Pedagogická fakulta
Faculty of Education
Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
University of South Bohemia in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra arteterapie

Bakalářská práce

Interpretace pohádky Alenka v říši divů

Vypracoval: Milena Kadlecová
Vedoucí práce: MgA. Stanislav Zeman, Ph.D., MBA

České Budějovice 2021

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

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

Datum Podpis studenta

Děkuji profesoru MgA. Stanislavu Zemanovi, Ph.D., MBA za vedení práce, za cenné rady a připomínky v průběhu zpracování práce.

ANOTACE

Kadlecová M., *Interpretace pohádky Alenka v říši divů.* České Budějovice 2021. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra arteterapie. Vedoucí práce: MgA. Stanislav Zeman, Ph.D., MBA

Bakalářská práce je v teoretické části zaměřena na rozbor pohádky Alenka v říši divů, porovnání knižní a zfilmované podoby a hledání archetypů. V praktické části se zaměřuje na interpretaci výtvarných realizací pohádky členy skupin tří různých věkových kategorií. Cílem bude porovnat rozdíly ve vnímání světa fantazie dítětem a dospělým. Dalším cílem je obecnější zamyšlení nad tím, jaký má fantazie význam pro člověka, a nad jejím využitím v arteterapii.

Klíčová slova: vývojová psychologie, symboly, archetypy, fantazie, imaginace, identita, surrealismus, interpretace

ABSTRACT

Kadlecová M., *Interpretation of the fairy tale Alice in Wonderland*. České Budějovice 2021. Bachelor thesis. University of South Bohemia in České Budějovice. Fakulty of Education. Department of Art Therapy. Thesis supervisit: MgA. Stanislav Zeman, Ph.D, MBA

The theoretical part of the bachelor's thesis focuses on the analysis of the fairy tale Alice in Wonderland, a comparison of the book and the filmed form and the search for archetypes. The practical part concentrates on the interpretation of visual realizations of the fairy tale by members of groups of three different age categories. The aim will be to compare the differences in the perception of the fantasy world by children and adults. Another goal is to contemplate more generally about the meaning of fantasy for humans and its use in art therapy.

Key words: developmental psychology, symbols, archetypes, fantasy, imagination, identity, surrealism, interpretation

Obsah

Úvod ... **8**
TEORETICKÁ ČÁST ... **9**
I. Arteterapie a vývojová psychologie ... **9**
1. 1 Arteterapie ... 9
1.2 Vývojová psychologie ... 10
1.2.1 Předškolní věk ... 10
1.2.2 Školní věk ... 12
1.3 Vývoj a práce dětské představivosti od počátku ontogeneze ... 15
II. Fantazie, imaginace, sny, surrealismus ... **17**
2.1 Imaginace ... 17
2.1.1 Aktivní imaginace ... 18
2.2 Fantazie ... 19
2.2.1 Funkce fantazie ... 19
2.3 Sny ... 21
2.3.1 Snění ... 21
2.3.2 Sen a řešení problémů ... 21
2.3.3 Regrese ve snu ... 21
2.3.4 Dětské sny ... 22
2.3.5 Symbolická řeč snů ... 22
2.3.6 Denní snění ... 22
2.4 Surrealismus ... 23
2.4.1 Kořeny surrealismu ... 24
2.5 Výtvarná tvorba schizofreniků ... 26
III. Symboly a archetypy ... **28**
3.1 Archetypy a symboly v teoriich C. G. Junga a S. Freuda ... 28
3.1.1 Jungovy archetypy ... 28
3.1.2 Freudovy symboly ... 28
3.1.3 Zvířátka v říši divů ... 29
3.1.4 Král a Královna (matka a otec) ... 30
3.1.5 Kraj divů (nevědomí) ... 31
3.2 Osm archetypů dle Christophera Voglera ... 32
3.3 Symboly – výklad ... 35
IV. Alenka v kraji divů – kniha a filmová zpracování ... **40**
4.1 Lewis Carroll ... 40
4.2 Nonsens ... 41
4.3 Porovnání knihy a filmové podoby Tima Burtona ... 41
4.3.1 Carollova Alenka ... 41
4.3.2 Burtonova Alenka ... 42
4.3.3 Srovnání ... 42
4.4 Jan Švankmajer a Něco z Alenky ... 44
4.5 Hledání podobného žánru ... 45
4.5.1 Čaroděj ze země Oz ... 45
4.5.2 Gulliverovy cesty ... 46
4.5.3 Koralína a svět za tajnými dveřmi ... 46
4.5.4 Krajina přílivu ... 47
4.5.5 Letopisy Narnie ... 47
4.5.6 Hledání společného ... 47
Shrnutí teoretické části ... **49**

PRAKTICKÁ ČÁST **51**
V. Výtvarná lekce **51**
5.1 Výtvarné produkce – mladší školní věk (6 – 9 let) 52
5.2 Výtvarné produkce – starší školní věk (10 – 15 let) 55
5.3 Výtvarné produkce – dospělí 62
5.4 Výtvarné produkce – důchodový věk 65
Shrnutí praktické části **69**
Závěr **71**
Seznam literatury **76**
Přílohy **78**
Příloha 1: Převyprávění Alenky v kraji divů a za zrcadlem. Knižní podoba L. Carolla.. 78
Příloha 2: Za zrcadlem a s čím se tam Alenka setkala. Převyprávění knižní podoby..... 80
Příloha 3: Převyprávění filmové podoby Tima Burtona 81
Příloha 4: Původní ilustrace 83
Příloha 5: Interview – Petra (10 let), Katka (12 let) 84

Úvod

Tato bakalářská práce se zaměřuje na interpretaci Alenky v říši divů se zaměřením na věk hlavní hrdinky Alenky, který zasazuji do určitého vývojového stadia dítěte. Proto se nejdříve věnuji vývojové psychologii dítěte v období předškolního a školního věku.

Protože arteterapie vychází ze směru hlubinné psychologie, chtěla bych příběh Alenky pojmout jako zkušenost malého dítěte, které se ve snu setkává se svými nevědomými aspekty, a toto setkání mu umožňuje pochopení věcí v reálném světě. Dále zpracovávám možné archetypy a vyhledávám jejich symboliku, což je důležité pro analýzu výtvarné produkce v praktické části práce.

Z hlediska Jungovy teorie poukazuji na téma aktivní imaginace, její význam a využití, ale i úskalí. Dále sleduji, jak významná je činnost fantazie, snu a denního snění jakožto spouštěče kreativity člověka. Všímám si uměleckého směru surrealismu, ve kterém nacházím souvislosti s psychoanalytickým myšlením. Zajímám se o výklad snů z hlediska Freudovy teorie. Zamýšlím se nad tím, jak by mohlo toto téma být využito v arteterapeutické práci s klientem a jaké osobnostní problematiky by se mohla týkat.

V praktické části se setkávám s výtvarnými pracemi dětí a dospělých, které byly inspirované Alenkou, a pozoruji obsah sdělení dle zákonitostí výtvarné ontogeneze.

TEORETICKÁ ČÁST

I. Arteterapie a vývojová psychologie

1. 1 Arteterapie

Jaroslava Šicková-Fabrici v knize Základy arteterapie definuje arteterapii takto: „Arteterapie je psychoterapeutická a psychodiagnostická disciplína, využívající k léčebným cílům formy a prostředky adekvátní uměleckým formám (v užším pojetí formám výtvarného umění, v širším i jiných uměleckých oborů.) Pracuje hlavně s tvorbou a reflexí zaměřenou na proces umělecké tvorby. Prvořadým cílem není vytvoření uměleckého díla, ale prostřednictvím sebevyjádření, prostřednictvím tvořivosti, schopnosti komunikovat a zpracováním osobně významného tématu dosáhnout odstranění nebo zmírnění těžkostí nemocného člověka.“ (Šicková-Fabrici, 2008, str. 31) Cílem je změnit sebehodnocení člověka, integrovat jeho osobnost a přinést mu pocit smysluplného života.

Arteterapie nemusí oslovit jen osoby řešící problémy, ale i člověka, který chce nahlédnout na svůj život a více porozumět souvislostem věcí, které se mu v životě dějí. Objevením širší škály barev na paletě si může uvědomit i širší rozměry života, který prožívá. Dle Perouta (2018) „výtvarná exprese v areteterapii přináší možnost dotknout se něčeho důležitého, dosud nereflektovaného, a situovat sebe sama do vztahu vůči danému objektu.“ (Perout, 2018, str. 238)

V arteterapii se výtvarné dílo stává také jakýmsi potenciálním prostorem, kterým si klient propojuje vnitřní a vnější svět. Veškeré barvy, tvary, postavy, věci se stávají jakýmsi propojovacím symbolem mezi vnitřním prožíváním a vnější realitou. V reflektivním dialogu často plynule přecházíme z „pohádkového“ hovoru v metaforách a poetických přirovnáních do roviny střízlivě věcné, v níž hledáme nejpřesnější vystižení anamnestických údajů, abychom se opět vraceli k metaforám a osobní mytologii. Na základě prožitků z vlastnoručně vytvořených motivů dochází ke zpracování daného námětu. Rožnovská arteterapie zprostředkovává motiv (pohádky, mytologie, přísloví) a na základě individuálního zážitku z vytvořeného díla, který je doprovázen komunikací mezi klientem a arteterapeutem, dochází interpretací díla k objevování čehosi lidsky podstatného. Stimulující motivy vedou k poznávacímu přesahu za hranice individuálního zážitku ve smyslu jeho kulturního zobecnění. Vnitřní svět klienta pracuje a krystalizuje. Arteterapeutickou konstrukcí a rekonstrukcí směřuje klient k nalezení slabých míst v dispoziční bázi, jejichž vinou nelze uskutečnit bezpečný pohyb mezi světem fikce a světem reálných možností. Doplňuje, přeformovává staré na nové. (Slavík, 1997)

1.2 Vývojová psychologie

Alenka je ústřední postavou knihy od samého začátku. Skrze ni prožíváme celý příběh. Nevypráví ho ona, ale přesto zde vidíme okolní svět jejíma očima. Ona je tou hrdinkou, která nás s ním seznamuje, tak jak ho vnímá, vidí, slyší, pozoruje, komunikuje s ostatními. Sama neví nic o pravidlech podivného světa a neustále se snaží zjistit, co se to tam děje. Alenka je ve středu všeho dění, není nahraditelná. Statečná, chytrá, zvídavá, neposedná, někdy i drzá holčička prožívá příběh, který je přímo pro ni, který může prožít jedině děvčátko s fantazií a velkou představivostí.

Alenčino dobrodružství se děje v době viktoriánské éry, doby, v níž žil autor. Můžu zpozorovat některé normy chování, kterými se Alenka snaží řídit. Například klanění se při vítání s ostatními. Prostřednictvím dialogů s lidskými a zvířecími obyvateli říše divů nacházíme Alenčinu zvídavou a mírnou povahu, která se mnohdy mění v autoritativní a výbušnou, čímž se její povaha vymyká poslušným viktoriánským dívkám.

V knize se uvádí, konkrétně v páté kapitole, že Alence je rovných 7,5 let. V příběhu dochází k Alenčinu vývoji a z hlediska charakteristik vývojových fází dítěte bychom ji v jeho závěru mohli shledat o něco starší.

Nejdříve se věnuji vývojovým obdobím, kterých by se mohl tento věk týkat, tj. předškolnímu a mladšímu školnímu věku.

1.2.1 Předškolní věk

Děti v předškolním věku nedovedou uvažovat komplexněji, vzít v úvahu více než jeden aspekt situace. Nechápou, proč by měli posuzovat situaci z více hledisek. Jestliže chybí představa o možné pluralitě názorů, pak schází impulz k hledání objektivní pravdy. (Vágnerová, 2014, str. 178) Dítě ani nenapadne, že by jeho způsob uvažování mohl být nesprávný a nepřesný. Dle Vágnerové se poznávací *egocentrismus* projevuje ulpíváním na vlastním názoru a opomíjením jiných, které mohou být odlišné, a zahrnuje přesvědčení, že tento názor je jediný možný. Je to typ myšlení, který vychází z bezprostředního vztahu mezi vjemem a představou, případně jiným symbolem. Kvalita subjektu je významnější než kvalita objektu.

Egocentrická řeč má pro dítě velký význam. Vyjadřuje slovně své pocity, řídí své vlastní jednání, dává si různé pokyny, připomíná si, co má nebo nesmí dělat. Komentováním svého jednání si napomáhá pochopit situaci. Používá řeč pro sebe, je to řeč, která nehledá posluchače a nepotřebuje ho.

Fenomenismus je důrazem na určitou zjevnou podobu světa, eventuálně na takovou představu. Pro dítě je důležité, jak se mu situace jeví a fenomenismus v jeho myšlení je tím, co udává důraz na zjevnou podobu světa. Svět je pro ně takový, jak vypadá, jeho podstatu vesměs ztotožňuje s viditelnými znaky. V poznávání světa hraje u dítěte významnou roli představivost, informace o

světě podléhají fantazijnímu zpracování a intuice zatím vládne nad logikou. „U dítěte se uplatňuje magická sféra v myšlení i v jednání. V myšlenkové oblasti je to zážitek nadpřirozeně působící síly, jíž užívá dítě k výkladu a porozumění dějů, jež by při své nevyspělosti jinak nedovedlo pochopit.“ (Kratina, str. 130) *Magičností* fantazie si pomáhá při interpretaci dění v reálném světě, a tak se jeho poznání může zkreslovat (Vágnerová, 2014).

Dětské myšlení zvláště předškolního věku je *antropomorfní (anthrópos=člověk, morfé=podoba).* Pavel Říčan (2006) ho vysvětluje tak, že dítě připodobňuje neživé věci, stromy, zvířata, hvězdy atd. k člověku, předpokládá, že myslí, cítí, hněvají se, jedí. Není vždy jasné, co už je jen hra a co je míněno docela vážně. Maminka „vaří autu benzin“. (Říčan, 1995)

Názorné myšlení, které v tomto období převládá, je představově symbolické a *antropomorfní*, kdy zvířatům a neživým objektům jsou přisuzovány lidské vlastnosti, dítě lépe rozumí světu, když jej tak může interpretovat.

Způsobem, kterému se říká *arteficialismus,* si dítě vykládá vznik okolního světa, respektive jeho typických znaků: někdo jej udělal. Například hory vznikly tak, že někdo nasázel kameny a ty mu vyrostly a podobně. (Vágnerová, 2014 str. 179)

V tomto období jsou emoce dost intenzivní a snadno přecházejí z jedné kvality do druhé, například střídání smíchu a pláče. Většina prožitků je i v této době vázána na aktuální situaci, bývají nějak spojeny s momentálním uspokojením či neuspokojením. Postupně se vyvíjí emoční paměť, a tak si dítě dokáže vzpomenout na svoje dřívější pocity.

Dítě se dokáže vcítit do emočního ladění jiného člověka, zvláště blízkého. Dovede se chovat *altruisticky*, umí projevit empatii a snaží se pomoci, když je jiné dítě či dospělý v nesnázích Začíná i lépe rozumět svým emočním prožitkům a může je i snáze ovládat. Dále se rozvíjí sebehodnotící emoce související s uvědoměním sebe sama, své vlastní osobnosti, díky které prožívá dítě pocity hrdosti na své kompetence nebo chování. Vzhledem k přetrvávajícímu egocentrismu mohou jít tyto projevy do velkých rozměrů.

Identifikace s rodiči slouží jako obohacení dětského *sebepojetí*. Obvykle posiluje sebevědomí dítěte a zároveň mu napomáhá diferencovat žádoucí i nežádoucí vlastnosti a projevy chování, které by mělo, nebo naopak nemělo mít. Langmeier (2006) zdůrazňuje, že prosté napodobivé hry malého dítěte předchází procesu identifikace. (Langmeier, Krejčířová, 2006, str. 304)

Nově se objevují *pocity viny*, které jsou vázány na dosažení určitého stupně morálního uvažování, na přijetí obecných pravidel chování a ztotožnění s nimi. Dle Eriksona (2002) je v této etapě lidského života úkolem dítěte osvojit si základní postoj zodpovědnosti za své činy a úspěšně se vyrovnat s konfliktem iniciativy. (Erikson, 2002)

Nebezpečí tohoto stadia spočívá v pocitu viny, který plyne z uvažovaných cílů a výkonů, do nichž se dítě pustilo ve své bujné radosti z nové pohybové a mentální síly. Jde o skutky agresivní

manipulace a donucování, které brzy překročí hranici výkonné kapacity organismu a mysli, a tudíž si vyžádají rázné pozastavení plánované iniciativy jedince. Neúspěch vede k rezignaci, pocitu viny a úzkosti. „Příliš citlivé svědomí může podlomit iniciativu. Někteří lidé se celý život úzkostně trápí obavami, že udělají něco špatného, že někomu ublíží, že poruší normu, kterou stanovila autorita – ať lidská nebo božská. Mívají strach i z vnějších autorit, ale tím se nedejme zmýlit. V podstatě jde o to, že jejich „vnitřní hlídač“ je chladný a krutý, neudobřitelný. Člověk s přecitlivělým svědomím se bojí autorit, protože si do nich promítá svou vnitřní autoritu. Jde tedy o to, aby „vnitřní hlídač“ dokázal také chválit a odpouštět. (Říčan, 2006, str. 146)

Dětská sexualita a incestní tabu, kastrační komplex a superego se zde propojují k vyvolání oné specificky lidské krize, během níž se dítě musí odvrátit od výjimečného pregenitálního napojení na své rodiče k pomalému procesu, v němž se z něj stává rodič, nositel tradice. Dochází zde k transformaci v emocionální složce jedince, kde se štěpí potenciální lidská sláva a potenciální celková destrukce. „Fragmenty instinktů, které dříve napomáhaly růstu jeho dětského těla a mysli, jsou nyní rozdvojeny na část dětskou, která zvěčňuje bujnost růstových potenciálů, a část rodičovskou, jež podporuje a zvyšuje tendenci k pozorování sebe sama, vedení sebe sama a trestání sebe sama.“ (Erikson, 2002)

1.2.2 Školní věk

Rozvoj myšlení mladších školáků se projevuje používáním takové strategie uvažování, která se řídí základními zákony logiky a respektuje vlastnosti poznávané reality. Dětské poznávání se stává flexibilnější, objektivnější a přesnější, než bylo v předškolním věku. Myšlení mladšího školáka je vázáno na realitu. To znamená, že je schopen uvažovat o něčem určitém, co sám zná, i když není objekt jeho úvah aktuálně přítomen. Chce vědět, jaký skutečný svět je, podle jakých pravidel funguje, eventuelně jak jej lze ovládat. (Vágnerová 2014)

Proměna způsobu myšlení se projevuje v úvahách o okolním světě, o jiných lidech i o sobě samém. Malý školák si uvědomuje, že lidé mohou mít různé názory, potřeby či důvody ke svému chování. Významnými charakteristikami konkrétního logického myšlení mladších školáků je podle Piageta (1970) schopnost decentrace, která dovoluje, aby vedlo dítě skutečný dialog s druhými jedinci a aby s nimi vstupovalo ke spolupráci (Piaget 1970, str. 11). Dokáže posuzovat skutečnost z více hledisek a brát v úvahu různé souvislosti a vztahy. Opouští způsob, který byl omezující, ale na druhé straně mu pomáhal, protože poznávání zjednodušoval. Nyní je již schopno pochopit, že ostatní mohou určitou situaci interpretovat jinak než ono samo.

Ubývá egocentrického chápání příčinnosti, školák si už nemyslí, že je středem veškerého dění a že se ho tudíž musí všechno nějak týkat. Už ví, že mnohé události mohou mít docela dobře příčinu, která s ním nesouvisí. Stejně tak začíná chápat, že pouhá časová souslednost nebo prostorová blízkost nemusí být pro vysvětlení nějakého jevu důležitá.

Revervizibilita neboli vratnost je také významným bodem v přeměnách uvažování dítěte. Školáci začínají chápat vratnost různých proměn, respektive myšlenkových operací. Už vědí, že když něco uděláme, situace se změní. Ale uvědomují si i možnost vrátit ji zpět, do původního stavu. Změna jakékoliv situace už není chápána jako definitivní a neměnná.

Zdrojem jistoty pro školáka jsou pravidla, která jsou stálá, tudíž náhoda pro něj představuje znehodnocení významu daných pravidel a může se tedy stát zdrojem nejistoty. Chápe ji jako důkaz skutečnosti, že svět nefunguje, jak má a to dítě nechce připustit. Nahodilost je i pro mladší školáky obtížně pochopitelná a proto nepřijatelná. (Vágnerová 2014, str. 273)

Myšlení mladších školáků je konkrétní a realistické. „Zpravidla je realismus školáka zprvu závislý na tom, co mu autority (rodiče, učitelé, knihy) povědí, je to realismus naivní a teprve později se dítě stává kritičtějším, a tedy i jeho přístup ke světu je „kriticky realistický“ – to už se ohlašuje blízkost dospívání.“ (Langmeier, Krejčířová, 2006, str. 118)

Děti tohoto věku dovedou uvažovat o tom, co znají, ale příliš se nezabývají úvahami o jiných možnostech, s nimiž se nikdy nesetkaly. Úvaha o něčem takovém by jim připadala nesmyslná, protože když něco neexistuje, tak nemá cenu o tom přemýšlet.

Děti přejímají názory dospělých a nepochybují o nich nejen proto, že jsou pro ně autoritou, ale i proto, že jejich sdělení chápou jako danost.

Emoční vývoj

Zrání dětského organismu, především CNS, se projevuje zvýšeným emoční stability a odolnosti vůči zátěži. V tomto věku bývají děti optimistické a mají tendenci interpretovat veškeré dění pozitivním způsobem. Pokud dojde k nějakému výkyvu, mívá obvykle jasnou příčinu. (Vágnerová, 2014)

Ve školním věku, přibližně kolem 10 let, začínají děti chápat emoční ambivalenci. Uvědomují si, že lidé mohou mít smíšené či dokonce protikladné pocity, že se pozitivní a negativní emoce mohou vyskytnout současně a mohou se vztahovat ke stejnému objektu či události.

Ve školním věku se rozvíjejí emoce spojené s představou, školáci si dovedou představit, jak se lidé mohou za různých okolností cítit. Dovedou projevit a porozumět pocitům úlevy, lítosti, či zklamání. Dovedou mluvit o tom, co jim vadí. Předškolákům by něco takového samozřejmě vadilo také, rozdíl je v tom, že by neuměli zdůvodnit, proč je to tak štve.

Ve školním věku se v rámci zpřesňování sebepojetí rozvíjejí i sebehodnotítcí emoce. K jejich rozvoji přispívají nové zkušenosti vyplývající ze srovnání vlastního výkonu a chování ve škole s projevy ostatních dětí, ale i z hodnocení dospělých a vrstevníků. Školáci si uvědomují i jedinečnost sebe sama. V 10 letech vědí, že se v mnoha směrech liší od ostatních, i když se jim zase v něčem jiném podobají, že mají své typické znaky a projevy, např. v tom, jak prožívají, uvažují i vypadají. Sebehodnotícím emocícm, jako jsou pocity viny, zahanbení či hrdosti, už

školáci také lépe rozumějí. Takové emoce tvoří jednu ze složek sebepojetí, ovlivňují úroveň sebelásky a sebeúcty. „Každý nový hodnotící soud, který je dítě schopno pochopit, znamená i riziko negativního posouzení sebe samého.“ (Říčan 2005, str. 166)

Vztahy s lidmi mohou dětem sloužit jako emoční opora, ale i jako zdroj nejistoty a strachu. Pro mladší školáky představují takovou oporu především rodiče, u dětí středního věku jsou to stále častěji i vrstevníci. Postupně se rozvíjí schopnost ovládání různých emocí. Nárůst schopnosti ovládat vlastní emoce se projeví zlepšením sociální adaptace. Život ve vrstevnické skupině přináší důležité emoční zkušenosti, ať už vyplývají z poznání projevů jiných dětí či z jejich reakcí na chování daného jedince. Pro vyjádření různých emocí i způsobu, jak to udělat, platí v dětské skupině určitá pravidla, která vymezují, co je přípustné a co ne, a děti se je naučí respektovat. Aby je vrstevníci akceptovali, musí se naučit potlačovat takové emoce, jako je vztek, škodolibost či závist.

Chování, postoj k pravidlům

Ve školním věku ovlivňují rodiče rozvoj dítěte. Vykonávají většinu rozhodování, jsou vzorem nějakého způsobu chování, mohou být reálným modelem pro učení nápodobou či v rámci identifikace, ale i ideálem, jemuž by se chtělo dítě přiblížit. Rodina je zatím reálně fungujícím zázemím, ale postupně se mění ve spíše symbolický zdroj jistoty. V této samozřejmosti a jistotě je zakotvena i spolehlivost všech hodnot a norem, podle nichž rodina žije. Normy a hodnoty jsou dítětem akceptovány jen tehdy, pokud jsou spojeny s představou trvalosti řádu vnějšího světa, jehož základ představuje rodina.

Chápání času a prostoru

Chápání času je závislé na způsobu uvažování mladších školáků. Pro dítě raného školního věku má čas stále především konkrétní význam, posuzuje jej ve vztahu k určitému dění a k sobě samému jako subjektu, který v dané době něco dělá nebo prožívá. Ke konci mladšího školního věku se dle Eriksona (2002) dítě učí, jak získat uznání výrobou věcí. Zažilo pocit definitivnosti vyplývající z toho, že pro ně neexistuje v lůně jeho rodiny žádná praktická budoucnost, a tak je připraveno pustit se do daných dovedností a úkolů, které zdaleka přesahují možnosti pouhého hravého projevu jeho orgánových módů či slast z fungování končetin. Rozvíjí pocit přičinlivosti, to znamená, že se přizpůsobuje umělým zákonům světa nástrojů. Završit výrobní proces je cílem, který postupně nahrazuje rozmary a přání hry. Jeho hranice ega zahrnují jeho nástroje a dovednosti: pracovní princip jej učí radosti z dokonalé práce prostřednictvím stálé pozornosti a neutuchající píle. V tomto stádiu číhá na dítě nebezpečí v pocitu nedostatečnosti a méněcennosti. Pokud zmalomyslní nad svými nástroji a dovednostmi či nad svým statusem mezi partnery v užívání nástrojů, může je to odradit od identifikace s nimi a s určitou částí světa nástrojů. Ztráta naděje na takové „sdružování při činnosti“ může dítě stáhnout zpět do izolovanější, méně nástroji ovlivňované rodinné rivality oidipského období. Dítě si nedokáže poradit se svým vybavením ve

světě nástrojů a v anatomii a pokládá sebe sama za tvora odsouzeného k průměrnosti či nedostatečnosti. (Erikson, 2002)

Toto období se liší od předchozích v tom, že není obratem od vnitřního převratu k novému ovládání. Freud (1969) nazývá toto období latentním, protože prudké pudy jsou obvykle nečinné. Je to však pouze klid před bouří puberty, kdy se všechny dřívější pudy znovu objevují v nové kombinaci a jsou podřízeny genitalitě. (Freud, 1969)

Dle Eriksona (2002) je toto období z hlediska sociálního rozhodující. Z hlediska psychosociálního vývoje se jedná o fázi *výkonnost x méněcennost*. Vzhledem k tomu, že přičinlivost znamená dělat věci vedle ostatních a s nimi, dochází v tomto období k prvnímu setkání s dělbou práce a příležitostí diferenciace. Dochází k cílevědomému osvojování dovedností a dalším zkušenostem mimo rámec rodinného kruhu. (Erikson, 2002)

Jako nebezpečí v tomto období můžeme chápat vlastní omezení jedince a zúžení jeho horizontů. Díky převládajícímu pocitu méněcennosti může dítě ztratit naději na dosažení vlastní výkonnosti a to může vést k tendenci k izolovanosti. Učí se získávat uznání produkováním věcí. „Pokud však přijme práci jako svoji jedinou povinnost a „to, co funguje“, jako jediné kritérium hodnot, může se stát konformním a nemyslícím otrokem techniky a těch, kteří ji mohou využívat (Erikson, 2002, str. 237)“.

1.3 Vývoj a práce dětské představivosti od počátku ontogeneze

„Vědomá duševní aktivita je doprovázena a podporována, udržována, oživována, ovlivňována nevědomou fantazií, která začíná v dětství, která se primárně zabývá biologickými procesy a vztahy a které podléhá symbolickému přepracování.“ (Rycroft, 1993, str. 46)

Již v samých počátcích ontogeneze se duševní realita v podobě myšlenek, představ a emocí dítěte konfrontuje s realitou fyzickou vnímanou vnějšími smysly. Někde mezi tím vzniká potenciální prostor, který umožňuje dítěti propojit a zpracovat vnímání vnějšího světa a světa vnitřního. Prvním nejdůležitějším zástupcem potenciálního prostoru je přechodový objekt, kterým se stává jako první matka. Náhradu matky jako primárního objektu dítě uplatňuje nějaký dobře uchopitelný předmět, jako je např. cíp látky, nebo panenka, a uchyluje se k němu, není-li matka nablízku. Tulí se k němu, drží ho nebo si s ním hraje. Přechodový předmět je duševním výtvorem dítěte, avšak je nutné poznamenat, že dojem úplné náhrady matky za panenku by znamenal špatné vnímání reality, šlo by tedy o halucinaci. Potenciální prostor je myšlen jako bezpečný prostor, který vzniká za dobrého fungování matky, která se úspěšně ladí na chování dítěte a uspokojuje jeho potřeby. Ladí se na jeho chování a poskytuje iluzi, že dění kolem něj vychází z jeho přání. Přirozeným ubýváním matčiny péče, je dítě tlačeno do vlastní aktivity směřující k utváření přechodového objektu. Jak dítě začíná používat artikulované zvuky jako „máma“, „táta“, může přechodový objekt představovat slovo. (Winnicott, 2018, str. 19)

Děti kolem věku 2-4 let pojímají svět kolem sebe v modalitě tzv. psychické ekvivalence. Tento modus se vyznačuje tím, že se dítě neodlišuje svou osobní hypotézu o realitě od jejího ověření. Své předpoklady nebo přesvědčení považuje za správné. (Slavík, 2005)

S postupným vývojem dítě objevuje svět svou zvídavostí a tak zpracovává realitu. Zpracovává ji především formou hry, která je důležitou součástí života. Hrát si je dětskou přirozeností. Hrát si s něčím na něco znamená představovat si, že cosi je „jakoby" něco jiného. To zvláštní předstírání není lží, ale nahrazuje určitou situaci, kterou si dítě „nanečisto" zkouší a snaží se obstát, vyřešit konflikty, ve kterých je bezmocné (protože dospělí jsou v přesile), něco nesrozumitelného pochopit, osvojit si to. Dítě se seberealizuje se a zakouší své reakce a činy. Vžívá se do různých situací, které zažilo, vidělo a něčím ho zaujaly, a vypořádává se s nimi. Hra není hrou proto, že při ní může dítě projevovat sebevědomí a dosahovat seberealizace, ale naopak toto vše v ní může zažívat právě proto, že je to hra. Nabývá tak vlastní zkušenosti.

Hra se stává potenciálním prostorem, kde prvním zástupcem potenciálního prostoru je matka.

Při myšlení v představách se nám všem objevuje aha-zážitek při náhlém vhledu do situace. Člověk, který se hodiny mořil s nějakým problémem, rázem přijde na jeho řešení. Jak popisuje Říčan (2006): „Představa je odlišná od věci, kterou si představujeme, je to něco jiného! Patří k představované věci, ale není s ní totožná, nýbrž reprezentuje ji. Věc, která zde právě není, je možné nějak zastoupit, napodobit. Dítě si to takhle nemůže říci, ale jedná tak, jako kdyby si to řeklo. Vidíme to dobře na jeho hře: Hraje si na umývání nádobí, i když tu právě není matka, kterou by bezprostředně napodobovalo. Co tu není, je možné symbolizovat nějakou jinou věcí - na tomto objevu se zakládá symbolická hra. Proto může být kostka ze stavebnice docela dobře koláčem." (Říčan, 2006, str. 105)

Přibližně v pěti letech dítě dokáže rozumět chování jak svému, tak i druhých v termínech duševních stavů. Chápe, že tyto stavy jsou pouze reprezentacemi, které mohou být chybné a také se mohou měnit, protože je zde řada dalších možných úhlů pohledu.

Kolem sedmého roku hrové modelování reality ustává. Jakmile je dítě schopno logicky myslet, ztrácí imaginativně-emotivní hrová aktivita svůj význam. „Fantazírování" se sice udržuje dále, co však mizí, jsou jeho vnější projevy. Hra se stává pořád důležitou součástí, ale mění se její forma, např. skupinové hry. Skupinová hra přináší vedle nutnosti osvojení a respektu pravidel i zážitek konfrontace s druhými, napomáhající k adekvátnosti sebepoznávání. (Slavík, 2005)

II. Fantazie, imaginace, sny, surrealismus

2.1 Imaginace

Imaginativní vstup do vlastního obrázku v arteterapii přináší možnost cesty: u něčeho se zastavit, případně setrvat, něčeho dalšího si v obrázku všimnout, pobýt se svým obrázkem, popřípadě dojít za obzor viděného k něčemu dalšímu, co bylo zatím skryté podobně (Perout, Lhotová 2018, str. 117). V dalších řádcích se zabývám imaginací blíže, vysvětluji její funkci a význam a využití.

Čačka (1999) vysvětluje, že člověk má schopnost vyvolávat v mysli obrazy a představy, které se mohou vázat k předchozí zkušenosti jako vzpomínky, mohou však i tento „materiál" přetvářet a vytvářet jiné představy. Imaginací má schopnost uchovávat a operovat s obrazy předmětů a jevů, popř. s jejich symbolickou, analogickou stránkou a dospět tak sny, hrou, či uměleckou aktivitou až k zobrazení často již slovy nevyjádřených komplexních souvislostí. Myšlení a imaginace jsou významnými složkami v celku duševního dění osobnosti. Převažování některé z těchto složek vyvolá zákonitě neharmoničnost a neadekvátnost poznávání, prožívání i chování, nedostatky v sebezažívání, sebeformování a tak podobně. Imaginací se člověk otevírá na jedné straně možnosti porozumění světu a na druhé straně možnosti porozumění sobě samému. Imaginace je obraznou formou cítění a myšlení neboli formou skrytého významu nevědomí. Díky imaginativně-emotivním procesům dokážeme např. poeticky vnímat, nebo emocionálním hodnocením řešit samotným rozumem již neuchopitelné otázky, např. o smyslu života. K imaginaci se váží pojmy symbol a znak. Ve výtvarné tvorbě, jakož i v jiných činnostech, se imaginace projevuje nejprve symptomaticky (náznakově) a pak symbolicky. Symptomem vizuální imaginace je fragment obrazu již viděného a prožitého. Symptomatické a zároveň symbolické jsou například naše sny. Snové symboly mají oproti symptomům syntetizující náboj, jsou výrazem celistvé zkušenosti. (Čačka a kol., 1999)

Výrazem osobnosti není jen úmyslně vytvořené dílo, ale i sdělení jiného druhu jako je metaforický ráz – gesto, pohyb. Každé takové sdělení nese stopu subjektivního náboje představ a pocitů. Ne vždy se mohou výrazy stávat srozumitelnými a my jsme mnohdy odkázání na prosté přijetí a pochopení, než aby byly určeny k porozumění.

Metafora je znázornění jednoho předmětu skrze předmět jiný (v poezii přenesení jednoho slovního významu na jiný předmět, původním slovním označením logiky nesouvisejícím). Zejména svět dítěte lze na základě jeho dynamické imaginativní povahy označit za metaforický. Metafora je pro dítě komunikativním prostředkem podobajícím se šifře – prostředkem existenčně

důležitým. Metafora tedy umožňuje vyjadřovat významy, které logicky uspořádanou strukturou jazykových znaků nejde sdělit.

Děti mají přirozený sklon k vyvolávání a spojování představ nejrůznějšího druhu. Iniciování představivosti dítěte je komunikativním aktem mezi dítětem a světem. Řetězce vnitřních představ jsou spojovány jednotným rytmem. Imaginativní procesy umožňují navazovat soulad vnitřního a vnějšího „rytmu“, a to jednak vnitřně intuitivně – to znamená, že se na svých ryze soukromých představách a pocitech cítíme se světem sjednoceni, a jednak expresí – zvnějšněním představ v grafickém nebo plastickém projevu, kterým tuto zkušenost sdělujeme ostatním. Komunikace se světem, směřující do oblasti imaginárna, má fenomenální povahu, ale zároveň je postavena na antropologicko-mytologickém základu. Jsou v ní iniciovány latentní obsahy, tj. momenty prožitého, silné emocionální okamžiky, afekty a podobně, také obsahy archetypálního rázu. (Čačka a kol., 1999)

2.1.1 Aktivní imaginace

Metodu aktivní imaginace znovuobjevil C. G. Jung a zavedl ji do psychoterapie. Nalezl ji při aktivní práci se sebou samým a zjistil, že se tu setkává s něčím, co lidé znali již dávno před ním, nejspíš od samého zrodu představivosti – s rozhovorem s vlastní duší, respektive se zástupci nevědomé části vlastního Já. (Seifert, Seifert, Schmidt, 2004, str. 7).

Prostřednictvím obrazů, otázek a odpovědí aktivní imaginace nacházíme svůj osobní přístup k vnitřní skutečnosti a její síle. *Já*, se kterým komunikujeme ve vnitřních dialozích, je základem sebereflexe, jež musí být rozšířena na vztah k bytostnému *Já*. Bytostné *Já* nelze spatřit. Je nám zprostředkováno světem idejí, jež se nazývají myšlenky nebo sny a které se vynořují v našich hlavách v podobě vnitřních obrazů, představ a příběhů a jejichž úkolem je vést člověka k vědomí.

V hlubinné psychologii, a zvláště v aktivní imaginaci, je cílem zaměřit se na poznání souvislostí. Vzájemným propojením všeho, co se vyskytuje ve světě vnějších a vnitřních jevů můžeme vnímat jedno jako ekvivalent druhého, a tak dosáhnout nového pochopení. Emoce jako bolest, zoufalství, smutek, agresi, lásku, štěstí, radost a podobně nás pozvedají ze stavu pouhých účastníků života do pozice vnímajících a poznávajících bytostí. Aktivní imaginace je jakousi kultivací vědomí, znamenající práci na afektech, emocích a pocitech. Aspekty, které jsme potlačili, kterých jsme si dosud nebyli vědomi, chtějí přestat žít ve stínu, chtějí být ozářeny vědomím. Nejprve slouží jako palivo k provedení imaginace a posléze se zušlechťují. Důsledkem je vzklíčení silnějšího soucitu a schopnost vidět ostatní takové, jací jsou, aniž by došlo k další projekci vlastních potlačovaných pocitů. Vše, s čím se v aktivní imaginaci setkáváme, přichází z oblasti stínu a konfrontací s nimi je můžeme přijmout a zpracovat. C. G. Jung praví: „Duše je samoregulující systém.“

Aktivní imaginace se provádí tak, že začneme nějakým obrazem a sledujeme, jak se začne rozvíjet a měnit. Každý duševní obraz, který tímto způsobem pozorujeme, se začne přetvářet, a to

na základě spontánních asociací. Jestliže se objeví postava, která hovoří, řeknu, co mám na srdci a vyslechnu si, co mi chce říci, mohu se zeptat svého afektu: „Co ode mě chceš? Kdo jsi?“ Tímto analyzuji své nevědomí, nebo také poskytnu nevědomí, aby analyzovalo mě. A tak krok po kroku dosahuji sjednocení vědomí a nevědomí, bez něhož není individuace možná. Důsledným trénováním pozornosti přicházejí další možnosti pokračování v cestě se svým vnitřním průvodcem.

„Pro postavy, které se v aktivní imaginaci vynořují z nevědomí, je typické, že často stojí blíže realitě než příslušná osoba ve svém běžném vědomí já, které je často zamlženo předsudky, zkraty a falešnými souvislostmi.“ (Seifert, Seifert, Schmidt, 2004, str. 73)

2.2 Fantazie

„Fantazie pochází z řeckého a latinského slova phantasia - představa obecně, později mentální zobrazení, odtud i představivost a imaginace.“ (Jebavá, 1997, str. 48)

Fantazie se uplatňuje v tvůrčí činnosti, rovněž však v denním snění, v bdělém stavu, ale i ve spánku.

V široce pojaté definici považujeme za fantazii „kteroukoliv duševní činnost“, jejímž prostřednictvím se vytváří něco nového (Rozet, 1977, str. 4,293).

Fantazijní představy jsou reprezentací něčeho, co v této podobě neexistuje. „Fantazií je od skutečnosti emancipované a jí neomezované tvoření nových názorných kombinací operováním s představami (aglutinací, schematizací, stylizací, zvětšováním, zmenšováním, synkretizací, symbolizací, animizmem, magizmem a podobně), uskutečňované vědomou, ale i podvědomou aktivitou.“ (Čačka, 2001, str. 37) Žádná tvořivost a kombinační schopnost se neobejde bez fantazie. V duševním dění existují závažné projevy, imaginativně-emotivních funkcí, bez kterých by nebylo možné porozumění předcházející verbalizaci, vyhodnocování znaků neverbální komunikace a podobně.

2.2.1 Funkce fantazie

Z hlediska primární a sekundární funkce, jak ji rozděluje Josef Viewegh, lze primární fantazii vymezit jako jednu z forem reakcí člověka na objektivní realitu, vyjadřuje tendenci člověka nabýt jisté (subjektivní) nezávislosti vůči realitě, snahu emancipovat se od ní. Člověk se prostřednictvím fantazie vnitřně osvobozuje od jednoznačně vymezených podmínek vnějšího světa, nebo od určitých vnitřních prožitků. Fantazijní projev je ve své podstatě výrazem vnitřních tendencí člověka žít a realizovat se ve svém vlastním jedinečném, zvnějšku ničím neohrozitelném světě. Takže ve fantazijní aktivitě můžeme spatřovat jeden ze zvláštních způsobů seberealizace. Jedinec si vytváří jakýsi fantazijní prostor, který lze charakterizovat jako určitou míru subjektivně

prožívané nezávislosti individua na objektu. K rozšíření fantazijního prostoru nám díky své mnohovýznamnosti pomáhají metafory a symboly. (Viewegh 1986, str. 38)

Sekundární funkcí fantazie je tvořivost a s ní související kreativita. Kritéria pro posuzování kreativity jsou ovlivněna i historicky, kdy určitá doba nebo sociální formace například „nevidí“ nebo „nechce vidět“ kreativní důsledky nějakého objevu či nějaké myšlenky. Od kreativního produktu přecházíme k jeho blízkému tvůrčímu procesu. Známý a nejvíce propracovaný je Guilfordův model inteligence, v jehož struktuře autor rozlišuje tři skupiny faktorů: myšlenkové operace, myšlenkové obsahy a myšlenkové produkty. (Guilford, 1959) Každý z těchto faktorů tohoto modelu odpovídá určitým schopnostem, z nichž některé lze označit jako tvořivé. Individuum, osoba, je tedy terénem, na němž se člověk v průběhu ontogeneze jako osobnost vytváří. Osobnostní vlastnosti jsou jakousi syntézou dílčích psychických funkcí, procesů, prožitkových obsahů, zkušeností, způsobů chování a jednání, nejsou však syntézou mechanickou, nýbrž individuálním výběrem, více nebo méně uvědomělým výtvorem jedince. Osobnostní původ fantazie lze velmi názorně dokumentovat například na historii vzniku známého Rorschachova testu, tím, že pokusná osoba projikuje do fantazijních výtvorů vlastní osobnostní tendence jako postoje, přání a podobně. Viewegh také vysvětluje: „Abychom mohli vnější svět, objektivní realitu nějakým způsobem psychicky i fyzicky „uchopit“, včlenit ji do lidského světa, socializovat ji, musíme ji prožít.“ (Viewegh, 1986, str. 55)

Arteterapie maximálně využívá funkce kreativity v tvorbě akvarelového zpracovávání malby, kdy je využíváno vody a barvy, kde se na základě nejen náhodného splynutí barev utváří výtvarný artefakt. To, co autor vytvoří, zároveň vnímá a určitým způsobem sám hodnotí. Člověk se pokouší ve výtvarném zpracování zachytit a uspořádat zkušenosti do smysluplného celku, aby se mu z horizontu jeho prožívání neztratil smysl jeho bytí. (Perout, 2019, str. 19)

Pokud jde o dětskou fantazii, je natolik silná, že dítě často považuje neskutečné za skutečné, respektive prožívá děje, které si vyfabuluje, jako reálně existující. Každý jedinec se oddává neustávajícímu lidskému úkolu udržet vnitřní a vnější reality oddělené, a přitom ve vzájemném vztahu. Jak tedy poznáme, že jedinec již není „nohama na zemi“? Svět je jedincem rozlišován z hlediska subjektivního a objektivního. Stupeň objektivity, na nějž spoléháme, když hovoříme o vnější realitě z hlediska jednotlivce, se různí. Do určité míry je objektivita relativní pojem, protože to, co je objektivně vnímáno, je do určité míry subjektivně utvářeno. Pro mnoho jednotlivců zůstává vnější realita do určité míry subjektivním jevem. V extrémním případě jednotlivec halucinuje buď v konkrétním okamžiku, nebo obecně. Z pohledu psychiatrie se takové vnímání označuje jako schizoidní, člověk žije s pocitem disociace, pak dochází k pocitům, že je něco špatně, a chce pomoci. Touží po dosažení celistvosti, tedy stavu časoprostorové integrace. Halucinace jsou snové jevy, které vešly do bdělého života, denní události a vzpomínky na věci, které se staly, byly vtaženy do oblasti spánku a snových formací. Jak to, že lidé, kteří mohou vést spokojený život a dokonce vykonávat práci, která je výjimečná, mohou být schizoidní či

schizofreničtí? Psychiatrickým hlediskem jsou uvedeni jako nemocní, protože mají slabý smysl pro realitu. Je třeba také říci, že jiní, kteří jsou pevně ukotveni v objektivně vnímané realitě, jsou nemocní opačným směrem, a sice tak, že nejsou dostatečně v kontaktu se subjektivním světem a s tvůrčím přístupem k realitě, jsou odcizeni svým snům. (Winnicott, 2018, str. 95-99)

Psychická rovnováha, která je základem veškeré rovnováhy a intelektuální integrace, je možná, jen když se umožní nebo napomůže, aby integrace formálních prvků pod hladinou vědomí se mohla uskutečnit, což se zvláště děje v představivé činnosti všeho druhu – v denním snění, v spontánním rozvíjení fantazie, tvořivém projevu barvou, čarou, zvukem, slovy.“ (Read, 1967, s. 217) Read charakterizuje pokusy o převádění nevědomých obsahů do vědomě prožívaných představ jako projekci „beztvarého“ do „dobrého tvaru“ (gestapismus).

2.3 Sny

2.3.1 Snění

Snění dle Černouška (1988) je fantazijní proces vztahující se k minulosti nebo budoucnosti. Snění o budoucnosti obsahuje projekci (promítnutí vlastních obsahů mysli, stavů a sklonů), je to vědomé vytváření imaginárního světa, v němž člověk realizuje neuspokojené potřeby. Sen je charakteristickým produktem fantazie, který má svůj původ v nevědomí, je doprovodným jevem spánku, je spontánní a vylučuje prvky vědomého zaměření (Černoušek, 1988).

2.3.2 Sen a řešení problémů

Svou neočekávanou kombinatorickou silou mohou přeskupit jednotlivé prvky problému do nových, netušených souvislostí. Sen přivede problém do nových okolností, neboli přerámuje problém originálním způsobem a ukáže to pravé a jedině možné řešení. Poskytne nový vhled do situace. Ovšem mysl člověka, který se problémem zabývá, na to musí být připravena. (Černoušek, 1988, s. 104)

2.3.3 Regrese ve snu

Regresí psychické činnosti ve snu rozumíme návrat snícího já z rozvinuté vyšší psychické činnosti na úroveň primitivnější, jednodušší, vývojově dřívější. S jistou dávkou licence můžeme regresi označit za infantilizaci myšlení. Nebo v jiném podání za odklon od racionálního, logického myšlení k myšlení, které splňuje přání. Od kontrolovaného průběhu psychické činnosti ke spontánním obrazům. Tím však nijak neříkáme, že by takové vývojově dřívější myšlení bylo méně hodnotné. Naopak, v určitých případech, kdy není svázáno diktátem logiky, bývá dokonce i velmi tvořivé. Nebo hravé. Jako myšlení dětí, které není obtěžkáno předsudky, hotovými soudy a diktátem logického vyplývání.

2.3.4 Dětské sny

Sny dětí odrážejí psychickou úroveň rozvíjejícího se organismu. V nezastřené podobě často splňují přání. V dětských snech se objevují ty starosti a zájmy, kterými děti žijí ve svém každodenním rytmu. Snové představy dětí nebývají složitější než jejich myšlenky v bdění.

Ve věku tří až čtyř let to jsou sny krátké, zpravidla fragmenty statického charakteru, postrádající dynamický prvek. Dějiště snů zpravidla bývá umístěno doma, ve snech vystupují členové rodiny a domestikovaná zvířata, která ovšem mohou představovat lidské bytosti, podobně jako v pohádkách - polidštěná zvířata jsou častým motivem. Epizodické sny bývají vyvolány tělesnými podněty, často také vzpomínkou z předcházejícího dne. Ve věku pěti, šesti let se sny téměř zdvojnásobují, obsah dostává dynamické prvky, děj se příslušně zaplétá. Po dovršení šestého roku dětské sny sice neobsahují tak pestré fantazie jako sny dospělých, ale jsou poetičtější než sny mladších dětí. Snový scénář pozvolna nabírá narativních forem, přináší složitější materiál. Častou náplní snu jsou dětské hry, což je celkem přirozené, protože se jedná o každodenní zaměstnání dětí. Do snů začínají vstupovat i krátké imaginární obrazy, jakoby promítané diapozitivy z exotických zemí. Není nepochopitelné, že sny v této době často předvádějí přání stát se kompetentní dospělou osobou – a k tomu má sen značné množství znázorňovacích prostředků.

Ukazuje se, že snít sny je činnost, která se v průběhu dětství skutečně vyvíjí a nabývá na funkční složitosti podobně jako jiné psychické schopnosti a dovednosti. A není pochyb o tom, že se ve snech v průběhu dětství zrcadlí prožívaná dramata růstu, individuálního vývoje.

2.3.5 Symbolická řeč snů

Problém symbolů ve snech je ožehavou otázkou. Není totiž vždy jisté, jak se rozhodnout, je-li nějaký snový obraz symbolem něčeho jiného, nebo je-li tím, čím je, to znamená tím, co právě znázorňuje. Záleží na dvou okolnostech: Na významu symbolů, které jsou platné a srozumitelné pro většinu lidí, protože se utvářely v dlouhém procesu historicko-kulturního vývoje, a na významu symbolů, které mohou platit individuálně, být symbolické pro individuálního uživatele-snícího jedince. Je to vždy snící člověk, který rozhodne o tom, je-li nějaký obraz symbolickým vyjádřením, poukazujícím na něco dalšího, nebo nesymbolickou kopií nějaké vzpomínky. Za symbolem cítíme ještě něco více. Máme pocit nedokončenosti. Cítíme, že to není ono. Tušíme, že za obrazem snu jsou skryty ještě nějaké další významy. (Černoušek, 1988)

2.3.6 Denní snění

Hanscarl Leuner (1997) jako zástupce přístupu katatymního prožívání obrazů vychází z hlubinné psychologie, poznává z obsahu denního snu symbolická znázornění nevědomých, případně

předvědomých konfliktů a uvádí ve své knize, že psychika je zřejmě spontánně puzena k tomu, aby ve své optické fantazii obrazně znázornila sama sebe. Pacient pasivně zavře oči a poddává se bez jakéhokoliv chtění a očekávání. Po několika minutách vznikají optické fenomény samy o sobě. Z více zlomků obrazů zpočátku nesmyslných vznikají scény v zářivých barvách odpovídající niterným obrazům, které mají charakter vjemu. Ke scénickým obrazům se rozvinou adekvátní nálady, city a afekty, například dobrá nálada. Od katatymních obrazů ke snu je jen krátký krok. Ve spontánním myšlení v obrazných pásmech se ukazuje, že se v optických imaginacích vracejí zákonitosti snu. Leuner (1997) také připomíná, že symbolické obsahy mají víceznačný význam a nelze se opírat o pouhý výklad snů. Jde především o důležitou emoční prožitkovou rovinu. (Leuner 1997, str. 44)

2.4 Surrealismus

Počátky surrealismu navazovaly na dadaismus, ze kterého přišlo mnoho umělců, surrealismus má však výrazně širší rozsah. Zatímco Dada byl negativní odpovědí na první světovou válku, surrealismus měl pozitivnější názor – tj. svět může být změněn a transformován do místa lásky, svobody a poezie. Surrealismus (na rozdíl od dadaismu) vypracoval systém, který byl schopen reagovat na společenské, filosofické, umělecké a jiné otázky a problémy své doby.

Roku 1924 vydal André Breton (zakladatel a hlavní teoretik surrealismu) *Surrealistický manifest*, v tomto roce začal vycházet časopis *La Révolution Surréaliste* (*Surrealistická Revoluce*), kde dostávali prostor především surrealisté. V Surrealistickém manifestu Breton definoval surrealismus jako „*čirý psychický automatismus*“, kde je cílem posílit písmem, kresbou a výrazovými prostředky všeho druhu skutečnou funkci myšlenky. Tím myslel, že se jedná o rozumem nekontrolovatelný proud asociací – při tvorbě měl být umělec ponořen sám do sebe a bez jakékoli rozumové kontroly či záměru zaznamenávat stavy své duše. Toto své nitro a své sny samozřejmě také zkoumali, a to i pod vlivem drog, a uměle u sebe navozovali (či se o to pokoušeli) stavy porušení psychické rovnováhy (extatické, hypnotické, ale i psychopatologické). Tato definice byla následným vývojem surrealismu pojímána velmi volně a ukázala se jako velice životaschopná s možností dalšího rozvoje. Pro tento cíl jim poskytl teoretický a filosofický základ především Sigmund Freud.

Freud, vídeňský profesor psychiatrie a tvůrce psychoanalýzy, zabývající se také psychologií snů, vydal roku 1900 objevnou *Knihu snů*. Vždy tušil, že sny nejsou nahodilým přílepkem psychické činnosti ve spánku, naopak, že mají význam a lze je včlenit do souvislostí bdělého psychického života. Začíná chápat, že sny mohou být jazykem, jímž psychické hlubiny, ztracené vzpomínky a zapomenuté prožitky, skryté běžnému každodennímu vědomí, mohou promlouvat. Postupně se stává konkvistadorem „královské cesty“ k nevědomí, na níž se zpravidla setkáváme se sny.

Slovy anglického historika filmu a profesora Petra Hamese, „je surrealismus cesta do hlubin duše podobně jako alchymie a psychoanalýza. Na rozdíl od nich to však není cesta individuální, je to kolektivní dobrodružství. Švankmajer. (2001, str. 129) Kolem surrealismu existuje stále celá řada nedorozumění. Kunsthistorici ho považují za umělecký směr meziválečné avantgardy, jiní jeho jménem označují vše vymykající se logice a realitě, politici toto slovo začali užívat jako synonymum nesmyslu. To co je na surrealismu stále živé, jsou jeho postoje ke světu, k životu. (Švankmajer, 2001)

2.4.1 Kořeny surrealismu

Kořeny surrealismu můžeme v jistém smyslu najít už v dávných dobách. Draci a démoni zaplňovali již prastaré fresky a středověké tryptichy. Italský renesanční malíř Giuseppe Arcimboldo (1527 – 1593) používá k zachycení lidské tváře ovoce, květiny, hmyz, nebo ryby, například v díle Rudolf II. Jako Vertumnus, či Košík s ovocem. Bylo také mnohokrát konstatováno, že Arcimboldova metoda odpovídá principu koláže či asambláže, jak jej rozvinul zejména surrealismus, to jest principu, jenž spojuje v jeden celek protikladné či různorodé motivy či obrazy a jenž je zároveň bazálním organizátorem básnického výrazu jako takového – v surrealistické terminologii je tento princip označován jako „přemisťování vjemů“ či „krátká spojení“. Hermetickou konotaci této metody jako esence analogického myšlení jsme už mohli zaznamenat a jistě můžeme formulovat předpoklad, že právě zde leží jedno z ložisek arcimboldovské fascinace. Vzdyť tajemství transmutace, která je zároveň transformací, metamorfózou a nikoli metaforou, toť živé jádro básnického, surrealistického názoru, jehož nejvyšší ambicí zůstává nikoli ozvláštnit, ale „proměnit život“ – a to je zároveň výsostná ambice magického (alchymického) vnímání i prožívání světa. (Švankmajer, 2004)

Holandský malíř Hieronymus Bosch (asi 1450 – 1516) vyobrazuje s velkou fantazií zvířata, části lidských těl, stroje, démony a děsivá monstra. Znázornění můžeme vidět např. v jeho díle *Zahrada pozemských rozkoší* – triptych zobrazující ráj s Adamem a Evou s mnoho podivuhodnými zvířaty, pozemské rozkoše s řadou nahých postav, s ovocem a děsivými ptáky a fantazijním zobrazením hudebního pekla trestajícího hříchy. Je však pravděpodobné, že jeho obrazy měly v té době spíše moralizující záměr než prozkoumávání zákoutí své duše, tak jak pojímali surrealismus jeho stoupenci, kteří v něm hledali uvolnění lidské kreativity. Malíře, jako je William Blake, autor exaltovaných zjevení, Franciso Goya a jeho noční můry, považuje surrealismus za své „předchůdce“, kteří vnitřním zrakem nazírali onen dynamický model, jejž posléze, při různé míře stylizace a v odlišných ideových plánech a kontextech, fixovali do podoby výsledného díla (Švankmajer 2005, str. 25).

Surrealismus pracuje s tím, že je objekt umístěn do pro něj neobvyklého prostředí, spojuje věci zdánlivě nesourodé s cílem šokovat a donutit nás podívat se na svět jinak.

Psychoanalytik Telerovský v souvislosti psychoanalýzy se surrealismem vysvětluje, že v průběhu vývoje dochází k postupnému nahrazování vnějšího modelování reality prostřednictvím hry k relativně adekvátnějšímu verbálně-racionálnímu postihování reality, stále však zůstává dostatek prostoru k postihování jejích širších aspektů názorně prožitkovou cestou prostřednictvím výtvarného umění, poezie a podobně. Také se zmiňuje, že „pohlédneme-li na psychoanalýzu, tuto metodu bychom mohli označit též jako tvořivou hru, tedy relativně neúzkostnou, ba někdy radostně napínavou záležitost na jedné straně a dramatický boj s odpory, provázený strachem na straně druhé. Odkrýváním a vracením se do kdysi ztraceného a vytěsněného vytváříme zcela nové formulované zkušenosti. Tedy objevujeme, poznáváme a tvoříme sebe sama. Stává se zápasem o vzrušující svobodu člověka a jeho mysli, o rozšíření hranic lidské senzibility imaginace a reflexe.“ (Telerovský, 2020)

Psychoanalýza je velmi specifická metoda zkoumání psychické reality a nevědomých duševních procesů a obsahů, založená na použití volné asociace, naslouchání a interpretace. Jde o subjektivní a emocionální záležitost, během níž se setkávají dvě mysli, dvě nevědomí ve specifickém rámci. Jde o proces naslouchání „neznámému a cizímu“ v nás, který umožňuje uvědomovat si, jak jsme se stali tím, kým jsme, a jak jsme ve své dosažené vnitřní uspořádanosti, konfliktnosti a neúplnosti propleteni se světem, druhými lidmi, se sebou samými a s vlastní tělesností. Jazykem pudové teorie bychom řekli, že při psychoanalýze se zbavujeme libidinosní vazby strnule konfliktní či traumatické zátěže a umožňujeme uvolněnému libidu volně se vázat na objekty, představy či myšlenky a vyživovat psychickou strukturu. Přestane-li libido psychickou strukturu vyživovat, duševní struktura se začne hroutit a uvolní cestu destruktivním silám. Člověk se stane náchylným ke všemožným kompenzačně symptomovým, nebo společensky deviovaným řešením či ustrnutím, nebo duševně umírá. V obecné rovině nejde o to přizpůsobovat, nebo normalizovat člověka podstupujícího psychoanalýzu a „hygienizovat“ jeho nevědomí, nýbrž umožnit nalézt klíč k opravdové hře na objevování, poznávání a tvorbu sebe sama a světa, v němž žije, ke hře, která bude pořád zpochybňovat zavedené pořádky i sebe sama. (Telerovský, 2020)

Obrátíme-li se k schizofrennímu procesu, Syřišťová (1994) vysvětluje, že když se obrysy vlastního já i vnější reality hroutí – jsou propustné, jedinec osciluje mezi úplnou autistickou izolací a bezbranným vydáním na pospas vnějším podnětům. Integrující osa vědomé psychické aktivity se ztrácí, mizí hranice mezi subjektem a objektem. Jedinec žije v převráceném světě, v němž subjektivní představa se stává realitou a realita subjektivní představou. Upadá do fází zlomu, v nichž cítí, že se všechny jeho dosavadní jistoty zhroutily, kdy vypadl radikálně z běžných pravidel hry. Svět lidí i věcí se stává najednou zcela nesrozumitelným a přízračným.

Nemocný ve fázi vykolejení z naučených konvenčních pravidel a norem hledá mnohdy se sebezáchovnou nutkavostí opěrný bod, tvar, jehož by se zachytil, hledá, nebo tvoří nové formy a způsoby pochopení či vyjádření sebe a světa. V právě v této fázi, v níž nemocní hledají nové vyjádření pro nově spatřenou skutečnost a také nejvíce tvoří s obrovskou záchovnou silou,

nacházíme řadu styčných bodů s genezí umělecké tvorby, s fází inspirace u umělců, která je rovněž stavem změněného vědomí, zvýšené senzitivity a napětí a potřeby nekonvenčního uchopení nově objevené reality. Převážná většina schizofrenní tvorby, literární či výtvarná, je vysoce expresivní a symbolická – má úzký vztah k surrealismu.

2.5 Výtvarná tvorba schizofreniků

Schizofrenní výtvarné i literární produkce lze přijímat jako neobvyklá kreativní sdělení, z hlediska obsahového rozboru často s výrazně osobní symbolikou, těsně související s prožitkovým světem a situací nemocného jedince. Schizofrenní kreativita má terapeuticky a lidsky významný cíl: možnost spontánního sdělení, sebevyjádření a vyjádření jinak neuchopitelného světa, možnost komunikace. Kreativní činnost je někdy potencí s obrovským nábojem, ale pacient, který není pánem svého díla a „dirigentem“ svých prožitků, snů a představ, infiltrujících ostrůvkovitě do vědomé sféry, potřebuje zejména v této incipientní fázi nezbytně pomocnou ruku v „tvarování“ – opěrný bod, osu, kolem níž může začít jeho tvůrčí činnost krystalizovat.

Co se týče specifických rysů schizofrenní kresby, jak pronáší Syřišťová (1994), musíme je brát se značnou rezervou. Vedle prací, vyjadřujících pocit hlubokého ohrožení a osamocení, úzkostného neklidu, který vyúsťuje někdy do výtvarného agramatismu a dezintegrace, spatříme někdy obrazy zastaveného času, „zmrazených“ dějů do chladné strnulosti, anorganické neslučitelnosti s čímkoli živým. Jsou to mnohdy krásné, zvláštní nehybné krajiny s fantastickými tvary, jež připomínají stylizované minerálie, kobercové motivy aj. Jindy vidíme prostor, nabitý až po samý okraj stereotypně se opakujícími ornamenty, jindy zmrzačené figury, surrealistická monstra s různými disproporcemi, zmnoženými hlavami a končetinami, rozpadlou fyziognomii člověka a zvířat, symbolické exprese „explozivních situací“, bludišť bez východiska, „strnulých tanců v kruhu“, obrazy zániku světa. Všechna tato vyjádření, nebo alespoň většina z nich, jsou spíše pomocníkem v odhadu situace nemocného než choroby v tradičním psychiatrickém slova smyslu. Rovněž formální originality, neperspektivní vyjádření prostoru řazení objektů vedle sebe a nad sebe, prolínání různých pozic figury z různých pohledů jsou typické pro schizofrenní vyjadřování. Stačí si vzpomenout na některé známé kubistické, expresionistické nebo surrealistické umělecké výtvory.

Z hlediska obsahového rozboru schizofrenních výtvorů je nápadná vysoce osobní symbolika, související s prožitkovým světem nemocného, projevuje se jak ve výběru motivů, tak ve volbě barev, někdy rytmu linie apod. Podíl individuální historie ve výtvarných projevech schizofreniků je velmi častý, podobně tak i projekce obsahu bludů i halucinací. Z hlediska formálních znaků se jeví jako významné: barokně vyzdobené formy, přeplněné plochy až po okraj ornamentálními

stereotypiemi, perseverace motivů, figur, symbolů v celé sérii, vpravení prvků písma, kombinace člověka s neživými objekty, obrazový nebo slovní „salát“ a tak dále. (Syřišťová, 1994)

„Schizofrenní tvorbu lze někdy považovat za nezáměrný, ale citlivý seismograf životního ladění člověka, který nese v sobě krajní úzkost a vzpouru proti emocionálnímu moru a odlidštění v etapě přetechnizovaného, přeracionalizovaného a spotřebního světa. V technokratické, konzumní a v podstatě antikulturní společnosti, jež preferuje úspěšné manažery a pružně konformní jedince bez vlastního názoru a tvořivé fantazie, se v podstatě nemohou schizofrenici „uzdravit“. Jejich síla a převaha spočívá nikoliv ve vitalitě, ale v imaginaci. Není v úspěšné přizpůsobivosti za každou cenu, ale v hledání životního smyslu.“ (Syřišťová, 1994, str. 132)

III. Symboly a archetypy

3.1 Archetypy a symboly v teoriich C. G. Junga a S. Freuda

V příběhu Alenky vyhledávám některé aspekty, které vysvětluji z Freudovy a Jungovy teorie.

3.1.1 Jungovy archetypy

V příběhu Alenky vyhledávám některé aspekty, které vysvětluji z Freudovy a Jungovy teorie.

Podle Junga je každý archetyp ve své podstatě nevědomým psychickým faktorem, jehož obsah není možné přeložit do intelektuálních pojmů. Na základě vlastní psychologické zkušenosti ho tak můžeme popsat a vynést tak říkajíc na světlo celou síť asociací (M.L. von Franz, 1998). Archetypový obraz není jen myšlenkový vzorec, je také emocionální zkušeností jedince.

Archetyp je součástí imaginativních představ. Archetypu (z řec. archaios starý, původní, existující od počátku, typos, stopa, otisk, podoba, postava, forma, charakter, obsah, téma, vzor, příklad, obrys, znak, dojem) v grafických projevech znamená ideální tvar, který je prototypem věci nebo ideje. Rozluštění archetypu, zašifrovaného v grafickém symbolu, předpokládá „imaginativní úsilí“ (jako ve snech). Při pohybu archetypů – jejich vstupování do obrazných představ – se ne vždy uplatňuje čistý automatismus. Archetyp se objevuje v nepřehledných souvislostech a je třeba vynaložit určité úsilí na jeho objevení. Imaginace uvádí archetyp v život. Jung svoji teorii o funkci snu, stejně jako Freud, odvodil od svého postoje k nevědomí, které považoval za stejně důležité v udržování rovnováhy lidské psychiky. (Jung, 2004, str. 140)

3.1.2 Freudovy symboly

Symboly využíval Freud především při výkladu snů.

Svými výzkumy potvrdil, že existují symbolické vztahy mezi snem a nevědomím. Podstatou symbolického vztahu je srovnání, ale nikoli srovnání libovolné, protože s čím nějaký podmět nebo děj můžeme srovnat, se také vyskytuje ve snu jako jeho symbol a pojem symbolu nelze přesně ohraničit. Musíme tedy položit otázku, kde vlastně máme hledat společný znak, který pak při bližší úvaze můžeme odhalit. Typické věci, které bývají ve snu symbolicky znázorňovány jako jsou lidské tělo jako celek, rodiče, děti, sourozenci, narození, smrt, nahota, a převážně sexuální symboly, jako jsou mužské (hole, tyče, deštníky, nože, šavle, pistole a revolvery, vodotrysky, konve, lampy, kladiva balóny, vzducholodě, létání, plazi, ryby, hadi, ale i klobouky a pláště) a ženské (dutiny, šachty, jeskyně, nádoby, lahve, krabice, schránky, kufry, pouzdra, kapsy skříně, kamna, místnosti, dveře, ale také stůl, kniha, hlemýžď, škeble, jablka, broskve, les, křoví a

zahrada). Také tvrdí že: „Výklad spočívající na znalosti symbolů není nějakou technikou, která by mohla asociační techniku nahradit, pouze ji doplňuje.“ (Freud 1961, str. 95)

Jako příklad uvádí Freud (1961) symbol domu jako lidského těla. Rozvinutím tohoto obrazu dostávají pak symbolický význam i okna, dveře a vrata jakožto otvory vedoucí do tělesných dutin a podobně fasády, ať už hladké, nebo balkóny a výstupky (silně vyvinuté prsy: Na té je čeho se podržet), kterých se lze zachytit. Tatáž symbolika se najde i v jazykovém úzu, když například o někom tvrdíme, že mu straší na půdě, nebo ve věži. Též místnost otevřená nebo zavřená má podobně symbolický význam a klíč, kterým se otevírá, je bezpečně mužský symbol.

K porozumění dětským snům není zapotřebí žádné analýzy a jiných technik a dalšího doptávání. Je třeba připojit kousek vyprávění ze života tohoto dítěte. Sen je reakcí duševního života během spánku na denní prožitek a znázorňuje nezahalené splnění přání formou halucinačního prožitku. Tedy dochází k přeměně myšlenky v zážitek. (Freud 1961, str. 113)

Zamýšlím se tedy nad způsobem vyprávění, jakým je Alenka zpracována a kraj divů mi připadá jako snový stav, kdy si Alenka zpracovává zážitky z denního života.

3.1.3 Zvířátka v říši divů

Jung

Projev archetypu zvířecí formou obecně patří k teriomorfismu bohů a démonů a má stejný psychologický význam. Zvířecí podoba ukazuje na to, že obsahy a funkce, o něž jde, se dosud nacházejí mimo lidský dosah, v oblasti mimo lidské vědomí a tudíž se podílejí na světě jednak démonickém a nadlidském, jednak zvířecím a podlidském. (Jung, 1998, str. 294)

V pohádkách se často setkáváme s motivem zvířat jako pomocníků. Chovají se lidsky, mluví lidskou řečí a vyznačují se moudrostí a věděním, které jsou lidské moudrosti a vědění dokonce nadřazeny. (Jung, 1998, str. 295)

Animus je na jedné straně zlý duch a na druhé zvíře, které pomáhá. Když na sebe vezme animus podobu zcela destruktivního ďábelského ducha, musí na pomoc přijít instinkt. (M.L. von Franz, 1998, str. 145).

Anima je chaotickým puzením k životu, tajné vědění, skrytá moudrost. (Jung, 1998, str. 131)

Hlavní terapeutickou sílu vidí ve vyprávění archetypového příběhu. „Archetypové vyprávění“, je vlastně imaginativní aktivita vytvářející přechodný prostor, kde se lidé mohou setkávat navzájem i každý sám se sebou. Sám symbolický proces, jak je vyjádřený v pohádce, může plnit funkci „přechodového objektu“. (Winnicot, 2018)

Zvíře je identické s tím, co jsme do něj promítli. Podíváme-li se na příběhy o zvířatech, tato zvířata jsou lidská, protože ve skutečnosti nezobrazují instinkty zvířat, ale naše zvířecí instinkty a v tomto smyslu jsou skutečně antropomorfní. (M.L. von Franz, 1998, str. 28)

Děti dávají v určitém věku přednost příběhům o zvířatech.

Freud

Divoká zvířata znamenají smyslně vzrušené lidi, dále zlé pudy, vášně. (Freud, 2007, str. 117)

Malá zvířátka znamenají děti, děti a sourozenci bývají symbolizovány jako nepříjemný hmyz. (Freud, 1969, str. 144)

Mezi základní složky osobnosti dle Sigmunda Freuda patří *Id*, Ego a Superego. *Id*, neboli „ono“, či instinkt je dle teorie osobnosti její nejnižší složkou. Podle Freuda je u *id* všechno založeno na uspokojování slasti a *id* tento rys našeho nevědomí představuje a zastupuje. Je složkou vrozenou, primární je pro něj dosahování slasti – usilování o nebo vyhledávání toho, co daného člověka uspokojuje. *Id* je názvem pro vášně, pudy, přání, touhy, spontánnost. Jeho protiváhou je Ego, „já“, řídící se principem reality.

Sebezáchovu a uchování druhu shrnul pod pojmem eros a proti němu postavil nehlučně pracující pud smrti neboli pud destruktivní. Pud se obecně chápe jako jakási pružnost všeho živoucího, jako snaha obnovit dřív existující situaci, která byla zrušena zásahem zvenčí. Tuto v podstatě konzervativní povahu pudů objasňují jevy puzení k opakování. (Freud, 2007, str. 68)

3.1.4 Král a Královna (matka a otec)

Jung

Archetyp matky má velké množství aspektů, jako je vlastní matka a babička, nevlastní matka a tchýně, Matka boží, panna, v širším smyslu: církev, univerzita, město, půda, nebe, země, les, moře a stojaté vody, hmota, podsvětí a měsíc, v užším smyslu jako místo porodu a plození: pole, zahrada, skála, jeskyně, strom, pramen, hluboká studna, křtitelnice, květina jako nádoba (růže a lotos), v nejužším smyslu děloha: každá dutá forma, pec, hrnec, jako zvíře kráva, zajíc a vůbec zvíře, které člověku pomáhá. Výčet pouze naznačuje podstatné rysy archetypu matky. Jeho vlastnosti jsou mateřské, tedy jako magická autorita ženství, moudrost a výšiny ducha mimo rozum, to co je dobrotivé, pečující, snášenlivé, poskytující růst, plodnost a potravu, místo magické proměny, pomáhající instinkt, to co je tajné, skryté a otravující, vzbuzující strach, neodvratné. Protikladnost formuloval Jung jako milující a strašnou matku. Z historické paralely je nám nejbližší Maria, která je ve středověké alegorii zároveň i Kristovým křížem. Pečující a živící dobrota, orgiastická emocionalita a podsvětní temnota jsou třemi podstatnými aspekty matky.

Nositelkou archetypu je v první řadě osobní matka, protože dítě zprvu žije ve výhradné participaci, to znamená v nevědomé identitě s ní. (Jung, 1998, str. 215) Matka není fyzickým, nýbrž i psychickým předpokladem dítěte.

Matka je jako forma, která zachycuje všechno prožité. Vzhledem k ní reprezentuje otec dynamiku archetypu, protože archetyp je obojím, formou i energií.

Ženská část, matka, odpovídá animě.

Freud

Jako císař a císařovna, král a královna, nebo jiné osoby těšící se vážnosti, se ve snu objevují rodiče. Obdobu, že se s rodiči setkáváme ve snu jako s královským párem, najdeme v pohádkách. Mnohé pohádky začínají slovy: „Byl jednou jeden král a královna," čímž se nemíní nic jiného než „Byl jednou jeden otec a matka". Malé děti se nazývají žertem červíčky.

3.1.5 Kraj divů (nevědomí)

Jung

Objev nevědomí patří mezi nejdůležitější objevy moderní psychologie, tj. psychoanalýzy nebo analytické psychologie. C. G. Jung rozdělil nevědomí na individuální a kolektivní, přičemž kolektivní nevědomí představovalo hlubší vrstvu nevědomí než individuální. Nevědomí má větší moc než vědomí, nutí člověka, aby se sebou něco udělal.

V kolektivním nevědomí se nacházejí archetypy – pravzory patřící celému lidstvu bez rozdílu ras, původu, vzdělání apod. Kolektivní nevědomí v sobě zahrnuje modely pro život. Ty v nás dřímají a vynořují se nezávisle na naší vůli a našem vědomí. Obsahuje univerzální symboly a obrazy získané v dávné minulosti. Archetypy se pokládají za prapůvodní univerzální vrozené formy, pudové vzory vnímání, myšlení, chápání, jednání, cítění, tendence druhu reprodukovat stejné nebo podobné představy. Jsou v nich obsaženy pravěké zkušenosti lidstva. Tyto obrazy nebo symboly na sebe váží energii a přitahují díky ní obsahy vědomí, které jim vyhovují. Vynucují si pozornost, provokují vědomí, aby se o ně zajímalo. Mají charakter božské, numinózní moci, neboť jdou za svým cílem i přes vůli vědomí osobnosti. Lidská zkušenost zformovala archetypy v průběhu tisíciletí do podoby současných emocí a hodnot.

Konfrontací vědomí s nevědomím se do značné míry rozšíří rozloha, horizonty a bohatství osobnosti, znalost sebe sama. (Jung 1998, str. 144, 60)

Freud

Freud zastával hypotézu, že patogenní vzpomínky a pocity jsou disociovány nikoliv kvůli změněnému stavu vědomí, nýbrž proto, že vlastní obsah těchto vzpomínek a pocitů je zneklidňující, nepřijatelný a v rozporu se všemi pacientovými pocity a představami. Jsou neslučitelné se zbytkem vědomí, a proto jsou z vědomí aktivně vytěsňovány. K dosažení trvalého

odstranění symptomů považoval za nejdůležitější, aby se nepříjemný nevědomý materiál stal obecně přístupným normálnímu vědomí. Zneklidňující vzpomínky, které se vynořovaly během hypnotického transu, opět unikaly z dosahu, když se z transu pacient opět vynořil. V pacientově mysli existovala síla kladoucí odpor, kterou Freud pojmenoval *obranným mechanismem.*

Tato síla aktivně bránila myšlenkám vstoupit do vědomí. Freud prosazoval topografický model mysli rozdělené na tři různé oblasti, jako je nevědomí obsahující nepřijatelné myšlenky a pocity, předvědomí obsahující přijatelné myšlenky a pocity, které je možné přivést do vědomí, a vědomí obsahující myšlenky a pocity dostupné neustále. Freud se rozhodl pro metodu volných asociací, kdy je pacient v bdělém stavu a říká, co ho napadá, aniž by se snažil své myšlenky nějak cenzurovat, nebo vybírat. Má se stát pasivním pozorovatelem proudu vědomí. Jeho volný proud myšlenek obsahuje skryté představy a pocity, které nevpouští do vědomí. Také ke snům Freud přistupoval jako k volným asociacím a zabýval se jejich výkladem. (Mitchel, 1999)

3.2 Osm archetypů dle Christophera Voglera

Americký scénárista, autor a pedagog Christopher Vogler, byl inspirován spisy mytologa Josepha Campbella, které podrobně popisovaly archetyp v klasické mytologii. Vogler vytvořil dokument The writer´s Journey Mythic strukture for wirters, kde se setkáváme s podrobným popisem osmi archetypů hlavních postav.

Na základě této struktury jsem zpracovala filmovou verzi Alenka v říši divů.

Hrdina

Hrdinkou tohoto příběhu je dívka Alenka. Jejím úkolem bylo především dospět, uvědomit si kdo je, a nabýt tak schopnosti se rozhodnout, co je pro ni důležité. Stojí před úkolem zabít Tlachapouda, který podporuje krutovládu Srdcové královny. Poražením Tlachapouda se nastolí vláda Bílé královny, která upřednostňuje mír.

Tím, že Alenka prochází různými situacemi, poznává další postavy, něco prožívá, začíná se vnitřně měnit. Zažije si vlastní zkušenost a na jejím základě se stává celistvější.

Mentor

Mentor je moudrý, radí hrdinovi, dodává kuráž, má autoritu. Objevuje se vždycky, když se hrdina nachází v beznadějné nebo zoufalé situaci, zkouší morální schopnosti člověka a jeho dary závisí na této zkoušce. Psychologicky mu odpovídá Self, hlubinné Já.

Za moudrého starce by se dal považovat houseňák Absolón, který Alenku uváděl do pochyb o sobě, ale tím ji zároveň pobízel k tomu, aby si více uvědomila sama sebe, co tam dělá a proč tam je. Pomohl jí ukázat cestu. Alenka byla zmatená, protože nechápala, proč má někoho zabíjet, když se jí nikoho zabíjet nechce.

S houseňákem se setkáváme ještě ke konci příběhu, jak se kuklí a říká: „Teď přišel můj konec“. Alenka si myslela, že umírá. Docházelo však k přeměně v kuklu a později v motýla. Může se tak přirovnat k vlastní přeměně Alenky v dospělou rozhodnou ženu, nacházející sama sebe.

Strážce prahu

Strážce prahu testuje hrdinčiny schopnosti a odhodlání. Tím by mohl být zde Pentlochňap, který se objevil nenadále, když Alenka pokračovala na své cestě. Byl velký a hrozivý a všechny, kdo Alenku doprovázeli, chtěl pochytat a odvést na zámek Srdcové královny. Myš mu jehlou vytáhla oko a schovala ho, on však zuřil dále. Rozběhl se na Alenku a ona se k němu postavila čelem a překonala tak strach z něho. Pentlochňap odešel.

Setkala se s ním ještě jednou, když střežil vorpálový meč na zámku Srdcové královny. Přinesla mu jeho oko a on se stal krotkým a povolil jí vzít si meč. Dalo by se říci, že zkrotila strážce prahu. Ochočila si svůj strach. Nestala se jeho obětí. Nabývá své nebojácnosti a přeměňuje svůj strach v odvahu.

Posel

Posel může oznamovat touhu po změně, potřebu vymanit se ze stereotypu. Po změně Alenka přímo volala, když byla na vlastních zásnubách, které byly zahájeny, aniž by se jí někdo ptal, zda stojí o lorda Hamishe.

Ze všeho ji vytrhl bílý králík, kterého následovala, a ten ji zavedl do Podzemní říše. Díky němu se tedy uvedla do snu, ve kterém si řeší nejasnosti.

Svůdce

Svůdcem je ten, kdo se může vyptávat, klamat, vydávat se za přítele, uvádí nás v pochybnost, vytváří napětí, ukazuje sebe samého v jiném světle. Chrání, a zároveň svede z cesty. Nicméně ztráta této postavy je asociována se ztrátou smysluplné životaschopnosti.

Svůdcem v příběhu by mohla být postava prince Ilosovice Stayna, srdcového kluka (spodek – vrchní velitel červených srdcových vojsk Srdcové královny). Štíhlý, hodně vysoký muž ve středních letech. Má za úkol najít Alenku a dovést ji k Srdcové královně, která chce překazit záměr utnutí hlavy Tlachapoudovi.

Když se Alenka octne u zámku, princ ji zpočátku nepoznává, neví, kdo to je, ale spatří v ní animu, zatouží po ní a svádí ji.

Stín

Stín se stává protivníkem, jehož úkolem je ničit, utvářet konflikt s hrdinou. Představuje všechny zloduchy a nepřátele, včetně „vnitřního nepřítele“. Představuje sílu potlačených emocí, např. nejtemnější hrdinovy touhy, ale i odmítané pozitivní kvality.

Stínem je Srdcová královna. Chovala se velmi zaujatě vůči všem, vládla ve svém království a jeho pravidla si utvářela sama. Cokoliv jí nešlo po chuti, kdokoliv jí odporoval, utnula mu hlavu a bylo po problému. Dělala vše, jak si zamanula. Své poddané zohavovala tím, že jim přilepila velký nos, podbradek, úškleb či velké břicho. Používala živé prase jako předložku ke křeslu. Hrála golf s plameňákem místo hole a ježek sloužil jako míček. Byla jako malé dítě, které se dostane k moci a dělá, co si zamane. Mohla by se přirovnat k *Id*, které bez spolupráce s rozumem nezná hranic a řádu a může se utopit ve své nekonečné volnosti, která ústí v nesmyslnost.

Nebýt však složky stínu, Alenka by sotva v sobě našla vlastní vzdor, a nemohla by se tak bránit tomu, co se jí nelíbí.

Osudem královny bylo poslání do pustin, kde bude sama s princem Ilosovicem Staynem. Odchází do bludných hlubin nevědomí, kde setrvá nejspíše tak dlouho, dokud jí nebude zase potřeba.

Spojenec

Pomáhá, varuje hrdinu, zlidšťuje, drobně oponuje, připomíná mu úkol. Zobrazuje nevyjádřené, nevyužité části hrdinovy osobnosti.

Spojencem se v příběhu stává Kloboučník, Bílá královna s armádou, myš.

Spojenci Alenku provází cestou, kladou jí otázky, když je Alenka nejistá.

Když Alenka řeší, že nechce Tlachapouda zabíjet, Kloboučník se ptá: „Ztratila jsi svou svoucnost?“ a ukáže na srdce a říká: „Tady něco chybí“.

Kloboučník také odkrývá minulost toho, co se stalo v Podzemní říši, a vysvětluje to Alence. Tlachapoud se vzbouřil a chrlil plameny na města, lidé trpěli. Ve zmatku ztratil chráněnec od Bílé královny vorpálový meč a princ Ilosovic Stayn se ho zmocnil.

Kloboučník je přítelem, který se k Alence neotočí nikdy zády. Jeho zvláštní oblek, obličej, velké oči jsou tak neobvyklé, že kdybychom ho chtěli někam zařadit, nevěděli bychom kam. To nám umožňuje vytvořit si vlastní vztah k této postavě, která vystihuje něco nového, neznámého. Vypadá podivínsky, těžko odhadneme věk vzhledem k jeho chování a vzhledu. Dokáže být legrační, ztřeštěný, a přesto i velice kousavý.

Kloboučníci z doby, kdy se Alenka odehrává, často trpěli otravou rtutí. Anglické přísloví, „potrhlý jako kloboučník“ vychází ze zážitků se skutečnými kloboučníky, kteří tehdy při své práci používali lepidlo s vysokým obsahem rtuti. Měli od ní skvrny na rukou a posléze je připravila o rozum.

Je možné, že Kloboučník je idealizovanou vzpomínkou na Alenčina otce; na tatínka, který Alenku chápal: rušil kvůli jejím špatným snům obchodní jednání, neváhal se jí věnovat naprosto kdykoli. Divák neví, kdy a jak otec zemřel, jisté je, že to pochopitelně Alenku zasáhlo, neboť si byli podle všeho velmi blízcí. Hned v několika situacích na začátku filmu Alenka zmiňuje svého

otce: například na výtku, že si příliš vymýšlí, odpovídá: „*Otec by se zasmál.*“ Nebo říká, že její otec „*před snídaní uvěřil i v šest neuvěřitelných věcí.*“ Alenka by mohla mít v Kloboučníkovi oporu, stejně jako jí byl v reálném světě otec. „*Budeš mi chybět,*“ říká Alenka Kloboučníkovi, kterého musí opustit, protože patří do jejího dětského světa, který Alenka potřebuje uzavřít. Alenka musí nejenom zachránit Říši divů, musí se také definitivně rozloučit se svým otcem.

Bílá královna působí mírumilovným, oddaným dojmem. Jde jí především o to, aby vládlo dobro a harmonie. Je milá a vychovaná, ačkoliv v sobě ukrývá i temnější stránku. Rukama začíná mluvit dřív než ústy, která si žijí tak trochu vlastním životem. Čím bezvládněji pohybuje rukama, tím spíš to působí dojmem, jako by se vznášela.

Myš se také často u Alenky objevuje. Stává se jí pomocnicí, někdy ji provokuje a znejišťuje.

Šprýmař

Narušuje status, může způsobovat chaos, změny, odhaluje pravý stav věci, ze šprýmaře je typický královský šašek, měl privilegium říci všechno, i to, za co by byl jiný popraven.

Postava Kloboučníka utváří nejen archetyp Spojence, ale i Šprýmaře. Např. když ušil Srdcové královně spoustu ozdobných klobouků, při zkoušení si ji zvláštně dobírá a používá ironii.

Obdivuje její hlavu: „Jakou máte velkou hlavu, královno.“

3.3 Symboly – výklad

„Pohádka je kus mocné vnitřní symbolické skutečnosti, která znovu ožívá v každém vyprávění a přirozeně vybízí k interpretaci.“ (M.L.von Franz 1998, str. 8)

„Symbol je cosi, co v mysli podle podobnosti nebo zvyku spojujeme s něčím jiným. Symbolika obvykle vyjadřuje jen charakteristický rys, nikoliv vyčerpávající význam. Je druhem jazyka, způsobu, jak vyjádřit význam.“ (Kenner, 2007, str. 6)

Nora – díra je symbolem otevřenosti, nicoty, nedostatku a hloubky, ale také vstupem do nevědomí.

Hrací karty – větší otevřenost náhodě, štěstí, vlohy, s jakými kartami hrajeme, něco jsme také dostali do vínku, tedy mohou být symbolem genetické výbavy. S kartami se dá podvádět (blafy, náhody, taktika).

Zrcadlo – symbol sebereflexe, cesta do vlastního nitra.

Z hlediska vstupování do aktivní imaginace se zrcadlo může stát jejím pomocníkem. „V zrcadle se setkávám se sebou samým, s vlastní tváří a zároveň s jiným hlasem, který hovoří skrze zrcadlo, a tedy skrze mne. Jsem to tedy já, a přitom to natolik nejsem já, že jsem zároveň prostorem nebo médiem vnitřního hlasu. (...) I zde se velice výrazně projevuje vyrovnávací funkce hlasu

nevědomí.“ (Seifert, Seifert, Schmidt, str. 52) Vnitřním dialogem můžeme proniknout do světa, který leží za námi, do nekonečného světa ducha a duše.

Zrcadlo je důležitým nástrojem kouzelníků a příležitostně vyjasňuje přání a touhy těch, kteří se dívají dovnitř (jako v kouzelném zrcadle ve filmu „Harry Potter a Kámen mudrců“, kde Harry prožívá setkání se svými zesnulými rodiči).

Zrcadlo je symbol nahlédnutí na sebe sama. V pohádce o Sněhurce každý den předstupuje před zrcadlo zlá královna, která se ptá: „Kdo je na světě nejkrásnější?“ Dokud je Sněhurka malé dítě, zrcadlo jí vždy odpovídá, že nejkrásnější na světě je sama královna. Jak roky ubíhají a Sněhurka roste do krásy, i královniny obavy rostou, a proto jednoho dne, když se zrcadla zeptá znovu, zrcadlo jí odpoví: „Jsi krásná, královno, ale na světě je ještě někdo, kdo je krásnější než ty.“ Ne náhodou je právě tou nejkrásnější dívkou Sněhurka. Zrcadlo pouze dělalo svou práci – zrcadlilo.

A v tomto případě zrcadlilo královnin největší strach.

V Andersenově pohádce „Sněhová královna“ zajišťují fragmenty ďáblova zrcadla v oku chlapce Kaie to, že vše špatné a ošklivé se stane nadměrně velké, dobré a krásné zmizí.

„V zrcadle člověk vidí vše obrácené, ale také to, co je za ním, takže se zdá, že zrcadlo vidí víc, než vidí sám sebe. Zrcadlo umožňuje zkoumání vlastního obrazu (zrcadlový obraz), ve kterém lze poznat sebe sama, což může pomoci při utváření vlastní identity. Je to symbol (sebe)poznání, porozumění, jasnosti a pravdy a duše. Může to umožnit stát se vědomým, protože pouze díky zdvojení všeho, co existuje, vzájemnému srovnání dvou pólů, je to pro lidské vědomí rozpoznatelné.“(https://symbolonline.de/)

Havran – podle ornitologů se jedná o velmi chytré ptáky.

Havran byl našimi předky považován za zprostředkovatele komunikace mezi světem živých a mrtvých. Podle staré populární víry se havran málo stará o svá mláďata a vytlačuje je z hnízda, když už je nechce krmit, proto název „havraní rodiče“ nebo „krkavčí matka“ pro láskyplné pečlivé pečovatele, kteří zanedbávají své děti.

Též má význam zralého svědomí.

Havran je poslem zimy, symbolem války a smrti, ale i příchodu dítěte na svět.

Havran a vrána jsou ve svém významu téměř identické. Jsou to ambivalentní symbolická zvířata. Na jedné straně jsou považována za sluneční symboly – jako poslové boha Slunce Heliose, jsou spojena s logickým principem a s významem podobným kohoutovi – ale na druhé straně jsou také předzvěstí katastrofy a jsou spojena se smrtí (společníci bohů, mrtvých, čarodějové a čarodějnice).

V analytické psychologii mají vrána a havran ve snech různé významy. Jako vzdušné bytosti mají přístup do jiné sféry než lidé. Lze je chápat jako posly jiného světa (v bezvědomí) a jako

obraz blížící se deprese. Svou roli hraje také aspekt chytrosti. Havran se může ve snech a představách objevit jako zvíře, které ví, a jako „průvodce duší“ může být nápomocný pro ego snílka jako imaginativní přítel, podobně jako pohádkový hrdina. (https://symbolonline.de/)

Šachy – Hra v šachy se hraje za přispění vlastního úsudku, v porovnání s kartami, kde je více v sázce štěstí, jsou více závislé na našem rozhodnutí.

„Hra v šachy je pravděpodobně indického původu a vždy inspirovala symbolickou reflexi. Na první pohled to vypadá jako čistá válečná hra, ve které jsou dva tábory nepřátelské vůči sobě navzájem a pomocí strategie a taktiky se snaží porazit protivníkovy kousky, prorazit jeho obranné linie a postavit králi mat. Za touto událostí však člověk vždy viděl hlubší význam. Bílá černá deska se 64 poli může obsahovat všechny polární, konfliktní síly (polarita), Symbolizují síly a možnosti, které jsou aktivní ve vesmíru a v životě člověka i v něm samotném, např. den a noc, světlo a stín, pozitivní a negativní. Deska je pak světovou scénou, na které člověk hraje drama svého života. Stejně jako v životě se šachista učí nevyhnutelnou moc zákona příčiny a následku. Má určitou svobodu jít svou cestou a plánovat svůj cíl, ale musí také náležitě zohlednit síly osudu, které ho konfrontují, v podobě nepředvídatelných pohybů nepřítele. Ve svých dobrých pohybech a chybách prožívá neustále se měnící vzestupy a pády naděje a strachu, radosti a smutku, štěstí a neštěstí, až nakonec musí všechny své postavy vrátit zpět do krabice.“

Kočka – znamená svévolnost, nepředvídatelnost, instinktivitu a svobodu. Kočka leží na římském reliéfu u nohou bohyně svobody. Její tiché plížení a náhlý skok dávají kočce něco děsivého. V mnoha legendách se čarodějnice, kouzelníci a démoni objevují v podobě kočky. Pokud se kočičí oči mění v závislosti na dopadu světla, symbolizuje kočka měnící se sílu slunce, měsíce a slávy noci. (https://symbolonline.de/)

Drak – V mytologických představách mnoha národů západní kulturní oblasti ztělesňuje drak počáteční a prvotní síly, které znovu a znovu ohrožují člověka a jeho řádný život. Když lidé fantazírují o původu a prvních věcech v životě, pak fantazírují také o dračích postavách. Draci jsou stvoření chaosu, nepořádku a temnoty. Jejich oponenty jsou bohové a hrdinové, kteří přinášejí světlo, pořádek a znalosti, kteří oddělují nebe a zemi tím, že zabijí draka a nechají vzniknout svět.

„Boj s drakem symbolizuje z hlediska hlubinné psychologie diferenciaci nevědomého obsahu a jeho integraci do vědomé osobnosti, která vždy zahrnuje přetrvávající strach. Obavy jsou však přirozené, často užitečné a smysluplné reakce, které jsou nezbytné pro zdravou životní orientaci. Nejlepším způsobem, jak s nimi zacházet, tedy není potlačovat je nebo je zabíjet, ale aktivně konfrontovat obávaný obsah s nimi spojený. „Draci“ pak mohou také ukázat své pozitivní a prospěšné aspekty, jak je lze najít v myšlenkách Indie, Číny a Japonska. Tam je drak symbolem plodnosti a tvůrčí síly, dlouhého života, štěstí a moudrosti.“(https://symbolonline.de/)

Schody **-** „Výstup (výstup - sestup) ke světlu symbolizují také schody, které jsou znázorněny v egyptských pohřebních člunech. Na nejvyšší plošině babylonského zikkuratu (stupňovitá věž) byl chrám, ve kterém se pravděpodobně konala svatá svatba (spojení nebe a země). Ve středověké představivosti vedlo schodiště ctností do nebeského města (Jeruzalém).

Schodiště, na které je třeba stoupat krok za krokem, jako cestu neustálých rozloučení, které přinášejí změnu, obnovu a transformaci.

V analytické psychologii schodiště symbolizuje někdy namáhavou a náročnou cestu psychologického vývoje a zrání. V procesu individualizace hraje roli obrazu často.“

(https://symbolonline.de/)

Z Freudových bádání o sexuálních symbolech víme, že schodiště a stoupání po schodech ve snu téměř pravidelně symbolizují soulož. Za spánku se probouzí sexuální vzrušení.

Výstup (výstup – sestup) ke světlu symbolizují také schody, které jsou znázorněny v egyptských pohřebních člunech. Na nejvyšší plošině babylonského zikkuratu (stupňovitá věž) byl chrám, ve kterém se pravděpodobně konala svatá svatba (spojení nebe a země). Ve středověké představivosti vedlo schodiště ctností do nebeského města (Jeruzalém).

Růže – v závislosti na stavu vývoje zobrazuje aspekty procesu změny libida na cestě do centra, Já. Růže může stát pro vášně, touhy a svádění, stejně jako pro lásku, nebeskou rozkoš a dokonalost. Ve své hojnosti květin, krásy a vůně je obrazem vitality a radosti ze života, stejně jako v rychle se vytrácejícím obrazu pomíjivosti a smrti. Také s ní je třeba vždy zvážit napětí mezi tvrdými trny stylu a jemností okvětních lístků. To může být připomínkou, že cesta k rozvinutí vnitřní růže sebe a vyššího vědomí může být trnitým, bolestivým procesem.

V helenistické době (Apuleus) se bohyně matky Isis stává bohyní a královnou nebes, jimž je růže zasvěcena. V alchymii znamená růže moudrost. Po překonání dočasnosti to znamená znovuzrození duchovního. V křesťanské tradici je růže květem ráje pro svou hojnost a krásu.

Ve starověku byla například růže během svátků zavěšena na stůl na znamení toho, že by se už nemělo říkat to, co se říká

Králík (zajíc) – V keltském folkloru zajíc představuje spojení s nocí, měsícem a zejména zásvětím, jako průvodce na cestách mezi světy. Tvor se objevuje za soumraku na rozhraní noci a dne. Tři vrhy do roka navazují na symboliku trojnosti. Spojitost s měsícem vytvořila paralelu mezi zajícem a menstruací a z toho vyplývající plodností a láskou.

Patří také mezi pohanská posvátná zvířata. Objevuje se v symbolice jara a Velikonoc, v evropských zvycích je mu připisováno tvoření života a přinášení úsvitu. V křesťanství byl zajíc symbolem bezbrannosti a byl ztotožňován s těmi, kteří věřili v ochrannou moc Krista. Bílý zajíc u nohou Panny Marie představuje morální vítězství nad základními instinkty. Ve starém Řecku

býval darován coby součást námluv. Fungoval jako posel lásky, jehož prostřednictvím bylo možné sdělit romantické city.

V Číně představují zajíci dlouhověkost a schopnost reprodukce. Čínské mýty pojímají zajíce jako ochránce všech divokých zvířat.

Králík také probíhá hranicemi světa a ne vždy je tím, čím se zdá být.

Úsloví „bláznivý jako březnový zajíc“ vzniklo na základě doby páření, kdy se samci honí po polích a pouštějí se do „boxerských zápasů“, aby projevili svou nadřazenost.

Přísloví také říkají: Nebude kupovat zajíce v pytli. Marné je vyhánět zajíce z díry. Králík představuje rychle se pohybujícího poraženého, který zbytečně spěchá místo přemýšlení, ale také pronásledovaného tvora, který dokáže svým důvtipem a rychlostí přelstít své přirozené nepřátele (dokázal napálit i ostatní typické folklorní šibaly jako např. lišku.)

Také se říká: „sbalit zajíčka“, neboli starší žena prahne po mladším muži.

Myš – u germánských národů je myš především zvířetem duše. (https://symbolonline.de/)

Myš je teritoriální zvíře. Teritorium užívá za účelem hledáním úkrytu před nepřítelem a má na něj silnou vazbu. Tento instinkt se odvozuje od vazby na matku. Původním teritoriem mláděte je tělo matky. Teritorium je pocit mateřského lůna, životního prostoru s mateřskými vlastnostmi.

Myš představuje nutkavé noční myšlenky, které nedají spát. Freudiáni interpretují myši obecně jako sexuální fantazie. (M.L.von Franz, 2008)

Stůl, prostřené stoly – ženy, asi pro protiklad, který zde odstraňuje vypoukliny těla, zástupce ženské látky (materie). Stůl jako základ rodinného i širšího společenství, tedy socializace (stolovat, rozluka od stolu, rytíři kolem kulatého stolu). Žena udržuje rodinu, muž bojuje. V arabském světě pozvání do domu k jednomu stolu je významným aktem projevu velké důvěry k pozvané osobě. Rodina drží pohromadě u stolu.

Malá zvířátka, hmyz – jsou zástupci malých dětí, např. nežádoucích sourozenců: být postižen hmyzem – těhotenství. Také by se dalo říci: obtížný jako hmyz, nezničitelný, otravný, člověk se hmyzu trochu bojí. V hororech je často použit zvětšený hmyz působící nebezpečně a nezničitelně.

Meč – symbol moci, zvl. k výkonu a prosazování práva a k rozhodování. Také obraz schopnosti oddělit dobré od zlého, symbol řádu a spravedlnosti. Meče v rukou buddhistických božstev odtínají nevědomost. Negativně představuje hrůzy války, mnozí bohové války a bouře mají jako atribut meč. Také falický symbol.

IV. Alenka v kraji divů – kniha a filmová zpracování

4.1 Lewis Carroll

Charles Lutwidge Dodgson, známý pod pseudonymem Lewis Carroll, se narodil 27. ledna 1832 ve vesnici Daresbury v Anglii. Jeho otec, duchovní, vychovával své potomky na faře. Jako chlapec vynikal Carroll v matematice. Ve věku 20 let mu bylo uděleno stipendium na Christ College. Kromě toho, že působil jako lektor matematiky, byl vášnivým fotografem a psal eseje, politické brožury a poezii.

Carroll trpěl koktáním, ale při rozhovoru s dětmi mluvil plynule. Vztahy, které měl s mladými lidmi ve svých dospělých letech, jsou podstatné, protože bezpochyby inspirovaly jeho nejznámější spisy, ovšem během let se staly tématem znepokojivých spekulací. Carroll rád bavil děti a byla to Alice, dcera Henryho Georgea Liddella, jeho přítele, která se mu stala inspirací jeho nejznámějšího díla.

Alice Liddellová si pamatuje, že trávila mnoho hodin s Carrollem, kdy seděla na svém gauči, zatímco on vyprávěl fantastické příběhy vysněných světů. Během odpoledního pikniku s Alice a jejími dvěma sestrami Carroll řekl, že pro ni napíše příběh o dobrodružstvích dívky v podzemní říši. Kniha byla vydána v roce 1965 pod názvem Alenčina dobrodružství v říši divů (*Alice's Adventures in Wonderland)*. Později Carroll napsal další pokračování knihy Za zrcadlem, a co tam Alenka našla (*Through the Looking Glass and What Alice Found There,* 1871). V době autorovy smrti se stala Alenka nejoblíbenější dětskou knihou v Anglii.

V doslovu knihy přeložené Aloysem Skoumalem se také dovídáme, že kromě psaní vytvořil Carroll řadu kvalitních fotografií, ve své době se řadil mezi nejlepší portrétní fotografy dětí. Portrétní snímky dětí dělal rovných pětadvacet let. Navždy toho zanechal r. 1880, kdy se Alice vdala za jeho žáka Hargrevese.

O prázdninách r. 1867 se Lewis Carroll spolu se svým univerzitním kolegou Liddonem vypravil do Ruska. Cestoval přes Kolín nad Rýnem, Berlín, Gdaňsk, Královec a v tehdejším carském Rusku navštívil Petrohrad, Moskvu, Nižnij Novgorod. Do vlasti se pak vracel přes Kronštadt, Varšavu a znovu přes severní a střední Německo. Zachoval se jeho *Deník* z této cesty.

V Nižném Novgorodě si Carroll, obdařený jemným hudebním sluchem, všiml nezvykle srdceryvných a lkavých melodií muslimského muezzina, prozpěvujícího z věže mešity. Když pak v petrohradském ženském monastýru poslouchal při bohoslužbě zpěv jeptišek, doléhající k němu z neviděného chóru, nejvíce ho dojímal čistý a zvučný hlas jedné nanejvýš dvanáctileté novicky. V *Deníku* o tom zanechal záznam, který patří k nejkrásnějším a nejosobnějším dojmům z celé cesty. Čím to asi bylo, že na něho ten dívčí hlas tak silně zapůsobil? Kdopak ví? Snad se příliš

nezmýlím, když budu hádat a řeknu, že mu hlas té neviděné novicky náhle připomněl jeho mladičkou zbožňovanou přítelkyni Alenku. Tu Alenku, pro kterou napsal své dvě nejlepší a dosud po celém světě čtené knihy o pohádkových dobrodružstvích v kraji divů a za zrcadlem.

Krátce před 66. narozeninami onemocněl Carroll závažnou formou chřipky, která vedla k pneumonii. Zemřel 14. 1. 1898.

Všímám-li si, že Carroll měl v oblibě fotografování malých dětí, zvláště děvčat ve věku kolem desesti let a vzhledem k velké přízni k Alici Liddellové a dalším okolnostem, by se mohla nabízet případná hypotéza pedofilie. To však nemohu tvrdit s žádnou určitostí, pouze ji uvádím z hlediska souvislostí při pohlížení na autorův životopis. V bakalářské práci se zaměřuji na literární dílo, proto se tomuto tématu nebudu více věnovat.

Citáty: „Proč někdy jsem před snídaní věřil až šesti nemožným věcem.“ „Nemůžu se vrátit do včerejška, protože jsem tehdy byl jiný člověk.“

4.2 Nonsens

Dílo je psáno v literárním žánru nonsensu. Vyjádření, eventuelně i děj, postrádají zcela nebo zčásti smysl nebo obsahují zdánlivě nesmyslné prvky. Má velmi blízko k absurditě. Zajímavým způsobem ruší hranice mezi vážným a veselým, hrou a realitou.

Nebylo tedy snadné popsat průběh příběhu. Setkáváme se s různými obrazy, které na sebe (někdy) nenavazují, impulzem k osnování příběhu se stává slovní hříčka, mnohost významů slova, metafora, rčení, kde se zhodnocuje slovo jako zdroj komiky, fantazie, intelektuální hry a stává se dějotvorným fenoménem.

Pro přiblížení zde uvádím některé české spisovatele, kteří v nonsens stylu také tvořili: Karel Čapek (pohádky), Jan Werich (Fimfárum), Karel Žáček (Aprílová škola), Josef Kainar (Nevídáno).

Tento literární žánr mi připomněl myšlení předškolního dítěte, které se vyznačuje především svou útržkovitosí, nekoordinovaností, nepropojeností a chybí mu komplexní přístup.

4.3 Porovnání knihy a filmové podoby Tima Burtona

Režisér Tim Burton natočil film Alenka v Říši divů a využívá zde postav, příběhových prvků a základních témat z knih Lewise Carrolla. Alenka je v tomto filmu už téměř dospělá a vrací se na místa, která navštívila jako malá holčička.

4.3.1 Carollova Alenka

- Je mladší (cca 8 let), v podzemní říši se ocitne, když jí venku na břehu tůňky předčítá její sestra knihu a ona usne.

- Prochází krajinou a na konci se stane královnou, o čemž vůbec neví, že se tak má stát.
- Střetává se s postavami, u kterých má pocit, že ji neustále peskují a něco nařizují. Příkazy jsou nesrozumitelné a někdy nesplnitelné. Zpochybňují, jestli je vůbec Alenka.
- Příběh nevypráví ona, přesto zde vidíme okolní svět jejíma očima. Ona je tou hrdinkou, která nás s ním seznamuje, tak jak ho vnímá, vidí, slyší, pozoruje, komunikuje s ostatními. Je ve středu dění.
- Hraje si se slovy, zpívá, básní.
- Příběh je podtextem veden jako šachová partie a Alenka je jednou z figurek.
- Není zde boj se zlem jako u filmové Alenky, Alenka se pouze konfrontuje s dobrými a špatnými vlastnostmi

4.3.2 Burtonova Alenka

- Alenka je starší (19 let), v podzemní říši se ocitne, když je na zásnubách s lordem, kterého si nechce vzít.
- Měla za úkol zbavit se Tlachapouda, který vládl podzemní říši. Musí pro to něco udělat. Získat vorpálový meč a zabít ho. O královskou korunu tak přijde Červená královna a dostane ji Bílá královna vládnoucí mírem.
- Pochybování Alenky, kdo je, jestli je opravdu Alenka, když neví, co má dělat, jak praví Orákulum.
- Vítězí dobro nad zlem. Poražením Tlachapouda se osvobodí podzemní říše od vlády zlé Červené královny a bude vládnout mír Bílé královny. Alenka tak odchází zpět na zem.

4.3.3 Srovnání

Můžeme vnímat rozdíl také v tom, čteme-li knihu, nebo se díváme na zfilmovanou podobu. Dnešní doba přináší do filmu velké množství efektů a průběh filmu se zrychluje, náš mozek je doslova vtažen do děje.

Knihy samy o sobě jsou fantastická díla, ať se jedná o jakýkoliv žánr, dokáží nám rozproudit představivost, dávají nám pocity volnosti a snění. Filmy nám ukazují už finální vizi a nám stačí „jen“ vypnout mysl a dívat se na svět vytvořený někým jiným. Velkou roli hraje čas. Během chvíle se dozvíme celý příběh. I přes to jsou filmy jakousi formou komunikace a asociace

s ostatními. Každý z nás určitě zažil s druhými konverzaci na téma filmu. Stává se tématem pro diskusi a nutí nás se podívat na film vlastníma očima, sdělit svůj názor a prožitek. Dokáže v nás vyvolat emoce, jako je smutek, radost, soucit, hněv, ale i pláč. Určitě si každý vzpomeneme na nějaký film shlédnutý v kině a ten pocit, který v nás přetrval ještě dlouho poté, co jsme odešli do svých domovů. Zážitek tak silný, že ponořením do děje zapomeneme, kde jsme. S filmem je spojeno imaginárno, protože film nemá reálnou přítomnost. Je vlastně objektem z oblasti imaginárna, ke kterému si tvoříme vztah. Ocitáme se v procesu poznávání, kdy jsou neustále vytvářeny symboly pro nové části reálna. Film je jakýmsi druhým zrcadlem vytvářejícím psychickou náhražku a mohli bychom říci, že toto zrcadlení nás nějakým způsobem formuje a vede nás i k určitému prožitku a následné zkušenosti.

Podíváme se tam, kam bychom sotva dosáhli. Nahlédneme do vesmíru, přírody, ale i historické doby. A tak může rozvíjet naši představu o světě kolem nás. Může se stát inspirující pro čerpání znalostí o jiných kulturách atd. V arteterapii je důležité hledat společné téma pro otevření komunikace mezi terapeutem a klientem. Filmografie má jistě určitý podíl na tom, kde čerpat.

Kniha je běh na delší trať a vyžaduje více soustředění.

Svět pohádek se dotýká rozvoje dětské imaginace, která je otevřenější a tvárnější než u dospělých, nepodřízená nadvládě rozumu, ochotná přijímat inspiraci a podněcovat i k vlastnímu tvoření.

Narativnost má svůj prvopočátek ve vypravování příběhů. V prožitku naslouchajících se přitom sémanticky i esteticky zhodnocuje modulace vypravěčova hlasu, jeho mimika, gesta, napětí a půvab kolektivního vnímání, kouzlo kontaktu s blízkými lidmi. Vypravěč modifikuje posluchačovu aktivitu, uvolňuje jeho důvěřivost, stupňuje napětí, vyvolává soucit, uspokojení a smích. Samo naslouchání vyprávěnému ději se fixuje jako příjemný zážitek kontaktu s blízkým člověkem. Někteří psychologové sdílejí názor, že uspokojení dítěte z přítomnosti vyprávějící matky z plynutí slov a melodie hlasu dominuje nad uspokojením z obsahu poslouchané pohádky. Zajišťuje přijetí pohádkových nebezpečí ve chvílích vlastního bezpečí, pomáhá abreakci pocitů strachu a úzkosti, probouzí zvídavost a podněcuje k otázkám, reakcím, projevům empatie, identifikaci, sebeprojekci, plní kognitivní funkci. Víme-li, že imaginace se váže na slovní signály, stvrzuje dalším zjištěním podnětnost pohádky pro její rozvíjení.

Naslouchání pohádce a vnímání obrazů, které uvádí, lze přirovnat k rozsévání semen, z nichž se v dětské mysli ujmou jen některá. Mezi nimi jsou taková, jež vzejdou ihned v jeho vědomé mysli, a jiná podnítí pochody v nevědomí. Další budou odpočívat až do doby, kdy dětská mysl dosáhne stádia vhodného pro jejich vzklíčení, a některá se neujmou nikdy. Ta semena, která padnou na úrodnou půdu, se promění v nádherné květy a zdatné stromy – tj. dodají oprávnění důležitým pocitům, povzbudí pochopení, nasytí naděje a zmírní úzkosti – a tím obohatí život dítěte v daném okamžiku a pro všechny budoucí časy. (Bettelheim, 2017, str. 191)

Nonsensový způsob vyprávění, jako je knižní podoba Alenky, míří k imaginativním projevům, které by se daly přiřadit k surrealismu, lyrické abstrakci atd.

Porovnáním filmové a knižní podoby jsem si všímala věkového rozdílu obou Alenek. Filmová Alenka byla ve věku 19 let, přistupovala k problému aktivně a i přes těžké situace se zorientovala a poznala, proč se v říši divů ocitla, při putování se setkala s různými archetypy, které ji dovedly k poznání sebe, k tomu, co cítí a potřebuje, že sebere odvahu a dokáže čelit problému, že dokáže být hrdinkou ve svém životě a dokáže přemoci strach, vyhranit se vůči ostatním a jít si za svým. Adolescence je senzitivním obdobím pro nalezení osobní identity, pro její budování, pro zápas o ni se svým okolím i se sebou samým. To znamená být zakotven v tradici a být aktivní v tvorbě budoucnosti, osobní i společenské.

Knižní Alenka dává průchod své fantazii a přistupuje na dobrodružství a otevírá se imaginaci. Po pádu do králičí nory začne plakat a zároveň sama sebe komandovat. Ta neposlušná Alenka se potýká s tou racionální, která ji poučuje a radí. Její sebevědomí kolísá stejně jako identita. Nedaří se jí prosadit svůj názor a přání. Ocitá se ve fikci, kde zvířata byla obdařena řečí, nedaří se jí vyvracet nesmysly v kraji divů a dostane je pod kontrolu pouze, když na ně přistoupí. To vše mi připomínalo vývojové fáze dítěte na rozhraní předškolního a školního věku, kdy se dítě potýká s rodičovskou autoritou (v knize bychom mohli přirovnat přístup zdejších tvorů k didaktickému poučování staršími) a přistupuje na pravidla, která jí nejsou zcela jasná (v knize hraje hry, které nemají pravidla, nebo se pravidla mění během hry, nikdo není první, vyhrávají všichni).

Specifické je vnímání času a prostoru. Časové pojmy zahrnující minulost a zejména budoucnost nemají v předškolním věku přesnější obsah (příběh nemá plynulý časový sled), přibližně v 8 letech, se pojem času zpřesňuje. Dítě dovede řadit různé události podle toho, v jakém sledu k němu došlo, chápe pojem dříve a později. Chápe časovou nevratnost, ví, že čas ubíhá jen jedním směrem. Už je mu jasné, že jej nemůžeme vrátit zpátky.

Na celé Alenčino prožívání během putování krajinou divů by se dalo nahlížet jako na přechod z egocentrického období do období objektivního, při němž ji provází symboly například karet, které svým významem poukazují spíše na náhodu a štěstí (uvidím, co padne), do období školního, kde nastupuje logika (v příběhu šachy).

4.4 Jan Švankmajer a Něco z Alenky

Ve svém díle Švankmajer oživuje svět věcí očima dítěte a objevuje jejich skrytý život. „Země divů“ je metamorfována v mnohaposchoďovém činžáku, z jehož sklepa, plného podivuhodného nepořádku záhadných a nebezpečných věcí sjíždí Alenka do přízemí výtahem a míjí vitríny přeplněné jinými znepokojujícími věci. Švankmajer používá rekvizity, jimiž se intuitivně vztahuje k vlastnímu dětství. Zdůrazňuje detail na úkor celku, aby vytvořil nový úplný celek světa, jenž se

stává realitou, v jakémsi neustálém významotvorném pohybu postupuje jako její možnost, jako potencialita jejího vývoje. (Dryje, 2005, str. 145)

Ve své explikaci se Švankmajer zmiňuje, že: „fantastika snového světa nespočívá ve vymyšlených světech, ale ve snových (náhodných) setkáních naprosto reálných věcí z tohoto světa, v setkáních, která jsou však zbavena logiky našeho všedního dne.“ (Švankmajer, 2001, str. 164)

„Surrealisté se rozhodli dokázat, že realita, jež člověka obklopuje, je jen fragmentem jeho života, který do plnohodnotného celku – surreality – doplňují neprobádané oblasti nevědomí. *Něco z Alenky* demonstruje propojení reality a snu velmi výmluvně. Když se dívka na konci filmu probudí, uvědomujeme si, že celé dobrodružství se odehrálo během jejího spánku. Až na jednu drobnost: terárium je opravdu rozbité a králík je opravdu pryč – sen se stává skutečností a skutečnost snem. Vzniká tedy určitý paradox. Dodejme, že surrealismus sen nepreferuje oproti tzv. skutečnosti, ale rehabilituje jeho funkce, vytváří prostor jedinečného prolnutí, komplementarity „spojitých nádob“, který může být základem syntézy protikladných tendencí v samém centru lidské duševní aktivity. Opakujícím se motivem ve Švankmajerově tvorbě je hra a dětská představivost.“ (https://www.csfd.cz/film/8790-neco-z-alenky/prehled/)

„Autor nepřistupuje k tématu hry z vnějšku, jeho hra je motivována zevnitř, jeho představa má jedinečný, subjektivní, a tedy i emotivní základ, a tím proniká k podstatě tématu, jímž je infantilní zkušenost, dětství.“ (Dryje, 2001, s. 35-36)

Infantilní vnímání světa surrealisté stavěli na roveň básnické intuici či myšlení příslušníků domorodých kultur. Všechny tyto formy lidské mentality jsou vzdáleny otěžím logického a pojmového chápání reality, v němž není místo pro obraznost, která je tolik potřebným prostředkem proti okorání lidského ducha.(Švankmajer, 2001)

4.5 Hledání podobného žánru

4.5.1 Čaroděj ze země Oz (pohádkový román amerického spisovatele Lymana Franka Bauma, 1900)

Hlavní hrdinkou je malá Dorotka Galeová, která žije u svého strýčka Henryho a tety Emy v Kansasu. Strýček s tetičkou na Dorotku nemají čas, a tak jejím největším kamarádem je pes Toto. Začne bouřka a tornádo, před kterým se Dorotka nestihne schovat, to ji tím pádem i s jejím pejskem a domem přenese do daleké Východní země, kde žijí modří Mlaskalové, kteří jsou jí vděčni za to, že nevědomky zabila svým domem Zlou čarodějku z Východu. Mlaskalové jí vyprávějí o zemi Oz, které vládly čtyři čarodějky. Na severu a na jihu jsou hodné čarodějky, na východě a západě pak zlé. Nejmocnější je veliký čaroděj Oz, jenž žije uprostřed země Oz ve

Smaragdovém městě. Cestou potká Dorotka Strašáka, který byl napíchnutý na kůlu v poli, aby plašil ptáky. Jeho přáním je získat mozek, a proto se s Dorotkou vydává do Smaragdového města. V lese potkají Plecháče (Robota), který se nemůže pohnout, protože má zrezivělé klouby. Připojuje se k nim, protože touží po srdci – věří, že mu ho čaroděj ze země Oz přičaruje. Přidá se k nim ještě Zbabělý lev, který touží po odvaze. Ve Smaragdovém městě jim Strážce bran nasadí povinné zelené brýle, takže všechno vidí zeleně.

Dorotka s přáteli zjistí, že čaroděj Oz je ve skutečnosti člověk bez jakýchkoliv magických schopností, shodou okolností také z USA, konkrétně z Omahy z Nebrasky. On však přesto dává Strašákovi mozek, Plecháčovi srdce a Lvovi odvahu, protože je už dávno mají, jen o tom nevěděli. Dorotce se pokusí splnit její přání pomocí horkovzdušného balónu, ona však nestihne nastoupit a Oz odletí do Kansasu sám. Nakonec pomůže Dorotce a Totovi nejmocnější čarodějka ze země Oz vrátit se zpět ke strýčkovi a k tetě do Kansasu.

4.5.2 Gulliverovy cesty (fantastický cestopis od spisovatele Jonathana Shifta, 1726)

Hlavní hrdina knihy, lodní lékař a později kapitán Lemuel Gulliver, v ní vypráví o neuvěřitelných dobrodružstvích, která prožil u maličkých obyvatel Liliputu, u brobdingnackých obrů, u učenců na létajícím ostrově Laputa a nakonec u moudrých koní Hvajninimů. Gullivera všude potkávají neuvěřitelné a zábavné příhody.

Cestopis je napsaný jako syntéza parodie na dobrodružné příběhy z cest a satiry na lidskou společnost, která přerůstá v antiutopii zpochybňující moderní racionalitu, civilizaci i představy o nutném pokroku a nadřazeném postavení lidstva v přírodě.

4.5.3 Koralína a svět za tajnými dveřmi (animovaný film od režiséra Henry Selicka, 2009)

Jedenáctiletá Moralíny je zvědavé a neposedné děvče s rašící pubertou. O to bolestněji na ni doléhá, že se z města tepajícího životem odstěhovala do barabizny kdesi v pustoprázdnu, kde na ni rodiče permanentně nemají čas a jediným vrstevníkem je kluk jménem Wybie, z něhož se vyklubal velmi otravný protiva. Možnost povyražení nelze očekávat ani od Koralíniných nových sousedů, jimiž jsou dvě vysloužilé herečky a bývalý ruský cirkusák pan Bobinsky. Asi by se brzy ukousala nudou, kdyby v jedné z místností Moralíny neobjevila tajné dveře. Za nimi čeká překvapení. Alternativní svět, který je na první pohled velmi podobný tomu reálnému, ale už na druhý úplně jiný – lepší. Její alternativní rodiče se jí věnují, alternativní Wybie není ani trošku otravný a ze sousedů se vyklubali nejzábavnější lidé pod sluncem. Koralínu dokonce napadne, jestli by jí v téhle dokonalejší verzi existence nebylo lépe. Nebylo, což se jí neustále snaží naznačovat mluvící kocour. Když ho konečně poslechne, je už pozdě. Útěk z „dokonalého světa“ do neutěšitelné reality nebude pro jedenáctiletou holku vůbec jednoduchý.

4.5.4 Krajina přílivu (surrealistický film od režiséra Terry Gilliama, 2005)

Jelize-Rose vyrůstá v rodině narkomanů a zestárlých rockerů, tvrdá sociální realita je však líčena s maximální nadsázkou, pro Gilliama tak typickou. Jeho karikatury Jeliziných rodičů, kteří krátce po začátku filmu každý zvlášť umírají na předávkování, nejsou samoúčelné. Zobrazují rodiče jako bizarní, ale sympatické postavičky, jak je nahlíží milujícíma očima dítě, které si všechno vykládá po svém. Jelikož Jelize od dětství vyrůstala ve zvráceném světě, považuje ho za normální. Abychom k nim podvědomě pocítili podobnou náklonnost, musí mít naše sympatie. Hrůza se tedy stává groteskou. Vše se postupně převrací do dětské perspektivy, postavy nabývají pohádkových rozměrů, realitu zobrazuje Gilliam prizmatem dětského vidění, jakoby alenkovsky zpoza zrcadla. Po smrti rodičů se Jelize-Rose ocitá sama v domě po babičce, uprostřed lánů polí, mluvících veverek a v sousedství podivných sourozenců, Dell a Dickense. Zamyká se do vnitřního světa, schizofrenicky rozmlouvá s panenkami Barbie, jimž zbyly jen hlavičky.

Celé dílo se přelévá z úzkosti reality do světa představ a pohádek, které čerpají spíše z krutých lidových pověstí. Krajina přílivu začíná tam, kde končí Carrollova Alenka v kraji divů. Rovněž představuje fantazijní prostor za zrcadlem reality, ale není pouze hravým a bezstarostným snem spící Alenky.

4.5.5 Letopisy Narnie (fantasy příběh Clive Staples Lewise, 1956)

Sedmidílný cyklus fantasy knih pro děti britského autora Clive Staples Lewise. Pojednávají o dobrodružství několika dětí, které se dostávají do fantastické země Narnie, kde žijí mluvící zvířata, kde existuje magie (která však má jiný význam než v klasickém pojetí – není autonomní silou, ale Stvořitelem daným řádem, podle něhož funguje Narnijský svět, v něm se dobro musí postavit zlu, v čemž děti sehrají klíčovou úlohu. Knihy jsou alegorií základních konceptů křesťanství.

4.5.6 Hledání společného

Všechny příběhy počínají nějakou nespokojeností hlavní postavy, která vnímá nespravedlnost, pociťuje odpor, úzkost a pochopení situace je pro ni složité. Možná v potřebě vlastní obrany vůči okolnímu prostředí působícím již nepřiměřeně, nevysvětlitelně vůči jedinci, se postavy uchylují do světa představ, přání a snů, nereálných možností – mluvících předmětů a zvířat, kde platí jiné zákony, a stávají se hrdiny. Lze zde prožít fantastická dobrodružství a zážitky, zkušenosti, přátelství a spojenectví, ale i beznaděj.

Ve světě představ hledáme jistá řešení, uspokojení, avšak pokud je pro jedince obraz světa natolik nepochopitelný a pro duši nepřijatelný, že se všechny jeho dosavadní jistoty zhroutily,

hledá se sebezáchovnou nutkavostí nový opěrný bod, tvar, jehož by se zachytil. Tak se v příběhu „Krajina přílivu“ dívka ocitá tam, kde se zobrazuje především svět, který se postupně uzavírá do sebe, bez vztahu k okolí; svět, který sice všechno převádí do dětské hry, zároveň ale čím dál víc té hře propadá, až na samou hranici šílenství. Dívka obrátila svou pozornost do světa snění a těžko by se sama z něho vymanila. Zde působí obranný mechanismus „popření ve fantazii“, kdy síla fantazie převládne v situaci, kdy svět reality z nějakých důvodů není únosný. „Dětské Já se zdráhá vzít na vědomí nepříjemné vjemy z vnějšího světa a pomáhá si jejím popíráním.“ (Freudová, 2005, str. 65)

Lewis Carroll psal o tom, jak malá holčička sní při hře s věcmi známými a neznámými, se zvířaty, představami, obrazy a vědomostmi z knih, a tak se její hra stává snem a sen hrou. Jan Švankmajer ve svém filmu sní o tom, jak snil svůj dětský sen nad stránkami kouzelné knížky o Alence v kraji divů, a divák nad jeho filmem sní o svém snu… dívá se vnitřním zrakem a „jako zázrakem“ se jeho dospělé i dětské zkušenosti spojují. Švankmajerovi tu nejde jen o parafrázi věčné myšlenky o jednotě snu a skutečnosti, je to spíše jednota, vnitřní soudržnost světa imaginace, dětského světa představy, jež není skutečná, jež však přiřazuje věcem více než jedinou, utilitární funkci a znovuvytvoří jejich podstatu jako vztah. Svět pohádek není „jako“, země divů je zde, zázračno je v realitě.“ (Dryje, s. 146)

Shrnutí teoretické části

Chtěla bych shrnout postřehy z vyprávění Alenčiných příběhů. Mohli bychom knihu zařadit do světa pohádek? I když byla obdařena spoustou prvků, jako jsou nadpřirozené věci, nereálné situace, zvířata s lidskou řečí, obsahuje i spoustu motivů a metafor, které směřují spíše ke světu dospělých. Nasvědčují tomu prvky jako potřeba rozumět šachovým tahům, situace u soudu, otázky identity nebo prvky parodie. Autor se ve svých denících zmiňuje, že Alenka je určena dětem za účelem je pobavit. Modelovým čtenářem může být tedy snad kdokoliv bez rozdílu věku. Texty se stávají tak variabilní jako např. básně a říkadla, a díky tomu zde nacházíme dvojí smysl. Zdejší svět (zvláště druhý díl) se zdánlivě řídí pravidly šachů a Alenka v něm neputuje chronologicky, jak je u pohádek zvykem, ale přeskakuje z místa na místo, jako v této hře se figurky přemísťují z políčka na políčko na hracím poli, a to zajisté způsobuje, že se hrdinka špatně orientuje v čase a prostoru. Jako by se v tom „nesmyslu“ dalo nějakým způsobem orientovat, jsou tu náznaky určité „logiky“, která ovšem v kontextu celku nedává smysl.

V životě můžeme mít pocit, že se setkáváme se smyslem a nesmyslem. Co je vlastně významem pohádek? „Základní funkcí pohádek je vnést smysl a řád do dětem původně nesrozumitelného, skoro chaotického světa, do světa, jemuž děti, obzvláště v době předškolní, nemohou plně rozumět.“ (Černoušek, 1990, str. 7) Děti chápou svět v jiných dimenzích než dospělí. „Takový nesrozumitelný jevový svět přirozeně potřebuje smysluplnou interpretaci, výklad, který nebude několikaznačný a nebude v dětech vzbuzovat rozporuplnost, úzkostné očekávání a nejasnou situaci, plnou tápání.“ (Černoušek, 1990, str. 9) Pomocí symbolické řeči přináší pohádka smysl a řád. V arteterapeutické činnosti je dorozumívání spojené s jazykem symbolu a skrze symbol se projevuje to, co je potlačené. Symbolická výtvarná exprese slouží jako nástroj procesu zvědomění nevědomého a ukazuje v něm směr. Symbolismus tedy slouží k adaptaci a ke komunikaci tím, že dává nevědomému mentálnímu obsahu vědomý výraz.

Forma nezvyklého Alenčina nonsensového vyprávění nás zanáší do vnímání světa malého dítěte, jehož duše tápe sama v sobě a ještě nerozumí světu dospělých. Dítě se ve světě dospělých setkává s jinou strukturou, dítě musí dospělého poslouchat, ale vlastně neví proč a nedává mu to smysl, neví „co dospělý říká“, dítě má svou vlastní řeč a vlastní svět, který se musí popasovat se světem dospělých. Alenka se ocitá ve snu a mohli bychom říci, že se zde konfrontuje s problémy, které jí zřejmě život opakovaně přináší. Dle Junga „ v mýtech a pohádkách stejně jako ve snu vypovídá duše o sobě samé a archetypy se projevují ve své přirozené souhře ‘jak vznik a změna sem je zve či zpátky věčného smyslu věčnou hrou‘.“ (Jung 1998, str. 278) Alenka se neustále konfrontuje s podivnými postavami a tvory, nesplnitelnost a nepochopitelnost jejich požadavků by mohlo vyjadřovat Alenčino chápání potřeb a přání kladených od dospělých lidí vtělených do podivných zvířátek a věcí. Dalo by se říci, že všechna ta stvoření (mimoni) jsou aspekty, tedy odraz její osobnosti jakožto odštěpené součásti, tedy archetypy, které by měla integrovat. Alenka se nachází

v přechodu z magického světa do egem kontrolovaného racionálního světa. S vývojem příběhu se Alenka stává sebevědomější, dokáže se i vzepřít, pravidla dospělého světa však musí aplikovat stále, jako je tomu v případě šachové partie, musí ctít zvyklosti dospělých a světa za zrcadlem, aby se stala královnou celé říše.

Aktivní imaginace může být velkým zdrojem potřebného archetypického materiálu k uvědomění. Imaginace jsou série fantazií, jež oživuje záměrná koncentrace. Z Jungovy studie můžeme dohledat tvrzení, že „intenzita a četnost snů se zesiluje přítomností nepochopitelných a nevědomých fantazií a že sny mění svůj charakter, zeslabují se a je jich méně, když jsou tyto fantazie vyzvednuty do vědomí.“ (Jung 1998, str. 157) Sny často obsahují fantazie, které mají tendenci být zvědomeny, a zdrojem snů se často stávají potlačené instinkty, jež mají přirozený sklon ovlivňovat vědomý rozum. Dále zmiňuje: „Tato metoda není zcela bez nebezpečí, protože může člověka odvádět příliš daleko od skutečnosti.“ (tamtéž) Z hlediska hlubinné psychologie dochází k zaplavení nevědomými obsahy, ke ztrátě v magickém světě. Aktivní imaginací lze získat důležitý archetypický materiál, který by se ale mohl stát bezcenným, když se člověku nepodaří vystopovat přesvědčivé historické paralely symbolů. Abychom vyvodili platnou paralelu, je nutné znát funkční význam individuálního symbolu v osobní historii klienta a poté zjistit funkční význam symbolu v jeho mytologickém rámci. Následně je možno obě roviny významů porovnat.

V hlubinné psychologii a zvláště v aktivní imaginaci je cílem zaměřit se na poznání souvislostí. Vzájemně můžeme propojit vlastně všechno, co se vyskytuje a vynořuje ve světě vnějších a vnitřních jevů, můžeme vnímat jedno jako ekvivalent druhého, a tak dosáhnout nového pochopení. Vnější a vnitřní se tak stávají dvěma aspekty jediného nedělitelného celku.

PRAKTICKÁ ČÁST

V. Výtvarná lekce

Pro praktický rozbor mi poslouží výtvarné artefakty dětí ve věku 6 – 9 let, 10 – 14 let a dospělých ve věkovém rozmezí 40 – 75 let. Podílela jsem se na výtvarně metodickém vedení skupin, jichž se účastnili buď děti, nebo dospělí. Práci s dětmi jsem prováděla tak, že jsem docházela do základní školy na hodiny výtvarné výchovy a s pomocí paní učitelky jsme zadaly téma Alenka v kraji divů a za zrcadlem, jejíž děj jsem stručně převyprávěla. U dospělých jsem vytvořila skupinu, kde jsem Alenčin příběh převyprávěla, a následně jsme malovali.

V praktické části věnuji pozornost výtvarné tvorbě skupiny dětí a skupiny dospělých, která poslouží k pozdějším interpretacím. Cílem byly postřehy, které vyplývaly z vyprávění a následné tvorby. Snažila jsem se rozvinout komunikaci během malování, tedy ptát se, co koho zaujalo, jak se mu to líbilo, jaké zažíval pocity. Nakonec jsem nabídla k vyplnění krátký dotazník, který posloužil jako doprovodný text k obrázku.

Příběh je plný fantazijních prostředků, není to klasická pohádka, chybí plynulý děj. Čas a prostor jsou obráceny naruby, nesetkáme se zde s jasně danými a vždy platnými pravidly. Zajímalo mě tedy, jak takový příběh zaujme dítě a jak dospělého, jak odlišně se ho chopí. Námět má být východiskem pro vznik artefaktu a současně se stává jeho jádrem. Je určitým podnětem pro tvorbu a uvažování, je výrazovou konstrukcí, která se stává věcným a motivačním východiskem pro vytvoření díla. Z hlediska arteterapie jsem nejprve zapochybovala o vhodnosti tohoto příběhu pro dítě. Jsem si vědoma, že se dítě v daném věku potřebuje opřít o srozumitelnou realitu a konkrétní dění, což Alenka nenabízí. Nabízí však svůj subjektivní zážitek v říši divů a interakci s různými tvory, skrz niž můžeme zachytit její emoční prožívání. Dítě je motivováno především tím, co ho zajímá a trápí, užívá obrazů a symbolů, které tlumí naléhavost obsahů a prožitků, proto jsem nakonec usoudila, že emoční zvládání situace je pro dítě v tomto období aktuální. Ponořením se do Alenčina prožívání příběhu, jako je pád do králičí nory, vyjádření jejího pláče nad tím, jak se ztratila, může dítěti navodit projev altruismu. Komunikace s tvory podzemní krajiny, kteří Alenku uráží a zpochybňují, může připomenout situace, kdy se dítě potýká s rodičovskou direkcí a postrádá vlídné slovo. Zamýšlím se nad tím, kolik negativních emocí musí dítě vstřebat, a papír zde slouží jako dobrý prostředek, jak je vyjádřit. Dítě odhaluje i takové obsahy, o nichž by se mu jinak nevypovídalo snadno, nemusí si plně uvědomovat svůj stav a právě připomenutí situací, jako je momentální bezmoc a jeho následné symbolické ztvárnění, na něj může působit katarzně.

I dospělému se může stát, že spadne do „králičí nory“, která je metaforickým vyjádřením pro vnitřní zmatek, pro krizi, ze které se potřebujeme vymanit, a zorientovat se, kde se vůbec nacházíme.

Jako výtvarnou techniku jsem nabídla akvarel, ale protože někteří neměli moc velkou zkušenost s vodovými barvami a měli obavy z výsledku, ponechala jsem jim větší volnost ve výběru výtvarného prostředku.

5.1 Výtvarné produkce – mladší školní věk (6 – 9 let)

Matěj (8 let)

Obr. 1

Matěj žije s matkou, s několika sourozenci a se současným matky přítelem. Matka má základní vzdělání, u otce není známo. Chlapec je romského původu, s dětmi má často konflikty, které řeší rvačkami, zkušenost má i s drobnějšími krádežemi a lhaním. Školní povinnosti příliš nezvládá, často zapomíná, nenosí školní pomůcky, doma na něj nemají čas a příliš se mu nevěnují.

Vláďa (8 let)

Obr. 2

Vláďa žije s matkou, starším bratrem (11 let) a mladší sestrou (1 rok), otec je vězení. Chlapec příliš nekomunikuje, v kolektivu není příliš oblíbený, s dětmi má často konflikty, prospěchově je průměrný žák, často zapomíná a nenosí školní pomůcky a domácí úkoly.

Mirek (9 let)

Obr. 3

Mirek vyrůstá v úplné funkční rodině, má starší sestru (12 let), matka má vysokoškolské vzdělání a je ženou domácnosti, otec je soukromý zemědělec. Chlapec měl odklad školní docházky. Byl s rodiči doma až do předškolního navštěvování školky.

Při nástupu do školy téměř nekomunikoval a špatně navazoval sociální kontakty, byl nesmělý, uzavřený. Postupně si našel kamarády a sžil se s kolektivem. Žák je velmi inteligentní, vyniká v matematice a výborně čte.

Fanda (7 let)

Obr. 4

Fanda žije v úplné rodině, má dva starší bratry (12 let, 15 let), otec je starší (64 let), matka nepracuje, stará se o chod domácnosti a pomáhá manželovi v rodinné firmě.

Chlapec má narušenou komunikační schopnost, po vyšetření PPP mu byla diagnostikována smíšená vývojová dysfázie, ve škole má individuální vzdělávací plán, školní povinnosti zatím zvládá, při vyučování se snaží, i když se někdy hůře soustředí.

U dětí mladšího školního věku bylo trochu složitější se věnovat příběhu Alenky, protože dlouho neudržely pozornost a zachytily převážně jen začátek, kdy Alenka běžela za králíkem do nory. Vyjmenovávali jsme zvířátka, se kterými se tam setkala. Provádět interpretaci u takto malých dětí není vhodné, proto jsem použila pouze porovnání s typickými vyjadřovacími znaky tohoto vývojového období.

Typickým způsobem zobrazování v schematickém období je frontální pohled en face, významným pokrokem je pokus o zobrazení figur z profilu. Postavy se zpravidla na sebe nedívají, jsou řazené vedle sebe.

Kromě prvního obrázku jsou všechny zasazeny do nějakého prostoru, na základní linku oddělením nebe od země.

Pro schematické období je typické rozvíjení výtvarného schématu, tedy symbolu. Objekt je snadno identifikovatelný. Dítě vkládá do kreslení svou osobnost, intelekt i efektivitu. Je-li postava neúměrně velká, může to znamenat, že dítě svému „já“ přikládá přílišný význam, může tak jít o sebepřeceňování nebo také nedocenění. Jako příklad by mohl sloužit obr. 1, kde je postava kocoura rozprostřena přes celou plochu, uši se už nevešly do prostoru. Mohli bychom říci, že vypovídá o silnějším temperamentu. Chlapec použil výrazně černé barvy, je vidět silný přítlak, černá barva je barvou, která říká stop, může být vyjádřením vzdoru, či neprojevené (potlačené) emoce, nesouhlasu. Jedná se o oblast břicha, mohli bychom říci „něco mu leží v žaludku“. Důraz je kladen i v části úst kocoura, kde vyplazuje dlouhý červený jazyk. Zdůraznění těchto částí, které vyjadřují orální orientaci, týkají se řeči a vyjadřování, můžou poukazovat na potřebu zviditelnit se, něco překřičet nebo vyjádřit něco, co se jinak nedaří. Ostré, špičaté zuby působí spíše agresivně než přátelsky, nebo signalizují nějaké nebezpečí. Dále nohy vypadající jako dva sloupy s nemožností se pohnout. Dítě do kresby promítá své vědomé i nevědomé konflikty a tím, že je vynese na denní světlo, je může ze sebe nevědomě vymýtit, oddramatizovat.

V tomto období je pro dítě náročné zpracovat přechod od hry ke školní výuce s režimem přestávek, úkolů a domácí přípravy. Již nemůže realizovat každé hnutí mysli a musí se ohlížet na své okolí s určitým respektem. Neustále jsou mu kladeny hranice odtud potud, je kladena potřeba sebekontroly. Na temperamentnější dítě, které musí v sobě krotit svého divého ducha, může působit symbolické ztvárnění zvířete abreaktivně. Zvláště u kočky, která je výrazem určité nezávislosti. Hranice nebo potřeba hranic se mohou objevit v obtahování obrysů postav a objektů, jak si můžeme všimnout na obr. 2 a obr. 4, kde jsou černě zvýrazněny. Na obr. 4 jen někde, mohli bychom se zamýšlet, proč právě tam. U obr. 4 si všímám transparentnosti na nohou, chlapec kreslí vnitřek boty, ale chodidlo vlastně není vidět. Dítěti v tomto věkovém období zatím chybí

dostatečná zkušenost s prostorovým uspořádáním, takže rozkládá skutečnost na jednotliviny a preferuje vícepohledové znázornění.

Na obr. 3 si všímám nezvládnutého figurativního prvku. Ruce a nohy se drží „hůlkového schématu“, neobratně vedená linka signalizuje obtíže v oblasti grafomotoriky. Pokud se zaměřím na znázornění stromu bez hodnocení vnější podoby, snažím se zamyslet nad záměry autora, proč zvolil právě tento způsob kresby, čeho chtěl dosáhnout a jak se mu to podařilo.

U stromu zaznamenávám určité rigidní prvky se stereotypním opakováním (nepřizpůsobivost).

Všímám si barev. Červená barva u dětí po šestém roce může být ukazatelem na tendenci k agresivitě. Na tak malém vzorku samozřejmě nemůžu hodnotit dítě jako agresivní, přesto se mohu nad použitím barvy zamýšlet. Byla použita na obr. 2 a 3. Na obr. 2 byla zvolena kombinace s černou, na náprsence je červené srdíčko. Obr. 3 má usazenou červenou barvu pod keřem, kde zpravidla bývá stín.

5.2 Výtvarné produkce – starší školní věk (10 – 15 let)

Dítě se v objektivním období snaží o jednorázový vjem a záznam skutečnosti z pevného stanoviště, objekt již pomyslně neobchází, ani o něm nevypráví, ale vnímá jej. Tato změna přináší potřebu vytvářet vztahy mezi zobrazovanými objekty – již je nevidíme jako izolované jednotliviny. Objekty se na obrázku mohou překrývat. Tento posun přichází na základě růstu zralosti ve vztahové a sociální sféře.

Na hodině výtvarné výchovy jsem po stručném převyprávění příběhu zadala úkol téma namalovat. Nabídla jsem vodové barvy, ale děti raději sáhly po pastelkách. Shodly se v odpovědi: „Pastelkou můžu lépe namalovat to, co chci.“ Během malování jsem pokládala otázky. Vzhledem k rozsahu mé práce jsem neuvedla všechny odpovědi a níže popisuji práci dvou dívek (obr. 5, obr. 6).

Můžeme pozorovat, že oproti předchozí skupině se objevuje snaha o detailnější zachycení znaků typických pro zobrazovanou osobu, narůstá smysl pro detail. Zatím trvá používání loutkového pohybu. Dítě opouští prostor základní linky.

Simona (12 let)

Alenka má fialové šaty, které by mohly symbolizovat mateřskou roli, možná identifikaci s matkou. Ptám se, jaký přístup má k postavičkám? Mohli by to být sourozenci? Uvažuji-li nad postrašováním dívenky, chová se jako matka k sourozenci? Čmeláci jsou žluto-černí, jeden je uprostřed, mohl by signalizovat centrální problém. Nacházím falický symbol sosáčku.

Vzhledem k čmelákům je postava malá. Mohlo by jít o malé sebevědomí? Nepřerostl jí ten hmyz přes hlavu? Podle Freudova výkladu snů značí drobný hmyz sourozence.

Obr. 5

Na identifikačním místě jsou květiny s ostrými listy, působící spíše pichlavě. Tuli, tuli tulipán, květina vypadá masožravě. Oranžová květina snad odkrývá orální agresi, svou špičatostí je nedostupná, přesto se čmelák naklání k nasátí nektaru. Na jedné květině jsou použity komplementární barvy, které mohou kompenzovat emoční prožívání věci. Tedy se autorka nějak vyjádřila.

Na obloze je spousta mraků, slunce nevidíme…

Dětskost či roztomilost figur otupuje jejich bodavost.

Figury jsou šavlovitě ve dvojici. Párovost by mohla také nějakým způsobem souviset s orálním stadiem, tak jako prsa, která kolidují se ztvárněním kopců.

Kopec je na obrázku dvakrát:

a) podobné kopce za sebou, mohou vypadat jako prsa, nehostinná hora, nahoře bílá – studenost (problém s kojením, bylo málo emocí, nezalesněná věstí spíše chlad

b) neprostupné hory, cesta do budoucna je blokovaná, metafora – radši to obejdu

Lao´c: Moudrý s nepřáteli nebojuje jako meč, moudrý nepřátele obtéká jako řeka.

Alenka je zády k nám – jak diváka vtáhnout do děje, nevidíme výraz – čím by mohla být pro nás tak tajemná?

Růžová je věk princezen, možná vzhlíží na květinu s růžovými okvětními lístky, tudíž bychom si mohli propojit věk princezny s procesem přerodu do věku ženy, matky.

Růžová květina vlevo postupně přechází přes dětskost a zároveň bodavost (včela) přes řeku k mateřské fialové květině. Alenka na to kouká, má malé schované ruce (zatím nezvládá), malou postavu, obléká se jako maminka.

Pubertálně červená může značit probuzení sexuality anebo také určitou bezradnost při věkovém přechodu.

Oranžová barva by zde mohla souviset se sourozeneckými vztahy. Můžeme říci: „puberťácky držkatá“ oranžová. Na matku se spolehnout nemůže, sama si trénuje matku.

Dětský falický čmeláček, žihadlo naznačuje kladné sourozenecké vztahy

Tekutá cesta, nemáme se o co opřít. Myslíme si, že je to cesta, a najednou není. Pohádka je také nejistá.

Kontury vypovídají o snaze zmapovat situaci, jsou ostré, je tu možný strach z náhody, nahodilosti. Aby to nedělalo fleky. Možné hledání jistot.

Extrovert – kontury jsou pro extroverty typičtější

Introverti – „duchaři“, používají bledé barvy

---

1. Jaká je Alenka?	1. Maličká.
2. Chtěli byste být jako Alenka? Proč?	2. Ne, nechtěla.
3. Co byste dělali vy ve světě za zrcadlem?	3. Nevím.
4. S kým byste se tam chtěli setkat?	4. S kocourem.
5. Na co byste se zeptali Alenky, nebo jiné postavy?	5. Jak se dostala za zrcadlo.

Zuzka (11 let)

Obr. 6

Stromy jsou psychedelické až schizoidní (schizo – štěpit, frene – mysl). Rozvidlené tvary, občas jsou pichlavé. Nezakotvené, bez kořenů, Pozadí se autorka moc nevěnovala, též barevnosti ne. Ubírá se jedním směrem, celé to létá ve vzduchu, což by to mohlo poukazovat na určitou nezakotvenost. Mohli bychom otočit obraz vzhůru nohama, stromy mi připadají obráceně (koruna jako kořeny), též si všímám morseovky na kmenech. Zeleno-modrá kombinace nepůsobí příliš pozitivně. Kdyby byly barvy tmavší, uvažovala bych o depresivní symptomatice. Protože je zde jen jedna produkce od autorky, více bych se touto problematikou nezabývala.

Slunce – žlutá + hnědá – netypický prvek. Žlutá není přívětivá (jedovatost). Studená zelenožlutá by mohla vypovídat o určitém emočním chladu. Slunce ohraničuje hnědý pruh – ochraňující mužský princip. Slunce v cizím jazyce, v mýtech je mužského rodu. Protipól je Luna. Otcovská světle hnědá je spíše sourozenec. Ochrana bratrem?

Dva stromy jsou rozvětvené, vidíme zranění na stromech, dutiny, šrámy. Schematické, geometrické tvary na mě působí jako nějaké potlačování kreativity.

Strom vypadá jako pařát, na něm zelené listí (schematické), které zároveň opadává. Živé listy padající dříve než na podzim. Předčasný podzim?

Větve vypadají jako ptáci, otvírají zobáčky

- varují, sýčkují „pozor“, zvěstují něco negativního?
- mláďata, „dej mi napapat“. Jeden vpravo nahoře vypadá, že se vztahuje k bráškovi
- chci krmit a zároveň požírám, „parta“

Podpadky, dlouhé řasy (dělají princezny, hrají si na ně v pozdním věku). Postava drží růži, připomíná mi Růženku (latence), spící trauma? Byla píchnuta?

Dále si všímám, že chybí prsty, jsou tam dvě růže, splihlé vlasy, prostituka po flámu – rozmazané oční stíny, nebo brečela. Trauma z raného sex. zážitku? Píchnutá, špulí pusu – vyzývá, orální problematika. Bledé modré šaty – dobrá vůle.

Růže dole – závaží šatů (např. britská královna nosí závažíčka v sukni, aby se jí nezvedla)

Růže – láska. Rosa Mystika, ohrožení, láska, ale nebezpečná

Strom vlevo dole – ajťácký (počítačový, schematický). PC rozvětvení. Racionální přístup ke stromu = protějšek

Identifikační místo – košatý strom, načinčaná koruna, což je dobré

Vybledlá barevná škála – introverze

Řasy – pasivní vábivost

Holka modrá zdravotní sestřička, zlatovláska.

Podpatky – žádná akční hrdinka si nevezme podpadky, tudíž by se sem hodila introverze a malá akčnost.

Vodní tok – zelené rostliny vypadají jako by pluly. To zelené – životné – pluje po vodě, padající zelené listy ze stromu. Nezakotvené, tekuté. Pohádka to v nich evidentně evokuje.

Alespoň jí vidíme do obličeje, alespoň nějaké sebevědomí. Není tak malá, svědčí o větší míře sebehodnocení. Jen to nedosáhlo ještě do stadia akčnosti. Nemusí být všechny holky superhrdinky. Vývoj archetypu ženy – sexy pasivní, neobratně si na ni hraje. 19. století – žena vychovává děti, poté nástup feminismu, emancipace.

---

1. Jaká je Alenka?	1. Má modré šaty, je hodná.
2. Chtěli byste být jako Alenka? Proč?	2. Asi ne.
3. Co byste dělali vy ve světě za zrcadlem?	3. Utekla bych zpátky.

4. S kým byste se tam chtěli setkat? 4. S králíkem.

5. Na co byste se zeptali Alenky, nebo jiné postavy? 5. Odkud je.

Olga (15 let)

Obr. 7

Šedý svět reality, bezemoční, nezajímavý. Žádná krytina, obrazy na stěně. Zvlášť Anglie viktoriánská – přemíra obrázků na stěně.

Brutalistní, pohledový beton, u části architektur v módě.

Podíváme-li se na pravou stranu, mohli bychom říci, že současné prožívání není aktuální, šedá barva vyjadřuje minimum emočního prožívání, identifikační místo je prázdné, současnost se může zdát nezajímavá, zato pravá strana svítí barvami, mohli bychom říci, že jde o regres v situaci, kdy si např. nevím s něčím rady, nemám zájem.

Postava v růžových šatech je adekvátní k věku, z kterého se vymaňuje. Na rámování můžeme pohlížet jako na symboliku matky (fialový rám), nebo na magický svět.

Oproti podpadkům má baletčiny boty „piškoty“, na první pohled značí eleganci, ale je to bolestivé. Celá váha je ve špičkách, nehty stlačené, poloha devastující nohu. Nebo sportovní boty – kamašovité. Sukně kratší, nevidím do obličeje. Vztahuje se rukou do světa.

Zelená je barvou vegetace, vůle, mladšího dětství (světle zelená).

Měsíční krajina, krátery, planeta, měsíce, vegetace. Vzadu to působí jako „město vědecké budoucnosti“ – či kosmická raketa? Okna futuristického paláce? Koleje?

Mraky vypadají jako voda. Voda se vznáší nerealisticky nad krajinou, husté mraky. Převyšuje krajinu – jako by tu byla jiná gravitace. Svět, ve kterém se dá vznášet. Jiné planety – jiné světy. Vchází snad do náhradního světa imaginace?

Vlnky na vodě vypadají jako delfíní ploutve a delfíni zachraňují lidi. Kdybych se v tom topila, může mě někdo zachránit?

Dvě oranžové slunce-planety – planeta se svým měsícem. Dospělý a mladý – obíhá okolo dvou sluncí rozžhavená táta a máma?

Oranžová je barva sourozenecká, orální. Také symbol ohně. Asociuje mi to emoční vřelost. Oheň ničí, ale zároveň dává (bez něj nelze žít). V arabské poezii je slunce nepřítel. Symbolika slunce je ambivalentní vzhledem k různým kulturám.

Na černé kontury můžeme nahlížet jako na neochotu se otevřít, na potřebu stanovení hranic.

Šedivost – rozvolněnost, velké tahy štětcem – jedna linie horizontální, druhá vertikální. Výtvarně může být bezvýchodností, značit studenost reálného světa, ze kterého Alenka odchází.

Vlevo je hodně zelené, je to strukturované, racionální, pro náhodu zde není prostor.

Numerativní – tolik stejných věcí, obsedantnost, okýnka, ťuk, ťukání, i ty puntíky

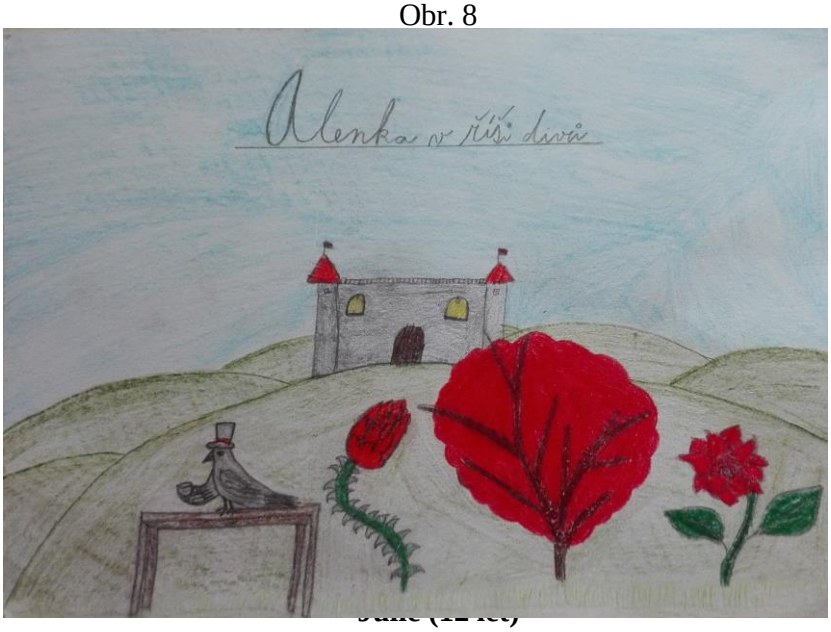
Prcháme z bezemočního světa dětství – prázdnota – do regresivního světa dětství světle zelené a oranžové, kde je obsedance. Kombinace studené zelené a modré postrádají emoční vřelost. Může bý delfín nějakou nadějí?

---

1. Jaká je Alenka?	1. Odvážná.
2. Chtěli byste být jako Alenka? Proč?	2. Ne, protože já jsem lepší.
3. Co byste dělali vy ve světě za zrcadlem?	3. Všechno.
4. S kým byste se tam chtěli setkat?	4. Se Šklíbou.
5. Na co byste se zeptali Alenky, nebo jiné postavy?	5. Šklíby, jestli nechce být můj mazlík.

Petra (10 let)

Obr. 8



Jana (12 let)

Obr. 9

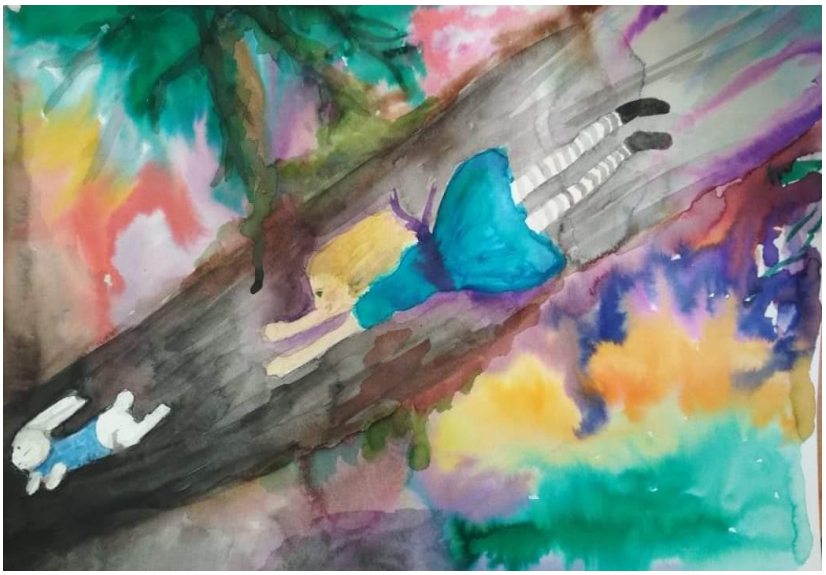
Jana (12 let)

Obr. 10

5.3 Výtvarné produkce – dospělí

Alena (26 let)

Obr. 11



Za výrazné považuji znázornění otcovské úhlopříčky, kterou také nazýváme protestantská či renesanční, vedoucí z levého dolního rohu k pravému hornímu rohu. Zajímavé je, že směr, kterým se Alenka s králíkem ubírají, je doleva. Zprava doleva by mohlo znamenat nějaký regres. Možná návrat do dětství. Dospělý autor se vrací do dětství. Ale také se říká, „sbalit zajíčka“ (jak je krásný… Alenka po něm vztahuje ruce). Nora je šedočerná, rámovaná hnědou barvou. Můžeme popřemýšlet nad vztahem k autoritám, hranicím, nad zakotvením. Možná Alenka přímo svištící norou volá po určitém zakotvení.

Struktura nahoře vlevo je tmavě zelená v kombinaci s modrou, což působí spíše úzkostněji, též se objevuje vpravo dole.

Vpravo nahoře šedá barva a jí prostupující fialová. Alenku též obtéká fialová, má fialovou mašli. Šedá značí spíše minimum emocí a oproti ní fialová, značící vřelost a empatii, to by nám mohlo nabízet možná nějakou potřebu emočního vyladění. Vliv fialové se může snažit rozpustit tvořící šedou hradbu před okolím. Magická fialová plní přání, co by si Alenka přála?

Jsou zde vidět i kombinace zeleno-červené (vlevo nahoře), chce to mít ve vlastních rukou?

Žluté je tu dost, můžeme popřemýšlet, jak to má se schopností se prezentovat? I z toho by mohly být ty úzkosti (už toho mám dost). Alenka se možná utkává se zajícem v nějakém závodě.

---

1. Jaká je Alenka?
2. Chtěli byste být jako Alenka? Proč?
3. Co byste dělali vy ve světě za zrcadlem?

4. S kým byste se tam chtěli setkat?

5. Na co byste se zeptali Alenky, nebo jiné postavy?

1. Kreativní, tvrdohlavá, přátelská, odhodlaná.

2. Ano, všechny výše zmíněné charakteristiky bych si přála s ní sdílet.

3. Následovala bych kočku Šklíbu a přidala se na čajový dýchánek ke králíkovi a Kloboučníkovi. Při mém orientačním nesmyslu je však dost pravděpodobné, že bych cestou tam i zabloudila a při té příležitosti poznávala krásy lesa.

4. Chtěla bych se tam setkat se všemi v příběhu zmíněnými. Pokud bych však měla vybrat jen jednoho, byl by to Kloboučník. Jeho zmatenost je mi blízká a sympatická.

5. Zeptala bych se vševědoucího houseňáka Absolema, čeho se nejvíce bojí.

Helena (41 let)

Obr. 12

Při pohledu na výtvarnou produkci mě jako první upoutala křičící postava s výrazným mimickým gestem údivu, děsu, podobajícím se Munchovu „Výkřiku“. Tvář s výrazem strachu má velké oči s nápadně vymalovanými řasami, což může být femininní signál submisivního typu, pasivní vábivost. Výrazná červená otevřená ústa vymalovaná do tvaru srdce by mohla vyjadřovat nějaký způsob regresivní obrany související s orálním vývojovým stadiem, kde jsou ústa hlavním zdrojem slasti. Vzhledem k možné fixaci v tomto stadiu se autorka může bránit separační úzkosti (strach z opuštění matkou), mohli bychom se zamýšlet nad obrannými mechanismy – popření, projekce, inkorporace.

Nosní dírky jsou zvýrazněny červenou barvou, jsou vidět, tedy by se mohlo říci, že se na osobu díváme spíše z podhledu (žabí perspektivy). Mohli bychom se zamýšlet nad obdivem, vzhlížení – kdo na koho vzhlíží, koho autorka obdivuje?

Osoba je na straně TY, mohli bychom se ptát, kdo by to mohl být v jejím životě, kdo se tak diví, křičí. Co říká?

Dále se podíváme na cestu, která je čtverečkovaná. Čtverhranné tvary udávají symbol racia, působí to možná jako nějaký děs z toho, že cesta do budoucnosti se ztenčuje. Z toho má úzkosti? Otcovská úhlopříčka nás vede přes obličej (zbytek částí těla chybí – srdce jsou city, od pasu dolů jsou pudy, instinkty) a cestu až ke králíčkovi, který říká „pojď za mnou“. Králík jako symbol instinktu pobízí autorku, ať jde. Cesta postavu překrývá. Přerůstá? Na kombinaci hnědé a světle zelené bychom mohli hledat závislosti na původní rodině. Hnědá mužská, střídající se s mladou zelenou nám může poukázat na dvojí věk. Osoba má na sobě fialový oděv. Fialová je barva mateřská, empatická, ta by nás mohla s kombinací zelené vést k zamyšlení nad dvojím věkem – mateřství x dětství a v kombinaci s mužskou hnědou k hledání norem, bezpečného vlastního domova. Cestu obtéká žlutá barva s jedovatým tónem, napadá mě zase racionalita a nějaká úzkost z toho, aby to drželo pohromadě, něco mít pod kontrolou? Žlutá je také barva sebeprosazování, narcistická, inteligence, logiky.

Osoba není celá, chybí trup a nohy. Králík jakožto zástupce pudů a instinktů by zde mohl zastupovat chybějící část těla osoby. Napadá mě, že má autorka nějaké pnutí ohledně proniknutí vlastních instinktů do života, opouštění vzorců své původní rodiny, snaha zbavit se tak konfrontací se starými normami a důvěřovat svému srdci.

Barvy jsou zde převážně, nebo možná skoro všechny, teplé, což by mohlo odpovídat osobě spíše extrovertní, racionálnější, navenek otevřenější. Chybějící modrá by mohla vnést více té vnitřní empatie a hloubky sebeprožívání, a tak by se určitá potřeba mít to pod kontrolou pod tlakem žluté sahající až do nebes, trochu rozmělnila.

---

1. Jaká je Alenka?
2. Chtěli byste být jako Alenka? Proč?
3. Co byste dělali vy ve světě za zrcadlem?
4. S kým byste se tam chtěli setkat?
5. Na co byste se zeptali Alenky, nebo jiné postavy?

1. Zvědavá, trochu tvrdohlavá, odvážná – postaví se královně.
2. Ano, i přes svůj realismus umí utéct do fantaskního světa. Vnímám to tak, že ne vždy
3. reálné osahatelné věci jsou platné, a přeci mohou mít jakýsi přesah.
4. Užívala bych změny.
5. Asi někoho, koho už v reálném životě potkat nemůžu.
6. Alenky bych se zeptala, jak se cítila ve světě za zrcadlem.

Marta (47 let)

Obr. 13

5.4 Výtvarné produkce – důchodový věk

Zuzana (67 let)

obr. 14

Obraz zdobí velké muchomůrky. Muchomůrky značí jedovatost, jsou více vpravo. Jak umím být jedovatá? Muchomůrka nám při správném užití rozšíří vědomí.

Osoba je Alenka, královna? Ženě je 67, jak vnímá odkvétající krásu? Také bychom se mohli zamýšlet nad sněhurkovským momentem – říká si snad, promiň, už nejsi nejkrásnější?

Byla by se tam ráda vrátila? Realita je v zrcadle, je také určitou reflexí. Reflektuje snad osoba svůj život? Reflektuje život, něco

v dětství (na hodinách je 11, co se stalo v 11 letech?).

Pikové eso, káry 9 (co se stalo v 9 letech?), v čem by chtěla být eso? Je černé jako ta kočka. Kočka je nevyzpytatelná, samolibá oproti psu, signalizuje určitou proradnost. S přidáním jedovatosti muchomůrek připomíná čarodějnici. Alenka před zrcadlem zavání přítomností čarodějnice.

Káry ve tvaru lichoběžníku známe také jako označení ženského pohlaví. Modrý útvar na hrudi Alenky mi také připomíná úd – jako ochablý úd, kohoutek (něco odčerpává?), sání z prsou, snad něco s výkonnou matkou? Jako matka se může ptát sama sebe, jak splnila tento úkol.

Houby mohou také znázorňovat falický symbol. V kombinaci s motýlem možná snad nevybouřený věk. Motýl by zde mohl být jakousi transformací v důchodu.

Plno skvrn připomínajících duchy, démony, zvláštní strašidla, mohly by reprezentovat nevědomí, strachy, obavy, stálo by za to je oživit.

Králíček se odvrací, je pouze odrazem v zrcadle, ale živý není. Ohlíží se jinam. Ohlíží se za jinou, nebo je to vzpomínka? Dívá se na karty.

Ježibaba může být i kartářka, může se identifikovat s vědomou moudrou ženou, s černou kočkou… Košík, čím ho naplním? Dám tam kouzelné byliny?

Tím se vracíme světem vědmy do světa Alenky, kdy pominula ta racionální část života, a to teď vidím. Kašlu na svět povinností. Návrat k tomu, že teď budu žít to, co jsem vždycky chtěla.

Magický kocour je tajemný, i když se usmívá jako by něco skrýval. Ukrývá děsivé tajemství a zároveň přitahuje.

Být v ulitě je jako být ve svém světě ukrytý, nebo může zobrazovat spirálu jako symbol času, pohybu, energie, regresu, něco cyklicky se opakujícího, ale s přibývajícími životními zkušenostmi, ženský cyklus.

Zlaté pilíře, které rámují zrcadlo, vypadají jako téměř chrámové sloupy, možná zlaté pilíře, můžeme si je spojit s alchymií. V architektuře pilíř slouží jako nosný prvek větší mohutnosti.

Orámování zapouzdřuje, neumožňuje změnu v klientovi, mohl by zde být jako ochrana před něčím, něco si střeží, jak je na tom s přijímáním změn? I když dílo je namalované na výšku, což znamená, že spíše shromažďuje energii ke změně.

---

1. Jaká je Alenka?	1. Ráda sní.
2. Chtěli byste být jako Alenka? Proč?	2. Asi ne, protože si myslím, že jsem oběma nohama na zemi.
3. Co byste dělali vy ve světě za zrcadlem?	3. Vrátit se do dětství.
4. S kým byste se tam chtěli setkat?	4. Se svými blízkými.

5. Na co byste se zeptali Alenky, nebo jiné postavy?

5. Jak se jí tam líbilo a co jí tam lákalo.

Jolana (69 let)

Obr. 15

Když porovnám s předchozím obrázkem, žena působí spíše dekompenzovaně. Výjevy plují v prostoru. „Vyjmenovávání“ neboli „ukecanost“ v produkci známe jako způsob vyjadřování osob s poruchou příjmu potravy. Též oranžová barva, která tu je, souvisí nejen s příjmem potravy, ale také s emoční nezralostí, barva sourozenecká, v tomto případě mi připomíná Alenku s Kloboučníkem, kteří stojí proti sobě, nějakou sourozeneckou rivalitu, možná projikovanou vzhledem k věku autorky do partnerských vztahů, kde by mohla být i určitá závislost na tomto vztahu, také možný regres do falického období, související také s určitou nepropojeností výjevů s prostorem. Narážíme zde i na hnědý „falický“ sloup, nebo náhrobek s fialovými hodinami mezi Alenkou a Kloboučníkem. Mateřská a otcovská barva a uvnitř králíček, symbolizující instinkty, dívající se dopředu s roztaženýma rukama. Když se zaměřím na výraz obličeje, králík vypadá bezradně, Alenka s Kloboučníkem jako by byli zhypnotizovaní. Pozice TY by mohla být klaunská – komu dělám šaška, nebo koho mám za šaška? Levitující kouzelník, Alenka a králík stojící mezi nimi uzavřený v hnědé kobce s hodinami.

Ani jedna z postaviček nemá propracované zakončení rukou, chybí prsty, tedy bychom se mohli zamýšlet, jak se umí dotyčná osoba chopit díla, jaký má společenský kontakt, co sebedůvěra v sociálních situacích. Chybějící prsty, to nesystematické přeskakování z jedné věci na druhou, je zde již vidět ve vyjmenovávání předmětů bez usazení do kontextu.

Růžové sluníčko v rohu s kulatými paprsky. Růžová v tomto věku neobvyklá, mohla by mít patologický potenciál. Věk princezen je již za námi.

Hodiny ukazují za minutu dvanáct, to se většinou říká, že je to na poslední chvíli. Co je třeba si uvědomit, s čím se smířit, v rámci rodiny se možná ptá sama sebe, jestli to dávalo smysl, jestli se stihlo to, co mělo…

---

1. Jaká je Alenka?	1. Neskutečná.
2. Chtěli byste být jako Alenka? Proč?	2. Nechtěla, protože to mám za sebou…
3. Co byste dělali vy ve světě za zrcadlem?	3. Cestovala bych.
4. S kým byste se tam chtěli setkat?	4. Se všemi, co umřeli a měla jsem je ráda.
5. Na co byste se zeptali Alenky, nebo jiné postavy?	5. Kdy skončí koronavir.

Marta (75 let)

Obr. 16

Obrázek je kreslený tužkou, je vidět, že autorka trpělivě vykreslovala detaily, jemně stylizovala ornamentem. Můžeme se zamýšlet o potřebě uspořádání věcí kolem sebe a možném ulpívání v myšlení. Najdeme zde hodně spirál, které se točí proti směru hodinových ručiček. Mohlo by jít o nějaký zpětný chod? Návrat někam? Kloboučník je ve středu obrázku, má načechrané vlasy, mohly by to být uši, které ještě drží, a vypadá to, jako by je nastavoval a chtěl něco slyšet: „Co říkáte?“ Na co by se ho mohl někdo ptát?

V obrázku dominují houby, jsou malé, ale i obrovské. Vypadají spíše jako jedlé. Symboly hub poukazují na změněné stavy vědomí, na symbiózu, podhoubí je jedna bytost a jednotlivé houby jsou projevy jedné bytosti. Mohli bychom to přirovnat ke kolektivnímu nevědomí (podhoubí), které promlouvá skrze bytosti (houby). Všichni jsme provázaní (které pohádky a mýty zpřítomňují?). Freudův výklad houby nás odkazuje na podobnost s mužským pohlavním údem.

Vzadu se line kroutící se had (dle Freuda opět sexuální symbol), vedle něj je motýl, vznášející se srdce v blízkosti Alenky. Alenka se možná zamýšlí nad láskou k někomu. Kam se dívá? Vidí někoho? Vypadá to, že i Kloboučník se dívá stejným směrem.

Vzadu je vidět hlava Králíka, který vypadá velmi přísně, dalo by se říci, že se dívá káravým způsobem, má hlavu větší než Alenka s Kloboučníkem, přitom je nejdál, možná až za horizontem.

Kdo by to mohl být? Vypadá jako nějaká autorita, která je neustále sleduje, vykukující oči říkají „nejste tu sami“. Mohlo by to přerůstat až do paranoiy. Vnímám mužský element - králík, Kloboučník, had dívající se směrem na diváka jako by něčím převažoval.

---

1. Jaká je Alenka?
2. Chtěli byste být jako Alenka? Proč?
3. Co byste dělali vy ve světě za zrcadlem?
4. S kým byste se tam chtěli setkat?
5. Na co byste se zeptali Alenky, nebo jiné postavy?

1. Je tvrdohlavá, ráda sní a je neustále ohromená.
2. Jako malá jsem měla ráda pohádky, a tak bych určitě chtěla poznat svět za zrcadlem.
3. Ve světě za zrcadlem bych si chtěla najít nějakou bytost, která by se stala mojí kamarádkou.
4. Určitě bych se chtěla setkat s kočkou Šklíbou a Kloboučníkem.
5. Chtěla bych se zeptat Kloboučníka, jestli by chtěl žít ve světě, ve kterém žila Alenka, než se dostala do světa za zrcadlem.

Shrnutí praktické části

Děti pracovaly více s vlastní představivostí oproti dospělým, kteří sahali po inspiraci v nějaké předloze.

Všímám si práce s prostorem. Dětem (zvláště věk 10 – 15let) se vytvořit prostor podařilo, byly realističtější, problém časoprostoru tolik nevnímaly a razily si cestu vlastní reality. U dospělých evokovala pohádka zobrazování spíše na symbolické rovině, někdy to působilo až zmateně díky vložení nadmíry symbolů bez použití prostoru, avšak jejich práce korespondovala více s výkladem pohádky. Navazujícím intervenčním postupem by mohlo být vyjmutí jednoho ze symbolů a práce s ním v reálném prostoru, tedy jeho začlenění ho do reálné situace.

Zajímavou součástí příběhu je zrcadlo, které významově ztvárňuje jakousi osobní reflexi – podívat se zpětně na sebe. Poskytuje možnost utvářet zajímavé osobní otázky typu „Kdo jsem?“, „Kdo to tam je?“, „S kým to mluvím?“, „S kým bych chtěla mluvit?“, „Koho bych chtěla vidět?“

Na svět za zrcadlem spíše reagovali dospělí, například viz obr. 14. V dotaznících dospělých se také dočteme, jak se obracejí do světa zesnulých, a kdyby mohli, chtěli by se ve světě za zrcadlem setkat se svými blízkými, kteří již nejsou mezi námi. Zrcadlo se tedy stává také prostorem – oknem do lidské fantazie, kde si člověk může dovolit prožít okamžiky, které v realitě nejsou již možné. Tyto okamžiky se mohou stát důležité pro duševní smíření člověka, jako je například akt rozloučení se s blízkou osobou, nebo také rozloučení s životní etapou.

Častým motivem byl také králík, který by mohl být zástupcem autority. V obrázcích působil jako nedohonitelný, miloučký, ochočený, ale zároveň působil jako mocný. U dětí vypadá spíše přátelsky, dospělí ho zachytili s přísným i mrzutým výrazem, kdy autorita jako by působila zastrašujícím dojmem, dohlíží, jestli to dělám správně. Protože starší člověk přichází do fáze rekapitulace svého života, mohl by takový králík možná ztělesňovat instanci superego, interiorizovanou autoritu, svědomí: „Dělal jsem to dobře, jsem se sebou spokojený?“. Otevření tématu autorit se přímo nabízí.

Hodiny – čas – se také často objevují u dospělých. Dítě nevnímá nedostatek času tolik jako dospělý.

Zvětšování a zmenšování Alenky metaforicky připomíná zralost/nezralost, odhad, růst Ega.

Závěr

Pro zadání namalovat obrázky jsem vybrala dospělé i děti, přičemž jsem měla trochu obavy, jak se právě děti postaví k namalování takového tématu. Zpracování dopadlo dobře, a dokonce mě děti velmi překvapily, s jakým nadšením se do toho pustily. Při prohlížení obrázků jsme se shodli, že bez přečteného textu by se k nám těžko dostaly takové nápady, jaké vznikaly a které mohou posloužit k dalším asociacím. V každém z nás vyvolaly Alenčiny příběhy úplně jiné pocity a zanesly každého tam, kde ho spíše moment než příběh upoutal, tam, kam fantazie dovolila. Vznikaly zvláštní druhy zvířat (např. včela se sloním chobotem, slon pruhovaný jako včela), svět před a za zrcadlem, Alenka namalovaná coby malá holčička, nebo jako dospívající dívka, často malovaná zády k divákovi.

V pracích si všímám symboliky a dobře si uvědomuji, že stejný symbol nebude pro každého jedince vytvářet stejný význam. Uvědomila jsem si, jak je důležité pozorovat vztahovost symbolu k okolnímu prostoru, jeho výrazové prvky, velikost, barvu, jak moc ho autor upřednostňuje, či upozaďuje, anebo dokonce prvek tam, kde ho očekáváme, vynechá. To jsou aspekty důležité pro mé pozorování, tím se můžu více přiblížit k autorovi či autorce, a stavit se tak do objektivnější perspektivy k vnímání jeho obrázku. Ale i sám živý rozhovor s autorem obrázku mi nabízí další možné nápovědy, kam nasměrovat pozornost, všímám si jeho tělesných gest, výrazu v obličeji, nálady, oblečení atd.

Díky dětem, které mají přístup ke světu fantazie a imaginace silně rozvinutý, bychom si snad mohli připomenout takový svět, na který dospělý člověk mnohdy zapomíná a přiklání se spíše k racionálním způsobům uvažování. Sám Maslow, který se nikde příliš neodvolává na „podvědomí“ (či nevědomí), v oblasti funkcí imaginace připouští nesporný podíl tzv. „zdravé iracionality“. „Doufáme-li, že se nám podaří popsat svět v jeho úplnosti, potřebujeme prostor pro předverbální, nevýslovné, metaforické, primární procesy, konkrétní zkušenosti a intuitivní i estetické typy kognice.“ (Maslow 2014, str. 264)

S fantazií bychom měli nakládat tak, aby se z dobrého sluhy nestal špatný pán. Stál by za zmínění citát Karla Čapka: „Fantazie, to není představovat si, co věci nejsou, ale udělat něco, co by mohly být.“

Na rozdíl od mladších měli dospělí na příběhy rozpačitý názor jako: „Je to chaotické, nepřehledné, kde je začátek a konec, co se to tam vůbec děje?“ Do malování se jim většinou moc nechtělo a měli potřebu příběhu rozumět logicky. Namalovali často jen výrazy obličeje, symboly volně plující, které zachytili bez reálného ukotvení. Není divu, v příběhu to tak vypadá.

V praktické části jsem si mohla porovnat práci s dospělými s prací s dětmi a na základě toho zhodnotit, jak přistupuje dospělý a malý autor k jednomu tématu. Došla jsem např. k tomu, že dospělý, který má již silně vyvinuté kritické myšlení, nechce připouštět věci neadekvátní

vzhledem k reálným možnostem a raději je přejde a nějakým způsobem označí, např. že se mu to špatně čte, a vrátí se ke svému zajetému způsobu uvažování.

Mohu uvést příklad situace, kdy čtenáři připadalo nepřiměřené, že chce královna za každý malý přestupek srážet hlavu. Tím bych nechtěla zevšeobecňovat a tvrdit, že by měli všichni dospělí takový názor, pouze uvádím příklad z mé studie.

Práce byla pro mě přínosem také díky četnému množství symbolů, které jsem si více prozkoumala v oblasti významů, zapříčinilo to obohacení mých znalostí symboliky, což je pro činnost arteterapeuta důležité.

Z hlediska návaznosti na rožnovskou arteterapii jsem došla k tomu, že pokud se chceme ponořit do klientova prožívání a pomoci mu začleňovat nové aspekty do dění v jeho životě, pak by i téma k malování mělo zahrnovat to, co je třeba s klientem řešit, jako témata týkající se rodiny, vztahů k sobě a k ostatním, k sexualitě, atd. Co tedy téma Alenčiných příběhů nabízí? Každý se někdy ocitáme v situacích, kdy se cítíme nepochopeni, nerozumíme určitým okamžikům, které zažíváme. Pocit, že jsme v divném světě, určitě zažil každý a takové obsahy se někdy špatně sdělují, nedostává se slov anebo si člověk svůj stav plně neuvědomuje. Malovat můžeme to, co nás trápí, i to, z čeho máme radost. Protože téma Alenka v kraji divů působí tak trochu roztříštěně, nesouvisle, mohla by snad poskytnout mysli podněty pro volný tok asociací. Jako bychom se dívali na projektivní Rorschachův test, při němž se pamětní jevy projevují skrze fantazijní představy, v nichž je materiál vystupující ze zkušenosti shrnován do kombinací, které samy ze zkušenosti nepocházejí. Z hlediska pojetí reality stojí za zmínku, že obraz reality se v průběhu času mění. Jiný je pod relativní „nadvládou fantazie“ u předškolních dětí, jiný pod vlivem v dětství vzrůstající „racionální kontroly“, anebo při postupné harmonizaci „aspektů Já“ v dospívání.

Díky expresi literárního díla jsem si mohla osahat, zpřítomnit a rozšířit vývojové období předškolního a školního roku dítěte. Alenka se nachází v rozhraní těchto období, a příběh mi tak obrazně mohl dopomoci si představit vnímání a prožívání světa malým dítětem, pro něž v tomto období ne vše je srozumitelné.

S Alenčiným příběhem jsme prošli egocentrismem, antropomorfismem, magičností. To jsou hlavní rysy dětského myšlení předškoláka, ještě nedostatečně odlišujícího čin od přání. Realita vzpomínky se v předškolním věku snadno změní či smísí s fantazií, a vznikne konfabulace neboli nepravá, bezděčná lež. V tomto období má rodičovská citová pohoda významnou roli zvláště proto, že dochází k identifikaci (ztotožnění) dítěte s rodiči převzetím rodičovských norem. Vzniká svědomí (superego) vznikající konfliktem dítěte mezi okolním prostředím a sebou samým. Dítě prochází Freudovým falickým stadiem a identifikací děvčete s matkou, chlapce s otcem. Se slastí užívá pohyb, fantazii, podnikavost, riskování, dobývání. Se školním obdobím vstupuje do života školní práce a povinnost, uspokojení okamžitých potřeb se musí odložit. Dítě prochází střízlivým realismem, škola přiměje dítě pracovat, učí jej využívat rozum (ego) a logicky myslet,

již dobře ví, co je blízko, daleko, zítra nebo za týden. Vzhlíží k autoritě, nejen k rodiči, ale i k učiteli. Rozumem překonává zdání smyslů, které ho klamaly. Učí se na vlastní oči a „na vlastní ruce“. Také pochybuje a taková cesta ho vede k pevnému přesvědčení (Alenka pochybuje neustále, vlastně neví, kdo je teď, „být za jeden den hned malý a hned zase velký, to se člověku poplete.“ (Carroll, 1970, str. 42) Cesty ho vedou k sebeuvědomění a to je jedna ze základních lidských potřeb.

Přechodem do školy prochází dítě velkými změnami a právě v tomto období Ego přebírá systém kontroly, a dítěti tak ubývá to (spontaneita), k čemu bychom se my dospělí čas od času rádi vrátili. Tento proces není tak prudký tam, kde se více rozvíjí umělecké složky, jako jsou na školy na to zaměřené, např. Waldorfské či Montessori. Tím nechci poukazovat na nedokonalosti současného školství, pouze jsem zapřemýšlela nad tím, co by mohlo přinést, kdyby se přebraly některé praktické části z jednoho systému do druhého a pozornost věnovaná rozvoji teoretického myšlení by se více zaměřila na uplatnění imaginativních aktivit ve výuce. Samozřejmě víme, že pro širší uplatnění v tomto světě potřebuje člověk racionálně myslet a uvažovat. Když to zveličím – pokud bude člověk jen hezky tancovat, asi v tomto světě moc neobstojí. Hledáme jistou rovnováhu, tak jako v přirozeném toku vědomí pracují dvě hemisféry ve vzájemné součinnosti. Levá hemisféra je nositelem pojmového myšlení, orientuje se na informace a detaily, pravá je naopak sídlem názorných operací vázaných na pocity, představy, fantazii atp.

Kdybych měla možnost v budoucnu pokračovat, dále bych zkoumala, v čem by mohl být přínos tohoto tématu. Protože Alenčina pouť vypovídá také o jakési cestě k vlastní identitě, možná by stálo za to si ověřit, jak by fungovala, kdyby byla zadána technika tvorby imaginárního portrétu: „Já jako Alenka“. Zadání by se týkalo klientů, kteří se ocitli v životním období, které zapříčinilo rozpad něčeho, co dlouho budovali, dosavadních plánů, vztahů rodinných či partnerských, zkrátka jsou na rozhraní mezi starým a novým, při proměně dosavadní role. Napadá mě třeba matka, z které se stává babička, studentka, která dokončila studia a začíná pracovat, osoba uvažující o změně profese, žena stávající se matkou, manželkou, stěhování (paní domu) – plus to vše samozřejmě i v mužských analogiích, dále dlouhodobý stres, anebo také změna rolí, kterou přináší doba covidu. Vhodně zaměřená arteterapie by jim mohla pomoci, aby si zvědomili svůj životní úsek a jeho prožívání, kdy se ptají sami sebe, kdo jsem, čím bych chtěl být, kým jsem pro někoho jiného.Týká se to zkrátka všech životních událostí, kdy se z té hledající Alenky vynoří Královna toho a toho ve svém životě.

Z toho vyplývá, že toto téma lze využít ve věkové skupině dospělých i u dětí. U dospělých proto, že jejich identita je nějakým způsobem již zakotvena, ale musejí se vyrovnat s novým kontextem – téma se tedy vztahuje k těm, kteří si potřebují uvědomit roli, ve které se nacházejí, nebo která prochází nějakou proměnou. Metaforou pro tento proces může být Houseňák, který se proměnil v motýla.

Jiným, ale podobným tématem je regres, Alenka by mohla být metaforou pro spirálovitý cyklus vývoje, kdy cesta k cíli se zprvu zdá chaotická a teprve posupně přibývá různých znamení, že vůbec někam vede. Cesta není přímá, ale pohybuje se v kruzích. Když zjistíme, že se vracíme na stejné místo, můžeme vidět, že se nalézáme v jiné výšce a v jiném úhlu vůči našemu předchozímu postavení. (Nichols, 2006, str. 254).

Mohla by být zařazena technika uhlové rezervy týkající se prostoru pro projekci idealizovaných představ o sobě samém, vedoucí k reflexi nepravých iluzí a napomáhající osobnímu zrání (Kyzour, 1969/1970), nebo tematického akvarelu (smejvák), kdy se barvy postupně nanášejí na papír v libovolných skvrnách a rozpíjením vytvářejí různé efekty využitelné pro zobrazení různých témat.

U dětí bych ponechala téma Alenky, které by posloužilo jako technika uvolňující fantazii k vytváření i tvarů nemožných, a na jejich základě bychom se mohli snažit rozpoznat, kdo nebo co by se pod nimi mohlo skrývat (jako např. člen rodiny, kamarád, nebo i domácí mazlíček, který se může, jakožto člen rodiny, stát sokem).

Příběh Alenky je příběhem o hledání cesty k vlastní identitě. Za stejným účelem bychom mohli využít i pohádku „O třech malých prasátkách." Domečky, které prasátka staví, symbolizují pokrok člověka – od chatrče přes dřevěný domek až k pevné cihlové stavbě. Z vnitřního hlediska představuje konání prasátek pokrok od osobnosti ovládané pudy neboli naším Ono k osobnosti ovlivněné svědomím, totiž Nadjá, ale v zásadě řízené rozumovým Já (Bettelheim, 2017). Divoký ničivý vlk představuje všechny asociální, nevědomé, pohlcující síly, proti nimž se musí člověk naučit chránit a nad nimiž je silou Já možné zvítězit. Chytré a hravé třetí prasátko vyzraje na vlka tím, že se ho snaží odlákat, odvolávaje se na jeho orální nenasytnost. Prasátka jsou „malá", totiž nezralá, jako dítě samo. Dítě se postupně ztotožňuje s každým z nich a poznává různé etapy na cestě vedoucí k identitě. Pohádka nutí dítě přemýšlet o jeho vlastním vývoji, aniž by jakkoli určovala, jak věci mají být. Nechává na dítěti, aby si závěry činilo samo. Pouze takový postup vede k opravdové zralosti. „Říkat dítěti, co má dělat, znamená nahradit otroctví nezralosti otroctvím poslušnosti příkazů dospělých." (Bettelheim, 2017, str. 60)

V průběhu práce na tématu Alenky jsem také objevila, že se v tomto nonsensovém stylu skrývá nepřeberné množství možností, jak jej uchopit. Já jsem jej pojala takto, jiný může úplně jinak. Vnímám Alenku jako bohatý zdroj různých variací myšlenek a představ, který umožňuje ke každému z nás přece jen konkrétně promluvit, a nacházet tak to, co je pro něj osobně důležité.

Ptala jsem se sama sebe, proč mě tolik oslovila právě Alenka. Kniha ve mně provokovala potřebu přijít na to, co se to vlastně v příběhu děje… Uvědomila jsem si, že v onom chaosu, který se děje v každém z nás, je třeba chvíli posečkat, až cosi vykrystalizuje, až budu moci nahlédnout, kde a s čím to rezonuje konkrétně ve mně samé. Je to jakýsi mezistupeň, z kterého probíhá generalizace vlastních pojmů. Tak jako pohádka utvoří v jedinci *jedinečnou* strukturu pojmů a představ, tak z chaosu nakonec vyjde řád. A vlastní řád je tím, co tvoří svobodného jedince.

Pokud jde o téma aktivní imaginace, chtěla jsem jím připomenout, že jejím prostřednictvím si otevíráme jednu z cest k oblasti nevědomí, která je naší nedílnou součástí. Za připomínku stojí myšlenka z knihy Aktivní imaginace: „Pro postavy, které se v aktivní imaginaci vynořují z nevědomí, je typické, že často stojí blíže realitě než příslušná osoba ve svém běžném vědomí já, které je často zamlženo předsudky, zkraty a falešnými souvislostmi.“ (Seifert, Seifert, Schmidt, 2004, str. 73)

Též si můžeme připomenout terapeutický přístup Sigmunda Freuda, kdy nechal pacienty ulehnout na lehátko a přiměl je, aby bez sebemenší kontroly rozumu, svědomí či vkusu říkali, co jim právě běží hlavou, a dobírali se tak k nevědomým obsahům.

A to je pro mě fascinující moment, kdy si uvědomuji záslužnou činnost arteterapie. V té viditelné části je arteterapeut tím, kdo s klientem pracuje, hovoří, ptá se a maluje, v neviditelné je to zaseté semínko, které pracuje na neviditelné bázi a koná svou funkci. Pokud arteterapeut klientovi nevnucuje, ale pouze nabízí svou interpretaci, nemělo by dojít k žádné manipulaci, jen se to děje. Svou činností terapeut nabízí možnosti, a tak může člověk více porozumět principům sám v sobě, komunikovat s nimi, a stát se tak svobodnějším.

Seznam literatury

Bettelheim, B. (2017). *Za tajemstvím pohádek* (přeložila Lucie Lucká). Portál.

Carroll, L. (1940). *Alenka v kraji divů a za zrcadlem* (přeložil Alois a Hana Skoumalovi). Albatros.

Čačka, Č. (1999). *Psychologie imaginativní výchovy a vzdělávání s příklady aplikace.* Masarykova univerzita.

Černoušek, M. (1988). *Sen a snění.* Horizont.

Davido, R. (2001). *Kresba jako nástroj poznání dítěte* (přeložily Alena Lhotová a Hana Prousková). Portál.

Dryje, F. (2005). *Surrealismus není umění.* Concordia

Erikson, E. H. (2002). *Dětství a společnost* (přeložil Jan Valeška). Argo.

Franz, M.L. (2008). *Psychologický výklad pohádek* (přeložili Kristina a Jan Černý). Portál.

Freud, S. (1969). *Vybrané spisy I.* (přeložili PhDr. Jiří Pechar a Eugen Wiškovský). Avicenum.

Freud, S. (2005). *Výklad snů* (přeložil Dr. Ota Friedmann). Nová tiskárna Pelhřimov.

Freud, S. (2007). *Spisy z let 1925 – 1931* (přeložil Miloš Kopal). Psychoanalytické nakladatelství.

Freudová, A. (2005). *Já a obranné mechanismy* (přeložil Petr Babka). Portál.

Guilford, J. P. (1959). *Traits of cerativity.* Harper New York.

Jebavá, J. (1997). *Úvod do arteterapie.* Karolinum.

Jung, C. G. (1998). *Archetypy a nevědomí.* (přeložili Eva Bosáková, Kristina Černá, Jan Černý). Nakladatelství Tomáše Janečka.

Kenner, T. A. (2007). *Symboly a jejich skrytý význam* (přeložili Květa Palowská a Blahoslav Mikolášek). Metafora.

Kratina, F. (1935). *Úvod do celostní a tvarové psychologie*. Vydavatelský odbor Ústředního spolku jednoty učitelských.

Kyzour, M. (1969/1970). *O krizových jevech v dětské kresbě a malbě.* Estetická výchova, č. 2-3.

Langmeier, J., Krejčířová, D. (2006). *Vývojová psychologie.* Grada.

Leuner, H. (1997). *Katatymní prožívání obrazů* (přeložil Prof. PhDr. Mojmír Svoboda CSc). Masarykova univerzita.

Maslow, A. H. (2014). *O psychologii bytí* (přeložila Hana Antonínová). Portál.

Mittchel, Stephen, A. (1999). *Freud a po Freudovi: dějiny moderního psychoanalytického myšlení* (přeložil Štěpán Kovařík). Triton.

Nádvorníková, S. (1998). *K surrealismu.* Torst.

Nichols, S. (2006). *Carl Jung a tarot - Cesta archetypu* (přeložil Miloslav Korbelík). Eminent.

Piaget, J. (1970). *Psychologie dítěte.* (přeložila doc. PhDr. Eva Vyskočilová). SPN.

Prinzhorn, H. (2009). *Výtvarná tvorba duševně nemocných* (přeložila Barbora Hudcová). Arbor vitae.

Read, H. (1967). *Výchova uměním* (přeložil Jan Cacha). Odeon.

Reddemann, L. (2009). *Léčivá síla imaginace* (přeložil Petr Patočka). Portál.

Rozet, I. M. (1977). *Psichlogija fantazii*. Minsk, izd. im., V. I. Lenina.

Rubinová, J. A. (2008). *Přístupy v arteterapii* (přeložila Johana Elisová). Triton.

Rycroft, Ch. (1993). *Kritický slovník psychoanalýzy* (přeložila Petra Votýpková). Psychoanalytické nakladatelství.

Říčan, P. (2004). *Cesta životem.* Portál.

Saunders, N. J. (1996). *Mytická síla zvířat* (přeložila Kristýna Kučerová). Práh.

Seifert, A. L., Seifert T., Schmidt, P. (2004). *Aktivní imaginace* (přeložila Markéta Laňová). Portál.

Slavík., J. (2005). *Mezi fantazií a realitou v arteterapii (K Winnicotově koncepci potenciálního prostoru).* Časopis Arteterapie (časopis České arteterapeutické asociace) 9/2005

Slavík, J., Chrz, V., Štech, S. (2013). *Tvorba jako způsob poznávání.* Karolinum.

Syřišťová, E. (1974). *Imaginární svět.* Mladá fronta.

Syřišťová, E.(1994). *Člověk v kritických životních situacích*. Karolinum.

Šicková-Fabrici, J. (2008). *Základy areterapie.* Portál.

Švankmajer, J. (2001). *Síla imaginace.* Dauphin, Mladá Fronta.

Švankmajerovi, E. a J. (2004). *Syrové umění.* Arbor vitae, Galerie Klatovy

Vágnerová M. (2012). *Vývojová psychologie.* Univerzita Karlova.

Viewegh, J. (1986). *Fantazie – teoretická studie.* Akademia.

Vogler, Ch. (2020). *The writer´s Journey Mythic strukture for wirters*. Kalifornie: Michael Wiese Production, 2020.

Winnicott, D. W. (2018). *Hraní a realita* (přeložila Pavla Le Roch). Portál.

Zeman, J. (2003). *Vnímání a fantazie.* Gaudeamus.

Ženatá, K. (2005). *Obrazy z nevědomí.* Portál.

Internetové zdroje:

Telerovský, R. (2020) http://psychoanalyzadnes.cz/2020/03/06/obrazypsychoanalyzy/

Něco z Alenky https://www.csfd.cz/film/8790-neco-z-alenky/prehled/

Přílohy

Příloha 1: Převyprávění Alenky v kraji divů a za zrcadlem. Knižní podoba Lewise Carolla.

Alenku už mrzelo sedět na břehu vedle cesty a nic nedělat. Párkrát nakoukla sestře do rozečtené knížky, ale nebyly tam žádné obrázky a nic se tam nepovídalo – co je do knížky, když v ní nejsou žádné obrázky a nic se tam nepovídá, řekla si Alenka… tu vedle ní přeběhl Bílý králík s červenýma očima. Nebylo na tom nic zvláštního a nijak podivné to Alence nepřipadalo, když Králík prohodil: „Jeje, jeje! Přijdu pozdě!“ Když nad tím potom dumala, napadlo ji, že ji to mělo zarazit, jenže v tu chvíli jí to připadalo docela samozřejmé, ale když pak Králík dokonce vyndal z kapsy u vesty hodinky, podíval se na ně a běžel dál… popadla ji zvědavost, rozběhla se přes pole za ním a šťastně ho dohonila, zrovna když pod keřem hupl do velké králičí nory. V mžiku se pustila Alenka za ním.

A tím začíná Alenčino velké dobrodružství v podivuhodné zemi, kde žijí mluvící zvířata a rostliny, kde je možné vyrůst do výše patrového domu a zase se scvrknout na několik centimetrů. Pádem do králičí nory se ocitá v místnosti plné dveří. Dveře jsou tak malé, že jimi neprojde. Hledá klíček, nebo alespoň návod, jak se sklapnout jako dalekohled. Najde lahvičku s cedulkou „vypij mě“. Vypila ji a za chvíli se začala zmenšovat. K tomu, aby prošla dveřmi, ale potřebuje klíč, který leží na stole, jenže ten se nezmenšil jako Alenka, a tak najde dortík, kde je napsáno „sněz mě“, a tím klíček získá. Alenka se tak prodírá neznámým krajem plným podivných překvapení. Snažila se dozvědět, co se to vlastně děje. Všechno se jí zdálo naruby, sama sebe se ptala, jestli je to ta Alenka, co ráno vstávala. Nechtěla být tak sama, až najednou objevila myš, zrovna když uklouzla, snad do moře, když voda byla slaná. Ne, ne, byly to slzy nakapané z jejího pláče, ještě když byla zvětšená. Myši si s ní začaly povídat a mezitím si Alenka vzpomněla na svou kočku, kterou měla doma a po které se jí tak stýskalo. U ní by určitě věděla, jak se chovat.

S myší se rozloučila a pokračovala dále po cestě neznámo kam. Setkala se se spoustou dalších zvířátek, jako byli Kachna a Blboun, Papoušek a Orlík a jiná podivná havěť. Bavila se s nimi nenuceně, jako by je znala odjakživa. Někdy jen poslouchala jejich příběhy a hašteření, kterému bylo těžko rozumět, sama se ale také přidávala k jejich rozhovorům. Spoustě věcí nerozuměla, tak si musela odpovídat sama. Často se i rozplakala, když si nevěděla rady. Sama k sobě mluvila a třeba se i kárala: „Styď se, Alenko, taková velká holka.“

Když Alenka utekla do lesa, setkala se s Houseňákem. „Kdopak jsi?“ zeptal se Houseňák. Tato často kladená otázka ji už znepokojovala. Řešila s ním také, jak se pořád zmenšuje a zvětšuje, nepamatuje si básničky, jak se řeknou správně, byla z toho nejistá, ale nepropadala beznaději a šla vždycky dál. Dokázala se také ohradit svými zdvořilými odpověďmi. „Snad byste mi napřed měl říct, kdo jste vy.“ V tomto kraji se jí konkrétních odpovědí nedostávalo. Jen samé otázky a pochybnosti, nařizování.

A tak pokračovalo Alenčino putování, stále hledala cestu, jak by se odsud dostala. Pokaždé, když nad tím přemýšlí, někdo nový se objeví. Například kočka Šklíba, s kterou si alespoň přátelsky popovídala. Byla to jediná postava, na kterou se Alenka nenaštvala. Opět se podivovala, když se loučily a kočka se pomalu ztrácela ve vzduchu až po její škleb plný zubů, který zmizel jako poslední. „Kočku bez šklebu, to už jsem viděla kolikrát, ale škleb bez kočky!“

Alenka prošla bláznivou svačinou u stolu plného šálků na čaj. Se Zajícem Březňákem, ševcem a Plchem pocítila Alenka, že bude zábava. Přátelé jí dali hádanku: „Proč je havran jako psací stůl?“ Ale opět to bylo podivné, odpověď nevěděla a ani od druhých se jí správné odpovědi nedostalo.

V královnině kroketovém hřišti se často mluvilo, že pokud každý nebude dělat, co královna řekne, nechá mu srazit hlavu. Alenka vstupuje do děje, kde se hádají dvě kárové karty. „Ty moc nemluv!“ řekla kárová Pětka. „Zrovna včera jsem slyšel Královnu, jak říkala, že si zasloužíš popravit…“ Bylo to za to, že místo cibule přinesl kuchaři tulipánové cibulky.

Na kroketovém hřišti byli místo koulí ježci, místo palic živí plameňáci a branky tvořili vojáci. Hrát s nimi se zdálo Alence těžké, setkání s královnou také nebylo příjemné, když jí chtěla také srazit hlavu, aniž by věděla za co. Snad za to, že jí zrovna něco nebylo po chuti. Když jí Alenka odsekla silným hlasem „Povídali…,“ královna ztichla.

Alenka se potloukala dále a potkala spoustu dalších tvorů, jako byl Paželv, Humr, Noh, Ještěřík (prozpěvovali velmi zvláštní popletené básničky).

Alenka se ocitla u soudu, kde srdcový Král s Královnou seděli na trůně a kolem nich se kupil hustý dav – zvířátka, k tomu všechny karty a členové poroty. Alenka si pro sebe popsala postavy v soudní síni. Zřejmě někdo ukradl Královně vdolky, tak se předvolávali svědci. Například kuchařce položil Král otázku „Z čeho se dělají vdolky?“ Porotci měli tabulku a pořád něco zapisovali. Hned z hlavy se zde vymýšlely paragrafy a podle nich řídili šetření. Otázky byly zvláštní a vlastně se netýkaly svědčtví. Alenka se mezitím zmenšovala a rostla. „Co ty o té věci víš?“ tázal se Král Alenky. „Nic,“ řekla Alenka. „To je významné,“ řekl Král porotcům.

Když Alenka vykřikla „Pitomost!“ při královnině vyřčení, že nejprve je ortel a potom je rozsudek, Královna ji chtěla umlčet. „A nebudu,“ řekla Alenka. „Srazte jí hlavu!“ řekla Královna. „Kdopak si z Vás něco dělá?“ řekla Alenka (zatím už dorostla do své velikosti), „Vždyť jsou to pouhé karty.“ Tu se karty vznesly do vzduchu a potom se zase na ni snášely – leknutím i zlostí zavřískala a střásla je se sebe a tu shledala, že leží na břehu s hlavou opřenou o sestřin klín a

sestra jí opatrně smetá s obličeje suché listí, které jí tam se stromů napadalo. „Probuď se, Alenko!“ řekla sestra. „Ty ses ale prospala!“ Alenka jí hned vypověděla všechna ta dobrodružství, která zažila v tom divném snu. Sestra poslala Alenku na svačinu a zůstala ještě sedět a myslela na Alenčina báječná dobrodružství.

Celý ten sen se odehrával za teplého letního dne na louce, kde bylo slyšet šustit vysokou trávu, poblíž šplouchala tůňka od rozevlátého rákosí, cinkání ovčích zvonců, ovčákův pokřik a ostatní zvuky, které se Alence prolínaly do jejího snu a provázely ji jejím příběhem: šplouchání tůňky – setkání s myší, cinkání ovčích zvonců – čajové šálky při bláznivé svačině, ovčákův pokřik – vřískání Královny.

Druhou část knihy neuvádím ve formě převyprávění příběhu, protože by to bylo velmi zdlouhavé, ale jedná se stále o Alenčino setkávání s různými postavami a konfrontaci s nimi.

Příloha 2: Za zrcadlem a s čím se tam Alenka setkala. Převyprávění knižní podoby.

V roce 1871 vyšel další díl knihy Za zrcadlem a s čím se tam Alenka setkala.

V tomto pokračování je v Alenčiných dobrodružství všechno, čas a prostor, obráceno naruby. To někteří vysvětlují tím, že Carrol byl levák a že si tuto vrozenou tělesnou vlastnost (tehdy ještě pokládanou za zlozvyk, kterému se musí děti odnaučit) promítl do zrcadla, kde se ovšem levá ruka jeví jako pravá.

V anglickém obývacím pokoji bývá otevřený krb nahoře s kamennou římsou, nad římsou pak obyčejně visí velké zrcadlo a v něm se odráží celý pokoj. V pokoji za zrcadlem, v němž se Alenka zčistajasna octla, bylo ovšem všechno jako v pokoji skutečném, jenže obráceně. Byly tam také knihy, ale slova v nich šla obráceným směrem jako například v té hezké, ale trochu nesrozumitelné básni „Tlachapouď“.

Celý druhý příběh je – až na malé výjimky – sestaven jako šachová partie. Šachy byly (vedle fotografování dětí) Carrolův velký koníček, není tedy divu, že neodolal a celý příběh odehrávající se za zrcadlem zosnoval podle obvyklých šachových pravidel. Carrol opatřil knihu plánkem šachovnice, seznamem tahů a vlastním vysvětlením šachové hry. Pravidlům odpovídají pouze tahy figurek, střídavé pořadí černé a bílé barvy není dodrženo. Převládá počet tahů bílou barvou, za niž právě Alenka jako Bílý pěšák, a svým 11. tahem vyhrává. Vizualizace šachové hry nápadně připomíná výrok Černé Královny o tom, že naše paměť sahá nejen do minulosti, ale i do budoucnosti.

Alenčina snaha nalézt pravidla i v absurdních situacích tohoto nepřátelského světa souvisí s její snahou začlenit se do společnosti. Není to jen parodie na nesmyslné nároky dospělého světa na dítě, ale zachycuje Alenčinu snahu nalézt smysl ve světě, ve kterém se pohybuje. Potřebuje daný

řád a jakousi jistotu. Chce vědět, kam má směřovat, co má přesně dělat a jak se má správně chovat. Odpovědí na tyto otázky se jí však v knize příliš nedostává a Alenka se učí poradit si sama.

Druhá část se uzavírá tím, že Alenka dojde až na konec šachovnice a stane se Královnou. Ještě před koncem putování, se setkává s Bílým jezdcem, který by snad mohl být tím pomocníkem na její cestě a poskytnout jí bezpečí. Chová se k ní vlídně. Neustále však padá z koně a v Alence to budí projev starostlivosti. Pomáhá mu vstát a ujišťuje se, zda je v pořádku. Přesto byla moc ráda, že ji mohl kousek doprovodit, a poděkovala za písničku, kterou jí přednesl.

Ze všech těch zvláštností, které Alenka při putování za zrcadlem spatřila, si nejjasněji pamatovala právě tuto: Jezdcův bleděmodrý zrak a vlídný úsměv – zapadající slunce mu prozařuje vlasy a oslnivou záplavou světla mu zalévá brnění – kůň s otěžemi svěšenými na šíji si klidně chodí a okusuje trávu u nohou – vzadu se rýsuje tmavý stín lesa – to všechno vnímala jako obrázek, když tak se zacloněnýma očima opřena o strom pozorovala tu podivnou dvojici (Jezdce a koně) a v polosnění naslouchala truchlivé hudbě písničky.

„Doufám, že jsem mu dodala odvahy," řekla a rozběhla se dolů z kopce. „Konečně osmé políčko!" zvolala a přeskočila potůček. „To jsem ráda, že už jsem tady! A co to mám na hlavě?" polekala se…. Byla to zlatá koruna.

Alenka se ocitla na královské hostině, kde byly Černá a Bílá královna. Alence se dostalo od nich dalšího zpochybnění, jestli je opravdu královnou. „Jakým právem si tak říkáš?" Královnou se staneš, až složíš zkoušku. Byly to otázky kladené ohledně sčítání a odčítání atd. s podivnými výsledky („Devět od osmi", „Rozděl bochník nožem – Jaký je výsledek?", „Pes má kost, tu kost mu vezmi, co zbude?" apod.). Po podivném hašteření a přednesu básničky od Bílé Královny si připili na zdraví královny Alenky. „Dej si pozor!" zavřískala Bílá Královna a oběma rukama popadla Alenku za vlasy. „Něco se semele!" a už se to mlelo. Svíce vyrostly až do stropu – vypadaly jako rákosí sršící oheň. Láhve zas popadly talíře, hbitě si je přidělaly jako křídla, z vidliček si udělaly nohy… „Už to nevydržím!" vykřikla Alenka a strhla ubrus. Popadla Černou Královnu a pravila jí: „Já s tebou zatřesu, až z tebe bude kotě!". Tu se Alenka probudila a opravdu držela v rukou své opravdové kotě Katku a zamýšlela se nad tím, komu se to vlastně zdálo.

Příloha 3: Převyprávění filmové podoby Tima Burtona

Alenka je devatenáctiletá dívka, kterou čeká zásnubní slavnost s lordem Hamishem. Alenka si lorda nechce vzít, avšak jsou na ni kladeny velké tlaky bohaté rodinné společnosti. Alenka by nejradši odsud utekla. V trávě zahlédla bílého spěchajícího králíka s hodinkami a následovala ho. Propadá se dírou ve stromě a ocitá se v úplně jiné říši. Nachází se v místnosti plné dveří. Králík se do dveří vešel, ale Alenka byla příliš veliká. Nachází zde lahvičku, na které je napsáno „vypij mě", a dortík, na kterém je napsáno „sněz mě". Po konzumaci těchto pochutin Alenka zjistí, že se

může zmenšit, nebo zvětšit. Docílí tak velikosti, která jí umožní dveřmi projít. Objeví se před ní zvláštní krajina, kde květiny a zvířata mluví. Promlouvá s houseňákem Absolonem. Všichni se na ni dívají a pochybují o tom, jestli je to ta pravá Alenka, co má v den Nádherňajs skoncovat s Tlachapoudem, velkým drakem, jak se píše v Orákulu. Alenka si opakuje, že je pravá, vždyť jí se ten sen zdá, a to ona bude rozhodovat, jak to bude dál pokračovat.

Jsou zde dvě království sester Srdcové a Bílé královny. V den Nádherňajs odevzdá Srdcová královna Bílé královně korunku. Bílá královna je laskavá a přeje si mír. Je trochu podivná, například svým neobvyklým držením těla. Srdcová královna je poroučivá a vyžaduje, aby ji všichni poslouchali, její zákony jsou nesmyslné. Trvá na tom, aby její poddaní byli zohaveni, nosí přilepený velký nos, podbradek, velké břicho. Ona sama je zohavená svou velkou hlavou. Když byla malá, stal se jí zvláštní úraz, při kterém se jí hlava zvětšila.

Alenka potkává kočku Šklíbu, která se umí zneviditelnit. Řekne jí, že ji vezme k zajíci Březňákovi a Kloboučníkovi, dál ne. Alenka se ocitá na jejich podivné oslavě. Zvláštní binec na stole, pije se čaj se sušenkami. Alenka oznamuje, že nechce Tlachapoudovi utnout hlavu. Kloboučník se jí ptá: "Ztratila jsi svou svoucnost?" Ukázal na srdce: „Tady něco chybí." Převypráví jí příběh z minulosti, když ještě vládla Bílá královna, byl u jejího dvora. Vtrhl tam Tlachapoud, vše hořelo a utrousený meč sebral Černý princ. V tu chvíli se na čajové oslavě Černý princ objevil a hledal Alenku. Kloboučník ji rychle schoval do konvice od čaje. Kloboučník byl však odveden na zámek Srdcové královny. Alenka se rozhodne ho zachránit i přesto, že to tak není v Orákulu napsáno, a vydává se na zámek. Vidí, jak Kloboučníka vyslýchají a nutí ho říci, kde Alenka je. Kloboučník se zdráhá a odvádí řeč a praví královně: „Jakou máte velikou hlavu, rád bych Vám udělal klobouk". Byl tedy odveden k práci.

Večer má Srdcová královna rozhovor s Černým princem, který jí radí: „Raději vzbuzovat strach než lásku."

Kloboučník vyrobil spoustu klobouků pro královnu. Při zkoušení na královnině hlavě pozoruje, jací zvláštní poddaní jsou kolem ní.

Alenka se dostala do zámku přes potok plný hlav z lidí, kterým ji nechala královna utnout.

Získá vorpálový meč, Kloboučník unikne trestu a všichni se sejdou u Bílé královny. Alenka se chce probudit, do boje se jí nechce. Pláče. Prochází se a objeví kuklícího se Houseňáka. „Končím se životem, jsi skoro Alenka," říká. Alenka vzpomíná, co všechno zažila v této kouzelné zemi. Říká: „Není to sen, je to vzpomínka."

Alenka je připravena k boji s Tlachapoudem. Vychází šachové vojsko Bílé a karetní Srdcové královny a utkávají se v boji na šachovém poli. Mezitím Alenka bojuje s Tlachapoudem, s velkým drakem, vyběhne po dlouhých schodech a utne mu hlavu. Srdcovou královnu už nikdo neposlouchá. Korunka se jí sama zvedne z hlavy a putuje na hlavu Bílé královny, přitom říká: „Budeš vyhnána do pustiny, zůstaneš na světě sama s Černým princem." Princ chce raději zemřít,

než zůstat se Srdcovou královnou. Krev, která vytekla z Tlachapouda, dostane Alenka v lahvičce domů.

Přichází rozloučení především s Kloboučníkem, který prosí Alenku: „Zůstaň tady.“ Alenka odpoví: „Nejde to, musím odpovědět na pár otázek.“

Vrací se na zahradní slavnost. Přistoupí k lordu Hamishovi a řekne mu, že není ten pravý a že si ho nevezme.

Příloha 4: Původní ilustrace

Jedním z původních ilustrátorů byl **Arthur Rackham** (19. 9. 1867 – 6. 9. 1939). Tento výtvarník kdysi vlastnil londýnskou kancelář, kterou dnes obývá režisér Tim Burton. Rackham je možná nejlépe známý pro své nádherně detailní obrazy rozmarných víl, pokrouceného a zamotaného lidu, stromů a dalších podobných rozletů fantazie. Jeho práce byla použita jako ilustrace pro takové rozmanité publikace, jako jsou Gulliverovy cesty, Petr Pan, hororové povídky E. A. Poea nebo Sen noci Svatojánské od Williama Shakespeara.

Ilustroval pohádky jako Šípková Růženka, Popelka. Rackham přednesl svůj projev o siluetách cechu dělníků v listopadu 1919, v měsíci, ve kterém vyšla Cinderella, první z jeho dvou velkých knih o siluetě. Popelka a Šípková Růženka se lišily od Rackhamových předchozích knih tím, že se ve svém účinku spoléhaly téměř úplně na siluetu. Ze sbírky obrázků je okamžitě zřejmé, že Rackham je mistrem média, dokáže vyvolat charakter a humor pouze profilem a gestem, což umožňuje dvourozměrnému účinku jeho práce s perem vést čtenáře knihou a udržet ho v příběhu.“ Rackhamovy ilustrace byly založeny hlavně na robustních perových a indických inkoustových kresbách. Rackham postupně zdokonaloval svou expresivní linii ze svého pozadí v žurnalistické ilustraci, spárovanou s jemným použitím vodovky, což je technika, kterou dokázal využít díky technologickému vývoji ve fotografické reprodukci. Také poskytoval řadu částečně barevných blokových obrazů podobných stylu jako japonské dřevoryty z období Meiji.

Artur Rackham měl jedno dítě, dceru Barbaru, která byla zdrojem inspirace v mnoha jeho obrazech.

Zdroj: https://www.artpassions.net/rackham/rackham.html

John Tenniel (28. 2. 1820 – 25. 2. 1914) byl anglický kreslířem a ilustrátorem, který proslul zejména politickými karikaturami v satirickém časopise Punch (1850 – 1901) a ilustracemi k prvnímu vydání knihy Lewise Carolla Alenka v říši divů (1865). Pro Punch nakreslil 2165 karikatur, řada z nich útočila na Iry. Roku 1893 byl uveden do šlechtického stavu jakožto první karikaturista vůbec.

Když bylo Tennielovi dvacet let, utrpěl zranění pravého oka při šermu se svým otcem a postupně na něj oslepl.

John Tenniel tvořil v období Prerafaelitů, kteří věřili, že studium a kresba přírody je jediný způsob, jak produkovat pravdivé umění. Ač byl Tenniel účasten akademického výcviku, pracoval nejlépe, když své vizuální paměti sice odkazoval na techniky, ale kreslil bez pozorování. Při zadání ilustrace knihy Alenka v říši divů argumentoval, že by tvorové neměli vypadat jako skutečná zvířata, ale měly by to být fantastické výtvory, s čímž Caroll moc nesouhlasil, ale nakonec se kniha s Tennielovými obrázky vytiskla.

Zdroj: https://www.illustrationhistory.org/artists/sir-john-tenniel

Příloha 5: Interview – Petra (10 let), Katka (12 let)

Jak se vám líbila pohádka?

P: „Nelíbila, jen ten týpek, jak padal z toho koně."

K: „Bavilo, ale v první části nevím, co se dělo. Jezdec padal z koně."

Co vás ještě napadá k tomu, když jezdec padá z koně?

P: „Padá toast…" (dívka si hraje s gumou a ukazuje, jak padá. Směje se.)

K: „Padání mi připadá normální, mamka už spadla z koně."

Jaké by to asi bylo skočit do králičí nory?

P: „Asi bych se pozvracela."

K: „Jako když padá potápěč do vody."

Jaký byl králíček?

P: „Roztomilý".

K: „Béžový králík, kterého jsme měli u babičky."

Jakou knížku čte Alenka?

P: „Jak Alenka spadla do toustu, který zrovna spadl. Baví mě, když něco spadne."

K: „Deset tisíc mil pod mořem. V té době neexistovaly ponorky a spisovatel už o nich psal."

Zasloužila si Alenka být královnou?

P: „Ne, protože je malé dítě."

K: „Ano, protože dělala dobré skutky."

Alenka poznala v příběhu kočku Šklíbu, která byla jediná, na kterou se nenaštvala. Znáte nějakou osobu v životě, na kterou jste se nenaštvaly?

P: „Komár v Gacha Club (počítačová hra). Je to těžká hra, u které strávím ještě hodně času, jako stříháním filmu.“

K: „Ne, vlastně ano, kamarády, s kterými jsem se viděla jen přes kameru a mluvili jsme anglicky.“

A co zvětšování a zmenšování v příběhu?

P: „Připomíná mi to hru v telefonu – brouky. Zvětšila bych se, abych mohla zašlápnout školu.“

K: „Ale to bychom zašláply všechno, mám ráda hudebku a pracovky.“