

Pedagogická fakulta Jihočeské Univerzity v Českých Budějovicích

Ateliér Arteterapie

Studijní rok 2005 / 2006

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Emočně-imaginativní příběh
ve výtvarném artefaktu**

Bc. Petr Štěpánek

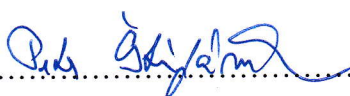
Vedoucí bakalářské práce: MgA. Stanislav Zeman

České Budějovice 2005

608 639 225
petr.step@seznam.cz

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl v ní veškerou literaturu a jiné prameny, které jsem použil

V Českých Budějovicích 1. 12. 2005

.....

Podpis

Osnova

1. ÚVOD.....	5
2. NARATIVNÍ PSYCHOLOGIE	7
2.1 PŘEDPOROZUMĚNÍ PŘÍBĚHU	7
2.2 ZÁKLADNÍ DEFINICE PŘÍBĚHU	8
2.3 TEORETICKÁ VÝCHODISKA	10
2.3.1 Vyprávění příběhu.....	11
2.3.2 Vyprávění příběhu z hlediska kognitivní psychologie	11
2.3.3 Vyprávění příběhu z hlediska sociálního konstruktivismu.....	13
2.3.4 Vyprávění příběhu a tematické linie.....	14
2.3.5 Vyprávění příběhu z hlediska hermeneutického pojetí P. Ricoeura	15
2.3.6 Vyprávění příběhu z dalších hledisek.....	16
2.3.7 Struktura pravděpodobného příběhu.....	17
2.4 NARATIVNÍ MYŠLENÍ.....	18
2.4.1 Narativní myšlení a kvalitativní metodologie.....	18
2.5 PŘÍBĚH A IDENTITA	20
2.5.1 Hledání identity v postmoderně.....	20
2.5.2 Příběh jako nástroj tvorby identity.....	21
2.5.3 Integrované já a problém identity	21
2.6 AUTOBIOGRAFICKÁ PAMĚŤ, VYPRÁVĚNÍ A PŘÍBĚH.....	22
2.6.1 Souvislost mezi pamětí a narativitou.....	23
2.6.2 Autobiografická paměť a události.....	23
2.6.3 Životní příběh a koherence.....	24
2.6.4 Autobiografický narativní imperativ	24
2.7 PŘÍBĚHY A PSYCHOTERAPIE	25
2.7.1 Vyprávění příběhu v hlubinně dynamické psychoterapii.....	26
2.7.1.1 Pojetí příběhu v dynamické terapii a psychodynamické narativní terapii	26
2.7.1.2 Varianty psychodynamické narativní terapie.....	27
2.7.2 Narativní terapie z pohledu sociálního konstruktivismu	30
2.7.2.1 Pojetí příběhu v sociálně-konstrukcionistické psychoterapii	30
2.7.2.2 Sociálně- konstrukcionistická narativní terapie	30
2.7.3 Podstata příběhu v různých terapeutických systémech	31
2.7.4 Autorství a žánr příběhu.....	33
2.7.4.1 Autorství příběhu.....	33
2.7.4.2 Žánr příběhu	33
2.7.5 Zakotvenost příběhu v kontextu, v těle a v komunikaci	34
2.7.5.1 Konkrétní příběh zakotvený v kontextu.....	34
2.7.5.2 Příběh zakotvený v těle a jeho exprese.....	35
2.7.5.3 Vyprávění příběhu jako prostředek komunikace	36
3. PARALELY MEZI NARATIVNÍ PSYCHOLOGIÍ A ARTETERAPIÍ	38
3.1 ŘEČ OBRAZŮ V POHLEDU PSYCHOLOGIE UMĚNÍ.....	38
3.2 VÝTVARNÉ SDĚLENÍ.....	40
3.2.1 Výtvarné sdělení jako neverbální komunikace	40
3.2.2 Komunikační aspekt výtvarného sdělení.....	42
3.2.3 Expresa.....	43
3.2.4 Expresivní tvorba a její principy	44
3.2.5 Expresivní dílo.....	45
3.2.6 Reflexe.....	46
3.2.7 Interpretace a transformace.....	46
3.2.7 Správnost interpretace a transformace	47
3.2.8 Expresivní dílo jako obraz životní perspektivy.....	48
3.3 ARTETERAPIE JAKO EMOČNĚ – IMAGINATIVNÍ METODA.....	49
3.4 VÝTVARNÝ PROJEV A VÝTVARNÝ POSUN	50
3.4.1 Paradigma obrazů a výtvarného projevu.....	50
3.4.2 Účinné faktory v arteterapii - výtvarný posun.....	51
3.5 METODOLOGIE PROJEKTIVNÍCH METOD A ARTETERAPIE	52
3.5.1 Projektivní metody.....	52
3.5.2 Kvalitativní klinické metody.....	54

3.6	NARATIVNÍ PŘÍSTUP RILEYOVÉ V SOUČASNÉ ARTETERAPII.....	54
3.7	HLEDÁNÍ KONKRÉTNÍCH PARALEL MEZI NARATIVNÍ PSYCHOLOGIÍ A ARTETERAPIÍ.....	55
4.	PRAKTICKÁ ČÁST - PŘÍBĚHY STUDENTEK.....	60
4.1	STUDENTKA Č.1 (M.Š.).....	60
4.1.1	Komentář k obrázkům	60
4.1.2	Napínavá pohádka <i>O perníkové chaloupce</i> (obr. MŠ-3).....	63
4.1.3	Milenci na hřbitově (obr. MŠ-11).....	64
4.2	STUDENTKA Č.2 (P. M.).....	64
4.2.1	Komentář k obrázkům	64
4.2.2	Sněhurka (obr. PM-3)	66
4.2.2	Holka pod stromem (obr. PM-7,8)	66
4.3	STUDENTKA Č.3 (M. P.).....	67
4.3.1	Komentář k obrázkům	67
4.3.2	Perníková chaloupka (obr. MP-4).....	69
4.3.3	Matka a dítě (obr. MP-3)	70
4.3.4	Šípková Růženka (obr. MP-11,12).....	71
4.4	STUDENTKA Č. 4 (L.K.)	72
4.4.1	Šípková Růženka I. (obr. LK-1)	73
4.4.1.1	Komentář k obrázku	73
4.4.1.2	Příběh	73
4.4.2	Šípková Růženka II. (obr. LK-2).....	74
4.4.2.1	Komentář k obrázku	74
4.4.2.2	Příběh	75
4.4.3	Šípková Růženka III. (obr. LK-3)	76
4.4.3.1	Komentář k obrázku	76
4.4.3.2	Příběh	76
4.4.4	Šípková Růženka IV. (obr. LK-4).....	77
4.4.4.1	Komentář k obrázku	77
4.4.4.2	Příběh	77
5.	ZÁVĚR.....	79
6.	LITERATURA	80
6.1	DALŠÍ LITERATURA	85
7.	PŘÍLOHA – SEZNAM OBRÁZKŮ.....	87
8.	ANOTACE.....	88

Emočně-imaginativní příběh ve výtvarném artefaktu -

Paralely mezi narativní psychologií a arteterapií

Motto:

*„Splnit svůj osobní příběh je jedinou povinností člověka...
...A když něco chceš, tak celý Vesmír se spojí, abys své přání uskutečnil.“*

Paolo Coelho (1999)

Úkolem člověka je: „... vytvořit si vlastní upřímný příběh své identity ve svém věku.“

Viera Bačová (2000, str. 124)

„Každý člověk má životní příběh, vnitřní narativitu jehož kontinuita a smysl tvoří osu jeho života. Pokud se chceme něco dozvědět o člověku, zeptáme se ho, jaký je jeho příběh, jeho skutečný nejvnitřnější příběh.“

Ivo Čermák (2004a, str. 1)

„Život je možné v každý okamžik možné prezentovat jako relativně uzavřený tvar, který jsme s to rekapitulovat, převyprávět. Můžeme rozebírat romány, záznamy ústních vyprávění, ale třeba i hudební díla, ba dokonce díla výtvarná, a to i přes jejich zdánlivou časovou bezrozměrnost. Je překvapivé, jak se objevují v různorodém materiálu tytéž tvary. Je patrné, že naše příběhy jsou přes svou nahodilost vedeny určitými zákonitostmi, pro něž máme, přestože si to neuvědomujeme, cit.“

Radvan Bahbouch (2002, str. 28-29)

„Útěcha, kterou jedinci příběh poskytuje, nepramení ze šťastného konce, ale z toho, že mu nabízí interpretaci lidských selhání, krutostí, beznadějí apod. tak abyžitý život byl pro něj snesitelný.“

Ivo Čermák (2004c, str. 25)

„Ať se umělec do své malby promítá, anebo se v ní pokouší ztratit, nevyhne se svému údělu, jímž je vypovídat o sobě.“

(Huyghe, 1973, str.130)

„Řeč umění je často obrazná. Nese v sobě významy, jež metaforicky ,vyprávějí', komunikují svoje poselství druhým lidem.“

(Šicková, 2002, str.22)

1. Úvod

Téma své bakalářské práce Emočně-imaginativní příběh ve výtvarném artefaktu s podtitulem Paralely mezi narativní psychologií a arteterapií jsem si vybral především v důsledku svého paralelního studia arteterapie v Ateliéru Arteterapie na PF JCU s magisterským studiem Psychologie na FF MU v Brně a zároveň předcházejícího studia sociální práce a teologie na VOŠ Jabok v Praze, ukončeného posléze bakalářským studiem na ETF UK v Praze, kde jsem se poprvé seznámil s arteterapií díky kurzům arteterapie, které vedla spolu s výukou psychologie PhDr. Ing. Marie Lhotová. Téma bakalářské práce jsem si tedy vybral s ohledem na svá další studia oborů pomáhajících profesí, které se snaží o hlubší pochopení člověka v různých kontextech jeho existence.

Téma práce je zasazené do kontextu postmoderního myšlení o člověku, které se vyznačuje pluralitou mnoha různých světů, vědeckých paradigmat a vědních oborů, které v současné době stojí ve své bez nároku na absolutní pravdu. Úkolem humanitních věd a především vědních oborů pomáhajících profesí je snažit se studovat a porozumět člověku v jeho reálné, konkrétní situaci a ve všech možných navazujících souvislostech.

Narativní psychologie přistupuje ke zkoumání člověka skrze metaforu člověka jako příběhu vyprávěného a žitého. Narativní psychologie je v psychologii nově vznikající disciplína, která se snaží reagovat na současnou postmoderní situaci ve společnosti a v humanitních vědách.

Narativní psychologie i Arteterapie jsou sice velmi rozdílné vědní obory na jedné straně, ale na druhé straně se nabízejí určité podobnosti a paralely. Nejdůležitějším vztyčným bodem obou přístupů je snaha zachytit život člověka v jeho autentické, reálné, konkrétní podobě. Metafora člověka jako vyprávěného příběhu či malovaného obrazu umožňuje chápat reálnou konkrétní zkušenost člověka, jeho subjektivní perspektivu světa, jeho znalost o světě a o sobě. Tyto metafory zachytí změny lidského prožívání v čase i v krizích, zahrnují neuchopenou znalost člověka, kterou může expresivně vyjádřit ve formě vyprávění příběhu nebo v umělecké tvorbě. V obou případech je klíčovým rysem reprezentace světa. Příběh i obraz jsou určitým modelem lidského světa, který je narušením obvyklého, expresí, komunikací subjektivity, projevem víceznačnosti, sociální konstrukcí vztažného světa, slouží jako prostředek komunikace citů a emocí a může být konstruován jako řešení problému. Narativní způsob myšlení založený na dobrém příběhu a obrazový způsob myšlení založený na dobrém obraze, svoji spolehlivost potvrzují podobností se životem. Jsou východiskem pro validizaci našeho vědění o člověku.

Cílem mé bakalářské práce je hledání paralel mezi narativní psychologií a arteterapií, mezi vyprávěným příběhem v psychoterapii a malovaným obrazem v arteterapii. Práce je diskusí o případném využití některých aspektů narativní psychologie v rožnovské arteterapii.

V první části práce (2. kapitola) je představena narativní psychologie, která připisuje důležitý význam vyprávěnému osobnímu příběhu člověka. Narativní psychologie vznikla v souvislostech postmoderního myšlení z několika myšlenkových proudů: sociálního konstruktivismu, kognitivní psychologie, hlubinně-dynamické psychologie, filosofie, lingvistiky, atd. Narativní psychologie se zabývá tématy: narativního - kvalitativního výzkumu, narativní identitou člověka, autobiografickou pamětí a narativní psychoterapií. Hlavní metodou narativní psychoterapie je vyprávění životního příběhu, jeho převyprávění (pocházející z myšlenky dekonstrukce a následné rekonstrukce) a tím tedy přetváření příběhu, hledáním nového řešení pro starý neproduktivní příběh. Osobní příběh člověka je vždy zakotven v jeho těle v sociálním kontextu. Vyprávění příběhu je lidskou potřebou komunikace a sdělení.

Druhá část práce (3. kapitola) hledá paralely mezi narativní psychoterapií a rožnovskou intervenční arteterapií ovlivněnou hlubinně-dynamickou psychoterapií. Arteterapie nahlíží na člověka skrze metaforu obrazu. Výtvarný artefakt je chápán jako expresivní sebevyjádření člověka, jako nástroj sdělení, komunikace – autentické a nekorigované výpovědi. Výtvarná tvorba je chápána jako proces emočně-imaginativního vyprávění výtvarného příběhu. Výtvarný posun je chápán jako proces převyprávění výtvarného výrazu. Osobní příběh může být dále vyprávěn člověkem i nad výtvarným artefaktem.

Praktická část práce (4. kapitola) obsahuje čtyři kasuistiky studentek, které jsou ukázkou práce s příběhem a vyprávěním v procesu arteterapeutické tvorby výtvarného artefaktu, jeho následné reflexe a interpretace. Součástí jsou zaznamenané vyprávěné příběhy studentek nad jejich výtvarnými artefakty.

2. Narativní psychologie

2.1 Předporozumění příběhu

Než se budeme zabývat samotným tématem příběhu a vyprávění v narativní psychologii, tak je třeba provést základní reflexi a zamyšlení nad otázkou: Co je pro člověka příběh? Jak příběhu rozumí? Proč, co a jak vypráví člověk sám sobě a ostatním lidem? A jak lidé – členové širší společnosti vyprávějí a vytvářejí velké příběhy? Možná spíše jde o hledání našeho předporozumění tomuto tématu, těmto otázkám.

Naprostá většina z nás má obrovskou spotřebu příběhů a stále je v nějaké formě vyhledáváme. Ti, kdo v životě neotevrou knihu, jsou o to dotěrněji obléháni televizními seriály anebo štamgasty nějakého pábitelského stolu (což se navzájem nevylučuje, spíše naopak). Příběhy procházejí našimi životy jak nekonečný karnevalový průvod v nesčetných podobách a na všemožných úrovních a poschodích, fakticky se seznamujeme se světem právě prostřednictvím příběhů: od pohádek a výchovných čítankových historek přes příběhy biblické, příběhy historické a nabádavě vlastenecké až k „továrnám na příběhy“: (literatuře, filmu, televizi), reklamním šotům a žurnalisticky zfabulované politice.

Člověk je tvorem plodícím příběhy a tvorem zplozeným z příběhů. Svůj život dokážeme vidět jenom jako příběh a chtít nechtít ho přizpůsobujeme příběhovým schémátům (Kratochvíl, 1994, str.1).

A co jsou tedy příběhy a v čem spočívá jejich tajemství? Kratochvíl plasticky, jednoduše, srozumitelně vyjadřuje a popisuje příběhy. **Příběhy jsou mustry, které nám slouží při zfabulování vlastního života, při jeho uspořádání do příběhových celků** (a to nejen života jako sledu každodenních situací, ale stejně tak i denního snění a všech vrstev vlastního já v jejich složitých dotecích, i tady se rodí přeludné příběhy, viz Oidipův komplex).

Příběhy jsou obranou proti úzkosti z lidské existence a lidé se k nim upínají jako k šanci zorientovat se ve vlastním životě, a lidstvo se k nim upíná jako k šanci zorientovat se ve vlastní historii. A slast kterou zakoušíme z dobře vymyšleného a dobře napsaného příběhu, je tedy také zážitkem z vědomí, že lze život uspořádat do řádu příběhů, do přehledně strukturovaných celků.

Starý (2002, str. 26) ve svém eseji Velký malý příběh tuto zkušenost shrnuje takto: **příběh poskytuje člověku možnost, aby vtiskl svému životu, dějinám a světu vůbec celistvý tvar a smysl. Příběh má nezastupitelnou integrující funkci v lidském životě, a to tím, že poskytuje vzory, pomocí nichž lze fabulačně uspořádat jinak nepřehlednou změť událostí a vzájemně nesouvisejících faktů života a dát jim určitý smysl.**

Příběh má velký celospolečenský účinek, neboť všechna náboženství, ideologie i velká politická a společenská hnutí se ve svých počátcích i klíčových okamžicích své historie prezentují v jednoduchých, přímo „lidových příbězích“, srozumitelně směřujících přes „zápletky“ k „pointě“, k završujícímu „happy endu“ (Kratochvíl, 1994, str. 1).

Na druhou stranu nejtypičtějšími příběhy našich dnů jsou reklamní šoty a jejich protějšek, politické aféry, žurnalisticky zfabulovaná politika. V období prudkých změn a obrovského společenského pohybu se příběhy redukuje na co nejjednodušší, nejbanálnější, nejkontrastnější a stále se znovu opakovaná příběhová schémata. A reklamní šoty a politické aféry, to jsou dva póly tohoto zjednodušeného vnímání světa. Období prudkých změn a společenského pohybu také vyjevuje neverifikovatelnost příběhů, jejich klamavou substanci, neobhajitelnost příběhové kauzality například tím, že vchází v obecné povědomí, že pod historickými příběhy je celá zmrzlina rozličných příběhů a existuje několikero verzí vítězích se k jediné historické události. Názorným příkladem je několikrát příběh únorového převratu, ale i několikrát příběh listopadového převratu.

Ale vraťme se k samotné podstatě příběhu. Fischer (2005) říká, že **vyprávění, narace, mýtus patří k nejstarším způsobům lidského vyjadřování a mezilidské komunikace vůbec**. Vyprávění se skrývá v samotné struktuře lidského času. **Vyprávění patří nutně k existenci. Vyprávíme, sdělujeme se v časovém rozvíjení, v následnosti obrazů, historek, ve velké story, jinak bychom nebyli, co jsme.**

Příběhy se vrství jeden na druhý a vytvářejí neproniknutelnou houštinu souvislostí. Říká se přece, že všechno souvisí se vším, **nejdůležitější je vědomí souvislostí, lidé jsou kontextuální bytosti**. Narativní síť houstne, často tak, že za ni už nelze proniknout. Vyprávění se stává kantovským světem pro nás, za ním už není žádná věc o sobě. Není nic mimo kontext vyprávění, a když vyprávění chybí, ztrácí se svět, protože mu bez story přestáváme rozumět. Něco (někdo) jaksi vypadlo z kontextu.

2.2 Základní definice příběhu

Narativní psychologie podle Bačové (2000, str. 121) poukazuje na to, že **svoje životy žijeme jako příběhy. Tedy naše naděje, ambice, strachy a sny mají formu příběhů. Sobě i jiným vyprávíme verze příběhů o tom, kým jsme, kým jsme byli, kým budeme. Příběh je prostředek, kterým se vztahujeme k jiným a konstruujeme sebe jako smysluplné a poznávající osoby.**

Vyprávění - narace je symbolizované vyličení jistého jevu anebo sledu aktivit (anebo jiných dějů).



Příběh - narativum, je to o čem se vypráví. Příběh organizuje a zvýrazňuje tím, že vkládá do obsahu časové uspořádání (příběh má svůj začátek, střed, konec).

Příběh, vyprávění (narativum) je postup, kterým jsou minulé anebo budoucí jevy (imaginární anebo reálné) „zpřítomňované“ – jsou zahrnuté, oděné, zhmotněné, do slov, aby vysvětlili, vyprávěli, zabavili, informovali, ovlivnili a podobně. Příběh neexistuje bez vyprávění.

Příběh netvrdí, že reprezentuje reálný stav věcí. Příběh uspořádává sociální svět, prožívání, zkušenosti, děje. Příběh události uspořádává takovým způsobem, aby vyprávění mělo pointu. Pointa příběhu způsobuje, že příběh může téměř konkurovat teorii. Teorie je totiž naopak systematickou, technologickou procedurou, která analyzuje svoje data, která mají za úkol reprezentovat reálný stav věcí. V příběhu vyprávěné prožívání lidí má sílu odolávat teorii, jaké má prožívání být, anebo jak je možné jej vysvětlit. „Zabalení“ prožívání do příběhu mu dává jiné dimenze, poskytuje mu jednotící kontext. Dokážeme sdílet v příběhu vyličené prožívání. Zdrojem síly příběhu je vzájemná hra významů v příběhu.

Čermák (2004a, str. 17-18) chápe **pojem narativní** (narativita) jako dvojznačný. Nejrozšířenější a nejobecnější pojetí odkazuje na jakýkoliv psaný text a zahrnuje i jakoukoliv promluvu. V užším slova smyslu **jde o procesy vytváření příběhu, o kognitivní schémata příběhu nebo výsledky tohoto procesu.** Ty bývají nazývány příběhy, vyprávěními, osobními historiemi.

Příběh je popisem nějaké události, což implikuje, že je zakotven v konkrétnosti, každodennosti, časovosti a vystižení detailu. I když se na první pohled zdá, že životní příběhy a i příběhy literární (fiktivní či dokumentární) jsou převážně neuspořádané, základem jejich reflexe je implicitní provázanost separátních příběhů, která má podobu struktury, kategorií (např. žánrových), úvah o jejich podobnosti apod.

Narativita je pak termín, který je používán pro vystižení něčeho, co je příběhu inherentní (tzn. obsažené, vnitřně spjaté), ale co sám o sobě neexplikuje. Narativita totiž zachycuje význam, něco, co je skryto „za“ příběhem nebo „v“ příběhu.

Vypravěč volbou prostředků vyprávění, důrazem na některé aspekty příběhu, ale i tempem vyprávění, včleňování příběhu širšího kontextu, určením začátku i konce příběhu a mnoha dalšími diskursivními instrumenty připravuje zázemí pro reflexi příběhu, která následuje poté, co kouzlo příběhu či fascinace příběhem pominou.

Neubauer (In Struková, 2003, str. 4) definuje příběh jako jazykový útvar určený k vyprávění. Příběh se odehrává v čase a představuje děj. To znamená, že má nejen začátek a konec, nýbrž i „hlavu a patu“ – tj. dává smysl. Právě proto daleko lépe příběhem, a nikoliv přesnými chronologickými a faktografickými údaji, lze sdělit událost. Prostřednictvím příběhu se člověk vztahoval ke světu a sám k sobě od pradávna – mýtický člověk si skutečnost nevykládal. On ji vyprávěl – v podobě příběhů a pomocí představ, kterými vytvářel svůj svět.

Podstatné je, že příběh, a to i životní příběh člověka, má smysl. **Neubauer hovoří o vnitřním a vnějším horizontu smyslu příběhu.** Vnitřním horizontem smyslu má na mysli, že příběh má hlavu a patu, jednotný děj, jednotný tvar, tzn. je dostatečně jedinečný, aby stál za vyprávění, leč zároveň dostatečně podobný ostatním příběhům, aby byl srozumitelný, aby zapadal do celku skutečnosti, náležel do světa vypravěčů a posluchačů a nepůsobil cize, nenáležitě. Vnější horizontem smyslu příběhu má na mysli jeho přesah, to, do jaké míry souvisí s příběhem světa.

Bahbouch (2002, str. 28) ve své úvaze o příběhu naznačuje přímou souvislost i s uměním a zde se již otevírá i možná paralela s arteterapií: **Život je možné v každý okamžik možné prezentovat jako relativně uzavřený tvar, který jsme s to rekapitulovat, převyprávět.** Analýzy příběhů mohou být prováděny nejrůznějšími způsoby. **Můžeme rozebírat romány, záznamy ústních vyprávění, ale třeba i hudební díla, ba dokonce díla výtvarná, a to i přes jejich zdánlivou časovou bezrozměrnost.** Je překvapivé, jak se objevují v různorodém materiálu tytéž tvary. Je patrné, že naše příběhy jsou přes svou nahodilost vedeny určitými zákonitostmi, pro něž máme, přestože si to neuvědomujeme, cit.

Jistou souvislost s obrazy a tedy snad se dá říci i s arteterapií, otevírá i **Čermák** (2002, str. 20): **Předmětem narativní analýzy může být literární práce, deníky, autobiografie, konverzace, verbální orální životní historie získané v interview, ale také rozhovor nad obrazovým materiálem, apod.**

2.3 Teoretická východiska

Čermák (2003a, str. 514) píše, že konstituování narativní psychologie je výsledkem dlouhodobého a nesnadného vývoje určitého uvažování o člověku. Narativní psychologie nevznikla bez souvislostí, neobjevila se jako nečekaný myšlenkový výboj, nevynořila se z nahromaděného vědění jako nová kvalita, nejde o objev ze vzduchoprázdna. Narativní psychologie se objevuje na scéně jako výsledek poměrně diferencovaného vývoje myšlení

zejména v literární teorii, filosofii či lingvistice. V psychologii se o příběh jedince jako jeden za zdrojů psychologického poznání i pomoci zajímali psychologové dlouho před tím, než jej začali systematicky studovat. Hlavními tématy narativní psychologie jsou témata jako: narativní identita, narativní paměť, narativní psychoterapie a narativní výzkum.

V této širší kapitole budou představeny základní teoretická východiska narativní psychologie a v dalších kapitolách pak další témata významná narativní psychologie.

2.3.1 Vyprávění příběhu

Chrz (2002a, str. 59-60) podává základní – bazální pojetí příběhu. **Vyprávění příběhů je pro člověka důležitou formu strukturace lidské zkušenosti. Myslíme z hlediska příběhů, žijeme příběhy, jednáme ve shodě s příběhy. Také identita, ať se již jedná o totožnost jednotlivce či společenství, je z podstatné části utvářena příběhy.**

Příběh umožňuje chápat život jako souvislý a smysluplný děj. Vyprávění příběhu je důležitým prostředkem uvádění člověka do světa společně sdíleného smyslu, do světa hodnot, tradice, historie; krátce – do světa lidské kultury.

Pokus o vymezení pojmu příběh je možné začít konstatováním, **že podstatou příběhu je děj.** (Aristoteles, 1993). Konstrukce děje příběhu spočívá v **uspořádání jednání či událostí do určitého jednotného celku, který má začátek, prostředek, konec.** Vyprávění příběhu spočívá v určité **pořádající aktivitě tvořící z událostí jednotný a vzájemně propojený celek.**

Příběh je **řadou událostí následujících za sebou.** To však ještě nečiní z řady událostí příběh. Abychom mohli hovořit o příběhu, pak je třeba, aby alespoň některé z **těchto událostí, byly aktem jednajících postav.** Dále je nutné, aby tyto **události,** či alespoň některé z nich, **vyplývaly jedna z druhé.** A konečně je nezbytné, aby takováto **řada kauzálně zřetězovaných událostí byla jednotným celkem.** Příběh musí mít začátek, prostředek a konec, musí mít určité směřování čili jinými slovy: **musí dávat smysl.**

2.3.2 Vyprávění příběhu z hlediska kognitivní psychologie

Chrz shrnuje základní pojetí vyprávění příběhů v kontextu kognitivní psychologie (2002a, str. 60 – 61; 2002b, str. 42 – 43). Hlavní otázka, kterou si kladou kognitivní psychologové, zní: Jakým způsobem je vyprávění, jakožto určitá forma řečové aktivity, zastoupeno v mysli jedince, tj. jaká je jeho mentální reprezentace? A předpokládá se, že člověk disponuje určitými mentálními strukturami, které umožňují chápat, reprodukovat, popřípadě vytvářet vyprávění. K problematice vyprávění příběhu je přistupováno tak, že jsou

modelovány předpokládané intrapsychické struktury a procesy, a to jak v případě porozumění, tak produkce příběhu.

Kognitivní psychologové používají **pojmu mentální schéma** za účelem vysvětlení konstruktivní povahy paměti. **Prostřednictvím schémat jsou reprezentovány kompletní sekvence událostí.**

Struktura mentálních schémat představuje i přes bezpočet různých druhů **příběhů** určitý invariant, **tvořený typickým uspořádáním**: na počátku je nastolena **situace**, v níž jsou uvedeny postavy; poté následuje **počáteční událost**; se kterou obvykle vyvstává určitý **cíl**; poté následuje řada **pokusů** dosáhnout cíle a tyto pokusy přinášejí určité **výsledky**, tj. buď úspěch či selhání. Takováto schémata umožňují uchopovat proud událostí jako uspořádané a smysluplné celky.

Kognitivisté se pokoušejí domýšlet často formulovaný předpoklad, že „myslíme z hlediska příběhů“, a ptají se: „**jak příběhem myslíme**“? V rámci odpovědi na tuto otázku byl vytvořen tzv. „**model kauzální sítě**“, podle něhož porozumění či produkování příběhů spočívá ve zřetězení elementů vyprávění do určitého kauzálního, k cíli orientovaného vzorce. Je zde konstruována určitá síť kauzálních vztahů, určitý mentální model či schéma, jehož prostřednictvím dochází ke generování interferencí (tzn. vzájemné prolínání, ovlivňování, střetávání) tj. k určitému typu usuzování. Kognitivisté popisují elementy předpokládané kauzální sítě (situace, události, cíle, atd.) a typy kauzálních vztahů mezi těmito elementy a rozeznávají různé typy interferencí (explanace, asociace a predikce). To, že příběh je prostředkem porozumění, znamená pro kognitivisty, že je mentálním schématem generujícím interference.

Odpověď na základní otázku, „jak myslíme z hlediska příběhů“, tedy zní: **generujeme inference prostřednictvím zřetězením elementů vyprávění do určitého kauzálního vzorce.**

Vedle reprodukce prezentovaných příběhů se výzkumy kognitivních psychologů zaměřují na **problematiku autobiografické paměti** (Neisser). Zde se ukazuje, že „**zapamatované já**“ je **aktivně konstruovaným a v průběhu života neustále rekonstruovaným příběhem**, který je strukturován mentálními schématy obdobnými schématům strukturujícím naši paměť pro vyprávěné příběhy (Chrz, 2002a, str. 60; Čermák, 2004b).

Podrobně se kognitivní psychologii věnuje Švancara (1994) a Sternberg (2002).

2.3.3 Vyprávění příběhu z hlediska sociálního konstruktivismu

Na rozdíl od kognitivní psychologie sociální konstruktivistické pojetí vyprávění dává do závorcky problematiku lidské mysli (Gergen, In Chrz, 2002a, str. 61). **Sociální konstruktivismus** se částečně shoduje s kognitivní psychologií v otázce **konstruktivní povahy lidského poznání**. Zásadní rozdíl však spočívá v tom, že to, co je konstruováno, není poznání chápáné jako informace, ale zkušenost a „self“, a že tato **konstrukce neprobíhá v individuální mysli chápáné prostřednictvím předpokládaných mentálních struktur či mechanismů, ale ve společenské a kulturní praxi, a to především prostřednictvím jazyka** (Bamberg, In Chrz, 2002a, str. 61).

Sociálně konstruktivistickou koncepcí vyprávění je formu diskurzu (rozhovoru) sdílenou členy příslušné kultury v rámci určité tradice. Gergen se pokusil identifikovat určitý soubor konvencí, které se uplatňují při konstrukci vyprávění v současné západní kultuře. **Srozumitelný příběh** podle něj **musí splňovat následující kritéria** (Chrz, 2002a, str. 61; 2002b str. 42):

1. Ustanovení hodnotného cílového bodu, tj. stavu, jehož je třeba dosáhnout, či jemuž je třeba se vyhnout.
2. Výběr událostí relevantních vzhledem k cílovému bodu.
3. Uspořádání vybraných událostí v rámci určitých časoprostorových vztahů.
4. Stabilita identity postav v průběhu času.
5. Kauzální zřetězení událostí.
6. Zarámování příběhu určitými výrazy signalizujícími začátek a konec.

S využitím těchto konvencí vyprávění je možné generovat koherenci a směřování v událostech lidského života, který tak získává smysl, tj. jednotlivé události se stávají významnými.

Takováto konstrukce umožňuje člověku chápat sebe jako kohosi, kdo se pohybuje v čase směrem k určitému hodnotou obdařenému cíli. K tomu se mu nabízí určitý repertoár „žánrů“, „zápletek“ či „charakterů“, které převládají v dané kultuře.

Vyprávění pak tvoří naši identitu především „žitým vyprávěním“, či „žitým příběhem“. Jde o chápání a prožívání životních událostí jako souvislého a odněkud někam se odvíjejícího života. **Identita jednotlivce je „textem“ či příběhem**, který je do určité míry napsán daným společenstvím na základě forem diskurzu (jako daného systému sociálních vztahů) a na druhé straně člověk přijímá zodpovědnost za svůj příběh, který spoluvytváří (Chrz, 2002b str. 42).

Podrobněji se k problematice sociálního konstruktivismu a osobní identity jako textu vyjadřují Berger, Luckhan (1999); Bačová (1999); Gjuričová, Kubička (2003); Petříček (1993); Čermák (2004c); Procházka, Norcross (1999). Níže se budu dále zabývat pojetím sociálního konstruktivismu v narativní terapii.

2.3.4 Vyprávění příběhu a tematické linie

V autobiografických rozhovorech dávají lidé určitý výraz tomu, „oč se v životě jedná“. V lidské zkušenosti, vyjádřené prostřednictvím vyprávění, se zpravidla „o něco jedná“, přičemž toto „něco“ je možné chápat jako „téma“. Podle McAdamse (In Chrz, 2003, str. 135) je „téma“ **opakujícím se vzorem lidských přání a záměrů, tj. tím, co člověk v životě chce a sleduje v čase**. Ve své zkušenosti obvykle něco chceme či k něčemu směřujeme, tj. „o něco nám jde“. Podobně jako literární příběhy, jsou také „příběhy, které žijeme“, vyprávěním na určitá „témata“ či „na motivy“, která jsou jakousi „látkou“ naší zkušenosti. **Autobiografická vyprávění jsou ztvárněna z „látky“ tužeb, přání či záměrů. Narativní konstrukce vtiskuje této „látce“ určité podoby ztvárnění. Milujeme a nenávidíme, radujeme se a truchlíme, obáváme se a doufáme, sníme a plánujeme prostřednictvím příběhů, které žijeme a které vyprávíme** (Chrz, 2003, str. 135).

McAdams (In Chrz, 2000b, str. 43, 2003) představuje model „identity jako životního příběhu“. Podle tohoto autora je **identita životním příběhem, je „internalizovanou narativní integrací minulosti, přítomnosti a anticipované budoucnosti, poskytující člověku pocit jednoty a účelnosti“**. Základní kategorií modelu je téma či tematická linie. **Téma je chápáno jako opakující se vzorec lidských přání a záměrů, jako to, co lidé chtějí a sledují v čase**.

Téma je „trs narativního obsahu“ daný tím, co jednající osoba v příběhu opakovaně chce či k čemu směřuje. **Zdůrazněním různých témat v osobním příběhu je „tvarována“ lidská identita. Vývoj identity spočívá ve způsobu, jakým jsou různé motivy „předkládány“ do centrálních témat životního příběhu**. McAdams se při popisu problematiky narativní identity zaměřuje na:

- 1) Klíčové události: zde se jedná o významné momenty v příbězích a jejich přiřazení k tematickým liniím.
- 2) Perspektivní zaměření: v širším smyslu jde o životní plány, cíle a perspektivy. V užším smyslu McAdams popisuje tzv. „generativní scénáře“, které jsou součástí „identity jako životního příběhu“.
- 3) Personifikované obrazy sebe a druhých.

4) Hodnoty a přesvědčení.

McAdams (In Čermák, 2003a, str. 525) mluví o **tvořivé potenci**, kterou rozumí to, že jedinec má vizi o tom, co chce do svého příběhu vložit nebo z něj naopak vyjmout. Jde tedy o schopnost průběžně „přepisovat“ či „převyprávět“ životní příběh, či nalézt jinou tematickou linii. Životní příběh má integrující povahu, to ale neznamená, že můžeme člověku porozumět prizmatem (určujícím pohledem) jediné příběhové linie. Jde spíše o širokou škálu sub-příběhů. Identita a smysl života je dosahována, utvářena prostřednictvím dílčích životních příběhů.

Níže se budu dále věnovat McAdamsově teorii tematických linií v souvislosti s identitou člověka. V širších souvislostech o McAdamsových tematických liniích referuje Čermák (2003a) a Macek (2000).

2.3.5 Vyprávění příběhu z hlediska hermeneutického pojetí P. Ricoeura

Pro narativní psychologii je velkou inspirací dílo francouzského filosofa P. Ricouera (2000, In Chrz 1997; 2002a, str. 62; 2002b, str. 44; Čermák, 2002, str. 16; 2003, str. 518), který ve svých pracích **promýšlí problematiku úlohy fikce v životě** v souvislosti s dvěma tradičními tématy poetiky: metaforou a vyprávěním. Ricouer **podržuje metaforu a vyprávění pod společný pojem „sémantická inovace“**. V případě metafory je sémantickou inovací nalezení či vytvoření podobnosti, díky níž určitá výpověď „dává smysl“. V případě vyprávění **spočívá sémantická inovace ve vytvoření dějové souvislosti „dávající smysl“ určité řadě událostí**. Vyprávění podobně jako metafora, je tedy prostředkem tvorby významu a smyslu.

Vyprávění příběhu vytváří fikci, jejíž funkcí je redeskripce jednání. Vyprávění je určitým modelem k redeskripci jednání. Konfigurace vytvořená konstrukcí dějové souvislosti se vrací z fiktivního vyprávění zpět do života a refiguruje oblast lidského jednání. Otázkou je: Čím je fiktivní vyprávění na rovině reference, tj. odkazu výpovědi ke skutečnosti? Úlohou vytváření fikce je umožnění určitého odstupu od zavedeného pojetí skutečnosti, který je aktivní otevřeností možnostem, které jsou ve skutečnosti obsaženy. Vyprávění fiktivního příběhu je určitým modelem, který umožňuje refiguraci či redeskripci jednání. Ricouer používá výrazu „**poetika jednání**“. **Funkcí narativní fikce je poodstoupit od skutečnosti, to znamená poodstoupit od zavedených způsobů jednání, umožnit tak otevřenost novým možnostem jednání.** Není skutečného jednání bez určitého druhu imaginace a touto **imaginací jednání je narativní fikce, která rozehrává jakousi svobodnou hru možného,**

tj. možného jednání. Odpovědné jednání, tj. takové, které se svobodně rozhoduje, potřebuje vědět o svých možnostech, tj. potřebuje odstup od fikce, potřebuje imaginaci, kterou poskytuje vyprávění (Chrz, 2002a, str. 62; 2002b, str. 44).

Ricouer je přesvědčen, že **život se stává v pravdě lidským proto, že je artikulován narativním způsobem. Život má prenarativní strukturu, která je do narativní struktury přetvořena dějem příběhu, jenž je o životě vyprávěn. Život má implicitní význam, který se explicitně vynořuje v příběhu.** Život má tedy implicitní význam, který se explicitně vynořuje v příběhu. V procesu vytváření děje je relativně nejasné předporozumění každodennímu životu změněno do jasnější, lucidnější, přesnější konfigurace. **Vztah mezi životem a příběhem je hermeneutickým kruhem: příběh je založen na předporozumění života a mění jej do zcela rozvinutého porozumění** (Čermák, 2002, str. 16; 2003a, str.518).

Ricouer promýšlí hermeneutické vztahy mezi životem a příběhem, kde se interpretace (příběh) a život samotný navzájem ovlivňují. Význam se tvoří v příběhu. **Význam života může nabýt svoji formu pouze v příběhu – vyprávění nemůže být bez významu** (Čermák, 2003a, str.518).

2.3.6 Vyprávění příběhu z dalších hledisek

Významným přínosem pro narativní psychologii je **hlubinně dynamická psychologie** se svými představiteli S. Freudem, D. Spencem a R. Schaferem. Protože jejich teorie jsou primárně spjaty s psychoterapií, tak se jejich přínosu budu podrobně věnovat v kapitole Příběhy a psychoterapie.

Narativní psychologie čerpá velkou inspiraci z **literární teorie a lingvistiky**.

V.J.Propp (1928/1999) ve svém díle Morfologie pohádky a jiné studie identifikuje v pohádkách a mýtech abstraktní prostředky, které příběh strukturují tak, aby vynikla jeho srozumitelnost. Psychologa zaujme jeho kongeniální (vhodnost, přiměřenost, příbuznost) typologie jednajících postav vyvozená z jejich funkce v pohádkovém ději (Čermák, 2003a, str. 514). Proppova práce je také používána při hlubinně dynamickém výkladu pohádek – např. Bettelheim (2000), von Franz (1998), Černoušek, (1990) a je také využívána ve studijních materiálech Ateliéru Arteterapie.

Mezi další významné autory patří Barthes (2002), Rimmon-Kennanová (2001) a Pechar, kteří ve svých dílech uvádějí i psychologické a psychoterapeutické přesahy.

Bohužel vzhledem k tématu a rozsahu této práce se nebudeme těmito autory dále zabývat.

2.3.7 Struktura pravděpodobného příběhu

Bahbouch (2002, str. 28-29; 1997) uvádí, že náš život – životní příběh je možné prezentovat jako relativně uzavřený tvar, který jsme s to stručně rekapitulovat, převyprávět. **Tvar našeho příběhu má určité zákonitosti.**

Bahbouch uvádí výzkum, který se zákonitostmi tvaru příběhu zabývá. Účastníci výzkumu měly zaznamenat nejdůležitější momenty a zlomové události ve svém životě. **Průměrný počet významných životních událostí u zkoumané skupiny byl 7, což souvisí s magickým číslem 7 +/- 2 prvky**, které představuje počet paměťových štěpů, které je schopen si člověk zapamatovat naráz a zároveň je naráz také vnímat. Přitom není důležitá délka života a dokonce se podobné číslo objevuje u zadaných krátkých časových úseků – např. čtrnáctidenní dovolená. Velmi důležité je také rozmístění momentů v průběhu celého děje, které není nahodilé a je nerovnoměrné. Významné události se zhušťují s blížícím se koncem. Rytmus se zrychluje. Vybavit si můžeme například časový průběh Nového zákona nebo i strukturu reklam i filmu. Toto zvláštní rozdělení životních událostí je výsledkem vnímání vlastního života, které se podřizuje jakémusi kánonu. Člověk uvádí častěji události z nedávnější doby než události dřívější. Jako by se události postupně vzdalovaly a z řady štítů, které jsme viděly zblízka, zůstane v dáli jen jedna dominanta. Dále je zajímavé rozdělení událostí v čase – zrychlování příběhu v čase. Důležitým mezníkem je bod $\frac{3}{4}$ času. Čím více se blížíme přítomnosti, tím jemněji rozlišujeme menší časové úseky. **Toto rozdělení je nápadně podobné se zlatým řezem ve výtvarném obraze.**

Díky těmto schémátům jsme schopni nalézat řád v zdánlivé nahodilosti lidských příběhů. Tyto zákonitosti našich životních příběhů si neuvědomujeme, ale přesto pro ně máme cit. Důležitou vlastností v těchto zákonitostech je soběpodobnost, kdy dochází ke shodě rozložení významných událostí u každého jednotlivce zvlášť. Každý detail, každý dílčí podpříběh je podobný příběhům delšího trvání, do nichž je vnořen. Z titěrných časových úseků rozvíjíme vzorce týkající se nemalé části našich životů, abychom se pak obloukem od těchto gigantických rozměrů vrátili zase zpátky. **A to vše se snahou hledat nové převyprávění, nové, nosnější struktury, které se v našich životech začnou replikovat.** Takto se pohybujeme mezi začátkem a koncem, dvěma atraktory, do jejichž blízkosti se náš čas ve zrychlujícím tempu řítí.

2.4 Narativní myšlení

Lidé ze své podstaty vyprávějí příběhy. Příběhy poskytují koherenci a kontinuitu zkušenosti člověka a hrají centrální roli v naší komunikaci s jinými.

Osoba je živým „textem“, vlastníkem světa příběhů. Narativní epistemologie (nauka o poznání) narušuje ideu velké teorie a implicitně v sobě **obsahuje hledání lokálního vědění**, což posiluje pluralitu a reflexivní vědění (Čermák, 2002, str. 15).

Význam našich životů je diktován příběhy, které žijeme a jež pak vyprávíme. **Vyprávění je způsob, kterým spojujeme události do smysluplných sekvencí a tím konstituujeme smysl svého já jako protagonisty vlastní autobiografie.**

Vyprávění příběhu (žití příběhu = jednání) je strukturováno našimi anticipacemi o budoucnosti. Vyprávění příběhu je universální lidskou aktivitou, jednou z prvních forem diskurzu, kterou se naučíme jako děti a v průběhu života jej všichni používáme. Problémem zůstává, jak přeložit naše „vědění“ do nějaké formy vyprávění.

Zásadní otázka pak zní: Proč byl příběh vyprávěn právě takovým způsobem? Příběh tak je nositelem interpretace, je tudíž jak faktem, tak interpretací. Jedinec konstruuje minulé události a jednání v osobních narativních jednotkách aby dal najevo určitou identitu způsob i výsledek tvorby svého života. **Jedinci se tak stávají autobiografickými narativními jednotkami (narativitami), kterými sdělují něco o svém životě.** Tyto osobní konstrukce jsou obvykle lapeny do sítí životních příběhů komunity, hlubších struktur týkajících se podstaty života člověka jako takového. Jedinec navíc určuje sám, co je zahrnuto a co vyloučeno z narativizace, jak jsou události uspořádány do děje a jaký význam je jim prisuzován.

2.4.1 Narativní myšlení a kvalitativní metodologie

Stěžejním tématem kognitivistického přístupu k vyprávění je problematika tzv. narativního myšlení. Bruner přichází s tvrzením, že existují **dva způsoby organizace zkušenosti**: paradigmatický a narativní modus myšlení (Čermák, 1999, str.44; 2002, str. 19; Chrz, 2002a, str. 61; Bačová 2000, str. 121). Těmito mody organizujeme naši zkušenost, jsou komplementární, ale nejsou jeden na druhý redukovatelné. Paradigmatický modus myšlení, jehož vzorem je logicko-vědecké myšlení, strukturuje zkušenost prostřednictvím abstraktních pojmů a logických postupů. Naproti tomu narativní modus myšlení strukturuje zkušenost prostřednictvím příběhů. O obou modech myšlení je třeba se zmínit podrobněji.

Paradigmatický (logicko-vědecký) modus myšlení je myšlení intelektuálně vyvozené a rozvíjené logickým pozitivismem. Cílem je nastolit abstraktní, universální pravdu

nezávislou na kontextu. Toto myšlení strukturuje zkušenost prostřednictvím abstraktních pojmů a logických postupů. Je prezentováno dobře formulovaným argumentem, jež se nás snaží přesvědčit o své pravdě prostřednictvím precizní analýzy, logického vyčerpávajícího důkazu a empirickým objevem provedeným na základě promyšlené hypotézy. Je zakořeněno ve vědeckých induktivních modech myšlení a interpretuje svět pomocí abstraktního a propozičního vědění.

Narativní způsob myšlení je založen na **dobrém příběhu**, jenž svoji spolehlivost potvrzuje pomocí **podobnosti se životem**. Narativní vědění je organizováno prostřednictvím příběhů, které lidé vyprávějí o svém životě, o svých zkušenostech. Jako **subjektivní perspektiva světa**, který reprezentuje – zahrnuje jak znalost o světě, tak i úhel pohledu. Jeho součástí je **změna v čase, zejména prostřednictvím krize. Zahrnuje nevyslovenou znalost implikovanou vyprávěním**. Jde o **implicitní formu uvažování či vědění**.

Pro Brunera (In Čermák, 1999, str.44) je důležité porozumět tomu, jak příběh operuje jako instrument mysli v konstruování reality. Příběhy tvoříme spontánně a bez větší reflexe, ale nemůžeme opominout **klíčový rys narativity, jímž je reprezentace světa**. Příběh je východiskem pro validizaci našeho vědění o člověku. Propojení příběhů mezi sebou probouzí k reflexi, kategorizaci a také přispívá k uchopení jejich věrohodnosti, tj. odkazuje k validitě. **Příběh můžeme chápat jako model světa, narušení či odklon od obvyklého, komunikace subjektivity, jako projev víceznačnosti, může být konstruován jako řešení problému, je sociální konstrukcí vztažného světa a slouží jako prostředek komunikace citů a emocí**. To vše jsou prvky, jež rozšiřují tradičně chápané pojetí validity psychologického zjištění.

Narativní způsob myšlení odkazuje ke kvalitativní metodologii. Narativní kvalitativní výzkum patří do rámce interpretativní sociální vědy, která pracuje s hermeneutickým kruhem, jehož hlavními znaky jsou zkušenost, exprese, porozumění a posléze jako konečný vylidní produkt psychologického zjištění, interpretace (str.45). Ve výzkumu vstupujeme do zkušenosti jiného člověka, ke které nemáme přímý vstup a tak můžeme zkoumat pouze reprezentace zkušenosti jedince pomocí jeho vyprávění, sdělení, textů a interpretací. V hermeneutiko-narativním pojetí výzkumu lze identifikovat několik na sebe plynule navazujících úrovní: 1) primárně prožitkovou rovinu, 2) reflektovanou zkušenost či prožitek, 3) vyprávění o zkušenosti, 4) přepis zkušenosti, 5) analýzu zkušenosti a 6) čtení jako zkušenost (str. 47-49).

Kvalitativnímu výzkumu ve vztahu k narativitě se věnuje především Čermák (2002, 1999) a Štěpaníková, Čermák (1999) a dále se kvalitativním výzkumem v širším kontextu zabývají Disman (2000, str. 284-311) a Ferjenčík (2000, str. 243-247).

2.5 Příběh a identita

2.5.1 Hledání identity v postmoderně

Současná postmoderní společnost je určitou etapou vývoje individuálních i společenských vztahů, kdy je ohroženo uspořádání, kde by se člověk mohl cítit sebestě, společnost není transparentní, nechybí jí živelnost, svět není uspořádaný do podoby souvislého a soudržného celku. Psychologicky je v sázce hodně: Pocit bezpečí, uspořádání hodnot, klid duše, blahodárná stálost srozumitelné a silné autority, vědomí smyslu toho, co dělám (Lhotová, 2002, str. 447).

Postmodernu Lyotard (In Štěpánek, 2002) definuje jako nedůvěřivost vůči velkým filosofickým, ideologickým a historickým soustavám. Trvalou charakteristikou postmoderního životního stylu se stala nespojitost a nekonsekventnost jednání a epizodičnost různých sfér lidských činností. Souhlasná by mohla být představa povodně, záplavy, nadbytku, zbytnění, hypertrofie informací, zvuků, pohybů (Welsch, 1998, str. 10-11).

K tomu přistupuje **téma pomíjivosti vlastní osobnosti, které je spjato s tázáním po identitě – kdo jsem já? Otázky po identitě jsou zásadním úkolem pro člověka.**

Naše doba nám totiž přináší pocit rozkolísanosti existence, její „manipulovatelnosti“, pocitu „nedourčenosti“, neurčitosti a nedefinitivnosti všech forem, jež jsme přijali (Bauman, 1995, str. 27). Petříček (1992, str. 184) píše, že velkou jednotu vystřídala pluralita, a tedy každý z nás žije jakoby v průsečíku nejrůznějších příběhů (metanarací) z nichž každý sleduje své vlastní cíle a svou vlastní logiku, aniž by kterýkoliv z nich měl univerzální platnost.

Jedním z charakteristických rysů naší současné postmoderní doby je radikální pluralita, která vede k velmi aktuální otázce po identitě člověka. Zygmund Bauman (1995, str. 35; 1999; 2002) radikálně konstatuje: **Osobnost skutečně postmoderní se vyznačuje absencí identity.**

V principu může konstrukci identity napomoci psychoterapie. Často hovoříme o krizi identity a psychoterapeuticky nazýváme daný úkol „tvorbou osobního sebepojetí“ (Lhotová, 2002, str. 447).

Vědomí vlastní identity slouží potřebě orientace a zároveň potřebě jistoty a bezpečí. Jestliže se člověk dobře orientuje ve světě i v sobě samém, cítí se bezpečně. Relativní stálost osobní identity podporuje jistotu orientace člověka v sobě samém. Působí jako stabilizující a integrující činitel psychické aktivity. Tlak na změnu vlastní identity je zpravidla prožíván

jako zátěžová situace. Ohrožení či ztráta identity vedou k odcizení člověka sobě samému (Hartl, 2000).

Pro Slaměníka a Výrosta se v učebnici Sociální psychologie (1997) **identita stává procesem rozhodování a volby až v moderní době**. S růstem kulturní rozmanitosti ve společnosti, politickým pluralismem a zvýšením možnosti jednotlivce vybrat si svoje postavení nebo roli se **sebedefinování jednotlivce stává problémem**. **Jedinci mají větší možnost ovlivňovat svůj život, nezávisle si vybírat a dosahovat vícero multidimenzionálních identit v porovnání s předmoderními společnostmi.**

2.5.2 Příběh jako nástroj tvorby identity

Příběh se zaměřuje na identitu. Příběh slouží jako nástroj její konstrukce i poznávání (Čermák, 2002, str. 19-20). **Osobní narativy jsou z hlediska obsahu a formy lidskými identitami**. Podle toho pak příběhy imitují život a prezentují vnitřní realitu do vnějšího světa. **Současně tvarují a konstruuji vypravěčovu realitu a osobnost**. Příběh je **identita člověka, příběh je tvořený, vyprávěný, revidovaný, a znovu vyprávěný v průběhu života**. **Poznáváme se nebo se objevujeme a odhalujeme sebe jinými příběhy, které vyprávíme.**

Osobní narativy jsou zvláštním druhem příběhu, který si každý z nás konstruuje, aby se sestavil dohromady různé části svého já do smysluplného a přesvědčivého celku. Neobjevujeme svá já v narativitě, ale spíše se tvoříme prostřednictvím narativy.

Osobní angažovanost nebo alespoň přítomnost jedince v příběhu vysvětluje pojem **narativní identity**. Osobní identita je závislá na vzájemných vztazích mezi žitou zkušeností na jedné straně a příběhem, v němž je tato zkušenost artikulována, na straně druhé. Osobní identita znamená pocíťovanou jednotu zkušenosti. Tato jednotu je základem pro příběhy.

Díky tomu je současný člověk je nucen svoji identitu hledat. Hledání identity je celoživotním proces a skládající se z mnoha různých dílčích hledání. Hledání identity je pro člověka úkolem a svoboda volby je osudem člověka.

2.5.3 Integrované já a problém identity

Identita je vždy silně determinována i tím, co se děje „zde a nyní“. Právě v současnosti **může být problém integrity vlastního já formulován též jako problém souladu (jednoty) vlastních pocitů a vlastní zkušenosti**. Podle K. Gergena (1991, In Macek, 2000, str. 99) **si současný člověk často formuje „identitu“, která je neuspořádaná, roztržistá a složená z mnoha facet „já“, která nejsou vnitřně propojena do jednoho smysluplného celku**. Je to téma

současné postmoderní společnosti. **Postmoderní stav či okolnost se, obecněji řečeno, vyznačuje pluralitou hlasů, které se vzájemně snaží jeden druhého přetrumfnout v tom, co je pravá skutečnost – snaží se být akceptovány jako legitimní vyjádření pravdy a smyslu.** Podle **postmoderních předpokladů se lidé nacházejí ve stavu permanentní konstrukce a rekonstrukce.** Je to svět, ve kterém je vše předmětem vyjednávání. Každá pravda o já vytváří prostor pro reflexivní dotazování, ironii a konec konců i pro nezávazné zkoušení ještě nějaké jiné pravdy o skutečnosti. Jádru musí být oslabeno, aby drželo pohromadě (Gergen, In Macek, 2000, str. 99-100).

Gergenovy úvahy o hledání jednoty a smyslu já v divoké „multifrenii“ postmoderního světa dává McAdams (1997, In Macek, 2000, str. 100) do souvislosti s internalizovaným dialogem, který je základem jáské zkušenosti v teorii „dialogického já“. Podle ní má každý člověk v sobě celou řadu „já pozic“ – jedinečných, personifikovaných vnitřních hlasů, které se střetávají v dialogu, vytvářejí jakési multivokální já, které má podobu „polyfonického příběhu“.

Jde tedy o imanentní proces neustálého vztahování jednotlivých zkušeností se sebou samým. Základní funkcí je jednotící proces a tendence integrovat své já. K tomu přispívá i silící společenský tlak ve směru hledání a nalézání vlastní identity.

Vztah k sobě se v průběhu života mění a vyvíjí, je důležité najít souvislosti a kontinuitu. Člověk si vytváří svůj život a svoji identitu jako určitý příběh, stává se „vypravěčem sebe sama“. Takto vytvořená vlastní identita – příběh má schopnost restrukturovat minulost, vnímat přítomnost a anticipovat budoucnost.

Integrita vlastního já získává nový význam – procesuálně jde především

- vytváření a udržování vlastního příběhu. Obsahově jde o sebeporozumění, sebeakceptaci a sebezhodnocení v nejširším kontextu vlastního života (Macek, 2000, str.100-101).

2.6 Autobiografická paměť, vyprávění a příběh

Podle Čermáka (2004b) je autobiografická paměť v širším smyslu slova strukturou, která náleží do oblasti sebepoznání vlastní identity. Ve své bohatosti a plnosti se vynořuje v dospělosti a je přímo spojena s prožitými událostmi. Čermák je autorem odborného článku na téma Autobiografická paměť a životní příběh. Tento text velmi podrobně analyzuje problémy identity, autobiografické paměti, osobního životního příběhu a jeho vyprávění. Myslím si, že některé Čermákovy teze jsou velmi důležité jak v rámci tématu této práce, ale zároveň jsou důležité v terapii vůbec. Proto si dovoluji věnovat se tomuto textu déle.

2.6.1 Souvislost mezi pamětí a narativitou

Událost tvoří jádro, které je východiskem pro vytvoření kvazinarativní struktury. Vzpomínky, které jsou takto konstruovány **mají podobu příběhů nebo části příběhů. Mají identifikovatelný začátek, určitý vývoj motivů nebo témat a mohou dospět k závěru jako rozuzlení.** Vzpomínka, která se uchovala (zapamatovala) jako epizoda, nemůže být vybavena pouze jako abstrakt, shrnutí zbavené košatosti významů a vázanosti na kontext, ale může být rozvzpomenuta pouze jako převyprávění příběhu. **Některé epizodické vzpomínky jsou nabitě více než jiné, jsou spojené s emocemi, jak pozitivními, tak negativními. Některé jsou častěji vyprávěny, dobře se „prodávají“, a zároveň jsou výrazem originální signatury příběhu či příběhů, jimiž se představujeme světu. Některé se vyprávějí hůř, neboť jsou bolestivé nebo nedostupné naší interpretaci – „zapečetili“ jsme je a z nejrůznějších důvodů je nevyprávíme. Dříve či později si však najdou svoji cestu ven a začnou podrývat dominantní příběh, který nám slouží k porozumění vlastnímu životu, udržení jeho relativně nenarušené kompozice. A to je chvíle, kdy se objeví narativní trhлина, kdy nastává „potíž“ v příběhu. Jedinec se může zhroutit nebo začít s procesem převypravování svého příběhu, ať již sám, či s pomocí terapeuta. Jiné příběhy jsou dobře komponované a tvrdošíjně drží každodenní běh života v neměnné kontinuitě a koherenci. Jiné jsou iluzemi, které jsme si dlouho budovali či jsme si je vypůjčili od jiných. Ty pak mohou vstoupit do našeho života jako falešné příběhy (str. 30).**

2.6.2 Autobiografická paměť a události

Paměť zahrnuje **kreativní transformaci zkušenosti, spíše než by byla internalizovanou reduplikací obrazů nebo stop, které jsou konstruovány jako kopie. Nejde o fotografie, ale o fikce.**

Paměť není zachycením našeho vnějšího příběhu, ale perlou, kterou vydolujeme z minulosti vnitřního života, nepostihujeme naše bytí, ale zkušenost, nezaznamenává soubor událostí, ale příběhů. **Vzpomínáme-li, vždy vybereme události, které mají nějaký důvod, události, které nás zaujaly. Transformujeme je podle určité zápletky, charakterizace či žánru a zasadíme je do našeho prožívání či zkušenosti. Paměť jako forma vyprávění příběhu se neustále rozvíjí v mysli a často se ve vyprávění mění (str. 31-32).**

Autobiografická paměť je ve skutečnosti faktem umělecké fikce. Paměť slouží jako **nepostradatelný zdroj sebepoznání, ale nikoli ve zjednodušeném modelu pasivního skladu informací. Jsme-li uprostřed příběhu, pak jsme schopni porozumět, protože vnímáme témata, konflikty, postavy, atmosféru, symbolické propojení, koherenci,**

významy. Jsme toho schopni také díky naší kapacitě zachytit v příběhu významy minulosti ve vztahu k přítomnosti a také proto, že jsme nadáni výsadou anticipovat budoucí. Různá očekávání, která jsou přítomna v čase, se mění v průběhu „čtení textu“ životního příběhu, jsou modifikována a transformována. V životě se minulost vyvíjí jako zápleтка, bez ohledu na to, zda události života jsou takto interpretovány či nikoli. V důsledku podobné struktury sekvencí životních událostí struktura i obsah autobiografické paměti snadno „zahušťuje“, tj. stává se obsažnější paměťovými záznamy, které se rychle spořádávají do logických či koherentních celků (str. 32).

2.6.3 Životní příběh a koherence

Máme spíš tendenci vyprávět události tak, aby vyprávění drželo pohromadě, aby bylo koherentní v naší mysli. Tato představa je v souladu s obecným pojetím příběhu – jakéhokoli příběhu – jako prostředku, který vnáší řád do chaosu. Příběhy jsou způsobem uchování spojitosti událostí, které by jinak spolu v čase nesouvisely. Vyprávění příběhů směřuje k vytváření jednoty sekvencí událostí, které se tak snadněji zapamatují. Pokud je tato tendence narušena, pak jednotlivé části v paměti zůstanou izolovány, tj. odděleny od předchozí i následující události. Příběhy tak mají autoterapeutický i terapeutický účinek – činí události srozumitelnějšími.

Lidé jsou kolekcemi příběhů, skladem příběhů, studnicí příběhů. Lidé v ontogenetické trajektorii shromažďují příběhy a když mají příležitost, vyberou vhodný příběh a vypráví jej. To, co skutečně víme, jsou jen příběhy, které jsou konstruovány pomocí zkušenosti, narativních „faktů“, epitet či názorů nasbíraných v průběhu života.

Zapamatované příběhy konstituují náš vnitřní osobní příběh jako celek, jako naši zkušenost. Stává se naší vlastní definicí já. Jsme příběhy, které chceme o sobě vyprávět. Tyto příběhy vyprávíme nejen proto, aby nám jiní porozuměli, ale také proto, abychom porozuměli sami sobě. Vyprávění příběhů nám dovolu je kompilovat naši osobní mytologii a soubor příběhů, které jsme nashromáždili, je do jisté míry tím, kým sami jsme (str. 37-38).

26.4 Autobiografický narativní imperativ

Bez autobiografické paměti se neobejdeme, má podobnou naléhavost jako Kantův imperativ. Náš život ve společenství lidí je nemožný bez biografického imperativu. Náš osobní život by se zbortil bez imperativu autobiografického. Neustálým zpracováváním příběhu vlastního života tvoříme sami sebe. Být osobou znamená mít

příběh, který mohu vyprávět, příběh, v němž je self vždy narativně konstruováno. Každý člověk má životní příběh, vnitřní narativitu jehož kontinuita a smysl tvoří osu jeho života. Pokud se chceme něco dozvědět o člověku, zeptáme se ho, jaký je jeho příběh, jeho skutečný nejvnitřnější příběh. Neboť každý člověk je pro nás člověkem proto, že je vlastníkem příběhu, že má svou biografii. Člověk nás zajímá nikoliv jako biologická, ale spíše jako biografická entita (str. 38).

Autobiografický imperativ náleží do sféry lidských potřeb. Ochota lidí naslouchat příběhům jiných je úměrná naději, že i jejich příběh bude vyslechnut. A tak žijeme ve světě, který je utkán z příběhů, a jedním z nich je i náš příběh. Čím silnější potřeba uspokojit autobiografický imperativ, tím více se snažíme spojit minulé, přítomné a budoucí do smysluplného tvaru, smířit „své já“ a „svůj svět“. Naléhavost autobiografického imperativu začínáme pociťovat někde na začátku mladší dospělosti, kdy tak stojíme na prahu svého příběhu, kterému chceme rozumět a v němž máme potřebu nalézt smysl.

Puzení autobiografickým imperativem musíme vyprávět příběhy, abychom od sebe odháněli zapomínání, abychom udrželi vlastní zkušenost jako nepřetržitou. Vztah k jiným lidem nám zprostředkovává fakt, že se s nimi sdílíme stejnou potřebou vyprávět autobiografické příběhy a máme tendenci sobě i druhým rozumět v narativním kontextu. Nedokonalost vyprávění a vrtošivost paměti se pak udržují oba jejich aspekty – autobiografický a narativní – v neustálém pohybu, mírné tenzi, pochybnostech a otevřenosti k revidování, doplňování, rekonstruování. Autobiografická paměť i vyprávění životních příběhů jsou životaschopnými svou nedokonalostí, obohacují nás nutkavými pobídkami k hledání a uchování smyslu autobiografického příběhu a marnost našeho počínání nám usnadňují tím, že dovolí, abychom příběh svého života vnímali tak trochu jako žert (str. 38-39).

2.7 Příběhy a psychoterapie

Czech (2004, str. 88) říká, že žádný člověk nemá možnost porozumět či sdělit někomu jinému jakoukoliv dějinnou sekvenci, aniž by to učinil jinak než prostřednictvím příběhů, jež jsou určeny výhradně a bezvýjimečně k vyprávění. Jinými slovy: jakoukoliv minulou zkušenost nemůžeme uchopit jinak než narativně. V žádném případě nelze jít za nebo před příběh a vyhnout se tak jeho specifické konfiguraci veškerého dění a jednání. Zkušenost, jež není vyprávěna, je jen nejasná, beztvará, a vposled i nemá časová zkušenost, která představuje svět, jenž není vůbec obyvatelný (Ricoeur, 2000, In

Czech). To se týká i problému požadavku pravdivosti naší zkušenosti, ať ji již ji chceme rozumět nebo ji někomu sdělit (vyprávět).

Tyto závěry ohledně obecného významu narativity mají vliv na psychoterapii. **Člověk svůj problém, související s nějakými psychologickými obtížemi, nemůže terapeutovi sdělit jinak než prostřednictvím svého životního příběhu.** A naopak jeho protějšek mu nemůže jinak porozumět. Není-li při vyslovení tzv. diagnózy spolupřítomno hledisko vyprávěného příběhu, pak „profesionální“ počínání nejen ignoruje celistvost a životní konkrétnost osobnosti pacienta, ale je zároveň i nekorektní a nepravdivé.

Terapeutovi se nabízí jedinečná možnost porozumět pacientovým potížím v kontextu jeho životního příběhu, v němž jediném mají smysl. Pro psychoterapii to znamená, že chápat psychické a duchovní obtíže v kontextu životních příběhů je nejen užitečné a potřebné, ale i nutné, protože bez narativní reference není svět a tím i lidské osudy přístupný.

Starý (2000, str. 26) poukazuje na **důležitost vnitřního scénáře** (entelechii), v jehož intencích se rozvíjí individuální lidský příběh souběžně s tím, jak se fabuluje a zaplétá, tj. jak nabývá charakteru vyprávěného příběhu. Psychologové, jsou denně konfrontováni s poznatkem, že **vnitřní integrita jejich pacientů závisí v rozhodující míře na příbězích, které si tito pacienti o svých životech vyprávějí.** Lidé vyhledávají pomoc psychologa tehdy, když příběhy, jejichž prostřednictvím buď oni sami, nebo někdo jiný popisuje jejich zkušenosti, přestávají odrážet, co prožívají“, nebo když těmto prožitkům začínají odporovat. Cílem terapie je pokus nahlížet s klientem nové, jaksi příhodnější příběhy, které jsou s to zachytit a uspořádat do smysluplného celku jejich nové zkušenosti.

Tuto zkušenost obdobně popisuje Bačová (2000a, str. 124), neboť narativní (někdy označované i jako biografické) metody vycházejí z toho, že lidé prožívají svůj život jako příběh. **Proces vyprávění a poslouchání příběhů je i procesem „přetváření“ příběhů.** **Vyprávění příběhů má terapeutický potenciál.** Psychoanalytickou terapii je možné například vyložit jako úsilí o změnu smyslu minulosti klienta/klientky. To se dá udělat tím, že se „přemění“, „přepíše“ jeho, její životní příběh tak, že v něm bude mít klient jiné (pozitivní) místo. **„Převyprávění“ svého života osvobozuje od „tyranie jediného příběhu“.**

2.7.1 Vyprávění příběhu v hlubinně dynamické psychoterapii

2.7.1.1 Pojetí příběhu v dynamické terapii a psychodynamické narativní terapie

Východiskem psychodynamické terapie je jádrový mýtický příběh nebo stěžejní model životního příběhu, který slouží jako zdroj možných výkladových individuálních životních příběhů – například mýtus hrdiny nebo Oidipův mýtus. Využity mohou být staré

řecké mýty, biblické příběhy ale také pohádky. Přesvědčení o vlivu mýtů na individuální příběhy je založeno na argumentu, že jejich opakované vyprávění či převyprávění je tak časté, že mají vnitřní potenciál vyjadřovat základní pravdy o lidské existenci (Čermák, 2004c, str. 35).

Důkladným rozhovorem se vydolují informace o pacientově dětství, historii jeho života, z níž se vypreparují základní prototypické příběhy a dílčí vzorce chování, které způsobily potíže. Mnoho individuálních příběhů, které se ve skutečnosti získávají v procesu terapie, jež není snadno převoditelná do příběhu, se redukují na triangulační objektové vztahy, vývojové krize a přenosová témata s cílem dospět k nějaké formulaci nebo diagnóze (nebo obecněji k tomu, co terapeuta zajímá). **V konečné podobě jde spíše o terapeutovu verzi pacientova životního příběhu než o příběh, tak jak je vyprávěn pacientem** (Čermák, 2004c, str. 35-36; srov. Skálová, 2005; Mitchell, Blacková, 1999).

2.7.1.2 Varianty psychodynamické narativní terapie

Dovolíme-li si reformulovat **Fredův přístup**, pak pro něj tkví příčiny problémů pacienta v příběhu, který je skryt v nevědomí. Psychoanalytik se jej snaží odkrýt, jako se odkrývají archeologické nálezy. Freud upozorňuje ke konci života na to, že není tak snadné provádět spolehlivé psychoanalytické rekonstrukce příběhu, že jde spíš o proces v průběhu terapie, a to převážně na emocionální rovině.

Freud svoji „archeologickou metodu“ sofistikovaně popsal ve statí „**Konstrukce v psychoanalýze**“ (1937/1998), i když se tato archeologická metafora objevovala v různých polohách v jeho pracích již dříve. Tato metafora sehrála významnou roli nejen ve vývoji psychoanalýzy – **upozornila totiž na existenci nevyprávěných nebo obtížně vyjádřitelných příběhů i na souvislost s příběhy kultury či metapříběhy**. (Čermák, 2003a, str. 521; 2004c, str. 36)

S převratnou myšlenkou přichází v psychoanalýze **Donald Spence** (1982, In Čermák, 2003; 2004c, str. 36) ve své knize „Narrative Truth and Historical Truth“. **Příběhy nejsou jen záznamy faktů či běhů událostí, ale představují systém konstruující či vnášející smysl do chaosu percepce a životních zkušeností**. Doporučuje, aby Fredovo striktní pojetí příběhu - mýtu jako prototypického pro každého pacienta bylo nahrazeno převyprávěním příběhu při hledání životní linie či zápletky, která je ve službě konkrétního ega v přítomném čase. **Spence zřetelně odlišuje historickou pravdu jako existenci skutečných událostí, které se pacientovy přibodily, a narativní pravdu, která je konstruována v průběhu analýzy**. Freud však podle něj vystihl přesvědčivou sílu koherence příběhu zejména ve způsobu, jímž vhodně zvolená

rekonstrukce může zaplnit mezeru mezi dvěma událostmi, které nejsou pacientem vnímány jako spojené. **Rekonstrukce může zpočátku zjevně nesmyslnou spojitost učinit smysluplnou. Dobře konstruovaný příběh je obdařen reálnou a bezprostřední narativní pravdou, která je významným agens terapeutické změny.**

V roce 1983 **Roy Schafer** (In Čermák, 2003, str. 520; 2004c, str. 37; srov. Skálová, 2005; Mitchell, Blacková, 1999, str. 207-213 a 252-256) **explicitně vyjadřuje narativní ideu. Tvrdí, že nevyhnutelným osudem všech lidí je vyprávět si navzájem příběhy z nejrůznějších důvodů a tuto aktivitu vymezuje jako narativní jednání.** Schafer se odklání od klasické psychoanalýzy také v tom, že odmítá přijmout jediný možný způsob, jak vyprávět nebo převyprávět příběh analytického terapeutického dialogu. Psychoanalýza vnucuje terapeutovi velmi uzavřený diskurz, mohli bychom říci, že jako přípustná je jediná možná verze narativního postoje. Schafer jej považuje za klamný, neboť apriorně diskvalifikuje mnoho dalších způsobů, jimiž lze v psychoanalytickém vztahu vyprávět příběh. Navíc není k dispozici valorizační nástroj, který by potvrdil správnost narace vedené v psychoanalytických pojmech jako jediné správné. **Základem Schaferovi narativní hereze je multiplicita příběhů, pacient nevypráví pouze jeden příběh, ale mnoho jiných. Scénář vyprávění je v analytické situaci utvářen mezi pacientem a analytikem jako síť osobních a interpersonálních významů, které jsou ve správný čas revidovány a transformovány do narativních struktur.** Teorie mysli jako mentálního aparátu je podle něj insolventní a neúčinná, proto ji navrhuje zaměnit za porozumění lidským bytostem jako aktivním činitelům utvářejícím psychický svět, v němž žijí. Narativitu zde mj. vymezuje jako způsob, jímž jedinec tvoří popisy svého jednání nebo důsledků svého jednání.

Procesem vyprávění, narace, presentováním příběhu jako aktivního pacientova modu se Schafer dále zabývá v knize „Retelling a Life: Narration and Dialogue in Psychoanalysis“ (1992. In Čermák, 2003, str.520; 2004c, str.37). **Lidé tvoří zápletku příběhu ve vztahu k důležitým událostem, které se přihodí v jejich životě. V terapii jsou jak klient, tak terapeut angažováni v konstruování příběhu, často převzatého z dobře známého skladu možných příběhů.** Schafer se na rozdíl od klasické psychoanalýzy domnívá, že z hlediska očekávání změny v terapeutickém procesu je nezbytné měnit rámce dobře známých psychoanalytických fenoménů v různá témata příběhových zápletek či linií.

Tím je Schafer teoreticky blízko sociálním konstrukcionistům. Schafer dokáže vzít dobře známy psychoanalytický jev a změnit rámce témat i příběhu tak, aby korespondence s příběhem pacienta byla vyšší než z psychoanalytickým matapříběhem. Např. pojmem

obránný mechanismus (obrana) je nastolena dějová linie jakoby války a v zájmu narativní konzistence koherence je pro terapeuta závazné sledovat tuto dějovou linii příběhu. Koncepty, jako je obrana a odpor, implikují příběhovou linii „vztah je válka“ a podle Schafera představují pouze jeden typ příběhu. Příběh, který je základem terapie, je ve skutečnosti self-narativita klienta, která může být problematická, zmatená, nebo klientem pocíťovaná jako neuspokojivá. **Úkolem terapeuta je facilitovat vynoření alternativního příběhu. Prostřednictvím transformačního dialogu se terapeut-analytik pokouší destabilizovat, dekonstruovat a poukazovat na neznámé stránky narativního já, které klient vědomě prezentuje** (volné asociace umožňují, aby se elementy narativity vynořily, opakovaná sezení facilitují nové podoby příběhu a především jeho pokračování, hodinová sezení dovolují, aby se dějová linie vrátila k vlastnímu původnímu příběhu, který v nebezpečných situacích časného dětství vybudoval základy současné obrany). Vychází z předpokladu, že mechanismy obrany stabilizují a posilují problémový příběh, a proto je nezbytná analýza obran. Analytik se zaměřuje na kontradiktorické a inkoherenční aspekty klientovy narativity, sám začíná s převyprávěním klientova příběhu a vede analyzanda do procesu převyprávění, propracování, což může být chápáno jako opakované zpochybňování nebo problematizování příběhu, s nímž pacient vstupuje do terapie. Ukazuje se totiž, že právě takto pojatý analytický proces destabilizuje problémový příběh, což představuje pro pacienta naději (Čermák, 2004c, str.37 - 38).

Schaferova koncepce pravdy je blízká pojetí Spencově, avšak rozdíl mezi nimi výstižně vyjádřil Schafer (In. Čermák, 2003a, str. 520; 2002, str. 19): **Zvláště je důležité zdůraznit, že narativita není alternativou k pravdě nebo realitě; spíše je modelem v němž je nevyhnutelně přítomna pravda a realita. Máme pouze verze pravdy a reality. Narativně nezprostředkovaný, konečný přístup k pravdě a realitě nemůže být předložen. V tomto ohledu proto nemůže existovat žádný absolutní základ, na kterém by pozorovatel nebo myslitel stál; každý si musí vybrat svoji vlastní narativní verzi.** Pro Schafera je narativní pravda v psychice zakotvený příběh, ale navíc je to jediný druh pravdy, k níž se můžeme dobrat. Spence chápe narativní pravdu rovněž vyvozenou z psyché, avšak „pouze“ jako alternativu či substituci pravdy materiální či historické.

Schaferova i Spencova **koncepce byly přijaty jako revize psychoanalýzy.** Je to především Schaferova vize, jež vyvolává pozitivní odezvu v psychoanalytických kruzích, protože jsou **jednou z nejvýznamnějších psychoanalytických aplikací hermeneutiky.** Hermeneutická metoda je totiž tradičně v psychoanalýze akceptována jako užitečná

a spolehlivá v procesu psychoanalytických interpretací (srov. Skálová, 2005; Mitchell, Blacková, 1999, str. 207-213 a 252-256).

2.7.2 Narativní terapie z pohledu sociálního konstruktivismu

2.7.2.1 Pojetí příběhu v sociálně-konstrukcionistické psychoterapii

Čermák (2004c, str. 40) shrnuje základní pojetí sociálně-konstrukcionistické psychoterapie: Postmoderní pojetí světa, které je zdrojem sociálně-konstrukcionistického názoru na skutečnost, je založeno na předpokladu, že **neexistuje žádná objektivní, na lidském jednání nezávislá realita. Proto je důležité zaměřit se spíše na to, jak lidé ve společnosti vyjednávají o moci, vědění a tzv. pravdách a jak se v těchto diskursivních jednotkách eventuálně dosahuje konsenzu.** Východiska úvah o člověku v narativním diskurzu a ve vztahu k sociálně-konstrukcionistické terapii jsou podle Fredmanové a Combse (In Čermák, 2004c, str. 40) vymezena **čtyřmi základními idejemi: 1. Reality jsou sociálně konstruovány. 2. Reality jsou konstruovány prostřednictvím jazyka. 3. Reality jsou konstruovány a posilovány prostřednictvím příběhů. 4. Nejsou žádné zásadní pravdy.**

Příběh je pro sociální-konstruktivisty způsob vědění. Vědění je organizováno do narativních jednotek implikujících vztažený svět. Příběh může být vytvořen vypravěčem nezávisle na posluchači, ale existovat může pouze mezi vypravěčem a posluchačem, pro něhož je vytvářen a kterým je do určité míry také vyvolán. Vyprávění si lze představit jako představení sebe sama – jednou z významných funkcí vyprávění příběhů je obeznámit jiného člověka se sebou samým.

2.7.2.2 Sociálně- konstrukcionistická narativní terapie

Narativní terapie se snaží o převyprávění života či převyprávění zkušenosti zahrnující změnu interpretace a způsobu, kterým klient vypráví o svém životě. Jejím cílem je pomoci vytvořit klientovi plodnější, životaschopnější a méně kontradiktornou podobu vyprávění o životě. Narativní terapie mění významy, kterými je klient spoután s dosavadním životem, a tak rekonstruuje jeho vyprávěný svět. Klient je chápán nikoliv jako oběť své historie, ale jako oběť svého příběhu, do něhož umístil svoji historii, což znamená, že je obětí nikoli své existence, ale své zkušenosti. Z toho plyne, že opravu potřebuje nikoli osoba, ale příběh. Úspěšná terapie pak spočívá v revizi příběhu do inteligentnější a imaginativnější dějové linie. Příběh, který klient v terapii prezentuje, je klientem „přehráván“ v lidském společenství nebo jím a jinými lidmi – většinou těsně spojenými s jeho životem – „žít“. Jedinec jako by se stával svým vlastním příběhem, který dílčími aspekty také definuje

jeho identitu. V extrémních případech je pacient zajatcem inherentních, vrozených a těžko měnitelných charakteristik identity, které jsou navíc příběhy posilovány. Terapeut se snaží klientovi rozšířit prostor pro tvorbu alternativních příběhů a tím rozvíjet či znovu konstituovat pocit autorství vlastního příběhu nebo alespoň posilovat klientovu schopnost revidovat osobní příběh podle nabídnutých alternativ.

Gjuričová a Kubička (2003, str. 29-46) jasně definují, že snahou **narativní psychoterapie je hledat nové převyprávění, nové, nosnější struktury, které se v našich životech začnou replikovat. Základní metodou práce s příběhem je jeho převyprávění, které pochází z myšlenky dekonstrukce a následné rekonstrukce.**

Terapie je hledáním, jak jinak vyprávět starý příběh, otevírá cestu k úvahám o možnostech, jak dál by mohl příběh pokračovat. Prvky tohoto modelu známe i z běžného života, což mohou doložit dva výroky: První na začátku terapie: „Zažívám jen prohry a zklamání, nemám už sílu ani chuť k novým pokusům... chvílky radosti v životě nestály ani za řeč...“ A po dvou týdnech: „Nakonec ty chvílky radosti mi vždy pomohly hodit neúspěchy za hlavu... a mám chuť zase zkoušet něco znovu...“

Tím, že začínáme vlastními slovy vyjadřovat jinou možnou podobu svého života, kterému dáváme přednost, svým způsobem jej začínáme uskutečňovat, dáváme mu tuto narativní podobu.

S pojetími sociálně-konstrukcionistické narativní terapie se lze dále blíže seznámit u těchto autorů: Chvála, Trapková (2003, str. 205 - 208); Špitz (1996. In Kratochvíl, 2002, str. 257); Petříček (1993); Procházka, Norcross (1999), Schlippe, Schweitzer (2003); Skorunka (2002, 2003); Strnad (2002, str.18-19).

2.7.3 Podstata příběhu v různých terapeutických systémech

Čermák (2004c, str. 34) analyzuje různé psychoterapeutické systémy a nalézá v nich společnou podstatu terapie. Poukazuje na to, že **proces terapie v různých terapeutických systémech zahrnuje vyprávění, naslouchání, převyprávění či hraní příběhu.** Příběhy poskytují v terapii materiál pro vyvozování významů, porozumění a vhledu a také rámec pro transformaci. Psychoterapie je hledání spojitostí a porozumění vztahům mezi příběhy a životy klientů. Příběhy mají uzdravující moc, pro pacienta skrytou nebo zablokovanou. Za významný prvek psychoterapie lze tudíž chápat proces, v němž se terapeut „napojuje“ na příběhy pacienta, aby odhalil způsob, jak obnovit tok významů mezi minulostí, přítomností a budoucností. Příběhy v terapii umožňují vstup do paměti a imaginace pacienta i terapeuta.

Je to neustálé hledání srozumitelných „hlasů“ či úhlů pohledu či pozic, z nichž je možné lépe slyšet, tvořit a vyprávět příběhy.

Chrz (2003, str. 135) poukazuje na skutečnost, že narativní terapie má velmi blízko **k psychodynamickým přístupům**, které ve své podstatě ukazují, že mezi lidskými touhami a jejich ztvárněním ve vyprávění či v životě mohou být závažné „**trhliny**“. To, co psychoanalýza nazývá „**vytěsněním**“, je z hlediska narativního přístupu především „**nevyprávěným**“, tj. tím, co nebylo adekvátním způsobem vřazeno do smysluplné souvislosti příběhu. Způsob, jakým mohou přání a záměry v naší zkušenosti „**přicházet ke slovu**“, závisí na podobě jejich narativního ztvárnění.

Čermák (2004c, str. 43) **nabízí obecné hermeneutické pojetí příběhu, které je naznačeno v obecném modelu terapie jako převyprávění příběhu**. To znamená, že v terapii terapeut a klient spoluvytvářejí adekvátnější životní příběh. Strukturální kritéria pro odlišení dobrého a špatného životního příběhu upozorňují na **existenci „trhlin“** nebo **přeskočení určitých epizod** ve vstupním příběhu, který klient terapeutovi vypráví. Je zde v kontrastu tzv. „**záplatovaná narativita**“ a koherentní vyprávění, které bere v úvahu chronologickou strukturu životních událostí, jejich začátek a konec. Příběh může být **prožíván jako uzavřený či otevřený**, což je z hlediska terapeutického procesu také významný orientační znak.

Narativní terapie se bez ohledu na terapeutická východiska jeví jako proces tří překrývajících se stádií (str. 43):

1. **Vyprávění příběhu** – v životě se objeví něco neobvyklého, zvláštního, něco co odklání jeho životní příběh způsobem, kterému nerozumí nebo jej nedokážeme akceptovat či zvládnout. Příběh této epizody pak vypráví na pozadí vlastního životního příběhu. S pomocí terapeuta identifikuje mýty a dominantní příběhy, které mohou být zdrojem jeho zdraví a nemoci.

2. **Čtení příběhu** – pacient se ve svém příběhu vrací nazpět, „**pročítá**“ jej, interpretuje, hodnotí, identifikuje žánr svého příběhu, zabývá se tématy a životními liniemi, které se v terapeutickém dialogu objeví. Ve spolupráci s terapeutem se snaží porozumět konfliktním mýtům a zamýšlí se nad tím, jak by jeho příběh mohl vypadat jinak.

3. **Převyprávění životního příběhu** – pacient se pokouší rozšířit svůj příběh do širších horizontů, snaží se nalézt odpověď na otázku, jak může změnit žánr či **zaujmout** jinou autorskou pozici tak, aby život, který žije, byl pro něj opět koherentním a fungujícím celek.

2.7.4 Autorství a žánr příběhu

2.7.4.1 Autorství příběhu

Člověk je v narativní terapii metaforicky pojímán jako text. Člověk je čten jinými lidmi v různých situacích, může číst také sám sebe a přirozeně i druhé lidi, je schopen nabízet různé verze textů a sám jako text je vystaven mnoha interpretacím, jejichž revize mohou být nekonečné. **Jedinec je v této perspektivě autorem vlastních životních příběhů.** Terapie založená na narativním principu je v tomto diskurzu vnímána jako **prostor pro re-autorizaci.**

Metaforickou představou může být představa autora sedícího za stolem, jenž píše svůj vlastní příběh individuálně, anebo jinou představou může být zkušenost autora ponořeného do konstruování vyprávěného světa a participace v nekončící lidské konverzaci. Přepřacování a znovunastolení příběhů, v nichž pobýváme, je významnou konstantou. Příběhy jsou vyprávěny jakoby skrze nás – nejsme nikdy víc než spoluautoři vlastních narativit. Být autorem je spíše konverzace, proces hledání dalších horizontů významu vždy tehdy, je-li příběh vyprávěn. Jde o participaci při narativní konstrukci významu prostřednictvím vyprávění příběhu (Čermák, 2000, str. 108).

Klíčovým momentem v procesu narativní terapie je **hledání autora, tedy hledání místa svobody**, které sebou nese možnost volby daleko přesahující volbu dějové linie – tvoří rámec příběhu, který pak beze zbytku vyplňuje celý svět – jeho smysl. Je to akt stvoření.

Narativní terapie není tvorbou šťastnějších příběhů. Radikálněji řečeno, není (primárně) tvorbou příběhů, **ale hledáním autorství ve vyprávění našich klientů.** Abychom mohli najít něco tak vzácného a živého, potřebujeme být takovému úkolu zcela oddáni.

Terapeutická praxe má klientům systematicky otevírat hledání křižovatek vyprávění, nesoucích stopy svébytných rozhodnutí klientů zaklesnutých do svých problémových vyprávění – rozhodnutí vzdávat se zas a znovu svého autorství, vzdávat se svého světa (Strnad, 2002, str.18-19).

2.7.4.2 Žánr příběhu

Adler (2004, str. 91) tvrdí, že jestliže McAdams obecně postuluje: „**Chceš-li mne poznat, musíš znát můj příběh, neboť ten definuje, kdo jsem**“, potom porozumění žánru se zdá být nezbytným předpokladem skutečného porozumění tomuto příběhu.

McAdams mluví o vedoucí „metafoře příběhu“ nebo o „tématu osobního mýtu“ protagonistova příběhu, kdy je snahou zajistit jednotu a důslednost, a tedy i pochopitelnost a sdělnost příběhu. Tím se McAdams přibližuje ke koncepci žánru, když mluví o „narativním

„příběhu“ nebo o „příběhu v pozadí“ ostatních částečných příběhů a epizod. Tyto prostředky udržují zápletku jednotnou, důslednou a koherentní (Adler, 2004, str. 85-91).

„Příběh“ je vyznačením žánru sám o sobě v protikladu k dramatu či básni. Ale zároveň může být příběh **podán jako pohádka nebo bajka, pověst, komický nebo tragický příběh, reportáž nebo sága** a tak dále. Navíc v terapii lze používat pokladnici historických příběhů: od mýtů, stojících na úpatí většiny civilizací, kultur a náboženství, přes biblické příběhy až po individuální osudy novověkých hrdinů, historicky či literárně fixovaných.

V jakémkoli příběhu žánr zahrnuje a obsahuje stylistickou a tematickou jednotu zápletky – příběhu. Každý žánr uvaluje velice specifická pravidla jak na rozvoj zápletky, tak i na role a vývojová a interaktivní pravidla postav, zabydlujících zápletku (protagonistů, antagonistů, hrdinů) a rovněž na vypravěče zápletky.

Koncept žánru autobiografického příběhu vysvětluje a odráží jedincův interpretační systém – a systém základních postojů k sobě, druhým a k celému světu, což je víceméně totéž – **v jeho psychodynamickém vývoji. Jedinečná verze jedincova příběhu, která nemůže být sdělena jinak než v rámci nějakého žánru, odráží tak jedincovu identitu a to, jak se tato identita vytvářela a rozvíjela.**

Problémy, se kterými lidé žijí a které se někdy rozhodnou řešit v psychoterapii, jsou nejen zakotveny v jejich životních příbězích, ale také důsledně sledují určité opakující se vzorce. Tyto vzorce souhlasí s rolemi a pravidly rozvoje zápletky v rámci zvoleného žánru životního příběhu. Daný žánr se svými specifickými pravidly může nejen pomoci v rozpoznání a pochopení obvykle opakujících se problémů, ale může poskytnout možnosti k jejich řešení (Adler, 2004, str. 85-91; srov. Czech, 2004, str. 88-90).

27.5 Zakotvenost příběhu v kontextu, v těle a v komunikaci

27.5.1 Konkrétní příběh zakotvený v kontextu

Ve světě, který si obléká postmoderní kostým, dochází k prudkému nárůstu informací nejrizičnějších podob a zdrojů. „Moře informací“ je přiměřeným výrazem. Důsledkem je snížený přehled o zdrojích informací, o jejich pravých autorech, jejich proměnách, kombinací. Současná doba se vyznačuje globální overstimulací. **Svět se rozpadá na mnohost podmětů. Odsuzují se metapříběhy a řád, ale přitom stoupá potřeba vyznat se, vytvořit celek. To je v psychologickém terénu nejednoduché. Dochází ke zeskutečnění života. Člověk postmoderní doby je o všem informován, ale ničemu nerozumí** (Šípek, 2001, str. 91).

Příběhy jsou krokem ke smysluplnějšímu nahlížení na sebe sama. Pocit osobní identity se rozvíjí vyprávěním osobního příběhu, který je vždy zasazen v příběhu

společenství, jehož jsme účastníky. A společenství zprostředkovává svým členům transcendentní příběh, do něhož patří tradice činnosti, obecného dobra a nejvyššího významu.

Žít postmoderně stále více znamená žít a zpracovávat souběžně řadu rovin: mytologickou, historickou, sociálně psychologickou, individuálně prožitkovou, tělesnou, atd. To znamená být si stále vědom roviny nebo souběžných rovin, kde se právě v aktuálním žití pohybujeme. Jde vlastně o hypertextové odkazování, o kotvení. To samo je postmoderní řešení, tak abychom se neztratili v mechanicky kolážovitě řazených událostech vedle sebe do jedné roviny se vším okolím s rizikem ztráty kontextu (Šípek, 2001, str. 91 - 92).

Jde o nekončící hledání a cestu k pochopení sebe sama v kontextu především kulturním, respektive kulturně ekologickém. Postmoderní postuluje ekologický princip: „mysli globálně, jednej lokálně“. Globálně platí nabídka individuace, přesahování lokálního, ale přitom konkrétní cesty zohledňují klientovu psychologickou a kulturně ekologickou situaci, konkrétní pozici na životní pouti, podobu konkrétního životního příběhu v podobě archetypických zastavení a konkrétních komplexových ztvárnění.

Zodpovědným přístupem je nerezignovat na možnost komunikace, na hledání jiných dimenzí (tedy metarovin, které potřebujeme!), na porozumění, pochopení, orientování. Důležitá je role orientování, tedy hledání směru, zaměření k určitému cíli. Brož (1974, In Šípek, 2001, str. 94) poukazuje na alogický, existenciální charakter orientování, předávaného v podobě mýtů, legend a pohádek, umění, kultovních obřadů a bohoslužeb (Šípek, 2001, str. 94).

Příběhy nesou přímou a nepřímou informaci o sociální a kulturní lokaci vypravěče. A naopak, příběhy mají vliv na identitu a sociální kontext. Příběh tak není jen zpráva o souboru událostí, ale je to forma interpersonálního jednání, kde se konstruuje sociální identita. Nejdůležitější dimenzí je pravděpodobně fakt, že žijeme ve světě příběhů či jsme lapeni v síti příběhů. Abychom byli akceptovatelnými členy rodiny, společenství či kultury, musíme být alespoň na elementární úrovni obeznámeni s příběhy, které jsou nositeli tradice a hodnot. Každý příběh je tak konstruován v závislosti na obrovské zásobě preexistujících příběhů (Čermák, 2004c, str. 40).

2.7.5.2 Příběh zakotvený v těle a jeho expresi

Důležité je neopomíjet naši tělesnost, která je zdrojem přírodních a sociálních světů, v nichž žijeme. Naše identita je sice vpletená do diskurzů, ale zároveň je vždy také tělesná. Jsme ohraničení, situovaní, koneční lidé, jsme biologickými těly; jsme ve své

kůži. Nejenže máme těla, ale jsme těly. Jako tělesné osoby dokážeme měnit své životy, jejich podmínky i sociální scénáře, které se mohou lišit od tradičního pojetí identit. Jsme komunikativními těly, schopnými symbolického vyjádření gesty, metaforami a řečí. Oběma způsoby jsme tedy i mocnými těly, schopnými měnit své životní podmínky, a myslícími těly.

Jako jednotlivci jsme tedy jednak součástí přediva vztahů, interakcí; jsme součástí kontextu. Na druhé straně jsme zároveň tělesní, i v terapeutickém vztahu jsme viditelní jako tělesné osoby (Gjuričová, Kubička, 2003, str. 34-35).

Psychologická praxe nás přesvědčí, že pracovat významově s pouhým slovem nestačí. Svoji řeč má také tělo, jeho exprese a symbolika. Zkušenost nám říká, že chce-li někdo (klient, pacient, my sami) dosáhnout trvalejší změny, je třeba působit přes více kanálů, modů souběžně (Šípek, 2001, str. 92).

V terapii pak nestačí **příběh jen vyprávět a převyprávět, je nutné ho také prožít za hranicemi terapeutické místnosti.** Pouhá rekonstrukce problémem utvářeného příběhu není dostatečná. Po ní musí následovat přezkoumávání variant s cílem podpořit klienta v nalezení smysluplného příběhu, který bude kompatibilní s jeho potřebami a přáním (Skorunka, 2003, str. 148). Tím, že začneme příběh žít a uskutečňovat, tak se znovu zhmotní a zakotví v našem prožívání a v našem těle.

2.7.5.3 Vyprávění příběhu jako prostředek komunikace

Příběh a vyprávění patří k hlavním prostředkům porozumění naší sociální zkušenosti a také prostředků pro interpersonální komunikaci. Příběh také můžeme chápat jako prostředek komunikace. Podstatný je také vztahový rámec, který narativní pojetí implicitně obsahuje. Příběh totiž existuje pouze mezi vypravěčem a posluchači. Příběhy vždy vypráví osoba někomu dalšímu.

Příběh nám poskytuje schopnost porozumět událostem, které se kolem nás odehrávají. Příběh a vyprávění představuje most mezi individuální zkušeností a společenskokulturním systémem (Skorunka, 2003, str. 146).

Gergen inspirován sociálním konstruktivismem zdůrazňuje význam kontextu a vztahů mezi jedincem pro rozvíjení významů a úmyslů připisovaných lidskému chování. **Porozumění nepřichází prostřednictvím zkoumání/vyšetřování nějaké hluboko uložené struktury, latentního nebo nevědomého materiálu. Dochází k němu pouze během interakce mezi jednotlivci. Není možné poznat skutečné úmysly či příčiny lidského chování,**

jedinou možností je existence mnoha interpretací, z nichž žádná není objektivně nadřazena druhým. Hlavním centrem pozornosti by mělo být to, co se děje mezi pozorovatelem a pozorovaným. Je to **proces vzájemného spoluvytváření porozumění** (Skorunka, 2002, str. 139).

Každý příběh se otevírá a vyvíjí pouze ve vzájemné diskusi, konverzaci s přítomným či internalizovaným pozorovatelem. V rozhovoru, ať už je poskytován v rámci terapie či poradenství, je to právě dialog, kdy se otevírá nový prostor pro nové významy, porozumění, perspektivy a následně i pro nový příběh. Nejde o nalezení skutečné pravdy, spíše o vývoj nového příběhu, jehož životaschopnost se ukáže v budoucnu.

Není opravdu tak důležité, zdali opravdu rozumíme tomu, co nám klienti sdělují. **Podstatné je, jestli se snažíme porozumět a nikoli pouze přijít na to, co může být skryto za klientovým vyprávěním. Jakékoliv poznání je vztahovým procesem, v němž jsou informace a poznání obecně vytvářené sociálně (viz Gadamer, 1999). Svět ve kterém žijeme, je světem komunikace, v němž lidé existují, radují se i trpí vždy ve vztahu k někomu (str. 141-143).**

3. Paralely mezi narativní psychologií a arteterapií

3.1 Řeč obrazů v pohledu Psychologie umění

Huyghe autor knihy Řeč obrazů (1973), která se zabývá Psychologií výtvarného umění, ve své knize zkoumá jaký cíl sledovali umělci, když tvořili svá díla a zda jejich cílem nebylo **vyjadřovat prostřednictvím viditelného světa, co prožívá v nitru člověk**, na nějž působí svět a který v něm žije. Zajímá se o **problém psychologického svědectví vydávaného uměleckým dílem**.

Huyghe (str. 13-14) tvrdí, že se v **umělecké tvorbě spontánně exteriorizuje celková senzibilita a vnitřní konflikty nebo otřesy člověka prožívané v dramatickém stavu se tak proměňují v pouhou podívanou**. To platí o umělcích, ale je si toho vědoma i psychiatrie, takže se dnes pacienti v průběhu léčby vybízejí k uměleckému projevu, zvláště vizuálnímu; exteriorizace se tak pro ně stává konkrétnější, téměř hmatatelnou. Huyghe odkazuje na Aristotela, který tento účinek už kdysi tušil, když mluvil o **katarzi umění, tedy o schopnosti vypudit, vyvrhnout jaksi ze sebe to, co znepokojuje a rozvrací duši**. Člověk je pak osvobozen, přestane být posedlý; od posedlosti se oprostí v té míře, v jaké **se ocitne tváří v tvář tomu, co v sobě nosil a co ho vnitřně stravovalo**. Tyto své teze dokumentuje výroky pubescentního pacienta v psychoterapeutickém středisku, který kreslil: „Přišel jsem na to, jak se na sebe dívat. V tomhle se vidím. Podívejte na ty čáry, co jsem nakreslil: vrhl jsem své já na papír a od toho večera je mi lehčeji.“ Zjevení uměleckého díla je tak současně úlevou, poněvadž zahání samotu lidského já, do níž se mladý člověk uzavíral jako do svého vlastního vězení, a naznačuje možnost, jak toto já ovládnout tím, že převede na vnější znaky, nadále neodvislé a oddělené od proudu vnitřního života.

Pro umění by bylo málo odrážet naše já jako tvář, jež se spatřila v zrcadle a uvědomila si tak s uspokojením sama sebe. **Umění tento obraz také přetváří; naplňuje ho nevyhnutelně řádem, který člověk s bolestí hledal v životě a který v něm nenalézal**. Dílo je totiž hotové teprve v okamžiku, kdy jsou prvky, jež tvoří jeho hmotnou podstatu, povýšeny na jednotu; teprve pak se stává izolovanou, svébytnou a soběstačnou organizací. Proto je jednou ze základních složek umělecké tvorby kompozice.

Každé dílo zůstává pod svým opracovaným povrchem surovým a úplným svědectvím o lidském životě a jeho dramatu. Ať jím chtěl umělec údajně sledovat jakékoliv cíle, zůstává v jádru otiskem jeho osoby, kterou nám přibližuje a odhaluje (str.

118). **At' se umělec do své malby promítá, anebo se v ní pokouší ztratit, nevyhne se svému údělu, jímž je vypovídat o sobě** (str.130).

Umělecké dílo, i přes hledání objektivní vnější pravdy anebo hledání krásy či jiných uměleckých cílů, ve skutečnosti nepřestává být, a **bez ohledu na malířův záměr, prostředkem k vyjádření jeho subjektivní vnitřní pravdy**. Umělci si to začali uvědomovat hlavně v renesanci, se vzestupem individualismu. S nadsázkou se dá říci, že „malba je mostem vzklenuťm mezi dušemi“ (str. 85).

Dílo není pro umělce jen pasivním svědkem, obřážejícím jako zrcadlo jeho tvář a jeho vývoj, *ale aktivně se podílí na jeho růstu; pomáhá mu zdokonalovat se. Psychoanalytik se snaží přimět pacienta, aby nalézal a odhaloval sám sebe v představách, jež z něho spontánně vytrysknou*; podobně je i umělec konfrontován ve vlastních dílech se svou nejvnitřnější skutečností; a je prvním koho ohromí. Toto nejasné i překvapivé střetnutí se sebou samým mu usnadňuje další tvorbu a do určité míry ji podmiňuje. Bylo by tedy nesprávné vidět v obraze jen projev, jen vyznání (někdy provokující), které malíř adresuje divákovi. Vždycky je *současně otázkou, kterou tvůrce klade sám sobě, tichým, důvěrným hovorem se sebou, v němž se nejvýrazněji obřáží jeho osobnost* (str.148-149).

Jak však vydat druhým onu nejvnitřnější, nejskrytější část sebe sama? Tradičním dorozumívacím prostředkem je jazyk slov; ten je však nesmírně nedokonalý, neboť vznikl *proto*, abychom si s druhými sdělovali právě to, co s nimi máme společného, tj. zkušenost vnějšího světa a abstraktní myšlenky, na kterých je založen náš intelektuální život. Slova jsou k užítku jen tehdy, mají-li pro každého z hovořících týž význam, to znamená, označují-li týž předmět nebo týž pojem. Nemá-li dojít k nedorozumění, musí vyvolat nezbytně v mysli každého totožnou neutrální definici, jakou bychom našli ve slovníku. Je pravda, že hromaděním slov, jejich sestavováním a gramatickým spojováním lze jejich smysl různě kombinovat a činit jej tak více či méně novým. Jen málo kdy tu pronikáme nějakým smělejším výpadem do neznámých končin. Právě umění přísluší tlumočit onu „nejživotnější“ část naší bytosti. Neboť toužíme zjevovat ze sebe to, co se zdá k vyjádření a vyslovení to nejobtížnější, to co je daleko od vnějšího společenského světa, který brání hlubšímu porozumění (str. 85-86).

Umění se jeví jako jazyk hluboce odlišný od jazyka slov a myšlenek; umožňuje **vypovídat především o těch rovinách vnitřního života, která by bez něho zůstaly asi nepoznány. Jeho hlavním inspiračním zdrojem je nevědomí, k němuž výtvarná představa otevírá přímou cestu. Bdělý rozum má pak především za úkol tuto představu,**

jež by byla jinak beztvárným, nejasným výronem, zpracovávat, zpřesňovat, pořádat. A když projedeme rovnou, bezpečnou krajinou, v níž buduje pohodlnou silniční síť své logiky, dostaneme se k místu, odkud lze zahlédnout další rozlohy, kde jeho působnost poznenáhlu slábne a mizí. V moci našeho vědomí je pak už jen jakési vnitřního uchopení.

Umění právě proto, že není nástrojem rozumu, i když má rozum příležitost se v něm uplatnit a být mu prospěšný, může člověka dovést až do končin, kde slova selhávají, kde myšlení ztrácí půdu pod nohama a pozbývá síly. Údělem umění je hovořit jazykem obrazů a to mu dovoluje využívat jejich nedefinovatelného, ale pronikavého působení na naši senzibilitu, a zacházet tak za pomezí všeho, co je s to postihnout intelekt (str. 167-168).

3.2 Výtvarné sdělení

3.2.1 Výtvarné sdělení jako neverbální komunikace

Obtížnosti s hledáním identity, sebe sama v dnešní době komentuje Marie Lhotová a poukazuje v tomto procesu především na absenci citovosti: **Lidská emocionalita je potlačována a uzavírána racionalitou do jakéhosi ghetta, což vede k určitému nebezpečí. Příklon k racionalitě a absence citovosti ovlivňuje sebecit, a proto je dnes tak obtížné zvládnout období hledání identity. To co bývá nazýváno odcizením mohou být důsledky intelektualizačního procesu potlačujícího emocionalitu.**

Funkcí emotionality je základní orientace a regulace. Citové prožitky fungují jako bazální a iracionální hodnotící kritérium, vztahující se k uspokojenosti potřeb a mají tak aktivizující nebo tlumivý účinek. Téma emocí je v arteterapii bazální.

Nebezpečí při nerespektování úlohy emotionality v životě člověka je nebezpečím vztahujícím se k psychoterapii. Nezbytným předpokladem tvorby je silný emocionální impuls, tvořivá imaginace (Lhotová, 2001d, str. 12).

Podobnou zkušenost prozrazuje i Šicková (2002, str. 22), když píše, že **žijeme v době devalvace slov, „vyprázdnění“ slovních prohlášení. Verbální komunikace často selhává. Spíš než slova přesvědčí konkrétní skutky. Výtvarné umění proto chápe jako konkrétní čin, kdy vzniká cosi hmatatelného, co zůstává. Umění je univerzálním nástrojem komunikace.** Svá tvrzení opírá navíc o zkušenost arteterapeutky a malířky Rhyneové: „Vystihla jsem se lépe za jeden den malování než za léta, která jsem o sobě vyprávěla slovy.“

Obdobně selhání verbální komunikace i racionality popisuje Milan Kyzour (2002, str. 26). **Problém s verbální komunikací arteterapie do jisté míry obchází tím, že volí řeč výtvarnou, symbolickou.** Výtvarné sdělení totiž není jen obrazem autorova vědomého projektu, ale získává materiál i ze struktur, které jsou leckdy hluboko zasuty. **Výtvarné**

sdělení je autentickou, relativně nekorigovanou výpovědí. Je řadou navzájem souvisejících symbolů – forem, získávajících svůj obsah dosazením jak klientových vědomých informací, tak i jeho vytěsněných zážitků a skutečností nesoucích různý emoční potenciál.

Kyzour (2004) v Rožnovské intervenční arteterapii vychází především z Freudovy Psychoanalýzy. Šicková (2002, str. 35) popisuje krátce, ale výstižně, Freudův vztah k umění: Freud užíval porovnání umění se sny jako východisko pro interpretaci. Umění chápal jako plastický, spontánní proces, který se „vynoří“ z nevědomí. V tomto procesu se uplatňují mechanismy potlačení, projekce, identifikace, zhuštění, sublimace. **Vizuální představy se mohou zpředmětnit a působit jako bezprostřední komunikace, jež obejde těžkosti řeči. Při symbolické expresi či „odhalení se“ v obrazech lze lehčeji uniknout cenzuře než při verbálním vyjádření.**

Šicková (2002, str. 99-101) dále rozvádí problematiku verbálního a výtvarného sdělení. **Verbální exprese je považována za jednoznačnou. Symbolická řeč obrazů však jednoznačná není.** I ten nejzkušenější arteterapeut si nemůže být absolutně jistý, jestli jeho interpretace tvorby klienta je správná. Je však pro něj mimořádně významné vědět, zda ve výtvarné produkci lidí s totožnými nebo podobnými symptomy existují společné znaky v obrazech a symbolech. Vizuální gramotnost, schopnost rozumět řeči obrazů je mimořádně důležitá pro interpretaci v rámci arteterapie.

Rozdíl mezi verbální expresí – řečí, jež se skládá ze slov a myšlenek, které jsou víceméně jednoznačné a obvykle nevedou k nedorozuměním (výjimku tvoří snad jenom řeč poezie, která nemusí být vždy chápána doslovně) – a obrazem, symbolem je obrovský. Výtvarný symbol patří do oblasti linie, barev, fantazie. Existují obrazy, které v nás vzbuzují smutek, a naopak ty, jež vyvolávají radost. **Obrazy přinášejí svému adresátovi nějakou zvěst, zprávu.**

Řeč umění je často obrazná. Nese v sobě významy, jež metaforicky „vyprávějí“, komunikují svoje poselství druhým lidem (str.22).

Tvořivý proces je většinou pro svého tvůrce ventilem, umožňuje vnitřní očištění a naplnění. Rezonance citů i myšlenek tvůrce a diváka vyústí v znovu prožití původního poselství obsaženého v uměleckém díle, ventilování problému a jeho kanalizování, sublimaci, katarzi (str. 23).

Mezi základní rysy umění, které arteterapie cíleně využívá patří: metaforičnost, schopnost integrovat (osobnost i skupinu) a facilitovat (usnadňovat, podporovat) komunikaci, schopnost být prostředkem kanalizace (ventilace) emocí, sublimace a katarze (str. 19).

3.2.2 Komunikační aspekt výtvarného sdělení

Lhotová (2001c, str. 9) se v článku Komunikační aspekt výtvarného umění v psychoterapii zabývá přínosy výtvarna pro vzájemnou komunikaci z hlediska psychoterapeuta i pacienta. Tvrdí, že **nelze nekomunikovat. Nekomunikujeme-li verbálně, zbývá řada dalších možností komunikace nonverbální, která je charakteristická výrazem.** Každý neverbální signál má svůj význam, něco značí, někdy velmi ilustrativně značí to, co chceme vyjádřit, tehdy mu lze porozumět takřka jednoznačně, většina výrazů jsou však spíše „zkratkami“, metaforami, obrazy, znaky či symboly a rozumět jim lze různě. Výtvarný projev nám dovoluje pohled z různých úhlů a rozličných interpretací.

Výraz je vyjevením trvalého duševního založení nebo přechodného prožívání v trvajících jevových formách nebo v přechodném pohybu, ať už bezděčně instinktivním nebo svévolným. Výraz poukazuje na úzkou spojitost těla a duše, jakož i na fakt a členění sociální pravdy člověka neboť posledním smyslem výrazu zřejmě je, **aby vnitřní prožívání vešlo ve známost pro jiné.** Nutkání člověka dát srozumitelný a symbolický význam duševnu v těle a jeho hnutím se zakládá v biologické instinktivní sféře bytosti, a v přirozenosti lidského, **na tělo vázaného ducha, takže ve výtvarnu je to gesto ruky, které autenticky hovoří.**

Prvním přínosem výtvarna je **využití tvořivého potenciálu expresivní komunikace, odlišné od komunikace slovní,** která spíše podléhá represivním mechanismům, jednak o komunikaci receptivní, kdy pacient získáváním osobní zkušenosti s vlastní tvorbou sám vnímá a může si přes výtvarno ozřejmit problémy a konflikty. A na tomto základě může dojít ke změně náhledu na vlastní vzorce chování či ke změně prožívání.

Zcela zvláštní oblastí v chápání komunikační role je **důvěra pacienta v jeho pochopení terapeutem za pomoci výtvarného projevu.** Jde tedy o důvěru ve svou vlastní pravdivou expresi a o důvěru terapeuta v možnost nahlédnutí do pacientova světa přes výtvarný projev.

Třetí oblastí je **propojení horizontu zkušenosti a horizontu řeči, interpretace artefaktů jako svébytného způsobu komunikace.** To pomáhá hledat odpovědi nejdříve v oblasti metafor a v konečné fázi přispívá procesu formování a rozvoje pojmové báze, podněcuje tvořivé myšlení a kultivuje samotnou metodu tvořivého procesu. Tím se obohacuje harmonicky celá lidská poznávací činnost a prožitkovost.

Metoda zobrazení sebe sama (v nejširším slova smyslu, tj. s vědomím plné naší účasti v „námi vytvářeném“) nám dovolí vstoupit do dialogu se sebou, získat odstup a nadhled

a tím otevřít prostor pro sebeobjevování a sebereflexi. Arteterapie je prostředek, který k tomu může být velice nápomocný (Lhotová, 2002, str. 454).

3.2.3 Exprese

Tvorba výtvarného artefaktu je výtvarným sdělením, neverbální komunikací člověka se sebou samým i s dalšími lidmi a vyplývá z exprese.

Slavík (1998a) ve svém článku: Expresivní tvorba v arteterapii a v kontextech psychoterapie se zabývá osobitostí arteterapie a jejím vymezením od psychoterapie. Zamýšlí se nad tím, co je pro arteterapii zvláštní, jedinečné, co je pro ni osobité a čím se vymyká, čím překračuje hranice psychoterapie. Ve svém článku dokazuje, že arteterapie může existovat jako relativně samostatná disciplína.

Klíčové aspekty arteterapie je třeba hledat ve fenoménu expresivní tvorby. Ten je pravým a příznačným předmětem arteterapeutického zájmu i suverénním nástrojem jejího léčebného vlivu. Expresivní tvorba je záměrná lidská činnost, která zřejmě vzniká a rozvíjí se jako kulturní zhodnocení exprese v širším smyslu (Slavík, 1998a, str. 3).

Expresi můžeme definovat jako specifickou, citově zabarvenou a více nebo méně záměrně strukturovanou reprezentaci vnitřního světa člověka. Exprese je spontánní, ale má svou uspořádanost, která vypovídá o řádu vnitřního světa člověka - tvůrce. Exprese se týká především vnitřních hnutí, která jsou označována jako emoce (Slavík, 1997, str. 104).

Expresí neboli výrazem obecně nazýváme spontánní, emočně podmíněné aktivity, které vyjadřují vnitřní „nastavení“ tvůrce výrazu – jeho pocity, city, nálady, ale také jeho zkušenosti, poznatky, postoje atp. Jinými slovy, **exprese je aktivita, ve které aktér určitému svému vnitřnímu stavu přiřazuje formu, která jeho stavu co nejlépe odpovídá.**

Zárodečným východiskem exprese jsou bezděčné, nezáměrné, prchavé, jen málo uvědomované výrazové emoční projevy. Na této úrovni se exprese projevuje prostřednictvím mimiky, pantomimiky, proxemiky (Slavík, 1998a, str. 3).

Tím, že exprese dává vnější formu vnitřnímu nastavení jedince, tak již celý proces není jen záležitostí daného člověka, ale přesahuje jej a přináší své důsledky: **Exprese má určitý zpětnovazební dopad (účín) na psychiku aktéra a ovlivňuje i chování vnímatele.** K atributům exprese patří **sociální účinnost.** Výrazové prostředky dokáží intersubjektivně zprostředkovat určité emoční ladění, emoční stavy a vegetativní rytmy. Míru expresivního vlivu můžeme popsat termíny jako: vzájemnost, pocitové sdílení, splývání. Tyto tři úrovně jsou důsledkem potřeby sociálních vztahů, která těsně souvisí s potřebou expresivně se projevovat (Slavík, 1998a, str. 3 - 4).

Při expresivní tvorbě i při jejím vnímání dochází především ke komunikaci a to komunikaci velmi specifické. **Exprese představuje zcela svébytný druh lidské aktivity – sice komunikabilní, ale komunikující bezděčně, jakoby bez ohledu na adresáta a z aktérova zážitkového hlediska popírající svůj sdělovací charakter. Při expresivních projevech sice aktér vypovídá, především o sobě nebo o svém přístupu ke světu, ale není to jeho záměrem a dokonce o mnoha významech ve svém expresivním projevu ani sám neví. Přesto a právě proto je exprese něčím víc, než jen doprovodným jevem komunikačních aktivit. Exprese je primárně sebe-projevem, není jenom nezáměrným sdělováním mimoděčně doprovázejícím sdělení (Slavík, 1998, str. 4).**

Exprese je vstupem do odkrytosti, nabývá v ní své pravé tváře a zjevuje se druhému člověku v plné nahotě své intimity. Je nástrojem individuality a dává prostor k jedinečnosti, projektivnosti a seberealizaci. Jejím zdrojem je fantazijní imaginace a vyjadřovacím prostředkem je obraz v roli uměleckého symbolu. Exprese je pro tvůrčího člověka zprostředkovatelem svobody, protože pramení z bezprostřední samoty vnitřního světa a je pro ni důležitá jen individualita člověka a prostředky k jejímu vyjádření (Slavík, 1997, str. 105).

3.2.4 Expresivní tvorba a její principy

Jak již bylo zmíněno, exprese znamená dát vnější formu vnitřnímu nastavení člověka. Tento proces můžeme ještě více rozvinout a charakterizovat pro arteterapeutickou tvorbu.

Expresivní tvorba je záměrná, ale spontánní projektivní činnost, která vytváří estetické nebo umělecké formy - díla - a je doprovázena specifickými účinky nejenom na svého tvůrce, ale i na vnímatele expresivního díla. Expresivní tvorba díky svému projektivnímu charakteru slouží k symbolické, zpravidla bezděčné komunikaci, jejíž výklad vyžaduje empatii a zvláštní interpretační postupy (Slavík, 1998a, str. 5).

Proces expresní tvorby je velmi bohatý a u každého člověka specifický. Popsat blíže principy expresivní tvorby je proto těžké. Žádný poznatek o průběhu procesu nemůžeme brát absolutně. Je těžké vůbec něco říci proto, že hrozí, že spontánní činnost, která se děje jakoby samovolně, se budeme snažit vecpat do nějakých společenských klišé či rádo by racionálních konstruktů. **Principy expresivní tvorby se snad dají shrnout do těchto určitých okruhů (str. 5-6):**

Exprese je ze strany jejího aktéra doprovázena pocitem zvláštní přiléhavosti (přirazenosti) výrazu k momentálnímu vnitřnímu ladění vlastní psychiky. V průběhu záměrné výrazové tvorby sice nebývá tato **vazba exprese a vnitřního ladění** tolik nápadná, ale přesto

je jasně čitelná. Právě díky ní je člověk schopen expresivně tvořit a také svou výrazovou tvorbu korigovat.

Tvůrce „nejen že ví, ale také ví, že ví“. Poradil se sám se sebou a našel pravdu a ověřil ji, aniž by se obracel k něčemu vnějšmu, neboť tu kresbu nakreslil sám od sebe a ze sebe: je to současně sebeinformace i sebeověření. Dochází tak k **paradoxu sebeinformování**.

Ačkoliv zvnějšku subjekt nezískal žádnou informaci, která by napomohla jeho poznání, přesto náhle zná, resp. „vidí“ víc, než předtím. Informace evidentně přichází zevnitř, z intimity vnitřního světa tvůrce. V průběhu expresivní tvorby se tvůrce setkává s „**obrazem vlastní tváře**“ (Ricouer). Je to však tvář niterná, obvykle i jemu samému skrytá. „**Pravda**“ v tomto případě je pravdou vnitřního zření, pravdou nevědomých nebo polovědomých psychických obsahů a struktur, které se prostřednictvím expresivní tvorby staly zjevnými a přístupnými pro sféru vědomí.

Uspořádanost expresivního díla je víceméně věrným obrazem uspořádanosti vnitřního světa jeho tvůrce.

Výsledky expresivní tvorby jsou evidentně, z převážné části, zobrazením těch psychických procesů, které jsme si zvykli nazývat nevědomými. Tvary, barvy, struktury a kompozice, které takto vznikají, reprezentují zvláštní, „předlogickou“ nebo lépe řečeno „jinak než racionálně logickou“ funkční složku psychiky, někdy označovanou jako mýtopoetické myšlení. *přímý proces*

3.2.5 Expresivní dílo

Pro arteterapii je nejdůležitější exprese, která se snaží dát vnitřnímu zážitku určitou estetickou vnější formu, díky níž vzniká expresivní dílo. Jestliže při vytváření určitého díla dávám vnější formu mému vnitřnímu naladění, pak výtvar je specifickým fenoménem plným velkého množství informací. Uvedli jsme již, podle jakých principů se informace dostávají do vytvářeného díla. Nyní je tedy třeba zmínit, co všechno je v díle samotném obsaženo.

Bylo by přehnané očekávat, že v díle je plně obsažena celá osobnost člověka – proto mluvíme o **subosobnosti**. Jde o **bezděčný výběr těch skrytých stránek osobnosti, které skrývají silnější emoční a tedy i hodnotový potenciál, ať již v kladném nebo záporném smyslu, a které prostřednictvím díla získávají svou „tvář“, svoje ztělesnění**.

Dílo je imágem reprezentujícím ty stránky vnitřního světa, které jsou aktivní, živé, rozporuplné, motivující a tedy i silně obsazené emocemi. *katektované*

Vznikající dílo tvůrci jako ozvěnou vrací ten psychický stav, jímž bylo vyvoláno, a vzhledem k němu také tvůrce průběžně hodnotí stav díla a volí potřebné korekce. Přitom

dílo nemusí být jenom „kopii“ vnitřního světa svého tvůrce, ale také jeho „doplňkem“ – může mu dodávat to, co on sám postrádá (Slavík, 1998a, str. 8).

Tuto skutečnost vystihuje jinými slovy i Řezníček (1996): **V expresivním dílu vytvořeném v arteterapii, kdy dal vnitřnímu nastavení vnější formu, člověk reprezentuje své vnitřní stránky, obraz své vlastní vnitřní tváře, své předlogické psychické struktury, oblasti silně obsazené emocemi. Tento vnitřní svět je do určité míry světem skrytým, nevědomým. Je to bazální oblast naší psychiky. Artefakty zobrazují skutečnost, která je bytostně naší skutečností, ale kterou my velice často a zřetelně, bez většího uvědomění opomíjíme. Soubor několika artefaktů je analogií několikaměsíční snové produkce.**

3.2.6 Reflexe

Slavík (1997, str. 104-6 a 108-9) v knize *Od výrazu k dialogu ve výchově* se v kapitolách: *Expresce a reflexe*, a *Reflektivní dialog*, tvrdí, že **v arteterapeutickém procesu dochází ke dvěma odlišným dějům: výrazové hře - expresi a reflexnímu dialogu - reflexi.** Tyto procesy na sebe navzájem velice úzce navazují a vzájemně ovlivňují průběh celého dění - kvalitu příslušných zážitků. **Reflexe je východiskem výkladu, rozmluvy, dialogu. Reflexe je dialogem, který reaguje na expresi, která mu předcházela - je vyústěním (přirozeným důsledkem) výrazové hry. Slouží k poznávání. Je nekonečným cyklickým procesem postupného sebe-uvědomování a sebe-poznávání.**

Cílem reflexe je poznání a porozumění, které se odehrává spíše na teoretické rovině - v informacích a ve znacích. Základní duševní aktivitou v procesu reflexe je myšlení. **Reflexe má několik základních funkcí:**

- ❖ Reflektivní dialog je komunikativním prostředníkem vztahu mezi člověkem a jeho partnerem.
- ❖ Reflektivní dialog je ventilací a verbalizací zážitků, vyjádřením pocitů, příležitostí k novým objevům a částečně i hodnocením procesu tvorby - formy tvůrčích projevů.
- ❖ Reflektivní dialog je nástrojem schopnosti vidět své nevědomí očima druhých.
- ❖ Reflektivní dialog zpřesňuje význam náhodně vytvořených metafor a je snahou těmito metaforám alespoň částečně porozumět.

3.2.7 Interpretace a transformace

Interpretace je založena na předpokladu, že expresivní dílo není pouze sebou samým, ale že něco znamená, že obsahuje latentní, na první pohled nepřístupné významy. Díky interpretaci se dílo stává srozumitelným a může být předmětem diskuse,

argumentace. V průběhu interpretace je narušován magicky prožívaný vztah mezi expresivním dílem a jeho vnímatelem, protože do něj vstupuje třetí člen – slovo, které má tři klíčové funkce: 1) zabezpečuje přirozený odstup mezi dílem a vnímatelem, 2) poskytuje vnímání větší šanci být aktivní, 3) umožňuje vnější nebo vnitřní dialog a tedy i vědomé zacházení s prožitky (Slavík, 1998a, str. 10-11).

Výsledkem interpretace je získání informace, tj. interpretace usiluje o vysvětlení - o přiřazení srozumitelných významů k určitému prvku nebo souboru prvků výrazové formy. Výrazovým prvkem může být konkrétní tvar, struktura, rytmus, kompozice, atd. Význam je to, co můžeme smysluplně označit slovy, zachytit pojem. Obecněji řečeno je význam psychickou konstrukcí, která naší mysli umožňuje porozumět formě výrazového prvku jako znamenajícímu a zástupnému. **Význam chápeme jako jednotku zkušenosti, do níž se postupně seskupily obsahy zážitků.**

Expresivní dílo lze kromě interpretace také „překládat“ do jiných forem exprese, např. výtvarné dílo do díla hudebního nebo dramatického. O transformaci můžeme mluvit i tehdy, když se snažíme vystihnout výtvarné nebo hudební dílo nějakým slovesným expresivním dílem – básní, pohádkou, apod. **Při transformaci se mění forma díla, ale jeho obsah zůstává zhruba týž** nebo alespoň natolik podobný, že nedochází k zásadní proměně jeho významové struktury. Různé formy výrazové transformace nalézají v arteterapii uplatnění podobně jako interpretační postupy. **Často transformace interpretaci předchází anebo doplňuje** (str. 11).

3.2.7 Správnost interpretace a transformace

Slavík (2000, In Šicková, 2002) tvrdí, že interpretace výtvarného díla je založena na předpokladu, že kresba, malba, plastika nejsou samy sebou, ale že něco znamenají. Obsahují latentní, na první pohled nepřístupné významy. Při interpretaci jde o přiřazení srozumitelných významů k určitému prvku nebo souboru prvků.

Slavík (1998a, str. 11) říká, že **při interpretaci i transformaci je kritériem správnosti pocitovaná shoda významů a účinků.** To znamená, že při porovnávání originálu a jeho interpretace nebo transformace vnímáme obsahový soulad a nemáme pocit, že by bylo třeba pozměnit, upravit nebo úplně předělat. V tomto procesu se nelze obvykle spolehnout na nic jiného, než na onen **pocit přiléhavosti „to je ono, to sedí“**, podobně při hledání pravdy v uměleckém díle. „Umělecky je pravdivé to, v čem se člověk nalézá, vynachází s bezprostředním pocitem ‘to je ono’, to je přesné“ (Čálek, In Slavík, 1998, str. 11). Toto kritérium správnosti se může zdát jako slabé, ale v praxi je překvapivě účelné a přesné

zejména v rámci skupiny posuzovatelů. Většině z nich bývá obvykle patrné, kdy interpretace nebo transformace jsou přiléhavé a kdy naopak nevystihují svůj předmět.

K tomu Šicková (2002, str. 99-102) doplňuje, že **interpretace kresby, považována za správnou, resp. validní, je taková, která je totožně „přečtená“ nezávisle více odborníky a jež se jako správná ukáže i v procesu léčby.** V hodnocení a analýze výtvarných produktů je velmi důležité všimnout si nejen obsahu a formy kresby, ale i celého procesu tvorby.

Oproti tomu však Kratochvíl (1970, In Šicková, 2002) se domnívá, že interpretace jsou do značné míry arbitrární, protože se nedá pracovat s nějakým apriorním modelem výkladových teorií, šablonou či příručkou, podle nichž by bylo možné z kresby jednoznačně určit a spolehlivě odhalit pravdu nebo skryté motivy autora.

3.2.8 Expresivní dílo jako obraz životní perspektivy

Slavík (1998, str. 11) přiznává expresivnímu dílu jednu velmi významnou funkci. **Symbyoly a metafory odhalené v expresivním díle** nejsou jenom diagnostickým výkladovým rámcem. **Slouží k osvětlení neuvědomované životní perspektivy tvořícího klienta, avšak zároveň se mohou stát námětem nových postojů a existenciálních rolí.**

Metafora odhalená v expresivní tvorbě je obrazem určité životní perspektivy, ve které si tvůrce navykl žít (Hillman, In Slavík, 1998, str. 11). Za její pomoci lze v náhlém prozření nebo při postupné interpretaci osvětlit dosud **neuvědomované životní principy.** Např. objeví-li člověk sám sebe ve své tvorbě jako Dítě, Moře, Jeskyni, Balonek, Rytmus nebo cokoli jiného, objevuje tím celou řadu **analogických významů ilustrujících jeho životní směřování, návyky, problémy. Z jejich hlediska nazírá a hodnotí své bytí.**

Rozpoznaná metafora se stává zároveň pobídkou ke hledání nových alternativ. Proto expresivní tvorba má i behaviorální smysl. **Dovoluje tvůrci alespoň na chvíli žít ve fiktivním světě expresivního díla.** Život v tomto symbolickém světě – díle je vnímán jako tvůrčí analogie reálného bytí ve světě. Analogie, která umožňuje jedinečné komponování životního rozvrhu a **dovoluje odzkoušet takové existenciální modely, které by v běžném životním provozu nebyly dost dobře dostupné. Nebo by nedokázaly zprostředkovat dostatečný odstup a náhled, jehož prostřednictvím je umožněno porozumět sám sobě, korigovat a měnit životní styl. Porozumění se děje prostřednictvím symbolické tvorby, která není skutečným životem, ale hrou na život.**

zejména v rámci skupiny posuzovatelů. Většině z nich bývá obvykle patrné, kdy interpretace nebo transformace jsou přiléhavé a kdy naopak nevystihují svůj předmět.

K tomu Šicková (2002, str. 99-102) doplňuje, že **interpretace kresby, považována za správnou, resp. validní, je taková, která je totožně „přečtená“ nezávisle více odborníky a jež se jako správná ukáže i v procesu léčby.** V hodnocení a analýze výtvarných produktů je velmi důležité všimnout si nejen obsahu a formy kresby, ale i celého procesu tvorby.

Oproti tomu však Kratochvíl (1970, In Šicková, 2002) se domnívá, že interpretace jsou do značné míry arbitrární, protože se nedá pracovat s nějakým apriorním modelem výkladových teorií, šablonou či příručkou, podle nichž by bylo možné z kresby jednoznačně určit a spolehlivě odhalit pravdu nebo skryté motivy autora.

3.2.8 Expresivní dílo jako obraz životní perspektivy

Slavík (1998, str. 11) přiznává expresivnímu dílu jednu velmi významnou funkci. **Symboly a metafory odhalené v expresivním díle nejsou jenom diagnostickým výkladovým rámcem. Slouží k osvětlení neuvědomované životní perspektivy tvořícího klienta, avšak zároveň se mohou stát námětem nových postojů a existenciálních rolí.**

Metafora odhalená v expresivní tvorbě je obrazem určité životní perspektivy, ve které si tvůrce navykl žít (Hillman, In Slavík, 1998, str. 11). Za její pomoci lze v náhlém prozření nebo při postupné interpretaci osvětlit dosud **neuvědomované životní principy.** Např. objeví-li člověk sám sebe ve své tvorbě jako Dítě, Moře, Jeskyni, Balonek, Rytmus nebo cokoli jiného, objevuje tím celou řadu **analogických významů ilustrujících jeho životní směřování, návyky, problémy. Z jejich hlediska nazírá a hodnotí své bytí.**

Rozpoznaná metafora se stává zároveň pobídkou ke hledání nových alternativ. Proto expresivní tvorba má i behaviorální smysl. **Dovoluje tvůrci alespoň na chvíli žít ve fiktivním světě expresivního díla.** Život v tomto symbolickém světě – díle je vnímán jako tvůrčí analogie reálného bytí ve světě. Analogie, která umožňuje jedinečné komponování životního rozvrhu a **dovoluje odzkoušet takové existenciální modely, které by v běžném životním provozu nebyly dost dobře dostupné. Nebo by nedokázaly zprostředkovat dostatečný odstup a náhled, jehož prostřednictvím je umožněno porozumět sám sobě, korigovat a měnit životní styl. Porozumění se děje prostřednictvím symbolické tvorby, která není skutečným životem, ale hrou na život.**

3.3 Arteterapie jako emočně – imaginativní metoda

Lhotová (2001a) představuje hlubinně-dynamický přístup k arteterapii a arteterapii dává do souvislosti s imaginativními metodami a sny, protože zrcadlí, odráží naše subjektivní, vnitřní prožívání.

Existuje citová skutečnost, existuje také „subjektivní“ v nás, to, co často nedáváme do slov, co je součástí fantazie, myšlení v obrazech, vytváření nových představ na základě dříve vnímané skutečnosti, obměňování minulé zkušenosti. Je tím to, co aktivuje, obohacuje život a bdí nad duševní rovnováhou, integruje osobnost, dovolí vnímat daleko širěji, než pouhou „objektivní realitu“. **Jde o osobnostní prožitky, přirozené životní projevy (obvykle brzděné rozumem), jde o poetické vědomí schopné rychle, jasně a hluboce proniknout do podstaty jevů, kam až rozum nemůže.** Máme sklon předpokládat, že veškeré poznání pochází vždycky zvenčí. Citová skutečnost je většinou dobře vyjádřitelná, lze ji interpretovat přes formální i obsahovou složku, výrazně se projevuje v barevnosti.

Patří sem také nevědomá sféra, kde nemusíme dokazovat dříve vnímanou bázi. Vše nesou nevědomé obsahy, které si můžeme zlomkovitě představit ve formě nevědomých instinktivních funkcí člověka. Z výzkumu snů a z psychopatologie je známo, že nevědomí disponuje podprahovými vjemy, nevědomí má úmysly a předtuchy, nevědomí cítí a myslí. Jeho dosah je nesmírný, vyjádření symbolické, v neširším slova smyslu obrazové. K porozumění se však musíme těžce dopracovávat.

Obrazy ztvárněné v artefaktech, imaginacích či snech jsou z hlediska konceptu blízké hlubinné psychologii a uznáváním nevědomé psychodynamiky. Oslovují nevědomou a vědomí snadno přístupnou rovinu psychiky, patří k jejím „výrazovým prostředkům“. Při pečlivém pozorování obrazných svědectví a nápadů ji mohou náhle zpřístupnit, mohou dovolit učinit nevědomé obsahy postižitelnými a tím usnadnit jejich rozumové pochopení. Svůj obraz nacházení v symbolickém jazyce. Pro jejich pochopení se musíme učit tomuto jazyku rozumět.

Ozřejmují kompenzační vyrovnávací děje v rámci ego-obranných mechanismů, zúžených neurotickým zaměřením. **Jsou to zvláštní prostředky uvědomování si. Všechny mohou rozhodným způsobem přispět k rozvoji a harmonizaci osobnosti, především s ohledem na zlepšení vnímání sebe i druhého člověka, i rozvoji empatické schopnosti. Na všech lpí něco uměleckého.**

Lhotová (2001a) tvrdí, že stínový svět v hlubině naší psychiky je imaginativní metaforou našeho světa a ta může být ztvárněna ve výtvarnu. **Výtvarno může být obrazem životních situací.**

Psychika je zřejmě puzena k tomu, aby ve své optické fantazii obrazně znázornila sama sebe. Zobrazení v kolážích, snech, imaginacích je znázornění životních situací. Práce s výtvarnými artefakty je práce s výtvarným podobenstvím. Výtvarno může být nejkonkrétnějším a nejintenzivnějším kontaktem se zprostředkovanou realitou. Ve výtvarném podobenství lze hledat obraz životní situace. Člověk dostává prostor, kde ji může vyjádřit.

3.4 Výtvarný projev a výtvarný posun

3.4.1 Paradigma obrazů a výtvarného projevu

Jestliže pracujeme s našimi vlastními obrazy (či obrazy klienta) delší dobu a jestliže si jich budeme všímat a historicky je mapovat, zjistíme, že nejsou náhodné. Zjistíme, že mají v sobě skrytou svoji vlastní vnitřní logiku, že ukazují na určitá významová centra, že používají určité symboly, že ať jsou naše obrazy jakékoli, dají se v nich vypožarovat určité charakteristické rysy. Podíváme se nad charakterističností a typičností našeho výtvarně-kreativního projevu, který má své kořeny v naší emočně-imaginativní sféře.

Typičnost našeho výtvarného projevu můžeme sledovat po formální i obsahové stránce, po určité době budeme již velice zřetelně nacházet charakteristické rysy i stereotypy. Myslím si, že pak můžeme mluvit i o **paradigmatu našeho výtvarného projevu. Paradigma nemusí být jen literární, či filosofické, jistě se dá uchopit i výtvarnými, uměleckými prostředky, jak to konec konců dosvědčují velmi zřetelně dějiny umění.** Slavík se také touto problematikou zabývá a mluví o tzv. **expresivních schématech.**

Jestliže tedy budeme věnovat velkou pozornost obsahové stránce našeho výtvarného projevu a budeme mapovat jeho základní, stěžejní témata, pak zjistíme, že se před našima očima odehrává určitý děj. A když se zaměříme na formální stránku našeho projevu, pak nám vyvstanou základní charakteristická pravidla, určitý rámec, ve kterém se tento děj odehrává.

Svým způsobem, pak můžeme mluvit o příběhu. Příběhu, který je velmi osobitý díky svému formálnímu i obsahovému provedení. Zvláště pak tehdy, když si uvědomíme, že v průběhu času se náš výtvarný projev nějakým způsobem mění a to jak po obsahové, tak i po formální stránce.

Jestliže se nám pak podaří výtvarně zpracované paradigma akceptovat a začít je zpracovávat nejen na emoční rovině, ale i racionálně, jestliže je dokážeme uchopit do slov

a verbalizovat je, pak budeme schopni o nich mluvit, budeme moci je vyprávět. Budeme schopni se svým imaginativně emotivním prožitkem navázat vztah, který je důležitý (Štěpánek, 2002, str. 55).

3.4.2 Účinné faktory v arteterapii - výtvarný posun

Arteterapie jako samostatná metoda používá jako terapeutickou složku či účinný faktor tzv. výtvarný posun se schopností následného odrazu onoho posunu v reálném životě. (Lhotová, 2002, str. 447).

Arteterapie pracuje s konkrétní neopakovatelnou zkušeností, s přímým tvořivým zážitkem a s možností změn výtvarných prvků, jako je např. kompozice či barevnost, které můžou přinášet korektivní zkušenost a formovat tak přes vyváženost v tvorbě vyváženost osobní (Lhotová, 2002, str. 448).

Základními prvky, které přinášejí terapeutický užitek v hlubinně-dynamické a projektivní arteterapii jsou **vyvolání prožitku sebe sama v procesu tvorby, prožitku z hotového díla a možnosti výtvarného posunu díky výtvarnému výrazu, který má zásadní význam** v (Lhotová, 2001c, str. 10):

- a) **Možnosti sebevyjádření.**
- b) **Možnosti proměny.**
- c) **Možnosti postižení vztahu souvislostí či aktuálního nesouladu a stávajícího modelu reality v mysli.**
- d) **Aktualizačnímu procesu přijímání modelu reality.** Při tomto směřování dochází k proměně vzhledu i obsahu výtvarného díla, ale i s proměnou celého výtvarného procesu. Často je neoddělitelným výsledkem této transformace i převratná proměna náhledu na realitu, včetně náhledu na způsoby reflexe této reality samotným vnímatelem.
- e) **Zachycení směřování a obsahu proměn aktuální struktury výtvarného výrazu a jejich reflexního porozumění,** které umožňuje řešení konkrétních otázek existence a jejich uplatnění v terapii.

Výtvarný posunu ve výtvarnu lze hledat v těchto aspektech (Lhotová, 2001d, str. 12):

- a) **pouhá tvorba svou relaxačně činnostní kapacitou;**
- b) **harmonizace malby;**
- c) **zvládání (renesanční) perspektivy - pochopení iluze a iluzivního prostoru;**
- d) **zvládání barevné doplňkovitosti, která podporuje prožitkovost a rozšiřuje repertoár emocí;**

- e) zvládnutí emočního zablokování či zastavení emočního vývoje;
- f) zvládnutí období konkrétního znázorňování;
- g) abreakce a projevení potlačených či vytěsněných emocí, které dávají možnost zvládat emocionalitu;
- h) náhled díky interpretacím a asociacím arteterapeuta a skupiny.

Jestliže vycházíme z předpokladu hlubinně-dynamické psychologie a projektivní arteterapie, že člověk při tvorbě artefaktu projektuje do svého díla alespoň část svého duševního dění, pak artefakt reprezentuje obraz jeho duševního života - po obsahové i formální stránce. Jestliže pak dojde, díky procesu arteterapie, ke změně formální struktury či obsahu artefaktu, dochází pak zákonitě zároveň ke změnám v hlubinně-dynamické struktuře osobnosti. Změna artefaktu je závislá na změně hlubinně-dynamické struktury osobnosti, tento proces platí i opačně. Díky změně, která se odehraje při artefaktu může dojít i ke změně v dynamické struktuře osobnosti.

Úlohou arteterapeuta je pomoci zpracovat vývojové mezery, uvádět do souladu míru emočního a kognitivního poznání přes výtvarnou metaforu (symbolicky), to znamená metodickými pokyny, uplatňovanými v procesu výtvarného tvoření klienta, přičemž proces výtvarné tvorby není upřednostňován před jejím výsledkem. Arteterapeutovou snahou je dospět ke kompozičně vyváženému artefaktu, který je poměrně realistický, figurativní, nejlépe s využitím uvolněné renesanční, vzdušné perspektivy. Metodické připomínky se týkají zejména proporčnosti figur, kompozice, obsazení zlatého řezu, barevnosti ve smyslu uplatnění doplňkových barev, poměru kresby a malby, tvrdosti kontur a jejich vyvážení - kompenzace barvou.

3.5 Metodologie projektivních metod a arteterapie

3.5.1 Projektivní metody

Kyzour (2002, str.26) začíná svůj článek o Rožnovské intervenční arteterapii tvrzením, že arteterapie je projektivní metoda.

Arteterapie se dá zařadit do širšího kontextu projektivních metod. Projektivním metodám se podrobně věnuje Svoboda (1999, str. 149 – 151; 2001): Termín „projekce“ zavedl do psychologie Freud roku 1894 a označoval jím mechanismus obrany proti úzkosti, který umožňoval připisovat vlastní (nežádoucí) snahy, přání a pocity jiným osobám a okolí. Dále nazýval Freud projekcí i ovlivňování vnímání aktuálních podmětů vzpomínkami na minulost. Avšak v projekci jde také o manifestní obsahy, nemusí mít vždy obrannou funkci

a nezmenšuje vždy duševní napětí. Naopak, v některých prožitkových oblastech je může vyvolávat.

V neanalytickém pojetí je projekce procesem, ve kterém vyšetřovaná osoba promítá obsahy svých duševních procesů navenek mimo sebe, připisuje je jiným nebo spatřuje v jiných lidech, zvířatech, rostlinách, předmětech nebo dějích. Princip projekce předpokládá externalizaci chování, přičemž projektivní techniky jsou vlastně katalyzátorem.

Název **projekční technika** zavedl roku 1939 psycholog L. K. Frank, který ji definoval jako **metodu výzkumu osobnosti, konfrontující zkoumaného s nějakou určitou situací, ve které budu odpovídat podle smyslu, který tato situace pro něj má, a podle toho, co cítí během této odpovědi. Základ projekční techniky je v tom, že u zkoumané osoby vyvolává různé reakce, kterými tato osoba vyjadřuje dojmy ze svého osobního světa a vlastní osobnosti.**

Projektivní metody konfrontují jedince s podmětovou situací, která je značně neurčitá, málo strukturovaná. Z této mnohoznačnosti podmětu vyplývá možnost velkého počtu nejrůznějších odpovědí. Tento velký počet akceptovaných odpovědí umožňuje větší individualizaci nálezu.

Obdobně o projektivní metodě mluví i Kyzour (2004, str. 117): Projektivní metoda je způsob studia osobnosti konfrontováním subjektu se situací, na níž potom subjekt reaguje podle toho, co pro něj tato situace znamená a také podle toho, jak se cítí, když takto reaguje (Petrželka, In Kyzour, 2004, str. 117). **Projektivní metoda stojí na projektivní hypotéze, kdy člověk při interpretaci nějakého víceznačného podnětu reaguje nejenom na jeho objektivní konfiguraci či výzvu, ale v jeho reakci se projevuje výraz skrytých, mnohdy neuvědomovaných a neuspokojovaných potřeb, skutečných hodnot, postojů a vlastností v tom, že reagujeme, resp. interpretačně dotváříme a vybíráme takové specifické konfigurace a prvotní významy, které jsou zprostředkovaným výrazem jejich osobnostně podmíněné významovosti.**

Je třeba podotknout, že, při kritice projektivních metod jim bývá často vytýkána sporná validita. Tradiční psychometrické postupy jsou obtížně použitelné. Externí kritéria validity jsou vesměs málo pregnantní. Obecně se konstatuje, že **validita projektivních metod roste se zkušeností, kterou má psycholog s použitou metodou** (Svoboda, 1999, str. 149-150).

Arteterapie není jen výtvarnou projekční metodou, ale s projekcí se dále pracuje i v rozhovoru nad výtvarnou produkcí klienta v tzv. asociační hře, kdy se formou volně strukturovaných otázek ptáme klienta na jeho asociace, které se obrázku týkají.

Metodologicky lze říci, že používáme volně strukturované verbální projektivní metody. Teoreticky lze říci, že **diagnostická cena verbálních projektivních metod vychází z existence dvou významových tendencí v lidské psychice** (Svoboda, 1999, str. 174):

1. člověk je náchylný všechny mnohovýznamové situace, se kterými se v životě setká, interpretovat ve shodě s vlastními zkušenostmi a potřebami;
2. ve veškeré literární tvorbě se autor opírá o vlastní zkušenosti a vědomě nebo nevědomě vykresluje vlastní city a potřeby v postavách svých „vymyšlených“ hrdinů. Subjekt tedy mluví a jedná sám za sebe, když vykresluje hrdinu svých příběhů. Zkušenosti a potřeby hrdiny jsou vlastně zkušenostmi a potřebami vyšetřované osoby.

Při vyhodnocování verbálních projektivních metod dominují spíše intuitivní klinické kvalitativní postupy (Svoboda, 1999, str. 179).

3.5.2 Kvalitativní klinické metody

Nestandardní postupy, které nejsou psychometricky podloženy, nazýváme klinickými metodami. Získané údaje mají kvalitativní charakter. Na rozdíl od nomothetického (soustředí se na obecné zákonitosti vývoje) přístupu testového mají **klinické metody charakter idiografický (důraz je kladen na individuum)**. Jsou orientovány na poznání konkrétního individua v jeho celistvosti, komplexnosti a jedinečnosti. Klinické metody zachycují jedince v jeho nejširším kontextu a v dynamice vývoje.

Při používání klinických metod je bezprostřednější a přirozenější kontakt mezi psychologem a klientem. **Kvalitativní pozorování a rozhovor s klientem často přinese relevantnější data než nevhodně použité psychometrické metody.** Na základě klinických metod si utváříme celkový obraz o osobnosti (Svoboda, 1999, str. 25).

3.6 Narativní přístup Rileyové v současné arteterapii

Šicková (2002, str. 41) v knize *Základy Arteterapie* uvádí současnou americkou arteterapeutku Rileyovou, která upřednostňuje v terapii narativní přístup a některé koncepty sociálního konstruktivismu. Využívají je zejména ti arteterapeuti, kteří tuto **postmoderní filosofii inkorporují do své práce. Příběh – vyprávění – nabízí dominantní rámec pro novou zkušenost.** Příběh je definován jako jednotka smyslu, jež tvoří rámec pro novou zkušenost. Ve smyslu tohoto konceptu vytvářejí terapeuti konstrukce „pravd“, akceptují fakt, že se od klienta učí jeho pohledu na svět. Terapie se stává vyjádřením nového řešení pro starý, „neproduktivní“ příběh. Konstituují nový, kreativnější, který má hlubší smysl.

Klienti jsou v procesu narativní arteterapie zapojeni do tzv. externalizace problému, vizuální ilustrace a do vyprávění o výtvarném produktu zde a nyní. Řešení problému se akceleruje tím, že se kombinují vizuální a verbální schopnosti.

Filosofií dnešní postmoderní arteterapie je depatologizace klienta a konstruování takových strategií, kde se počítá s jeho spoluprací. Současné trendy v arteterapii zdůrazňují, že si klient má plně uvědomovat celý proces uzdravování. Otevřený dialog spoluvytváří terapeutický vztah klienta a terapeuta i společného řešení problému. Arteterapeuti orientovaní na společné řešení problému musí být ochotni akceptovat klientovu interpretaci problémové situace, která klienta vlastně dovedla k terapii. Poté co je terapeut ochoten naslouchat klientovi, je na dobré cestě k „vyjednávání“ o změnách v jeho jednání.

Zásady arteterapeutického procesu spočívají v tom, že terapeut bere vážně výtvarný produkt klienta a celý proces sdílí s ním. Cestou výtvarné představivosti vchází do světa klienta, komunikuje s ním metaforickou řečí, vytvořenou ze symbolů použitých v umělecké reflexi klienta. Je dobré zaměřit se na nějakou část výtvoru, fragment, s nímž se dá v terapii pracovat, měnit jej.

Svoji „pravdu“ klient vyslovuje v arteterapii vizuálně. Je konkrétní, je expresí a není patologií, a i ten, kdo ji vytvořil, není „nádoba patologie“, ale expresivity (Riley, In Šicková, 2002). Problém se skutečně externalizuje ve výtvarném produktu. Tím, že se na umělecký výtvor díváme z odstupu, z nadhledu, jako na něco, co je „venku“, dostáváme se do pozice osvobozujícího faktu. Umělecký artefakt, který vznikne v rámci arteterapeutického setkání, je konkrétní, proto se dá k němu vracet, brát jej do rukou znovu a znovu, nacházet v něm nové věci, významné pro pochopení klienta (Šicková, 2002, str. 53-55).

3.7 Hledání konkrétních paralel mezi narativní psychologií a arteterapií

Výtvarný artefakt nelze jednoduše zachytit do sítě souvislostí našeho vědění o světě. Výtvarná artefakt tuto síť, závěs souvislostí naopak protrhává. S výtvarným artefaktem se můžeme setkat, můžeme ho vidět, cítit, vnímat, ale jenom předtím, než o setkání znovu začneme vyprávět a uvádět ho do souvislostí. Vyprávění zařazuje, vysvětluje a tím naši přímou zkušenost, zážitek s obrazem rozpouští (Fischer, 2005).

Při pohledu na svůj vlastní výtvarný artefakt, vytvořený v arteterapii, se člověk setká s obrazem vlastní tváře (P. Ricouer), se svojí vlastní subosobností, s metaforickým obrazem

sebe sama. Člověk se nesetkává v jednom obraze s celou svou osobností, ale vždy právě s tou částí osobnosti a s těmi prožitky a významy, které jsou pro něj v daný okamžik aktuální

Tento obraz je zatím bez kontextu a člověk jej má potřebu zapojit, vtáhnout do kontextu svého života, začít o něm vyprávět, interpretovat jej, vstoupit s obrazem do dialogu a hledat různé významy a paralely se svým životem. Podobně jako to dělá například, když vypráví o svém snu či vynořující se představě při denním snění nebo v aktivní imaginaci.

Člověk vstupuje s tímto expresivním výtvořem do dialogu, do rozmluvy – reflexe. Díky tomu znovu komunikuje sám se sebou. Svůj prožitek, který ztvárnil výtvarně má nyní potřebu uchopit do slov, verbalizovat zážitky, vyjádřit pocity. Znovu nahlédnout na svou spontánní, částečně nevědomou či neuvědomovanou produkci. Zpřesnit verbálně význam výtvarné metaforu, najít pro výtvarnou metaforu metaforu slovní a tedy více porozumět vytvořenému artefaktu a pocitu, vzpomínce, zážitku, který stojí za ním.

Obraz protrhává houštinu našich slovních, narativních konstrukcí, které si o sobě vytváříme a které pak vyprávíme ostatním lidem. Obraz tvoříme, cítíme, vnímáme, prožíváme... a teprve posléze jsme schopni jej začít myšlenkově uchopovat, vyprávět o něm a uvádět jej do souvislostí našeho života. Vyprávění obraz zařazuje, vysvětluje a tím původní význam nějak dále upravuje.

Rozhovorem mezi sebou a obrazem, vyprávěním o obrazu ostatním lidem a vstoupení do dialogu s ostatními lidmi o možných významech obrazu dochází k různým asociačním hrám, interpretacím,... tzn. k usilování o vysvětlení. Při tom může docházet i k dalším transformacím výtvarného obrazu, kdy se člověku při pohledu na něj vybaví známý příběh, píseň, báseň,... Anebo má člověk k obrazu potřebu vymyslet báseň, drama, příběh,... tzn. sdělit význam obrazu další expresivní uměleckou formou. Tato transformace interpretaci často předchází anebo ji doplňuje.

Kritériem interpretace je pociťovaná shoda mezi emočním zážitkem výtvarného obrazu, vyprávění a významy. Jde o pocit přiléhavosti: to sedí, to je ono, zážitek: „přesně takhle to vnímám, tohle jsem chtěl vyjádřit“.

Člověk si tak více uvědomuje skrytou metaforu svého života, kterou objevil v expresivním díle, která je obrazem jeho životní perspektivy. Dochází k novému náhledu na životní směřování, návyky, problémy, na své bytí a zároveň k určitému odstupu od sebe sama. Protože člověk neinterpretuje, nevypráví o sobě, ale o obrazu. Zde se nabízí výrazná souvislost s technikou externalizace používané v terapiích ovlivněných sociálním konstruktivismem. A dá se s Ricouerem říci, že dochází k sémantické inovaci, k tvorbě nového významu, smyslu při vyprávění o výtvarné metafoře.

Život má implicitní význam, který se může vynořit, jak ve vyprávění, tak i v tvorbě obrazu. Smysl se může vynořovat nejen v příběhu, ale také ve výtvarném sdělení. Fikcí je vypravovaný příběh, ale i malovaný obraz, který umožňuje odstup od zavedeného a otevřenost pro nové možnosti. Ve výtvarném artefaktu jde o reálně ztvárněnou imaginaci, ke které se můžeme opakovaně vracet, znovu a znovu ji interpretovat, vyprávět a převyprávět.

Narativní psychologie hovoří o tom, že člověk je textem, vlastníkem příběhů, které o sobě vypravuje. A ve vyprávění spojuje události do smysluplných sekvencí, celků a tak konstituuje smysl svého života, svoji vlastní autobiografii. V arteterapii se dá říci, že člověk je malířem svého vnitřního, intrapsychického života, který uchopuje, ztvárňuje do podoby konkrétních obrazů, které jsou vizuální autobiografií člověka. Tuto vizuální, obrazovou autobiografii má sám pro sebe k nahlédnutí anebo ji může dát k dispozici i ostatním lidem. Vizuální obraz života dává určitý tvar. Vizuální obraz nám sděluje mnohé o našem životě a sděluje to i dalším lidem. Snahou autobiografického vyprávění je dát životu smysl, snahou výtvarné tvorby je dát svému životu určitý tvar, výraz, význam.

Malujeme především silné emoční zážitky, které chceme ventilovat, kanalizovat, zpracovat. Díky výtvarné hře jsme schopni výtvarně zpracovávat i mnohé, jinak zapečetěné, uzamknuté, vytěsněné či neuvědomované zážitky z našeho života. Obraz (stejně jako vyprávění) se snaží nejasné, beztvaré, němé skutečnosti dát určitý tvar, či význam, který bude sdělitelný výtvarně či verbálně ostatním lidem.

Obraz je vždy kreativní transformací naší zkušenosti, našich vzpomínek. Nikdy nezachytíme naši prožitou zkušenost, jak skutečně byla, ale jak jsme ji subjektivně emočně vnímali, prožívali a jak jsme si dál fiktivně zpracovali, uchopili. Obrazy událostí mají svá témata, konflikty, postavy, atmosféru, významy. Jsou sdělovány určitým výtvarným žánrem, výtvarným projevem charakteristickým svými expresivními schémata.

Obraz i příběh je obydlen určitými klíčovými postavami našeho života, které jsou mezi sebou ve vzájemných vztazích, které tvoří klíčové zápletky, či události, které v širší perspektivě tvoří hlavní tematické linie našeho života (McAdams). Ve výtvarné produkci má člověk potřebu malovat určitá témata a určité postavy, která se průběžně opakují, ale zároveň i mění. Dochází tak k přetváření děje či tématu v obraze. Může také docházet ke změně výtvarného projevu – expresivních schémat. A tím vlastně dochází k „převyprávění“ výtvarného sdělení. Mění se výtvarný projev (žánr) a mění se i obsah obrazu, postavy,

zápletky, děj. Děj se v čase mění, posouvá. Autor obrazu zaujímá jinou pozici v ději. Výtvarná metafora našeho života se v průběhu arteterapeutického procesu mění.

Tomu může napomáhat i arteterapeut, který dialogem na výtvarné úrovni či na úrovni verbální vstupuje do kontaktu s klientem.

Při vyprávění o obrázku lidé postupují projektivně. Nabízí se souvislost s verbálními projektivními technikami (např. TAT) s tím hlavním rozdílem, že jim nejsou předkládány jasně dané obrazové předlohy, o kterých mají vyprávět, ale oni sami si svůj obrázek vytvořili, namalovali. Takže je zde otevřen daleko větší prostor pro projekci. Člověk zde zcela volí téma, postavy, děj, zápletku, klíčovou událost, tematickou linii, hodnoty, atd. o kterých bude vyprávět. Namaluje určitý výtvarný obraz sebe sama – sebeobraz a obraz svého života.

Ve vyprávěném příběhu o obrázku lze také hledat vypravěčský žánr podle Adlera. Kdy příběh může být podán jako pohádka nebo bajka, pověst, komický nebo tragický příběh, reportáž nebo sága a tak dále. Navíc v terapii lze používat různé typy již stávajících příběhů: od mýtů, stojících na úpatí většiny civilizací, kultur a náboženství, přes biblické příběhy až po individuální osudy novověkých hrdinů, historicky či literárně fixovaných, které lze v arteterapii malovat. Klient sám se rozhoduje, který příběh namaluje a jak jej namaluje. Může se rozhodnout namalovat pohádku, která má však spíše charakter hororu, či tragédie, apod.

Žánr příběhu zahrnuje a obsahuje stylistickou a tematickou jednotu zápletky – příběhu. Každý žánr má specifická pravidla pro na rozvoj zápletky, tak pro role a vývojová a interaktivní pravidla postav, zabydlujících zápletku (protagonistů, antagonistů, hrdinů) a rovněž na vypravěče zápletky.

Koncept žánru autobiografického příběhu vysvětluje a odráží jedincův interpretační systém – a systém základních postojů k sobě, druhým a k celému světu, což je víceméně totéž – v jeho psychodynamickém vývoji. Jedinečná verze jedincova příběhu, která nemůže být sdělena jinak než v rámci nějakého žánru, odráží tak jedincovu identitu a to, jak se tato identita vytvářela a rozvíjela.

Pokud budeme mít od klienta vícero obrázků s připojeným příběhem za určité časové období, tak můžeme sledovat, jak se vztah klienta k sobě v průběhu života mění a vyvíjí. Jaké mají mezi sebou jednotlivé příběhy souvislost a kontinuitu.

Člověk si vytváří svůj život a svoji identitu jako určitý příběh, stává se „vypravěčem sebe sama“. Tím, že člověk o sobě vypráví, tak vytváří svoji vlastní identitu, protože v příbězích restrukturuje minulost, vnímá přítomnost a anticipuje budoucnost. Tím získává integritu svého já a vypráví, převypravuje svůj příběh. Příběh tak tvaruje a konstruuje vypravěčovu realitu a osobnost. Poznáváme se nebo se objevujeme a odhalujeme sebe jinými příběhy, které vyprávíme.

Tím, že vyprávíme o našich namalovaných obrázcích, tak naše vyprávění je vyprávěním zakotveným v konkrétní realitě. Naše řeč je zakotvena v těle, respektive v jeho expresi, v komunikativním těle, schopném symbolického vyjádření gestem, metaforou a řečí.

Naše identita je zároveň vždy také tělesná. Jsme ohraničení, situovaní, koneční lidé, jsme biologickými těly; jsme ve své kůži. A zároveň jsme lidé žijící v sociálním kontextu, jsme vpleteni do nejrůznějších diskurzů.

Osobní narativy jsou z hlediska obsahu a formy lidskými identitami. Podle toho pak příběhy imitují život a prezentují vnitřní realitu do vnějšího světa. Současně tvarují a konstruuji vypravěčovu realitu a osobnost. Příběh je identita člověka, příběh je tvořený, vyprávěný, revidovaný, a znovu vyprávěný v průběhu života. Poznáváme se nebo se objevujeme a odhalujeme sebe jinými příběhy, které vyprávíme.

Ale i obraz je určitou formou lidské identity, neboť obraz napodobuje lidský život a sděluje nevědomou prelogickou skutečnost lidského života a dávají konkrétní tvar. Člověk své obrazy, maluje, tvoří a přetváří. Člověk sebe sama v obrazech hledá a odhaluje. Mnohdy o sobě odhalí mnohé nevědomované skutečnosti, které jsou pro něj velkým překvapením...

Pokud chceme (my, klienti) dosáhnout nějaké terapeutické změny, tak nestačí pracovat významově s pouhým slovem – vyprávěním příběhu v narativní psychologii. Zkušenost nám říká, že chce-li někdo (klient, pacient, my sami) dosáhnout trvalejší změny, je třeba působit přes více kanálů, modů souběžně – malování obrazu v arteterapii s využitím výtvarného posunu, jako nástroje terapeutické změny. A výtvarno je velmi silným a působivým komunikačním kanálem.

4. Praktická část - Příběhy studentek

V praktické části uvedu čtyři kasuistiky studentek VOŠ - sociálně pedagogické a teologické - Jabok, kde jsem ve školním 2004/2005 vedl roční kurz Arteterapie. Tři kasuistiky zde uvedené budou od studentek, které tento kurz navštěvovali a jedna, poslední bude od studentky, které na v minulosti studovala na VOŠ Jabok a o arteterapii projevila individuální zájem. Mou snahou je zde prezentovat svoji arteterapeutickou práci s těmito studentkami a zároveň poukázat na možnosti využití narativní psychologie - vyprávění příběhu nad výtvarným artefaktem v arteterapii při interpretaci a analýzách obrázků. Nejdříve se budu snažit „Rožnovským způsobem“ zhodnotit výtvarnou produkci, výtvarný posun a naznačit možná témata při interpretaci obrázků a poté uvedu příběhy, které studentky napsaly ke svým vybraným obrázkům po té, co jejich obrázky byly analyzovány a interpretovány na skupině v arteterapii. Samotné příběhy studentek vyprávěné nad zvolenými obrázky by si zajisté vyžadovali další pozornost, ale bohužel k rozsahu mé práce to již není možné.

Uvádím zde práce studentek, které mi své práce poskytli zcela vědomě dobrovolně se svolením je uveřejnit. Vzhledem k poměrně citlivým intimním informacím a zkušenostem popsaných v příbězích neuvádím jejich jména. Věk studentek je přibližně okolo dvaceti let.

Mou snahou bylo uveřejnit několik různých kasuistik, které svědčí o zcela různých výtvarných projevech a i o zcela různém pojetí, stylu, žánru vyprávěného příběhu, tak aby jasněji vynikla snaha ukázat, že obraz a příběh se snaží zobrazit prožívání každého člověka svébytným, pro každého jednotlivce osobitým způsobem.

Vzhledem, že v mé arteterapeutické skupině byly jen studentky, které si sami kurz arteterapie zvolili, tak zde můžu bohužel uvést pouze jejich kasuistiky a ne kasuistiky studentů (mužů).

4.1 Studentka č.1 (M.Š.)

4.1.1 Komentář k obrázkům

Arteterapeutická práce s M.Š. byla pro mě těžká, neboť M.Š. měla poměrně silný výtvarný projev, protože doma aktivně malovala olejem velké obrazy. Některé mi přinesla v průběhu naší spolupráce k nahlédnutí a dovolila mi v této práci dva prezentovat (obr. MŠ-9, 10). Proto nevím, zda došlo u M.Š. k plnohodnotnému výtvarnému posunu či spíše jen k určité změně výtvarného projevu. První obrázky (obr. MŠ-1-3) M.Š. se vyznačují především velmi posunutou barevností (která se však vyskytuje i dále), protože M.Š. používala při malování především anilinky, kterých se nechtěla vzdát a malovala na sucho skoro bez vody velmi hustou barvou. Její výtvarný projev byl velice tuhý, kontrolovaný, racionální, bez jakékoliv náhody a spontaneity. V obrázcích je zastaven čas. Autorka se přímo vyžívá v poměrně bizarním ztvárnění postav a objektů v obrázku (stromů, architektury), ale je otázkou, zda jde skutečně o záměr anebo spíše o nevědomé osobnostní nastavení autorky. Lze konstatovat, že znázornění reality je také velmi posunuto. V obrázcích je zastaven čas, jakoby šlo o strnulé momentky určitého děje, který ale dál nepokračuje, za to je v obrázcích cítit silná metafyzická atmosféra.

V prvním, vstupním obrázku s názvem „Houbaři“ (obr. MŠ-1) je patrné sklápění do půdorysu. Jsou zde patrné pásy – postavy jsou namalovány nad sebou. Postavy jsou rozmístěné jednotlivě, jsou od sebe izolované a uzavřené v sobě – nekomunikují spolu. Chybí jim vzájemný kontakt. Postavám, ale i stromům chybí reálné proporce, jsou podivně zkroucené, metafyzické, nehmotné, anebo na jiných obrázcích jsou strnulé, rigidní, ztuhlé a olovnicové. Obyčejům postav snad skoro na všech obrázcích chybí reálné obličej. Obličej vypadají spíše jako masky anebo jsou „odfláknuté“, a proto se nabízí obecnější otázka po srozumitelnosti komunikace...



MSB



MSB



MS 5



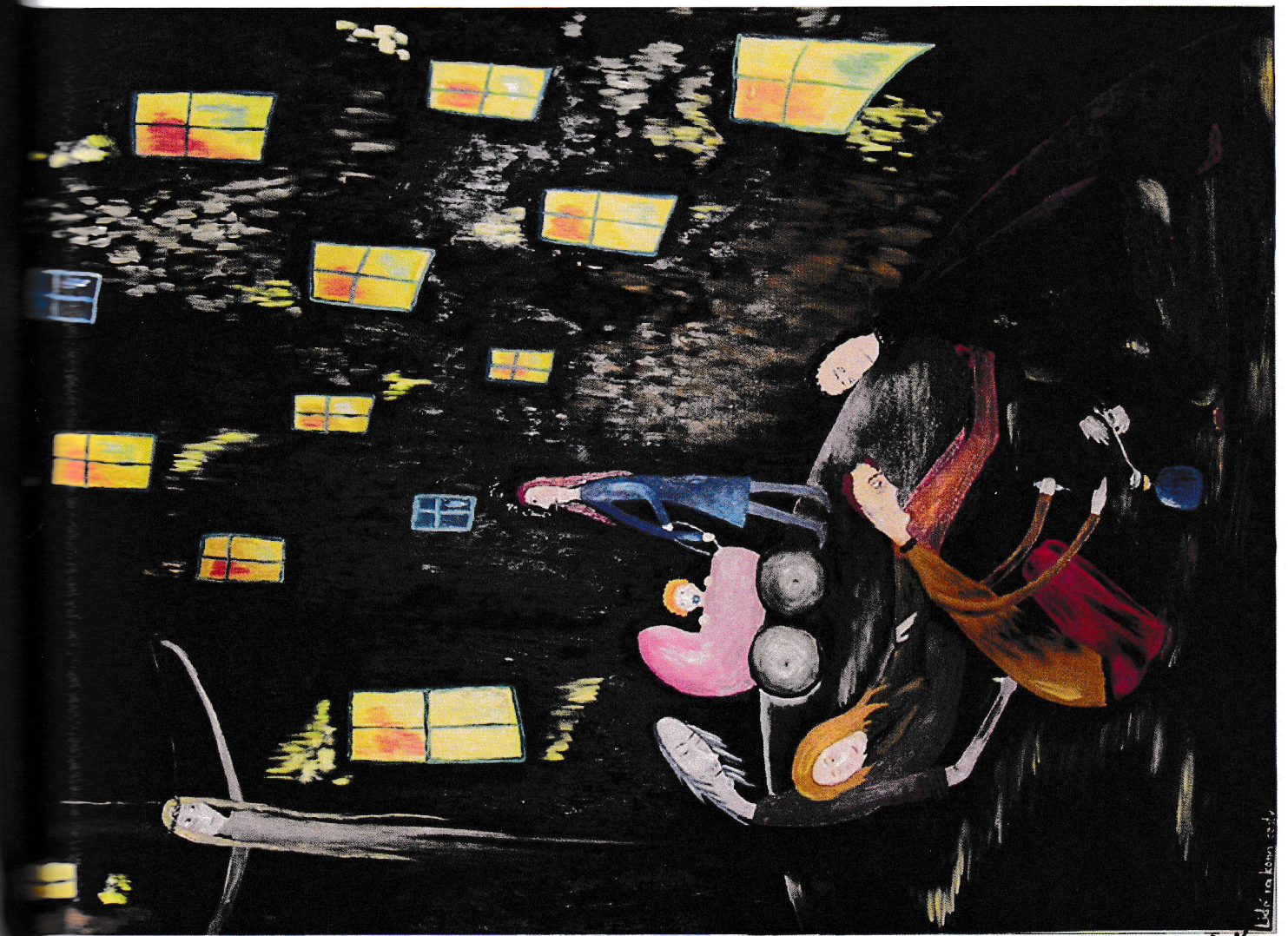
MS 6



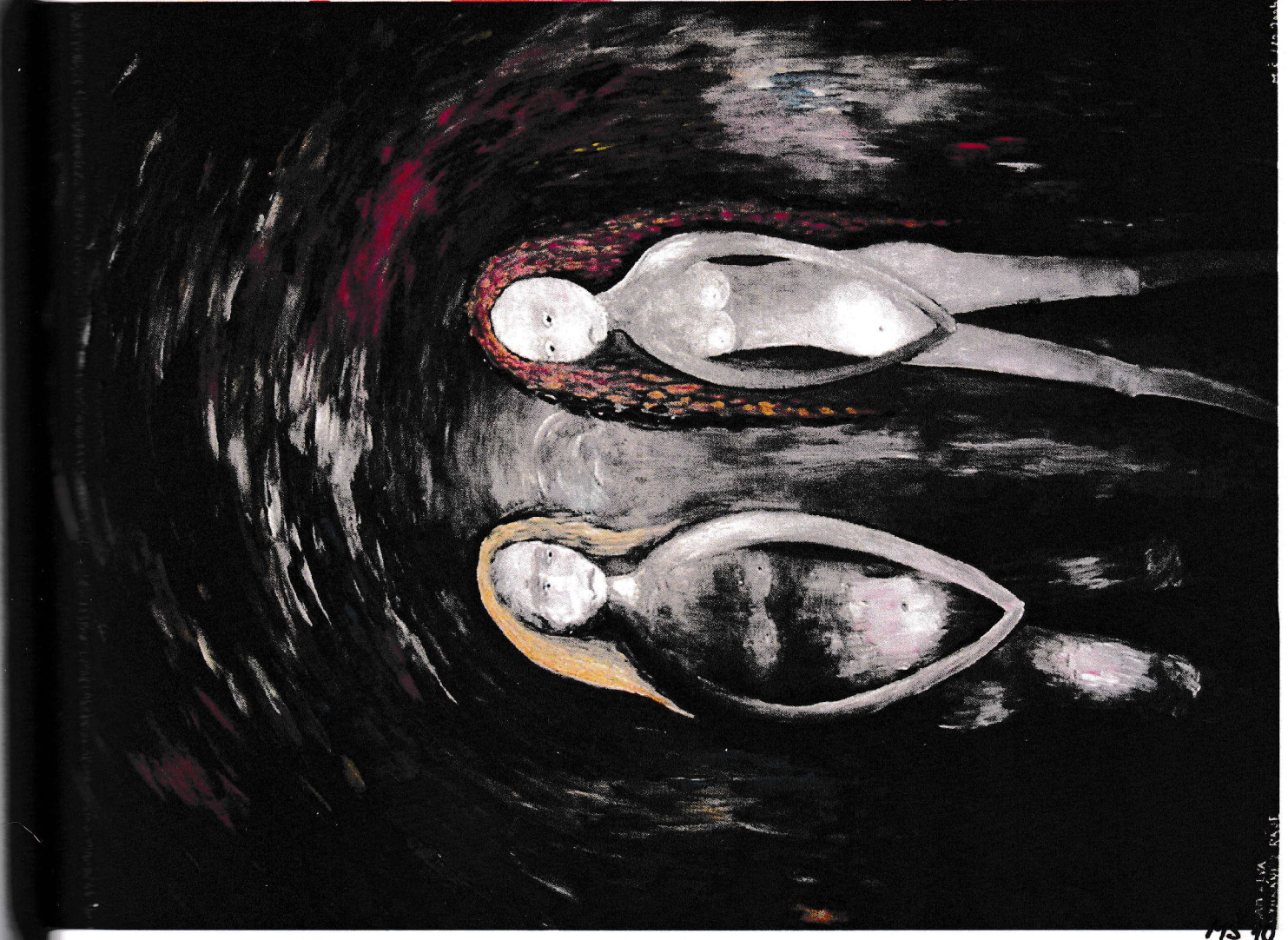
1187



1188



M. S. 9



M. S. 10



1811



1812

vrostlá do stromu – baobabu. Strom je výrazně jiný, než ostatní stromy v produkci. Interpretačně důležitý je jeho obličej – šlo by strom obsadit?

Obrázek „**Svatá rodina**“ (obr. MŠ-6) je další pokračováním výtvarné krize. MŠ se snaží vyhovět instrukcím, pracuje s vodou, ale znovu se vrací k anylinkovým barvám, takže barevnost obrázku je znovu posunutá. Postavy jsou sice dál bez kontaktu, ale už chybí bílé bubliny kolem postav a části postav jsou dokonce rozmyty. Ve středu je patrný určitý výtvarný lavor. Červená střecha připomíná egyptskou pyramidu. Interpretačně je zajímavá postava pastýře na identifikačním místě s rozpitými očima a dále vztah mezi Josefem a Marií a předmětu mezi nimi.

Obrázek „**Chytání ryb**“ (obr. MŠ-7) je určitým posunem oproti předcházejícím obrázkům. Autorka pracuje se vzdušnou kvalitou, která je funkční a také s úhlopříčkou. Autorka zhmotňuje ledovou agresí do ostrých, rozlámaných ker. Postavy jsou daleko lépe zpracovány než dříve, s obyčejí v reálných gestech, ale jsou disproporčně menší. Interpretačně je zajímavá chycená ryba ve vysekaném ledě na identifikačním místě a dále rozpraskané kry.

V obrázku „**Tání ledů**“ (obr. MŠ-8) autorka používá znovu anylinky naplno. Barevnost je významně posunutá, ale přece jen je s barvami pracováno funkčněji, i když barevně prostor ztvárněn není. Barvy jsou na celém obrázku stejně intenzivní. Avšak jinak lze cítit již autorčin cit pro prostor, který je zpracován úhlopříčně (protestantská úhlopříčka). Je zde cítit pohyb a děj v postavách, vodě, býkovi. Interpretačně je zajímavý vztah dvou lidí k (pa)rohatému býkovi, který odplouvá. Voda se „valí“, odplouvá špína,...

Dva obrázky devátý a desátý jsou ukázkou autorčiny vlastní domácí tvorby. Obrázky jsou zpracovány olejem na formát A2. Tyto obrázky namalovala v průběhu naší spolupráce, ale donesla je až na jejím konci. První obrázek „**Lidé na konci cesty**“ je asi nejtypičtějším obrázkem autorčina výtvarného projektu. Významné je, že zde dochází ke kontaktu mezi lidmi, dotýkají se a překrývají, což možná umožňuje technika malování olejem. Interpretačně jsou zajímavá rozsvícená okna připomínající oči – což nás může odkazovat k seriálu a dále ukřižování a téma viny.

Druhý obrázek „**Adam a Eva**“ (obr. MŠ-10) je velmi zajímavý především interpretačně, neboť se jedná o vyhnání z ráje. Postavy mají dobře zpracované obličejy, ale chybí jim ruce a pokud jsou nahé, tak i pohlaví. Obrázek zpracovává téma viny, provinění ve smyslu překročení zákona a následného trestu v kontextu sexuality. Nabízí se zde souvislost s obrázky 11 a 12. Jde o vědomý, racionální a tuhý výtvarný projekt. Obrázek je poněkud symptomatický. Hlavní téma je zapouzdřené do mandaly či uzavřené ve spirále. Sdělení je manifestní, plakátovité. Chybí jakýkoliv náznak prostoru a kontextu. Je otázkou, zda se jedná o kluka a holku či spíše dvě holky, tím se nabízí téma homoerotického období.

Na obrázek Adama a Evy tematicky navazuje obrázek „**Milenci na hřbitově**“ (obr. MŠ-11). Můžeme říci, že jde o chybný úkon, anebo spíše o výtvarné vyprávění příběhu, které pak dále bude pokračovat dalším ještě obrázkem. Obrázek má zcela jiný výtvarný výraz, který se blíží ilustraci. A i když je nechán velký prostor vzduchu, tak tento prostor není využit a s prostorem není více pracováno. Postavy jsou namalovány v prvním plánu a strom s kříží v plánu druhém. Strom se na tomto obrázku velmi proměnil, je velký a poměrně propracovaný, může připomínat pavučinu. Je malován gestem a švihem. Je trochu agresivní a neдрží pohromadě, i zde jsou patrné městnané afekty. Interpretačně se nabízí otázky po prvních sexuálních zážitcích, které jsou pro autorku stále významné. Červený deštník, který má zakrývat dění, může symbolizovat ženskou sexualitu. Babka s konvičkou a kříže za ní symbolickým znázorněním superega a tématu viny. Postavy za deštníkem nemusí být jen holka s klukem, ale může se znovu jednat o dvě holky a tak se znovu nabízí téma homoerotického období, ale zde je třeba být v interpretaci s autorkou velmi opatrný.

Poslední obrázek „**Pálení čarodějnic**“ je posledním obrázkem autorky v arteterapii. Obrázek je znovu velmi ilustrativní a chybí práce s prostorem, i když je tu mnoho vzduchu

a prostoru, který ale zůstává nevyužit. Některé postavy se překrývají. Poprvé jsou zde namalovány polopostavy. Interpretačně je obrázek velmi zajímavý především v kontextu dvou předchozích. Je zde řešen prožitek viny v kontextu sexuality a norem (superega) společnosti. Hlavní postavy jsou ukřižovány, upáleny a oběšeny... Při interpretaci s autorkou je potřeba pracovat velmi citlivě.

Než se - dáváte si pozor na to, aby se neobjevila žádná přehnaná

4.1.2 Napínavá pohádka O perníkové chaloupce (obr. MŠ-3)

Pohádka o Perníkové chaloupce nebyla nikdy mojí oblíbenou pohádkou (radši jsem měla pohádky o princeznách a Kostěji Nesmrtelným, nebo Medvídku Pú), ale myslím, že to byla jedna z mých oblíbených pohádek mého táty, kdy se Jeníček s Mařenkou změnili v Mirunku s Bertíčkem, kteří neposlušovali své „hodné rodiče“ a ztratili se v temném lese, kde je ježibaba zavřela do chlívků. Dál už jsem tátovu verzi pohádky poslouchat nechtěla.

Perníková chaloupka je pro mě typickou pohádkou pro děti, i když místy velmi strašidelná, což ukazuje i můj obrázek. Když jsem hráli divadlo O perníkové chaloupce, tak jsem vždy byla ježibaba a líbilo se mi zavírat děti do chlívků, ale na konci se nechtělo se nechat hloupě upálit v kamnech.

Na svém akvarelu je znázorněna napínavá scéna z první poloviny pohádky, kdy Jeníček a Mařenka dorazí v noci k chaloupce a setkají se s ježibabou a ježidědkem, kteří je pak šoupnou do chlívků, který je vedle chaloupky. Tak jsem se při malování soustředila na kontakt a znázornění všech hlavních postav, že jsem při tom zapomněla, že nejdřív Mařenka s Jeníčkem vylezli na střešku a celou ji okousali než se vůbec objevila ježibaba. Tady na mém obraze je lapnou už při příchodu a hned je šoupnou do chlívků. To vynechání jezení perníku je asi proto, že mi perník nikdy moc nechutnal a na rozdíl od ostatních dětí jsem při této scéně hladově obližovala.

Když si dosadím do pohádkových postav skutečné postavy, tak je mi jasné, že Mařenka jsem já a Jeníček můj mladší bratr Bertík, i když jsem mu neudělala kudrnaté zrzavé vlasy. Ale kdo je ježibaba a ježidědek to moc nevím, na mámu s tátou to moc nevypadá, protože mají opačné postavy – ježibaba by musela být pěkně tlustá a ježidědek vysoký, hubený a brejlatej, a navíc své rodiče mám spojeny s těma, které Jeníček a Mařenka opustili na začátku pohádky. Jedině, že by tito dva byli představa úplně opačnejch, zlech a zvrhlejch rodičů, a proto i vypadaj tak opačně. Ale spíš mi oba připomínaj babičku a dědu mého přítele Jirky, ke kterým jsme měli jít na velkou rodinou oslavu narozenin.

Ježibaba s ježidědkem maj vypadat hnusně, proto maj i takové pařátovité pokroucené nohy a určité i prsty na rukou (nejdou na obrázku vidět – asi mám nějakou poruchu), aby s nimi mohli děti chytit, protože už si náck nepamatuju, jak se chromé ježibabě povedlo děti nalákat do chlívků. Ježidědek navíc vypadá jako úchyl ve fialových punčocháčích s bambulkami a mlsným úsměvem.

Stromy kolem znázorňují, že děj se odehrává na okraji lesa, vypadají docela normálně (nejdou moc pokroucené, něco mezi dubem a habrem). Koruny stromů jsou červené (stejně jako střeška chaloupky), protože se mi tak líběj, symbolizují tak morbidnost a krvavost okamžiku a směr dalšího děje pohádky, který právě začíná gradovat... Mimo jiné jsou červené, protože zelená už je tráva, a i když se mi zelená líbí, tak s ní skoro nemaluju. Jeden strom to celé pozoruje a tváří se vědoucně, zřejmě již ví, co bude následovat, chlívěk vypadá docela udržovaný a babka s dědkem docela zkušeně.

Další děj pohádky je znázorněn velkým chlívkem, rozpálenou chaloupkou, slině kouřícími komíny a mlsnými (zvrhlými) úsměvy ježibaby a ježidědky. Jak to celé dopadne ještě nevím, protože pohádky s dobrým koncem jsou nudné a nepřekvapující a tuhle pohádku každý zná tak bych ji vyprávěla asi jinak.

4.1.3 Milenci na hřbitově (obr. MŠ-11)

Na tuto jarní hodinu jsme dostali na výběr: papežův pohřeb, milování v jarní přírodě a déšť. Tyto témata jsem sloučila na jedno: Sex na hřbitově v dešti. Inspiroval mě můj kamarád Gun, který má svůj oblíbený starý hřbitov a občas tam byl i s nákou holkou. Představila jsem si je tam, jak je přepadne kolemjdoucí důchodkyně, která tam jde s konví na hrob zalévat kytky. A tak ji to pobouří, že je poleje konví. Milence jsem decentně skryla za červeným deštníkem a výklad situace jsem ponechala na divákově představivosti. (Takže pokud tam vidí něco zvrhlého, tak je to jen čistě jeho výkladem.)

Po skončení malování mi obraz připadal docela povedený, se zábavným námětem plný akčního děje, proto mě překvapilo, že ses na něj díval tak šokovaně, jako by sis představoval, že se to stalo tobě. To já jsem si nic takového nepředstavovala, ale když jsem o tom na konci arte přemýšlela, tak mě napadl velmi děsivý výklad: Že to pod deštníkem jsem já s jedním klukem a babka s konví je můj přítel Jirka, který nás přistihl, když jsme se hrozně opili u jednoho kamaráda v baru, většina postupně odpadla spát i Jirka, kterého bolel zub. Mně výjimečně nebylo špatně a jako jediný s S. jsme vydrželi až do rána. Mně se líbil, tak jsem ho zbufla a šli jsme do koupelny. Jirka si myslel, že mi je špatně. Pak vylomil dveře a rozmlátil celý byt, já jsem měla děsnou chuť skočit z okna ve čtvrtym patře, pak jsme jeli všichni strašně rychle Jirkovou 120, část auta se těšila, že se vybouráme a zbytek radši mlčel.

To se stalo asi před 3 nebo 4 roky. Pak jsem docela dlouho abstinovala a nedávno po dlouhé době jsme S. zase uviděli na Jirkově malém třídním srazu se spolužáky z vošky. Pořád dost trpím výčitkami svědomí.

4.2 Studentka č.2 (P. M.)

4.2.1 Komentář k obrázkům

První obrázek „**Zážitek z prázdnin – pout**“ (obr.PM-1) je charakteristický především rozdrobeností způsobenou mnoha bílými místy, jako by se rozpadal, což může být znakem určité dezintegrace. Pozorovatelské místo obrázku je někde nahoře. Je patrné sklápění do půdorysu a výrazný nadhled či odstup od obrázku. Objekty jsou od sebe izolovány bez vzájemných souvislostí. Patrný je schematicismus. Dezintegrace může být význačným interpretačním tématem v souvislosti s agresí a vytěsněním.

Druhý obrázek „**Dušičky**“ (obr.PM-2) je snahou autorky vyhovět instrukcím. V obrázku se objevují postavy, mizí sklápění do půdorysu a autorka má snahu vyrovnat zpacovat výtvarně malá bílé plochy, což se jí ale nedaří a tak obrázek stále působí i nadále dojmem rozdrobenosti. Prostor je budován v pásech a překrývání. P.M. je schopna namalovat i poloviční postavu v prvním plánu. Lze zde nahledat všechny tři plány. Je ale otázkou, zda okraj papíru nebere za čáru země. V obrázku je několik pozorovatelských míst. Je zde patrná studená barevnost a barvy jsou „špinavé“. Obrázek odpovídá období kresebného realismu. Interpretačně je především hrobník s lopatou stojící u kostela, které by spíše mohlo být krematorium, ze kterého se kouří.

Ve třetím obrázku „**Šípková Růženka**“ (obr.PM-3) P.M. se snaží vyhovět výtvarné instrukci, pracovat s vodou a zbavit obrázek bílé barvy, která jej dezintegruje. Jde však o první pokus a tak dochází k rozpití celého obrázku. Díky tomu je jsou barvy znovu špinavé. Pro autorku je těžké namalovat perspektivně dům a tak se na něj díváme z několika pozorovatelských míst. Práce s prostorem chybí. Hlavní děj je postaven na kraji papíru. Postavy jsou disproporční, ztuhlé, schematické, velice zvláštně jsou namalovány ruce – nabízí se téma kontaktu do interpretace. Interpretačně je důležité postavy obsadit. Ježibaba je namalována v profilu. Obrázek je výrazem výtvarné krize navozený arteterapeutickým procesem

Čtvrtý obrázek „**Zimní spánek**“ (obr.PM-4) je snahou vypořádat se s bílou v obrázku a zároveň pracovat s vodou. P.M. je schopna některé části obrázku plně vyplnit barvou



PM3



PM4



PMJ



1776





7/49



7/40

a barvu rozpít, ale pozadí zůstává ještě rozdrobené. Prostor je budován překrýváním a plány, které jsou řazeny za sebe. Zvířata, namalovaná z profilu, se překrývají a jsou do obrázku vneseny souvislosti. Interpretačně důležitá je autoritativní mužská postava odkazující k otci a vrány, které jsou i na předcházejícím obrázku.

Pátý obrázek „**Mikuláš**“ (obr.PM-5) je prvním obrázkem znázorňujícím interiér. Postavy jsou řazeny vedle sebe, jsou bez kontaktu, nepřekrývají se, nedotýkají. Prostor je jen naznačen dvěma plány. Dveře či skříň za andělem jsou perspektivně otočeny zcela na druhou stranu, takže neodpovídají naznačené úhlopříčce končící podlahy. Interpretačně je znovu významná postava Mikuláše – otcovské autory v bílém (s možnou tendencí k manipulaci) a s černou skvrnou nad sebou v okně. Důležité je, že M.P. tváře postav znázorňuje velmi schematically, což může svědčit o špatné čitelnosti emocí v komunikaci.

Šestý obrázek „**Zabíjení kaprů**“ (obr.PM-6) je poměrně význačný v oblasti výtvarného posunu v práci s barvou, barevnou skvrnou, vodou a rouzpouštěním a náhodou. Tento posun je zvláště patrný v porovnání s prvními třemi obrázky. Barevné skvrny, na kterých je obrázek postaven jsou čisté. Prostor je budován několikanásobným překrýváním, které autorka zvládá, i když je zde patrné napětí mezi postavami, které jsou od sebe poměrně daleko, bez kontaktu, což lze dále zpracovávat v interpretaci. Navíc téma zabíjení kaprů v sobě nese potenciál uvolnění agrese a krve, kterého se M.P. nebojí. Znovu se opakuje problém se znázorněním výrazu v obličeji a v gestech, jako by scházel, především u mužské postavy. Objevuje se sklápění do půdorysu v kádi s kapry, naopak dobře je zvládnut stůl, na kterém jsou kapři zabíjeni, což je jistý znak výtvarného posunu ve srovnání s domem u Šípkové Růženky.

Na následujících dvou obrázcích „**Červená Karkulka**“ (obr.PM-7) a „**Holka pod stromem**“ (obr.PM-8) M.P. zpracovává obdobné téma. Obrázky byly malovány nezávisle na sobě a Karkulka je domácí prací. A i tak se jedná o podobné téma, které je potřeba znovu namalovat a tím převyprávět. Navíc se P.M. rozhodla o tomto obrázku napsat příběh (viz níže). Druhý obrázek je výtvarně zdařilejší i vzhledem ke školní práci a instrukcím. Autorčinou snahou je znázornit prostorové souvislosti již nejen v pásech, ale i vztahovými souvislostmi a překrýváním. Postava Karkulky je poměrně disproporční, jde o malou holčičku, což by mohlo souviset s tématem. V kontextu Baumtestu zasluhují pozornost ústřední stromy v obrázcích. Interpretačně jsou zajímavé postavy v obrázcích a jejich červená barva v oblečení či v tváři. Dále je možné obsadit postavu psa. Asociační hrou by bylo dobré se ptát po ději v obrázku, co se stalo?

V devátém obrázku „**Velikonoční vzkříšení**“ (obr.PM-9) zpracovává prostor na kvalitnější úrovni, daleko lépe chápe vztahové souvislosti a z interiéru vytváří průhled do exteriéru – do přírody, i když se ještě nejedná o centrální lineární perspektivu, v obrázku je několik pozorovatelských míst. Je zde patrná práce se světlem, které přichází do hrobu zvenku, ale zároveň má hrob má své vlastní světlo, nabízí se otázka, zda to souvisí se skutečností vzkříšení a zda to byl záměr či nikoli? Nebo zda je světlý střed obrázku spíše výtvarným lavorem? Postavy jsou v rámci kontextu obrázku poměrně malé. Postavám chybí znovu ruce a zpracovaný obličej – chybí komunikace? Převládající barvou je hnědá. Nabízí se otázky po ději.

Poslední obrázek, který P.M. v rámci Arteterapie namalovala je „**Pálení čarodějnic**“ (obr.PM-10). Obrázek není dokončený. Je to první obrázek malovaný na výšku. V obrázku jsou naznačené snad po prvé úhlopříčky na nedokončeném, ale navrženém kostele, kříži. Převládající barvou je zde opět hnědá. Je zde patrné sklápění do půdorysu. Velikost postav je určena důležitostí a nikoliv vzdáleností. Interpretačně se nabízí především téma viny a trestu, čarodějnic a zakázaného ženského chování či prožívání a to především ve vztahu k mužské autoritativní postavě. V celé produkci lze nahledat řešení vztahu mezi dívkou (autorkou) a autoritativní mužskou postavou. Výtvarná úroveň v tomto obrázku je na rozhraní kresebného realismu a pseudo-naturalistického období.

autor se zabývá manipulací
přechodem do úloz. laborator. 65

metodické vedení
nem. upraveno

MATEA!

4.2.2 Sněhurka (obr.PM-3)

Vybrala jsem si obrázek na téma pohádka, kde jsem kreslila pohádku Sněhurka a sedm trpaslíků. Zvolila jsem právě tuhle, protože je to má oblíbená pohádka, kde opět vítězí láska a dobro nad zlem. Nakreslila jsem tu část pohádky, kdy jsou trpaslíci v dole a kutají diamanty a Sněhurka je sama doma, uklízí a připravuje jídlo. Když najednou se za dveřmi objeví její zlá macecha v podobě ošklivé, staré babizny. Sněhurka, protože je hodná a dobrosrdečná, otevře dveře a chce starou ubohou pani pozvat dál. Myslím, že je dost naivní v té své starostlivosti a laskavosti (nevím, jak by dopadla, kdyby žila v naší době a takhle by se chovala). Už jsem ale nenakreslila, co babizna nese, jako jablko, hřeben nebo šněrovačku. Každopádně je jasné, že Sněhurka musí umřít proto, aby zlo na chvíli zvítězilo a aby přijel princ jako to dobré a zachránil ji jediným polibkem.

Sněhurku jsem nakreslila tak, jak ji známe, se žlutou sukni, modročervenou halenkou, s černými vlasy a světlým obličejem. Stojí mezi dveřmi a asi zve babiznu dál. Podle postoje se jí možná lekla, protože má strnulé ruce, ale stále se usmívá, asi nechce na sobě dát znát, že se bojí, protože má úctu ke starým lidem a protože ví, že není důležité, jak člověk vypadá, ale to, jaký je uvnitř.

Babiznu jsem nakreslila spíš jako strašidlo, je celá v černém, má modrobílý obličej, červené oči a pařáty. Co si pamatují, tak v té kreslené pohádce nevypadala jako stará pani, ale opravdu jako čarodějnice s obrovským kostnatým nosem, s obrovskými studenými očima. Na obrázku vztahuje ruce ke Sněhurce, tak buď ji žádá o pomoc (o vodu a jídlo) nebo by se to mohlo ještě dokreslit a mohla by jí nést například krásné červené jablko, které je ovšem prudce jedovaté. Proto si nemáme brát nic od cizích lidí a že není všechno zlato, co se třpytí, ale jak je vidět, tak občas i lidem, které známe, nemůžeme důvěřovat.

Teď je na řadě otázka, kdo by ty postavy asi mohly být? No, Sněhurka bych mohla být já. I když zrovna nevěřím na prince na bílých koních, třeba čekám na někoho, kdo mě vysvobodí. Ale myslím, že to Sněhurka žít teď a tady, by asi dost narazila. Ta babizna by mohl být někdo, z mého okolí, kdo na mě dělá bu, bu, bu a já jako hodná a poslušná dívka, ctím všechny okolo sebe a proto se stále toho strašáka nemůžu zbavit a záchrana pořád nikde. Ale pokud by to někdy končilo jako v pohádkách, museli bychom žít šťastně až do smrti, ale to se asi nestane.

4.2.2 Holka pod stromem (obr.PM-7,8)

Holka sedí pod stromem za domem na zahradě a před ní sedí velký černý pes a nese jí hračku. Třeba si s ní chce hrát. Ta slečna sedí zády k domu a ještě navíc za domem, takže to doma nejspíš není nic moc a ona chce být sama, navíc má úplně rudý obličej, takže bude nejspíš naštvaná.

Máme k tomu vymyslet příběh, takže mě napadá jeden, který už jsem k tomuto obrázku zmiňovala: Jedna malá parta se rozhodla, že jednomu členovi uspořádá oslavu narozenin. Bylo hodně pití, jídla, zkrátka pohodová oslava. A také tam samozřejmě byla ona a on. Ona studentka střední školy, průměrně inteligentní a průměrného vzhledu. On vysoký, černovlasý, po kterém šla každá, která ho viděla. Ale Ona měla tu smůlu nebo štěstí, že se do něj zamilovala (vím, připomíná to Červenou knihovnu, ale to jsem nikde nečetla). Oslava probíhala a Ona byla šťastná, že mu může být nablízku. Jednu chvíli se jí udělalo špatně, tak se její „kamarádka“ šla se s ní projít. Ona plakala v alkoholovém opojení, že ho miluje a že neví, co má dělat. „Kamarádka“ jí radila, ať se na něj vykašle, že to není nic pro ni apod. Vrátili se a zjistili, že se zábava blíží ke konci. Ona měla ještě chuť pít, proto vzala láhev vína a ještě s jedním kamarádem šla ven na zahradu ji vypít a poklábosit jen tak o životě. Po chvíli přišla přítelka oslavence, že se jde spát a že On a „kamarádka“ spolu spí spolu v obývacím



MP 1



MP 2





MP5



MP6



MPZ



MPZ

deprese, smutku, zklamání či dokonce určitého ohrožení. Velké červené listy nabízejí úvahu nad autorčíným prožíváním sexuality.

Druhý obrázek „**Pouštění draků**“ (obr.MP-2) je v znázorněných postavách poměrně značným posunem, protože jsou postavy znázorněny z profilu a je zde jasně patrná paralela z egyptským znázorněním postav. Interpersonálně lze hodnotit kladně, že postavy jsou otočené k sobě a tak spolu komunikují. Postavy jsou namalovány na základové lince a s prostorem autorka pracuje jen částečně, když do obrázku maluje dva stromy, které mohou tvořit druhý plán. Chybí zde černé mraky, ale i tak je v obloze černá barva. Ale pozitivně vynívají dva veselí draci v protestantské úhlopříčce, takže je zde otevřena cesta k dalšímu vývoji.

Další dva obrázky M.P. „**Matka a dítě**“ (obr.MP-3) a „**Perníková chaloupka**“ (obr.MP-4) jsou domácí produkcí a je zde patrný regresivní návrat k původnímu výtvarnému projektu či určitá výtvarná krize. Stojí za povšimnutí, že těmto obrázkům autorka klade pozornost ve vyprávěných příbězích (viz níže). Výrazně se oploštila barevnost, převládá světle zelená, modrá a hnědá s výraznou černou. Světle zelená barva může interpretačně odkazovat k mladšímu školnímu věku. Postavy jsou znázorněny v ploše mimo čáru země a jsou tak patrné i plány. Kytky a stromy jsou fenomenologicky vyjmenovány izolovaně vedle sebe. Zajímavým prvkem je na obrázku Perníkové chaloupky ruka Ježibaby, která překrývá tělo a pak dále střechy domů, které jsou znázorněny se snahou o určité perspektivní znázornění. Obyčejně postav, i když jsou poměrně schematické, tak mají výraz a jsou poměrně propracované. Interpretačně je důležité poznamenat, že oba obrázky řeší problematiku raného dětství a přitom jsou zde namalovány černé vrány a na obrázku Perníkové chaloupky je znázorněn chlívek s mřížemi.

V pátém obrázku „**Charón**“ (obr.MP-5) dobře zvládá namalovat sedící postavu v loďce, která je namalována perspektivně, dochází k překrývání, takže je zde vybudován prostor. Další aspekty prostoru jsou: malování v pásech a čáre nebe. Interpretačně je zajímavé, že Charón s loďkou odjíždí od černého kamene do prava, směrem do budoucnosti, takže lze říci, že autorka je otevřena budoucnosti a pozitivním změnám. Na druhou stranu loďka je nemalována růžově, což v kombinaci s černou v obrázku je poměrně symptomatické a tato skutečnost odkazuje k možnému patologickému potenciálu.

V obrázku „**Děti a sněhulák**“ (obr.MP-6) byl zajímavý výtvarný postup, kdy M.P. nejprve namalovala zelené stromy, modré mraky,..., které teprve posléze pokryla bílou barvou – sněhem a černou v mracích. Prostor je budován v pásech, sněhulák stojí na základně a postavy se stromy jsou v druhém plánu nad ním. Postavy jsou namalovány průhledně – rentgenové vidění. Obrázek je typický pro schematické období.

V „**Zážitku z praxe**“ (obr.MP-7) dochází po výtvarné instrukci k barevnému posunu, kdy M.P. černou barvu použije, již ne na oblohu, ale naopak na zem a tím vytvoří základnu obrázku a dá do obrázku čisté teplé barvy: žlutou, oranžovou a červenou. Téma souvisí se školní praxí u bezdomovců, ale je zajímavé že teplé barvy jsou spojeny s nápisem naděje.

V osmém obrázku „**Máj – lásky čas**“ (obr.MP-8), který je domácí tvorbou došlo k podstatné změně, kdy M.P. poprvé dostala do kontaktu postavy, které se dotýkají, objímají a líbají a výtvarně překrývají. Navíc je zde u jedné z postav naznačen pohyb pokrčenou nohou, což je velmi významné v souvislosti se zdravotními omezeními M.P. Interpretačně se nabízí téma mezilidských a především partnerských vztahů.

Devátý obrázek „**Povodeň**“ (obr.MP-9) velice znázorňuje povodeň v pásech a rentgenovým viděním, kdy autorka znázorňuje v obrázku především toho, co o tématu ví. Máme možnost nahlédnout do několika vrstev: vzduchu, vody a země. Tento jev je typický pro schematické období. Je zde naznačen pohyb do prava, směrem k budoucnosti a nové perspektivě. Naznačen je pohyb postav v loďce, do které je vidět díky sklápění do půdorysu.



MP 11



MP 12

Kladně lze hodnotit interpretačně červenou střechu. Růžová loďka s černým rámováním nese poměrně významné symptomatické znaky.

Poslední obrázek „**Narcista**“ (obr.MP-10) je poměrně velkým překvapením, protože jeho znázornění odpovídá dokonce kresebnému realismu, což svědčí o výtvarném posunu, navíc je to domácí práce, takže M.P. nebyla ovlivněna žádnou instrukcí. Poměrně velmi realisticky je namalována postava sedící u stolu a dívající se do zrcadla. Je dobře zvládnuto překrývání, které vytváří dojem perspektivního prostoru. Překrývání je zvládnuté i v průhledných závěsech a sklenici. Výrazně se změnilo tělesné schéma, oproti všem předcházejícím obrázkům. Navíc je velmi dobře zvládnut odraz obličeje v zrcadle. Je to první propracovaný obličej, který je velmi vzdálen od schematického znázornění. Interpretačně je důležité žlutočerné rámování obrazu a bylo by dobré postavu obsadit i v souvislosti s tématem obrázku.

V kolážích „**Šípková Růženka**“ (obr.MP-11) a „**Adam a Eva**“ (obr.MP-12) se objevuje totéž téma dvou postav – partnerů, jejich vztahu uprostřed květin. I když jde o dvě rozdílná témata, lze říci, že se v nich odehrává jeden příběh v různém čase. Výtvarně je poměrně velmi významné, že autorka v druhém obrázku buduje z květin perspektivní, ubíhající prostor se stromem a hadem, pracuje s překrýváním. Interpretačně je zde vidět poměrně velké „mlžení“, kdy je mnoho skryto za květinami. Bylo by dobré postavy obsadit a asociační hrou se ptát po vztahu hlavních protagonistů a ději, který se odehrává.

4.3.2 Perníková chaloupka (obr.MP-4)

Svůj vztah k pohádce o Perníkové chaloupce nemohu přesně popsat, protože si vlastně nepamatuji, zda mi jí rodiče nebo babička někdy vyprávěli. Pokud ano, tak bych řekla, že nepatřila mezi mé oblíbené pohádky. Nejčastěji nám máma četla příběhy Ferdy mravence nebo Broučky nebo vyprávěla pohádku o Červené Karkulce.

Pokud bych si v postavách pohádky o Perníkové chaloupce představila živé bytosti, popsala bych je asi takto. Jeníček, chlapec s blondatými vlasama a modrýma očima. Mařenka, dívka se zrzavými či světle hnědými vlasy a modrýma očima. Ježibaba je velmi stará babka s hrbem na zádech, třemi bradavicemi v obličejí, vráskama na čele a šedivými neučesanými vlasy ovázanými špinavým modrým šátkem. Také má v jedné ruce hůl, protože kulhá na levou nohu.

Do děje pohádky vstupujeme právě ve chvíli, kdy Ježibaba nachytala děti, jak jí loupají ji perníček ze střechy její chaloupky. Popadla děti za límec a vedla je do chlívků, který stál hned vedle chaloupky. Dětem se jí chtěly vytrhnout, ale nakonec je Ježibaba nalákala na sladkosti a různé další dobroty. Když přišli ke chlívků, chvíli trvalo než se jí podařilo odemknout zámek na vrátkách. Po otevření vrátek strčila děti do chlívků a rychle za nimi zase zamkla, aby nemohly utéct. Děti na Ježibabu volaly, aby je hned pustila, ale ta se ani neotočila a odešla do své chaloupky. Namazala pro každého tři krajíce chleba a odnesla je dětem do chlívků, aby se pořádně najedly. Podala talíř s chleby Mařence a řekla, že to všechno musí sníst, aby byly pořádně najedené a měly hodně energie. A tak děti jedly a jedly, až to všechno snědly a měly pocit, že prasknou. Další den dostaly ne každý dva, ale tři velké krajíce chleba. Ježibaba jim nosila každý den více a více jídla a děti neměly ani tušení, co na ně chystá. Protože jim ale chutnalo, snědly všechno, co dostaly. Zda se dětem podaří ze chlívků utéct, potrestat Ježibabu a vrátit se domů, tak to už se v tomto příběhu nedozvíme.

Jak napovídají stromy, které stojí na zeleném kopci pod chaloupkou, tento příběh se odehrává v lese, kde můžeme najít také několik keřů lesních jahod. Modré nebe nad chlívkem a chaloupkou na kterém létají černí ptáci jasně dokazuje, že během pohádky je pěkné a slunečné počasí.

V žádné z těchto pohádkových postav (Jeníčka, Mařenky a Ježibaby) si sebe ani nikoho ze své rodiny neumím, ale ani nechci představit. Nemám v sobě žádný zážitek z dětství, který by mě k tomu přiměl. Vztahy mezi mnou, bráchou a rodiči jsou dobré a téměř bezkonfliktní.

4.3.3 Matka a dítě (obr.MP-3)

Když jsem si vybírala témata svých domácích prací, celkem rychle jsem se rozhodla, že namaluju právě akvarel Matka a dítě.

Ve své práci o něm budu psát především proto, že má pro mě veliký význam. Když se na tento obrázek podívám, donutí mě to pořádně a hluboce přemýšlet o tom, co všechno pro mě osoba, která je se mnou na obrázku, tedy moje máma, znamená. Vždycky jsem věděla, že je to člověk, kterého mám moc ráda a moc si ho vážím. V souvislosti s touto prací mám spíše na mysli zamyšlení se nad tím, jak moc pro mě znamenala v tom pro mě i celou mojí rodinu těžkém období.

Vím, že se budu asi opakovat, ale u tohoto obrázku se mi vybaví stejný příběh, který jsem měla spojený s koláží Šípková Růženka. Přemýšlela jsem o tom, proč jsem obě postavy na obrázku nenamalovala v pohybu. Možná by to mohlo skutečně souviset s tím obdobím, kdy jsem byla na vozíku a nemohla jsem se pořádně pohybovat.

Teď bych se ráda vrátila k postavám na obrázku a vztahu mezi nimi. V souvislosti s tím bych se však chtěla zmínit celkově o vzájemných vztazích v naší rodině. Přestože jsem na obrázku jen Já a moje máma, nechci zapomenout na svého tátu ani bratra. Musím říct, že vztahy mezi mnou a mojí matkou jsou velmi dobré, přestože se občas pohádáme třeba i kvůli naprostým maličkostem. Nakonec se ale vždycky usmíříme a zasmějeme se tomu.

V době, kdy jsem byla na vozíku, mi máma moc pomáhala a s velkou trpělivostí se o mě stejně jako můj táta starala. Občas jsem měla pocit, že jsem jim na obtíž, a chtěla jsem už být konečně zdravá. Věděla jsem, že když budu mít jakýkoliv problém, můžu se komukoliv ze své rodiny svěřit.

Musím říct, že i vztah mezi rodiči je dobrý a téměř bezkonfliktní. Zmiňuji se o tom, protože v době, kdy jsem byla na vozíku a rodiče se o mě starali, pro mě bylo velmi důležité, aby vztah mezi nimi byl v pořádku. Samozřejmě je to pro mě důležité i v současné době. Mám ale pocit, že v té době to pro mě mělo větší význam.

Jak už jsem se zmínila, nechci a nesmím v souvislosti s mým obrázkem na téma Matka a dítě a životním obdobím, na něž jsem tuto práci zaměřila, zapomenout ani na svého staršího bráchu, přestože na obrázku není. Také on mi v tom těžkém období velmi pomáhal a podporoval mě. Je to člověk, kterého si velmi vážím, mám ho moc ráda a jsem mu moc vděčná za všechno, co pro mě udělal. Je pravda, že se s bratrem občas trochu pošťuchujeme a provokujeme, jak už to mezi sourozenci bývá, ale vždycky se nakonec usmíříme.

Když se můj stav zlepšil tak, že jsem mohla začít jezdit do školy sama městskou dopravou, měla jsem z toho opravdu velikou radost a mé pocity byly převážně pozitivní. Byla jsem plná různých krásných pocitů, především však pocitem svobody. Mám na mysli pocit svobody v tom smyslu, že jsem konečně přestala být závislá na péči rodičů, svého bratra a také babičky s dědou.

Je samozřejmé, že z mého velikého pokroku měla radost celá moje rodina. Skutečnost, že najednou mohu jezdit do školy sama, moje máma velmi prožívala. Na jednu stranu z toho měla velkou radost, ale na druhou stranu byla nervózní, abych do školy i domů dojela v pořádku. Táta byl sice také vždycky trochu nervózní, ale věděl, že postupně to zvládnou naprosto v pohodě. Proto se snažil mámě vysvětlit, že jednou bych se to musela naučit zvládat sama. Nakonec jsme to vyřešili tak, že vždycky když jsem dojela do školy a potom domů, napsala jsem rodičům zprávu, že jsem v pořádku. Toto „pravidlo“ u nás trvá dodnes. Nakonec jsem zjistila, že mám lepší pocit, protože vím, že se rodiče nebudou nervovat z toho, zda jsem v pořádku doma.

4.3.4 Šípková Růženka (obr.MP-11,12)

Když jsem tuto koláž vytvářela, věděla jsem už dopředu, že si vyberu právě tu část, ve které stojí na mostě před zámeckou věží princ se svou princeznou, kterou polibkem probudil ze spánku a tak vysvobodil ji i celý zámek ze zakletí. Přestože princ všechny kytky kolem věže posekal svým ostrým mečem, most, na němž stojí v objetí naši hrdinové, znovu obroste džunglí plnou nejrůznějších druhů květin a obě hlavní postavy na něm uvězní. Oba hrdinové tak musí vymyslet, jak by se dostali pryč do bezpečí.

Při vytváření této scény z Šípkové Růženky, kterou jsem ve své koláži vytvořila, se mi vybaví částečně příjemný a částečně nepříjemný životní zážitek. Jde o období, kdy jsem téměř každé letní prázdniny alespoň z určité části musela trávit v nemocnici. Důvodem byly operace po zlomeninách dolních končetin. Také jde o období, kdy jsem se po návratu z nemocnici rehabilitovala na chalupě a pak také doma v Praze. Souvislosti s touto koláží se mi vybavily proto, že v nemocnici jsem se také cítila jako ve vězení, protože jsem musela skoro pořád ležet nebo se pohybovat po oddělení a jen asi jednou mě pustili ven na procházku. Bylo to v době, kdy mě přišli navštívit rodiče a hlídali mě, aby se mi nic nestalo, a pak mě v pořádku dovedli zpátky na oddělení.

Přemýšlela jsem také o tom, kdo z mé rodiny by mohly být postavy, které jsem do své koláže dala jako Šípkovou Růženku. Ani to mi nedělalo velký problém. V postavě prince jsem si hned vybavila svého tátu. Do postavy princezny bych pak obsadila sebe. Pro tuto volbu jsem se rozhodla proto, že táta hrál v mém životním zážitku, který jsem popsala, velkou a důležitou roli. Když jsem si potom spojila tento životní zážitek s dějem na obrázku, s postavami, které na něm vystupují a také s květinovou džunglí, vybavila se mi jediná myšlenka.

Obsahem této myšlenky bylo, že džungle představuje nemocnici, v níž jsem se cítila jako ve vězení a že ten princ je můj táta, na kterého čekám, až mě z tohoto „nemocničního vězení“ odveze pryč a už se do něj nevrátím.

Jako ve vězení jsem se však trochu cítila, i když jsem odjela z nemocnice a trávila celé dny v našem pražském bytě. Je pravda, že nejdříve jsem byla s rodiči na chalupě, ale tam jsem se vlastně jako ve vězení ani necítila, protože jsem mohla být ve stodole nebo na dvoře. Když jsme se potom na konci prázdnin museli vrátit do Prahy, cítila jsem se opět jako ve vězení. Musela jsem být téměř celé dny v bytě a ven jsem se dostala, až když se rodiče vrátili z města a z práce. Na druhou stranu se všichni snažili, aby mě každý den vzali ven na procházku alespoň jednou za den.

Kdybych měla popsat pocity, které jsem měla při vytváření této koláže, tak musím říct, že byly smíšené. V souvislosti s mým životním zážitkem, který jsem popsala, se mi vybavily především pocity, které jsem mě provázely nejen v nemocnici, ale také na chalupě a doma v Praze. V době, kdy jsem byla zavřená v nemocnici a musela trávit téměř celé dny na lůžku, jsem měla především pocit stísněnosti, chtěla jsem už být doma s rodiči a občas jsem se dokonce rozbřečela, aniž jsem věděla proč. Na druhou stranu jsem měla velkou radost, když mě přišel někdo navštívit, ať už rodiče, babička nebo kamarádky či známí.

Na každý den jsem se snažila vymyslet si nějaký program, abych své nepříjemné pocity překonala a udržela si dobrou náladu. K dobré náladě také přispívaly holky, s nimiž jsem byla na pokoji, byly většinou moc fajn, dobře se s nimi povídalo a vzájemně jsme se podporovaly. Snažily jsme se vzájemně si pomáhat. Většinou jsme totiž byly na pokoji v sestavě, že alespoň jedna z nás byla chodící.

Ještě mám potřebu říct, že v době, kdy jsem se po návratu z nemocnice rehabilitovala na chalupě a potom doma v Praze, se o mě všichni z rodiny nejen úžasně starali, ale také mě podporovali psychicky. Jsem jim za to moc vděčná. Je pravda, že tím, že jsme spolu trávili

více času než jindy, jsme se občas pohádali i kvůli maličkostem, ale vždycky jsme se rychle usmířili.

Další, kdo mi pomáhal udržet dobrou náladu, byl náš pes Tom. Rodiče mě vždycky vyvezli za stodolu a já jsem Tomíkovi házela balónek. Dokonce se naučil přinést mi balónek až k nohám, abych na něj dosáhla. Když jsem byla smutná, lísal se ke mě a chtěl, abych ho drbala. Měla jsem pocit, jakoby věděl, jak se cítím, a chtěl mě rozveselit. Téměř vždycky se mu to podařilo.

Když jsem byla na chalupě, tak jsem prostě byla mnohem šťastnější a veselejší než v nemocnici. Určitě to bylo i proto, že jsme měli během prázdnin hodně návštěv, takže se mi vždycky podařilo překonat nejen špatnou náladu, ale také bolesti nohou, které jsem občas měla a které jsou po operaci běžné. Když skončily prázdniny, museli jsme se vrátit do Prahy. Sice jsem byla zavřená doma, ale byla jsem už docela rozchozená a mohla se po bytě pohybovat téměř bez pomoci. Byl to pro mě příjemný pocit svobody a všichni jsme měli radost, že jsem udělala alespoň malý pokrok.

4.4 Studentka č. 4 (L.K.)

S L.K. jsem nepracoval v rámci semináře Arteterapie na VOŠ Jabok. Naše spolupráce probíhala na bázi osobní společné domluvy. L.K. je bývalá studentka VOŠ Jabok a v současné době studuje DAMU. S L.K. jsme se setkávali v nepravidelných intervalech v průběhu asi jednoho roku. L.K. měla zájem pracovat především s kolážemi, kterých během jednoho roku přinesla přes dvacet. Posléze začala malovat i akvarel.

Rozhodl jsem se v této práci uveřejnit 4 koláže L.K. s příběhy, které pravidelně psala vytvářela ke každé koláži. Čtyři koláže zde uveřejněné jsou tematicky stejné. L.K. v průběhu roku sama spontánně přinesla čtyři koláže s tématem Šípkové Růženky, které pro ni bylo důležité. Tyto koláže donesla nad rámec zadaných témat, jako i mnoho dalších. Tyto koláže zde uveřejňuji se záměrem ukázat, že téma či obsah výtvarného obrazu může být přetvářeno – „přemalováváno“ v průběhu času, tak jak se člověk s tímto tématem v osobním životě vypořádává. Paralelně lze říci, že člověk má potřebu svůj příběh vyprávět a v průběhu času jej znovu a znovu převyprávět a hledat v něm sám sebe v jiných rolích, v jiném úhlu pohledu. Tedy aktualizovat svůj obraz, svůj příběh, sebe sama. Být aktivním autorem svého životního obrazu, příběhu, svého života.

Koláže mezi sebou mají specifický vztah. Autorka se snaží svoje vnitřní prožitky čas od času reprezentovat v obrazech a v příbězích. Tyto jednotlivé obrazy a příběhy zachycují určité významné události ve vnitřní narativitě autorky. Nejde o chybný úkon, ve kterém by se autorka měla potřebu znovu a znovu vracet k určitému tématu. Jde o snahu zachycovat svoje vnitřní, osobní prožitky, které se v průběhu určitého času vynořují, vymezují, a které se váží k významnému tématu autorčina života – tzn. k problematice aktuálně prožívaného tématu vztahovosti. A to jak v obecnější rovině mezilidských vztahů, tak i v tématu hledání partnerského vztahu.

V průběhu autorčiny tvorby a následného společného setkávání, dialogu nad kolážemi došlo k významným změnám ve výtvarném projektu a tím tedy k významnému výtvarnému posunu, jenž je doprovázen změnami v dynamické struktuře osobnosti. Výtvarný posun, který nastal v autorčině tvorbě, bohužel není možné v rámci této práce prezentovat více, ale myslím si, že je i tak zřejmý, při pohledu na tyto čtyři koláže.

První koláže L.K. byly naddimenzovaně estetické a dekorativní. Obrázky byly rámované s centrální kompozicí a s náznaky mandaly. Šlo o velmi tuhý výtvarný projekt (obr. LK-1).

V další fázi došlo k postupnému bourání projektu – k stádiu výtvarné krize, nejistoty a bezradnosti (obr. LK-2). V době výtvarné krize a následného hledání došlo ke zmenšení formátu, rozpadu výtvarného projektu, k informační přehlcenosti, což vedlo k opouštění

centrální kompozice, rámování a boření pravoúhlosti (bublin). Je zde výrazně patrný výtvarný posun od tuhého, racionálního a stylizovaného projektu směrem k větší dynamice a pohybu. A i když jsou koláže na první pohled méně přehlednější, tak na druhé straně daná témata jsou daleko více zřetelnější, čitelnější, což umožňuje srozumitelnější a upřímnější pohled autorky na sebe samu, protože se zbavila mnoha obranných mechanismů. Na druhé straně je třeba podotknout, že se v kolážích objevili mnohé symptomatické znaky a náznaky velké rozkolísanosti a nestability.

Po roce naší společné práce bylo při supervizi navrženo, zda by nebyla případně pro L.K. vhodná i určitá možnost psychoterapie. Tuto možnost jsem L.K. navrhl a ona s ní po určité diskusi a rozhodování souhlasila. A vyhledala psychoterapeutickou pomoc.

4.4.1 Šípková Růženka I. (obr. LK-1)

4.4.1.1 Komentář k obrázku

Koláž je zpracována velice esteticky, dekorativně. Estetično je naddimenzované. Je zde výrazně centrální kompozice. Koláž má bílý (neurotický) rámeček. Je výrazně ve studených barvách, chybí (většinou) doplňkové barvy. (Co zakrývám a schovávám ve svém životě přehnanou dekorativností a estetičností?) Formát (původně A2) této koláže je na výšku a je dosti protáhlý. Iluzivně je vytvořen výrazně velký prostor. Je zde patrné vertikální vnímání života. Formát svědčí o snaze jasně strukturovat osobnost. Zpracování v jistých momentech připomíná Dürerův obraz Melancholie. Téma je sice Šípková Růženka, ale některými momenty možná spíš připomíná spící Sněhurku v sarkofágu.

Koláž je jasná, precizně udělaná, uspořádaná, silně estetická, formálně statická, ale obsahově bohatá, dynamická, studená, koncentrovaná, patrná je ztuhlost, jako kdyby se zastavil čas, zapouzdřená s náznaky mandaly. Patrná je velká snaha o stabilitu a přitom je hmatatelný neklid a napětí.

Převládá výrazně studená barevnost modro-zelená.

Čas se v obrázku zastavil ve čtvrt na dvanáct – hodiny na čele. Zastavení času je vnímáno osudově. I obrázek sám působí dojmem zastaveného času. Růže usychají. Obličej, který si Růženka drží, se může každou chvíli rozpadnout... jako by byl z porcelánu, velmi křehký. Může jít o určitou petrifikaci (zkamenění), depersonalizaci a fragmentaci. Jako by se stalo něco osudového, co zapříčinilo rozpad, změnu...

Obličej může být i určitou maskou, za kterou se autorka schovává anebo nyní nedokáže být autentická, sama za sebe. Obličej si Růženka drží rukama, což vyvolává dojem kruhu, který je navíc zdůrazněn růžemi okolo hlavy. Může se jednat o zapouzdření příznaku do mandaly.

Znázornění prostoru je zvláštní, na jedné straně se jedná až skoro o manifestní plakát, ale přece jen na druhé straně tři úhlopříčky znázorňující perspektivně ubíhající chodníky prostor zobrazují společně s horskou krajinou nad Růženčinou hlavou. Horizont obrázku je velmi vysoko.

V obrázku je patrný výrazné napětí mezi duchovní sférou znázorněnou nahoře klášteřem, horami a modrým nebem a nevědomím znázorněným dole, kde se nachází na identifikačním Schieleho slečna s určitými sexuálními znaky a pes se stínem, který se slečny dotýká. L.K. psa označila jako „zakletého prince“. Nabízí se otázka, co je stínem „zakletého prince“ a jak se tento stín slečny na identifikačním místě týká. V interpretaci je třeba postavy obsadit a jasně zkonkretizovat možný děj a zároveň se věnovat napětí mezi vědomou duchovní sférou a nevědomými pudovými potřebami.

4.4.1.2 Příběh

Žiji v horách, daleko ode všech. Žiji zde v klášteře s kostelem na vyvýšeném pahorku. Jsem uprostřed mohutných, rozsáhlých, nedostupných, velkolepých hor. Z oken kláštera



i kostela je obrovský rozhled do kraje. Kamkoli se odtud podívám, jsou vidět velké, zelené kopce, až na horizont, který splývá s modrým nebem. Možná jsem až příliš obklopena a uzavřena těmito horami. Nejsou až příliš bezprostředně přítomné. Jako kdybych prostor, který tu mám k dispozici, spíš prožívala jako něco svazujícího, negativního.

A nálada těchto hor je studeně zeleno-modrá. Není tu vidět pořádně na nebe, na oblohu, na slunce. Mnohé hřebeny jsou pohroužené do černých stínů.

Hory jsou ale také výsostným majestátem Boha, jsou místem zamyšlení, meditace, modlitby, duchovního života, ale jsou také místem samoty, ticha. Jsou pro mne hory prostorem svobody, anebo sem spíš utíkám? Mohou také být hory úkrytem, kam se člověk chodí skrývat? A před čím nebo před kým se skrývá? Chci tady být jen já sama? Jak se cítím v samotě hor? Netoužím po nějaké návštěvě? Jsem ochotna také někdy sestoupit z těchto hor do údolí mezi lidmi? Čeho bych se musela zříci, kdybych tak učinila?

Nejsem již ani Šípkovou Růženkou, jako spíš možná Sněhurkou. Tou Sněhurkou, která usnula, ztuhla, leží v krásném sarkofágu a dopadají na ni první zimní sněhové vločky. Jsem v tom sarkofágu obsypána růžemi, kolem dokola. Bráním se jimi proti případnému nebezpečí, proti tomu, kdo mi tak ublížil a poranil mi mou tvář.

Jakoby se zastavil čas, vše je strnulé a ponořené v melancholii, která je snad věčná. Tato melancholie může trvat okamžik právě tak jako několik let. Čas se zastavil ve čtvrt na dvanáct. Co to znamená, že se čas zastavil? Růže, kterými jsem obsypána, pomalu usychají. Ještě však neuschly všechny, je tu ještě pár žlutých a jedna červená. Ta mi dává naději. A po horách pobíhají dvě ovečky, jsou to kamarádky.

Moje hlava i ruce jsou jako skleněné - porcelánové, jsou velice jemné, křehké a šedivě porcelánové. Někdo tu jemnou křehkost poškodil, někdo jí ublížil, moje hlava i ruce jsou popraskané. Kdo to byl? Co se stalo?

I když jsem ztuhlá, prokřehlá zimou, i když mne bolí hlava, snažím se možná z těch růží, které mne chrání a ze sarkofágu vyhlédnout ven. Pomáhám si rukama, podepírám si jimi hlavu, držím si hlavu při sobě, snažím se udržet pohromadě a vykuknout.

Zde vysoko v horách, jsem sama. Je to místo, kde chci být sama se sebou. Je to místo velice mi blízké, intimní. Je to místo, kde mohu rozmlouvat s Bohem, je to místo mé víry, ale zároveň i křehkosti a zranitelnosti. A já se bojím, aby mi někdo neublížil. Ale lidem, kteří přijdou na návštěvu, těm se nevyhýbám. Mám pro ně otevřenou krásnou bránu a postavenou cestu, která vede horami, ale je to cesta kamenná, těžkopádná, velice namáhavá. A proto asi jen málokdo a málokdy sem ke mně návštěva přijde. Komu dovolím přijít do mé blízkosti, intimity? A i tato cesta a mohutná brána mě ochraňují proti všem těm, s kterými se nechci setkat. Před čím, nebo před kým se tak usilovně bráním a proč?

Jen psovi - štěněti dovolím, aby se procházel po této cestě. Pes je totiž věrný a štěně navíc není nebezpečné. Štěně mi může dělat společnost, bavit mě. Avšak není dokonalé, má svůj stín. Je také možné, že jsem do tohoto štěněte zaklela prince, který přicházel po cestě skrz hory ke mně. Kam se však poděl skutečný princ, který by mě mohl zachránit? Chci vůbec být zachráněna? Dovolím mu to? Jak moc si potrpím nebo zakládám na svých horách? Dokážu se jich případně vzdát nebo je nějakým způsobem změnit?

A tak tu sedím uprostřed hor bledá, smutná, zamlklá, schoulená, osamocená s otrhanými zelenými šaty a černými punčocháči, s rozcuchanými rezavými vlasy...

4.4.2 Šípková Růženka II. (obr. LK-2)

4.4.2.1 Komentář k obrázku

Koláž je zpracována na formátu A4. Formát obrázku se výrazně zmenšil. Je patrna výtvarná krize, nejistota a bezradnost. Došlo k rozpadu výtvarného projektu, informační přehlcenosti, opouštění centrální kompozice. Zůstává či spíše ještě se zvyrazňuje rámování, pravoúhlost a jednotlivé obrázky jsou kladeny vedle sebe v ostrých přechodech mezi

jednotlivými částmi koláže bez návaznosti na kontext v tzv. bublinách, což odkazuje na obranné mechanismy racionalizace a izolace emocí, jejich vytěsnění a vzájemné nespojitosti. Obrázek je bez prostoru, je manifestním plakátovým prohlášením. Chybí dominanta obrázku.

V obrázku je několik významových linií - vertikální červená šipka, diagonála tvořená dvěma řadovými sestrami a princeznou a oblouk tvořený rtěnkami a snící slečnou - ukazují na centrum dění - scházejí se v pravém dolním rohu.

Barevně převažuje napětí mezi póly: červenou a zelenou, černou a bílou.

V koláži je mnoho postav cizí národnosti, což odkazuje na téma biologické identity autorky, její vnímání vlastního těla a biologické nedostačivosti, která může být symptomatická a může odkazovat i k možné nemoci. Děti na kolážích mohou odkazovat k problematice nižší emocionálního věku. Postavy jsou také tázáním se po ženské identitě a její roli.

Výraznou postavou je Muchova princezna Hyacinta, která je ledovou královnou, uzavřená sama do sebe, je sice smyslná, ale nepřirozená a nekontaktní. Je možná středem určitého rituálu, rituálního obětování, modliteb řadových sester, kterými je obklopena. Je zde napětí mezi sexuální symbolikou - rtěnky, svíčky, ruce masírující nahou ženu na jedné straně a na druhé řadové sestry, modlitby, náboženský rituál. Jako by se vše kolem hyacinty točilo do kruhu, až se i hlava černošky otočila o 90 stupňů.

Potenciální partner, princ, se kterým se autorka identifikuje je neúčastem stojí mimo dění v uzavřeném postoji s houslemi.

Šipka odkazující na bludiště může odkazovat na metaforické bludiště života.

Symbolika?

4.4.2.2 Příběh

Jsem v bludišti a hledám v něm sebe sama. Vím, že když se mi z něj podaří najít cestu ven a vyjít, tak se budu moci setkat s mladým, usměvavým mužem - houslistou. Avšak teprve až najdu sebe sama, svou vlastní tvář, identitu, tak ho budu moci zaujmout, oslovit,...

Otec

Procházím bludištěm a ptám se po své pravé tváři, sama po sobě, po své vlastní identitě, po své ženské roli.

Mohla bych být princeznou Hyacintou, trochu manýristickou, secesní, unuděnou, sebestřednou, stylizovanou...

Držím korunku, která znovu ukazuje na mne.

Mám kolem sebe tři řadové sestry v zeleném, které se modlí a rozjímají. Ke komu se modlí? Jsou cizokrajné, s jinou barvou pleti, se soustředěným a možná až plačtivým výrazem... Nemohla bych být také jednou z těchto sester?

Já, jako princezna Hyacinta i řadové sestry jsme obklopeny vyzývavě červenými rtěnkami, které jakoby tvoří hradbu a uzavírají náš prostor, možná nás ale i vězní. Je zde patrné určité napětí mezi řadovými sestrami v zeleném a výrazně červenými rtěnkami různých odstínů.

Muž s houslemi, na které dokáže jistě velice krásně hrát a tím mě i rozehrát, rozezvučet, se kterým se výrazně identifikuji, se dívá úplně jinam - pryč z obrazu, asi o mě nemá zájem... Možná, že mne vidí jako kamennou, tmavou, ztuhlou sochu - sfingu, která ukrývá svá tajemství, která by pro něj mohla být nepříjemná...

Možná ve mne vidí malou holku tmavější pleti, která je chudě oblečena, která má smutný výraz v obličeji a kterou možná oblékli řadové sestry.

Možná se odvrací proto, že mu velkou červenou šipkou ukazují bludiště svého života, do kterého nechce vstoupit...

Kde je ten princezna?
Co má ještě potřeby?

4.4.3 Šípková Růženka III. (obr. LK-3)

4.4.3.1 Komentář k obrázku

Obraz tvořen obrázky, které nejsou mezi sebou navzájem propojeny souvislostmi. Jsou zde patrné „bubliny“, ve kterých se odehrávají jednotlivé děje, např. bílé ohraničení obrázku červené tancující postavy ženy, nebo schodů či sklepení a pak také mužských postav. Nabízí se otázky: I když tancuji, tak tancuji sama? Jednotlivé postavy jsou výrazně izolované od ostatních. Jaké je moje kontaktovost? Jaké jsou moje vztahy k dalším lidem na obrázku? Jak mě princové svou hudbou roztancovali a zároveň zůstali chladní a nepřidali se k mému tanci - nezačali tancovat se mnou? Jak se postupně proměňuje moje vnímání mé ženské role?

Růženka, záchranář a hudební nástroje jsou červené - princové, hrad a kouzelné lahvičky jsou studeně modré. Teplé hudební nástroje princů jsou v kontrastu s jejich studeným oblečením. Což může odkazovat k výrazně vyhraněným emočním polaritám postav.

Růženka může být vedena pomocí lahviček po schodech ze sklepa nahoru kolem lahviček od Feelings, přes Broskev, Hyacint, Břečťan, Mystic až k Extázi, okolo všech tří princů. I když kouzelné lahvičky mnoho nabízejí, tak jsou studeně modré, jako princové. Jsou lahvičky názvy potenciálního erotického vzrušením, nebo mohou znázorňovat léky? Jaké léky, k čemu by mohli sloužit?

Poměrně temný děj se odehrává ve sklepení hradu, který může odkazovat k nepříjemnému až traumatizujícímu sexuálnímu zážitku. Jako kdyby se jeden z princů stal pavoukem, který mne chytil nahou do svých sítí. Oba jsem nazí, on visí nade mnou a já ležím pod ním úplně ztuhlá. Byla jsem krásně červeně roztancovaná a nyní ležím v černo-bílé houštině či pavoučí síti ztuhlá, bez hnutí. Co se stalo?

Pro podrobnější interpretaci by bylo potřeba postavy obsadit.

4.4.3.2 Příběh

Téma šípkové Růženky je mi obecně nejbližší a to ve stadiu „před probuzením“, neboli „po usnutí“. Je to cyklus probouzení a usínání, otvírání a uzavírání se.

...na scéně se objevili tři „princové“, Růženka vyrušena z pohody a klidu...

Kalamajka mik, mik, mik, oženil se kominík. Kterou si vzal za ženu? Pastejřovic Mařenu!

Mařena tančí, má červené šaty, trochu průhledné. Je léto, teplo, všechno kvete. Je to realita nebo jen sen? Jak dlouho si už nezatančila – a teď najednou ano. Princ, když ses objevil, vysvitlo sluníčko. Tvoje ruce voní, jsou silné, pevné. Nebojíš se mne chytit. Nebojíš se mi lichotit. A já na tu hru přistupuji. Já vím, nejde Ti o nějaký vztah, ale je to hezké. Zatím.

Probudit tělo, neznamená probudit duši, i kdyby ses ke mně spustil do černého zámku, najdeš mne nahou a spící – ale dokážeš mne probudit? Chceš to vůbec? Máš na to sílu, svaly, odvalu, ale máš motivaci a trpělivost? Je tolik princezen jinde, které na tebe možná čekají a dovedou promluvit, nejen tančit. Nevěřím Ti, ale díky Ti, princí plný Extáze.

*“Na skále zima je
z výšky jde strach
stačí se odrazit, přeskočit práh
řeka je černá noc
s potokem splývá
tak často v naději
marnost se skrývá”*

Stačilo by zahrát a políbit. Udělal si to. Ale já utekla. A nepustila tě dál než na druhý schod. Jsi mi ze všech nejbližší, ale odejít s Tebou nemohu. Dáváš mi sílu jako čerstvá broskev, zůstaň tady na tom schodě a hraj! Já budu tančit. Jsi můj kamarád. Je to málo?

608 639 225



A ten třetí, co za sloupem sedí? Oslnivost prvního prince jej odsunula za sloup, zato ale srostl s mým "sloupem" dřív, než jsem si stačila všimnout. Je to tím, že milují břečťan. Břečťanový princ, zahraješ?

*"Pohled, mé kosti,
mé kosti jsou flétnou
zapiskej
polib mne
má ústa chutnají
po hlíně
pohlad' je
má kůže napnutá
na buben zabouchej
zabouchej a zazpívej"*

Ale...Nelze vejít s prachem na střevících, ani odejít...

Promiň, břečťanově příjemný princí, že jsem tak hluboko v horách. Přístupná princům silným, leč nepravým. Proč bys chodil až sem, vid'? Díky za tvůj úsměv.

*"Kráká starý havran
krákat nepřestane
dokud v Koločavě
živej chlap zůstane.
Bylo tu, není tu
havrani na plotu,
bylo víno v sudě
teď tam voda bude?"*

4.4.4 Šípková Růženka IV. (obr. LK-4)

4.4.4.1 Komentář k obrázku

Čas na obrázku se rozpohyboval oproti prvnímu obrázku. Je možné, že čas rozpohybovaly kořata svou hrou zastavený čas? Jaké to je, když je čas rozpohybovaný? Nabízí se srovnání zastaveného a rozpohybovaného času na obrázku č.1 a zde. Rozpohybovanost času není znázorněna jen hodinami, ale i výtvarným zpracováním. Nabízí se otázka, jak autorka drží balanc, vyvažuje dynamiku dění a rozpohybovaného času? Zda je schopna tento rozpohybovaný čas ustát a snést? Nechtěla by autorka opustit svůj vlastní prostor, vystoupit z koláže, opustit vše staré, „neurotické“ rámování a poddat se dynamice dění? Chce to doopravdy udělat? Má na to dostatek energie a síly?

Postava ženy držící střechu a balancující, je ztvárněna v symptomatické růžové barvě, což nese symptomatické sdělení o prožívání tělesného schématu a je možné se ptát na zdravotní stav autorky: fyzická vyslábllost, biologickou nedostačivost.

Spodní část obrázku odkazuje k nevědomým, tmavým, pudovým záležitostem, které jsou ve sklepení opředeny pavučinami, kde zůstal čas zastaven. Nebojí se autorka, abych nepropadla do sklepení, kde je unuděný princ a pavoučí sítě? Nezamkla a neuzavřela ona sama prince ve svém sklepení do pavoučích sítí? Má Růženka vůbec zájem o prince, či naopak princ o ni?

4.4.4.2 Příběh

Komunikace s princí se nevyvíjela podle Růženčiny představ. Vlivem různých okolností se ocitla tam, kde se ocitla. Černé podzámčí se rozrostlo a pohltilo jí, pomalu se ukrádá pesimismus.

*"Co bylo, bylo,
dávno s vodou uplynulo*



co bude, bude
ted' jen zdá se
to pryč je všechno, všechno to co kdysi bylo
co zbylo ted' jen rozpadá se."

Dobrý den, pojdte dál. No nebojte se a vezměte si s sebou svetr, je tady poněkud zima. No ano, schody jsou zapadané sněhem – nebo prachem, kdo to má poznat? Myslím, že někde pod pohovkou jsou teplé bačkory, vezměte si je na nohy. U dveří nezakopněte o prince, přišel nedávno na návštěvu, ale asi se nudil nebo co – zapnul si televizi se "sladákama", snědl na co přišel a usnul. Jo, znám ho odmalička, hrávali jsme si spolu, spali v jedné posteli. Nechápe, že jsem ted'ka zakletá. Ignorant. Prostě mu to nedochází.

No nic, pojdte nahoru. Já vám bohužel nemůžu jít naproti, poněvadž musím držet střechu. Pěkně těžká. Bolí mě záda. Ale je to chatrnej barák, člověk aby si tu všechno dělal sám. Na půdě máme kočičky. Rozbily hodiny, potvůrky, tak nemám pojem o čase. Ale jo, jsou mazlivé, nezávislé, heboučké, soběstačné, někdy drápou – jako ty růže. Ale jsou užitečné. Chytají v domě myši. Pavouci jsou taky užiteční. Chytají mouchy do sítě (a mě taky a prince taky – hahaha).

Růží mám po krk. Nesnesu je. Upadla mi růžová křídla, zasypala celý barák. Kdo to uklidí? Nemůžu tančit. Nemůžu uletět ven, sednout támhle na to kolo, na které koukám z okna a jet na výlet. Jsem stále ospalá. Snad už 100 let.

Princové? Jo, nějakí tu byli. To je vždycky řečí – že mám hezká ústa, ale aby mě políbili – to je ani nenapadne. Nebo je to napadne, ale pak utečou. Přijdou k branám, nahoděj "relax", utrhnou růži pro svojí slečnu a jdou. Asi se bojí té atmosféry tady. Té zimy.

Ty svíčky, to je zbytek dortu, kupodivu, ještě tady zbyly od těch nešťastných narozenin. Ale být váma – raději ho neochutnávejte. Také tady mám zabalené dárčky, už jsem je nestihla rozbalit.

Mám kulaté břicho. Po setkání s milými lidmi je čím dál plnější. Je v něm život, naděje, inspirace, spousta krásných nápadů a energie. Ale tady nejsou podmínky rodit.

Co že se tady stalo? Ale já už ani nevím. Jenom vím, že od té doby nemohu ven, musím být v tomhle baráku. Občas si vyjdu zatančit na zahradu, ale to ted' nemohu. Musím držet střechu.

Co? Vy už jdete? Zámek zarůstá každou vteřinou, kdoví, jestli příště najdete cestu. Ještě že mám optimismus. Až přijdete příště, tak vám zazpívám a zatančím. To já ráda. Ale ted' ne, ted' jsem nemocná a unavená a taky držím střechu – chápete? Pozdravujte ostatní, že na ně myslím. Už 100 let. A pozvěte kamarády. A Bůh vás opatruj. Jo, jo, co bych brečela. Vždyť já nebrečím. To není kvůli vám. Tak příště.

"Tvůj květ si utrhnu
dříve než zvadne
vše cos mi ukryla
do sítě spadne
u ohně teplo je
tiše tu spíš
má láska k tobě
je marností skryš."

To je krásný pesimismus a melancholie... Nechci Ti podsouvat žádné myšlenky, nech na sebe působit tento "dům" dle libosti. A kdyby na tebe působil moc depresivně, tak věz, že se mnou je to jako s počasím. Dneska je tma, ale zítra (zvlášť po nějakém pěkném zážitku, úspěchu, nebo jen tak) může být jasno a radostno.

5. Závěr

Snažil jsem se říci a ukázat na důležitost příběhu v lidském životě. Ale ne příběhu ledajakého. Příběhu konkrétního člověka, jeho vlastního, jím žitého, jeho osobního. Příběhu, který je třeba v životě tvořit. Tvořit nejprve tím, že jej žijeme naplno, svobodně a odpovědně, že se o něj staráme.

Příběh můžeme také tvořit skrze umění. Umění má tu moc a to kouzlo náš osobní příběh vyjádřit a sdělit ostatním skrze své zvláštní kouzelné specifické komunikační kanály. V umění svůj příběh vyjadřujeme intuitivně, na citové rovině, prelogicky.

Příběh je hledáním a nacházením slov pro svoje fantazie a obrazy, nacházení metafor pro neurčitě pociťované a žité potřeby, snahou těmto metaforám rozumět. Svůj příběh také můžeme uchopit rozumově. Můžeme o něm racionálně přemýšlet. A můžeme o něm mluvit, můžeme jej vyprávět. Když žijeme, tvoříme a vyprávíme svůj příběh, žijeme, tvoříme a vyprávíme svůj vlastní život.

Každý příběh mluví zvláštním způsobem, zvláštním jazykem. Každý lidský příběh má svoji formu i svůj obsah, má svoje pravidla. Nelze proto říci, jak by měl být vypravován. Protože každé, jak by ovlivnilo obsah nebo formu příběhu. Obsah i forma jsou navzájem ve velmi úzkém vztahu. Jediné co snad mohu říci je, že by měl být vypravován. Dalo by se až říci, že je naší povinností jej vyprávět. Kdokoli by mohl namítnout: a proč vlastně by měl být vypravován? Asi proto aby všechny ty krásné, zajímavé, radostné, bolestivé,... okamžiky lidského života byly skutečně prožity, uskutečněny a nebyly zapomenuty. Možná proto je daleko jednodušší vyprávět je pomocí obrazu, metafory.

Tím, že příběh vyprávíme pomocí výtvarna vyhýbáme se také jednomu podstatnému nebezpečí, že zůstaneme pouze u vyprávění abstraktního, nekorespondujícího s realitou a s naším vlastním prožíváním. Výtvarná exprese, neverbální projev dává našemu vyprávění reálný a autentický základ (Štěpánek, 2002, str. 60 – 61; 2004).

Když vypravujeme svůj příběh, odpovídáme si na otázky: Kdo jsme? Kde jsme? Jaké máme možnosti? Co jsme schopni dělat? Při procesu zodpovídání těchto otázek, **vytváříme svou vlastní identitu, stáváme se osobnostmi, stáváme se sami sebou.**

Lidské příběhy mají však svou vlastní logiku, nemůžeme po nich chtít, aby se drželi určité předem naplánované logiky. Příběhy v sobě skrývají množství paradoxů, otázek a nezodpovězených otázek, nedokončených vět. A záleží na nás, jestli budeme krásu svého příběhu objevovat.

Útěcha, kterou člověku příběh poskytuje, nepramení ze šťastného konce, ale z toho, že mu nabízí interpretaci lidských selhání, krutostí, beznadějí apod. tak aby žitý život byl pro něj snesitelný (Čermák, 2004, str. 25).

6. Literatura

- ❖ Adler, M. (2004). Žánr klientova příběhu v psychoterapii. *Československá psychologie*, 48, 1, str. 84 – 92.
- ❖ Aristoteles. (1993). *Poetika*. Praha: Gryft.
- ❖ Bačová, V. (2000a). *Súčasný smery v psychológii. Hľadanie alternatív pozitivizmu*. Prešov: Filozofická fakulta PU.
- ❖ Bačová, V. (2000b). Nová psychológia – psychológia postmoderná? In Heller, D. & Šturma, J. *Psychologie pro třetí tisíciletí–Psychologické dny 1998–2000*. Praha: Testcentrum. str. 35-37.
- ❖ Bačová, V. (1999). Osobná identita ako text – sociálnokonštruktivistický pohľad na identitu. In Sborník příspěvků z konference: *Sociální procesy a osobnost*. Brno: Psychologický ústav FF MU. str. 18-23.
- ❖ Bahbouch, R. (2002). Struktura pravdě podobného příběhu. *Psychologie dnes*, 7-8, str. 28-29.
- ❖ Bahbouch, R. (1997). Jak dlouho trvá konec. *Propsy*, 3, str. 10-13.
- ❖ Barthes, R. (2002). Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In: Kyloušek, (Ed). *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host.
- ❖ Bauman, Z. (2002). *Tekutá modernost*. Praha: Mladá fronta.
- ❖ Bauman Z. (1999). *Globalizace: důsledky pro člověka*. Praha: Mladá fronta
- ❖ Bauman, Z. (1995). *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON.
- ❖ Berger, P. L. & Luckhan, T. (1999). *Sociální konstrukce reality*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury.
- ❖ Bettelheim, B. (2000). *Za tajemstvím pohádek, proč a jak je číst v dnešní době*. Praha: Lidové noviny.
- ❖ Coelho, P. (1999). *Alchymista*. Praha: Argo.
- ❖ Czech, J. (2004). Psychoterapie a příběhy. *Konfrontace*, 2, str. 88-90.
- ❖ Čermák, I. (2004a). Narativní myšlení a skutečnost. *Československá psychologie*, 1, str.17-26.
- ❖ Čermák, I. (2004b). Autobiografická paměť a životní příběh. *Sborník prací filosofické fakulty Brněnské univerzity*, 8, str. 29-41.
- ❖ Čermák, I. (2004c). Narativní terapie: mnohohlasný chór. In Čermák, I. & Miovský, M. & Řehan, V. (Eds.). *Sborník z konference Kvalitativní přístup v psychologickém výzkumu*

„...tak trochu jiný příběh“. *Kvalitativní přístup a metody ve vědách o člověku III*. Boskovice: Scan.

- ❖ Čermák, I. (2003a). Psychologie v narativní tónině se vynořila v souvislostech. *Československá psychologii*, 6, str. 513-532.
- ❖ Čermák, I. (2003b). Life-story, Life-line, and Life-crises. In *Psychology in Dialogue with Related Disciplines*. Wien: FACULTAS Buchhandlels und Verlags. str. 225.
- ❖ Čermák, I. (2002). Myslet narativně: kvalitativní výzkum 'on the road'. In Čermák, I. & Miovský, M. (Ed.). Sborník z konference: *Kvalitativní výzkum ve vědách o člověku na prahu třetího tisíciletí*. Brno: PsÚ AV ČR, Nakladatelství Albert, str.11-25.
- ❖ Čermák, I. (2000). Hledání životních příběhů (Integrativní funkce narativního já). In Macek, P. & Šafářová, M. (Ed.). *Integrativní funkce osobnosti*. Sborník příspěvků z konference k životnímu jubileu prof. PhDr. Vladimíra Smékala, CSc. Brno: FSS MU, str. 34-39.
- ❖ Čermák, I. (1999). Hermeneuticko-narativní přístup k validitě interpretace nálezu v kvalitativně pojatém psychologickém výzkumu. In Heller, D., Sedláková, M. & Vodičková, L. (Ed.). *Kvantitativní a kvalitativní výzkum v psychologii*. Praha: PsÚ AV ČR, str. 42-51.
- ❖ Černoušek, M. (1990). *Děti a svět pohádek*. Praha: Albatros
- ❖ Disman M. (1993). *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Praha: Karolinum.
- ❖ Daněčková, T. (2004). Životní příběh a osobní identita na prahu dospělosti. In Čermák, I. & Miovský, M. & Řehan, V. (Eds.). Sborník z konference Kvalitativní přístup v psychologickém výzkumu „...tak trochu jiný příběh“, *Kvalitativní přístup a metody ve vědách o člověku III*. Boskovice: Scan.
- ❖ Eco, U. (1995). *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Svoboda.
- ❖ Ferjenčík, J. (2000). *Úvod do metodologie psychologického výzkumu*. Praha: Portál
- ❖ Fischer, P. Vytržení z kontextu. *Lidové noviny*. Sobota 30. července 2005, str. 4.
- ❖ Franz, M. L. (1998). *Psychologický výklad pohádek*. Praha: Portál.
- ❖ Freud, S. (1998/1937). Konstrukce v psychoanalýze. *Spisy z let 1932-1939. Šestnáctá kniha*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství Jiřího Kocourka, str. 37-50.
- ❖ Gadamer, H. G. (1999). *Člověk a řeč*. Praha: Oikoymenth.
- ❖ Gjuričová, Š. & Kubička, J. (2003). *Rodinná terapie (Systematické a narativní přístupy)*. Praha: Grada.
- ❖ Hartl, P., Hartlová, H. (2000). *Psychologický slovník*. Praha: Portál.
- ❖ Huyghe, R. (1973). *Řeč obrazů*. Praha: Odeon.

- ❖ Heczko, S. *Obraz světa v pojetí postmoderny*. Praha: Katedra makroekonomie VŠE - interní materiály – nepublikováno.
- ❖ Höschl, C., Libinger, J. & Švestka, J. (2002). *Psychiatrie*. Praha: Tigris.
- ❖ Chrz, V. (2003). Možnosti narativního přístupu k autobiografickému rozhovoru. *Bulletin PsÚ*, 9, 1, str. 21-57.
- ❖ Chrz, V. (2003). Narativní strukturace zkušeností. In Svoboda, M., Humpolíček, P. & Humpolíčková, J. (Ed.). *Sociální procesy a osobnost*. Brno: Psychologický ústav FF MU. str. 122-126.
- ❖ Chrz, V. (2002a). Struktura vyprávění příběhů u dětí mladšího školního věku. *Pedagogika*, 52, 1, str. 59-75.
- ❖ Chrz, V. (2002b). Poetika identity: Kategorie popisu narativní konstrukce. In Čermák, I. & Miovský, M. *Kvalitativní výzkum ve vědách o člověku na prahu třetího tisíciletí*. Tišnov: SCAN, str. 40-47.
- ❖ Chrz, V. (2001). Koherence dětského vyprávění. *Bulletin PsÚ*, 7, 2, str. 21-42.
- ❖ Chrz, V. (1997). Imaginativní akt „vidění jako“ v pojetí Paula Ricoeura. *Bulletin PsÚ*, 2, 3, str. 3-15.
- ❖ Chrz, V. (1996). Kognitivní efekt konceptuální metafor. *Bulletin PsÚ*, 2, 5, str. 5-42.
- ❖ Chrz, V. (1996). Psychologie metafor I.: Metafora z hlediska psychologie nevědomí, nebehaviorismu a neogestaltismu. *Československá psychologie*, 39, 2, str. 103 – 114.
- ❖ Chrz, V. (1996). Psychologie metafor II.: Metafora z hlediska kognitivní psychologie. *Československá psychologie*, 39, 3, str. 217-227.
- ❖ Chvála, V. & Trapková, L. (2003). Osm kroků externalizace v narativní terapii. *Konfrontace*, 4, str. 205-208.
- ❖ Janoušek, J. & Slaměník, I. (2001). Člověk a média: Psychologie masové komunikace. In Výrost, J. & Slaměník, I. *Aplikovaná sociální psychologie II*. Praha: Portál.
- ❖ Koop, B. (1992). Psychoterapie jako vyprávění příběhů. *Konfrontace*.
- ❖ Krása, J. (2005). *Jazyk a nevědomí* (studijní materiály). Brno: FSS MU.
- ❖ Kratochvíl, J. (1994). Příběh příběhu. *Literární noviny*, 5, 2, str. 1 a 4.
- ❖ Kratochvíl, S. (1996). *Skupinová psychoterapie v praxi*. Praha: Galén.
- ❖ Kratochvíl, S. (2002). *Základy psychoterapie*. Praha: Portál.
- ❖ Kyzour, M. jr. (2002). Rožnovská intervenční arteterapie. *Psychologie dnes*, 7-8, str.26-27.
- ❖ Kyzour, M. jr. (2004). *Úvod do studia psychologie a psychopatologie* (studijní materiály - nepublikováno). České Budějovice: Ateliér Arteterapie.

- ❖ Kyzour, M. sr. (1969-1970). O krizových jevech v dětské malbě a kresbě. *Estetická výchova*, č. 2-3.
- ❖ Lhotová, M. (2001a). Místo imaginativních aktivit v systému duševního dění člověka. In Puršl, L. (Ed.). *Při brodu Jabok*. Praha: Advent-Orion.
- ❖ Lhotová, M. (2001b). *Využití výtvarné tvorby v existenciální analýze*. Praha: Referát na kongresu Společnosti pro Logoterapii a Existenciální analýzu.
- ❖ Lhotová, M. (2001c). Komunikační aspekt výtvarného umění v psychoterapii. *Arteterapie*. Praha: Česká arteterapeutická asociace, 1, str. 9-10.
- ❖ Lhotová, M. (2001d). Arteterapeutická práce s emocemi. *Arteterapie*. Praha: Česká arteterapeutická asociace, 1, str. 12 – 13.
- ❖ Lhotová, M. (2002). Kořeny a vykořenění. In Heller, D., Sobotková, I. & Šturma, J. (Ed.). *Psychologické dny*. Psychologický ústav AV ČR. str. 447-454.
- ❖ Macek, P. (2000). Integrující a integrované já. In Macek, P. & Šafářová, M. (Ed.). *Integrativní funkce osobnosti*. Sborník příspěvků z konference k životnímu jubileu prof. PhDr. Vladimíra Smékala, CSc. Brno: FSS MU, str. 95-103.
- ❖ Mitchell, S. & Blacková, M. (1999). Freud a po Freudovi. Praha: Triton.
- ❖ Mrkvička, J. (1992). Základy psychoterapie a hermeneutika. In Růžička, J. (Ed.). *Sborník přednášek I. Psychoterapeutická fakulta*. Praha: Triton.
- ❖ Petříček, M. (1993). Předmluva, která nechce být návodem ke čtení. In Derrida, J. *Texty k dekonstrukci*. Bratislava: Archa.
- ❖ Petříček, M. (1992). *Úvod do současné filosofie*. Praha: Herman a synové.
- ❖ Prochaska, J. & Norcross, J. *Psychoterapeutické systémy – průřez teoriemi*. Praha: Grada.
- ❖ Propp, V. J. (1928/1999). *Morfologie pohádky a jiné studie*. Praha: Nakladatelství H&H.
- ❖ Rimmon-Kenanová, S. (2001). *Poetika vyprávění*. Brno: Host.
- ❖ Rogers, W. (1995). *Science as "Telling Stories"* – předneseno na semináři EAESP o "narativní psychologii", Budapešť.
- ❖ Řezníček, V. (1996). *Postřehy psychoterapeuta o rožnovské arteterapii*, Interní materiály Ateliéru arteterapie, nepublikováno.
- ❖ Schlippe, A. & Schweitzer, J. (2001). *Systematická terapie a poradenství*. Brno: Cesta.
- ❖ Skálová, S. (2005). *Úvod do psychoanalýzy* (studijní materiály). Brno: FF MU.
- ❖ Skorunka, D. (2003). Narativní prostředky v poskytování sociální opory. In Jiří Mareš a kol. *Sociální opora u dětí a dospívajících III*. Hradec Králové: Nukleus.

- ❖ Skorunka, D. (2002). Východiska sociální opory poskytované rodinám a dospívajícím v náročné životní situaci. In Jiří Mareš a kol. *Sociální opora u dětí a dospívajících II*. Hradec Králové: Nukleus.
- ❖ Slavík, J. (1997). *Od výrazu k dialogu ve výchově (Artefiletika)*. Praha: Karolinum.
- ❖ Slavík, J. (1998a). *Expresivní tvorba v arteterapii v kontextech psychoterapie*, nepublikováno.
- ❖ Slavík, J. (1998b). Mezi arteterapií a výchovou – artefiletika. *Psychologie Dnes*, 10, str. 14–15.
- ❖ Sternberg, R. J. (2002). *Kognitivní psychologie*. Praha: Portál.
- ❖ Strnad, V. (2002). Cestou příběhu. *Psychologie dnes*, 7-8, str.18-19.
- ❖ Struková, S. (2003). Možnosti využití pohádky v psychoterapii. *Diplomová práce*. Praha: FF UK.
- ❖ Starý, R. (2000). Velký malý příběh. In. *Cheirón, asklépiovská medicína a jungovská psychologie*. Praha: Sagittarius. str.19-36.
- ❖ Svoboda, M. (1999). *Psychologická diagnostika dospělých*. Praha: Portál.
- ❖ Svoboda, M., Krejčířová, D. & Vágnerová M. (2001). *Psychodiagnostika dětí a dospívajících*. Praha: Portál.
- ❖ Šicková-Fabrici, J. (2002). *Základy arteterapie*. Portál: Praha.
- ❖ Šípek, J. (2001). Postmoderní přimluva za příběh. *Psyche et Natura*, 1, str. 91-96.
- ❖ Štěpánek, P. (2005). *Paralely mezi narativní psychologií a arteterapií*. Arteterapeutická konference Ateliéru arteterapie PF JU, České Budějovice.
- ❖ Štěpánek, P. (2004). *Emočně-imaginativní příběh ve výtvarném artefaktu*. Arteterapeutická konference Ateliéru arteterapie PF JU, České Budějovice.
- ❖ Štěpánek, P. (2002). *Tvorba osobního příběhu (sebepojetí) v dynamické arteterapii a existenciální analýze*. Bakalářská práce. Praha: ETF UK.
- ❖ Štěpaníková, I. & Čermák, I. (1999). Vztah mezi kvalitativním a kvantitativním výzkumem: střet dvou paradigmat nebo cesta ke spolupráci? In. Heller, D., Sedláková, M. & Vodičková, L. (Ed.). *Kvantitativní a kvalitativní výzkum v psychologii*. Praha: PsÚ AV ČR. str. 15-24.
- ❖ Švancara, J. (1994). *Úvod do kognitivní psychologie*. Brno: Masarykova univerzita.
- ❖ *Studijní materiály Ateliéru arteterapie*. (2001-2005). České Budějovice: PF JCU.
- ❖ Výrost, J. & Slaměník, I. (Ed.). (1997). *Sociální psychologie. Sociálna psychológia*. Praha: ISV.
- ❖ Welsch, W. (1998). *Naše postmoderní moderna*. Praha: Zvon.

- ❖ Whitney Paterson, L. & Hardin, M. E. (2002). *Děti v tísní – příručka pro screening dětských kreseb*. Praha: Triton.

6.1 Další literatura

- ❖ Assmann, J. (2003). *Smrt jako fenomén kulturní teorie*. Praha: Vyšehrad.
- ❖ Balcar, K. (1983). *Úvod do studia psychologie osobnosti*. Praha: SPN.
- ❖ Campbellová, J. (1998). *Techniky arteterapie*. Praha: Portál.
- ❖ Coelho, P. (1999). *Pátá hora*. Praha: Argo.
- ❖ Drapela, V. (1997). *Přehled teorií osobnosti*. Praha: Portál.
- ❖ Eco, U. (1995). *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Svoboda.
- ❖ Eco, U. (1998). *Jméno růže*. Praha: Odeon.
- ❖ Eco, U. (1997). *Jak napsat diplomovou práci*. Olomouc: Votobia.
- ❖ Freud, S. (1998). *Nespokojenost v kultuře*. Hynek. Praha
- ❖ Freud, S. (1997). *Výklad snů*. Pelhřimov.
- ❖ Franz, M. L. (1999). *Mýtus a psychologie*. Praha: Portál.
- ❖ Fischer-Rosenthal, W. & Rosenthal, G. (2001). Analýza biografických rozhovorů. *Biograf*, 24, str. 9-20.
- ❖ Gombrich, E. (1992). *Příběh umění*. Praha: Odeon.
- ❖ Hall, C. S. & Lindzey, G. (1997). *Psychológia osobnosti*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
- ❖ Heffermannová, J. (1995). *Tajemství dvou partnerů*. Liberec: Dauphin.
- ❖ Hillman, J. (1999). *Sny a podsvětí*. Praha: Portál.
- ❖ Hunt, M. (2000). *Dějiny psychologie*. Praha: Portál.
- ❖ Jacobi, J. (1973) *Psychologie C.G. Junga*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství.
- ❖ Jebavá, J. (2000). *Úvod do Arteterapie*. Praha: Karolinum.
- ❖ Jung, C. G. (1994). *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis.
- ❖ Kastová, V. (2000). *Dynamika symbolů*. Praha: Portál.
- ❖ Kastová, V. (2000). *Imaginace jako prostor setkání s nevědomým*. Praha: Portál.
- ❖ Kastová, V. (2000). *Krize a tvořivý přístup k ní*. Praha: Portál.
- ❖ Kopp, R. (2001). Metaphor therapy. In Corsini, R. (Ed.). *Handbook of innovative therapy*. New York: John Wiley&Sons.
- ❖ Langmaier, J., Balcar, K. & Špitz. (2000). *Dětská psychoterapie*. Praha: Portál.
- ❖ Moore, R. (2000). *C.G. Jung a křesťanská spiritualita*. Praha: Portál.

- ❖ Pechar, J. (1992). *Prostor imaginace*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství.
- ❖ Read, H. (1967). *Výchova uměním*. Praha: Odeon.
- ❖ Ricoeur, P. (2000). *Čas a vyprávění*. Praha: Oikoymenh.
- ❖ Rubin, J. A. (Ed.). (1975). *Approachs to Art Therapy (Theory and Technique)*. New York: Schocken Books.
- ❖ Rycroft, Ch. (1993). *Kritický slovník psychoanalýzy*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství.
- ❖ Špitz, J. (2002). Čím může soudobá systemická a narativní terapie přispět komunitní a skupinové psychoterapii? *Konfrontace*, 2, str. 77-80.
- ❖ Uždil, J. (1980). *Čáry, klikyháky, paňáci a auta*. Praha: SPN.
- ❖ Yalom, I. D. (1999). *Teorie a praxe skupinové psychoterapie*. Hradec Králové: Konfrontace.

7. Příloha – seznam obrázků

Studentka č.1 (M.Š.)

Houbaři - obr. MŠ-1
Dušičky - obr. MŠ-2
Perníková chaloupka - obr. MŠ-3
VŘSR - obr. MŠ-4
Šípková Růženka - obr. MŠ-5
Svatá rodina - obr. MŠ-6
Chytání ryb - obr. MŠ-7
Tání ledů - obr. MŠ-8
Lidé na konci cesty - obr. MŠ-9
Adam a Eva - obr. MŠ-10
Milenci na hřbitově - obr. MŠ-11
Pálení čarodějnic - obr. MŠ-12

Studentka č.2 (P.M.)

Zážitek z prázdnin – pout' - obr.PM-1
Dušičky - obr.PM-2
Šípková Růženka - obr.PM-3
Zimní spánek - obr.PM-4
Mikuláš - obr.PM-5
Zabíjení kaprů - obr.PM-6
Červená Karkulka - obr.PM-7
Holka pod stromem - obr.PM-8
Velikonoční vzkříšení - obr.PM-9
Pálení čarodějnic - obr.PM-10

Studentka č.3 (M.P.)

Padání listí - obr.MP-1
Pouštění draků - obr.MP-2
Matka a dítě - obr.MP-3
Perníková chaloupka - obr.MP-4
Charón - obr.MP-5
Děti a sněhulák - obr.MP-6
Zážitku z praxe - obr.MP-7
Máj – lásky čas - obr.MP-8
Povodeň - obr.MP-9
Narcista - obr.MP-10
Šípková Růženka - obr.MP-11
Adam a Eva - obr.MP-12

Studentka č.4 (L.K.)

Šípková Růženka I. - obr.LK-1
Šípková Růženka II. - obr.LK-2
Šípková Růženka III. - obr.LK-3
Šípková Růženka IV. - obr.LK-4

Emotional-imaginative store in the creative artefact -

Parallels between narrative psychology and art therapy

The aim of this bachelor work is to find the parallels between narrative psychology and art therapy, between story narrating in psychotherapy and drawn picture in art therapy. This work is a discussion on the possible usage of some aspects of the narrative psychology in Rožnov therapy.

In the first part of the work the narrative psychology is introduced. It accents the personal life-story. Narrative psychology has been established from the following intellectual tendencies: social constructivism, cognitive psychology, depth-dynamical psychology and philosophy. Narrative psychology is focused on several basic themes: narrative – qualitative research, autobiographical memory and narrative psychotherapy. The main method is narrating of the life-story, its re-narrating (this corresponds with the idea about deconstruction followed by the reconstruction). The story is remade. We are looking for the new solution which replaces the old unproductive story.

The second part of the work shows the parallels between narrative psychotherapy and Rožnov interventional art therapy which is influenced by depth-dynamical psychotherapy. The creative artefact is to be understood as an self-express of the person, as a communicational tool – authentic and not corrected answers. Creative work is understood to be a process of the emotional-imaginative creative story narrating. The creative movement is understood to be the process of the re-narrating of the creative picture. Personal life-story can continue through the narrating and creating of the artefact.

Practical part of the work includes four casuistries of the students. They are the example of the work with the story and narrating in the art therapy process producing the creative artefact, its reflection and interpretation. Narrated students' stories about the creative artefacts can be found in the work.