

**Pražská vysoká škola psychosociálních studií**



**ÚLOHA ARTETERAPIE A TVŮRČÍ ČINNOSTI PŘI  
LÉČBĚ PARANOIDNÍ SCHIZOFRENIE  
(DEMONSTROVÁNA NA ROZBORU TVORBY PANÍ H.)**

**Bc. Marion Täubnerová**

**Vedoucí práce: PhDr. Ingrid Hanušová, Ph.D.**

**Praha 2009**

**Prague college of psychosocial studies**

**THE ROLE OF AN ARTETHERAPY AND A CREATIVE  
ACTIVITY FOR THE CURE OF PARANOID  
SCHIZOPHRENIA  
(DEMONSTRATED ON THE ANALYSIS OF CREATION OF MISS H.)**

Bc. Marion Täubnerová

**The Diploma Thesis Work Supervisor: PhDr.Ingrid Hanušová, Ph.D.**

**Praha 2009**

**Anotace:** Tato práce se zabývá případovou studií akademické malířky paní H., která trpí paranoidní schizofrenií.

Autorka se věnuje vlivu tvůrčí činnosti a arteterapie na formování osobnosti a na kvalitu života této klientky.

Práce je rozdělena na dvě části – na teoretickou a empirickou. První část se zabývá základními poznatky o arteterapii, schizofrenii a problematikou arteterapie s psychotickými klienty.

Empirickou část tvoří případová studie paní H., rozbor výtvarné tvorby z různých období jejího života a rozbor tvorby a zkušeností ze dvou arteterapeutických dílen. U jednotlivých artefaktů se autorka zabývá tím, jak na paní H. působily a v jakém smyslu ovlivnily její život. Jednotlivé artefakty na klientku působily pomocí sublimace, externalizace, ventilace emocí a nachází se zde i artefakty se samoléčivými tendencemi.

Význam arteterapie pro tuto klientku vidí autorka především v podpoře komunikace a v pomoci při tvorbě nových sociálních vazeb.

**Klíčová slova:** arteterapie, schizofrenie, případová studie.

**Abstract:** This study focuses on a special case of academic painteress Miss H., who is suffering of paranoid schizophrenia.

The author of this study attends to the influence of a creative activity and an artetherapy on forming of a personality and a way of life of the client.

The study is divided in two parts – the theoretic part and the empiric part. The first one attends on basic knowledges about the artetherapy, the schizophrenia and the problematic of artetherapy with psychological clients.

The empiric part is created by the case study of Miss H., analyzing the art creation during the periods of her life, and studying of creation and experiences of two arteterapeutic mints. The author attends to the influence of the particular events of Miss H.'s life and the way how it appealed it. The particular artefacts worked upon the client through the sublimation, externatization, ventilation of emotions and we can find also the artefacts with self-medicinal trends.

The author sees the sense of artetherapy for this client in a supporting of communication and help with a creation of new social connections.

**Key words:** artetherapy, schizophrenia, case study.

# **Prohlášení**

„Prohlašuji, že jsem tuto písemnou magisterskou práci  
vypracovala samostatně a cituji v ní veškeré prameny, které jsem použila.“

*Praha, srpen 2009*

---

podpis studenta

## **Poděkování**

Děkuji tímto PhDr. Ingrid Hanušové, Ph.D. za odborné vedení při vypracování této magisterské práce, podnětné připomínky a metodické rady. Tímto bych chtěla poděkovat i paní H., která mi svolila zpracovat její materiál a použít jej v této magisterské práci.

# OBSAH

1	ÚVOD.....	3
2	TEORETICKÁ ČÁST.....	6
2.1	Historie arteterapie.....	
2.2	Arteterapie.....	10
2.2.1	Arteterapie s psychotickými klienty.....	13
2.2.2	Využití hlíny v arteterapii.....	17
2.3	Interpretace.....	18
2.3.1	Symbyly.....	21
2.3.2	Barvy.....	23
2.3.2.1	Expresivnost a symbolika barev.....	25
2.3.3	Formát obrazu.....	27
2.4	Schizofrenie.....	28
2.4.1	Paranoidní schizofrenie.....	31
2.4.1.1	Užívání alkoholu u psychotického onemocnění.....	32
2.5	Výzkumné postupy.....	33
3	EMPIRICKÁ ČÁST.....	34
3.1	Případová studie paní H.....	
3.2	Tvorba paní H.....	41
3.2.1	Vývoj spolupráce s paní H. a výběr artefaktů.....	
3.2.2	Tvorba paní H. z období kdy žila v Praze.....	44
3.2.2.1	Návrhy domů.....	
3.2.2.1.1	„Dům ve tvaru květiny“.....	
3.2.2.1.2	„Chata ve tvaru spirály“.....	45
3.2.2.2	Malování závěrečné práce na téma „Panelová zástavba“.....	46
3.2.2.3	„Tryptych“.....	47
3.2.3	Tvorba paní H. po rozvodu.....	51
3.2.3.1	„Koláž s konvicí“.....	
3.2.3.2	„Pavoučí hostina“.....	52

3.2.3.3	„Léčení obrazu“	56
3.2.3.4	„Autoportrét“	58
3.2.4	Tvorba paní H. z arteterapie z psychiatrického oddělení v nemocnici	61
3.2.4.1	„Čáry 1“	64
3.2.4.2	„Čáry 2“	
3.2.4.3	„Portréty klientů“	65
3.2.5	Sídliště	66
3.2.6	Tvorba paní H. z keramické dílny v psychiatrické léčebně	67
3.2.6.1	„Anděl“	70
3.2.6.2	„Paní s rozpůlenou hlavou“	71
3.2.6.3	„Hlava pana D.“	
3.2.6.4	„Děs“ a „Klaun“	72
3.2.6.5	„Postava matky“ a „Hlava nevlastního otce“	
4	DISKUSE	74
5	ZÁVĚR	75
6	LITERATURA	76
7	PŘÍLOHY	79

# 1 ÚVOD

Touto prací bych chtěla na případu paní H., u které byla diagnostikována paranoidní schizofrenie, demonstrovat, jakým způsobem se tvůrčí činnost a arteterapie podílí na vývoji její osobnosti a umožňuje jí plnější způsob života.

Východiska mé práce bych shrnula do tří bodů. Prvním impulsem byl můj dlouhodobý zájem o tvůrčí činnost a její terapeutické využití, který vyústil v konkrétní zájem o arteterapii. Z těchto důvodů jsem se již ve své bakalářské práci (PAGAČOVÁ, 2006), kde jsem zhodnotila své zkušenosti z arteterapeutické praxe v denním stacionáři Ke Karlovu 11 a ve studiu Citadela, zabývala vlivem arteterapie a umělecké výtvarné činnosti na pacientku trpící mentální bulimií. Druhým impulsem podmiňujícím vznik mé magisterské práce byly zásadní rozhovory o arteterapii s paní H. a její následné svolení k použití výtvarného materiálu pro účely této práce a její příslib spolupráce. Jako další důvod uvádím svůj zájem o tvorbu schizofrenních klientů a různé podoby moderního umění.

Práce vychází jak z reflexe teorie, tak z praktických poznatků. Proto má tato práce teoretickou a empirickou část. Teoretická část se dělí na pět částí. Věnují se historii arteterapie, arteterapií jako takovou, interpretačními možnostmi, schizofrenií a výzkumnými postupy.

V empirické části je případová studie paní H. a rozbor její obrazů a sošek. Rozbor jsem rozdělila do pěti částí. První část pojednává o období, kdy paní H. žila v Praze, druhá o období po rozvodu, třetí je z arteterapeutické dílny z psychiatrického oddělení v nemocnici, čtvrtá část je o projektu Sídliště a poslední část je z keramické dílny z psychiatrické léčebny.

U jednotlivých obrazů je kladen důraz zejména na interpretaci paní H., jak ona sama vnímá své obrazy, sochy, jak na ni působily.



## 2 TEORETICKÁ ČÁST

### 2.1 Historie arteterapie

V této kapitole bych ráda shrnula historii arteterapie podle některých autorů.

Začátky arteterapie sahají až do osmnáctého a devatenáctého století a nesporně souvisí s psychopatologií schizofrenie. Myšlenka terapeutického využití výtvarné produkce vznikla na základě zájmu odborníků o tvorbu duševně nemocných. Jejich díla se zkoumala ze dvou základních důvodů – duševně nemocní malují často, rádi a jinak než zdraví; charakter jejich výtvarné tvorby se mění podle druhu a vývoje nemoci.

Na tyto výzkumy navázal ve dvacátých letech dvacátého století německý psychiatr Hans Prinzhorn. Shromáždil práce pacientů do rozsáhlé sbírky, některé její části byly sice zničeny za druhé světové války, ale zbytek se stal základem stálé sbírky, která byla prezentována po celém světě a dnes je instalována v Heidelbergu. Publikace jeho práce *Bildnerie der Geisteskranken* v roce 1922 způsobila velký nárůst zájmu o problematiku psychopatologické tvorby (ŠICKOVÁ-FABRICI, 2002).

KATERNDAHL (2005) se podrobně zabývá vznikem této sbírky a filosofickými proudy první třetiny dvacátého století, které Prinzhorna ovlivnily. Později se nacistické propagandě podařilo zdiskreditovat většinu moderních malířů a jejich tvorbu přirovnat k tvorbě schizofrenních pacientů. Autor zastává názor, že Prinzhornova sbírka a jeho teorie je konstrukt ovlivněný předpojatostí a tvorbu schizofrenních pacientů staví na úroveň ostatních umělců.

Syřišťová uvádí, že Jean Debufet po druhé světové válce razí pojem *L'art brut* – hrubé, neškolené umění<sup>1</sup>. Jean Debufet radikálně odmítl pojem patologického umění a nestaral se o námitky psychiatrů a znalců umění. V roce 1976 založil muzeum duševně nemocných v Lausanne. Rovněž výstava tzv. *Outsiders* v Londýně a výstava pacientů Lea Navrátila v Linzi a Grazu znamenala radikální pokus o přehodnocení umělecké produkce psychicky nemocných a zároveň prolomení tradičních uměleckých struktur (SYŘIŠŤOVÁ aj., 1989).

---

<sup>1</sup> Podle KATERNDAHLA (2005) je duchovním otcem *L'art brut* L.N.Tolstoj.

ŠICKOVÁ-FABRICI (2002) také zmiňuje Debufetovo muzeum v Lausanne a navíc připojuje z publikace *Kunst und Wahn*, ve které jeho současníci, umělci Paul Klee, Paul Eduard, vyzývali odborníky své doby, aby brali vážně „umění dětí a bláznů“.

Leo Navrátil, rakouský psychiatr a profesor, si uvědomoval, že přetrvává názor tabuizovat duševně nemocné a jejich tvorbu. Byl ovlivněn názory americké autorky Karen Machoverové, která tvrdila, že kresba lidské postavy odkrývá psychické rozpoložení autorů. V psychiatrické léčebně u Vídně založil Navrátil Dům umělců Gugging.

Viktor Löwenfeld, jeden z mnohých židovských emigrantů do USA, pracoval především se slabozrakými dětmi. Svým výzkumem dokázal, že populace se dělí na haptické - hmatové<sup>2</sup> a vizuální - zrakové<sup>3</sup> typy (ŠICKOVÁ-FABRICI, 2002).

Průkopnice arteterapie, Naumburgová, ve třicátých letech dvacátého století jako první použila výraz *art therapy*. Jejím východiskem bylo tvrzení: „...*proces arteterapie je založen na poznání, že nejzákladnější myšlenky a pocity člověka derivované z nevědomí dosáhnou výrazu lépe v obrazech než ve slovech*“ (cit.dle ŠICKOVÉ-FABRICI, 2002, s.26). Filozofie arteterapie je dle Naumburgové založena na přesvědčení, že: „...*každé individuum, ať už bude, či nebude vzdělané v umění, má latentní kapacitu projikovat svůj vnitřní konflikt do vizuálních tvarů*“ (cit.dle ŠICKOVÉ-FABRICI, tamtéž). Její metody vycházejí z Freudovy psychoanalytické teorie, takže se snaží o uvolňování nevědomých obrazů prostřednictvím spontánního uměleckého projevu a za pomoci asociací pacientovi dopomoci k vhledu.

Zhapiro říká: „*Vhled' není v dobré analytické arteterapii otázkou intelektu; jde o živé uvědomování si smyslu všech možných, dříve nevysvětlitelných věcí. Když jej důkladně pocítíme, pochopíme a přijmeme, vnitřní posun, jenž vede k ryzí a trvalé změně, může být skutečně ohromující*“ (cit.dle RUBINOVÉ aj., 2008, s.43). Naumburgová se zabývá též symbolickým projevem a i Jungova analytická teorie je jí blízká (cit.dle RUBINOVÉ aj., tamtéž).

Další významnou osobností je Edith Kramerová. Narodila se v Rakousku a za druhé světové války emigrovala do USA, kde žije a tvoří jako sochařka a

---

<sup>2</sup> Čistě haptických typů je jen 23 %, mají zájem o tělový pocit a subjektivní expresi, zbytek jsou typy smíšené.

<sup>3</sup> 47 % populace se seznamuje s okolím pomocí zraku, má divácký přístup.

arteterapeutka. Je autorkou výrazu „*sublimace prostřednictvím výtvarného projevu*“ (cit.dle ŠICKOVÉ-FABRICI, 2002). Její pojetí arteterapie také vychází z freudiánského psychoanalytického myšlení (RUBINOVÁ aj., 2008).

Arteterapeutický institut popisuje vývoj arteterapie ve stejném smyslu. Předstupněm arteterapie bylo zkoumání výtvarné produkce duševně nemocných, které původně bylo zaměřené spíše k upřesnění diagnózy. Jako terapeutická metoda se arteterapie začala cíleně využívat až ve 20. a 30. letech dvacátého století v návaznosti na rozvoj psychoanalýzy a dalších psychoterapeutických směrů. Průkopníky byli většinou výtvarníci, kteří prošli psychoterapií. Příkladem jsou M.Naumburgová, C.Lewis, E.Kramerová a další (*Arteterapie v České republice*, 2005).

Arteterapie se tudíž vyvinula postupně, tak jako psychologie. Umožňuje terapeutovi si vybrat vyhovující směr podle svého vnitřního nastavení.

Dle Rubinové rozeznáváme:

- Psychodynamické přístupy, které vycházejí z freudiánské psychoanalýzy, nebo z Jungovy analytické teorie.
- Humanistické přístupy, kam mimo jiné patří i Expresivní terapie Rogersové, o které dále píše v interpretaci.
- Psycho-edukační přístupy, především sem řadíme behaviorální a kognitivně-behaviorální přístupy v arteterapii. Tyto přístupy jsou pragmatické a stále více nacházejí mnohá uplatnění dokonce i při práci se schizofrenními klienty (příkladem je Bažantová v kap. Arteterapie s psychotickými klienty)
- Systemické přístupy jsou zastoupeny především rodinnou a skupinovou arteterapií.
- Integrativní přístupy, například eklektický přístup, který vyžaduje otevřenost terapeuta k volbě správné metody (RUBINOVÁ aj., 2008).

Autorka v závěru uvádí citát Storra: „*Jako psychoterapeut pokládám za zvláště povzbudivé, že užití umění v terapii má, zdá se, vliv na smazávání rozdílů mezi freudiány, jungiány, kleiniány a stoupence dalších škol... Umění nejen překonává*

*rozdíl mezi vnitřním a vnějším světem, ale také patrně překlenuje propast mezi různými teoretickými postoji“ (cit.dle RUBINOVÉ aj., 2008, s.509).*

K této tématice ŠICKOVÁ-FABRICI (2002, s. 40) dodává: „*Umění nehovoří ke každému stejně, shodnou řečí. Každý člověk může najít v umění svůj vlastní smysl. Smysl nemusí být jednoznačný či vysvětlený, může být fragmentární, v intencích michelangelovské estetiky “non finita“. Stačí, jestliže člověk – pacient tuší jeho význam, který nechává v sobě doznít a dovyslovit“.*

V České republice neměla arteterapie dosud jasně vyhraněný statut. S tím je spojena i nedostatečná možnost ochrany profese arteterapeuta a ochrana veřejnosti před nekvalifikovanými arteterapeuty<sup>4</sup>. Existují zde dvě linie vzdělávání v arteterapii. Jde o formu pětiletého psychoterapeutického výcviku České arteterapeutické asociace nebo o formu vysokoškolského studia. A to buď jako samostatný studijní obor (Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích) nebo jako součást výuky na některých fakultách nebo vyšších odborných školách.

Arteterapeut by kromě znalostí z psychologie, medicíny, pedagogiky, antropologie, dějin umění, výtvarných technik, teorie umění, dále z estetiky a psychologie umění měl mít také osobnostní předpoklady, jako je např. empatie. Měl by kromě toho být schopný propojovat informace do souvislostí, improvizovat, neměla by mu chybět intuice a vysoký etický kredit, měl by umět vytvořit atmosféru důvěry. Zároveň je důležitý zážitkový výcvik a supervize. Arteterapeut nemá stát mimo arteterapii, ale má být ochoten sám sebe v průběhu terapie měnit. Někdy je vhodné, tvoří-li arteterapeut se svými klienty, protože princip osobního příkladu je často schůdnou cestou, jak klienta stimulovat k experimentům s barvou nebo hmotou (ŠICKOVÁ-FABRICI, 2002). Arteterapie se provozuje v individuální, párové, skupinové i rodinné terapii. V případě práce ve skupině je nutné znát postupy a pravidla řízení skupinového sezení, jak je popisuje YALOM (2007). RUBINOVÁ (2008) nabádá arteterapeuty, aby postupně poznali všechny terapeutické přístupy v arteterapii a tím objevili ten sobě nejbližší, který bude zároveň umět nejlépe oslovit klienty.

---

<sup>4</sup> S potěšením lze však konstatovat, že jistého pokroku se přece jen dosáhlo: profese arteterapeuta byla uznána v oblasti zdravotnictví.

## 2.2 Arteterapie

V této kapitole bych se ráda zabývala pojmem arteterapie a jejími účinky, jak je popisují různí autoři. V jejich pojetí jsou jisté odlišnosti, ale v podstatném se shodují.

Arteterapie je termín J.M.Charcota z 2. poloviny 19. století. Jedná se o použití uměleckých technik jako nástroje diagnostiky, psychoterapie, výchovy, sociální práce. Klade důraz na aktivitu, přičemž využívá uvolňující, katarzní a projektivní vlastnosti lidské tvořivosti. Protože pro terapeutické účely využívá hlavně výtvarné umění, význam termínu se postupně zúžil převážně na modelování, kreslení, malířské projevy, práci s textilem apod.. Patří sem v širším smyslu však i *muzikoterapie*, *biblioterapie*, pohybové kreace aj.. Pomocí kresby, koláže, modelování dochází k porozumění sobě i druhým a k překonávání některých problémů. Výsledkem je získání nadhledu, změna hodnot a radost z tvorby (HARTL a HARTLOVÁ, 2000, s.55).

ŠICKOVÁ-FABRICI (2002) rozděluje arteterapii podobně. V širším smyslu pojem arteterapie znamená léčbu veškerým uměním (hudba, poezie, tanec, divadlo a další) a v užším smyslu znamená léčbu výtvarným uměním.

LIEBMANNOVÁ (2005) dodává, že arteterapie využívá výtvarné umění jako prostředek k osobnímu vyjádření v rámci komunikace, spíše než aby se snažila o esteticky uspokojivé výtvary. Tento druh činnosti dostal název „arteterapie“ zejména proto, že se nejvíce rozvinul a rozvíjí v oblasti péče o duševní zdraví a převážně v zařízeních pro duševně nemocné.

*„Arteterapie je léčebný postup, který využívá výtvarného projevu jako hlavního prostředku poznání a ovlivnění lidské psychiky a mezilidských vztahů. Někdy bývá přiřazována k psychoterapii a jejím jednotlivým směrům, jindy je pojímána jako svébytný obor. Obvykle se rozlišují dva základní proudy, a to terapie uměním, v níž se klade důraz na léčebný potenciál tvůrčí činnosti samotné a artepsychoterapie, kde výtvary a prožitky z procesu tvorby jsou dále psychoterapeuticky zpracovány“ (Arteterapie v České republice, 2005).*

„...malování pojmáno jako „sebevyjádření pomocí výtvarných prostředků“ je proces sebepoznání, způsob, jak být sám se sebou v kontaktu, jak vynést skryté obsahy z nevědomí do vědomého procesu“ (ŽENATÁ, 2005, s.11).

„Teoretik umění Herbert Read chápe výtvarnou tvorbu jako činnost napomáhající intelektuálnímu, citovému a duchovnímu růstu“ (cit.dle CAMPBELLOVÉ, 1998, s.13).

Riedelová říká, že někdy je možnost vyjádření se malbou poslední záchranou: „Často i tam, kde je vědomé já v nebezpečí, že se úplně zvrtně a roztrhne v psychózy nebo v depresivních úzkostech, dokáže ještě uposlechnout záchranné intuice svého nevědomí a sáhnout po štětcí a barvách a namalovat obraz, cosi jako námořní mapu, v níž se přece jen ještě dokáže zorientovat a vyznat“ (RIEDELVÁ, 2002, s.15).

Syříšřová to vidí podobně: „Člověk může většinou bez vážnějšího poškození přežít jakoukoli stresovou nebo ohrožující situaci, má-li možnost ji ztvárnit, stvořit a sdělit druhým“ (SYŘIŠřOVÁ aj., 1989, s.109).

Významnými rysy umění v terapii jsou:

- Metaforičnost, což znamená, že obraz nese v sobě skryté významy, které metaforicky předávají své poselství.
- Práce s projekcemi (projikovaná činnost je i v nevědomí).
- Externalizace (ve smyslu oddělení se od problému namalováním a následným nahlížením).<sup>5</sup>
- Umění jako neverbální komunikace, přesahující verbální složku komunikace.
- Schopnost integrovat osobnost i skupinu spojováním více jednotek nebo funkcí do vyššího celku.
- Facilitovat komunikaci.
- Ventilace emocí, sublimace a katarze - umožní vnitřní vyčištění. Katarze je uvolnění citů prostřednictvím umění (ŠICKOVÁ-FABRICI, 2002).

---

<sup>5</sup> Využití externalizace popisuje Rileyová (RUBINOVÁ aj., 2008, s.423)

Poněkud odlišným způsobem popisuje MECHLER-SCHÖNACHOVÁ (2005) potencionální účinné faktory arteterapie:

- Možnosti vyjádření - expresivní funkce umění, která otevírá přístup k nově poznaným výrazovým potenciálům, jež nejsou v každodenním životě přístupné.
- Možnosti rozpomenutí se a znovuprožití důležitých dětských zážitků, dobrých i špatných.
- Možnosti tvorby forem a symbolů – vyjádření pomocí estetického materiálu neznamena pouze odreagování, nýbrž zároveň i formování. Dříve pouze fantazijní vnitřní obrazy získávají formu a barvy, což umožňuje pozorovat je s odstupem, měnit je a znovu přijmout. Navenek projikované a symbolizované psychické pochody se stávají méně ohrožujícími.
- Možnosti symbolického jednání – arteateliér probouzí smyslové vnímání a nabízí mnoho různých možností experimentování rozličnými technikami a materiály. Hranice mezi nemocný - zdravý a normální – nenormální se rozvolní, nahlodá.
- Možnosti dalšího způsobu komunikace – díky arteterapii se k verbální řeči a řeči těla navíc ještě připojí řeč obrazu. Tato „řeč“ může výrazně napomoci právě v krizových a hraničních situacích, kdy už slova nestačí.
- Možnosti rozšířeného vnímání a poznání – prohloubení a zkvalitnění senzibility a následné rozšíření zorného pole. I výtvarné dílo a výtvarný proces se dá nahlížet z různých perspektiv. Často je zde jiný pohled na nemoc nebo krizi i jejich řešení.
- V centru stojí možnosti aktivace rezervních sil – arteterapií probuzená aktivující síla tvůrčích procesů se stává samoléčivou silou v boji s nemocí.

Umění má širokou škálu působení: osvobozující, aktivizující, komunikativní, integrující, strukturující, posilující, podporující, dodávající identitu (MECHLER-SCHÖNACHOVÁ, 2005).

Sublimace je důležitým prvkem v arteterapii. Kramerová říká, že: „Podle freudiánské teorie označuje pojem „sublimace“ proces, pomocí něhož jsou primitivní pudy vycházející z id přeměněny egem na komplexní jednání, jež

*nezajišťují přímé instinktivní uspokojení. V průběhu této proměny dává primitivní, nevyhnutelně asociální chování průchod aktivitám, které jsou s egem ve shodě a jsou zpravidla společensky přínosné ačkoliv nemusí být vždy společensky akceptovatelné“* (RUBINOVÁ aj., 2008, s.58). Tamtéž upozorňuje Kramerová, že sublimace vyžaduje vytvoření symbolického spojení mezi určitou primitivní potřebou a jinými komplexnějšími soubory myšlenek a činů. Sublimaci nelze vyvolat, ale utvořit podmínky pro její vznik. Je též mocným zdrojem energie (RUBINOVÁ aj., 2008).

Liebmannová rozděluje cíle arteterapie na individuální a sociální:

Do individuálních cílů patří: uvolnění, sebezpožívání a sebevnímání, vizuální a verbální uspořádávání zážitků, poznání vlastních možností, přiměřené sebehodnocení, růst osobní svobody a motivace, svoboda pro experimentování při výrazu emocí, pocitů nebo konfliktů, rozvoj fantazie, nadhled, celkový rozvoj osobnosti.

Do sociálních cílů patří: vnímání a přijetí druhých lidí, vyjádření uznání jejich hodnoty, jejich ocenění, navázání kontaktu, zapojení do skupiny a kooperace, komunikace, společné řešení problémů, zkušenost, že jiní mají podobné zážitky jako já, reflexe vlastního fungování v rámci skupiny, pochopení vztahů, vytváření sociální podpory (LIEBMANNOVÁ, 2005).

### 2.2.1 Arteterapie s psychotickými klienty

V této kapitole popíši specifika arteterapie s psychotickými klienty, jak je popisují někteří autoři, protože empirická část této práce se věnuje arteterapii s touto klientelou.

ŠICKOVÁ-FABRICI (2002) říká, že arteterapie s klientelou, která trpí duševní chorobou, je jednou z nejrozsáhlejších oblastí arteterapie.

Syřišťová navíc dodává, že je arteterapie začleňovaná do komplexní terapie duševně nemocných zhruba od čtyřicátých let dvacátého století, z čehož z psychoterapie psychóz je nejvíce spjata se schizofrenní klientelou, protože tito lidé tvoří nejvíce ze všech duševně nemocných (SYŘIŠŤOVÁ aj., 1989).



V této oblasti je velmi důležitá formální i obsahová stránka výtvarného projevu, protože velmi specificky poukazuje na symptomatologii onemocnění. Z chronologického sledu kreseb klienta lze vyčíst průběh a vývoj choroby (ŠICKOVÁ-FABRICI, 2002). I Syřišťová upozorňuje, že kresby často ohlašují chorobné změny nebo ohlašují začínající psychotický proces nebo recidivu dříve, než jsou postižitelné jinou klinickou nebo psychologickou metodou. Doplňuje, že takzvané specifické rysy schizofrenní kresby musíme brát se značnou rezervou, ale sama některé uvádí: „*Vedle prací vyjadřujících pocit hlubokého ohrožení a osamocení, úzkostného neklidu, který vyústuje někdy do výtvarného agramatismu a dezintegrace, spatříme někdy obrazy zastaveného času, dějů „zmrazených“ 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 fyziognomií člověka a zvířat, symbolické exprese „explozivních situací“, bludišť bez východiska, „strnulých tanců v kruhu“, obrazy zániku světa.... Z hlediska **obsahového rozboru** schizofrenních výtvorů je nápadná vysoce osobní symbolika, související s prožitkovým světem nemocného. Projevuje se jak ve výběru motivů, tak volbě barev, někdy rytmu linií apod.... Z hlediska **formálních znaků** se jeví jako významné: barokně vyzdobené formy, přeplnění plochy až po okraj ornamentálními stereotypy, perseverace motivů, figur, symbolů v celé sérii, vpravení prvků písma, kombinace člověka s neživými objekty, obrazový nebo slovní „salát“ atd.“ (SYŘIŠŤOVÁ aj., 1989, s.114).*

ŠICKOVÁ-FABRICI (2002) si navíc všímá evidentního regresu výtvarného výrazu a rámování ve výtvarné tvorbě schizofreniků.

Von SPRETIOVÁ (2005) již ani takovou klasifikaci nezmiňuje, sleduje spíše děj v obrazech, který jí napomáhá orientovat se v situaci nemocného.

Duševně nemocní mohou prostřednictvím umělecké tvorby reflektovat své problémy – hněv, depresi, chaos, strach, zoufalství – a integrovat je jako součást sebe. Pacienti často neumějí popsat svůj hněv, ale když jej namalují, jsou schopni jej komunikovat.

ŠICKOVÁ-FABRICI (2002) shrnuje účinky arteterapie u duševně nemocných následně:

- dává příležitost sublimace negativních prožitků;
- umožňuje korekci nepřiměřených, předčasných, zmatených závěrů a událostí ve vlastním životě, které vedou ke zmatenému myšlení a chování;
- poskytuje reálný pohled na svou nemoc;
- nabízí vizi změn a chápání událostí i naději na vyléčení.

Syřišťová vidí hlavní cíl arteterapie u psychotiků v možnosti sebevyjádření a nalezení společné řeči, resonance s druhými lidmi. Může to být nejméně násilná příprava k rozvíjení sociálního kontaktu. Jejich tvorba může být i jedinou formou sebevyjádření a pro psychoterapeuta zejména zpočátku někdy jedinou přístupovou cestou do složitého autistického světa nemocných. Stává se také důležitým dorozumívacím prostředkem tam, kde slova nestačí obsáhnout a vyjádřit prožitky související s denními sny, halucinatorním nebo bludným vnímáním reality (SYŘIŠŤOVÁ aj., 1989). Von SPRETIOVÁ (2005) popisuje podobné funkce tvůrčí činnosti. V akutních fázích, při zaplavení vnitřními obrazy pomáhá tvořivá činnost tyto obrazy zpředmětnit do výtvaru s ohraničením - již hranicemi papíru - namalovaného obrazu. Tehdy se stávají přehlednějšími, srozumitelnějšími a dají se komunikovat s ostatními, tedy mohou pomoci prolomit izolovanost klienta.

Von SPRETIOVÁ (2005) popisuje konkrétní postupy při práci se schizofrenickým klientem v akutní fázi. Upozorňuje především na jiné vnímání tělesných hranic a nedoporučuje tedy tělesný kontakt, který se běžně používá jako výraz porozumění, protože může vyvolat agresi. V případech, kdy se pacient svého obrazu děsí, autorka vybízí k intervenci. Navrhuje ohraničení kresby, nebo přidání určitých harmonizujících prvků s odvoláním se na kompozici. I Syřišťová doporučuje tělesnou distanci (SYŘIŠŤOVÁ aj., 1989).

MARTIUS a BÄUML (2005) varují dokonce před demoralizací pacienta negativním působením některých slov a doporučují se jim vyhnout. Jedná se například o slova: pošetilý, malicherný, bláznivý (lepisch), zasypat pískem, zazdít, ustrnout na mrtvém bodě (versandet), odbouraný (abgebaut), defektní (defekt).

Syřišťová nedoporučuje ve skupině schizofreniků analyzovat skryté symbolické významy jejich kreseb. Na rozdíl od neuróz je kontraindikováno provádět rozbor

mimovědomého, traumatického nebo konfliktového materiálu, který se objeví jak ve spontánní, tak tématicky usměrněné kresbě.

Při terapii jde hlavně o mimořádnou toleranci k vyjádření klienta, jeho obrazu světa i sebe samého, nehodnotíme tedy uměleckou hodnotu díla. Jedná se zde tudíž o bezpodmínečné přijetí, neodmítnutí klienta s jeho zvláštnostmi i vybočením z obvyklého vnímání světa. Také při skupinové arteterapii musí arteterapeut zabránit situacím, ve kterých by se klienti mohli navzájem ranit výsměchem nebo nevhodnými otázkami. Dále je u schizofreniků, kteří jsou často málo aktivní a vitální, velmi důležité chránit a podněcovat každý projev tvořivé exprese (SYŘIŠŤOVÁ aj., 1989).

Autorka v téže publikaci doporučuje několik užitečných arteterapeutických technik, kterých se využívá v arteterapii se schizofrenními klienty: volné čmárání po papíře, volná kresba či malba, autoportrét, tematická kresba, malba snů a fantazií, přání a vzpomínek, portréty LIEBMANNOVÁ (2005, s.125-261) také doporučuje určité vhodné tematické okruhy a techniky pro psychiatrické klienty<sup>6</sup>. Navíc je rozděluje podle toho, v jakém zařízení se mají aplikovat:

Klienti v institucích - chroničtí psychiatričtí pacienti,  
- akutní hospitalizovaní psychiatričtí pacienti,

Lidé, kteří navštěvují denní zařízení - ambulantní psychiatričtí pacienti.

Von SPRETIOVÁ (2005), ŠICKOVÁ-FABRICI (2002) a SYŘIŠŤOVÁ aj. (1989) poukazují na fakt, že se nepodařilo stanovit přesnější hranice mezi tvorbou nadaného schizofrenního klienta a tvorbou umělce. Ostatně i někteří významní umělci trpěli duševní chorobou. Příkladem jsou V. van Gogh, E. Munch, P. Klee.

Syřišťová dále pojednává o tom, že odklon od běžné a samozřejmě vnímané reality - schopnost spatřit dosud nespátřené - je typický pro schizofrenní prožívání a je zároveň významným předpokladem uměleckého tvoření a objevování. Umělec se vlastně od schizofrenního klienta liší především v tom, do jaké míry se ex post stává pánem svého díla, je schopen do něj zasahovat, nebo je formovat.

---

<sup>6</sup> viz kap. Témata, hry a cvičení uvedené knihy

Ve schizofrenní psychóze, zejména na počátku, často dochází k erupcím kreativity, které mohou mít značný autosanační, ale i tvořivý potenciál. Může mít tedy hodnotu subjektivní (terapeutickou) i sociální a kulturně historickou<sup>7</sup> (SYŘIŠŤOVÁ aj., tamtéž).

Velmi mě zaujal přístup Bažantové, který uvádí v článku „*Porozumění duševní nemoci v rámci skupinové arteterapie*“ publikovaný v časopise Arteterapie. Popisuje zde skupinovou arteterapeutickou práci s psychotickými klienty. Zkušenost, že informovaný klient byl úspěšnější ve snaze předcházet dalšímu propuknutí nemoci, a to využíváním co nejvíce preventivních opatření, vedla k tomu, že hlavní důraz byl kladen na porozumění nemoci. Arteterapeutické aktivity zde tedy napomáhaly vyjádřit jednotlivé fáze, pohledy na nemoc, pocity provázející tyto fáze. Což bylo předpokladem pro nalezení vhodných copingových a obranných strategií. Jednotlivé arteterapeutické aktivity vždy doprovázely edukativní úseky, na jejichž základě se společně hledala další možná východiska (BAŽANTOVÁ, 2007).

## 2.2.2 Využití hlíny v arteterapii

V této kapitole bych ráda shrnula základní poznatky o využití modelovací hlíny v arteterapii, protože poslední část této práce je věnována tvorbě v keramické dílně v léčebně.

Hlína jako materiál dává možnost pro prostorové vyjádření a aktivity s ní – házení, mačkání, tvarování, modelování, otiskování jsou podle ŠICKOVÉ-FABRICI (2002) vhodné:

- pro prolomení bariér strachu,
- jako materiál nahrazující verbální komunikaci,
- pro eliminování agresivního chování,
- pro rozvíjení představitivosti, trojdimenzionálního vnímání,
- pro vytváření prostoru,
- pro nadhled jako zázemí,
- pro změnu postojů k sobě i k ostatním.

---

<sup>7</sup> např. V. van Gogh, E. Munch, P. Klee.

*„Fyzický nedostatek dotyků, kontaktu doprovází emocionální odcizenost. Potřeba dotyků, hmatových podnětů, byla odborníky prokázána především u dětí a starých lidí. Velmi vhodný způsob, jak stimulovat hmatovou citlivost nebo kompenzovat už v minulosti zanedbaný deficit hmatových vjemů, je právě modelování z hlíny“ (ŠICKOVÁ-FABRICI, 2002, s.138).*

## **2.3 Interpretace**

Interpretace ve smyslu výkladu, vysvětlení v souvislostech (HARTL a HARTLOVÁ, 2004, s.238). Průkopnice arteterapie Naumburgová byla pevně přesvědčena, že jediná osoba oprávněná hovořit o významu určitého výtvarného projevu, je autor sám. Tento názor mají – podle RUBINOVÉ aj. (2008) - prakticky všichni arteterapeuti. Například LIEBMANNOVÁ (2005) říká, že u interpretace je nejdůležitější, jak svůj obrázek vidí sám autor a co jím chtěl vyjádřit. Naše interpretace platí především pro nás samotné, proto by si arteterapeut měl dávat pozor, aby své interpretace nevnucoval ostatním. Může nastat situace, kdy obraz, v jistém smyslu, „zpětně hovoří“ k autorovi. Tento proces je třeba podporovat, protože umožňuje lidem rozmlouvat se sebou samými.

Jednotlivé terapeutické směry ale k interpretaci přistupují poněkud odlišně, například Rubinová uvádí: *„V analytické terapii pomáhá terapeut pacientovi porozumět a získávat kontrolu nad dříve neznámými zdroji nepohody, a to prostřednictvím otázek, objasňování, konfrontací a dalších forem intervence – zejména interpretací, které taktně nabízejí možné souvislosti“* (RUBINOVÁ aj., 2008, s.42).

Expresivní arteterapie zaměřená na člověka vnímá dle Rogersové tvořivý proces jako hojivý. Expresivní výtvořiny představují pro jedince důležitá sdělení. Hlavním zdrojem je však samotný proces tvorby. Tato teorie se odklání od analytické, interpretační formy arteterapie. Nechává se klientem při rozhovoru o jeho díle vést (RUBINOVÁ aj., 2008).

Rogersová pro upřesnění cituje svého otce: *„Empatické porozumění znamená, že terapeut klientovy pocity a osobní významy správně vnímá a toto akceptující porozumění klientovi sděluje. V ideálním případě je terapeut natolik ponořen do*

*soukromého světa druhého člověka, že je schopen objasnit nejen významy, kterých si je klient vědom, ale i to, co si klient sám neuvědomuje. Tento velmi specifický a aktivní způsob naslouchání je jednou z nejúčinnějších a změnu přinášejících sil, kterou znám“ (cit.dle RUBINOVÉ aj., 2008, s.256).*

Rubinová uvádí, že důležitost vztahu mezi arteterapeutem a klientem nejlépe vyjádřila průkopnice rodinné arteterapie Kwiatkowská, která je pevně přesvědčena, že: *„...jedinou arteterapeutickou technikou je technika navazování kontaktu s pacientem prostřednictvím umění“ (cit.dle RUBINOVÉ aj., 2008, s.516).* Rubinová tamtéž dále podtrhuje zvládnutí léčebné techniky: *„Dobrý arteterapeut se snaží teorii i techniku „cítit v kostech“, aby mohlo být „navazování vztahu s pacientem prostřednictvím umění“ upřímné, spontánní, flexibilní a umělecké“ (RUBINOVÁ aj., 2008, s.523).* Dále autorka dodává, že každý arteterapeut by měl postupně poznat všechny přístupy v arteterapii a teprve jejich znalost mu umožní si vybrat metodu odpovídající jeho povaze. Kromě toho je pochopitelné, že čím více způsobů vidění či naslouchání – teorií – známe, tím bude obraz toho, co aktuálně vidíme a slyšíme, pravdivější.

Také Rileyová, jejíž arteterapeutický přístup vychází z postmoderního způsobu myšlení, výsledný produkt nehodnotí, nedává mu nálepku, nezajímá se o patologii, ale o klientovy silné stránky. Vysvětluje, že: *„Být „postmoderní“ podle mne znamená vzdát se naprogramovaných vědomostí. Je důležité stát se studentem klienta a od každého se poučit o významu situace, se kterou přišel. Terapeut se stává spolutvůrcem terapeutického vztahu tím, že terapii „tvorí společně s klientem“. Tento postoj vyžaduje vzdát se moci a do terapeutického vztahu vstoupit tvořivě“ (RUBINOVÁ aj., 2008, s.424).*

Tamtéž Rileyová uvádí: *„...že jednou z největších změn posledních let pro klinické pracovníky všech teoretických táborů je, že se pacient dostává na pozici rovnocennou s terapeutem“ (RUBINOVÁ aj., 2008, s.521).*

Takovýto postoj je pro Rileyovou dokonce určitým osvobozením, protože je méně stresující (RUBINOVÁ aj., 2008).

Z Jungovy teorie vychází Riedelová, která vnímá obrazy jako symboly a interpretuje obrazy i dávno zesnulých autorů. Věnuje pozornost nejen tématu, symbolice objektů, které obraz obsahuje, ale demonstruje na mnoha příkladech: *„...výslovně svébytný jazyk výtvarných prostředků, výrazových médií (barvu, tvar, proporce, uspořádání prostoru) a to, jak jsou použity v tom kterém obraze a*

*vytvářejí v něm určitou, právě takovou, a ne jinou kompozici. V hudbě považujeme za samozřejmé, že téma a smysl skladby nehledáme někde mimo výpověď tónů, rytmu a kontrapunktu, nýbrž právě v nich a nikde jinde“ (RIEDELÁ, 2002, s.21).*

Tuto problematiku zpracovává autorka velmi důkladně v samostatných kapitolách zabývajících se formátem obrazu, topografií, kvalitou i směřováním různých čar, pohybem, barvou a barevnými kontrasty, světlem a proporcemi. Autorka zdůrazňuje, že symbol sjednocuje protiklady a tak vytváří smysl: „Obrazu je jako všem symbolům vlastní spojení vzpomínky a touhy, paměti a utopie“ (RIEDELÁ, 2002, s.19). Dále si všímá specifických vlastností symbolů-obrazů: „*Jako všechny symboly, které v sobě zahrnují to, co by se jinak beznadějně rozpadlo, jsou obrazy znamením směřujícími proti chaosu, proti ztrátě smyslu, a – emocionálně viděno – proti úzkosti. Tyto výtvoř, byť by úzkost obsahovaly, jsou jakýmsi nádobami, které jsou s to tuto úzkost do sebe pojmout a spoutat“ (RIEDELÁ, 2002, s.18).*

Podobně a snad ještě výrazněji se vyjadřuje i jinde k této tématice: „*Ostatně už jen skutečnost ztvárnění určitého tématu, jeho zasazení do zákonů výtvarného zpracování pozvedá téma z chaosu a do jisté míry je jakožto věc zpracovanou a ztvárněnou vysvobozuje“ (RIEDELÁ, 2002, s.20).*

A ještě na jednu specifickou vlastnost obrazů – symbolů nás autorka upozorňuje: „*Jako u jiných symbolů nepůjde o to, abychom obraz zcela rozluštili, spíše jde o pootevření dveří, které k němu vedou, o těsnější přiblížení se jeho tajemství. Souladný obraz si uchovává své tajemství i v konfrontaci s přiměřenou interpretací“ (RIEDELÁ, 2002, s.14).*

Informace nutné pro pochopení významu symbolů a samotné symboly pro účely psychoterapie přehledně uspořádal AEPPLI (1943). Samozřejmě symbol je jedním ze základních témat Freuda, Junga a autorů na ně navazujících. Ale i Bible, historie, krásná literatura či umění v celé své šíři mohou být nápomocny při hledání smyslu symbolů.

### 2.3.1 Symboly

Význam symbolů vyskytujících se v analyzované tvorbě v této práci.

Hlava - symbolizuje naše mínění, myšlenky. Bezhlavě rovná se bez rozmyšlení (AEPPLI, 1943). Také se říká hlavní a myslí se tím nejdůležitější. Ztratit hlavu znamená ztratit soudné myšlení.

Ruce - symbolizují jednání, vyjednávání, konání (AEPPLI, 1943). Děti trpící kleptomanií vynechávají v kresbě postavy ruce (ŠICKOVÁ-FABRICI, 2002). Zranění nebo ztráta ruky znamená omezení nebo zábranu činnosti (TIETZE, 1985). Abychom mohli něco pochopit, musíme to vzít v přeneseném smyslu do ruky. Slova jako chopit, pochopit, něco uchvátit a být něčím uchvácen ukazují, jak úzce jsou ruce spojeny s vyššími funkcemi. Každé malé dítě se takto učí poznávat svět. V rámci nonverbální komunikace jsou ruce stejně spolehlivé jako ústa a podstatně upřímnější než vyslovované obsahy (DAHLKE, 1992).

Prsa - znamenají pro ženu mateřství, protože život zachovávají a vyživují. Velká matka (před křesťanstvím) má plná prsa. I na Krétě se konaly ceremonie s obnaženými prsy. Pro muže znamenají prsa přílišné vazby na matku, selhání kojení....(TIETZE, 1985). Je nesporné, že prsa mají i sexuální význam (DAHLKE, 1992).

Nohy - jsou v nejužším spojení s vůlí. Především v antice znamenalo stoupnout si na poraženého úplně podmanění (TIETZE, 1985). Podle Freuda je noha falický symbol (cit.dle AEPPLIHO, 1943). Nohy jsou funkční jednotka, která nám odpoví, jak si stojíme, jak se nám vede, je spojena s naší cestou životem (DAHLKE, 1992).

Oheň – je spjat se začátkem lidské civilizace a podle řeckých mýtů byl ukraden bohům. Je to přírodní element, který vzbuzuje úctu i bázeň, protože záleží na tom, v jaké se nachází formě. Nekontrolován může ničit, ale ohraničen, kontrolován,



může sloužit. Dává teplo, světlo, dokonce vznik naší civilizace je jím podmíněn. Umožňuje přeměnu, formování, čištění materiálu (např. kovy).

Oheň symbolizuje psychickou energii, která má v přeneseném smyslu stejnou funkci u člověka (AEPPLI, 1943).

Břicho - je spojováno s pudy a symbolicky má blízko k zemi. Břicho je ale také symbolem pro mateřské teplo a ochranu, břicho je kuchyní těla, kde se „duševně tráví“, a proto je doménou žen. Impulsy, emoce z tmavé kuchyně (dříve byly kuchyně tmavé) jsou přiřazovány ženám. Játra jsou „chemickou laboratoří“ těla. Když se řekne: „Ve mně to vře“, znamená to, že se účastní játra a žluč. Břicho je tedy kotel emocí. Pojem „břišní člověk“ označuje člověka, který má mnoho negativních emocí (TIETZE, 1985).

Úzký hrudní koš, plíce, dýchání - Dahlke popisuje pocity lidí s úzkým hrudním košem. Strach, úzkost, pocity malosti, méněcennosti až deprese jsou převládající kvalitou života. Doslova uvádí: „*Hrudní koš, který chce vlastně přetékat pocity a emocemi, je u nich příliš malý, prázdný a uzavřený. Zato mohou mít v hlavě veskrze velké myšlenky až po fantazie, že jsou všemohoucí*“ (DAHLKE, 1992, s.310).

Jung v kapitole o přístupu k nevědomí<sup>8</sup> zmiňuje praktiky Zulu – kouzelníků, kteří léčí výdechem do ucha. Kouzelná síla dechu se objevuje i v Bibli, kde Bůh vdechl Adamovi život (JUNG a Von FRANZOVÁ, 1993). Dýchání je ve snu, fantazii symbolem pro psychické dýchání, které má obstarávat naši duševní potravu (AEPPLI, 1943).

Vlasy - jsou symbolem svobody. Hippie svými krásnými dlouhými vlasy demonstrovali lásku ke svobodě. Vojáci a mniši jsou holohlaví, jsou bez svobody. Vlasy znamenají také moc, jak napovídá příběh Samsona (DAHLKE, 1992). Vlasy symbolizují naše spojení se zvířecí říší (AEPPLI, 1943).

Spirála - symbol psychické dynamiky, který se objevuje po fázích útlumu a znamená pokrok, novou činnost. Formou vrtáku vybízí k prohloubení tematiky (TIETZE, 1985). Pravotočivé spirály se osvobozují od nevědomého chaosu;

---

<sup>8</sup> Zugang zum Unbewussten.

levotočivé spirály se točí směrem do nevědomí. Spirála se vrací na to samé místo, ale v určitém směru roste dále (JUNG, 2004).

Zlato - symbolizuje Slunce, protože se nemění, je symbolem nesmrtelnosti, celosti. Alchymisté se snažili z nejnižší materie vyrobit nejvyšší lidskou hodnotu (AEPPLI, 1943). Zlato bylo pokládáno za dar bohů a smělo se použít jen na posvátné předměty, chrám. Vlastnit zlato bylo obyčejným lidem zakázáno. Králové, vládci byli vyslanci Boha na zemi a proto zlato směli používat. Zlaté předměty mohou také znamenat rozšíření našeho vědomí a mají také ochranné vlastnosti (TIETZE, 1985).

Pták - je prostředníkem mezi nebem a zemí a také symbol duše (TIETZE, 1985). Také sexuálním symbolem (AEPPLI, 1943).

Pavouk - na jedné straně přináší štěstí. Jeho síť je důmyslně utkaná a centrovaná a tím symbolizuje energii soustředěnou na střed. Na druhé straně budí odpor pro svůj způsob číhání na oběť a zabíjení kořisti, proto symbolizuje svůdnou ženu, která usiluje zničit muže (AEPPLI, 1943). V Indii je symbolem kosmického pořádku a duševního osvobození (TIETZE, 1985). Pavoučí síť je spirála i mandala.

*„V naší kultuře nese samička pavouka zlověstný význam. Je spojována se zápornými stránkami ženství, které vábí, pohlcuje a ničí. Přes to všechno je její krásná pavučina zdrojem pravého obdivu. Podle Roberta Johnsona se na pavouka sedícího na pavučině dá pohlížet jako na mandalu symbolizující mateřský komplex“* (FINCHEROVÁ, 1991, s.157).

### 2.3.2 Barvy

*„Barvy mají v arteterapii psychologický, estetický a kulturní kontext. Je prokázán vliv barev a barevných kombinací na psychické a fyzické zdraví člověka. Barvami se v historii zabývali umělci, fyzici, filozofové a pedagogové“*<sup>9</sup>(ŠICKOVÁ-

---

<sup>9</sup> Goethe, Newton, Schopenhauer, Itten

FABRICI, 2002, s.114). Barva v arteterapii charakterizuje intenzitu a stav emočního života (tamtéž).

KULKA (2008) uvádí různé vlastnosti barev vždy v protichůdných dvojicích:

- spektrální a mimospektrální (například nachové barvy jsou mimospektrální);
- neutrální (bílá, černá a různé odstíny šedé) a chromatické (ostatní barvy);
- základní a odvozené (diferenciace dle míchání barev);
- primární a sekundární (analogické s předchozím dělením);
- komplementární a nekomplementární (dvojice barev, které jsou protikladné a na barevném Ittenově kruhu obsahujícím všechny barvy od sebe nejvíce vzdálené. Příkladem je: červená – zelená, fialová - žlutá);
- syté a bledé barvy;
- světlé a tmavé;
- měkké (pastelové) a tvrdé;
- klidné (například zelená) a vzrušivé (červená);
- teplé (barvy okolo žluté. Prostředí s převahou teplých barev je vnímáno o 2 až 3 stupně teplejší, teplé barvy nabývají na intenzitě s osvětlením. Jasná slunná pohoda rozjasňuje naši náladu) a studené (barvy okolo modré. Barvy chladné vyvolávají navíc dojem záhadnosti, neskutečnosti a vzdálenosti. Každá jednotlivá barva má teplejší a chladnější odstíny).

Dle Riedelové je teplým pólem červenooranžová a studeným modrozelená. Autorka zmiňuje experimenty s vnímáním teplých a studených barev (RIEDELVÁ, 2002).

Některé obrazy jsou laděny do určitého tónu, což vyvolává určitý dojem, jež nazýváme tonalita. Ta má základní význam pro utvoření nálady, atmosféry (KULKA, 2008).

Riedelová si všímá dle Ittena kontrastů v obrazech a jejich účinků:

- kontrast barvy k barvě (využívá s oblibou základních barev),
- kontrast světlé a tmavé,
- kontrast studené a teplé,
- komplementární kontrast,
- simultánní kontrast (výrazné použití určité barvy vyvolá následný dojem přítomnosti komplementární barvy),
- kvalitativní kontrast (protiklad sytých jasných barev s barvami matnými a kalnými),
- kvantitativní kontrast (RIEDELLOVÁ, 2002).

### **2.3.2.1 *Expresivnost a symbolika barev***

V této kapitole uvedu expresivní a symbolický význam jednotlivých barev, které dále využiji v empirické části této práce.

*„Expresivnost barev a jejich symboličnost se mění v průběhu věků, od kultury ke kultuře i individuálně psychologicky“* (KULKA, 2008, s.122).

KULKA (2008), ŠICKOVÁ-FABRICI (2002), RIEDELLOVÁ (2002), JEBAVÁ (1997) uvádějí, že lidé mohou barvy vnímat také individuálně. Člověk, který prodělal žloutenku může získat negativní vztah ke žluté barvě. I Židé měli po 2. světové válce negativní postoj k žluté barvě (ŠICKOVÁ-FABRICI, 2002). *„Expresivnost a symbolický obsah jediné barvy se mění jejím začleněním do kontextu a umístěním v barevné kompozici. Přesto má smysl zmínit se o výrazu a symbolice některých barev zvlášť“* (KULKA, 2008, s.121).

Bílá - základní symbolikou této barvy je světlo, čistota, dokonalost. Má vztah k absolutnu, k začátku i konci (používá se při narození, svatbách, pohřbech). V křesťanství symbolizuje hloubku a nevinnost. Má i negativní symboliku (duchové, smrt, tajemno...) (JEBAVÁ, 1997).

Černá - je barva nevědomosti, zobrazuje věci poskytující malou naději. Ve spojení „černá ovce“, „černá magie“, „černý Petr“ nabývá jednoznačných významů. Výlučné požívání černé ve výtvarném projevu dětí upozorňuje na možné trauma, deprese (ŠICKOVÁ-FABRICI, 2002). Značí také neohraničenost, temnotu, propast, chaos, smrt (JEBAVÁ, 1997).

Červená - je barva vitality, síly, života, revoluce, požáru, také podporuje sexualitu (ŠICKOVÁ-FABRICI, 2002). Je to barva aktivní, lásky, srdce, duševního vztahu, milosrdenství, krve, ale také barva agrese a náruživosti (AEPPLI, 1943).

Dahlke uvádí: „*Pomyslíme-li na světla semaforu a na zadnici paviána, je červená i klasickou, daleko viditelnou, signalizační barvou*“ (DAHLKE, 1998, s.304).

Fialová - symbolizuje spiritualitu (ŠICKOVÁ-FABRICI, 2002). Vzniká smísením červené a modré, proto je symbolem umírněnosti, rovnováhy (JEBAVÁ, 1997).

Hnědá - symbolizuje zemitost, solidnost, trvalost (JEBAVÁ, 1997). Barva země, pokory, askeze. Barvou solidních, trpělivých a silných jedinců. Hnědá uzemňuje (ŠICKOVÁ-FABRICI, 2002).

Modrá - symbolizuje myšlení, duchovní zážitky, je spojována s nebem. Světle modrá je ženská barva používaná na šaty Madon (AEPPLI, 1943). Může znamenat konzervatismus, povinnosti, sebepoznání. Na neobvyklých místech - bizardně použitá - může poukazovat na traumata v rodině (ŠICKOVÁ-FABRICI, 2002). Symbolizuje božství a pravdu, protože pravda je stálá jako nebeská obloha. Barva ireálního, nadzemského, fantastického. Také je pasivní, duchovní a introvertní (JEBAVÁ, 1997).

Oranžová - vznikne smícháním žluté a červené, je tedy barvou životní energie a intelektu, barva mládeže, síly a nebojácnosti (ŠICKOVÁ-FABRICI, 2002).

Růžová - symbolizuje lásku, naivitu, nezralost. Dívat se přes růžové brýle, znamená vidět svět hezčí. Je to také barva těla (ŠICKOVÁ FABRICI, 2002).

Zelená - vznikne smícháním modré a žluté. Působí uklidňujícím způsobem, dává naději a klid. Je to barva jara, přírody a lidí se sociálním cítěním (ŠICKOVÁ FABRICI, 2002). Vyvolává pocit stálosti, soustředěnosti (JEBAVÁ, 1997).

Šedá - vyjadřuje klid, neutralitu, neangažovanost. Může tvořit ideální pozadí pro ostatní barvy (KULKA, 2008). Je nazývána upírem barev – snižuje intenzitu sousedící barvy. Často ji používají depresivní lidé nebo děti v dětských domovech (ŠICKOVÁ-FABRICI, 2002).

Žlutá - Goethe říká, že je to barva odvážná, něžná, ale vlivem nepatrných příměsí působí „špinavě“. Je to barva intuice, tušení (cit.dle AEPPLIHO, 1943). Je symbolem zlata, věčnosti, ale i porozumění; nejjasnější barva, symbolizuje rozum, vědění (JEBAVÁ, 1997). Teplá barva, která se také používá k varování před nebezpečím (ŠICKOVÁ FABRICI, 2002).

### 2.3.3 Formát obrazu

Již výběr formátu umožňuje lépe vystihnout a upozornit na určitá témata.

*„Formát na výšku upíná pozornost oka k dění mezi „nahore“ a „dole“, například v řeči ikonografie křesťanské tradice k dění mezi prostorem Božím a prostorem člověka. V jazyce psychologické interpretace obrazů by to znamenalo, že oko formátem na výšku uvyká tomu, vnímat dění na pomezí mezi oblastí duchovního, tj. toho, co má vztah k symbolům, „oblastí hlavy“, a oblastí tělesného, instinktu, „oblastí břicha““ (RIEDELLOVÁ, 2002, s.55). Tento formát je často zvolen, má-li se zviditelnit, jak něco proniká shora do světa horizontálních napětí nebo také obráceně, tedy zdola nahoru. Hodí se také ke zpracování portrétu (RIEDELLOVÁ, tamtéž).*

O podélném formátu uvádí RIEDELLOVÁ (2002, s.49): *„Divákovo oko, které vnímá obraz – jakoby při čtení – pocítuje při pohledu na položený obdélník primárně napětí mezi pravou a levou polovinou obrazu: Napětí dané formátem jej poutá k dění, které se na obraze odehrává“.* Tento formát, který je nesen

horizontálou, je i vhodným prostředkem, jak zobrazit situaci spočinutí nebo působení nějaké tíže. Také vztahové problémy strany: já – ty, matka – otec.

## 2.4 Schizofrenie

V této podkapitole uvedu základní znalosti o schizofrenii podle některých autorů, protože se empirická část dále věnuje klientce, která trpí paranoidní schizofrenií. Nepouštím se však hlouběji do této problematiky, protože to není účelem této práce.

Pojem schizofrenie je odvozen z řečtiny, kdy „schizo“ znamená štěpit se a „phren“ znamená rozum a myšlení. Schizofrenie byla popsána již v antice v nejstarších medicínských textech. Název schizofrenie však zavedl až německý psychiatr Eugen Bleuler (1857-1939), chtěl tak zdůraznit přítomnost rozštěpení mezi myšlením, emocemi a chováním (PRAŠKO aj., 2005).

V MKN-10 je schizofrenie charakterizována význačnými poruchami myšlení, vnímání a afektivity, která je nepřiměřená nebo oploštělá. Osobnost je postižena ve svých nejpodstatnějších funkcích, které dávají normálnímu jedinci pocit individuality, jednotnosti a autonomie. Nemocný má často pocit, že jeho myšlenky, pocity a činy jsou známy nebo sdíleny jinými lidmi. Mohou se rozvinout bludné interpretace, že přírodní nebo nadpřirozené síly ovlivňují pacientovo jednání. Také se mohou vyskytovat pocity, že je pacient středem všeho dění. Vyskytují se také halucinace, především sluchové, hlasy mohou komentovat myšlení nebo chování pacienta. Nepochopení situace může vést k přesvědčení, že události každodenního života mají pro jedince zvláštní, obvykle zlověstný význam. Do popředí vnímání se mohou dostat okrajové události, které jsou ale považovány za zásadní, tím se myšlení stává nepřesné a nespojité a jeho slovní vyjádření někdy nepochopitelné (MKN10, 2000).

O vzniku schizofrenie existuje celá řada teorií. Podle Syřišťové, se většina badatelů shoduje na tom, že: *„Genetické, biologické a psychogenní faktory včetně vlivů prostředí (především rodinného, ale i širšího) musí být brány v úvahu při*

*výkladu schizofrenní poruchy, přičemž jejich poměrný význam může být různý u různých jedinců a v různých vývojových stádiích“ (SYŘIŠŤOVÁ aj., 1989, s.35).*

MARTIUS a BÄUML (2005) řadí faktory podílející se na vzniku schizofrenie do tří skupin. Jsou to genetické faktory, morfologické změny na mozku (alterace, například po porodu) a biografické faktory. Tito autoři dodávají, že přes veškerou různorodost příčin, které jsou dnes k diskusi, je společným prvkem prokazatelná zvýšená látková výměna dopaminu.

Psychoterapie u schizofreniků se musí opírat o znalosti zvláštní struktury schizofrenní osobnosti, zvláštností jejich reakcí na stres, tak jako stresových situací, které mohou být spouštěcími mechanismy psychotického onemocnění (SYŘIŠŤOVÁ aj., 1989).

Wilsonová říká, že je pro schizofreniky obtížné rozlišovat mezi realitou a fantazií. Pomocí symbolického zpracování fantazie se může schopnost rozeznat realitu zlepšit (RUBINOVÁ aj., 2008).

Schizofrenikům se kontury vlastního já i objektivního světa hroutí, mají pocit ochromení, rozplynutí vlastního já. Proto sblížení se schizofrenikem vyžaduje distanci (SYŘIŠŤOVÁ aj., 1989). Podobně situaci vidí i Von SPRETIOVÁ (2005) a uvádí i konkrétnější pokyny (viz kapitola Arteterapie s psychotickými klienty).

Jedním z hlavních problémů schizofrenika je komunikace a s tím související obtížné navazování vztahů. Pro schizofrenika je často typická nekomunikace a je to právě arteterapie, která pomůže navázat kontakt a vztah. V komunikaci se schizofreniky se často vyskytují paradoxy, nedokončené věty, anulování řečeného (SYŘIŠŤOVÁ aj., 1989).

Mezi nemocnými se nachází mnoho jemných a citlivých lidí vyjímecně kreativních a originálních a proto je použití arteterapie velmi vhodné (MARTIUS a BÄUML, 2005). I jiní autoři mají podobný názor a uvádějí i další potenciality, jichž je možno v terapeutickém procesu s nemocnými využít: přeskok do oblasti „vícehodnotových logik“, hypersensibilita k podprahovým podnětům, změny ve struktuře prožívání času, vrozený sklon ke kontenplaci aj. (SYŘIŠŤOVÁ aj., 1989).

Typický je Zenonský syndrom: *„Je to jakýsi „tanec na místě“, který stojí napříč časovému průběhu, je to víření nekonečných variant volby modů řešení v jednom bodě bez časové a prostorové dimenze pohybu k cíli. Zenonský syndrom zároveň označuje ztrátu intencionálního, výběrového charakteru myšlení a jednání“ (SYŘIŠŤOVÁ aj., 1989, s.56).*



Léčba schizofrenních pacientů by se měla vždy odvíjet podle individuálního plánu, ale neobejde se bez medikamentů, psychoedukace a psychoterapie, psychosociální podpory (MARTIUS a BÄUML, 2005). S výjimkou psychoedukace je pohled Syřišťové obdobný. Zdůrazňuje psychosociální podporu formou zadávání úkolů s rostoucí obtížností tak, aby se schizofrenikovi vrátil pocit, že je potřebný, má pro druhé smysl .

Dle mého názoru nejlépe projevy schizofrenie vysvětlila Syřišťová ve své knize „Puklý čas“, kde v několika kasuistických příbězích přibližuje schizofrenní vnímání jednotlivých klientů (SYŘIŠŤOVÁ, 1991). I Vacek uvádí různé příklady možného zakřivení vnímání (VACEK, 1996).

Dle MKN-10 (2000) jsou tímto onemocněním přibližně stejně postižena obě pohlaví, ale u žen bývá začátek pozdější. MARTIUS a BÄUML (2005) uvádí dvě tabulky modifikované dle Hahnwega a Doseho z r. 1995 stejně tak i dle Häfnera z r. 2000:

Tab.č.1. Prvotní onemocnění, věk při prvním onemocnění a rozdílnosti v pohlaví

Množství onemocnění v průběhu času	V celosvětovém měřítku onemocní 1 % lidí
Rozložení dle pohlaví	1:1; muži onemocní o 5 let dříve než ženy (ženy chráněny estrogenem)
Věk prvního propuknutí onemocnění u mužů	18-25 let (v tomto věku poměr ženy:muži = 1:2)
Věk prvního propuknutí onemocnění u žen	23-30 let
Druhý vrchol propuknutí onemocnění u žen	45-55 let (v tomto věku je poměr ženy:muži = 2:1; z důvodu odbourávání estrogenu u žen)

Tab.č.2. Průběh a prognóza schizofrenie.

Pouze jedna fáze onemocnění	10-20 %
Více fází onemocnění (časté u lidí s problémy v sociální oblasti)	25-50 %
Chronický průběh onemocnění (po 10-20-ti letech však mohou nastat značná zlepšení symptomaticky)	20-30 %
Sebevražedné úmrtí	10 %

Schizofrenie se dle MKN-10 (2000) dělí na: paranoidní schizofrenii, hebefrenní schizofrenii, katatonní schizofrenii, nediferencovanou schizofrenii, reziduální schizofrenii, simplexní schizofrenii, jinou schizofrenii, schizofrenii nespecifikovanou a patří sem i postschizofrenní deprese. Dále v této práci píší o klientce, která trpí paranoidní schizofrenií, proto v následující kapitole blíže popíší pouze paranoidní schizofrenii.

#### 2.4.1 Paranoidní schizofrenie

Paranoidní schizofrenie je nejobvyklejší typ schizofrenie ve většině částí světa. V klinickém obraze převládají relativně stálé bludy, často paranoidní, které jsou obvykle doprovázeny halucinacemi, převážně sluchovými, a jinými poruchami vnímání. Poruchy afektivity, vůle, řeči a ani katatonní příznaky nejsou výrazné.

Nejběžnějšími paranoidními příznaky jsou:

- Bludy persekucní, vztahovačnosti, originální, mesiášského poslání, transformace vlastního těla, žárlivosti, kontrolovanosti, ovlivňování, prožitky pasivity.
- Halucinatorní hlasy, které pacientovi hrozí, nebo mu dávají rozkazy, nebo elementární sluchové halucinace, jako pískání, bzučení nebo smích.
- Čichové nebo chuťové halucinace, sexuální či jiné tělové pocity, mohou se objevit i zrakové halucinace, avšak zřídka převládají.

U akutních stavů mohou být zřejmé poruchy myšlení. Afektivita je obvykle méně oploštělá než u jiných forem schizofrenie, ale je běžný menší stupeň nepřiměřenosti, stejně jako poruchy nálady (podrážděnost, náhlá zlost, strach a podezřívavost). Objevují se i negativní příznaky jako otupělá afektivita, volní porucha, v klinickém obraze však nepřevládají.

Průběh může být v atakách, s částečnými nebo úplnými remisemi, nebo chronický. V případě chronického průběhu nemoci po léta převládají floridní příznaky a je obtížné rozlišit jednotlivé ataky. Začátek onemocnění bývá pozdější než u hebefrenní nebo katatonní formy (MKN-10, 2000).

#### ***2.4.1.1 Užívání alkoholu při psychotickém onemocnění***

Praško . uvádí, že mezi nejzávažnější komplikace psychotických stavů patří užívání alkoholu a drog. Největším rizikem jejich zneužívání je skutečnost, že rychle vedou k výraznému zhoršení psychického stavu. Většina drog zvyšuje v nervovém systému koncentraci přenašeče dopaminu. Právě zvýšení hladiny dopaminu je faktor, který psychózy může způsobovat i bez přítomnosti drog. Zneužívání drog tedy může psychózu vyvolat a u osob, které již psychózu prodělaly, způsobit její návrat (PRAŠKO aj., 2005).

## 2.5 Výzkumné postupy

V této kapitole bych ráda uvedla a vysvětlila, jaké postupy zkoumání jsem pro tuto práci použila.

Rozhodla jsem se, že pro tento druh práce, použiji kvalitativní přístup ve výzkumu, jak jej popisují HENDL (2005) a MIOVSKÝ (2006). Typem zkoumání, které zde aplikuji, je případová studie k prozkoumání léčebných faktorů tvůrčí činnosti a arteterapie u paní H., která trpí paranoidní schizofrenií. Data jsem získávala metodou polostrukturovaného rozhovoru. Využila jsem však i jiných kvalitativních metod získávání dat. Zdrojem se staly obrazy a sochy paní H., které ona sama vybrala.

Dalším materiálem se staly její autentické výpovědi a komentáře k jednotlivým artefaktům. S paní H. jsem měla domluveno, že naše hovory budu nahrávat na diktafon a plánovala jsem je následně přepisovat. Bohužel to ale situace nedovolila, protože se paní H. v přítomnosti diktafonu necítila dobře a komunikace natolik vážla, že to ohrožovalo celý plánovaný projekt. Přistoupila jsem tedy k okamžitému zaznamenávání hovorů na papír. Tento způsob má sice jisté nedostatky, jak je popisují HENDL (2005) a MIOVSKÝ (2006), ale diktafon narušoval celý průběh sezení.

## 3 EMPIRICKÁ ČÁST

### 3.1 Případová studie paní H.

V této kapitole bych ráda uvedla kasuistiku paní H.. V některých bodech se může zdát, že zacházím příliš do detailů, ale tyto detaily se vztahují k výkladům obrazů, které jsou v následující kapitole.

Paní H. se narodila v malém městečku v Jižních Čechách.

Otec byl sirotkem z velmi chudých poměrů, později se stal řezníkem. Pět let po narození paní H. otec a několik jeho kamarádů nedovoleně opustilo Českou republiku a později se uchýlili v Americe. Maminka s dcerkou (paní H.), musely zůstat doma v Čechách. Paní H. byl zdůvodněn odchod samotného otce její momentální nemocí. Odtud se odvíjí jeden základní pocit paní H.- pocit viny. Kontakt s otcem se tímto omezil na pouhé dopisování. K osobnímu setkání dochází až o 36 let později.

Situace matky s pětiletou dcerou byla emigrací jejího muže značně ztížena; matka byla několikrát vyslýchána. Dříve studovala novinářinu, psala ohnivé články do novin a byla dosti ambiciózní. Po odchodu svého muže pracovala jako úřednice a její vyhlídky do budoucna byly značně omezené a její zatrpklost jen rostla. Svou dceru vychovávala velmi stroze a přísně, vyžadovala od ní stoprocentní pravdomluvnost. Také spravedlnost byla vysoce ceněnou hodnotou. Vcelku se dá říci, že žily velmi skromně, byly osamocené, jen na sebe odkázané a matka situaci neunášela. Paní H. popisuje situaci takto: *„Matka na mě jen křičela, nemohla jsem mluvit, nechtěla jsem jí zlobit, ale nemohla jsem mluvit, odpovídat. Celý život jsem z maminky cítila křeč - splnit funkci, být matkou, postarat se - a já cítila vůči ní vinu. Na jedné straně mě máma měla ráda a až úzkostlivě se chtěla o mě starat a na druhé straně jsem cítila, že jsem jí zkažila život už jen tím, že jsem se narodila.“* Dále popisuje: *„Již tehdy pro mě malování znamenalo největší štěstí. V největším neštěstí mi ruka jen letěla.“*

Později se paní H. podařilo dostat na gymnázium a to do matematické třídy. I přes to, že matematiku neměla příliš v oblibě a někdy měla i potíže, vyrovnala se s touto skutečností díky svému odhodlání a pílí. Na toto období vzpomíná takto:

„Škola pro mě znamenala permanentní stres ze špatných známek, kterému jsem se bránila uzavřením se do sebe a snění o životě zasvěcenému umění, aniž bych věděla, co to obnáší. Dokonce ani při zkoušení před tabulí jsem často nevnímala, na co se mě profesori ptají a koukala skrz ně nebo oknem do nebe a snila o krásném světě mezi obrazy a sochami.“ V životě paní H. hrála významnou roli její matka a dále se v něm již nikdo příliš neobjevoval, neměla žádné přátele, pouze známé, kterým se se svými problémy nesvěřovala. Paní H. to popisuje takto: „...kamarádi byli za sklem, mluvila jsem s nimi, ale nic neprožívala.“ Symptomy schizofrenie se u paní H. objevily přibližně v této době. Byla většinu času sama, občas malovala a to jí přinášelo útěchu a klid.

Paní H. touží po studiu na Akademii výtvarných umění v Praze, ale neuspěje u přijímacích zkoušek a nakonec skončí na kamenosochařské škole v Hořicích. Na toto období ráda vzpomíná. Popisuje, že se jí na zdejší škole velmi líbilo, cítila se jako doma, byla dle jejích slov: „...na správné cestě.“ Chodila po chodbách a slyšela, jak se z přilehlých místností rozléhají zvuky od tesajících sochařů. Další změnou bylo, že byla vlastně poprvé sama bez své matky, což jí prospívalo, ale zároveň i bolelo. Několikrát v rozhovoru zdůrazňovala, že v jejím životě vícekrát docházelo k odstřihávání pupeční šňůry, která byla velmi silná a odolná.

V Hořicích potká svou první lásku. Do té doby neměla žádný vztah s mužem, několikrát se o to sice pokoušela, ale nakonec nebyla schopná ze sebe vypravit ani slovo, takže většina těchto vztahů končila kvůli špatné, nebo žádné komunikaci, což zásadně ovlivnilo celý další vývoj situace. S přítelem se rozhodli bez ohlášení odejít ze školy a strávit týden cestováním. Výlet se sice vydařil, ale o celé akci se dozvěděla její matka, která se je vydala hledat a v rozčilení odhlásila paní H. ze školy a dokonce jí odvezla věci k sobě domů. Dcera se velmi nerada vrací zpět ke své matce, protože si již zvykla na svobodu, kterou zažívala v Hořicích se svým přítelem. Opět byla pod vlivem své přísné matky, která jí okamžitě našla nějakou nezajímavou, podřadnou práci na úřadě, pro ni v cizím, neznámém městě. Mezitím, co byla dcera na studiích, se matka totiž znovu provdala a přestěhovala se do okresního města asi třicet kilometrů vzdáleného od původního bydliště.

Paní H. s obtížemi udržovala kontakt se svým přítelem, který žil v Praze. Potají spolu domluvili svatbu a chtěli se společně dostat na akademii a studovat. Ale v den naplánované svatby najednou stálo před domem auto, v němž seděl nastávající manžel společně s rodinou, která se hned vrátila do domu. Rodiny se začaly hádat.

Paní H. tuto situaci velmi těžce snášela, stále se jen křičelo a na její a přítelovu hlavu padalo nesčetně hrubých nadávek. Tímto rodiče svatbu překazili. Mladý pár si ale i přesto za pár měsíců k sobě cestu našel, vzali se a brzy na to se narodila jejich dcera.

Novomanželé však nadále žili každý zvlášť u svých rodičů. Paní H. toužila po společném bydlení, po rodině, ale neměli kde bydlet. Také stále ještě chtěla studovat. Situaci vyřešila po svém. Rozhodla se dostat na ČVUT v Praze, obor architektura, čehož také dosáhla úporným učením se matematiky do pozdních nočních hodin. Pro studium tohoto oboru se rozhodla na základě rozhovoru s kamarádem svého manžela, který tuto školu studoval. Mladá žena brala studium velmi vážně. Bohužel se jí nepodařilo vzít s sebou na kolej i svou dcerku, kterou tak mohla navštěvovat jen u své matky. Matka šest let vychovávala její dceru, protože v provizorních podmínkách, které byly jisté vždy jen pár měsíců dopředu, nemohlo dítě žít.

Na prvních šest měsíců si paní H. našetřila sama a musela tedy žít velmi skromně. Její celodenní strava se sestávala pouze ze suchých rohlíků. Po půlroce sice dostávala stipendium sociální a prospěchové, ale stále žila v nejistotě, protože vždy věděla jen půl roku dopředu, jak se situace bude vyvíjet dál. Dokonce si i zakázala malování, zkrátka se rozhodla vše podřídit svému cíli. Její manžel také studoval, ale žil u svých rodičů. Takže již bydleli v jednom městě, ale každý zvlášť.

V této době vznikají úžasné návrhy domů: „*Dům ve tvaru květiny*“ a „*Chata ve tvaru spirály*“, které vykazují silné výtvarné cítění a odrážejí její ideály o rodinném soužití pospolu. K těmto návrhům se vrátím později v textu (viz kapitola Návrhy domů). Před paní H. se pomalu začala rýsovat budoucnost, ve které pro své návrhy nenacházela uplatnění, protože doba přála šedivým, uniformním panelákovým sídlištím. Dále si paní H. uvědomila, že je převážně introvert, samotář, a že by si společnou práci v architektonickém týmu, podmíněnou schopností obratné komunikace, nedokázala ani představit. Opouští tedy po šesti semestrech architekturu, i přestože již měla dokončené ty nejtěžší technické zkoušky.

Rodina dostala byt, takže se konečně sestěhují k sobě, ale finanční situace nebyla příznivá a paní H. si našla místo u památkářů jako technická kreslička. Práce ji celkem šla od ruky, ale byla převážně mechanická a vlastně ji svazovala a vnitřně ji nenaplňovala. Paní H. velmi negativně prožívala situaci, kdy se musela starat o

domácnost a chodit do práce, která ji nebavila. Rutinní život, ve kterém nezbylo času na malování, byl pro ni k nevydržení. Byla vyhaslá a neměla prý rodině co nabídnout.

*„Myslela jsem, že umřu, neměla jsem dceři co nabídnout. Trápila jsem se pohledem na ni. Musela jsem fungovat. Byla jsem jako chciplá mrtvola. V nejtěžších situacích mi ruka jen letěla, chtělo se mi malovat, čárat, musela jsem se bouchnout do ruky, protože jsem si uvědomila, že to dělám na úkor rodiny. Měla jsem z toho deprese a výčitky. Opravdu jsem si myslela, že nesmím malovat, protože bych tím šidila moji rodinu.“*

V této době paní H. poprvé oslovila psychologická kniha od doc. PhDr. Syřišťové, CSc. (má jich několik a při rozhovoru mi jednu z nich podala, měla ji hned u ruky). *„Úžasné mi pomohlo, když jsem zjistila, že podobné, ale i stejné problémy a potíže má spousta jiných lidí.“* Přístup a vztah doc. PhDr. Syřišťové, CSc. ke svým klientkám paní H. velmi oslovil a stal se jejím ideálem. Tím se pocit izolace, který paní H. ráda vyjadřuje slovy: *„zaživa zabetonovaná“*, postupně objasnil a zmínil. Nejvíce ji zaujaly kapitoly o práci se schizofrenními klienty a hlavně arteterapie. Ke knihám paní Syřišťové se vracela především v krizových situacích jejího života (například následně po arteterapii) a uvádí, že jí byly skutečnou oporou. Pro mne bylo nesmírně zajímavé si zapůjčit její oblíbenou knihu *„Skupinová psychoterapie psychotiků a osob s těžkým somatickým postižením“*, všimla jsem si totiž, že text je podtrhaný a tak jsem mohla ještě lépe chápat, čím ji kniha zaujala. Příklad : *„... tyto nemocní nemají jen, jak se lidově říká, ve své psychice „o kolečko víc“, ale někdy i o určitou významnou dimenzi víc, že jsou někdy dokonce psychicky bohatší než tzv. normální jedinci a že to, co je pokládáno často z hlediska konvenčních kritérií tzv. normality za defekt, může být v některých případech i neobyčejnou možností, kterou je třeba nikoli zlikvidovat, ale objevit a konstruktivně rozvinout v jejích zvláštěnostech“* (SYŘIŠŤOVÁ aj., 1989, s.109).

Manžel ji nakonec přemluvil, aby ještě jednou zkusila přijímací zkoušky na Akademii výtvarných umění v Praze a paní H. se tentokrát dostala na vysněnou školu (1977). Do studia se vrhla s obrovským nadšením, cítila, že jde správným směrem, ale zároveň se musela brzdit, protože s nimi v bytě již bydlela i jejich dcera a musela se tedy věnovat i rodinnému životu. Situaci se snažila řešit tak, že do školy chodila jako do práce a s úderem čtvrté hodiny odpolední, odcházela domů za rodinou. Rodinný život ale nebyl lehký. Dcera se k rodičům přistěhovala až



v jejích šesti letech a otec si k ní prý nevytvořil téměř žádné otcovské pouto. Paní H. uvádí, že ji manžel měl rád, ale s dcerou si nerozuměl a vlastně mu lezla jen na nervy. Tuto situaci lze nejlépe sledovat v triptychu, který je podrobněji znázorněn a vysvětlen dále v textu (viz kapitola „*Triptych*“).

Studium na Akademii výtvarných umění v Praze zakončuje prací na téma „*Panelová zástavba*“ (1983). Paní H. vypovídá: „*Práce na toto téma mě deptala, ale chtěla jsem to dělat poctivě, dle reality, ale neměla jsem energii, poslední obraz byl už jen šedivý.*“ Po této práci se paní H. cítila tak vyčerpaná, bez nálady, chtěla se vysvobodit z té šedi a začala malovat barevné čtverce, obrazy s dalšími rámy uvnitř. Ale i čtverce ji pomalu začaly omezovat. O těchto přeměnách sídliště v barevné čtverce a dále v rozpadající se čtverce pojednávám níže v textu (viz kapitola Malování závěrečné práce na téma „*Panelová zástavba*“).

Krátce poté vrcholí dlouholetá manželská krize. I z této doby pochází jeden zajímavý artefakt. Paní H. měla odjakživa problémy s komunikací. Říká, že s matkou neuměla v hádkách soupeřit, že vlastně jen mlčela a nechala na sebe křičet. Podobný scénář se prý opakoval i později v manželství. Po jedné takovéto scéně, kdy na sebe nechala manžela křičet a nebyla schopna mu oponovat, spontánně rozřezala jeho portrét, který již dříve namalovala. K tomuto obrazu se později vracím v mé práci (viz kapitola „*Koláž s konvicí*“). Manželská krize s sebou přinášela i nespokojenost dcery, která již byla v pubertě, a trpěla ve špatném rodinném prostředí. Navíc onemocněli i rodiče. Paní H. se rozhodla celou situaci rázně vyřešit, rozvedla se s manželem a odstěhovala se s dcerou do bytu 1+1 do města, kde žila předtím s matkou.

Situace se postupně začala zlepšovat, ačkoli první rok musela paní H. pracovat jako uklízečka, ale brzy dostala i vlastní ateliér (viz kapitola „*Autoportrét*“) a začala vystavovat v galeriích. Nicméně stále žila ve velké chudobě. V roce 1992 se ale stal zásadní zlom v jejím životě – dům, ve kterém měla ateliér se vrátil v restitucích původnímu majiteli. Musela si převézt do svého bytu všechny obrazy ze svého ateliéru, čímž se stalo z jejího bytu skladiště, kde nebylo místo ani na stůl, pohovku... Zároveň skončil vztah s mužem, se kterým paní H. v té době žila - v jejím bytě ani pro něj - dle paní H., nezbylo místa.

Zdaleka nejhorší na celé skutečnosti pro ni bylo, že již neměla kde a jak ve svém bytě hostit návštěvy své matky a své dcery s mužem a vnoučetem. Tím se zásadně narušily rodinné vztahy, které už tak byly dosti problematické. Nastalou

krizi ještě zhoršila finanční situace, kterou se paní H. pokusila řešit prodejem nábytku.

Následných deset let byla paní H. bez ateliéru ve stísněných prostorách svého bytu, téměř sama a ve veliké bídě. Její hlavní stravou se staly sojové boby, které si uvařila jednou za týden a musela s nimi do příštího týdne vystačit ona i její pes. Jedna z našich předních galerií většinou koupila od paní H. ročně jeden obraz. Někdy se jí podařilo prodat i soukromě nějaký obraz. Bohužel tento výdělek stačil tak akorát na pokrytí základních platebních položek, týkajících se jejího bytu a energií.

Celá situace vyústí ve zhoršení psychického stavu paní H.. S větší intenzitou se u ní začaly objevovat paranoidní představy, že je sledována, pronásledována, proto se bála i ve svém bytě (toto jsou projevy paranoidní schizofrenie, jak je popisují výše v teoretické části). Vzniklý stav dále podpořilo onemocnění matky, o kterou se v této době musela intenzivně starat a skoro nemohla malovat. V tomto období začíná zvláštní, jiný způsob malování – tečkování, který paní H. na určitý čas pomohl vysvobodit z jejích pocitů zmatenosti, samoty, ale nakonec se sama na vánoce rozhodne dobrovolně nastoupit do nemocnice na psychiatrické oddělení, kde se setkává s arteterapeutickou dílnou, o níž se rozepisují níže v textu (viz kapitola Tvorba paní H. z arteterapie z psychiatrického oddělení v nemocnici). Při léčbě ji byla diagnostikována paranoidní schizofrenie, která měla počátky již dříve (viz výše v textu). Paní H. přiznává, že antipsychotika, která jí byla následně předepisována, neužívala, protože se pod jejich vlivem cítila být otupělá, přibrála na váze a nebyla schopná malovat. Byla přesvědčená, že se bez léků obejde, protože jí pomůže malování. Přesto se hospitalizace v následujících letech ještě čtyřikrát opakovala. Ale délka léčebného pobytu se zkracovala. Přibližně před šesti lety zemřeli její rodiče.

Paní H. se nakonec po deseti letech opět podařilo získat ateliér. Bylo to v průmyslové zóně na okraji města. Zároveň s tím jí byl přiznán částečný invalidní důchod. Tím se celá její situace rázem zlepšila, nemusí se již tísnit v bytě s obrazy, má konečně vysněný ateliér (často stávala před magistrátem města s cedulkou: „hledám ateliér“) a hlavně se jí získáním částečného invalidního důchodu (dva tisíce, později až čtyři tisíce) zásadně řeší finanční situace. Nemusí z týdne na týden žít v nejistotě, zda bude mít co k snědku.

Před pěti lety se seznámila s mužem, za kterého se i provdala. Podle paní H., je její spásou i neštěstím. Na jedné straně se jí s ním z velké části podařilo překonat své komunikační bariéry, více se otevřít životu a zbavit se strachů, ale na druhé straně si zvykla občas pít se svým mužem alkohol. Paní H. má bohužel pod vlivem alkoholu sklon k agresivnímu chování. O negativních účincích užívání alkoholu u osob, které trpí schizofrenií, píše již výše v teoretické části této práce.

Před čtyřmi lety, opilá s nožem v ruce, vyhrožovala advokátovi, který zařizoval restituční navrácení budovy původnímu majiteli, kde byl i její první ateliér. Případ řešila policie. Paní H. byla internována na psychiatrickém oddělení a tento incident byl řešen i soudně. První rozsudek byl podmíněčný a zavazoval paní H. k ambulantní psychiatrické léčbě. Protože paní H. předepisované léky neužívala a alkoholu se nadále nevyhýbala, připojily se i podružnější excesy způsobené agresivním chováním paní H. pod vlivem alkoholu. Z tohoto důvodu byl podmíněčný trest soudem (kde jsem byla přítomna jako doprovod paní H.) změněn na nepodmínečný, kdy se paní H., nejméně po dobu tří měsíců, musí podrobit léčbě v psychiatrické léčebně.

Rozsudek paní H. velmi rozrušil. Měla dojem, že se všichni spikli proti ní a vše určitě souvisí s politickou situací v republice. Negativní vyústění jejího procesu, masivní výhra levice ve volbách a přistěhování údajně komunistických obyvatel do jejího domu prý není žádná náhoda, ohrožuje ji a ona vážně plánovala útěk z města (tento postoj poukazuje na bludné uvažování a perzekuční blud, které se vyskytuje u paranoidní schizofrenie, viz teoretická část výše). Podařilo se mi ji ubezpečit o tom, že v léčebně se jí nic zlého dít nebude a že problémy, které by si přivodila útekem, by celou situaci pouze zhoršily.

Zdá se, že by tento léčebný pobyt mohl situaci vyřešit, protože si klientka vytvořila dobrý vztah k psychiatrovi v léčebně. Podařilo se paní H. přesvědčit o tom, že musí psychiatrovi říci, že léky neužívala, protože jí nevyhovovaly. Jako prvnímu psychiatrovi se tedy odvážila svěřit svojí antipatii k psychofarmakům. Pravděpodobně se jim společně již podařilo nalézt vhodnější antipsychotika<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Nežádoucí příznaky antipsychotik se mohou objevit i při použití správného dávkovacího schématu, nejsou tedy výsledkem špatné léčby. Úkolem lékaře je zvolit takový lék a jeho dávkování, které jich přinese nejméně. Bohužel nežádoucí účinky se nejčastěji objevují u pacientů, kteří jsou poprvé léčeni; s velkou mírou zjednodušení lze říci, že na medikaci „nejsou zvyklí“. Další kritická období nastávají při změně dávkování či při změně léčebné formy (PRAŠKO aj., 2005).

V odborných kruzích byla tvorba paní H. vždy velmi dobře hodnocena. Autorka pravidelně vystavuje v renomovaných galeriích, které si také odkupují její obrazy. Obzvláště v posledních šesti letech měly její výstavy nebývalý úspěch a tím stoupla i její společenská prestiž. Autorka se též ráda účastní organizace výstav, sympózií a vystavuje i skupinově. Její tvorba je nesmírně obsáhlá, jsou zde zastoupeny kresby, realistické i abstraktní malba.

## **3.2 Tvorba paní H.**

V této části mé práce bych ráda uvedla několik artefaktů z díla paní H..

### **3.2.1 Vývoj spolupráce s paní H. a výběr artefaktů**

Paní H. je velmi stydlivá, introvertní žena a komunikace s ní je velmi ztížená. Zpočátku trvalo někdy i hodinu, než se zklidnila, přestala se slovně zadržovat a odvážila se mluvit. Z tohoto důvodu jsem bohužel musela (po nezdařilém pokusu) upustit od původního záměru, rozhovory nahrávat na diktafon, a přistoupit k písemnému dokumentování rozhovorů. Tento postup byl sice náročnější, co se týče udržování pozornosti při rozhovoru, ale plachost paní H. mi nedovolila jiný postup.

V prvních sezeních jsme hovořili převážně o arteterapii. Paní H. se mi svěřila se svými sympatiemi k paní Syřišťové a arteterapii obecně. Z těchto důvodů byla navzdory své stydlivosti ochotná se mnou spolupracovat.

V teoretické části (viz kapitola Interpretace) se zmiňuji o klíčové roli vztahu v arteterapii. Četbou oblíbených knih paní H., ve kterých si důležité věci podtrhala, koncentrací na tuto problematiku a studiem jejích obrazů, se mi podařilo částečně zachytit některé její pocity i myšlenky a inspirována citátem od Rogerse (viz kapitola Interpretace), jsem neváhala jí to sdělit.

Obzvlášť vhodné se ukázalo použít pro tyto účely vyprávění příběhu z vlastního života, ve kterém jsem zažila něco podobného jako paní H. Později jsem si uvědomila, že jsem automaticky využila schopnost zapamatovat si výrazné emoce

spojené s příběhem. Po této zkušenosti se chování paní H. rázem změnilo. Začala mi důvěřovat, chovala se vřele, přátelsky a dokonce se zmínil i tělesný odstup (o tělesném odstupu – viz kapitola Arteterapie s psychotickými klienty). Také zadržávání v řeči postupně vymizelo. Na této změně se zajisté podílela i jiná konkrétní pomoc – jako doprovod k soudu, pomoc při získávání informací ohledně soudních obsílek, medikamentů a různé podpůrné činnosti. Nicméně umožnění tohoto přiblížení prolomilo ono zmíněné vyprávění z vlastního života.

Všimla jsem si přenosu v našem vztahu. Paní H. měla tendence ve mně vidět ideální dceru, která chápe, rozumí a pomáhá. Vztahy mezi matkou a dcerou jsou jedním z nejdůležitějších témat v jejím životě (viz kapitola „*Triptych*“). Svědčí o tom i její velký zájem o literaturu, který se touto problematikou zabírá.

V další fázi mě paní H. pozvala do ateliéru a skladu svých obrazů. Obraz se pro ni stal médiem, přes které je možné vstupovat do komunikace beze strachu a svobodně. Paní H. převzala iniciativu a vybírala artefakty dle vlastního uvážení, vysvětlovala namalované znaky a objasňovala, proč pro ní a její sebepoznání byly důležité právě tyto obrazy. Od těchto obrazů se asociacemi dostávala k dalším obrazům, které dokreslovaly téma předchozího obrazu. Troufám si tedy říci, že díky respektování tohoto procesu zde nedošlo k subjektivnímu výběru z mé strany, jak jej popisuje KATERNDAHL (2005) (viz kapitola Historie arteterapie).

Klientčina prezentace obrazů budila dojem, že čas není, protože se vše odehrávalo jakoby naráz-řed (o tomto fenoménu se zmiňují i jiní autoři (SYŘIŠŤOVÁ aj., 1989) (viz kapitola Schizofrenie). Při následném prozkoumání se však ukázalo, že zde byla zachována časová posloupnost, protože klientka v určitém smyslu používala obrazů jako kalendáře, ze kterého četla jednotlivé události a spojitosti v jejím životě.

Plně jsem se soustředila, zaznamenávala jsem si a několikrát ověřovala, zda jsem rozuměla správně. Paní H. jsem prakticky nemusela vracet zpět k tématu. Zaměřila se dle vlastní úvahy na artefakty, které výrazně formovaly její život. Svoji nemoc akceptuje, nelituje se, myslím, že nic nepředstírá. A protože vždy vycházela z vlastních obrazů, působil tento výklad velmi autenticky a bez patosu. V této výjimečné, netypické situaci byl můj *arteterapeutický přístup* nejbližší postmodernímu, jak jej popisuje Rileyová (RUBINOVÁ aj., 2008) (viz kapitola Interpretace).

Artefakty dohromady dávají smysluplný celek, který s velkou pravděpodobností vypovídá to podstatné o jejím životě. Dozvídáme se o velkých ideálech s protichůdnými tendencemi (tvorba a rodina), které v životě klientky vytvářely permanentně napětí a problémy. Takovéto rozpory ženy zažívají již od nepaměti. Tíhu této problematiky ostatně naznačuje relativně malý počet úspěšných žen-malířek.

Paní H. prý tvoří velmi intuitivně. Předem nikdy nic neplánuje, ale hoří zvědavostí, co jí obraz má sdělit, co si sama namaluje. Pravda skrytá v obrazech je někdy prý dosti komplikovaná a dá se rozkrývat postupně, třeba i během několika let. Pro naše účely vybrala autorka obrazy, které byly pro její sebepoznání nejdůležitější. Přiznává, že mnohé z obrazů, které za celý život namalovala, ji dnes zůstávají cizí a některým ani dříve neporozuměla.

V tomto souboru artefaktů jsou velmi nápadné samoléčivé tendence. Také celkový výklad a náhled autorky k těmto artefaktům a k odpovídajícím situacím jejího života naznačují příznivé působení již zmíněných samoléčivých tendencí (viz kapitola Arteterapie s psychotickými klienty). Dále jsou zde samozřejmě vyjádřeny autorčiny pocity pojící se k jejímu onemocnění a vysvětlení problémů i možnosti jejich řešení.

Snažila jsem se zachytit tento působivý výklad, protože jsem viděla spojitost s myšlenkami vyjádřenými tímto citátem Rubinové: „...přichází pacient do terapie „s nějakou teorií patogeneze svých symptomů. Svými slovy a projevem (včetně výtvarného) nám pacient nejen popisuje, čím trpí, ale předkládá také svou vlastní diagnózu a vysvětlení svých problémů... Tato vysvětlení, tyto pacientovy teorie nesmíme ignorovat, ale použít je jako informaci, která se často do jisté míry blíží vhledu“ (Rangell, 1985, s.81). Žádný z autorů v této knize pacientovu „teorii“ výslovně nepopisuje, přesto všichni zdůrazňují, že musíme asociace člověka k vlastnímu výtvarnému dílu brát vážně“ (RUBINOVÁ aj., 2008, s.516).

Na artefaktech budu v této práci sledovat, jak se skutečná situace v životě, sny, představy i její onemocnění otiskují do obrazů.

V následujícím textu se vyskytují dva druhy uspořádání kapitol, dle toho, zda se věnují jednomu artefaktu, nebo souboru artefaktů:

**A.** Ve většině případů popisují jednotlivé artefakty. První podkapitola se v tomto uspořádání kapitoly věnuje formálnímu popisu artefaktu. V druhé

podkapitole zaznamenávám vlastní interpretace paní H.. Jak o artefaktech hovoří, co si o nich myslí a jak na ni působily. Ve třetí podkapitole se věnuji arteterapeutickému pohledu na artefakty. Uvádím svoje vlastní myšlenky a odborné názory, které s daným tématem souvisí.

**B.** Ve třech výjimečných případech, kde popisují charakter celého souboru artefaktů, je uspořádání kapitoly odlišné a přizpůsobuje se danému tématu. Jmenovitě se jedná o kapitoly: Malování závěrečné práce na téma „Panelová zástavba“ a Sídliště.

### 3.2.2 Tvorba paní H z období, kdy žila v Praze

#### 3.2.2.1 *Návrhy domů*

Tato kapitola uvádí návrhy domu a chaty, které paní H. vypracovala jako studentka architektury. Vznikají v době, kdy rodina žije odděleně. Manžel sice bydlí ve stejném městě jako ona, leč v jiném bytě, ale dcera žije dokonce v jiném městě u své babičky (viz kapitola Případová studie).

##### 3.2.2.1.1 *„Dům ve tvaru květiny“*

Návrh domu je ve tvaru květu (autorka o tom tak hovoří). Uprostřed domu je krb, kolem něj pohovky. Z tohoto obývacího pokoje vybíhají všechny další pokoje. Jsou to tři ložnice, dvě koupelny s toaletou, kuchyň a místnost s klavírem (viz příloha I).

Interpretace paní H.

Základní myšlenkou tohoto domu je nechat prostoupit dům přírodou pomocí výběžků, kterými jsou pokoje.

Paní H. popisovala, že po společném soužití rodiny velmi toužila. Tímto si to mohla zkusit alespoň na papíře. Vložila do těchto návrhů všechny své sny a přání. Krb uprostřed domu představuje teplo domova, které by mělo být centrem. Když mi

o tomto artefaktu paní H. vyprávěla, dodala, že se nikdy něčeho takového, jako je teplo domova, nedožila.

Dále stojí za zmínku, že to byla koláž s konvicí na čaj (viz kapitola „*Koláž s konvicí*“), která asociovala u paní H. vzpomínky na tyto plány. Upozorňovala mě na společné znaky symboliky konvice a krbu.

#### Arteterapeutický pohled na artefakt

U těchto plánů jsem si povšimla velmi silné akcentace symbolu ohně. Otevřený krb uprostřed domu, umožňující rodině, ale i hostům, sedět v kruhu. Tak, jak to již před tisíci lety dělali naši předci. Tyto moje myšlenky jsem si ověřila při zpracování symbolů – oheň, kruh, mandala (pro další kapitolu se k těmto symbolům řadí ještě spirála, která upozorňuje na vývoj).

#### 3.2.2.1.2 „*Chata ve tvaru spirály*“

Jak již název napovídá, půdorysem této chaty je spirála napodobující ulitu šneka. Uprostřed je krb s posezením a kuchyň s jídelnou. Ze středu spirály vybíhají ostatní pokoje: koupelna s toaletou, dvě ložnice a předsíň. Vyústění spirály je otevřené a přechází v terasu s posezením v přírodě.

Opět se zde objevuje dominance krbu v centru domu, ze kterého vše ostatní vystupuje. Dále krásné propojení obytné zóny s přírodou pomocí otevřené terasy (viz příloha II).

#### Arteterapeutický pohled na artefakt

Tyto plány na paní H. působily informativně pomocí externalizace. Prý si až po létech uvědomila, jak hluboko v ní jsou zakotveny tyto ideály. Práce na těchto modelech, které byly do podrobnosti namalovány a spočítány, byla velmi náročná a paní H. si jako jediná z celého ročníku za ni odnesla ohodnocení jedna. Můžeme zde pozorovat i sublimaci.

Povšimla jsem si, že paní H. několikrát zdůraznila proveditelnost a praktičnost těchto plánů, a že je vše tak přesně propočítáno, že by se dle návrhů dalo okamžitě stavět.



### 3.2.2.2 *Malování závěrečné práce na téma „Panelová zástavba“*

V této kapitole neinterpretuji žádný konkrétní obraz, pouze pro lepší pochopení textu připojuji fotografie některých obrazů (viz příloha III, IV, V). Autorka totiž nepopisuje jednotlivé obrazy, ale sérii obrazů, ve kterých sleduje vývoj určitých znaků.

Paní H. si na zakončení studia na Akademii zvolila téma Panelová zástavba, protože v něm sama žila. Popisuje čtvercovité betonové budovy, kolem nich jen oraniště, žádné cesty, ani obchody a ani kultura. Ve své práci se pokouší zastihnout každodennosti života na sídlišti, chůze s nákupy, míjení a spěch lidí, betonové klíčky jako místo k žití. Nejhorší je sídliště v době prázdnin, kdy se zde nepohybuje skoro nikdo natož děti, které prý umí neživou hmotu rozbít svou živelností. Sídlíště se v létě dle paní H. stává: *„...místem pro sebevraždu a ne pro povzbudivou osvobozující dovádívost dětí.“*

Autorka se odvážně ponoří do práce a tvrdí: *„Jsem malířka a mojí povinností je vnímat, cítit a reagovat, to také znamená vydat se napospas a záměrně v sobě otevřít i ty záklopky, které normálně člověk neotvírá, aby se mohl lépe bránit a odolávat tvrdému životu, aby se nezbláznil.“*

Po úspěšném zakončení Akademie se rozvádí a odjíždí za svou dcerou do většího města, kde žije její matka i dcera. Opět se ocitá na sídlišti a rozhodne se v této tématice pokračovat. Při výběru bytu si ale nevšimne, že téměř pod okny je vojenské cvičiště, které v době prohlídky bytu mělo klidový stav. Každý den se ozývají výstřely, je vidět jezdící tanky, které v paní H. vzbuzují úzkost a paniku, přesto se však rozhodne v práci pokračovat. Říká: *„Moje otevřená citová záklopka nabírala do sebe novou atmosféru, úplně jiné psychologické klima, jiné vztahy mezi lidmi, duchovní zázemí, úplně jiné, mně neznámé mechanismy přežití.“* Nakonec přestala malovat úplně. *„Celé mé tělo prostoupila otupující šedivá ztuhlost až tma. Chtělo se mi umřít. Poslední obraz byl šedivý a toporný. Umřít jsem nemohla, měla jsem před sebou povinnosti.“* O takových a podobných pocitech píše výše (viz kapitola Případová studie).

Paní H. se usilovně pokoušela z této nepříjemné situace dostat pomocí malování. A tehdy náhle přešla na více abstraktní malbu. Z předchozího tématu Sídlíště zde zůstává pouze tvar čtyřúhelníku, který ale dostává různé rozměry a

barvy (viz příloha III). Časem byly čtyřúhelníky barevnější (viz příloha IV) a nakonec ji i čtyřúhelníky začaly omezovat a rozhodla se tuto konstrukci rozbít (viz příloha V). Paní H. popisuje, že jí malování velmi pomáhalo. Říká, že ve skutečnosti ještě nebyla svobodná a šťastná, ale v obrazu a v malování již svobodná mohla být.

Tento vývoj v tvorbě, kde se autorka osvobozuje od šedivého sídliště, které obsahovalo ještě pár konkrétních prvků, se přetvářel v barevné čtyřúhelníky a následně v rozbíjení čtyřúhelníků, se uskutečnil v době, kdy se paní H. rozvedla. Myslím, že zde lze vidět paralelu mezi tímto osvobozením v malířské práci a postupným odpoutáním se od svého manžela a Prahy.

### 3.2.2.3 „Triptych“

Obsahuje tři k sobě patřící obrazy, které nejprve jednotlivě formálně popíši, ale interpretace paní H. a moje vlastní myšlenky se vztahují k celému triptychu.

#### Levý obraz

Asi polovinu plochy tohoto obrazu vyplňuje postava muže ve velmi tmavém oblečení, která se přísně dívá směrem ke střednímu dílu triptychu. Na pravé ruce tohoto muže sedí žlutá andulka. Chlad černé barvy je ještě zesílen chladnými zelenými a modrými odstíny, které postavu spojují se svým pozadím. Pozadí je také v chladných tónech zelené a modré, ale celkově značně světlejší než postava. Dá se zde rozeznat jen pootevřené okno, radiátor topení a část červeného rámu obrazu. Obličej postavy má ostré rysy a chladný výraz. Na tvářích, krku, uších a částečně i v konturách jsou teplejší tóny červené a žluté (viz příloha VI).

#### Pravý obraz

Sedící postava dcery je na tomto obrazu umístěna centrálně a nepřítomným pohledem směřuje spíše dopředu, než do středu triptychu. Na levé ruce, blízko obličejce, jí sedí žlutá andulka. Autorka použila výrazně teplejších barev a ve větších plochách než u ostatních částí triptychu. Především barva obličejce, krku, pravé ruky, sukne a prakticky celé horní části pozadí je v teplých barvách i tónech červené a žluté. S ostatním triptychem je obraz přesto spojen zelenavou fází pozadí, kde je

naznačena klec pro andulku. Tato chladnější pasáž je spíše v dolní části popisovaného obrazu (viz příloha VIII).

#### Střední obraz

Popisuje scénu u jídelního stolu, se třemi modročernými postavami. Stůl je velmi dlouhý, tmavohnědý a nachází se na dolním okraji obrazu. Centrálně u stolu je umístěna dominantní postava, která je vzpřímená a strnulá. Dvě další postavy se nacházejí na protilehlých stranách podlouhlého stolu a obě jsou poněkud skloněné. Postavy mají nepřiměřeně velkou vzdálenost od sebe. Nepřiměřená je také velikost prostoru nacházející se za a nad postavami. Z tohoto uspořádání vyzařuje prázdnota a chlad, což ještě podporují chladné světlezelené a modré tóny (viz kapitola Barvy), které jsou vlastní i ostatním částem triptychu. Ojedinelé teplé tóny se nacházejí částečně na stole kolem mísy a na míse uprostřed stolu. Dostí vysoko nad centrální postavou je umístěna klec s andulkou (viz příloha VII).

#### Interpretace paní H.

Centrální, vzpřímenou, ztuhlou postavu představuje manžel paní H.. Levá, skloněná postava je paní H. a pravá postava zobrazuje dceru. Takto chtěla autorka vyjádřit hierarchii i sebevědomí svého muže v kontrastu s poddajností obou ženských postav. Sympatie a vřelejší vztah k dceři naznačila autorka teplými barvami v pravém obrazu. Tímto triptychem paní H. zobrazila tehdejší rodinnou situaci, kdy žili společně v Praze a manželská krize vrcholila. Nálada prý byla velmi chladná, napjatá, jak ostatně nasvědčuje i volba koloritu (modrá, šedá, zelená, černá). Situaci dobře vystihuje bezútěšně prázdný prostor v prostředním obrazu, který pokrývá tři čtvrtiny celkové plochy obrazu. Napovídá tomu i nápadná vzdálenost jednotlivých postav u stolu. Všechny obrazy však spojuje společný motiv, andulka. Andulka prý často poletovala volně po bytě. Autorka zde využila andulku jako metaforu. Měla být tím jediným, co je spojovalo, když již skutečná komunikace mezi nimi nefungovala. „*Všichni jsme žili zakletí sami v sobě,*“ vzpomíná autorka a na otázku, proč trojobraz uspořádala právě takto, odpověděla, že se skutečně cítila být mezi mužem a dcerou. Moc si přála, aby si oba k sobě našli cestu a měli se rádi. Z tohoto důvodu vynechala vlastní část triptychu. Manžel byl také přesvědčen, že dcera je velmi rozmazlená a přísně ji trestal. Párkrát pro ni prosadil i třítydenní domácí vězení, kdy dcera musela trávit veškerý čas ve svém

pokoji. Autorka to líčí takto: „*Vidávala jsem ji tam sedět s andulkou na ruce, jak jsem ji později namalovala v tom triptychu, a napadlo mě, že andulka je v tom smutném pokoji jediným symbolem života.*“

I další zásadní problém se týkal jejího manžela, ale postihnul celou rodinu. Měl totiž odpor k těhotenství a dokonce i k mateřství všeobecně. Vadilo mu, že mateřství deformuje tělo. „*Dával mi velmi nepříjemně najevo, že se mu hnusím, a od té doby jsme spolu už nikdy nespali a on spával s jinými ženami.*“

Paní H. říká, že o problémech v komunikaci i o manželské krizi věděla, ale až při domalování tohoto obrazu ji najednou plně došlo, že nejvíce v tomto prostředí trpí její dcera. Paní H. cítila, že i přes svou vlastní touhu, držet rodinu pohromadě, musí dceru poslat zpět k matce. Tímto obrazem se ubezpečila, že dcera byla a bude šťastnější u své babičky. Prý i rozvod se pomocí tohoto obrazu uspil.

Autorka mě sama upozornila na přítomnost andulky ve všech částech triptychu. V ústřední části tohoto triptychu, kde je pohromadě celá rodina, je na tom andulka nejhůře, protože je uvězněná v kleci, nejdále od lidí, v prázdném chladném prostoru, což naznačuje nevhodnost tohoto rodinného soužití. Jednotliví členové rodiny jsou v soukromí zřejmě svobodnější, tedy i andulka (v osobních částech triptychu) může volně poletovat po místnosti i se dostat blíže k osobám.

#### Arteterapeutický pohled na artefakt

Všimla jsem si, že ústřední obraz je v horní části jakoby zarámován. Autorka zřejmě chtěla naznačit hloubku místnosti zachycením horních dvou rohů místnosti. V tomto obraze to na mne ale působí spíše jako zarámování a znovu se rozvzpomínám, jak mi paní H. často popisovala svůj pocit, že je: „*jako zaživa zabetonovaná.*“ Také Syřišťová hovoří o podobných pocitech schizofreniků (SYŘIŠŤOVÁ aj., 1989). V její tvorbě objevují různé prvky zarámování (viz kapitola Autoportrét, Malování závěrečné práce na téma „*Panelová zástavba*“), které ji postupem času omezují a snaží se je rozbít. I v tomto artefaktu znovu spatřuji tíseň, uvěznění. Tento pocit ještě zesiluje pohled na ptáka v kleci (viz kapitola Symboly).

Artefakt ve mně vyvolal i asociace k obrazu „*Poslední večere Páně*“ od Leonarda da Vinciho. Při bližším srovnání, s živě komunikujícími postavami na Leonardově obraze, ještě více vyniká nefungující komunikace, nepřítomnost lásky a chlad zmíněného triptychu. A proto obraz působí jako karikatura. Tento dojem je

ještě umocňován členěním obrazu na několik částí, což připomíná oltářní obrazy. Chladné prázdno dominující tomuto obrazu, které je na dolním okraji ukončené stolem s *panujícími a pokořenými* je skutečně v kontrastu ke Kristovi, chystajícímu se umýt nohy svým učedníkům a obětovat se.

O pocitu *zaživa zabetonovaná* také píše Márquez ve své knize „*Kronika ohlášené smrti*“, kde ženská hlavní postava Angele Vicariová je manželem navracena po svatební noci rodině, protože se zjistí, že již není pannou. Následně je rodinou, hlavně matkou, vězněna, nesmí vycházet z domu a vykonává pouze mechanické práce. Je odsouzená rodinou a celou společností, vlastně není, neexistuje. Autor říká: „...*Angela zaživa zemřela*...“ (MÁRQUEZ, 1997, s.81).

Formát středního obrazu je podélný, čímž je předem dáno napětí mezi pravou a levou částí a zobrazenými postavami. Toto napětí ještě podporuje nepřiměřená vzdálenost postav. Spodní půlka souvisí se zemí, tělesností, materialismem. Horní s nebem. Formáty postranních obrazů jsou na výšku a zdůrazňují napětí mezi nahoře a dole. Napětí mezi duchovností, která se pojí k nebi a materialismem, jenž se spojuje se zemí. Zdá se, že nejen andulce, ale i jednotlivým členům rodiny se v okrajových obrazech (ve vlastní sféře) lépe daří. Celkový formát triptychu je podélný a ještě více se zde prohlubuje napětí mezi levou a pravou stranou.

Ve středním obraze nacházíme kontrast světlé s tmavou, protože zde máme rozdíl mezi tmavou částí s postavami u stolu a ostatní světlou plochou. Vzhledem k proporcím zmíněných ploch, objevuje se zde i kvantitativní kontrast. Oba tyto kontrasty podtrhují protikladnost, dramatičnost obrazu, (viz kapitola Barvy).

U tohoto obrazu se dá hovořit i o chladné, modrozelené tonalitě, která poukazuje na atmosféru obrazu (viz kapitola Barvy).

U postranního obrazu s dcerou se objevuje kontrast teplých a studených barev. Zmíněná plocha teplých barev je zároveň v kontrastu k celému triptychu, což opět vyzdvihuje protikladnost obrazu (viz kapitola Barvy).

Tento obraz působil informativně pomocí externalizace. Nepřinášel sice nové informace, ale objasnil závažnost a hloubku rodinného odcizení. Zásadně změnil náhled a postoj autorky a tím minimálně urychlil změnu rodinných poměrů. Ale jako novodobá „*Poslední večere Páně*“ obsahuje i sublimaci.

### 3.2.3 Tvorba paní H. po rozvodu

#### 3.2.3.1 „Koláž s konvicí“

Část tohoto artefaktu, portrét muže, byla zhotovena již v této době, ale konečná forma vznikla později.

Podkladem koláže je karton, na který jsou nalepeny různé další artefakty. Tři čtvrtiny obrazu zabírá nalepená tmavohnědá olejová malba zátiší s dominantní bílou konvicí a ošatkou s pečivem, která je umístěna v levém horním rohu. V pravé části jsou nalepeny jízdenky na vlak, účtenky a soupis na nákup. V dolní pravé části jsou dvě kresby. Jedna z nich je část portréту malé sedící holčičky a pod ní je portrét ženského obličeje, který je v ležící poloze a pohledem se odvrací od dítěte. Na pravém okraji je umístěn podlouhlý výřez z obrazu mužské hlavy, od čela přes nos, ústa, bradu a modrý svetr (viz příloha IXa).

#### Interpretace paní H.

Paní H. namalovala obraz svého muže již v době, kdy společně žili na sídlišti v Praze. Po jedné z hádek, kdy nebyla schopná muži účinně oponovat, rozřezala nožem jeho portrét na několik dílů (zbytky odřezků z tohoto obrazu naleznete v příloze IXb). Popisuje, že byla tak rozčílená a musela něco udělat. Tato akce ji do jisté míry uklidnila. Zmíněný portrét byl první olejovou malbou paní H. a měla jej velice ráda, ale i přesto jej použila pro tyto účely.

Zde představovaná koláž, vznikla až o mnoho let později, dokonce léta po rozvodu a paní H. vysvětluje, že se snažila, alespoň na obrazu, vše dát opět smysluplně do pořádku. S mužem se již několik let nesečkala, a ani nemá zájem, ale cítila potřebu si rozvrácenou situaci urovnat alespoň sama v sobě a k tomu použila metody koláže. Právě proto je tu, i když v neúplné podobě, muž, žena a dítě. Dominujícím motivem je zde konvice, která měla představovat rodinné pohodlí, posezení u čaje s pečivem (podobná čajová konvice plná teplého čaje, tak jako prakticky při všech mých návštěvách, byla před námi na stole, a musely jsme se tomu společně zasmát). Paní H. si při této příležitosti automaticky vzpomněla na spojitost s krbem, který je uprostřed návrhů domů (viz příloha I a II).

### Arteterapeutický pohled na artefakt

Malba a následné rozřezání obrazu svého muže umožnilo paní H. ventilovat své pocity. Následná několikaletá práce na koláži s konvicí jí pomocí externalizace pomohla k vhledu. A také urovnat staré šrámy, usnadnit sebezpřijetí, akceptování reality, ale i hledání východisek a nových možností.

Výběr techniky koláže se mi zdá velmi vhodný, protože se tím paní H. podařilo dobře vyjádřit vzdálenost, odlišnost a různorodost členů rodiny. A právě pomocí koláže se mohou snáze spojit velmi různorodé fragmenty do smysluplného celku. Takováto koláž je symbolem rozděleného a současně spojeného, je názorným příkladem symbolu, ve kterém se spojují protiklady.

Formát tohoto obrazu je podélný, čímž je předem dáno napětí mezi levou a pravou částí (viz kapitola Formát obrazu). Levé straně dominuje bílá čajová konvice. Pravá strana obsahuje jmenované postavy, různé účty, jízdenky a návody. Zajímavá je ležící žena, což by dle TIETZEHO (1985) mohlo naznačovat pasivitu. Její pohled odvrácený od dítěte naznačuje nasměrování této postavy v realitě. Z muže zbyl úlomek, který svou barevnou odlišností (viz kapitola Barvy) působí kontrastně. Účty, jízdenky připomínají konkrétní zařizování, starosti i společné prožitky. Dle RIEDELOVÉ (2002) se k levé straně pojí: matka, minulost, vzpomínky, introverze. K pravé straně se pojí: otec, budoucnost, extroverze. Dle tohoto pojetí je zde konvice v roli vzpomínky a jak napovídá bílá barva (viz kapitola Barvy) čistou, nevinnou vzpomínku. Přítomnost ošatky s pečivem, která je mezi popsány stranami, naznačuje možnost duševního posilnění pochopením této situace (pečivo, jídlo je dle AEPPLIHO (1943) symbolem pro duševní posilu, potravu).

Barevnost obrazu je pro autorku výjimečná, protože zde převládá hnědá. Symbolika této barvy by tedy mohla být důležitá pro pochopení obrazu (viz kapitola Barvy).

### 3.2.3.2 „Pavoučí hostina“

Ve středu obrazu se nachází velmi pestrá skvrna (především žluté, ale i zelené, modré, červené, růžové tóny), která zabírá značnou část obrazu. Ze skvrny vyčnívají dvě ruce. Jedna dlaň je, dle paní H., někde schovaná a druhá si podává k ústům něco

oranžového ze skvrny uprostřed obrazu. Na horním okraji skvrny je vyobrazena hlava, obličej v růžovošedých odstínech. V ostatních místech se směrem od skvrny k okraji obrazu táhnou černo-červené linie a výplň mezi nimi je z černých nebo červených čar, které jsou většinou ve tvaru písmene V. Dle Paní H. zde mají představovat pavoučí síť. Okraje tohoto obrazu autorka doplnila orámováním, které je na některých místech přerušeno (například rukou) (viz příloha X).

#### Interpretace paní H.

Autorka přirovnává tento obraz ke své matce. Matka zde představuje pavoučí ženu, která vábí oběť - dceru do svých sítí. Pavoučí obličej má chladný výraz i zbarvení je spíše v chladných barvách (viz kapitola Barvy). Paní H. připomíná obličej jeptišky, která svým sladkým růžovým zjevem odpoutává od hrůzostrašného skutku – vábení oběti do pavučiny. Paní H. říká, že tak tomu bylo i ve skutečnosti. Jeptiška pro ni ztvárňuje: „*Konvenční představy dobra, jak má co dle přesvědčení matek a společnosti nejlépe, správně být.*“ Podobnou roli sehrávala v jejím životě i matka, která měla vždy konvenční představy o životě. Matka věděla vše až po ten nejmenší detail, jak si má dcera učesat vlasy. Při této příležitosti dceři často opakovala, že je nemožná! Stačil jí k tomu jeden pohled.

Paní H. je přesvědčena, že ta nepříznivá situace jejího mládí, kdy se cítila provinile za neštěstí matky a přestala komunikovat, se na vzniku její choroby podílela. Matku ale přímo neviní. Zdůrazňuje, že matka byla jiná, její hodnoty se lišily, sama byla nešťastná a vlastně vše byla spíše souhra nešťastných okolností – asi její osud. Paní H. lituje, že její matka, ale ani její dcera nemají vztah k umění a tak je hlubší porozumění asi nemožné.

Dle dalšího popisu jsem se dozvěděla, že do sítí nelákal pouze sladký obličej, nýbrž i barevnost potravy. Což jsou cennosti, poklad, zlato, které má pavoučí žena nalepeny v centru sítě. Matka jí slibovala, že když jí poslechne, bude mít práci a klid, nebude vyčnívat, bude mít co jíst, bude mít peníze a rodinný život. Byly to lákavé věci, ale za cenu, kterou nehodlala zaplatit. Nechtěla se dát koupit, být konvenční, splynout s davem a vzdát se svého malování. Naopak chtěla žít podle svých nejvyšších ideálů, jinak by její život neměl cenu.

Jako základní pocit svého života paní H. popisuje „život na hraně“. Jinými slovy život na pokraji smrti. Buď všechno nebo nic. Svou sebevraždu se jednou pokusila simulovat spálením několika kreseb před panelovým domem, kde žije. U



ohýnku seděla několik hodin a následně popel uschovala v urně, jakoby se jednalo o živou bytost. O několik let později se o sebevraždu opravdu pokusila, podřezala si žíly, ale vzápětí svým křikem přivolala pomoc. V této souvislosti mi svěřila své fantazie o tom, že by se chtěla zabalit do velikého bílého plátna, podřezat si žíly a tím se stát svým posledním obrazem. Ale vždy to byly myšlenky na blízké (matka a dcera) a odpovědnost k nim, které jí nedovolovaly na sebe skutečně sáhnout. Ale asi půl hodinu po tomto sdělení mi paní H. s nadšením ukazovala snad deset obrovských pláten, na kterých už začala pracovat za pomoci žebříčku. Horlila pro nové barvy do podkladu a odhalovala tvůrčí plány.

Paní H. se ve svém životě pohybuje mezi dvěma světy, kdy jeden svět je dle matky, což znamená rodina, děti a druhým světem je tvorba, svoboda, umění. Přála by si umět tyto dva světy účinně spojit v jeden smysluplný celek, ale je to pro ni neobyčejně obtížné. Vždy se příliš přiklonila k jednomu z obou světů a druhý tím začal strádat. V obdobích, kdy se musela starat o rodinu a chodit do práce, nebo se musela starat o svou nemocnou matku, si zakázala malování a tak nikdy vlastně nebyla šťastná. Svůj ideál života vyjádřila asi nejlépe pomocí návrhů domů (viz kapitola Návrhy domů). Vidí zde dost prostoru pro individuální život i pro rodinný život soustředěný okolo krbu. I propojení domu s přírodou, které je pro ni velmi důležité, se jí podařilo těmito návrhy podchytit.

Paní H. si při této příležitosti také uvědomuje i jiné pocity ke své matce. Zmiňuje se o pocitech viny, vděčnosti a dokonce se svěčuje s radostnými momenty z dětských let, kdy si s matkou prozpěvovaly a smály se jako dvě kamarádky.

#### Arteterapeutický pohled na artefakt

Všimla jsem si, že hlavní část obrazu tvoří pestrobarevná skvrna, která je umístěna uprostřed obrazu, hraje tedy podstatnou roli a ztvárňuje zde potravu pro pavoučí ženu. Vzhledem k velikosti této skvrny by se dalo předpokládat, že pavoučí žena toho zřejmě dost snědla. Paní H. se o svou matku a později i o svého nevlastního otce léta starala, oba byli ke konci již pouze ležící. Péče o matku jí zabírala značnou část dne, v té době nebyla ani schopná malovat. Ale matka po ní přesto požadovala, aby ji denně hodinu upravovala vlasy. Je možné, že objem potravy na artefaktu také představuje sílu, o kterou svoji dceru připravovala.

Dále mě napadá, že paní H. přirovnávala ve spojitosti s tímto obrazem žlutou barvu na potravě ke zlatu, pokladu, který matka nabízí, když dcera vstoupí do

pavoučích sítí. Velice mi to připomíná citát z Bible, kdy ďábel láká Ježíše: „*Tobě dám všechnu moc i slávu těch království, poněvadž mně je dána, a komu chci, tomu ji dám: Budeš-li se mi klanět, bude to všechno tvé*“ (L 4, 1n).

Na tomto obraze můžeme mimo působení jednotlivých barev – jedná se o červenou, oranžovou, žlutou, zelenou, černou, růžovou a bílou – zaznamenat i barevné kontrasty, které se výrazně podílí na konečné dramatickosti obrazu. Je zde kontrast mezi světlými (bílá, žlutá a růžová) a tmavými (černá a červená) barvami. Dále je zde kontrast mezi teplými (žlutá, oranžová) a studenými (modrá, zelená a odstín červené je dosti chladný) barvami. Části lidského těla jsou zde zobrazeny matněji a s ostatními barvami jsou zde v kvalitativním kontrastu (viz kapitola Barvy).

Růžovou barvu paní H. nemá ráda – má ji spojenou s matkou, protože jí často vnucovala růžové šaty (viz kapitola Barvy).

Formát obrazu je na výšku a zdůrazňuje napětí mezi nahoře a dole (viz kapitola Formát obrazu).

Tvar pavoučí sítě se na tomto obraze značně odlišuje od originálu asymetrií v horní části se zdůrazněním do středu směřujících linií, které jsou spojovány liniemi se silným zalomením směrem do středu obrazu. K lomené linii uvádí Kulka: „*Je projevem racionality v protikladu k vlnovce, jejíž obsah bývá emotivně interpretován jako měkký. Ostrost proti měkkosti linií symbolizuje také mužský prvek proti ženskému*“ (KULKA, 2008, s.245). Ve stejném smyslu hovoří Riedelová: „*...hranaté či přímo geometrické tvary vycházejí spíše z mužského postoje, z vědomě utvářejícího chtění*“ (RIEDEL OVÁ, 2002, s.85). Napadá mě, že směřování linií by mohlo naznačovat kolísavost ve vývoji klientky, nebo také symbolizovat myšlení schizofrenika. Tyto poznatky o lomených čarách sice potvrzují racionální přístup, ale v nevhodném směru.

Paní H. nahlíží danou problematiku ze všech stran, tak jako pavouk krouží po obvodu své sítě, ale vzhledem ke značné deformovanosti, neúplnosti sítě je tento efekt v pozadí.

Linie směřující k centru jsou ještě zdůrazněny červenou v kombinaci s bílou a černou, což je kontrast světlé a tmavé (viz kapitola Barvy). Červená zde působí varovně.

Obraz na paní H. působil především informativně. Díky metaforickému zobrazení a pomocí externalizace, si plně uvědomila, jak komplikovaný vztah byl

mezi matkou a jí a vlastně mezi dvěma zmiňovanými světy. Závažnost těchto problémů potvrzuje i symbolika pavoučí sítě (viz kapitola Symboly). V tomto obraze je také obsažena sublimace. Smysl obrazu je velmi inspirujícím, zajímavým materiálem pro komunikaci s kolegy výtvarníky nebo se zájemci o její tvorbu, což umožňuje rozvíjet komunikační schopnosti o čemž hovořím již výše (viz kapitola Případová studie).

### 3.2.3.3 „Léčení obrazu“

Zde se jedná o artefakt, který vznikl celých třináct let. Během této dlouhé periody, byl zmíněný obraz stále v autorčině blízkosti, tudíž mezi aktuálně malovanými obrazy, protože autorka pocítovala potřebu se kdykoli bez průtahů artefaktem zabývat. Prvotní práce na tomto artefaktu je z dob posledního roku v původním ateliéru, následně paní H. o ateliér přichází a tím se mění i práce na tomto obraze, paní H. obraz *léčí*. K *vyléčení* obrazu dochází přibližně v době, kdy dostává nový ateliér.

Na obraze převažují červené barvy, které jsou různě lemovány černými liniemi. V druhé čtvrtině shora je bílá část, která sahá skoro přes celou šířku obrazu (zašitá díra). Kolem této části je převážně zelená barva. V dolní levé části obrazu se nachází tmavá černá skvrna, jen částečně se zde objevuje červené zbarvení. V dolním pravém rohu, v narůžovělé části, je napsána věta: „*Jako když hrách na zed' házíš!*“ (viz příloha XI).

Interpretace paní H.

Protože se autorka musela i se svými obrazy vystěhovat ze svého původního ateliéru, projevovala se její zlost ve vztahu k tomuto vlastně již hotovému obrazu. Začínala do něj spontánně dloubat, bodat až se plátno prorazilo. Několik dalších let díru zvětšovala a všímala si, jak z obrazu trčí vazba plátna. To jí připomínalo vnitřnosti. I barva obrazu v ní vyvolávala pocit, že je to živé maso, svaly, které musí operovat.

Autorka se léta marně snažila sehnat nový ateliér a lépe si uspořádat svůj život. Své pocity vyjádřila i připsáním výše zmíněné věty.

Vlastní obrazy paní H. považuje za osoby - má s nimi intenzivní kontakt. Ale někdy je také považuje za části jí samé, či ji samotnou. K tomuto artefaktu navíc ještě dodává, že se zde jednalo o poranění její duše, kterou je třeba vyléčit. Proto ji nakonec bylo obrazu líto a měla chuť o něj pečovat. Často s obrazem mluvila, hladila ho a pokoušela se vyléčit jeho ránu. Chtěla ránu ošetřit gázou, ale nevěděla, jak ji připevnit. Dle vzoru léčení ran na těle se rozhodla ránu zašít, což se prý po různých problémech – například se okraje zvlhnily, roztáhly a díra se celá rozšklebila – postupně nakonec podařilo. Přišitou gázu natřela bílou barvou, aby zdůraznila, že je to obvaz.

Paní H. neuvedla, proč si vybrala tento obraz, ale nebylo to prý z důvodu, že by se jí obraz nelíbil. Dnes už si nepamatuje, v jaké náladě původně obraz malovala, ani jaký pro ni měl tento abstraktní obraz tehdy význam. Prozradila mi, že i v případě rozřezávání jiných obrazů se nejednalo o artefakty nepovedené, naopak je měla opravdu ráda a líbily se jí. Přesto měla potřebu je rozřezat (viz kapitola „*Koláž s konvicí*“).

#### Arteterapeutický pohled na artefakt

V tomto případě jsem se setkala s velice originální samoléčivou metodou, kterou klientka sama spontánně vyvinula v období nouze. Automaticky jsem si vzpomněla na léčení šamanů a jejich rituály. V této souvislosti uvádí Grof: „*Rituální činnosti s cílem ovlivnit vnější události se v předindustriálních kulturách prováděly po staletí, a popisy jevů, kdy převládá psychika nad hmotou, jsou hojné v duchovní i okultní literatuře všech dob*“ (GROF, 1992, s.180). Také zmiňuje úspěšný dešťový obřad, jehož byl sám účasten, dále uvádí doložené případy spirituální léčby či čarování (tamtéž). Je fascinující, jak úžasnou metodu vyvinulo její nevědomí, a jak dlouho se nechala autorka touto metodou upoutat. V této souvislosti jsem si vzpomněla na zkušenosti Junga, který v určitém období svého života, dle nápovědy intuice, budoval stavby z bláta a kamenů. Takto se mu dařilo překonat stagnaci vzniklou v jeho životě (cit.dle JAFFÉOVÉ, 1998).

Ostatně i moderní psychologie využívá podobných metod. Garai říká, že: „*Humanističtí arteterapeuti si také uvědomují význam **mentální tvorby představ** pro léčebný proces. Simonton (1980) používá tvorbu představ v případech pokročilé rakoviny. Vyzývá pacienty, aby si během ozařování laserovými paprsky představovali, že tyto paprsky po nasměrování na postiženou oblast útočí na*

*rakovinové buňky. Poté žádá pacienty, aby si představili, že jejich zdravé buňky, které bojují proti rakovině, vytvářejí mocnou týlovou obranu, připojují se k přednímu útoku laserových paprsků a nad rakovinou vítězí. Simonton zjistil, že při představě takovéto scény je pacientův imunitní systém posílen a léčba se urychluje“ (RUBINOVÁ aj., 2008, s.242).*

Jung hovoří o zkušenostech indických duchovních s mandalami, které se osobně dozvěděl: *„Skutečná mandala je prý vždy vnitřním obrazem, který je povolna konstruován (aktivní) imaginací, a sice tehdy, nastane-li porucha duševní rovnováhy nebo nelze-li najít nějakou myšlenku a je nutno ji hledat, protože není obsažena ve svaté nauce“ (JUNG, 1999, s.120). Dále pokračuje: „Je pro mne mimo pochybnost, že tyto symboly na Východě pocházel původně ze snů a vizí, nikoli že by je vynalezli nějakí mahájánoví církevní otcové“ (JUNG, 1999, s.122).<sup>11</sup>*

Dále mi to připomíná knihu *„Kniha léčebných obrazů“*, kde ŠEBLOVÁ (1999) namalovala ke každému významnějšímu onemocnění jeden obraz. Autorka tvrdí, že si čtenář s určitou nemocí najde příslušný obraz. Dále by čtenář dle jejích instrukcí měl nad tímto obrazem meditovat a mít jej při sobě a tak se uzdravit.

Tento obraz namalovaný ve formátu na výšku má napětí mezi nahoře (nebe) a dole (materialismus, země, viz kapitola Formát obrazu). Podélná vyspravená díra, která je umístěna horizontálně a protíná obraz skoro v celé šíři, se dle RIEDELOVÁ (2002) nalézá právě v místě největšího napětí.

Ale forma vyobrazeného je skoro symetrická, a proto působí poněkud pasivně, staticky (KULA, 2008).

Barevnost obrazu je nahoře i dole obdobná – červená v komplementárním protikladu se zelenou (viz kapitola Barvy). Bílá zde má především smysl zmiňovaný paní H., ale vztahuje se na ni i charakteristika bílé barvy (viz kapitola Barvy).

### **3.2.3.4 „Autoportrét“**

Tento artefakt, který byl namalován jen na balícím papíru a přilepen na dveře původního ateliéru malířky, zdobí i nový autorčin ateliér.

---

<sup>11</sup> Problematice mandal se věnuje kniha JUNG (2004), FINCHEROVÁ (1991).

Formát odpovídá přibližně velikosti dveří. Jeho plocha je rozdělena horizontálním přepažením na tři přibližně stejné úseky. Horní část obrazu je z celého obrazu nejtmaší. Výjimku tvoří hlava, která barevně odpovídá střední části, kde převládá šedomodrá barva. Hlava jako jediná z celého obrazu je namalována poměrně realisticky. Obličej má maskovitý, ztuhlý výraz, úzké rty, oči široce otevřené a zírající, s podočnými kruhy, dodávající smutný, utrápený výraz. Vlasy vějířovitě trčí na skráních a chybí nad čelem. V pozadí hlavy jsou svazky tmavých čar. Tato horní část je orámována útvarem, který připomíná dlouhou šibenici.

Střední část tohoto obrazu je převážně v šedomodrých tónech a představuje tělo postavy, které je ovšem jen velmi schématicky namalováno: tvoří ji jehlancovitý útvar připomínající indiánské týpí nebo smrk, který má ve své špičce naznačená žebra a vystupují z něj krátké ručičky s namalovanými prsty, tak jak je malují malé děti. Ostatně celá tato část je namalována po způsobu malých dětí. Prodloužení bočních linií tohoto jehlance tvoří jakousi nosnou vidlici, na které je umístěna hlava. Nejmarkantnějšími útvary jsou zde dva veliké, světlé kruhy, které jsou umístěny horizontálně vedle sebe. Na spodní části osy jehlance jsou naznačeny genitálie.

Třetí část tohoto obrazu je zcela bez barev, ale autorka zde použila dvanáct provázků, jejichž zapletením naznačila zvláštní nohy. K upevnění těchto provázků použila celou řadu náplastí, které vytvořily výrazný horizontální předěl v místě, kde začínají nohy. I prsty na nohou, které jsou jen schématicky naznačeny, upevnila náplastí. Na obou nohách je šest prstů (viz příloha XII).

#### Interpretace paní H.

Tento artefakt popisovala autorka velmi živě, pobaveně a sama se okamžitě pustila do vysvětlování. Obraz byl vytvořen v době, kdy autorka měla vztah s mužem, který prý často vyžadoval sex a paní H. to bylo dosti nepříjemné. Cítila se velmi stísněně, nešťastně a celá situace ji velmi trápila, dusila a tak ji musela výtvarně zpracovat. Úzký hrudník znázorňuje sevření a právě pocit dušení, který byl pro paní H. velmi nepříjemný. Schématický způsob znázornění hrudníku ji nejlépe umožnil vyjádřit tento pocit. Strom ani týpý ji každopádně nepřipomíná. Malé, dětsky ztvárněné ruce zde znamenají malou možnost něco činit. Nohy jsou zapleteny jako provázky, čímž chtěla na jedné straně znázornit nemožnost se pohnout z místa, ale na druhé straně nohy šly špatným směrem, protože se „spletly“.

Vlasy jsou pro paní H. skutečně problémem, protože jí neposlouchají (viz kapitola *Symboly*).

Autorka se s úsměvem pozastavila nad použitím náplastí. Potvrdila mi spojitost s použitím obvazu v artefaktu „*LéčnÍ obrazu*“ (viz kapitola „*LéčnÍ obrazu*“). I zde by prý mělo dojít k léčebnému procesu pod náplastí, protože zapletené nohy jí nemohou sloužit a ona potřebuje změnit situaci, jít dál, ale správným směrem.

Dva kulaté útvary zde představují prsa, která se jí proměnila v ochranné štíty. Tuto myšlenku autorka záhy korigovala. Prsa, ale menší než jsou ony zmíněné štíty, mají být takto chráněny. Autorce se výslovně nelíbila moje asociace na Amazonky, které si jeden prs kvůli lukostřelbě nechaly amputovat. Černé čáry nad hlavou zachycují její černé, zmatené, nešťastné myšlenky. Útvary v horní části obrazu, které mi připomínaly šibenici, prý představují orámování myšlenek, které kroužily kolem nastíněného tématu. Orámování se objevovalo i v její dřívější tvorbě (viz kapitola *Malování závěrečné práce na téma „Panelová zástavba“*). Naznačení ženských genitálií prozrazuje sexuální tematiku, která je zde nejdůležitější. Problematiku sexuality paní H. nastiňuji již v kasuistice, kde se zmiňuji, jak byla postojem svého bývalého muže raněná. Paní H. tento artefakt uvedla jako autoportrét vztahující se pouze ke zmíněné tématice. O dalším významu neuvažovala nebo se nechtěla zmiňovat. Při této příležitosti se autorka rozhovořila o mandalách, které považuje za portrét duše. Za autoportrét považuje vlastně každý obraz, který namaluje. Jung to vnímá podobně, protože určité období svého života maloval každý den mandalu a v obměnách těchto mandal viděl souvislost se svým duševním stavem (cit.dle JAFFÉOVÉ, 1998).

#### Arteterapeutický pohled na artefakt

Tento autoportrét se mi zdá ale natolik zajímavým, že se sama pokusím proniknout do jeho symboliky.

Povšimla jsem si nápadného rozdělení obrazu do tří částí, což vzbuzuje dojem, jako kdyby měla autorka jinak vyvinuty a přijaty jednotlivé části těla, což by mohlo symbolizovat i části její osoby. Hlava je vyobrazena nejvyzrálejším způsobem, což podle mého odpovídá skutečnosti. Autorka je velice inteligentní a má hluboké a zajímavé myšlenky. Oproti tomu tělo spíše připomíná kresbu malého dítěte. S malýma rukama se dá málo dělat, nemůže dýchat a nohy nefungují, je to obraz naprosté bezmocnosti. Štíty na prsou hovoří o obraně (mateřství). Jsou ale neúměrně veliké, což by mohlo naznačovat, že i obrana je nadměrná. Jiným vysvětlením by

naopak mohlo být vnímání obrany jako ústředního problému. Také nesprávné umístění prsou posouvá obrannou funkci do centra dění a pozměňuje prsům původní symboliku (viz kapitola Symboly).

Patrovité uspořádání obrazu je způsobeno nejen horizontálními liniemi, ale i různým způsobem malby a použitím barev. Toto uspořádání vypovídá o značné disharmonii, nekoordinaci mezi různými částmi osobnosti. Nohy jsou zpracovány dokonce zcela jinou technikou než ostatní části těla, což umožnilo výstižně a vtipně vyjádřit situaci autorky. Dle jejího popisu lze tedy konstatovat, že funkci pohybovat se z místa na místo, úplně ztrácejí. Tento stav mi připomíná Zenonský syndrom (SYŘIŠŤOVÁ aj., 1989) (viz kapitola Schizofrenie).

Rozštěpení mezi myšlením (část s hlavou), emocemi (část s břichem) a chováním (část s nohama), kterého si u schizofrenie povšiml již Bleuler, je zde vyjádřeno také (viz kapitola Schizofrenie).

Formát na výšku upíná pozornost k dění mezi nahoře a dole.

Forma samotné kresby, která je symetrická, vyvážená, by měla dle KULKY (2008) působit staticky a pasivně.

Barevné ladění je ve srovnání s jinými díly velmi nenápadné a zůstává věrno hnědému podkladovému papíru (viz kapitola Barvy). Nejtemnější je část hlavy obsahující nejvíce černých čar černých myšlenek (viz kapitola Barvy).

Tento obraz působil informativně, ale především se zde objevuje sublimace.

### 3.2.4 Tvorba paní H.z arteterapie z psychiatrického oddělení v nemocnici

V případové studii se zmiňují, že paní H. sama požádala o hospitalizaci na psychiatrickém oddělení. Strávila zde celkem šest týdnů. Součástí léčby byla také možnost navštěvovat arteterapeutickou dílnu. Podmínky v této dílně bohužel nebyly pro tvůrčí činnost optimální. Většina pacientek byla velmi pasivní a neúčastnila se programu, některé pacientky vyšívaly. Bohužel se arteterapeutce nedařilo v nich probudit zájem pro tvůrčí činnost, což lze pravděpodobně přičíst jejich komplikovaným psychotickým diagnózám. I někteří autoři popisují, že je velmi



těžké u psychotické klientely vzbudit tvůrčího ducha (SYŘIŠŤOVÁ aj., 1989) (viz kapitola Arteterapie s psychotickými klienty).

Zpočátku paní H. jen docházela do arteterapeutické dílny, ale sama netvořila a ani se nijak nezapojovala do konverzace. Nebyla prý schopna mluvit, ani malovat. Cítila se jako její kolegyně, které se jí zdály ztuhlé jako sochy a bez života. To jí děsilo, ale několik dní nebyla schopná změny.

Dalším vývojovým stupněm bylo čárání po papíře. Stále jen libovolně čárala tužkou po papíře. Prý ji tato činnost velmi uklidňovala. Jen sledovala, co z těch čar vznikne, jindy zase chtěla jen zaplnit bílou plochu nebo jen tak čmárala a neočekávala nic. Jako příklad uvádím dva artefakty níže (viz kapitola „Čáry 1“ a „Čáry 2“). Syřišťová uvádí jako jednu z technik, které se používají u schizofrenní klientely právě čárání (SYŘIŠŤOVÁ aj., 1989).

Později se paní H. přidala k ostatním a malovala portréty žen, které byly s ní umístěny v léčebně a následně tyto ženy obdarovávala těmito namalovanými portréty. Jako ukázkou z této tvorby uvádím níže dva artefakty (viz kapitola „Portréty klientů“). Ukázalo se, že to byl ten nejvhodnější způsob komunikace s ostatními. Syřišťová uvádí podobné portréty jednoho nadaného schizofrenního mladíka, který je také maloval na arteterapii. Pomocí série těchto portrétů mohla sledovat průběh a vývoj onemocnění (SYŘIŠŤOVÁ aj., 1989). Bohužel v tomto případě nelze sledovat vývoj, protože série je neúplná. Paní H. se však tímto malováním portrétů dostala k hlubšímu pozorování těchto žen a začala se nad nimi zamýšlet. Podnětné byly i debaty, které se k portrétování volně přidružily. Ostatně i v arteterapeutické dílně měla možnost vidět, co ženy tvoří, jak reagují na vlastní, či cizí artefakty a jak se jim postupně vede lépe. Především si povšimla, až zázračného působení pochvaly a vcítění se ze strany arteterapeutky. I Syřišťová (SYŘIŠŤOVÁ aj., 1989), ŠICKOVÁ-FABRICI (2002) a Von SPRETIOVÁ (2005) píší o důležitosti chválení, podporování a vcítění ze strany arteterapeuta při práci s touto klientelou.

Zajímavé je, že paní H. vnímala jejich problémy jako daleko horší, než své vlastní. O těchto kolegyních říká: „Zpočátku byly ztuhlé ve vlastním světě, zahaleny hroznými problémy.“ Až jí bylo líto nejen jich, ale i psychiatrů, kteří s nimi museli pracovat. „Neměly totiž malování a paní Syřišťovou, ale každá měla v sobě poklad, jen ho odkrýt.“ O to se snažila právě arteterapie.

S jednou pacientkou se paní H. stýkala delší dobu i po této hospitalizaci. Ta jí přinesla ukázat desítky perfektně ušitých šatiček, připevněných na papíře. Ukázalo

se, že zmíněná klientka má veliké krejčovské nadání. Dříve prý byla krejčovou, ale při jejích potížích a malém sebevědomí si přestala troufat šít na lidi. Šila prakticky pouze na malé panenky, ale velmi hezky a precizně podle stříhu. Paní H. se tyto práce moc líbily a nechala si od ní ušít sukni a blůzu. Bohužel se nepodařilo sukni ušít funkčně, a ani ji dodatečně opravit. Švadlena se snažila být pečlivá, brala svůj úkol velice vážně, ale byla nesmírně rozrušená, nedůvěřovala si a hlavně nepřemýšlela logicky. Chtěla zmenšit rozparek, ale sukni stále víc zužovala až se v ní nedal udělat ani krůček. Při vyprávění se paní H. smála a dodala: „*Moc mě to mrzelo, ale nějak to bylo pravdivý. Šila pro panenky a ty nemohly chodit skoro jako ona. To je její svět.*“

Podle paní H. jí pobyt v léčebně vždy velice pomohl uspořádat její hektický, nepravidelný, chaotický a hlavně nejistý život. Často neměla co jíst (viz kapitola Případová studie) a jednou nohou se cítila být bezdomovcem. Při velkých potížích už nemohla malovat, což celou situaci ještě více komplikovalo.

V léčebně ji hlavně pravidelné jídlo, program dne s arteterapií a komunikace s ostatními klientkami a personálem většinou rychle uklidnily. Při práci v arteterapeutické dílně si často vzpomínala na knihy paní Syřišťové a to ji motivovalo pozorovat průběh těchto hodin, všimnout si klientek, metod i terapeutů. V pozdější fázi prý dostávala chuť být sama a tvořit. Obavy ze selhání a chaosu ustoupily.

Bohužel tato hospitalizace nezůstala ojedinělá, protože se paní H. ještě několikrát (asi čtyřikrát) dostala do stresové situace a následně byla hospitalizována. Průběh byl prý velmi podobný, ale pobyt kratší. V posledních pěti letech se situace zlepšila, což popisují níže v následující kapitole.

Následující tři artefakty vznikly v arteterapeutické dílně v uvedeném pořadí.

### 3.2.4.1 „Čáry 1“

Arteterapeutka v tomto případě použila techniky *čárání po papíře* s volným tématem i výběr barev byl na členech skupiny.

Artefakt je na podlouhlém formátu. Téměř celá plocha je vyplněna nepravidelnými tahy tužky. V horní části uprostřed obrazu se vyskytuje čtvercovitý, tmavší útvar v němž lze rozeznat malého pavouka (viz příloha XIII).

Interpretace paní H.

Následující interpretace pochází až z dnešní doby, na arteterapii svůj obraz neinterpretovala.

Autorka uvádí, že jí obrázek připomíná pavoučí síť s pavoukem, a že by zde mohla být jistá spojitost s obrazem „*Pavoučí hostina*“. Prozradila mi, že přípravou výstavy se dostala do velkého stresu, byly Vánoce, matka byla těžce nemocná, ale snad nejtěžší pro ni byla představa, že na výstavu přijdou všichni rodinní příslušníci i její matka. Této vernisáže se velice obávala, protože obrazy, které tehdy vystavovala, byly komponovány jen z teček. Obávala se předsudků, velkých očekávání a nepochopení ze strany svých příbuzných. Cítila, že selhala jako matka, jako manželka, proto uspět v očích rodiny jako malířka, bylo pro ni velmi důležité. Tím, že dává tento obraz do spojitosti s obrazem „*Pavoučí hostina*“ poukazuje na tato témata.

### 3.2.4.2 „Čáry 2“

Téma tohoto arteterapeutického sezení znělo *Jak se dnes cítíte*. Technika i volba barev nebyla určena.

Obraz je ve vodorovné poloze. Paní H. zvolila pro malbu temperové barvy šedých a černých kontur. Jedná se o abstraktní obraz, kde dominují černé čáry a od levého dolního rohu až přes polovinu papíru vznikla šedivá čtvercovitá oblast. Šedivá barevnost se nachází i na některých místech v pozadí černých čar (viz příloha XIV).

Interpretace paní H.

Tato interpretace vznikla již na arteterapeutickém sezení. Paní H. se již zúčastnila následného kolečka, kde klienti mají prostor něco říci o svém výtvoru. Černé čáry představují myšlenky, které se jí v hlavě honí, ale podkladem všech myšlenek je šedivá, tupá a líná barva. Zpětně dodává, že tento obraz vystihuje pocity, které měla na psychiatrickém oddělení.

Obraz paní H. umožnil pomocí externalizace sdělit ostatním klientkám a arteterapeutce, co se v ní odehrává.

### **3.2.4.3 „Portréty klientů“**

Obraz je namalován převážně tužkou. Také je zde použita hnědá, oranžová a červená pastelka. Artefakt je ve svislém formátu. V dolní části jsou namalovány tři menší portréty, obličej klientek z psychiatrického oddělení a nad nimi je větší portrét, jiné klientky, která zde má namalovanou i svou paži. Za hlavou většího portrétu, po levé straně, je náznak dalšího portrétu. Na pravé straně od většího portrétu je v nástinu zachycena zřejmě část budovy či dveře (viz příloha XV).

Interpretace paní H.

Obraz je jedním z mála, který si z řady portrétů ponechala, protože všechny ostatní rozdala zobrazeným klientkám psychiatrického oddělení. Tento artefakt byl vlastně jakousi zkušební skicou, podkladem pro další, detailnější zpracování portrétu načisto.

Arteterapeutický pohled na artefakt

Z obličejů lze vyčíst smutek, beznaděj a zoufalství protagonistek.

Ráda bych upozornila na jistý vývoj v barevnosti artefaktů. V první fázi paní H. požívala pouze tužku, následně užila temper, ale pouze šedých a černých kontur a v poslední fázi používá dokonce barevných pastelek. Tento vývoj by také mohl poukazovat na postupné sociální sblížení autorky a paralelně k tomu se družící uvolňování situace.

### 3.2.5 Sídliště

Jako poslední soubor artefaktů uvedu fotografie sídliště (viz příloha XVI a XVII). „*Jsou to fotografie jednoho ztřeštěného nápadu jen tak pro radost,*“ jak to paní H. uvedla. Prý v lednu zatoužila oživit šedivé sídliště bez sněhu něčím barevným, živým a nekoukat jen do betonu. Také chtěla udělat radost svému manželovi, bývalému trempovi, který dle jejích slov: „...*už nevytáhne paty z domu v létě ani v zimě.*“ Rozběhla se tedy ke kontejnerům a začala snášet na svůj balkón odhozené vánoční stromky, pořezané tují z okolí a různé větve. Vše pevně propletla a svázala provazy. Vytvořila si na balkóně vlastně takové bujné křoví, překypující přes balkónové zábradlí. Balkón si takto udržuje již rok a stále obměňuje jeho vzhled. Dokupuje různé kvetoucí květiny, ale také sochařsky opracovává suché větve, které tvoří základ celé konstrukce. Na balkón se vejde už jen židle, na které při hezkém počasí posedává její manžel.

Následně paní H. vyměnila štětce za fotoaparát a fotila nejen svůj balkón, ale i celé sídliště. Z takto vzniklých snímků a velké části obsahu svého balkónu - stromky, větve, květiny - udělala v jedné známé výstavní síni zajímavou výstavu. Fotografie architektury sídliště uspořádala do přísných geometrických forem. Oproti tomu stromy a větve nepravidelně protínaly celý prostor výstavní síně. Tato činnost na ni celou dobu působila velmi radostně, oslavně a paní H. si náhle jasně uvědomila, jak živý je její balkón, jak živá je i ona, ale v jakém kontrastu je její balkón i ona sama k ostatnímu sídlišti. Proto se rozhodla s vernisáží výstavy oslavit i své narozeniny a tak zdůraznit novou situaci.

Podle takovéto oslavy narozenin je zjevné, že se paní H. podařilo navázat důležité vztahy a tím se i lépe sociálně zařadit. Tomu nasvědčuje i častá účast paní H. na různých uměleckých sympóziích. Také ráda pomáhá kolegům výtvarníkům při vystavování jejich díla, protože vystavování je pro ni také zajímavý tvůrčí proces. Dle popisu se její život otevřel až po smrti rodičů. Má dojem, že se jí podařilo oprostít od představ a předsudků ze strany rodiny. O těchto předsudcích se píše výše (viz kapitola Případová studie). Také se před pěti lety znovu provdala. Při této příležitosti zmiňuje i změnu přístupu ke své nemoci - je přesvědčená, že je pokornější a lépe se vypořádává s omezeními, které s sebou přináší její onemocnění. Také si uvědomuje, že důležitou roli na projevy jejího onemocnění mají v jejím životě stresové situace, kterým se snaží vyhýbat, mimo jiné i tím, že má doma

ochránce - svého muže. Při všech těchto debatách opakovaně zmiňuje paní Syřišťovou a podotýká, že nejdůležitější, co si z jejích knih pamatuje je, že tvorba, malování, bojování a snažení se má smysl. I život má smysl. Ovšem při jiných příležitostech – například během debaty o obrazu „*Pavoučí hostina*“ – hovořila paní H. o sebevraždě i o nových plánech (viz kapitola „*Pavoučí hostina*“).

Chtěla bych se vrátit k prvním artefaktům, uvedeným v této práci – „*Dům ve tvaru květiny*“ a „*Chata ve tvaru spirály*“ (viz příloha I a II). Je zde velmi nápadná spojitost mezi přáním paní H., propojit obytnou zónu s přírodou, které se objevuje jak ve jmenovaných návrzích, tak i teď v případě uvedeného balkónu. Jako kdyby se toto přání dostalo do reality. I paní H. si povšimla těchto podobností.

Dále zde lze sledovat jistý vývoj pojetí sídliště. Když porovnáme sídliště popisované výše (viz kapitola Malování závěrečné práce na téma „*Panelová zástavba*“), které ji pohltilo a vysílilo, s tímto provedením sídliště, které je hravé, barevné, zelené, nelze si nepovšimnout jistého pokroku.

### 3.2.6 Tvorba paní H. z keramické dílny v psychiatrické léčebně

Paní H. se pobytu v léčebně z pochopitelných důvodů obávala. Otevřeně uvažovala o útěku a mluvila i o sebevraždě. Snažila jsem se ji vyslechnout, do hloubky porozumět jejím problémům, následně hledat řešení a povzbudit ji. V této souvislosti mi svěřila, že neužívá předepsané medikamenty. Myslela, že jejich užívání se neslučuje s tvorbou. Podařilo se mi ji přesvědčit, aby se hned při nástupu do léčebny svěřila svému novému psychiatrovi. Spolupráce paní H. s lékařem prakticky od prvního dne velmi dobře fungovala a podařilo se najít vhodnou medikaci.

Další problém pro paní H. představoval její manžel - téměř slepý alkoholik, který v té době nebyl schopen se o sebe postarat. Zjistila jsem, že jejího muže bohužel nebylo možné umístit v žádném lékařském zařízení. Nakonec se paní H. podařilo přesvědčit lékaře v léčebně, že musí přijmout oba dva. Snad nejtěžší ze všeho bylo získat manžela pro svůj plán, ale to se jí s pomocí přátel podařilo. Dokonce i ředitelka galerie, se kterou paní H. spolupracuje, jim poskytla na přepravu

auto se šoférem a dopisem adresovaným řediteli léčebny se pokusila paní H. uvést jako významnou malířku.

Popsala jsem záměrně detailněji tuto periodu života paní H., protože se zde projevila funkčnost sociálních vztahů, které si v posledních letech vybudovala.

V léčebně, kde byla paní H. umístěna, jsou velmi dobře fungující arteterapeutické dílny. Překvapil mě velký prostor, který je věnován tvůrčím dílnám s vhodným dělením pro různé činnosti a velmi dobré technické vybavení. Také výzdoba těchto dílen a vlastně celé léčebny bohatě využívá tvorby klientů a tím i inspiruje k další kreativitě.

Vedle místností, které byly věnovány šití, vyšívání, vyřezávání či lepení, je zde velká místnost, sloužící jako malířský ateliér a od konce ledna i keramická dílna.

V ateliéru i v dílně je velice tvůrčí a přátelská atmosféra. Arteterapeutky tvoří současně s klienty, což podporuje tvůrčí činnost. Allenová říká: *„Začne-li terapeut vedle druhého člověka tvořit, názorně tím ukazuje, co znamená důvěřovat v sílu větší než sám jedinec“* (RUBINOVÁ aj., 2008, s.281). Což je jednou z hlavních myšlenek otevřeného ateliéru.

U schizofreniků, kteří jsou často málo aktivní a vitální, je velmi důležité chránit a podněcovat každý projev tvořivé exprese. Dle této, ale i jiných autorů, není vhodné ve skupině schizofreniků analyzovat skryté symbolické významy jejich kreseb (SYŘIŠŤOVÁ aj., 1989) (viz kapitola Arteterapie s psychotickými klienty).

Také se arteterapeuti nezajímají o patologii v kresbách, ale spíš o silné klientovy stránky a podporují jeho houževnatost. Tento způsob odpovídá postmodernímu přístupu, který popisuje Rileyová. O postmoderních přístupech v arteterapii také říká, že jednou z největších změn posledních let pro klinické pracovníky všech teoretických táborů je, že se pacient dostává na rovnocennou pozici s terapeutem (RUBINOVÁ aj., 2008).

V léčebně bylo paní H. nabídnuto, zda by nechtěla pomoci se založením keramické dílny, což s velkým nadšením přijala. Jakoby se tímto klient skutečně dostával na stejnou úroveň jako terapeut, což jen potvrzuje postřeh Rileyové o novodobých vztazích terapeuta s klientem.

Jak vyplývá z debat, které jsem s paní H. na toto téma vedla, rozeznává u většiny psychotických klientů výrazná umělecká nadání a cítí se pověřena podpořit jejich sebevědomí a tvůrčí činnost. Je přesvědčena, že by tak mohli být šťastnější, našli by sebe a smysl života. Jako se to podařilo jí.

Paní H. radí a pomáhá klientům se základními postupy v práci s hlínou a s nadšením vítá jejich úspěchy. Díky této činnosti se jí podařilo velmi dobře začlenit do kolektivu klientů. Podle postřehů paní H. k oživení atmosféry přispívá i kombinace pacientů s různými diagnózami. Tvůrčí atmosféra panuje dokonce i na chodbách léčebny, kde se hovory točí okolo barev a tvarů. V širším slova smyslu se podobnou situací, kdy informovaný klient byl úspěšnější ve snaze předcházet dalšímu propuknutí nemoci a využívá se preventivních opatření, zabývá i článek Bažantové (viz kapitola Arteterapie s psychotickými klienty).

Paní H. si vysvětluje své zaujetí modelováním tím, že jí sochaření připomíná její mládí a ideály. Říká, že během svého života na jedné straně neměla k modelování podmínky a také to zavinil trochu truc po násilném ukončení jejího studia na kamenosochařské škole (viz kapitola Případová studie), že se o modelování dále nezajímala. Dnes ale tvrdí, že je pro ni modelování (zejména v léčebně) lepší než malování, protože jí při modelování nevadí okolní hlasy, dění a ruch. Modelování nechce už zase „ztratit“ a plánuje společně s jednou pacientkou zorganizovat keramickou dílnu.

Takovéto konkrétní plány a líčení osudů spolupacientek i spolupacientů jsou v popředí jejích zájmů. V této souvislosti paní H. především obdivuje jejich schopnost a odvahu snášet těžký osud. Často si všímá podobných problémů, jako má ona sama, ale snaží se chápat i problémy drogově závislých, kteří jsou také v její skupině.

Na základě těchto zjištění by se dalo konstatovat, že sociální cíle arteterapie, jak je opisují někteří autoři (LIEBMANNOVÁ, 2005) se v tomto případě uskutečnily.

Práce s hlínou je pro paní H., která má problémy s agresivitou, obzvláště vhodná (viz kapitola Využití hlíny v arteterapii). Šicková-Fabrici hovoří o využití tohoto materiálu takto: „*Podobně jako za letní bouřky je možno do země, do hlíny svést obrovskou energii blesku, je hlína schopna v arteterapeutickém kontextu eliminovat nebo uzemnit výbuchy agresivity, hněv, zuřivost, ale i žal a smutek*“ (ŠICKOVÁ-FABRICI, 2002, s.135). Dále můžeme o všech výtvorech z této dílny říci, že působily pomocí externalizace především informativně a pomáhaly, aby se nevědomé věci stávaly vědomými. O sociálních účincích, které považují za nejdůležitější.



V této podkapitole uvedu sedm soch, které vznikly ve zmíněné dílně. Obrazy, které namalovala, zde neuvádím, protože pro ni mají podružný význam.

### **3.2.6.1 „Anděl“**

Jako první uvádím sochu anděla. Jedná se o ztvárnění hlavy mladého chlapeckého anděla. Anděl se usmívá a hledí vzhůru. Tato socha byla prvním dílem, které zde vzniklo (viz příloha XVIII).

Interpretace paní H.

Již od začátku léčby, prosinec 2009, jí motiv anděla velmi zaujal. Namalovala jej v desítkách různých podob a velikostí. Značnou část těchto kreseb rozdala ostatním klientům, s přáním, aby je anděl chránil. Ti je opravdu tak použili. Vypověděla, že ztvárňuje přítele - ochránce, který ji zde doprovází.

Arteterapeutický pohled na artefakt

Z této výpovědi lze rozpoznat, že se klientka ještě necítila zcela bezpečně v novém prostředí a sama si malbou andílků dopomohla k větší jistotě a bezpečí. Zprvu andílký malovala v koutku umývárny velikém metr na metr, kam si nanosila všechny své malířské pomůcky a mohla nerušeně tvořit. Odtud vycházela vždy jen s andělem při sobě.

Později se jí podařilo získat vhodný prostor, kde může alespoň hodinu denně sama nerušeně malovat. Paní H. se zde díky tomu cítí lépe.

Především bych zde vyzdvihla, že díky andělům začala navazovat kontakt ke spolupacientům a tím pomalu odbourávala počáteční ostychy.

Tematicky patří anděl též k Vánocům a Vánoce, protože oslavují rodinu a vztahy, byly pro paní H. vždy velmi problematickým obdobím (viz kapitola Případová studie).

### **3.2.6.2 „Paní s rozpůlenou hlavou“**

Jedná se zde o sochu hlavy pacientky paní C., která byla vertikálním řezem středem obličeje rozříznuta a znovu slepena. Části obličeje jsou tímto zásahem poněkud odlišné a zdeformované (viz příloha XIX).

Interpretace paní H.

Paní H. velmi konkrétně popisovala vznik této sochy. Nejprve ji vytvořila z jednoho kusu hlíny a nakonec zjistila, že by takto socha dostatečně nevysušila a musela jí rozřezat a vyhloubat do ní díru a znovu zacelit, aby uvnitř vznikla prázdná dutina.

O této asymetrické soše paní H. mluvila jako o dvou rozdílných stránkách portrétované pacientky. Všimla si, že z bočních pohledů není rozdílnost obou půlek patrná a vnímala modelování jako vhodnou metodu k vyjádření takovéto osoby. Paní H. díky tomuto modelování více pochopila portrétovanou pacientku, která jí nyní byla blíž.

Arteterapeutický pohled na artefakt

Tato socha je trefným příkladem toho, jak lze tvořivou činností vyjádřit i to, co je slovy jen velmi obtížně uchopitelné. Modelování této sochy paní H. pomohlo více porozumět zmíněné pacientce.

### **3.2.6.3 „Hlava pana D.“**

Následující sochou je hlava pana D. (viz příloha XX)

Interpretace paní H.

Paní H. vypověděla, že pan D. se neúčastnil žádných aktivit jako je arteterapie a keramická dílna. Když však paní H. na jeho požádání, zhotovila sochu jeho hlavy, začal se o keramickou dílnu více zajímat a časem se i účastnil některých lekcí.

Arteterapeutický pohled na artefakt

Paní H. se díky tomuto činu podařilo získat nového člena do keramické dílny a tím se jí také podařilo pana D. vysvobodit z izolace.

#### **3.2.6.4 „Děs“ a „Klaun“**

Zde představím dvě sochy. První je plastika horní části těla vyděšeného muže, který má obě ruce nad hlavou a pootevřená ústa. Socha má značně vlnitý povrch (viz příloha XXI). Druhou sochou je hlava klauna s čepicí, který s úsměvem hledí vzhůru (viz příloha XXII).

Interpretace paní H.

To jsou dvě sochy vyjadřují protikladnost pocitů, které zde paní H. prožívala. Na jedné straně to byla radost, protože s ní zde mohl být i její manžel, a že se jí podařilo leccos vybojovat. Na druhé straně stály zase děsivé pocity, protože je zde umístěna, neví kdy z léčebny může odejít a nemá zde dostatečné soukromí.

Arteterapeutický pohled na artefakt

Pomocí ztvárnění těchto soch paní H. ventilovala své pocity. Zároveň působily informativně o stavu paní H..

#### **3.2.6.5 „Postava matky“ a „Hlava nevlastního otce“**

V této podkapitole jsou dvě sochy. Socha horní části těla – od pasu výš – matky, která je v mírném předklonu, ruce má na hrudi a v dlaních drží srdce (viz příloha XXIII). Dále je to socha hlavy nevlastního otce paní H. (viz příloha XXIV).

Interpretace paní H.

Tyto dvě sochy vznikly později, v době, kdy z léčebny odešel její manžel. Rodiče ztvárnila mladší, vypadali prý tak v období, kdy byli oba již nemocní a paní H. se o ně začínala starat. Teď se cítila být opuštěná a chtěla je mít u sebe.

### Arteterapeutický pohled na artefakt

Výrazně se zde změnil postoj k matce. Jindy o ní mluvila spíše v negativním zabarvení, zde se jí ale podařilo zachytit matku v procítěné náladě se srdcem na dlani a také v tomto smyslu o ní hovořila.

## 4 DISKUSE

Během vzniku mé diplomové práce jsem často uvažovala doplnit výběr obrazů, který jsem přenechala paní H., o několik dalších expresivních obrazů. Tvoří totiž velkou část autorčiny tvorby, ale ta je ve výběru pro tuto práci zcela opominula a dala přednost obrazům, o kterých je přesvědčena, že ji nejvíce ovlivnily.

Na druhé straně jsem uvažovala o rozšíření případové studie, kde bych se mohla více věnovat osobním vztahům klientky a problémům, které měla s užíváním alkoholu.

Takováto rozšíření tématu jsem, ale postupně vyloučila, protože by pro svou objemnost překročila zadání této práce.

## 5 ZÁVĚR

Na tomto místě bych ráda shrnula závěry, ke kterým jsem dospěla v této magisterské práci. Mým hlavním cílem bylo na příkladu paní H. předvést, jak se umělecká tvorba a arteterapie podílí na vývoji její osobnosti a kvalitě života.

Za nejdůležitější přínos výtvarné tvorby paní H. považuji především – vzhledem k jejímu onemocnění – umožnění a rozvoj komunikace a to nejen s vlastním nitrem, ale i se zájemci o její tvorbu, či s lidmi postiženými stejnou chorobou. V této práci si všímám klíčové role arteterapie, pomocí které se klientka postupně vymanila z izolace provázející její chorobu. Schopnost komunikace se postupem času zdokonalila a její sociální kontakty i sociální postavení se tímto výrazně posunuly k lepšímu.

U jednotlivých rozborů artefaktů paní H. uvádím, jakým konkrétním způsobem na ni působily. Většina působila pomocí externalizace. Některé z těchto artefaktů ji dodávaly naději, působily povzbudivě nebo dokonce projevovaly samoléčivé tendence. Jiné poskytovaly prostor pro ventilaci emocí a katarzi.

Popisované zkušenosti s tvorbou ovlivnily nejen život paní H., ale promítly se i do její osobnosti. Pro spolupacienty je paní H. výborným příkladem, jak schizofrenní pacient může využít své výtvarné nadání a stát se obětavým kolegou, pomocníkem a názorným vzorem k následování.

Prakticky všechny analyzované obrazy působily informativně pomocí metaforického jazyka, který k autorce zpětně hovoří a účinně jí pomáhá získávat hlubší porozumění nejen ke svým každodenním situacím, ale i pochopit celkovou problematiku své osobnosti nebo dokonce problémy celé společnosti. O tématech jejího života, které často přesahují její osobní život, se dá hovořit jako o společenských tématech, a protože se vše otiskuje do její tvorby, dá se říci, že ji vlastní tvorba přesahuje a stává se tak i společenským přínosem.

V této práci se zmiňuji i o tom, že tento proces sebepoznání má i svá úskalí a proto není vždy přímočarý. Přesto - nebo právě proto - byla práce na toto téma velmi zajímavá a obohacující.

## 6 LITERATURA

- AEPPLI, E. *Der Traum und seine Deutung*. Zürich: Eugen Rentsch, 1943. 407 s. ISBN 3-426-04116-2
- BAŽANTOVÁ, M. Porozumění duševní nemoci v rámci skupinové arteterapie. *Arteterapie*. 2007, 8, 14, s. 3-4.
- Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Český ekumenický překlad. 3.přepřac.vyd. Praha: Česká biblická společnost, 1993, s. 64. ISBN 80-900881-8-X
- CAMPBELLOVÁ, J. *Techniky arteterapie ve výchově, sociální práci a klinické praxi*. Přel. Michaela Šárová. Praha: Portál, 1998. 200 s. ISBN 80-7178-204-1
- DAHLKE, R. *Nemoc jako řeč duše: výklad chorobných příznaků*. Přel. Eva Bosáková. Praha: Pragma, 1998. 416 s. ISBN 80-7205-632-8
- DAVIDOOVÁ, R. *Kresba jako nástroj poznání dítěte. Dětská kresba z pohledu psychologie*. Přel. Alena Lhotová a Hana Prousková. Praha: Portál, 2008. 206 s. ISBN 978-80-7367-415-1
- FINCHEROVÁ, S.F. *Vytváření mandaly. Praktická kniha pro vytváření a výklad léčivých kruhových obrazců*. Přel. Eva Küblbeková. Praha: Pragma, 1991. 208 s. ISBN 80-7205-394-9
- GROF, S. *Holotropní vědomí*. Přel. Jan Edlman. Praha: Gema 89, 1993. 227 s. ISBN 80-85206-18-8
- HARTL, P. a HARTLOVÁ, H. *Psychologický slovník*. Praha: Portál, 2000. s.55, 238. ISBN 80-7178-303-X
- HENDL, J. *Kvalitativní výzkum. Základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005. 408 s. ISBN 80-7367-040-2
- JAFFÉ, A. *Vzpomínky, sny, myšlenky C. G. Junga*. Přel. Karel Plocek. Brno: Atlantis, 1998. 400 s. ISBN 80-7108-178-7
- JEBAVÁ, J. *Úvod do arteterapie*. Praha: Karolinum, 1997. 124 s. ISBN 80-7184-394-6
- JUNG, C.G. *Mandaly. Obrazy z nevědomí*. 2.vyd. Přel. Eva Bosáková. Brno: Tomáš Janeček, 2004. 159 s. ISBN 80-85880-34-2
- JUNG, C.G. *Výbor z díla V. Snové symboly individuálního procesu*. Přel. Petr Patočka. Brno: Tomáš Janeček, 1999. 318 s. ISBN 80-85880-19-9
- JUNG, C. G., FRANZ, M. L. von (ed). *Der Mensch und das Symbol*. Solothurn: Walter, 1993, s. 20-105. ISBN 3-530-56501-6

- KATERNDAHL, J. *Bildneri von Schizophrenen*. Hildesheim: Georg Olms, 2005. 221 s. ISBN 3-487-13054-8
- KULKA, J. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. 435 s. ISBN 978-80-247-2329-7
- LIEBMANNOVÁ, M. *Skupinová arteterapie: nápady, témata, cvičení pro skupinovou výtvarnou práci*. Přel. Johana Elisová. Praha: Portál, 2005. 280 s. ISBN 80-7178-864-3
- MÁRQUEZ, G.G. *Kronika ohlášené smrti*. Přel. Eduard Hodoušek. Praha: Hynek, 1997. 108 s. ISBN 80-85906-73-2
- MARTIUS, P., BÄUML, J. Symptomatik, Ätiologie und Behandlung der schizophrenen Patienten. In SPRETI, F. von, MARTIUS, P., FÖRSTL, H. (ed.). *Kunsttherapie bei psychischen Störungen*. München: Urban u. Fischer, 2005, s. 51-62. ISBN 3-437-23790-X
- MECHLER-SCHÖNACHOVÁ, CH. InSzene Kunsttherapie. In SPRETI, F. von, MARTIUS, P., FÖRSTL, H. (ed.). *Kunsttherapie bei psychischen Störungen*. München: Urban u. Fischer, 2005, s. 9-14. ISBN 3-437-23790-X
- Mezinárodní klasifikace nemocí – 10. revize. Duševní poruchy a poruchy chování*. Popisy klinických příznaků a diagnostická vodítka. 2. vyd. Praha: Psychiatrické centrum Praha, 2000. 306 s. ISBN 80-85121-44-1
- MIOVSKÝ, M. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. Praha: Grada, 2006. 332 s. ISBN 80-247-1362-4
- PAGAČOVÁ, M. *Úloha arteterapie a tvůrčí činnosti při léčbě mentální bulimie, demonstrována na rozboru tvorby slečny F*. Bakalářská práce. Praha: PVŠPS, 2006. 60 s. Vedoucí bakalářské práce: PhDr. Ingrid Hanušová, Ph.D.
- PRAŠKO, J., aj. *Léčíme se s psychózou*. Praha: Medical Tribune CZ, 2005. 96 s. ISBN 80-239-5482-2
- RIEDELLOVÁ, I. *Obrazy v terapii, umění a náboženství: interpretace obrazů z pohledu hlubinné psychologie*. Přel. Monika Žárská. Praha: Portál, 2002. 200 s. ISBN 80-7178-531-8
- RUBINOVÁ, J.A. (ed.). *Přístupy v arteterapii. Teorie a technika*. Přel. Johana Elisová. Praha: Triton, 2008, s. 38-57, 58-75, 76-96, 235-253, 254-274, 275-291, 421-430, 509-524. ISBN 978-80-7387-093-5
- SPRETI, F. von. Kunsttherapie mit schizophrenen Patienten. In SPRETI, F. von, MARTIUS, P., FÖRSTL, H. (ed.). *Kunsttherapie bei psychischen Störungen*. München: Urban u. Fischer, 2005, s. 63-80. ISBN 3-437-23790-X



SYŘIŠŤOVÁ, E. (ed). *Skupinová psychoterapie psychotiků a osob s těžším somatickým postižením*. Praha: Avicenum, 1989, s. 13-16, 37-50, 51-68, 69-76, 108-117. ISBN 08-052-89

SYŘIŠŤOVÁ, E. *Puklý čas*. Brno: Bollingenská věž, 1991. 99 s. ISBN 80-900200-5-4

ŠEBLOVÁ, H. *Kniha léčebných obrazů*. Ústí nad Labem: AOS, 1999. 99 s. ISBN 80-86063-23-2

ŠICKOVÁ-FABRICI, J. *Základy arteterapie*. Praha: Portál, 2002. 176 s. ISBN 80-7178-616-0

TIETZE, H.G. *Imagination und Symboldeutung*. Genf: Ariston, 1985. 342 s. ISBN 3-426-04136-7

VACEK, J. *O nemocech duše: kapitoly z psychiatrie*. Praha: Mladá fronta, 1996. 415 s. ISBN 80-204-0535-6

YALOM, I.D., LESZCZ, M. *Teorie a praxe skupinové psychoterapie*. Přel. Hana Drábková, Martin Hajný. Praha: Portál, 2007. 647 s. ISBN 978-80-7367-304-8.

ŽENATÁ, K. *Obrazy z nevědomí*. Praha: Portál, 2005. 150 s. ISBN 80-7367-033-X

Internetové zdroje:

Česká arteterapeutická asociace. *Arteterapie v České republice. Arteterapie /online/*. c 2005, cit. 2009-21-08. Dostupné z <http://www.arteterapie.cz/index.php?disp=arteterapie&lang=0>

## 7 PŘÍLOHY

Obraz „ <i>Dům ve tvaru květiny</i> “ .....	I
Obraz „ <i>Chata ve tvaru spirály</i> “ .....	II
Série „ <i>Panelová zástavba</i> “	
„ <i>Zabetonování</i> “ .....	III
„ <i>Čtverec</i> “ .....	IV
„ <i>Zevnitř ven</i> “ .....	V
Obraz „ <i>Triptych</i> “	
Levý obraz .....	VI
Střední obraz .....	VII
Pravý obraz .....	VIII
Obraz „ <i>Koláž s konvicí</i> “ .....	IXa
Odřezky obrazu .....	IXb
Obraz „ <i>Pavoučí hostina</i> “ .....	X
Obraz „ <i>Léčení obrazu</i> “ .....	XI
Obraz „ <i>Autoportrét</i> “ .....	XII
Obraz „ <i>Čáry 1</i> “ .....	XIII
Obraz „ <i>Čáry 2</i> “ .....	XIV
Obraz „ <i>Portréty klientů</i> “ .....	XV
Fotografie balkónu 1 .....	XVI
Fotografie balkónu 2 .....	XVII
Socha „ <i>Anděl</i> “ .....	XVIII
Socha „ <i>Paní s rozpůlenou hlavou</i> “ .....	XIX
Socha „ <i>Hlava pana D.</i> “ .....	XX
Socha „ <i>Děs</i> “ .....	XXI
Socha „ <i>Klaun</i> “ .....	XXII
Socha „ <i>Postava matky</i> “ .....	XXIII
Socha „ <i>Hlava nevlastního otce</i> “ .....	XXIV

## **BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE**

**Jméno a příjmení autora:** Marion Täubnerová

**Studijní program:** kombinované studium

**Studijní obor:** Sociální práce se zaměřením na komunikaci a aplikovanou psychoterapii

**Název práce:** Úloha arteterapie a tvůrčí činnosti při léčbě paranoidní schizofrenie  
(demonstrována na rozboru tvorby paní H.)

**Počet stran bez příloh:** 79

**Celkový počet stran příloh:** 16

**Počet titulů české literatury a pramenů:** 29

**Počet titulů zahraniční literatury a pramenů:** 7

**Počet internetových odkazů:** 1

**Vedoucí práce:** PhDr.Ingrid Hanušová, Ph.D.

**Rok dokončení práce:** 2009



Posudek na magisterskou práci Bc. Marion Täubnerové:

ÚLOHA ARTETERAPIE A TVŮRČÍ ČINNOSTI PŘI LÉČBĚ PARANOIDNÍ  
SCHIZOFRENIE,  
DEMONSTROVANÁ NA ROZBORU TVORBY PANÍ H.

Posuzovaná diplomová práce je kazuisticky zaměřena a jejím cílem je na příkladu pacientky, malířky trpící paranoidní schizofrenií, ukázat vliv tvůrčí činnosti a arteterapeutické práce na formování osobnosti a na kvalitu života.

Diplomová práce má 79 stran, 5 kapitol, 16 stran přílohy a čerpá z 29 českých, 7 zahraničních a 1 internetové publikace. Téma práce odpovídá velmi dobře problematice sociální práce. Strukturu osnovy, návaznost kapitol, přiměřenost názvu práce i jednotlivých kapitol vzhledem k obsahu, stylizaci vět a odborné mluvy hodnotím pozitivně. Volba literatury je vcelku dostatečná, zvláště vzhledem k faktu, že v tomto oboru (arteterapie) je dosažitelnost odborných publikací u nás poměrně obtížná.

Práce se člení na úvod, teoretickou a empirickou část. Osnova práce je logicky vystavěna, teoretická východiska připravují analytickou a interpretační práci v části empirické.

V úvodu autorka seznamuje s obsahem a zaměřením své práce a s východisky, které ji k napsání práce vedly.

Teoretická část se dělí na pět částí. První část se zabývá historií arteterapie včetně současné situace v ČR. Druhá část se věnuje arteterapii jako oboru, jeho vymezení, účinkům a náplni, s důrazem na uplatnění v léčbě psychotických onemocnění. Třetí část popisuje interpretační možnosti arteterapie, v nichž hrají hlavní roli smyboły, barvy a formát. Čtvrtá část je věnována schizofrenii se zaměřením na paranoidní formu a užívání alkoholu při tomto onemocnění. Poslední část se zabývá výzkumnými postupy.

Empirická část obsahuje případovou studii klientky a analýzu jejích obrazů a sošek. Analýza je rozdělena do pěti částí podle životních období klientky a podle pobytů ve dvou arteterapeutických dílnách. U jednotlivých artefaktů je zdůrazněna subjektivní interpretace klientky, jak na ni působily a v jakém smyslu ovlivnily její život. Následuje arteterapeutický pohled na artefakt a jeho analýza, která vychází z poznatků uvedených v teoretické části. Autorka si všímá účinku specifických jevů v arteterapii, např. sublimace, externalizace, ventilace emocí.

Význam arteterapie pro tuto klientku vidí autorka především v podpoře komunikace a v pomoci při tvorbě nových sociálních vazeb.


Uvedená magisterská práce je velmi bohatá na autorčinu vlastní interpretační činnost nad kazuistickým materiálem a na samostatný vhled do souvislostí symptomů klientky a jejich odrazu ve výtvarné tvorbě. Závěr pak dobře vystihuje podstatu předložené práce.

Autorka dobře pracuje s literaturou (včetně správnosti odkazů a jejich soupisu v závěru práce), uvádí mnoho odkazů včetně vlastních preferencí. Vzhledem k nízké četnosti původní i překladové arteterapeutické literatury u nás by bylo možná vhodné obrátit se více na autory zahraniční. Co se týče práce s literaturou, autorka jasně rozlišuje vlastní názory od názorů citovaných autorů.

Předkládaná práce má evidentní praktický význam – dokumentuje přesvědčivě oprávněnost a efektivitu použití arteterapeutické metody v práci s psychotickými klienty a ukazuje možnosti interpretační práce v rámci této metody.

Vzhledem k uvedeným skutečnostem doporučuji práci k obhajobě.

V Praze dne 17.9.2009

  
PhDr. Ing. Ingrid Hanušová, PhD

# OPONENTSKÝ POSUDEK K DIPLOMOVÉ PRÁCI

*Název:*

Úloha arteterapie a tvůrčí činnosti při léčbě paranoidní schizofrénie  
(demonstrováno na rozboru tvorby paní.H.)

*Jméno autorky:*

**Marion Täubnerová**

*Počet stránek vlastní práce:* 79

*Počet stránek příloh:* 14

*Počet kapitol:* 7, *podkapitol 1.řádu:* 7, *podkapitol 2.a 3.řádu :* po 12

*Počet publikací:* 35 *Počet internetových zdrojů:* 1

*Volbu tématu* považuji za vhodnou mimo jiné i z toho důvodu, že prakticky dokazuje rozšíření působnosti sociálního pracovníka do dříve pro tento obor nevyužívané oblasti a sblíží tak širší pojetí sociální práce s psychoterapií.

*Členění práce* je až na zařazení poslední kapitoly správně provedeno (viz níže), návaznost jednotlivých kapitol a subkapitol odpovídá logice.

## ***Obsahová stránka***

Autorka podává v teoretické části podrobný výklad arteterapie, stejně tak jako i vyhovující popis schizofrénie. Autorka srovnává názory několika autorů na jeden problém a všímá si jejich rozdílů. Oceňuji, že i v případové studii uvádí autory, kteří její názor ovlivňovali, a hodnotí z tohoto hlediska svůj konkrétní přístup v komunikaci s pacientkou. Její případová studie je důkladná a pečlivě provedená. V přílohách jsou umístěny názorné obrázky, které pacientka malovala a k nimž podává autorka v textu výklad.

*Práce s odbornou literaturou* zcela odpovídá požadavkům poslední normy.

*Stylistika* je srozumitelná, odpovídá českému jazyku, oceňuji, že autorka nepoužívá složitých, šroubovaných vět, jež se obvykle přebírají od citovaných autorů, používá vlastních formulací, čímž prokazuje samostatnost ve vyjadřování, které je přiléhavé.

*Formální úprava* je vyhovující.

## **Výtky**

U Prohlášení chybí podpis studentky.

Literatura a Přílohy se nečíslijí. Nepatří mezi řadu obvyklých kapitol.

Diskusi má autorka jako kapitolu pouze na 10 řádků, nelze takto prezentovat tak krátký text jako samostatnou kapitolu, měla být podkapitolou k předchozí kapitole.

### *Formální nedostatky*

s.43 má v citátu (*Ragell, 1985*) kurzívou a jméno malým písmem, jde o zřejmé nedopatření.

### *Gramatické chyby:*

s.37, ř.2 zdola: „... s úderem čtvrté hodiny odpolední, odcházela domů ...“ před „odcházela“ nepatří čárka,

s.38, ř.8 zdola: „...dům, ve kterém měla ateliér se vrátil ...“ za „ateliér“ patří čárka,

s.41, ř.11 zdola: „ ... v prvních sezeních jsme hovořili...“, zde by mělo být „hovořily“, protože mluvily spolu jen terapeutka a pacientka,

s.42, ř.15 shora: „pro ní“, má být „pro ni“, je to akuzativ,

s.43, ř.11 shora: „... mnohé z obrazů ji dnes zůstávají cizí ...“, má být „jí“,

s.43, ř.5 „od nepaměti“, má být „od nepaměti“,

s.74, poslední věta: „... takovéto rozšíření jsem, ale postupně vyloučila...“ zde nepatří před ale čárka, protože neoznačuje vedlejší větu, zde „ale“ zastupuje vhodnější „však“,

s.75, ř.12-13: „...ji dodávaly naději...“, má být „jí“.

## **Otázky**

Pří obhajobě nechť autorka shrne, jak se může sociální pracovník uplatnit v arteterapii. Je jeho uplatnění stejné jako uplatnění psychoterapeuta nebo se v něčem odlišuje?

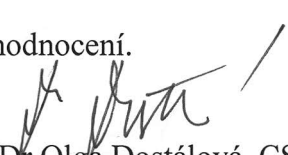
## **Celkové hodnocení práce**

Považuji tuto práci za zajímavou a rozšiřující pohled na uplatnění sociálního pracovníka. Autorka prokázala, že vnikla do problému hlouběji, než bývá v těchto pracích obvyklé. Kazuistika je názorná a úplná, velmi pečlivě zpracovaná.

## **Doporučení**

Doporučuji tuto diplomovou práci k obhajobě a k příznivému hodnocení.

21.9.2009

  
MUDr. Olga Dostálová, CSc.