepůsobí, že by byly do celkové kompozice daného výjevu zasazeny s větším promyšlením. Objekty v levém dolním rohu nejvíce připomínají vyhaslé sopky. Dále je na obrázku zobrazen objekt připomínající pravděpodobně dýchací přístroj pro astronauta. Ten by ale vzhledem ke své velikosti postava nemohla unést. Napadá mě, k čemu jinému by takový objekt mohl ve vesmíru sloužit.

Na obrázku je poněkud zredukováná barevnost, což by nás při práci s autorem vedlo k doptávání na to, jak to bylo s barevností ve snu. Ačkoli se na obrázku setkáváme s disproporcí postavy, jež by mohla odkazovat na preschematické období (4-6 let věku dítěte), na které by se dalo autora doptávat, tak se ale na druhou stranu autorovi podařilo vnést do obrázku iluzi prostoru a celkově vyjádřit atmosféru vesmíru.

Při práci s autorem bych se tedy zaobírala zejména jeho vztahem k tomuto tématu a tím, co pro něj samotné téma může symbolicky představovat. Neboť téma vesmíru, jako nesmírně velkého a nekonečného prostoru, v sobě samo o sobě zahrnuje nejrůznější významy a symboly, které by bylo vhodné interpretovat v závislosti na autorově kontextu života. Sen bych proto zařadila mezi tzv. **symbolické sny**, vzhledem k tomu, kolik symbolů či metafor v sobě může zahrnovat. Dle Hamel (2021) se jedná o nejběžnější typ snů, se svou symbolickou podobou, kterou je třeba s využitím terapie dekodovat a pomoci tak klientovi porozumět jeho nevědomým procesům či k objevení nové perspektivy.

Artefakt č. 3 – žena, 3. ročník



Obrázek 3 Zdroj: vlastní výzkum

Na obrázku se odehrává sen, ve kterém autorka rychle skáče a utíká po schodech v paneláku, ve kterém v dětství bydlela. Sen v autorce vyvolával pocit, že utíká před někým, kdo ji chce chytit a ublížit. Vzhledem k tomu, že se jí sen zdál opakovaně během dospívání, vyvolával v ní jako v dítěti adrenalin, neboť v něm měla pocit, že utíká velmi rychle až jako by letěla. Autorka doplňuje, že schodiště, po kterém běžela do přízemí až ven z domu bylo ve snu situováno jako „skoro nekonečné“ a umožnilo ji vždy před pronásledovatelem utéct. Ve snu ji doprovázel v moment úprku strach až euforie a již zmíněný adrenalin vycházející z interpretace situace jako dobrodružství. Jak uvádím v teoretické části práce, tak sny bývají doprovázeny výrazným emočním zabarvením vzbuzující v nás různé pocity a myšlenky, pozitivní i negativní (Plháková, 2007). Autorka nakonec uvedla, že pro ni sen symbolizuje zkoušku či dovednosti dospívání, zdali je schopna utéct.

Jak ve snu, tak na obrázku zaujímá dominantní roli schodiště, které je na papíru zdůrazněno i svou pozicí ve středu. To, co se naopak ve výtvarném ztvárnění od snu liší je chybějící pohyb, který hrál ve snu ústřední roli. Na obrázku máme naopak pocit jako by ruka postavy byla v klidu. Celkově je ztvárnění zajímavé tím, že pozorovatel nahlíží na scénu ze shora, z nadhledu, což může poukazovat na odstup od scény.

Přestože pohyb není zprostředkován gesticky, lze ho nalézt v symbolice schodiště evokujícího symbol spirály, jenž představuje dynamický systém, který se stáčí, v tomto případě do středu schodiště, nějakého cíle. Lze se zamýšlet nad tím, co by mohlo čekat v cíli, kam by cesta mohla vést. Schodiště by se dalo interpretovat jako obraz možností, jak duševního, tak i duchovního vývoje. Vzhledem k tomu, že se jedná o schody směřující dolů, tedy k přízemí až teoreticky ke sklepu, lze to vnímat v symbolické rovině jako návrat k našim kořenům, zakotvení, ke sklepu jako k metafoře nevědomí, které může skrývat nejrůznější obsahy. Téma kořenů, tedy historie autorky bych předpokládala i kvůli směru schodiště, které se stáčí doleva, čímž může tedy odkazovat na minulost.

V autorčině případě bych se i kvůli dominující hnědé barvě zaměřovala na oblast rodiny, zejména na otcovskou autoritu, potřeby zakořeněnosti, bezpečí a uspokojení potřeb. Vzhledem k zobrazení zábradlí by se dále dalo uvažovat o nastavení a využití hranic. Na druhé straně i o symbolice obrany. Ptala bych se autorky, co je jí v životě oporou a co potřebuje mít ohraničené, a před čím (nebo kým) je pro ni výhodné až nutné si držet odstup.

Lze se také pozastavit nad tím, že ačkoli se ve snu jedná o útěk, běh, nejsou na obrázku zobrazeny nohy, ale pouze levá ruka, která může signalizovat schopnost jednat nebo symbol aktivity, moci. Ruka spočívající na zábradlí může charakterizovat potřebu opory na cestě autorky.

Pozornost si zasluhuje zejména ve snu objevující se moment pronásledování. Spolupráce s autorkou by mohla vést ke prozkoumání tohoto momentu úniku. Dále se lze v terapii zabývat tím, proč ji ve snu někdo pronásleduje a proč před ním, tím pádem, musí utíkat. Osobně bych se zamýšlela nad tím, jak by dle autorky mohla vypadat varianta, ve které by neutíkala, ale zastavila se a jednala se svým pronásledovatelem.

Tento sen lze řadit mezi tzv. **opakující se sny**, neboť se autorce zdál opakovaně během dospívání. Hamel (2021) uvádí, že tento typ snu je obzvlášť důležitý, neboť stále znovu a znovu přináší stejné existenciální poselství, pravděpodobně proto, že mu snící dosud nerozuměl, čímž tedy ilustruje po delší časový úsek psychický vývoj snícího.

Artefakt č. 4 – žena, 3. ročník



Obrázek 4 Zdroj: vlastní výzkum

Obrázek je namalovaný na základě snu, ve kterém autorka odjela sama na dovolenou, pravděpodobně do Andalusie. Zobrazená scéna znázorňuje moment, kdy autorka stojí večer na terase svého ubytování, dívá se do tmy v dálce, vidí osvětlené domy a malé černé jezírko s neprůzračnou černou vodou kvůli které nebylo vidět na dno. Autorka dodává, že ve snu pociťovala z dovolené smíšené pocity, nejprve to, že jede sama, vyhodnocovala pozitivně, jako možnost odpočinku od rodiny, posléze na ni dopadla tíseň ze samoty. Sama si poselství snu interpretuje jako potřebu prostoru pro sebe samu a své aktivity, chvíle bez rodiny, ale zároveň hledání cesty a způsobu, jak to vlastně chce.

Obrázek se od snu liší především tím, že ve snu na terase byly mimo autorky další postavy – pár, s kterými mluvila. Na obrázku ale žádné postavy nejsou. Při interpretaci by bylo vhodné se doptat autorky na důvod vynechání postav.

V první řadě bych vyzdvihla autorčinu schopnost vnést do obrazu hloubku, tzv. třetí rozměr, zejména díky práci s perspektivou využívající několika úhlopříček. Scéna působí poměrně tajuplně, zajímavá je dále práce se světelnou dominantou a stínem, který vzniká díky autorčině zručnosti při práci s vodou, čímž dochází k efektivnímu rozpíjení barev. Některé stíny připomínají svým tvarem stínové postavy či jiné objekty. Zamýšlela bych se nad archetypem stínu, s kterým nás seznamuje Jung a který dle jeho definice představuje odvrácenou stránku

našeho vědomého Já (Jung, 1997). Přičemž nejvíce mě na obrázku zaujal stín na pravé straně papíru, těsně nad zábradlím, který připomíná postavu ženy. Další „stínová“ postava se také objevuje v blízkosti černého jezera a zábradlí. Jedná se o zajímavé útvary, kterými bych se při interpretaci s autorkou určitě zabývala, neboť ačkoli autorka do obrázku úmyslně postavy nezasadila, tak se ji v něm i navzdory tomu objevily.

Přestože autorka zmínila, že se jedná o noční scénu, evokuje mi scéna spíše denní dobu a zejména moment příchodu bouřky, průtrže mračen, neboť obloha je zatažená a velmi tmavá, ztvárnění evokuje deštivé počasí. Což potrhuje poněkud zredukovaná barevnost celého obrázku. Celková scénérie působí zvláštní atmosférou evokující až opuštěnost či určitý pocit stísněnosti vzhledem k na sebe se vrstvicím architektonickým útvarům. Zastavěný prostor připomíná labyrint, který nenabízí mnoho možností, jak se z tohoto uzavřeného místa dostat pryč. V přeneseném významu by téma obrázku mohlo pro autorku představovat téma s kterým se snaží vypořádat, ale u kterého v danou chvíli nenachází příliš východisek.

Ačkoli je vidět, že autorka dokáže dodat objektům prostor a hloubku, tak u černého jezera se ji to nepodařilo. Jezero působí velmi plošně, mimo to se nachází uprostřed obrázku, tudíž bude pravděpodobně představovat nějaké hlubší téma autorky. Nad jezerem jako symbolem vody se lze zamýšlet i ve spojitosti s Jungovým předpokladem, že prezentuje ženský princip, jehož reprezentantem je nějaký ženský archetyp – např. archetyp animy, archetyp matky (Jung, 1997). Nastoluje tedy otázku, co v sobě takové jezero může ukrývat za obsahy. Černé jezero rozhodně nastoluje dojem tajemna až temnoty, což je umocněno zejména neprůhlednou hladinou, která v sobě může ukrývat nejruznější skryté obsahy, ke kterým patrně nevede snadná cesta.

Obrázek zejména svým motivem tajemného černého jezera a svou celkovou zvláštní atmosférou plnou symboliky (v podobě stínů či odrazů) připomíná sérii Černých jezer od českého umělce Jana Preislera, která je charakteristická svou mystičností a symbolikou spojenou zejména s tématem zrcadlení, jak vnějšího světa, tak vnitřních pocitů a myšlenek. Temnota a tajemno jezer odkazuje na neznámé a nezmapované stránky lidského vnitřního světa, která čekají na objevení (Lahoda, Šrp & Bydžovská, 1995). Je otázkou, zda by tato konkrétní témata mohla rezonovat i v autorce artefaktu, kterým se zde zabýváme.

Dále bych se ve výjevu pozastavila nad černě znázorněným zábradlím, které by mohlo odkazovat u autorky na potřebu hranic, potřebu ohraničení svého území od venkovního světa, tzn. ohraničení provozní roviny od perspektivní, reflektivní roviny. Zábradlí ohraničuje terasu, která nebývá běžně zastřešená, tudíž nepřináší takovou míru ochrany před vnějšími vlivy jako

např. pergola. Zmíněné zábradlí představuje výrazný prvek na obrazu i proto, že tvoří diagonálu, která se sbíhá z pravého dolního rohu k levé straně výjevu. Tato diagonála bývá označována v „rožnovské“ arteterapii jako „katolická“ či „mateřská“, což nás může odkazovat k primární rodině – k matce, či k období dětství, tedy do minulosti autorky. Z obrazové symboliky stavby v místě zmíněné „mateřské“ úhlopříčky lze vyvodit, že s tímto tématem může být pro autorku spojená určitá nejasnost, nevyjasněnost, zamlženost, neboť budova působí jako v mlhavém oparu. Zamýšlela bych se nad tím, zda takové zastření nemůže u autorky poukazovat na pro ni zúzkostňující motiv, který je pro ni kupříkladu těžko uchopitelný. Vzhledem ke kontextu obrázku se lze přiklánět k tomu, že obrázek odkazuje u autorky na řešení nějakého vztahového tématu.

Znázorněné ohraničení se na obrázku vyskytuje ještě na dalším místě, v levé horní polovině obrazu, kde slouží k ohraničení zmíněné stavby. Zábradlí je v tomto místě prorostlé patrně nějakou místní florou, u které bych se zamýšlela nad tím, proč měla autorka potřebu ji tam začlenit. Zda se nejednalo o snahu zábradlí a s ním spojenou symboliku zakrýt. Zároveň lze o zábradlí uvažovat i ve smyslu obrany. Napadá mě otázka na to, co by v tomto kontextu mohly představovat zarostlé hranice či obrany.

Vrátíme-li se k zobrazené terase, tak terasy bývají běžně využívány především k relaxaci, tudíž by v tomto případě mohla namalovaná terasa představovat autorčinu chvíli relaxace a zároveň její vztahování se k okolí, na které by mohla mít dobrý výhled z pozice na terase, pokud by se na ní nacházela. Výhled umožňuje mít přehled o okolním světě, sledovat dění před sebou bez nutnosti se ho přímo účastnit. Nutno podotknout, že na terase není ale zobrazena žádná odpočívající postava, tudíž zobrazený výjev může představovat pouze autorčinu představu bytí na terase na dovolené. Převládající odstíny hnědé a šedé barvy mohou odkazovat na potřebu odpočinku u autorky, neboť dle Lüschera (1997) se k nim přiklánějí osoby, které mohou pociťovat vyčerpání či upadat do deprese.

Tento sen bych zařadila pravděpodobně do kategorie tzv. **symbolických snů**, vzhledem k přemíře objevujících se symbolů, jak ve snu, tak ve výsledném artefaktu. Hamel (2021) uvádí, že právě v symbolických snech se promítá to, jakým způsobem snící pracuje se svými nevědomými myšlenkami, emocemi a zkušenostmi.

Artefakt č. 5 – žena, absolventka



Obrázek 5 Zdroj: vlastní výzkum

Tématem obrázku je sen o dracích. Autorka si již nepamatuje konkrétní informace a kontext celého snu. Seznámila mě pouze s kontextem situace, ve které se nacházela v době, kdy se jí sen zdál. V té době se s partnerem rozhodovali nad koupí domu, i z hlediska jeho ceny a naspořených úspor, také řešili, zda chtějí žít na vesnici.

Autorka si ze snu nevybavovala konkrétní prostředí, na obrázku zasadila ústřední motiv, kterými jsou dva draci sklánějící se nad truhlou zlata, do barevného prostoru, připomínající dým či mlhu. Vzadu, v pravém horním rohu naznačila stavbu připomínající zámek. Celý výjev působí velmi dynamicky a uvolněně, jako by byl malován s lehkostí. Obrázek díky své barevnosti, zejména využitím doplňkových barev – modré s oranžovou a fialové se žlutou, působí harmonicky a opravdu snovým vzezřením.

Dominantní jsou na obrázku rozhodně dva draci. Ačkoli se oba výrazně liší svou velikostí, tak je spojuje podobná barevnost – modré odstíny. Lze tedy předpokládat, že je mezi oběma tvory nějaká spojitost či vzájemná blízkost. Menší drak má na rozdíl od většího hlavu zbarvenou do růžova (což může poukazovat na větší napětí v hlavě), čímž působí více feminně, přihlédneme-li i k výskytu fialové barvy na jeho těle. Oba znázornění draci nepůsobí nebezpečným či zstrašujícím dojmem, jak to často vidíme u jiných ztvárnění draků. Zdá se, že tyto dva nepohání žádná krvelačnost, nýbrž spíše zvědavost, s kterou se naklánějí k objevenému pokladu v podobě zlata v truhle. Mezi draky není žádná interakce, neboť se oba dívají na poklad, který je v jejich ústředním zájmu. Lze si povšimnout, že větší drak je k pokladu více

přiblížen. Vzhledem k tomu, že se objevuje na straně, kterou v „rožnovské“ arteterapii označujeme jako rovina „ty“, je možné, že tento drak může představovat autorčina partnera. Na základě toho bychom mohli předpokládat, že malý drak zastupuje samotnou autorku. Na něm je zajímavé, že je ukotven v jinak vznášejícím se prostoru na fialovém stupínku, který pro něj může představovat záchytnou oporu. Dalo by se říci, že stojí „nohama na zemi“, čímž získává stabilnější základnu než druhý drak vznášející se v barevném dýmu. Tato úvaha by se mohla přenést na osoby, které draci na obrázku zastupují. Dále by se při spolupráci s autorkou dalo zamýšlet nad charakteristikami a vlastnostmi mytického zvířete – draka, s nímž se autorka pravděpodobně ve svém snu identifikovala.

V obrázku lze uvažovat nad diagonálou nazývanou se „otcovská“ či „protestantská“, postupující od pokladu přes malého draka k zámku v pravém horním rohu. Dle „rožnovské“ symboliky tato diagonála může symbolizovat životní pohyb k budoucnosti či k otevřenosti a připravenosti vypořádat se s životními výzvami. Dle autorčina životního kontextu lze přepokládat, že „vzdušný“ zámek na obrázku představuje pro autorku jednu z variant v jejím budoucím životě. Zároveň může také poukazovat na spřádání nerealistických plánů. „Vzdušný zámek“ je sám o sobě velmi zajímavým symbolem pro iluzorní představu o perfektním vztahu bez chyb. Tzv. „stavět si vzdušné zámky“ může poukazovat na naše vytváření ideálů prostřednictvím našich snů, představ a očekávání, která jsou ale většinou neuskutečnitelná. Přílišná idealizace může být rizikem zejména pro naše vztahy, které mohou následně ztroskotat na tom, že idylické představy o dokonalém vztahu nebyly naplněny. Autorce by mohla být položena otázka související s tím, jak to má ona se „vzdušnými zámky“.

Dále na sebe na obrázku strhává velkou pozornost poklad, zejména svou žlutou barvou. Poklad bývá v pohádkách často střežen různými překážkami, které musí protagonista příběhu překonat. V kontextu obrázku by se ale dalo přiklánět spíše k tezi, že sám poklad může být pro autorku určitou výzvou, ke které se snaží přiblížit a seznámit se s ní.

Dalo by se tedy předpokládat, že sen vznikl na základě aktuálního tématu, kterým se autorka v dané době zabývala. Mimo to je tento sen nejspíš stejně jako předchozí ukázkou tzv. **symbolických snů**, které nám mimo jiné mohou poskytnout návod k řešení problémů (Hamel, 2021).

Artefakt č. 6 – žena, absolventka



Obrázek 6 Zdroj: vlastní výzkum

Artefakt představuje snovou scénu, kdy se autorka nacházela na jednom břehu, přičemž jejím cílem bylo dostat se na druhou stranu řeky, neboť tam bylo dle jejích slov „něco strašně zajímavého pro mě“. Nacházela se na voru, neunášel ji ale proud, naopak jela stojící na kládách rovnou k druhé straně. Při plavbě pocítovala velmi intenzivní pocit z toho, že má klády pod nohama. V moment, kdy se dostala doprostřed jezera, zaregistrovala, že klády pod ní nejsou svázané. Z počáteční zvědavosti a potřeby dostat se na druhý břeh vzešel „zápas o holý život“, kdy šel zájem o to, co je na druhém břehu stranou. Na místo toho začala mít strach o život a najednou si uvědomila, že ji proud unáší pryč. Sen skončil tím, že byla odnesena proudem někam pryč a následně se probudila.

Autorka si ve snu našla téma bezpečí až bezpečí vlastního života. Došla k tomu, že je nutné mít nejprve uspokojeny základní nižší potřeby jako dle posloupnosti Maslowovy pyramidy potřeb (tzv. fyziologické potřeby, potřebu bezpečí a jistoty), aby člověk mohl postupovat k vyšším cílům jako jsou sny a touhy jedince. Pro autorku vyšší potřebu představovala ve snu touha jít za nějakým snem nacházejícím se na druhé straně řeky. Což bych viděla i jako hlavní motiv snu.

Obrázek se od snu liší tím, že je do něj přidáno bidlo k postrkování lodi, které ve snu autorka neměla, a klády pod jejíma nohama pluly po proudu, zatímco na obrázku jsou nasměrovány kolmo ku proudu. Zmíněnými změnami autorka dosáhla větší dynamiky v obrázku, neboť v něm vytvořila několik úhlopříček, z nichž se každá ubíhá jiným směrem.

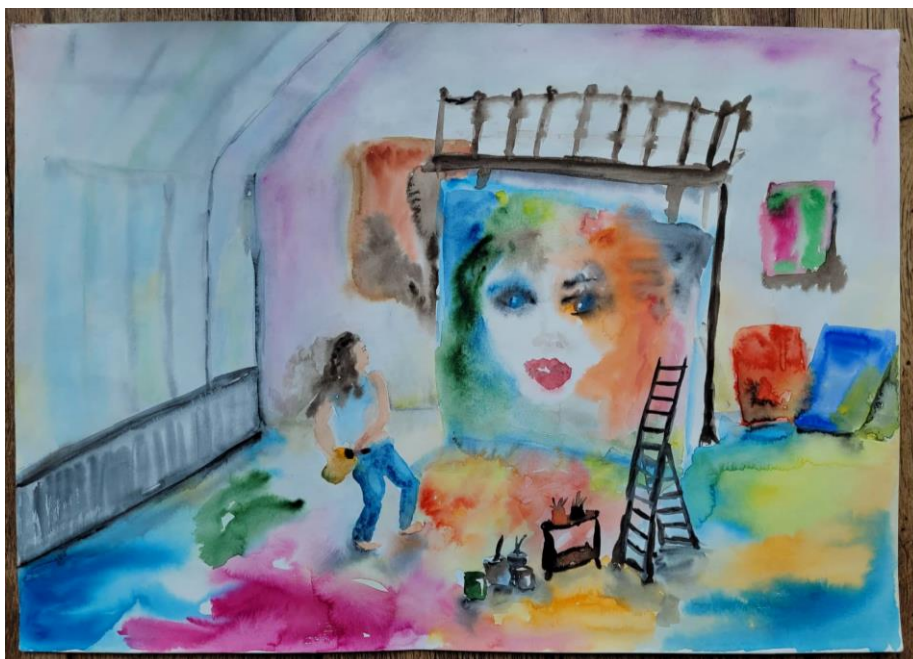
Dále bych se na obrázku pozastavila nad zobrazením lodní pachole na pevnině v pravém dolním rohu, který může být zároveň dle „rožnovského“ arteterapeutického výkladu identifikačním místem pro autorku. Místem, které je jasně usazeno černým stínem. Lze se zamýšlet nad tím, v jakém slova smyslu by se autorka mohla identifikovat se zařízením na pobřeží sloužícím k upevňování plavidel. A zároveň je otázkou, zda je autorce bližší představa toho, být záchytným bodem pro své okolí, tzv. „držákem“ či by se více ztotožňovala s postavou plující na nespolehlivém voru do neznáma. Mimo to je v tomto místě obrázku výjev hodný pozornosti – roztržené lano. Je zřejmé, že roztržené lano vykazuje známky radikálnějšího řezu. Neboť aby k takovému výsledku došlo, muselo být vynaloženo velké síly společně s odhodláním toho dosáhnout. V symbolické rovině by to mohlo kupříkladu značit autorčinu otevřenost ke změně.

Znázorněná voroplavba může představovat cestu či životní pouť. Přičemž zde jde o „plout proti proudu“, což představuje obtížnější variantu než plout po proudu. Je zde potřeba vynaložit nějaký odpor a větší úsilí, což nám na druhou stranu může přinést větší svobodu a jiné možnosti. Pokud by se ale autorka neidentifikovala s postavou na voru, ale s pacholetem na břehu, je možné, že jediná znázorněná postava na obrázku by mohla zastupovat někoho z autorčina života. Zároveň by autorce mohla ukazovat jinou variantu, jak jít za svými sny, než možná jaké dává sama autorka běžně přednost. Postava na voru oděná do červenočerné kombinace barev může symbolizovat akci až vzdor. Vzhledem ke třem zobrazeným ptákům bych se autorky ptala na věk okolí tří let, který je zároveň obdobím, kdy dítě začíná testovat svou samostatnost s čím se také pojí časté vzdorování. Ptala bych se autorky, jak to má nyní se vzdorem a tzv. „plavbou proti proudu“.

Horní část obrázku je zvládnuta s lehkostí a vzdušností, neboť se autorce podařilo vytvořit širokou perspektivu s níže posazeným horizontem. V této části, tzv. interpretačně v místě potencialit či vyhlídek do budoucna, vidíme město, za nímž se klenou hory, které mohou interpretačně představovat nějaké potenciální překážky související s prosazením vlastních nároků. Scéna je znázorněna z nadhledu a distance, což může značit určitý odstup autorky od emoční zkušenosti, jenž výjev nese.

Sen pojednával o řešení určité situace pomocí vlastních zdrojů. Takový typ snu řadí Hamel (2021) mezi tzv. **zdrojové sny**, jejichž funkcí je upozornit na zdroje, z kterých může snící čerpat ačkoli si jich nemusí být vědom. Což může být ve výsledku podnětem ke změně. Dále by bylo dle mého názoru možné sen zařadit i mezi tzv. **sny úzkostné**, neboť sen ilustroval určitou psychickou úzkost, kterou si v sobě autorka po probuzení nesla.

Artefakt č. 7 – žena, absolventka



Obrázek 7 Zdroj: vlastní výzkum

Tento artefakt je od stejné autorky jako předchozí. Tenhle obrázek ale působí více dynamicky, energicky až s určitou dávkou divokosti, ale zároveň lehkosti. Vychází ze snu, ve kterém se autorce zdálo o obrovském plátnu s obličejem, přičemž ve snu byla spousta barev. Dle autorčina popisu se jednalo o sen abstraktní, velmi emoční. Autorka si do obrázku zasadila obsah snu do ateliéru a zároveň tam přidala samu sebe, ačkoli ve snu samu sebe neviděla, neboť sama nahlížela na výjev ze shora.

Autorka si sen vysvětluje jako pohnutku k tomu, aby probudila své odvážnější já, dovolila si barvy. Vzhledem k tomu, že barvy dle výkladu arteterapie představují emoce, lze autorčin sen interpretovat jako potřebu vyjadřovat některé emoce více navenek.

Zajímavý je tento obrázek už jen tím, že se jedná o zasazení děje do interiéru, který bývá větší výzvou pro umělce než exteriér, zejména při snaze o vytvoření iluzivního prostoru. Mimo to může být interiér vyložen jako vnitřní svět autora. Autorce se podařilo díky zkosené perspektivě vnést do výjevu prostor, ke kterému přispívají i ubíhající se úhlopříčky tvořící okno na levé straně obrázku. Výběr interiéru by se dle kontextu snu dal vyhodnotit jako potřebné ohraničení autorčina prostoru. Ačkoli sen mohl pobízet k otevřenějšímu a odvážnějšímu vyjadřování emocí, je nutné své emoce držet v určitých mezích, aby jejich přemíra nebyla více na škodu než k užitku. Ateliér zde může symbolizovat bezpečný prostor, kde si člověk může dovolit pracovat

s barvami, experimentovat, přehánět, zjišťovat, co je pro něj ještě přijatelné a co už je naopak přes míru.

Na obrázku se lze dále pozastavit nad obrazy ve tvaru čtverce. Zamýšlela bych se nad tím, jaké emoce či emoční prožitky si autorka chce nebo potřebuje zarámovat.

A nakonec mě na obrázku upoutaly objekty připomínající žebříky. Jeden z nich, umístěný před plátno, je opravdu zamýšlen tak, aby sloužil jako žebřík. Žebřík sám o sobě můžeme interpretovat jako symbol vzestupu či vývoje. Zároveň může být motivem pro zážitek překerní stability vzhledem k jeho vratkosti. V kontextu tématu snu může žebřík sloužit k dostupnosti a přiblížení se k některým obsahům z autorčina nitra. Zároveň může umožnit nahlížet na výjev z nadhledu či jiného úhlu pohledu, neboť hlavní funkcí žebříku je jeho mobilita, díky které můžeme změnit situaci, ve které se nacházíme. Mimo to žebřík umožňuje cestu krok po kroku a zaručuje kromě možnosti výstupu i možnost sestupu, tedy návratu na zem. Pro autorku může být výzvou k dosažení další úrovně či zdůrazňovat možnost náhledu na věc z jiného úhlu pohledu.

Další objekt žebříkovitého tvaru je zasazen na vrchní stranu plátna, což může připomínat korunu. V této souvislosti mě napadá lidové rčení „nasadit něčemu korunu“, kdy jde obrazně řečeno o ironické prohlášení, že bylo dosaženo vrcholu či nejvyššího stupně v tom, čeho můžeme dosáhnout, co můžeme udělat, tzn. něco dovršit. Stává se někdy autorce, že by někdy něčemu „nasadila korunu“?

Vzhledem k autorčině vyhodnocení snu jako pobídky ke kreativnější tvorbě lze uvažovat o snu, který lze řadit mezi tzv. **kreativní sny**. Jejich údělem je inspirovat snícího ke kreativnímu vyjádření. Také by se stejně jako předchozí sen autorky dal včlenit mezi **sny zdrojové**, neboť autorku pobízí k odvážnějšímu zážitku (Hamel, 2021).

Artefakt č. 8 – žena, absolventka



Obrázek 8 Zdroj: vlastní výzkum

Na artefaktu se odehrává sen o letícím havranu, přičemž sen na autorku působil velmi silným dojmem. Ústředním tématem byl pocit z volnosti, prostor, vzduch. Obrázek namalovala více konkrétní, než byl její sen.

Díky použité sytosti a intenzitě barev působí barvy teplým dojmem, což vytváří poměrně energický obrázek. Energické vzezření obrázku vychází i z dynamického pojetí, naznačení pohybu (prostřednictvím roztažených křídel) u havranů a vznášející se nitě u nohy jednoho z havranů. Mimo to je do výjevu vnesen vzdušný prostor.

Na výjevu převládá černo-žluto-zelená kombinace barev, přičemž bych chtěla vyzdvihnout autorčino šikovné kombinování barev, kterými velmi oživuje, jak jednotlivé prvky na obrázku, tak tím harmonizuje celý obrázek. Jako příklad lze uvést fialové tahy štětcem v černém peří havrana, kterými v první řadě oživuje celkovou barevnost peří ptáka, ale zároveň dochází k funkční kombinaci barvy fialové se žlutou, které jsou barvy doplňkové. Stejně účelné se mi jeví i zasazení červených prvků do zeleného prostředí, neboť i zde dochází k žádoucí komplementaritě barev.

Na obrázku jsou nepochybně dominantní dva havrani, neboť vytváří centrální kompozici. U havrana na levé straně si lze povšimnout zajímavého prvku v jeho pařátu – vznášející se jasně

červené niti. Nevím, zda se nit objevila v autorčině snu, či zda si ji posléze do obrázku doplnila. Každopádně mi autorka sdělila, že se jí červená nit objevuje na více obrázcích, což ji vedlo k vyhledávání její možné symboliky, při kterém narazila na význam Ariadniny červené nitě a s tím související cesty z bludiště. Používané sousloví „Ariadnina nit“ je symbolem pro orientaci a řešení složitých zamotaných situací nebo problémů. Vzhledem k tomu, že se na obrázku nit vznáší, doprovází let havrana, tak lze polemizovat nad tím, že může značit nějaký problém či situaci, kterou autorka aktuálně řeší a která je již v pohybu. Zároveň může nit autorce dodávat naději, že i z jakkoli bezvýchodné situace vede cesta ven, pokud si v ní jsme schopni nalézt nějaké vodítko či záchytný bod. O náročné situaci v autorčině životě lze uvažovat na základě identifikačního místa v pravém dolním rohu, neboť je zbarveno zeleno-černě, což může být známkou psychické deprivace až perspektivní tenze. V kombinaci s červenými květy zasazenými v tomto prostředí působí identifikační místo jako v tenzi, což může být svědectvím o úzkostném vnitřním napětí. Povzbuzením nám může být ale vidina do budoucna díky vzdušné perspektivě a nízko položenému horizontu.

Kromě červené nitě se při vycházení z obrázku můžeme věnovat bohaté symbolice havrana, který může být považován za symbol naděje, předzvěsti. Právě havranovi je prisuzováno nespočet významů, bylo by tedy záhodno hledat společně s autorkou pro ni rezonující významy. Vzhledem k tomu, že se na obrázku nachází havrani dva, přestože je havran leckdy považován za samotáře, lze se zamýšlet nad nejvyšším bohem Ódinou ze severské mytologie, kterého doprovázeli dva havrani – Hugin (myšlenka) a Munin (paměť), kteří mu přinášeli zprávy z celého světa. Při práci s obrázkem bych se autorky doptávala na její pocity ohledně dvou havranů, dále na to, v jakém prostředí by se mohli nacházet a kam směřovat. Možností by bylo i mapovat úhlopříčku zvanou „otcovská“ či „protestantská“ dle „rožnovské“ arteterapie, která na obrázku prochází z dolního levého rohu skrze havrany až k pravému hornímu rohu. Dle „rožnovské“ symboliky značí tato diagonála životní pohyb směrem k budoucnosti či otevřenost a připravenost čelit vnějšímu světu a v něm objevujícím se výzám. Autorka by se mohla zamýšlet nad tím, čemu by mohla letět vstříc.

Tento sen bych stejně jako několik předchozích řadila mezi **symbolické sny**.

Artefakt č. 9 – žena, 5. ročník



Obrázek 9 Zdroj: vlastní výzkum

Stejně jako na předchozím artefaktu, tak i zde dominuje v ústřední roli motiv ptáka připomínajícího též havrana. Obrázek je namalován dle autorky na základě velmi významného snu. Zdálo se jí, že havran létal do pokoje a nemohl se dostat ven z bytu, mlátil se u okna. Přičemž děj snu byl zasazen do bytu, ve kterém žila autorka se svou maminkou, kterou ztratila ve svých 12 letech. Sen se jí zdával opakovaně, naposledy se jí zdál, když ve snu okno otevřela a havran vylétl ven z pokoje, od této doby se jí už sen nezdál. Zároveň ji v tuto chvíli opustil strach o havrana, který ve snu pociťovala vždy, když se havran nemohl dostat ven.

V tomto případě by havran mohl být poslem špatných zpráv a odkazovat na autorčinu ztrátu maminky. Na matku odkazuje v obrázku i diagonála zvaná dle „rožnovské“ arteterapie „mateřská“ či „katolická“, která vede od květináče přes havrana k levému hornímu rohu. Ačkoli autorka ztratila maminku ve 12 letech, lze na základě tří květin v květináči odkazovat autorku na vzpomínání na sebe samou ve třech letech. Květinám bych přisuzovala větší význam i na základě toho, že se nachází na identifikačním místě autorky, čímž by tedy mohly svým počtem odkazovat na tento věk u autorky. Zmíněné květiny, které se nachází v květináči, představují svou barevností poměrně tenzní místo. Lze uvažovat nad přetlakovou tenzí u autorky. Při práci s autorkou bych se doptávala na to, co jí ve třech letech mohlo působit napětí.

Pravá a levá strana obrázku se liší svým ztvárněním. Pokud bychom uvažovali dle „rožnovské“ arteterapie o pravé straně jako o straně budoucnosti a o straně levé jako o straně odkazující na

minulost, jeví se nám zde minulost poněkud zamlžená. Mimo to v této části obrázku převládá fialovo-žlutá barevnost, do které vlétá konkrétně a zřetelně ztvárněný havran. Žluto-fialová kombinace obrázku velmi prospívá, neboť je pokládána za harmonizační prvek kvůli své doplňkovosti (Lhotová & Perout, 2018). Zároveň bych se věnovala žluto-černému pozadí za havranem, neboť by mohlo budít otázky vztahující se ke sebeobviňování autorky, které vyústí ve fialovou, která může odkazovat na matku, neboť fialovo-černá barevná kombinace může souviset s deprivací ve vztahu k mateřské autoritě. Bylo by nutné se ale doptávat blíže autorky.

Přestože autorka popisuje, že se ji ve snu podařilo otevřít okno a propustit havrana ven, tak na obrázek se rozhodla ztvárnit moment, kdy je havran ještě uvnitř v místnosti. Autorka zmínila, že je pro ni tento sen velmi významný. Z toho bych usuzovala, že pro ni bylo významnější zamýšlet se nad momentem, kdy je havran uzavřen v místnosti než nad momentem jeho odletu. Z obrázku je patrné určité situační úzkostné napětí vzbuzující až dusnost, nejen jeho dějem, ale i zobrazením barevně koncentrovaných míst s velmi těžkou a hutnou barevností (např. místo květináče s květinami, či havran). V kontextu snu si lze klást několik otázek – např. jak se vůbec do místnosti havran dostal, když je zavřené okno? Co ho do této místnosti nalákalo, že se tam rozhodl vletět? Popřípadě bych se autorky doptávala, jak se havran v dané místnosti může cítit, jak se s touto situací vypořádává.

Nakonec bych se v tomto obrázku chtěla vyjádřit k černému orámování, které působí zamlženým, snovým dojmem. Černé barvy je zde poměrně hojně využíváno, především na havranovi. Přičemž černá barva se vztahuje k negaci, k vyjádření nesouhlasu až odporu (Lhotová & Perout, 2018). Mimo to může být využívána při potřebě ohraničit a vymezit, jak své okolí, tak i sebe samého vůči svému okolí. Obrázek může být tedy mimo jiné odkazem na téma potřeby hranic kupříkladu ve vypjatých a náročných situacích. Všechny zmíněné obsahy vztahující se k černé barvě by mohly být pro autorku tématem i proto, že černá je barva období puberty, ve kterém autorka prožila velikou ztrátu, s kterou se v tomto samo o sobě náročném období dospívání musela vypořádat.

U tohoto snu bych se zamýšlela nad kategorií zvanou **sný rozlišení**, neboť tyto sny mohou odkazovat na nějakou situaci z bdělého života snícího a zároveň přinést i řešení či uzavření nějakého problému, nebo tématu, s kterým se jedinec potýká. Současně je významnost tohoto snu zdůrazněna i tím, že se zdál autorce opakovaně. Tyto tzv. **opakující se sny** signalizují něco zacykleného v životě člověka, což vyžaduje kupříkladu nalézt jiný způsob nahlížení na danou problematiku. Mimo to jsou tyto sny často vyvolány traumatem či silnými emocemi (Hammel, 2021) (u autorky lze předpokládat, že zdrojovým podnětem snu bylo úmrtí její maminky).

Artefakt č. 10 – žena, absolventka



Obrázek 10 Zdroj: vlastní výzkum

Obrázek představuje sen, ve kterém se autorce zdálo o tom, jak ji kněz před svátostí smíření sundával zablácené a propocené pohorky, přestože mu to autorka nejprve rozmlouvala, neboť ji to uvádělo do rozpaků, zároveň ale pociťovala, že má jeho službu přijmout. Autorka v popisu snu uvedla houpací síť, ve které seděla a houpala se, což v ní vzbuzovalo dětskou radost. Mimo to zmínila, že během houpání v síti s knězem „trochu flirtovala“. Autorka shledává ve snu setkání s knězem jakožto setkání s Kristem, s Bohem, vzhledem k vnitřnímu klidu, který pociťovala, a kvůli tomu, že se při ocitnutí v místnosti kněze zeptala, zda je po smrti.

Symboliku snu lze shledávat již v odkazu zmíněné svátosti smíření neboli zpovědi, která představuje osobní setkání se vzkříšeným Kristem, který prostřednictvím kněze odpouští věřícímu hříchy, kterých se dopustil. Už nad tímto samotným tématem se autorka může zamýšlet např. v tom smyslu, jaké hříchy by chtěla, aby ji byly odpuštěny.

Výtvarné zpracování je zajímavé svým ztvárněním interiéru, ve kterém dominují oblouky a barvy působí zamlženým dojmem. Zamlženost obrázku zasahuje i do obličejů obou postav, přičemž u postavy muže se zdá, jako by měl zamlžené brýle. Nabízí se zde otázka na autorku – proč bychom neměli postavám vidět do obličeje? A co tato mlha v jejím obrázku zakrývá, ačkoli je děj zasazen do interiéru? Z čeho vůbec tato mlha v obrázku vzniká?

Dále bych se v obrázku pozastavila nad zmíněnými oblouky, které můžou značit autorčinu potřebu ochrany či odkazovat na nějaké pro ni citlivé téma, které si udržuje pod svou ochranou. Mimo oblouky mě přivádí k zamyšlení dvojí ztvárnění oken. Je otázkou, proč autorka ztvárnila jeden typ oken na levé straně a jiný typ oken na straně pravé, ačkoli se scéna odehrává v jedné místnosti. Přičemž mně osobně dvě okna na levé straně evokují okna s mřížemi (odkaz na vězení či nějaké omezení), na rozdíl od tří oken obloukovitého typu na pravé straně, která svou podobou zapadají do prostředí fary či kostela, ve které se pravděpodobně scéna odehrává. Je možné, že autorkou může být na znázorněné místo či téma snu nahlíženo ze dvou úhlů pohledu, na což může odkazovat i židle u okna, která je ztvárněna oproti svému okolí více z nadhledu. Nad tímto jevem se lze pozastavit, neboť je z obrázku očividné, že autorka perspektivu promýšlí a dokáže ji ztvárnit. Je otázkou, proč se jí to u této židle nepovedlo a co pro ni tato židle může znamenat.

Ústřední téma přináší postava sedící v síti připomínající hamaku či kuklu (která může odkazovat např. na téma transformace v autorčině životě či její vyjití z komfortní zóny – hamaky). Vzhledem k autorčině popisu snu lze předpokládat, že postava představuje samotnou autorku. Z obrázku ale nelze s určitostí říci, zda se jedná o muže či ženu. Odhadovala bych, že se jedná spíše o osobu mladšího věku, vzhledem k jejímu drobnému vzrůstu a nezvýrazněným ženským partiím. Pokud by se jednalo o chlapce, tedy o osobu opačného pohlaví, než je autorka, lze se autorky doptávat, když by to nebyla ona, kdo jiný by to mohl být. Vzhledem k tomu, že je postava oblečená do okrové a fialové barvy, napadá mě, že by se mohlo jednat o muže mladšího věku, který bude s autorkou v sourozeneckém vztahu. Vzhledem k přemíře okrové barvy v obrázku bych se autorky doptávala na její mužské vrstevníky, popřípadě muže mladšího věku v jejím životě (např. bratra), s kterými si je blízká. Nabízí se i varianta, že osoba v síti opravdu představuje autorku, která se ale identifikuje s nějakým mladším mužem z jejího okolí (popřípadě přebírá pouze některé jeho vlastnosti).

U osob, kterým není na obrázku příliš vidět do obličeje, nelze přesně odhadnout, jak se tváří, tudíž ani jaké pocity u nich v danou chvíli převládají. Důležité mi ale přijde zmínit, že ačkoli se osoby v síti dotýká postava muže – kněze v rouchu, (který ji ve snu sundával botu, přestože na obrázku jeho postoj těla více evokuje větší vynaložení úsilí, spíše tahání za nohu než zouvání boty), tak mu osoba nevěnuje žádnou pozornost, neboť je hlavou otočená na diváka. Jako by vůbec neregistrovala, že se jí někdo snaží sundat botu. Což nás může vést k zamyšlení, zda tato osoba dokáže adekvátně reagovat na to, když ji někdo poskytuje služby. Popřípadě, jak takové chování od druhých vůči sobě vůbec prožívá.

Druhá postava na obrázku, muž (kněz), je oděn do nevýrazných a vybledlých odstínů šedé a hnědé, přičemž právě hnědou barvou by tato postava mohla odkazovat na nějakou (otcovskou) autoritu v autorčině životě, pravděpodobně staršího věku. Autoritu se zamlženým viděním, přičemž se můžeme zamýšlet nad tím, jak k tomu zamlženému vidění došlo, co to způsobilo (např. nemoc). Zároveň postava představuje v obrázku nějakou péči, mohla by být tedy symbolem hojení a uzdravování, i proto, že vykazuje aktivitu. Není tudíž pasivní jako postava sedící v křesle, která se naopak houpáním mohla tzv. *uklimbat* do apatického stavu.

V neposlední řadě bych chtěla zmínit, že sen může prostřednictvím určitého zahalení či „přestrojení“ vycházet z vytěsněné sexuality z nevědomí, která se snaží dostat ke slovu (Aeppli, 1995), jak uvádím v teoretické části této práce. Neboť právě v tomto snu by např. akt sundávání bot mohl odkazovat na potřebu uvolnění a odhození něčeho, co autorku drží zpět. Což by v souvislosti s flirtováním autorky s postavou kněze (jako možné autority pro autorku) ve snu mohlo symbolizovat kupříkladu její touhu po intimitě či blízkosti, které může vnímat jako zakázané. To nabízím pouze jako jedno z možných zamyšlení nad symbolikou tohoto snu. Vše zmíněné závisí na dalším kontextu, který je znám pouze samotné autorce.

Nakonec by se zde dalo uvažovat nad tím, zda by si celkově obrázek nezasloužil vytáhnout a více barevně zvýraznit první plán, čímž by mohla vzniknout větší iluze prostoru, tedy plochy ubíhající se dozadu. Tím nám zde ale vyvstává velmi významná otázka, kterou se budeme zabývat více v diskuzi této práce, zda je vůbec žádoucí a vhodné zadávat po vzniku obrázku další instrukce a vnášet tím další intervence do obrázků s tematikou snů.

Tento sen rozhodně obsahuje bohatou symboliku hodnou bližšího prozkoumání, čímž ho můžeme opět zařadit do kategorie **symbolických snů**, které obsahují identifikovatelné symboly s hlubším významem související s osobními zážitky, touhami, konflikty či obavami snícího (Hamel, 2021).

Artefakt č. 11 – žena, 4. ročník



Obrázek 11 Zdroj: vlastní výzkum

Tento artefakt upoutá na první pohled svým plakátovým pojetím, samotné autorce připomíná reklamu na nějaký hollywoodský snímek King Konga. Vychází ze snu, ve kterém se jí zdálo o opicích v lidské velikosti, z nichž jedna unesla mladou vědkyni, která pozorovala jejich behaviorální chování v korunách stromu.

Na obrázku zřetelně převládá animální stránka osobnosti (v podobě opice a opičích rukou u dívky), tedy ta živočišná, pudová, iracionální, nad tou čistě humánní, racionální. Jung tuto animální stránku definuje jako stín, jakožto odvrácenou stránku vlastní povahy, která je zároveň zdrojem vitality, spontaneity či tvořivosti. Člověk by bez stínu ztratil svou životnost, tedy celistvost (Jung, 1997).

Dominantou artefaktu je rozhodně opice a dívka vedle ní. Ačkoli ve snu byla opice únoscem mladé dívky, tak na obrázku nepůsobí zákeřným ani bojechtivým dojmem. Naopak působí klidně a přívětivě, nenahání strach. Lze se ale zaměřit na její bohatou symboliku. Kromě již zmíněné animální karikatury osobnosti může být také symbolem inteligence, lstivosti, nestoudnosti. Zároveň vyniká svou schopností napodobovat a svou hbitou pohyblivostí. V hlubší rovině mohou opice symbolizovat člověka, který svým rouháním poklesl ve zvíře, což by se dalo uvést do spojitosti s dívkou na obrázku.

Z popisu snu je nám známo pouze to, že se dívka vydala do lesa pozorovat chování opic. Na obrázku by měla být znázorněna již v moment, kdy je opicí zajata. Podíváme-li se na ní detailněji, zaujmou nás na první pohled její nepřirozeně dlouhé ruce, které by odpovídaly rukám opice, nikoli mladé ženy. Pokud by se žena chtěla ve větvích stromů udržet, rozhodně by se jí dlouhé silné opičí ruce hodily. Dlouhé ruce mohou interpretačně znamenat volání po činnosti, po tom, aby člověk mohl něco dělat. Ačkoli má být žena zajata, není ničím svázána. Lana se sice mezi větvemi nachází, ale pravděpodobně zde představují pouze symbol vladařské moci opic. Žena tedy čelí „pouze“ trestu v podobě zavěšení v korunách stromů. Přestože má pootevřená ústa, nezrcadlí se jí v obličeji strach ani děs. Osobně mi to přijde, jako by žena zpívala, vzhledem k tomu, že její oči působí klidně.

Hádám, že na obrázku je ztvárněn moment, kdy u ženy začíná převládat animální stránka, neboť pouze ta ji může pomoci k přežití a boji o holý život. Racio, ať chce či nechce, ustupuje stranou, neboť zde toho moc nezmůže. Jedinou vhodnou strategií se zde nabízí strategie probudit v sobě svou animální pudovou stránku (stát se opicí), aby člověk v těchto podmínkách přežil. To, že u ženy převládá animální stránka usuzuji kromě již zmíněných dlouhých opičích rukou i z prsou, která ji viditelně prosvítají skrze šaty. Přičemž jak ruce, tak prsa jsou viditelná i u opice.

To, co ženu od opice zatím odlišuje jsou pouze vlasy a světle zelené šaty, které mohou prezentovat nezralost a nedospělost ženy. Může pro ni být charakteristická nezralá seberegulace a nízká schopnost užívat svou vůli.

Na obrázku je použita pouze hnědá, zelená a modrá barva, s využitím černé na některé detaily. Obrázek svou barevností působí poněkud hutně, zasloužil by si tedy určité rozvolnění, k čemuž bych doporučila přidat více vody alespoň do pozadí. Neboť kromě hlavního tématu v centrální kompozici není širší kontext příliš rozvinut. Čímž se ale opět dostáváme k tomu, zda by bylo žádoucí do obrázku snu zasahovat. Zda by tím nebyla narušena jeho výpovědní hodnota.

Nakonec můžeme zmínit, že z obrázku není patrné, co je dole a co je nahoře, neboť větve stromů se rozrůstají, jak nahoru, tak dolů. Celkově může obrázek vzbuzovat až pocit závratí, vzhledem ke vznášejícím se postavám.

Z hlavního motivu snu – opice je patrná symbolika snu, zařadila bych ho tudíž do kategorie **symbolických snů**. Tento symbolický sen by mohl být užitečným nástrojem pro práci s autorkou v rámci (arte)terapie, neboť může poskytovat cenné informace o jejích emocionálních potřebách a jejím vnitřním světě (Hammel, 2021).

Artefakt č. 12 – žena, absolventka



Obrázek 12 Zdroj: vlastní výzkum

Autorka zde zobrazuje sen, který ji evokoval omalovánku pro děti, neboť vypadal jako by krajinu v něm měla domalovat a vybarvit. Sen se ji tedy jevil jako nedokončený obraz, z kterého ji v paměti utkvěl obraz studánky a motýlů.

Na mysli mi vytanul jeden citát, který zní: „Život je jako omalovánka. Je jen na člověku, jaké použije barvy.“ Je možné, že podvědomí vnuklo autorce ve snu téma omalovánek, které lze interpretovat jako možnost volby, volby toho, jaké barvy si pro svůj život vybere, jak si svůj život vybarví. Autorka se této nabídce chopila a obraz si domalovala velmi idylicky, dovolila bych si říci až nereálně, vzhledem k výrazné barevné nadsázce, éterické panně u jezírka a neobvykle velikému motýlu.

Výsledný dojem artefaktu vychází zejména z autorčiny zdařilé práce s rozpíjením barev pomocí vody, díky čemuž dosáhla vzdušné a lehké atmosféry v obrázku. Celkově na mě výjev působí příjemně až opravdu idylicky. Přispívá tomu zvolená barevnost – převládající žlutá, modrá a zelená. Účelně je využita i barva fialová, která je doplňkovou barvou žluté.

Jediná postava na obrázku připomíná více éterickou bytost, vílu než obyčejnou ženu. Osobně mi připomíná Zlatovlásku, na kterou by se dalo autorky více doptávat. Tak či tak se osoba jeví jako mladá dívka, která působí nevinně až naivně (na nezralost by mohla odkazovat světle

zelená halenka). Dívka má poměrně široký dlouhý krk v poměru k jejímu drobnému tělu, kterému chybí nohy. Její pohled se upírá nejspíš na červeně zbarveného motýla na levé straně obrázku. Další motýl, který autorce připomíná deštník (mě by vzhledem ke slunečnému počasí napadl spíše slunečník), se vznáší nad hlavou dívky, čímž jí vytváří pomyslnou ochranu hlavy. Nabízí se otázka, před čím by postava potřebovala být chráněna, popřípadě zakryta? Pokud by ji motýl/deštník/slunečník poskytl opravdu zakrytí, zakryl by ji v první řadě její nepřehlédnutelné výrazné žlutě zářící vlasy, tudíž by už dívka nevzbuzovala tolik pozornosti. Je pro zobrazenou postavu žádoucí nestahovat na sebe pozornost? Popřípadě v souvislosti s deštníkem/slunečníkem se lze zamýšlet nad tím, zda si postava nepotřebuje chránit své myšlenky, možná své fantazie?

Nutno podotknout, že se zobrazená scéna jeví velmi křehce. Objekty působí nestále, neukotveně v prostoru. Zdá se, že pokud by došlo k zásahu do obrázku, celý výjev se rozpije, čímž by ztratil konkrétní tvary. Vychází z toho téma nestálosti, pomíjivosti. Pomíjivost by se dala uvést i do souvislosti s poletujícími motýly a s jejich tendencí s lehkostí přelétat z místa na místo. Což nás může také přivádět k potřebě změny či touze po nových zážitcích a dobrodružstvích. Je otázkou, zda by se tendence k přelétavosti či možné netrpělivosti dala přenést do kontextu autorčina života či kupříkladu do roviny jejích fantazií, vzhledem k fantazijnímu až idylickému ztvárnění obrázku. Napadá mě, že ze samotného tématu snu může dokonce vycházet pobídka k popuštění autorčiny uzdy fantazie – k vybarvení svých představ.

Nakonec bych chtěla zmínit odraz postavy ve vodě. Ten by měl z logiky věci představovat odraz dívky sedící nad vodou, když se ale podíváme na odraz blíže, připomíná více obličej muže než ženy. Kým z autorčina života by mohl být obsazen? Popřípadě by mohl také odrážet vnitřní odraz muže, zastoupení maskulinní stránky v psychice dívky, ženy. Jung pro toto vyjádření nevědomého mužského protějšku v ženské vědomé psyché užíval termín archetyp animus, odrážející mimo jiné veškeré zkušenosti ženských předků ve vztahu k mužům. Na stejném principu je založen druhý archetyp anima, který ale představuje ženský princip u mužů. Oba tyto archetypy nás vedou k hlubšímu pochopení našeho nevědomého světa a slouží k vzájemnému porozumění mezi ženou a mužem a jejich vzájemné přitažlivosti (Jung, 1997).

I v tomto obrázku se objevuje řada symbolů (např. symbolika motýla či tématu pomíjivosti), proto ho lze také řadit mezi tzv. **symbolické sny**.

Artefakt č. 13 – žena, 5. ročník



Obrázek 13 Zdroj: vlastní výzkum

Ve snu, který autorka ztvárnila, se jí zdálo o autě, které se jí často objevovalo ve snech. Tento sen se od ostatních lišil v tom, že autorka poprvé v autě neseděla, ale byla mimo něj. Nejprve mává, stopuje, následně běží a upozorňuje na jedoucí auto a nutnost poodejít stranou, aby auto neublížilo. Nakonec auto projíždí a autorka se nad tím povznese a dívá se na situaci z nadhledu, ze shora, čímž se scéna stává klidnou.

Nadhled není v obrázku znázorněn pouze v podobě jakéhosi přízraku vycházejícího z koruny stromu, ale i v podobě využití tzv. „ptačí perspektivy“, která může interpretačně značit odstup od dané scény. Autorka zmínila, že se ve snu cítila jako by měla celou situaci pod kontrolou.

Výjev je dle přiblížení autorky zajímavý zaznamenáním dějové sekvence, neboť autorka vnesla do jednoho obrazu více scén následujících po sobě, čímž zaznamenala děj snu do jednoho obrazu. Přičemž ústředním tématem snu je autorčino vztahování se k autu, které se postupně proměňuje. Autorka tento proces zaznamenala prostřednictvím ztvárnění své osoby v trojím podání.

Lze si povšimnout, že se na výjevu nachází tři ženy a tři stromy. Působí to, jako by ke každé ženě patřil jeden strom, vzhledem k tomu, že se nachází v jejich blízkosti. Strom jako symbol osobnosti může poukazovat na růst a rozvoj autorky. Stromy tvoří diagonálu, kterou lze označit jako „otcovská“, „protestantská“. Ta může být dle „rožnovské“ arteterapie předzvěstí životního pohybu k budoucnosti a připravenosti čelit novému, tedy zároveň určitého oproštění se od

minulosti. Což koresponduje i s autorčíným výkladem obrázku, který pro ni symbolizuje její cestu, proces.

Ačkoli víme, že všechny zobrazené ženy představují autorku v jiné fázi jejího snu (života), tak se lze zamýšlet nad tím, s kterou se aktuálně autorka nejvíce identifikuje. Pokud bychom vycházeli z interpretace pravého dolního rohu jako interpretačního místa, lze autorku zasadit do postavy ve fialové s kočárkem. Vzhledem ke kočárku a fialové barevnosti této postavy se zdá, že autorka od určité závislosti na autě (oranžová barva na postavě u auta) přes protest (červeno-černá postava) postoupila k pečujícímu životnímu údělu. Přičemž tento proces nemusí značit pouze péči o ostatní (dítě v kočárku), nýbrž především o sebe samou, neboť, jak ve snu, tak na obrázku si autorka dovolila povznést se nad celou scénu. Lze se také pozastavit nad tím, že kočárek je postavou dokonce tlačен do kopce, což nás může přivádět k mnoha interpretačním významům. Zároveň je zřejmé, že k tomuto aktu bylo potřeba vynaložit hodně úsilí. V přeneseném významu by tato situace mohla například značit autorčinu odhodlanost překonat nějakou výzvu, překážku, aby dosáhla svého cíle.

Výsledný obrázek bych vnímala jako velmi povzbudivý, jak kvůli autorčině výkladu, tak i z hlediska jeho výtvarného zpracování. Vyzdvihla bych zejména znázorněnou dynamickou kompozici symbolizující vývoj, dále celkovou harmoničnost obrázku, ke které přispívá, jak vyváženost kompozice, tak naznačení perspektivy v podobě ujíždějícího auta, a nakonec barevnost a intenzita obrázku, kterou autorka do výjevu vnáší s lehkostí. Znázorněný přízrak, vycházející z koruny stromu, by mohl být odkazem na „údobí zájmu o symbolické vyjádření tzv. transcendentálních obsahů při tendenci hlubokého průhledu do daleka (daleké budoucnosti)“ (Lhotová & Perout, 2018, s. 134).

Zde se opět setkáváme s typem snu spadajícím mezi tzv. **opakující se sny**. I v tomto případě může opakující se sen mít svou specifickou funkci. Vzhledem k tomu, že autorka zmínila, že poslední verze snu se od těch předchozích lišila, je možné, že tento sen měl za cíl vést autorku k osobnímu růstu a změně, skrze porozumění jejím nevědomým obavám, touhám nebo cílům (Hamel, 2021).

Artefakt č. 14 – žena, absolventka



Obrázek 14 Zdroj: vlastní výzkum

Tato zobrazená scéna se mi jeví interpretačně velmi zajímavá. Vychází ze snu, v němž se autorka ocitla na travnaté pláni a v dálce viděla nějaký malý domek či stodolu před kterou stála dívka v bílých šatech. Autorka si posléze uvědomila, že ta dívka je ona sama a následně zaregistrovala blízcího se muže s noži, přičemž si říkala, že by ta dívka měla začít utíkat. Autorka opět v těle dívky začala utíkat a hledat místo, kde by se mohla schovat. Poté si všimla na zemi ležícího střepu, vzala ho a rozhodla se schovat do trávy a vyčkat na muže. Když se muž přiblížil, prořízla mu zezadu střepem koleno a zápěstí na ruce, v tu chvíli pustil muž jeden nůž na zem a ona ho zabila. Na konci pocítovala úlevu z toho, že to zvládla.

Při hodnocení obrázku autorka zmínila, že je pro ni obrázek její „klasika“ se svou strnulostí, spíše ilustrativním charakterem a málo barvami s dominující hnědou barvou. Zmíněnou strnulost až nehybnost bych připisovala nepřítomnosti úhlopříček a rozdělení obrázku na dvě poloviny prostřednictvím plánů. Nápadné je zasazení hlavního námětu (ženy se střepem) do spodní části obrázku shora ohraničeného nebem.

Obrázek zobrazuje moment před přemožením muže. Autorka se rozhodla zachytit scénu, na které dívka drží střep v ruce a za níž se blíží muž se dvěma noži. Lze se zaměřit na symboliku tzv. lidově prohlašovaného „vrazit někomu nůž (kudlu) do zad“. Zvažovat můžeme kupříkladu

zradu či nečekané zaskočení, překvapení od někoho blízkého v autorčině životě. Zobrazená situace vykazuje jisté známky ohrožení ve vztahu mezi mužem a ženou. Lze se také zamýšlet nad tím, zda by ohrožení v podobě muže s noži nemohlo pro autorku značit kupříkladu hrozbu, emocionální či fyzickou.

U vyobrazených postav se lze zamýšlet nad jejich interpretačním potenciálem z hlediska obsazení těchto postav s ohledem na jejich topografické umístění. Postava muže se nachází na straně „ty“, zatímco žena klečí uprostřed jako centrální téma. Namalovaná žena má na rozdíl od dívky ve snu modré šaty a nepůsobí, že by se bála. Naopak působí klidně, přemýšlivě a plně zaujatě střepem, který drží ve své ruce. Použití střepu jako zbraně ve snu může značit odhodlání snící nalézt nějaký způsob, jak se chránit, bránit např. při nějakém konfliktu. U ženy je vidět pouze jedna ruka, druhou nevidíme. Co postava skrývá za zády? Mimo to se zdá jako by se bosou nohou bortila v nějakém bahně. Díky stínu pod nohama působí více zakotveně než muž za ní, který se zdá, jako by se vznášel.

U muže si lze povšimnout, že mu chybí obličej. Je otázkou, proč mu autorka obličej nenamalovala. Je možné, že nechtěla muže identifikovat, odhalit jeho identitu? Či je pro ni tato postava nesrozumitelná, proto nevidíme, jak se tváří, co cítí? To, co vidíme, je zeleno-černé oblečení a poměrně odhodlaný postoj těla, který připomíná loutkovitý pohyb. Vzhledem ke světle zelené barvě a zmíněnému loutkovitému pohybu, který je typický při pokusech o kresebný realismus u dětí od 8 do 12 let, lze uvažovat nad tím, že ztvárnění této postavy nese známky nedospělosti a nezralosti. Nože v jeho ruce mohou představovat vymezování se vůči dospělejším a zároveň potřebu představovat, předvádět svou mužnost.

Ačkoli nemůžeme bez samotné autorky detailně rozebírat její sen a hledat jeho možné asociace bez zasvěcení do kontextu jejího života, tak bych se přikláněla k zařazení tohoto snu mezi tzv. **zdrojové sny**. Neboť dle mého názoru sen naráží na téma autorčiných zdrojů, např. v podobě využití jejích silných stránek či zaměření se na důvěru v sebe sama a své schopnosti. Hamel (2021) uvádí, že funkce zdrojových snů spočívá v tom, že mohou být pro jedince povzbuzující, nabízet mu inspiraci a podpořit ho v jeho životních cílech a úsilí.

Artefakt č. 15 – žena, 4. ročník



Obrázek 15 Zdroj: vlastní výzkum

V obrázku autorka ztvárnila sen, ve kterém se nachází v příkopu, kolem ní je rušná ulice a všude nad ní procházejí lidé. Chce na ně zakřičet a požádat je o pomoc, ale zjišťuje, že to nejde, neboť nemůže mluvit, oněměla. Pouze tam stojí a lidé ji míjejí, ona nemůže nic dělat, má pocit jako by neexistovala. Tento sen se jí zdával opakovaně během období dospívání. Představoval pro ni úzkostný obsah s pocity beznaděje a neexistence. Tento obsah se promítl i do samotné tvorby obrázku, s kterou si autorka nevěděla rady. Tápala v tom, jak tento výjev namalovat, z jakého pohledu, z jaké perspektivy. Přičemž toto rozhodování v ní vzbuzovalo „naprosté pocity zoufalství“, což vyústilo až v nenávist k obrázku a k touze jej vyhodit. Později začala autorka na obrázek nahlížet jinak, neboť si uvědomila, že ztělesňuje její „přenesené pocity méněcennosti“ a díky ztvárnění snu se jí podařilo vyjevit jeho skrytý obsah.

Když se zaměříme na samotný obrázek, všimneme si, že artefakt není zasazen do prostoru ani času, čímž působí poněkud nesrozumitelným dojmem. Nesrozumitelnost obrázku lze připisovat tomu, jak pro autorku bylo téma těžko uchopitelné. Dále je matoucí i jeho čitelnost z hlediska pozorovatelského stanoviště, která mohou být dvě, jeden pohled může vycházet seshora a druhý z pozice za postavou v prvním plánu. Více pozorovatelských stanovišť můžeme přisuzovat autorčině bezradnosti a nejistotě ohledně toho, z jakého pohledu výjev namalovat. Autorku to může přivádět k zamyšlení, proč pro ni bylo obtížné zaujmout pouze jeden úhel pohledu. Popřípadě k čemu by ji bylo nahlížet na scénu z více úhlů pohledu? Mimo to mohou zmíněná

dvě pozorovatelská stanoviště odkazovat na předškolní věk, pro který to bývá při výtvarném zobrazování typické. Autorku bych směřovala k zamýšlení se nad tím, jak by se téma tohoto obrázku (čímž pro ni jsou zejména pocity méněcennosti) mohlo týkat období, kdy se nacházela v předškolním věku.

Vzhledem k významnosti tématu pocitu méněcennosti pro autorku bych se na něj chtěla více zaměřit. Méněcennost představuje jedno z dilemat v průběhu našeho psychosociálního vývoje, která vymezil Erik Erikson. Pro každé vývojové období je typická krize mezi protichůdnými tendencemi. Právě méněcennost, objevující se v latentním věku (6-12 let), představuje tendenci, kterou je nutné překonat a na místo ní si osvojit zručnost, výkonnost (pocit schopného ovládnutí). Negativní vlastnost, v našem případě méněcennost, tzv. „netečnost, která stále ohrožuje produktivní život jedince ochromením“ (Erikson, 2015, s. 80), může u člověka přetrvávat, pokud se mu v dané době nepodařilo integrovat vlastnost pozitivní, která je předpokladem k získání tzv. ctnosti zvané kompetence, která nás doprovází po zbytek života a umožňuje jedinci zdravý postup do dalších stádií jeho vývoje (Erikson, 2015).

Vrátíme-li se k obrázku, tak se lze zaměřit na to, že se na něm nachází několik postav (nejvíce ze zde uvedených artefaktů ostatních spolužáků). Vidíme pět postav, u kterých nelze přesně rozlišit jejich pohlaví. V první řadě bych se autorky doptávala na jejich možné obsazení, kdo by mohli být lidé procházející kolem příkopu s člověkem, kterému nevěnují pozornost.

Budeme-li vycházet z autorčina popisu snu, vystupovala by autorka v postavě nacházející se v příkopu. Při prozkoumání obličeje této postavy se domnívám, že se jedná o dítě, vzhledem k buclatějším tvářím. Konkrétní věk dítěte nedokážu odhadnout vzhledem k tomu, že chybí další indicie jako např. velikost těla atd. Rozhodně bych se ale na věk této osoby ptala autorky. Vzhledem k tomu, že se tato postava nachází uprostřed celého výjevu tvoří nesporně ústřední téma. Téma, které se autorka pokusila silně ohraničit a oddělit černou barvou od okolí.

Dále se zde můžeme pozastavit nad prostorem, v němž se postava nachází. Ve snu se jednalo o příkop. Na obrázku se prostor nejeví jako příkop, spíše jako průhled do nějaké podzemní místnosti, možná do sklepa. Tyto prostory by se se daly v symbolické rovině pokládat kupříkladu za symboly podvědomí, tajemství či minulosti. Zároveň tato situace propadu dolů umocněná růžovou barvou na postavě (růžová barva může předesílat nějaký symptom, zátěž) může vypovídat o regresi. Přičemž regresivní prvky ve výtvarné tvorbě mohou být chápány jako odkaz na náročnou emoční situaci v dětství či při nezvládnutí určitého vývojového stádia (jak již bylo zmíněno výše), s čímž se jedinec vyrovnává v podobě fixace, bloku, jehož

důsledkem je výtvarná produkce odpovídající věku, ve kterém tato emoční situace nastala (Lhotová & Perout, 2018). A právě na zmíněnou regresi je z pozice arteterapeuta vhodné poukazovat a v rámci arteterapie s klientkou pracovat.

Dalo by se říci, že tento obrázek je svým obsahem až burcující, znepokojující. Neboť se zde dle popisu snu setkáváme s tématy jako pocit beznaděje a izolace v kombinaci s pocitem přehlížení či ignorace. Tato témata jsou ale patrná i ze samotného obrázku, který má sám o sobě velkou výpovědní hodnotu. Neboť se na něm nachází malé dítě, které je přehlíženo a bez jakéhokoli zájmu obcházeno dospělými jedinci, kteří ho zanechávají samotné v „podzemí“. Při práci s autorkou by mohlo být vhodné pátrat po tom, zda se ocitá v nějakých situacích, ve kterých by zmíněné pocity prožívala a pokud ano, dopátrat se toho, co jí tyto prožitky nízkého sebepojetí a pocitu bezvýznamnosti v očích druhých lidí může vyvolávat.

Analýzu artefaktů završujeme snem s velmi emočně nabitou tematikou, který lze označit za typ snu zvaný **úzkostný sen**. Tato kategorie snů může vycházet dle Hamel (2021) z následků vnitřního napětí, nevyřešených konfliktů a obav, které jsou často spojeny s emočními zážitky z našeho každodenního života. Přínosem těchto snů může být, že slouží snícimu jako příležitost k sebepoznání a sebepozorování, mohou mu napomoci k lepšímu porozumění jeho vlastních potřeb a obav, které ho zužují. Emoční významnost tohoto snu je odražena i v jeho opakování (neboť se zdál autorce opakovaně během dospívání) – čímž spadá do kategorie **opakujících se snů**, které již byly dříve přiblíženy.

DISKUZE

Tato bakalářská práce si kladla za cíl **představit možné způsoby výtvarného znázornění tématu snů** a zároveň **představit využití tohoto tématu při arteterapeutické interpretační práci**. V návaznosti na to byla stanovena výzkumná otázka, která zjišťovala, **jaká symbolika se promítá do výtvarného znázornění tématu snů ve vybraných artefaktech a jakým způsobem ji lze interpretačně využít v rámci projektivně-intervenční arteterapie**. Mou snahou bylo prostřednictvím této práce zmapovat pro mě velmi pozoruhodnou a fascinující oblast snů a poukázat na přínos snů při jejich využití v arteterapii.

První výzkumný cíl byl naplněn prostřednictvím předložení výtvarných artefaktů z řad studentů a absolventů oboru arteterapie. Všechny předložené artefakty byly vypracovány technikou zvanou tematický akvarel, která byla přiblížena v teoretické části této práce. U uvedených obrázků snů byl stručně popsán děj snu, na základě, kterého autoři své sny malovali. Následně došlo k zaměření na **druhý výzkumný cíl** této práce – k analýze obrázků, s ohledem na kontext popsaného snu, prostřednictvím přístupu zvaného projektivně-intervenční arteterapie. Tento přístup byl využit, neboť právě na něm je založeno studium arteterapie na PF JČU. Kladla jsem si za cíl při pokusu o rozbor jednotlivých artefaktů využít a opírat se o poznatky a zkušenosti, které jsou nám předávány na univerzitě. Při analýze obrázků jsem se zaměřovala, jak na výtvarnou stránku (tedy formální aspekty artefaktu – jeho kompozici, perspektivu, barevnost atd.), tak na interpretační potenciál artefaktu (tzv. jeho obsahovou rovinu s možnými významy, symboly, odkazy).

Při interpretaci předložených artefaktů bylo dosaženo určitých zjištění, na které by se jedinec pracující se sny v rámci arteterapie mohl zaměřovat. V první řadě nás artefakt může zajímat svou **barevností**. Ačkoli jsou všechny artefakty našich respondentů barevné a vycházejí dle jejich sdělení většinou i z barevných snů, je vhodné se zabývat tím, jak se obrázek svou barevností může lišit od barevnosti snu. Neboť barevnost artefaktu odráží emocionálně silné obsahy (Lhotová & Perout, 2018), které se ale mohou lišit od prožitků ve snu. Dále se lze zabývat tím, jaký **konkrétní moment** si jedinec ze svého snu k zobrazení zvolil, neboť se díky tomu setkáváme s momentem, který je pro autora něčím významným či zajímavým a na základě tohoto (většinou nevědomého) pnutí se ho rozhodl zachytit na papír. Z našich respondentů se pouze jedna autorka rozhodla zachytit děj snu v podobě několika sekvencí následujících po sobě (viz obrázek 13).

Ačkoli jsme se při analýze artefaktů setkali s různými typy snů s velmi unikátními obsahy, tak lze říci, že pro všechny je charakteristické v různé míře **působení mentálního mechanismu zvaného cenzor**, konceptu navrženého S. Freudem v rámci jeho psychoanalytické teorie snů. Účelem tohoto tzv. cenzoru je propouštění a filtrování nevědomého materiálu v podobě různých symbolů a metafor. Tato transformace obsahů slouží k tomu, aby přicházející obsahy byly únosné a přijatelné pro naši vědomou část psychiky. Jejich postupné odkrývání je klíčové pro zachování našeho duševního zdraví a k předejití výrazné psychické nerovnováhy (Fontana, 1995).

U artefaktů lze tento cenzor nalézt v jejich tvůrčím zdroji – v popisu snu, ve kterém se objevuje např. v podobě na první pohled nesrozumitelných symbolů jako jsou různá zvířata a stvoření (např. havrani, opice, draci, motýli) či v neobvyklém jednání snící osoby (např. se osoba ocitá ve vesmíru, snaží se přelout řeku na voru, nechá si sundat boty od kněze, zabije člověka). Zmíněné příklady jsou ukázkou bohaté a různorodé symboliky, kterou naše sny mohou oplývat. Zároveň se nám na využitých artefaktech ukazuje potvrzení toho, co je uvedeno v teoretické části této práce, že v našich snech dochází často k prolínání několika symbolů, které mohou poukazovat na různé jevy. Tím se pro nás symboly v našich snech stávají mnohdy nesrozumitelnými s jejich neurčitou a nevyčerpatelnou mnohovýznamností (Heffernanová, 2008). Tím získáváme odpověď na **první část naší výzkumné otázky**, která se zabývá tím, jaká symbolika se promítá do našich artefaktů založených na tématu snu.

Nyní se zaměříme na zodpovězení **druhé části naší výzkumné otázky** – na to, jakým způsobem lze objevující se symboliku snu interpretačně využít v rámci projektivně-intervenční arteterapie. Projektivně-intervenční arteterapie se na této oblasti může podílet jako prostředek pro vyjádření a zpracování vnitřních emocí, pocitů a konfliktů. Mimo to lze vycházet, při zabývání se symbolikou snu, např. z pocitů, které snící ve snu pociťoval a z toho, zda a jak je promítl do svého obrázku. Neboť pocity a emoce prožívané ve snu mohou být odkazem na naše skutečné pocity a emoce v probuzeném stavu. Přičemž právě arteterapie nám může napomoci k odhalení některých zdrojů a podnětů, které vzbuzují tyto pozitivně i negativně laděné prožitky. Celkově lze symboliku snu a její interpretaci z hlediska projektivně-intervenční arteterapie využít k odhalení latentního, tedy skrytého obsahu snu, s kterým se pojí řada asociací, které lze objevit při práci s obrázkem snu.

Ke zmiňované analýze snů bych chtěla dodat, že některé obrázky pro mě představovaly z hlediska jejich interpretace větší výzvu než jiné. Nejlépe se mi pracovalo s těmi, u kterých jsem se mohla opírat o větší množství informací poskytnutých od jejich autora či autorky. Z čehož vychází, že předpokladem k využití snů v arteterapii je to, že je snící schopen zprostředkovat o svém snu nějaké informace. Přičemž zapamatování a uchování detailů našich snů lze docílit prostřednictvím jejich **zapisování bezprostředně po našem probuzení**, neboť v tento moment ve snícím doznívají emoce a dojmy z jeho snu a jedinec je má tak v živé paměti.

Dále si můžeme klást otázku, **zda existují nějaká úskalí, s kterými se můžeme při zobrazování snu potýkat?** Existuje důvod, proč by se sny malovat neměly? Či je naopak žádoucí naše sny malovat? Odpovědi lze hledat kupříkladu v odkaze psychoanalytiků S. Freuda či C. G. Junga, které lze pokládat za předky zrodu arteterapie (Malchiodi, 2011), a zároveň se opírat o jejich názory na zobrazování snů. Sám Freud sice nenabádal své klienty ke kreslení snů, na druhou stranu byl toho názoru, že naše nejpodstatnější myšlenky a pocity mohou vyvstávat na povrch právě prostřednictvím výtvarné tvorby (Gussak & Rosal, 2016). Naproti tomu Jung dokonce své klienty vedl k výtvarnému znázorňování snů, neboť přispívalo k zpřístupnění jejich nevědomých obsahů a skrytých možností (Malchiodi, 2011).

Dalo by se tedy říci, že určitou paralelu mezi obrazem a snem lze spatřovat v jejich možnosti přivést na světlo naše nevědomé obsahy. Mimo to také oplývají schopností vzbuzovat v nás dojem, že nic není nemožné, neboť nás mohou přivést do kontaktu s našimi nejdivočejšími fantaziemi. Je na nás, zda si je vysníme nebo namalujeme. Na druhou stranu převedení snů do výtvarné podoby přináší jistá úskalí. Jako jedno z úskalí, které je nutné brát v potaz, je to, že nám vystává otázka, **do jaké míry dokáže výtvarné zpracování sen, jenž se autorovi zdál, zachytit?** Z tohoto důvodu byla v rámci dotazníku položena respondentům otázka na to, zda se výsledný obrázek liší od snu, přičemž většina respondentů zmiňovala nějaké rozdíly. Uváděli změny např. v podobě domalovaného bidla, chybějícího pohybu na obrázku, jiné barevnosti, vynechání postav či zasazení děje snu do konkrétního místa, ačkoli místo ve snu nebylo. Osobně mi tyto změny přijdou hodné zájmu, neboť v sobě mohou ukrývat mnoho interpretačně zajímavých vysvětlení.

V návaznosti na výše zmíněné bych si dovolila uchýlit k úvaze nad tím, zda výtvarné zpracování snů nelze pokládat za tzv. **druhotné zpracování, mechanismus snové práce**, které zmiňoval Freud. Označoval ho za způsob, jakým jedinec pozměňuje představy a události svých snů skrze vyprávění snu někomu jinému. Dle Freuda je tento mechanismus založen na tom, že dochází k tomu, že manifestní obsah snu je uveden do formy logicky souvisejícího příběhu

(Fromm, 1999). Stejný proces spatřuji i při převedení snů do jejich výtvarné podoby na papír. Stejně jako u vyprávění, dochází i zde k určitému pozměňování, domýšlení a propojování souvislostí na základě naší logiky. Navzdory tomu, že většina snů, která se nám v noci zdá, bývá nelogická a nesmyslná (Kulka, 2008). Určité úskalí při výtvarném zpracování snu mohou zažít všichni jedinci, kteří jsou výtvarně zaškoleni a seznámeni s výtvarnými zákonitostmi. Neboť právě tendence dodržovat tyto naučená pravidla může velmi ovlivnit a ve výsledku pozměnit původní vzezření snu, jak jsme ho zažili. Nicméně tomu se plně nevyhnou ani nevyučené „umělci“, neboť každé výtvarné zpracování snu závisí na subjektivní interpretaci umělce, tedy na tom, jak svému snu porozuměl, jak ho vnímal či v jaké podobě si ho nakonec zapamatoval. Navzdory tomu bych se přikláněla k názoru, že může být žádoucí sen namalovat, neboť díky tomu můžeme využít dvojího materiálu – informací o snu a zároveň jeho výsledného artefaktu, jenž má sám o sobě co říci. Přičemž právě tato práce s dvojím materiálem je pro arteterapii specifická, vzhledem k tomu, že je do terapeutického procesu mimo vztahu mezi klientem a terapeutem zapojena také klientova tvorba tvořena jeho výtvary (Česká arteterapeutická asociace, 2022).

Kromě výše zmíněného bych chtěla zmínit ještě jedno úskalí, kterým jsem se musela zabývat při analýze artefaktů. Jednalo se o to, zda **je vhodné do obrázků snů z pozice arteterapeuta vstupovat svými výtvarně metodickými instrukcemi**, které se týkají takřka výlučně formálních náležitostí obrazu (Lhotová & Perout, 2018), jak toho běžně využívá projektivně-intervenční arteterapie. Vzhledem ke specifčnosti tohoto tématu je ale záhodno zamýšlet se nad tím, jaké dopady by tyto intervence a vstupy do obrazu mohly mít a k čemu by mohly sloužit. Neztratil by tím zobrazený sen svou charakteristiku? Budu-li vycházet z vlastní reflexe, napadaly mě tyto instrukce zejména u artefaktů, které pro mě byly méně srozumitelné a hůře uchopitelné. Z toho lze usuzovat, zda by tyto metodické instrukce v tomto tématu nebyly pouze odrazem potřeby arteterapeuta vyznat se lépe v obrázku. Ve výsledku by tato problematika mohla být podnětem k bližšímu zkoumání, například skrze navazující výzkumy.

Nutno uvést, že tato bakalářská práce má i své **limity**. Jako první limit lze zmínit, že do výzkumu byli zapojeni pouze studenti či absolventi oboru arteterapie. Tudíž se setkáváme se skupinou, která je obeznámena se základními výtvarnými zákonitostmi, což má vliv na jejich výtvarný projev. Lze předpokládat, že lidé neškoleni v arteterapii by se mohli uchýlit k jinému ztvárnění jejich snů. Dále bych zmínila, že se mého výzkumu zúčastnilo 14 žen a pouze jeden muž. Lze uvažovat, například v kontextu dalších výzkumů k tomuto tématu, zda se vyskytují rozdíly ve snech žen a ve snech mužů, a jejich výsledném výtvarném zpracování.

Další limit této práce lze spatřovat v tom, že ačkoli bylo využito artefaktu s písemným komentářem autora (jak k obrázku, tak ke snu), tak mé hypotézy vznikající během procesu analýzy artefaktů nebyly diskutovány a ověřovány v přímém rozhovoru s jejich autorem. Shledávám důležitým upozornit na to, že nedílnou součástí projektivně-intervenční arteterapie mimo dotazování a nabízení hypotéz k výtvarné produkci ze strany arteterapeuta je jejich následné ověřování prostřednictvím rozhovoru s klientem. Neboť cílem interpretace je „správně obsahově přiřadit výrazové struktury arteterapeutických artefaktů strukturám vyskytujícím se v životě pacienta“ (Lhotová & Perout, 2018, s. 105), k čemuž nelze dojít bez přímé komunikace s naším klientem. Zmíněné limity lze přisoudit především potřebě dodržet omezený rozsah bakalářské práce, který byl i přesto kvůli snaze o komplexnější pojetí tématu překročen.

Přínos této práce tkví v tom, že čtenář má, po seznámení s teoretickými poznatky o daném tématu, možnost nahlédnout do výtvarného zpracování tématu snů studenty a absolventy oboru arteterapie, na jejichž analýze, využívající směr zvaný projektivně-intervenční arteterapie, staví praktická část této práce. Mimo to je čtenářovi představen způsob, jakým může na toto téma z pohledu arteterapeuta nahlížet a propojovat informace o snu s výsledným artefaktem.

Výzkum této práce by se dal jistě rozšířit několika způsoby. V první řadě by mohla být zvolena jiná cílová skupina – např. širší zastoupení mužů, skupina dětí či skupina seniorů. Zaměření na jiné cílové skupiny by mohlo přinést zjištění, zda je téma snů v arteterapii využitelné u všech klientů či zda má v tomto ohledu svá omezení a úskalí.

K dalšímu rozšíření této práce by mohly sloužit zkušenosti a poznatky arteterapeutů, kteří by se zaměřovali při práci s klienty pouze na téma snů. Vzhledem k tomu, že sny mohou být velmi cenným a bohatým zdrojem informací o našich nevědomých obsazích – např. o našich potřebách, touhách či emocích, lze se domnívat, že terapie na ně zaměřená by mohla sloužit jako prostředek k jejich porozumění a zpracování problematiky, jež v sobě přináší. Lze zmínit „analytickou psychologii“ C.G. Junga (která byla zmíněna v rámci této práce), jež představuje přístup, který se zaměřuje na porozumění symbolům a archetypům vyskytujícím se v našich snech a o který by se arteterapie na sny zaměřená mohla opírat.

Ve výsledku tato práce může sloužit jako povzbuzení a pobídnutí k využití tématu snů v rámci arteterapie. A to, jak pro již působící či budoucí arteterapeuty, tak i pro případné zájemce, které láká pátrání po významu jejich snů prostřednictvím využití arteterapeutických postupů. Neboť

právě arteterapie může být užitečným nástrojem pro zpracování snů a prozkoumání našich pocitů a zkušeností.

Nakonec bych chtěla dodat, že práce byla přínosná i pro mě samotnou, neboť jsem se díky ní začala více zabývat svými sny, u nichž se snažím využívat vědomostí, které jsem v průběhu vypracovávání této práce sama nabyla.

ZÁVĚR

Tato bakalářská práce se snaží postihnout téma odrazu snů v tvůrčím projevu umělce v kontextu uplatnění arteterapeutických postupů. Práce je rozdělena na dvě hlavní části – teoretickou a praktickou. Teoretická část se věnuje charakteristice snů, motivu snu ve výtvarném umění se zaměřením na vzájemný vliv psychoanalýzy a umění, a nakonec na práci se sny v rámci arteterapeutického přístupu.

Praktická část si klade za cíl přinést vhled do zobrazování tématu snu prostřednictvím tematického akvarelu a nabídnout možnosti, kterými lze interpretačně postihnout potenciál tohoto tématu v projektivně-intervenční arteterapii. Přičemž k naplnění tohoto cíle je využito artefaktů, na téma *Sen* či *Včera v noci se mi zdálo*, vypracovaných studenty a absolventy Ateliéru arteterapie Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. Při analýze obrázků je postupováno tak, aby se interpretace vztahovala co nejvíce ke kontextu snu, s nímž nás seznámili autoři svých artefaktů. Dále je při interpretaci obrázků brána v potaz, jak jeho formální výtvarná stránka, tak i jeho obsahová stránka. Analýza artefaktů nám přináší ukázkou toho, jak různorodou a mnohovýznamovou symbolikou mohou naše sny oplývat.

Ve výsledku může arteterapeutická práce s tématem snů umožnit klientům prozkoumat jejich oblast nevědomí a pracovat s obsahy, které jsou v této oblasti uschovány. Arteterapeut může při interpretaci výtvarného díla klienta využít různé psychologické teorie a techniky, které pomáhají klientovi porozumět symbolice svých snů a nalézt v ní významné aspekty svého života.

Závěrem lze říci, že využití tématu snů v arteterapii má svůj specifický potenciál a přínos pro každého, kdo se rozhodne jít po této cestě do hlubin svého nevědomí. Tato bakalářská práce nabízí inspiraci pro další výzkumy v této oblasti a poskytuje informace a poznatky využitelné v praxi.

POUŽITÉ ZDROJE

- Adler, A. (2020). *Smysl života*. Portál.
- Aeppli, E. (1995). *Psychologie snu (včetně 500 symbolů ve snech)*. Sagittarius.
- Biedermann, H. (2008). *Lexikon symbolů*. Pavel Dobrovský – Beta.
- Borovský, T., & Nokkala Miltová, R. (2016). *Sny mezi obrazem a textem*. Nakladatelství Lidové noviny.
- Borzová, C. (2009). *Nespavost a jiné poruchy spánku: pro nelékařské zdravotnické obory*. Grada.
- Boss, M. (1994). *Včera v noci se mi zdálo*. Grada.
- Bruce, L. M. (2007). Dialoguing with dreams in existencial art therapy. *Art Therapy*, 24 (3), 128-133.
- Carpendale, M. (2021). *A geography of dream work and art therapy*. Trafford Publishing.
- Cvekl, J. (1965). *Sigmund Freud*. Orbis.
- Čálek, O. (2010). *Daseinanalytický výklad snů*. PVŠPS.
- Čapková, E. (2017, 15. září). *Skvrny, které léčí lidstvo. Rorschachův test a Vladimír Boudník*. Studentský spolek Babylon. <https://babylonrevue.cz/skvny-ktere-leci-lidstvo-rorschachuv-test-a-vladimir-boudnik/>
- Černoušek, M. (1996). *Sigmund Freud: dobyvatel nevědomí*. Paseka.
- Černoušek, M. (1988). *Sen a snění*. Horizont.
- Česká arteterapeutické asociace. (2022). *Arteterapie*. <https://www.arteterapie.cz/arteterapie>
- Dempseyová, A. (2002). *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. Slovart.
- Dieckmann, H. (2004). *Sny jako řeč duše*. Portál.
- Erikson, E. H. (2015). *Životní cyklus rozšířený a dokončený: devět věků člověka*. Portál.
- Farthing, S. (2012). *Umění od počátku do současnosti*. Slovart.
- Fontana, D. (1995). *Tajemný jazyk snů: názorný klíč ke snům a jejich významům*. Paseka.

- Foster, H., Krauss, R. E., Bois, Y.-A., Buchloh, B.H.D., & Joselit, D. (2015). *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Sloart.
- Freud, S. (1997). *Přednášky k úvodu do psychoanalýzy. Jedenáctá kniha*. Jiří Kocourek.
- Freud, S. (1994). *Výklad snů*. Nová tiskárna.
- Freud, S. (1969). *Vybrané spisy I*. Státní zdravotnické nakladatelství.
- Fromm, E. (1999). *Mýtus, sen a rituál*. Aurora.
- Gilroy, A., & Dalley, T. (1989). *Pictures at an exhibition (Psychology revivals): Selected essays on art and Art therapy*. Routledge.
- Gombrich, E. (1995). *Příběh umění*. Argo.
- Gussak, D. E., & Rosal, M. L. (2016). *The Wiley handbook of art therapy*. John Wiley & Sons Inc.
- Hamel, J. (2021). *Art therapy, dreams, and healing*. Routledge.
- Hartmann, E. (2011). *The nature and functions of dreaming*. Oxford University Press Inc.
- Heffernanová, J. (2008). *Tajemství dvou partnerů: teorie a metodika práce se sny*. Argo.
- Hillman, J. (1999). *Sny a podsvětí: nový pohled na sny, rozšiřující klasické teorie S. Freuda a C. G. Junga*. Portál.
- Hlavsa, J. (1985). *Psychologické základy teorie tvorby*. Academia.
- Hogan, S. (2001). *Healing arts: the history of art therapy*. Jessica Kingsley Publishers.
- Hoss, R. (2010). Content analysis on the potential significance of color in dreams: A preliminary investigation. *International Journal of Dreams Research*. 3(1), 80-90.
- Hrdlička, J., & Starý, J. (2008). *Spánek a sny*. Herrmann & synové.
- Jacobi, J. (2013). *Psychologie C. G. Junga*. Portál.
- Jung, C. G. (2017). *Člověk a jeho symboly*. Portál.
- Jung, C. G. (1997). *Výbor z díla: archetypy a nevědomí*. Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Kast, V. (2013). *Sny: práce se sny v psychoterapeutické praxi*. Portál.
- Kyzour, M. ml. (2002). Rožnovská intervenční arteterapie. *Psychologie dnes*. 8 (7/8), 26-27.

- Lahoda, V., Srp, K., & Bydžovská, L. (1995). *České moderní umění 1900-1960: [katalog stálé expozice]*. Národní galerie.
- Lamač, M. (1989). *Myšlenky moderních malířů*. Odeon.
- Lhotová, M., & Perout, E. (2018). *Arteterapie v souvislostech*. Portál.
- Lhotová, M. (2009). *Arteterapie*. Jihočeská univerzita.
- Lüscher, M. (1997). *Čtyřbarevný člověk*. Ivo Železný.
- MacGregor, J. M. (1989). *The Discovery of the art of the insane*. Princeton University Press.
- Mahler, M. (1997). *Psychoanalýza v Čechách: sborník ze semináře ke 140. výročí narození Sigmunda Freuda*. Nakladatelství Franze Kafky.
- Malchiodi, C. A. (2011). *Handbook of art therapy*. Guilford Press.
- Malchiodi, C. A. (2006). *Expressive therapies*. Guilford Press.
- Martin, T. (2004). *Surrealisté*. Slovart.
- McBee, R. (2012, 12. dubna). *The Medieval Haggadah: art, narrative & religious imagination*. Richard McBee, artist and writer. <https://richardmcbee.com/writings/golden-haggadah-a-unique-methodology/>
- Miller, P. C. (1994). *Dreams in late antikvity: tudies in imagination of a culture*. Princeton.
- Miovský, M. (2006). *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. Grada.
- Mitchell, S. A. & Blacková, M. J. (2022). *Freud a po Freudovi: dějiny moderního psychoanalytického myšlení*. Triton.
- Mota, P. (2021). Creativity and mental illness: Vincent van Gogh as the archetypal figure. *The journal of psychohistory*. 49 (2), 139-154.
- Müller, O. (2014). *Terapie ve speciální pedagogice*. Grada.
- Pazzagli, A., & Monti, R. M. (2010). Psychoanalysis and art: artistic representations in patients' dreams. *The Psychoanalytic quarterly*. 79(3), 731-752.
- Perls, F. S. (1996). *Gestalt terapie doslova*. Votobia.
- Plháková, A. (2013). *Spánek a snění: vědecké poznatky a jejich psychoterapeutické využití*. Portál.

- Plháková, A. (2007). *Učebnice obecné psychologie*. Academia.
- Podborský, V. (1997). *Dějiny pravěku a ranné doby dějinné*. Masarykova univerzita.
- Pondělíček, I. (2002). *Fantaskní umění, jeho vývoj a souvislosti*. Vodňář.
- Potměšilová, P., & Sobková, P. (2012). *Arteterapie a artefiletika nejen pro sociální pedagogy*. Univerzita Palackého.
- Primus, Z. (2004). *Vladimír Boudník: mezi avantgardou a undergroundem*. Gallery.
- Prinzhorn, H. (2009). *Výtvarná tvorba duševně nemocných*. Arbor vitae.
- Rubin, J. A. (2016). *Approaches to art therapy: theory and technique*. Routledge.
- Schwartz, J. (2003). *Dějiny psychoanalýzy*. Triton.
- Slavík, J. (1997). *Od výrazu k dialogu ve výchově: artefiletika*. Karolinum.
- Storr, A. (1996). *Freud*. Argo.
- Sussman, A. (2007). Mental illness and creativity: A neurological view of the “tortured artist”. *Stanford journal of neuroscience*, 1(1), 21-24.
- Šicková-Fabrici, J. (2002). *Základy arteterapie*. Portál.
- Švanda, M. (2006). C. G. Jung a svět literatury. *Host*. 22 (5), 73-76.
- Tippnerová, A. (2014). *Permanentní avantgarda?: surrealismus v Praze*. Academia.
- Tobin, M. (2015). *A brief history of art therapy: From Freud to Naumburg and Kramer*. doi:10.13140/RG.2.1.4211.6003/1
- Toman, R. (1994). *Umění italské renesance: architektura, sochařství, malířství, kresba*. Slovart.
- Vašutová, K. (2009). Spánek a vybrané poruchy spánku a bdění. *Praktické lékařství*. 5 (1), 17-20. Dostupné z: <https://www.praktickelekarenstvi.cz/pdfs/lek/2009/01/04.pdf>
- Vávra, J. (2001). *Od impresionismu k postmoderně: dějiny vizuálního umění*. Nakladatelství Olomouc.
- Volavková, H. (1973). *Hieronymus Bosch*. Odeon.
- Vygotskij, L. S. (1968). *Psychologie umění*. Odeon.

Whyte, L. L. (1978). *The unconscious before Freud*. St. Martin's Press.

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha 1: Dotazník ke snu

Příloha 1

DOTAZNÍK KE SNU

Dobrý den, jmenuji se Kristýna Horáková a jsem studentkou 5. ročníku oboru Arteterapie na Pedagogické fakultě Jihočeské Univerzity v Českých Budějovicích. Ve své bakalářské práci se zabývám tématem Odrazu snů v tvůrčím procesu umělce v kontextu uplatnění arteterapeutických postupů. Součástí této práce je kromě teoretické části i část praktická, která si klade za cíl přinést vhled do zobrazování tématu snu prostřednictvím techniky tematického akvarelu studenty či absolventy Ateliéru arteterapie a postihnout interpretační potenciál tohoto tématu v projektivně-intervenční arteterapii.

Tento krátký dotazník má za cíl doplnit informace o Vámi výtvarně zobrazeném snu. Údaje zjištěné v rámci dotazníkového šetření budou použity pouze pro uvedenou bakalářskou práci a nebudou poskytnuty třetí osobě. Výsledky budou uvedeny anonymně.

Za Vaši spolupráci a věnovaný čas předem děkuji.

S pozdravem a přáním příjemných dnů,

Bc. Kristýna Horáková

Zodpovězte, prosím, následující otázky:

- 1) O čem sen byl? Jaký byl obsah snu? Nalezl/a jste v něm nějaké symboly?
- 2) Jaké jste měl/a ve snu pocity, jak na vás sen působil?
- 3) Byl sen barevný nebo černobílý?
- 4) Co hrálo ve snu dominantní roli?
- 5) Jak se vám sen maloval? Jaká byla tvorba?
- 6) Liší se obrázek od snu? Pokud ano, jak?
- 7) Jaký dojem ve vás obrázek vyvolává? Jak ho hodnotíte?