

JIHOČESKÁ UNIVERZITA  
V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

## **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

### **OTÁZKA KONCE**

Moje zkoumání otázky konečnosti z pohledu osobního prožitku a vzpomínek

Jan Martinec

Vedoucí diplomové práce: ak. mal. Josef Geršl

České Budějovice 2009

**Otázka konce – Moje zkoumání otázky konečnosti z pohledu osobního  
prožitku a vzpomínek**

**The Question of the End – my view of the question of definitiveness based  
on personal emotion and reminiscence**

## **ANOTACE:**

Diplomová práce se skládá z praktické a teoretické části. Teoretická část se snaží o vymezení mého postoje k otázce konečnosti. Problém nahlížím z vybraných úhlů psychologie a filosofie a hledám východiska, která jsou pro mne směrodatná. Druhá část práce se zaměřuje na výtvarné umělce, kteří mne svým přístupem k řešení výtvarných problémů zaujali a inspirovali. Praktická část diplomové práce obsahuje video a obrazovou přílohu, která dokumentuje moje výtvarné řešení úkolu od přípravných skic a náčrtů po finální malby.

## **ANOTATION :**

The diploma work consists of practical and theoretical parts. The theoretical part is looking for determination of my view of the question of definitiveness. The topic of viewing the psychology and philosophy from different angles and looking for the answers, which are for me authoritative. The second part is focused on artists, who attract me and inspired my by their way of approaching the definitiveness.. The practical part of my diploma work includes a video attachment, which documents my art composition beginning with skript drawings to final paintings of the subject.

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, pouze na základě vlastních zjištění a s použitím materiálů uvedených v seznamu pramenů a literatury.

V Českých Budějovicích dne 26.4. 2009

-----

Jan Martinec

***Poděkování:***

Tímto bych rád poděkoval vedoucímu své diplomové práce, akademickému malíři J. Geršlovi, za směrodatné a podnětné rady při konzultacích.

## Obsah:

- 1. Úvod**
- 2. Východiska**
  - 2.1. Otec – konečno – vzpomínky
  - 2.2. Vzpomínky z pohledu současné psychologie
    - 2.2.1. Funkce paměti
    - 2.2.2. Kódování
    - 2.2.3. Typy kódování explicitní paměti
    - 2.2.4. Emoční faktory v zapomínání
    - 2.2.5. Zábleskové vzpomínky
    - 2.2.6. Vytěsnění
    - 2.2.7. Dětská amnézie
    - 2.2.8. Jiné myšlení
    - 2.2.9. Vsugerované vzpomínky
    - 2.2.10. Závěr
  - 2.3. Výtvarné umění**
    - 2.3.1. Kazimír Malevič
    - 2.3.2. Edvard Munch
  - 2.4. Filosofie**
    - 2.4.1. Směr existencialismu
- 3. Praktická část – malby**
  - 3.1. Triptychy
  - 3.2. Formát a technika
  - 3.3. Modrá
  - 3.4. I. série
  - 3.5. II. série
  - 3.6. III. Série
  - 3.7. „Kladno“ doplňkové video
- 4. Závěr**

## 1 - Úvod

Proč pracuji s tímto tématem? Co mě k tomu vedlo?

Pro svou diplomovou práci jsem si chtěl zvolit téma, které je mi vnitřně blízké a má funkční přesah pro můj život. V podstatě jsem tuto práci chtěl vytvořit tak, aby slučovala moje poznatky v malířství a jeho teorii o společenských vědách, kterých se mi dostalo při studiu na jihočeské univerzitě, s mým dlouhodobým vnitřním pnutím a otázkami, které si neustále kladu.

Rozhodl jsem se dokonce pro otázku, která je pro mne naprosto nejsložitější a nejméně uchopitelná.

Mým cílem není, ačkoliv je název práce v tomto případě pravděpodobně lehce zavádějící, nalézt a vyřešit jakousi imaginární „otázku konce“ nebo nalézt či spíš se pokusit nalézt jakési pseudo-rozhřešení pro univerzální přístup k otázkám konečnosti. Od toho je tu institut víry. Mým cílem je nalézt sám pro sebe alespoň nějaký postoj, cestu či směr, kterým se mám vydat, jestliže se chci zabývat tím, co pro mě znamená otázka konce.

Otázka konce je pro mne výraz, pod kterým cítím silnou relativitu mého pobytu na světě. Otázka konce je pro mě problém, který řeším, když přemýšlím nad tím, jestli má smysl budovat kolem sebe jakési dočasné materiální a sociální zázemí, když vím, jak je můj pobyt zde omezený a čas věcí kolem mne pomíjivý.

*Konec je pro mne otcem začátku, protože ho vždycky doběhne.* Je to sice ohraná pravda, ale stále platná. Konec je naše jediná jistota. Píši „otázka konce“ a nikoliv „konec“, protože konec vnímám jako definitivní fakt, na kterém je toho jen málo určeného k debatě, spíš asi nic. Zatímco otázka konce je pro mne termín, který symbolizuje můj neustálý rozpor ve vztahu ke konečnosti a konci.

Konečnost nevnímám jen jako problém toho, že umřu, to by bylo poněkud ohrané, zjednodušené a nesmyslné, takovýto pocit si někdy zažije každý z nás a vypořádá se s ním po svém. Mě spíš problém konečnosti fascinuje ve svých denních projevech, v tom, že každý moment je jedinečný a etapy, které jsem již ve svém životě ukončil, jsou uzavřené, neměnné a postupně s tím, jak na ně zapomínám, se stávají pouze příběhy pomalu vadnoucími a



mizícími.

Rozhodl jsem se tedy najít si svou vlastní cestu nebo možná spíš pokus o nalezení své vlastní osobní cesty k pochopení konečnosti věcí, k pochopení smrti a minulosti. Zvolil jsem cestu putování skrz své vzpomínky, zážitky a hlubší pocity. Jakousi introspekci do mě, jejímž výstupem bude výtvarná a teoretická práce.

Protože důvodů, impulsů a východisek, proč jsem se rozhodl pracovat s tímto tématem, je více, rozhodl jsem se popsat je v samostatném oddíle, který jsem nazval východiska.

## 2. - Podněty/východiska

### 2.1 - Otec – konečno – vzpomínky

Prvním podnětem k mé práci bylo moje životní setkání s konečností. Prvním – a v tomto ohledu zásadním – momentem byla a je smrt mého otce. Otec zemřel mladý, ve 40 letech. Nejde mi zde o popis smrti mého otce, to je věc poměrně běžná a smysl by to příliš velký nemělo, ale spíš jde o situaci, ve které jsem se tehdy ocitl.

Procitl jsem do chvíle, ve které existuje slovo předtím ve své nenávratné podobě. Do té doby jsem si plynutí času a odcházení věcí do ztracena, tedy do minulosti, nijak výrazně neuvědomoval. Od této chvíle si to uvědomuji čím dál tím více. Otec mě svým odchodem vlastně motivoval k tomu, abych začal přemýšlet, kam jdu a proč. Zároveň mne svým odchodem uvrhl do nekonečné série pokusů pochopit, jak se mám postavit k odcházení všeho kolem mne.

Takže od té doby se neustále ptám sám sebe na smysl věcí okolo sebe, na smysl své činnosti v práci, vztazích, studiu, v podstatě ve všem, co mne obklopuje. Začínám si uvědomovat svoji limitovanou existenci ve svém prostoru a hledám, kde všude jsou moje hranice. Je například možné, že když budu vzpomínat, tak svět, který jsem obýval před 15 lety, tedy moje základní škola, začne opět fungovat? A pokud ano, tak jak a kde funguje? Je to všechno možné opravdu jen uvnitř mne samého? Celý svět uvnitř mého vědomí. Tato představa mě fascinuje.

Je možné se ve vlastní mysli nechat „cestovat sám sebou“? Velice mne láká představa cestovat sám sebou uvnitř sebe, v mých vzpomínkách a pocitech.

Vzpomínky jsem si zvolil proto, že když se podívám na vzpomínky jako na objekt, který mám nějak nezávisle posoudit, občas mám pocit, že vzpomínky jsou vlastně mrtvolky. Proč? To, co už je za mnou, je vlastně taky mrtvé. Nedá se to vrátit, nedá se to najít, takže je to v podstatě neexistující, a když něco neexistuje, je to mrtvé. Mé vzpomínky jsou tedy mrtvé nebo existují jen v tom, co si pamatuji a nic víc. Předávám si svoje myšlenky jen proto, abych měl něco v hlavě? Proč si vracím a převívám momenty z minulosti? Abych je oživil? Anebo se

pletu a vzpomínky jsou fragmenty, které v sobě nosím, a kdykoliv je najdu, připomenu si tím příběh, který se odehrál, a tím ho přivábím zpět na světlo vědomí a svým způsobem i do reality? Stane se moje vzpomínka reálnou, když se na ni rozvzpomenu a najednou ucítím minulé vůně, v hlavě mi vyvstane zcela realistická představa minulých osob a předmětů a například kvůli tomu přejeedu stanici v autobuse?

Nevím, hledám v sobě a okolí. Hledám cokoli, co mě může posunout dál a vrátit něco z mé minulosti.

Na závěr bych uvedl citaci z psychologického slovníku (3), abych obohatil spektrum pohledů na paměť a objekt vzpomínky. Pod pojmem vzpomínka v něm naleznete tento popis:

*„Vzpomínka, to co se z minulosti vrací do myslí. Vzpomínka neexistuje sama o sobě; je to projev ducha, který rekonstruuje minulost a znovu ji prožívá vycházející z přítomnosti. Tato spontánní rekonstrukce je možná díky sociálním rámcům paměti \* (M. Halbwachs). Nicméně přes všechny opěrné body, jež máme k dispozici, vyvolaná vzpomínka není nikdy přesná; je to vždy interpretace, schematizace skutečnosti. Některé zdánlivě bezvýznamné vzpomínky mohou zastírat významné infantilní zážitky (S. Freud).“ (3)*

## 2.2 Vzpomínky z pohledu současné psychologie

### 2.2.1 - Funkce paměti

Protože jsem se rozhodl zkoumat své vzpomínky a na jejich základě vystavět introspektivně zaměřené výtvarné dílo, je vhodné, abych se zajímal i o pohledy současné psychologie na vzpomínky a paměť jako celek. Pro tuto konkrétní problematiku jsem zvolil několik autorů a monografií. První z nich je monografie R. L. Atkinsonové – Psychologie (1). Zde tedy následuje parafráze úvodu do problematiky paměti.

Funkce paměti je zde rozdělena na tři stádia.

- kódování
- uchovávání
- vybavování

Kódování je transformace informací do určitého kódu nebo reprezentace, které dokáže paměť akceptovat. Uchovávání odpovídá skladování zakódované informace a vybavování je procesem, při kterém získáváme prvotní informace zpět ven. Tato tři stádia mohou pracovat různým způsobem, například když paměť používáme jako pracovní, tzn. uchováváme informace v řádech sekund, anebo když používáme paměť dlouhodobou, tedy snažíme se něco si zapamatovat na co nejdelší dobu.

Na uchovávání faktických údajů, které jsou součástí explicitní paměti (vědomé vybavování údajů a událostí z minulosti, např. hlavní město Ruska nebo matematické vzorce, též deklarativní paměť) a paměti implicitní (obsahuje dovednosti, jako je chůze, držení příboru atd.), se podílejí různé systémy dlouhodobé paměti.

Nové studie o dlouhodobé paměti využívající technologie, které umějí zobrazit činnosti mozku, ukazují, že se většina mozkových aktivit spojených s kódováním nachází v levé hemisféře a většina aktivit spojených s vybavováním v pravé hemisféře. Důkazy vycházející ze studií zvířat s poškozeným mozkiem a lidí s obdobným problémem dokazují, že krátkodobá a dlouhodobá paměť jsou zprostředkovávány jinými centry. U lidí a dalších savců dochází při poškození hipokampálního systému k narušení výkonu spojeného s dlouhodobou pamětí. Krátkodobá paměť však zasažená není a projevuje se normálně.

## 2. 2. 2 - Kódování

Rád bych v této části práce rozvedl několik poznatků ze současné psychologie, které se týkají zpracování vzpomínek. Záměrně nebudu popisovat celý mechanismus vzpomínek, ale jen některé jeho části, které mi přijdou pro moji práci podstatné. Celý model opět přejímám z monografie R. L. Atkinsonové (1).

### 2.2.3 - Typy kódování explicitní paměti

Kódování vzpomínkových informací využívá několik prozkoumaných principů. Prvním z nich a nejčastějším je kódování fonologické, tedy zapamatování si zvuků reprezentujících určité číslice nebo písmena. To použijeme třeba, pokud si chceme zapamatovat telefonní číslo. Dalším typem je vizuální reprezentace, tedy jakýsi vizuální otisk podnětu. Třetím typem je sémantická reprezentace, tedy reprezentace na základě významu.

Zajímavým momentem pro mé zkoumání vzpomínek je princip jejich ukládání a vytváření. Vzpomínka se dostane do pracovní paměti jedině tehdy, když daný objekt vnímáme a věnujeme mu pozornost. To, co vnímáme, prochází selekcí naší pozornosti, proto to, co si udržíme v paměti, je jen výsekem, který byl vybrán. Z toho vyplývá, že spousta věcí, jimž jsme v životě vystaveni, se vůbec do naší paměti nedostane. To znamená, že spousta výpadků paměti je ve skutečnosti způsobena nedostatečnou pozorností v dané minulé situaci. Například pokud si nepamatuji barvu očí prodavače v zelenině, kde jsem byl včera pro rajčata, je to pravděpodobně proto, že jsem tomu nevěnoval žádnou pozornost.

S dlouhodobou pamětí je to trochu rozdílné, hlavním způsobem kódování je v tomto případě sémantické kódování, tedy kódování na základě významu slov, a dokonce i na základě významu celých vět. Například pokud uslyšíte větu: „Komise usnadnila přístup vlády k informacím.“, o dvě minuty později již nebudete schopni rozlišit, jestli to přesně znělo: „komise usnadnila přístup vlády k informacím“ anebo „informace pro vládu byly zpřístupněny komisi“. Ovšem význam této věty budete schopni reprodukovat po svém. Sémantický způsob kódování vzpomínek prostupuje celý náš život a v podstatě nám deformuje neustále vzpomínky. „Například ve slavném skandálu Watergate bylo prokázáno, že hlavní svědek vlády (John Dean) vypovídal několikrát zkresleně v detailních informacích, ale přesto jeho celkové svědectví přesně popsalo události, které se odehrály.“ (1)

Tento model je pro mě při mé tvorbě velice podstatný, protože tam, kde chybí určité informace, se otvírá prostor pro imaginaci. Při práci na obrazech podle fotografií jsem se pokoušel nechat pracovat moji explicitní paměť s mojí vizuální představou dané události a daného životního období a podle nich tvořit jakousi jejich syntézu. Abych uvedl konkrétní případ, tak např. když si vybavuji situaci, zachycenou na fotce, která sloužila jako podklad k obrazu č. 3, téměř jistě si vybavuji, že mám svoji školní aktovku zelenou. Jenže tuto vzpomínku jsem si vybavil až mnohem později, při debatě s matkou, než jsem obraz namaloval a tudíž barvu, kterou jsem volil podvědomě v obraze, jsem volil na základě úplně jiných myšlenkových mechanismů, než je paměť.

V souvislosti s tímto svým zážitkem bych rád uvedl dva citáty Emila Noldeho z knihy (2), protože si myslím, že přesně ilustrují a dokládají existenci výše popsaných mechanismů ve výtvarné tvorbě.

*„Neexistují pevná estetická pravidla. Umělec tvoří dílo, poslušen své přirozenosti, svého instinktu. Sám před ním stojí překvapen a ostatní s ním.” (2)*

*„Vůle a chtění, rozvažování a přemýšlení, vše bylo jakoby vypnuto. Byl jsem jen malíř. A tehdy vznikaly obvykle mé nejkrásnější obrazy. Hlasy zvířat, vyvolané nouzí a hrůzou, doléhající k mému uchu, se zhmotňovaly v barvy. Křivky v pronikavou žlut, soví houkání v temně fialové tóny.” (2)*

Barva aktovky byla pro mě možností podvědomě se vyjádřit k svému tehdejšímu postoji ke škole. K strachu, který jsem pociťoval z této instituce, které jsem jako dítě vůbec nerozuměl. A tento dávný pocit ve mně zůstal až do dnes. Pocit bezmoci. Pocit souboje s obrovským strojem, který nade mnou má převahu a může si se mnou dělat, co chce.

Na tomto místě je vhodné se zmínit o mechanismech zapomínání, neboť moje vzpomínky se musely nějakým způsobem vytratit, aby mohly vznikat prázdné prostory, které nyní výtvarně dotvářím ve svých obrazech pomocí svých hlubších zážitků. Samozřejmě můžeme namítnout, že vzpomínky, které si již nemohu vybavit, se prostě ztratily pod nánosem nových zážitků a není v tom nic zajímavého ani pozoruhodného. Já si ovšem myslím, že náhoda neexistuje, a proto bych chtěl zkoumat, proč si některé věci vybavím zcela zřetelně a jiné téměř vůbec, a dokonce jsem téměř s jistotou přesvědčený o existenci událostí, které se nestaly. Opět přejmu model z monografie (1), protože ten se mi zdá být vhodný a dostačující.

#### 2.2.4 - Emoční faktory v zapomínání

Na straně 282 se Atkinsonová ptá: „*Nezapomínáme však někdy materiál kvůli jeho emočnímu kontextu?*” Dále uvádí pět různých způsobů, jak emoce mohou ovlivňovat vzpomínky, a to: „*opakováním, zábleskovými vzpomínkami, interferencí vybavování kvůli úzkosti a vytěsněním*”.

Vzpomínky obecně si lépe utváříme a vybavujeme, pokud jsou s nějakým emočním nábojem. Více přemýšlíme a opakujeme si myšlenky s emočním nábojem než ty bez něj a myšlenky neutrální.

#### 2. 2. 5 - Zábleskové vzpomínky

Emoce také pracují s takzvanými „Zábleskovými vzpomínkami”, které Atkinsonová ilustruje na příkladu „*exploze raketoplánu Challenger v roce 1986, kterou na obrazovkách sledovaly miliony lidí. Mnoho lidí, kterým bylo tenkrát mezi dvaceti a třiceti lety, si přesně pamatuje, kde se nacházeli ve chvíli, kdy se dozvěděli o katastrofě Challengeru a kdo přesně jim o ní řekl, přestože jsou to všechno detaily, které obvykle rychle zapomínáme.*” V kontextu s tímto příkladem jsem si například vybavil zcela přesně, kde jsem stál, když mi matka oznámila smrt otce anebo například, kde jsem byl při teroristických útocích na USA. Dokonce jsem si schopen vybavit konkrétní světlo v daném prostoru a některé tváře, které byly kolem mne. Každý takovýto okamžik se chová jako vyfotografovaný.

#### 2.2.6 - Vytěsnění

Stejně tak je ale možné, že vzpomínky můžeme z nějakých důvodů vytěsnit. Freudova teorie nevědomí tvrdí, že některé zážitky z dětství jsou natolik rozrušující, že kdyby se později dostaly do vědomí, nebyly by pro svého nositele zvladatelné a on by byl zaplaven úzkostí. Tvrdí, že tyto zážitky spojené s nějakým traumatem jsou vytěsněny a uloženy v nevědomí, odkud se mohou dostat na povrch pouze tehdy, když je emoce spojená s jejich výstupem nějakým způsobem zmírněna. Například v opilosti, kdy je člověk otupen, nebo při kontrolovaném sezení s psychoanalytikem. V Psychologickém slovníku se pod heslem „Vytěsnění” dočteme, že „*Přivedení vytěsněných tendencí a pocitů do vědomí má svůj velký*

význam. K exteriorizaci vnitřních konfliktů může dojít náhodně (například v opilosti), ale pravidelně se o ně snaží psychoterapeutické techniky jako narkoanalýza\*, psychoanalýza\* a psychodrama\*. Tyto metody vedou jedince k tomu, aby viděl jasně příčiny svých potíží a aby k nim byl kritický. Potom se může zbavit svých tenzí tím, že vědomě potlačí tendence, které považuje za nepřijatelné, nebo naopak je přijme a začlení do svého vědomého života.”(4)

Vzhledem k tomu, že jsem prožil svým způsobem komplikované dětství, zmiňuji zde právě i princip vytěsnění. Dnes si zcela racionálně uvědomuji, že si některé zážitky vůbec nejsem schopen vybavit, a právě proto jsem se rozhodl v první části své diplomové práce vědomě pracovat se vzpomínkami a jejich vyvoláváním, abych se některé vzpomínky pokusil vrátit.

## 2.2.7 - Dětská amnézie

Rád bych se pozastavil u jevu, který mne velice zaujal a je známý pod názvem „dětská amnézie“. Tento jev popisuje poprvé Freud v roce 1905, poté co zaznamenává u svých pacientů pravidelnou, u všech se opakující neschopnost vybavit si vzpomínky z prvních tří až pěti let věku, ačkoliv toto životní období je na zážitky a zkušenosti velice bohaté. *„Většina třicetiletých dospělých si dokáže vybavit spoustu vzpomínek na své studium na střední škole, avšak je nezvyklé, že by vám osmnáctiletý člověk řekl cokoli z období svého třetího roku života, přičemž časový interval patnácti let je v obou případech přibližně stejný.”* (7)

Vzpomínky z raných částí života jsou sice obecně problematické kvůli složitosti jejich ověření, ale i přesto se provedlo několik experimentů zkoumajících tuto otázku a jejich výsledky poukazují na velice obtížné vybavování u většiny dospělých a nutnost tyto vzpomínky brát s rezervou. *„Tyto výsledky poukazují na téměř úplnou amnézii na první tři roky života.”* (7)

Protože mne zaujalo, že z období, kdy se formuje moje identita, si podle psychologie nepamatují téměř nic, hledal jsem příčiny tohoto jevu. Vysvětlení jsem našel několik. Prvním z nich je výklad S. Freuda, který „dětskou amnézií“ vidí jako reakci obranného mechanismu proti intenzitě takových zážitků. Zážitky z raného dětství jsou podle něj natolik emočně intenzivní, že jejich případné vstoupení do vědomí by člověka zaplavilo úzkostí. (7) Druhé



vysvětlení je založené na nezralosti *hipokampusu*,<sup>1</sup> jenž je podle tvrzení neurologů nezralý do jednoho až dvou let věku po porodu. Proto vzpomínky nemohou být uloženy.

Nejzajímavějším a pro mě velice inspirujícím je však vysvětlení, které nabízí kognitivní psychologie. Tvrdí, že: *„Dětská amnézie vzniká z důvodu masivního rozdílu mezi tím, jak kódují své zážitky malé děti, a tím, jak organizují vzpomínky dospělí. Dospělí strukturují své vzpomínky v termínech verbalizovatelných kategorií a schémat, zatímco malé děti ukládají své zkušenosti do paměti v preverbální, názorné a citové podobě.“* (8) Děti tedy podle této teorie ukládají svoje vzpomínky v jiném „formátu“ než dospělí a postupně jim přestanou rozumět. *„Dětské zážitky jsou kódovány jiným způsobem než pozdější zkušenosti, takže do novějších zkušeností nezapadnou.“* (8)

Dalšími vysvětleními, která pro úplnost uvedu, jsou podle publikace (1) a (8) zaprvé nedostatečná rozvinutost vlastního já, tedy nemožnost uložit zážitky ve spojitosti k sobě, a za druhé nedostatečná rozvinutost schopnosti orientovat se v čase, která způsobí nemožnost uložení vzpomínky do časového pořadí, a proto si je později nemohu vybavit.

## 2.2.8 - Jiné myšlení

Výše uvedená teorie kognitivní psychologie mne zaujala proto, že často sám na sobě vnímám rozdíl mezi vnímáním konkrétním, strukturovaným, sémantickým a jiným, poněkud původnějším, nebo možná spíše víc osobním. Velice se mi líbí představa, že mám někde ve své osobnosti založeny vzpomínky nebo data, kterým již vůbec nerozumím, a jsou mi skryta. Myslím si, že cílem mé práce je právě s těmito „myšlenkami“, pokud se tak dají nazvat, pracovat a snažit se je opět uchopit. Myslím si, že právě práce s tímto obsahem, který se v nás utváří a pak se skryje, je vlastní celému umění, ať už výtvarnému nebo hudebnímu či úplně jinému, protože umění je jakýmsi univerzálním jazykem, kterému povětšinou rozumíme napříč všemi rozdílnostmi, nebo naopak vůbec nerozumíme. Doufám, že je tedy možné používat výtvarné vyjádření k tomu, abych se pokusil zhmotňovat a „vyslovovat“ tak, jako to dělá malé dítě, když poznává svět. Používá své oči, nepoužívá jazyk, nepojmenovává, netřídí

---

1 *(Hipokampus, je součástí velkého mozku. Umístěn je ve střední části spánkového laloku, jeden v pravé a druhý v levé mozkové hemisféře. Je součástí limbického systému a hraje velkou roli při krátkodobém uchování informací a při prostorové orientaci. Při Alzheimerově chorobě je hipokampus mezi prvními částmi mozku, které utrpí poškození.)* (9)

do škatulek a neřídí se zákony. Pracuje se svým citem a v něm kóduje své zážitky. Když se ještě jednou vrátím k příkladu se svojí červenou aktovkou z obrazu č. 3, který uvádím v úvodu této práce, napadá mě, jestli ten skrytý mechanismus, jenž mě podvědomě přiměl použít červenou barvu místo původní, pro mě obsahově neutrálnější zelené (tedy té správné, skutečné) nebyl náhodou mechanismem spojeným s mým dřívějším způsobem přemýšlení, který ve mně přeci jen v náznacích, možná přetransformovaný, přebývá pořád a vystupuje navenek ve chvílích, kdy tvořím, a neřídím se tedy pravidly, normami a významy? Není možné, aby ve chvíli, kdy se vědomě snažím odsouvat do pozadí strukturované myšlení, nastupovalo jiné myšlení, aby ve chvíli, kdy se snažím malovat obraz, moje myšlení bylo spojeno s tím prvním, původním myšlením, které jsem měl, než jsem se stal dospělým?

Pravděpodobně se mi to nedaří úplně, ale věřím, že v některých částech mého výtvarného projevu formuji své myšlenky na základě těchto mechanismů. Například při volbě barvy předmětu v obraze, pro který nemám konkrétní zápis barvy v dané vzpomínce, volím na základě citu. Co je tedy tento cit? Zdráhám se věřit, že tento cit je náhodný a nemá ve mně žádné podklady. Myslím si, že podklady jsou takové, ke kterým jsem dnes již zapomněl klíč, ale stále jim napůl rozumím. Něco jako výlet do přírody. Jsem v lese a nevím proč, ale cítím se úplně jinak, než když jsem kdekoliv jinde. Nejde tady o jednoduchý pocit, ale o jiný stav vnímání a chápání. Jehličí je v kontextu lesa úplně jiné než v kontextu setříděného muzea. Proto je pro mne velice důležité, jak se stavím k takovýmto zážitkům a ke svým vlastním hlubinným pocitům.

Mým příkladem tohoto budiž již několikrát zmiňovaná červená školní aktovka v obraze č. 3 (*obrazová příloha str.39*).

## 2.2.9 - Vsugerované vzpomínky

Metoda vybavování si vzpomínek pomocí fotografií z dětství, kterou jsem zvolil, je pro mne asi jedinou možnou cestou jak se pokusit vrátit zpět v čase a vybavit si zpět své zážitky a následně s nimi spojené emoce. City či jiné preverbální zážitky, tyto znovunalezené jednotky, jsem se pokusil nějakým způsobem výtvarně zpracovat a převést. Rizikem v tomto přístupu, které si uvědomuji, je možnost, že si sám sobě pod vlivem mých současných poznatků a životního postoje vsugeruji či poupravím vzpomínky jinak, než se skutečně tehdy odehrály. Je možné toto riziko odmítnout s tím, že není důvod si bránit v imaginaci při realizaci výtvarného projevu. Já však nesouhlasím a rád bych svou práci obhájil i před případnou námitkou, která by mou práci hodnotila jako smyšlenou či vykonstruovanou. Proto bych se rád v této části věnoval okolnostem a možnostem vsugerování vzpomínek. Jev vsugerování popisuje i monografie (1), a to v článku od K. Pezdekové (6). Zde si dovolím popsat stručně teorii o možnosti podsunutí vzpomínek a její náhledy.

Existence smyšlených vzpomínek je prokázána a pozorovaná. Jedinci s vyšší mírou autosugesce mohou být k takovéto formě manipulace (terapeutem) náchylní, dokonce je zde možnost podsunutí i zcela smyšlených nepravděpodobných vzpomínek, kterým potom jedinec bude věřit a bude je považovat za vlastní. Existují názory na znovuoobjevení vzpomínek, které ukazují takové vzpomínky jako konstrukt sugesce, a poukazují tedy na sugesci jako na hlavní činitel při znovuoobjevení vzpomínek. Jako důkaz pro sugesci vzpomínek je uvedena studie „Ztratil jsem se v obchodě“, kterou provedli Loftusová a Pickrell v roce 1995. Pracovali s 24 dobrovolníky, kterým řekli, aby svým dětem vyprávěli, že se v dětství ztratily v obchodním domě, a později zjistili, že u šesti dětí toto vyprávění navodilo částečnou nebo úplnou vzpomínku. Pezdeková tvrdí, že není možné ztotožňovat navozenou vzpomínku na ztracení se v obchodním domě s nějakou závažnější vzpomínkou. Odlišuje zážitek, pro který máme myšlenkovou mapu (tj. ztracení se v obchodním domě) a známe ho z vyprávění, či jsme se na něj někdy v minulosti připravovali (varování rodičů) a zážitek, na který jsme se nemohli připravovat či ho předpokládat (incest, zneužití...). Zážitek, pro který máme mapu, se nám samozřejmě mnohem snáze přijímá jako vlastní, a je proto jednodušší si ho dosadit do vlastních vzpomínek. Oproti tomu je složitější si dosadit a uvěřit zážitku, pro který žádný scénář nemáme. Toto tvrzení dokládá Pezdeková vlastní studií, kterou provedla v roce 1997 (Pezdek, Finger, Hodge): „*V této studii 20 probandů přečetlo svým mladším*

*sourozencům nebo příbuzným jeden skutečný příběh a dvě vymyšlené události. V pravděpodobném příběhu se dítě ztratilo v obchodním domě, v nepravděpodobném vymyšleném příběhu dítě dostalo klystýr. Po přečtení každého příběhu měli účastníci pokusu odpovědět, co si z příběhu zapamatovali. Pouze tři osoby uvedly vymyšlenou událost.” (6)*  
Všichni testovaní si zapamatovali jen pravděpodobný příběh. Sugescie vzpomínek je tedy existující jev, ale nikoliv rozšířený, tvrdí Pezdeková.

## 2.2.10 - Závěr

Svojí prací se svými vzpomínkami se snažím o jakési zpětné vyúčtování se svou minulostí. Celou kapitolu věnovanou psychologii jsem zde uvedl proto, že se snažím na toto vyúčtování podívat z více stran. Nejde mi jen o pouhé přenesení mých pocitů a úzkostí z školního věku na výtvarné médium, rád bych se věnoval – a také věnuji – svým vnitřním procesům ve své mysli a mechanismům vzpomínek a sebeuvědomování si své osobnosti.

Jak jsem již v úvodu naznačoval, je pro mne velice složité se vypořádat s neustálým mizením mého života a tou podivnou bezbřehostí, nepolapitelností každého dne, jenž zmizí rychlostí mžiku a nic po něm nezůstane. Tento koloběh mne děsí a nejsem si jist, jak s ním pracovat, ale domnívám se, že jednou z možných cest, jak se s tímto vyrovnat, může být zkoumání vlastní přemýšlení z více stran. Závěrem bych rád citoval S. Freuda a jeho názor na imaginaci při výtvarné tvorbě.

Psychoanalýza podle Freuda tvrdí, že umělec je něco mezi psychickým zdravím a nemocí, konkrétně takto: *„Psychicky nezdravý člověk nedokázal v reálném životě společensky přijatelnou cestu ukojení libida nalézt a proto se ‚utíká‘ do nemoci. Vytváří si svůj vlastní, imaginární svět, který pokládá za realitu. Mezi psychickým zdravím a nemocí stojí podle psychoanalýzy umělec, pro nějž je umění sice také prostředkem úniku ze skutečnosti do imaginace, na rozdíl od psychicky chorého si však umělec zachovává možnost návratu z imaginace do reality.” (5)*

## 2.3 Výtvarné umění

### 2.3.1 - Kazimír Malevič – Suprematismus

Kazimír Malevič se narodil u Kyjeva v Rusku. Vyrostl v rodině polských přistěhovalců a strávil většinu dětství ve vesnicích na území Ukrajiny. Po otcově smrti v roce 1904 se odstěhoval do Moskvy a začal studovat výtvarné umění. V roce 1911 vystavuje spolu s Sergejem Tatlinem na výstavě „Unie Mladých“ (Soyuz Molodyozhi). Po výstavě Aristarkha Lentulova, která způsobila obrovské pozdvižení mezi tehdejší ruskou výtvarnou elitou, přijímá a následně využívá a transformuje principy kubismu. V roce 1913 vytváří nepředmětné geometrické scénické obrazy pro futuristickou operu „*Vítězství nad sluncem*“ od M. Matušina. Na poslední futuristické výstavě v Petrohradě v roce 1915 vystavuje mimo jiné i svůj nejslavnější obraz „Černý čtverec na bílém pozadí“. Následně se vyslovuje jako teoretik pro tvorbu nepředmětného abstraktního umění. Po říjnové revoluci v Rusku 1917 vyučuje na státní umělecké škole a později se podílí na budování uměleckých učilišť ve Vitebsku a Petrohradě. S vyhlášením nové ekonomické politiky a příklonem k totalitě se začínají v Rusku ozývat hlasy proti jeho umění, což vyvrcholí v roce 1932 na výstavě „*15 let sovětského umění*“, kde jsou jeho práce prezentovány jako odstrašující projev špatného revolučního umění. Nic to ovšem nezměnilo na tom, že jeho vliv na moderní umění, obzvláště konstruktivismus, je obrovský.

Prvním důvodem, proč uvádím Maleviče mezi svými východisky a inspirativními zdroji pro svoji diplomovou práci, je jeho transcendentní přístup k malbě a zobrazování reality, který je pro mne velice důležitý. Zvláště při práci s tématem konce. Jeho objevování nového bezpředmětného umění je pro mne jedním ze základních bodů mých úvah nad nezobrazujícím uměním a popisováním věcí, pro které sám těžko nacházím slova.

Druhým důvodem, proč jsem ho chtěl zmínit ve své práci, je moje rezonance s jeho suprematistickými obrazy.

Zde bych si dovil vybrat z Malevičova díla, praktického i teoretického, momenty, které jsou pro mě podstatné a navazují na moje vlastní přemýšlení o malbě a její souvislosti s transformací reality a představ. Zdrojem mých poznatků o Malevičových teoriích je více, ale následující pasáže jsou hlavně z monografie J. Padrty (11).

Barva je pro Maleviče základní element všech věcí. Tvrdí, že „*malířství předpokládá*

*pocitování barev, které je hluboce zakořeněno v našem organismu... můj organismus je prosáklý barvami. Můj mozek září jejich světly*". (11) Barva je pro něj prvotní hmota, se kterou malíř pracuje a podle níž organizuje malbu. Přístup k rozdělování barvy do obrazu dělí na dva přístupy. První je po staletí používané rozdělování, kde je barva jako prostředek pro naturalistické zobrazení napodobujících obrazů, který končí s kubistickými pracemi, a druhý je přístup, kdy barva funguje jako čisté neúčelné zobrazení bezpředmětné přírody. Prvním přístupem Malevič opovrhne a považuje ho za překonaný, druhý je podle něj cestou vpřed a „*domovem nového vyššího přírodního člověka – prirodníka*” (11). V této teorii se do jisté míry odráží jeho dobové zařazení a tehdejší idealistická transcendentální filosofie, přesto je to pro mne osobně myšlenka velice přínosná, protože mne ukazuje barvu jako objekt, se kterým se dá pracovat samostatně a vyjadřovat pomocí něj momenty, které jdou výrazovou či lépe pojmovou malbou jen těžko sdělit. Při práci s barvou bychom měli zůstat iracionální a nechat se řídit intuicí, tvrdí: „*Řídí ho intuice a ne snad kalkul a kombinace. Malevič byl celý život proti jakékoliv vědecké teorii barev a nevytvořil žádnou vyhraněnou nauku o barvách. To platí přesto, že ve dvacátých letech pracoval na pedagogických zevšeobecněných svých poznatků v oblasti barvy a že jinak věřil v jakousi exaktní vědu o umění.*” (12) Řídit se intuicí a malířským citem já osobně chápu jako příklon k snaze vyjadřovat barvou to, co je slovy a pojmy nevyjádřitelné. Jestliže jsem hovořil v části 2.1.2.8. o jiném myšlení, které máme jaksi „uloženo” v paměti, nebylo by například možné tyto vzpomínky sdělovat malířským způsobem, který popisuje Malevič? Není náhodou ten jazyk, který si kódujeme jako malé děti a pak na něj zapomeneme, jazykem, který rozumí čisté barvě? Malevič tvrdí: „*Tvůrčí proces začíná za hranicemi vědění a ve většině případů proti všemu, co umělec ví.*” (12)

„*Forma je v suprematismu stejně jako barva zcela nezávislým elementem.*” (12) Suprematismus definuje formu nejprve jako jakousi artikulaci barev, později ji ovšem zcela odděluje a osvobozuje od malířských hmot. Formy nazývá „konstrukcemi sil” a na konci svého vývoje Malevič definuje: „*Suprematismus je uměním čisté formy.*” (12) Suprematismus tedy není o harmonizaci barev a forem, a v tom je jeho největší rozpor s jinými dobovými přístupy k bezpředmětné tvorbě. Nejde o vyladěný systém s pravidly, kalkulacemi a strukturou, ba naopak suprematismus se snaží jít cestou „čistě senzibilního řádu” (12), tedy předem daným iracionálním přístupem.

Protože jsem se rozhodl zkoumat otázku konce, myslím si, že je vhodné zde uvést některé z Malevičových myšlenek z jeho teoreticko-filosofické koncepce. Je složité celou jeho koncepci postihnout v nějakém krátkém stručném výtahu, protože hrozí riziko zkreslení, a ani to není cílem této práce. Nicméně základ jeho myšlenkových koncepcí je inspirovaný tradičním schellingovsko-fichteovským transcendentálním idealismem, který byl v Rusku velice populární. Malevič se ovšem nedržel striktně názorů této filosofické větve, ale stavěl na jejích základech. *„Hmota neexistuje, jsou jen síly a jejich vzájemné poměry; a tedy neexistují ani žádné pevné předměty. Jsou to jen pomyslné projekce našich představ, našich pocitů silových vztahů, objektivovaných malířem v barevných formách.“* (12) V podstatě jde o vyjadřování světa jako spletence abstraktních energií, které se dají zpracovat pouze pomocí procítění a následné transformace za pomoci čistých barev a geometrických tvarů.

Pro mne se však stala nejzajímavějším momentem jeho pozdější suprematická utopická vize, v níž popisuje svět jako výtvar malíře, jehož prací je ukazovat svět nikoliv jako souboj energií, ale jako jeho opak, tedy nekonečnou netečnost a věčný klid. Pohyb, jenž může být vnímán jako analogie energie, je v této teorii pouhou výjimkou nebo rozmarem z absolutna. Tento klid, tedy absolutno, může být chápáno jako začátek a zároveň i konec veškerého dění, neboť na začátku i konci je vždy ticho. Zobrazení tohoto „věčného klidu“ je prováděno v suprematismu postupným vyhasínáním barev a tvarů, na jehož konci bude už jen čistá bílá barva, prostá jakékoliv formy. Věčné ticho je zobrazeno monochromní bílou, která je záznamem o bodu nula, v němž končí veškerý pohyb. Toto je závěr vývoje jednoho malíře a jeho teorie.

Pro mě je z jeho odkazu nejpodstatnější přístup k barvě jako k samostatné hodnotě. Dál mě fascinuje a silně ovlivňuje jeho přístup k zobrazení koloběhu života jako neustálého boje energií, započatý a ukončený tichem a věčným klidem.

### 2.3.2 - Edvard Munch- Expresionismus

Edvard Munch se narodil 12. prosince 1863 v Lotonu jako druhé z pěti dětí, ale již v prvním roce jeho života se rodina přestěhovala do Kristiánie, dnešního Osla. Směr, kterým se ve své životní pouti dále vydal, nasměrovala tragická smrt matky, Laury Catherine, která zemřela v jeho pěti letech roku 1868 na souchotiny. Otec, Christian Munch, vojenský lékař a později „lékař chudých“ se již z této rány nikdy nevzpamatoval. Zvláště když na stejnou nemoc zemřela Edvardova nejstarší sestra Sofie, která chlapci citově nahrazovala zesnulou matku. Později ji ztvárnil v sérii obrazů a grafik na téma Nemocné dítě a sám předpokládal, že ji bude brzy následovat. Otec umírá, když je Edvardovi 26 let (1889), a jeho smrt jej silně zasáhne: stahuje se výrazně do soukromí a pracuje v osamění, izoluje se.

Jak je z předchozího odstavce zjevné, Munch prožil v dětství a dospívání několik tragických událostí, které ovlivnily jeho vnímání a nahlížení života zásadním způsobem. Jeho vlastní slova *„V mém dědictví byly dva z nejobávanějších lidských nepřátel, šílenství a nemoci. Smrt, nemoc a šílenství stály jako černí andělé u mojí kolébky“, „Všechno je v nás, bratři, v mocné hře života! Radost je přítelkyní smutku, jaro je poslem podzimu a smrt rodí život!“* (13) dokládají, že byl už ze své podstaty umělcem existenciálním a v jeho tvorbě jej nezajímalo nic jiného než základní otázky lidského bytí.

Muncha jsem do svých východisek zařadil, protože obdivuji jeho dílo a proto, že jeho cesta jak malovat na mne udělala asi největší dojem z všech přístupů, které jsem již viděl. Dokonce si dodnes pamatuji na své první setkání s obrazem „Výkřik“, který je pro mne jakýmsi klíčem k Munchově tvorbě. Nepamatuji si přesně, kolik mi bylo let, ale vím, že to bylo s mým otcem, když jsme si prohlíželi publikaci o Munchovi, kterou mám stále doma. Ale to je jiný příběh.

Obraz, respektive jeho reprodukce, mi uvízla v paměti jako nějaký druh záznamu prožitku nebo pocitu. Byl to zcela nový bezprostřední pocit, který jsem v té době ještě nebyl schopen nijak rozklíčovat, ale věděl jsem, že je pro mne jakýmsi neznámým způsobem podstatný. Myslím si, že to bylo setkání.

Dnes s odstupem a po několikaletém studiu výtvarného umění a psychologie chápu, že to podstatné, co na mě zapůsobilo a co jsem do té doby takto vyhraněně zformulované



nepotkal, (byl jsem tehdy poměrně malý – bylo mi méně než jedenáct let) byla osobní výpověď o úzkosti, oproštěná o veškeré zbytečné prvky.

Abych tento obraz lépe pochopil a povedlo se mi ho lépe rozklíčovat, studoval jsem ho. Obraz je tvořen technikou olej, kvaš a pastel, je veliký 91x 74 cm, malba je na lepence. Byl namalován roku 1893 a v současnosti je v Nasjonalgallerijet v Oslu. Námětem malby je popis situace z podzimu ve fjordech, kdy se malíř procházel se svými přáteli a zastihl je zvláštní přírodní úkaz. Munch tento námět zpracoval vícekrát, dvakrát olejomalbou a jednou pastelem.

Název obrazu se běžně překládá jako „výkřik“, což ovšem není zcela přesné, protože originální norský název má mnohem blíže k anglickému „shriek“ než k „scream“. „Shriek“ je překládáno jako ostrý nářek nebo pláč způsobený náhlým nebo extrémním terorem, bolestí. (*sharp, shrill outcry or scream; a shrill wild cry such as is caused by sudden or extreme terror, pain, or the like.*) Je zcela zřejmé rozdílné emoční zabarvení mezi výrazy „nářek“ a „výkřik“.

Existují zajímavé teorie zkoumající, co je vlastně zobrazeno na obraze. Nejrozšířenější teorie, založená na výroku samotného E. Muncha *„šel jsem po cestě se dvěma přáteli-slunce zapadalo za horu nad městem a fjordem - pocítil jsem nápor smutku - nebe se změnilo v krvavou červeň. Zastavil jsem se, opřel o zábradlí, smrtelně unaven - přátelé se po mně ohlédli a pokračovali dál - díval jsem se na plápolající mraky nad fjordem, byly jak krev a meč, a město - modročervený fjord a město – mí přátelé šli dál a já tam stál a třásl se strachy – a cítil jsem jakoby velký, nekonečný výkřik šel tou nekonečnou přírodou“*(14), která vysvětluje výjev jako přepis Munchova autentického setkání s polární září, jenž v něm navodila momentální pocit úzkosti.

Zajímavější se mi ovšem zdá být, a pro mne osobně přínosnější, teorie, která popisuje pozadí celého výjevu a události, která je s ním dobově spojená. V době, kdy pravděpodobně Munch prožil tento zážitek na mostě s přáteli a svítícím nebem, bylo toto nebe pozorováno častěji v celé severní Evropě a USA, příčinou této anomálie byl výbuch sopky *Krakatoa* v Indonésii (leží mezi Javou a Sumatrou). Tento výbuch měl 13 000 x větší sílu než atomová bomba „johnyboy“ shozená na Hirošimu, následky byly tak strašné, že se o této erupci mluví jako o jedné z nejhorších v moderních dějinách lidstva. Bylo zničeno 165 vesnic a měst a zemřelo 36,417 lidí. Výbuch byl zřetelně slyšitelný až v Pertu v Austrálii a Rodriguesu u Mauritiusu, což je přibližně 3,000 mil. Následkem erupce se do ovzduší na téměř celé polovině planety vzneslo obrovské množství prachu, jehož částice později způsobovaly při

vhodných úhlech pohledu (jako například při západu slunce) odraz světla.

Pokud tedy přistoupíme na tuto teoretickou souvislost, pak ačkoliv to Munch pravděpodobně tehdy netušil, podařilo se mu popsat a zaznamenat výkřik neštěstí a úzkosti lidí z úplně opačné strany planety. Myslím si, že toto je velice zajímavá souvislost, která poukazuje na možnost propojení mezi lidmi na jiné než vědomé základně.

Nesnažím se zde tvrdit, že Munch byl jasnovidec nebo šlo o „nadpřirozený jev“, tímto příkladem se spíš snažím ilustrovat sílu výtvarného umění, která mě fascinuje svou schopností překračovat rozum a v Munchově případě silně inspiruje. Myslím si, že ačkoliv Munch nemusel vědět nic o výbuchu, moment, který prožil, když se setkal s „krvavou září“, v sobě nesl něco z neštěstí, které se stalo někde úplně jinde a vyděsilo tisíce lidí. Tento moment jej nutně poznamenal a vtiskl do jeho vnímavé osobnosti silnou zprávu, kterou on dokonale popsal. Obraz, když jsem ho viděl jako malý kluk, na mě působil jako ztělesněné neštěstí a uvěznění, nářek ze strachu, který je vlastní všem lidem bez rozdílu rasy vyznání či životní lokace, a ačkoliv jsem tehdy nevěděl nic o sopkách a Indonésii, bylo mi zcela jasné, co se snaží tento obraz popsat. Munch svým expresivním přímočarým stylem dokázal sdělovat věci tak, aby pro citlivého člověka byly pochopitelné bez nutnosti jakýchkoliv vedlejších pomocníků. Nebylo potřeba slov ani konkrétních odkazů.

Malba je postavená na čistotě barev, diagonální prostorové koncepci, vyjadřující energický běh, drama. Barevný kontrast mezi teplou a studenou jen akcentuje poselství obrazu jako setkání dvou příběhů (člověka a neštěstí), která plodí strach a hrůzu. Toto je cesta jak malovat, která mne uhranula, a chtěl bych ji následovat.

## 2.4 Filosofie

### 2.4.1 - Směr existencialismu

Kromě již výše zmiňovaných východisek mne zaujala filosofie existencialismu. Rozhodl jsem se jí zařadit do mých zdrojů, ačkoliv se necítím být schopen tuto složitou problematiku nějakým způsobem rozvíjet či přepracovávat, myslím si, že pro mou tvorbu a myšlenkové zázemí je to také jedno z velmi podstatných setkání a proto bych zde rád uvedl momenty, které mne na tomto setkání nejvíce zaujaly a ovlivnily.

Nejvíce mne zaujala část, která se zabývá morálními a osobními dopady existenciální filosofie. Tedy to co člověk se svou nutně nabytou svobodou jednání musí dělat. Nejprve totiž Sartre definuje bytí a pak z toho vychází dál do jeho důsledků. Nechci zde rozebírat celou koncepci, proto jen ve zkratce. Sartre tvrdí, že člověk je vržen na svět bez možnosti si vybrat jaký bude (v podstatě svého bytí) a je podle Sartra „odsouzen ke svobodě“, tedy je a žije s možností se svobodně rozhodovat a utvářet tak svou existenci, nebo osud.

Velmi souhlasím s tezí, že člověk je jen to co ze sebe udělá, nikoliv to jak je vnímán či zařazován okolím, nebo čímkoliv jiným, tedy konkrétně : „*Nikoliv člověk : člověk se teprve musí učinit tím, čím je. Proto nelze člověka pochopit a přiměřeně interpretovat věcnými kategoriemi*“ (15) a také, že existence jedince je jedinečná a individuální.

Myslím si, že logicky a racionálně popsat „interpretovat věcnými kategoriemi“ mojí vlastní existenci, tak jak jí chápu já (se všemi částmi) je v podstatě nemožné, protože vždy při takovém pokusu zůstanu u popisu jen určité části mé existence, nikdy nepopíšu celek, a pokud se budu pokoušet pracovat s logickými postupy, musím selhat. Nejsem totiž stroj a nejsem logickým konstruktem, nebo alespoň si to myslím. Není tedy možné sám sebe jednoduše zmapovat a popsat, což je pro mne při této práci velice podstatné východisko.

Z výše uvedeného pro mě mimo jiné vyplývá, že nemá smysl se zabývat jen pohledem psychologie a nepřihlédnout k žádnému jinému úhlu pohledu, protože náhled, který se mi takto zjeví je pravděpodobně osekáný a neúplný. Dalším momentem je, nepřenositelnost mých sdělení, vycházející z naprosté individuality každého člověka. Tento moment je, myslím si naprosto zásadní, pro mou snahu převyprávět moje osobní příběhy divákům. Vyprávění si totiž každý může přebrat sám tak jak je mu to vlastní.

Posledním, velmi podstatným tématem jenž ve mně otevřela filosofie

existencialismu je již výše zmíněné tvrzení, které je vlastním celému směru „...člověk se teprve musí učinit tím, čím je...“(15). Pokud se totiž snažím nějakým způsobem zpracovat, promyslet a převyprávět určitou myšlenku vlastně se tím tvoří můj přístup k životu a posunuji se tím dále. Je jen na mě jak se s výzvami tohoto úkolu vypořádám a co po této práci zůstane. Můj život je utvořen z věcí, které si připustím a vidím ho tak jak jej chci vidět. Nic není dáno předem. Dokonce si myslím, že není dáno ani to co si myslím směrem dozadu, tedy jak se postavím k věcem jež jsem prožil, i přesto, že jsem si na ně třeba názor utvořil. Pořád je možné přehodnocovat své zážitky a pocity. Pro mou výtvarnou tvorbu je tento postoj velice podstatný, neboť bez něj bych nemohl transformovat svoje zážitky do expresivních sdělení, ale byl bych omezen jen na popisné převyprávění.

### 3 - Praktická část – malby

Praktickou část mé diplomové práce tvoří malby: 9 MDF desek rozdělených na tři celky (triptychy). Práci koncipuji tak, abych navazoval na své vnitřní podněty a pokusil se je zpracovat ve výtvarné podobě. Doplňkovou prací je video „Kladno“ popisující mé vnitřní pnutí v krátké hrané etudě.

#### 3.1 - Triptychy

*„Obrazy jsou symboly, případně kombinacemi symbolů. Proto se na obrazy můžeme dívat jako na symboly a jako takové je interpretovat. Co platí pro symboly, platí i pro obrazy. Jako všechny symboly jsou obrazy tím, co sjednocuje protiklady, a tak vytváří smysl. Mýtický a počítačový svět, oba s destruktivními i konstruktivními aspekty, se nemusejí rozpadnout. Oba spojuje lidský duch, lidská psyché, z níž pocházejí takové sjednocující symboly jako obraz Anselma Kiefera<sup>2</sup>.“<sup>(10)</sup>*

Série jsem koncipoval jako trojitě zamyšlení se nad svou existencí. Zamyšlení jsou zaměřena třemi směry, a to dozadu neboli směrem ode mě zpět, poté dovnitř směrem do mě, a nakonec dopředu směrem přede mě, tam, kam ještě nevidím. Koncepti jsem tvořil tak, aby bylo možné směry chápat jako synonymum pro čas; pak je tedy série složena z minulosti, přítomnosti a budoucnosti. V sérii minulosti jsem se snažil pracovat s motivem ztracení se zážitků v mé paměti a jejich obnovováním.

V sérii zaměřené směrem do mě a zabývající se přítomností se snažím zaměřit na své současné prožitky a na svá současná pnutí.

Poslední sérií obrazů, zaměřenou směrem dopředu, na budoucnost, jsem se snažil nějakým způsobem vyrovnat s oběma předchozími sériemi a vlastním způsobem je spojit dohromady a symbolicky dovršit své hledání tak, abych mohl pokračovat dál ve svém hledání. Tato série je pro mě jakousi neverbální, výrazovou odpovědí na otázky nastolené mojí předchozí prací.

---

<sup>2</sup> Anselm Kiefer, Osiris plus Isis, zlom plus sjednocení, 1985-1987(3,80 X 5,60 m) Documenta 8

## 3.2 - Formát a technika

Orientaci formátu na výšku jsem vybral proto, abych zdůraznil souboj mezi vnějšími a vnitřními hodnotami, reprezentovanými prostorem horním a prostorem spodním. Vertikála, která je podstatou tohoto formátu, má pro mě význam jakéhosi vzpřímení se v čase, zaseknutí se vzdor běhu a vytvoření jednoho zábleskového momentu, ve kterém bude nakumulován veškerý tlak související s daným momentem. Zároveň vertikální řazení nesvádí k hodnocení formátu jako zobrazení klidu, naopak vyvolává pocit nerovnováhy sil. Jde jen o momentální vzchopení slabšího.

Horizontála, jež naopak symbolizuje linii a odkazuje k věčnosti času a nekonečnému klidu, je v mé práci obsažena také, ačkoliv na první pohled skrytě. Celá moje práce totiž jako celek tvoří v podstatě chronologicky seřazenou sérii jakýchsi „filmových okének“, ve kterých se odehrává lineární děj a které je možno postavit vedle sebe a vytvořit tak vertikální linii, jakousi analogii mého životního putování.

Poměr stran svých prací jsem zvolil na základě co nejbližší podobnosti s harmonickým poměrem zlatého řezu. Protože nejsem matematik, nejsem si jist, zda můj výpočet proběhl tak, jak měl, nicméně jsem se snažil poměr stran obdélníku zkonstruovat tak, aby byl v poměru zlatého řezu. Výpočet jsem zaokrouhlil na 120 ku 80 cm.

MDF desky jsem volil z několika důvodů. Prvním z nich je moje zkušenost s nimi, už na ně maluji dlouho a nepřišlo mi rozumné se při mé závěrečné práci pokoušet experimentovat například s plátnem, kterému nerozumím. Zároveň mi vyhovuje dobrá manipulovatelnost a pevnost MDF desek. Druhým důvodem je pevná odezva podkladu pro štětec, která vyhovuje mému, občas divočejšímu, malířskému stylu.

Desky jsem před použitím samozřejmě zpracoval. Nejprve jsem jemným brusným papírem zbrousil hladkou stěnu desky, kterou jsem určil pro malbu, proto abych se vyvaroval pozdějšího odlupování akrylové vrstvy, a dále jsem na ně aplikoval akrylovou podmalbu v modrém tónu, kterou jsem chtěl dosáhnout stejného odrazového bodu pro všechny své práce.

Jak jsem již výše uvedl, jako technologii malby jsem se rozhodl použít akryly a jejich kombinaci s vyplňovadlem (zahušťovací hmota) pro dodání plastického objemu barev a možnosti malby pastou. Akryl je pro mě vyhovující technika pro rychlé schnutí akrylových barev a pro možnost malovat ve více vrstvách díky dobré kryvosti. Abych všechny tři série sjednotil, hledal jsem jeden motiv, který se bude opakovat na všech obrazech, a rozhodl jsem se pro modrou barvu jako podklad.

### 3.3 - Modrá

Protože celá moje práce se nesnaží o doslovné napodobení reality, ale naopak se snaží o jakousi syntézu mých představ s mými vzpomínkami, není proto dané, v jakém prostoru se budou tyto děje/situace odehrávat. Jediné dané a jisté pozadí je má mysl a moje představivost. Po jistém váhání jsem usoudil, že prostor, jenž je vyplněn modrými tóny, mi vyhovuje nejvíce. Modrá je totiž pro mne osobně symbolem jakési vzdušnosti, ale zároveň může být velmi tmavá a může symbolizovat noc. Modrá je tedy schopna reprezentovat obě části spektra, což mi zcela vyhovuje. Nebe, tak jak ho vnímám celý život, je pro mne spojeno s modrou, což také mluví pro její použití.

### 3.4 - I. série

V první sérii pracuji s černobílými fotkami, které se snažím znovu převést do své vzpomínky a snažím se vybavovat si vůni a světlo, které tehdy panovalo. Černobílé médium jsem zvolil zcela záměrně proto, aby vznikl prostor pro výtvarnou barevnou imaginaci opřenu o moje osobní hlubinné pocity a zážitky. Místy se snažím vědomě zasahovat do obsahu a transformovat složité, těžko uchopitelné pocity do výtvarné podoby a místy se řídím téměř nevědomou, instinktivní prací. V každém případě je tento celek jako jediný založen na konkrétních vizuálních podnětech.

#### *Obraz 1. Druhý den ve škole*

Druhý den ve škole jsem tvořil podle své vzpomínky a podle fotografie, kterou – jak jsem se

dozvěděl od své matky – mám z druhého školního dne. Na obraze je chlapec se svíící růžovou školní aktovkou, otočený čelem k divákovi. Obraz je přepracováním vzpomínky, kterou se pokusím popsat, abych nastínil myšlenkové pozadí této své práce.

Prožitek, který cítím, když sleduji fotografii (*Obrazová příloha, strana 39*), na které jsem zachycen coby chlapec kráčeící ulicí kamsi, asi směrem do školy, je strach. Cítím strach a vybavují se mi zážitky ze školní lavice. Na obraze jsem se spodobnil výrazově starší a ve tváři ustrašenější.

Záměrně jsem chlapce koncipoval jako menší postavu v poměru k okolí, abych akcentoval sklíčenost, se kterou se mi vybavuje můj tehdejší zážitek. Použil jsem proporčního kontrastu.

Barevnou koncepci jsem postavil na kontrastu studené modré barvy proti teplé zelené a růžové. Barvy jsem volil tak aby co nejvíce odpovídaly mému vnitřnímu pocitu z této vzpomínky. Aktovka chlapce je svíícím symbolem odkazujícím na institut školy a její zabarvení pro mne má symbolický charakter akcentující její důležitost v tomto výjevu. Volbou barvy a jejím smyslem se zabývám výše.

Ubíhající monochromní objekt v druhém plánu obrazu je odkazem na budovu školy. Hlava chlapce, jenž je centrem obrazu, je modelována silným stínem a studenou modrou, abych akcentoval odtažitost celé vzpomínky a studenou vzdálenost od tohoto momentu, jenž dnes cítím.

### *Obraz 2. Portrét s maskou*

Fotografie pochází z doby, kdy jsem navštěvoval mateřskou školu v Praze. Na fotografii jsem zachycen s maskou, která mi zakrývá polovinu obličeje. Stojím a čekám, až budu vyfocen. Tento výjev jsem si vybral pro jeho neuvěřitelný smutek. Masku námořníka, která mi zakrývá jen půl obličeje, ač by měla být symbolem radosti a dovádění, na mne působí spíš, jako bych se měl každou chvíli rozbřčet. Z fotografie cítím především nejistotu malého chlapce, který musí pózovat fotografovi, ačkoliv by si mnohem raději šel hrát s autíčkem nebo jinou hračkou, a to navíc s maskou, přes kterou vidí ven jen omezeně, a necítí se tedy moc dobře. Fotografie mne fascinuje tím, že podle mě zachytila přesný opak toho, co bylo jejím smyslem: místo hry a radosti zachytila donucení a povinnost. Zvláštní je, nakolik si při vybavování vzpomenu na dětskou úzkost, kterou jsem měl a do jisté míry mám pořád ze



skupinových povinných akcí. Barevná kompozice je založena na kontrastu teplé zelené a růžové proti studené zelené, čímž jsem chtěl zvýraznit odstup portrétovaného od jeho prostředí.

### *Obraz 3. Portrét s autem*

Portrét je zpracován volně podle fotografie, kterou mám z jakési rodinné oslavy, které se účastnila i profesionální fotografa. Byl jsem vyfotografován, jak sedím na malé dětské tatrovce, která byla v té době velmi rozšířená, a myslím si, že většina mých vrstevníků na ni má spoustu vzpomínek. Je to pravděpodobně jedna z nejlíbivějších fotografií, jež mám ve svém archivu, čímž mne samozřejmě nutila k výtvarnému zpracování.

Nechtěl jsem se ale držet přesně vyobrazení z fotografie a celý výjev jsem transformoval tak, aby více symbolizoval mé tehdejší dětské pnutí. Auto je pro mne hračkou, která mne chrání před nepochopitelnými úkoly a tlaky, jež jsem tehdy nebyl schopný zvládat tak jako mí vrstevníci, což jsem nechal znát na mém výtvarném přepisu vzpomínky.

### 3.5 - II. série

Druhá série obsahuje tři obrazy, které jsem koncipoval nikoliv jako jednotlivosti ,skládající smysluplný celek, ale již přímo jako celek. Všechny tři obrazy jsou velice volným zobrazením mne, mé fyzické podoby, tak jak ji vidím, když se dívám do zrcadla. Jenže já jsem se nechtěl jen koukat a přenést to, co vidím. Chtěl jsem především prožít to, co vidím a cítím, na desku s podmalbou. Cílem tedy nebylo popsat moji schránku jen z pohledu čistě popisného, ale pokusit se najít výtvarný projev integrující moje vnitřní pnutí do mé vnější podoby.

Barevná koncepce je založena na teplotním kontrastu a světelném kontrastu mezi barvami. Teplotní kontrast je tvořen studenými, množstevně převládajícími modrými tóny, oproti kterým stojí teplá červená barva. Světelný barevný kontrast je tvořen světle modrými tóny oproti tmavě modrým tónům. Pomocí světelného kontrastu se snažím budovat prostor a využívám faktu, že světlé barvy vystupují z obrazu ven, zatímco tmavé barvy se upozadují. Prostorová kompozice je u všech tří obrazů středová, mění se pouze směr pohledu portrétovaného. Středovou kompozici jsem vybral proto, abych zvýraznil introspekci dovnitř zobrazovaného a nerozptyloval pozornost nikam jinam. Chtěl jsem, aby bylo jasné, že mým

cílem není zobrazovat nějaké umístění mne do prostoru, ale spíš o vytrhnutí a prozkoumání.

### 3.6 - III. série

Třetí sérii jsem koncipoval jako zcela oproštěnou od vizuálních podnětů, které mohu nalézt okolo sebe a rozhodl jsem se, že se naopak budu soustředit jen do své vnitřní představivosti. Rozhodl jsem se zcela přestat řešit pozadí, a soustředit se jen na samotné zobrazení. Témata, které rozpracovávám na posledních třech obrazech mé práce, jsou vzdálena konkrétním předmětům a představám, mohu tedy velmi těžko vysvětlovat co a jak zobrazuji, když si tím sám nejsem jistý. Protože moje vysvětlení by se mohlo zdát ledabylé, či snad utíkající od odpovědnosti, vzal jsem si na pomoc názor Sálvátora Dálího, jenž k podobnému problému odpovídá takto: *„...Zdá se mi naprosto pochopitelné, když moji nepřátelé, moji přátelé a vůbec diváci tvrdí, že nerozumějí významu vynořivších se obrazů, jež ztělesňuji svými díly. Jak chcete, aby jim rozuměli, když já sám, který je „dělám“ jim také nerozumím. Fakt, že když maluji, sám nerozumím významu svých obrazů, však neznamená, že tyto obrazy nemají žádný smysl: naopak, jejich smysl je tak hluboký, úplný, souvislý a přitom mimovolný, že uniká prosté analýze přímého logického poznání.“*(16)

Nechci tímto odkazem na Dálího přístup tvrdit, že opakuji jeho metody, to nikoliv, ale jeho přístup k zobrazování představ, se mi zdá být příhodný pro moji práci. Nesnažím se totiž o konkrétní syntetizovanou vizi, tak jako jsem se snažil v první sérii, ale jde mi o čistý přepis mých emocí do vizuální podoby.

Tématem jenž jsem si zvolil pro třetí sérii mých prací, je moje uvažování nad tím co ještě není a možná přijde, nebo zůstane v představě, tedy jinak řečeno budoucnost. Nejde mi však jen o lineární pohled dopředu, ale snažím se spíše o celkové hledání jiných možností mého vnímání světa, než s kterými denně pracuji. Snažím se pátrat sám v sobě a hledat vjemy, se kterými si nevím rady. Tyto vjemy nebo zážitky, se snažím pomocí štětce a barvy vytáhnout ven z mé mysli a zpracovat je tak aby se i ostatní, (tedy diváci) mohli podívat co někdy vidím či cítím.

Druhým rozměrem mého posledního cyklu je pokus popsat konec určitého příběhu. Jestliže se v začátku, v první sérii, snažím popisovat svoje první formující zážitky tedy začátky příběhu, v této sérii se snažím popsat mojí představu konce těchto

příběhů. Každý příběh je jako výboj, jenž vyšlehne a poté se postupně vrací sám do sebe. Stává se opět tou prvotní nehmotnou (tedy nepopsatelnou) energií, ze které později znovu povstane jiný příběh.

Poslední série je tedy příběhem o konci příběhu. Je to příběh o rozpadu na prvotní částice a rozpuštění se do základního stavu. Myslím si, že pokud se zabývám ve své práci svým přístupem k otázce konce, je dobré abych zde zformuloval i svojí představu konce jako takového, respektive učinil pokus zobrazit výtvarnou technikou něco tak obtížně popsatelného. Konečnou, radikální fází, tohoto pokusu spodobnit konec je monochrom, jenž má v sobě ukrytou jakousi energii, symbolizovanou povrchoým pohybem, neviditelným vřením.

Tento monochrom se tedy objevuje ve všech mých obrazech ze třetí série. V prvních obrazech tvoří temně laděné pozadí do něž se objekty z mé mysli zanořují až nakonec ovládne celý prostor obrazu.

Monochrom pro mne symbolizuje ticho, do něž se jednou ponořím a bude konečný klid. Monochrom je moje vizuální ztělesnění konečna. Nevím jak jinak bych ho měl uchopit, než plochou o jedné barvě.

### 3.7 - Video „Kladno“

Kladno jsem natočil, abych převyprávěl pocit, který často zažívám. Médium videa jsem si zvolil proto, že je mi blízké a rád s ním pracuji. Video mi na rozdíl od obrazu umožňuje odvyprávět složitý příběh jednoduše, pomocí kamery a střihu. Obraz je pro mne prostor kde používám prostředky pracující s představivostí diváka, nechávám hodně prostoru pro jeho interpretaci, zatímco video mi umožňuje sdělit téměř přesně to, co chci tím nejjednodušeji pochopitelným způsobem. Toto moje video pracuje s příběhem, který je zacyklen a vyjadřuje tak mou úzkost z věcí, které se mi nedaří v mém životě uchopit. Příběh je o touze utéct z prostoru, který je nevyhovující a výsledku tohoto útěku.

Režii, střih, hudbu i námět jsem realizoval sám, s kamerou mi vypomohl přítel Štěpán Milkov, za což mu tímto děkuji.

## 4 - Závěr

Abych se dostal tak daleko, jak jen jsem potřeboval při studiu tématu, jenž jsem si vybral pro svou diplomovou práci, hledal jsem co nejvíce nových a oživujících pohledů na skutečnost. Potkal jsem spoustu nových poznatků z psychologie, filosofie i jiných oborů. Práce pro mne byla velmi přínosná a rozvíjející, což je vidět i na výtvarné realizaci.

Přiměl jsem se vyvázat se z běžného denního rytmu a zacítil jsem svou energii jen jedním směrem, pokusil jsem se upřímně přemýšlet a naslouchat svým jindy upozaděným způsobům vnímání. Přemýšlel jsem nad tím, jak je propojená moje budoucnost s mojí minulostí a jakým způsobem si sám v sobě třídím svoje zážitky. Přemýšlel jsem o tom, jak daleko je svět mého dětství a proč se mi někdy tolik vzdaluje. Uvědomil jsem si jakou moc mají vzpomínky a zaujalo mne to natolik, že jsem jim věnoval veliké množství času a prostoru v mé práci. Pochopil jsem jak utváření vzpomínek a jejich selekce tvoří mou nynější osobnost, nakolik je tedy moje minulost obsažená v přítomnosti.

Téma, které jsem si vybral mi neumožňuje na konci práce nějakým jednoduchým způsobem shrnout a pojmenovat pokrok, který jsem učinil, ale i přesto si myslím, že mě tato práce velice posunula. Myšlenky, které mě vedly ke zpracování tohoto tématu jsou mé vlastní a stejný je také výsledek. Uvědomuji si, že moje myšlenky a přístupy mohou být pro někoho složitě přijatelné, ale bohužel nevím jak bych to mohl udělat jinak a zůstat při tom upřímný.

Já sám za sebe, mohu říct, že to co jsem zde napsal a namaloval, jsem si také prožil (při tvorbě i psaní), a v tomto ohledu je pro mne tato práce obrovským a nenahraditelným přínosem. Pokusil jsem se vyrovnat s mým vlastním problémem pomocí výtvarného a psaného projevu, utřídit a vyrovnat své myšlenky a dopracovat se k nějakému ucelenému vyjádření. Nakolik se mi to povedlo hodnotit nemůžu, to mi určitě nepřísluší.

Z výtvarného hlediska, jsem opět ušel určitý kus cesty a utvrdil se v přesvědčení, že mne zajímá ve výtvarném vyjádření víc to co cítím, než to co vidím. Baví mne zobrazovat více mojí transformaci reality než realitu samotnou a dokonce se cítím svázaný pokud musím ustoupit popisnosti, což jsem si přesně vyzkoušel při tvorbě prvního cyklu, kde jsem byl svázan konkrétní podobou fotografií. Fotografie, ať jsem se snažil jakkoliv, mne vždy uzamkla do nepohyblivého výtvarného výrazu, a z výsledku to je znát. Proto jsem se v zbylých cyklech již nepokoušel popsat nic doslovně a naopak jsem se pokoušel uvolnit rukopis a projev.

Uvolněný rukopis mne přitahuje mnohem více než rukopis svázaný a přísný a domnívám se, že volnost mi umožňuje sdělit mnohem více.

Posledním výtvarným poznatkem, který jsem si ověřil při této práci, je že omezená barevnost mi přispívá k vyváženému projevu a posouvá mojí tvorbu do větších nerozbitých celků, působí monumentálněji.



*Nahoře: Výřezy z prvních skic*

*Dole: Fotografie mne s mou oblíbenou hračkou- tatrovkou*



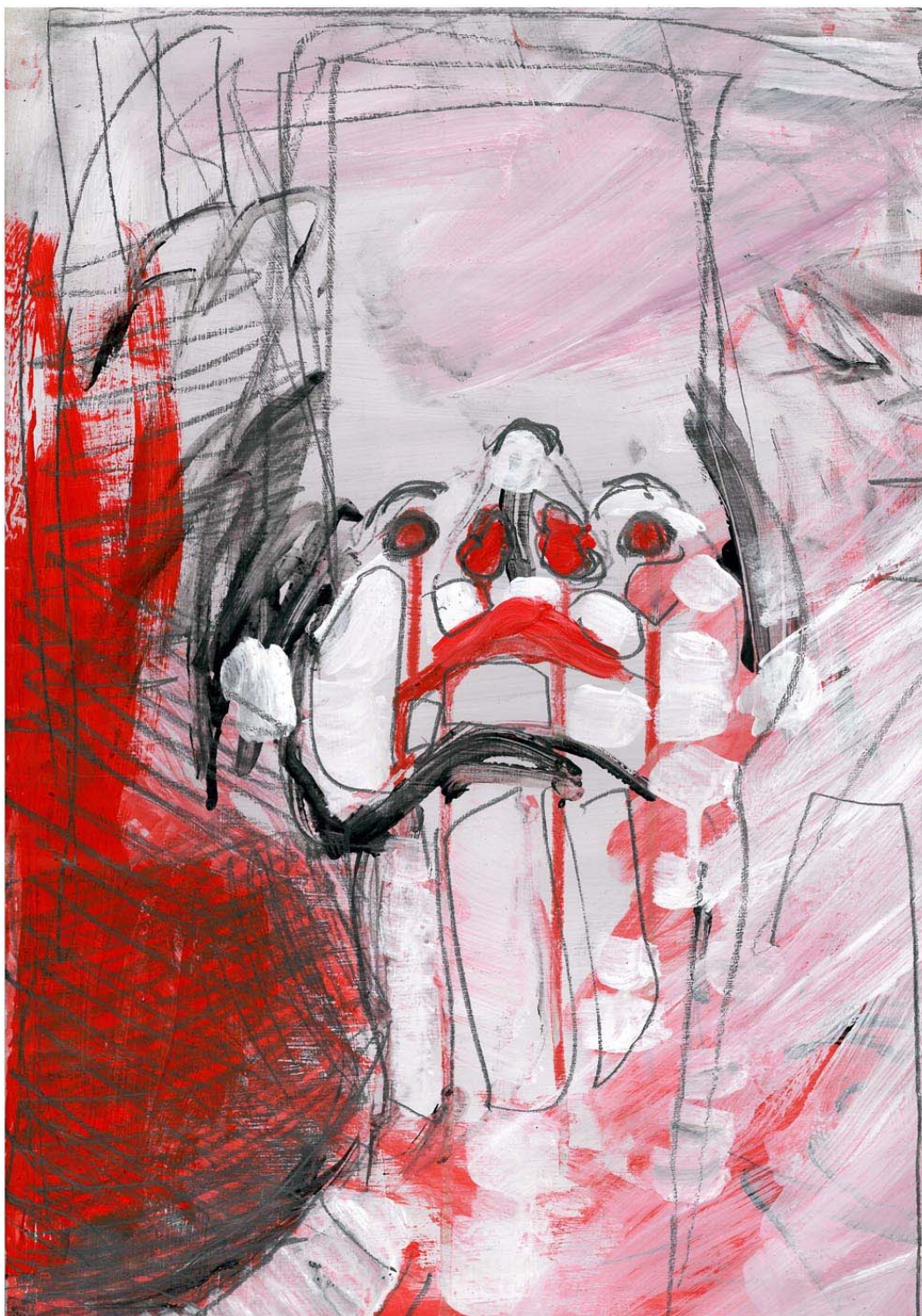
*Nahoře: předškolní portréty*

*Dole: První den ve škole*



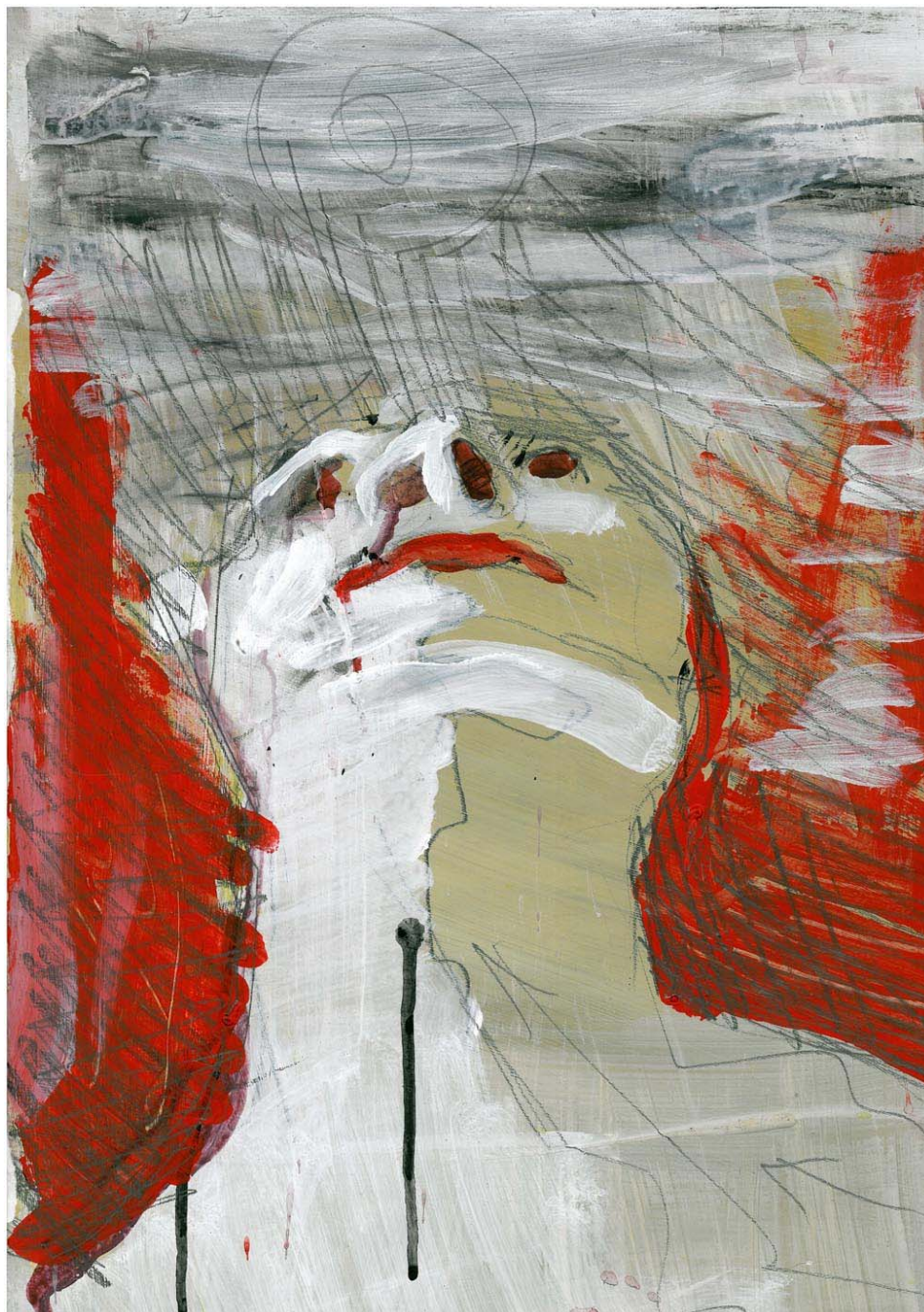
Obraz Č.1





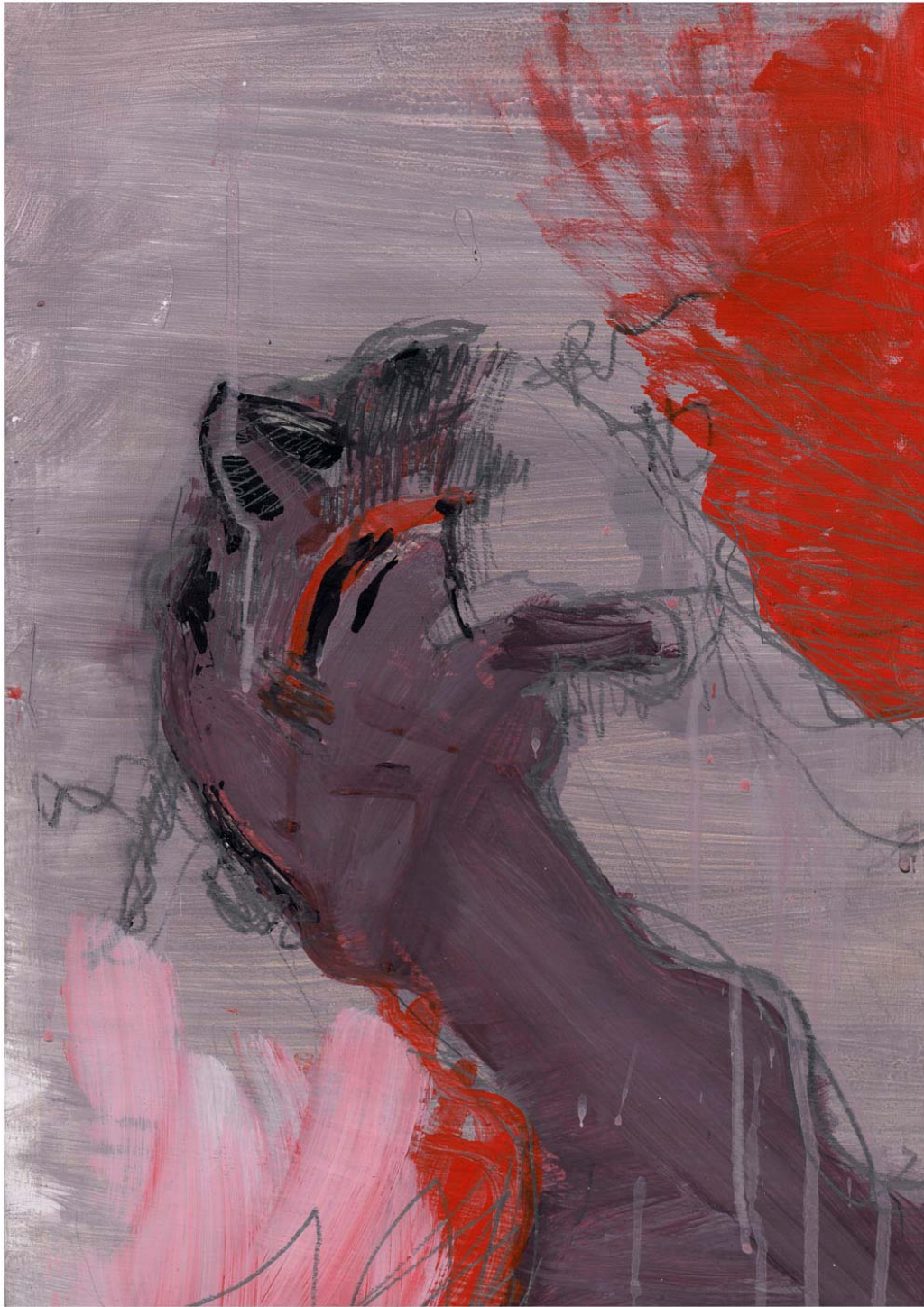
Skica č.1





Skica č.2





Skica č.3



Obraz č.2





*Obraz č.7*



## **ZDROJE– CITACE:**

(Zpracování bibliografických citací se řídí normami ČSN ISO 690 Dokumentace. Bibliografické citace : obsah, forma, struktura a ČSN ISO 690-2 Bibliografické citace. Část 2: Elektronické dokumenty nebo jejich části. Údaje do bibliografických citací se přebírají vždy přímo z primárních dokumentů, tj. z dokumentů, které autor měl v ruce.)

### **Zdroje:**

- RUHRBERG, Karl. *Umění 20. století*. J. Schwippel, B. Pscheidtová. [s.l.] : Slovart, 2004. 840 s. ISBN 80-7209-521-8.

-BALEKA, Jan. *Modř barva mezi barvami*. Praha : Academia, 1999. 201 s.

ISBN 80-200-0871-0.

STÖRIG , Hans Joachim. *Malé dějiny filosofie*. Petr Rezek. Vyšehrad : Praha, 1999. ISBN 80-7113-236-5

CÍLEK, Václav, *Krajiny vnitřní a vnější*, Praha : Dokořán, 2005, 272 s.

ISBN 80-7363-042-7

BĚLOHRADSKÝ, Václav. *Společnost nevolnosti*. [s.l.] : Slon, 2007. 301 s.

ISBN 978-80-86429-80-9.

### **Citace:**

1) ATKINSON, Rita L. *Psychologie*. Miroslav Petržela. [s.l.] : Portál, 2003. 751 s.

2) LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. Str.190, 4. přeprac. vyd. [s.l.] : Odeon, 1989. 513 s.

3) SILLAMY, Norbert. *Psychologický slovník*. Hana Dziková, Irena Strossová. Univerzita Palackého v Olomouci : Olomouc, 2001. ISBN 80-244-0249-1. s. 235.

4) SILLAMY, Norbert. *Psychologický slovník*. Hana Dziková, Irena Strossová. Univerzita Palackého v Olomouci : Olomouc, 2001. ISBN 80-244-0249-1. s. 234.

(5) KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. 1. vyd. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1991. ISBN 80-04-23694-4. s. 30.

(6) ATKINSON, Rita L. *Psychologie*. 2. vyd. Miroslav Petržela. Praha : Portál, 2003. Znovu nabyté vzpomínky, či falešné vzpomínky?, s. 301.

(7) ATKINSON, Rita L. *Psychologie*. 2. vyd. Miroslav Petržela. Praha : Portál, 2003, dětská amnézie, s. 288.

(8) PLHÁKOVÁ, Alena. *Učebnice obecné psychologie*. Josef Smažík. Praha : Akademie věd České republiky, 2004. ISBN 80-200-1086-6. 7.2.2 Dětská amnézie, s. 215.

- (9) *Hipokampus* [online]. 2009 , 28. 3. 2009 v 08:33. [cit. 2009-04-02]. Dostupný z WWW: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Hipokampus>>.
- (10) RIEDEL, Ingrid. *Obrazy v terapii, umění a náboženství*. 1. vyd. Monika Žárská. Praha : Portál, 2002. ISBN 80-7178-531-8. s. 17-18.
- (11) PADRTA, Jiří. *Kazimír Malevič a SUPREMATISMUS*. 1. vyd. Anita Pelánová. Praha : Torst, 1996. ISBN 80-85639-88-2. s. 134-135.
- (12) PADRTA, Jiří. *Kazimír Malevič a SUPREMATISMUS*. 1. vyd. Anita Pelánová. Praha : Torst, 1996. ISBN 80-85639-88-2. s. 133
- (13) *Edvard Munch* [online]. 2001 [cit. 2009-04-16]. Dostupný z WWW: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Edvard\\_Munch](http://en.wikipedia.org/wiki/Edvard_Munch)>.
- (14) WITTLICH, Petr. *Edvard Munch*. Praha : Odeon, 1985.
- (15) STÖRIG , Hans Joachim. *Malé dějiny filosofie*. Petr Rezek. Vyšehrad : Praha, 1999. ISBN 80-7113-236-5. s. 430.