

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ESTETIKA A HLUBINNÁ A TVAROVÁ PSYCHOLOGIE

Vedoucí práce: Mgr. Denis Ciporanov, Ph.D.

Autor práce: Hana Papežová

Studijní obor: Estetika

Ročník: 4.

2011

Děkuji Mgr. Denisi Ciporanovi, Ph.D. za vstřícnost a ochotu při odborném vedení mé bakalářské práce.

Prohlašuji, že jsem svoji bakalářskou práci vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

České Budějovice, 27. dubna 2011

.....

## **Anotace**

Studentka se ve své bakalářské práci bude zabývat dílem dvou vlivných představitelů hlubinné psychologie Sigmunda Freuda a Carla Gustava Junga s ohledem na vklad, kterým přispěli k estetice 20. století. Poukáže rovněž na roli tvarové psychologie a psychoanalýzy v díle Rudolfa Arnheima a Antona Ehrenzweiga. V závěru práce se pokusí představit problematiku percepce kruhu z hlediska Jungovy nauky s rozšířením o tematizaci této zkušenosti v rámci tvarové psychologie, ale i kulturní antropologie a religionistiky.

## **Annotation**

The student will in her thesis deal with the works of two influential representatives of depth psychology – Sigmund Freud and Carl Gustav Jung with regard to their benefit, which contributed to the aesthetics of the 20th century. It will also refer to the role of Gestalt psychology and psychoanalysis in the works of Rudolf Arnheim and Anton Ehrenzweig. In the conclusion, focus will be placed on the introduction of the problem of circle perception in terms of Jung's theory along with the extension of thematization of this experience within Gestalt psychology, as well as cultural anthropology and religious studies.

## OBSAH

Úvod .....	1
<b>1. Sigmund Freud.....</b>	<b>3</b>
1.1 Úvod do Freudova díla .....	3
1.2 Základní východiska psychoanalýzy.....	3
1.3 Vybrané texty o estetice a umění .....	7
1.3.1 Výklad snů a Vtip a jeho vztah k nevědomí.....	7
1.3.2 Básník a lidské fantazie .....	9
1.3.3 Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci .....	11
1.4 Shrnutí .....	13
<b>2. Carl Gustav Jung.....</b>	<b>15</b>
2.1 Úvod do Jungova díla .....	15
2.2 Základní východiska Jungovy psychologie .....	15
2.3 Vybrané eseje o moderním umění .....	20
2.3.1 Ulysses - Monolog.....	21
2.3.2 Picasso .....	23
2.4 Mandala – „posvátný kruh“ .....	24
2.5 Shrnutí .....	26
<b>3. Setkání tvarové a hlubinné psychologie</b>	
- Anton Ehrenzweig a Rudolf Arnheim .....	<b>28</b>
<b>4. Kruh – nástin symbolické percepce .....</b>	<b>32</b>
<b>Závěr .....</b>	<b>35</b>
Použitá literatura .....	37

## Úvod

Hlubinná psychologie otevřela nový přístup k nevědomým mechanismům lidské psychiky, k pudovému životu – její poznatky se tedy ukázaly jako nesmírně cenné v oblasti psychologie a psychoterapie. Význam hlubinně psychologických zkoumání však nelze redukovat jen na individuální psychologii - rozsah závěrů, ke kterým hlubinná psychologie dospěla, hranice psychologie dalece přesahuje. Obecným tematickým rámcem této práce je právě takovýto přesah jejího vlivu do humanitních a společenských věd se zvláštním zřetelem k uměnovědným disciplínám.

„Odhalení nevědomí lze přirovnat k zámořským objevům renesance a astronomickým poznatkům po vynálezu hvězdářského dalekohledu. Neboť každý z těchto objevů odkryl světy, o jejichž existenci neměl nikdo ani tušení. Každý z nich způsobil jakýsi „průlom“ a narušil tradiční obraz světa a odhalil uspořádání tohoto vesmíru, jež bylo až do té doby nepředstavitelné.“<sup>1</sup> Práci prostupuje téma konfrontace s tímto „neznámým“ – s nevědomím; poukazuje na plodnost tohoto setkání nejprve v rámci jednotlivé individuální psyché (koncept *individuálního nevědomí* v pojetí psychoanalýzy), poté i v rámci mezikulturního dialogu a transpersonálních souvislostech (koncept *kolektivního nevědomí* v analytické psychologii).

Téma je v této práci uchopeno chronologicky. V první části, která je věnována Sigmundu Freudovi, jsou definovány základní východiska psychoanalýzy, představeny vybrané Freudovy texty vztahující se k estetice a umění, závěr je věnován shrnutí Freudova přístupu. V následné části práce je představeno rozšířené pojetí nevědomí v díle Carla Gustava Junga. Výklad zde postupuje obdobným způsobem jako v rámci expozice Freudovy teorie. Nejprve jsou tedy představena základní východiska Jungovy psychologie, poté vybrané eseje o moderním umění. V práci jsou též sledovány odlišné přístupy obou autorů k umělecké tvorbě. Jelikož se Jungovo rozsáhlejší pojetí nevědomí promítlo i do jeho obsáhlejšího přístupu k umění – především do jeho zájmu o specifika symbolického umění. Zohledníme zde i tento podstatný aspekt jeho myšlení, tj. odhalený potenciál symbolického umění, resp. archetypů nejen pro rozvoj jednotlivé bytosti, celku společnosti, ale i lidstva jako takového.

Zařazením konkrétního výkladu archetypu mandaly – „posvátného kruhu“ do druhé kapitoly práce, sledujeme hlubší osvětlení Jungova přístupu a přínosu

---

<sup>1</sup> Eliade, Mircea. *Mefisto a androgyn*. Praha: Oikoymenh, 1997, s. 5.

v překonání freudovského teoretického modelu. Tento výklad je pak v samotném závěru práce doplněn a posílen nástinem symbolické percepce kruhu vůbec, resp. nástinem symbolického chápání světa. Je zde poukázáno na to, jakým způsobem Jung, v souladu s mystickými tradicemi celého světa, znovu oživil duchovní význam obrazu. Jakým způsobem (oproti Freudovi) překonal rámec samotné psychologie a dospěl k širšímu chápání lidské povahy i psyché – k novému pojetí vazby mezi lidským a kosmickým. V tom se ostatně skrývá pozitivní dosah Jungova přístupu pro teorii kultury a umění; rozšíření a obohacení západního vědomí o aspekt „jiného“ se totiž ukázalo jako nesmírně plodné nejen v rámci jednotlivé individuální existence, ale i v rámci mezikulturního dialogu – zejména v ocenění kultur mimoevropských národů.

Téma vazby mezi lidským a kosmickým a inspirativní střetnutí s „jinakostí“ v rámci tvořivého procesu, je v práci posíleno a prohloubeno zohledněním díla Antona Ehrenzweiga a Rudolfa Arnheima. Stopování skryté archetypální síly a řádu formujícího člověka i jeho tvorbu, která je součástí Arnheimova dynamického pojetí tvarové psychologie, jenž ve shodě s dosahem Jungovy teorie představilo nové způsoby myšlení a nazírání světa v rozsáhlé síti vzájemných souvislostí - spolu s Ehrenzweigovým vhledem do intrapsychických dějů odhalujícím skryté zákonitosti účastné v tvůrčím procesu - by nám mělo pomoci hlouběji prokreslit a zvýraznit hlavní téma této práce - osvětlení povahy či podstaty uměleckého díla z perspektivy hlubinné psychologie.

# 1. Sigmund Freud

## 1.1 Úvod do Freudova díla

Freudovo dílo je zvláštní povahy; provází jej dynamika, kterou do něj vnesl neustálým přepisem a revidováním svých pojmů, obměňováním formulací a reformulováním závěrů. Díky tomu jej nelze tak snadno sevřít definitivními formulacemi, ale ani uzavřít v nehybný a strnulý celek; tvoří dílo otevřené a živé, dodnes ovlivňující mnohé myslitele. Ačkoli vychází ze studia psychopatologické problematiky, dochází k obecným závěrům dalece přesahujícím hranice psychologie. Freudovo dílo je protkáno celou řadou podnětných myšlenek, stejně jako řadou jednostranných, překonaných a mylných poznatků.

## 1.2 Základní východiska psychoanalýzy

Freudova psychoanalytická teorie vychází z několika základních postulátů: principu nevědomí, konstantnosti psychické energie, psychického determinismu a existence mentálního aparátu.<sup>2</sup>

1. Psychoanalýza se rozvíjela ze zkoumání některých forem psychických poruch (fobie, obsese, paranoia aj.) – zejména však ze studia *hysterie*,<sup>3</sup> inspirovaného prací světově známého francouzského neurologa Jeana-Martina Charcota, u něhož Freud studoval. Freud dospěl k tvrzení (*Studie o hysterii*, 1895; společně s J. Breuerem), že manifestní hysterické symptomy jsou deformovanou podobou sdělení ležících mimo vědomí subjektu. Předpokládal, že traumatická událost formující hysterický symptom byla odsunuta mimo hysterikovo vědomí (obrný mechanismus *vytěsnění*),<sup>4</sup> protože jej

---

<sup>2</sup> Plháková, Alena. *Dějiny psychologie*. Praha: Grada Publishing, a.s., 2006, s. 170.

<sup>3</sup> „Nejvýraznější neuróza s častými somatickými příznaky, které se v krajním případě tzv. konverzní hysterie mohou projevovat nejrůznějšími fyziologickými dysfunkcemi... a s charakteristickým záchvatem projevujícím se chaotickými pohyby, výkřiky, křečemi a pádem, ztuhlostí, který je účelovým způsobem nátlaku na okolí.“ Nakonečný, Milan. *Lexikon psychologie*. Praha: nakladatelství VODNÁŘ, 1995, s. 241.

<sup>4</sup> Freud objevil funkci obranných mechanismů, nevědomých obranných strategií organismu chránících subjekt před bolestnými afekty. Předpokládal, že *vytěsnění* (proces, který udržuje nepřijatelné psychické obsahy mimo vědomí) je primární formou obrany a ostatní obranné mechanismy (*regrese, přemístění,*

vědomá mysl nemohla přijmout (obsah byl pro vědomí nepřijatelný, nepříjemný zážitek apod.); potlačený afekt se proměnil v nevědomý příznak, nemohl odeznít přirozenou cestou.<sup>5</sup>

Zpočátku příčiny psychických traumat spojoval s předčasnou sexuální zkušeností v dětství či raném dospívání (*teorie svedení*).<sup>6</sup> Později kladl větší důraz na podněty přicházející z vnitřních zdrojů - začal se věnovat studiu fantazijních představ člověka (*teorie fantasmatu*).<sup>7</sup>

2. Freud pojímal psychický aparát jako určitý energetický systém, disponující určitým kvantem energie, „jehož pochody podléhají zákonu ekonomické protihry sil (akce a reakce).“<sup>8</sup> Rovnoměrné uvolňování energie souvisí se zakoušením vnitřní spokojenosti, přirozenou harmonií, rovnováhou organismu. Následkem narušení silové rovnováhy (narušením toku energie, nahromaděním přílišného množství energie atd.) však vzniká psychické trauma. Tendencí lidské psychiky je udržovat duševní energii na nízké a konstantní úrovni - dojde-li k jejímu nahromadění, usiluje psychika o zbavení se vzniklého přetlaku jejím „vybitím“; následné uvolnění s sebou nese úlevné pocity či zakoušení *slasti*. Pud je zdrojem psychické energie; pud je forma podráždění působící z nitra organismu, nepřichází z vnějšího světa. Oproti působení vnějších dráždivých podnětů, jejichž odstranění je většinou možné „jednorázovou účelnou akcí, jako jejíž typický příklad je možné uvést motorický útěk před zdrojem podráždění.“<sup>9</sup> Pud nikdy nepůsobí jako „síla momentálního nárazu“, ale vždy jako „konstantní síla“, k jejímuž zrušení nevede útěk, ale uspokojení, které je spjato s vnitřním životem člověka.<sup>10</sup>

---

*popření* aj.) nastupují až po jeho selhání. Systematické popsání obranných mechanismů poprvé provedla až Freudova dcera, psychoanalytička Anna Freudová (1946).

<sup>5</sup> „Energetická složka afektů hledá cestu k vybití, a protože nemůže být vpuštěna do vědomí, putuje do sensorických nebo motorických nervových drah, což se projevuje např. hysterickou obrnou, slepotou či hluchotou.“ Plháková, Alena. *Dějiny psychologie*. Praha: Grada Publishing, a.s., 2006, s. 171.

<sup>6</sup> K léčbě užíval metody *katarze*, kdy se vytěsněný zážitek snažil přivést zpět do vědomí (převážně pomocí *hypnózy*) - jeho zpřítomněním uvolnit vzniklé napětí a sjednat tak nápravu organismu.

<sup>7</sup> Vedlo jej k tomu zjištění, že v základu traumatických zážitků jeho pacientů nestála často skutečná událost, ale fantazijní představa.

<sup>8</sup> Stromšík, Jiří. Proč právě Freud? IN: Freud, Sigmund. *O člověku a kultuře*. Praha: Odeon, 1990, s. 401.

<sup>9</sup> Freud, Sigmund. *Sebrané spisy Sigmunda Freuda. Spisy z let 1913-1917. Desátá kniha*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2002, s. 190.

<sup>10</sup> Tamtéž.

K pobouření soudobé veřejnosti vedlo Freudovo tvrzení, že zásadní postavení mezi vnitřními podněty mají pudy sexuální,<sup>11</sup> dále pak že „tato sexuální hnutí“ nezanedbatelnou měrou přispěla k nejvyšším kulturním, uměleckým a společenským výtvorům lidstva.<sup>12</sup> energii sexuálního pudu označil jako *libido*<sup>13</sup> (vášeň, chtíč).

Zpočátku vedle pudů sexuálních rozeznává ještě pudy sebezáchovné; později (*Za hranicemi principu slasti*, 1920) zavádí, zřejmě za přispění událostí 1. světové války, další pudový princip: pud smrti (*Thanatos*), proti kterému staví pud života (*Eros*).

3. Jak bylo již poukázáno výše, Freud vycházel z přesvědčení, že všechny duševní jevy i projevy chování mají svou příčinu; ne vždy si ji jedinec uvědomuje, protože obvykle vychází z nevědomého motivu.

4. Lidskou psychiku tedy pojímal jako systém řídicí se vlastními zákonitostmi fungování. Zpočátku pracoval jen s jednoduchým členěním psychiky na *vědomí* a *nevědomí* (*Studie o hysterii*, 1895), zavedením topografického modelu psychiky (*Výklad snů*, 1900) rozšířil původní členění ještě o vrstvu *předvědomí*. Nevědomí, nejhlubší vrstvu myslí, tvoří pudová přání, jež účinkují podle *principu slasti* - prosazují své bezprostřední uspokojení; do vědomí nemají přímý přístup, projevují se v něm jen v cenzurované podobě. Úlohu cenzury sehrává předvědomí – do vědomí tak připouští pudové síly jen v transformované, pro vědomí přijatelné podobě. Předvědomí a vědomí se řídí *principem reality*.

Navržením strukturálního modelu (*Já a Ono*, 1923) psychiku rozdělil do tří struktur na *Id* (Ono), *Ego* (Já) a *Superego* (Nadjá). *Id*, obdobné nevědomí, pojímá primitivní pudové podněty usilující o své vybití; je ovládáno principem slasti. *Ego* tvoří určitou ochrannou vrstvu lidské psychiky; za jeho hlavní funkci lze považovat sebezachování - snaží se vyrovnat s protichůdnými tlaky přicházejícími z *Id* a *Superega* a vypořádat se s požadavky vnější reality. Disponuje obrannými mechanismy, kterými koriguje a reguluje vnitřní síly – odkládá pudová vybití a kontroluje pudová přání. *Superego* vzniká postupným zvnitřňováním myšlenek přejatých od rodičů, resp.

---

<sup>11</sup> „Pudová hnutí, která lze v užším i širším smyslu označit jedinečně jako sexuální, hrají neobyčejně velkou a dosud nikdy nedocenenou roli při vzniku nervových a duševních chorob.“ Freud, Sigmund. *Přednášky k úvodu do psychoanalýzy. Jedenáctá kniha*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1997, s. 19.

<sup>12</sup> Tamtéž.

<sup>13</sup> Libido prochází během života různými fázemi - od raného dětství jsou to fáze orální, anální a falická; poté, přes latentní fázi do genitálního období dospělosti. Libido usiluje o dosažení slasti na určitém objektu, jeho zaměření se tak mění v souvislosti s fázemi, kterými během vývoje prochází. Ve třetím, falickém období vzniká tzv. *oidipovský komplex*, patřící k nejznámějším konceptům Freudovy teorie. U dívek hovoří o tzv. *Elektríně komplexu*.

společnosti (formováno systémem příkazů a zákazů). Jsou v něm uloženy kulturní normy a morální představy společnosti.

Freud si uvědomoval obtížnou průkaznost existence nevědomých procesů mentální povahy;<sup>14</sup> kromě jejich manifestace v podobě neurotických symptomů, se zabýval také jejich expresí v různých *chybných úkonech* (přeřeknutí, přehmátnutí, chyby ve výslovnosti, neobvyklá umístění některých předmětů apod.), které soudobá psychologie opomíjela (podrobně rozpracováno v *Psychopatologii běžného života*, 1921) a ve *snech* (*Výklad snů*, 1900). Z klinických pozorování - studia patologických jevů tak dospěl k vypracování obecných formulací vztahujících se i na psychický život zdravého člověka.

Tyto jevy tedy nepovažoval za nahodilé, ale vycházel z toho, že jim předchází určitá motivace, které se lze zpětnou rekonstrukcí dobrat; jsou sděleními, která lze dešifrovat. Předpokládal, že vytěsněné nevědomé obsahy podléhají jinému způsobu řízení než obsahy vědomé, protože způsob myšlení probíhající v nevědomí je odlišný od myšlení vědomého. Nejsou mu strnulým „skladem“ vzájemně netečných vytěsněných prvků vrstvicích se podle časové posloupnosti, ale asociují se a propojují v dynamickou síť vzájemných vztahů cestou postrádající logický řád, vzdálenou racionálnímu uvažování. K jejich transformaci dále dochází při zpětné cestě do vědomí v rámci cenzurní práce předvědomí. Zkoumání procesů podílejících se na této transformaci, nevědomé nahrazení jedné představy jinou, jej vedlo k vytvoření specifické *teorie symbolismu*.

---

<sup>14</sup> Poznatelnost nevědomí jen z jeho projevů ve vědomí a chování člověka.

### 1.3 Vybrané texty o estetice a umění

Freudovo dílo více než k budování obecné psychoanalytické teorie umění směřuje k budování obecné teorie vztahující se na subjekt a kulturu jako takovou. K uměleckým otázkám mohou být nepřímo vztahovány závěry vyplývající z jeho hypotéz o vzniku neuróz, o snech apod. Otázkám vztahujícím se k umělecké tvorbě se snad nejsoustavněji věnoval v knize *Nespokojenost v kultuře*, jejíž součástí je studie *Básník a lidské fantazie*, dále pak ve studiích věnovaných analýze konkrétních uměleckých děl.

#### 1.3.1 Výklad snů a Vtip a jeho vztah k nevědomí

*Výklad snů* představuje první velkou práci, v níž se Freud zabývá také jevy, které se týkají psychiky zdravého člověka. Sny byly Freudovi „královskou cestou do nevědomí“, nejevidentnější manifestací nevědomého. Domníval se, že při snění je předvědomá cenzura oslabena a nevědomé obsahy mohou snáze pronikat do vědomí.

Zabýval se vztahem mezi *latentním* a *manifestním* obsahem snu, tj. vazbou mezi nevědomými obsahy a jejich konkrétním projevem ve vědomí. Základní motivací pro tvorbu snu mu bylo nesplněné přání. Předpokládal, že je rozličnými procesy *snové práce*<sup>15</sup> „přetavováno“ do podoby přání splněného, které se ve vědomí projevuje ve více zjevné či zastřené podobě. Obvykle je však přetransformováno k nepoznání – zamaskováno nepřijatelné, aby byl možný průchod přes cenzora do vědomí. Ústřední část *Výkladu snů* je věnována popisu mechanismů odpovědných za takováto zkreslení.

Základní snové mechanismy: *kondenzace*, *přesun* a *nepřímé znázornění* se uplatňují i ve vtipu. Zejména jde o *zhuštění* (*kondenzaci*),<sup>16</sup> kdy se latentní prvek manifestuje ve zkrácené podobě. Příznačné je, že manifestní prvek odkazuje k více prvkům latentním a jeden prvek latentní se může reprezentovat ve víceru zjevných

---

<sup>15</sup> „Jako snovou práci je třeba označit celou sumu transformačních procesů, jež převedly latentní snové myšlenky na manifestní sen.“ Freud, Sigmund. *Vtip a jeho vztah k nevědomí*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2005, s. 158.

<sup>16</sup> „Proces, jehož pomocí se dvě představy (nebo více představ) kombinují (nebo mohou být kombinovány), takže vytvářejí složenou představu, která je obsazena významem a energií, jež jsou odvozeny z obou představ.“ Rycroft, Charles. *Kritický slovník psychoanalýzy*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1993, s. 68.

prvků; smysl jim však nelze určit zcela bez výhrad.<sup>17</sup> Sny tak nepojímal jako celistvá sdělení, ale jako sled fragmentárních představ, kde i nepatrný detail může být nositelem zásadního významu. U vtipu Freud zhuštění rozvádí přesněji, mluví o *zhuštění s náhradním výtvorem*, kdy jsou dvě či více slov spojena v jediné,<sup>18</sup> o užití *dvojsmyslu a několikerém užití téhož slova*, kdy se jednou manifestuje cele, jednou v segmentované podobě.<sup>19</sup>

Snové zhuštění a přesun jsou pro Freuda „dva dílovedoucí, jejichž činnosti v první řadě přičítáme utváření snu“.<sup>20</sup> Přesun je přemístění energie, významové intenzity z jedné duševní struktury na jinou, je důsledkem psychické cenzury.<sup>21</sup> Cílem přesunu je totiž cenzuru obelstít. Přesun tak často vede k tomu, že významné snové prvky jsou v manifestní podobě potlačeny.

Vznik snu je charakterizován zejména tím, že nějakým způsobem navazuje na události z předchozího dne, předvědomé zbytky ze dne vstupují do nevědomí, kde bývají snovou prací obdařeny novými významy a zpětně se potom vytvořený snový materiál navrácí do vědomí. Freud předpokládá, že vznik vtipu probíhá obdobným způsobem, tvorbu vtipu tedy zasazuje do nevědomí. Vychází z představy, že se „při tvorbě vtipu zastaví na chvíli jistý myšlenkový pochod, jenž se potom náhle vynoří z nevědomí jako vtip“.<sup>22</sup> Vtip mívá charakter „nechtěného nápadu“, dle Freuda u vtipu pocítujeme „něco nedefinovatelného, co by se asi nejlépe dalo přirovnat k absenci, náhlému zbavení se intelektuálního napětí...“<sup>23</sup> Cílem vtipu je dosažení slasti, která v případě vtipu vyplývá z úspory psychického výdaje. „Psychický výdaj“ je stručností a okamžitostí vtipu uspořen. Zakoušená slast potom vyplývá právě z této úspory.<sup>24</sup>

Zjevná analogie mezi fungováním vtipu a snu se nevztahuje k jejich sociální povaze. Zatímco je povaha vtipu výrazně sociální, sen je proces asociální; je založen

<sup>17</sup> „Ve skutečnosti si nikdy nejsme jisti, zda jsme sen vyložili dokonale; i tehdy, když se nám dosažené řešení zdá uspokojivé a bez mezer, zůstává tu nicméně vždy možnost, že tímž smem se vyjevuje ještě nějaký jiný smysl. *Míru zhuštění* tedy – přísně vzato – nelze stanovit.“ Freud, Sigmund. *Výklad snů. O snu*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1998, s. 291.

<sup>18</sup> Freud jako jeden z příkladů uvádí Brillovo označení pro období Vánoc „alcohololidays“ vzniklé sloučením slov *alcohol – holidays* (svátky). Freud, Sigmund. *Vtip a jeho vztah k nevědomí*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2005, s. 23.

<sup>19</sup> Freud uvádí vtip, který zdomácněl v lékařských kruzích: „Kdyby se lékař dotázal jednoho ze svých mladých pacientů, zdali kdy zkoušel masturbovat, nedostalo by se mu jistě jiné odpovědi než: „Ó, na ni jsem nikdy ani nepomyslel!“ (v originále „O na, nie“ – „Ach ne, nikdy“). Tamtéž, s. 31.

<sup>20</sup> Freud, Sigmund. *Výklad snů*. Pelhřimov: Nová tiskárna, 1994, s. 189.

<sup>21</sup> „Při snové práci se projevuje psychická síla, která jednak prvky vysoké psychické hodnoty zbavuje jejich intenzity, jednak z prvků méně hodnotných předeterminováním vytváří nové hodnoty, jež se pak dostávají do snového obsahu.“ Tamtéž.

<sup>22</sup> Freud, Sigmund. *Vtip a jeho vztah k nevědomí*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2005, s. 164.

<sup>23</sup> Tamtéž.

<sup>24</sup> Fulka, Josef. *Psychoanalýza a francouzské myšlení*. Praha: Herrmann & synové, 2008, s. 87.

na subjektivní interpretaci a asociaci snícího, kterému je sen často něčím nesrozumitelným a nepochopitelným. Oproti tomu vtipu náleží fixní, nevyvratitelný materiál. Ožívá v interakci s posluchači, je vázán podmínkou srozumitelnosti a jasnosti pro ostatní.

### 1.3.2 Básník a lidské fantazie

Umělecká tvorba a dílo z ní pocházející jsou Freudovi určitou obdobou snu. Fyzické dílo stejně jako manifestní stránka snu obsahuje prvky latentní, skrytý obsah, který zůstává zastřen i tvůrci díla, kterého se však lze terapeutickou prací dobrat.

Ve studii *Básník a lidské fantazie* se zabývá analogií mezi poezií a fantazií. Básnickou tvorbu srovnává s dětskou hrou, ve hře dítě vytváří fantazijní svět obdobně jako básník ve své tvorbě. Fantazií utvářený svět je básník schopen odlišovat od skutečnosti. Fantazie a realita se vzájemně překrývají, ale uchovávají si svou svébytnost.

S postupujícím věkem se dítě od hry odvrací, s tímto odvratem čelí nebezpečí, že přijde o zakoušenou slast ze hry. Protože je člověku zatěžko vzdát se jednou poznané slasti, jak Freud poznamenává, nezříká se jí, ale nalézá způsob jak ji přijatelným způsobem získávat i nadále. Náhradou za hru je mu *fantazie*, vzdává se opory v reálných, hmatatelných objektech a obrací se do sebe, kde se oddává fantaziím. Takovéto denní snění je však pro člověka zdrojem studu, dospělému je zatěžko přiznat své fantazie, považuje je za projev určité infantilnosti, která s dospělostí není příliš slučitelná.

Freud předpokládá, že oddávání se fantazii je vlastní neuspokojenému člověku; podobně jako dětská hra jsou fantazie řízeny nějakými tužbami, šťastnému člověku je tak netřeba se jim oddávat. „Neuspokojené tužby jsou hnacími silami fantazií, a každá jednotlivá fantazie je splněním nějakého přání, korekturou neuspokojivé skutečnosti.“<sup>25</sup> Zatímco u dítěte se jedná o touhu potom být dospělé a velké, u dospělého jsou to tužby *ctížádostivé* či *erotické*.

Vlastním rysem fantazie je její vztah k času. V každém fantasmatu se prolínají tři časové momenty. Fantazie se rozvíjí na základě určitého podnětu v přítomnosti,

---

<sup>25</sup> Freud, Sigmund. *O člověku a kultuře*. Praha: Odeon, 1990, s. 84.

aktuální dojem funguje jako určitý spínač, který probouzí k životu některé z „mocných tužeb“ určité osoby. V mysli pak vytane vzpomínka na událost, většinou nějaký dětský prožitek, ve kterém byla ona tužba splněna, uspokojena a začne být vytvářena taková situace, kde i v budoucnu dojde tato touha naplnění.<sup>26</sup> „Minulé, přítomné, budoucí řadí se tedy vedle sebe jakoby navlečeno na šňůrce jednoho a téhož přání.“<sup>27</sup>

Tato struktura je analogická s jinými psychickými schémata – obdobným způsobem pracuje zejména *sen*. Zřetelně tato shoda vystupuje již v samotném označení fantazie jako denního snu.

Básnickova tvorba se rozvíjí obdobně, předchází jí aktuální prožitek, díky kterému se v tvůrci probudí vzpomínka na určitý zážitek z minulosti, z ní vzešlá tužba je potom uspokojena v uměleckém díle. Tím, že je umělec schopen své tužby svou tvorbou uspokojovat a regulovat, nepodléhá neuróze. Disponuje tedy schopností *sublimace*, díky které vybíjí své pudové energie ve společensky přijatelných formách chování.

Jak bylo již řečeno výše, člověk své denní sny před ostatními zakrývá. Freud poukazuje na to, že i v případě jejich odhalení, zůstáváme vůči nim neteční či jsme jimi dokonce odpuzováni, nejsou pro nás zdroji slasti. Oproti tomu při zakoušení básnickova díla slast pocítujeme. „Jak toho básník dosáhne, to je jeho nejvladnější tajemství“, v tomto spočívá „ars poetica“.<sup>28</sup> Freud přesto poukazuje na dva prostředky, kterými básník tohoto efektu dosahuje. Básník různým zastíráním a pozměňováním zmírňuje egoistickou povahu denního snění a „navnaduje nás premií slasti čistě formální, tj. slasti estetické, kterou nám poskytuje způsobem znázornění svých fantazií.“<sup>29</sup> Takováto slast pracuje jako určité nabuzení před zakoušením slasti větší, Freud ji nazývá *přípravnou slastí*. Vlastní požitek z díla nepramení z estetického prožitku, ale vzniká uvolněním napětí v duši toho, který dílo zakouší.

---

<sup>26</sup> Freud tuto časovou strukturu objasňuje na příkladu: „Vezměte si případ nějakého chudého a osiřelého mladíka, kterému jste dali adresu zaměstnavatele, u něhož snad může najít místo. Cestou k němu začne třeba rozvíjet bdělý sen, odpovídající jeho situaci a vyplývající z ní. Obsahem této fantazie bude například, že ho tam přijmou, že se svému novému šéfovi zalíbí, stane se v obchodě nepostradatelným, bude vtažen do pánovy rodiny, ožení se s jeho půvabnou dcerkou a povede pak obchod sám jako spolujednatel a později jako nástupce. A přitom si snící nahradil to, co v šťastném dětství vlastnil: ochraňující domov, milující rodiče a první objekty své něžné náklonnosti.“ Freud, Sigmund. *O člověku a kultuře*. Praha: Odeon, 1990, s. 85.

<sup>27</sup> Tamtéž.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 89.

<sup>29</sup> Tamtéž.

### 1.3.3 Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci

Studie *Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci* z roku 1910 je patrně nejznámější z Freudových prací zabývajících se analýzou uměleckých děl. Freud se zde pokouší na základě četby Leonardových spisů, analýzy jeho děl a výpovědí jeho současníků odhalit původ charakteristických rysů Leonardovy osobnosti a specifika jeho díla.

Charakter Leonardovy práce je Freudovi příznakem jeho určité poruchy. Freud si je vědom, že vlastnosti provázející jeho tvorbu – vrtkavost, nestálost, pomalost, neschopnost dokončit díla, jsou všeobecnými vlastnostmi umělců pramenícími z nesouměřitelnosti fyzického díla s jejich ideální představou. Přesto však míru, v jaké jsou tyto vlastnosti u Leonarda rozvinuty, nelze přehlédnout. Je jimi vysvětlen i dvojitý ráz Leonardovy osobnosti – umělce a badatele a Leonardův pozdější příklon ve prospěch zájmů badatelských.<sup>30</sup>

Freud také poukazuje na specifické rysy Leonardova charakteru, protikladné expanzivním, útočným tendencím soudobých lidí snažících se vydobýt si své místo ve společnosti, mírumilovnost, poklidnost a dobrotivost. Na druhé straně mu však tato jemnocitnost nebránila ve vynalézání obléhacích zbraní.

Podstatným rysem Freudova výkladu je Leonardova sexualita. Freud hovoří o Leonardově „chladném sexuálním odříkání“, o vyhýbání se sexuálním otázkám. K pochopení Leonardova citového života přispívají jeho slova z Traktátu o malířství: „...vskutku veliká láska vzniká z důkladného poznání toho, co milujeme, a znáš-li něco špatně, můžeš to také jen málo milovati nebo docela nic.“<sup>31</sup> Freud dochází k tomu, že Leonardovy city podléhaly badatelskému pudu, byly jím spoutány,<sup>32</sup> nepostrádaly však „oné božské jiskry, která je přímo nebo nepřímo pudovým zdrojem (...) všeho lidského počínání. Zaměnil jen vášnivost za touhu po poznání.“<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Nelze hovořit o tom, že by tyto Leonardovy vlastnosti měly „sebemenší vliv na jeho poměr k umění. Pozorujeme naopak docela neobvyklé prohloubení, bohaté vyčerpání všech možností, mezi kterými pak se jen těžko rozhoduje, nároky, jakým sotva možno vyhovět, a naproti tomu jakousi poruchu při jejich provádění, která se vlastně také nedá vysvětlit tím, že umělcovo dílo nutně nedosahuje nikdy jeho ideální představy. Jeho pomalost, s kterou se vždy potom setkáváme při Leonardových pracích, jeví se nám jako příznak této poruchy, jako předzvěst jeho odklonu od umění, který později nastal.“ Freud, Sigmund. *Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci*. Praha: Orbis, 1991, s. 24.

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 32.

<sup>32</sup> „On nemiloval ani neměl k ničemu nenávisť, nýbrž se ptal, kde to vzniká, že lidé mají pro něco zálibu a pro něco odpor a co je toho příčinou, a tu pochopíme, že se nutně zdál skoro netečným k dobru a zlu, ke kráse a ohavnosti. Při této jeho badatelské práci ztrácela láska i nenávisť svůj přízvuk a obě stejně se měnily v předměty jeho badatelského zájmu.“ Tamtéž, s. 24.

<sup>33</sup> Tamtéž.

Freud předpokládá, že příčiny této Leonardovy silné touhy po poznání neleží pouze v nadání, považuje za pravděpodobné hledat zdroj takového nadměrného vzrůstu pudové složky již v raném dětství, odkud byla dále pod dojmy z dětství upevňována. Na umocnění této touhy měl podíl i *pud sexuální*, od kterého přejal část své síly; zpětně tak vědecká práce mohla sehrát určitou zástupnou roli pohlavní aktivitě. Takováto plodná záměna zacílení pohlavního pudu v cíle výše ceněné, nesexuální je vlastní umělcům. Oproti umělcům, kteří tedy disponují silnou schopností *sublimace*, stojí neurotikové, u kterých nezvládnutá pudovost působí destruktivně.

Klíčovým bodem Freudova výkladu je vzpomínka z dětství, o které se Leonardo zmiňuje při svém pojednání o supím letu: „Mám dojem, že už někdy před tím mi bylo určeno, abych se tak důkladně zabýval supem, neboť si vzpomínám jako na velmi dávnou událost, když jsem ještě ležel v kolébce, že ke mně přiletěl sup, otevřel mi ústa ocasem a mnohokrát mi svůj ocas vrazil mezi mé rty.“<sup>34</sup> Obsah této vzpomínky i období, do kterého je umístěna nasvědčují tomu, že se nejedná o skutečnou vzpomínku, ale *fantazii* vytvořenou později, zpětně umístěnou do dětství. Dle Freuda je tato fantazie odvislá od vzpomínky na matku, přesněji od vzpomínky na sání z matčina prsu; určitou transformací této vzpomínky pak nabývá pasivně homosexuálního charakteru. Způsob tohoto přesunu (nahrazení matky supem) je Freudovi popudem k vybudování složité konstrukce vysvětlující tuto vazbu mezi matkou a supem. Vychází ze staroegyptské mytologie, kde bylo takovéto spojení matky se supem potvrzeno; Leonardo takovýchto poznatků nabyl četbou církevních otců.

Freud se dále snaží v kontextu s Leonardovým rodinným zázemím vyložit specifika jeho osobnosti i motivy objevující se v jeho díle (záhadný úsměv, který vtělil do svých obrazů). Klíčovými jsou zde Leonardovy zážitky z dětství, jeho citový vztah k matce, matčina dobrotivost a něžnost, absence otce.

---

<sup>34</sup> Freud, Sigmund. *Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci*. Praha: Orbis, 1991, s. 30.

## 1.4 Shrnutí

Freudova mnohvrstevnatá konstrukce Leonardovy osobnosti a díla stojí na velmi vratkých základech, vybudoval ji totiž, jak bylo častokrát zdůrazněno, na překladatelské chybě. Freud věnoval mimořádnou pozornost ověřování svých odkazů, v případě Leonardově se však v původním textu nejednalo o supa, ale o luňáka. Tato výtka často vede k diskreditaci Freudova přístupu, ústí v konstatování, že tímto celá konstrukce a z ní vyvozené důsledky pro Leonardovu psychiku padají. V takovémto kusém sevření však nelze Freudův přístup zcela vyčerpat, jak je například poukázáno v díle psychoanalytika Jacquese Lacana či historika umění Meyera Shapira. Jak poukazuje Josef Fulka, Freudova chyba jim není důvodem k odepsání jeho interpretačního přístupu, nevypovídá o chybnosti celé psychoanalytické teorie. Z Freudova přístupu jim vyvěrá celá řada motivů, poukazují zejména na to, že způsob, kterým nás naučil hledět na obrazy, nelze tak snadno přejít a odepsat.

Ze studie *Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci* také zřetelně vystupují Freudova slova, kterými lze oponovat časté výtce jeho myšlení, že je kauzálně deterministické. Tuto výtku lze vztáhnout na celou psychoanalýzu, jak poukazuje Josef Fulka. Jedná se o problém vztahu mezi obecným psychickým mechanismem a individuálním výsledkem působení těchto mechanismů. Dle Freuda se nejedná o mechanický vztah příčiny a následku, poukazuje na úlohu, kterou v našem životě sehrává náhoda: „Domnívá-li se někdo, že náhoda není důstojná toho, aby rozhodovala o našem osudu, vrací se tím pouze k náboženskému výkladu světa, jehož překonání připravil sám Leonardo, když si zapsal, že slunce se netočí (...) Většinou zapomínáme, že všechno vlastně v našem životě je náhoda, počínajíc naším vznikem při setkání spermie a vajíčka, náhoda, která přes to přece je součástí přírodní zákonitosti a nevyhnutelnosti, nedbá jenom našich přání a iluzí.“<sup>35</sup> Byl si vědom hranic, na které psychoanalýza narážela v případě jedinečnosti uměleckého projevu: „Jsme nuceni přiznat, že také výklad uměleckého nadání je psychoanalýze nepřístupný (...) Naším cílem zůstává dokázat souvislost mezi vnějšími dojmy a reakcemi člověka na cestě pudové činnosti. Nevysvětluje-li nám psychoanalýza Leonardovo umělecké nadání, přece nám vykládá změny a omezení tohoto nadání.“<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Freud, Sigmund. *Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci*. Praha: Orbis, 1991, s. 78.

<sup>36</sup> Tamtéž.

V úvodu studie *Básník a lidské fantazie* si však otázky po specifičnosti uměleckého fenoménu klade, k výsledku ovšem nedospívá. Tradiční přístup k této studii na toto upozorňuje. Ústí v konstatování, že se Freudovi nepodařilo dostát otázkám kladených v úvodu, proniknout k podstatě toho, co je umění. V protikladu k těmto tvrzením však existuje i možnost optimistické četby Freudových textů, kterou mimo jiné zastává Josef Fulka, který studii *Básník a lidské fantazie* považuje za obecný úvod předcházející rozborům jednotlivých uměleckých děl, nikoli za studii, jejímž cílem je zodpovězení otázek po podstatě umění. „Tato nejistota, váhavost a opatrnost, není žádnou slabostí. Právě naopak. Freud se nikdy nezastavuje u žádné definitivní formulace: vše je u něho vystaveno možnosti zpochybnění. Tato možnost, ba nutnost sebekorekce je logickým korelátem Freudova novátorství a vyznačuje se jedním základním rysem: nečiní z procesu vznikání jeho díla nějaký teleologický pohyb, v němž by cíl cesty byl předem jasný a reformulace určitého pojmu či závěru by devalorizovala výdobytky, k nimž se dospělo předtím.“<sup>37</sup>

Předchozí poukázání mělo vést nejen k osvětlení Freudova přístupu, ale posloužit také jako určitá demonstrace zvláštní povahy Freudova díla, na kterou bylo poukázáno v úvodu této práce.

Povaha Freudova díla vzbuzuje obdivné i kritické reakce. Navzdory reakcím kritickým, kterých se mu v průběhu 20. století dostalo, zůstává nezpochybnitelným otisk, který v dějinách myšlení zanechal. Od studia patologických jevů směřoval k budování obecné teorie subjektu a jeho vztahu ke kultuře. Přestože jej způsob uvažování vedl k rozchodu s dobovou filosofií a psychologií, závěry, ke kterým ve své práci dospěl, nemohly být těmito, stejně jako dalšími obory přehlíženy. Jeho učení mělo vliv na celou řadu myslitelů, stejně jako na jednotlivé umělce a umělecká hnutí, kdy se zvláště zřetelně Freudova inspirace odráží v surrealistickém názoru. „Přenesením pozornosti k absenci vědomého, k sexualitě, a k nesublimované slasti Freud zahajuje epochální obrát, jehož dosah estetika dosud plně nepochopila.“<sup>38</sup> „Cožpak vy to nevíte, že jsem d'ábel? Po celý svůj život jsem musel hrát d'ábla, aby jiní pomocí materiálů, které jsem vynesl, mohli začít stavět ty nejkrásnější katedrály.“<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Fulka, Josef. *Psychoanalýza a francouzské myšlení*. Praha: Herrmann & synové, 2008, s. 11.

<sup>38</sup> Perniola, Mario. *Estetika 20. století*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2000, s. 126.

<sup>39</sup> Holý, Petr. K mýtopoetické genezi a variantnímu průběhu symbolu. IN: *Sigmund Freud - Poselství a inspirace*. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 1999, s. 33.

## 2. Carl Gustav Jung

### 2.1 Úvod do Jungova díla

Jungovo dílo nám v porovnání s díly ostatních hlubinných psychologů zůstává nejvíce zastřeno. Už v období první republiky, kdy u nás byly vydány základní spisy Adlerovy a Freudovy, z Jungova díla nebylo vydáno nic. Byl jimi zastíněn i v psychopatologické praxi. Z celé trojice hlubinných psychologů se jeho dílo totiž jevílo jako nejméně srozumitelné. I v dobách totality bylo jeho dílo odmítáno mnohem razantněji než dílo Freudovo a i dodnes zůstává pro mnohé příliš mystické a temné, příliš vzdálené racionálnímu uvažování.

### 2.2 Základní východiska Jungovy psychologie

Jung vychází rovněž z existence *nevědomí*, oproti Freudově přístupu však v jeho učení nabývá odlišné povahy. Je mu určitým tvůrčím a inteligentním principem, prvotní daností, ze které se vynořuje vědomí: „Vědomí je později narozeným potomkem nevědomé duše.“<sup>40</sup> Oponuje Freudově snaze vysvětlit nevědomí z vnějšku, interpretovat jej „v kauzální závislosti na vědomí.“<sup>41</sup> Dle Junga nevědomí zahrnuje obsahy, které se vztahují k životní historii konkrétní individuální osobnosti (vše myšlené, cítěné, zapomenuté, vytěsňené a vnímané podprahově), ale disponuje také obsahy, které mu nepatří. Vedle *osobního nevědomí*, formovaného osobní zkušeností, jej tvoří též *nevědomí kolektivní*, které není vlastnictvím jednoho člověka, nýbrž je v něm obsažena zkušenost takřkajíc všelidská. Není bezprostředně poznatelné, částečně je však vědomím uchopitelné, protože se odráží v *symbolech* a *obrazech* a objevuje se v podobě *symptomů* či *komplexů* ve snech, fantaziích a vizích. „Máme sklon předpokládat, že veškeré poznání pochází koneckonců vždycky zvenčí. Dnes už však s určitostí víme, že

---

<sup>40</sup> Jung, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis, 1994, s. 21.

<sup>41</sup> Počin Freudovy psychologie „by však mohl mít skutečný úspěch jen tehdy, kdyby nevědomí bylo opravdu něčím, co vzniká teprve skrze individuální bytí a vědomí. Avšak nevědomí je zde vždycky dříve, protože je to od pradávna děděná funkční pohotovost.“ Tamtéž.

nevědomí disponuje obsahy, které by znamenaly nedozírný přírůstek poznání, kdyby mohly být učiněny vědomými.<sup>42,43</sup>

Z jevů pozorovatelných na úrovni vědomí nejznatelněji vystupuje zejména symptom a komplex. *Symptom* se může manifestovat v somatické i psychické rovině, lze jej definovat jako narušení normálního toku energie. Jung obdobně jako Freud vycházel z energetické struktury fyzického i psychického aparátu, trvalého energetického pohybu organismu. V takovémto zahrazení energetického toku spatřoval signál organismu o chybném naladění osobnosti. Zde se projevuje příznačný rys Jungova učení - celostní přístup k člověku. Duševní nemoci mu nejsou „lokalizovanými, úzce omezenými fenomény“,<sup>44</sup> ale vypovídají o narušení organismu jako celku. Důkladného uzdravení se tak lze dobrat pouze léčbou celé osobnosti, nikoli léčením zaměřeným jen na nemoc.

*Komplexy* jsou více či méně nevědomé psychické obsahy; energetická centra spojená společným významovým jádrem a stejnou emocí. Jsou to autonomně fungující „odštěpené části psyché“. Příčinou jejich vzniku je afektivě nabitá událost, pravděpodobně nejčastěji morální konflikt, neslučitelná s vědomým postojem subjektu. Komplexy stojí v základu duševní dynamiky jedince. Jsou mu určitou svazující překážkou, brání mu v osobním vývoji, zároveň mu jsou však i určitou pobídkou k většímu úsilí, za kterým se mu mohou rozevřít nové životní možnosti. Tento pohyb je odvislý od toho, stanou-li se komplexy přístupné vědomí či nikoli.

Zatímco obsahy osobního nevědomí jsou citově zbarvené komplexy, obsahem kolektivního nevědomí jsou vrozené vzorce cítění a imaginace, *archetypy*.<sup>45</sup> Archetypy jsou člověku vrozeny, nejedná se však o dědictví konkrétních představ, ale o formální dispozici bez stanoveného obsahu. Nejedná se tedy o zděděné *představy*, ale

---

<sup>42</sup> Jung, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis, 1994, s. 20.

<sup>43</sup> „Kdybychom mohli nevědomí personifikovat, pak by to byl kolektivní člověk mimo pohlavní zvláštnosti, mimo mládí a stáří, mimo zrození a smrt a disponoval by nesmrtelnou lidskou zkušeností přibližně jednoho až dvou milionů let. Tento člověk by byl naprosto povznesen nad proměny času. Přítomnost by pro něho znamenala právě tolik jako kterýkoli rok ve stovkách tisíciletí před Kristem, byl by to snílek staletých snů, byl by to nepřekonatelný prognostik na základě své nesmírné zkušenosti. Neboť by nesčíslněkrát prožil život jednotlivce, život rodin, kmenů a národů a rytmus vznikání, rozkvětu a zanikání by měl zakotven v nejživějším vnitřním citu (...) Zdá se, že tento kolektivní člověk ani není osoba, nýbrž je to něco jako nekonečný proud nebo snad moře obrazů a forem, které nám přicházejí do vědomí příležitostně ve snu nebo v abnormálních duševních stavech.“ Tamtéž.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 25.

<sup>45</sup> Záměrným užitím výrazu archetyp Jung odkazuje k tomu, že se jedná o obrazy existující odpradáвна. Jung poukazuje na to, že se výraz „archetypus“ objevuje už u Filóna Alexandrijského, Ireneia, Dionýsia Areopagity v souvislosti s obrazem Božím v člověku; Bůh je nazýván archetypickým světlem. Augustin neužívá výrazu archetypus, ale v obdobném kontextu užívá pojmu idea. „Archetypus“ je opisem platónského eidos (idea).

zdeděné formy těchto možných představ.<sup>46</sup> Obsah archetypu se tedy „uvědoměním a vnímáním mění, a to ve smyslu toho kterého individuálního vědomí, v němž se objevuje.“<sup>47</sup> V individuálním projevu se tedy archetypy mohou objevovat ve stále nových kombinacích, nových dynamických formách: „Je tolik archetypů, kolik je typických situací v životě.“<sup>48</sup> Oproti tomu je počet archetypů omezen základními biologickými možnostmi prožívání a chování, kterými lidé disponují. Mezi nejznámější Jungem popsané archetypy patří archetyp *bytošného Já*, *Animus* a *Anima*, *Persona*, *Stín*, *Božské dítě*, *Velká matka* a jiné. Známými projevy archetypů jsou mýty a pohádky, vize a sny; bohatý materiál archetypových motivů se nachází také v umění, pověstech, fantaziích či náboženských představách.

Archetypy zasahují všechny oblasti života, člověku z nich přicházejí nejsilnější impulsy. Specifickým výrazem takovéto motivace je umění. Jungova pozornost byla zaměřena k dílům, ve kterých tyto impulsy došly naplnění. Takováto díla dokáží „ze sebe vydat hlas tisíckrát silnější než hlas jednotlivce.“<sup>49</sup> „Kolektivní nevědomí je cokoli, jen ne do sebe uzavřený osobní systém, je to celosvětová a světu otevřená objektivita. Já jsem objektem všech subjektů, naprosto obráceně než v mém obvyklém vědomí, kde jsem stále subjektem, který má objekty. Jsem tam v bezprostřední sounáležitosti se světem propojen do té míry, že velmi snadno zapomínám, kdo ve skutečnosti jsem.“<sup>50</sup> Ve světle existence „objektivní psyché“ se zvláště zajímavou jeví otázka působnosti a zakoušení uměleckého díla.

Archetypy jsou psychické duševní síly, které se specifickým způsobem dožadují naší pozornosti. Jsou nositeli ozdravné a ochranné funkce, představují ale také „ohrožení duše“, zvláště dojde-li k identifikaci s archetypem. Představují „nesmírný, nevyčerpatelný materiál prastarého poznání nejhlubších souvislostí mezi Bohem, člověkem a kosmem.“<sup>51</sup> Dojde-li v člověku k jeho oživení, začlenění do vědomí, nalezne cestu vedoucí k celosti - propojení vědomí s nevědomím. Jung mluví o tom, že

---

<sup>46</sup> „Archetyp je o sobě prázdný, formální prvek, který není ničím jiným než (...) a priori danou možností formy představy. Nedědí se představy, nýbrž formy.“ Archetyp „může být v zásadě pojmenován a má invariabilní významové jádro, které stále jen principiálně, nikdy však konkrétně, určuje způsob jeho projevení.“, Jung, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis, 1994, s. 191.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 100.

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 155.

<sup>49</sup> Perniola, Mario. *Estetika 20. století*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2000, s. 81.

<sup>50</sup> Jung, Carl Gustav. *Archetypy a nevědomí*, Výbor z díla II. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997, s. 120.

<sup>51</sup> Jacobi, Jolande. *Psychologie C. G. Junga*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1992, s. 26.

úlohou člověka je po této cestě jít, pochopit projekce archetypu a pozvednout je do vědomí, rozvinout celost lidské bytosti, stát se *bytošným Já*. Takovéto vedení duše je cestou zrání osobnosti, cestou *individuace* k sebe-vědomému přijetí; integrací osobnosti do věčného proudu dění. Cestou, která se v Jungově učení trvale prosazuje k životu.<sup>52</sup>

Individuace představuje přirozený proces vývoje, potenciálně existuje v každém člověku.<sup>53</sup> V hrubých rysech individuace probíhá ve dvou úsecích. V první polovině života je budována vnější identita člověka, utvářena *persona*, druhá polovina života představuje „uvedení do vnitřní skutečnosti.“<sup>54</sup>

První etapa směřuje k zážitku *Stínu*. Stín je znázorněním našeho „temného bratra“, temných stránek naší povahy, se kterými se nechceme identifikovat. Potkat jej můžeme v konkrétní postavě, v symbolické podobě ve snech, fantaziích, nejčastěji se však projevuje jako „k nám samým patřící nejvlastnější charakteristika.“<sup>55</sup> Na cestě k úplnosti je třeba tento stín vynést na světlo; uznat stín jako součást naší vlastní podstaty. „Živá postava potřebuje hluboké stíny, aby se jevila plasticky; bez stínů zůstává plošným preludem.“<sup>56</sup> Mytologickým zpodoběním stínu je ďábel, dalším mytologickým, náboženským a uměleckých zobrazením stínu jsou např. dvojice Kain a Abel, Mefistoteles a Faust, Marie a Máří Magdaléna.

Druhá etapa individuálního procesu je setkáním s postavou „obrazu duše“, s dvojicí archetypů *Animus* a *Anima*. Jsou spojením s nevědomím a nitrem. Anima je zpodoběním archetypové ženské postavy v nevědomí muže, animus pak archetypové mužské postavy v nevědomí ženy.<sup>57</sup> Vypořádání se s aspekty animy a anima, částí

---

<sup>52</sup> „Pravá cesta k celosti (...) je „longissima via“, nejdelší cesta, nikoli cesta přímá, nýbrž protiklady spojující hadovitá linie připomínající caduceus ukazující cestu, stezka, jejíž labyrintická spletnost nepostrádá děsivost. Na této cestě dochází ke zkušenostem, které se s oblibou označují jako „těžko přístupné“. Jejich nepřístupnost spočívá v tom, že jsou nákladné: vyžadují to, čeho se člověk nejvíce obává, totiž *celost*, které má neustále plná ústa a o které donekonečna teoretizuje, kterou ve skutečnosti života největším obloukem obchází.“ Jung, Carl Gustav. *Snové symboly individuálního procesu*, Výbor z díla V. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 199, s. 13.

<sup>53</sup> „Neobjevená cesta v nás je jako něco psychicky živoucího, to, co klasická čínská filozofie nazývá „tao“ a srovnává to s vodním tokem, který se neúprosně ubírá ke svému cíli. Být v tao znamená dokončení, celost, naplněné poslání, začátek a cíl a úplné uskutečnění smyslu bytí, který je věcem vrozen. Osobnost je tao.“ Jung, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis, 1994, s. 71.

<sup>54</sup> Jacobi, Jolande. *Psychologie C. G. Junga*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1992, s. 58.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 59.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 58.

<sup>57</sup> „Každý muž v sobě odjakživa nosí obraz ženy, nikoli obraz této určité ženy, nýbrž nějaké určité ženy. Tento obraz je v zásadě nevědomá zděděná látka pocházející z pradávných dob a vštípená živému systému, „typus“ („archetypus“) všech zkušeností řady předků s ženskou bytostí, koncentrát všech dojmů z ženy, zděděný psychický adaptační systém. Kdyby žádné ženy neexistovaly, dalo by se z tohoto

psyché týkající se opačného pohlaví, vede k hlubšímu poznání vlastní osobnosti i druhého pohlaví. Animus a anima nabývají rozličných forem zpodobení, jejich projevem v nábožensko-mytologické oblasti jsou často božské syzygie (jin a jang, Šiva a Šakti aj.). Anima se může objevovat v pozitivní i negativní podobě, jednou jako panna, anděl či bohyně, jindy např. jako prostitutka, čarodějnice, žebračka atd. V poněkud odlišené podobě se objevuje animus, příkladem může být krysař či Dionýsos.

Dalším mezníkem na cestě vnitřního vývoje je, poté co dojde k vyrovnání se s duševním obrazem, archetyp *Moudrého starce*. Je jím učitel, mistr, guru přivádějící nás k „osvícení“. Je zosobněním duchovního principu, neomezeného ducha. „Je stejně jako anima nesmrtelný démon, jenž světlem smyslu proniká chaotické temnoty holého života.“<sup>58</sup> Jung poukazuje na to, že Nietzsche vyvolal jeho inkarnaci v Zarathustrovi.<sup>59,60</sup> V protějšku k moudrému starci v procesu individuace ženy vystupuje *Magna Mater*, „Velká matka“ – hmotná přírodní podstata, ve svém životodárném i život beroucím aspektu. Oproti poznání, které přináší anima a animus, jsou poznáním vlastní podstaty mužského a ženského prázákladu.

Postava Moudrého starce a Velké matky se objevují v rozličných formách a jako všechny archetypy v sobě mají vedle pozitivních, příznivých aspektů, obsaženy i aspekty temné a nepříznivé.<sup>61</sup> Znárodnovány jsou např. jako čaroděj, mág, věštec, poutník, mnich či převozník, respektive jako kněžna, bohyně úrody, Sofia, Madonna atd.

Individuační proces vrcholí v syntéze *bytošného Já*.<sup>62</sup> Jak již bylo poukázáno výše, proces individuace je uskutečňováním celku, jednoty osobnosti. Celost je

---

nevědomého obrazu kdykoli stanovit, jak by žena musela být po duševní stránce utvářena. Totéž platí také o ženě, rovněž ona má svůj vrozený obraz muže.“ Jung, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis, 1994, s. 89.

<sup>58</sup> Jung, Carl Gustav. *Archetypy a nevědomí*, Výbor z díla II. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997, s. 139.

<sup>59</sup> „Démon moudrosti se mu stal takřka tělesným dvojníkem, když říká: Tu, náhle, přítelkyně! Z jednoho se stali dva - a Zarathustra prošel kolem mě...“ Tamtéž.

<sup>60</sup> „Zarathustra je pro Nietzscheho více než poetickou postavou, je bezděčným vyznáním. Také on zabloudil v temnotách od Boha odvráceného a už nikoli křesťanského života, a proto k němu přišel ten, kdo zjevuje a osvěcuje, jako zdroj, jež mluví z jeho duše. Odtud pochází posvátně archaický jazyk Zarathuštry, neboť to je styl tohoto archetypu.“ Tamtéž, s. 140.

<sup>61</sup> Projevem nepříznivých rysů je často nějaký incident, se kterým se „poutník“ na cestě individuace potkává. K cíli je tak veden různými oklikami, které mu sice cestu prodlužují, ale zároveň ji více prohlubují – přinášejí mu hlubší poznání.

<sup>62</sup> „Z jiného hlediska by se dal místo „syntézy“ doporučit spíše termín „entelechie“. Existuje empirický důvod, proč by byl tento výraz někdy vhodnější: symboly celosti se totiž často objevují na počátku individuačního procesu a můžeme je dokonce pozorovat už v prvních snech raného dětství. Toto pozorování svědčí pro apriorní existenci celostní potenciality, a proto se nabízí pojem entelechie.

uskutečňována v živém propojení vědomé a nevědomé osobnosti; v jednotě pak člověk dochází naplnění, „osvícení“.<sup>63,64</sup> „Úplné bytostné Já je nejen středem, nýbrž je také oním objemem, který zahrnuje vědomí a nevědomí; je to centrum této totality, jako je já centrem vědomí.“<sup>65</sup> Bytostné Já tak představuje ústřední pojem Jungovy psychologie, je nejobsažnější archetypovou představou, pojímá v sobě veškeré ostatní aspekty archetypu, veškeré paradoxy a polarity;<sup>66</sup> je absolutní paradoxí: „v každém vztahu představuje tezi i antitezi a současně syntézu.“<sup>67</sup>

Praobraz této psychické celosti je symbolicky vyjádřen v *mandale*; mandala byla Jungovi ústředním symbolem bytostného Já, jeho nejuvýstižnějším zpodoběním. Celost bytostného Já symbolizují také obrazy a pojmy jako prvotní energie, božský princip, átman, zlatý květ, tao, aj. Uskutečňování bytostného Já je zpodobeno také jako cíl cesty různých mytologických poutí – je např. „živou vodou“ či „Kamenem mudrců“.

## 2.3 Vybrané eseje o moderním umění

Dle Junga mají umělci a tvůrčí lidé mimořádně silný vztah k nevědomí. Pod jejich rukama tak ožívají archetypy - věčné symboly lidstva v nevědomí uložené; pozvedají je a přetváří do konkrétní podoby uměleckého díla. Vedle takového kontaktu s nevědomím umělci, oproti běžnému člověku, disponují také tvůrčí silou, díky které dokáží své vize ztvárnit a zprostředkovat ostatním. „Ten, kdo se vyjadřuje praobrazy, jakoby mluvil tisíci hlasy; chápe i zvládá a současně povznáší to, o čem jedná, z jednorázového a pomíjivého do sféry věčného, pozvedá osobní osud k osudu lidstva a tím uvolňuje i v nás všechny ty pomocné síly, které lidstvu vždycky umožnily

---

Poněvadž však individuální proces empiricky probíhá jako syntéza, vypadá to tak, jako by se paradoxně spojovalo něco, co už existuje. Díky tomuto aspektu lze užití i výraz „syntéza“. Jung, Carl Gustav. *Archetypy a nevědomí*, Výbor z díla II. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997, s. 244.

<sup>63</sup> „Hlas nitra je hlasem plnějšího života, hlasem širšího, rozsáhlejšího vědomí. Proto v mytologickém smyslu dochází ke zrození hrdiny nebo symbolickému znovuzrození současně s východem slunce. Vznik osobnosti má totiž stejný význam jako zvětšení uvědomění. Z téhož důvodu je většina hrdinů charakterizována atributy Slunce a okamžik zrození jejich veliké osobnosti bývá nazýván osvícením.“ Jung, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis, 1994, s. 69.

<sup>64</sup> „Úplné bytostné Já je také cílem života, neboť je nejuplnějším výrazem té kombinace osudu, jež je označována jako individuum.“ Tamtéž, s. 315.

<sup>65</sup> Tamtéž.

<sup>66</sup> „Bytostné Já je jednotou a celostí všech aspektů a paradoxů člověka. Obsahuje vědomé i nevědomé, tělesné i psychické, vnitřní i vnější, individuální i kolektivní, ženské i mužské a světlé i temné. Je centrem i rozsahem osobnosti, počátkem i cílem a neustále se proměňujícím procesem.“ Lutz Müller, Anette Müller (ed.). *Slovník analytické psychologie*. Praha: Portál, 2006, s. 51.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 52.

zachránit se z každého nebezpečí a přečkat i tu nejdelší noc.“<sup>68</sup> Tito lidé však často na plody své tvorby „nedosahují“ – stávají se pouze určitým „kanálem“ skrze který se nevědomé obsahy projevují, přijímají je pouze pasivně. Aby byly takovému tvůrčímu člověku i příjemci díla zdrojem poznání, musel by symboly, obrazy a vize přijímat aktivně – prožít je a pochopit. „To je však dáno jen málokterým, lidská síla totiž jen zřídka dostačuje k provedení vnitřního i vnějšího díla se stejnou dokonalostí.“<sup>69,70</sup>

### 2.3.1 Ulysses – Monolog

Tento Jungův esej se vztahuje na *Odyssea* Jamese Joyce. Odyssea dle Junga vystihuje prázdnota: „proud začíná v prázdnotě a v prázdnotě končí.“<sup>71</sup> Joyceův čtenář je v každé větě konfrontován s očekáváním, které se nenaplnuje – k naprosté rezignaci jej nakonec vede uvědomění, že se v knize skutečně nic neděje.<sup>72</sup> Odysseem prostupuje monotónnost - proud počitků a vjemů, které Joyce čtenáři předkládá, jej dovádějí k určitému otupění, působí hypnoticky. Čtenář je vystaven proudu dění, ve kterém není žádné „kupředu“, žádné „zpět“, „nahore“ a „dole“, knihu by bylo možné číst stejně tak pozpátku. „Každá věta je jakousi pointou“<sup>73</sup> a zdá se, že celková pointa se z díla vytrácí. Přesto však Jung říká, že motivy v Odysseovi existují „a to především ve formě nepřiznaných resentmentů nejosobnějšího rázu, pozůstatky násilně potlačené historie mládí; ruiny duchovních dějin vůbec, předváděné civějícímu davu ve svém žalostném nahém bytí, takovém, jaké je.“<sup>74</sup>

Jung, zabývající se studiem psychických jevů, se ani v souvislosti s Odysseem nebránil poukázání na podobnost Joyceova díla s písemnými výtvoři duševně nemocných; nalézal v něm určitou analogii s duševním stavem schizofreniků. Nekonečně se vlekoucí písemné projevy duševně nemocných však podléhají stereotypii a „Ulysses je všechno, jen ne monotónní ve smyslu opakování.“<sup>75</sup> „Ulysses je chorobný

---

<sup>68</sup> Jacobi, Jolande. *Psychologie C. G. Junga*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1992, s. 16.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 17.

<sup>70</sup> „Vždyť velká nadání jsou nejkrásnější a často nejnebezpečnější plody na stromě lidstva. Visí na nejtenčích větvích, které se snadno ulamují. Většinou (...) bývá mezi nadáním a zralostí zbývající osobnosti nepoměr a člověk má často dojem, jako by tvůrčí osobnost rostla na úkor osobnosti lidské.“ Jung, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis, 1994, s. 77.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 125.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 126.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 127.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 129.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 131.

produkt právě tak málo jako celé moderní umění. Je v nejhlubším smyslu „kubistický“ tím, že rozrušuje obraz skutečnosti a rozpouští jej v nepřehledně komplikované ploše obrazu, jehož základním tónem je zádumčivost abstraktní věčnosti.<sup>76</sup> V tvorbě moderního umělce tato tendence nevypovídá nic o změně osobnostních rysů a rozkladu osobnosti. Umělec ve svém díle sleduje tvůrčí záměr, nejedná se o manifestaci poruchy jeho osobnosti; naslouchá jakési výzvě doby. Jeho tvorba není reakcí na individuální impuls, ale na jakési kolektivní proudění, které má svůj zdroj v kolektivním nevědomí moderní psyché.<sup>77,78</sup>

Moderní umění s sebou nese destrukci dosavadních ideálů – krása je převrácena v ošklivost, smysl se mění v bezsmyslnost. Dle Junga se však v principu nejedná o pouhou negaci, ale tvůrčí destrukci, která má „důrazně připomenout současníkovi skutečnost, jaká rovněž je, a to ne se zlomyslným záměrem, nýbrž s nevinnou naivitou umělecké věčnosti.“<sup>79,80</sup> Odysseus tedy poukazuje na odvrácenou tvář skutečnosti, se kterou se lidstvo nechce konfrontovat. Moderní umění v sobě dle Junga předjímá budoucí stav, ke kterému společnost spěje, „podkopává hodnoty, které se již tak jak tak poněkud naklání.“<sup>81</sup>

Hodnota Joyceova díla dle Junga spočívá v uvolnění vědomí a ve spojení s tím v jeho přiblížení k nevědomí.<sup>82</sup> Odysseus je sám Joyce, jeho bytostné Já.<sup>83</sup> Skrze Odyssea jsme konfrontováni s odvrácenou tváří sebe sama, vede nás k lepšímu uchopení sebe sama i celé společnosti. „Ulysses se odvážil řezu, který má zrušit vazbu vědomí na jeho objekt. Uvolnil se od účasti zmatku a zaslepení, a proto se může vrátit domů. Je něco více než subjektivní, osobní projev mínění; neboť tvůrčí génius nikdy

---

<sup>76</sup> Jung, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis, 1994, s. 131.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 132.

<sup>78</sup> „Dalek toho, aby ve své umělecké tvorbě prožíval nebo protrpěl výraz rozpadu své osobnosti, nalézá moderní umělec v onom ničivém právě jednotu své umělecké osoby. Mefistotelské obrácení smyslu v nesmysl, krásy v ošklivost, to, jak se nesmysl téměř bolestně podobá smyslu, a přímo popouzející krása ošklivého vyjadřují tvůrčí akt, jaký duchovní dějiny v podobné míře ještě nezažily, i když sám o sobě a pro sebe není ničím zásadně novým“ Tamtéž.

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 134.

<sup>80</sup> „Ulysses uráží obvyklý cit, brutalizuje dosavadní očekávání smyslu a obsahu, je výsměchem veškeré syntéze. Bylo by zlovolné tušit v něm byt' jen nějakou syntézu nebo „formu“, neboť kdybychom dospěli k důkazu takových nemoderních tendencí, pak bychom Ulyssovi dokázali těžkou vadu krásy. Všechno, co je v Ulyssovi důvodem, abychom mu nadávali, dokazuje jeho kvality; neboť nadáváme z resentimentu člověka nemoderního, který nechce vidět, co mu „bohové“ ještě „milostivě zahalují.“ Tamtéž, s. 133.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 134.

<sup>82</sup> „Uvolnění vědomí je cíl, který prosvítá za mlžnou stěnou této knihy. To je patrně tajemství nového vědomí světa, které se stává zřejmým tomu, kdo nepřečetl svědomitě těch sedm set třicet pět stran, nýbrž kdo se po sedm set třicet pět dní díval Ulyssovým očima na svůj svět a svého ducha.“ Tamtéž, s. 138.

<sup>83</sup> „V celé knize žádný Ulysses nevystupuje, kniha je totiž Ulysses sám, mikrokosmos v Joyceovi, svět úplného bytostného já a vlastní bytostné Já světa v jednom.“ Tamtéž, s. 141.

nepředstavuje jednoho člověka, nýbrž mnoho lidí; a proto v tichu duše hovoří k mnohým, jejichž myšlení a osud jsou právě takové jako myšlení a osud jednotlivého umělce.<sup>84</sup>

### 2.3.2 Picasso

Jung se v této studii zabývá psychologií Picassova umění. Oproti Freudově přístupu k psychologické analýze umělecké osobnosti (*Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci*), není Jungova analytická psychologie vázána pouze na osobní životní zkušenosti analyzované osobnosti. Motivy umělcovy tvorby tak nehledá v jeho biografii - jedinečné životní historii, ale v esenciální zkušenosti celého lidstva, která je, jak Jung podmanivým způsobem dokázal, uchována v paměti člověka v podobě tzv. *archetypů*.

Picassova tvorba, postupně se vzdalující od empirického předmětu, byla Jungovi svědectvím, že vychází nutně „zevnitř“ - z hlubin Picassova nitra a to ve formě *symbolické* exprese; nikoli z vědomí, ale z nevědomé psyché, protože ve vědomí jsou obsaženy jen odrazy předmětů odpovídající vnější, obecně očekávané zkušenosti.

Jung poukazuje, stejně jako tomu bylo v případě Joyceově, na obdobnou tendenci v Picassově tvorbě a expresivitě svých pacientů. Pacienty dělí na neurotiky a schizofreniky. Obrazy neurotických pacientů mají syntetický, jednotně působící charakter. Oproti tomu obrazy schizofreniků nekomunikují harmonickým jednotným dojmem, obsahují citové rozpory. Díky určitým lomovým liniím obsažených v obraze mají charakter „rozervanosti“. V tomto smyslu řadí do této skupiny i Picassovo dílo. Neurotický typ usiluje o komunikaci s pozorujícím – snaží se nalézt smysl a uchopit jej, oproti tomu je schizofrenik tímto smyslem uchopen, „jako kdyby jím byl přemožen a pohlcen a jako by byl sám rozpuštěn ve všech oněch elementech, které se neurotik alespoň pokouší ovládnout.“<sup>85</sup> Pro schizofrenní projev je dále platné to, co bylo Jungem poznamenáno již o Joyceovi.

Sestoupením do hlubin nevědomí se na „podsvětním kolbišti“ svádí boj jak Picassův, tak i celého moderního umění. Rodí se moderní člověk, „který se neobrací k dennímu světu, nýbrž osudově k temnotě, a nenásleduje ideál uznávané krásy a dobra, nýbrž démonickou přitažlivou silou ošklivého a zlého (...) vytváří náladu zániku světa,

---

<sup>84</sup> Jung, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis, 1994, s. 141.

<sup>85</sup> Tamtéž.

právě tento světlý denní svět zahaluje mlhami Hádu, infikuje jej smrtelným rozkladem (...) rozkládá do fragmentů, lomových linií, zbytků, sutin, cárů a anorganických jednotek.“<sup>86</sup> Sestupuje po cestě, aby mohl být znovu vytvořen cele, integrovat do sebe „nízké“, uznat nutnost protikladů a dojít k jejich výsledné syntéze. „Tento stav není koncem ani cílem. Znamená pouze rozšíření pohledu, který teď konečně zahrnuje celek morálně-animálně-duchovního lidstva.“<sup>87</sup>

## 2.4 Mandala – „posvátný kruh“

Mandala je sanskrtské slovo znamenající střed, obvod či kruh. Symbol mandaly patří k nejstarším náboženským symbolům, které provázejí lidstvo od prvopočátku. Projevuje se ve všech národech a kulturách jako spontánně vystupující symbol celosti a jednoty. Konkrétní manifestace archetypu mandaly se objevují v rozmanitých variacích; nejčastěji nabývají podoby kola, květu či kříže, mohou však být ztvárněny i tancem, jako je tomu např. u dervišů. Zejména v tibetském buddhismu došly mandaly snad umělecky nejdokonalejší a nejvýraznější podoby. V tibetském buddhismu je geometrických obrazců užíváno také jako jantry - nástroje meditace a koncentrace.

V druhé taviostické přednášce Jung poukazuje na nejstarší jemu známou mandalovou kresbu - rhodeské sluneční kolo. Říká, že toto sluneční kolo je původní vize, zřejmě archetypický obraz slunce; že se však nejedná o naturalistický obraz, protože je vždy rozdělen do čtyř či osmi částí. Dělení kruhu bývá spojeno i s čísly dvanáct a šestnáct, nejzřetelněji však vystupuje vazba s číslem čtyři; mandaly často obsahují násobek čtyř v podobě kříže, hvězdy, osmiúhelníku apod. S kruhem se pojí i formy, které jsou kruhu vepsané či opsatelné: rovnostranný trojúhelník a čtverec (střed, kruh a čtvernost jsou odpradávná užívanými symboly Boha).<sup>88</sup> Takovéto dělení, symbolizace, provází lidstvo v celé jeho historii, objevuje se také ve snech a fantaziích současného člověka.

---

<sup>86</sup> Jung, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis, 1994, s. 152.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 153.

<sup>88</sup> Nám známý příklad čtvernosti poskytují raně křesťanské mandaly. Většinou je v nich v centru zpodoběn Kristus se čtyřmi evangelisty či jejich symboly. Obdobné zpodobení užívali Egypťané při zobrazování Hóra s jeho čtyřmi syny. Jung v souvislosti se čtverností poukazuje také např. na pythagorejský tetraktys, tj. na figuru sestávající z čísel od jedné do čtyř, jejichž součtem vzniká číslo deset ( $1 + 2 + 3 + 4 = 10$ ), dokonalé číslo, zpodobené pomocí rovnostranného trojúhelníka; dle Pythagora základ veškerého stvoření.

Mandala zpodobuje „prapořádek psychické celosti“, je centrálním archetypem řádu, chaos je v ní proměňován v kosmos. Mandala ale není pouze projevem této celosti, tohoto řádu, ale zpětně svého tvůrce ovlivňuje, účinně na něj působí. „Ve smyslu psychické tendence k seberegulaci můžeme jejich výskyt očekávat vždy, kdykoli nějaký „zmatek“ v oblasti vědomí vyžaduje kompenzační faktor.“<sup>89</sup> Mandala se tak obvykle projevuje ve stavech psychické desorientace, „kompenzuje chaos a zmatek psychického stavu, a to tím, že konstruuje nějaký střed, směrem k němuž je všechno seřazeno (...) Jde přitom zjevně o sebeléčebný pokus přírody, který nepramení z vědomého uvažování, nýbrž z instinktivního impulsu.“<sup>90</sup>

V mandale je „prastaré magické působení, původně pocházející z „ochranného kruhu“, z „čarovného kruhu“, jehož magie se uchovala v nesčetných lidových zvycích. Zjevným smyslem obrazu je vytvořit (...) jakousi magickou brázdou kolem středu, kolem chrámu nebo temenu (svatého okrsku) nejvnitřnější osobnosti, aby se zabránilo „rozplývání“ nebo magickou ochranu proti zlým, rozptylujícím vlivům z vnějšku.“<sup>91</sup>

Do středu mandaly jsou tak zpravidla umístěny postavy či obrazy nejvyšší náboženské hodnoty jako Buddha, Kristus, Šiva, „zlatý květ“ apod. Magické praktiky jsou potom cestou „zpět k vnitřnímu posvátnému okrsku, který je původcem a cílem duše a obsahuje kdysi vlastněnou a poté ztracenou jednotu života a vědomí, již je třeba opět najít.“<sup>92,93</sup>

Jung poukazuje na to, že psychologicky je tento kruhový pohyb zřejmě vyjádřením „obcházení kolem sebe sama“, při kterém jsou zasaženy všechny stránky osobnosti. V tomto kruhovém pohybu se člověk střetává se svými protiklady: „Póly světlého a temného se uvádějí do kruhového pohybu (...) Střídá se rajský jas s hlubokou úděsnou nocí.“ Kruhový pohyb má tudíž i „morální význam oživení všech světlých a temných sil lidské přirozenosti a tím všech psychologických protikladů, ať jsou jakéhokoliv typu.“<sup>94</sup> Člověk v tomto pohybu dochází sebezpoznání; vyrovnají-li se

---

<sup>89</sup> Jung, Carl Gustav. *Mandaly, Obrazy z nevědomí*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1998, s. 108.

<sup>90</sup> Tamtéž.

<sup>91</sup> Jung, C. G., Wilhelm, R. *Tajemství zlatého květu. Čínská kniha života*. Praha: Vyšehrad, 1997, s. 51.

<sup>92</sup> Tamtéž.

<sup>93</sup> „Koloběh není pouhý kruhový pohyb, nýbrž jednak znamená oddělení posvátného okrsku a jednak má význam fixace a koncentrování; sluneční kolo se začíná otáčet, tzn. Slunce ožívá a nastupuje svou dráhu, jinými slovy tao začíná působit a přebírat vedení. Jednání se mění v nejednání, tzn. všechno periferní je podrobena rozkazům centra, a proto se říká: „Pohyb je jiné jméno pro ovládnutí.“ Tamtéž.

<sup>94</sup> Tamtéž.

rozštěpené protiklady v jednotě, odezní napětí mezi nimi a člověk dojde poznání své celosti. Takovéto zakoušení bytostné jednoty pak pociťuje jako „osvobození“.<sup>95</sup>

## 2.5 Shrnutí

Carl Gustav Jung se s východisky psychoanalýzy nikdy neztotožnil. Vypracoval vlastní psychotherapeutickou metodu a teorii osobnosti, pro kterou se ujalo označení *analytická psychologie*. Oproti Freudovi byl více filosoficky založen, svým dílem navázal na hermeneutické tradice evropského myšlení – díky odkazům k alchymii a gnosi však často čelil nařčením z mysticismu. Přestože jsou reakce na Jungovo dílo různé, nezpochybnitelným zůstává jeho přínos k hlubšímu pochopení psyché.

Jungovo učení se výrazným způsobem odlišovalo od Freudovy psychoanalýzy v chápání a interpretaci symbolu. V psychoanalytickém přístupu je symbol redukován na symptom, je pojímán jako příznak pudových procesů. Oproti tomu v analytické psychologii symbol nemá jen význam diagnostický, je považován za výtvor kolektivního nevědomí, je něčím, co je nám „dáno“. Jung symbolem rozumí „výraz, který co nejlépe reprodukuje komplexní skutečnost, kterou vědomí dosud jasně neuchopilo.“<sup>96</sup> Jak poukazuje V. Borecký, Jung si byl vědom toho, že neexistuje jednoduchá ekvivalence mezi symbolem a znakem: „že každou simplifikující dešifrací ztrácí symbol něco ze svého nepřeložitelného bohatství.“<sup>97</sup> Pravý symbol tak nelze nikdy zcela vyložit, jeho obecnou povahu lze osvětlit nepřímými analogiemi z náboženských představ, mýtů, pohádek, z poezie a umění.<sup>98</sup> Význam symbolů na obecné rovině však není tak podstatný jako jejich uchopení v rámci individuálního vývoje, kde se objevují jako ukazatelé cesty. Jsou-li integrovány do vědomí jedince, napomáhají obohacení a rozvoji psyché.

M. Perniola považuje Jungovo dílo v porovnání s ostatními představiteli psychoanalýzy za více spjaté s estetickou tradicí. Nejen díky významu, který Jung

---

<sup>95</sup> „Vědomá vůle nemůže takové symbolické jednoty dosáhnout, poněvadž vědomí je v tomto případě jednou ze stran sporu. Protivníkem je kolektivní nevědomí, které řeči vědomí nerozumí. Proto je třeba „magicky“ působícího symbolu, obsahujícího primitivní analogismus, kterému nevědomí rozumí“ Tamtéž, s. 52.

<sup>96</sup> Jung, Carl Gustav. *Archetypy a nevědomí*, Výbor z díla II. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997, s. 335.

<sup>97</sup> Borecký, Vladimír. *Porozumění symbolu*. Praha: Triton, 2003, s. 37.

<sup>98</sup> Tamtéž.

přikládal poznávací funkci umění, ale díky celkovému „estetickému zabarvení“ jeho myšlenek jako výsledku „nacházet smírná a harmonizující řešení psychických problémů“.<sup>99</sup> Oproti Freudově teorii založené na konfliktu a konfrontaci, v Jungově učení totiž docházejí protiklady syntézy.

Jung pojímal psyché jako seberegulační systém a „není rovnováhy a žádného sebeřídícího systému bez protikladu.“<sup>100</sup> V dialektickém střetávání protikladů spatřoval princip udržování rovnováhy lidské psyché. „Protiklad znamená energetický potenciál, a kde je potenciál, tam je možnost průběhu a dění, protože napětí protikladů se vždy snaží o vyrovnání.“<sup>101</sup> Jung přejal od Hérakleita z Efesu princip *enantiodromie* (protikladu), který jej vedl ke stanovení psychologického zákona, v němž se vědomé a nevědomé obsahy nejen vyrovnávají, ale také v sobě nesou možnost dynamické proměny ve svůj opak: „Energetický náboj vytěsňených obsahů se až do určitého stupně sčítá s nábojem vytěsňujícího faktoru a tím význam jeho účinku odpovídajícím způsobem vzrůstá. Čím více stoupá jeho náboj, tím více dostává vytěsňující postoj fanatický charakter a blíží se tak obratu v protiklad, takzvané enantiodromii.“<sup>102</sup> Tento princip změny, stálé proměny je dle Junga vlastní každému živému tvorů, je hnací silou všeho živého. „Nikoliv konverze do kontrapozice, nýbrž uchování dřívějších hodnot společně s uznáním hodnoty jejich protikladu. Je cílem hodným našeho usilování.“<sup>103</sup>

Jungovo dílo je rozsáhlé a mnohostranné, dalece překračuje hranice psychologie. Zvláště podnětnou se stala jeho koncepce duševního rozvoje člověka, individuace. V době, kdy je člověk stále více svírán tlaky vnějšího světa, jeví se tato Jungova cesta, vedoucí k nalezení autonomního prostoru uvnitř sebe sama, jako zvláště aktuální. Na této cestě se pak i Jungova „temnota“ jeví jako stále více prosvětlená.

„Když si člověk představí Jungův život a jeho dílo, objeví se mu strom. Rozvinutý, se starými kořeny a mnoha stále svěžími ratolestmi. Ale pro některé z jeho plodů, zdá se, budeme muset i my uzrát. A abychom na tyto plody dosáhli, budeme muset ještě sami povyrůst.“<sup>104</sup>

---

<sup>99</sup> Perniola, Mario. *Estetika 20. století*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2000, s. 81.

<sup>100</sup> Jacobi, Jolande. *Psychologie C. G. Junga*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1992, s. 28.

<sup>101</sup> Jung, Carl Gustav. *Archetypy a nevědomí*, Výbor z díla II. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997, s. 298.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 77.

<sup>103</sup> Jacobi, Jolande. *Psychologie C. G. Junga*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1992, s. 28.

<sup>104</sup> Běřák, Ludvík. Předmluva. IN: Jung, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis, 1994, s. 6.

### 3. Setkání tvarové a hlubinné psychologie

#### Anton Ehrenzweig a Rudolf Arnheim

Na Freudovo dílo zajímavým způsobem navázal Anton Ehrenzweig<sup>105</sup> ve své studii *Nový psychoanalytický přístup k estetice*. Výchozím bodem mu byla Freudova práce *Vtip a jeho vztah k nevědomí*; zaměřil se zejména na poměr mezi *principem slasti* a *principem reality*, tj. na vztah mezi *primárním* a *sekundárním* procesem a na produkty tohoto vztahu: umělecká díla. Ehrenzweig tvrdí, že nevědomá imaginace a percepce je oproti percepci vědomé organizována odlišným způsobem, a že podstata uměleckého díla vychází z nevědomé imaginace, z primárního procesu „myšlení“. Primárně procesuální struktury jsou však pro Ehrenzweiga chaotické jen zdánlivě, mají určitou strukturu - skrytý řád.

Freudem popsané mechanismy primárního procesu (*kondenzace, přesun, nepřímé znázornění...*), jak bylo poukázáno výše, transformují obsahy v nový celek. Důvod, proč je skrytý význam ve výsledném novotvaru tak snadno pochopen, je právě dle Ehrenzweiga způsoben technikami nevědomé percepce a obrazotvornosti, které jsou méně diferencované než techniky percepce probíhající ve vědomí. Strukturace času a prostoru či orientace pomocí opozit probíhající ve vědomí, je nevědomí nedostupná. Ehrenzweig poukazuje na Freudovo srovnání nediferencovaného jazyka snů se starými jazyky jako je latina, které ne vždy rozlišují mezi opozitními významy. Latinské slovo *altus* je tak označením pro výšku, stejně jako pro hloubku; obdobně jako slova pohostinství (*hospitality*) a nepřátelství (*hostility*) vycházejí ze stejného kořene slova - *host*. Naše schopnost okamžitého porozumění „nesmyslné“ kondenzaci opozitních či nesourodých významů je dle Ehrenzweiga způsobena tím, že v nevědomí jsou kategorie času a prostoru ignorovány, opozitní významy tu nestojí proti sobě, ale vzájemně se prostupují, konvergují, až jsou nakonec zcela rozpuštěny v „oceánském stavu neohrazenosti“ – oceánské „dediferenciaci“.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Anton Ehrenzweig (1908-1966) – právník, výtvarný pedagog a hlubinný psycholog rakouského původu, doplnil soudobé psychoanalytické poznatky svým výzkumem na poli vizuálního umění. Jeho publikace *The Hidden Order of Art* (1967) a *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing* (1953) se řadí k nejvýznamnějším psychologickým studiím o umění 20. století.

<sup>106</sup> Ehrenzweig zde užívá Freudova popisu *oceánského pocitu*, který pojímá jako určité „rozpuštění“ sebe sama v universu. Dle Freudovy interpretace jde o opětovné prožití primitivního stavu mysli - „o regresí

Dle Ehrenzweiga tedy naše percepcce sestoupením do nevědomí prodělává zásadní strukturální obrat, fungují zde odlišné formální principy - vnitřní a vnější prostor splývá v jedno. Nastává zde extrémní rozklad forem, dočasné zrušení reality. K osvětlení tohoto stavu poukazuje na díla abstraktních expresionistů, před kterými divák často zakouší takovéto prostoupení prostorů v určitém „splynutí“ s obrazem, kdy je rozpuštěna estetická distance a divák je „vtažen“ dovnitř obrazu, přestože si je stále vědom toho, že stojí venku.

Ehrenzweig poukazuje na prospěšnost takovéto nedostatečné diferenciacce mezi vnitřním a vnějším světem a nízkoprahového nediferencovaného způsobu percepcce v tvůrčím procesu.<sup>107</sup> Takovýto specifický způsob vnímání totiž umožňuje oproti běžné strukturaci percepčního pole na *figuru* a *pozadí*,<sup>108</sup> obsáhnout celé vizuální pole díla. Mimoto je nevědomá percepcce oproti vědomé schopna z vizuálního pole zachytit mnohem více informací v nesrovnatelně kratším časovém úseku. Ehrenzweig tedy předpokládá, že aby byl umělec v tvůrčím aktu schopen sjednotit a vzájemně propojit jednotlivé detaily díla v celek, musí vycházet z nevědomé sensibility. Oprostit se od vědomé mysli, „ochromit“ povrchovou pozornost, aby se mohl uplatnit nevědomý formující řád. Ehrenzweig upozorňuje na to, že právě estetika předjímala zkoumání subliminální percepcce díky svému zájmu o *zlatý řez*, tj. estetické preferenci tohoto poměru.

Východiskem *tvarové teorie* Rudolfa Arnheima<sup>109</sup> byla výše zmíněná *tvarová psychologie*. Její poznatky se ukázaly jako nesmírně cenné v porovnání s předchozím pojetím *elementové psychologie*, která vycházela z premisy, že psychické celky jsou vytvářeny spojováním jednotlivých elementů. Tvarová či celostní psychologie oproti tomu v duševním životě nehledala jednotlivé elementy, ale zdůrazňovala, že ve vědomí

---

na ranou fázi pocitu ega a o oživení pocitu dítěte u prsu, než se naučilo odlišovat své Ego od vnějšího světa“. Rycroft, Charles. *Kritický slovník psychoanalýzy*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1993

<sup>107</sup> Základní principy tvůrčího principu rozpracoval v knize *Skrytý řád umění: studie o psychologii umělecké imaginace*.

<sup>108</sup> Ehrenzweig zde odkazuje na poznatky tvarové psychologie, konkrétně tedy na způsob členění percepčního pole na *figuru* a *pozadí*, které roku 1915 ve své dizertační práci popsal dánský psycholog Edgar Rubin. Vjemové pole se člení na *figuru* či *pozadí* podle toho na jaký prvek zaměříme svou pozornost, jaký prvek zvolíme za dominantní, vystupující do popředí (*figura*) a jaký za vedlejší (*pozadí*); obě nelze pozorovat současně. Známým příkladem tohoto jevu je *Rubinova váza*, kde je možné vidět buď vázu či dvě tváře z profilu.

<sup>109</sup> Rudolf Arnheim (1904-2007) – pedagog, psycholog, filmový a umělecký teoretik německého původu, aplikoval na umění gestaltistický přístup, pomocí kterého se mu podařilo odhalit mnohé psychologické zákonitosti vizuálního vnímání. Mezi jeho nejvlivnější publikace patří *Art and Visual Perception* (1954), *Visual Thinking* (1969), a *The Power of the Center* (1982).

nejprve vznikají psychické celky – tzv. *Gestalty* (tvary), které se až poté člení do jednotlivých částí. „Charakter kteréhokoli jevu závisí na jeho místě a funkci v útvaru jako celku. (...) Vidění se zde objevilo jako nikoli jen mechanický záznam smyslových prvků, ale jako vpravdě tvůrčí uchopení skutečnosti – imaginativní, objevné, pronikavé a krásné. Stalo se zjevným, že kvality, které dodávají důstojnosti činností myslitele i umělce, vyznačují všechny úkony i vědomí. Psychologové také začínali chápat, že tato skutečnost není náhodná. Stejně principy operují v různých mentálních kapacitách proto, že vědomí vždycky funguje jako celek. Všechno vnímání je také myšlením, všechno pozorování je také objevování.“<sup>110</sup>

Arnheim soudí, že je naše percepce organizována prostřednictvím percepčních sil, které regulují tok našeho vnímání podle určitých formotvorných vzorců, které tendují k nejjednodušší, nejstabilnější a nejvyváženější možné struktuře. Dle Arnheima jsou tyto strukturující síly řízeny obdobnými principy, které se uplatňují při utváření přírody i celého kosmu. Člověk se tak prostřednictvím své percepce začleňuje do světa – stává se součástí kosmu. Totéž je platné i pro genezi umělecké formy. Arnheim tak přispěl k řešení otázek formalistické estetiky 20. století, jak poukazuje Mario Perniola, tj. k problému antagonismu mezi formou poznatelnou smysly a formou poznatelnou rozumem. Arnheim tedy tento rozpor vyřešil tím, že jej překonal; neusiloval o nalezení „vznešené“ formy, která by přesahovala formu smyslovou, ale smyslová forma sama je mu místem setkání pozemské sféry s nadpozemskou. Tvorbu samotnou pojímá totiž jako proces zahrnující kosmické vědomí.<sup>111</sup>

V prostoru umění se střetávají dva prostorové principy: *karteziánský* a *kosmický*; naše vidění světa vůbec je dle Arnheima založeno na proměnném působení těchto systémů. *Karteziánský systém* tvořený protínajícími se horizontálami a vertikálami nám umožňuje prostorovou orientaci, určení co je nahoře, dole, vpravo a vlevo. Jsou v něm obsaženy dvě protikladné tendence: tah dolů, tj. „svázanost“ s fyzickou existencí, určenou působením gravitačních sil a síla směřující vzhůru, tj. touha po vzepětí - transcendenci, překonání gravitace. *Kosmický systém* je vyjádřením univerzálního řádu

---

<sup>110</sup> Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press, 1974, str. 5. (překlad Josefa Hlaváčka)

<sup>111</sup> „Jedná se totiž o formování jako proces (...) zahrnující veškerá hlediska bytí, vlastně celý vesmír. To je kosmické vědomí skutečnosti jako neustálého dialogu s přírodou, což představuje intenzivní prožitek skutečnosti v časově prostorových vztazích. Výtvarné zobrazení objektu nebo děje je tedy v tomto smyslu jeho restrukturalizací, znovuvytvořením na základě pořádku struktury a vytváření řádu.“ David, Jiří. Předmluva. IN: Hlaváček, Josef. *Kompozice podle Rudolfa Arnheima*. Praha: Pedagogická fakulta UK v Praze, 1997, s. 9.

vesmíru, kterým je dle Arnheima prostoupena i naše realita. Jedná se o princip tzv. centrované formy; kosmické organizaci světa kolem středu – uspořádání věcí kolem svých center (atomové jádro, sluneční soustava, sněhová vločka apod.). „Zvratná hra obou prostorových systémů vytváří mnohost formy, zbarvení a pohybu. Symbolicky viděno to označuje vztah mezi kosmickou dokonalostí, která sídlí v jistém stupni v každé bytosti, a rozporem mezi tahem dolů a snahou vzhůru, který je základem dramatu naší existence.“<sup>112</sup>

Ehrenzweigovo pojetí tvůrčího procesu je v mnoha ohledech protikladné vymezením tvarové psychologie, teorii Rudolfa Arnheima. V Ehrenzweigově pojetí je totiž předpokládané narušení *Gestaltu* – uzavřeného, uceleného tvaru sestoupením do nevědomých nediferencovaných oblastí, aby bylo možné jej dále tvůrčím způsobem rozvinout. Přesto lze mezi oběma nalézt společného jmenovatele, je jím konfrontace s nevědomím, s jinakostí – v tomto letném poukázání na skryté zákonitosti tvořivého procesu bylo opět poukázáno na to, že střetnutí s nevědomím není nutně destruktivní a negativní.

---

<sup>112</sup> Hlaváček, Josef. *Kompozice podle Rudolfa Arnheima*. Praha: Pedagogická fakulta UK v Praze, 1997, s. 17.

#### 4. Kruh – nástin symbolické percepcce

Symbolické, obrazné myšlení je základní součástí myšlení každé lidské bytosti – skrze symbol lze nazřít ty hlubinné aspekty skutečnosti, které si nelze osvojit jinými prostředky poznání; předchází jazykovému a racionálnímu způsobu nazírání skutečnosti. Symbolika je tak podstatná nejen pro tzv. archaické či primitivní myšlení, ale jako autonomní nástroj poznání je zásadní pro každého člověka. Symboly a obrazy k nám promlouvají specifickým způsobem, nelze je „uzavřít“ v konkrétních termínech, vyčerpát jejich význam v kusých výpovědích; vzdorují jakémukoli zjednodušení, znehynění. „Pravdivý je tedy právě obraz jako takový, jako svazek významů, nikoli jediný z jeho významů nebo jediná z jeho četných referenčních rovin. Překládat obraz do konkrétní terminologie, tím že ho zredukujeme na jedinou referenční rovinu, je horší než ho zkomolit, znamená to zničit ho, zrušit jako nástroj poznání.“<sup>113</sup>

Psychologové, mezi nimi v první řadě C. G. Jung, odkryli nesmírnou hloubku těchto symbolů a poukázali na to, že tvoří nedílnou součást podstaty duchovního života každé lidské bytosti. „Symbol promlouvá tím, čím je, jako obraz. Promlouvá tehdy, uvádí-li v pohyb naši obrazotvornost. Teprve v její svobodné, tvůrčí hře asociací, kombinací a proměn se otevírá hloubka symbolu, která je ve skutečnosti hlubinou duše toho, kdo nad ním rozjímá ve snaze vyložit jeho smysl.“<sup>114</sup>

Schopnost symbolů vyjadřovat určitý způsob skutečnosti, nedostupný z bezprostřední lidské zkušenosti, lze osvětlit například na symbolice kruhu. Na kruh jako symbolické vyjádření psychické celosti bylo poukázáno výše v souvislosti s Jungovým vymezením archetypové představy *bytostného Já*. Kruhu bylo užito k vyjádření úplnosti Já – jednoty a syntézy protikladných sil. Charakter dvojnosti usilující o spojení, navrácení k původní celistvosti, je přítomný v nejstarších kosmogonických představách lidstva. Panuje zde shodná představa úplnosti, která je „ve svém aspektu dokonalosti identifikována s božstvím, jež je původcem i zdrojem všeho.“<sup>115</sup> Patrně nejstarší manifestací původní dokonalosti byla *androgynnost* (jednota mužského a ženského principu). Jednota mužského a ženského principu odpovídá mytickému myšlení – představě oboupohlavního prakosmu, z něhož se vydělili dva

---

<sup>113</sup> Eliade, Mircea. *Obrazy a symboly. Esej o magicko-náboženských symbolech*. Brno: Computer Press, 2004, s. 13.

<sup>114</sup> Neubauer, Zdeněk. *Slabikář hermetické symboliky a čítanka tarotu*. Praha: Malvern, 2003, str. 25.

<sup>115</sup> Holý, Petr. K mýtopoetické genezi a variantnímu průběhu symbolu. IN: *Sigmund Freud - Poselství a inspirace*. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 1999, s. 33.

rodiče světa, u Egyptanů například bohyně nebes Nut a bůh země Geb.<sup>116</sup> Mýtus o androgynovi je také znám z Platónova Symposia, v němž Aristofanés poukazuje na mýtus o prvních bytostech, které byly spojením muže a ženy, díky své zpupnosti vůči bohům však byly potrestány a rozděleny vedví.<sup>117</sup>

Takováto rozluka s jednotou či vyčlenění z absolutna, pád člověka, odvrácení se od sebe sama a následné strastiplné putování k nalezení cesty zpět, k nalezení sebe sama, sebepoznání a „osvobození“ (viz. *Mandala – posvátný kruh*) prostupuje celou historií lidstva. Jak bylo poukázáno výše, nejen slovem, ale i formou, kterou lidé vtiskli do kultivace světa kolem sebe – výstavbou domů, chrámů, měst, konstrukcí mandal aj., vše odkazuje k tomu, že lidské počínání je prostoupeno symbolikou „středu“, kruhovým pohybem.<sup>118</sup> Petr Holý poukazuje na to, že i vplétání těla odsouzeného v kolo, má obdobný symbolicko-rituální základ. „Už etymologicky české slovo poprava v původním smyslu má za princip význam tohoto pojmu, který vyjadřuje opravnost prostředku: zločinec vpletením v kolo je odevzdán tímto obřadem symbolicky původní úplnosti, dokonalosti. Je to tedy jakási hrůzná obraznost celistvé nápravy.“<sup>119</sup>

Kruh je v sobě uzavřený symbol – úplný a věčný. Stal se výrazem dokonalosti, harmonie, celosti, nezanikající neustálé obnovy a cyklického řádu. Jeho dokonalá souměrnost a schopnost být se sebou v každé poloze identický, vedla mnohé k tomu,

---

<sup>116</sup> Lurker, Manfred. *Slovník symbolů*. Praha: Universum, 2005, s. 24.

<sup>117</sup> „Za dávných dob totiž nebyla naše přirozenost taková, jako je nyní, nýbrž jiná. Za prvé bylo trojí pohlaví lidí, ne jako je nyní dvojí, mužské a ženské, nýbrž ještě k tomu bylo třetí, složené z těchto obou (...) Dále byl tvar každého člověka zcela válcovitý, s oblémi zády i boky; člověk měl čtyři ruce a právě tolik i nohou a dva obličejy na okrouhlém krku; (...) dále měl dvoje pohlavní ústroje a obdobně i všechno ostatní. Chodil jednak zpříma jako my, (...) ale když se dal do rychlého běhu, tu jako když akrobati dělají kruhové přemety i s nohama rovně nataženýma, rychle se kutálel, odrážej se osmi končetinami, které tehdy měl. Trojí pohlaví takového způsobu bylo proto, že mužské pocházelo původně od slunce, ženské od země a to, které bylo složeno z obou od měsíce; (...) a kulatí byli ti tvorové sami i jejich chůze se děla v kruzích, poněvadž byli podobni svým rodičům.“ Platón. *Symposion*. Praha: Oikoymenh, 1993, s. 33.

<sup>118</sup> „Střed“ je tedy zónou posvátnosti par excellence, zónou absolutní reality. Ve středu se zároveň nacházejí všechny ostatní symboly absolutní reality (Stromy života a nesmrtnosti, Zřídla mladosti atd.) Cesta vedoucí ke Středu je „svízelná cesta, což se projevuje na všech úrovních reality: nesnadně vinitý přístup k chrámu, pouť k svatým místům (Mekka, Harduár, Jeruzalém aj.), nebezpečné hrdinské výpravy za Zlatým rounem, Zlatými jablky, za Bylinou života atd., bloudění v labyrintu apod. Cesta je příkrá a plná nebezpečí, protože představuje ve skutečnosti obřad přechodu od profánního k posvátnému, tj. od efemérního a iluzorního k realitě a věčnosti, od smrti k životu, od člověka k božství. Dosažení „středu“ se rovná posvěcení, iniciaci, po existenci, která byla ještě včera profánní a iluzorní, následuje existence nová, reálná, trvalá a účinná.“<sup>118</sup> Mircea Eliade, *Mýtus o věčném návratu*. Praha: Oikoymenh, 1993, s. 19.

<sup>119</sup> Holý, Petr. K mýtopoetické genezi a variantnímu průběhu symbolu. IN: *Sigmund Freud - Poselství a inspirace*. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 1999, s. 34.

aby jej označili za dokonalý či nejlepší geometrický obrazec (Platón, Pythagoras), za esteticky nejdokonalejší formu (sv. Augustin).<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> Třebaže úvahy zmíněných filosofů i jejich následovníků na toto téma - v němž se kříží problémy filosofie, estetiky, matematiky a mystiky - představují z estetického hlediska velmi zajímavý problém, svou podstatou překračují tematický rámec této práce.

## Závěr

Symbyly skrze pomíjivé odkazují k věčnému, absolutnímu, nevýslovnému – jsou průhledem do sfér, které člověka přesahují. Hledání transcendence je součástí lidského života, zakoušení mystického transcendentního přesahu je mimo jiné nesmírně podstatné pro způsob, jakým člověk interpretuje možnosti své existence. Naše civilizace bez kontaktu s tímto „posvátnem“, díky redukci symbolu na racionálně uchopitelný znak, ztrácí smysl své existence, své místo ve světě. „Posvátno“ jsme degradovali do akcidentální roviny, ale „zázračné není výjimečné - to si jen my myslíme.“<sup>121</sup> Archaické společnosti posvátno pojímaly jako stále aktuální, živoucí aspekt skutečnosti – prožívaly jej neustále, každá jejich činnost jím byla prostoupena.

Hlubinná psychologie poukázáním na „život“ archaických symbolů v psychice člověka, rozšířila způsob jeho existence o další rozměry - dovedla jej k novému způsobu porozumění sebe sama, ale právě i k novému uchopení mimoevropských etnik. Rehabilitace „primitivního“ umění, zájem o tvorbu duševně nemocných nikoli z diagnostických účelů, ale estetického hlediska,<sup>122</sup> zájem o transcendenci v umění apod., se zdají být výrazy nastalé tendence, která se domáhá celého člověka – nejen jeho racionality. V jistém smyslu lze tedy říci, že objevením nevědomí a zejména vedením dialogu s nevědomím jako plnohodnotným partnerem, započaly ozdravné mechanismy naší civilizace. Nutné ozdravné mechanismy k tomu, aby člověk cele zakusil mnohorozměrnost své existence.

Jak jsme se pokusili v této práci ukázat, pro Freuda je umělecká tvorba prostředkem *sublimace*; vycházel z přesvědčení, že umělecké tvorbě předchází určitý stimul v podobě neuspokojeného pudového přání. Umělecký projev pak vystupuje ve funkci náhradního uspokojení, jako kompromisní řešení niterného konfliktu. Jung oproti Freudovi sledoval dvojí motivaci umělecké tvorby; rozeznával dva odlišné typy uměleckých děl: díla, ve kterých se uplatňuje subjektivní vědomá vůle autora a díla, ve kterých jsou vědomé záměry subjektu „rozpuštěny“ a zdánlivě podřízeny cizí formotvorné síle. Umělec se zde pak jeví jako svědek autonomní manifestace síly, která

---

<sup>121</sup> Chalupecký, Jindřich. *Umění a transcendence*. IN: Revolver Revue č. 45, 2001 [online]. Dostupné: <http://www.revolverrevue.cz/umeni-a-transcendence-prednaska>

<sup>122</sup> Hlavní milník tohoto přístupu vzešel od německého psychoterapeuta, filosofa a historika umění Hanse Prinzhorna, v knize *Umění duševně nemocných: příspěvek k psychologii a psychopatologii názorňování*.

jím prostupuje a cele jej přesahuje. Díla vzniklá z těchto impulsů stála v popředí Jungova zájmu, stejně jako v popředí zájmu této práce – jsou v nich totiž manifestovány obsahy *kolektivního nevědomí – archetypy*. Pro nás bylo podstatné, že Jung zavedením pojmu *objektivní psyché* předložil specifický způsob proniknutí do podstaty uměleckého díla a vymezil cestu vedoucí k odhalení tajemství působnosti uměleckého díla na člověka.

Uchopení tvůrčího aktu bylo v práci dále sledováno v díle Antona Ehrenzweiga. Ehrenzweig se ve své koncepci zaměřil zejména na způsob, jakým se nevědomé energie promítají do výstavby umělecké formy. Jeho koncepce dynamického zapojení nevědomí do procesu tvorby v rámci interakce primárních a sekundárních procesů vedla k určité demytizaci nevědomého jako nutně negativního. V Ehrenzweigově pojetí se naopak nevědomé aspekty ukázaly jako užitečný nástroj jak v rámci tvůrčího procesu (možnosti vytváření nových komplexnějších vazeb a obrazů), tak vnímání.

K otázkám geneze umělecké formy se zajímavým způsobem vyjádřil i Rudolf Arnheim. V práci byly proto zohledněny ty aspekty Arnheimova díla, které zdůraznily přínos jeho celostního náhledu, v jehož rámci se lidský jedinec a umělecké dílo jeví jako integrální součást vesmírné jednoty. V tvůrčím aktu vstupují do strukturace díla kosmické síly a člověk a jeho tvorba se pak jeví jako strukturální součást těchto sil.

Tyto zde postupně představené poznatky hlubinné a tvarové psychologie vedly k novému uchopení člověka a jeho tvorby; ukázalo se, že významným způsobem prohloubily jeho vědění o sobě samém. Hlubinné myšlení se projevilo jako mnohem autentičtější, bohatší a bezprostřednější než myšlení vědomé. Vědomí každého lidského jedince obohacené o aspekt nevědomí, jej přiblížilo mnohem více nejen k sobě samému, ale i k druhému, tj. integrací „jinakosti“ do vědomí se rozevřel prostor nejen pro vnitřní, ale i vnější dialog. Projevil se tak ohromný scelující aspekt a humanitní dosah hlubinně psychologických poznatků vedoucí k vzájemné propojenosti jednotlivých lidských bytostí – k jednotě světa.

## Seznam použité literatury

- Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press, 1974
- Borecký, Vladimír. *Porozumění symbolu*. Praha: Triton, 2003
- Ehrenzweig, Anton. *A new psychoanalytical approach to aesthetics*. British Journal of Aesthetics. Vol. 2, pp. 301-317, 1962.
- Eliade, Mircea. *Mefisto a androgyn*. Praha: Oikoymenh, 1997
- Eliade, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Praha: Oikoymenh, 1993
- Eliade, Mircea. *Obrazy a symboly. Esej o magicko-náboženských symbolech*. Brno: Computer Press, 2004
- Freud, Sigmund. *Přednášky k úvodu do psychoanalýzy*. Jedenáctá kniha. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1997
- Freud, Sigmund. *O člověku a kultuře*. Praha: Odeon, 1990
- Freud, Sigmund. *Sebrané spisy Sigmunda Freuda. Spisy z let 1913-1917. Desátá kniha*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2002
- Freud, Sigmund. *Výklad snů. O snu*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1998
- Freud, Sigmund. *Vtip a jeho vztah k nevědomí*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2005
- Freud, Sigmund. *Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci*. Praha: Orbis, 1991
- Fulka, Josef. *Psychoanalýza a francouzské myšlení*. Praha: Herrmann & synové, 2008
- Hlaváček, Josef. *Kompozice podle Rudolfa Arnheima*. Praha: Pedagogická fakulta UK v Praze, 1997
- Holý, Petr. K mýtopoetické genezi a variantnímu průběhu symbolu. IN: *Sigmund Freud - Poselství a inspirace*. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 1999
- Jacobi, Jolande. *Psychologie C. G. Junga*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1992
- Jung, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis, 1994
- Jung, Carl Gustav. *Analytická psychologie – její teorie a praxe*. Praha: Academia, 1993
- Jung, Carl Gustav. *Archetypy a nevědomí, Výbor z díla II*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997
- Jung, Carl Gustav. *Snové symboly individuálního procesu, Výbor z díla V*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1999
- Jung, Carl Gustav. *Mandaly, Obrazy z nevědomí*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1998

- Jung, C. G., Wilhelm, R. *Tajemství zlatého květu. Čínská kniha života*. Praha: Vyšehrad, 1997
- Lombardiová, F. G., Lombardi, G. S. *Nekonečný kruh. Výklad etiky amerických Indiánů*. Košice: Timotej, 1999
- Lurker, Manfred. *Slovník symbolů*. Praha: Universum, 2005
- Müller, Lutz, Müller Anette (ed.). *Slovník analytické psychologie*. Praha: Portál, 2006
- Nakonečný, Milan. *Lexikon psychologie*. Praha: Vodnář, 1995
- Neubauer, Zdeněk. *Slabikář hermetické symboliky a čítanka tarotu*. Praha: Malvern, 2003
- Perniola, Mario. *Estetika 20. století*. Praha: Karolinum, 2000
- Platón. *Symposion*. Praha: Oikoymenh, 1993
- Plháková, Alena. *Dějiny psychologie*. Praha: Grada Publishing, a.s., 2006
- Rycroft, Charles. *Kritický slovník psychoanalýzy*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1993

Osnova práce byla inspirována prací Nikolý Barochové Hlubinná psychologie a estetika