

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Pedagogická Fakulta

Katedra Psychologie



DIPLOMOVÁ PRÁCE

Významy tvorby v životě výtvarných umělců

Autor:

Bc. Mariana Botková

Vedoucí práce:

Doc. PhDr. Vladimír Chrz, CSc.

Praha 2016

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci „Význam tvorby v životě výtvarných umělců“ vypracovala samostatně a jenom s použitím v práci uvedených pramenů a literatury.

V Praze, dne 7.7.2016

.....
Mariana Botková

Poděkování

Mé poděkování patří Doc. PhDr. Vladimíru Chrzovi, CSc. za odborné vedení diplomové práce, při kterém se mi pokaždé dostalo vstřícných a ochotných odpovědí na e-mailovou komunikaci a v průběhu konzultací cenných nápadů i připomínek. Děkuji také všem účastníkům výzkumu, kteří k našemu rozhovoru přistoupili s vřídností, snahou a otevřeností. Můj vděk náleží i mé nejbližší rodině a příteli za jejich velikou podporu, kterou mi v mém studiu vždycky poskytovali.

Abstrakt

Stěžejní problematikou předložené diplomové práce je umělecká tvorba a její významy v životě výtvarných umělců. Toto téma zkoumá ve dvou rovinách – teoretické a výzkumné.

První část práce přibližuje významy umělecké tvorby tak, jak byly popsány sedmi předními psychologickými směry. Druhá část práce mapuje otázku významů tvorby realizací a zpracováním kvalitativních polostrukturovaných rozhovorů se třemi výtvarnými umělci. Jako doplňující zdroje informací jsou použity textové a obrazové dokumenty.

Prvotním výsledkem analýzy a interpretace dat jsou tři tzv. vnitřní příběhy tvorby jako souhrn subjektivně důležitých témat vztahujících se k tvorbě jednotlivých malířů. Konečným výsledkem je komparace těchto příběhů s vybranými psychologickými přístupy, srovnání příběhů navzájem a integrace odlišných psychologických pojetí v rámci existujícího modelu sedmi významů umělecké tvorby (De Botton, Armstrong, 2014).

Klíčová slova: význam, tvorba, umění, smysl, hodnota

Abstract

This thesis is questioning the meanings of artistic creation. It is divided into two parts – theoretical and empirical. The first part introduces the topic through seven fundamental psychological approaches. The second part tracks the question *of the meanings of artistic creation* using qualitative half-structured interviews with three painters. During the interview analysis and interpretation, additional text and image documents are included as supplementary sources.

Subjectively important topics that are linked to individual's artistic creation formed their so-called internal story of creation as the first output of analysis and data interpretation. Moreover, all three stories are compared with psychological approaches within the model of De Botton and Armstrong (2014), extended by a mutual comparison among artists and unification of various psychological approaches.

Key words: creation, meaning, art, purpose, value

Obsah

1	ÚVOD.....	1
I.	TEORETICKÁ ČÁST.....	3
2	Umělecká tvorba očima psychologů.....	3
2.1	Hlubinné nazírání na (výtvarnou) uměleckou tvorbu.....	3
2.1.1	Psychoanalytický přístup S. Freuda.....	3
2.1.2	Analytický přístup C. G. Junga.....	5
2.2	Psychosociální přístup E. S. Fromma.....	9
2.3	Fenomenologické nazírání na (výtvarnou) uměleckou tvorbu.....	11
2.3.1	Existenciální přístup V. E. Frankla.....	12
2.3.2	Humanistický přístup C. R. Rogerse.....	14
2.4	Gestaltické nazírání na (výtvarnou) uměleckou tvorbu.....	18
2.5	Kognitivní nazírání na (výtvarnou) uměleckou tvorbu.....	20
2.6	Závěrem teoretické části.....	22
II.	EMPIRICKÁ ČÁST.....	23
3	Výzkumná oblast, výzkumný problém, cíle a otázky.....	23
3.1	Hledání výzkumné oblasti aneb reflexe vývoje vlastního zájmu.....	23
3.2	Stanovení výzkumného problému, cílů a otázek.....	24
4	Výzkumné paradigma.....	25
4.1	Získávání dat.....	27
4.2	Výběr výzkumného souboru.....	29
4.3	Záznam dat.....	32
4.4	Ochrana účastníků aneb etické aspekty.....	32
5	Výzkumný soubor a výzkumné podmínky.....	33
5.1	Umělec pan Němec.....	33
5.1.1	Podmínky rozhovoru s panem Němcem.....	33
5.1.2	Kdo je pan Němec?.....	33

5.1.3	Reflexe po realizaci rozhovoru	34
5.2	Umělec Martin.....	34
5.2.1	Podmínky rozhovoru s Martinem.....	34
5.2.2	Kdo je Martin?	35
5.2.3	Reflexe po realizaci rozhovoru	35
5.3	Umělkyně Sára.....	35
5.3.1	Podmínky rozhovoru se Sárrou	35
5.3.2	Kdo je Sára?.....	36
5.3.3	Reflexe po realizaci rozhovoru	36
6	Reflexe výzkumníka	36
7	Zpracování dat.....	37
7.1	K pojmům analýzy a interpretace dat	37
7.2	Samotný postup analýzy a interpretace.....	38
8	Vnitřní příběhy tvorby výtvarných umělců.....	50
8.1	Vnitřní příběh tvorby malíře pana Němce aneb s nohama na zemi a hlavou ve vesmíru	50
8.1.1	Téma děti	50
8.1.2	Téma osamocení a jedinečnosti.....	52
8.1.3	Témata tvorby – žena, krajina, ornament	53
8.1.4	Téma opozičního postoje.....	55
8.1.5	Shrnutí vnitřního příběhu tvorby pana Němce.....	60
8.2	Vnitřní příběh tvorby malíře Martina aneb tvorba světla (ve tmě).....	60
8.2.1	Téma niternosti a emocionality	60
8.2.2	Téma docenění.....	62
8.2.3	Téma zájmu o lidi a jejich názory.....	66
8.2.4	Téma paradoxu	68
8.2.5	Téma výzvy.....	69
8.2.6	Téma odpovědnosti.....	70

8.2.7	Shrnutí vnitřního příběhu tvorby Martina	72
8.3	Vnitřní příběh tvorby malířky Sary aneb tvorba jako práce s emocemi a se vzpomínkami	72
8.3.1	Téma emocí v tvorbě	72
8.3.2	Téma vzpomínek v tvorbě	74
8.3.3	Téma důležitosti školy	75
8.3.4	Téma přizpůsobování a ovlivňování.....	75
8.3.5	Téma neustáleho vývoje tvorby.....	78
8.3.6	Téma osobitosti tvorby.....	79
8.3.7	Shrnutí vnitřního příběhu tvorby Sary.....	82
9	Významy tvorby aneb „tvorba jako“	83
9.1	Zapamatování.....	83
9.2	Nalezení naděje	84
9.3	Prožitek utrpení.....	84
9.4	Kompenzace	85
9.5	Sebepoznání.....	86
9.6	Růst	86
9.7	Docenění.....	87
9.8	Souhrn	87
III.	DISKUZNÍ ČÁST	88
10	Významy tvorby.....	88
10.1	Tvorba jako způsob zapamatování – Freud, Jung, K(B)T, Rogers	88
10.2	Tvorba jako nalézání naděje - Frankl.....	90
10.3	Tvorba jako prožití utrpení – Fromm, Rogers, Freud, Frankl, Jung, (Maslow)	92
10.4	Tvorba jako kompenzace – Freud, Rogers, Jung, Gestalt, Fromm.....	96
10.5	Tvorba jako sebepoznání – Jung, KP, Gestalt	98
10.6	Tvorba jako nástroj růstu – Freud, KP, Frankl, Rogers.....	101
10.7	Tvorba jako docenění všednosti – Frankl, Gestalt	103

11	Limity výzkumu	105
12	Přínos práce.....	106
13	ZÁVĚR	107
14	Literatura a použité zdroje	109

1 ÚVOD

Každý typ cíleně udržovaného vztahu se vyznačuje přítomností konkrétního smyslu, hodnoty neboli významu. Ať už bychom mluvili o vztahu mezi lidmi, zvířaty nebo rostlinami v přírodě, vztahu neživotných věcí či vztahu člověka k čemukoli hmotnému nebo nehmotnému. Předmětem zájmu předložené práce je právě poslední typ vztahu. Specificky tato diplomová práce mapuje vztahování se výtvarného umělce ke své tvorbě. Zaměřuje se tak na porozumění osobního významu tvorby, tedy jeho hodnoty a smyslu pro samotné tvůrce.

Problematice umění a jejího významu pro umělce bylo předními autory psychologických teorií věnováno do dnešní doby hodně prostoru. Oblast, která je naopak dosud psychologii opomíjená, je testování těchto konceptů a zároveň porozumění hodnotě tvorby pro žijící, konkrétní umělce. Cílem této práce se tak stalo prozkoumání významů, které své tvorbě umělci připisují a jejich srovnání s existujícími psychologickými přístupy k tvorbě.

K psychologickému zkoumání umělců mě na samém začátku přivedla možnost navázání na mou bakalářskou práci zabývající se interními a externími činiteli motivujícími pro dráhu umělce. Prací se stejnou skupinou lidí jsem tak měla možnost poznat umělce z jiného úhlu a tudíž komplexněji. Konkrétní výtvarné umělce jsem si vybrala z několika důvodů. Prvním bylo, že jsem chtěla zvolit jenom jeden projev umělecké činnosti, jelikož vybrat jich více by znamenalo, vzhledem k jinému procesu tvořivé činnosti, také značně rozdílná data a potažmo zkoumání výrazněji odlišných „světů“, zkušeností a skutečností. Druhým důvodem, proč jsem nezvolila jiný projev tvorby, ale právě ten výtvarný, spočíval v mé osobní zvědavosti pochopit a poodhalit právě tenhle typ tvůrců, který byl z mých osobních zkušeností i vědomostí opředen jaksi záhadnou, svéráznou a vždy osobitou osobností, vztahováním se a vnímáním, které se s nimi vždycky jaksi pojilo. Jejich svět z mého pohledu stál jaksi uprostřed světa běžného a patologického, a tím mi přišel zajímavý.¹ A proto i přes to, že se sama aktivněji žádné tvořivé činnosti nevěnuji, byla jsem vedena právě zájmem o nahlédnutí do světa lidí, které jsem mohla potkat, což pro mne znamenalo vždycky klást si otázky po jejich osobitosti, jedinečnosti a specifičnosti. Na druhé straně byla předpokladem pro možnost

¹ Studium literárních zdrojů jsem zjistila, že tento můj pohled není nijak výjimečný, ale naopak kulturně sdílený – Čermák a Chrz (in Miovský, Čermák, Chrz a kol., 2010) mluví o archetypu šíleného umělce, který v dnešní společnosti převládá, a kterému proto čelí nebo se do něj stylizují i samotní umělci.

porozumět jejich světu moje otevřenost a zájem o umělecké produkty různého druhu od kreseb, maleb, přes hraní a zpívání, tanec, odívání až k estetice jako takové.

Předložená práce začíná teoretickou částí, ve které je smysl a význam umělecké tvorby přiblížen z pohledu sedmi základních psychologických směrů. Následuje empirická část, kde jsou kvalitativním způsobem zpracována data tří umělců získaná zejména rozhovory, ale také prací s jejich textovými a obrazovými dokumenty. Práce pokračuje teorií významu tvorby tak, jak ji pojali filozofové Alain de Botton a John Armstrong (2014). Jejich schéma sedmi významů je použito v diskuzní části pro sumarizaci výsledků této diplomové práce. Práce ústí v propojení nálezů uvnitř teoretické a praktické části práce a tím k jejich vzájemné komunikaci.

I. TEORETICKÁ ČÁST

2 Umělecká tvorba očima psychologů

Záměrem této teoretické části je přiblížit vnímání tvorby, tvořivých lidí, umění a umělců pomocí nejrozšířenějších psychologických směrů. Cílem není snaha o hledání jediné nejkompaktnější definice tak, jak se o ni snaží psychologie umění. Ani jedna z definic psychologů umění nemůže obsáhnout pestrost pohledů jednotlivých psychologických směrů, které jsou často kontradiktorní. Tak, jako v psychologii umění, ani u jednotlivých psychologických směrů neexistuje a nemůže existovat jednotnost v chápání nastolené problematiky. I když úsilí psychologů umění považuji za důležité, není to směr, kterým se chce tato teoretická část ubírat – směrem ke kořenům, ze kterých se při chápání umění a umělců v psychologii (umění) vychází.

Umění a tvorba budou dále přiblíženy z hlediska hlavních psychologických směrů, kde jejich dělení bylo inspirováno členěním Plhákové (2008), částečně však pozměněno. Postupně bude představených sedm přístupů: hlubinný (psychoanalytický a analytický), psychosociální, fenomenologický (existenciální analýza, humanismus Rogerse), gestaltický a kognitivní. Ze základních přístupů jsem vynechala psychologický přístup biologický (tamtéž) zkoumající lidský mozek a genetiku, a který se proto ubírá jiným směrem než je cíl této práce.

Tato teoretická část přináší prostřednictvím rozmanitých psychologických přístupů ucelený přehled postojů významných psychologů k umění a k tvůrcům, čímž usiluje porozumění, jak jednotliví představitelé psychologických směrů chápou smysl a význam umělecké tvorby.

2.1 Hlubinné nazírání na (výtvarnou) uměleckou tvorbu

2.1.1 Psychoanalytický přístup S. Freuda

Zkoumáním výtvarné umělecké tvorby se zakladatel psychoanalýzy Sigmund Freud (1856 – 1939) věnoval v rámci své studie malíři a vědci Leonardovi da Vinci (1991), ze které vychází psychoanalytická teorie o původu tvořivosti.

Jak je pro Freuda charakteristické, k pochopení osobnosti da Vinciho mu slouží analýza pudové složky. Leonarda popisuje jako frigidního, což dokládá i jeho výrokem, kde sex popisuje jako něco odporného. Jeho nezájem o sexualitu v životě i tvorbě si Freud vysvětluje výměnou velké vášnivosti za velkou touhu po poznání, která se projevuje u Leonarda jako

umělce i vědce. Freud přichází s tvrzením, že u Leonarda došlo k sublimaci – přeměně větší části libida za touhu po poznání. Příčinou bylo zatlačení sexuální zvědavosti, která byla mazlivou výchovou předčasně probuzená. Malá část libida, která zůstala ve vlastních službách, vedla k tzv. ideové homosexualitě, jelikož Leonardo byl sexuální abstinents.

Svou teorii dokazuje Freud především na interpretaci jedné Leonardovy vzpomínky z dětství. Leonardo v ní mluví o supovi, který přiletěl k jeho kolébce a kdy vsunul ocas supa do úst. Freud poukazuje na pasivně homosexuální povahu vzpomínky a domnívá se, že nešlo o vzpomínku, ale o fantazii umístěnou do dětství. V egyptské mytologii, kterou Leonardo podle jeho mínění ovládal, byl sup symbolem mateřství a měl jenom samičí pohlaví. Nachází paralelu s Leonardovým raným dětstvím bez otcovské postavy. Supa identifikuje jako matku, ocas jako matčin prs². Pokračuje informací, že ocas je také jiné označení pro penis. Tady si opět pomáhá mytologií a říká, že mateřské božství bylo zobrazováno s ženskými prsy a penisem. To je zase paralela dětského přesvědčení chlapců, že jejich matka má penis jako oni. Leonardův vztah k matce v raném dětství byl dle Freuda silně erotický. Takový typ vztahu je jednak vyvolán i podporován matkou, která se s dítětem příliš mazlila a předčasně probudila jeho sexuální pud, a jednak neúčastí otce na výchově. Lásky k matce je pak zatlačena tím, že se potomek staví na její místo – ztotožňuje se s ní a miluje muže, kteří jsou obnovením jeho jako dítěte a které miluje způsobem, jak jej milovala matka. Freud přichází i s poukazem na vliv dispozičních činitelů homosexuality, což podle něj vysvětluje fakt, že velký počet jeho pacientů, u kterých byly stejně nastavené podmínky, se homosexuálně neprojevovali.

I známý úsměv na obraze *Mony Lisy* interpretuje jako matčin zdrženlivý, ale zároveň smyslný úsměv, který si Leonardo z dětství dobře pamatuje. Za důsledek problematického vztahu s otcem považuje jeho odmítání autorit, což Leonardovi ve vědě umožnilo dosáhnout inovativních výsledků. Jako poslední typickou charakteristiku Leonarda nachází hravost a dětinskost, jež se u něho projevovала po celý život, kterou si vysvětloval jako neochotu rozloučit se s dětstvím plným libých zážitků (tamtéž).

Freud přišel s faktorem sublimace pudů resp. pregenitální fixace, jako zdrojem tvořivosti u Leonarda a podobně vysvětloval tvořivost všech typů umělců – např. básníků a poetů, kterým se v rámci svých studií věnoval také, jak si o tom v krátkosti povíme níže. Psychoanalytické pojmání tvorby tak mluví o frustraci nenaplněných potřeb jako zdroje vášně pro tvorbu.

2 Tento Freudův výklad, který stavěl na vzpomínce supa v ústech malého Leonarda, byl později konfrontován se zjištěním, že se nejednalo o supa, ale o luňáka, čímž mizí mytologicko-symbolická interpretace významu supa jako matky. Také bylo poukázáno na to, že v době, kdy Leonardo žil, bylo v legendách zvykem zobrazovat dotek ptáka dětských rtů jako znamení budoucí slávy a úspěchu (Schapiro, 2006).

Umění je chápáno jako terapeutický prostředek odstraňující nevědomé konflikty a chránící před sklouznutím do neurózy (Vygotskij, 1981). Na druhé straně je neurotičnost podle Freuda charakteristická pro celé lidství a umění má pak funkci dočasně uspokojit lidská sexuální a agresivní pudová přání, kterých se člověk ve snaze začlenit se do společnosti, zřekl (Černoušek, 1997).

Freudovými tvrzeními o sublimaci jako motivaci k umělecké tvorbě se ve své průlomové studii výtvarných umělců zabýval psychiatr Drvota (1973). Na základě svého výzkumu poukázal na cílené využívání a zvyšování neurotické tenze některými umělci, čímž konfrontoval Freudovu tezi, podle které slouží umělecká tvorba redukci neurotického napětí. Drvota rozlišil uměleckou tvorbu podle toho, jestli je neurotická tenze využívána a zachycena nebo naopak potlačována resp. popírána a pojmenoval tak dva protikladné typy umělecké tvorby: typ dezintegrativní, kdy je využívána a typ integrativní, spočívající v popírání tenze.

Freud s uměním spojoval kromě obranného mechanismu sublimace také kompenzaci. V rámci své práce *Básník a lidská fantazie* (1990) poukazuje na totožný původ fantazií denního snění a nočních snů. Ve fantaziích inspirujících umělce shledává vzpomínky na nesplněná dětská přání – přání erotická a ctižádostivá, egoistická. Freud rovněž nachází paralelu mezi podstatou umělecké tvorby a dětské hry, a proto jak umělec, tak dítě *vytváří fantazijní svět, který bere velmi vážně. Umělecká tvorba je (...) pokračováním a náhražkou někdejší dětské hry* (s. 82, 88).

Freudova teorie obecně poukazovala na důsledky zážitků raného dětství pro další vývoj každého člověka a na význam vztahů s rodiči pro způsob vztahování se k sobě, druhým lidem a ke světu (Černoušek, 1997). Tento důraz se na rané období se objevil i v psychoanalytickém pojetí umělecké tvorby. Freud přišel s významem úlohy nevědomí, tužeb z něho pramenících, vedoucích k obranným mechanismům sublimace a kompenzace a s chápáním primárních sexuálních, ale také agresivních pudů jako zdroje tvořivosti, čímž se mimo jiné opomíjela role vědomí a sociálních i dobových faktorů (co a jak se v té které době potlačuje (Vygotskij, 1981)). Tvorba byla pro Freuda známkou poruchy neboli patologie a umění tak bylo chápáno jako „symptom“ (Freud, 1990).

2.1.2 Analytický přístup C. G. Junga

V Jungově (1875 – 1961) pojetí umělecké osobnosti jsou důležité následující pojmy, které budou postupně vysvětleny: psyché, osobní a kolektivní nevědomí, komplexy, archetypy, bytostné já, individuace, aktivní imaginace, transcendentní funkce, extraverte, introverte, mandala a symbol.

Carl Gustav Jung navázal na Freuda v přesvědčení o existenci nevědomých sil duševního života. Freudovo pojetí nevědomí Jung rozšířil a rozlišil dvě jeho složky: získané osobní a zděděné kolektivní nevědomí. Obě dvě, společně s vědomým já (egem) a bytostným já spojujícím vědomí s nevědomím, tvoří čtyři části osobnosti, kterou Jung pojmenoval psyché. Nevědomí je u Junga – na rozdíl od Freuda – chápáno pozitivně, jako nástroj k osobnostnímu růstu (Drapela, 2011). Stejně jako tomu bylo u Freuda, je i tady pramenem tvořivosti, a proto si jeho jednotlivé části popíšeme blíže.

Osobní nevědomí je tvořeno komplexy, které nemají negativní význam a spojují *specifické představy a vzpomínky s často ambivalentní emocí či afektem*. (Skála in Vybíral, Roubal, 2010, s. 305). Kolektivní nevědomí, neboli jeho obsah, je stejný u všech lidí, obsahuje zkušenosti našich předků a je složeno z pudů a archetypů. Pudy jsou impulzem k jednání v určité situaci, archetypy rozhodují o tom, jak této situaci rozumíme. Archetypy jsou zděděné vzorce vnímání, chápání a chování, které se symbolicky projevují v umění, mýtech, pohádkách nebo aktivní imaginaci. Rozlišujeme čtyři hlavní archetypy, které se vyskytují v párech, jsou jimi: já a stín, persona a obraz duše (anima nebo animus). Poznáváme je skrze sny, obrazy a symboly objevující se v situaci neuspokojeného přání či nadměrné jednostrannosti. Toto vynoření do vědomí zajišťuje tzv. transcendentní funkce (Hyde, Mc Guinness, 2001).

Transcendentní funkce je pojem vázaný na proces aktivní imaginace. Jde o funkci umožňující individuaci prostřednictvím procesu aktivní imaginace, funkci umožňující setkání protikladných pozic psyché a tím posun na vyšší stupně bytí s konečným cílem dosažení celistvosti a úplnosti, dosažení archetypu bytostného Já (Jung, 1997 in Chrz, 2011). Individuace znamená stupňovitý posun v archetypech, který by měl být cílem a smyslem života člověka středních let (35-40 let (Kratochvíl, 2006)). Individuace je cestou od já *ke bytostnému Já schopnému sdílení, participace, tj. skutečného vztahu ke „druhému“ v širokém slova smyslu (tj. „druhému“ vnitřnímu i vnějšímu* (Chrz, 2011, s. 55)).

Tuto cestu podnikl Jung sám na sobě ve věku kolem čtyřiceti let, kdy začal psát svou Červenou knihu. V době, kdy ve snaze o záchranu své psyché před roztržštěním začal na sebe praktikovat aktivní imaginaci – proces zaznamenávání svých myšlenek, fantazií a obrazů. Toto zaznamenávání je komunikací vědomé s nevědomou psyché. Komunikace s nevědomím znamená také pasivitu vědomého já, které naslouchá přirozené, spontánní promluvě nevědomí a tuto aktivitu pak zaznamenává v podobě slov a obrazů. Jde o konfrontaci s nevědomím spočívající ve ztvárnění a porozumění jeho obsahům a v emočním vybití těchto obsahů. Je to proces snižující destruktivní působení nevědomí, které se jinak

nedostává ke slovu, proces integrující protiklady a proces objevení duševního středu (Chrz, 2011).

Aktivní imaginace je proces stojící na pomezí psychoterapie a umění, ale není ani jedním, ani druhým (Jung, 1997 in Chrz, 2011). Dle mého pochopení tohoto procesu jde o neřízený, autonomní typ tvořivosti. Jeho výsledkem byl mimo jiné ohromný počet obrazů, častokrát mandal, kterým Jung věnoval i jednu ze svých prací nazvanou Mandaly – obrazy z nevědomí (1998).

Mandala jako symbol bytostného Já (Hyde, Mc Guinnes, 2001) je obraz ve tvaru kruhu. Důležité je znázornění kruhového středu, ke kterému směřují všechny prvky. Tato cesta ke středu, k individuaci, v sobě ukrývá léčivý potenciál sjednocování všech protikladů směřováním k jednotě. Podmínkou pro to je spontánní produkce obrazů (Jung, 2008).

Jung odmítl Freudovo pojetí libida jako pudové duševní energie a chápal je jako duševní energii vůbec, na základě které rozlišil dvě psychologické zaměření osobnosti: typ extravertní a typ introvertní, podle toho, jestli je energie člověka zaměřena navenek na objekty – extravert, nebo na svůj vnitřní svět – introvert (Hyde, Mc Guinnes, 2001). Tímto rozdělením byl inspirován i výše uvedený Drvotův (1973) výzkum. Podle jeho výsledků extrovertnější výtvarný umělec volí pro svá díla častěji taková znázornění a objekty, které vyvolávají obecně kladné reakce (např. člověk, sociální interakce, krajina v denním světle, zvířata atp.) a umělec introvertní pak ty budící emoce negativní (např. rozkládající se lidská mrtvola, mrtvola zvířete, destruované předměty atp. (tamtéž)).

Jung vytvořil typologii umělců rozlišením dvou rozličných způsobů tvorby. I když typy vyčlenil v rámci své studie o spisovatelích, je možné je najít u všech druhů umění. Inspirován Schillerovým dělením sentimentálního a naivního typu připsal charakteristiky prvního typu introvertnímu umělci, druhého označil jako extrovertního. Obě polohy se mohou stejně tak vyskytovat u jednoho a toho samého umělce. Introvertní typ tvořivosti vyvěrá z autorovy vůle, z vlastního uměleckého záměru – tvorba vyjadřuje přesně to, co umělec vyjádřit chtěl, je prosazováním vlastních záměrů a cílů, je subjektivní (Jung, 1978).

Při extrovertním typu tvořivosti nemá subjekt nad procesem tvorby kontrolu - „pouze“ odpovídá a podřizuje se požadavkům objektu. Jeho vědomá mysl je ohromena proudem myšlenek a obrazů, které neplánoval vyjádřit či sdělit. Cokoli, co by umělec chtěl přidat, je zamítnuto a to, co zamítal, se mu vrací zpátky. Je mu dovoleno pouze poslechnout přicházející impulzy a následovat je tam, kam ho vedou. Přichází a odchází nečekaně. Tento

druh tvořivosti je součástí nevědomé psyché a nazývá ji autonomním komplexem (tamtéž). Pro svou symbolickou povahu byl tento způsob tvorby zájmem Jungovy pozornosti.

V jedné ze svých studií zkoumal Jung výtvarnou tvorbu, konkrétně na příkladu španělského kubisty Pabla Picassa (Jung, 1994). Podle Junga je v Picassových symbolických obrazech zachycován proces individuace člověka disponovaného schizofrenní problematikou, i když netvrdil, že musel nutně schizofrenií trpět. Jung tady rozlišuje dva druhy výtvarných děl podle typu duševní poruchy pacienta nebo dispozice jejich autora: u neurotického typu mají obrazy syntetickou, symetrickou povahu a jednotné citové ladění; schizofrenní typ tvoří obrazy disharmonické, plné citových konfliktů nebo naopak úplně chladné, vyvolávající dojem „rozervanosti“. Oba dva druhy obrazů jsou symbolické povahy. Rozdíl je pak v tom, že neurotický typ chce najít a pochopit smysl, který pak zprostředkuje recipientovi. Typ schizofrenní nemá to, co chce sdělit pod kontrolou, je smyslem přemožen a pohlcen. Takové výtvarné umění zobrazuje ošklivost, chorobnost, banalitu, grotesku nebo nesrozumitelnost.

Jelikož jsou i Picassovy obrazy symbolické, jejich pochopení je možné pouze srovnáním série obrazů, které znamenají vzdalování se konkrétnosti ve prospěch abstrakce, která je vždy výsledkem nevědomé psyché. Jung říká, že znázornění těchto obsahů zabraňuje jejich odštěpení mimo vědomí (jak se to děje u schizofrenie) a přivádění do vědomí umožňuje jejich zpracování porozuměním. U Picassa po sérii obrazů symbolizujících patologii, rozklad psyché, následují obrazy plné protikladných pozic - např. jasný - temný, bílý - černý, mužský - ženský a končí obrazy zobrazující celistvost neboli sjednocení protikladů (tamtéž).

Ve vztahu k umění se podle Junga má psychologie zabývat „pouze“ procesem tvoření, protože se jedná o psychologickou aktivitu vyvěrající z psychických motivů (tamtéž). Jelikož byl jeho profesní zájem ve velké míře upoután symboly, hledal a zkoumal je i v umění.

Symbol je u Junga vyjádřením intuitivní myšlenky, pro kterou neexistuje žádný jiný verbální nebo neverbální způsob, jak ji vysvětlit (Jung, 1978). Slova nebo obrazy jsou symbolické, když obsahují něco víc než je jenom jejich zjevný a bezprostřední význam. Zprostředkovávají totiž nevědomé obsahy, které nemohou být nikdy zcela a přesně definovány a pochopeny. Symbol nechápe jako způsob zakrývání sexuálních pudů (Freudovo pojetí), ale jako prostředek poukazující na něco dalšího - např. nůž znamená jedincovou vůli řezat (Jung, 1993). Prostřednictvím různých podob symbolů se lidem vyjevují archetypy (Jung, 1988). Symbol je permanentní výzvou pro naše myšlenky a pocity, proto je symbolické umění natolik stimulující (Jung, 1978).

Symbolické obrazy čerpají inspiraci z autonomní aktivace archetypálních, mytologických obrazů kolektivního nevědomí. *K němu [kolektivnímu nevědomí] nemůže analytická terapie dospět, protože není potlačeno ani zapomenuto, nýbrž je to vrozená možnost, kterou aktualizuje pouze tvůrčí fantazie, pokud je svobodně [pozn. spontánně] projevována.* (Perniola, 2000) Po aktivační fázi následuje fáze elaborace obrazu do konečné podoby, kdy umělec překládá obsahy kolektivního nevědomí do srozumitelného jazyka a zprostředkovává tím vědění pro lidi i národy jinak nepřístupné (Jung, 1978).

Jung ve svém analytickém pojetí posunul umění z oblasti psychopatologie do oblasti seberozvoje, kde s uměním nepracoval jako se symptomem (viz Freud), ale jako se zdrojem mnoha symbolů.

2.2 Psychosociální přístup E. S. Fromma

Přístup Ericha Fromma (1900 – 1980) je někdy zařazován mezi psychosociální teorie (Drapela, 2011), jindy je nazýván humanistickou psychoanalýzou (Morris, 1948) nebo kulturní psychoanalýzou (Kratochvíl, 2006). Sám Fromm se nesnažil své pojetí světa a člověka přesněji specifikovat. Pro jeho přístup je ovšem charakteristické propojení oboru psychologie, sociologie, filozofie, historie a etiky, které byly v centru jeho zájmu (Drapela, 2011, Kratochvíl, 2006) a vytvoření teorie člověka, která kladla největší důraz na vztahování se ke světu, resp. ke společnosti (Fromm, 2014, 1969).

Potřeba vztahování se je u Fromma základním psychologickým problémem a jako taková je zakořeněna v lidské podstatě, v našem charakteru. (Funk, 2013) Izolace člověka je proto *nesnesitelná a neslučitelná s duševním zdravím.* (Fromm, 1967, s. 51) Frommův zájem o člověka byl zájmem o sociální bytost chápající svou existenci vždy ve vztahu k druhým, k sobě samému a k realitě (Funk, 2013). Tím se vymezil vůči Freudovi, pro kterého je člověk ve své podstatě antisociální a společnost ho musí očistit od většiny vlastních impulzů tím, že člověka nutí sublimovat je do kulturně hodnotného chování. Na rozdíl od Freuda nechápe společnost a člověka odděleně, kde společnost jenom frustruje lidské pudy. *Společnost má nejen potlačovací funkci, ale také funkci tvůrčí – formuje charakterové rysy, resp. typ charakteru člověka* (Fromm, 2014, s. 24).

Charakter pojímal jako jednu ze složek osobnosti³, která je utvářena hodnotovými volbami jedince a sociokulturními podmínkami a vzniká:

3 Druhou složkou je temperament, který je dispoziční, zděděnou složkou osobnosti.

a) *osvojením si věcí a asimilací s nimi*, k čemu dochází tím, že určitou věc dostane, vezme si ji nebo ji vytvoří, nebo

b) *tím, že se dostává do vztahu k lidem (a k sobě samému)*, což je proces socializace a znamená vytvoření určité formy vztahu za specifickým účelem (hra, výchova, samotné prožití, práce, sex, obrana (Fromm, 1967, s. 50)).

Fromm vyčlenil dva typy charakteru člověka: produktivní a neproduktivní orientaci. Produktivnost chápe jako realizaci individuálních možností a předpokládá přijímání světa nebo skutečnosti takové, jaká je a zároveň její obohacování vlastní spontánní aktivitou, která je svobodná, autentická a není subjektivistická. Výsledkem činnosti produktivního charakteru⁴ jsou produktivní práce, resp. tvorba, láska a myšlení. Tady se dostáváme k tvorbě, kterou Fromm spojuje s produktivním charakterem člověka. Říká, že i když ne všichni umělci jsou tvůrčí, pravý umělec je nejtypičtějším reprezentantem produktivnosti, jsou pro něho charakteristické všechny výše uvedené znaky, a je proto *definován jako člověk, který se umí vyjádřit spontánně* (Fromm, 2014, s. 196).

Hlavní složkou této spontánnosti je láska, kterou Fromm také nazývá uměním (Fromm, 2015). Fromm ve svém pojetí umění ztotožňuje vytváření a konání, proto si může dovolit nazvat uměním i lásku nebo právě život, který je podle něho nejtěžším a nejdůležitějším uměním (Fromm, 1967). Jelikož láska i život jsou umění, platí pro ně stejné podmínky a charakteristiky jako pro každý jiný druh umění. Naučit se umění vyžaduje nejprve zvládnutí teorie a posléze její praxe, což se nakonec spojí v intuici. Umění je v pojetí Fromma těsně propojené s morálkou, jelikož pro ovládnutí umění musíme respektovat určitá pravidla (Fromm, 2015) jako:

- kázeň – tvořit, nehledíc na to, jestli se mi momentálně chce nebo ne,
- soustředění – nedělat více věcí současně,
- trpělivost – nesnažit se o rychlé výsledky,
- naléhavost – umění má být největší prioritou našeho života.

Tvůrčí činnost (i láska) pramení z potřeby překonat vědomí odloučenosti a opuštěnosti spojené s úzkostí. Jednoty se světem se v tvorbě dosahuje sjednocením s materiálem své práce (např. malíř prostřednictvím obrazu (Fromm, 2015)).

4 Na jiných místech se u Fromma setkáme s pojmáním produktivního charakteru jako tvořivé orientace, která je plně rozvinutou podobou biofilie – lásky k životu. (Fromm, 1947; Fromm, 2015)

O tvořivosti a umělcích mluvil Fromm ještě v jedné souvislosti – v souvislosti s transcendencí. Transcendence je jednou z pěti typicky lidských potřeb, kterou Fromm popisuje a kterou je možné realizovat dvěma protikladnými způsoby: kreativitou nebo destruktivitou. Uměleckou tvorbu nechápal jako projev sublimovaných pudů, ale jako pokus o transcendenci – přesáhnutí sebe samého vyplývající z vědomí člověka o tom, že *je zároveň stvořením i stvořitelem. V potřebě člověka přesáhnout své bytí spočívá kořen lásky stejně jako umění, náboženství a materiální produkce* (Fromm, 2009, s. 37-38)). Všichni, ne jenom umělci, mají potenciál tvořit – prací, tvorbou, myšlením a láskou (tamtéž). Stejně jako humanistický přístup, tak i Fromm chápe tvořivé rozvíjení jedinečných daností jako smysl i cíl lidské existence (Fromm, 1994, 1967).

Opakem tvoření je destrukce. Touha ničit je podle Fromma lidskou přirozeností stejně tak, jako je jeho přirozeností touha tvořit. Člověk není přirozeně dobrý, ale má i potenciál k ničení. Destruktivita je patologickou odpovědí na potřebu sebetranscendence a vede k utrpení člověka (Fromm, 2009).

2.3 Fenomenologické nazírání na (výtvarnou) uměleckou tvorbu

Tento přístup vznikl ve 20. století. Všechny proudy fenomenologického přístupu jsou spjaty s filozofickými kořeny fenomenologie a existencialismu, a proto jej zajímají typicky lidské aspekty žití. Tím se vymezuje vůči deterministickému pojetí behaviorismu a psychoanalýzy a zdůrazňuje možnost změny, svobodu a odpovědnost člověka. Ve srovnání s nimi připisuje příčiny chování subjektivnímu chápání vnějších i vnitřních dějů. V opozici vůči behaviorismu poukazuje na význam tvořivosti a na rozdíl od psychoanalýzy považuje za centrum lidské zkušenosti vědomí. Fenomenologickým předmětem studia je prožívání (Plháková, 2008, 2006) a proto také o umělecké tvorbě uvažuje jako o jedinečném prožitku, který nejde druhým sdělit jinak než umělecky (Kulka, 2008).

K fenomenologickému přístupu řadíme dva směry, které se vykrystalizovaly v rozličných částech světa. Oba se v psychoterapeutickém procesu soustředí na *podporování osobního růstu* s důrazem na *jedinečnost každé osobnosti*. (Kratochvíl, 2006, s. 86) Životním úkolem člověka by podle nich nemělo být přizpůsobení se prostředí. To, o co má v životě jít, spočívá v nalezení individuálního životního smyslu realizací transcendentních hodnot (logoterapie), resp. v seberealizaci, schopnosti sebeuplatnění plným prožíváním přítomnosti (rogersovská a gestalt terapie (tamtéž)).

Existenciální přístup byl vytvořen v Evropě, kde má svou osobitou podobu v daseinsanalytické a logoterapeutické psychoterapii (tamtéž). V Americe jde o existenciální psychoterapii stojící na principech existenciální filozofie a psychologie, humanistického a psychodynamického přístupu. Formována byla zásluhou zejména Rolla Maye (Nakonečný in Hoskovec, Nakonečný, Sedláková, 2003) a dnes ještě žijícího Irvina Yaloma. Existenciální psychologie se zajímá o *smysl života, osamělost, úzkost, utrpení či strach ze smrti* (Plháková, 2006, s. 207).

Humanistický přístup je označován za tzv. třetí proud psychologie následující po přístupu psychoanalytickém a behavioristickém. Vytvořený byl v USA osobnostmi A. H. Maslowa, C. R. Rogerse, Ch. Bűhlerové a několika dalších. V centru humanistického chápání lidského života stojí koncept seberealizace jako motivace jednání i životního cíle (Hoskovec, Nakonečný, Sedláková, 2003), ke kterému neustále směřujeme, protože celý život se vyvíjíme, rosteme, jsme v procesu. Jde o procesuální pojetí člověka. (Rogers, 1996 in Šiffelová, 2009)

Na rozdíl od hlubinných přístupů zajímajících se o tvořivost umělecké osobnosti, v existenciálním a humanistickém přístupu se objevuje pojetí tvořivosti, kreativity jako důležité vlastnosti společné všem lidem a odlišující člověka od ostatních tvorů. Rozdíl mezi hlubinným, existenciálním a humanistickým přístupem spočívá také v časové etapě, na kterou zaměřují svou pozornost při snaze o pochopení člověka. Hlubinný přístup se zajímá o minulost člověka, humanistický přístup popisuje život člověka prizmatem přítomnosti a přístup existenciální (existenciální analýza) klade důraz na formování budoucnosti.

Z kapacitních možností bude pozornost dále zaměřena „pouze“ na přístupy Viktora Frankla a Carla Rogerse, které ovšem dobře ilustrují existenciální a humanistické nazírání světa.

2.3.1 Existenciální přístup V. E. Frankla

Psychiatr Viktor Frankl (1905 – 1997) je zakladatelem existenciální analýzy a logoterapie. Existenciální analýza představuje způsob psychologicko-filozofického uvažování a logoterapie její aplikaci – způsobem psychoterapeutického jednání. (Frankl, 2006) Po psychoanalýze a individuální psychologii je logoterapie označována za třetí vídeňskou školu psychoterapie (Drapela, 2011).

Jak už bylo výše řečeno, Frankl se nezabýval zkoumáním osobnosti nebo tvorby umělců. Na druhé straně o to více do své teorie integroval hodnotu tvořivosti jako jednu ze tří hodnot dávající smysl životu každého člověka. Hlavní pojmy a koncepty, na kterých Franklova teorie

stojí a které jsou důležité i pro naše zkoumání psychologického pojetí umělců a jejich tvorby, jsou: vůle ke smyslu, odpovědnost, duchovní dimenze člověka a typologie hodnot.

Frankl se vymezil vůči Freudově „vůli ke slasti“, Adlerově „vůli k moci“ a Rogersovské sebeaktualizaci svým motivačně teoretickým konceptem „vůle ke smyslu“ (Frankl, 1994). Podle něj se touha po slasti nebo moci objevuje teprve jako kompenzace frustrovaného smyslu, jako důsledek bezsmyslnosti⁵ (Frankl, 2006) a seberealizace až jako důsledek naplnění smyslu (Frankl, Lapide, 2011). V lidské existenci jde člověku o hledání, resp. naplnění individuálního smyslu.

Existenciální analýza nejprve vysvětluje, že to není člověk, kdo by zde mohl klást otázku, nýbrž že je to paradoxně život sám, jenž se člověka táže. Pak ukazuje, že otázky, které nám život klade, můžeme zodpovědět pouze tím, že přebíráme za svůj život odpovědnost. Odpověď, kterou máme dát, je takto odpovědí aktivní. Ale víc než to: může být také jen odpovědí konkrétní - v její nejkrajnější konkrétnosti a konkrétní vztažnosti na svou vlastní osobu, jakož i na danou situaci - vytváří takto hledaný smysl existence: „být odpovědným“ je smysl lidského bytí (Frankl, 2006, s. 35).

Být člověkem znamená tedy u Frankla být odpovědným a to pak znamená být svobodným k něčemu, pro co nebo proti čemu se rozhodují. *Člověk není svobodný od podmínek, nýbrž pouze svobodný k tomu, aby k nim zaujal stanovisko* (Frankl, 2006, s. 109).

Kromě toho být člověkem má ještě jeden rozměr. Znamená tělesně-duševně-duchovní jednotu a celost. Duchovní dimenze je přítomná pouze u člověka, je to lidská dimenze, která zakládá schopnost sebe/reflexe a která jako jediná zůstává vždy neporušená - onemocnět může člověk na těle nebo na duši, nikdy však ne na duchu. (tamtéž) Slovo logos v názvu logoterapie se také překládá jako *mysl* nebo *duch* (Frankl, 1994), což poukazuje na to, jak velký důraz je těmto aspektům lidstva u Frankla kladen. I když existenciální analýza mluví o trojím smyslu: smyslu v životě, života a celého světa, zkoumá jenom první z nich. Zbylé dva není podle Frankla možné rozumově pojmut (Frankl, Lapide, 2011).

Logoterapii a existenciální analýze jde o smysluplné utváření vlastního života a směřování k budoucnosti, které se děje permanentní povinností realizovat hodnoty, které jednotlivé situace člověku nabízí, a to trojí cestou: tvořivostí, zážitkem a postojem. O těchto cestách mluví jako o hodnotách nadosobních, resp. transcendentních, to znamená zacílených na něco nebo někoho, co/kdo nás přesahuje a stojí mimo nás (Frankl, 1994).

⁵ Pro pocit bezsmyslnosti a prázdnoty zavedl Frankl pojem existenciální vakuum, vedoucí k novému typu neurózy - k noogenní neuróze.

První skupinu hodnot – tvůrčí hodnoty realizuje člověk činností nebo tvořivostí nejčastěji ve svém zaměstnání nebo v rodině. Frankl upozorňuje, že není důležité povolání, které člověk vykonává, že nemáme hledat zaměstnání, které by bylo naším „povoláním“. Realizovat tvůrčí hodnoty znamená být nenahraditelný svým osobitým, osobním, odpovědným přístupem a způsobem k rolím, které ve svém životě zastáváme (tamtéž).

Zatímco první skupina hodnot je uskutečňována aktivitou, skupina zážitkových hodnot spočívá v pasivním přijímání světa jako schopnosti prožívat krásu přírody, krásu umění nebo prožívat *drubého člověka v celé jeho jedinečnosti a jednorázovosti* – ve schopnosti prožívat různé podoby lásky (tamtéž, s. 122).

V tomto smyslu by bylo možno někoho, kdo sedí v tramvaji a stává se svědkem nádherného západu slunce nebo cítí vůni právě kvetoucích akátů a nepoddá se tomuto možnému přírodnímu zážitku, ale čte si dál ve svých novinách, označit v takovém okamžiku za člověka, který "zapomněl na svou povinnost (Frankl, 2006, s. 63).

V souvislosti s tímto typem hodnot vyjadřuje Frankl své pojetí umění, které chápe jako upřímný, bezprostřední a nepředpojatý nástroj růstu umělců i recipientů, vedoucí k objektivnímu vidění skutečností či k uvědomování si potenciálních a nevyužitých možností. Není útekem před neurózou, ale způsobem, který nás přibližuje k nám samotným (Frankl, 1994).

Poslední skupinu hodnot tvoří hodnoty postojové, které považuje za hodnoty nejvyšší. Nejvyšší proto, že znamenají proměnu lidského utrpení ve výkon. Utrpení nemá být voleno tam, kde existuje možnost změny. Mají být realizovány jenom tam, kde se člověk potýká s nezměnitelnou nebo nevyhnutelnou situací. Schopnost zaujmout statečný a důstojný postoj ke své bolesti a trápení je opravdovým důkazem síly člověka a toho, že smysl života je možné najít i v situacích, kdy (zdánlivě) nemáme na výběr. Postojové hodnoty jsou vyjádřením přesvědčení, že život člověka má smysl a význam za všech okolností (Frankl, 2006, 1994).

2.3.2 Humanistický přístup C. R. Rogerse

Carl Rogers (1902 – 1987) obohatil psychologii čtyřmi relativně nezávislými teoriemi: teorie osobnosti, resp. self, teorie terapie, teorie plně fungujícího člověka a teorie interpersonálních vztahů. Tvořivostí se Rogers zabýval v rámci konceptu tzv. aktualizací tendence, která je vrozenou motivací rozvoje a chování člověka a jako taková je součástí teorie osobnosti. O něco více byla tvořivost popsána v rámci teorie plně fungujícího člověka, kde ji pojímá jako jednu z charakteristik člověka. (Šiffelová, 2009) Mnohem obsírněji než Rogersem byla

tvořivost rozpracována jeho dcerou Natalíí Rogers, rovněž psycholožkou, aplikující otcův „přístup zaměřený na člověka“ do arteterapie (Rogers a kol., 2012).

To, jak Rogers pojímal tvořivost, podrobně a výstižně přibližuje kapitola *Toward a theory of creativity* (K teorii tvořivosti) jeho knihy *On becoming a person: A therapist's view of Psychotherapy* (1961), která je proto zdrojem k pochopení Rogersova přístupu k tvořivosti v následující části.

V rámci své teorie kreativity popsal Rogers tyto její aspekty (tamtéž):

a) tvořivost jako sociální potřeba

Podle Rogerse je tvořivost jediný způsob, jak se přizpůsobovat neustále se měnícímu světu. Všimnul si, že podpora lidské tvořivosti přesto postupně mizí ze všech oblastí společenského života – je opomíjená ve vzdělávání, ve volném čase, ve vědě a průmyslu i v osobním a rodinném životě. Proto poukazoval na důležitost rozvíjení tvořivosti vyplývající z její definice jako inherentního rysu všech lidí aktualizujícího náš potenciál.

b) kreativní proces

Podstatou kreativního procesu je objevení takových produktů (slov, básní, umělecké práce, vynálezů), které jsou novátorské, neobvyklé a které jsou výsledkem interakce jedinečnosti tvůrce s materiály, lidmi, událostmi a okolnostmi, se kterými se při vytváření produktu osoby setkal. Tato novost charakterizující kreativní dílo je také důvodem, proč jsou mnohá velká díla nejprve lidmi nepřijata a nepochopena a uznání se jim dostane až mnohem později – za několik let či desetiletí.

Rogers tady mimo jiné poukazuje na to, že není rozdíl mezi tvořivým procesem malování, skládáním hudby, vytvářením nových prostředků zabíjení, vytvářením vědecké teorie nebo nové podoby osobnosti v psychoterapii.

c) motivace k tvořivosti

Motivace k tvorbě vyplývá z lidské tendence k sebeaktualizaci, k stání se tím, čím můžeme být – svými možnostmi. Jde o vrozenou tendenci k vyjádření se, rozvíjení se, k vývoji a zrání, k vytváření nové vztáznosti k okolí v úsilí být sami sebou. Pro její projevení jsou důležité vhodné vnější podmínky.

Seberealizace znamená neustálý vývoj, realizaci svých možností a ne cíl, ke kterému se člověk může dostat. Na jiném místě Rogers (1951 in Drapela, 2011) poukazuje na druhý aspekt tendence k seberealizaci spočívající v úsilí o uspokojení primárních lidských potřeb.

Produkty kreativity mají největší sociální přínos právě tehdy, když nejsou vytvářeny se záměrem primárně sloužit společnosti, ale když jsou tvořeny jenom proto, že nás to uspokojuje, že se takto cítíme být sebeaktualizujícími se, to znamená, když odpovídají vnitřnímu a osobitému zájmu.

V souvislosti se sebeaktualizací je znám zajímavý koncept tzv. peak experiences (vrcholových zážitků) v hojné míře prožívaných u sebeaktualizovaných jedinců. Tento koncept pochází z pera zakladatele humanistické psychologie Abrahama Maslowa, který je charakterizoval jako stavy naprostého ponoření do předmětu svého zájmu a tím zapomenutí na svět kolem, v jejichž rámci dochází k jevům jako prožívání pocitu celistvosti a splynutí s něčím mimo sebe sama – např. s uměleckým dílem, využitím všech svých potencialit, nepřítomností úsilí nebo potřeb, prožíváním štěstí, uvolněním, spontánním, hravým, dětským, otevřeným chováním nebo k plné přítomnosti v situaci teď a tady (Maslow, 2000).

d) vnitřní podmínky konstruktivní kreativity

Rogers poukázal na rozdíl mezi konstruktivní a destruktivní kreativitou, kde destruktivní označuje vytváření produktů a myšlenek sloužících k zabíjení, mučení, okrádání a tedy k psychické a fyzické zkáze. Výsledkem konstruktivní tvořivosti jsou pak produkty zdravé a sociálně přínosné. Taková kreativita je výsledkem tří následujících vlastností člověka:

- otevřenost ke zkušenosti

Je opakem popírání skutečnosti. Znamená akceptaci a uvědomování si všech aspektů sebe sama – jsem nejen přátelský, ale také hostilní, nejen altruistický, ale také sobecký. Znamená nedržet se rigidně určitých přesvědčení, předpokladů nebo způsobů vnímání. Znamená být více a volně otevřený dvojznačnosti a toleranci k nejasným resp. konfliktním jevům.

- vnitřní centrum hodnocení

Hodnota produktu není dána oceněním nebo kritikou lidí, ale tím, že uspokojuje mě, že vyjadřuje část mě (mou myšlenku, pocit, bolest, extázi).

- schopnost hrát si s prvky a koncepty

Schopnost vidět svět novými způsoby je dána spontánním hraním s ideami, barvami, tvary, vztahy, vytvářením nečekaných hypotéz, problematizováním daností, zesměšňováním nebo vytvářením nepravděpodobných transformací jedné formy do druhé.

Všechny tyto znaky jsou také součástí charakteristik plně fungujícího člověka, který ovšem není cílem terapie nebo vývojovým stupněm člověka, ale je neustálým směřováním, procesem.

e) kreativní čin

U kreativního činu popisuje aspekt selektivity jako určitého důrazu a zaměření, kdy např. výtvarník maluje určitý námět zjednodušujícím způsobem opomíjejícím další možnosti, které v realitě existují. Tento aspekt chápe jako danost vyplývající z osobitosti autora dané tvorby.

Kreativní čin, resp. kreativita, je doprovázen třemi často se vyskytujícími úkazy:

- tzv. heuréka pocit, který lze popsat jako zvolání „To je ono!“ nebo „To je to, co jsem chtěl vyjádřit!“
- úzkost z oddělení jako opakovaně se vyskytující pocit samoty, často doprovázející vytváření produktů
- touha komunikovat se světem prostřednictvím tvorby, která je součástí každého kreativního činu.

f) vnější podmínky konstruktivní kreativity

Pod vnějšími podmínkami konstruktivní kreativity chápeme psychologické bezpečí a svobodu, které jsou vytvářeny vnějším prostředím - lidmi. Psychologické bezpečí je zajištěno přijetím jedince jako bezpodmínečně cenného, poskytnutím klimatu bez hodnocení vnějšími standardy a empatickým porozuměním.

Psychologická svoboda podporuje otevřenost, hravost a spontaneitu a znamená dovolit druhému absolutní volnost symbolického vyjádření všech pocitů, impulzů a myšlenek. Pak např. zničení nenáviděného objektu (např. rodiče) v podobě symbolického objektu může přinést pocit úlevy, osvobození.

Natalie Rogers (a kol., 2012) přidala jako třetí vnější podmínku poskytnutí stimulačních zkušeností a výzev. O kreativitě terapeuti nemají mluvit, ale aktivně ji u klientů stimulovat např. nabídnutím vyjádřit svůj konkrétní pocit nebo prožitek barvami.

2.4 Gestaltické nazírání na (výtvarnou) uměleckou tvorbu

Gestalt (tvarová) psychologie vznikla ve 20. letech 20. století v Berlíně a je spojována se jmény Wertheimer, Koffka a Köhler, kteří ji po emigraci rozšířili do Spojených států. Pro tento směr je nejcharakterističtější věta „Celek je více, než součet jejích částí.“ (Hoskovec, Nakonečný, Sedláková, 2003) *Celek má vlastnosti, které nemohou být nabrženy analýzou částí* (Vymětal a kol., 1997, s. 238).

Tvořivost je podle gestaltu více než jenom spájení myšlenek novým způsobem. Spočívá ve vytváření a v proměnách gestaltů, kde si např. skladatel nejprve vytvoří představu o celé skladbě a až následně pracuje na jejích částech. Rovněž zdůrazňovali úkol vzhledu pro vznik tvořivého produktu. *Integrovaný celek se tvoří a formuje novým pohledem na problém, ne novým uspořádáním jeho částí* (Szobiová, 2004, s. 156).

V centru pozornosti gestaltické psychologie bylo (experimentální) zkoumání myšlení a vnímání. Přišla s koncepty figury a pozadí, s tvarovými zákony, vzhledem, teorií pole nebo myšlením jako řešením problémů (Hoskovec, Nakonečný, Sedláková, 2003). Tyto koncepty byly později použity při vzniku gestalt terapie, jejímž zakladatelem je F. Perls. Protože gestaltická terapie aplikuje a zdůrazňuje tvořivost člověka, bude pozornost dále zaměřena k jejímu přiblížení.

I přestože vychází z mnoha psychologických a filozofických přístupů, stojí gestalt terapie na základní myšlence gestalt psychologie a chápe člověka i psychické procesy holisticky (Vybíral, Roubal, 2010). Stejnou nebo větší důležitost než dialogu dává v terapii akci, činům, při kterých se uplatňuje kreativita, autenticita a intuice terapeutů. Jde o expresivní terapii, zaměřenou na prožívání, uvědomování a kontakt v situaci „tady a teď“ (tamtéž; Kratochvíl, 2006).

Přestože nevytvořila teorii osobnosti člověka, nahlíží na něj osobitým způsobem, jako na interaktivní celek, který je utvářen a proměňován vždy ve vztahu k okolí – jedinec je součástí tzv. pole (teorie pole). Problémy člověka spočívají v (Vybíral, Roubal, 2010; Vymětal a kol., 1997):

- a) nedostatečných hranicích mezi sebou a okolím vyplývajících z problémů při kontaktování sebe s okolím nebo problémů v odlišování sebe a okolí,
- b) nedostatečném uvědomování si pocitů, myšlenek, somatických, smyslových vjemů, stylů chování, postojů nebo vzpomínek. Když je uvědomování v některé z těchto oblastí blokováno, člověk neprožívá a nechápe úplně. S uvědomováním souvisí i

pojetí člověka jako protikladnosti polarit, které je potřeba si uvědomit a přijmout, abychom je neprojikovali na druhé.

Gestalt terapie se v praxi orientuje třemi směry (Yontef, 2005 in Roubal, 2010):

1. procesové pojetí – zájem o teorii pole
2. existenciálně dialogické pojetí – zájem o kontakt a vztah
3. experimentálně fenomenologické pojetí – zájem o uvědomění

Poslední přístup je charakteristický pro žáka F. Perlsa, Josepha Zinkera (2004), který gestalt terapii pojímal jako tvůrčí proces, a proto bude pozornost dále zaměřena právě na jeho pojetí. Zinker (tamtéž) pro terapii používá metaforu umělecké tvorby. Terapeut je pak umělec - řemeslník uplatňující svou tvořivost, lidský život je nástroj, s kterým pracuje a integrita klienta je dílo. Cílem terapie je schopnost integrace – uvědoměním svého těla, pocitů, potřeb, vjemů, své síly, schopností, odpovědnosti, tvořivosti a intrapsychických konfliktů.

Aby terapeut mohl být v tomto procesu nápomocný, sám musí být schopen integrace mnoha typů uvědomění – měl by umět např. analyzovat části a přitom vidět celek, kontrolovat a plynout v procesu, být vážný a hrát si, mít smysl pro humor nebo být intelektuální, ale využívat intuici. Nejvíce pozornosti věnuje Zinker uvědomění a přijetí vnitřních polarit, které mají rozhodující vliv pro dosahování jednoty. Prostředkem k tomuto cíli je rozpouštění odporů (vzory určitého chování, myšlenek) a přechod od patologických k tvůrčím projekcím pomocí tvorby nebo experimentu.

Patologická projekce je taková vlastnost nebo část jedince, která není integrována do sebepojetí a je proto chápána jako část vnějšího světa, resp. druhých lidí. Na její přítomnost nás upozorňuje energie, která je uvíznutá v nějaké části těla a kterou je potřeba uvolnit a posléze využít adaptivnějším způsobem. Tvůrčí projekce je naopak schopnost dialogu přijímané polarity s tou méněcennou, kterou jsme si přisvojili (např. něhy s krutostí). Předpokládá uvědomění této polarity v nás samých a vede k jejímu přijetí. Vede ke schopnosti nahlížet na sebe protichůdně, ne pouze jednostranně. Zinker (tamtéž) se domnívá, že hlavní terapeutický potenciál kresby spočívá v možnosti projekce svého vnitřního života. Tvůrce rozvíjí témata, která jsou pro něj aktuální a tak si lépe uvědomuje sebe sama a všechny části, které byly nevyřčeny a zůstávaly neodžité.

2.5 Kognitivní nazírání na (výtvarnou) uměleckou tvorbu

Kognitivní psychologie vznikla na přelomu 50. a 60. let 20. století v USA jako doplnění jednostrannosti tehdy rozšířeného behaviorismu studujícího chování jako důsledek působení vlivů prostředí (Sternberg, 2009).

Osobitost kognitivistického přístupu spočívá v nahlížení na člověka prizmatem poznávacích procesů. Pochopíme-li poznávací procesy – vnímání, učení, paměť, imaginaci, myšlení, tvořivost atp., porozumíme člověku a jeho chování (Plháková, 2008). Změna způsobu fungování psychických procesů, zejména myšlení, pak podle kognitivní psychoterapie povede ke změně chování i emočních reakcí (Neenan, Dryden, 2008).

Kognitivní přístup přispěl velkým množstvím poznatků vztahujících se k tvůrčí osobnosti, resp. zejména k chápání tvořivosti a dnes je nejčastějším způsobem k vysvětlování jejich zdrojů (Szobiová, 2004). Nově začala spojovat kreativitu s inteligencí a je chápána jako jedna z jejich schopností, označena jako divergentní myšlení. S tímto konceptem přišel Guilford (1966) v rámci svého modelu struktury intelektu. Divergentní myšlení je podle něj používané při řešení problémů, které jsou špatně strukturované, u kterých nám chybí dostatek informací a které mají více možností odpovědí (Guilford, 1959), u kterých využíváme tyto druhy schopností (Sternberg, Grigorenko, 2001): schopnost rozpoznat existenci problému, fluence (množství odpovědí) a flexibilita (novátorství a vysoká kvalita odpovědí). Protikladem k divergentnímu je myšlení konvergentní, které je používáno při řešení dobře strukturovaných problémů, při řešení, kdy nemáme dostatek informací (Guilford, 1966), resp. takových problémů, které mají jenom jedno správné řešení (Guilford, 1959).

Kognitivní psychologie ze začátku chápala (uměleckou) tvořivost jako specifický způsob myšlení (divergentní). Další bádání poukázala na tvořivost jako řešení (špatně strukturovaných) problémů a jako součinnost dvou druhů myšlení (divergentní a konvergentní), (Ornstein, Mullan, 1977 in Jurčová, 2009) nebo jako druhu a stupně intelektových schopností (divergentních, neverbálních nebo prostorových), v součinnosti s kognitivním stylem. Kognitivní styly říkají, jakým způsobem jsme tvořiví – jakou strategii preferujeme při řešení problémů. Jsou bipolární, je jich mnoho a s tvořivostí souvisí hlavně tvořivý – netvořivý a konvergentní (vědci) – divergentní (umělci) styl (Jurčová, 2009).

V současnosti dominují v kognitivním přístupu integrované teorie tvořivosti. Příkladem je např. investiční teorie Sternberga a Lubarta (1993 in Sternberg, 2008) vysvětlující tvořivost jako interakci mnoha individuálních faktorů a faktorů prostředí. *Takže to, co odlišuje vysoce tvůrčí*

osobu od pouze mírně tvůrčí, je způsobeno spíše spolupůsobením řady faktorů než extrémně vysokou mírou jednoho určitého faktoru nebo nějakým charakteristickým rysem osobnosti. (s. 421) Tvořivost v kognitivním přístupu je mimo jiné pojímána i jako vytváření produktů, které jsou jak originální, tak hodnotní (tamtéž).

Aplikaci kognitivního přístupu do praxe představuje kognitivní terapie (KT), resp. její rozšířenější a integrativnější podoba kognitivně behaviorální terapie (KBT). KBT vychází z teorie o propojenosti myšlení, emocí, tělesných reakcí a chování. Ovlivníme-li jednu psychickou složku, změna se objeví ve všech zbylých třech modalitách (Pešek, Praško, Štípek, 2013). Jde o změnu zkresleného myšlení a dysfunkčního jednání, kde kromě systematického rozhovoru jsou nezbytnou součástí behaviorální a kognitivní (domácí) úkoly. Jde o časově ohraničenou a psychoedukativní terapii (Kratochvíl, 2006).

Kognitivní terapie i KBT se snaží změnit způsob zpracovávání informací tím, že se zkoumají tři kognitivní úrovně (Pešek, Praško, Štípek, 2013; Neenan, Dryden, 2008): nejprve se usiluje o změnu negativních automatických myšlenek, resp. obrazů (představ) objevujících se spontánně při negativním naladění a v konkrétních situacích. Posléze se pracuje na změně rigidních resp. dysfunkčních postojů (předpokladů, pravidel, norem) - např. „vždy musím působit jako dokonalý“, které ovlivňují naše běžné chování a aktivují duševní nepohodu v případě jejich porušení. Poslední kognitivní úrovně jsou niterná přesvědčení (jádrová schémata) jako *základní přesvědčení o nás samých, o drubých lidech a o světě, s jejichž pomocí dodáváme smysl našim životním zkušenostem* (Neenan, Dryden, 2008, s. 10) a která se KT i KBT v případě jejich dysfunkčnosti snaží změnit (Pešek, Praško, Štípek, 2013).

I když KBT nachází původ obsahů těchto kognitivních úrovní v minulosti jedince, nepovažuje tuto minulost za rozhodující. Naše paměť je totiž zkreslená, a proto to, co si pamatujeme, nikdy není přesným záznamem minulosti, ale naší konstrukcí minulých událostí. Vzpomínám je proto důležité věnovat se hlavně tehdy, kdy mají pro klienta subjektivní důležitost pro porozumění aktuálním potížím. K problémům přistupuje KBT primárně z hlediska perspektivy současnosti – všímá si jejich projevů a hledá způsoby, pomocí kterých je možné tyto nežádoucí projevy odstranit (tamtéž).

Se změnou jednotlivých kognitivních úrovní za pomoci tvořivosti pracují různé podoby KB arteterapie vycházející z pojetí tvořivosti jako kognitivního procesu. V procesu tvorby člověk odhaluje své myšlenky a představy – mentální obrazy, vybavuje si pozitivní i negativní emoční zážitky a vzpomínky, které zaznamenává v nějaké hmotné a vizuální podobě.

KB arteterapie předpokládá, že když lidé změni své mentální reprezentace, které jsou nejen v podobě myšlenek, ale také v podobě obrazů – představ lehce přístupných vizuálnímu zachycení, může dojít ke změně postojů a schémat. Tvorba tedy poskytuje konkrétní záznam o vnitřním dění v případě, že je verbálně nedostupné – může jít o kresbu „stavu myslí“ v případě, kdy jsou pocity těžce identifikovatelné nebo když jsou nezvládnutelné. Postupů v rámci KB arteterapie je mnoho, stejně jako je mnoho postupů a metod, s kterými pracuje samotná KBT (Rosal in Aron Rubin, 2016).

2.6 Závěrem teoretické části

Je mnoho rozličných způsobů, kterými lze zkoumat význam tvorby v životě umělců tak, jak byl zachycen v oboru psychologie. Mohli bychom jej zkoumat např. jenom z hlediska jednoho psychologického přístupu, z hlediska terapie, arteterapie nebo psychologických výzkumů v této oblasti. Všechno by bylo možné. Já jsem zvolila možnost přiblížit chápání tvorby a tvůrců z hlediska několika psychologických směrů současně (hlubinný, psychosociální, fenomenologický, gestaltický a kognitivní), protože se domnívám, že tento způsob uchopení není v psychologii jako takové dostatečně rozvíjen, přestože je velmi užitečným příspěvkem pro uvědomění si široké škály toho, co tvorba a umění člověku nabízí. Také z toho důvodu jsem jej zvolila pro tuto práci, jelikož i mne zajímá, jakých významů tvorba v životě lidí nabývá.

II. EMPIRICKÁ ČÁST

3 Výzkumná oblast, výzkumný problém, cíle a otázky

3.1 Hledání výzkumné oblasti aneb reflexe vývoje vlastního zájmu

Zpočátku bylo mým záměrem zkoumat osobnost umělců, konkrétně jejich sebeobraz a sebepojetí, resp. problematičnost sebeobrazu a sebepojetí u umělců v podobě narcismu. Od tohoto záměru jsem nakonec ustoupila z důvodu etických otázek vedení výzkumu, které byly např. následující: Nezkreslilo by výsledky výzkumu, kdyby se účastníci dozvěděli o tématu narcismu, které je opředeno tolika pejorativními obsahy a významy? Chtěli by vůbec do takového výzkumu vstoupit? Získala bych si jejich důvěru a otevřenost? Neměla bych pak účel výzkumu zatajit, i přesto, že by se jednalo o neetický postup? Bylo by takové zatajení vůbec obhajitelné a adekvátní výsledkům a důsledkům?

Tyto a ještě mnohé další podobné otázky, stejně tak rozhovory s vedoucím práce doc. Chrzem mě nakonec vedly k ustoupení od této výzkumné sféry. Myslím, že to bylo rozhodnutí správné, jelikož mi umožnilo přistupovat k účastníkům nepředpojatě, s respektem a úctou, které jsou přirozenou součástí etických standardů každého výzkumu. Přirozeným vyústěním pak bylo zaměřit se více na **tvorbu umělců**, která pro mě byla stejně zajímavá. Zpočátku jsem se jí ale vyhýbala, protože jsem se obávala, nakolik je v možnostech psychologického výkladu *dobře* popsat fenomén umělecké tvorby. Nějak bližší mi tedy byla osobnost, která měla dle mého vidění poněkud blíže zájmu psychologie než samotná umělecká tvorba. Studium literárních pramenů se ovšem ukázalo, že moje obavy byly zbytečné a vysvětlování fenoménu tvorby je součástí zájmu mnoha osobností oboru psychologie. Oblast, kterou jsem se tedy nakonec rozhodla zkoumat, je tvorba umělce. Pro její zkoumání ovšem významně přispívá také pochopení osobnosti a vývoje umělců jako jeden z důležitých reflektorů osvětlujících jejich tvorbu.

Je nutné dodat, že všechna výše uvedená hledání tematické oblasti se uskutečnila ještě před samotným zahájením sběru dat.

3.2 Stanovení výzkumného problému, cílů a otázek

Problém a cíl výzkumu byly stanoveny před samotnou realizací rozhovorů. Co se týče výzkumných otázek, kvalitativní výzkum umožňuje a často nutně vyžaduje otevřenost k modifikacím a doplněním výzkumných otázek. (Hendl, 2012) K menším změnám došlo i v případě tohoto výzkumu a byly ovlivněny postupně sbíranými daty, jejich analýzou a studiem literárních zdrojů.

Jako výzkumný problém neboli oblast, která „potřebuje řešení“ (tamtéž) bylo stanoveno *místo tvorby v životě výtvarných umělců*.

Cíle jsou odpovědi na výzkumný problém a definování toho, čeho chceme dosáhnout (Miovský, 2006). Vymezují oblast problému tím, že vyjadřují, co a jak se bude zkoumat (Hendl, 2012). Více než snaha odhalovat příčiny je v centru pozornosti této práce samotné *nalezení a popis* jevů vztahujících se k výtvarné tvorbě umělců. V našem případě byly cíle stanoveny takto:

- a) porozumět *významům*, které své tvorbě výtvarní umělci připisují,
- b) prozkoumat *postoje a prožitky* výtvarných umělců spojené s vlastní tvorbou,
- c) *srovnat* tyto individuální postoje a významy *s psychologickými přístupy* k tvorbě a přinést tak praktické příklady jevů umělecké tvorby popisovaných psychology.

Výzkumné otázky nejen přeformulovávají cíle do tázacích vět, ale jsou další a hlubší specifikací i konkretizací výzkumného problému (Švaříček, Šedřová a kol., 2007). Naše ústřední výzkumná otázka byla zpočátku definována do podoby „Jak výtvarní umělci prožívají a chápou svou tvorbu?“ Tato otázka se nakonec stala otázkou „vedlejší“ a byla rozložena na dvě otázky.

Procesem sběru, interpretace dat a studiem teorie se ukázalo jako nejlepší a stěžejní způsob, jak vytěžit z rozhovorů maximum, zaměření se na **významy tvorby** a formulování hlavní otázky do podoby „*Jaké významy může mít tvorba v životě výtvarného umělce?*“ Slovo „význam“ tady chápou jako ekvivalent pro hodnotu a smysl. Hlavní otázka se tedy snaží pochopit, proč je tvorba pro (naše) výtvarné umělce důležitá.

Jako vedlejší otázky byly v průběhu výzkumu identifikovány tyto:

- S jakými náměty může být v tvorbě výtvarného umělce pracováno a jak jsou uchopeny?
- Jak výtvarný umělec může prožívat proces tvorby a její výsledek?

- Jak výtvarný umělec může vnímat a chápat svou tvorbu?
- Které jevy ovlivňují prožívání, vnímání a chápání výtvarné umělecké tvorby?
- Jaká jsou témata, kterými je možno charakterizovat vztah našich výtvarných umělců ke své tvorbě?

4 Výzkumné paradigma

Pro zkoumání problematiky významu tvorby v životě umělců jsem zvolila kvalitativní přístup. Důvody této volby spočívají jak v samotné povaze kvalitativního přístupu, tak v cílech, které byly stanoveny a které jsme si představili výše.

Na rozdíl od výzkumného přístupu kvantitativního, který by začínal stanovením hypotéz, a snažil by se pak abstrahovat mnoho „rušivých“ proměnných a generalizovat zkoumané jevy na populaci, jde v tomhle výzkumu naopak o zachycení osobitých a individuálních příčin tak, jak se samy vyjevují. K tomu napomáhá fakt, že je můžeme pozorovat v přirozených podmínkách, zabývat se menším počtem jedinců, díky tomu pracovat s větším množstvím informací o nich a tak zachytit jejich podrobný, hloubkový popis a nevytrhávat je z kontextuálních souvislostí. V čem ale na druhou stranu spočívá omezení platnosti výsledků, které nelze zobecnit na populaci. Když už vůbec mluvíme v kvalitativním výzkumu o zobecnění, nejde o zobecnění *směrem ke populaci, ale ke teorii: ke vývoji nové teorie, potvrzení nebo modifikaci staré či ke rozhodnutí mezi soupeřícími teoriemi*. Jde o tzv. „analytické zobecnění“ (Hendl, 2012, s. 149).

Cílem tohoto výzkumu nebylo ověřování platnosti určité teorie, resp. teorií tak, jak je tomu v případě kvantitativního přístupu (Hendl, 2012). Účelem bylo najít konkrétní významy tvorby u konkrétních umělců a posléze si všimnout pohledů konkrétních psychologických přístupů k umělcům a jejich tvorbě. To, co je důležité, je všimnout si samotné (možnosti) komunikace a střetu těchto dvou světů: světu psychologů se světy konkrétních umělců, ke kterému došlo. A proto i přesto, že se nám, dá se říct, potvrdily mnohé platnosti jednotlivých teorií, není na tento samotný fakt shody zaměřována naše pozornost.

Tento výzkum označuji za kvalitativní a ne kvantitativní, protože k datům přistupuje kvalitativním způsobem a za použití kvalitativních metod výběru, získání a zpracování dat (Mioviský, 2006). Početné vlastnosti neboli kvality jsou tedy zkoumány kvalitativními metodami a nejsou popisovány, analyzovány a interpretovány čísly (Mioviský in Mioviský, Chrz, Čermák, 2005), ale *v termínech významů, které jim lidé dávají* (Čermák, 2002, s. 11).

V kvalitativním přístupu nejde o ověřování hypotéz jako v kvantitativním přístupu, i když každý výzkumník má vždycky své vlastní „hypotézy“, tzv. předporozumění. S tímto aspektem se počítá a vždy se ošetřuje transparentním reflektováním postojů nebo názorů výzkumníka (Říčan in Miovský, Chrz, Čermák, 2005). Proces reflektování označujeme jako „reflexivita“ a je jednou z hlavních charakteristik kvalitativního přístupu (Miovský in tamtéž 2005).

Kvalitativní přístup využívá principů jedinečnosti, neopakovatelnosti, kontextuálnosti, procesuálnosti a dynamiky. V jeho rámci cíleně pracujeme s reflexivní povahou jakéhokoli psychologického zkoumání (Miovský in Miovský, Chrz, Čermák, 2005, s. 24).

Tyto obecné principy kvalitativního výzkumu jsou dodržovány i v případě tohoto výzkumu. Uvědomuji si a zohledňuji, že:

- fenomény, které zkoumám, se vyznačují jedinečností a neopakovatelností, a proto je není užitečné ani možné zobecňovat,
- pracuji v určitém kontextu (kontextu psychologickém) a jenom s kontexty, které byly komunikovány – nemohu si všimnout všech souvislostí,
- osoby a jevy, které zkoumám, se vyvíjí a mění v čase a prostoru – nejsou statické, ale živé, proměnlivé,
- na porozumění zkoumaným osobám a jevům má vliv prvotní předporozumění, nasměrovaná pozornost i podoba vytvořeného kontaktu mezi mnou a respondentem. Z toho důvodu je osvětlené toto vlastní působení začínající u setkání s respondenty a končící sepsáním analýz a interpretací rozhovorů.

Tyto principy, které se mohou jevit jako omezení přesnosti výsledků, vyplývají ze samotné povahy kvalitativního výzkumu a zkoumané oblasti, kterou jsou v psychologii lidé. Pro mě osobně má cenu usilovat o porozumění jednotlivcům, protože je mi milejší přiblížit se člověku než přiblížit se davu. Zájem o subjektivitu, komplexnost a jedinečnost, spíše než o poznání opakujících se zákonitých jevů, vyplývá nakonec z mého osobního zájmu porozumět jednotlivým případům zevnitř (kvalitativní výzkum) spíše než je poznat zvenku (kvantitativní výzkum). Zajisté by bylo možné zabývat se tímto tématem i z kvantitativního pohledu. Data takto získaná by se ovšem nepochybně lišila od těch kvalitativních a nesměřovala by k výše vytyčeným cílům, o které šlo.

I když je záměrem předložení nejen jedinečného, ale také komplexního pohledu na zkoumaný jev, vzdávám se možnosti zachytit tento jev jinak, než z psychologického úhlu

pohledu ve smyslu zachycení výše uvedené komplexnosti, jedinečnosti a subjektivity. Uvědomuji si, že existuje ještě mnoho jiných způsobů, jakým prizmatem se dívat. I když kromě psychologického pojetí zohledňuji kulturní pojetí tvorby, nezachycuji kontext (kunst)historický, genetický a méně jazykový a rodinný. Těchto omezení jsem si vědoma, a proto se neopravňuji považovat závěry vyplývající z interpretace dat za úplné. Nárokuji si pouze možnost zachycení subjektivního prožitku respondenta, který i když byl mnou jako výzkumníkem spoluvytvářen, je podle některých psychologů na druhou stranu *autentičtější a tudíž validnější než sebevíce objektivní výzkum psychického jevu* (Čermák in Miovský, Čermák, Řehan, 2004, s. 13).

4.1 Získávání dat

V tomto výzkumu byl jako stěžejní nástroj získávání informací použit rozhovor. Důvod pro tuto volbu spočívá v jeho možnosti *získat vylíčení žitého světa dotazovaného s respektem ke interpretaci významu popsanych jevů* (Kvale, 1996, in Švaříček, Šeďová a kol., 2007, s. 5-6). V rozhovoru jsou pokládány otevřené otázky, což umožňuje dosáhnout autentičtějšího záznamu, záznamu bližšímu individuálnímu pojetí života nebo oblasti života, na kterou se u respondenta zaměřujeme. (Švaříček, Šeďová a kol., 2007) V tom je jeho velká přednost a byl to také důvod, pro který byla zvolena tato metoda jako vhodný prostředek pro porozumění individuálním významům tvorby.

Specificky byl zvolen **polostrukturovaný typ rozhovoru**. Podle Miovského (2006) jde o typ ve výzkumu nejužívanější, poskytuje výhody dvou krajních typů interview – strukturovaného a nestrukturovaného. Umožňuje pružnost, volnost, přirozenost projevu, spontánní otázky a zároveň, díky předem připravené osnově, nás vrací nebo drží u toho, o co nám v rozhovoru jde.

V polostrukturovaném rozhovoru máme před jeho samotnou realizací definovaný účel (Hendl, 2012) a vytvořenou kostru, tzv. „jádro interview“. Jde o témata nebo otázky, které nás zajímají a na které se určitě chceme zeptat. Samotná formulace přitom nemusí být pokaždé identická. Na tuto kostru se v průběhu rozhovoru nabalují další otázky tazatele, které témata rozšiřují nebo doplňují. Stejně tak užíváme tzv. následné inquiry neboli podněcování respondenta k upřesnění a vysvětlování odpovědí (Miovský, 2006).

Je zřejmé, že výběr prostředí je pro realizaci rozhovoru důležitý. Prvním důvodem pro volbu jejich **přirozeného prostředí** – vlastních bytových prostor umělců resp. jejich ateliérů, byla potřeba mít fyzický přístup k jejich obrazům jako stěžejnímu tématu rozhovoru.

Dobře zvolené prostředí pomáhá dosáhnout uvolněnosti, otevřenosti, upřímnosti a lehčího navázání kontaktu. I z toho důvodu jsem pro rozhovory s umělci volila prostory jejich ateliérů nebo bytů. Tím byla mimo jiné zajištěna poklidná a nerušená atmosféra. Respondenti se mohli soustředit na rozhovor bez toho, aby je rušilo povídání jiných lidí, jak by tomu bylo ve veřejných prostorech, např. v nějaké kavárně. Stejně tak jsem se já mohla soustředit na rozhovor a na všímání si chování a prožívání účastníků výzkumu, které by mělo být nedílnou součástí každého interview (tamtéž). Uplatněno bylo i pozorování introspektivní, sebereflexivní, zahrnuje zejména do kapitoly reflexe výzkumníka, ale se zmínkami kterého pracuji v rámci celé práce.

Příprava na realizaci rozhovoru spočívala ve stanovení témat nebo otázek, na které se chci umělců zeptat. Mimo to jsem hledala a četla na internetu všechny dostupné informace v podobě článků (u pana Němce a Martina) nebo webových stránek (u všech), kde jsem se rovněž dostala k jejich tvorbě, kterou jsem si také prostudovala. U pana Němce se jednalo o články, které byly nejčastěji v podobě rozhovorů s ním. Také jsem našla články od odborníků vyjadřujících se k jeho tvorbě a pak také jeho krátký životopis na vlastní webové stránce. V případě Martina bylo internetových zdrojů velké množství, protože jednak má vlastní stránku, na které má celé své portfolio tvorby (malby, oděv, filmy), ale stejně tak psal do nedávné doby články vyjadřující se zejména k různým druhům umění jiných lidí. Rovněž jsou dostupné i rozhovory s ním nebo články odborníků vyjadřujících se k jeho tvorbě. U Sárý pak bylo těchto internetových zdrojů méně, i když na druhou stranu dobře a detailně dokumentovaly její výtvarnou činnost.

Všechny tyto **textové a obrazové dokumenty** mi sloužily zároveň jako nástroje k doplnění, potvrzení nebo ověření mnou prováděných interpretací a analýz.⁶ Více než o jejich získávání ve smyslu vytváření bychom ale mohli mluvit, tak jak to Miovský (2006) podotýká, o jejich nalézání.

Díky všem těmto dostupným informacím jsem si utvořila představu o tom, na co by se bylo dobré u jednotlivců doptat, co by mě mohlo nebo mělo zajímat. Tímto jsem se zároveň mohla zorientovat v jejich zájmech nebo způsobech práce, což mi v rozhovoru umožnilo být „v obraze“ a více se zajímat o určitá témata, která sami nastolili nebo se jich také zeptat na něco, co se v rozhovoru neobjevilo, ale pro cíle výzkumu by to bylo užitečné.

⁶ S těmito pojmy pracuji jako s pojmy nesoucími odlišný význam. O tom se rozepíšu v kapitole věnované analýze a interpretaci.

Na tomto místě bych se ještě chtěla zmínit o důvodech, které mě nakonec vedly k tomu, že jsem obrazy účastníků výzkumu nestudovala cíleně, ale používala je „jenom“ jako doplňující (ověřující a rozšiřující) zdroj informací. Těchto příčin bylo několik a já je uvedu v pěti bodech:

- obrazy bych ve své práci z důvodu zachování anonymity nemohla zveřejnit, tudíž ani podat oprávnění pro svá tvrzení,
- nepovažuji se za dostatečně kvalifikovanou pro odborné posuzování uměleckých produktů z psychologického hlediska,
- umění je subjektivistické – jeden obraz má mnoho významů a může znamenat pro každého něco jiného,
- nezajímalo mne to, co znamená obraz sám o sobě, ale to, co znamená pro ně,
- v umění profesionálů je vždy prvek autostylizace – nemusí jít jenom o odraz vlastních myšlenek, názorů, pocitů atd.; umění má vždy na zřeteli svého diváka.

Jako témata neboli otázky, na které jsem se v rozhovoru soustředila, byly:

- Pověz/te mi prosím na úvod něco o sobě jako o umělci. (Řekni/te, cokoli tě/Vás napadne a co chceš/te.)
- Vyber/te mi prosím tři díla, která jsou pro tebe/Vás důležitá. Ke každému mi prosím řekněte, jaký je příběh tvorby daného obrazu.

Toto druhé téma bylo stěžejní a samotný rozhovor byl na něj zacílen. První téma bylo více o představení se a bližším seznámení. Přesto bylo nepochybně stejně důležité jako to druhé. Při realizaci prvního rozhovoru s umělcem panem Němcem ovšem výše uvedená první otázka nebyla nastolena, protože jsem zpočátku chtěla spoléhat na přirozenost a spontánnost pro dobré naladění se na sebe navzájem. Témata, která z této úvodní části s panem Němcem vzešla, se nakonec týkala jeho osobního života. I přestože se ukázalo, že se jedná o informace pro interpretaci rozhovoru užitečné, rozhodla jsem se po diskuzi s doc. Chrzem zaměřit u zbylých dvou rozhovorů hned v úvodu na oblast související s tvorbou a ptát se proto na pojetí sebe jako umělce.

Jednotlivé rozhovory trvaly necelé dvě hodiny u pana Němce, přes tři hodiny u Martina a tři a půl hodiny u Sary.

4.2 Výběr výzkumného souboru

Pro účely výzkumu byl zvolen homogenní výzkumný soubor v tom smyslu, že se jedná jenom o jedince, kteří se aktivně dlouhodobě věnují, respektive věnovali výtvarné činnosti. I přesto,

že se jedná o poměrně malý vzorek (tři malíři), je co největší teoretická saturace zajištěna cíleným výběrem, a to i v těch případech, kdy se nejednalo o metodu záměrného výběru.

Na rozdíl od kvantitativního výzkumu, kde je reprezentativní vlastnost souboru zajištěna pravděpodobnostní metodou výběru, používají se v případě toho kvalitativního metody nepravidelnostní, kde pravidlo znárodnění (náhodného výběru) je využíváno pouze sporadicky (Miovský, 2006). Vybírala jsem takové umělce, kteří jsou svou tvorbou úplně rozdílní, resp. protikladní, čímž byla zajištěna pestrost vzorku. Zároveň jsou zastoupena obě pohlaví – dva muži, jedna žena, což také přispívá k rozmanitosti vzorku, a to v možnosti popsat aspekty sledovaného jevu ve vztahu k příslušnému pohlaví. Svou motivaci k volbě malířů ze skupiny umělců jsem popsala již v úvodu této práce, proto se teď budu zabývat rovnou jejich charakteristikou a způsoby jejich výběru.

Při popisu metod výběru výzkumného souboru se opírám o Miovského (2006) klasifikaci. Jak sám Miovský uvádí, jde o jedno z mnoha členění, jelikož dosud nebyla vytvořena obecně uznaná kvalifikace metod výběru pro výzkumný soubor. Toto členění jsem zvolila, protože vystihuje podstatu a princip mnou volených postupů a je zároveň přehledné.

V případě výzkumu této práce šlo o následující metody výběru (tamtéž):

1. Metoda příležitostného výběru
2. Metoda sněhové koule
3. Metoda záměrného výběru, prostý záměrný (účelový) výběr

Jako první jsem zvolila metodu příležitostného výběru. Jde o takový postup, kdy jsou vybírání nejdostupnější jedinci. Aplikován byl pro oslovení umělce Martina, kterého jsem znala přes svého kamaráda. Před realizací výzkumu jsme neměli osobnější rozhovor a měla jsem o něm pouze povrchní, zprostředkované, resp. nepřímé informace, díky kterým jsem však věděla, že Martin tvořivou činností „žije“ a dosahuje v ní také svých úspěchů. Z těchto důvodů jsem jako prvního oslovila právě jeho.

Jako další jsem využila metodu sněhové koule, a to konkrétně při výběru výtvarnice Sáry. Sára mi byla doporučena Martinem, a to z několika důvodů. Hlavním bylo to, že je Sára výtvarnice, konkrétně ilustrátorka. Pak také proto, že ji Martin dobře znal, jelikož je to jeho kamarádka, a proto věděl, že by ji takhle zkušenost, vzhledem k Sárinu zájmu o psychologii, mohla zaujmout a obohatit. Ve snaze o co největší teoretickou saturaci to ale ještě nebylo dostačující proto, abych si Sáru pro výzkum vybrala. Důležité pro mě bylo hlavně zjištění, že její tvorba byla odlišná od té Martinové a odrážela úplně jiné umělecké cítění a vidění. Sáru

jsem před realizací samotného rozhovoru osobně potkala jenom jednou – na Martinově módní přehlídce, kde jsme se seznámily. Od té doby jsme ale nebyly v žádném kontaktu a Sáru jsem proto vůbec neznala.

Jako poslední metodu pro výběr účastníka výzkumu jsem uplatnila metodu záměrného výběru, specificky pak prostý záměrný (účelový) výběr spočívající v cíleném vyhledání a oslovení osob, které jsou pro účely výzkumu vhodné. Takto byl osloven nejstarší účastník výzkumu – pan Němec. Byl kontaktován e-mailem poté, co Martin i Sára přislíbili svou účast. S panem Němcem a jeho tvorbou jsem se poprvé seznámila asi před třemi lety v rámci své práce. Tehdy jsme se pouze představili a podali si ruce, ale nijak jsme spolu nemluvili. Jeho tvorbu jsem si ovšem zapamatovala, jelikož měl velice osobitý styl, který jsem mezi současně tvořícími výtvarníky neviděla, resp. neznala. Důvod, proč jsem ho oslovila pro tento výzkum, spočíval v již výše uvedené osobitosti a specifčnosti jeho tvorby i ve srovnání s výtvarníky Martinem a Sárrou.

Na tomto místě bych se chtěla zmínit o potenciálním ovlivnění a zkreslení výsledků, které by mohlo vyplynout z faktu, že jsem pro výzkum vybrala Martina, kterého jsem z občasného, i když ne cíleného setkávání se před realizací výzkumu, znala o něco lépe. Tenhle aspekt totiž někdy může být faktorem negativně působícím na výslednou objektivitu výzkumníka a jeho kritický odstup. V mém případě by mohlo jít např. o tendenci na základě pozitivního dojmu a postoje k Martinovi vykreslovat jej v lepším světle, než je jím prezentovaná skutečnost nebo brzdícím mě při analýze rozhovoru v obavě, že ho nějakým způsobem urazím, raním nebo vyslovím cokoli, co by nebyl ochoten přijmout. Působení těchto aspektů bylo minimalizováno informováním Martina o povaze a účelu výzkumu a o způsobu nakládání s daty získanými z rozhovoru. Naopak skutečnost, že jsme se znali, byla podstatným předpokladem pro to, aby Martin s rozhovorem souhlasil a byl otevřenější, než když bych byla někdo cizí. Také Miovský (2006) považuje osobní vztah výzkumníka a respondenta za prospěšný. Tím, že jsem o Martinovi a jeho osobním životě věděla jenom povrchně a že nadále udržujeme formálnější vztah, má pozitivní vliv na mou otevřenost a nepředpojatost k informacím, které se mi od něj v rozhovoru dostaly.

U Sáry, kterou jsem neznala ani povrchně, mělo stejně tak pozitivní vliv, že jsme se seznámily ještě před výzkumem a že o mě slyšela od Martina. Sama mi pak opakovaně říkala, že v rozhovoru byla mnohem otevřenější, než by tomu bylo, kdyby mě vůbec neznala.

Vzhledem k teoretické pestrosti, se kterou jsem se v rámci rozhovorů setkala, považuji tento vzorek za dostačující pro popis fenoménu tvorby, resp. jejího subjektivního významu, a tím

splnění vytyčených cílů. Na druhé straně jsou ale zjištění a závěry tohoto výzkumu právě s ohledem na malý vzorek především snahou o zachycení jedinečnosti chápání a prožívání své tvorby těch kterých výtvarných umělců, bez nárokování na komplexní zachycení zkoumaného fenoménu. To, o co usiluji, je hloubka a provázanost všech sesbíraných poznatků, která je nenahraditelným doplňkem kvantitativně orientovaných výzkumů.

4.3 Záznam dat

Rozhovor s každým účastníkem výzkumu byl s jejich vědomím a souhlasem po celou dobu nahráván na digitální diktafon, takže z průběhu všech rozhovorů je dostupný **audiozáznam**.

Důvod pro využití diktafonu spočívá v možnosti soustředit se na obsah, průběh interview a lépe navázat kontakt, než by se to podařilo v případě, že bych si musela odpovědi a otázky po dobu rozhovoru psát. Rovněž by to bylo „neekonomické“ a brzdilo by to plynulý průběh. Druhý důvod spočívá v nestrannosti a autentickém zachycení slov i intonací, které audiozáznam nabízí (Miovský, 2006).

Pro ulehčení práce se získaným materiálem byl následně využit typ doslovné **transkripce** (Hendl, 2012) do textové podoby (viz příloha č. 1). Tato byla zvolena s cílem zachytit výroky v jejich nejpůvodnější podobě a tedy největší autenticitě, proto jsem se dialekt ani chyby nesnažila opravovat. Mimo slov jsem zaznamenala i smích, pomlky nebo momenty přerušování nahrávky rozhovoru a případně také jejich důvod.

4.4 Ochrana účastníků aneb etické aspekty

Od všech tří účastníků výzkumu byl před realizací samotného rozhovoru získán poučený (informovaný) souhlas. To znamená, že všichni byli plně informováni a seznámeni s povahou, průběhem a důsledky své účasti ve výzkumu (Hendl 2012; Miovský 2006). Byli obeznámeni s možností odmítnout odpovídat na otázky, na které nebudou chtít.

Výběrem místa realizace rozhovoru, jeho samotným průběhem a podobou bylo dbáno na zajištění emočního bezpečí (Hendl, 2012) účastníků. Na začátku každého setkání jsem si s účastníky nejprve jistou dobu volně povídala na téma nevztahující se k tvorbě, abych je i sebe více uvolnila a navázala přirozeně lidský kontakt. Tato přirozenost byla zabezpečena také tím, že jsem jim vysvětlila všechno, co se bude dít a dala jim možnost „nevyprávět“.

V neposlední řadě byli respondenti chráněni důvěrným přístupem k získaným datům. Všechny informace, které by účastníky mohly potenciálně identifikovat (jméno účastníka,

jména osob, které opomenul, názvy míst nebo obrazů) byly pro účely zachování anonymity pozměněny.

5 Výzkumný soubor a výzkumné podmínky

5.1 Umělec pan Němec

5.1.1 Podmínky rozhovoru s panem Němcem

Jako první byl realizován rozhovor s panem Němcem, i když byl osloven jako poslední. Vedla mě k tomu jeho promptní odpověď na e-mail, ve kterém souhlasil se setkáním. V daném e-mailu jsem se představila, vysvětlila důvody, pro které ho kontaktuji, popsala zaměření diplomové práce, nabídla možnost spolupráce a objasnila možný užitek pro něj samotného, spočívající v možnosti sebereflexe sebe a své tvorby. Na jeho žádost jsme se na době a místě setkání domluvili telefonicky a odehrálo se jen pár dní poté, co mi odpověděl na e-mail. Pana Němce jsem se ptala, zda by bylo možné realizovat rozhovor v prostorách jeho ateliéru, s čímž souhlasil. Setkání trvalo necelé dvě hodiny a odehrálo se v jeho bytě, v obývací místnosti, jelikož byt je zároveň jeho ateliérem.

5.1.2 Kdo je pan Němec?

Pan Němec je třiašedesátiletý pán, který v současné době bydlí v Praze. Jeho pražský byt mu slouží také jako jeden ze dvou ateliérů. Ten druhý má na své chatě daleko od Prahy. Má tři děti dospělého věku, dva syny se svou bývalou manželkou a jednu dceru se svou druhou bývalou manželkou. V současné době má o dvacet let mladší partnerku.

Pan Němec vystudoval střední uměleckou školu, poté začal studovat prestižní vysokou uměleckou školu, kterou nemohl dokončit, protože jeho rodina byla proti režimu. Pan Němec je již třetí generací malířů v rodině a jeho syn v tradici pokračuje. Na druhou vysokou uměleckou školu ho nevzali ze stejného důvodu. Za svůj život vystřídal různá povolání a pracoval např. jako úředník, dělník nebo fotograf. Dříve působil jako umělecký ředitel jedné galerie, ve které organizoval a zahajoval výstavy. V současné době je předsedou významného spolku výtvarných umělců, jehož součástí je dlouhá léta. Spolu s několika dalšími kamarády výtvarníky založil před šesti lety skupinu, která každoročně společně vystavuje. Nejedná se však o nový nebo jednotný umělecký směr, jelikož jednotliví umělci tvoří rozdílným způsobem. V současnosti se plně věnuje malbě obrazů, která je zdrojem jeho příjmu.

Téměř všechny tyto informace o osobě pana Němce jsem se dozvěděla studiem dostupných internetových zdrojů, které ale z důvodů zachování anonymity nebudu uvádět.

5.1.3 Reflexe po realizaci rozhovoru

Z rozhovoru s malířem panem Němcem ve mně zůstaly smíšené pocity. Na jedné straně se u něj projevovala ochota vypovídat – mluvil hodně a bez potřeby tázání, čímž byl rozhovor s ním ze všech tří účastníků nejméně direktivní, na druhé straně ho ovšem bylo těžké přerušit a vracet se k tématům ohledně vlastní tvorby. To se projevovalo nejvíce v úvodní části, ale i v průběhu celého rozhovoru. Proto jsem se po dlouhou úvodní část rozhovoru nedostala k tomu, abych mu blíže popsala téma své diplomové práce, na které se sám nezeptal. Do té doby mi ovšem spontánně i ochotně povídal o svých bývalých ženách, svých dětech a komunismu, což na druhé straně považuji také za vypovídající a analyticky přínosné.

V další části byl už pan Němec ve svých výpovědích osobní a o tématu jeho tvorby jsem se od něj nakonec dozvěděla spoustu. Rozhovor byl ukončen na podnět pana Němce – i přes můj myslím zřetelný zájem v rozhovoru pokračovat. Na základě toho jsem nabyla dojmu, že se mnou nechtěl více mluvit nebo že ho to již nebavilo. Na konci rozhovoru se rozloučil slovy, že je mu „šumák“, co si teď o něm myslím. Ve mně tehdy vyvstala jenom otázka, proč mi to vůbec potřeboval říct? Ptala jsem se více, než jsem mohla a měla?

5.2 Umělec Martin

5.2.1 Podmínky rozhovoru s Martinem

Martin byl druhým v pořadí, se kterým byl rozhovor realizován. Setkali jsme se u něho v bytě, což nám zajistilo klidné prostředí. Rozhovor trval tři hodiny. V počátcích setkání vyjadřoval Martin své obavy z toho, jak bude setkání probíhat. Tyto byly nejspíše způsobeny tím, že jsem se s ním na spolupráci domluvila poměrně brzo. Postupem psaní diplomové práce se fokus rozhovoru a jeho podoba různě měnily, o čemž jsem ho průběžně informovala a on si z toho důvodu nebyl jistý, co od toho může čekat, resp. co všechno se po něm bude chtít. V průběhu rozhovoru se naštěstí tyto obavy - jak jsem mohla z jeho neverbálních signálů vypožorovat - rozplynuly a Martin se uvolnil i otevřel.

Téměř všechny své obrazy má Martin na jiném místě než ve svém bytě, jelikož v současné době spíše kreslí, ale nemaluje. Svá nejoblíbenější díla, jak to sám řekl, má ovšem vyvěšená na svých webových stránkách. Počítač a internet nám tedy posloužil jako promítač děl, o kterých jsme v rozhovoru mluvili.

5.2.2 Kdo je Martin?

Martin je pětadvacetiletý student vysoké umělecké školy. Pochází ze Slovenska a do Česka přijel kvůli studiu na vysoké škole. Středoškolské vzdělání získal na gymnáziu, kde v průběhu pravidelně maloval u jednoho akademického sochaře. Poté vystudoval bakalářský program vysoké umělecké školy v ateliéru grafiky na Slovensku, kde po celou dobu studia téměř každodenně navštěvoval ateliér uznávaného akademického malíře Tótha.

V době, kdy studoval grafiku, odjel na půl roku do zahraničí, aby tam studoval oděvní tvorbu. V zahraničí vytvořil svou první módní kolekci, následně na to byl na půlroční pracovní stáži na jiném místě v jedné z velkých módních značek.

Martin je dnes úspěšný začínající návrhář, což dosvědčují jeho úspěchy v několika soutěžích. Jeho práce byla prezentována na různých místech po celém světě. V módní tvorbě se nevěnuje pouze oděvu, ale kombinuje několik druhů umění, jako je video, malba, kresba, hudba a vlastní performance. Sám své kolekce nazývá „hybridní“ projekty, tak, jak o tom píše na jedné ze svých internetových stránek. I když se dnes věnuje módě, výtvarná tvorba pro něj znamená hodně a má k ní velmi úzký a osobní vztah, jak o tom mluví v našem rozhovoru.

5.2.3 Reflexe po realizaci rozhovoru

Na konci setkání jsem odcházela s velmi uspokojivým a příjemným pocitem, který vyplynul jak ze sdílnosti a otevřenosti, tak i z Martina zájmu, který se projevil např. tím, že plynoucí čas vůbec nesledoval a rozhovor byl ukončen až po vyčerpání všech mých doplňujících otázek. Rozhovor měl ze všech tří rozhovorů nejvíce dialogickou povahu. Zajímavé bylo, že Martin se jako jediný sám zajímal o mou motivaci k výběru tématu práce a stejně tak o mé názory resp. vnímání jeho obrazů, o kterých jsme mluvili.

5.3 Umělkyně Sára

5.3.1 Podmínky rozhovoru se Sárou

Rozhovor se Sárou byl z časových důvodů rozdělen na dvě setkání. Poprvé jsme se sešly u ní doma na Slovensku. Protože jsme rozhovor nestihly dokončit, zbylou část jsme realizovaly jako videohovor přes Skype, kdy byly obě samotné ve svých pokojích a měly klidný prostor na rozhovor. Všechnu tvorbu, o které jsme si v průběhu rozhovorů povídaly, měla Sára fyzicky s sebou.

5.3.2 Kdo je Sára?

Již po dobu základní školy navštěvovala Sára základní uměleckou školu. Následně absolvovala několik let na osmiletém gymnáziu, odkud z vlastní vůle přestoupila na střední uměleckou školu. Kvůli studiu na umělecké střední škole odešla již v patnácti letech bydlet na internát.

Sára je dnes pětadvacetiletá studentka vysoké umělecké školy ateliéru grafiky a ilustrace, kterou zanedlouho dokončí. Více a raději než grafice se věnuje malbě a klasické, nepočítačové ilustraci. V současné době přemýšlí, že by ve studiu na vysoké škole pokračovala. Láká ji ateliér malby, nemá ale přesný plán toho, co bude následovat.

5.3.3 Reflexe po realizaci rozhovoru

Rozhovor trval celkově tři a půl hodiny, byl tedy nejdelší ve srovnání s předchozími. Myslím si, že i to je odrazem Sářina velkého zájmu o setkání, který projevovala jak před, tak v průběhu celého rozhovoru. Řekla mi, že takovou sebereflexi v této době potřebuje, že přišla ve vhodný čas a že se až dodnes neměla možnost podívat na svůj život ve vztahu ke své tvorbě tak komplexně. Ve srovnání s předchozími rozhovory byl tento nejvíce direktivní, ve smyslu, že jsem její aktivitu podněcovala otázkami vztaženými k ní vyjádřeným myšlenkám nejčastěji.

6 Reflexe výzkumníka

I když reflektování vlastních postojů jsem se již dotkla v rámci vysvětlení motivace ke zkoumání výtvarných umělců a v rámci přemítání o myšlenkách a pocitech bezprostředně po setkání a realizaci rozhovorů, tady bych se chtěla zmínit spíše o možném dopadu vlastní subjektivity nebo jejích dalších projevech.

Sebereflexe toho, co jako výzkumník dělám a jak to dělám, byla v této výzkumné práci nedílnou součástí každé její části. Díky vlastní reflexi mohu např. říct, že motivem ke zkoumání významu tvorby byl můj zájem o variabilitu hodnot, které si různí lidé v životě kladou, nebo které vidí za svým konáním. Na začátku jsem si uvědomovala své předporozumění i přesvědčení, které jsem si s uměním a umělci spojovala. Toto uvědomění si postojů jako „umění je o emocích, jejich prožívání a zprostředkování“, „umělci tvoří vlivem neznámé inspirace“ nebo „dnešní obrazy jsou často plné negativismu“ mě vedlo k tomu, že jsem se v průběhu rozhovoru vždy snažila jejich adekvátnost ověřovat, abych pak nevykládala zkresleně to, co jednotliví respondenti řekli.

Vím, že i mé vlastní zkušenosti (nejen s umělci a uměním) nebo má osobnost budou nejspíše ovlivňovat konečnou podobu a obsah rozhovoru i zpracování dat. Je možné jen těžko říct, které z vlastních zkušeností a aspektů osobnosti to budou. S výtvarníky jsem do doby realizace rozhovoru (ani doposud) neměla osobní negativní zkušenost, a proto se domnívám, že nic nestálo v cestě většímu přiblížení se k nim nebo otevřenosti vůči porozumění tomu, s čím oni sami přišli.

Je ovšem možné, že některé potenciálně důležité informace mohly zůstat v průběhu rozhovoru ze všech výše uvedených důvodů nepovšimnuty a neotevřeny. V rozhovorech jsem se na druhou stranu nechávala vést zájmem samotného respondenta tehdy, kdy bylo jeho povídání v souladu s výzkumným tématem. To mi umožnila mimo jiné i polostrukturovaná podoba rozhovoru. Tak jsem se mohla dozvídat spíše to, co mi sami chtěli říct a ne to, co mě zajímalo, co jsem tedy chtěla slyšet.

Stejně tak v procesu zpracování dat – v jejich analýze a interpretaci mohlo dojít ke zkreslení v důsledku stejných vlivů, jaké byly uvedeny u rozhovoru. Tomu jsem se snažila předcházet důkladným a opakovaným procházením a kontrolou již zpracovaných dat s původním rozhovorem a rovněž srovnáváním informací z rozhovoru s články a obrazy účastníků tam, kde to bylo možné. A nakonec jejich srovnáním i s odbornou (psychologickou) literaturou.

Existence podílu osobnosti výzkumníka na konečné podobě práce se nelze vzdát. Jak je známo, české publikace kvalitativního výzkumu (Lincoln, Guba, 1985 in Miovský, 2006; Hendl, 2012) uznávají, že data vznikají interakcí výzkumníka a zkoumaného objektu a tento jev se označuje jako reaktivita. Právě proto je důležité vlastní reflexi ve výzkumu neopomenout.

7 Zpracování dat

7.1 K pojmům analýzy a interpretace dat

Předtím, než se budu zabývat samotným popisem postupu analýzy a interpretace dat, by se chtěla zmínit o základním rozdílu mezi pojmy analýza a interpretace, mezi kterými často není důkladně rozlišováno, protože nakonec *nelze vždy přesně říci, kde končí analýza a začíná interpretace* (Hrbáček, 2005, s. 1). V průběhu výzkumného procesu jsem narazila na článek předního českého lingvisty Josefa Hrbáčka (2005) „Recepce textu, jeho analýza a interpretace“, ve kterém poukázal na hlavní rozdíly mezi nimi. Odlišení těchto pojmů a zároveň jejich

definování nám nakonec pomůže pochopit, co se vlastně v průběhu analýzy a interpretace dat dělo.

Podle Hrbáčka by analýza měla předcházet interpretaci textu, protože je jejím základem. V procesu analýzy jde o *rozklad struktury textu, tj. segmentaci textu na jeho komponenty a popis vztahů mezi těmito komponenty po stránce obsahové, jazykové a funkční* (s. 1). Nahlíží na ni jako na celkem nesporné tvrzení faktu textu neboli vztahů mezi prvky textu. Jde o rozbor **funkcí** a **hodnot**, které respondent připisuje tomu, o čem mluví. Funkce jsou tady respondentovy způsoby chápání dosažení cílů (pomocí určitých prostředků/způsobů/věcí), které nám sám podává. Jde o *aktivní vztah mezi věcí a cílem, ke kterému se této věci užívá* (Mukařovský in tamtéž, s. 6). Hodnota je pak objektivní význam prostředku, jeho vhodnost k dosažení cíle. Hodnoty jsou kolektivně sdílené normy nebo pravidla. Proces analýzy by se dal vyjádřit i jako rovnice: funkce + (hodnotný, významný) prostředek/věc → realizovaný cíl.

Při interpretaci jde o hodnocení a pochopení funkcí, prostředků a cílů, o kterých účastník výzkumu mluví. Interpretace se pojí s **hodnocením** a pochopením **smyslu** řečeného. Hodnocení znamená *přístup individuálního vnímatele k hodnocenému předmětu* (s. 6), který se nemůže obejít bez určité míry subjektivnosti. Stejně tak je tomu u smyslu, znamenajícím *pochopení (výklad) funkce promluvy* hodnotitelem (s. 4).

Jak od sebe oddělit tyto protikladné děje, analýzu a interpretaci? V této práci je analýzou proces přiřazování kódů a témat, i když už v rámci tohoto procesu dochází k interpretaci. Ve svém článku Hrbáček uvedl několik možností, jak poukázat na rozlišení těchto dvou procesů. Patří k nim např. explicitně přijatá odpovědnost hodnotitele textu za své hodnocení, lepší je ale získání komparace hodnocení od různých hodnotitelů nebo pak srovnání své interpretace se systémem hodnot určité společnosti nebo komunity, které by se podle něj měly víceméně prolínat.

Je důležité nakonec pamatovat na to, že *odborná interpretace textu komunikátů (nejen uměleckých) by se měla vyhnout dvěma krajnostem: na jedné straně snaze po pozitivistickém objektivismu, který potlačuje osobnost interpreta a nebere ohled na jeho individuální vztah k textu (čili vykládat si interpretaci jako analýzu), na druhé straně postmodernistickému neomezenému subjektivismu projevujícím se v absolutním interpretačním relativismu (čili zcela potlačit význam objektivní analýzy* (s. 6)).

7.2 Samotný postup analýzy a interpretace

Jako nástroj, který mě inspiroval k výběru příslušného typu analýzy a interpretace aplikovaného v tomto výzkumu, byla publikace Sebevražedná triáda od Kodrlové a Čermáka

(2009). K této knize jsem se dostala na doporučení doc. Chrze ještě v době, kdy tématem diplomové práce měl být narušený sebeobraz umělců. Tato publikace mě nakonec podnítila k aplikaci postupu tzv. tematické analýzy, kterou autoři využili při sestavení „vnitřního příběhu díla“ tří spisovatelek, jejichž autobiografické a biografické zdroje následně analyzují a interpretují. Vnitřní příběh díla se stal souborem kategorií (témat a motivů) odkrývajících příčiny jejich sebevražedných aktů. Jelikož jsem v rámci své práce použila tematickou analýzu také na umělce a jejím výsledkem byly rovněž kategorie, i když v mém případě vztahující se k tématu „význam tvorby pro umělce“, pojem vnitřní příběh díla jsem si s malou obměnou vypůjčila a výsledky vlastního rozboru a výkladu jednotlivých rozhovorů jsem pojmenovala jako „vnitřní příběhy tvorby“ poukazující k subjektivně významným jevům nebo aspektům, které se s tvorbou jednotlivých umělců pojily.

S tematickou analýzou jsem pracovala již v rámci své bakalářské práce (Botková, 2013) a jako návod pro její aplikaci mi tehdy posloužil článek „Using thematic analysis in psychology“ (Braun, Clark, 2006), ze kterého budu vycházet i nyní.

Tematická analýza, jak již z názvu vyplývá, spočívá v rozboru a výkladu témat příslušného textu. Témata zachycují vždy to podstatné z dat ve vztahu k výzkumné otázce a ve vztahu k celkovým datům. Nejčastěji je téma něco, co samotný respondent nějakým způsobem zdůrazňuje a čemu je v povídání věnována pozornost. Není tomu ale tak pokaždé a může tomu být i naopak. Také proto autorky článku nemluví o „emergování“ témat evokujícím pasivní roli výzkumníka, ale spíše o jejich identifikaci a zdůrazňují tak interaktivní proces vzniku témat. Apelují na výzkumníkovu reflexi teoretického zázemí/pozice a hodnot pojičímí se s kvalitativním výzkumem (tamtéž).

Tematickou analýzu jsem tedy zvolila ze tří důvodů:

- 1) kniha Sebevražedná triáda byla potvrzením toho, že tento typ analýzy umožňuje zachytit to jedinečné o umělcích,
- 2) měla jsem s ní pozitivní osobní zkušenost v rámci své bakalářské práce,
- 3) její principy a postupy přinášejí uspokojivé odpovědi na nastolenou výzkumnou otázku, resp. otázky práce, které vyžadují jak nalezení, tak porozumění subjektivně důležitým významům (tvorby).

Narozdíl od zakotvené teorie, kde jde také o hledání kategorií, není primárním cílem tematické analýzy vytvoření teorie na podkladu analýzy. Braun a Clark (2006) tematickou analýzu považují za vhodnou pro takový typ výzkumu, který má za cíl dokumentovat

individuální realitu, významy a zkušenosti respondentů nebo to, jak jsou tyto jevy ovlivňovány a vytvářeny diskurzem společnosti.

V mém případě byla provedena *induktivní* tematická analýza, která na rozdíl od opozitní teoretické nebyla vedena specifickým teoretickým zájmem nebo zaměřením, na základě kterého bych témata identifikovala. Témata jsou tak silně vázaná k datům samotným. I když, jak bylo řečeno výše, výzkumník se nemůže vzdát nebo zcela osvobodit od svého vidění a chápání ovlivněného vlastním životem a teoretickým zájmem.

Tato tematická analýza je také bližší typu *sémantickému* než latentnímu, který hledá skryté myšlenky, koncepty nebo ideologie. Sémantická analýza oproti tomu popisuje explicitní obsahy a významy dat. Má blíže k *sémantickému* typu, přesto stojí někde uprostřed, protože součástí je i proces interpretace.

Bližší je nakonec i k *realistickému* typu než konstruktivistickému, protože staví na předpokladu, že jazyk umožňuje reflektovat význam a zkušenost člověka. Konstruktivistický typ naopak tvrdí, že význam a zkušenost jsou sociálně vytvářeny a přetvářeny, a proto se nezajímá o individuální psychologii nebo motivaci, ale o pochopení sociokulturního kontextu a strukturálních podmínek, které je konstruují.

Tematická analýza je proces složený ze šesti fází (tamtéž), které na následujících stranách popíšu aplikováním na výzkum této práce. Při popisu se budu opírat také o výstižný postup analýzy a interpretace kvalitativních dat tak, jak jej popsala Šedřová (in Švaříček, Šedřová, 2007). Tento se principiálně shoduje s postupem tematické analýzy, a budu jej proto používat pro lepší vykreslení některých kroků vlastní analýzy dat.

1. seznámení se s daty

V této počáteční fázi analýzy jsem měla před sebou již na počítači přepsané rozhovory v textové podobě. Rovněž jsem měla přečteny všechny články a zhlédnuta všechna díla respondentů, která byla dostupná na internetu.

Rozhovory, které jsem s respondenty (umělci) provedla, jsem jednou přečetla a pak jsem je přečetla znovu a znovu. Opakovaně jsem vícekrát přečetla jen určité části, které mě něčím upoutaly. V případě, že jsem měla nějakou myšlenku nebo nápad pro kódování, který jsem nechtěla zapomenout, zapsala jsem si jej do poznámky vedle textu.

V této fázi jde o prvotní vhled o tom, jaké jsou vůbec v datech informace a proč jsou zajímavé (Braun, Clark, 2006).

2. vytvoření základních kódů

Fáze vytváření základních kódů je jednou ze dvou částí procesu analýzy kvalitativních dat⁷ (Šedřová in Švaříček, Šedřová a kol., 2007). Proces kódování znamenal přiřadit variabilně dlouhým segmentům textu tzv. kódy, tedy významy, které jim konvenčně a kontextově přísluší (Hrbáček, 2005). Tak docházelo k organizaci textu rozhovoru do smysluplných skupin neboli částí⁸ (Braun, Clark, 2006).

Vlastní proces kódování textu probíhal následovně:

- Kódovat jsem začala nejprve v počítači, v textovém souboru, rozdělením celého rozhovoru do velkého množství vzestupně *očíslovaných částí* textu – někdy to byla jenom slova, nejčastěji pak útržky vět, věty nebo odstavce.
- Zachovaný plný text rozhovoru mi umožnil, aby se separací jednotlivých částí *neztratil kontext*, resp. souvislosti daných kódů. Takto fragmentovaný text jsem si vytiskla. Text jsem upravila tak, aby byl mezi řádky dostatečný prostor pro vepisování kódů.
- Následně jsem tyto jednotky textu kódovala v ruce neboli metodou „*papír a tužka*“ (Šedřová in Švaříček, Šedřová a kol., 2007), kdy jsem do vytištěného textu vpisovala jednotlivé kódy ručně.
- Jména nebo označení jsem dávala zejména pro ty fragmenty, které se vztahovaly k výzkumné otázce. Když jsem si ale nebyla jistá, tak jsem zakódovala i fragment potenciálně neúčinný pro další fázi.
- Fragmenty, které obsahovaly stejné nebo velmi podobné informace, měly stejné kódy.
- Někdy měly extrakty i více kódů současně.
- Kódy jsem často přejmenovávala, a to z různých důvodů: byly označeny synonymními názvy, nesly dlouhé či složité názvy, byly příliš obecné nebo příliš specifické.
- Kódovala jsem tužkou, což mi umožnilo měnit kódy gumováním, čímž se text nestal po všech změnách kódů chaotickým.

7 Druhá část – část kategorizování kódů bude vysvětlena v rámci následující fáze.

8 Slovo část, skupina, fragment, segment, extrakt textu budou v následující části chápány jako synonyma.

- Někdy jsem si uvědomila, že fragmenty textu by bylo lepší rozdělit nebo jiné naopak spojit, což jsem v textu vyznačila buď rovnou vertikální čarou mezi určitá slova, nebo naopak zakroužkováním daných částí a znaménkem plus.
- I v této fázi jsem si na druhou, prázdnou, stranu papíru psala vlastní interpretační poznámky a nápady, které jsem nechtěla zapomenout a které byly číslované podle toho, ke kterému fragmentu nebo fragmentům se vztahovaly.
- Výsledkem bylo velké množství rozličných kódů.

Při vytváření kódů jsem si kladla podobné i stejné otázky, které formuluje v kapitole o analýze kvalitativních dat Šed'ová (in Švaříček, Šed'ová a kol., 2007, s. 212) a jsou jimi:

- *Co je tématem promluvy? O jakém fenoménu se vypráví?*
- *O jaké osoby jde? V jakých rolích vystupují?*
- *Které vlastnosti jevu jsou zmiňované nebo naopak zamlčované?*
- *Jaká je intenzita jevů nebo jejich vlastností?*
- *Jaký je čas a trvání?*
- *Kde a v jakém prostoru je dění lokalizováno?*
- *Jaké jsou příčiny?*
- *S jakým záměrem akteři jednají?*
- *Jaké jsou strategie k dosažení cíle?*

Na následující straně uvádím příklad kódování na útržku rozhovoru s umělkyní Sárrou. Písmeno T je v něm vlastní zkratkou pro slovo „tvorba“. Za tímto útržkem příkládám interpretační poznámky vztahující se k tomuto úryvku.

důležitost — ukládání myšlenek "mimo hlavu"

9) ešte som sa aj postavila a so špinavými rukami som si zapísala do zápisníka,
T = prežívanie šťastia

10) že presne toto je šťastie, lebo sa nebojím ničoho teraz, v tomto momente. Že toto pre mňa znamená celú tvorbu.
podstata T?

11) Akože neuvedomujem si to dlho. Ako decko som nevnímala také veci,
uvědomělost dospělosti; změny dítě - dospělý

12) ale vždy bolo niečo, čo som mala strašne rada na tej tvorbe. A si myslím, že to bolo presne to. Že ten pocit, kedy si uvedomíš, že sa nebojíš ničoho, že si šťastný.
T = absence strachu; podstata T?

13) Fakt ma to prinútilo si to zapísať. Že som si veľmi chcela zapamätať ten moment, žeby som vedela ho aj popísať, že čo to asi bolo.
důležitost zápisu; zápisník = externí paměť důležitého

14) A potom večer tam do ateliéru prišli ľudia a som maľovala teda a viáš tak pozerali na mňa, že čo so mnou je. Lebo fakt som strašne dlho predtým nerobila takže to bolo po dlhom čase a neviem tak úplne zmeniť náladu aj dlhodobejšie pocity z toho všetkého.
stvrzování účinku T; viditelné změny; T → pokrokové změny

15) Že aj keď je také obdobie bez tej tvorby, tak stačí možno raz za čas si dopriať niečo také. Že je to fakt lepšie pre mňa. Že všetky veci naokolo, že sa to ľahšie všetko prežíva potom.
T → emoční zvládnutí problémů

16) „Prečo tvorba celkovo?“ No tak to si už ani nemôžem pamätať na ten začiatok tvorby, lebo fakt to bolo také, že od decka som najviac akože... chcela som aj hračky samozrejme, ale stále sa mi zapáčili nejaké fixy a farby.
všetci od malá

17) Že veľmi aj celkovo si myslím, že v tvorbe riešim farebnosť. Že to je prvá vec, ktorú si ja všimam nielen na veciach, na dielach a tak, ale celkovo všade. Že či je to film, či sú to grafity vonku (Sára píše diplomovou prácou o graffitech), či sú to... ja neviem, oblečenie.
význam barev (v T); v. barev (v životě)

18) Čiže od decka som stále muscia mať pri sebe farbičky alebo farebné fixy
T spjata s barvami; odjakživa

19) a všetci ľudia v okolí boli vtedy šťastní, lebo mali vtedy odo mňa pokoj na hodiny.
T postupovaná R

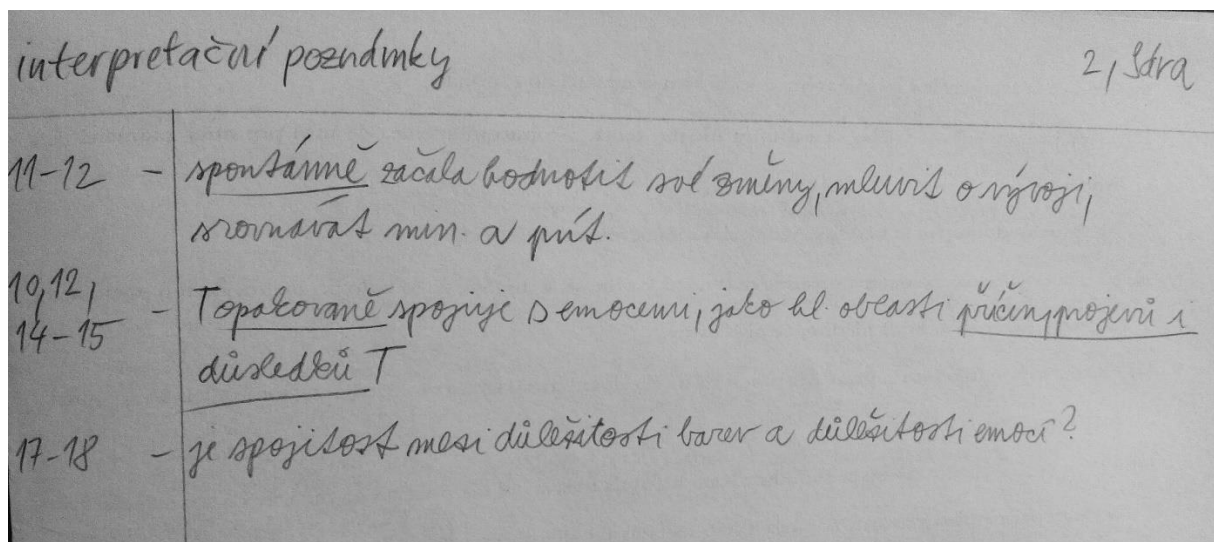
20) Že doteraz mám vily a čarodejnice, čo som kreslila.

21) Že fakt to začalo veľmi dávno.
T od malá

22) Že to bol jeden z takých prejavov mojich, že jak som sa začala prejavovať.

23) Ale fakt to bolo také, že nič ma nebavilo viac alebo tak dlho alebo tak veľmi.
T = největší všesit od malá

24) „Ide o nejaké také naplnenie, ktoré si nenašla možno na iných miestach alebo je to inak?“ Vieš čo, ja mám pocit, že som to nikdy ani neľadala inde.
jistota volby



3. hledání témat

Druhá část analyzování kvalitativních dat spočívá v tzv. kategorizaci, tedy v seskupování kódů podle podobnosti neboli příslušnosti ke shodnému jevu do kategorií (Šedřová in Švaříček, Šedřová a kol., 2007). Kategorizace náleží k fázi tři - hledání témat až k fázi pět - pojmenování a popis témat. V případě tematické analýzy mluvíme spíše o tématech nežli o kategoriích. V této fázi docházelo k nalézání souvislostí nejen mezi kódy, ale i mezi tématy navzájem, čímž se formují hlavní témata a jejich subtémata (Braun, Clark, 2006).

Kategorizaci jsem prováděla barevným odlišením kódů a jím náležejícím částem textu zvýrazňovači, fixy a pastelkami. Někdy jsem měla pro ten samý kód a text více než jednu barvu, jelikož mohl potenciálně spadat do různých témat.

Pro názornou představu uvádím část rozhovoru s panem Němcem, kde je barevně odlišeno pět témat, prvotně pojmenovaných jako: náměty tvorby (oranžová barva), způsoby zpracování námětů (žlutá barva), ironičnost (tmavě zelená), pocit nespokojenosti (fialová) a jiné postoje (růžová). I v této fázi jsem pokračovala ve vytváření interpretačních poznámek na zadní stranu papíru v případě, že jsem si uvědomila něco eventuálně důležitého. Pro příklad uvádím na straně 48 poznámky vztahující se k vybranému útržku rozhovoru s panem Němcem.

3. námet - ornamenty
- 125) To je vlastně komplet celý ornamentální. *dívad? ponížení se + plus koncentrace*
- 126) Takže to jsou moje nejzamilovanější věci, kdy už jako kdyby nehledím na nic, jen na ten ornament a to mě baví nejvíc, ten ornament. *vyvoj: malování -> ornamenty*
- 127) Tak to jsem postupem těch let přešel z toho malování na jenom ty ornamenty, které mi dělají nějak dobře a nevím proč. *poet účinky*
- 128) A když se ten obraz seshora nasmívá, tak on pak vyleze dost dobře. *technické plusy*
- 129) Pak ale mám moc rád taky tenhle obraz vedle - XT, který je tak trošku veselý, ironický a já jsem vlastně hodně ironický, sarkastický. *ironický obraz*
- 130) To o mne napsali už hodněkrát no. *ironická povaha*
- 131) A to je v té povaze, že mi není nic dobré. Já třeba hejsem schopen mít úctu ke starým lidem. To je hrozně *nesch. akceptovat kontence zvlášť*
- 132) Celý život to do mne hučej a já to vůbec nemám. To je tím, že se něco má. A když se něco má, mě to *konvence - nesvoboda a tlak*
- 133) „Možná tu nekonvenčnost umělec někdy celkem potřebuje.“ No tak to nevím. Já nad tím uměním jednak *umělec vs filozof*
- 134) Jak to nastavit, aby to bylo správně. Kalkul mě nejde. Já to naházím a je to tam. *intuitivní je rozumová*
- 135) A za půl roku se mi to nelíbí, vyhodím to v noci ve tři ráno jak už jsem starý dědek a nemůžu spát, hodím to do stojanu a klidně to přemaluju. A podruhé. *nespokojenost s v. T*
- 136) Tady je obraz hotov, až odsud vypadne. Pak už k němu nemůžu, ale já je přemaluju dvakrát, třikrát. Ale není to tak se všemi obrazmi, se všemi vůbec ne. *časté přemalování*
- 137) To Ufo, chci taky ale přemalovat. Mně tam totiž začalo vadit, že je to v jedné světelné rovině. Že tam *technický problém*
- 138) A tady jak je ta pyramida s nějakým božstvem nebo nevím čemu tá egyptská civilizace věřila. Takže tady *námet - pyramida, vyspělost*
- 139) Tak po čase, jak jsem hrozně nestálej. Já jsem hrozně nestálej. *vzbuzuje zvědavost*
- 140) A podle toho vypadá můj rodinný život. *nestabilita*

interpretací poznámky		M. p. Němec
126-127	— Maslow - peak experience	
127	— účinnost účinky T	
129 & 131	— ironie jako důsledek (řešení) nespokojenosti a naopak	
133	— neochota a neoch. reflektovat T VS dobrá reflexe vl. osobnosti VS Martin naopak	
136 & 140	— čisté směny jako důsledek (řešení) nespokojenosti r T i r široce	

V této fázi doporučuji Braun a Clark vytvoření tzv. tematické mapy, která je schématickým znázorněním souvislostí neboli seskupením dat kolem hlavního tématu. S tematickou mapou v této podobě jsem nepracovala, ale pro potřeby lepšího porozumění jsem si mnohdy vytvářela grafické „vzorce“ dějů, ve snaze lépe porozumět jejich příčinám a následkům tak, jak byly prezentovány v různých částech rozhovoru. Některé z nich se objevily i v konečné analytické zprávě. Např. ve vnitřním příběhu tvorby u pana Němce, viz např. tento: režim → pocity hněvu + opoziční přístup → jedinečnost tvorby). Přesto, že jsem s mapou nepracovala jako s pomůckou, posloužila mi nakonec na přehledné znázornění hlavních témat, která vyplynula ze zpracování dat tohoto výzkumu.

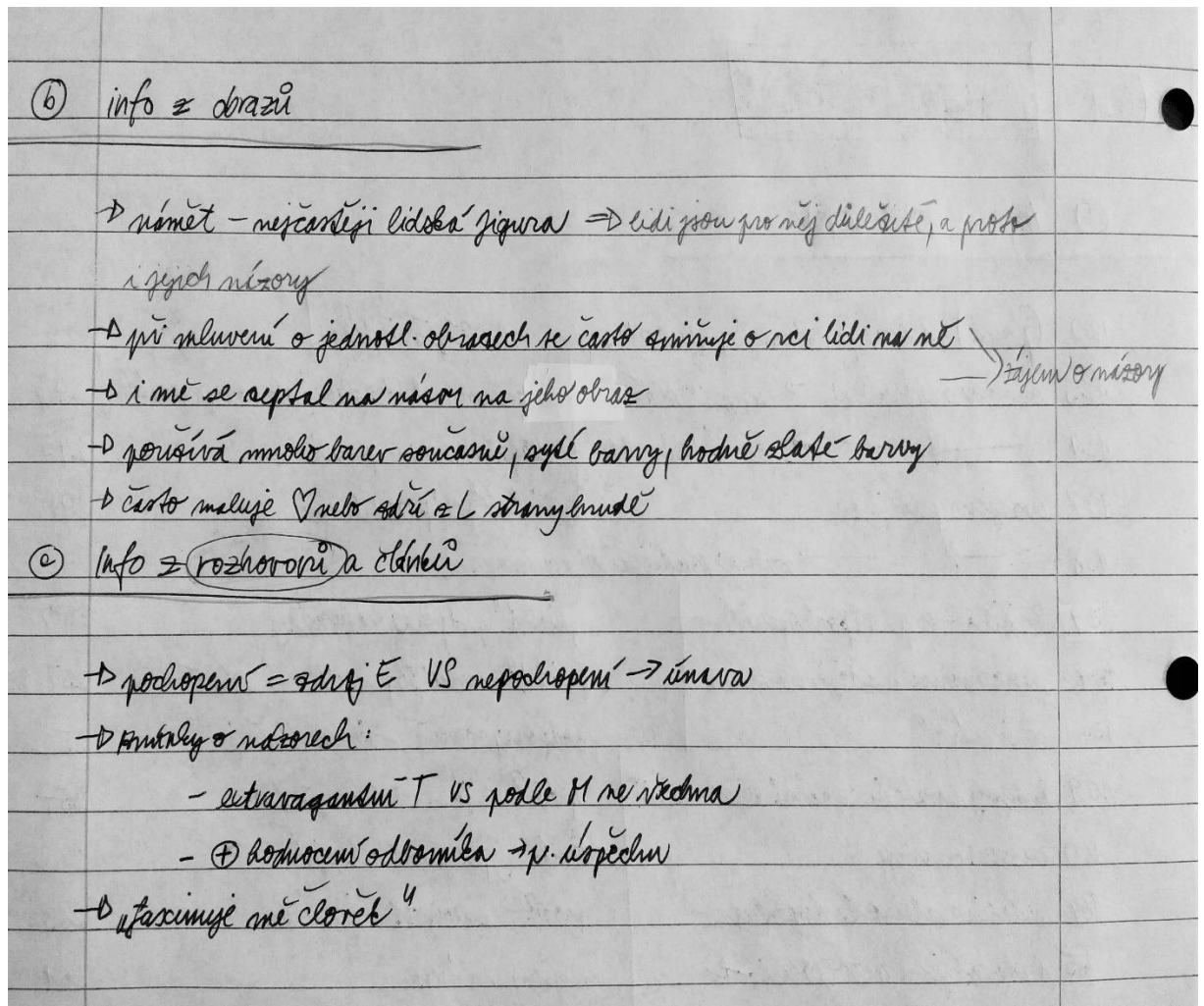
V průběhu této fáze jsem vypsalala kódy stejné barvy s příslušným číslem částí textu, pod kterým byl zařazený, na samostatný papír i s těmito čísly. Jako příklad tohoto postupu přikládám na následující stranu jedno z témat, které vyplynulo z analýzy rozhovoru s Martinem. K tématu pojmenovanému jako „odezva od lidí“ jsou vypsaná všechny kódy celého rozhovoru, které se k němu vztahují.⁹

Kódy jsem teď měla rozděleny do témat, ke kterým náležely a ke kterým byly vytvořené prozatímní názvy. Na konci této fáze jsem měla sesbíraný soubor potenciálních témat a subtémat. Tímto postupem se mimo jiné ukázalo, že byly vytvořeny i takové kódy, které není možné zařadit do žádného z témat a nebyly ani osvětlením výzkumné otázky, proto byly prozatím ponechány stranou, mimo seznam kódů seskupených pod jednotlivá témata.

⁹ Dalšími kroky zpracování dat se toto téma stalo nakonec součástí tématu „zájem o lidi a jejich názory“.

téma	odezva od lidí	
(a)	info \approx rozhovoru	
120	(posit) odezva pozitivnější; ale odezvy na ne. oblépání děla	
123	odezva odborníků \rightarrow 'smý' o slávě	propaganda - nebudeš slavný, ale uspokojenější
124	————— ————— \rightarrow velká hodnota	243 potvrdila v praxi
137	negativní publika	'šlechta' podpora darů
138	————— ————— \rightarrow změna studijního zaměření	
142	kritika \rightarrow p. nepochopení	'šlechta' podpora odborníky
154	nehasnoucí naděje na slávu	'šlechta' = mimenty, neodlehlejší volně
156	co ji dělá?	podpora, ocenění - jinou neověří
159	2 typy umělců - snámi vs neovými	proč? - jsem odstupující
160	nejsem snámi	⊕ někdy, když mě nesaají
164	nedefinovatelnost úspěchu	proč? - s někým je něco
165	i sláva je jen neoblíbení \rightarrow	nejsem oblíben
166	sláva + lidé lidí	je to špatně / dobře?
167	národy nemohou smířit / neasmějí svobodu	jak být populární?!
168	sláva jako konkr. cíl	proč ⊕ n. odborníků vs ⊖ darů?
172	sláva + řešení problémů, štěstí	
173	konk. po slávě	části hodnocení - negativ, pozitiv □ vs ostatní;
174	p. nedocenění	nepochopení recipientů
177	jak dostihnout slávu?	p. nepochopení - proč k tomu?
217	nedocenění obolů	šel pohledu; příčina nepochopení = recipient
218, 228, 230	úspěch u předních odborníků vs neúspěch u v. ostatních	
229	konk. být pochopen davem (vítězí)	
230	úspěchy min. vs neúspěchy dnes - proč?	
235	"nedochopný" já nebo oni?	nepopularita - pro ml. generaci
236	preceň / nedoceň?	silná potřeba vidět názory odborníků
237	docenění = popularita = láska	směna názorů lidí, když H komunikuje
238	chytí \rightarrow	slavní - milování i nonvítězí
241	⊕ hodnocení vs. imitace	
242	nepřijetí davem vs 'šlechta' podpora odborníky	

Pro úplnost přikládám také informace z obrazových a textových dokumentů vztahujících se k Martinova tématu „odezva od lidí“, ze kterých jsem při psaní závěrečné zprávy rovněž vycházela.



4. revidování témat

Ve fázi revidování témat šlo o to, podívat se detailně na prozatím vytvořená témata. Zjišťováno bylo, zda by některá témata neměla být spíše spojena do jednoho, nebo naopak jestli jedno téma nerozdělit na více a jiné případně odstranit z důvodů nedostatku dat nebo jejich rozporuplnosti či nejednoznačnosti.

Jak říkají autorky článku Braun a Clark, snahou je dosažení vnitřní homogenity, neboli koherence analyzovaných dat uvnitř témat a zároveň různorodosti témat, tedy vnější heterogenity.

Postup k dosažení vnitřní homogenity byl následovný: sebrané kódy i datové extrakty pro každé téma jsem opětovně přečetla a na základě toho zvážila, zda jsou jednotlivé kódy a

s nimi datové extrakty správně umístěny pod dané téma. V případě, že tomu tak nebylo, došlo k přepracování – buď bylo vytvořeno nové téma, nebo nalezeno jiné místo pro ty extrakty, které do tématu nepatří, případně byly zahozeny. Vnější heterogenita znamenala vztahování jednotlivých témat k celkovým datům respondenta. V rámci toho jsem pracovala jak s rozhovory, tak s články a obrazy umělců.

Pro tyto účely autorky doporučují opakovaně přečíst sesbíraná data. Mimo ověření soudržnosti a různorodosti témat to totiž umožňuje zakódovat taková data, která byla doposud nepovšimnuta a vynechána nebo můžeme identifikovat potenciálně nová témata, pro která je nutné zakódovat nepovšimnutá data nebo je kódovat jiným způsobem. V rámci tohoto výzkumu došlo k prvnímu případu. Na konci této fáze byla nakonec vytvořena ucelená představa o tom, která rozličná témata máme, jak spolu vzájemně souvisí a jaký příběh vyprávějí.

5. pojmenování a popis témat

Tato fáze spočívá v nalezení podstaty každého tématu tak, aby ho bylo možné výstižně pojmenovat. Autorky upozorňují, že názvy témat mají být stručné, poutavé a okamžitě dávající čtenáři tušení, o čem dané téma je. Tyto názvy byly v případě tohoto výzkumu ovšem vytvářeny již v průběhu předchozích dvou částí, a proto se v této fázi jednalo spíše o kontrolu správnosti jejich pojmenování. Kromě ověření názvů šlo zejména o parafrázování obsahu prezentovaných datových extraktů, a stejně tak identifikování a popis toho, co je na nich zajímavé a proč. Byla sepsána analýza a interpretace jednotlivých témat a subtémat, která na sebe relativně navazují a vytvářejí příběh.

Způsob zpracování dat této i předchozí fáze je totožný s analytickou technikou „vyložení karet“ (Šedřová in Švaříček, Šedřová, 2007), znamenající utřídění témat do soudržného obrazce, převyprávění obsahu témat a pojmenování kapitol prezentovaných dat podle názvů jednotlivých témat.

6. sepsání zprávy

I když autorky fázi sepsání zprávy oddělují od předchozí, jde o téměř identické fáze, jelikož o ní mluví jako o fázi, kdy popisujeme specifika každého tématu a vyprávíme, neboli vytváříme celkový příběh dat ve vztahu k výzkumné otázce. Témata provázíme dostatečným množstvím datových extraktů demonstrujících jeho přítomnost a jejich analýzou a/nebo interpretací.

Jediný, ale důležitý rozdíl od předchozí fáze je ten, že v této fázi již pracujeme se vztahováním dat k literatuře (tamtéž), *obecným axiomům i vlastním zkušenostem* (Šedřová in Švaříček, Šedřová, 2007, s. 244). Proto tuhle poslední fázi můžeme v případě této práce ztotožnit s její diskuzní částí.

8 Vnitřní příběhy tvorby výtvarných umělců

8.1 Vnitřní příběh tvorby malíře pana Němce aneb s nohama na zemi a hlavou ve vesmíru

V úvodní části rozhovoru, ve které šlo o vzájemné naladování se na sebe, o vytvoření důvěrné atmosféry, nechávám pana Němce vyprávět o tématech, o kterých sám chce. V tomto spontánním vyprávění dominují u pana Němce témata, které pro něj představují zdroj osobního zájmu, radosti nebo hrdosti, protože o nich mluví s pohroužením a v superlativech. Mezi tato témata patří jeho děti, bývalé ženy a předsedování výtvarnému svazu.

8.1.1 Téma děti

Pan Němec má tři dospělé děti s dvěma ženami. Ke svým dětem má kladný vztah a mluví o nich jako o silných osobnostech, perfektních, výborných, úspěšných a slavných. Nejvíce chválí svého syna, jemuž věnuje největší část povídání, neboť se stal malířem stejně jako on a za svou tvorbu získal již ve svém mladém věku ocenění. Pan Němec vnímá i vlastní podíl zásluhy na tom, že jeho syn je dnes úspěšný výtvarník:

Ale prakticky začínal u mě jako kluk v ateliéru a taky jsem ho připravoval na školu a ono se to povedlo, zdá se. Nebo: Já jsem mu říkal, aby zapomněl, co dělal Rittstein, a zapomeň, co si viděl u těch profesorů. Musíš si najít svoji techniku. (...) A on to fakt jako vymyslel, že maluje spodem.

I přesto, že o svých dětech mluvil rád a hezky, vyznělo na druhou stranu paradoxně jeho doznání, že své děti nevychoval, i když mohl nebo měl, a proto nebyl dobrým rodičem:

To dětátko se povedlo. Protože ona žila sama od svých sedmnácti let, protože matka jej utekla s tím milionářem do zahraničí, odmaturovala sama, vysokou školu udělala. Já se na rodičovství moc nehodím. Já jsem dokonce odešel taky, když ještě moji kluci byli malí, od mojí první ženy.

Na druhou stranu, jak se dozvídám z článku, resp. rozhovoru, dostupném na internetu, žil se svou dceru a jeho tehdejší manželkou v jedné domácnosti (minimálně) do doby, než

nastoupila do školy. Ve všech článcích na internetu se pan Němec o svých dětech zmiňuje s láskou a staví se do role hrdého otce. Proto je znát, že své děti má rád a jsou pro něj důležité.

Vyprávění o dětech plní v případě pana Němce snad ještě jinou úlohu, než je jenom zdroj radosti a hrdosti na úspěchy svých dětí. Byly také nástrojem, pomocí kterého odkláněl pozornost jiným směrem, ve snaze vyhnout se vyprávění o sobě. Možná i proto mluvil o svých dětech hned v začátku rozhovoru a bez ptaní mi vysvětloval např. způsob tvorby jeho syna nebo mi řekl o všech jeho úspěších a důvodech, proč *prostě je dobru*. Na druhé straně je to přirozené, protože ke mně zřejmě ještě cítil počáteční nedůvěru.

Toto odklánění pozornosti se ovšem událo ještě jindy než jen v úvodu rozhovoru. Bylo tomu tak při otázce, jestli jeho motivace k malbě nepramení i ze snahy vypovídat se z věcí, které ho trápí, načež mi pan Němec odpověděl:

Jo, chápu, na co se ptáte. Víte, že to je možný. Já jsem se třeba s Davidem Bowiem rozloučil tím způsobem, že jsem si ho namaloval. Ale že když mám nějaký problém, tak si ho vyřeším pomocí toho umění, to asi né. Ale něco, co mě straší dlouho v blavě, rád se k tomu vracím. Já Vám ukáží moji dceru, no to Vás pobaví, co já mám za dceru.

Tato odpověď pana Němce je dialogické povahy. Na začátku uznává, že to tak snad i bude – že se „vymaluje“ z věcí, které ho trápí. Pak se zdá, že rozlišil mezi slovem trápit, které má spojené s emocemi (smutek ze smrti zpěváka) a slovem problém, které snad může více souviset s uvažováním, myšlenkami, což potvrzuje tvrzení, že někdy mu jeho myšlenky opakovaně „nedají spát“. Nemyslí si proto, že by umění řešilo jeho problémy.

Abych však vysvětlila, jaká byla moje motivace k této poměrně uzavřené otázce. Vycházela jsem z povídání pana Němce, který se v souvislosti se svým odporem vůči křesťanství, nebo s tím, jak snadno a bez obtíží opakovaně procházel rozvodem, vyjádřil, že proces malování je pro něj způsob, jak překonávat to „špatné“, a tedy těžké situace neboli problémy.

Když se něco děje špatného, tak já se tady zavřu a maluju a nevím, že se mi tady něco děje. (...) Takže ono se mi to mluví a odsuzuje tyhle ty věci [křesťanství], protože já mám svoje cíle a nástroje nastavené úplně jinak jo.

Z této rozporuplnosti a protiřečení si je možné sledovat jistý odpor, který souvisel pravděpodobně alespoň s tím faktem, že mnou položená otázka očekávala svou uzavřenou povahou souhlas, a byla proto návodem, jak odpovědět. Tato potřeba vymezení se, vzdoru a opozičního chování se projevovala v průběhu celého rozhovoru a sám pan Němec ji u sebe sledává. O tom si povíme více za chvíli.

8.1.2 Téma osamocení a jedinečnosti

Za vlastní úspěch považuje pan Němce post předsedy v rámci významného výtvarného svazu. Tato funkce, kterou zastává, je jediným, o čem jsem se v rozhovoru dozvěděla, že je pro něj *naprosto vážná záležitost*. Jinak se povídání pana Němce neslo v duchu zlehčování, a dá se říct, že i znevažování mnohých oblastí svého života, světa i sebe sama.¹⁰ Je možné, že tento post je pro něho důležitým uznáním z toho důvodu, že představuje jakousi náplast na odmítnutí, které zažil v době komunismu.

Karta se obrátila a oproti tehdejší době, která panu Němci neumožnila studovat výtvarnou akademii, ani věnovat se své vlastní tvorbě, má teď mezi lidmi, kteří se věnují umění, respekt, který dříve postrádal, resp. se o něj ani nemohl snažit. Tento vysoký post ukazuje mimo jiné na to, že pan Němec není úplný samotář, který by se vyčleňoval vůči všem lidem i formám seskupení a je možné v tomto vysledovat určitý druh identifikace se skupinou, ve které má významné, nejvyšší postavení. Přesto pan Němec subjektivně jakési osamocení pocítuje, o čemž vypovídají tyto výroky:

Já už teď jak jsem zvolnil v společensko-milostných příbězích, tak už vím, že klidně můžu být půl roku sám.

Je mi pětasedesát a jsem furt sám.

Před ničím jiným jsem [na chalupu] neutekl. Protože já jsem s bolševikami nic neměl. No kdy, když jsem celý život od mládí žil na druhém břehu.

Psychologické chápání předního významu druhých osob v životě člověka mě vede k domněnce, že téma pocitu osamocení, které se objevuje v uvedených výrociích je palčivé i přesto, že je mu explicitně věnováno málo pozornosti. O tom, že téma pocitu osamocení je důležité, svědčí nakonec i fakt, že je (po tématu studií a s tím souvisejícím komunismem) hned druhou podkapitolou v pořadí na webových stránkách v jeho životopise, který sám napsal, a ve kterém mluví o tom, jak jde životem a tvorbou sám, vzdorujíc proti proudu.

K významu tématu samoty mě nakonec vedlo hledání souvislostí s dalším tématem pro pana Němce subjektivně důležitým. Tímto tématem je jedinečnost, originalita tvorby, přes kterou jsou pocity osamocení (na své „lepší straně“) jaksi vyváženy satisfakcí, že právě negativně

¹⁰ Také v rámci vlastního životopisu a rozhovorů s panem Němcem dostupných na internetu jsem se setkala s častým výskytem podobného zlehčování.

působící osamocení je tím, co mu v tvorbě přináší úspěch. V tvorbě, kde se pan Němec realizuje, je osamocení ve smyslu originality prožívaná kladně a přináší uspokojení:

A dneska vůbec takhle nikdo nedělá [nemaluje jako já].

Na hodnotu jedinečnosti poukazuje pak zejména fakt, že její význam vštěpoval i svému synovi, když ho učil neposlušat učitelské autority. Pan Němec je sám ve své tvorbě, v jedinečném výtvarném projevu, ale i sám – bez manželky. Přestože má v současné době partnerku, cítí se podle vlastních slov opuštěn. Samota je v tom případě něčím, co ho tíží.

8.1.3 Témata tvorby – žena, krajina, ornament

Ve své tvorbě je pan Němec inspirován secesí a surrealismem. Přesto, že jeho tvorba prošla svým vývojem, jsou v ní pořád vidět stopy těchto dvou stylů. Jeho obrazy jsou jejich jedinečnou kombinací, a jsou proto jak **ornamentální**, tak snová a **symbolická**. Symboly u pana Němce mohou nabývat individuálních významů – kříž pro něj nereprezentuje křesťanské hodnoty, ale nabývá pestrých obsahů. Kříž je např. *to, co neexistuje, určitá prázdnota, něco nevyřešeného nebo falešná berlíčka pro slabý nebo postižený nebo nějakým způsobem, co se jim nepovedl život nebo je jim ublíženo*. Je zajímavé, že i když křesťanstvím pan Němec opovrhne, náměty jeho obrazů jsou ve velké míře duchovní neboli transcendentní a na jeho obrazech proto najdeme hvězdy, planety, egyptské pyramidy, ufo, anděly, nebeskou oblohu, zobrazení plynutí času nebo věčnosti. Také v jednom rozhovoru říkal, že dnes zůstává, co se týče tvorby, ve vesmíru a ne v okolním světě.

Ukazuje se také, že někdy si významů svých symbolů ani nemusí být vědom, a tedy že se nad nimi nezamýšlí a nepoužívá je cíleně. A tak i přesto, že se na jeho obrazech opakovaně objevuje muž na motorce, upřímně odpoví, že významu tohoto symbolu si není vědom, protože na motorce nejezdí. Moje domněnka je, že by mohlo jít o symbol pocitu osamocení na cestě životem. Motorka, narozdíl od auta, je totiž dopravní prostředek určený primárně pro jednu osobu.

Své obrazy charakterizuje jako *vyprávění o nějakém tématu*, jako „strašně ukecané“ **příběhy**, kde upovídání je dána množstvím použitých ornamentů a detailů. Svě příběhy naplňuje třemi nejčastějšími tématy – žena, krajina, ornament. Komunikace přes obrazy je mu mnohem bližší, a proto o nich podle vlastních slov nerad mluví a také to neumí.

Všechny výše uvedené charakteristiky přístupu k tvorbě – symboličnost, ornamentálnost a příběhovost jsou způsoby, kterými popisuje svou tvorbu i ve svém krátkém životopisu dostupném na internetu.

Prvním objektem zájmu, který zmiňuje, je žena nebo ženské akty. To si zcela racionálně vysvětluje svým způsobem života ve smyslu častého střídání partnerek. K tomuto tématu se nejčastěji vrací v době, kdy se v jeho životě nějaká nová žena objeví. Žena je pro něho jednak zdroj obdivu, ale hlavně *jeden z dobrých tvarů na světě, který stojí za to malovat*. V případě, že na obraze není jenom tvář ženy, ale také její tělo nebo jeho část, je nejčastěji nahé nebo poodhalené. Ženy zobrazuje v jejich kráse a přirozených ženských tvarech. Kromě obrazů čistě nahých žen najdeme na jednom obraze dostupném na webových stránkách i nahá těla dvou milenců v souloži. Žena je objektem, kterého si z vnějšího světa všímá nejvíce. Jinak je pozornost pana Němce zaměřena spíše na vlastní vnitřní svět, jak to dosvědčují další dva nejčastější náměty obrazů.

Druhým námětem tvorby je pro pana Němce krajina. Jak sám říká, nejde tady o scénérii přírody, ale spíše o struktury země nebo objektu, kde její vrchní část se nachází nad povrchem země a transparentně je zobrazena část pod zemským povrchem, která je jakoby rentgenově prosvícená. Zpracování má velmi blízko k Freudově modelu lidské psychiky, který je znám jako model ledovce popsaný v jeho díle *Výklad snů* (2005). Ledovec nad úrovní moře pak reprezentuje vědomou psychiku, část pod hladinou moře předvědomou a nevědomou část psyché. Tato analogie, která se objevila zrovna u tématu krajiny, napovídá, že nám je umožněno nahlédnout do krajiny lidské, kam normálně není vidět.

Téma tvorby, o kterém se pan Němec vyjadřuje jako o „nejzamilovanějším“, je téma ornamentů. V oblíbě je má pro účinek, kterým na něj zpětně působí:

To je vlastně komplet celý ornamentální. Takže to jsou moje nejzamilovanější věci, kdy už jako kdyby nebledím na nic, jen na ten ornament a to mě baví nejvíc, ten ornament. Tak to jsem postupem těch let přešel z toho malování na jenom ty ornamenty, které mi dělají nějak dobře a nevím proč. A to je jako bašta. A když se ten obraz sesbora nasvítí, tak on pak vyleze dost dobře.

Pískový ornament je mimo jiné také spojen s jeho originálním přístupem. Jeho použitím se mu totiž podařilo jedinečným způsobem najít hledaný třetí rozměr plochy.

O ornamentech mluví jako o něčem, co ho zajímá nejvíce, co mu dělá radost. Každé jedno téma nepochybně poukazuje na oblast autorova zájmu. A jako každý zájem, bude i tento spojen s touhou něčemu lépe porozumět, něčemu se přiblížit. Na rozdíl od předchozích dvou témat mu ornamenty přinesli ještě dvě věci: požitky z řešení technického problému jak udělat obraz živějším rozšířením o třetí rozměr a kdy současně musí řešit několik (technických) otázek najednou, což ho baví více. Malba už nezůstává jenom na ploše, ale přibližuje se

k divákovi tím, že z plochy vystupuje. Druhým aspektem, který pan Němec popisuje, je jakési plné soustředění, které se u něj při malování ornamentů objevuje. Jsou to situace, kdy prožívá pozitivní emoce, na nic nemyslí a je plně ponořen do malby.

Přestože v procesu malování ornamentů se nechává intuitivně vést tím, co k němu přichází, přiznává na druhé straně přípravu a plánování námětu, které malování předchází:

Protože ten obraz, když ho děláte, tak ze začátku jsem z toho dost upocenej, protože nevím, jestli vůbec tu kompozici postavím. Obvykle se mi stane, že chci jít do nějaké barevnosti a dopadne to úplně jinak barevně. Protože postupem malování dojde k přehodnocení, ke konečnému pochopení té myšlenky, protože se sám člověk nacytá u toho, že si to představoval úplně blbě. A že vlastně jak to stavíte, a jde tam první plán, druhý plán malování a potom už se jenom doladuje ta barevnost konečná, že se to k tomu nehodí, aby to bylo růžový, že to vypadá jako na pouti, pout'ový. Takže potom dochází k tomu zklamání a potom vlastně to finále už jde rovno z ruky. Že zjišťujete, že jsem se mylil, že se to nedá takhle jako udělat.

Procesem tvorby se panu Němci nejčastěji ukáže, že vlastní pojetí námětu tak, jak jej původně plánoval provést, není možné uspokojivě realizovat, protože na plátně vypadá odlišně a hůř, než tomu bylo v hlavě, v obrazových představách. To sám uznává s jistým pocitem zklamání.

8.1.4 Téma opozičního postoje

Z vlastního vyprávění pana Němce se ukazuje, že pramenem jeho jedinečného přístupu k tvorbě může být přístup k životu a v životě, který je u něj dominující. Jde o postoj vzdorování a vymezování se vůči lidem nebo subjektivně vnímaným omezením svobody. Přítomnost tohoto opozičního postoje stvrzují napříč celým rozhovorem rozličné poukazy, které si v této části přiblížíme.

❖ pocit hněvu vs. pocit uspokojení

Postoj vzdorování je u pana Němce doprovázen třemi různými pocity. Teď si řekneme více o dvou z nich – o pocitu hněvu a uspokojení. V případě, že mluvíme o utlačování svobody volby pana Němce ze strany bývalého režimu, jde o pocity hněvu. Rodina pana Němce byla protirežimní, a proto mu v období komunismu nebylo dovoleno studovat umění na vysoké škole a byl zahánán k práci, kterou si sám dobrovolně nezvolil a která ho nebavila. O tomto období svého života a jeho důsledku na další vývoj se zmiňuje také v prvních větách svého životopisu. Jak mi řekl, *ta doba byla docela hustá*. Mluví s rozhořčením nad nespravedlivostí tamního režimu, kde si nemohl sám zvolit, čemu se bude v životě věnovat:

A já jsem podle fotky maloval ten portrét a tam se napsal název kina, kdo to režíroval, rok vzniku a byly takzvané markízy, které byly nad vstupami do kin a to se každý týden obměňovalo. A brozně mě to sralo. Já jsem to pak odmítl dělat.

O tom, jak silné tyto pocity byly, říká i to, že hned po revoluci se začal věnovat svým vlastním obrazům a začal pracovat jako malíř na volné noze, jak jsem se o tom dočetla v jednom z rozhovorů na internetu. Pocity křivdy a hněvu se samozřejmě promítly i do jeho tehdejší vlastní tvorby, jelikož *pořád hledal, jak obžalovat ten režim. Loutky, jak je tabají něčí ruce. To ve mně pořád bylo.*

Prožívání pocitů uspokojení se u pana Němce objevuje v souvislosti s jeho osobitou tvůrčí cestou, s jeho vlastní volbou. Zavržení režimem, a z toho pramenící potřeba vymezení, vedla nejen k pocitům nespravedlnosti, ale pomohla panu Němci k nalezení jedinečnosti jeho tvorby. Na to poukazuje následující úryvek, kde je to formulováno do hlasu třetí osoby:

A dokonce někdo říkal, že buď rád, že tě z té akademie vyhodili, protože oni by tě tam zkažili. Protože odsud, když ti lidi vylézají, tak jsou si všichni podobní. Všichni jsou stejní. Tam je tak strašně málo individuality. Mě vyhodili kvůli tomu, že na mě napsali brozně zlý posudek z mého rodiště. Že je nežádoucí, abych studoval, že můj otec a tak jo. A dneska vůbec takhle nikdo nedělá. A oni tobo Alfonse Muchu neměli rádi, protože je to dekorativní a ten symbolizmus je nahovno, k čemu to je jo. A já jsem říkal, a to není pravda. Takže na základě tohohle vzoru proti těm kritikům, kteří shazovali snad i Preislera, že to je taková česká podivná manýra, že to je dekorativní.

Na základě výše uvedených informací je možné konstatovat, že souvislosti mezi událostmi a reakcemi na ně by mohly být následující: režim → pocity hněvu + opoziční přístup → jedinečnost tvorby.¹¹ U pana Němce nacházíme jakési balancování a zhodnocování nejen ztrát, ale také zisků režimu. Je tedy schopen vidět záporné, ale i kladné stránky svízelné části své minulosti.

❖ pocit nespokojenosti

Opoziční postoj k světu je u pana Němce doprovázen i doložen třetím pocitem, ke kterému se opětovně vrací – pocitem nespokojenosti. Nespokojenost často prožívá jak v osobním, tak v profesním životě a projevuje se v podobě vymezení se vůči lidem i výsledkům své práce. Přírozeným důsledkem je pak časté provádění změn. Schéma by proto mohlo vypadat následovně: pocit nespokojenosti + opoziční přístup → změna (malby, ženy).

11 Stejný důsledek vzdoru bude, jak si ukážeme později, i za pocitem osamocení.

V případě, že pana Němce něco dostatečně neuspokojí, resp. ho již přestane plně uspokojovat, hledá cosi nového, resp. svým chováním utíká jinam:

Tak tenhle mám taky rád, ale budu ho přemalovávat. Já když mám obraz dlouho v ateliéru, tak se mi přestane zamlouvat. Já jsem věčně nespokojený člověk. Proto mám v životě problém nebo mé partnerky hlavně.

V osobním životě ho pocity nespokojenosti vedou k tomu, že své partnerky často střídá, nemá stabilní partnerství a je v životě osamocený:

Já jsem brožně nestálý. A podle toho vypadá můj rodinný život. A já prostě jako nejsem s ničím spokojen. A nedávno se do mě pustilo to moje děvče, že prostě je to se mnou jeden velký stres. (...) A já právě si říkám, že já už dávno žádný ideál nehledám, když už dávno na něj nevěřím! Prostě neotravuj, protože tohle dopadne špatně. Nech to být jak je jo.

Nespokojenost je ale stejně tak čímsi, co ho žene kupředu: *Ale já to mám, že se furt měním a furt vymyslím, jak a co udělat líp.* Je tedy aktivujícím i inhibujícím faktorem zároveň. Opakovaně jej ale prožívá spíše negativně. Děláním změn je tedy hlavní strategií řešení nespokojenosti v oblasti jednání a tvorby.

Pasivní způsob řešení nespokojenosti je u pana Němce vyjádřen v ironizování skutečnosti. Ironie se objevuje v komunikaci se mnou i v dalších internetových rozhovorech, v jeho životopise i v jeho současné tvorbě, která je nakonec také způsobem komunikace. Dříve uvedená schémata by proto mohla vypadat i takto: pocit nespokojenosti + opoziční přístup → ironičnost.

Ironizování obecně spočívá v postrádání aktivního boje, aktivního hledání nebo úsilí o něco. Na život je nahlíženo jako na selhání jedince. Takový člověk ovšem přijímá odpovědnost za své selhávání (Chrz, Čermák, 2005), což potvrzuje i pan Němec výrokem: *To je taková druhá tvář té mé nešťastné povahy, toho, že mi nic není dobrý a furt chci vylepšovat. Ale vylepšujete tak dlouho, až to zkažete. To je ale povaha.*

Ironie je „oknem“, přes které pan Němec často nahlíží na svět, což je možné pochopit např. z těchto výroků, kde ironii popisuje jako tendenci věci zlehčovat nebo se jim vysmívat:

Pak ale mám moc rád taky tenhle obraz vedle - XT, který je tak trošku veselý, ironickéj a já jsem vlastně hodně ironickýj, sarkastickýj. To o mne napsali už hodně krát no. Anebo: (...) ironii, kterou já mám asi pořád v sobě, že všebo si dělat srandu a nic nebrat vážně, tak ono je to na těch věcech pak poznat.

Ironie se projevuje také v podobě neúcty ke stáří. Ironizování stáří sám chápe jako důsledek svého vzdorování: *Já třeba nejsem schopen mít úctu ke starým lidem. To je broz ně marný. Celý život to do mne bučej a já to vůbec nemám. To je tím, že se něco má. A když se něco má, mě to zlobí prostě. Stejně si vysvětluje i své snižování všeho nového, co se mu podbízí: *To je pro mě celoživotní averze ke všemu, co se jakoby tlačí dopředu. Tak to je brozný. Já to nezvládám. Já to nejsem schopen to přijmout! Myslím si, že je to pro mě nevýhodou.**

Své ironické postoje prožívá jako něco negativního, za co se cítí vinný a co ho v jeho životě znevýhodňuje. Stejně tak si vyčítá a kritizuje svou nespokojenost a mluví o ní jako o „nešťastné povaze“. Toto ironické naladění plné nespokojenosti a (pasivního) vzdorování se u něj podle jeho slov objevilo asi v době socialistického režimu, kdy byla omezená jeho svoboda:

Ale možná se to dostavilo až v době, kdy jsem začal žít sám jako mladej chlap tady v Praze, když jsem odešel z tý Moravy, respektive jsem musel odejít z tý Moravy žejo. Pak se to za mnou ještě táhlo, jak mě z těch politických důvodů na základě toho dopisu z toho mého rodiště. Tak tam jsem začal vnímat ty křivdy toho světa vůbec, ne jenom toho svého.

Na jiném místě pan Němec shledává původ své nespokojenosti, vzdoru a ironizování v prožívání ublížení ze strany těch druhých, v jeho případě ze strany režimu, protože mu nebylo dovoleno dosahovat svých možností:

Víte a teď když tak přemýšlím, a teď mě to napadlo, neměl bych to možná ani říkat jo, ale to jako kdyby mě někdy bylo nějak ublíženo, že jsem nezazářil na třeba filmovém plátně jo. Když o tom přemýšlím, co to jako je jo. Ale to říkám úplně teď jak to vyslovuji, abych byl skutečně jako úpřímnej v tom projevu. Sám vůbec nevím, proč to ve mně je. Že se vysmívám oslavě některých věcí, nad kterými člověk žasne jako proč si ten svět vybral to a nevybral si něco jiného, co je třeba vidět jako obromnou, úžasnou věc.

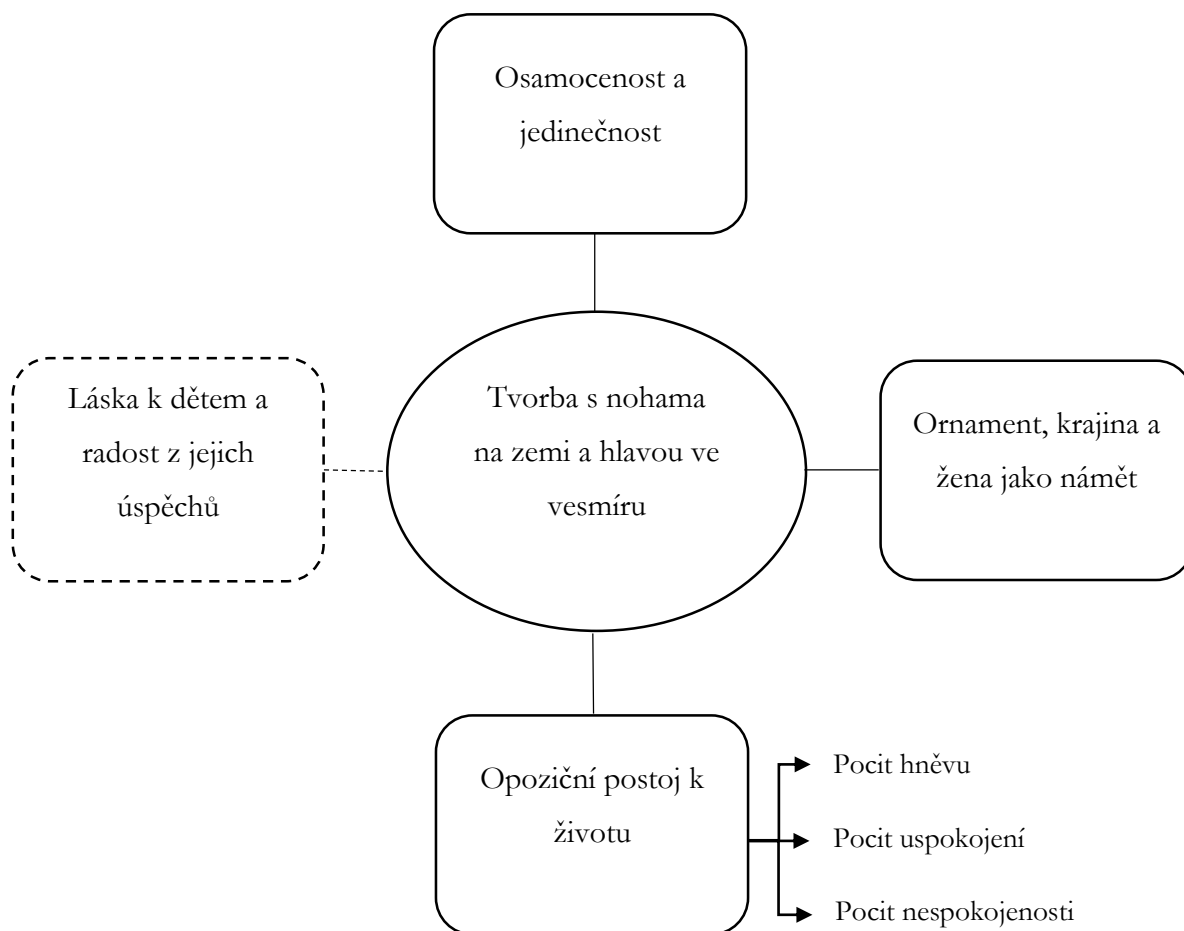
Schéma bychom teď mohli rozšířit takto: režim → pocit nespokojenosti + opoziční přístup → ironičnost. Postojová reakce v podobě ironického přístupu ke světu jako důsledek pocitů ublížení (ze strany režimu) se potvrzuje i psychologickými poznatky, které o tendenci k ironizování máme. Ironie je lidmi nevědomě používána jako účinný nástroj proti takovému ublížení nebo selhání, které by bylo větší, než by jedinec sám dokázal snést. Jde o formu obrany. Ironie je způsobem, jak snižovat význam skutečnosti (Chrz, Čermák, 2005).

Projevem neboli důsledkem ironie může být stejně tak lhostejnost jako forma snižování, kterou je u pana Němce rovněž možné najít. A tak na otázku, jaký osobní význam pro něho má daný obraz, promptně odpověděl, že pro něj neznamena vůbec nic. Nejvýrazněji se to

ale ukázalo jako vyjádření lhostejnosti vůči tomu, co si o něm po dokončení rozhovoru budu myslet: *Ted' budete sedět někde v tramvaji a si řeknete, hele byl to vlastně pěkněj kašpárek. (smích) Ale víte, že mě je to úplně šumák?*

To, oč v životě pana Němce především „jde“ a co se vinulo v různých podobách napříč celým vyprávěním, byla jeho potřeba vymezování se - vůči ženám, své tvorbě, uměleckým kritikům, křesťanství, starým lidem, stárnutí, všemu novému, obecně uznávanému a přijímanému, vůči světu i svému životu a osobě. Toto vymezování je u pana Němce zahaleno do převažujícího afektivního naladění nespokojenosti, které se objevuje s pocity hněvu, ale střídá se také s uspokojením a radostí ze své tvorby a svých dětí.

Témata, které vyvstala v souvislosti s tvorbou pana Němce jako významná a která tak tvoří vnitřní příběh jeho tvorby, znázorňuji pro přehlednost na další straně.



Ze schématu je vidět, že téma děti nám nezapadá do hlavního zájmu této diplomové práce. Přesto jsem se jej rozhodla nevynechat, protože mu bylo u pana Němce věnováno hodně pozornosti a je důležité pro dotvoření celkového kontextu o něm jako o umělci.

8.1.5 Shrnutí vnitřního příběhu tvorby pana Němce

Vnitřní příběh tvorby pana Němce byl pojmenován jako „tvorba s nohama na zemi a hlavou ve vesmíru“. Tento název má poukazovat na dvě hlavní charakteristiky jeho tvorby. Obrazy jsou pro něho nástrojem, jehož prostřednictvím se vyjevuje jeho tendence nic od života neočekávat, v nic nedoufat, život ironizovat a snižovat význam obecně přijímaných hodnot a davového chování.

Pan Němec se drží při zemi, jeho obrazy jsou často ironizováním skutečnosti. Způsob, jakým k námětům přistupuje, je mnohdy ironický. Samotné náměty jsou ale častěji hluboké. Inspiraci si přitom bere z vlastního nitra a sahá k vesmírným a nadpozemským světům.

I když je způsob pojetí témat tvorby nejednou ironický, není tomu tak vždy, jak je možné pochopit z jeho popisů jednotlivých námětů tvorby. Tvorba tak nejen zrcadlí postoje zastávané v realitě, ale zároveň je jakýmsi vyvážením a protikladem základního ironického postoje, v němž se odhaluje nespokojenost. Taková témata tvorby jsou pak dokladem jisté potřeby duchovna, které v reálném světě (dobrovolně) není uspokojováno.

Malba ornamentů, která má pro něj největší význam, je způsobem, jak vlastní fantazijní svět obrazů udělat trojrozměrným, a tím více reálným. Ale nejen to. Má také význam jistého nalezení vnitřního klidu v procesu samotné tvorby.

8.2 Vnitřní příběh tvorby malíře Martina aneb tvorba světla (ve tmě)

8.2.1 Téma niternosti a emocionality

V Martinově vyprávění se více důraz na prožívání a hloubku jako opak povrchnosti, kterou opovrhuje. Tuto hloubku je u něj možné chápat i jako důraz na emocionální a spirituální stránku bytí, na hodnoty a „nejčistší“ emoce.

Nahlížení světa i (své) tvorby přes emoce a nitro se opakovaně objevovalo jak v článkách na jeho blogu, tak v rozhovorech dostupných na internetu a v nejrůznějších nuancích napříč celým naším rozhovorem. Z našeho rozhovoru je možné k němu zařadit tato slova a slovní spojení: *patos, vznešenost, láska, vděčnost, vnitřní dobrota, vnitřní vědomost, krása, náručí, aura, vidět za, vidět do, hrdost, pohled zdola nahoru, noblesa, komplexnost, hořící srdce, upřímnost, úcta, vděčnost, oduševnělost, naděj, síla a čistota člověka, smutek, fascinace, světlo ve tmě* nebo *fyzická lebkost*. V jednom ze svých článků na blogu pak Martin píše, že umění by s člověkem mělo udělat tři věci: něčím ho oslovit, udělat mu radost a donutit ho přemýšlet. I v tom je znát jeho zájem o emoce, cítění a hloubku jako opak povrchnosti umění.

O tom, jakou důležitost Martin nitru a pocitování přikládá, svědčí i fakt, že svým postavám velice často viditelně zobrazuje srdce nebo jakousi záři jdoucí z levé strany hrudě, v mnoha případech zvýrazněnou odlišnou barvou nebo zpracováním. Také ve srovnání s dalšími dvěma výtvarníky pracuje ve svých obrazech se zlatou barvou, která je nejvíce používaná v sakrálním a secesním umění. V křesťanském umění významově reprezentuje transcendenci, duchovnost, boží moudrost. V secesním umění, které – mimo dalších směrů, jak to vyplývá z jeho blogu – Martin obdivuje, nabývá významu vznešenosti, slávy a krásy (Brožková, 1983). Všechny tyto významy ve svých obrazech podtrhuje a zlatá barva je jedním z prostředků, který mu k tomu pomáhá.

V souvislosti s tématem emocí, se v získaných datech objevuje několik protichůdných tvrzení, na která bych chtěla poukázat. Na jedné straně Martin např. přiznává, že při zprostředkování emocí jde jak o snahu přinášet to dobré, tak o schopnost zachytit jejich sílu a hloubku, která v lidech a s lidmi něco udělá bez ohledu na to, jestli se jedná o emoci kladnou nebo zápornou. Tento důraz na sílu a hloubku se zdá být místy důležitější, jak to dokumentovaly články z Martinova blogu, ve kterých vyjadřoval své uznání mimo jiné i takovým druhům umění, které pracovaly se samotou, tíživostí, znechucením nebo se zneuctěním tradičních hodnot, pak rozhovor, kde se zmiňuje, že ve všem kolem nás je trocha nenávisti a nakonec i jeho slova z našeho rozhovoru:

Tak aj agresívne formy vedľa v tebe niečo vyvolať a môžu ti... Picassova Gernica možno nie je krásna, ale je to silné. Má to silný emocionálny odkaz, silnú energiu. Tak to je otázka, že čo je krása. Krása pre mňa je to, čo sa ťa hlboko dotýka. (...) Pre mňa je krásne to, čo sa ťa subjektívne nejako dotýka, čo ti niečo hovorí. A mám veľa diel, ktoré sú vyslovene o hnuse, ale majú strašnú poéziu, strašnú melanchóliu, strašný smútok. Možno aj zlo majú v sebe, ale je to nejak stvárnené, že to niečo k tebe hovorí.

Přesto, že má požitky i z děl přenášejících negativní emoce, sám se podle vlastních slov snaží přinášet jenom ty dobré, i když ne veselé: *No pri mojej tvorbe sa moc nebudeš baviť.*

Další protiklad, co se týče emocí, spočívá v tom, že i když v sobě podle vlastních slov nosí jakousi melancholii, nikdy se jej nesnažil přenášet na plátno. Právě naopak. To je na druhou stranu v častém rozporu s vnímáním jeho tvorby jinými lidmi, kteří ji tam vidí nebo cítí:

Veľakrát mi ľudia povedali, že sú veľmi depresívne a temné tie moje obrazy, ale ja som práve nikdy nešiel k plátnu s tým, že idem nakresliť niečo depresívne. Moje obrazy sú stále o nejakej nádeji, dobrej ceste, nejakom východisku, o vznešenosti, o sile človeka. A na tomto obraze je zobrazenie sily toho človeka.

Martinův příklon k pocitovosti jej vede na druhé straně až k určité jednostrannosti, nevyužití možnosti racionálního a objektivního přístupu. Tato nevyváženost, kterou u něj můžeme pozorovat, je znevýhodněním v tom smyslu, že se v jejím důsledku často nemůže podívat na život objektivně, z nadhledu nebo pohledu druhých. To zase vede k tomu, že Martin druhým lidem ani sobě často nerozumí, nechápe proč se věci ne/dějí. To jsou také slova, která se u něj v průběhu rozhovoru opakovaně objevovala. Schopnost podívat se na svět z nadhledu bylo zřejmě proto také něčím, co ve své tvorbě jistou dobu s jakýmsi obdivem tematizoval:

Dôležitý obraz v mojej kariére, vývoji. (...) Na tom obraze je človek, ktorý zo seba vychádza. A ide o to, že keď máš nejaké problémy a ty si dokážeš zachovať čistú hlavu a dokážeš sa dať vonku zo svojho tela a pozrieť sa na svet s chladnou hlavou, s nadhľadom. (...) Keď máš strašne veľa otázok, ale nemáš na nich odpovede a niekto ti povie, že it's ok. Je to také vnútorné objatie, ukávanie tej cesty.

V této souvislosti je vhodné zmínit mentalizaci. Mentalizace jako pojem poukazuje totiž na schopnost porozumět pocitům, myšlenkám, potřebám a přáním druhých lidí i svých vlastních a vykládat je proto jako smysluplné. Mentalizace je schopnost reflexe a sebereflexe. Když je tato schopnost u člověka narušená, vede k oslabení možnosti reflexe a sebereflexe člověka (Schulz-Venrath, 2009). To je možná něco, co se může týkat i Martinova života. Její existenci ovšem není možné potvrdit, protože nemáme informace o jeho raných vztazích, kdy je položen základ této schopnosti. Do hlubších úsudků se proto nechci a nebudu pouštět.

Téma emocionality a emocí v tvorbě bylo stěžejní i u malířky Sárý. S častým prožíváním a tematizováním pocitů se obecně počítá častěji u žen a je přirozenější v tom, co od žen společnost očekává, co jim připisuje. Možná taky proto se v případě Sárý nesetkáme s tematizací a problematizací objektivního náhledu tak, jak je tomu u Martina.

8.2.2 Téma docenění

❖ Vznešenost

Vraťme se nyní k výše uvedenému výčtu pojmů. Ze všech pojmů se Martin nejčastěji vrací ke **vznešenosti**, která byla identifikována jako pojem subjektivně největšího významu. Co pro něj vznešenost znamená, můžeme pochopit, podíváme-li se blíže na jeho slova v jednotlivých úryvcích:

Tak toto je vznešenosť, ako ja si predstavujem vznešenosť, čistú bytosť. Royal teda nie ako bohatstvo, ale ako vznešenosť. (...) Ja mám rád vznešené veci. (...) Vznešenosť je spôsob, akým sa snažím prezentovať svoje modely, objekty. Mám rád čistých, dobrých ľudí, vnútorne dobrých, že majú vnútornú vedomosť, že vedia viac, vidia za, aura toho človeka. To ma fascinuje.

V této části mluví o vznešenosti jako o čistotě ve smyslu vnitřní dobroty, jako vnitřní vědomosti nebo vidění, porozumění věci nebo dokonce jako duchovního rozměru člověka – jeho aury. Nebo dále také jinak:

A znie to možno dost pesimisticky, dark, ale ja v tom vidím strašnú krásu a aj strašnú vznešenosť. Že tebe dajú ten meč a ty chod' za nás bojovať. A tebe sa rozhodne, že sa ti to dá.

Jako příklad vznešenosti udává Martin heroickou situaci, kdy je vybrán právě ten který jedinec, aby zápasil v boji za druhé lidi. A poslední vybraný úryvek:

(...) ja mám kresťanskú výchovu a preto som od ranného veku vnímal tie oltárne obrazy. Že to malo nejakú vznešenosť. A aj teraz to je stále v tom odeve, nejaká anjelská aura. Aj keď je to sado-maso oblečok, tak stále to je royal, tá hrdosť tobo človeka ako jedinca, ako druhu živočíšneho, ktorá vyjadruje nejakú vnútornú silu tobo človeka. A ľudia ma fascinovali tým, že mali v sebe istý druh sily, istý druh noblesy v sebe, krásy v princípe, ktorá sa zlučovala s mojím vnímaním tobo, čo považujem za krásne, za dôležité.

Vznešenost pro něj představují oltářní obrazy. Opět se tady objevuje slovo aura, v tomto případě andělská, pak hrdost člověka, vnitřní síla, noblesa nebo subjektivně pojatá krása.

Vznešenost ve všech případech nabývá pozitivního významu a poukazuje na hodnotovou oblast, kterou je v životě dobré následovat, která je proto cílem i smyslem života. Člověk své individuální hodnoty vždy následuje proto, že mu něco subjektivního přináší a přibližují ho k tomu, čeho se snaží dosáhnout, resp. dosahovat. Podle Chrze (2004) jsou všechny hodnoty odpovědí na tzv. „potíž“, těžkosti života nebo krizi.

Co přináší vznešenost Martinovi? Z výše uvedeného bychom mohli mluvit zejména o niternosti, odvaze a hrdosti, která je v Martinových obrazech tématizována a která je pozitivní odpovědí na potíž slávy, neúspěchu a z toho plynoucího pocitu nedocenění, které Martin opakovaně ve svém vyprávění zmiňuje a subjektivně definuje jako svůj problém, když říká:

Keď sa s nimi rozprávam, tak vidím na nich, že sú nešťastní. Fakt, že sú populárni, pre ich osobný život nič neznamená. Tam je ten paradox tobo, že sa nenaješ z tej slávy. A nejde ani o to, najesť sa zo slávy, ale že ti sláva nedá pomocnú ruku, že it will be fine, keď budeš mať päť tisíc líkov. Ja s tým mám veľký problém. Mám s tým strašné issue s tými líkmi. Sa cítim nedocenený.

Nebo:

Ako mne to [výtvarná tvorba] veľmi chýba a nemal by som problém sa k tomu vrátiť, ale skôr ide o to, že ten svet si to moc nežiada. Že som v tom nemal až takú odozvu, akú som chcel, čakal, dúfal, že bude. Že

som dosiabol istý skill, istú úroveň a nemal som moc spätnej väzby od sveta, tak som to nechal. Vadí mi, že je to tak, lebo mňa to bavilo, ja tomu verím a je to pre mňa dost' dôležité.

Docenění je pro Martina natolik důležité, že i přestože ho výtvarná tvorba naplňovala, vzdal se jí právě kvůli zmíněnému nedostatku (pozitivní) odezvy od lidí. Také v současnosti, kdy se věnuje oděvnímu designu ho tíží stejný problém nedocenění v něm. U toho se ještě zastavím později.

❖ patetičnost

Vznešenost, kterou Martin do své tvorby vkládá a s kterou pracuje, může z pohledu jiných lidí nabývat negativního významu, špatně chápající jeho upřímné úsilí o něj za projev patosu, který u lidí vyvolává obecně spíše záporné konotace, což si Martin také uvědomuje:

Nie je to moc patetické čo rozprávam? Ľudia veľa krát vravia, že tie moje myšlienky sú strašne patetické. Aj preto nie som populárny, lebo mám také názory.

I když sám se k patetičnosti doznává:

No je to z tých sakrálnych vecí. Tie obrazy, kde Ježiš ma nakreslené horiace srdce. Je to ten biblický motív horiaceho srdca. To je niečo, čo som veľmi vnímal od mala. Ja som dost' patetický v tom. Mám rád, keď ľudia cítia proste, keď to myslia úprimne, keď sa zaujmajú, starajú o niečo.

Jak ovšem můžeme pochopit, Martin pojem patetický chápe spíše ve smyslu přílišného důrazu na pozitivní aspekty lidstva, zejména lidské emoce, emocionalitu.

Patetičnost je laicky lidmi spojována na jedné straně s emocionální vášní, na straně druhé s jakousi dojemností nebo dojímavostí. Je dáována do souvislostí i s neoprávněností, neupřímností, umělostí, hraním emocí. Ovšem ve své manifestaci jde vždy o jakousi emocionální přehnanost, či už upřímně nebo ne. V této souvislosti je zajímavé pojetí patosu v českém umění tak, jak jej zpracovali ve své publikaci Vojvodík a Langerová (2014). Na patos nahlíží jako na vášeň i utrpení zároveň. A to jsou také pojmy, které tvoří podstatu Martinova vyprávění o jeho životě.

Z jeho vyprávění je cítit i slyšet velkou vášeň pro tvorbu i život samotný. Mít vášeň totiž znamená mít energii, být aktivní a zapálený v určité oblasti života, což se u Martina rozhodně projevuje v jeho přístupu k tvorbě, kdy opětovně několikrát řekl:

A deň má iba dvadsaťštyri hodín. A práca, ktorú ja robím je veľmi time-consuming. Ja fakt rozmýšľam, či pôjdem s ním alebo s druhým na kávu. (...) A tých šesť percent, tá moja nízka potreba ľudí, tak to je dôvod prečo ja viem, že nemám žiaden problém celý deň byť v ateliéri.

A ja som to vraj niekedy až preháňal, že som si nevedel oddýchnuť a som stále robil. Ale mňa to fascinuje, tá tvorba. Ja sa rád učím, ja to rád robím. Ja som k nemu ráno prišiel a večer som odišiel. V lete som tam bol prakticky každý deň. Väčšinou aj v nedeľu. A keď som mal školu, tak som si odbil školu a som chodil k pánu Tóthovi.

Fakt ja nemám čo iné robiť a nič iné nemôžem robiť len to, čo viem a čomu verím.

Vášeň nachádzime u Martina jako nadšení pro tvorbu, kdy celé dny rád stráví v ateliéru bez schopnosti či potřeby oddychovat a být s lidmi. Také se projevuje jako odevzdanost tvorbě, která už se ale blíží opačnému pólu pojmu patos, totiž utrpení jako opaku vášně, kdy musíme (jenom pasivně) přijímat to, co k nám přichází. Z Martinových slov je mnohdy slyšet téma utrpení vztahující se k jeho tvorbě, kdy je mu motivem k samotné tvorbě jako zobrazení naděje, překonávání utrpení: (...) *ale ja som práve nikdy nešiel k plátnu s tým, že idem nakresliť niečo depresívne. Moje obrazy sú stále o nejakej nádeji, dobrej ceste, nejakom východisku, o vznešenosti, o sile človeka.*

Mimo to je utrpení, resp. spíše trápení, Martinem prožíváno také v osobní rovině a je způsobeno nenacházením uznání. Tvorba tak může být jakýmsi nástrojem řešení nebo spíše komunikací problematiky, kdy se mu v životě nijak nedostává to, co do něj dává nebo co od něj (na oplátku) očekává:

Nerozumiem tomu, ako ja som mohol byť prvý. Keď som tam, kde som. Rozumieš? (...) Ja chcem ale pochopiť logiku tobo, ako to, že tam som bol tak obodnotený a tu sa snažíš dačo robiť a máš problém, aby ti na nejakú akciu prišlo desať ľudí. To je príšerné. Lebo do tobo niečo dávaš. Sa snažíš tým ľuďom niečo ukázať, čo robíš, nejaké iné veci, niečo sa snažíš robiť pre ten svet.

Ja som možno nenažratý. Možno veľa chcem, ja neviem. Mám pocit ale, že niektorí ľudia robia menej alebo nerobia až tak kvalitné veci a sú viac vibe.

No chcel by som to pochopiť, že prečo to tak je. Ako funguje tá popularita a prečo je nepomer medzi tým, čo mi vraveli v zahraničí a čo sa deje tu v Prabe. Neviem, nerozumiem tomu.“

U Martina je trápení spojeno s pocity křivdy a mnoha nezodpovězenými otázkami, na které si neumí odpovědět. Hledání uznání a jeho nenacházení je tím, co inhibuje jeho život a potažmo i tvorbu: *A ten kredit mi chýba. Lebo nemám nič iné, len nadšenie z práce, nič iné. Ale viem, že to nebude navždy. Potrebujem nejakú lásku spať. Lebo to nie je navždy. Mňa tie veci bavia a ja dokážem byť celý deň v ateliéri, ja s tým nemám problém, ale potrebuješ nejakú lásku spať.“* Naopak tím, co život aktivizuje, je právě jeho vášeň, touha tvořit.

Vysvětlení toho, proč se mu nedostává úspěchu, nachází spíše ve své povaze než ve své tvorbě, když říká:

Neviem, je to asi mojou osobnosťou. Mňa sa ľudia boja všeobecne. Ja som taký dost' odstrašujúci. Ja mám takú že vraj dost' divnú osobnosť. Ale z istého dôvodu že vraj ľudia, čo sa so mnou bavia, majú gule. Ale snažím sa s tým už pracovať. Niekedy mi to ide, niekedy nie. Ale že vraj som strašne prísny na ľudí. Strašne veľa od nich vyžadujem. Veľa úprimnosti a nebudem sa s tebou rozprávať, keď budeš povrchný. Mne to za to nestojí. A v tom som strašný Hitler akoby. A nemusím byť, lebo to je niekedy zbytočné. Lebo tí ľudia to nemyslia zle, len takí sú. A ja som asi taký. Ja tomu sám nerozumiem. Ale moja osobnosť očividne veľmi markuje tú tvorbu. A taká zaujímavá vec, ľudia skôr ohodnotia dobre moju prácu keď ma nepoznajú ako osobnosť. Preto som bol prvý aj v Antverpách, aj v Prabe. Tu som bol prvý, keď ma tu ešte nikto nepoznal. Ale niečo je vo mne také, čo ich znechutí v niečom na mne neviem prečo, na mojej tvorbe. Neviem, to je skôr moja otázka, že čo. Ale niečo tam je. Že nejak sa to zmení, keď ma človek spozná. A neviem, či to je dobré alebo zlé. Ale tak to je.

Konstatování toho, že častěji je jeho tvorba hodnocena kladně, když ho lidé neznají, se objeví v rozhovoru ještě několikrát a je pro něj nejspíše potvrzením této vlastní teorie o své *odstrašující* osobnosti.

8.2.3 Téma zájmu o lidi a jejich názory

Při tématu popularity a uznání získává Martinovo vyprávění výrazně dialogickou povahu, kdy se snaží dojít k odpovědím na své otázky, které pokládá širokému publiku, kritikům umění i sám sobě. Jeho otázky v průběhu rozhovoru neustupují, často se k nim spontánně vrací, zůstávají nezodpovězené, o čem svědčí hojně se vyskytující slova, jako *nechápu, nerozumiím, nevím proč*. Klade si otázky, kdy je už člověk slavný, jestli je prospěšné být slavný nebo proč on není slavný a jestli i přesto je úspěšný. Z otázek je slyšet naléhavost, potřeba dozvědět se pravdu i touhu dojít k úspěchu, jak to dokumentuje kupříkladu i tahle pasáž:

Ale mne chýbalo to, že by mi oni priamo povedali, že Martin, sme ťa nevybrali, lebo si to už vybral. Ja som to prvotne tak vnímal, že im sa nepáčia moje veci. (...) Ale ja nič iné nepotrebujem, len to, žeby mi tí ošíš ľudia povedali, že či sa im páči moja tvorba alebo nie.

Martin se často zabývá tím, co si o něm a jeho tvorbě druzí lidé myslí. Takhle charakteristika je pro něj ve srovnání s panem Němcem nebo Sárrou charakteristická. Naproti dalším dvěma rozhovorům se také v rozhovoru s Martinem vyskytují bohaté popisy lidí a takových lidských vlastností, které na svých obrazech zvěčňuje nebo kterých si váží či kterými opovrhuje. Na svá plátna maluje lidské figury, které jsou založeny na reálném námětu známých a blízkých

lidí jeho okolí. Fascinaci člověkem potvrzuje i rozhovor s ním, dostupným na internetu, kde o člověku mluví jako o hlavním zaměření své tvorby. To, co ho na člověku zajímá, je vznešenost a jedinečnost osobnosti, kterou označuje také jako auru. I když maluje reálné lidi, snaží se je zachytit způsobem zvyrazňujícím jakousi jejich podstatu nebo osobnost, což se pak ve výsledku nemusí podobat skutečnému modelu:

Všetky tie moje obrazy sú obrazy reálnych ľudí. Aj keď sa veľa krát nepodobajú a nevyzerajú veľmi reálne. Pre mňa to je jeden z najväčších challengov, keď vieš zobraziť niekoho tak, aby nevyzeral ako on, ale jeho známi vedia, že je to on. Že zobraziš taký smrad ja to volám, takú auru toho človeka. Na jednom obraze som nakreslil frajerku jedného kámoša, taká strašne krásna, a vôbec to nebolo dokončené, boli tam asi tri čiary, a prišiel jej frajer do ateliéru a povedal že ó, to je Adela. A pre mňa to je pochvala.

Když jsem se Martina ptala, co potřebuje k tomu, aby mohl tvořit, jeho odpověď zněla fascinace lidmi a paradox. Tento zájem o člověka je na druhé straně protikladným ve vztahu k jeho uzavřené povaze samotáře, jak se o sobě sám vyjádřil:

Ale z tých Hogenových testov, ktoré som robil, som sa dozvedel veľa zaujímavých vecí a mi to otvorilo oči v istých veciach. Pamätám si, že som potrebu socializácie, to, ako veľmi potrebuješ okolo seba ľudí, mal veľmi nízko, len šesť percent. Som dosť samotár. A to bolo pre mňa potvrdenie toho, ako to cítim, že aká je moja osobnosť a aký som. Je tam istý druh smútku v tom. Smútku, ktorý ja som stále v sebe mal, ale tým testom to bolo také zvedčštenie. A že to tak je, že s tým nemám bojovať. Že ja proste mám troch ľudí, troch kamarátov.

Zajímavé tady je, že jako charakteristiku své samotářské osobnosti uvádí přítomnost smutku, který ve svém životě prožívá a který si vysvětluje právě svou uzavřeností před druhými, resp. nízkou potřebou sociálního kontaktu. Shoduje se to totiž se závěry Drvotovy (1973) studie výtvarných umělců, podle níž introvertní lidé častěji prožívají negativní emoce, ke kterým smutek zajisté patří. Smutek, který v sobě Martin pociťuje, se odráží i v jeho tvorbě. Smutek ovšem neprožívá pouze negativně a dochází k jakémusi mixování protichůdných emocí a prožitků, když jej spojuje s přídavnými jmény *slastný a dobrý*:

Môže to byť duša človeka, môže to byť duch, ale pre mňa to má taký istý druh smútku, dobrého smútku, slastného smútku toho že... zas sa mi derie na jazyk, že it's ok. Keď máš strašne veľa otázok, ale nemáš na nich odpovede a niekto ti povie, že it's ok. Je to také vnútorné objatie, ukázanie tej cesty.

Tento smutek se tedy objevuje ve spojení s podporou a útechou, která je člověku poskytnuta a díky které ví, že (na své problémy) není sám. Důkazem toho je právě přítomnost druhého

člověka, který situaci pomůže vyřešit. Zřejmě proto, že tento smutek je spojen s řešením, nalezením řešení, jsou mu cizí názory lidí, kteří jeho tvorbu vnímají pesimisticky:

A to som nikdy nerozumel, že prečo ľuďom prišli temné a zlé, tmavé a neviem čo, lebo v mojich obrazoch tam stále svieti tá farba, až žiari. To je to, či je pre teba pohár poloprázdny alebo poloplný. Ja ti ukážem obraz, a ty mi povieš, že je tmavý. A jaké je tmavý? A ty nevidíš to svetlo, tie farby, čo tam sú? Nie, ty si všimneš tú čiernu. To hovorí veľa o tebe, nie o mne. Lebo ja robím obraz s tým, že je to v princípe svetlo v tme, ktoré svieti. Je to nejaká nádej, ktorá tam je v celom tom žiali, utrpení, komplexnosti, nejasnosti, otázkach.

8.2.4 Téma paradoxu

Podívejme se nyní na pojem **paradox**, který je – jak již bylo výše zmíněno - jedním ze dvou aspektů pro Martinův proces tvorby důležitý. Ke slovu „paradox“ se vrací i při popisu běžných událostí života a nabývá u něj několika významů. Jedním z nich je nedefinovatelnost pravdy a zhodnocování zlého v dobré:

A paradox je tiež veľmi dôležité slovo pre mňa. Keď proste tie veci sú z iných uhlov iné, a je to pritom rovnaká vec. Ale iné veci to ľuďom hovorí. Že podľa mňa nejaká pravda nie je definovaná. Že stále je istá pravda v tomto momente. Ale zajtra to už možno pravdou nebude. A je to také nejasné asi. Je v tom nejasnosť. Veľa krát sa ti nejaké veci stanú a ty ich považuješ za strašne strašne zlé. Ale vieš, že sa z toho niečo naučíš a niečo ti to dá a nakoniec to strašne zlé ťa nejak zmenilo a si úplne iný človek. Takže je v tom taký paradox, v tom syndróme pravdy. Že bola by si dobrý človek, keby sa ti každý deň len dobré veci stávali? Asi nie. A v tom je paradox, lebo asi by to tak malo byť, ale nie je to tak.

Další význam je spojen s jeho tvorbou a v podobě technického paradoxu je synonymem komplexnosti využití různých barev nebo technik tvorby:

(...) som bol strašne fascinovaný, že je to v podstate divná kombinácia, že dáš červenú vedľa fialovej, a tam je ešte zelená, a ďalšie farby. A mňa ten technický paradox pri tom fascinoval.

A technologicky ma fascinuje tá komplexnosť toho, že je to aj malba aj kresba, aj gestické, aj kvázi vymalované, tá farba je komplexná, že to do seba pre mňa zapadá a dáva to zmysel.

Důraz na technickou stránku tvorby je slyšet i z článků jeho blogu, kde si ji v souvislosti s tvorbou jiných umělců přirozeně všimá a které složitost a zajímavost hodnotí.

Na konci rozhovoru, když se Martina ptám na definici paradoxu, přijímá jednak mnou předložené pojetí „paradox jako protiklad“, k němuž přidává pojetí „paradox jako něco nečekaného“:

Nie je to nič pozitívne, negatívne. Je to niečo paf. Pozrieš vonku a je červený mesiac. Sú to normálne prírodné úkazy a niekedy je normálny biely a niekedy je červený. A si z toho... Niečo atypické. V malbe je paradox v tých tvárach. Že akej farby mám tvár? Mám béžovo žltu ružovú neviem akú. Kvázi jedna farba? Ja v tom portréte jednom mám napríklad fialovú, zelenú, zlatú, bielu, modrú a ešte neviem akú. Keď ti tak poviem farby, tak si nevieš predstaviť, ako tá tvár môže vyzerat'. Ale keď ti to ukážem, tak tie farby nejakou zapadnú. A nejakou, by some magic it makes sense. A to je tiež paradox na tom. Že ako poskladať všetky tie farby dokopy, aby to spolu ladilo, bralo.

Pojem paradox tak nabýva rozličných významů, stejně jako tomu bylo u pojmu vznešenost. Znamená pro něj nedefinovatelnost pravdy, zhodnocování zlého v dobré, (technickou) komplexnost, protiklad a něco, co člověk nečeká. Jeho subjektivní důležitost, kterou mu přikládá, poukazuje na skutečnost, že spolu se vznešeností a zájmem o lidi patří do oblasti Martinových hodnot a přesvědčení, které má smysl následovat nebo kterým má smysl věřit.

Když si opět položíme otázku, jak odpovídá hodnota paradoxu na potíže slávy, neúspěchu a pocitu nedocenení, pochopíme lépe, proč je pro Martina důležitá. V jeho pojetí to totiž znamená určitý smír a přijetí života se vším, co přináší, a tedy i s tím špatným, co se nám jako lidem děje. Znamená přijetí života i tehdy, když se nám něčeho nedostává.

8.2.5 Téma výzvy

Poslední pojem, který v průběhu rozhovoru Martin vyčlenil jako subjektivně důležitý, je **výzva**. O výzvě mluví v souvislosti s tvorbou jako o hledání řešení složitého technického a myšlenkového problému. Dále ji zmiňuje v souvislosti s odvahou, kterou nabral v situaci, kdy se rozhodl měnit studijní zaměření:

Ja ti poviem z odevu - ale je to v podstate to isté v malbe - čo sa mi stalo. Ja som odev začal robiť, lebo ma to zaujímalo. Mám rad remeslo, mám rád strihy, veľa aj technologických paradoxov a som ale nevedel, či budem dobrý. Prvý challenge [výzvu] som si nastavil, keď som študoval grafiku na Slovensku a k odevu som sa dostal len tak, že ma to zaujímalo viac a viac, ale som nevedel, či áno alebo nie. Dal som si preto challenge - neviem, či to robiť, tak idem na stáž do zahraničia. (...) Ja som ale nevedel vtedy ani šit' na stroji. Tak som si povedal, že ok, keď to dám v tom zahraničí, s tým, že vôbec neviem šit', tak asi to mám robiť. Som sa hodil do vody bezhlavo. Som tam išiel s tým, že som nič nevedel. Tam som sa veľa naučil a mal som veľa vecí urobených, ktoré neboli technicky geniálne, ale mal som aj dobrý feedback, veľa som pracoval, dobré veci na to povedali, prišiel som úspešne domov. A stále som si nebol istý, či to mám robiť alebo nemám robiť. A zase prišla jedna kamoška z pracovnej stáže. A tak som si povedal, že keď dám pracovnú stáž, tak to zvládnem. A keď sa ľudia dozvedeli, že ja sa blásim na nejakú pracovnú stáž, tak ich reakcie boli také že - on je normálny? On si myslí, že ho zoberú? A tých ľudí potom nevzali a mňa vzali.

V tomto příběhu je hezky ukázáno, že Martin se výzev v životě nebojí a ve své tvorbě je také vyhledává. Na druhé straně byla prudká změna studijního oboru také odpovědí na potíží slávy a pocit nedocení, jelikož Martina výtvarná tvorba hodně zajímala. Takže to, co jej podnítilo ke změně, nebylo (primárně) něco, co ho bude více bavit, ale stejně tak něco, v čem bude úspěšný. Na rozdíl od výtvarné tvorby byl ve své oděvné tvorbě úspěšný již v počátcích, a tak se mu díky jeho odvaze a odhodlání podařilo najít to, co hledal.

O odvaze Martin mluvil nakonec i v jiném rozhovoru dostupném na internetu, v souvislosti se svou oděvní tvorbou. Zmiňuje se, že vytváří (v mínění jiných lidí) extravagantní modely, proto jejich nošení vyžaduje mít v sobě kousek odvahy.

8.2.6 Téma odpovědnosti

Hodnoty a přesvědčení (v Martinově případě vznešenost, lidé, paradox a výzva) vytváří u každého člověka jakousi životní filozofii neboli ideologii (Chrz, 2004), podle které člověk přemýšlí a jedná. Narozdíl od předchozího vyprávění pana Němce, nacházíme u Martina mnohem větší důraz na žití podle ideí, které do života přináší odpovědnost. Odpovědnost je také vlastnost, kterou u Martina nacházíme mnohem více a plyne z jeho úcty a vděčnosti za to, co mu druzí lidé dávají:

Ale teraz už mám nejaký budget, ktorý je dost' cool, ale zase mám zodpovednosť, že ten projekt musí byť luxusný. Lebo si vážim tu podporu.

Bolo to dost' veľká pomoc, čo som od neho dostal. A preto sa to tak prelína cez celú moju tvorbu tá zodpovednosť, za to čo som dostal, je veľmi dôležitá. Lebo ja som veľmi veľa dostal. A ja som to vraj niekedy až prebáňal, že som si nevedel oddýchnuť a som stále robil.“

Odpovědnost je v druhém případě pocíťována také jako určitá tíha, která Martinovi nedovolí nevážit si toho, co od druhých dostává a vede možná až k určitému idealismu, k vysokým požadavkům, které na sebe má. Odpovědnost je ovšem motivace pozitivní, jelikož jej žene k tomu být aktivní a vděčný za to dobré, co mu lidé a život přináší.

O vděčnosti se Martin dále zmiňuje v souvislosti s přírodou, která mu umí přinášet prožitky krásy. Viz tento úryvek:

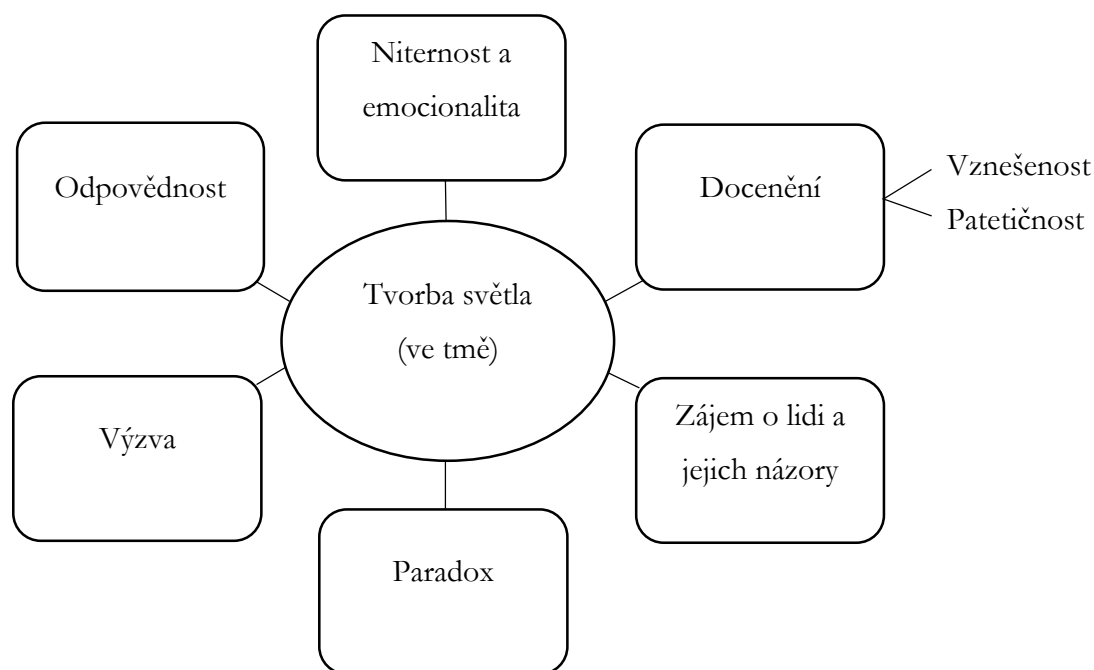
Je to dost' silné, keď ti nejaký objekt vie povedať, že it's ok. Že ti vie dať nejakú lásku späť, náklonnosť, nejaké nadšenie, pocit. Aj na tej úrovni ako je západ slnka. Proste západ slnka sa každému páči. Proste je to niečo mega krásne. A môžeš mať strašne zlý deň, ale ak vidíš potom západ slnka, tak aj keď ti to

nehovori žiadnu love story o Jankovi a Marienke, tak máš z tobo vnútorný pocit. A pre mňa to je dôležité, lebo mne sa to veľa krát takto vrátilo.

O dôležitosti vděčnosti nebo úcty v životě i k životu svědčí nakonec i fiktivní příběh, na který si živě pamatoval ještě z dětství. Tento následující příběh poukazuje na význam odpovědnosti a s ní spojené úcty a vděčnosti důležité pro to, aby člověk dosáhl svých cílů:

Mám taký minipříběh, ktorý som čítal v jednej knihe. Ma to veľmi zaujalo. Je to o poľovníkovi. A v dedine je veľký hlad, nemajú nič. Má doma hladné deti a chorú manželku. Všetko zle, celé zle. A on ide po lese, aby ulovil nejakú zver pre rodinu a celý čas sa modlí k lesu, k jeleňovi konkrétne. Že keď sa mi dáš, tak všetko využijem. Tvoja koža bude briať moje deti, tvoje mäso nasýti moju manželku, z tvojich kostí bude mať moja manželka nejaké šperky. Modlí sa tak, že nič nevyjde nazmar, že fakt to potrebuje. Ja som mal pri tom až strašne mystický zážitok. Že má premyslené, čo s tým spraví. Nejde do toho len tak. A on keď dostane nejaké to uvedomenie, že fakt to teraz potrebuje, a fakt si to bude vážiť, keď k nemu tá pomoc príde, tak v tom momente z kriku vylezie jeleň a nechá sa mu zabíť. A ten poľovník potom všetko spotrebuje, lebo má k tomu veľkú úctu. A ten les mu dal ten dar, keď on si uvedomil, že nič nemôže vyhodit'. Keď niekto zomrie pre teba, máš si to vážiť. Pre mňa to bolo strašne dôležité. Ten príbeh si dobre pamätám. Ale čítal som ho, keď som bol maličký. Je tam veľmi hlboká vďaka tomu svetu okolo teba, ktorý začne umierať okolo teba, keď začneš žiť.

Témata, která ve vztahu k Martinově tvorbě sehrávají význam a vytváří vnitřní příběh jeho tvorby, je možné znázornit do této podoby schématu:



8.2.7 Shrnutí vnitřního příběhu tvorby Martina

Vnitřní příběh tvorby umělce Martina byl nazván „tvorba světla (ve tmě)“. Martin si ve své tvorbě všímá lidí, člověka a jeho vlastností. O člověku chce zprostředkovat optimistický pohled a zajímají ho na něm takové vlastnosti a aspekty, které mluví o jeho dobrotě, lidskosti, síle a vznešenosti. Často jej tematizuje jako člověka majícího odvahu čelit jakýmkoli problémům života. Jeho tvorba je odrazem hodnot, o které sám usiluje v reálném životě a které respektuje na lidech, kteří takovými charakteristikami disponují.

Martinovy obrazy přitom na rozdíl od proklamované reality, ve které je význačný pocit nedocení, přináší smír s existencí tmy (neboli problémů života), její akceptaci a současně ukazují na význam síly, hrdosti a dobroty pro dovednost vyzařovat světlo. Na druhé straně je Martinova tvorba zrcadlením vlastního důrazu na vnitřní světlo aneb niternost a emocionalitu, která je v jeho životě podstatná a pro jeho osobnost charakteristická.

8.3 Vnitřní příběh tvorby malířky Sáry aneb tvorba jako práce s emocemi a se vzpomínkami

8.3.1 Téma emocí v tvorbě

❖ přirozenost

Hned v úvodu rozhovoru, při pobídnutí „řekni mi, prosím, něco o sobě jako o umělkyni“, formulovala Sára svůj pohled na proces tvorby jako na něco přirozeného, lidského, protože jak mi vysvětluje, celá její tvorba spočívá „jenom“ v pocitech:

Tak keď sa rozprávame o výtvarnej tvorbe, tak ma hneď napadne, že by to malo byť také prirodzené. (...)Však aj tak je to všetko iba o pocitoch, ktoré aj ten človek, ktorý netvorí, si myslím, že má také pocity, ktoré sú ľudské.

A možno aj toto sa mi s tým prepája - umelec a to pocitové maľovanie a potom ten kreatívny človek a také nejaké racionálne, a tá práca v počítači.

❖ upřímnost

Přirozenost, o které se v souvislosti se svou tvorbou zmiňuje, je jiné pojmenování **upřímnosti**, pro Sářino pojetí tvorby zásadní. Sára definuje svou tvorbu jako oblast života, která jí umožňuje otevřeně myslet i prožívat a ve které je proto jenom sama sebou:

Lebo ja si myslím, že človek, aj keď robí nejaké chyby v živote, aj čo sa týka vzťahov a takých vecí, že môžeš byť niekedy aj neúprimný, ale nikdy aspoň ja nedokážem byť neúprimná aspoň v tej tvorbe. Že fakt ako to

je vec, na ktorú nedám dopustiť v tomto. Že to je jeden z takých najúprimnejších prejavov. Že hocičo som už možno nejak pokašlala, ale v tomto fakt nedokážem byť neúprimná.

O jejím důrazu na přirozenost, upřímnost, pocitovost tvorby, svědčí i odmítavý přístup k plánování, resp. vytváření návrhů práce před samotným začátkem malby. Plánování by se totiž přičilo hlavní funkci tvorby, spočívající ve spontánním uvolňování emocí, které v dané chvíli prožívá:

(...) nikdy nejdem presne podľa skice alebo že si urobím presný návrh niečoho a presne to chcem mať na obraze. Ale že to je skôr čiste o tom procese a presne o tom procese šťastia.

(...) že ma baví to, jak to vzniká bez tobo, že by som to videla v hlave. Aj keď neviem, že či to naozaj tak funguje. Lebo však asi všetko, čo ťa napadne, tak musíš z niečoho čerpať.

V souvislosti s plánováním nehodnotí Sára jako neúspěch, když se jí její představy a nápady nepodaří přetavit na plátno. Naopak se k tomu staví s radostí a zvědavostí, co ve výsledku vytvoří, protože vždy spatří něco - pro ni samotnou nečekaného:

Ja si myslím, že každý, kto tvorí, tak má sem-tam také myšlienky. Lenže nikdy to nevyzerá tak, ako v hlave. A každý je z toho nešťastný. Ale ja si myslím, že to nie je až také podstatné. Pretransformovať tú myšlienku do obrazu a urobiť presnú kópiu tej myšlienky. Že práve o tom to je, že ma baví to, jak to vzniká bez tobo, že by som to videla v hlave. Aj keď neviem, že či to naozaj tak funguje. Lebo však asi všetko, čo ťa napadne, tak musíš z niečoho čerpať. To už ťažko ako povedať naisto. Ale asi ma viacej baví ten princíp tvorby, keď fakt to vzniká procesom, pri tvorbe.

S pocitovostí souvisí rovněž potřeba se k obrazům opakovaně vracet. Jde o takový způsob malování, kdy si tvorbu rozloží na několik dní, aby si stále byla schopna vytvořit potřebný odstup a nedívat se na obraz zaujatě ani příliš kriticky. Když se totiž na obraz dívá delší dobu, ztrácí s ním „emoční kontakt“ a začíná ho spíše hodnotit a kritizovat:

(...) keď maľujem plátno, že to je taká dlhodobější záležitosť. Že nedá sa namaľovať plátno podľa mňa za jeden večer. Asi je to o tom, že sa k tomu vraciaš. Že je to taký proces. Namaľuješ niečo jeden deň. Potom prídeš na ďalší deň, pozrieš že, preboba. (smiech) Ono to tak zvláštne funguje, ale väčšinou to je ten istý princíp toho fungovania, že keď sa na niečo pozeráš dlho, tak sa ti to už v ten deň nepáči. Aj medzi sebou stále si v škole hovoríme, že už chod' preč od tobo, už sa na to nepozeraj toľko, lebo už veľa do tobo pozeráš, a tým pádom už hľadáš na tom, vidíš chyby. A vlastne keď prídeš na druhý deň, tak vtedy sa asi až tak rozobodneš, že či v tom ideš pokračovať ďalej, alebo či to celé premaľuješ.

❖ strach vs. štěstí

Ze všech různých pocitů spojuje Sára se svou tvorbou zejména pocity strachu a štěstí:

(...) čo to je šťastie. A práve to, že keď zabudneš na strach. To je tá chvíľa, keď nedovolíš svojmu egu, aby sa bálo. Lebo ono sa v kuse bojí. Že ti dáva neustále množstvo strachu. (...) Tým pádom, že ja začnem niečo tvoriť, presne vtedy cítim šťastie, tak sa prestávam báť a napadajú ma možno iné riešenia tobo obrazu, možno odvážnejšie, možno úplne bez zábran tobo strachu.

Tvorbou se jí daří **zapomínat** na jinak trvale přítomný **strach**, a je proto díky ní a v ní šťastná a odvážná. Proces tvorby je pro ni uklidňujícím prostředkem dodávajícím vnitřní rovnováhu: *Že výtvarná bola pre mňa stále takým miestom, kde som vedela, že tam je taký ten môj klud. Akože keď som kreslila ako dieťa, tak určite ma to ukludňovalo to kreslenie. Ja som bola akože dosť kludné dieťa, ale ešte viac som cítila taký ten svoj vnútorný pokoj.*

Nejspíše většina lidí, která tvoří a zároveň je to baví, prožívá po dobu tvorby pocity štěstí. Ovšem jedině Sára, narozdíl od zbylých dvou výtvarníků, o nich spontánně mluví. Štěstí plynoucí ze samotného procesu tvorby nebylo u zbylých dvou výtvarníků zdůrazňováno. Stejně tak nebyl zdůrazňován proces tvorby, ale spíše jeho výsledky nebo to, co mu předcházelo.

Na druhou stranu jsme se u pana Němce setkali s pocity uvolnění. Tyto přicházely díky malování ornamentů, které mu „dělají dobře“. Tady nacházíme shodu se Sáriným pojmáním tvorby: Sára **maluje, protože** má v sobě mnoho **strachů** a tvorba je pro ni prostředkem, co ji od těchto pocitů uvolňuje. Jde tedy o stejný, dá se říct terapeutický účinek tvorby, jako u pana Němce.

Sára v průběhu rozhovoru explicitně neformulovala zdroje, ze kterých strach vyvěrá. Zůstalo proto otázkou, jestli se u ní jedná o celkové úzkostné ladění nebo zdroje jenom nebyly komunikovány.

8.3.2 Téma vzpomínek v tvorbě

V souvislosti s tím, co tvorba Sáře přináší, se později zmiňuje o dalším významu – tvorba jako **vytváření záznamů z takových vzpomínek**, které nesmí být zapomenuty. To, co má být zapamatováno, musí být zaznamenáno. A to buď obrazně, nebo písemně:

(...) ešte som sa aj postavila a so špinavými rukami som si zapísala do zápisníka, že presne toto je šťastie, lebo sa nebojím ničoho teraz, v tomto momente. (...) Fakt ma to prinútilo si to zapísať. Že som si veľmi chcela zapamätat' ten moment, žeby som vedela ho aj popísať, že čo to asi bolo. Proces tvorby je pro ni způsobem očišťování („zbavování se“) informací, které si už nemusí pamatovat, protože je trvale přenese na plátno:

(...) tvorba je presne o tom, že v tebe sa zbierajú veci, ktoré musíš dať von zo seba. Alebo možno to nie sú... lebo to znie tak trošku negatívne podľa mňa. Ale možno to tak nie je a chceš dať práve zo seba vonku veci, ktoré si chceš zapamätat' navždy, nejak ich zhmotniť a práve to si myslím, že o tom je tá tvorba. Že zbieraš

spomienky, akože momenty, ktoré ťa vyvedú z normálu. Alebo stretneš niekoho, kto zanechá v tebe niečo a ty na to nechceš zabudnúť. Tak ty si to uložíš dakde v sebe a potom, keď ideš maľovať, tak namaľuješ práve to. A ja to aj tak robím asi.

Kromě záznamů vzpomínek a prožívání radosti má pro ni tvorba ještě funkci, kterou je záznam zjištění, myšlenek a setkání s lidmi. Nejde tady jenom o snahu nezapomenout něco jedinečného, neopakovatelného, jako v případě záznamů vzpomínek, ale jde také o snahu **nezapomenout něco důležitého**, přičemž obojí slouží k růstu a sebepoznání člověka:

Ale v poslednom čase riešim reálne veci, že bud' zážitky s ľuďmi, alebo aj zážitky sama so sebou. Zistenia moje, myšlienky a tak. Alebo udalosti, ktoré mi v niečom zmenili život a chcem si ich pamätať, chcem ich zaznamenať.

8.3.3 Téma důležitosti školy

Škola je se Sářinou tvorbou spjatá od jejích počátků. Ze všech tří respondentů je to právě Sára, která ve školním uměleckém prostředí strávila nejdélší dobu (10 let), když nepočítám její návštěvu ZUŠ. Na fakt, že vždy pracuje ve školním ateliéru a se spolužáky si, jak sama říká, zvykla. Škola pro Sáru má i měla velký význam.

Na její význam také poukazuje to, že o jediném zdroji strachu promluvila, právě když jsem se jí ptala, co nevyhnutně potřebuje, aby mohla tvořit:

Práve si myslím, že teraz dost' v sebe riešim takú vec, že sa bojím odchodu zo školy. Lebo práve to je miesto, kde sa mi tvorí zatiaľ najlepšie. Neviem, ako to bude potom. (...) Tam ide presne o to, že nebudem medzi tými ľuďmi, ktorí tiež tvoria a ktorých mám rada a medzi ktorými sa mi tvorí veľmi dobre. Ono to podľa mňa veľmi záleží na tej tvorivej energii, ktorá v tom ateliéri je. Lebo keď jeden človek, dvaja, traja začnú robiť nejaké veci, tak ma to tak nejak automaticky motivuje alebo inšpiruje k tomu, aby som začala aj ja. (...) A toho sa bojím doslova. (...) Lebo práve na tej škole mám čas, priestor a ľudí na to, že by sa mi tvorilo dobre a žeby som to vôbec mohla robiť.

Sára se v tomto úryvku zmiňuje o významu **tvořivé atmosféry**, kterou ve škole má, a která ji dělá spokojenou a šťastnou. Tuto atmosféru vytváří kamarádi – spolužáci, čas a prostor na malování. Všechno to, o co po škole možná přijde. Odchod ze školy v ní proto vzbuzuje obavy a strach z budoucnosti. Ve srovnání s Martinem jsou **spolužáci** pro Sáru něčím, co přispívá k její spokojenosti a štěstí. To se u Martina nevyškytovalo.

8.3.4 Téma přizpůsobování a ovlivňování

S ukončením školy souvisí pro Sáru aktuální problém, který v rozhovoru tématizuje: budu schopna pod vlivem tlaku dnešní doby na práci s počítačem neustoupit a věnovat se jenom

ruční práci, která mě baví? Ruční práce je pro Sáru hodnotnější, protože je přirozenější a lidštější. Neoblíbenost počítačové tvorby se projevuje i v tom, že ji více než grafika, která je součástí jejího studia, zajímá ilustrace a malba.

Sára má obavy z **přizpůsobování** své tvorby požadavkům doby, kterým by mohla po škole podlehnout. To by totiž znamenalo ztrátu toho, co pro ni dělá proces tvorby důležitým a jeho výsledek osobitým – přirozenost prožívání:

Niekedy fakt rozmýšľam nad tým, že kebyže sa po škole nepodarí nič, ako nejaké zákazky, pokračovanie v tom umení. Kebyže nastane taká situácia, či sa podriadiť tomu systému a robiť na počítači, neviem, či by som vzala s tým, že ja budem teraz musieť tú moju tvorbu premieňať na niečo, čo niekto potrebuje, chce a v čom ja nevidím ani nie že pravdu, ale proste je to biznis. (...) aj s tým takým mojim odporom k tomu, že prečo by som mala robiť pre niekoho niečo, čo pre mňa nie je pravda, čo vôbec nie je nič zo mňa. A prečo by som ja mala do toho investovať nejakú svoju tvorivú činnosť. A tým pádom si vravím niekedy, že kebyže mám na výber buď robiť nejaké také zákazky - logá, reklamy a samé počítače a takto alebo potom úplne prácu, ktorá je mimo umenia, ale popri tom si robiť svoje voľné veci, tak mám pocit, že by som zvolila tú normálnu prácu, ktorá je bez tvorby a že tú tvorbu si nejak vo voľnom čase poriešim sama. Aspoň teraz to takto vidím. Že keby sa dalo, tak oveľa radšej by som išla učiť deti výtvarnú niekde do ZUŠky alebo takto. Že by to bolo hodnotnejšie pre mňa a ešte si aj myslím, že by to bolo celkom fajn v tom, že ešte aj tie deti by ma možno ešte viacej inšpirovali k tej mojej tvorbe. Ale uvidí sa.

Sára polemizuje sama se sebou o variantách toho, co by po ukončení školy mohlo nastat. Snaží se tak odpovědět si a ujistit se o tom, že nad tím bude mít kontrolu a bude pořád dělat to, co ji baví. Dialogická povaha, kterou je toto téma zpracováno, poukazuje na její problematičnost. Svoboda jako důležitá potřeba každého umělce, znamená pro Sáru aktuální problém.

Tímto obdobím, v jejímž centru stála potřeba svobody, si prošel i pan Němec v době komunismu. U Martina byl tento problém otevřen okrajově, v návaznosti na hlavní téma hledání uznání. Martin se opakovaně vyslovoval, že i když jeho tvorba stále není uznána širší veřejností, nemůže a nechce se v ní nijak přizpůsobovat. Chce dělat pouze to, čemu věří a co umí. U Sáry je tento problém přizpůsobování se, resp. obava z podlehnutí požadavkům druhých, tematizován jako (dnes) pro ni nejpálčivější.

S přizpůsobováním souvisí i tematizování procesu **hledání vlastního stylu**. Tento proces Sára popisuje přes ovlivnění rukopisem učitelky na ZUŠ, různorodými styly žáků na střední umělecké škole a povinným zkoušením různých způsobů tvorby na střední škole, kdy se u ní v polovině studia začal rýsovat její vlastní, osobitý styl. Kromě inspirace okolím mělo na

nalezení osobitého stylu význam i její osobnostní zrání, vliv dospívání. V rozhovoru se zmiňuje také o vlivu spolužáků z vysoké školy:

A celkovo si myslím, že sa veľmi, veľmi navzájom ovplyvňujeme. Taká tá komunita tých spolužiakov. Trávime jednak spolu neskutočne veľa času, lebo sme stále v škole a fakt sa veľmi navzájom ovplyvňujeme v tej tvorbe.

I když je pochopitelné, že lidé, kteří spolu tráví hodně času a společně tvoří, se navzájem ovlivňují, Sára o působení svého okolí mluví ve větší míře. Jedno z vysvětlení může souviset se submisivnější povahou této charakteristiky. Tendence k (pozitivnímu i negativnímu) ovlivňování je typičtější pro ženy, než pro muže, kteří se o ní zmiňují spíše neradi a kteří upozorňují spíše na pevnost svých názorů.

S ovlivňováním souvisí téma přizpůsobování sebe, resp. své tvorby požadavkům neboli nárokům okolí. Jeden z obrazů, který pro náš rozhovor Sára zvolila, byl malován jistým způsobem „na zakázku“. Malovala jej s myšlenkou, aby měl možnost se zalíbit co nejširšímu okruhu potenciálních zákazníků, protože jej posléze chtěla nabídnout v jedné známé prodejně obrazů a výtvarných potřeb. Tam byla ovšem prodavačkou odmítnuta, jelikož pro ni Sára nebyla dostatečně „renomovaná“. Na základě této poučné zkušenosti a skutečnosti, že obraz, který takto vznikl, hodnotí jako upjatý - přepracovaný a popisný (opak uvolněnosti, nedokončenosti, záhadnosti svého kladně hodnoceného obrazu), si Sára uvědomila důležitost nepřizpůsobování se za cenu ztráty své osobitosti. Protože koneckonců, jak sama říká, *všetko, čo robíme, robíme pre seba hlavne.*

Naopak pozitivním důsledkem vlastnosti, kdy se Sára (nejen v tvorbě) nechává ovlivnit druhými, resp. na sebe nechá druhé působit, je možnost mnohému se od nich naučit a inspirovat se jimi. O tom svědčí např. tyto dva úryvky:

Možno ani nejde o to, že čo konkrétne sme rozprávali, ale ide o to, že aká ona je. Že ona mi tým pomohla. Lebo celkovo si myslím, že ľudia si práve týmto pomáhajú. Že ja na nej vidím, ako berie veci, ako sa správa a celkovo aká je a to mi vie pomôcť najviac. Že ja si viem z toho niečo zobrať a že sa z toho viem naučiť. A presne o tom bol náš vzťah. (...) Fakt som mala pocit, že ma má veľa čo naučiť.

Že niekedy stačí vraj že jedna fľaša vína na to, aby niekto našiel nejakú pravdu v sebe. A práve preto som dala aj ja taký názov [knihy]. Ono aj na začiatku je také maličké venovanie a píše tam, že všetkým, ktorí si pomáhajú. A tiež to je myslené na to, že jak sa ľudia navzájom ovplyvňujú a učia od seba.

8.3.5 Téma neustálého vývoje tvorby

V souvislosti s dříve nastíněným hledáním svého stylu vidí Sára v postupujících letech, kdy se věnuje tvorbě, neustálý **posun dopředu**:

Lebo vlastne na škole a aj mimo školy je to práveže naopak stále o tom, že tá tvorba sa vyvíja dopredu. Vieš, že možno sa nesnažíš nejak vedome, ale tak tým, že sa nejak vyvíjaš ty a meníš sa, tak tým pádom aj nejak vyvíjaš tú tvorbu.

Že čím ďalej idem v tých školách, tým viacej vedome mením charakter tvorby. Že niekedy dávno, ešte možno pred strednou, som to robila fakt nejak automaticky, že som proste sadla a som proste dačo nakreslila. Ale teraz asi ani nie, žeby som to vedome... ale tým, že musím rozmýšľať v médiu knihy. Tak už len to ma núti k tomu, aby som vymyslela ten príbeh, že to už nie sú len také veci, ktoré si namalujem ako obraz, voľné listy, plátna, ale že tou školou musím nad tým uvažovať viacej. A celkovo proste, si myslím, že aj s tým osobnostným vývojom to tak ide. Že sa tá tvorba mení tak, ako ja.

V průběhu rozhovoru se opakovaně vracíme k zamyšlení se nad **změnami a vývojem**, kterými z hlediska své osobnosti a své tvorby Sára prošla. Ve srovnání s povídáním pana Němce a Martina, je rozhovor se Sárrou zaměřen výrazně na téma tvorby, které obsahuje málo informací o jejích vlastních názorech a postojích netýkajících se tvorby přímo, nebo popisu a reflexi své osobnosti, jak tomu bylo více a výrazněji v předchozích rozhovorech.

Začátky tvořivé činnosti – doba před střední uměleckou školou - popisovala jako snazší, přirozenější a více spontánnější - automatictější. To si Sára vysvětluje zejména tím, že dnes už do procesu vstupuje hodnocení, uvědomování si své tvorby, více pocitů i osobnostní změny. Posun vpřed u ní znamená směřování k hlubšímu uvědomování si své tvorby, jejímu zdokonalování díky procesu učení a také nalézání nových způsobů výtvarného projevu:

(...) potom, čo som sa vrátila zo stáže zo zahraničia, tak tam nám nanútili povinne si kúpiť také stierky (...) Lenže mňa to strašne bavilo s tou stierkou nanášať tie farebné plochy a vlastne aj preto to má také zvláštne hranaté farby potom tá maľba, ktoré ja neviem spraviť štetcom. Že tomu zrazu dávaš taký úplne iný tvar. (...) hneď má maľba iný charakter. Lebo fakt akože takéto veci sa nedajú spraviť štetcom, také hrany. A je to iná maľba ako s tým štetcom, celkom rýchla, taká gestická. Že tu dám viacej farby, tu dám menej, a toto tak rozťahnem, toto taktó. Že je to fakt také zábavnejšie aj v tom, že to bolo pre mňa nové, lebo pred tým som nikdy tak nemaľovala. Asi až fakt pri tejto knihe to som si našla taký ani nie že štýl tej maľby, ale že technický, používanie tej stierky.

Vývoj dopředu se ukazuje i v podobě osobnostního růstu, který je do značné míry pozitivně ovlivněn kontaktem s různými lidmi, kamarády nebo kolegyněmi z práce, jak o tom mluví na jiných místech rozhovoru. Vztahování se k druhým lidem je ve srovnání s panem Němcem

nebo s Martinem méně problematické. Obecně celý rozhovor se nese v pozitivnějším a smířlivějším duchu. Tím mám na mysli skutečnost, že u Sárý nenacházíme konfrontaci své tvorby s názory ostatních a nacházíme v omezené míře prožívání pocitů ukřivdění, smutku, hněvu nebo úplné lhostejnosti. Naopak ve srovnání s nimi u Sárý dominuje vědomé prožívání pocitů strachu a štěstí, jak bylo řečeno dříve. Rozhovor s ní má dialogickou povahu komunikací s různými vlastními, ne však s cizími názory, jak tomu bylo zřetelněji u předešlých dvou rozhovorů.

8.3.6 Téma osobitosti tvorby

❖ otevřenost

Ve své tvorbě, která má poslední roky podobu knih, zpracovává své vlastní zážitky a používá lidi a zvířata z vlastního života. Knihy zhotovuje úplně sama – od ilustrací přes text po jejich vazbu. Ne jenom ilustrování, ale také vyprávění příběhu vycházející z reálného života zajišťuje, že je Sárina tvorba o něco osobnější, otevřenější nebo lépe řečeno **přímější**, než by tomu bylo při malbě obrazů, které dávají větší prostor projekci diváka. Sárina tvorba je upřímnou výpovědí, ze které se jasněji dozvídáme o jejích názorech, postojích neboli vztazích ke druhým a k sobě. Ve srovnání s panem Němcem nebo Martinem má Sára natolik osobní vztah ke své tvorbě, že některá její díla jsou neprodejná:

(...) keď som mala teraz tu výstavu, tak tam boli tieto tri a pri tom obraze bola cena, aj pri tom bola cena a pri tom bolo, že nepredajné [oranžový obraz]. Proste lebo to je on, to je môj obraz. Vieš, že ho chcem mať. Aj celkovo už teraz, skoro po škole si tak začínam všímať, že tie moje staré práce, tie, čo som robila od strednej, tak tie si tak strážim. Lebo fakt sú to spomienky a také tie začiatky. Že by mi bolo napríklad ľúto ich niekomu podarovať alebo predat, lebo na nich presne vidno, že jak som sa menila v tej tvorbe a že jak sa aj vyrýjal aj rukopis, aj štýl.

Neprodejnost se tedy týká její starší tvorby, která je pro ni záznamem vzpomínek a dokumentací vývoje. Starší díla nemá zveřejněna ani na internetových stránkách, což si vysvětluje právě tím, jak jsou pro ni osobní.

❖ nové tvary objektů

Reálné náměty příběhů zpracovává Sára způsobem, který se paradoxně snaží jít proti realistickému zobrazení. Tento přístup k tvorbě se tak úplně shoduje s výše uvedeným Martinovým:

Ja ich volám svoje (veci) preto, lebo ja väčšinou nikdy nemaľujem nejaké realistické veci. A keď poviem svoje veci, tak tým myslím práve to, keď si vytvoríš nejakú postavičku alebo charakter nejaký, že. Že toto je moja vec preto, lebo... Akože ona stále vychádza z nejakých realistických tvarov, akože líška a tak, ale ty jej dáš nejaké svoje tvary a možno preto je to akože moje.

(...) väčšina tých realistických vecí je o tom, že ti neponúkajú tú možnosť hľadať ešte niečo iné. Takže asi aj preto sú pre mňa voľnejšie veci asi aj také cennejšie.

(...) celkovo sa mi zdá, že tam je taký prínos toho, že okrem toho, že viem skopírovať nejakú maľbu alebo viem nakresliť realistické veci, tak práve ten prínos je to, že ich urobím podľa seba, vymyslím. Že tam dám dačo zo seba tým, že ich zmením nejak alebo vytvorím vlastné.

Sára ve své tvorbě usiluje o hledání **nových tvarů** nebo kombinací známých prvků nevšedním způsobem, čímž do tvorby vkládá něco svého, něco ze sebe. V této souvislosti bychom mohli mluvit o úloze fantazie, která při vzniku jedinečných, originálních nápadů sehrává svou roli a která je v tvorbě Sary zdůrazňována.

❖ zvířata jako námět

V době, kdy se Sára více věnovala obrazům, měla několik období, ve kterých se vždy věnovala jen jednomu druhu zvířete. Při zamyšlení se nad motivací k **volbě typu zvířat**, udává jako první aspekt specifický tvar daného zvířete, který ji něčím zaujal. Mimo to uznává jako možné, že je volila také pro jejich vlastnosti připisované lidmi.

❖ důležitost barev

Specifikum, které souvisí se Sářiným přístupem k tvorbě, je velký význam a vypovídající hodnota, kterou přikládá **barvám**. Barvy jsou pro ni natolik důležité, že je velmi pozoruje i v běžném životě:

(...) v tvorbe riešim farebnosť. Že to je prvá vec, ktorú si ja všímam nielen na veciach, na dielach a tak, ale celkovo všade.

Že farby sú prvé, čo hodnotím. Aj bez toho, aby som vedome pozerala. Väčšinou mám z vecí prvý dojem na základe farieb.

Zájem o barvy se projevuje i v té podobě, že má své vzpomínky spojeny s barvami míst, kde se zážitky odehrály:

Možno skôr zážitok, spomienku možno. (...) Že keď si poviem nejaké miesto, tak prvé, čo ma napadne, že... alebo tá prvá predstava, že to vidím, farby. Jak to tam vyzeralo podľa farieb. Myslím, že sa mi nespájajú s emóciami. Lebo vieš, ono ja si spomínam na tie reálne farby toho miesta. Že kebyže to je s emóciami, tak si myslím, že by som si to možno nejak prispôbovala alebo takto vieš. Potom z tých farieb sú emócie nejaké.

❖ význam humoru

Dalším specifikem Sářiny tvorby je její zájem o humor. Svě knížky charakterizuje jako **vtipně** laděné. Pro humor využívá jak malbu, tak samotný text. Text zpracovává úsměvným způsobem nebo pracuje s reálnými vtipnými zážitky:

No a vlastne ono to je naschvál tak vtipne podané (...) A robím to preto takto, lebo si myslím, že je to zábavnejšie pre deti takto, keď je to zábavné. Že asi ani jedno decko nie je také, malé dieťa myslím, čo by

chcelo teraz sadnúť za knižku a čítať a zapamätávať si iba také fakty. Že bez tej zábavy to asi nejde u detí. Tam stále musíš riešiť aj to, aby ho to bavilo. Aby sa aj zasmialo. No a baví to aj mňa viacej tým pádom. Si myslím, že netreba brať všetko až tak príliš vážne, jak by to malo byť.

Že už keď podpísať, tak presne tak, ako ty riešiš svoje veci. Že keď sme vraveli, že nejaké zábavné, vtipné, tak možno aj ten podpis, už keď ho tam dám, tak aby bol viacej taký nejaký uletený, jak tie veci.

Sárin humor by bylo možné označit jako laskavý a neurážející. Je přizpůsoben věku svých nejčastějších čtenářů - dětí. V souvislosti s publikem rozděluje dvě kategorie svých knih: ty, které jsou určeny pro děti a ty, které jsou pro děti i dospělé.

❖ prvek hravosti

Se zacílením své tvorby na děti souvisí další aspekt Sáriný tvorby – říká, že její tvorba obsahuje **prvek hravosti**, což v sobě mají opět nejen ilustrace, ale i samotné texty příběhů.

K **textu** přistupuje se stejnou důležitostí jako k malbě, má pro ni stejný význam:

(...) stále ten text v tej knihe, ani nie je že rovnocenný s tou ilustráciou, ale pristupujem k nemu presne tak, jak k ilustrácii samotnej. Že sa s ním hrám tiež. Presne tak, ako s kompozíciou, s tvarmi, so všetkým. Ako celý ten princíp tej knihy je taký hravý a takisto aj ten text. Že takisto je robený.

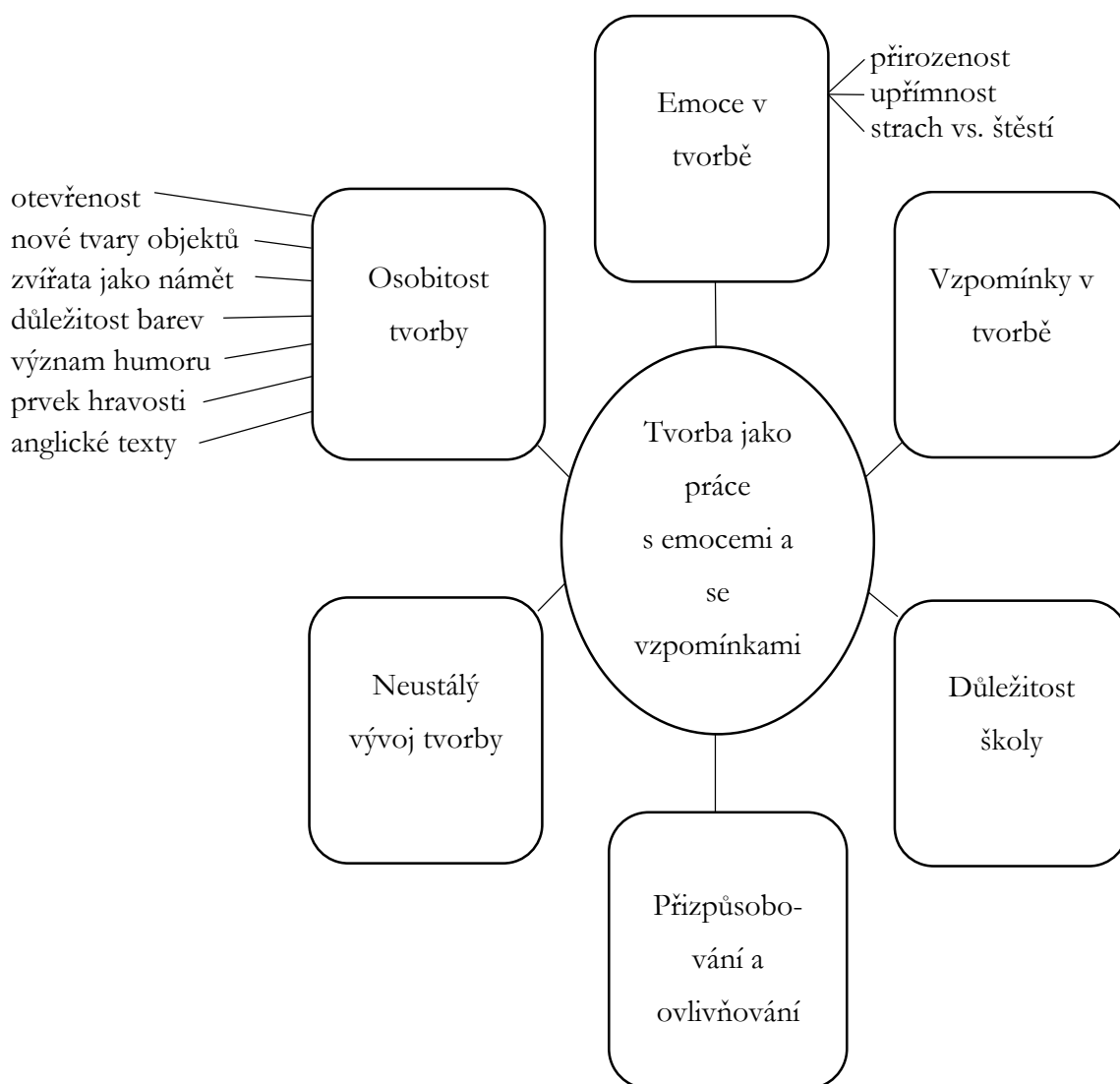
❖ anglické texty

Zajímavé je, že ve většině svých knih píše anglicky, což si vysvětluje možností zprostředkovat svou tvorbu lidem z různých krajín, snazší práci s ní a *že tá anglína znie celkom fajn v tých veciach*. Kromě toho má její použití pro Sárú ještě jeden důvod – možnost být méně osobní, což bývá někdy výhodou, jindy nevýhodou:

A ešte jedna vec je možno tá, že keď si také tie osobné až intímne veci poviem po slovensky, tak mi prídu viac odhaľujúce mňa. Nie žeby som sa chcela skrývať nejak za tie texty, ale možno až príliš tak odhaľujú. Že už keď viem, že budem písať o sebe, o egu, tak už je to také príliš odhaľujúce.

Lebo vlastne všetky knihy od tejto prvej po anglicky som potom robila stále po anglicky všetky. Až potom tá kniha XY je po slovensky, lebo ani tiež zase neviem prečo... Lebo možno som sa ľahšie vedela vyjadriť v slovenčine. Som vedela, že tá kniha bude viacej osobnejšia, že to nebude kniha o dráčikoch pre deti, kde sú také ľahké texty, ale že to chcem vypovedať presne tak, ako na to myslím, po slovensky.

Témata tvořící vnitřní příběh Sáriný tvorby znázorňuje schéma na následující straně.



8.3.7 Shrnutí vnitřního příběhu tvorby Sárý

Vnitřní příběh umělkyně Sárý nese název „tvorba jako práce s emocemi a se vzpomínkami“. V centru zájmu jejího povídání byl samotný *proces* tvorby, který Sáře přináší pocity štěstí i možnost uvolnit se a být přirozená. V životě naopak sama prožívá časté pocity strachu nebo zažívá, že by se měla něčemu (nebo někomu) přizpůsobovat, nedělat to, co sama chce a nebýt proto sama sebou.

Tvorba jí zároveň slouží jako nástroj osobnostního růstu, protože představuje způsob záznamu takových vzpomínek vlastního života, které ji něčemu naučily a její život změnily. Pro Sárú tak tvorba není významná jenom pro samotný kompenzační proces toho, co chybí, ale jeho produkty dále slouží pro osobní vývoj.

9 Významy tvorby aneb „tvorba jako“

V době psaní analýz a interpretací dat jednotlivých umělců jsem v knihovně narazila na publikaci Alaina de Bottona a Johna Armstronga (2014) *Umění jako terapie*. Umění tady autoři pojali jako nástroj růstu a přibližování se k našemu lepšímu já. Myslím si, že na všechna povolání nebo naplnění lidského života je možné se podívat z tohoto úhlu pohledu. Konkrétní činnost je pak dá se říct prostředkem k tomuto cíli, poskytuje možnosti k jeho realizaci.

De Botton a Armstrong vymezují sedm různých hodnot, resp. významů, které umění (konkrétně malba, sochařství a architektura) může splňovat a kterými se člověk přibližuje k naplňování individuálního smyslu života. Přestože o těchto sedmi významech mluví ve vztahu k recipientům umění, bylo jejich platnost možné bez pochybností vztáhnout stejně tak na samotné umělce tohoto výzkumu, jak ukázaly výsledky zpracování dat. Z toho důvodu jsem si jej mohla dovolit použít jako pojmové schéma umožňující kategorizovat a specifikovat rozmanitost významů umění a tvorby pro naše malíře. Posloužily mi tak jako most spojující na jednom břehu pojetí psychologické a na břehu druhém pojetí konkrétních umělců.

Tato pojmová kostra, která bude v následující části použita, bude nyní popsána tak, jak s tím přišli její autoři. Postupně je přiblížena tvorba jako zapamatování, nalezení naděje, prožitek utrpení, kompenzace, sebepoznání, růst a docenění.

9.1 Zapamatování

Umění může sloužit jako nástroj, kterým se umělec snaží bránit zapomínání událostí, vzpomínek, momentů, lidí, věcí, myšlenek, pocitů, smyslových vjemů, které jsou pro život z jeho pohledu důležité a proto je chce zprostředkovat druhým.

Autoři se vyjadřují, že zkušení umělci jsou ti, kteří vědí, *co stojí za zvěčnění a co může upadnout v zapomenutí* (tamtéž, s. 10). Zachycují podstatu věcí, jevů, lidí, událostí a jsou proto schopni výstižně zobrazit člověka způsobem umožňujícím pochopit to důležité, jeho osobitost a jedinečnost.

9.2 Nalezení naděje

Autoři se tady zamýšlí nad tím, proč má tolik lidí v oblíbě obrazy, které jsou především hezké, estetické, i přesto, že vypadají povrchně, sentimentálně nebo podbízivě. Takové obrazy mohou zobrazovat např. kytice květů nebo rozkvetlé zahrady, ale také zakrývat nerovnostářskou společnost v dřívějších dobách dávných malířů.

Odmítání takových líbivých obrazů pak souvisí se strachem, že kdybychom je na sebe nechali působit a obklopili se jimi, tak bychom sami sebe oklamávali v tom, že život často není tak náročný a složitý nebo že bychom měli tendenci problémy zlehčovat nebo je přehlížet. Autoři naopak poukazují na důležitost zachovávat si optimistický pohled, který nám umožňuje lépe čelit svým problémům. A podstatným prvkem tohoto optimismu je právě naděje a víra. Poukazují na fakt, že optimismus není to, čeho mají dnešní lidé přemíru.

Naděje nám stejně tak pomáhá dosáhnout úspěchů lépe a významněji než náš talent. Obrazy nebo umělecká díla, která vyjadřují naději, jistý druh lásky, dobroty, krásy jsou vyhledávána lidmi, kterým tyto hodnoty schází ve vlastním životě nebo kolem sebe.

Autoři sem řadí rovněž obrazy, které pozitivní hodnoty pojmají absolutním způsobem, tedy idealisticky.¹² Vyjadřují pak např. hodnoty respektu, úcty, důstojnosti. Toto zjednodušení vypreparováním pouze pozitivních aspektů určitého námětu vyvolává dojem, že ten, koho taková díla lákají, se špatně vyrovnává s pravdivou realitou, která není nikdy takhle dokonalá. Na druhou stranu je idealizace způsob, jak vyjádřit neutuchající touhu, která zastínila nebo zapomněla na negativní aspekty toho, co si přejeme. Idealizace je také proto způsob, jak uměním zprostředkovat naději. Taková tvorba je „koncentrátem“ toho dobrého, s čím je možné se v životě setkat.

9.3 Prožitek utrpení

Dalo by se říct, že tato funkce je opakem funkce předešlé. Umění může totiž posloužit i jako nástroj, který nás zdokonalí ve schopnosti trpět a naučí nás utrpení prožít, ne se ho co nejrychleji zbavit. V některých případech to ani není možné.

Utrpení je nutné akceptovat jako přirozenou součást lidského života a umět se s ním odvážně vypořádat. Umění, které s emocemi smutku, tíhy a utrpení pracuje se vznešeností a důstojností, nám také pomáhá dívat se na něj jiným, více pozitivním způsobem. Stejně tak nám pomáhá překonat klamnou iluzi toho, že jsme se svým trápením sami a proto slabí.

¹² Opačným pólem idealismu je karikatura, tedy zesměšnění.

V této souvislosti mluví autoři o sublimaci lidských pudových potřeb, kde umění se svým vznešeným přístupem pomáhá vidět to dobré v nás.

Umění zprostředkovávající prožitek utrpení nás může vést i k otázkám nad smyslem bytí a zároveň pomáhat zpracovat úzkost spojenou s nezodpověditelností takových otázek. Scenérie např. pusté, ale živé přírody (hor, oceánů, oblohy) nás mohou vést k uvědomění si velikosti světa a moci přírody a omezenosti člověka, který se zdá být vůči síle přírody tak slabý a bezvýznamný.

Takové malby pomáhají lépe zvládat běžné lidské starosti, protože i když nás učí o naší malosti, ukazují nám současně, jak nicotné jsou naše starosti oproti velikosti a věčnosti přírody. Učí nás pokoře k něčemu, co je nad námi, resp. co je mocnější než my.

9.4 Kompenzace

Umění jako nástroj kompenzace vysvětluje dle autorů příčinu, proč mají lidé rádi odlišné druhy umění nebo rozdílné obrazy. Umění může být totiž prostředkem k dosažení vnitřní integrity. Kompenzace je pak chápána jako doplňování takových rysů nebo vlastností, které nám chybí, a to jak těch, které označujeme jako negativní, tak těch pozitivních. Umění nám dodává vnitřní rovnováhu a přináší ucelenost tím, že intuitivně vyhledáváme ta díla, která nám chybějící rysy zobrazují.

S kompenzací souvisí fakt toho, že vlastnosti, které na sobě odmítáme, nemáme rádi, nebo které jsou v nás ve velké míře, jsou následně ty, kterým se vyhýbáme nebo které ve světě nevyhledáváme. To se projevuje jako nezájem nebo nelibost vůči obrazům zachycujícím právě tyto naše vlastnosti. Vědomí těchto zákonitostí dovoluje vidět krásu i toho umění, které se nám nelíbí a učí lepšímu porozumění sobě, autorovi díla a obdivovatelům takového umění.

V souvislosti s kompenzací mluví autoři o umění jako způsobu zprostředkujícím morální hodnoty lidstva a učícím nás etice. Umění vybízí k určitému prospěšnému chování nebo myšlení a ke změně toho škodlivého. Nastavuje zrcadlo a chce nás na chvíli zastavit, abychom se zamysleli, jak ve svém životě jednáme.

V závěru je ještě upozorněno na rozdíl mezi uměním dovolávajícím se morálky a uměním moralizujícím, neúprosně kritizujícím, které nevěří ve změnu člověka. Dobrým příkladem prvního typu umění jsou sakrální malby. Problémem u sakrálních maleb je pak notoričnost doporučení týkajících se dobrého života. Výzvou umělcům je proto přinést tyto známé rady tak, abychom je byli schopni slyšet.

9.5 Sebepoznání

Pro umělce je tvorba jako sebepoznání nástrojem k přiblížení toho ze sebe, co nejde popsat jinak. Takto pojatá tvorba může být cestou k lepšímu porozumění sobě prostřednictvím vyobrazení těch stránek naší osobnosti a vnitřních prožitků, které jsou těžce přístupné slovnímu uchopení, přestože jsou pro nás v tomto okamžiku nebo době významné. Umění může zobrazovat nejen části nás samých nebo naše prožitky, ale i náš celkový charakter, naši identitu, podstatu. Tím vším pak působí jako prostředek sebereflexe.

9.6 Růst

Růst je autory pojímán jako překonávání odporu nebo úplného nezájmu o ty formy umění, na které máme silné negativní citové reakce. Kořeny takových postojů shledávají v nepříznivých zážitcích pramenících nejčastěji z dětství, na základě kterých jsme si vytvořili zobecňující soudy na všechno, co nám je připomíná. Např. když se nademnou povyšoval někdo bohatý, nebudu mít rád bohaté lidi (nebo povyšování) a ani se mi nebudou líbit obrazy zobrazující třídní nerovnosti. Takové defenzivní reakce nám ve výsledku zkreslují a ochuzují naše zážitky.

De Botton a Armstrong definovali tři kroky k růstu: nejprve je třeba si uvědomit, že na tyto reakce máme právo, že jsou přirozeným vyústěním našich zkušeností. Dalším krokem je blíže poznat autory, kteří daná díla vytvořili a pochopit jejich smýšlení i motivaci. Poslední krok je pomocí našich prožitků a zkušeností najít to, co je pro nás oba společné. Nějakou situaci, kdy jsme nejméně na chvíli zakusili něco podobného jako sám autor.

Jiným způsobem růstu je inspirovat se umělci, jejichž umění se nám líbí a kteří se popasovali právě s takovým obrazem, který je pro nás nezáživný nebo ošklivý. Např. kubista Pablo Picasso přetransformoval známý barokní obraz Dvorní dámy Diega Velázqueze způsobem, který naprosto změnil vážnou, uhlazenou atmosféru originální malby a přistoupil k ní s hravostí a spontánností, která je Picassovi vlastní.

Umění, které se nám zpočátku jeví jako něco cizího nebo dokonce nepřátelského, pro nás může být přínosem, protože nás konfrontuje s idejemi a postoji, s nimiž se v našem vlastním prostředí nesetkáme, ale které potřebujeme, abychom dosáhli plné realizace našeho lidství. (...) Teprve když najdeme styčné body s tím, co je nám vzdálené a cizí, jsme schopni lidský růst (s. 58).

9.7 Docenění

Umění nás může upoutávat ke každodenním momentům nebo k obyčejným věcem, lidem, situacím, které nejsou nijak speciální, zvláštní nebo nevšední. Přesto se však běžně a nevyhnutelně pojí s životem každého z nás. Umění nás upozorňuje na hodnotu a význam jednoduchosti, běžných maličkostí a radostí, které ve svém uspěchaném životě tak často přehlízíme. Snaží se apelovat na to, abychom si vážili obyčejných věcí, osob a situací a abychom tyto momenty naplno prožívali.

9.8 Souhrn

Díky umění posilujeme svou paměť, nalézáme povzbuzení a naději, důstojně vzdorujeme utrpení, vyrovnáváme se se svými stíny a ožívujeme mravní zásady, objevujeme, kdo jsme a jací jsme, zbavujeme se předsudků a rozšiřujeme své obzory a obnovujeme svou citlivost, abychom známé věci mohli vnímat s vděčností a novým způsobem.

De Botton a Armstrong přistoupili k umění jako k nástroji korigujícím a kompenzujícím slabá místa lidské psychiky a pomáhajícím přiblížit nás ke svým „lepšími já“.

III. DISKUZNÍ ČÁST

10 Významy tvorby

V této závěrečné části práce jsou systematicky propojeny všechny informace získané prací s literárními prameny a rozbořením sesbíraných dat od tří výtvarníků. Diskuze je strukturovaná pomocí sedmi pojetí „tvorby jako“, které tvoří kategorický rámec pro významy, které naši tři umělci své tvorbě připisují. Jde o systematické začlenění individuálních významů do kategorií sedmi obecných významů, díky jimž bylo možné dojít k vzájemnému srovnání jak jednotlivých umělců navzájem, tak světu umělců a nazírání psychologů na ně.

10.1 Tvorba jako způsob zapamatování – Freud, Jung, K(B)T, Rogers

Tvorba pojatá jako způsob zapamatování důležitých, přesto prchavých zážitků, se ve své nejexplicitnější podobě objevila u umělkyně **Sáry**.¹³ Zapamatovány a zobrazovány mohou být nejenom zážitky a situace, ale i lidé nebo věci. A právě s tímto typem záznamu jsme se setkali v případě **Martina**.

Ze všech psychologických přístupů pojednává o úloze lidské mysli zapamatovat si důležité vzpomínky a zážitky zejména hlubinná psychologie, kterou jsme si přiblížili na Freudově a Jungově chápání umění a tvorby. V analytické práci zkoumá hlubinná psychologie minulost člověka jako cestu k porozumění jeho problémům.

Když **Freud** mluví o vzpomínkách a zážitcích, má na mysli takové, které jsou rané, nejčastěji negativní a které si nepamatujeme (Freud, 1990). Projevují se v symptomech nebo produktech mysli, ke kterým patří i umělecká díla (Freud, 1991). Když mluvil o vzpomínání **Jung**, jeho zájem byl soustředěn hlavně na kolektivní zážitky, které jsou nevědomé, zděděné, všem lidem společné a nejsou jenom negativní. Tyto zážitky nám odhaluje právě umělecká tvorba. Jejich uvědoměním docházelo podle Junga k lidskému růstu - směřování k individuaci (Hyde, Mc Guinness, 2001), zatímco u Freuda k odstranění patologie (Freud, 1990).

Kdybychom porovnávali tyto hlubinné psychologické přístupy k osobnosti a tvorbě jako zaznamenávání vzpomínek, s jejich konkrétní podobou manifestace u umělkyně Sáry, našli

¹³ U Sáry vystupuje do popředí ještě druhý význam tvorby - tvorba jako způsob prožívání kladných emocí. K tomu se ale dostaneme později.

bychom několik základních rozdílů, ale také styčných bodů. Pojdme se na ně nyní společně podívat. Začneme pojmenováním odlišností.

Ve srovnání s pojetím hlubinného přístupu nejde v případě Sáry o zaznamenávání dávných (osobních nebo kolektivních) vzpomínek, ale dalo by se říct, že jde o tzv. „vzpomínky včerejška“. Námětem a inspirací se pro ni stávají všechny subjektivně významné nebo osobité momenty celého života, což jasně dosvědčují příběhy a náměty jejích knih – např. kniha o reálném setkání s ženami, které jí připomenuly, jakým člověkem chce být nebo kniha o vzpomínce na to, když si pořídila svá domácí zvířátka.

Na rozdíl od **Freuda** a **Junga** nemluví **Sára** o negativních ani nevědomých, autonomně vyvěrajících zážitcích, které pomocí své tvorby zaznamenává a zpracovává. Respektive, abychom byli přesní: Sára své zamyšlení nad pojetím tvorby jako zapamatování vedla jako vnitřní dialog. Při této rozmluvě se zprvu vyslovila, že tvůrčí proces je čas, ve kterém může dostávat nahromaděné obsahy ven ze sebe – na papír. Pak se ovšem zamyslela a uvědomila si, že její výrok zní pesimisticky a ona to myslela jinak. Kdyby Sářino povídání končilo na tomto místě, její pojetí tvorby by se přibližovalo tomu Freudovu. Sára ovšem pokračuje a upřesňuje nebo opravuje to, co měla na mysli – to, co se v ní hromadí, jsou momenty, vzpomínky a zážitky, které byly, resp. jsou něčím důležité nebo jedinečné a nejsou proto v konečném důsledku negativní, i kdyby zprvu byly. A to je aspekt, ve kterém se výpověď naší respondentky prolíná s Jungovým přístupem - chápání tvorby jako zdroje růstu. Sára svou tvorbou zpracovává takové zážitky s lidmi nebo se sebou, které její život ovlivnili, obohatili nebo obrátili, a které z těchto důvodů nechce zapomenout. Rozdíl mezi nimi je ten, že podle Junga je zdrojem inspirace, a potažmo růstu (především) kolektivní nevědomí, jehož obsahy se tvůrčí činností vyjevují.

Druhou oblastí, ve které se prolíná pojetí tvorby jako způsobu zapamatování, psychologické pojetí a konkrétní případ **Sáry**, je chápání tvorby jako „očistění se“. Jde o očistění se od vnitřních obsahů, resp. vzpomínek tím, že je dostane z hlavy na papír. Důvody pro takový čin se ovšem u Sáry a hlubinného pojetí rozcházejí – u Sáry jde o potřebu zapamatování pro důležitost konkrétních vzpomínek a potřebu růstu, u **Junga** (2008) jde o potřebu celistvosti a u **Freuda** (1991) o vybití pudových potřeb.

Úlohou zapamatování pro formování lidské osobnosti se okrajově zabývá také kognitivní, resp. **kognitivně behaviorální přístup**. Tento přístup ovšem počítá s tím, že naše paměť si pamatuje zkresleně, a proto nelze našim vzpomínkám důvěřovat, resp. vyvozovat z nich

příčiny našich problémů. To, co sehrává roli je až naše pochopení a způsob zapamatování si těchto událostí, který je vždycky zkreslený (Pešek, Praško, Štípek, 2013).

I když je záznam vzpomínek ze své podstaty tak, jak to popisuje **KB**T, nejspíše nepřesný u všech umělců, tématem se stalo zejména u umělce **Martina**. Zkreslení není v případě Martina nechtěné a nekontrolované tak, jak o tom mluví kognitivní přístup, ale jedná se o zkreslení, které Martin používá ve své tvorbě cíleně. Námětem jeho obrazů jsou totiž nejčastěji lidé, se kterými se setkal nebo které dobře zná. U těchto lidí si Martin všímá a zaznamenává to, co je z jeho vlastního pohledu zajímavé. Zpodobňuje jedince tak, aby na nich zvýraznil jenom určité rysy, které si vybral. Jedná se tedy o druh zkreslení, ke kterému dochází vědomě, záměrně a s autorským cílem. Na lidech, které Martin maluje, se snaží zachytit jednak jejich „auru“, jak tomu sám říká, ale zároveň to, čím je pro něj daný člověk inspirativní, což je zejména vznešenost člověka. O takové podobě selektivity zobrazení se v souvislosti s kreativním činem zmiňoval také Carl **Rogers** (1961), který jej chápe jako možnost k vyjádření jedinečnosti a osobnosti samotného tvůrce.

U posledního respondenta – **pana Němce** nebylo téma tvorby jako zaznamenávání vzpomínek nebo podstatných aspektů lidí, se kterými se setkal explicitně vyjádřeno. Přesto je možné jej identifikovat, protože jedním ze tří témat, které ve své tvorbě označil za nejčastější, byly ženy. A ženy, jak se sám vyjádřil, maluje tehdy, když se nějaká nová v jeho životě vyskytne. Na druhé straně více, než vnější svět, stojí v centru pozornosti pana Němce jeho svět vnitřní – jeho obsahy, dění a symboly. Toto zpodobnění vnitřního světa je něčím, co ho odlišuje od umělce **Martina**, který ve svých obrazech čerpá inspiraci zejména z vnějšího světa, od lidí. U **Sáry** se pak setkáváme s více rovnocenným zájmem o svět vnější a vnitřní. Její vnitřní svět je hezky zpřístupněn především díky dialogu – slovy příběhů, se kterými ve svých knihách pracuje, a který nabývá podoby dialogu s lidmi i dialogu vnitřního. Svět jejích děl je pohádkový, není symbolický a snový, jak je tomu u pana Němce. Jde o více expresivistický, pocitový a dojemový projev.

10.2 Tvorba jako nalézání naděje - Frankl

Do této kategorie zařadili autoři de Botton a Armstrong (2014) umění zachycující krásu, lásku a dobrotu, s kterou se může člověk ve svém životě potkat. Taková díla jsou vyjádřením naděje, víry a optimistického pohledu na život. Jsou vyhledávána nebo oblíbena lidmi, kteří tyto hodnoty ve svém životě, resp. období života postrádají. Lidmi potýkajícími se s překážkami nebo potížemi, kteří jsou ovšem schopni dosáhnout úspěchu, protože neztrácejí naději, která je důležitější než naše schopnosti a talent.

Patří sem též umění, které se snaží o idealizaci hodnot, jakými jsou respekt, úcta nebo důstojnost. Na takovém obraze je pak koncentrováno jen to nejlepší ze života. Daná díla jsou vyjádřením velké tužby po těchto aspektech života.

Tvorba jako nalézání naděje se významně pojí s psychologickým přístupem Viktora **Frankla**. Frankl (1994) vyčlenil tři kategorie hodnot dávající životu smysl. Jednou z nich jsou hodnoty postojové. Tyto člověk naplňuje, když je postaven před náročnou nebo bolestivou situací, kterou nelze změnit a on přesto dokáže tuto situaci zvládat, to znamená přijmout s odvahou a hrdostí, protože ví, že právě v tom spočívá její výzva. Takový člověk se nevzdal, nelituje se, neobviňuje sebe nebo druhé, protože je schopen vidět i ve zlém něco dobrého, prospěšného. Na tomto místě můžeme vidět, že pojetí de Bottona a Armstronga se významně překrývá s přístupem Frankla a mohli bychom říct, že jde o pojetí téměř identická. Je možné takový přístup k tvorbě najít i u některého z našich respondentů?

Nahlížení života přes naplňování typicky lidských hodnot, které nacházíme u psychiatra **Frankla**, má blízko k pojetí života a tvorby umělce **Martina**. A naopak – Martin svým povídáním poukazoval na význam odpovědného přístupu k životu, který je zhmotněn, jak říká, v jeho úctě a vděčnosti za to, co mu bylo dáno, ale stejně tak v (ná)sledování hodnot, které život dělají smysluplným.

Pro vysvětlení toho, co si Martin na svých objektech, zejména lidech, všimá a co se snaží ve své tvorbě hodnotit nejvíce, používal pojmy jako dobrota, láska, vědomost, krása, upřímnost, hrdost, vznešenost, odvaha, naděje, síla, aura nebo komplexnost. Všechny tyto charakteristiky vypovídají o Martinově zájmu zobrazovat optimistický pohled na člověka, zobrazovat to dobré v nás. Martin rovněž považuje za důležité poukazovat na situace, ve kterých nechybí naděje nebo řešení, které i přesto, že jsou zlé, přináší do života něco dobrého, nebo situace poukazující na to, že všechno může být jinak, když se člověk jinak dívá.

Martinovo tematizování kladných hodnot ve své tvorbě je na druhé straně v rozporu s velkým zájmem o takové podoby umění, které jsou temnější a které bychom mohli zařadit do tvorby jako zachycení prožitků utrpení. O tomto jeho zájmu svědčily jak informace získané z rozhovoru, tak z jeho reflektivních článků o umění dostupných na internetu. Stejně tak byl důraz na zprostředkování pozitivních hodnot v rozporu s názory lidí, kteří mnohdy chápou jeho tvorbu pesimisticky nebo s jeho prožíváním smutku, které vyplývá ze samotářské povahy. Explicitně se Martin ovšem vyjadřuje, že nikdy nebylo jeho záměrem zobrazovat svou tvorbou něco negativního.

Tvorba pojatá jako způsob zobrazení naděje a hodnot idealizujících to dobré, hezké a důležité se tedy významně objevila u **Martinovy** tvorby. Na rozdíl od něj se u umělkyně Sáry nesetkáváme ani s implicitním náznakem pojetí tvorby jako zprostředkování naděje. Cílem u Sáry není vyjádřit primárně pozitivní hodnoty a emoce, jejím záměrem je vystihnout ty prožitky a myšlenky, které jsou jí v dané chvíli nebo období nejbližší. Její postoj k životu a tvorbě lépe vystihuje gestaltický přístup, ke kterému se dostaneme v rámci posledního pojetí tvorby.

Při srovnání **Martina** přístupu s přístupem **pana Němce** zjišťujeme, že jakási idealizace hodnot, která se u Martina objevila, je přesným opakem přístupu jeho staršího kolegy. U pana Němce se setkáváme s odmítáním nebo snižováním významu hodnot – podhodnocováním skutečnosti často v podobě ironického zobrazení objektů a oblastí svého zájmu. Jde např. o téma křesťanství, žen nebo cokoli obecně respektovaného. Jak se v průběhu rozhovoru ukázalo, je důvodem takového vztahování se k lidem, světu, ale i k sobě strach o ztrátu své svobody, která mu už jednou byla omezena – v době socialistického režimu nemohl pan Němec studovat a pracovat jako profesionální malíř. O to víc si teď svou svobodu hlídá, což v jeho případě vede k opozičnímu, ironickému a pesimistickému přístupu k životu promítajícího se do tvorby – do námětů a způsobů jejich zpracování. Tento přístup znamená vzdorovat, resp. vysmívat se všem podobám omezení svobody, což se u něj manifestuje zejména jako úsilí nedělat nic z toho, co se má a tak, jak se to má. Protože jinak by se (opět) mohlo stát, že se bude druhým jenom přizpůsobovat a nebude se řídit podle toho, co chce on sám.

10.3 Tvorba jako prožití utrpení – Fromm, Rogers, Freud, Frankl, Jung, (Maslow)

Ani jeden z našich umělců nepojímá svou tvorbu jako způsob vyjádření negativních emocí a není ani jejich záměrem zprostředkovat právě tyto emoce svým recipientům. Trápení, jak to autoři de Botton a Armstrong připomínají, přesto k životu nevyhnutně patří, a proto se nemůže neobjevit i v umělecké tvorbě. Není ovšem tím, o co jim v jejich tvorbě jde a co je předmětem jejich zájmu.

Tvorba zachycující prožitek utrpení vychází ze stejného základu jako předešlé pojetí tvorby jako nalézání naděje. Podnětem k tvorbě jsou totiž i tady trápení, problémy, potíže, se kterými se člověk potýká. Odlišný, resp. protikladný je pak způsob řešení, který umění jako prožití utrpení přináší.

Tak jako nás tvorba zprostředkovávající naději směřuje k vidění toho dobrého, co ještě zbylo nebo nám ukazuje svět plný těžkostí v jeho dobrotě a kráse, tak nás umění pojato jako zachycení autorovy bolesti a trápení učí, jak tuto přirozenou součást života zvládat a neutíkat od ní. Učí nás, že máme být schopni pohlížet na své trápení se vznešeností, důstojností, smířením a s pocitem, že nikdy nejsme osamoceni.

S tematizací pocitů samoty i ublížení jsme se setkali u **pana Němce**, u kterého byla patrná potřeba blízkého, partnerského vztahu. Význam žen v jeho životě se nakonec odrážel i v jeho tvorbě. Přestože, jak sám tvrdí, dnes už vztah nepotřebuje tolik, co dříve. A nejspíše z toho důvodu je už nemaluje tak často. U pana Němce jde však ještě o jiný kořen pocitu osamocení. Tento pocit vyvstal v důsledku komunismu, neboť od té doby žije, jak sám řekl, „na druhém břehu“. Pan Němec se tak staví do pozice jakéhosi „vyhnance“, ve kterém jsou pocity ublížení, hněvu a nespokojenosti stále čerstvé.

Osamocenost s potřebou tvorby propojoval ve svém přístupu **Fromm** (2015), podle kterého byla hlavním motorem tvorby touha překonávat lidskou izolaci a opuštěnost a s ní související pocit úzkosti. Díky tvorbě se člověk sjednotí s produktem své práce, se svým dílem, čímž může naplnit jednu ze základních lidských potřeb – potřebu přesažení sebe sama.

A nakonec i humanista **Rogers** (1961) se zmiňuje o tvorbě jako způsobu zahánění pocitu samoty a úzkosti z oddělení, které jsou s tvořivým činem velmi často spojeny.

I když tvorba umělkyně **Sáry** nepůsobí pochmurně, je právě trápení v podobě (nahromaděného) strachu často podnětem k její tvorbě. Tvorba je totiž pro Sárku způsobem, jak podle vlastních slov zapomíná na strach. Je to čas, kdy je šťastná a vnitřně klidná. To samé platí pro pana Němce, kterému malování jemu oblíbených ornamentů dělá dobře, i když sám nerozumí proč. Když je maluje, je natolik soustředěn, že nad ničím nepřemýšlí a nevnímá, co se kolem něho děje. Tento zážitek je hodně podobný popisu tzv. peak experience – vrcholového zážitku, jak tento jev nazval humanista **Maslow** (2000).

Co se týče tvorby umělce **Martina**, u toho jsme se setkali s častým nepochopením ze strany recipientů, kteří jeho tvorbu vnímají k jeho zklamání jako temnou a černou. Je pravda, že i na mne někdy působila - i když především dnešní oděvní - melancholicky a posmutněle. Martin se s tímto názorem na svou tvorbu neztotožňuje, protože sám se vždy snaží všimnout si a zobrazovat „světlo ve tmě“. To, jestli pak člověk vidí světlo nebo tmu, záleží podle jeho mínění už na něm samotném, na jeho úhlu pohledu.

Na léčivé účinky prožití vlastního utrpení místo jeho potlačování poukazují snad všechny psychologické přístupy. Protože z hlediska psychologie je člověk potlačující své hluboké bolesti vystaven riziku, že toto vnitřní trápení se může dostat navenek jinou cestou, prostřednictvím různých chorobných symptomů, je proto možné říct, že vyjádření a vědomé zpracování psychické bolesti podporují všechny psychologické přístupy. Rozdílné je jejich chápání nejčastějších příčin lidského utrpení, pro které se zaměřují na rozličné dimenze lidského života (např. rané a současné vztahy, nepřijaté protiklady, chybění odpovědnosti, smyslu, uvědomělého prožívání, nerealizování svých možností nebo nesprávný způsob myšlení).

Autoři de Botton a Armstrong sem jako jedno z témat týkajících se utrpení začleňují také pojetí tvorby jako sublimaci libidinózních potřeb, kterou by psychoanalytici zařadili spíše ke třetí úloze tvorby jako náhrady neboli kompenzace. **Freudovo** (1991) pojetí tak uměleckou tvorbu považovalo za projev sexuálních pudů, které jsou ovšem kvůli společenským normám potlačované a jejich náhradní uspokojování se projevuje jako potřeba lidské tvořivosti.

I když z vymezení se vůči Freudovi vychází většina po něm následujících přístupů, právě **Frommův** (2014) přístup je zajímavý tím, že její úlohu pojímal protikladně. Společnost nás podle Fromma totiž nenutí pouze pudy potlačovat, ale má potenciál formovat tvůrčí charakter každého člověka.

S tvorbou zpracovávající téma sexuality nebo intimity jsme se nesetkali ani u jednoho umělce výrazněji. Nejbližší je k tomu tvorba **pana Němce**, který má mezi svými obrazy na internetu zveřejněný i obraz soulože muže a ženy. Jde ovšem o jedno zpřístupněné dílo a s nahotou se u něj jinak setkáme v podobě ženského aktu, který najdeme na mnoha jeho obrazech.

Martín s nahotou pracuje méně než pan Němec. Nikdy ale nejde o odhalování těch pohlavních znaků, které jsou před veřejností zakryté. Jde o méně otevřený přístup naproti panu Němcovi. Objektem jsou mu zejména muži, ale najdeme u něho i portréty žen. U Sárý se s tematizováním intimity nebo nahoty nesetkáme, což vyplývá z faktu, že její tvorba je zacílena primárně na dětské publikum.

De Botton a Armstrong řadí do tohoto pojetí tvorby rovněž tvorbu zamýšlející se nad smyslem (lidského) bytí, vedoucí nás k úzkostnému uvědomění si toho, jak jsme my lidé maličcí oproti velikosti přírody a vesmíru.

Tento transcendentní přesah tvorby se vyskytuje zejména u **pana Němce**, který snovými a symbolickými obrazy vystihuje témata a objekty, jako hvězdy, egyptské pyramidy, ufo, křesťanský kříž nebo věčnost. Tento umělec se však ostře vymezuje proti jakémukoli náboženství. Přestože nikdy žádné nevyznával, jsou jeho obrazy díky těmto námětům duchovní. Na druhou stranu je třeba počítat s tím, že tyto objekty a náměty nemusí zastupovat to, co běžně reprezentují. Mohou mít individuální význam nebo může dojít ke snižování jejich duchovního významu tak, jak se stalo v případě symbolu kříže. Ten pro pana Němce znamená např. klamavou oporu pro ty lidi, kteří nejsou dostatečně vnitřně pevní.

Určitý druh zájmu o duchovní hodnoty najdeme ještě u umělce **Martina**. V této souvislosti můžeme zmínit vliv Martinovi rodiny, se kterou jako dítě chodil v neděli do kostela tak, jak je to pro slovenskou kulturu typické. Tam byl ovlivněn oltářními obrazy světců typicky zobrazovaných s hořícími srdci na hrudi a tento symbol pak přetvořil i do svých obrazů. Možná tam byl inspirován i používáním zářící zlaté barvy, se kterou se u něho často setkáváme. Martinův zájem o duchovno ovšem není zájmem o svět nad či pod námi. Je zájmem o svět uvnitř nás, niternost a oduševnělost člověka, zájmem o lidskou duši všímající si její hloubku.

Ze všech psychologických přístupů se o transcendenci zajímaly zejména dvě osobnosti – **Frankl** a Jung. Frankl rozlišoval tři typy smyslu – smysl v životě, života a celého světa. Poslední dva jsou ale pro lidi nepoznatelné, a proto by se psychologové a potažmo všichni lidé měli zajímat zejména o smysl třetí – v životě a tento smysl naplňovat (Frankl, Lapide, 2011).

Jungův (2008) zájem o transcendenci nebyl zájmem o duchovní svět, který nás přesahuje, jak tomu bylo u Frankla. Byl zájmem o moudrost našich předků, na kterou se napojujeme prováděním aktivní imaginace. Je to proces, který má často povahu spontánní, nekontrolované kresby, u Junga to mnohdy byly kresby mandal. Taková kresba nám odhaluje nepoznané části nás samých, ukazuje nám, kdo jsme a přibližuje nás tak k dosažení bytostného Já.

10.4 Tvorba jako kompenzace – Freud, Rogers, Jung, Gestalt, Fromm

Umění nám může posloužit k tomu, abychom se chybějícím, dominujícím nebo nepřijatelným stránkám nás samých přiblížili a postavili naproti, na cestě k dosažení celistvosti. Kompenzace je v tomto pojetí tvorby chápána dvojitým způsobem.

První je pojetí kompenzace jako tendence tíhnout k obrazům zobrazujícím části nás samých, které nám chybí. Tyto schopnosti nebo vlastnosti obdivujeme, ale dosud jsme je v sobě nerozvinuli. O umění v tomto slova smyslu mluvil **Freud** (1990), který poukázal na možnosti fantazie vytvořit si prostřednictvím tvorby realitu, která v naší dětské minulosti nebyla a nemohla být vyplněna.

Umění jako kompenzace chybějících částí má blízko také k rogersovské koncepci tvořivosti. Podle **Rogersa** (1961) je motivací k tvorbě lidská tendence k seberealizaci. Ta značí potřebu člověka realizovat své možnosti a stát se tím, čím chce být a čím by mohl být právě díky své tvorbě a v ní samotné. Tento přístup k umění se může týkat nejen recipientů, ale stejně tak tvůrců vytvářejících si svým uměním představu sebe, svého života nebo světa, kterého by rádi dosáhli nebo obdivujících tvorbu druhých umělců, která něco takového přibližuje. S jakým druhem obdivu se setkáme u našich respondentů?

V případě **pana Němce** se vyskytly dvě zmínky obdivu. První se netýkala tvorby, jednalo se o obdiv k následování křesťanských hodnot svou současnou partnerkou, který vyznívá překvapivě, vzhledem k tomu, že on sám se těmito hodnotám vysmívá. Uznání pro tyto hodnoty pak vyvstává z uvědomění si, že sám by toto nedokázal. Téma obdivu se objevilo i v kontextu s jeho centrálním tématem vzdorování, a to jako vyslovení neporozumění masovému úžasu nad uměním, které za to podle něho nestojí. Pan Němec neuznává většinové postoje a oceňuje naopak umění nebo věci, které druzí lidé zavrhnou. To může vyplývat nejspíše z jeho vlastní pozice „vyhnance“ bývalého režimu, díky čemuž má pro nepovšimnuté umění a umělce větší pochopení, než pro to davové.

U **Martina** souviselo téma obdivu s lidmi a vlastnostmi, které jsou pro něho na lidech hodnotné. Tyto hodnoty, resp. vlastnosti, u lidí obdivuje nebo je od nich očekává, vyžaduje. Mluví o fascinaci různými a početnými kladnými lidskými vlastnostmi. Z nich např. vznešenost, hrdost, upřímnost nebo dobrota. Na základě Martinova popisu sebe sama můžeme říct, že on sám v sobě tyto vlastnosti nejspíše aktivně pěstuje. Dalo by se proto

uvažovat, že je nezobrazuje, protože mu chybí, ale spíše kvůli jejich osobní důležitosti. Jsou totiž odpovědí na jeho snahu a touhu být úspěšný a lidmi doceněný.

Sára tematizovala v souvislosti s lidmi obdiv stejně jako **Martin**. Lidé jsou pro ni a její tvorbu inspirací k tvorbě, stávají se námětem jejích příběhů, pomáhají jí naleznout nové tvůrčí postupy a uvědomovat si to, co je v životě dobré a důležité. Jsou pro ni zdrojem osobnostního i tvůrčího růstu.

Druhé pojetí kompenzace počítá s tím, že člověk odmítá části sebe sama - vlastnosti, pocity či postoje, které jsou něčím nepřijatelné, nebo se ve světě nezajímá o takové, které jsou u něj dominující. Obrazy reflektující tyto části nás samých budeme proto mít nebo je budeme kritizovat. Stejně principy lze najít i u samotných umělců ve vztahu k tvorbě druhých a ke své tvorbě.

Myšlenky týkající se převažujících a opomíjených stránek člověka zachycují nejméně tři psychologické přístupy: jungiánsky, rogeriánsky a gestaltický.

Podle **Junga** (Hyde, Mc Guinness, 2001) je cílem lidského života proces individuace jako sjednocování archetypálních protikladů, kterých je velké množství a patří mezi ně např. já, stín, persona (maska), anima a animus. **Rogers** (1961) mluvil o uvědomění a přijetí vlastních negativních stránek jako o otevřenosti ke zkušenosti, kterou se tvořivý člověk vyznačuje. O identické potřebě komunikace se svou protikladnou, méněcennou polaritou na cestě k dosažení celosti mluvil i gestaltista **Zinker** (2004).

Dominující vlastností **pana Němce** je jeho přiznaná nespokojenost, kterou ve svém životě intenzivně pociťuje. Tato vlastnost neboli pocit je negativním pólem pocitu spokojenosti, který u něj můžeme najít více utlačený, přesto přítomný. Prožívání spokojenosti je méně časté a pojí se zejména s radostí ze svých dospělých a úspěšných dětí. Implicitně je spokojenost taky přítomná ve spojitosti s vlastním osobitým uměleckým stylem.

Jako nepřijatou polaritu můžeme u malíře pana Němce identifikovat odpovědnost jako protiklad k proklamované potřebě svobody, kterou si za žádnou cenu nechce nechat vzít, jak již dříve bylo řečeno. O důkazu jisté neodpovědnosti, se kterou jsme se u pana Němce setkali, svědčí vzdání se svých rodičovských povinností. Svě tři děti nevychoval, přestože mohl a přestože je má rád.

U **Martina** jsme se s tématem polarit setkali ve spojení s důležitostí paradoxu jako jedné ze dvou potřeb pro vlastní tvorbu. Paradox definuje jako komplexnost, nečekanost, možnost protikladů a možnost dívat se na věc z různých úhlů. Paradox je něco, co vyhledává a s čím

rád ve své tvorbě pracuje. U Martina se setkáme s větší otevřeností vůči mnohým protikladům a polaritám, které sám rád vyhledává. Na druhé straně u něho přirozeně nalezneme i takové lidské vlastnosti, které rád nemá a kterými, jak říká, opovrhuje. Patří k nim zejména lidská povrchnost a falešnost.

U **Sáry** byla jako dominující vlastnost popsána pocitovost a s ní související přirozenost tvůrčího projevu. Převažujícím pocitem, se kterým se setkává, je strach. Hodnota procesu tvorby pak spočívá v tom, že jí přináší chybějící polaritu – pocit štěstí. Co se týče tématu nepřijatelných stránek, to v rozhovoru nebylo nalezeno.

Možnost změny negativních stránek sebe sama nepřináší jenom konfrontování se s nimi. Změna může přijít i poukazem na morální hodnoty, které je hodno následovat. Některé druhy umění, jako např. sakrální, nám tyto hodnoty zprostředkovávají.

Z psychologických přístupů zdůrazňoval úlohu mravnosti a morálky v lidském životě silně Erich **Fromm** (2014; 2015), zajímající se o produktivní fungování člověka ve společnosti. Podle něj je nutné se každému druhu umění učit. Abychom se v něm stali mistry, je potřeba dodržovat pravidla disciplinovanosti, soustředěnosti, trpělivosti a naléhavosti. V tomto smyslu by se také dalo říct, že předpokladem pro úspěch je určitá odevzdanost i vášeň. Frommovo pojetí tvorby má proto blízko k **Martinovu** přístupu, o čem svědčí jeho vyzvedávání mravních hodnot života. Cíl, který Martin ve své tvorbě sleduje, by se dal zformulovat i jako poukaz na mravní lidské hodnoty, které je dobré následovat.

U **pana Němce** nacházíme všude přítomné vzdorování a vysmívání se mravním zásadám. Ovšem tento silný nesouhlas je následně jistým způsobem dává do popředí zájmu o ně. U umělkyně **Sáry** se toto téma etiky a mravnosti neobjevilo.

10.5 Tvorba jako sebepoznání – Jung, KP, Gestalt

Dalším ze způsobů, jak k umělecké tvorbě přistupovat, je chápat ji jako nástroj sebepoznání. Tvorivost pomáhá vyjádřit to z nás, co je těžce popsatelné a tím nám umožňuje lépe porozumět svým prožitkům, částem nás samých, své osobnosti, povaze i charakteru.

S tvorbou definovanou jako možnost sebepoznání se setkáme snad v každé učebnici arteterapie. Jak je tomu ale v případě jednotlivých psychologických přístupů? Které z nich tuhle funkci akcentují?

Nepochybně je možné sem zařadit přístup analytický. **Jung** vnímá potenciál tvorby v možnosti zprostředkovat nám symbolické archetypální obrazy obsahující vědomosti a

poznatky našich předků, které jsou nám jinak než tvořivostí nepřístupné. Tyto vědomosti jsou totiž nevědomé a proces tvorby je způsobem, jak je dostat do vědomí. (Perniola, 2000)

Symboličnost tvorby je charakteristická pro *pana Němce*. Tento umělec pracuje se symboly, které mohou nabývat rozličných významů, nebo významů, kterým někdy nerozumí, jak to v našem rozhovoru přiznává. Ve svých obrazech např. někdy maluje malou motorku se schouleným řidičem v předklonu, i když sám na motorce aktivně nejedí a nerozumí tomu, co ho k tomu vede. Toto do jisté míry potvrzuje Jungovu teorii a mohlo by jít o odhalování takových částí já, které jsou nám opravdu jinak nepřístupné. Jestli jsou ale zděděné, o tom nelze usuzovat ani náznakem.

Tvorba jako sebepoznání vystupuje do popředí u **kognitivního** psychologického **přístupu**. Ten se obecně zajímá o všechno, co souvisí s poznáním. Tvořivost považuje za jeden z poznávacích procesů a uvažuje o ní proto jako o jednom ze způsobů lepšího poznání sebe sama. (Plháková, 2008) Pochopíme-li pak produkty a postupy (své) tvořivosti, porozumíme lépe sami sobě.

Další psychologický směr shledávající v tvorbě možnost lepšího porozumění a poznání sebe sama je **Gestalt**. **Gestalt** přichází s tzv. tvůrčí projekcí (Zinker, 2004), která označuje schopnost člověka vést dialog se svou nepřijímanou částí. Předpokladem dialogu je uvědomění si této své části. Takový typ tvořivosti nám následně umožňuje dívat se na sebe komplexněji, uceleněji a ne pouze z té lepší strany. O tvorbě ale nemluví jenom jako o možnosti zpracovat méněcennou polaritu, ale také jako o možnosti lepšího celkového poznání sebe sama.

Poslední psychologický směr, který by teoreticky mohl patřit do této páté kategorie, je humanismus. Přesto byl zařazen do kategorie šesté – tvorba jako růst. Domnívám se totiž, že stěžejní důraz kladl právě na tento aspekt života, přestože sebepoznání s ním souvisí a je jeho předpokladem.

Objevila se tendence k sebepoznání skrze tvorbu u našich tří umělců? Z analýzy rozhovorů můžeme usuzovat kladnou odpověď, i když ve všech případech je přítomná spíše implicitně. Jedním z námětů tvorby *pana Němce* je, jak jsme si již řekli, „krajina“. Nejedná se ovšem o přírodní scénérii, ale jde o tzv. vnitřní krajinu, o strukturu lidské duše a její obsahy. Na těchto obrazech jsou části krajiny umístěny pod úroveň zemské půdy prosvítající, čímž nám přibližují dění pod jejím povrchem. Takové obrazy mají blízko k freudiánskému modelu ledovce a proto si dovoluji tvrdit, že by tyto obrazy mohly být jeho analogií. Pak platí, že hranice

zemské půdy odděluje vědomou, horní část psychiky od té, která je člověku běžně skrytá a ještě neuvědomělá. Odhalení nevědomých částí pak zpětně přispívá k integrovanějšímu porozumění sebe sama u samotného umělce.

Na rozdíl od pana Němce, který uvedl, že o své tvorbě nerad filozofuje a neumí to, se u **Martína** setkáváme s lépe ujasněnou představou o tom, co dělá, jak to dělá a proč vůbec. Ve vztahu k tvorbě se u Martina uplatňuje výrazněji sebereflektující a sebereflektované povídání. Ovšem co se týče reflektování svých osobností, bylo by tomu spíše naopak. Větší porozumění sebe sama bychom našli u pana Němce, než u umělce Martina. V případě **Sáry** byl náš společný rozhovor prvním hlubším zamyšlením se nad vlastní tvorbou a zejména jejím vývojem. Sára proto využila možnosti našeho rozhovoru a v centru její pozornosti bylo, zdá se z toho důvodu, právě pojetí sebe jako umělkyně. Reflexe vlastní osobnosti byla spíše okrajová.

Způsob zpracování podnětů a námětů Sářiny tvorby mluví o implicitně přítomném sebepoznávacím významu umění. Tvorba jí umožňuje lepší porozumění sebe sama, protože díky ní zachytává obzvláště vlastní zážitky, které se v jejím životě udály a své vlastní myšlenky, které se jí honí hlavou. Tím, že si je opětovně připomíná a zpracovává na papír, může dojít jejich hlubšímu porozumění. Příběhový charakter tvorby pak umožňuje vést dialogy mezi reálnými postavami a zároveň vést svůj vnitřní dialog s různými pozicemi svého já. Takový proces nepochybně pomáhá k ucelenějšímu porozumění a poznání sebe sama.

Také v případě dalšího umělce, **pana Němce**, byl verbalizován způsob, kterým vnímá sám sebe. Mluví o svém „nešťastném“ charakteru, který je zároveň příčinou i důsledkem permanentně přítomné nespokojenosti. Sebeobraz, který o sobě vytvořil je proto výrazněji negativní.

Třetí dotazovaný, umělec **Martin**, mluví o sobě hlavně přes názory, resp. hlasy druhých osob. Jejich hodnocení, která jsou pro něj důležitá, budují do velké míry jeho sebeobraz a umožňují mu lépe se poznat. Proto Martin projevuje velkou touhu porozumět názorům lidí na jeho osobu i tvorbu. Přestože je tento způsob sebeporozumění prostřednictvím druhých lidí přirozený, jeho přílišná akcentace může vést k nikdy nekončícímu hledání toho, kým člověk je.

V rozhovoru s **Martinem** nacházíme pomyslný dialog s lidmi, s kterými se dostává do osobnějšího i formálního kontaktu. U umělkyně **Sáry** jde o rozmlouvání s jejími vnitřními já. Diskuze, kterou ve svém povídání vede **pan Němec** je nejčastěji diskuzí se společností.

10.6 Tvorba jako nástroj růstu – Freud, KP, Frankl, Rogers

De Botton a Armstrong pojmají tvorbu jako růst ve smyslu překonávání nezájmu nebo předsudků vůči těm a tomu, s čím se v životě setkáváme, v tomto případě s obrazy. Podle autorů tyto postoje nezájmu a odporu pramení zejména z negativních vzpomínek dětství, na jejichž základě často dochází ke zkreslování vnímané reality. Možnost růstu spočívá v přiblížení se k takovému umění, které je nám cizí. Ve chvíli, kdy se pokusíme blíže porozumět dílu a jeho autorovi a najdeme to, co máme společné, můžeme jako lidé vyrůst.

O úloze zážitků dětství na formování osobnosti každého z nás svědčila Freudova psychoanalýza. Podle **Freuda** (1991) je umělec fixován na mateřský objekt, od kterého se ani ve své dospělosti neodpoutal. Toto pak může být zpracovááno v uměleckých obrazech. Např. úsměv Mony Lisy od malíře da Vinciho ztotožňoval Freud se zdrženlivým, zároveň však svůdným úsměvem, se kterým se da Vinci setkal v dětství u své matky a na který nemohl zapomenout.

Problematické, resp. hlubší zážitky z dětství nebyly otevřeny ani u jednoho našeho umělce. Na druhé straně můžeme říci, že každý z nich se tématu vzpomínek dotkl. O tom jsme ale mluvili již v prvním bodě – tvorbě jako zapamatování, proto se tím již nebudu zabývat.

S chápáním předpojatosti jako důsledku něčeho nevyřešeného se setkáme snad u všech psychologických přístupů. Výrazně u těch, které zdůrazňovaly nevědomí nebo polarity u člověka přítomné. Sem patří zvláště **psychoanalytická**, **analytická** a **gestaltická** psychologie. Přestože de Botton a Armstrong funkce růstu a sebepoznání od sebe oddělili, nám se z hlediska psychologických přístupů značně překrývají.

O růstu jako odstranění předsudků mluví v jiném významu **přístup kognitivní**. Ten shledává problémy člověka ve zkresleném způsobu myšlení, které se manifestuje v podobě automatických negativních myšlenek nebo představ, rigidních a dysfunkčních postojů nebo jádrových přesvědčení o sobě, druhých a světě (Neenan, Dryden, 2008). K nápravě zkresleného myšlení může podle kognitivního přístupu dojít i tvorbou jako prostředkem k uvědomění si takového vnitřního dění, které je těžce verbálně dostupné nebo je úplně nedostupné. (Rosal in Aron Rubin, 2016).

O předsudcích budeme v případě našich tří umělců mluvit v tom smyslu, v jakém je oni sami verbalizovali v případě, že k tomu došlo. Růst ovšem budeme chápat obsáhleji, a to pomocí vymezení, která jsou z psychologických přístupů dostupná.

S předsudky jsme se výrazněji setkali u umělce **pana Němce**. Měly své kořeny v komunismu a s tím spojenými vzpomínkami na omezení vlastní svobody. Tuto zkušenost pan Němec generalizoval na všechny podobné situace, kde je mu zdánlivě nebo reálně brána svoboda. Na takové situace reaguje pan Němec vzdorovitě. Můžeme u něho najít předsudky vůči všem těm, kteří se chovají stádovitě a vůči všemu, co by měl dělat jenom proto, že to tak dělají ostatní. Taková nezpracovaná negativní zkušenost z minulosti vede nakonec pana Němce k odmítání i těch hodnot, které jsou mravní a prospěšné, jako je např. úcta vůči starým lidem. Tohoto důsledku si je sám vědom.

Kromě všech výše uvedených psychologických přístupů patří do tvorby jako růstu **přístup humanistický**, postaven ve svém základě na zájmu o osobní rozvoj člověka. Humanismus má však na rozdíl od de Bottona a Armstronga zcela odlišné chápání růstu a pojímá jej jako realizaci jedinečných potencialit jedince. (Kratochvíl, 2006) O stejné definici růstu se zmiňoval i existencialista Viktor **Frankl** (1994) a právě v tvorbě shledával možnost využití jedinečných daností. S takovým pojetím tvorby je ztotožněn i humanista Rogers (1961) a mluví o tendenci k seberealizaci – vrozené potřebě realizovat své možnosti. Když člověk v procesu tvorby uplatní své jedinečné možnosti, vznikají produkty, které jsou novátorské a originální.

Kdybychom tvořivost pojímali způsobem, jak to dělali humanisté nebo Frankl, mohli bychom říci, že všichni tři naši umělci aktivně uplatňují své jedinečné schopnosti, a proto je u všech naplňovaná potřeba růstu. Přestože se jeden z nich, **Martin**, možnosti této realizace v malbě následně vzdal. Udělal tak pro neuspokojivý ohlas svého okolí. Dnes se ovšem místo malby věnuje oděvu, a svůj tvořivý potenciál tak uplatňuje v jiné oblasti tvorby.

Téma růstu jako takového se nejvýrazněji objevilo u umělkyně **Sáry** v podobě důrazu na neustálý posun vpřed. Rozhovor s ní byl na rozdíl od zbylých dvou umělců věnován zejména bilancování vývoje v oblasti umělecké tvorby. Sára srovnávala svůj přístup k tvorbě v minulosti a dnes a hodnotila změny, ke kterým v jednotlivých etapách vývoje došlo. Etapy vydělovala podle jednotlivých škol, které navštěvovala. Svůj růst shledává ve schopnosti lépe si uvědomovat svou tvorbu, učením ji zdokonalovat, nalézat nové postupy a osobnostně se měnit.

U zbylých dvou umělců můžeme mluvit o přítomnosti tématu růstu jako realizování svých možností tvořivou činností v té podobě, že volbu věnovat se umění chápali jako správné rozhodnutí a vyjadřovali o něj velký zájem a nadšení. Podobně projevený zájem i potřebu tvorby najdeme rovněž u Sáry, které tvorba přináší pocity štěstí.

Přestože tato poslední stat' již nespádá k pojetí tvorby jako růstu, chtěla bych se v návaznosti na humanismus ještě zastavit u předpokladů tvořivosti tak, jak s nimi pracoval Carl Rogers (1961). Podmínkou tvořivosti je podle Rogerse schopnost dívat se netradičně, být schopný hrát si a být spontánní. O těchto dovednostech mluvil nejen **Rogers**, ale také **Fromm** nebo **gestaltický přístup**. Všechny tyto tři vlastnosti – netradiční pohled, hravost a spontaneita byly deklarovány také v rozhovoru se **Sárou**, která poukazovala na jejich subjektivní důležitost pro vlastní tvorbu. Netradiční pohled jí umožňuje dosahovat novátorských postupů a tvarů objektů. Hravost je způsob, jakým s oblibou přistupuje nejen k malbě, ale stejně tak ke svým textům, které k nim vkládá. Text je pro ni stejně významný a je mu věnován stejný zájem jako malbě. Spontaneita je nakonec charakteristickým aspektem Sářina přístupu k procesu tvorby – malování musí být upřímné, volné, nenucené a pocitové.

10.7 Tvorba jako docenění všednosti – Frankl, Gestalt

V této poslední úloze umění poukazují de Botton a Armstrong na možnost umění zprostředkovat všední každodenní situace, které je potřeba si vážit a naplno je prožívat. Stejně tak máme mít úctu i potěšení z obyčejných lidí a nijak zvláštních věcí. Je důležité umět docenit krásu všeho, s čím se ve svém životě setkáváme, protože každodennost k lidskému životu nezbytně patří, je její přirozenou součástí a její odmítání by vedlo ke klamným pocitům a nesprávným domněnkám, že *život je jinde* (de Botton, Armstrong, 2014, s. 64).

V oblasti psychologie se důležitosti docenění všedností dotýkají dva přístupy. Jedním je existenciální přístup Viktora Frankla. Druhým je přístup gestaltistů.

Frankl (1994) v rámci své systematizace lidských hodnot vyčlenil skupinu, kterou označil jako hodnoty zážitkové. Tyto jsou určitým způsobem protikladné hodnotám tvůrčím, spočívajícím v činnosti nebo tvořivosti. Zážitkové hodnoty jsou naplňovány pasivitou, jako vědomé prožívání krásy přírody, umění nebo prožívání lásky. Frankl zdůrazňoval povinnost realizovat tyto hodnoty v situacích, kdy se nám nabízí. Tak např. člověk, který si v tramvaji čte noviny místo toho, aby se nechal uchvátit právě zapadajícím sluncem, promrhal možnost i povinnost naplnit smysl dané situace.

Schopnost docenění všednosti v podobě, jak ji formuloval Frankl, byla přítomná u umělce **Martina**. V rozhovoru Martin popisoval např. krásu červeného měsíce nebo západu slunce přinášejícího pocity lásky, náklonnosti nebo nadšení. Pro Martina je rovněž příznačné, že život a všechny velké i malé věci, které sebou přináší, prožívá s úctou a vděčností za to, co mu bylo dáno. Mluví o nezbytnosti úcty vůči světu kolem, vůči životu a vděčností za něj.

V samotné jeho tvorbě ho ovšem zajímá spíše zobrazování hlubokých hodnot než expresivních, aktuálně uvědomovaných nebo prožívaných dojmů, myšlenek či pocitů. Více než zachycení maličností každodenního života se u něho objevuje potřeba sdělovat hodnoty důležité pro lidskou existenci.

Ve srovnání s hlubinným zaměřením na minulost nebo existenciálním zájmem o budoucnost je **gestalt** psychologií zdůrazňována důležitost přítomné chvíle. Gestalt zajímá expresivita, aktuální prožívání, aktuální kontakt i uvědomování tady a teď přítomného. (Kratochvíl, 2006) To, co lidem způsobuje problémy, je především nedostatečné uvědomování částí vnitřního i vnějšího světa, jako jsou pocity, myšlenky, chování nebo vjemy z těla a smyslů. Gestaltisti proto pracovali s pojmenováváním obsahů vědomé i nevědomé mysli (Vymětal a kol., 1997; Vybíral, Roubal, 2010). Tento zájem o nevědomé obsahy je liší od pojetí, s kterým přišli de Botton a Armstrong.

Koncepce tvorby jako docenění všednosti a život jako uvědomělé prožívání, je ze všech tří umělců nejcharakterističtější pro **Sáru**. Ta ve své tvorbě i v životě klade důraz (zejména) na prožívání emocí, které jsou vyplavovány a zpracovávány v procesu tvorby. Tvorba má pro její život význam možnosti zaručeného prožití pocitů štěstí a zároveň možnosti být spontánní a svobodnou. Výsledná podoba tvorby se utváří v jejím samotném procesu, není dopředu plánovaná, díky čemuž je vědomě prožívána v přítomnosti.

U **pana Němce** nacházíme, dalo by se říct, více racionální přístup k tvorbě a zpracování námětů, než je tomu u Sáry. Z jeho vyprávění vyplynulo, že více, než pocity, se řídí určitým konceptem, který si na začátku zpracování daného tématu vytvoří. Jak se ovšem s určitým pocitem selhání přiznal, v procesu malování se nakonec ukáže, že svou původní představu musí přehodnotit a přetvořit, protože to, co původně chtěl, by na plátnu „nedávalo smysl“.

S velmi podobným konstatováním, ale odlišným hodnocením této situace jsme se setkali u **Sáry**. Přiznává, že nikdy není možné, abychom naše myšlenky dostali na papír v té formě, v jaké bychom chtěli. Toto ovšem nevnímá jako neúspěch. Baví ji vědomí, že nikdy nemůže vědět, co se jí nakonec podaří vytvořit.

11 Limity výzkumu

V rámci diskuzní části považuji za důležité podívat se na další dva aspekty této práce – její omezení a možný přínos práce.

Zamyšlení se nad omezeními výzkumu je vlastně zamyšlením se nad tím, co mohlo být provedeno jinak nebo lépe. Přestože jsem k psaní této práce přistupovala s plnou odpovědností, respektováním etických norem výzkumu i s vlastním nasazením, vím, že existují oblasti, ve kterých by bylo možné dosáhnout větší přesnosti a lepších výsledků, kdybych postupovala jinak.

To, co mohlo mít pozitivní vliv na výsledky této práce, je větší množství metod získávání dat a rozšíření počtu účastníků výzkumu. Důvod, pro který k tomu nedošlo je zejména praktický, konkrétně rozsahový – práce již teď značně přesahuje rozsahové možnosti diplomové práce. Domnívám se, že v tomto spočívá zároveň potenciál pro pokračující, navazující výzkum – v možnosti oslovit další výtvarné umělce a pracovat s novými postupy získávání dat, kde by mohly být využity např.:

- kvantitativní dotazník „neproblematických“ otázek dokreslující pochopení významů umělecké tvorby,
- metoda životní nebo časové křivky pro zaznamenání vývoje změn významů ve vztahu k životním událostem,
- rozbor obrazů v případě, že by to samotní účastníci schválili a že by k tomu výzkumník měl příslušnou odbornost,
- projektivní metody, např. metody Rorschachové, která by lepším porozuměním osobnosti snad pomohla lépe porozumět samotné tvorbě,
- experiment – např. výtvarníci by dostali úkol namalovat obraz se stejným tématem. Tyto obrazy by byly následně diskutovány individuálně, v případě možností i skupinově.

K nepřesnosti výsledků mohlo teoreticky dojít zasazením subjektivních významů do již existujícího schématu sedmi významů „tvorby jako“. Vystávají tady totiž pochybnosti, jestli se v kategoriích neztratila jejich individuální platnost, jestli bylo možné zachytit všechny individuálně pojmenované významy nebo jestli nedošlo ke zkreslení těchto subjektivních významů ve snaze přizpůsobit je významům obecným. Chci proto odpovědně prohlásit, že se všemi získanými daty jsem pracovala bez tendence přizpůsobovat si je sedmi kategoriím, které jako takové nevyšly z analýzy dat. Domnívám se spíše, že by bylo lepší některé

z kategorií rozdělit a jiné sloučit, jelikož zahrnují široké spektrum rozličných významů (např. v případě *prožitku utrpení; kompenzace; růstu*) nebo naopak zahrnují významy příbuzné, resp. analogické (*nalezení naděje a prožitek utrpení; sebepoznání a růst*). Zpracování dat tedy nebylo zkreslováno za účelem dosáhnout zastoupení všech sedmi pojetí tvorby. Musím říct, že mne samotnou překvapilo, nakolik je pojmové schéma de Bottona a Armstronga možné použít pro prezentaci výsledků této práce.

12 Přínos práce

V této předložené práci jsem místo komparace svých výsledků s jinými psychologickými studii umění zvolila možnost srovnat je s teoretickými kořeny těchto studií – s psychologickými koncepty. Tyto jsem následně zasadila do kontextu vlastní výzkumné studie. Jmenovaný postup byl mimo můj vlastní zájem o možnosti komunikace světa psychologů se světem umělců veden skutečností, že jsem nenarazila na podobně koncipovaný výzkum, na který bych mohla navázat.

Nutno říci, že výzkumů v oblasti psychologie a umění je nespočetné množství. Ovšem psychologická zkoumání umění se nejvíce zaměřují na osobnost umělců, jak to vyplývá ze samotné podstaty psychologie. I v české psychologii jsem proto opakovaně nalézala zejména výzkumy vztahující se k osobnosti tvůrců. (Drvota, 1973; Machotka in Miovský a kol., 2010; Viewegh, 1996; Kodrlová, Čermák, 2009; Uholyeva, 2009), jak jsem měla možnost vyzorovat, výzkumy věnovány umělecké tvorbě dodnes zajímá spíše samotný proces, resp. průběh tvorby, než umělcův vztah k ní. Tento proces také mnohem častěji než na umělcích zkoumají na běžných lidech ve vztahu k jejich tvořivosti.

Vztahem umělců k vlastní tvorbě se doteď zabývají zejména teoretické koncepty psychologie. V tomto, dá se říci slepém místě výzkumů, vidím hlavní přínos této předložené studie, která psychologické koncepty propojuje s výzkumnými daty.

13 ZÁVĚR

Přestože je psychologických studií umělců velké množství, chybí takové, které by zkoumaly postoje umělců k vlastní tvorbě a její místo v životě. Vznik této práce byl proto motivován snahou zaplnit toto prázdné místo a najít odpověď na otázku „jaké významy může mít tvorba v životě výtvarného umělce“.

Výsledky, ke kterým tato práce dospěla, jsou dvojího druhu. Zpracováním všech dostupných dat tří umělců (pan Němec, Martin, Sára) byla nalezena a popsána osobitá témata vztahující se k významům tvorby a společně vytvářející tři tzv. **vnitřní příběhy tvorby**.

V případě pana Němce byl vnitřní příběh tvorby pojmenován jako *tvorba s nobama na zemi a hlavou ve vesmíru*, poukazující na tendenci tvorbou zachycovat a zpracovávat dominující protikladnost vlastních postojů. Identifikována byla čtyři hlavní témata tvořící jeho příběh: osamocení a jedinečnost, výtvarné náměty žen, krajín a ornamentů, opoziční přístup k životu a důležitost dětí.

Umělec Martin shledával stěžejní význam tvorby v možnosti *zprostředkovat* optimistický pohled na člověka a tím existenci *světla (ve tmě)*. Témata tohoto vnitřního příběhu tvorby jsou: niternost a emocionalita, docenění, zájem o lidi a jejich názory, paradox, výzva a odpovědnost.

U Sáry vystupovala hodnota tvorby *v možnosti pracovat s emocemi a se vzpomínkami*. K jejímu vnitřnímu příběhu tvorby patřila rozmanitá témata jako emoce v procesu tvorby, záznam vzpomínek, význam školy, přizpůsobování se a ovlivňování lidmi, neustálý vývoj tvorby a posuzování osobitosti tvorby.

Druhým výsledkem práce je **konceptualizace** individuálních **významů tvorby** tří umělců a významů tvorby z pohledu základních psychologických přístupů. Jako nástroj k propojení empirické a teoretické části práce bylo použito de Bottonovo a Armstrongovo (2014) schéma sedmi pojetí „tvorby jako“. Byly popsány shody a rozdíly pojetí významů tvorby mezi umělci, mezi psychologickými přístupy a mezi umělci a psychologickými přístupy navzájem.

Pojetí *tvorby jako způsobu zapamatování* (1) bylo identifikováno u psychologického přístupu Freuda, Junga, Rogerse a přístupu kognitivního, resp. kognitivně behaviorálního. Na tuto první hodnotu tvorby shodně poukazovali všichni tři účastníci výzkumu.

Tvorba jako nalézání naděje (2) byla charakterizována u existenciální analýzy Frankla a jako centrální vystupovala u umělce Martina. U zbylých dvou umělců se neobjevila.

Tvorba jako prožití utrpení (3) byla tematizována mnoha psychology: Freudem, Jungem, Frommem, Franklem i Rogersem. V případě umělců se naopak vynořila spíše okrajově, a to u pana Němce a u Martina.

Tvorbu jako kompenzaci (4) popsali de Botton a Armstrong (tamtéž) v kontextu chybějících, převažujících nebo nepřijatelných částí sebe sama. Takto pojatá kompenzace byla nalezena v přístupu Freuda, Junga, Fromma, Rogerse a gestaltistu Zinkera. Ve svých rozličných významech byla popsána u všech tří umělců.

Tvorba sloužící jako nástroj sebepoznání (5) byla součástí pojetí Junga, gestalt a kognitivního přístupu. Tento význam tvorby byl přítomen u všech účastníků, i když pouze implicitně.

Předposlední pojetí *tvorby jako nástroje růstu* (6) je spjato s Freudem, Franklem, Rogersem, gestalem a kognitivním přístupem. Důraz na tuto hodnotu tvorby byl ústřední u umělkyně Sárý, pouze okrajově se vyskytl u pana Němce a Martina.

Poslední význam *tvorby jako docenění všednosti* (7) byl identifikován u Franklova a gestaltického přístupu, z umělců u Martina a u Sárý.

Další vývoj tohoto výzkumu by mohl směřovat k aplikaci jiných metod sběru dat tak, jak bylo popsáno v diskuzní části nebo v oslovení a zkoumání dalších výtvarných umělců. Za hlavní potenciál této práce považuji integraci rozličných psychologických přístupů ve snaze porozumět významům, které umělci své tvorbě připisují. Touto integrací došlo zároveň k prohloubení poznatků o psychologických kořenech chápání tvorby, ze kterých psychologie umění čerpá.

14 Literatura a použité zdroje

- BOTKOVÁ, M. *Cesta umelca: Poblád študentov umenia na seba a svoj vývoj*. Praha, 2013. 157 s. Bakalářská práce (Bc). Univerzita Karlova v Praze, Fakulta pedagogická, Katedra psychologie. Dostupné z WWW: <<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/105917>>.
- BRAUN, V.; CLARK, V. Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology* [online]. 2006, vol. 3, no. 2 [cit. 2016-17-1], 77-101 s. Dostupný z WWW: <http://eprints.uwe.ac.uk/11735/2/thematic_analysis_revised>. ISSN 1478-0887.
- BROŽKOVÁ, I. *Dobrodružství barvy*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. 284 s.
- ČERMÁK, I.; CHRZ, V. Případ Sarah Kaneové a Psychóza ve 4.48: Regrese, ironie a suicidium. In: MIOVSKÝ, M.; ČERMÁK, I.; CHRZ, V. a kol. *Umění ve vědě a věda v umění: Metodologické imaginace*. 1. vyd. Praha: Grada, 2010. 233 – 255 s. ISBN 978-247-1707-4.
- ČERMÁK, I. Psycholog a umělecké dílo: význam doc. PhDr. Josefa Viewegha, CSc. Pro českou a slovenskou psychologii. In: MIOVSKÝ, M.; ČERMÁK, I.; ŘEHAN, V. *Kvalitativní přístup a metody ve vědách o člověku III*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004. 9 – 17 s. ISBN 80-244-0909-7.
- ČERMÁK, I. Myslet narativně: kvalitativní výzkum „on the road“. *Sborník z konference Kvalitativní výzkum ve vědách o člověku na prahu třetího tisíciletí*. Brno: Psychologický ústav AV ČR, Nakladatelství Albert, 2002. 11-25 s. ISBN 80-86620-03-4.
- ČERNOUŠEK, M. *Sigmund Freud: Dobytel nevědomí*. 2. vyd. Praha: Paseka, 1997. 181 s. ISBN 80-7185-126-4.
- DE BOTTON, A.; ARMSTRONG, J. *Umění jako terapie*. 1. vyd. Zlín: KNIHA ZLÍN, 2014. 239 s. ISBN 978-80-7473-161-7.
- DRAPELA, V. J. *Přehled teorií osobnosti*. 6. vyd. Praha: Portál, 2011. 176 s. ISBN 978-80-262-0040-6.
- DRVOTA, S. *Osobnost a tvorba*. 1. vyd. Praha: Avicenum, 1973, 264 s.
- FRANKL., V. E.; LAPIDE, P. *Bůh a člověk hledající smysl*. 1. vyd. Brno: Cesta, 2011. 109 s. ISBN 978-80-7295-137-6.

- FRANKL., V. E. *Lékařská péče o duši*. 1. vyd. 237. Brno: Cesta, 2006. 237 s. ISBN 978-80-7295-195-6.
- FRANKL., V. E. *Vůle ke smyslu*. 3. vyd. Brno: Cesta, 1994. 212 s. ISBN 80-85139-29-2.
- FREUD, S. *Výklad snů*. 5. vyd. Pelhřimov: Nová tiskárna, 2005. 396 s. ISBN 80-86559-16-5.
- FREUD, S. *Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci*. 2. vyd. Praha: Orbis, 1991. 88 s. ISBN 80-235-0023-6.
- FREUD, S. Básník a lidská fantazie. In: *O člověku a kultuře*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1990. 81 – 89 s. ISBN 80-207-0109-5.
- FROMM, E. *Umění milovat*. 11. vyd. Praha: Portál, 2015. 136 s. ISBN 978-80-262-0806-8.
- FROMM, E. *Strach ze svobody*. 2. vyd. Praha: Portál, 2014. 240 s. ISBN 978-80-262-0615-6.
- FROMM, E. *Cesty z nemocné společnosti. Sociálně psychologická studie*. 1. vyd. Praha: EarthSave, 2009. 344 s. ISBN 978-80-86916-10-1.
- FROMM, E. *Umění naslouchat*. 1. vyd. Praha: Aurora, 2000. 206 s. ISBN 80-85974-85-1
- FROMM, E. *Umění být*. 1. vyd. Praha: Naše vojsko, 1994. 124 s. ISBN 80-206-225-9.
- FROMM, E. *Lidské srdce: jeho nadání k dobru a zlu*. 1.vyd. Praha: Mladá fronta, 1969. 132 s.
- FROMM, E. *Člověk a psychoanalýza*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1967. 212 s.
- FUNK, R. Erich Fromm and the intersubjective tradition. *International Forum of Psychoanalysis* [online]. 2013, vol. 22, no. 1 [cit. 2016-3-2], 5-9 s. Dostupný z WWW: <<http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=a99329f3-e747-46ac-8998-08f526605257%40sessionmgr4004&vid=8&hid=4112>>. ISSN 0803-706X.
- GUILFORD, J. P. Intelligence: 1965 model. *American Psychologist* [online]. 1966, vol 21, no. 1, [cit. 2016-3-4], 20-26 s. Dostupný z WWW: <<http://web.b.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=6f2a1ef9-3991-4017-94b8-0fcef2afd718%40sessionmgr104&vid=1&hid=105>>. ISSN 1935-990X.
- GUILFORD, J. P. Three faces of intellect. *American Psychologist* [online]. 1959, vol 14, no. 8, [cit. 2016-3-4], 469-479 s. Dostupný z WWW:

- <<http://web.b.ebscohost.com.ezproxy.is.cuni.cz/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=10&sid=eaedb70d-1966-4836-a53e-1e3f5586370a%40sessionmgr103&hid=124>
http://web.b.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=76464830-3897-4671_8d56-3e94d89b8864%40sessionmgr107&vid=5&hid=105>. ISSN 1935-990X.
- HENDL, J. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. 3. vyd. Praha: Portál, 2012, 407 s. ISBN 978-80-262-0219-6.
 - HOSKOVEC, J. NAKONEČNÝ, M.; SEDLÁKOVÁ, M. *Psychologie XX. Století: některé významné směry a školy*. 2. vyd. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003. 151 – 179 s. ISBN 80-246-0300-4.
 - HRBÁČEK, J. Recepce textu, jeho analýza a interpretace. *Naše řeč* [online]. 2005, Roč. 88, č. 1, [cit. 2016-1-8], 1-8 s. Dostupný z WWW: <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=7813>>.
 - HYDE, M.; MCGUINNES, M. *Jung*. 1. vyd. Praha: Portál, 2001. 179 s. ISBN 80-7178-454-0.
 - CHRZ, V. Necht' je slyšena druhá strana: Červená kniha v kontextu Jungova pojetí aktivní imaginace. *E-psychologie* [online]. 2011, roč. 5, č. 1 [cit. 2016-03-01], s. 52-64. Dostupný z WWW: <<http://e-psycholog.eu/clanek/113>>. ISSN 1802-8853.
 - CHRZ, V.; ČERMÁK, I. Žánry příběhů, které žijeme. *Československá psychologie*. 2005, roč. 49, č. 6 [cit. 2016-03-19], s. 481-495. ISSN 0009-062X.
 - CHRZ, V. Výzkum jako narativní rekonstrukce. In: MIOVSKÝ, M.; ČERMÁK, I.; ŘEHAN, V. *Kvalitativní přístup a metody ve vědách o člověku III*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004. 21-32s. ISBN 80-244-0909-7.
 - JUNG, C. G. *Duše moderního člověka*. 2. vyd. Brno: Atlantis, 2008. 390 s. ISBN 80-7108-213-9.
 - JUNG, C. G. *Analytická psychologie: její teorie a praxe*, 1. vyd. Praha: Academia, 1993. 278 s. ISBN 80-200-0480-7.
 - JUNG, C. G. *Man and his symbols*. 11. vyd. New York: Anchor Press Doubleday, 1988. 320 s. ISBN 0-385-05221-9.
 - JUNG, C. G. On the Relation of Analytical Psychology to Poetry. In: *The Spirit in Man, Art and Literature* [online]. 4 ed. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1978. 65-83 s. Dostupný z WWW: <<http://studiocleo.com/librarie/jung/jungpage.html>>.

- JURČOVÁ, M. *Tvorivost' v každodennom živote a vo výskume*. 1. vyd. Bratislava: Iris, 2009. 266 s. ISBN 978-80-89256-42-6.
- KODRLOVÁ, I.; ČERMÁK, I. *Sebevražedná triáda: Virginia Woolfová, Sylvia Plathová, Sarah Kaneová*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. 266 s. ISBN 978-80-200-1524-2.
- KRATOCHVÍL, Stanislav. *Základy psychoterapie*. 5. vyd. Praha: Portál, 2006. 383 s. ISBN 80-7367-122-0.
- KULKA, J. *Psychologie umění*. 2. vyd. Praha: Grada Publishing, 2008. 440 s. ISBN 978-80-247-2329-7.
- MACHOTKA, P. Psychologie: Věda nikoli přírodní, přesto disciplinovaná. In: MIOVSKÝ, M.; ČERMÁK, I.; CHRZ, V. a kol. *Umění ve vědě a věda v umění: Metodologické imaginace*. 1. vyd. Praha: Grada, 2010. 15 – 25 s. ISBN 978-247-1707-4.
- MASLOW, A. H. *Ku psychologii bytia*. 1. vyd. Modra: Persona, 2000. 223 s. ISBN 8096798049.
- MIOVSKÝ, M. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. 1. vyd. Praha: Grada, 2006. 332 s. ISBN 80-247-1362-4.
- MIOVSKÝ, M. Rané historicko-filosofické zdroje kvalitativního přístupu v psychologii. In: MIOVSKÝ, M.; ČERMÁK, I.; CHRZ, V. *Kvalitativní přístup a metody ve vědách o člověku IV*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2005. 21 – 36 s. ISBN 80-244-1159-8.
- MORRIS, E. R. Man For Himself. An Inquiry into the Psychology of Ethics. *American Catholic Sociological Review* [online]. 1948, vol. 9, no. 2 [cit. 2016-5-4], 138-138 s. Dostupný z WWW: <http://web.b.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=76464830-3897-4671-8d56-3e94d89b8864%40sessionmgr107&vid=10&hid=105>. ISSN 0362-515X.
- NEENAN, M.; DRYDEN, W. *Kognitivní terapie: stručný přehled psychoterapie*. 1. vyd. Praha: Portál, 2008. 112 s. ISBN 978-80-7367-372-7.
- PLHÁKOVÁ, Alena. *Obecná psychologie*. 1. vyd. Praha: Academia, 2008. 472 s. ISBN 978-80-200-1499-3.
- PLHÁKOVÁ, Alena. *Dějiny psychologie*. 1. vyd. Praha: Grada, 2006. 328 s. ISBN 80-247-0871-X.
- PERNIOLA, M. *Estetika 20. století*, 1. vyd. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2000. 169 s. ISBN 80-246-0213-X.

- PEŠEK, R.; PRAŠKO, J.; ŠTÍPEK, P. *Kognitivně behaviorální terapie v praxi*. 1. vyd. Praha: Portál, 2013. 232 s. 978-80-262-0501-2.
- ROGERS, N. a kol. Person-centered expressive arts therapy: A theoretical encounter. *Person-Centered & Experiential Psychotherapies* [online]. 2012, vol. 11, no. 1 [cit. 2016-1-26], 31–47 s. Dostupný z WWW: <<http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=a99329f3-e747-46ac-8998-08f526605257%40sessionmgr4004&vid=15&hid=4112>>. ISSN 1477-9757.
- ROGERS, C. R. Toward a Theory of Creativity. In: *On Becoming a Person: A Therapist's View of Psychotherapy*. 1. vyd. Boston: Houghton Mifflin, 1961. 347 – 359 s.
- ROSAL, M. Cognitive-behavioral art thereapy. In: ARON RUBIN, J. *Approaches to Art Therapy: Theory and Technique*. 3. vyd. USA: Brunner-Routledge, 2016. 333-352 s. ISBN 978-1-315-71601-5.
- ŘÍČAN, P. Kvantitativní a kvalitativní přístup v psychologii. In: MIOVSKÝ, M.; ČERMÁK, I.; CHRZ, V. *Kvalitativní přístup a metody ve vědách o člověku IV*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2005. 13 – 18 s. ISBN 80-244-1159-8.
- STERNBERG, R. J. Kognitivní psychologie. 2. vyd. Praha: Portál, 2009. 636 s. ISBN 978-80-7367-638-4.
- STERNBERG, R.; GRIGORENKO, E. L. Guilford's Structure of Intellect Model and Model of Creativity: Contributions and Limitations. *Creativity Research Journal* [online]. 2001, vol. 13, no. 3/4, [cit. 2016-1-8], 309-316 s. Dostupný z WWW: <<http://web.b.ebscohost.com.ezproxy.is.cuni.cz/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=eaedb70d-1966-4836-a53e-1e3f5586370a%40sessionmgr103&vid=8&hid=124>>. ISSN 1040-0419.
- SCHAPIRO, M. *Dílo a styl*. 1. vyd. Praha: Argo, 2006. 431 s. ISBN 80-7203-821-4.
- SCHULTZ-VENRATH, U. Jaké změny přináší psychoterapie založená na mentalizaci do analytické skupinové psychoterapie. *Revue psychoanalytická psychoterapie*. 2009, roč. 11, č. 2. 16-26 s. ISSN 1212-7280.
- SZOBIOVÁ, E. *Tvorivost': Od záhady k poznaniu: Chápanie, zisťovanie a rozvíjanie tvorivosti*. 2. vyd. Bratislava: Stimul, 2004. 371 s. ISBN 80-88982-72-3.
- ŠIFFELOVÁ, D. *Rogersonská psychoterapie: Vývoj teorie a praxe přístupu zaměřeného na člověka v psychoterapii*. Praha, 2009. 163 s. Rigorózní práce (PhDr). Univerzita Karlova

v Praze, Fakulta filozofická, Katedra psychologie. Dostupné z WWW:

<<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/83267>>.

- ŠVARÍČEK, L.; ŠEDOVÁ, K. a kol. *Kvalitativní výzkum v pedagogických vědách*. 1. vyd. Praha: Portál, 2007. 377 s. ISBN 978-80-7367-313-0.
- UHOLYEVA, K. *Námět v díle současných českých malířů a jeho vztah k osobnosti tvůrce*. Praha, 2009. 157 s. Diplomová práce (Mgr). Univerzita Karlova v Praze, Fakulta filozofická, Katedra psychologie. Dostupné z WWW:
<<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/75435/?lang=en>>.
- VIEWEGH, J. *Sebevražda a literatura*. 1. vyd. Brno: Psychologický ústav AVČR, 1996. 282 s. ISBN 80-85880-10-5.
- VOJVODÍK, J; LANGEROVÁ, M. *Patos: v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*. 1. vyd. Praha: Argo, 2014. 371 s. ISBN 978-80-257-1115-6.
- VYBÍRAL, Z; ROUBAL, J. *Současná psychoterapie*. 1. vyd. Praha: Portál, 2010. 743 s. ISBN 978-80-7367-682-7.
- VYGOTSKIJ, L. S. *Psychologie umění*. 1, vyd. Praha: Odeon, 1981. 522 s.
- VYMĚTAL, J. a kol. *Obecná psychoterapie*. 1. vyd. Praha: Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek, 1997. 279 s. ISBN 80-86123-02-2.
- ZINKER, J. *Tvůrčí proces v Gestalt terapii*. 1. vyd. Brno: Vydavatelství ERA, 2004. 235 s. ISBN 80-86517-93-4.

