

Tvůrčí psaní jako (ne)vědomý proces

Kateřina Kováčová

ABSTRACT

Creative writing as the work of the unconscious

The study deals with the connection between the conscious and the unconscious in creative process. It analyses the mechanisms of dreaming to describe the role of the unconscious and its characteristic features. Based on the theory suggested by Anton Ehrenzweig, the study defines the role of both the conscious and the unconscious from the perspective of their cooperation. The concept of syncretistic vision, which was introduced by Jean Piaget and developed by Anton Ehrenzweig, is used to analyse the interrelationship between the conscious and the unconscious in the process of creation and imagination. The theoretical concepts support the analysis of selected methodical approaches used in the courses of creative writing.

KEYWORDS

Conscious; Unconscious; Author; Syncretistic vision; Creative process; Dream; Intention; Chaos; Order; Unfamiliarity.

KLÍČOVÁ SLOVA

Vědomí; nevědomí; autor; synkretická vize; tvůrčí proces; sen; záměr; chaos; řád, cizost.

*Kdo ale chce dospět k některým myšlenkám, musí hodně milovat chiméry.
(Gaston Bachelard)¹*

Od nepaměti bylo na kreativitu nahlíženo jako na boží vnuknutí. Psycholog Julian Jaynes v této souvislosti zavedl výraz „dvoukomorová mysl“ (DACEY 2000: 24). Lidé věřili, že komoru, ve které se mohou objevovat nové myšlenky, ovládají bohové. Ve starověkém Řecku pak zprostředkovávaly tento kontakt

1) BACHELARD, Gaston. *Poetika snění*. Praha: Malvern, 2010, s. 24.

Múzy. Jejich úkolem bylo ukotvit stanovený řád bohů prostřednictvím tvorby, zvědomovat to, co by jinak zůstalo skryto (FISCHEROVÁ 2006: 50). Kreativita byla vnímána jako něco, co přesahuje lidské možnosti. Básník „[...] nemluví za sebe a jeho slovo není vlastně jeho“ (FISCHEROVÁ 2006: 56). Podobná pojetí básníka jako příjemce vyššího vnuknutí jsou zřetelná už ve staré Číně. Zde je v duchu taoismu ono vyšší vnímané jako původní „nerozdělené“ (KRÁL 2006: 25), ze kterého vydělováním dochází nutně k redukci. V Indii se s ohledem na jógovou tradici klade zase důraz na schopnosti „napojit se na neutuchající zdroj“ (JUST 2006: 44).

Pokud bychom pracovali s teoriemi, které tento fenomén nazírají z psychologického hlediska, mohli bychom vidět paralelu v rozlišování mezi vědomím a nevědomím. Tedy prostorem, který ovládnout a účelně využívat lze, a prostorem, který jen stěží nahlédneme a kterému lze jen stěží rozumět.

V tomto příspěvku se zaměříme na roli nevědomí² v tvůrčím procesu, resp. v tvůrčím psaní, a navrhneme, jak s touto rovinou v kurzech tvůrčího psaní aktivně pracovat. Pro lepší představu využíváme charakteristických rysů snových procesů, protože ty se nám jeví jako úzce související s procesem imaginace. Spojitost mezi snem a vědomým sněním a vědomé využívání charakteristických rysů obojího v tvůrčím procesu je zde pak podstatným pilířem našeho bádání. V části věnované teoretickým východiskům nahlédneme princip spolupráce vědomí a nevědomí. Využijeme konceptu synkretické vize v pojetí Antona Ehrenzweiga³. Tento přístup k problematice tvůrčího procesu vysvětluje některé nevědomé mechanismy, které např. kognitivní přístupy nenahlíží. Pro názornější ilustraci předkládaných mechanismů pracujeme s konkrétními ukázkami z produktů tvorby. V části zabývající se praktickým využitím předložených východisek navrhneme, jak lze pochopení nevědomých mechanismů uplatnit v metodických přístupech k tvůrčímu psaní.

Teoretická východiska

V následující ukázce ukážeme, jakým způsobem se může oblast nevědomí realizovat přímo v tvůrčím projevu. Text byl vytvořen v psychotické atace:

- 2) S ohledem na rozsah bádání a jeho praktické využití definujeme dále nevědomí podle Jungova nejširšího pojetí, a sice jako vše, čeho si člověk není v danou chvíli vědom (JUNG 1997: 29–30).
- 3) Anton Ehrenzweig navázal na výzkum Sigmunda Freuda. Odklonil se ovšem od jeho chápání nevědomí, které by bylo podřízené pouze libidu. Jeho snaha o uchopení spolupráce vědomí a nevědomí v tvůrčím procesu nabízí velký prostor k dalšímu bádání.

„Marie se zlobí. Fúrie. Je z ní medúza, švihá mě chapadly jako dŭtkami. Zaslouřím si to? Ne. Směje se. Zlověstně, šíleně. Nebojím se, už ne. Je mi nás líto. Zuří. Ořivuje les. Skřítci se mi smějí. A bliřjí červené kapesníky. A soulořží. Dětské ručičky vystrkují hlínu z bařiny a dlouhými drápy ji házou po mně. Je mi zima. Marie fúrie je jízlivá. Drápe mi oči. Fuj, to je hnus. To řekla ona nebo já. Natahuju k ní ruce a ona mi je jemně tiskne, aby mi je vzápětí vyvrátila. Moje větve se odlamují a umírají. Tak jako Eliřka. Láme se v kole. Nepláče. Tys to věděla. Těhotný chodník vyvrhl modrobílě balonky. Naděje pro Eliřku? Nesnářší mě. Marie zuří: ‚Eliřko, zabiju tě!‘ volá na mě. Jenže já nechci zemřít. Ale ani zabíjet? Co mi tedy zbývá? Vrátit se na konec a skončit na začátku. Tečou mi slzy. ‚Odpustř, Marie. Jsem Eliřka...‘ (vím, že se vrátíš).“⁴

Autorka trpí schizofrenií a vede si podobné záznamy. V atakách tvorbu vnímá, jako by řla „skrže ní“, což je vidět i na ukázce. Autorka sama není tou, kdo usměřňuje tok myřlenek. Tvoří se *to* samo. Autorský hlas je překvapen tím, co verbalizuje: „Zaslouřím si to?“ Práci nevědomí lze sledovat na tom, jak je obraz nelogický a z racionálního hlediska bychom mohli říci neadekvátní: „Skřítci se mi smějí. A bliřjí červené kapesníky...“ Všudypřítomná nejistota je ještě umocněna ambivalencí, např. ve větě: „To řekla ona nebo já.“ Nemůžeme zde s přesností říci, zdali jde o otázku nebo oznamovací větu. Na základě kontextu bychom se spíše přiklonili k otázce, ale vnímáme možnost obojého. O této otevřenosti se ještě zmíníme. Věty napojované jakoby s příděchem nás jako čtenáře také znejistují: „A soulořží.“

Na uvedeném příkladu je patrné, že nevědomí může poskytovat bohaté množství materiálu, který může a nemusí procházet tříděním. Tento chaos může být pro někoho finálním výstupem. Tendence „nekazit“ rozumem to, co vzniklo intuitivně z čirého „talentu“, může v jednom extrému vést ke grafomanství, ačkoliv obava z redukce celostní vize je logicky opodstatněná, viz dále.

Podobnou sondu do nevědomí představují i zápisy snů. Ne náhodou tvoří sen hlavní inspirační zdroj pro mnohé autory. Pokusíme se nyní objasnit, proč tomu tak je. Známým básníkem čerpajícím z tohoto zdroje byl např. Zbyněk Heřda. Následující ukázka je z knihy *Lady Felthamová*:

„V úterý 22. února se mi zdálo, že maminka řije pod zahradou, tj. pod zemí svého rodného domu, ale že ji odtamtud (řetrně!) vyhánějí. Stáli jsme spolu u kachlových kamen, která bývala u nich doma... V úzkosti jsme uvařovali, kam teď. Je prý tam někde pod zemí ještě nějaká jiná díra“ (HEJDA 1992: 21).

4) Text je k dispozici i na tomto internetovém odkazu: <https://vlckova.blog.respekt.cz/co-zazivaji-a-vnimaji-schizofrenici/> cit. dne 20. 10. 2018.

I na tomto krátkém záznamu lze vidět, jakým způsobem se prezentují nevědomé prvky. Je to zejména ona nejistota, z ní plynoucí tíseň a nelogická souvislosti, např. „šetrné vyhánění“, kde slovo „šetrně“ má přesah, který je obtížné interpretovat na základě poskytnutého kontextu. Vše se děje v jakémsi bezčasí. Prostor je načrtnut se stejnou nejistotou. Není zřejmé, proč maminka žije pod zemí a kdo ji vyhání. Není jasné, proč jsou kamna jinde, než by být měla. Porovnejme nyní tuto ukázkou s básní Veroniky Riedlbauchové:

„Veliké bílé lože
ležíme na něm vedle sebe
toužím abys mě objal
Vztáhnu po tobě ruku
postel pukne jako ořechová skořápka
přesně uprostřed
Bílý prostor se rozšiřuje
propast mezi námi roste
do nedohledné pouště

Stojíš v koupelně
myješ si ruce nad umyvadlem
vzhlédneš ke mně
Říkám Teče ti z nosu krev
přikládám kapesník
a vedu tě zpět
Bílé lože pomalu prosakuje do ruda
lepkavý dotek peřin
zanití celý prostor

Teď stojím nad umyvadlem já
vzhlédnu do zrcadla
Z nosu mi pomalu vytéká kapka krve“ (RIEDLBAUCHOVÁ 2014: 19).

Na první pohled je vidět, že materiál v druhé ukázkou prošel vědomým zásahem. Motivy mohou mít snový základ, ale práce s nimi je již vědomá. Volba doplňujících motivů se záměrným estetickým účinkem: „do nedohledné pouště“ nebo „dotek peřin/zanítí celý prostor“ a cykličnost na to poukazují. Snová nejistota se zde neodráží na verbální rovině, ale pouze motivicky. Zarazit nás

tedy může např. „krev“ jako motiv. Pocit cizosti a neadekvátnosti už ovšem není nijak zohledněn, což může z hlediska autentického vyznění snižovat literární hodnotu finálního výstupu.

Pro hlubší analýzu těchto možností práce se snem se můžeme opřít o poznatky Sigmunda Freuda, protože v jeho analýze snového procesu můžeme vypořádat nápadné paralely k charakteristickým rysům procesu tvůrčího, zejména tam, kde bereme v úvahu roli nevědomí. Freud uvažoval o momentech tzv. „druhotného zpracování“ (FREUD 2003: 293). Jsou to podle něj „[...] případy, kdy se ve snu díváme, zlobíme, zdráháme, a to přímo proti části snového obsahu. Tato kritická hnutí ve snu většinou nesměřují proti snovému obsahu, nýbrž jsou, jak jsem ukázal na příkladech, přejatými a vhodně použitými částmi snového materiálu. Některá z těchto hnutí se však nedají takto odvodit; nelze pro ně najít korelát ve snovém materiálu“ (FREUD 2003: 293). Tato hnutí mají charakteristické rysy vědomé práce, odehrávají se ovšem v nevědomí. Zde s určitostí nelze tyto dva koncepty od sebe oddělit. V básni Riedlbauchové se žádné podobné napětí neobjevuje. Je možné tedy předpokládat, že motiv prošel vědomým básnickým zpracováním, a ačkoliv se autorka pokusila vyjádřit snovou představu, nezachovala autentické prostředí snu. Freud prolínání vědomí a nevědomí a nemožnost tyto koncepty v určitých chvílích plně oddělit zohledňuje takto: „Smíme se tedy domnívat, že původci utváření snu jsou v každém člověku dvě psychické síly (proudění, soustavy), z nichž jedna vytváří přání, projevené snem, druhá toto snové přání cenzuruje a touto cenzurou si vynucuje zkreslení jeho projevu“ (FREUD 2003: 90). Cenzura, o které se Freud zmiňuje a která zapříčiňuje zkreslování vedoucí k pocitu nejistoty a k jakési „jinakosti“ jednotlivých snových motivů, je pro nás v tomto ohledu stěžejním momentem, ačkoliv si uvědomujeme, že Freudovo úzce zaměřené bádání už bylo v mnohém překonáno. Troufáme si tvrdit, a budeme tuto myšlenku dále v příspěvku rozvíjet, že úvahy o zkreslování a dalších modifikacích snového materiálu tvoří hodnotný podklad pro bádání i v oblasti působení nevědomí v tvůrčím procesu.

Rozpaky nad tím, co se děje ve snu, bývají verbalizovány. Mohli bychom je už tedy vnímat jako zásah částečně ovlivněný vědomím. Freud předpokládá, že jsou kvalitativně shodné s bdělým myšlením, ale neslučuje tento projev vědomí s myšlenkovými pochody, které se dějí za bdělého stavu. Na literární úrovni můžeme opět hodnotit jen to, jak na nás tato místa v textu působí, protože i ona mohla být uměle přetvořena až zpětně. Z hlediska tvůrčího procesu je vhodné si uvědomit, že pokud přistupujeme ke snu jako ke zdroji inspirace, chceme tento nevědomý projev aktivně využít v tvůrčí činnosti a vytěžit z něj co

nejvíce autentického materiálu, nemusíme čerpat pouze z jednotlivých motivů, ale i z toho, jak se ve snu k těmto motivům stavíme. Nezaměřit se tedy pouze na to, co se ve snu odehrálo, ale zejména jakým způsobem. Tímto směrem pak podněcovat tvůrce k dalším reflexím. Tento přístup se ovšem neomezuje pouze na tvůrčí práci se sny, kde se může vyjevit nejzřetelněji. Metodický princip, který se pokoušíme v této souvislosti nahlédnout a který podle nás přesahuje i do jiných oblastí tvorby, je počkat, až se nevědomí plně projeví ve všech svých polohách, a teprve poté přistoupit k třídění materiálu.

Abychom lépe pochopili tuto možnost, zaměřme se více na onu „jinakost“ nebo také „cizost“. Freud ve svém *Výkladu snů* dochází k závěru, že se v rámci snu pracuje s materiálem takovým způsobem, že vznikají modifikace, které není v první fázi člověk schopen rozšifrovat a přijmout za své. Podle jeho slov nám toto „snové zkreslování“ (FREUD 2003: 85) zamlží pravou podstatu věci, takže nejsme schopni ji rozpoznat. Tak nám např. na základě nějaké asociace může několik postav splynout v jednu, špatně identifikovatelnou. Je nám „cizí“, třebaže ji známe podle jména nebo podle vzhledu. Nemusí se ovšem jednat pouze o zkreslení jevů. Zkreslen může být i sám subjekt, který sní, a jeho reakce na snové dění.

Podobné mechanismy nacházíme i v tvůrčím procesu. Takzvané „zhušťovací a přesouvací práce“ (FREUD 2003: 175), tedy momenty, kdy se několik různorodých jevů propojí v jednom celku nebo kdy je nějaký jev součástí celku, ke kterému běžně nepřísluší, se hojně vyskytují i v literární tvorbě a jsou běžným produktem tvůrčího myšlení. S poznatky vztahujícími se k této teorii pracuje např. model Geneplore, založený na kognitivním přístupu. Na základě tohoto modelu se tvořivost rozděluje do dvou fází na generativní a explorační. Generativní procesy slouží k vyvolání existujících struktur z paměti, jejich kombinování, přesunu informací mezi strukturami k vytvoření nových forem, redukci těchto struktur atd., zatímco explorační fáze se zaměřuje zejména na vyhledávání potenciálních možností využití, hodnocení struktur z více perspektiv, vytváření možných řešení problémů a hledání praktických a koncepčních limitů vytvořených struktur. Tvůrčí myšlení je pak výsledkem interakce těchto procesů (WARD 2010: 191–192). Pro potřeby aplikace těchto poznatků v tvůrčím psaní můžeme říci, že kreativita v literárním výrazu se může projevovat i schopností přesouvat nebo přeskupovat charakteristické rysy jevů, vytvářet jejich kombinace atd.

Pro lepší představu o tom, jak se na těchto procesech podílí nevědomí, můžeme opět čerpat ze snových procesů. Freud mluví o uzlech, „v nichž se setkává

velmi mnoho snových myšlenek, neboť jsou vzhledem k výkladu snu mnohoznačné“ (FREUD 2003: 175). Ony uzly můžeme chápat jako elementy vytvářející strukturu. Obsah snu se nerozpadne, protože je určitým způsobem zaměřen, strukturován. Uzel ovšem nezůstává stejný, proměňuje se vazbami, které z něho pramení a které se k němu zase sbíhají. Z toho může být vytvořena ona mnohoznačnost a do jisté míry i interpretační nevyčerpatelnost. Jak už ale bylo zmíněno dříve, tyto procesy se dají paralelně pozorovat i v tvůrčí činnosti. Pokud např. v kurzech tvůrčího psaní využíváme velmi oblíbenou metodu vytváření „clusterů“⁵, zachycující větvení asociací, pokoušíme se vědomě ukotvit složitou strukturu těchto přesunů.

Obecně můžeme říct, že tvůrčí osobnost se nebojí v rámci struktury i různých struktur vztahovat a tvarovat. V charakteristice snového procesu Freud použil termín „přesouvací práce“ (FREUD 2003: 178). Podle Freuda jde zejména o jiné „centrování“ (FREUD 2003: 188), to si můžeme představit tak, že do ohniska snu se nedostává nejpodstatnější rys. Selektce rysů, které se nakonec uplatní, ovlivňuje velmi významně vyznění jednotlivých prvků ve struktuře snu. Tyto procesy jsou realizované v oblasti nevědomí. Pokud uvažujeme o tvůrčí činnosti, věříme, že se jedná o spolupráci mezi vědomými a nevědomými procesy. V tvorbě se tento aspekt realizuje tím, že např. „centrujeme“ od periferních jevů. Prvky v celku se tím přeskupí a vytvoří nový tvar nebo tvar nahlížený z nového úhlu. Tento mechanismus bude více popsán s ohledem na koncept synkretické vize.

Je důležité upozornit na fakt, že na základě materiálu předloženého výše, inspirace nepramení pouze z fantasknosti snových motivů, ale i z atmosféry cizosti, kterou evokují. Snové obrazy podléhají oné „zhušťovací“ a „přesouvací“ práci, tudíž se jeví cize a dávají tím prostor k bytí v chaosu.⁶

Jak už bylo navrženo výše, v tvůrčích kurzech lze se sny pracovat jako s inspiračním zdrojem. Pro efektivní využití tohoto materiálu je vhodné poukázat na dříve zmíněné jevy, jinak ze snových záznamů vyčerpáme pouze motivy (podobně jako v ukázce Veroniky Riedlbauchové) a to nejpodstatnější, co z hlediska tvůrčí činnosti sen nabízí, tedy onu provokativní jinakost, „přetavíme“ do rozumově uchopitelného a možná zbytečně redukovaného výrazu.

S „přesouváním“ a „zhušťováním“ souvisí také práce s metaforami. Ukažme si nyní, jak mohou být tyto možnosti vytěženy v reálných výstupech. Ve verši

5) Tuto metodu navrhla Gabriela L. Riceová. Zbyněk Fišer ji detailně rozebírá ve své knize *Tvůrčí psaní* (FIŠER 2001: 12).

6) Vycházíme z předpokladu, že chaos slouží jako motivační, v tomto případě i inspirační prvek k obnovení řádu (vědomému vztahování se, tvoření a uchopování struktur). Viz dále.

Františka Halase: „Lesklé plody šrapnelů s hořkým jádrem smrti“ (HALAS 1948: 16) metafora nejen přispívá ke zhuštění významu, může zde dojít i k přesunutí intenzity primárního jevu, který je zachycen „pod“ metaforou, na jev druhotný. To se děje, zejména pokud „uzel“ není dostatečně zřetelný nebo pokud není hlavním záměrem vztahovat vše právě k němu. Tím se může vytvořit proměnlivá, až neuchopitelná struktura. V Halasově verši je velmi pevně ukotvena podstata. To může pramenit zejména z jednoznačně protikladného působení motivů „plodu“ a „jádra“ jako počátku života a smrti, ke které se vztahují. Tento vztah nám příliš nepovolí řetězit asociace jinými směry v rámci struktury, protože ta je pevně ohraničená a centrovaná v motivu „šrapnelů“. „Jádra“ a „plody jej intenzitou nepřesahují, pouze více kotví, protože tvoří jednoznačný protiklad. Jsou ovšem zohledněny i další aspekty, které přispívají k jednoznačnosti metafory. Smrti, která je ve šrapnelech jako v plodech ukryta, jsou přidány hodnoty zachytitelné smysly – hořkost. Lesk – kvalita, která se spíše hodí k pozitivně laděným věcem,⁷ je zde opět v kontrastu. Zvuková stránka je podobně založená na kontrastu hlásek libozvučných (l) a kakofonických trsů (šr, řk). Můžeme tedy říci, že „plody“ a „jádra“ zde slouží k charakteristice smrtících „šrapnelů“, ne naopak. Lze také dodat, že je uzel pevně utažen zejména důrazem na jednoznačný kontrast mezi smrtí a zrozením, že je verš velmi „čistý“, protože vše v něm podporuje jednoznačné vyznění celku.

Můžeme se ovšem setkat s případy, kdy je uzel poněkud „rozvolněn“. Hlavní motiv přestává působit jako bod, od kterého se vše odvíjí, a centrum se může volně přesouvat. Např. ve verši Karla Šiktance „a nahé nes ty nestydaté housle“ (ŠIKTANC 1995: 13) vidíme, že housle jsou sice v popředí jako motiv, nejsou ovšem jen středobodem, ale podstatnou měrou zasahují do celé struktury obrazu. Například hudba, kterou vytvářejí, může být rytmicky ztvárněna zvukomalebnou částí: „nes ty nestydaté“. Tato pasáž jako by evokovala přeskočení smyčce. Výrazy „nahé“ a „nestydaté“ evokují přesah, který můžeme nebo nemusíme v houslích jako motivu spatřovat. Přidávají další možnost vztahování. Každý aspekt verše je stejně podstatný, pokud o něm přemýšlíme, nebo podle Bachelarda⁸ „sníme“, jeví se nám rozvolněněji, protože zde dochází k dynamickému přesunu kvalit i rysů, které tato slova mohou evokovat. Jako bychom ho-

7) Kognitivní přístup k metafoře se zaměřuje na konkrétní vymezení jednotlivých kategorií. Obecně můžeme říci, že lesk, stejně jako světlo jsou vnímané jako pozitivní, a proto asociují spíše život než smrt. Více o této problematice např. v knize *Metafory, kterými žijeme* (LAKOFF 2002).

8) Gaston Bachelard se ve své knize *Poetika snění* věnuje problematice vědomého snění, které staví do kontrastu ke snění nevědomému. Pro nás je podstatné, že ve svých úvahách staví do kontrastu také intelekt a obraznost, tedy v kontextu této práce „přemýšlení“ a „snění“.

dili kámen do rybníka. Střed (jádro) už mnohdy není vidět, můžeme jej pouze podle náznaků (vyrušené vody) tušit. Podstatné je také to, že pozornost může být v těchto případech přesouvána se stejně intenzivním potenciálem z kamene na vodu a naopak.

Střet vědomí a nevědomí v tvůrčím procesu popsal Wolfgang Iser s využitím psychoanalytického přístupu. Iser je také jedním z mála autorů, který přitom čerpal z poznatků Antona Ehrenzweiga. První fázi⁹ tvůrčího procesu popisuje Iser následovně: „Když vědomé ego ustupuje svým nevědomým představám, odcizuje se sobě samému. Nadále už nad sebou nemá vládu a skrze své podřízení superegu se rozpadá na fragmenty“ (ISER 2009: 105). V této fázi mohou některé texty zůstat.¹⁰ V druhé fázi¹¹ dochází podle Ehrenzweiga k „nevědomému prohledávání“¹². Iser popisuje tuto fázi takto: „To znamená, že jednotlivé střepy se nyní musí obalit synkretickou vizí, která je znovu uspořádá v nevědomém „lůně“ (IBID.). Je velmi důležité, že zde může dojít k uchopení struktury, která obsahuje i navzájem se vylučující aspekty (IBID.). Tyto aspekty jsou pojímány jako možnosti. Autor je nechává všechny zaznít. Až poté, co jim umožní být nevědomou existencí, z nich vybírá ty, které posléze uplatní ve svém díle. Tento moment je z hlediska tvůrčího psaní podstatný, protože naznačuje, že pokud k textu vědomě přistoupíme dříve, vyloučíme tím určité spektrum možností. Redukujeme tím synkretickou vizí. Ehrenzweig se v souvislosti s tvůrčím procesem vymezuje vůči gestaltu jako převládajícímu principu vědomí, které redukuje tím, že se snaží zjednodušovat. Tvrdí, že nevědomí skrývá obrovský potenciál, který vědomá práce může nenáležitě omezovat. Ehrenzweig se také dotýká problematiky řádu, který není uchopitelný racionálně. Tvrdí, že nevědomí se jeví jako „chaotické a náhodné“, ale takto se nám může jevit pouze z perspektivy reflexe vědomé (EHRENZWEIG 2011: 32).

Nyní se zaměříme na koncept synkretické vize. Ehrenzweig chápe její účel následujícím způsobem: „Kreativitu lze téměř definovat jako schopnost transformace chaotického aspektu nediferencovanosti v skrytý řád, který je možné

9) Pro potřeby této práce můžeme uvažovat i o označení „vržení do chaosu“, kde chaos vnímáme jako oblast, kde vládne nevědomí (s výjimkou nerefléktovaného využívání zautomatizovaných struktur, které považujeme také za nevědomé, ačkoliv slouží k mechanickému utváření již existujícího řádu, viz dále). Střet s chaosem pak podněcuje touhu vytvořit řád, který by byl akceptovatelný.

10) Zde bylo čerpáno ze zkušeností získaných vedením tvůrčího semináře v Bohnicích, protože v textech pacientů, zejména těch s diagnózou schizofrenie, se nevědomí dokázalo nejzřetelněji projevit a zafixovat v tvůrčím výstupu. Byla zde totiž konstantní neochota vracet se k textům a s pomocí vědomí do nich zasahovat. Tuto neochotu si vysvětlujeme jako nesouhlas s „redukcí“ synkretické vize, viz dále. Bylo také zajímavé sledovat, že účastníci semináře měli většinou silné povědomí o jakémsi řádu, který ovšem nedokázali a ani nechtěli racionálně nahlédnout.

11) Pro lepší představu můžeme o této fázi uvažovat jako o „bytí v chaosu“.

12) Přeložil Petr Onufer. V anglické verzi se používá termín „unconscious scanning“ (EHRENZWEIG 2011: 102).

obsáhnout komplexní (synkretickou) vizi¹³ (IBID.: 106). Jako první zavedl tento pojem Jean Piaget v souvislosti s dětským myšlením. Ehrenzweig spatřuje v konceptu synkretické vize hlavní princip mechanismu tvůrčí činnosti. Rozšiřuje tedy Piagetovo pojetí a vnímá potenciál synkretické vize i s ohledem na dospělého jedince (ADDISION 2015: 32).

Synkretická vize („syncretistic vision“) (EHRENZWEIG 2011: 15) je podle Ehrenzweiga opakem vize analytické, při které dochází k vědomé analýze abstraktních detailů a až jejich složením k uchopení celku. Ehrenzweig uvádí následující příklad: „Každý pohyb předmětu může hluboce ovlivnit abstraktní formu jeho detailů. Lidský nos má trojúhelníkový tvar z profilu, z frontální perspektivy je beztvárovou změti čar. Perspektivy nemají vůbec nic společného. Přesto můžeme jednoduše rozpoznat tvář, kterou jsme nejprve viděli z profilu, pokud je později prezentována ve frontální perspektivě“¹⁴ (EHRENZWEIG 2011: 15). Synkretická vize tedy pracuje s jevem ve všech jeho obměnách. Objekt se stává rozpoznatelným na základě svého rysu a tento rys se proměňuje se změnami perspektivy. Řád, o kterém se Ehrenzweig zmiňuje, není vědomý, utváří se na úrovni nevědomí a jsou v něm zahrnuty všechny možnosti proměny jevu. Ehrenzweig polemizuje s gestaltistickou teorií, která tvrdí, že člověk jev uchopuje analytickým způsobem. Na základě vnímaného rysu vědomě dotvoří celek. Podle něj je na úrovni nevědomí celek již dotvořen právě v synkretické vizi, jinak by rozlišování jevů ani nebylo díky neustálým proměnám perspektivy možné (IBID.). Fáze, ve které dominuje role synkretické vize (bytí v chaosu), je velmi zajímavá, protože se zde už vyskytuje skrytá struktura řádu. Jak už bylo řečeno výše, tak např. v tvorbě autorů schizofreniků občas zřetelně vystupuje jakési nepřenositelné povědomí o naprosto logické struktuře, kterou ostatní „nejsou schopní pochopit“.

Gestalt přichází podle Ehrenzweiga na scénu až ve třetí fázi tvůrčího procesu: „Třetí fáze tvůrčího procesu se objevuje na ‚vyšší, bezmála vědomé rovině uvědomění‘, kdy se z dosud latentního stavu nevědomého prohledávání stává manifestní gestalt. Tady leží hlavní zdroj podvojného významu v umění, poněvadž manifestní povrch je protkán latentní synkretickou vizí, jež se za často nechává pocítit skrze zkrasované povrchové struktury. [...] Podvojný význam tedy vychází z rozhraní mezi vědomými a nevědomými rovinami; v tom, co je řečeno či vní-

13) Přel. Kateřina Kováčová.

14) Přel. Kateřina Kováčová: „Every movement of an object can profoundly affect the abstract shape of its details. The human nose looks triangular in profile and shapeless squiggle in a frontal view. The two views have nothing in common. Yet we easily recognize a face which we have first seen in profile when it is presented later in a frontal view.“

máno, odhaluje skryté či nepřítomné“ (ISER 2009: 106). Tím, jak se dostáváme na vědomou úroveň, formuje se to, co v nevědomí vykrytalizovalo do přenosnější roviny. Synkretickou vizi si můžeme představit jako něco neuchopitelného, co se pokoušíme „přišpendlit“ a umrtvit do tvaru, který jsme schopni vstřebat a předat dál. Je možné, že právě z této *redukce* prvotního veskrze dokonalého, protože vše obsahujícího tvaru, pramení neochota (mnohdy i neschopnost) některých autorů do textu zpětně zasahovat. S tímto lze ovšem velmi dobře pracovat v kurzech tvůrčího psaní. Představme si výrazy, které můžeme v tvůrčím procesu volit, jako vlákna pavučiny. Některá jsou nosná, jiná zbytná. Pokud se dotkneme nosných vláken, zareaguje celá konstrukce. Pokud se dotkneme zbytných, nemusí se stát vůbec nic. Můžeme zde tedy předpokládat, že čím je zvolený výraz pro určitý (vědomím i ještě nerealizovaný) kontext přesnější, čím více je propojen jednotlivými „vlákný“ v synkretické vizi, k tím menší kvalitativní redukci ve finálním textu dochází. Domníváme se, že právě touto souhrou vědomého a nevědomého vznikají texty, o nichž se říká, že „mají přesah“, i texty, o nichž se tvrdí, že „jdou na dřev“.¹⁵

V tvorbě autorů trpících schizofrenií je většinou první a druhá fáze nejzřetelnější. Mechanismy, které jsou na výstupech vnímatelné, můžou osvětlit tvůrčí proces z perspektivy vztahu mezi vědomím a nevědomím. Na základě tohoto vztahu totiž podle Ehrenzweiga dochází k aktivizaci v tvůrčím procesu: „Tvůrčí proces se tedy uvádí do pohybu ‚rozkladem ega‘. Povrchové fragmentace ega je zapotřebí k tomu, aby se probudila senzibilita nižších rovin“ (IBID.: 107). Iser polemizuje, že „psychoanalýza nedokáže vysvětlit, proč je ‚rozklad ega‘ zdrojem tvorby“ (IBID.). Zde bychom mohli navrhnout obecně platnou lidskou tendenci tíhnutí k řádu. „Rozklad ega“ by pak byl nezbytným aktivizujícím předpokladem k překonání, transcendování tohoto stavu, a tím pádem i hlavním předpokladem inspirace.

Mechanismus tvůrčího procesu lze na základě výše řečeného shrnout takto. První fáze, tedy když jsme „vrženi do chaosu“, je střet s cizostí, jinakostí. Pro tuto fázi jsou charakteristické fragmenty bez jednotného kontextu. Následně „bytí“ v chaosu, při kterém se odehrává nevědomé prohledávání, na jehož základě vzniká synkretická vize, aktivizuje jedince k tomu, aby se na obnově řádu podílelo i vědomí. Samotná tvorba probíhá nejprve na úrovni nevědomí, jelikož už zde dochází k usouvztažňování a vytváření určité struktury. Vědomí do procesu tvorby zasáhne až v momentě, kdy je tato nevědomá struktura

15) Jsme si vědomi metaforického vyznění, které nepřispívá k vědeckému uchopení problematiky. Volili jsme tyto výrazy s ohledem na možnost praktického využití předložených poznatků v kurzech tvůrčího psaní.

dostatečně připravená na to, aby byla sdělitelná. Vědomí potom pracuje v součinnosti s racionálním uvažováním, obrazností, nevědomou strukturou a vnějším řádem. Všechny tyto složky jsou důležité z jiných hledisek. Racionální uvažování je podstatné, aby jedinec nevědomě vytvořené obsahy pochopil a mohl s nimi tím pádem pracovat i na vědomé úrovni. Bachelard tuto rovinu chápe striktně na úrovni vytváření vědomého obrazu. Lze ovšem také zohlednit hypotézu, že tyto dva póly (rozumová a obrazotvorná složka) v praxi existují v interakci, jak tvrdí např. Caudwell: „Je obecně známo, že umění má svůj počátek ve stavu náhlého vzrušení. Toto vzrušení může být nejprve zejména emocionální nebo psychické – pocit nebo stav myslí. Ačkoliv se jedná o emocionální zkušenost, musí z ní vždy pramenit i určité myšlenky a ideje dříve, než mohou být vyjádřeny v jakékoliv formě vědomého umění“¹⁶ (CAUDWELL 1953: 90). Můžeme pravděpodobně na základě výstupů vysledovat, kdy jaká složka dominuje. V praxi se ukázalo potlačování jakékoliv složky tvůrčího procesu zbytečně limitující. Podle Caudwella leží umění „mezi dvěma extrémy – pocitem a myšlenkou – a je to syntéza obojího“¹⁷ (IBID.: 97). Caudwell pracuje s pojmy „pocit“ a „myšlenka“, které jsou v práci vnímané již jako výstupy nevědomých a vědomých procesů a zjednodušeně poukazují na distinkci mezi rozumovým a emocionálním přístupem ke skutečnosti.

Praktické využití

Hranice mezi vědomou a nevědomou prací není jednoznačně určená. Na literárních výstupech a jejich reflexi lze ovšem vysledovat některé základní mechanismy. My uvažujeme o práci nevědomí všude tam, kde si tvůrce není plně vědom toho, proč použil určitý aspekt ve své tvorbě, viz výše. Mohl ho použít automaticky (automatismus považujeme v této souvislosti také za nevědomý), na základě náhlého vnuknutí, na základě inspirace jiným textem nebo kombinace několika různých procesů. V našem bádání nám nejde o to tuto hranici pevně určit, spíše pracovat s textem, pokud se v něm objeví nerovnováha, která

16) Přel. Kateřina Kováčová: „It is generally agreed that the arts have their immediate starting-point in a state of excitement. This excitement may, at first, be mainly emotional or mainly mental – the feeling or a state of mind. But even if it begins as an emotional experience, it must give rise to certain thoughts and ideas before it can be expressed in any form of conscious art.“

17) Přel. Kateřina Kováčová: „All art lies between the two extremes of feeling and thought and consists of a blend of the two.“

jeho kvalitu narušuje.¹⁸ I pro samotné autory je velmi zajímavé zjiřovat tyto souvislosti, protože se mohou do budoucna ubránit některým stereotypům nebo nejasnostem. Jejich texty mohou být hodnotn tím, že budou pnšet nov autentick vhlady a že jim i vlastnímu tvůrmu procesu bude autor lépe rozumět. Pro lepř představu můžeme uvést pklad z jednoho semináre, kter probíhal na FF MU v roce 2017. Studenti měli ztvárnit postavu Smrti tak, aby neupadli do schematizujcho pojetí Smrtky s kosou. Bylo zajímav sledovat rozptyl jednotlivých ztvrnen. Jedna studentka např. asociovala postavu Smrti s motivem jitrnic. V diskusi, která se v semináři nad tímto neobvyklm motivem rozproudila, zaznělo mimo jiné i to, že je zde mořn asociace s notoricky známou pohádkou Dařbuján a Pandrhola, kde se motiv jitrnice současn s motivem Smrti objevuje. Bylo mořno studentům ukázat, jakým způsobem může automatismus fungovat a že je jen na nich, jestli tuto strukturu využijí ve prospěch celku, nebo ji pouze uloř do nového kontextu bez vdom reflexe, což může samozřejmě ovlivnit kvalitu produktu. V praxi nm jde tedy zejména o to, více zvědomit tvůr proces a pmt tvůrce, aby byli schopni ho reflektovat. Nad uvedenm pkladem jsme v semináři dořli k názoru, že užití tohoto na první pohled neobvyklého motivu v textu bylo velmi hodnotn, protože zde dořlo k psahu k originální pojat tělesnosti. Zvdomn mořnho podnetu vedoucího k této nezvykl imaginační linii také vedlo k dalřm psahům, které byly pro text vesmř přínosn. I z hlediska vnímatele textu považujeme rozlišování těchto mechanismů za dležit zejména v dneřní době, kdy je jedinec neustále vystavován přilivu informací, které mohou př neznalosti základních principů vdom a nevdom práce vst např. k manipulaci. Pokud srovnáme zápletky hollywoodských filmů, můžeme si vřimnout základních struktur, jejichř hlavním účelem je vyvolat emocionln odezvu. Těchto mořností se ovřem hojn využívá i v reklamách nebo různých kampaních. Zpracování této oblasti dlece přesahuje mořnosti nařeho přpřevku, chceme ovřem poukázat na to, jak je dležit k textu přstupovat i s ohledem na tyto mechanismy, z pozice tvůrce i vnímatele a pmt ty, kteří se budou texty v jakmkoliv kontextu zabývat, uvařovat i tímto způsobem.

Následující pklad ilustruje, jakým způsobem lze v textech pracovat s metaforou. Autorka zde pln nerespektovala kontext a podlehla náhlému vnuknutí, které dále nereflektovala: „Zrak j spočinul přmo na jemn tváři Panny Marie.

18) Tímto se lze snadno vyvarovat nechtn psychologizaci, ke které může sledování nevědomých mechanismů thnout. Pokud nehledme psychoterapeutick přesah, je v centru pozornosti vřdy kvalita textu a veřker práce je tmto hlediskem jasn ohraničena.

Konejšivý pohled z obrazu rozehnal všechny můry kroužící kolem lucerny, natahující své spáry k nebohé dívce.¹⁹ Zde vidíme, že autorka vzala jeden rys jevu a volně jej vztáhla k jevu jinému. Tato „rozvolněnost“ už ovšem není funkční, protože nepodporuje metaforický výraz jako celek, těží jen z jednoho aspektu, který je založený na asociaci sahající do vnitřního prožívání vypravěče. Zde bychom měli autorce pomoci přesunout pozornost na samotný text a nechat ji hledat možnosti, které by ho příliš nenarušily, ale současně nevylučovaly možnost evokovat atmosféru děsu, kterou se použitím motivu pokoušela zachytit. Dalo by se říci, že autorka v této situaci ušla pouze část cesty. Věříme, že pracovala pouze s nevědomým impulzem a nezahrnula do tvůrčí činnosti vědomou reflexi, která by přemostila nezbytný úsek od potřeby vyjádřit nějaký silný aspekt prožitku k potřebám textu a jeho soudržnosti. V těchto situacích je vhodné autora na podobná místa upozornit, nechat ho verbalizovat vše, co je v metafoře obsažené (emoce, atmosféra, zvukomalba) a pak ho přimět najít vhodnější výraz. Tímto postupem se vyhneme redukci, která by nutně nastala, pokud bychom se uchýlili pouze k racionální analýze a odsoudili celý obraz kvůli tomu, že nedává smysl.

Pokud se touto problematikou zabýváme s ohledem na další rozvíjení tvůrčího potenciálu, musíme být velmi citliví k jednotlivým projevům, protože nedostatečná, stejně jako přílišná reflexe napsaného může finálnímu výstupu i tvůrci uškodit. V kurzech se osvědčil postup zachovávání obojího. Textu, který nebyl vědomě usměřňován, i textu, který usměrněn byl. Autor cizeluje finální podobu textu s úmyslem zachovat obojí v rovnováze, tedy setrvat u autentické vize, která není příliš redukována rozumem, ale nenechat se strhnout přívalem nevědomých představ bez vědomého třídění. Jakkoliv se zdá být popis tohoto postupu vágní, stačí se držet principu, kdy zahrnujeme obojí vzhled tak, aby jednotlivé složky byly ještě součástí celku, aby je celek pojal a nevylučoval. Pokud něco úplně vyloučíme, např. pokud bychom v ukázce Elišky Hrbáčkové zavrhlí slovo „spáry“ bez toho, abychom se pokusili zachovat to, co evokují, vystavujeme se riziku redukce. Pokud naopak problematickou složku (slovo, obraz, metaforu, větu atd.) na základě vědomé reflexe přetvoříme tak, že zachováme intenzitu nevědomého podnětu, získáváme přínos obojího. Toto samozřejmě vyžaduje citlivé a pozorné třídění, školeného učitele/lektora a respekt k tvůrci, finálnímu výstupu i k samotnému procesu tvorby.

19) Autorka Eliška Hrbáčková souhlasila se zveřejněním textu.

Dalším zajímavým fenoménem, který s předloženými tezemi souvisí, je automatické vnímání verbálních konstrukcí, které buď tvůrce mechanicky používá ve svých textech, aniž by je dále refletoval, nebo podobným způsobem čte notoricky známé a tím pádem vyprázdňené texty. Na jednom semináři byl studentům předložen Máchův *Máj*. Bylo až zarážející vidět, jak se ze známých slov vytratil smysl, jak studentům nepovolila zarytá znalost prvních několika veršů proniknout hlouběji do textu. Zajímavou metodou, která umožní opět výraz „otevřít“, protože zprostředkuje bytí v chaosu, je vytvoření negativu²⁰. Hledání kontrastů na různých úrovních (verše, slova, zvukomalby, atmosféry), otevírá text v celé jeho hloubce. Tvůrci mají možnost dostat se ke smyslu skrze jeho opak. V případě automatismů tvůrce²¹ mechanicky vkládá výrazy do celku a není si vědom toho, co skutečně představují. I zde se tedy v určitém smyslu uplatňuje role nevědomí. Opakováním nezvědoměného se vytváří clona, která brání hlubšímu pochopení. V těchto případech je z metodického hlediska dobré tento nevědomě využívaný „řád“ rozbít a umožnit tvůrci, aby jej poskládal znovu a vědomě.

Je podstatné, aby jedinec neztratil kontakt s nevědomím a aby se neodklonil od podstaty toho, co chce vědomě sdělit. V tvůrčím procesu se musí počítat i s anticipací čtenáře, se kterým chce autor svou zkušenost sdílet. V tomto ohledu je ovšem nutné zmínit, že ke sdílení může dojít i verbalizací nevědomých obsahů, protože tyto mohou čerpat z nevědomí kolektivního, ne pouze osobního, jak se ukázalo např. ve spojení motivu Smrtky a motivu jitrnice v semináři tvůrčího psaní.

Závěr

Akt tvorby je komplexní fenomén, při kterém je stejně podstatná účast vědomí i nevědomí. Chtěli jsme poukázat na možnost systematické práce s oběma, protože vnímáme, že se obecně tíhne spíše k práci s oblastí vědomou.²² Jen

20) Tuto aktivitu jsem poprvé vyzkoušela v roli tvůrce v intenzivním workshopu tvůrčího psaní pod vedením Jaromíra Typlta.

21) Tvůrcem v tomto ohledu chápeme i čtenáře.

22) V současné době se při uvažování o tvůrčí činnosti klade důraz na výstup a na to, aby byl vhodný s ohledem na určitý kontext, např. Colin Martindale tvrdí, že „tvůrčí myšlenka je originální a náležitá (appropriate) v situaci, ve které vzniká“ (přel. Kateřina Kováčová, MARTINDALE 2010: s. 137). Podobně Zbyněk Fišer nahlíží tvořivost „jako aktivitu, jejímž výsledkem je originální, společensky přínosný, hodnotný produkt. Produkt tvůrčí činnosti – předmětné či mentální povahy –, který slouží egoistickým, podmanitelským, nehumánním cílům a na úkor druhého člověka, je morálně pochybený a eticky nepřijatelný. Humánně jednající tvůrce využívá svou kreativitu k tvoření pozitivních

propojením a vzájemnou interakcí obou oblastí je podstata nahlížená v textu dostatečně přesvědčivá a současně „dráždivá“ svým vyzněním k tomu, aby podnítila komunikaci i směrem zpět do oblasti nevědomí a aby byla tímto prostředím přijata jako jedna z plnohodnotných alternativ v již vytvořené struktuře synkretické vize. Můžeme dokonce uvažovat o tom, že zde dochází k vědomému zásahu do nevědomých struktur, tedy k aktivní práci, která by jednou mohla přispívat i k systematickému rozvoji osobnosti.²³

Pokud je skutečně nevědomí vše, čeho si člověk v daném momentě není vědom, tak by vědomá tvůrčí práce měla spočívat v rozlišování mezi hodnotnými a nehodnotnými nevědomými obsahy, přičemž hodnotu lze z literárního hlediska posoudit ve vytvořeném textu. Bylo popsáno, že nevědomí se v tvůrčím procesu projevuje různými způsoby, což může být patrné i v literárních výstupech. S ohledem na Jungovo nejširší vymezení²⁴ můžeme říci, že nevědomí může být vnímáno jako vše, co vědomím prostě jen neprochází. Pro tuto práci je podstatné, že to může být vše, co vložíme do textu bez konfrontace s vědomím. Z hlediska literární tvorby je důležité si připustit, že to mohou být i zmechanizované a automaticky používané fráze a schémata, která zabraňují dostat se do podstaty jevu. V práci byly s ohledem na tyto závěry navrženy postupy, které je možno uplatnit v kurzech tvůrčího psaní, pokud se nevědomí projeví v textu v některé ze zmíněných možností.

PRAMENY

HALAS, František
1948 *Sepie* (Praha: Fr. Borový)

výstupů. Má zodpovědnost za svůj tvůrčí produkt“ (FIŠER 2012: 11). Vzhledem k tomu, co všechno se v nevědomí může odehrávat, míníme, že jde o upřednostnění vědomých procesů, při kterých třídíme, a zcela do pozadí zájmu se zde dostává složka nevědomá, která se k podobně laděným úvahám vůbec nemůže vztahovat. Problematický je i koncept „originality“, jak bylo ukázáno výše na ztvárnění Smrtky. Souhlasíme, že tyto mantinely mají svá opodstatnění, zejména ve vzdělávacím procesu. Současně vnímáme, že tvořivost tato vymezení dalece přesahuje a že systematická a důkladně promyšlená práce s oběma složkami – vědomou i nevědomou – je pro rozvoj tvořivosti v jakémkoliv kontextu přínosná.

- 23) Vhled do této problematiky přesahuje možnosti příspěvku a pole našeho dosavadního zájmu. Další práci v této oblasti ovšem považujeme s ohledem na rozvoj oboru tvůrčího psaní v různých kontextech za podnětnou a inspirující.
- 24) Jung definuje nevědomí takto: „[...] všechno, co vím, na co však momentálně nemyslím; všechno, čeho jsem si byl kdysi vědom, nyní však je zapomenuto; všechno, co je vnímáno mými smysly, ale mým vědomím nepovšimnuto; všechno, co bezděčně a bez pozornosti, to znamená nevědomě cítím, na co myslím, vzpomínám, co chci a činím; všechno budoucí, co se ve mně připravuje a teprve později se dostane do vědomí – to všechno je obsahem nevědomí“ (JUNG 1997: 29–30).

- HEJDA, Zbyněk
1992 *Lady Felthamová* (Praha: KDM)
- RIEDLBAUCHOVÁ, Veronika
2014 *Noc bez hlavy* (Praha: Literární salon)
- ŠIKTANC, Karel
1995 *Hrad Kost* (Praha: Mladá fronta)

LITERATURA

- ADDISON, N. and BURGESS, L. (eds.)
2015 *Learning to Teach Art and Design in the Secondary School*, 3rd edition (New York: Routledge)
- BACHELARD, Gaston
2010 *Poetika snění* (Praha: Malvern)
- BORECKÝ, Vladimír
2003 *Porozumění symbolu* (Praha: Triton)
- CAUDWELL, Hugo
1953 *The Creative Impulse in Writing and Painting* (London: Macmillan & Co.)
- DACEY, John S. a LENNON, Kathleen
2000 *Kreativita* (Praha: Grada)
- EHRENZWEIG, Anton
2011 *The Hidden Order of Art*, e-book (London: Phoenix Press)
- FIŠER, Zbyněk
2001 *Tvůrčí psaní. Malá učebnice technik tvůrčího psaní* (Brno: Paido)
- FIŠER, Zbyněk a kol.
2012 *Tvůrčí psaní v literární výchově jako nástroj poznávání* (Brno: Masarykova univerzita)
- FISCHEROVÁ, Sylva – STARÝ, Jiří (eds.)
2006 *Původ poezie: proměny poetické inspirace v evropských a mimoevropských kulturách* (Praha: Argo)
- FREUD, Sigmund
2003 *Výklad snů* (Pelhřimov: Nová tiskárna)
- ISER, Wolfgang
2009 *Jak se dělá teorie* (Praha: Karolinum)

JUNG, Carl Gustav

1997 *Archetypy a nevědomí*. Výbor z díla C. G. Junga; sv. 2, PLOCEK, Karel – BARZ, Helmut (eds.) (Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka)

JUST, Michal

2006 „Pratibhá. Básnická intuice u Abhinavagupty“, in *Původ poezie: proměny inspirace v evropských a mimo-evropských kulturách*, FISCHEROVÁ, Sylva – STARÝ, Jiří (eds.) (Praha: Argo)

KRÁL, Oldřich

2006 „Vědomí básně a vědomí básníka ve staré Číně“, in *Původ poezie: proměny poetické inspirace v evropských a mimoevropských kulturách*, FISCHEROVÁ, Sylva – STARÝ, Jiří (eds.) (Praha: Argo)

LAKOFF, George – JOHNSON, Mark

2002 *Metafory, kterými žijeme* (Brno: Host)

MARTINDALE, Colin

2010 „Biological Bases of Creativity“, in *Handbook of Creativity*, STERNBERG, R. J. (ed.) (New York: CUP), s. 137–152

WARD, Thomas B. – SMITH, Steven M. – FINKE, Ronald A.

2010 „*Creative Cognition*“, in *Handbook of Creativity*, STERNBERG, R. J. (ed.) (New York: CUP), s. 189–212

Mgr. Kateřina Kováčová, Ph.D., 240620@muni.cz, Centrum jazykového vzdělávání, Masarykova univerzita, Brno, Česká republika / Language Centre, Masaryk University, Brno, Czech Republic



Toto dílo lze užit v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.