



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Ateliér arteterapie

Bakalářská práce

Konverze a umělecká tvorba Magdaleny V.

Vypracovala: Bc. Šárka Lenertová
Vedoucí práce: MgA. Stanislav Zeman, MBA.

České Budějovice 2014

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

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

Datum

Podpis studenta

Poděkování

Děkuji vedoucímu práce MgA. Stanislavu Zemanovi za vedení a důležité připomínky při realizaci této práce. Také děkuji PaedDr. Evženu Peroutovi za věnované konzultace, důležité podněty a rady k práci. Dále bych ráda poděkovala Doc. Magdaleně V. za souhlas a umožnění práci realizovat, především děkuji za její důvěru, trpělivost a věnovaný čas. Také děkuji její matce Marii V. za shovívavost a podporu. Velice děkuji svým rodičům za psychickou a hlavně finanční podporu během celého studia. V neposlední řadě bych touto formou chtěla poděkovat i svým přátelům a spolužákům za cenné rady, podnětné diskuze a pomoc při realizaci práce dlouhodobým zapůjčením videotechniky.

Abstrakt

Bakalářská práce Konverze a umělecká tvorba Magdaleny V. se zabývá změnou výtvarného projevu v úzké souvislosti s náboženským obrácením na katolickou víru české grafičky Magdaleny V. První část práce shrnuje teoretické poznatky z psychologie náboženství. Seznamuje se základními definicemi a pojmy v oblasti náboženství ve vztahu k náboženské konverzi. V další části se autorka zabývá psychologickým rozborem reprezentativních prací celoživotní tvorby Magdaleny V., která je doložena množstvím fotografií. V pojetí rožnovské školy tuto tvorbu autorka v hypotetické rovině interpretuje. V interpretaci se zaměřuje na životní a výtvarnou paralelu před a po konverzi. Autorka ve své práci čerpá z výpovědí Magdaleny V. o jejím životě a výtvarných dílech, které přibližují záměr a kontext tvorby. Vzhledem k vzniklé identifikační situaci autorky s Magdalenou V. se práce vyvinula směrem, kdy autorka práce odhaluje tyto momenty a nachází tak potenciální rizika vlastní terapeutické práce.

Abstract

This Bachelor thesis Conversion and Artistic Creation of Magdalena V. deals with the change of artistic expression of the Czech graphic artist Magdalena V., in a close connection to her religious conversion to the Catholic faith. The first part summarizes the theoretical knowledge of the psychology of religion. It introduces basic definitions and concepts of religion in relation to a religious conversion. In the second part, the author deals with the psychological analysis of Magdalena V.'s typical work through her life, which is supported by numerous photographs. Using the approach of rožnovská school, the author attempts to interpret this artwork on a hypothetical level, focusing on the M.V.'s life and artistic paralel before and after her conversion. The author draws on Magdalena V.'s testimonies about her life which bring light on the intention and context in her art. Related to the author's identification with Magdalena V.'s work, which later became apparent, this paper evolved further into identifying these moments and thus the potential risks inherent in author's own therapeutic work.

Klíčová slova

náboženství

konverze

psychologie

hlubinná psychologie

Magdalena V.

umělecká tvorba

grafická tvorba

protipřenos

identifikace

Keywords

religion

conversion

psychology

depth psychology

Magdalena V.

art

printmaking

countertransference

identification

OBSAH

ÚVOD	6
1 POJETÍ NÁBOŽENSTVÍ	8
1.1 Spiritualita a religiozita	10
1.2 Víra	11
1.3 Křesťanství	12
1.3.1 Katolictví	15
1.3.2 Příběh jako mýtus, pohádka a rituál	16
1.4 Ateismus	18
2 VYBRANÉ KAPITOLY Z PSYCHOLOGIE NÁBOŽENSTVÍ	21
2.1 Konverze	25
2.2 Lidské předpoklady, motivace a příčiny náboženské konverze	27
2.3 Pojetí konverze a náboženství z hlediska hlubinné psychologie	30
3 PŘEDPOKLADY PRO ANALALÝZU UMĚLECKÉHO DÍLA	34
3.1 Religiózní povaha umění	34
3.2 Psychoanalytický pohled na umělecké dílo	37
3.3 Vybrané psychologické aspekty umění	40
3.4 Rožnovská interpretační arteterapie a umělecká tvorba Magdaleny V.	43
4 ŽIVOT A TVORBA MAGDALENY V.	46
4.1 Dětství, dospívání a první výtvarná činnost	48
4.2 Akademie výtvarných umění, Kladno, samostatná tvůrčí činnost	55
4.3 Náboženské obrácení Magdaleny V.	67
4.4 Náboženská výchova, role pedagoga, rodina	75
4.5 Historický exkurz, české umění 70.–90. let	77
4.6 Grafické techniky	80
4.7 Životní a výtvarná paralela před a po konverzi	82
5 „JÁ A MAGDALENA V.“ – PŘÍČINY PROTIPŘENOSOVÉ SITUACE	90
ZÁVĚR	95
Magdalena V., doc. ak. mal., umělecká činnost	96
Literatura	100
Elektronické přílohy	107

ÚVOD

Téma práce jsem si zdánlivě vybrala na základě zájmu o výtvarné umění a náboženství. Tato dvě témata se sloučila v jedno spolu s mým přátelstvím s grafičkou Magdalenou V. Tehdy jsem ještě netušila, že má zkušenost s prací o této autorce povede k identifikaci s ní. V práci se proto v poslední kapitole zaměřuji na tuto situaci. Rozebírám společné výtvarné prvky, z nichž odvozuji problematické principy, které jak objevuji, uplatňuji ve všech sférách svého života. Díky této zkušenosti jsem měla možnost práci přepracovat a odhalit tak svá rizika, která jsou pro terapeutický proces velice cenná.

Jelikož v práci zanechávám původní posloupnost, budu se tedy i zde věnovat jejímu krátkému představení.

Magdalena V. (1954), křtěná Marie, je česká grafička působící na zahraniční a domácí výtvarné scéně. V současné době pedagogicky působí na Akademii výtvarných umění v Praze, kde sama vystudovala. Její výtvarný rukopis, založený na bravurních znalostech řemesla grafického tisku, má sebejistý charakter. Ve škále rozmanitých poloh, které je výtvarnice ve svém projevu schopna obsáhnout, se pohybuje na hranici expresivního až neviditelného niterného vyjádření gradujícího v dlouholetém cyklu *Roucha*.

Téma práce jsem si zvolila na základě bližšího vztahu s Magdalenou V., který umožňuje hlubší náhled a dostupnost velké části výtvarné produkce. Výběr tématu je také ovlivněn mým vlastním uměleckým směřováním a v neposlední řadě i zájmem o náboženství. Název práce zahrnuje v pojmu konverze především konverzi náboženskou, katolickou, která má za následek též obrácení ve smyslu výtvarném, pojatém jako změnu uměleckého zobrazování. Název zahrnuje i Marii Magdalenu V., matku Magdaleny Marie V. Práce v určitém rozsahu zahrnuje život dcery a vliv její matky v dětství, a především v současném životě. Magdalena V. se již několik let stará o svou matku, jejíž zdravotní stav vyžaduje v posledních letech intenzivní péči.

V této práci se podrobněji věnuji momentu konverze v životě Magdaleny V. Nejprve představuji výběr výtvarných prací z její rozsáhlé produkce. Každý přiložený obraz dokumentuji patřičnými informacemi o názvu díla, data vzniku a použití zvolené technologie nebo zvoleného media. V textu dále souborně uvádím reálné rozměry grafik. Výtvarnou

tvorbu mapuji od dob dětství až do současnosti. Zaměřuji se podrobněji na životní období před a po konverzi. Tvorbu se snažím z hlediska psychologie výtvarného projevu a poznatků rožnovské školy interpretovat, avšak v hypotetické rovině. Při práci vycházím z předpokladu, že umělecká tvorba je autorská a že právě ona zrcadlí změny existenciálně prožívané při náboženském obrácení. Důležitou součástí práce jsou rozhovory a výpovědi výtvarnice o jejím životě, významu grafik a jejich kontextu. Pomocí videokamery a recorderu jsem zachytila rozhovory a momenty, na které v druhé části textové práce o Magdaleně V. odkazuji. Mým cílem je najít způsob a možnost nazírání na umělecké dílo skrz osobní příběh konverze s tím, že se snažím uplatnit arteterapeutický pohled. Cílem práce je odhalení paralely a jejího hlubšího pohledu z hlediska psychologického a výtvarného. Dále je důležitou součástí konkretizovat to, jak se odráží víra v životě Magdaleny V.

Práce je pro mne samotnou, jakožto v ateisticky vyrůstající rodině, velkou výzvou a pokusem o porozumění otázkám víry. Výhody velkého množství dostupné literatury ke konkrétní problematice mne vedly k užšímu uchopení tématu náboženství a zvolené struktury práce. Snažím se vybírat takovou literaturu, která může rozšířit obzory zajímavé pro práci arteterapeuta. Protože duchovní život je důležitou součástí lidského života, chtěla bych v úvodu definovat některé základní teoretické termíny. Mezi těmito termíny uvádím pojetí náboženství a kapitoly z psychologie náboženství, zabývající se náboženskými prožitky, do nichž patří téma konverze.

1 POJETÍ NÁBOŽENSTVÍ

„Nábožensky jednat, myslet a žít znamená vnášet do srdce existence jiný odstup vůči každodennosti, nadále považovaný za zásadní, a předpokládat, že smysl každého činu, myšlenky nebo i života sahá dál, než by se zdálo.“¹

Náboženství doprovází historii lidstva od samého počátku. Dokladem jsou také mnohé artefakty, jež sloužily různým rituálům a zvláštním příležitostem. Náboženství procházela složitým historickým vývojem a některá z nich byla institucionalizována.

V literatuře se setkáme s mnoha pohledy jak uchopit pojem náboženství, jeho definice je velice obtížně formulovatelná. Na každé náboženství je třeba pohlížet z různých aspektů a úhlů, které zahrnují nejen jeho věrouku a historii, ale i praktiky a způsoby, jimiž ovlivňuje jedince i společnost. V knize *Víry a vyznání*² je uvedeno šest rozměrů, které charakterizují náboženství. První z nich je *doktrína*, tzv. systém věrouky, který podává vyčerpávající výklad reality. Dále *mýtus*, příběhy o Bohu a božstvech, stvoření, spásy a událostech historického významu. Důležitým rozměrem je *etika*, jejímiž zásadami a zákony mravnosti se náboženství řídí. Stejně tak i existence *obřadů a rituálů*, které zahrnují bohoslužby, svátky, rituály uvítání a rozloučení, pravidla stravování a oblékání. *Náboženská zkušenost* je pátým rozměrem, vyvolává u člověka bázeň a pocit uvědomování si nadpřirozenosti nebo pocit spolupatříčnosti a oddanosti tomu, co je větší než on sám. Posledním rozměrem je rozměr *společenský*, který je charakterizován institucionální organizací lidí, kteří praktikují své náboženství.

Světová náboženství se dělí do dvou odlišných skupin, které jsou založeny na *západní prorocké tradici* a na *východní spasitelské* nebo *mystické tradici*. Západní tradice vychází ze semitské rodiny, kam patří židovství, křesťanství, islám a jejich odnože. Tradice proroků klade důraz na zjevení Boha lidem, mající původ mimo lidského ducha. Za výchozí uznává „*kladný postoj ke světu*“ a za základní vlastnost dobrotu.³ Usiluje o vykoupení nebo proměnu

¹ Michaël Foessel in: Sokol, J., *Člověk a náboženství: Proměny vztahu člověka k posvátnu*, Praha: Portál, 2004, s. 71.

² Allan, J., Butterworth, J., Langleyová, M., *Víry a vyznání: Náboženství, sekty, paranormální jevy*, Praha: Slovart, 1994, s. 12.

³ Tamtéž.

tohoto hříšného světa. Východní tradice pak vychází z tzv. indické rodiny. Zahrnuje hinduismus, buddhismus a jejich odnože. Mystická tradice na rozdíl od tradice proroků zdůrazňuje, že člověk nachází Boha uvnitř svého ducha. Pokouší se osvobodit duši z věčného koloběhu znovuzrození a převtělování, jemuž se podrobuje na tomto světě.⁴

Slovo „religiozita“ pochází z latiny. *Religere* – ze slova „být obzvláště dbalý nějaké činnosti“ či z *religare* „být s něčím pevně svázán“.⁵ Slovo *religio* lze pak chápat dle Neubauera jako „vzájemnou vazbu mezi člověkem a Skutečností, jež ho přesahuje“.⁶ Je to způsob existence absolutní skutečnosti, na níž jedině záleží a z níž také plyne, co je pravda a co lež, co je správné a nesprávné, dobré a zlé. Neubauerova definice však zahrnuje i další disciplíny jako je filozofie a věda. V tomto kontextu lze také uvažovat o religiózní povaze umění. Dle Jana Hellera jde v náboženství o „vztah člověka k tomu, co má vůči němu roli boha“.⁷ A bohem je přitom pro člověka to, co je pro něj nejvyšší normou a hodnotou, čemu nejvíce důvěřuje a čemu se cítí zavázán. V tomto slova smyslu má každý člověk své náboženství. Širší pojetí náboženství se objevuje u Ericha Fromma, který popisuje náboženství jako „jakýkoli systém myšlení a jednání sdílený skupinou lidí, který poskytuje jednotlivci rámec pro orientaci a předmět uctívání“.⁸ Mezi definice náboženství založené na subjektivní zkušenosti posvátného patří názor Williama Jamese, který chápe náboženství jako „city, činy a zkušenosti jednotlivců v jejich osamělosti, pokud nahlíží svůj vztah k čemukoli, co pokládají za božské“.⁹ Rudolf Otto považuje za „jádro“ náboženství osobní zkušenost¹⁰ stejně jako uvažuje W. James, který „za psychologicky zajímavou považuje jen originální, neodvozenou náboženskou zkušenost, nikoli převzaté názory a prožitky, které lze navodit běžnými prostředky katecheze a liturgie“.¹¹

⁴ Allan, J., Butterworth, J., Langleyová, M., *Víry a vyznání: Náboženství, sekty, paranormální jevy*, Praha: Sloart, 1994, s. 11.

⁵ Russel T. Mccutcheon, *Porozumění náboženství: Co je náboženství?*. In: Partridge, Ch., *Lexikon světových náboženství*, Praha: Sloart, 2006, s. 10.

⁶ Zdeněk Neubauer in: Říčan, *Psychologie náboženství*, Praha: Portál, 2002, s. 37.

⁷ Jan Heller in: Říčan, P., *Psychologie náboženství*, Praha: Portál, 2002, s. 36.

⁸ Fromm, E., *Psychoanalýza a náboženství*, Praha: AURORA, 2003, s. 31.

⁹ James, W., *The varieties of religion experience: A Study In Human Nature*, 1902, s. 44.

Dostupné z: <<http://www.pinkmonkey.com/dl/library1/book1126.pdf>>

¹⁰ Rudolf Otto in: Říčan, P., *Psychologie náboženství*, Praha: Portál, 2002, s. 39.

¹¹ William James in: Říčan, P., *Psychologie náboženství*, Praha: Portál, 2002, s. 39.

V knize *Člověk a náboženství*¹² uvádí autor knihy Jan Sokol ve vztahu k náboženství základní otázku po lidské existenci. Na tuto otázku odpovídá definicí, že „základní vrstvou náboženství je soustavná, artikulovaná a společná lidská odpověď na fakt života a existence, který se zde chápe jako dar“. Náboženství tedy vyjadřuje vděčnost za život i obavu o něj, biblickou „bázeň Boží“.

Náboženství ve svém základu není teorií a nedá se tak charakterizovat tím, co vykládá nebo postuluje, „o čem je“, nýbrž jedině tím, co a jak samo vyjadřuje – gestem, obřadem a slovem.¹³

1.1 Spiritualita a religiozita

Pojem spiritualita má kořeny v křesťanské tradici a odkazuje k působení třetí božské osoby, Ducha svatého. Latinské slovo „*spiritualis*“ („duchovní“) odvozené od „*spiritus*“ („dech“ nebo „duch“) odkazuje na pojetí spirituality chápané jako vnitřní život člověka, iniciovaný působením Ducha a prodchnutý Bohem, jeho duchovní život.¹⁴ Spiritualitou se rozumí spíše niterný prožitek a jemu odpovídající jednání, lze hovořit i o duchovnosti. Spiritualita bývá pojímána jako subjektivní, individuální duchovní život jedince bez příslušnosti k jakékoliv institucionálně zakotvené duchovní tradici a tím na rozdíl od religiozity vyvolává kladné hodnocení.¹⁵ Zatímco religiozita zahrnuje jak náboženské prožívání, tak i jednání, spiritualita je niterný aspekt religiozity, který vstupuje do popředí, vztahuje-li se člověk k božským bytostem, zejména v molitbě, meditaci. V centru pozornosti může být i vlastní mysl, nitro.¹⁶ Pravou religiozitu spojuje Viktor E. Frankl¹⁷, stejně jako lásku, se skutečnou intimitou. Uvádí, že pro daného jedince je tím „*nejvnitřnějším*“ a právě pro svou pravost je tento intimní náboženský prožitek skrýván. Religiozita je tedy

¹² Sokol, J., *Člověk a náboženství: Proměny vztahu člověka k posvátnu*, Praha: Portál, 2004, s. 74.

¹³ Tamtéž, s. 71.

¹⁴ Vojtíšek, Z., Dušek, P., Motl, J., *Spiritualita v pomáhajících profesích*, Praha: Portál, 2012, s. 10.

¹⁵ Pavelková, M., *Vliv spirituality na postoje ke smrti: diplomová práce*, Praha: Univerzita Karlova v Praze, Fakulta Pedagogická, Katedra psychologie, 2013, s. 10.

¹⁶ Říčan, P., *Psychologie náboženství*, Praha: Portál, 2002, s. 43.

¹⁷ Frankl, Viktor Emil, *Psychoterapie a náboženství: Hledání nejvyššího smyslu*, Brno: Cesta, 2007, s. 29.

ve Franklově pojetí chápána jako niterné náboženské prožívání člověka. V jeho pojetí se též setkáváme s pojmem „*neuvědomovaná religiozita*“. Navazuje tak na S. Freuda¹⁸ a jeho pudové pojetí nevědomí a rozšiřuje termín religiozita o duchovní složku, duchovní tedy může být jak vědomé, tak nevědomé. Zatímco u C. G. Junga¹⁹ je neuvědomovaná religiozita vázána na náboženské archetypy kolektivního nevědomí, a je tedy méně než osobní rozhodnutí člověka.²⁰ Abraham Maslow umísťuje ve své pyramidě potřeb na nejvyšší místo „*potřebu transcendence*“, tedy potřebu přesahu a hlubokého prožití sounáležitosti, tj. skutečnosti že člověk je součástí většího celku.²¹

1.2 Víra

Víra je důvěra a závazek vůči božské bytosti nebo náboženskému učení. Slovo též označuje soubor náboženských přesvědčení, víru předávanou věřícím.²² Náboženská víra bývá zpravidla vyjádřena příslušností k určitému společenství, konfesi. Poskytuje jedinci nejen duchovní hodnoty, ale i sociální zakotvení dané příslušností ve skupině, která slouží jako opora jeho identity. Společenství umožňuje vyjádřit svůj vztah k transcendentnu formou obřadu, rituálu a umožňujete jedinci sdílet určité prožitky a zkušenosti s jinými lidmi. Potřeba seberealizace a potvrzení vlastního významu může být saturována nabídkou možnosti rozšířit svůj psychický potenciál, lépe využít svých schopností.²³

Mnoho autorů zmiňuje pojem víra ve spojitosti s léčivým vlivem duševních stavů na tělesné nemoci, zvládnání zátěžových situací a celkovým pozitivněji naladěným životním zaměřením. Již v Bibli v Novém zákoně se můžeme setkat s laděným obrazným připodobněním víry: „*Tvá víra tě uzdravila.*“ (L 18,35–42)²⁴ Schopnost zvládat stres je považována za jednu z nejvýraznějších známek duševního zdraví. Christopher G. Ellison²⁵

¹⁸ Tamtéž, s. 13.

¹⁹ Frankl, Viktor Emil, *Psychoterapie a náboženství: Hledání nejvyššího smyslu*, Brno: Cesta, 2007, s. 40.

²⁰ Viz níže kap. 2.3 *Pojetí konverze a náboženství z hlediska hlubinné psychologie*, s. 33.

²¹ Vojtíšek, Z., Dušek, P., Motl, J., *Spiritualita v pomáhajících profesích*, Praha: Portál, 2012, s. 13.

²² Partridge, Ch., *Lexikon světových náboženství*, Praha: Slovart, 2006, s. 481.

²³ Vágnerová, M., *Psychopatologie pro pomáhající profese*, Praha: Portál, 2008, s. 705.

²⁴ *Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona*, Praha: Česká Biblická společnost, 2001, s. 1340.

²⁵ Christopher G. Ellison in: Křivohlavý, J., *Psychologie zdraví*, Praha: Portál, 2009, s. 77.

uvádí, že lidé, u nichž je možno se setkat s hlubším náboženským přesvědčením, vykazují vyšší míru spokojenosti se životem, vyšší kvalitu života, vyšší míru osobního štěstí a podstatně menší negativní důsledky. Shelley Elizabeth Taylorová shrnuje vztah mezi stresem a vírou slovy: „*Náboženství je třeba chápat nejen jako smysluplnou součást života. Může mít i zcela reálný kladný vliv na zdraví a na duševní zdraví.*“²⁶ Kenneth I. Pergament²⁷ rozlišuje tři druhy cest, kterými se ubírá náboženská víra při zvládnání životních zátěžových situací. Jsou jimi *odevzdání se* s důvěrou do rukou vyšší moci, dále *sebeřízení* – využití svobody, která byla člověku dána a odpovědného zacházení s danými možnostmi. Na třetím místě zmiňuje *spolupráci* ve smyslu kooperace člověka s Bohem při řešení problému. V teorii E. Eriksona sociálně-kulturního morálního vývoje, obsahující osm stádií, je poslední stádium ctností, jež má dozrát jako víra.²⁸

V židovství a křesťanství se náboženství obrací od daného a minulého k budoucí naději, k zaslíbení a konečné záchraně či spáse. Vzniká tak nový prvek víry v užším slova smyslu jako *naděje* a očekávání něčeho úplně nového, co teprve přijde. Tento prvek je pro Evropana tak samozřejmý, že snadno ztotožňuje „víru“ s náboženstvím.²⁹

1.3 Křesťanství

Křesťanská víra stojí na uctívání *Ježíše Krista* jako *Božího Syna* a jedinečného Božího zjevení lidskému pokolení. Téměř vše, co o jeho životě víme, pochází ze čtyř vyprávění tzv. evangelií, jež se nacházejí v Novém zákoně posvátného spisu nazývaným *Bible*. Bible je také označována za „*Slovo Boží*“. Je považována za „*Boží vnuknutí*“, tedy pochází od samotného Boha, jenž skrze autory Bible hovoří slovem Božím k lidu. Z teoretického hlediska je Bible autoritou, která určuje jednání křesťanů a též utváří jejich přesvědčení.³⁰

²⁶ Shelley Elizabeth Taylorová in: Křivohlavý, J., *Psychologie zdraví*, Praha: Portál, 2009, s. 77.

²⁷ Kenneth I. Pergament in: Křivohlavý, J., *Psychologie zdraví*, Praha: Portál, 2009, s. 91.

²⁸ Říčan, P., *Psychologie náboženství*, Praha: Portál, 2002, s. 280.

²⁹ Sokol, J., *Člověk a náboženství: Proměny vztahu člověka k posvátnu*, Praha: Portál, 2004, s. 69.

³⁰ Richard France, *Křesťanství: Posvátné spisy*. In: Partridge, Ch., *Lexikon světových náboženství*, Praha, Slovart, 2006, s. 326–327.

*Lexikon světových náboženství*³¹ čerpá následující reálie o životě Ježíše Krista právě z tohoto posvátného spisu. Ježíš se narodil mezi lety 6 a 4 před naším letopočtem v Betlémě v Judském království krále Davida zbožnému židovskému páru Marii a Josefovi. Vyrůstal v Nazaretu v Galileji, kde také strávil většinu svého života. Židé byli podmaněný národ, jemuž vládl místní král dosazený římským císařem. Židé již dlouho doufali v „den Pána“, kdy Bůh zachrání svůj lid. Existovaly různé formy víry v „Mesiáše“, ve Spasitele, jehož Bůh sešle. Tyto naděje dosáhly vrcholu v Ježíšových dobách.

Jeden z neznámějších příběhů o Ježíšově narození, kterak pastýři navštěvují dítě narozené v jesličkách na slámě, popisuje evangelista Lukáš. Též ostatní evangelia zmiňují Ježíšovo neobyčejné zrození. Andělé jej prohlásili za zaslíbeného Spasitele a Ježíš nebyl počat lidmi, ale narodil se z moci Boží. Spojení pozemské chudoby a zázračného zrození je pro novozákonní líčení typické – Ježíš je skutečný člověk, ale je také Boží syn. Ve třiceti letech byl pokřtěn v řece Jordánu prorokem nazývaným Jan Křtitel. Díky jeho vlivu začal veřejně působit a vyzýval tak Izrael k návratu k Bohu. Evangelia shrnují Ježíšovo působení, jeho kázání, učení a uzdravování. Spolu s nejbližšími učedníky si Ježíš osvojil potulný způsob života závislý na milodarech a nabídnutém přístřeší. Evangelia popisují, že od počátku svého veřejného působení byl Ježíš znám jako léčitel mnoha nemocí a postižení, obvykle pouhým slovem a dotykem. Ježíš ve svých postojích odmítal uznávat jakékoliv bariéry, které lidi ve společnosti navzájem dělily. Prohlašoval, že na rituální očištění nezáleží tolik jako na čistotě srdce. Prosazoval hlubší a náročnější etiku. S naprostou sebejistotou předkládal Boží vůli, čímž přetl tradici rozvíjenou po staletí. Dostal se do konfliktu s Písmem a s farizeji, jejichž necitelný právní dogmatismus odsuzoval. Zrada Jidáše, jednoho z dvanácti učedníků, vedla k zatčení Ježíše. Podle židovského zákona byl obviněn z rouhání, protože se prohlašoval za Mesiáše, Božího Syna. Byl vydán rozsudek smrti a Ježíš byl shledán vinným ze vzpoury a odsouzen jako politický rebel, „král židovský“. Rozsudek smrti byl vykonán ukřižováním, jež byl Římany vyhrazen otrokům a vzbouřencům. Ježíšovi stoupenci získali jeho tělo a pohřbili je do blízké hrobky.³² Krucifix (Ježíš na kříži) a samotný kříž se tak staly symbolem křesťanství.

³¹ Richard France, *Křesťanství: Ježíš*. In: Partridge, Ch., *Lexikon světových náboženství*, Praha: Slovart, 2006, s. 317–323.

³² Tamtéž.

Tato forma latinského kříže se později promítá i do půdorysu většiny velkých evropských křesťanských kostelů a katedrál.³³

Tři dny po ukřižování zjistili učedníci, že hrobka je prázdná. Zmrtvýchvstání Ježíše Krista je též základem přesvědčení o jeho božské přirozenosti a též začátkem vlastní křesťanské víry.³⁴ Ježíš byl Boží Syn, který „*sestoupil*“ do světa v lidské podobě a pak znovu „*vystoupil*“, aby byl spolu s Bohem. Ježíš sdílí status Otce a Ducha svatého. Křesťané v něj nejen věří, ale jsou mu povinováni oddaností. Křesťané, kteří uvěří v Krista, začínají nový život, který chápou jako následování života Ježíše. Umírají svému starému způsobu života a povstávají z mrtvých k novému, božsky inspirovanému životu. Duch svatý působí v životě každého křesťana, podporuje jeho lásku a osvobození od hříchu. Evangelia uvádějí, že čtyřicet dní po zmrtvýchvstání učedníci Ježíše potkávali v nejrůznějších situacích. Ježíš jim ve svých zjeveních znovu popisoval smysl svého života a smrti a úkol, který jim svěřil. „*Pak je opustil a učedníci začali kázat světu, že Ježíš, jenž zvítězil nad smrtí, byl pán a Spasitel.*“³⁵ Petr, vůdce dvanácti apoštolů, oslovil zástupy lidí a vyzval je, aby se nechali na paměť Ježíše Krista, očekávaného Mesiáše pokřtít. Tisíce lidí tak uposlechlo a zrození této křesťanské církve se začalo šířit z Jeruzaléma dál a mělo obrovský vliv i na celosvětové dějiny, stejně tak i dějiny umění. Církví je nazývána jakákoliv skupina křesťanů, která se schází pravidelně na nějakém určitém místě, v tomto případě nejčastěji v kostelích. Křesťané se setkávají v kostelích na obřadech zvaných mše ke společnému uctívání Boha, společnému učení a oslavě víry.³⁶

Ježíšova smrt byla prostředkem smazání hříchů a tuto oběť poskytl sám Bůh, čímž hříšníkům prokázal svou lásku. Skrze Ježíšovu smrt je Bůh usmířen a lidé zbaveni strachu z trestu. Novozákonní *Skutky apoštolů* uvádějí, že již raná církev začala s pravidelným rytmem křesťanské bohoslužby. Edikt milánský císaře Konstantina z roku 313 uznal křesťanství nejen jako „*legální náboženství*“, ale ustanovil ho i oficiálním náboženstvím Římské říše. Císař Konstantin I. tak oficiálně ukončil pronásledování křesťanů a podnítil budování církve a následně přispěl k jejímu sblížení se státem, což mělo za následek využití

³³ Gibson, C., *Symboly a jejich významy: Klíč k výkladu motivů a znaků v umění*, Praha: Slovart, 2010, s. 196.

³⁴ Stubhann, M., *Encyklopedie Bible: A–L*, Bratislava: GEMINI, 1992, s. 323.

³⁵ Richard France, *Křesťanství: Ježíš*. In: Partridge, Ch., *Lexikon světových náboženství*, Praha: Slovart, 2006, s. 322.

³⁶ Allan, J., Butterworth, J., Langleyová, M., *Víry a vyznání: Náboženství, sekty, paranormální jevy*, Praha: Slovart, 1994, s. 58.

původně pohanských svátků ke křesťanským účelům. Církevní organizace také začala napodobovat civilní struktury.³⁷ Od této doby být křesťanem se stalo společensky výhodné, proto přijetí křesťanství mohlo mít politický i společenský motiv. Je tedy sporné mluvit o konverzi, předpokládáme-li, že tato má vést ke změně osobnosti a ke změně postoje ke světu. Od konce 4. století nelze tedy automaticky považovat samotný křest za důkaz osobního obrácení.³⁸

„Křesťanství není nic abstraktního nebo teoretického, ani idea, ideologie, nějaký „ismus“ nebo pouhý světový názor či (snad ušlechtilý) způsob života, ale něco velmi konkrétního a osobního – a zároveň společenský proces.“³⁹

1.3.1 Katolictví

Římskokatolická církev čítající dnes kolem 960 miliónů lidí je největším křesťanským seskupením. Římští katolíci či jen „*katolíci*“ jsou přímými potomky římskokatolické církve středověku. Tato církevní větev byla ustanovena v důsledku velkého schizmatu mezi *východní ortodoxní řecko-katolickou církví* a *západní římsko-katolickou církví* v roce 1054. Východní ortodoxní církve zůstaly v mnoha ohledech nejbliže duchu 4. a 5. století, nikdy nezažily reformaci.⁴⁰ Katolíci uznávají primát a autoritu svrchovaného papeže, římského biskupa, tradičně chápaného jako Kristův zástupce na zemi a jako zástupce sv. Petra. Pokud papež hovoří s plnou autoritou (*ex cathedra*) a stanovuje záležitosti víry a morálky, je neomylný a jeho slova zavazují všechny katolíky. Spolu s ortodoxními církvemi uznávají římské katolíci sedm svátostí: křest, biřmování, sňatek, svěcení, pokání (svátost smíření), poslední pomazání (posvěcení umírajícího), a v jádru systému svátostí, svátost

³⁷ Alister Mcgrath, *Křesťanství: Historický přehled*. In: Partridge, Ch., *Lexikon světových náboženství*, Praha: Slovart, 2006, s. 311.

³⁸ Kaplánek, M., *Rozhodnutí mladého člověka nechat se pokřtít v katolické církvi: Reflexe změny náboženského vyznání*. In: Hanuš, J., Noble, I. (eds.), *Konverze a konvertité: Sborník mezioborového semináře o problematice náboženského obrácení*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2009, s. 87.

³⁹ Stubhann, M., *Encyklopedie Bible: A–L*, Bratislava: GEMINI, 1992, s. 323.

⁴⁰ Michael Sadgrove, *Křesťanství: Rozvětvení církve*. In: Partridge, Ch., *Lexikon světových náboženství*, Praha: Slovart, 2006, s. 324.

eucharistie (přijímání). Zejména v rozvojových zemích římské katolice podporují utlačované a obecně spravedlnost a mír.⁴¹ Téměř denní součástí jejich bohoslužby je tzv. eucharistie (svátost oltářní), svaté přijímání či večeře Páně.⁴² Katolická církev žije z kontinuální dějinné tradice víry a praxe, od časů apoštolů až do dnešních dnů. Jak zmiňuje Prokop Remeš, ze sociologického hlediska je v tomto ohledu pro dnešní sekularizovanou společnost naprosto nenahraditelná. Katolická církev utváří vědomí přináležitosti do přesně určeného kulturně historického rámce, v němž žijeme, do něhož jsme se narodili.⁴³

1.3.2 Příběh jako mýtus, pohádka a rituál

Mýtus je vyprávění o stvoření, které často líčí, jak něco vzniklo či začalo být. Mytickými postavami jsou nadpřirozené bytosti, které svou tvořivou aktivitou odhalují posvátnost nebo „*nadpřirozenost*“. Mýtus se považuje za posvátný příběh, jelikož se neustále vztahuje ke skutečnosti. Líčí gesta nadpřirozených bytostí a vyjevování jejich posvátné moci a tak se stává příkladným vzorem všech významných lidských činností doprovázející nezbytnou část lidské civilizace.⁴⁴ Mýty mají přimět naše lidství k odpovědi. Závisí na kultuře, ve které je objevujeme, vždy však mají stejnou funkci: zdůraznit životně důležité otázky a hodnoty v životě té které společnosti. Často představují nejhlubší otázky jako například, co je život a smrt, jak vzniklo lidstvo a co znamená život, jak bychom se měli chovat coby občané, rolníci apod.⁴⁵

Příběhy, které jsou nám vyprávěny, organizují naše poznávání světa. To platí již v dětství o pohádkách, později o mýtech a historických příbězích, jež nás do sebe „*vtahují*“ svou archetypickou silou a dávají našemu životu smysl. Pomáhají nalézat a budovat naši

⁴¹ Tamtéž.

⁴² Allan, J., Butterworth, J., Langleyová, M., *Víry a vyznání: Náboženství, sekty, paranormální jevy*, Praha: Slovart, 1994, s. 58.

⁴³ Remeš, P., Konvertita + společenství: Rovnice o dvou neznámých. *Katolický týdeník*, 1997, 8(35). *Příl. Perspektivy*, č. 8, s. 8.

⁴⁴ Eliade, M., *Mýtus a skutečnost*, Praha: OIKOYMENH, 2011, s. 11.

⁴⁵ Douglas Davies, *Mýty a symboly*. In: Partridge, Ch., *Lexikon světových náboženství*, Praha: Slovart, 2006, s. 20.

osobní, národní i obecně lidskou identitu. Toto poslání mají například biblické příběhy.⁴⁶ Stejně tak i sen tak i mýtus nabízí příběh odehrávající se v prostoru a čase. V symbolickém jazyce vyjadřuje příběh religiózní a filozofické ideje, zkušenosti duše, ve kterých spočívá pravý význam mýtu.⁴⁷ Sigmund Freud svým výkladem snů položil základy k částečnému porozumění symbolickému jazyku, jelikož v něm spatřoval výraz iracionálních a antisociálních impulzů, namísto moudrosti minulých dob.⁴⁸

Mircea Eliade⁴⁹ porovnává ve své knize pojetí mýtu a pohádky. V pohádkách nikdy nenajdeme přesnou připomínku nějakého kulturního stádia, jelikož se v nich kultura a historie navzájem prolíná. Jedině iniciační schéma a příkladné chování, které lze prožívat v mnoha kulturách a dějinných událostech, v pohádkách přetrvává. Až jungiánský pojem archetypu jako struktury kolektivního nevědomí připomíná, že pohádka není bezprostřední a spontánní výtvar nevědomí (jako je například sen), ale především druh „*literární formy*“. Pohádka se na rozdíl od mytického světa odpoutává a emancipuje od bohů, přesněji řečeno se schovává v jiných postavách ochránců, nepřátel a společníků hrdiny. Tím je vyloučena přítomnost problematična a svět v pohádkách se tak stává jednoduchý, přehledný a vždy se šťastným koncem.⁵⁰

To, co se dnes nazývá „*iniciací*“, bytostně souvisí s lidskou situací. Veškerá existence se stává z nepřetržitého sledu zkoušek, původně náboženských prožitků.⁵¹ Společnost sama vytyčuje určité předěly. Například nábožensky definované jako je přechod z jednoho stadia do druhého, křesťanský křest, který je charakterizován silným prožitkem tohoto přechodu. V důsledku sekularizace jsou však tyto předěly bohužel málo významné. Příslušné rituály buď úplně chybí, nebo jim není v důsledku oslabení smyslu pro posvátno přikládán patřičný význam. Dnes se klade důraz spíše na sociální předěly jako je vstup do školy, zaměstnání, rodina a důchod. Dříve byla tato životní stadia radikálně oddělena a jejich prožitkový charakter měl zásadní vliv na způsob života, kdy se jedinec například připravoval na přechod z dětství do dospělosti.⁵²

⁴⁶ Řičan, P., *Psychologie náboženství*, Praha: Portál, 2002, s. 127.

⁴⁷ Fromm, E., *Mýtus, sen a rituál*, Praha: Aurora, 1999, s. 162.

⁴⁸ Tamtéž, s. 163.

⁴⁹ Eliade, M., *Mýtus a skutečnost*, Praha: OIKOYMENH, 2011, s. 140.

⁵⁰ Tamtéž, s. 142.

⁵¹ Tamtéž, s. 145.

⁵² Řičan, P., *Psychologie náboženství*, Praha: Portál, 2002, s. 165.

Naproti tomu je náboženský rituál vzorové, formální a symbolické chování zpravidla odkazující k božským či transcendentním bytostem nebo i k předkům, které účastníci rituálu vyvolávají, usmiřují, krmí (darem nebo obětí). Konají pro ně pobožnosti nebo s nimi jinak komunikují. Rituály jsou pokusem ztvárnit a řešit základní témata lidské existence, jako jsou kontinuita a stabilita, růst a úrodnost, smrtelnost a nesmrtelnost, respektive transcendenci. Při rituálu se používají symboly, které mají společenskou a osobní dimenzi. Umožňují jedincům sdílet obecná přesvědčení, která samy vyjadřují, a zároveň jim ponechávají svobodu, aby symboly naplňovali osobním významem.⁵³ Jsou to posvátné předměty, které stupňují intenzitu prožitku a předávají ideologická sdělení týkající se přirozenosti jednotlivce, společnosti a kosmu. Rituály hrají v lidské kultuře zásadní úlohu a lze jich použít k ovládnutí jedinců i skupin, k stabilizaci i rozvratu nebo zastrášení.⁵⁴

1.4 Ateismus

V biblickém slova smyslu je pohan ten, kdo nepatří k spasenému národu, kdo je mimo společenství, které je založeno Bohem.⁵⁵

William James píše, že náboženskou povahu lze přiznat za určitých okolností i ateismu: „...ušlechtilé ateistické zanícení [...] z hlediska psychologického nelze dost dobře rozeznat od zanícení náboženského.“⁵⁶ Mircea Eliade⁵⁷ uvádí, že moderní člověk ztratil smysl pro posvátno. Dle něj již minulé kultury znaly nenáboženského člověka, ale teprve v západních moderních společnostech se nenáboženský člověk plně rozvinul. Faktorů prožitkově oslabujících náboženství vidí psycholog Mircea Eliade v moderním způsobu života několik. Například ztrátu bezprostředního kontaktu s přírodou, skrývání smrti a nemoci za zdmi institucí, všeobecnou přesycenost atraktivními podněty, nedostatek ticha a samoty,

⁵³ Douglas Davies, *Mýty a symboly*. In: Partridge, Ch., *Lexikon světových náboženství*, Praha: Slovart, 2006, s. 20.

⁵⁴ Fiona Bowie, *Rituál a představení*. In: Partridge, Ch., *Lexikon světových náboženství*, Praha: Slovart, 2006, s. 32.

⁵⁵ Stubhann, M., *Encyklopedie Bible: M–Ž*, Bratislava: GEMINI, 1992, s. 491.

⁵⁶ James, W., *The varieties of religion experience: A Study In Human Nature, Being the Gifford lectures on Natural Religion Delivered at Edinburgh 1901–1902*, London: Longhams, Green & Co, 1902, s. 49. Dostupné z: <<http://www.pinkmonkey.com/dl/library1/book1126.pdf>>

⁵⁷ Mircea Eliade in: Říčan, P., *Psychologie náboženství*, Praha: Portál, 2002, s. 23.

růst komfortu a též možnost působení na vlastní tělo i duši plastickou chirurgií, anaboliky, psychofarmaky a psychotropními látkami. Také hovoří o nenáboženském člověku jako o díle člověka náboženského, kdy profánní člověk nese stopy chování člověka náboženského, avšak zbavené náboženského významu.

V České republice se můžeme setkat s pojmem „lidový ateismus“, tzv. nereflektovaným přijetím skeptického nebo nevšímavého postoje vůči všemu náboženskému.⁵⁸

Kai Nielsen⁵⁹ se v anglickém textu *Atheism and Philosophy* zabývá jazykově filozofickým rozbořením ateismu, kterým se snaží uvést do problematiky jeho definice. Tento termín vysvětluje skrz přiblížení se pojmu Bůh. Ve filozofickém rozboru se tak Nielsen dostává k otázce dokazatelnosti Boha, z níž odvozuje zdánlivě paradoxní závěr. Tedy že nemožnost důkazu Boha by mohla být důvodem pro víru v něj, ale na základě své nevíry ateista podporuje tvrzení opačné, kde je nemožnost důkazu, není Bůh. Nielsen sám uvádí a popisuje křehkost následující definice, že ateismus odmítá veškerou víru ve „*spirituální existence*“. Někdy je ateismus také viděn ve zjednodušené definici, a to popření Boha či bohů. Jestliže je víra definována termínem víry ve spirituální existence, pak je ateismus odmítnutím veškeré náboženské víry. V předchozích definicích předpokládá popření Boha za podmínky nutnosti víry v jeho nepravost. Na závěr svého textu se uchyluje k širšímu pojetí ateismu. Ateista je ten, kdo zamítá Boha, ale záleží na tom, jak je slovo Bůh koncipováno. Zmiňuje se o antropomorfním a neatropomorfním Bohu, ale zavrhuje obě varianty jako nesrozumitelné a postrádající smysl. Nakonec se uchyluje k odmítnutí víry v Boha, pojatého současnými moderními teology a filozofy. Koncept boha v otázce je dle nich takový, že pouze maskuje ateistickou podstatu. Například Bůh je jiné jméno pro lásku či jednoduše symbolický termín pro morální ideály.⁶⁰

⁵⁸ Kaplánek M., *Rozhodnutí mladého člověka nechat se pokřtít v katolické církvi: Reflexe změny náboženského vyznání*. In: Hanuš, J., Noble, I. (eds.), *Konverze a konvertité: Sborník mezioborového semináře o problematice náboženského obrácení*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2009, s. 82.

⁵⁹ Nielsen, K., *Atheism and Philosophy*, Amherst, New York: Prometheus Books, 2005.
Dostupné z: <<http://lib.freescienceengineering.org/view.php?id=418256>>

⁶⁰ Tamtéž.

V návaznosti na Kaie Nielsena a definici náboženství Jana Hellera⁶¹, kdy náboženstvím můžeme nazývat i osobní víru jedince, se uchyluji k pracovní definici ateismu, která odmítá jakoukoliv náboženskou víru, v našem případě víru v křesťanského Boha, a popírá jeho existenci a možnost poznání.

⁶¹ Viz kap. 1 *Pojetí náboženství* ve 2. části, s. 9.

2 VYBRANÉ KAPITOLY Z PSYCHOLOGIE NÁBOŽENSTVÍ

Psychologie náboženství je vědou o vztahu náboženských projevů k psychologickým projevům a procesům, které se vztahují k nějakému druhu nadsmyslové nebo metafyzické skutečnosti. Nils G. Holm⁶² mezi ně řadí různé manifestace náboženství v lidském životě. Jsou jimi *názory* zahrnující snahu porozumět věcem a hledat v životě smysl, jež se na náboženské úrovni projevují tvorbou mýtů, legend, představ o Bohu a teologických systémů. Dále jsou to *způsoby chování*, jimiž jsou rituály a kultovní zvyklosti, které mohou být individuálního či kolektivního charakteru, jako je modlitba, meditace, mystický obřad a procesí. Jako třetí uvádí Holm⁶³ *zážitky*, které tvoří vnitřní individuální pole zkušenosti každého jedince – citový život. Pavel Říčan⁶⁴ rozšiřuje tento souhrn projevů o *objekty* vzniklé náboženským jednáním nebo vzniklé pro potřeby tohoto jednání. Jsou jimi chrámy, sakrální umění, posvátné spisy a kultické objekty.

V centru zájmu psychologie náboženství je náboženské prožívání, na něž lze usuzovat z výpovědí zkoumaných osob založených na jejich introspekci a ze spektra jevů, jež můžeme považovat za vnější projevy náboženského prožívání.⁶⁵ „*Náboženské prožívání je vždy sociálně podmíněno členstvím subjektu v různých skupinách, počínaje dyádou matka-dítě nebo věřící-guru, přes rodinu až po společnost jako celek.*“⁶⁶ Nejbližší sociální vztahy, vztahy k rodičům, formují osobnost hluboce a trvale, zejména po celé dětství, přičemž toto formování má svá zákonitá stádia. Pro psychologii náboženství jsou vztahy k rodičům důležité zejména proto, že otcovství a mateřství patří k základním metaforám božství a na osobní zkušenosti s rodiči záleží, jakou prožitkovou kvalitu tyto metafory pro daného jedince získají. Od vztahů k rodičům jsou odvozeny vztahy k učitelům a k dalším lidem, v nichž nalezneme celoživotní vzor. Sourozenecký vztah je základní metaforou zvláštní vztahové kvality náboženského bratrství či sesterství.⁶⁷ Fiona Bowie na příkladě beduinů

⁶² Holm, Nils G., *Úvod do psychologie náboženství*, Praha: Portál, 1998, s. 9.

⁶³ Tamtéž.

⁶⁴ Říčan, P., *Psychologie náboženství*, Praha: Portál, 2002, s. 42.

⁶⁵ Tamtéž, s. 43.

⁶⁶ Tamtéž, s. 52.

⁶⁷ Tamtéž, s. 168.

ukazuje pojetí Boha těchto kočovných národů jako otce a také uvádí, že k popisu svého vztahu k Bohu používají rodinné a pastýřské obrazy.⁶⁸

Období dospělosti bývá někdy charakterizováno tím, že vlastní osoba jako životní téma ustupuje do pozadí a s involucí znovu sílí zájem o vlastní tělo, které vyžaduje zvýšenou péči a budí obavy. Vyrovnání se s úbytkem sil, duševní pružností a tělesnou atraktivitou je pak spojeno s další přestavbou Já, náročnou a často bolestnou. Řešením se někdy stává zvýšený zájem o posmrtný život tedy „...že člověk se opakovaně rodí – a ovšem také v křesťanské naději na věčný život“.⁶⁹ V této souvislosti uvádí Heinz Kohut⁷⁰ pojem narcismus jako hluboce zakotvený pozitivní vztah k sobě samému, který má své primitivní dětské formy, ale i dospělé ušlechtilější – k nim patří především úcta k sobě samému jako k lidské bytosti, křesťanské úcty k sobě jako k Božímu stvoření či k tělu jako ke chrámu Ducha, případně naděje na přislíbený podíl na slávě Beránkově. Právě identifikace s trpícím Kristem, v níž věřící opouští infantilní grandiózní Já, je rozhodujícím krokem k dospělosti.

Schopnost náboženského prožívání je individuálně rozdílná. Robert A. Emmons⁷¹ tuto schopnost nazývá termínem „*spirituální inteligence*“, kterou dělí to pěti složek: „*schopnost otevřít se transcendenci, schopnost mystického prožívání, smysl pro posvátno, schopnost využít duchovní dimenzi při řešení běžných problémů a schopnost jednat v souladu s duchovním ideálem*“. Většina lidí disponující k vnitřnímu duchovnímu prožívání si nevytváří náboženské představy sama, ale přejímá je od svého okolí. Náboženství může člověka ovlivnit v pozitivním smyslu, kdy dává jeho životu novou dimenzi, která představuje stabilní rámec přesahující materiální svět a harmonizující jeho psychiku, obecný smysl života i jeho směřování. Lze říci, že stabilizuje, nejen život jedince, ale i celé společnosti tak, že garantuje platnost mravních norem a poskytuje určitý řád. Náboženství může mít i negativní charakter, může být zneužito. Typická je netolerance a nenávisť pro jinak smýšlející skupiny, které manipulují a deformují život svých členů. Často bývají označovány za sekty.⁷²

Potřebu náboženské zkušenosti řadí mnoho autorů mezi základní psychické potřeby každého člověka. Pocit, který by přinesl silný prožitek a jistotu řádu, nadřazeného nejistotě

⁶⁸ Fiona Bowie, *Antropologie náboženství*. In: Partridge, Ch., *Lexikon světových náboženství*, Praha: Slovart, 2006, s. 19.

⁶⁹ Říčan, P., *Psychologie náboženství*, Praha: Portál, 2002, s. 170.

⁷⁰ Tamtéž., s. 200.

⁷¹ Vágnerová, M., *Psychopatologie pro pomáhající profese*, Praha: Portál, 2008, s. 696.

⁷² Tamtéž.

běžného života, se projevuje u mnoha lidí.⁷³ Dle Edwarda O. Wilsona je sklon k duchovnímu životu, respektive potřeba přesahu vlastní existence a platnosti vyšších norem, považována za jednu z vrozených dispozic člověka.⁷⁴

Vývojovou podmíněnost potřeby duchovní orientace posilují existenciální motivy, které nabývají na významu v určitých vývojových fázích. Zejména v adolescenci, ale i v dalších obdobích, kdy dochází k bilancování, které by mělo vést k zásadnější proměně, např. ve fázi krize středního věku nebo ve stáří. Nejčastěji jde o potřebu smyslu života, potřebu absolutně platných morálních pravidel, potřebu přesahu vlastního života. Marie Vágnerová uvádí, že potřeba duchovní orientace ve středním věku souvisí se změnou životních rolí i možnou krizí identity, jak uvádí i Erik Erikson⁷⁵ ve svých vývojových fázích života. Též Pavel Říčan⁷⁶ používá pojem *psychospirituální krize*, jenž chápe jako jednu ze zákonitých forem psychického a duchovního vývoje. Podobu vleklejší a akutnější krize mívá konverze i odpadnutí od víry (negativní konverze), ale také zápas s pochybnostmi, ze kterého víra vyjde upevněna. V této vývojové fázi se lidé častěji obrací k sebereflexi, odmítají stereotyp a prožitkovou chudost svého života. Snaží se naposledy zažít něco autentického. Mezi důležitými faktory může být i očekávání blížícího se stárnutí, vyrovnání se ztracenými šancemi, osamělost, pocity prázdnoty a nedostatku smyslu života. Příklon k duchovní orientaci či posílení spirituálního zaměření ve stáří je dán převážně ztrátou mnoha dříve dostupných zdrojů uspokojení a vědomím vlastní smrtelnosti. „*Základem je potřeba přesahu přítomnosti, získání něčeho trvalého, jistého a nezpochybnitelného aktuálními výkyvy, co by mohlo sloužit jako životní opora.*“⁷⁷ Motivace vstupu do náboženské skupiny může vyplývat z osobnostního zaměření jedince a též může být projevem potřeby něco získat, rozšířit své zkušenosti a možnosti, ale i projevem úniku od neuspokojivé reality.⁷⁸ Jednotlivá náboženství akcentují jednotlivé aspekty, které mohou saturovat různé psychické potřeby jedince, každý volí takový směr, jenž mu nabízí to, co je pro něj osobně významné – křesťanství přichází s nabídkou lásky jako

⁷³ Vágnerová, M., *Psychopatologie pro pomáhající profese*, Praha: Portál, 2008, s. 696.

⁷⁴ Edward O. Wilson in: Vágnerová, M., *Psychopatologie pro pomáhající profese*, Praha: Portál, 2008, s. 696.

⁷⁵ Erik Erikson in: Nakonečný, M. *Encyklopedie obecné psychologie*, Praha: Academia, 1998, s. 157.

⁷⁶ Říčan, P., *Psychologie náboženství*, Praha: Portál, 2002, s. 166.

⁷⁷ Vágnerová, M., *Psychopatologie pro pomáhající profese*, Praha: Portál, 2008, s. 703.

⁷⁸ Tamtéž, s. 702.

nejvyšší hodnoty lidského života. Klade důraz na možnost být milován, na pozitivní vztah ke světu, k ostatním lidem a na lásku k Bohu.⁷⁹

Zvýšená potřeba jistoty a řádu bývá často reakcí na nezvládnutí vlastní svobody, která se jeví jako ohrožující, a též na selhání v určitých rolích, na kumulaci různých zátěží. Můžeme rozlišovat jistotu *emoční*, která je saturována přijetím určitou skupinou. Dále jistotu *kognitivní*, která uspokojuje jednoznačně platné učení, z něhož vyplývají jasná morální pravidla. Potřeba autority rovněž vyjadřuje nechuť k nejistotě, potřebu být veden, někdy i tendenci zbavit se odpovědnosti za svá rozhodnutí. V náboženství je trvalou a nezpochybnitelnou autoritou Bůh či vůdce skupiny.⁸⁰

V kontextu náboženství se také vyskytuje termín *psychické dispozice*. Jde o ta vymezení osobnostních vlastností, které by odpovídaly náboženskému prožívání. Jean-Marie Abgrall⁸¹ do této kategorie zahrnuje: zvýšenou citlivost, emoční labilitu, sklon k introverzi, k introspektivnímu zaměření a menší důraz na běžné mezilidské vztahy (jejich formálnost a ochuzenost v emočním obsahu).

S přijetím určitého duchovního učení a vstupem do tohoto náboženského společenství člověk mění své sebepojetí. Proměnu identity posiluje změna z hlediska příslušnosti ke skupině – značně podobné chování a též změna vnějších znaků, jako jsou například nošení určitých symbolicky významných předmětů. Dochází tak k eliminaci individuálně typických rysů. M. Vágnerová píše o konverzi jako o velmi důležité události ve vývoji sebepojetí.⁸² Akcentace duševní složky s sebou nese důležitost potřeby čistoty, která se může projevit celkovým potlačením tělesného aspektu, vlastní tělo se pak jeví jako překážka duchovnímu růstu. Člověk se snaží uniknout tělesným prožitkům a potřebám například askezí, půstem, a to i sexuálním.⁸³

⁷⁹ Remeš, P., Náboženská konverze a osobnostní vzorce. *Psychologie dnes*, 2001, 7(9), s. 16–17.

⁸⁰ Vágnerová, M., *Psychopatologie pro pomáhající profese*, Praha: Portál, 2008, s. 704.

⁸¹ Tamtéž, s. 707.

⁸² Tamtéž, s. 712.

⁸³ Tamtéž.

2.1 Konverze

„Náboženská víra nejen formuje člověka, ale souvisí i s jeho potřebami. Každý člověk volí to náboženství, případně tu formu ateismu, které pro sebe zažívá jako nejvíce hodnotné, které nejlépe vyhovují jeho intrapsychickým dispozicím.“⁸⁴

České slovo konverze je odvozené od latinského slova *conversio*, které znamená obrácení, avšak obvykle označuje změnu náboženského smýšlení nebo postoje jednotlivce či skupiny lidí. Tento proces zahrnuje jak vnitřní změnu postojů, tak i vnější změnu, příslušnost k náboženskému společenství. V raném křesťanství byl slovem konvertita označen ten, kdo se obrátil z pohanství ke křesťanství. Dnes v křesťanských zemích je pojem konverze vztahován i na věřící, kteří přešli z jedné křesťanské církve do druhé. Michal Kaplánek⁸⁵ doplňuje další chápání pojmu náboženská konverze o vstup či návrat k jakékoli náboženské orientaci, přechod z jednoho náboženství ke druhému, též přechod v rámci křesťanských církví mezi odlišnými směry v jednom náboženství. Konverzi také pojímá jako radikální změnu života, která nemusí být doprovázena změnou církevní příslušnosti. P. Říčan⁸⁶ rozšiřuje tento pojem a uvádí, že lze mluvit i o konverzi k ateismu, není to však obvyklé.

Dnes již nežijící český římskokatolický teolog, duchovní a vysokoškolský pedagog Josef Hlouch⁸⁷ konstatuje dvojí význam konverze. Poukazuje již na Starý zákon, kde se setkáme s rovinou dogmatickou (obrat k víře v Boha) jdoucí ruku v ruce s rovinou etickou (odvrácení od hříchů). I v Novém zákoně jde podle něj o obrácení člověka k Bohu, který nabízí člověku život ve společenství v Božím království, které vyžaduje morálně asketický aspekt konverze. Spolu s P. Říčanem⁸⁸ se shodují na pojmu konverze jako „*obrácení se*

⁸⁴ Remeš, P., Náboženská konverze a osobnostní vzorce. *Psychologie dnes*, 2001, 7(9), s. 16–17.

⁸⁵ Kaplánek M., *Rozhodnutí mladého člověka nechat se pokřtít v katolické církvi: Reflexe změny náboženského vyznání*. In: Hanuš, J., Noble, I. (eds.). *Konverze a konvertité: Sborník mezioborového semináře o problematice náboženského obrácení*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2009, s. 82.

⁸⁶ Říčan, P., *Psychologie náboženství*, Praha: Portál, 2002, s. 292.

⁸⁷ Josef Hlouch in: Muchová, L., *Některé psychologické aspekty konverze z pohledu náboženského pedagoga*. In: Hanuš, J., Noble, I. (eds.). *Konverze a konvertité: Sborník mezioborového semináře o problematice náboženského obrácení*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2009, s. 70.

⁸⁸ Říčan, P., *Psychologie náboženství*, Praha: Portál, 2002, s. 292.

od hříchu, sobectví či model k pravému Bohu“. Tato změna má subjektivní i prožitkovou stránku, se kterou bývá ztotožňována. Obrácení nastává ve chvíli „kdy se člověk celou svou existencí přikloní k Hospodinu a vezme ho ve všech svých rozhodnutích bezpodmínečně vážně“.⁸⁹ I Ježíš vyzývá veškerým svým kázáním a celou svou činností k integrální změně životní orientace a zavazuje ji příslibem Božího království. Myšlenek a pobídek k obrácení se vyskytuje na mnoha místech v celé Bibli. Obrácení je tedy chápáno jako radikální změna či nový způsob života anebo obrácení k Bohu. „Stát se věřícím“ byl pro křesťany především *čin víry, rozhodnutí pro víru*, které bylo zakotveno ve starozákonní tradici Smlouvy: „*Bůh nabízí člověku svoji smlouvu a přitom od něj požaduje radikální rozhodnutí.*“⁹⁰ Prazáklad této smlouvy mezi Bohem a jeho lidem je obsažen v Abrahámově příběhu, který se stal příkladem konverze. (Gn 12,1–4)⁹¹ Abraham uposlechl Hospodinův požadavek a chystal se obětovat svého syna Izáka, když v tom ho Hospodin zastavil, jelikož Abraham nepochyboval o své víře k Hospodinu, udělal, co mu nakázal a tím zkouška Abrahamovi víry byla dovršena. Bible zmiňuje pohany – bohabojné lidi, kteří se identifikovali s židovstvím, avšak zdráhali se vstoupit do společenství Božího lidu, jelikož zákon císaře Hadriána potrestal každého, kdo nebyl Židem a nechal se obřezat. Pro křesťany byl křest v prvních stoletích *svobodným činem víry*, kdy pojem víra byl téměř totožný s pojmem *obrácení*.⁹² Karl Rahner⁹³ definuje konverzi jako „*nábožensky a mravně dobré rozhodnutí pro Boha*“. A toto rozhodnutí pojímá jako „*fundamentální a celý život zahrnující angažovanost pro Boha, kterou chápe jako směřování, jež člověk nastoupil v konkrétním okamžiku svého života.*“⁹⁴

⁸⁹ Kaplánek M., *Rozhodnutí mladého člověka nechat se pokřtít v katolické církvi: Reflexe změny náboženského vyznání*. In: Hanuš, J., Noble, I. (eds.). *Konverze a konvertité: Sborník mezioborového semináře o problematice náboženského obrácení*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2009, s. 83.

⁹⁰ Tamtéž., s. 84.

⁹¹ *Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona*, Praha: Česká Biblická společnost, 2001, s. 1340.

⁹² Kaplánek M., *Rozhodnutí mladého člověka nechat se pokřtít v katolické církvi: Reflexe změny náboženského vyznání*. In: Hanuš, J., Noble, I. (eds.). *Konverze a konvertité: Sborník mezioborového semináře o problematice náboženského obrácení*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2009, s. 84.

⁹³ Karl Rahner in: Kaplánek, M., *Rozhodnutí mladého člověka nechat se pokřtít v katolické církvi: Reflexe změny náboženského vyznání*. In: Hanuš, J., Noble, I. (eds.). *Konverze a konvertité: Sborník mezioborového semináře o problematice náboženského obrácení*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2009, s. 89.

⁹⁴ Tamtéž.

Jak zmiňuji výše⁹⁵ od konce 4. století uvažujeme o obrácení, jež se týká nejen osobních motivů, ale i politicko-společenských. Ve středověku pak dostává slovo konverze i díky obrácení jednotlivých vládců jiný význam, a to změnu náboženského vyznání či přestup z jedné církve do druhé. Koncem 20. století a začátkem 21. století se v Čechách setkáváme s novým fenoménem obrácení od ateismu k „tradičnímu křesťanství“. Tento fakt přivádí teology k otázce, jak se může stát křesťanem Evropan, který nebyl křesťansky vychován.⁹⁶

„Konverze v křesťanském slova smyslu znamená vždy překročení člověka k hlubšímu prožívání a jednání vůči hodnotám pravdy a vůči etickým hodnotám.“⁹⁷

2.2 Lidské předpoklady, motivace a příčiny náboženské konverze

Hans-Jürgen Fraas⁹⁸, německý teolog a učitel religionistiky, se zabývá změnami v psychické struktuře člověka prodávajícího konverzi, přičemž předpokládá náboženský obsah. Jeho motivy obrácení se vztahují k psychické změně struktury ve vztahu k hodnotám. Za první považuje obrácení související často s vývojovými fázemi života. Na druhém místě spojuje H. J. Fraas obrácení s hraničními zkušenostmi, které otřásají strukturou hodnot. Tento životní průlom může vést člověka zpět k normám, které odkazují na pravdivost staré dobré víry z dětství. Za třetí může obrácení nabízet řešení životních problémů, jež hlubinná psychoanalýza chápe jako obranný mechanismus a ve vyšší formě jako sublimaci. Dle Sigmunda Freuda⁹⁹ je to schopnost, zaměnit cíl původně sexuální za jiný, s ním psychicky příbuzný. Výdej energie zablokovaný v určitém směru si hledá uvolnění a „sublimuje“ do činností nejrůznějšího druhu přinášejících náhradní uspokojení z městnané pudové

⁹⁵ Viz kap. 1.3 *Křesťanství* ve 2. části, s. 15.

⁹⁶ Kaplánek M., *Rozhodnutí mladého člověka nechat se pokřtít v katolické církvi: Reflexe změny f náboženského vyznání*. In: Hanuš, J., Noble, I. (eds.). *Konverze a konvertité: Sborník mezioborového semináře o problematice náboženského obrácení*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2009, s. 88.

⁹⁷ Muchová, L., *Některé psychologické aspekty konverze z pohledu náboženského pedagoga*. In: Hanuš, J., Noble, I. (eds.). *Konverze a konvertité: Sborník mezioborového semináře o problematice náboženského obrácení*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2009, s. 77.

⁹⁸ Hans-Jürgen Fraas in: Muchová, L., *Některé psychologické aspekty konverze z pohledu náboženského pedagoga*. In: Hanuš, J., Noble, I. (eds.). *Konverze a konvertité: Sborník mezioborového semináře o problematice náboženského obrácení*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2009, s. 72.

⁹⁹ Freud, S., *O člověku a kultuře*. Praha: Odeon, 1990, s. 67.

energie, často se hovoří o intelektuálních činnostech.¹⁰⁰ Například dříve obvyklý odchod do kláštera jako odpověď na nešťastnou lásku, kde hodnota lidské lásky byla zaměněna za hodnotu lásky k Bohu nebo se v ní transformovala. H. J. Fraas též bere v potaz obrácení jako výraz zkušenosti, jež je spojena s jedinečným zážitkem naplnění smyslem, který je zažívajícím člověkem interpretován jako „Boží přítomnost“. Hovoří zde o intenzivním prožitku nějaké hodnoty jako motivu obrácení. Jako poslední uvádí obrácení jako závěrečnou fázi dlouhého růstu, v němž se člověk setká s novým náboženským úhlem pohledu. Nejde zde o znejistění dosavadních hodnot a ani o jejich intenzivní prožitek, ale o jejich postupné prohlubování. Proces obrácení je obtížně empiricky uchopitelný a též tedy prokazatelný. Utváří se jako konečná změna na základě niterných dějů a je zakončen novou kvalitou postoje. Jedná se o děj skrytý v nevědomých procesech a odtud se přemísťuje do motivační struktury.¹⁰¹ Jak uvádí literatura, náboženská konverze představuje radikální změnu životní orientace, dochází k přerušení kontinuity vlastní identity i vztahu k okolnímu světu. Jde o zkušenost mimořádného duševního sblížení, jež může být jinak těžko dostupná.¹⁰²

V křesťanské konverzi Radim Palouš¹⁰³ zdůrazňuje především ztrátu osobních jistot, jež v člověku vyvolává spíše pocit bezmoci než pocit moci nad možností vybírat z různých alternativ. A právě tento pocit bezmoci otevírá člověku prostor pro víru.

Na základě českého výzkumu, pod názvem „JUKO 2001“¹⁰⁴ – *Motivace mladých lidí ke vstupu do katolické víry*, se zjistilo, že v případech tázaných lidí sahá historie prvního zájmu o křesťanství hluboko do dětství, ačkoli nebyli vychováni jako křesťané. Mezi první zážitky s církví a náboženstvím uvedla asi polovina dotazovaných spontánně vzpomínky z dětství jako občasná návštěva s babičkou či dědečkem. V tomto tvrzení se shoduje H. J. Fraas¹⁰⁵ s N. G. Holmem¹⁰⁶, který popisuje pojetí obrácení jako změnu struktury víry

¹⁰⁰ Sigmund Freud in: Nakonečný, M. *Encyklopedie obecné psychologie*, Praha: Academia, 1998, s. 171.

¹⁰¹ Hans-Jürgen Fraas in: Muchová, L., *Některé psychologické aspekty konverze z pohledu náboženského pedagoga*. In: Hanuš, J., Noble, I. (eds.). *Konverze a konvertité: Sborník mezioborového semináře o problematice náboženského obrácení*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2009, s. 73.

¹⁰² Vágnerová, M., *Psychopatologie pro pomáhající profese*, Praha: Portál, 2008, s. 714.

¹⁰³ Radim Palouš in: Muchová, L., *Některé psychologické aspekty konverze z pohledu náboženského pedagoga*. In: Hanuš, J., Noble, I. (eds.). *Konverze a konvertité: Sborník mezioborového semináře o problematice náboženského obrácení*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2009, s. 76.

¹⁰⁴ Kaplánek, M., In: Hanuš, J., Noble, I. (eds.). *Konverze a konvertité: Sborník mezioborového semináře o problematice náboženského obrácení*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2009, s. 92.

¹⁰⁵ Viz výše, s. 27.

¹⁰⁶ Holm, Nils G., *Úvod do psychologie náboženství*, Praha: Portál, 1998, s. 22.

nebo vzorce chování a též jako *rozhodnutí* – často zážitkově zprostředkované převzetí již od dětství zvnitřňovaného obsahu víry. V tomto pojetí člověk žádný názor nemění, ale vyjadřuje rozhodný souhlas s tím, co zvnitřnil již jako dítě. M. Vágnerová¹⁰⁷ k tomuto tématu uvádí, že většina lidí již před vstupem do náboženské skupiny uznávala duchovní rozměr, nepovažovala se za ateisty a věnovala pozornost náboženství. Závěrečná teze výzkumu shrnuje další možné faktory, které ovlivnily zájem respondentů o křesťanství. Jsou jimi například postoj jejich rodin k víře, vlastní duchovní hledání nebo také osobní krize a komunikace s věřícími přáteli. K tomuto tématu Prokop Remeš¹⁰⁸ dále představuje transcendentní, psychologickou a sociologickou motivaci, jež dle něj vedou k náboženské víře. Mezi transcendentní motivaci řadí tyto faktory: otázka smyslu lidského života, otázka podstaty morálních hodnot a otázka konečnosti lidského života. O motivaci ke konverzi dává výzkum následující odpověď. Výzkum ukázal, že většina žadatelů o křest absolvovala vyšší vzdělání. Autor kapitoly Michal Kaplánek¹⁰⁹ tento fakt vysvětluje „tradičností“ a nereflekтованostí „ateismu“ u nás. Uvádí, že česká forma sekularismu se skrze minimálně poslední tři generace stala tradičním světovým názorem většinové společnosti. Proto je logické, že ten, kdo tuto tradici vnímal jako překonanou, musí disponovat nadprůměrnými informacemi z tohoto oboru a musí mít schopnost rozhodovat se jinak než většina. Bereme-li tento fakt v úvahu, můžeme považovat za mladé lidi s nižším vzděláním za „oběti modernizace“ nejen v ohledu sociálním a ekonomickém, ale i náboženském. Je tedy paradoxem, že Ježíš nepřišel spasit intelektuální elitu, ale naopak se obracel k chudým lidem na okraji společnosti. Též P. Remeš¹¹⁰ uvádí, že opakované sociologické výzkumy všude ve světě potvrzují, že úroveň vzdělání konvertitů je vyšší a že se většinou jedná o vzdělání humanitně zaměřené. „*Lidé, kteří se utápí v materiálním blahobytu, uvěří velmi zřídka. [...] Konvertité ke katolictví jsou často lidé, kteří v této podobě křesťanské víry hledají a nalézají*

¹⁰⁷ Vágnerová, M., *Psychopatologie pro pomáhající profese*, Praha: Portál, 2008, s. 703.

¹⁰⁸ Remeš, P., *Náboženská konverze a osobnostní vzorce*. *Psychologie dnes*, 2001, 7(9), s. 16–17.

¹⁰⁹ Kaplánek, M., *Rozhodnutí mladého člověka nechat se pokřtít v katolické církvi: Reflexe změny náboženského vyznání*. In: Hanuš, J., Noble, I. (eds.). *Konverze a konvertité: Sborník mezioborového semináře o problematice náboženského obrácení*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2009, s. 96.

¹¹⁰ Remeš, P., *Konvertita + společenství: Rovnice o dvou neznámých*. *Katolický týdeník*, 1997, 8(35). *Příl. Perspektivy*, č. 8, s. 8.

*své vlastní kořeny, kořeny evropské vzdělanosti, kultury, národa, potažmo svou vlastní psychickou identitu.*¹¹¹

Pro potřeby této práce budeme operovat s definicí konverze či obrácení ve shodě s Radimem Paloušem¹¹², jenž pojímá náboženskou konverzi jako jednu z mnoha druhů konverzí, a to jako *zásadní životní změnu chápanou tradičně jako přechod od nevíry k víře a změnu v náboženskou konfesi*. A též definicí konverze jako *mramvní nebo duchovní změnu smýšlení neboli přijetí dříve nezastávaných náboženských přesvědčení*.¹¹³

2.3 Pojetí konverze a náboženství z hlediska hlubinné psychologie

Hlubinná psychologie vnesla do zkoumání děje lidské konverze hledisko nevědomé součásti osobnosti člověka, v pojetí Carla Gustava Junga¹¹⁴ nevědomí osobní i kolektivní. Tím je ztíženo zkoumání motivace ke konverzi a člověk je též zbaven zodpovědnosti za vlastní konverzi – co je z nevědomí, za to jednotlivec nepřebírá zodpovědnost.

C. G. Jung¹¹⁵ přisuzoval náboženství centrální úlohu v dějinách duše i v individuálním příběhu jedince. Dle něj je náboženská funkce pevně zakotvena v hlubině lidské duše v kolektivním nevědomí. Je přímo spjata s *archetypem bytostného Já*, které je posledním cílem *individuálního procesu*, jemuž jsou podřizeny všechny ostatní archetypy, tedy celé kolektivní nevědomí.¹¹⁶ Proces individuace řadí C. G. Jung¹¹⁷ do druhé poloviny života, tzv. *životního odpoledne*, kdy zrání osobnosti je cestou k sobě samému. Na konci této cesty nás čeká konfrontace s posledním ze čtyř archetypů¹¹⁸ *bytostným Já*, které je charakterizováno tajemstvím celistvosti. Je to střed lidské bytosti spojující vědomí

¹¹¹ Tamtéž.

¹¹² Radim Palouš in: Muchová, L., *Některé psychologické aspekty konverze z pohledu náboženského pedagoga*. In: Hanuš, J., Noble, I.(eds.). *Konverze a konvertité: Sborník mezioborového semináře o problematice náboženského obrácení*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2009, s. 75.

¹¹³ Partridge, Ch., *Lexikon světových náboženství*, Praha: Slovart, 2006, s. 467.

¹¹⁴ Muchová, L., *Některé psychologické aspekty konverze z pohledu náboženského pedagoga*. In: Hanuš, J., Noble, I. (eds.). *Konverze a konvertité: Sborník mezioborového semináře o problematice náboženského obrácení*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2009, s. 78.

¹¹⁵ Carl Justav Jung in: Říčan, P., *Psychologie náboženství*, Praha: Portál, 2002, s. 175.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 225.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 216.

¹¹⁸ *Stín, anima – animus, duchovní – materiální princip*. (Tamtéž, s. 216.)

a nevědomí. Bytostné Já znamená pro Junga odpoutání, jež se projevuje prožitkem objektivního poznání, které tkví za citovou vztažeností. Konečné pravdě se lze dle Junga blížít jen mytologickými, výtvarně-uměleckými a básnickými obrazy.¹¹⁹ Tedy obraz Boha je symbolem bytostného Já. Tento archetyp v nás disponuje k procesu náboženskosti. Představuje tedy základní náboženský kolektivní předpoklad.¹²⁰ „Označujeme-li Boha jako archetyp, znamená to výpověď o jeho vlastní podstatě a vyslovujeme tím však jeho uznání, že Bůh je zaznamenán v naší duši, která existuje dříve než naše vědomí.“¹²¹ „Bytostné Já rovněž uchovává neproniknutelnou oblast tajemství a nevyčerpatelného bohatství. Jung nevyslovuje teologická tvrzení o božské osobě jako takové, spíše poukazuje na psychické funkce, které se vztahují k teologickým skutečnostem.“¹²²

C. G. Jung¹²³ viděl v náboženství klíč k psychoterapii a k jeho vlivu na duševní zdraví se vyjadřoval takto: „*Neboť kolektivní nevědomí je funkce, jež je neustále v činnosti a člověk s ní musí udržovat spojení. Jeho psychické a duchovní zdraví je závislé na spolupráci neosobních obrazů. Proto měl člověk vždy svá náboženství.*“ C. G. Jung¹²⁴ tak vychází ze své psychiatrické praxe, kdy sny, vize a fantazie jeho pacientů často obsahovaly stejné prvky jako mýty a rituály dávných kultur a náboženství. „*Archetypy jsou formy nebo obrazy kolektivní povahy, které se vyskytují prakticky po celé zemi jako základní součásti mýtů a zároveň autochtonní, individuální produkty nevědomého původu. Archetypické motivy pocházejí pravděpodobně z oněch základních vzorů lidského ducha, které jsou předávány nejen tradicí, ale i dědičností.*“¹²⁵ K tématu mýtu jsem již uvedla souvislosti výše v kapitole *Příběh jako mýtus, pohádka a rituál.*¹²⁶

Sigmund Freud¹²⁷ též nacházel smysl ve zdánlivě nesmyslných výpovědích svých pacientů. Odkrýval příběhy vedoucí hluboko do dětství, v nichž hrály velkou roli vášnivá láska a nenávist, útlak, striktní zákazy a tabuizované touhy – zejména sexuálního rázu. Freud tak

¹¹⁹ Tamtéž, s. 221.

¹²⁰ Tamtéž, s. 226.

¹²¹ Jung, Carl G., *Duše moderního člověka*, Brno: Atlantis, 1994, s. 297.

¹²² Eugene C. Bianchi, *Jungovská psychologie a náboženská zkušenost*. In: Moore, Robert L., *C. G. Jung a křesťanská spiritualita. Sborník reflexí psychologů, teologů a religionistů*, Praha: Portál, 1998, s. 33.

¹²³ Jung, Carl G., *Analytická psychologie: její teorie a praxe: Tavistocké přednášky*, Praha: Academia, nakladatelství Akademie věd České republiky, 1993, s. 170.

¹²⁴ Carl Justav Jung in: Říčan, P., *Psychologie náboženství*, Praha: Portál, 2002, s. 210.

¹²⁵ Jung, C. *Obraz člověka a obraz boha*, Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2001, s. 73.

¹²⁶ Viz výše kap. 1.3.2 *Příběh jako mýtus, pohádka a rituál*, s. 16.

¹²⁷ Sigmund Freud in: Říčan, P., *Psychologie náboženství*, Praha: Portál, 2002, s. 179.

odhalil nevědomé neurotické konflikty týkající se sexuality, které pacientovým zvědoměním způsobily zmizení symptomu. S. Freud nám odhaluje tedy nevědomou složku náboženství, jež je úzce spjata se sexuální teorií. Dle S. Freuda¹²⁸ je víra v Boha iluzorním naplněním touhy po otci, jež vyřeší problémy, na které sami nestačíme. O této touze se vyjadřuje jako o infantilní, iracionální a na vědomé úrovni vytěsňené. A toto považuje za nevědomý psychologický základ víry v Boha. Již v předchozích kapitolách jsem uvedla, že v některých civilizacích je otec ztotožňován s Bohem.¹²⁹ Stejně tak, že otcovství a mateřství jsou pokládány za základní metafory božství.¹³⁰ Vliv dětství a první absolutní rodičovskou autoritu tedy nelze vlivu na náboženství upřít. Ve Freudově¹³¹ pojetí Boha se setkáme s otcem oidipovským – trestajícím a ochraňujícím zároveň. Ve spojení strachu a pocitu viny s tímto otcem nachází mocné kořeny náboženství. S. Freud¹³² přirovnává náboženské rituály k nutkavým neurózám, které jsou pro něj únikem od chorobné úzkosti. Nutkavou neurózu nazývá *individuální religiozitu* a náboženství za *univerzální nutkavou neurózu*. Jejich shoda spočívá ve zřeknutí se projevů konstitučně daných jevů tvořící jejich základ – u neurózy je povaha pudů sexuální, zatímco u náboženství egoistického původu. V knize *Totem a Tabu*¹³³ se Freud odvolává na klinické případy Karla Abrahama a Mosche Wulffa a shrnuje následující: „*Jestliže byly vyšetřované děti hoši, platila úzkost otci a na zvíře byla pouze přesunuta.*“ Tento vztah dítěte mužského pohlaví vůči rodičům označujeme jako „*oidipovský komplex*“, který S. Freud označuje za ústřední komplex neuróz vůbec. Dítě tedy přesunuje část svých citů z otce na zvíře. S. Freud vysvětluje tuto nenávist vůči otci pramenící ze soupeření o matku, k níž směřují nejasná sexuální přání. Tato nenávist se nemůže v duševním životě chlapce plně rozvinout, jelikož musí zápasit s přetrvávající něhou a obdivem. Dítě se tak ocitá v ambivalentním vztahu vůči otci „*a ulevuje si v tomto konfliktu tím, že nepřátelské úzkostné pocity přesouvá na objekt, který otce nahrazuje*“ i spolu s jeho ambivalentním vztahem.¹³⁴ Sigmund Freud toto dosazování přirovnává ke shodě s totemismem a uvažuje, je-li totemickým zvířetem otec, pak hlavní příkazy totemismu, tedy oba předpisy tabu, tzn.

¹²⁸ Tamtéž, s. 189.

¹²⁹ Viz výše kapitola 2 *Vybrané kapitoly z psychologie náboženství*, s. 21.

¹³⁰ Tamtéž.

¹³¹ Sigmund Freud in: Říčan, P., *Psychologie náboženství*, Praha: Portál, 2002, s. 189.

¹³² Freud, S. *Spisy z let 1906–1909*, Praha: Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek, 1999, s. 108.

¹³³ Freud, S., *Totem a tabu: Vtip a jeho vztah k nevědomí*, Praha: PRÁH, 1991, s. 88.

¹³⁴ Tamtéž, s. 89.

nezabíjet totem a sexuálně neobcovat s žádnou ženou, se obsahově shodují s oběma zločiny Oidipa a prapřáními dítěte.¹³⁵ Právě v tomto oidipovském komplexu vidí S. Freud počátky náboženství, mravnosti, společnosti a umění ve shodě s psychoanalýzou. Dle něj je tento komplex jádrem všech neuróz. S. Freud uvádí, že citová ambivalence všech kulturních výtvorů a její střetávání lásky a nenávisti k témuž objektu, může být základním jevem našeho citového života stejně tak, jako to může být získaný otcovský komplex.¹³⁶

Carl Gustav Jung¹³⁷ ve své knize *Duše moderního člověka* popisuje vlastní rozdíly, které ho dělí od Sigmunda Freuda. Jemuž například vytýká přílišnou interpretaci člověka z psychopatologického hlediska a hlediska jeho defektů. Uvádí, že jeho psychologie je psychologie neurotického stavu určitého ražení. Též Freudovi vytýká jeho neschopnost pochopit *náboženský zážitek*. Rozdílnost základních předpokladů je patrná i z ideje psychické energie, která musí vznikat z protikladů, právě tak jako energie fyzického dění, jež vždy předpokládá existenci protikladů, jako jsou například teplo-zima, hloubka-výška. Zatímco S. Freud líčil sexualitu zprvu téměř výlučně jako psychickou pudovou sílu, jejíž nahromadění, projevující se v tzv. „rodinném románu“ nabývá formy infantilní sexuality. C. G. Jung se vyjadřuje o této sexualitě jako o nepravé a o nepřirozeném odtoku různých napětí, která patří do různých oblastí života. C. G. Jung označuje Freudův tzv. „otcovský komplex“ za špatně pochopenou náboženskou funkci, mysticismus, který ovládl to, co je biologické a rodinné. Na závěr Jung shrnuje: „...ego je nemocné proto, že je odříznuto od celku, a proto se ztratilo lidstvu právě tak jako duchu. [...] Ego je ve skutečnosti sídlo úzkosti, jak Freud správně říká, a bude jím do té doby, dokud se opět nevrátí k otci a matce.“¹³⁸

¹³⁵ Tamtéž, s. 90–91.

¹³⁶ Tamtéž, s. 105.

¹³⁷ Jung, Carl G., *Duše moderního člověka*, Brno: Atlantis, 1994, s. 28–34.

¹³⁸ Tamtéž, s. 34.

3 PŘEDPOKLADY PRO ANALYZU UMĚLECKÉHO DÍLA

3.1 Religiózní povaha umění

Teolog Paul Tillich¹³⁹ tvrdil, že „náboženství je duší kultury a kultura je formou náboženství“. Jeho teologie zdůrazňuje náboženský rozměr, jenž je přítomný ve veškerém duchovním a intelektuálním životě. O umění říká, že nám může být podnětem k novému vidění světa, může být výzvou pro způsob, jímž vnímáme svět a proměnit jej. Rovněž může klást více otázek než poskytovat odpovědi. Umění dokáže pohnout lidským srdcem i myslí.

Paul Tillich vychází z obrazu Sandra Botticelliho „*Madona se zpívajícími anděly*“ z roku 1477 a svou zkušenost interpretuje za pomoci slov, jako je zjevení, extáze, lidská existence a duchovní pravda. [obr. 1] V textu *A Moment of Beauty*¹⁴⁰ popisuje svůj čistě náboženský rozměr své vlastní konverze: „...Bylo to, jako kdyby se mě dotkl božský zdroj všech věcí. Rozechvěn jsem se odvrátil. Tato chvíle ovlivnila celý můj život, poskytla mi klíč k interpretaci lidské existence a přinesla mi životně důležitou radost a duchovní pravdu. Srovnávám ji s tím, co se v jazyce náboženství obvykle nazývá zjevením.“ P. Tillich definuje náboženství jako „nejzazší zájem o sebe a o vlastní svět“.



Obr. 1, *Madona se zpívajícími anděly*, Sandro Botticelli, 1477.¹⁴¹

¹³⁹ Gesa Elsbeth Thiessen, Konvertitou díky obrazu: *Teologie umění Paula Tillicha*. In: Hanuš, J., Noble, I. (eds.), *Konverze a konvertité: Sborník mezioborového semináře o problematice náboženského obrácení*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2009, s. 61–69.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 62.

¹⁴¹ Dostupný z: <<http://www.obrazynaplatne.cz/cz/katalog/slavni-maliri/sandro-botticelli/obraz-vr17-34/>>

Ve vztahu k teologii a umění dochází k tomu, že obrazy nekladou teologovi pouze závažné otázky, ale zároveň poskytují i odpovědi, mohou tak být pro teologický vhled výzvou a napomáhat jeho rozvoji. P. Tillich¹⁴² upozorňuje, že tradiční náboženské symboly mohou být v moderním umění právoplatně uplatněny, pokud jsou součástí samotného umělceva bytí. Jsou pro něj živoucí, jsou tvůrčím způsobem využívány k vyjádření nejzazšího umělceva záměru. Symboly uplatněné v umění mohou díky své moci odhalovat a poukazovat na to, co leží za čistě estetickým, totiž nejzazší skutečností. Teologie umění P. Tillicha spočívá v jeho přesvědčení, že projevy této nejzazší skutečnosti ve výtvarném umění nezávisí na tom, zda je uplatněna tradiční náboženská tematika. A právě toto tvrzení otevřelo moderní umění teologické interpretaci. P. Tillich popisuje pět typů náboženské zkušenosti, které vztahuje k pěti uměleckým stylům. V jeho chápání stylu poukazuje k „*sebeinterpretaci člověka, a odpovídá tak na tázání po smyslu života*“.¹⁴³ Umělci tak prostřednictvím svého stylu odhalují nejzazší otázky, formulované nejen jimi, ale i skupinami, jejichž jsou příslušníky, a potažmo i dobou. P. Tillich se zabývá zvláště tzv. „*extatickou duchovní*“ zkušeností, která je charakterizována dynamickou povahou, jak v okamžiku zlomu, tak i v reflexi, kterou postupně vytváří. Tuto skutečnost nejvíce vztahuje k expresionistickému umění a říká, že expresionistický prvek „*je nejsilněji spřízněn s náboženským uměním, neboť je schopen zasáhnout za hranice toho, co je dáno, do hlubin nejzazší skutečnosti*“.¹⁴⁴ Domníval se, že všechno specificky náboženské umění v dějinách lidstva je expresionistické a „*vyjadřuje základ samotného bytí, nikoliv subjektivitu umělce*“.¹⁴⁵ P. Tillich byl prvním teologem, který rozpoznal, jak důležité je pro teologii zvláště moderní umění. Jeho chápání lidského odcizení se a náboženství jakožto nejzazšího zájmu poskytlo základnu, díky níž bylo možné odhalit náboženský rozměr v uměleckých dílech, kde je náboženská ikonografie přítomná jen minimálně či vůbec.

Tillichova teologie umění je kritizována kvůli předem utvořené teologií, s níž k dílům přistupoval a která s sebou nese riziko nedostatečné objektivnosti. Kritika se vztahovala

¹⁴² Gesa Elsbeth Thiessen, *Konvertitou díky obrazu: Teologie umění Paula Tillicha*. In: Hanuš, J., Noble, I. (eds.), *Konverze a konvertité: Sborník mezioborového semináře o problematice náboženského obrácení*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2009, s. 61–69.

¹⁴³ Tamtéž, s. 65.

¹⁴⁴ Tamtéž.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 66.

i ke krátkému časovému úseku hledění na umělecké dílo, po němž by teprve měla následovat teologická interpretace.

Psychologie náboženství věnuje pozornost právě těmto náboženským prožitkům jako je výše uvedený příběh Paula Tillich. P. Říčan¹⁴⁶ uvádí, že mezi náboženskými prožitky běžnými a mimořádnými neexistuje ostrý předěl, jelikož mimořádné prožitky se mohou dostavit zcela spontánně. V této souvislosti zmiňuje tzv. *dramatickou konverzi*, událost krátkého času, prožitek obrácení a duchovního prohloubení.¹⁴⁷ Formy náboženského prožívání mají tedy rozdílnou povahu i intenzitu, též záleží na bio-psycho-sociálních dispozicích daného jedince (viz výše).¹⁴⁸ Dle Williama Jamese¹⁴⁹ existují značné individuální rozdíly ve schopnosti náboženského prožívání. Tyto zážitky dle Charlese Y. Glocka a Rodney Starka¹⁵⁰ jsou zkušenosti založené na interakci zážitku s něčím nadpřirozeným, jemuž přiřazují hodnotící stupnici obsahující intimitu, častost a složitost. Jejich schéma obsahuje čtyři hlavní skupiny. Do první patří *zážitky utvrzující*, jež se dělí na *všeobecný prožitek posvátnosti*, například při bohoslužbách, a na *konkrétní vědomí Boží přítomnosti* zprostředkované například kazatelem, zpěvem, hudbou či slovem. Druhá skupina jsou *zážitky vyslyšení molitby*, při nichž je člověku „odpovězeno“ na jeho molitbu. Tato skupina se dělí na *zážitky spasení*, jako je například obrácení, dále *zážitky zázračna* a též *zážitky trestu* jako je pocit zavržení. Třetí skupinu tvoří *extatické zážitky*, jež mají povahu větší intimity a složitosti, také se vyskytují řidčeji. Poslední čtvrtou skupinou je *zjevení*, jež se vyznačuje tím, „že božství se zmocňuje jedince a zvláštním způsobem mu oznamuje svá rozhodnutí a činy“, později vedoucí k prorockým výrokům.¹⁵¹

¹⁴⁶ Říčan, P., *Psychologie náboženství*, Praha: Portál, 2002, s. 252.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 290.

¹⁴⁸ Viz výše kap. 2.2 *Lidské předpoklady, motivace a příčiny náboženské konverze*, s. 27.

¹⁴⁹ William James in: Říčan, P., *Psychologie náboženství*, Praha: Portál, 2002, s. 156.

¹⁵⁰ Charles Y. Glock, Rodney Stark in: Holm, Nils G., *Úvod do psychologie náboženství*, Praha: Portál, 1998, s. 39.

¹⁵¹ Tamtéž.

3.2 Psychoanalytický pohled na umělecké dílo

Lev Semjonovič Vygotskij uvádí, že je třeba vycházet při metodě výkladu psychiky umělce pouze z objektivních a ověřených fakt, v nichž se nevědomí projevuje nejvýrazněji. Dle něj jsou jimi umělecká díla, která se tak mohou stát východiskem pro analýzu. S. Freud¹⁵² popisuje dvě formy, které k umění mají mnohem blíže než sen a neuróza. Jsou jimi dětská hra a snění v bdělém stavu, v nichž se projevuje nevědomí a dochází k přetváření skutečnosti. Dítě ke hře přistupuje vážně a vnáší do ní mnoho zápalu. Protikladem ke hře je pak tedy skutečnost. Vytváří se tak denní sny nebo hra představivosti, jimž se většina lidí ve svých snech oddává a představuje si tak naplnění svých tužeb, a to i erotických. Jsou pokračováním prožitku, který dítě ze hry mělo, avšak v reálné skutečnosti. Na místo hry nastupuje fantazie, jíž se blíží některé momenty umění. Základním materiálem těchto momentů mohou být situace trýznivého charakteru, avšak mohou přinášet i rozkoš. S. Freud též uvádí, že na rozdíl od dospělého se dítě za své hry nikdy nestydí, kdežto dospělý své fantazie skrývá. S. Freud také popisuje, že denní snění, a tedy i fantazie, pramení z nenaplněných tužeb, často takových, za které se stydíme, a proto je vytlačujeme do oblasti nevědomí. Mechanismus umělecké činnosti lze tedy připodobnit k mechanismu snění. „Fantazie je obvykle podnícena k činnosti silným aktuálním zážitkem, který probouzí ve spisovateli dávné vzpomínky spjaté povětšinou s dětskými zážitky. Z nichž vychází přání, jež je pak naplněno v díle [...] Umělecká tvorba jako forma denního snění, je pokračováním a náhražkou někdejších dětských her.“¹⁵³

L. S. Vygotskij¹⁵⁴ dále popisuje, že umělecké dílo se může vypořádat s afekty vědomými i nevědomými, jež dílo vyvolává díky představě, při svém vzniku, jelikož v duchovním životě umělce hrálo tutéž roli, tedy sloužilo mu jako ventil, který umožňuje ukojit ve sféře fantazie vědomá přání, jež jsou umělci i divákovi společná.

Otto Rank¹⁵⁵ spolu s dalšími autory se shoduje na tom, že při tvorbě uměleckého díla umělec uvolňuje své nevědomé pudy pomocí mechanismu přenosů a kompenzace spojením dřívějších afektů s novými představami. Umění se pak stává terapeutikem, léčebným

¹⁵² Tamtéž, s. 73–4.

¹⁵³ Tamtéž.

¹⁵⁴ Tamtéž.

¹⁵⁵ Vygotskij, Lev Semjonovič. *Psychologie umění*, Praha: Odeon, 1981, s. 75.

prostředkem, v podstatě obranným mechanismem, s jehož pomocí může umělec i divák umění odstranit konflikt s nevědomím, aniž by se vystavil nebezpečí neurózy. Dostávám se tak znovu k termínu sublimace, viz výše.¹⁵⁶ V tomto kontextu je pohlavní energie přeměněna v uměleckou tvorbu.

L. S. Vygotskij psychoanalýze vytýká nedostatečné pojetí umělecké formy, jež je též vysvětlena přes teorii sexuálních tužeb a jejího odreagování. K výtkám společenského kontextu se psychoanalýza staví tak, „že umění je svou podstatou transformací našeho nevědomí v určité sociální formy, tj. formy chování člověka, které mají jistý společenský smysl a poslání“.¹⁵⁷ L. S. Vygotskij ve své knize nadále pokračuje kritikou, jež má k psychoanalytické teorii. Uvádí přílišné sexuálizování života jedince spolu s přeceňováním vlivu dětství na dospělost. Dále nadbytečné přiřítání roli nevědomí, jenž se podílí na většině konfliktů zahalených do produktů umění, kde estetický požitek umělce i diváka zakrývá skutečný zdroj slasti. L. S. Vygotskij v psychoanalytické teorii postrádá akceptaci sociálního kontextu a též aplikaci této teorie na všechny formy umění a dochází tak k závěru, kde vyvrací psychoanalytický přístup k umění. Larisa Timofejevna Levčuková ke kritice psychoanalytické teorie ve vztahu k umění zmiňuje, že S. Freud sám vyhledával nebo jednoduše povýšil normy na fakty událostí umělcova života, jakým by badatel nepostihnutý psychoanalytickou mánií nevěnoval pozornost.¹⁵⁸ Chvály se dostává S. Freudovi až v jeho díle *Vtip a jeho vztah k nevědomí*, které je dle L. S. Vygotského v ohledu analýzy formy téměř dokonalé. S Freud¹⁵⁹ v této knize pojednává o odhalení techniky vtipu, zahrnující pochody zhuštění s náhradními výtvoři nebo bez nich, přesun, znázornění opakem, nepřímé znázornění a jiné, jež se do značné míry shoduje s pochody „*snové práce*“.

Sigmund Freud se sám přiznal k silnému vlivu a sympatiím k umění. Pavel Kalina¹⁶⁰ popisuje a porovnává na dvou případech Freudových uměleckých studiích rozdílnost mezi jeho přístupy. U sochy Michelangelova *Mojžíše z náhrobku Julia II.* [obr. 2] S. Freud vychází z toho, že k pochopení určitého díla musíme znát především vědomé obsahy, které

¹⁵⁶ Viz výše kap. 2 *Lidské předpoklady, motivace a příčiny k náboženské konverzi*, s. 27.

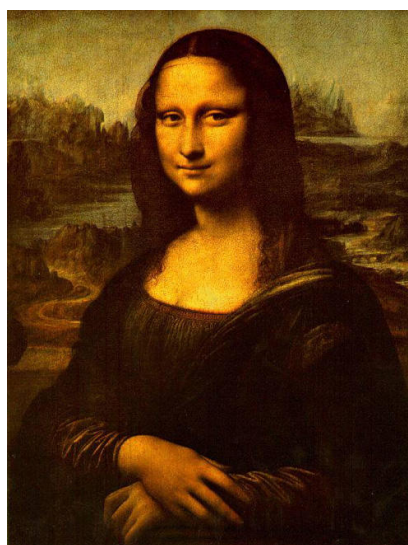
¹⁵⁷ Vygotskij, Lev Semjonovič. *Psychologie umění*, Praha: Odeon, 1981, s. 80–85.

¹⁵⁸ Levčuková, Larisa Timofejevna., *Psychoanalýza a umělecká tvorba*, Bratislava: Pravda, 1983, s. 105.

¹⁵⁹ Freud, S., *Totem a tabu: Vtip a jeho vztah k nevědomí*, Praha: PRÁH, 1991, s. 111.

¹⁶⁰ KALINA, Pavel. Freudův doutník, Kafkovy stromy a Michelangelův Mojžíš. In: *Pictura Verba Cupit: Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*. Bukovinská, B., Slavíček L. (eds.), Praha: Artefactum, Ústav dějin umění AV ČR, 2006, s. 321–330. Dostupné z: <http://www.pf.jcu.cz/stru/katedry/arte/kalina-freuduv_doutnik_kafkovy_stromy_a_michelangeluv_mojzis.pdf>

určují jeho tvar. V tomto díle, na rozdíl od druhé studie *Vzpomínky z dětství Leonarda da Vinci*, kde S. Freud aplikoval teorii psychoanalýzy na umění, se radikálně odlišuje a ukazuje, že nemusí existovat jedna univerzálně platná metoda. U případu sochy se S. Freud snažil zachytit, v jakém okamžiku je Mojžíš zachycen. Dochází k závěru a odmítá představy, podle nichž by mělo jít o momentku, že socha vlastně neznázorňuje zuřícího Mojžíše biblického textu, ale že se jedná o Mojžíše člověka, který ovládl své prudké duševní hnutí.¹⁶¹



Obr. 2, Michelangelo Buonarroti, Mojžíš z náhrobu Julia II., 1513–1515, (San Pietro in Vincoli, Řím)¹⁶²

Obr. 3, Leonardo da Vinci, Mona Lisa, (La Gioconda), 1503–1506, (Musée du Louvre, Paříž)¹⁶³

Ve *Vzpomínce z dětství Leonarda da Vinci* z roku 1910 Freud akcentuje Leonardův jediný záznam vztahující se k jeho dětství, jež využil k vysvětlení záhadného úsměvu *Mony Lisy*. [obr. 3]¹⁶⁴ Leonardo popisoval vzpomínku z dětství takto: „...neboť si vzpomínám jako na velmi dávnou událost, když jsem ještě ležel v kolébce, že ke mně přiletěl sup, otevřel mi ústa ocasem a mnohokrát mi svůj ocas vrazil mezi mé rty.“¹⁶⁵ Tuto vzpomínku S. Freud¹⁶⁶

¹⁶¹ KALINA, Pavel. Freudův doutník, Kafkovy stromy a Michelangelův Mojžíš. In: *Pictura Verba Cupit: Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*. Bukovinská, B., Slavíček L. (eds.), Praha: Artefactum, Ústav dějin umění AV ČR, 2006, s. 322. Dostupné z: <http://www.pf.jcu.cz/stru/katedry/arte/kalina-freuduv_doutnik_kafkovy_stromy_a_michelangeluv_mojzis.pdf>

¹⁶² Dostupný z: <<http://www.grandmastolemycloset.com/2012/10/visione-artistica-geniusmichelangelo.html>>

¹⁶³ Dostupný z: <http://www.artmuseum.cz/reprodukce2.php?dilo_id=269>

¹⁶⁴ Dostupné z: <http://www.artmuseum.cz/reprodukce2.php?dilo_id=269>

¹⁶⁵ Freud, S. *Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci*, Praha: Orbis, 1991, s. 30.

interpretoval jako homoerotickou fantazii a pasivnost vůči falickému ptáku. Z tohoto úsudku Leonarda považoval za homosexuálně orientovaného, jenž svou sexualitu sublimoval ve svém díle. Na Freudovu studii navázalo mnoho autorů, kteří se zabývali vlivem psychoanalýzy na umění. Kladli důraz především na nutnost sociálního uznání umělecké tvorby a též na historický kontext díla. Tímto tématem se zabýval Ernst Kris, který vymezil tři neklinická pole psychoanalýzy. Jsou jimi: všudypřítomnost určitých témat v mytologické a literární tradici, která je blízká každému z nás. Dále vztah mezi životem a dílem umělce a také vtaah mezi kreativním procesem a procesy pozorovanými v klinických studiích. Na závěr bych chtěla uvést větu Jacquese Lacana, který též kladl důraz na historicitu umělecké tvorby: „*Nepochopíme-li kontext, nepochopíme nic.*“¹⁶⁷

3.3 Vybrané psychologické aspekty umění

*„Všechny věci nejsou tak uchopitelné a vyslovitelné, jak by nás po většině chtěly přimět věřit, mnohé události jsou nevyslovitelné, utvářejí se v prostoru, na který nikdy žádné slovo nevzkročilo, a nevyslovitelnější než vše jsou umělecká díla, tajuplné existence, jichž život, vedle našeho, který pomíjí, trvá.“ Rainer Marie Rilke, Paříž 17. února 1903*¹⁶⁸

Jiří Kulka¹⁶⁹ píše o umělecké tvorbě, že je druhem tvořivosti, jež lze těžko popsat. Jako její zdroje zmiňuje vědomí i nevědomí, spánek, iracionalitu a náhodu. Píše: *„Při uměleckém tvoření je možné doslova vše [...] je to práce i hra, odhalení i zahalení, obnažení i stud, je v něm vznešenost i nízkost, slast i bolest, požitek i trápení a odříkání, přízemnost i spiritualita, rozum i cit, vzdor vůle i odevzdání.“*¹⁷⁰ O podstatě umění jako o prostředku uvádí, že slouží k zobrazování zážitků v esteticky uspořádaných tvarech

¹⁶⁶ KALINA, Pavel. Freudův doutník, Kafkovy stromy a Michelangelův Mojžiš. In: *Pictura Verba Cupit: Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*. Bukovinská, B., Slavíček L. (eds.), Praha: Artefactum, Ústav dějin umění AV ČR, 2006, s. 324-326. Dostupné z: <<http://www.pf.jcu.cz/stru/katedry/arte/kalina-freuduv-doutnik-kafkovy-stromy-a-michelangeluv-mojzis.pdf>>

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 326.

¹⁶⁸ Rainer Maria Rilke in: Hvíždala, K., Šimotová, A., *Stopy Adrieny Šimotové: tři dialogy s prologem a epilogem*, Praha: Dokořán, 2011, s. motto.

¹⁶⁹ Kulka, J., *Psychologie umění*, Praha: Grada Publishing, 2008, s. 378–381.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 381–2.

a prostředku mezilidskému prostředku komunikace, který slouží sdělování a sdílení. J. Kulka popisuje umělecké dílo jako reakci tvůrce na realitu života a individuální vyrovnání se s ní v esteticko-imaginativní formě, kdy umělec ustavuje vždy novou rovnováhu mezi sebou a světem. Dále charakterizuje tvorbu uměleckého díla v závislosti na čase, která se odvíjí od motivu a psychického zaměření k cíli, programu a činu, k výsledku a hodnocení. J. Kulka též srovnává druhy umění, dle podílu tvorby na celém uměleckém procesu. Příkladem je hudební skladatel, který končí u projektu a realizaci přenechává jinému umělci, interpretovi, zatímco malíř, grafik a sochař tvoří umělecké dílo od začátku do konce. „*Umělec si vlastně hraje, pohrává si se svými nápady, zkouší různé postupy a často se chová do značné míry instinktivně.*“¹⁷¹

J. Kulka také rozlišuje několik fází tvorby uměleckého díla. Celý tento proces začíná *přípravou*, tzv. *fází preparace*, na jejímž základě je život sám, celé dosavadní dílo umělce a veškerá umělcova zkušenost. V této fázi může být artefakt dílem okamžiku či může vyžadovat i rozsáhlou přípravu. *Inkubace* je *fází zrání*, kdy dochází k neomezené kreativní imaginaci odvíjející se při spánku i bdění, záměr zde zpracován vědomě i nevědomě. Dochází k výběru informací, utváření spletenců reality a fikcí a spontánně za jakéhokoliv stavu se rozvíjí inspirace. Inkubační fáze musí být připravena jak obsahově, tak i psychologicky. Jelikož jde o řešení specifického problému, „*je zrození uměleckého záměru doprovázeno psychickým napětím, pocity nejistoty, neklidem, někdy i úzkostí.*“¹⁷² Následuje velice křehká fáze inspirace, intenzivního tvůrčího stavu, kdy dochází k mobilizaci tvůrčích sil, jež jsou doprovázeny „*živým vnímáním dojmů, zvýšenou citlivostí, emocionální otevřeností a zvýšenou pružností a pohyblivostí myšlení.*“¹⁷³ Tato fáze je spjata s další, tzv. *iluminací* či *osvícením*. K iluminaci dochází ve stavu inspirace, kdy je subjekt připraven a daný podnět dobře zapadne do předem utvořené konstelace myšlenek, představ, pocitů i obrazů, a to často i zcela náhodou. *Elaborace* je vypracování, které charakterizuje delší časový úsek ve vztahu k celku díla i jeho částí a detailů. Umělec se znovu vrací ke své inspiraci a hledá nové nápady a asociace. Předposlední fází je *evaluace*, hodnocení nápadu a tvůrčí realizace.

¹⁷¹ Kulka, J., *Psychologie umění*, Praha: Grada Publishing, 2008, s. 383.

¹⁷² Tamtéž, s. 387.

¹⁷³ Tamtéž.

Pro autora je záležitostí citlivou, jelikož se se svými postavami identifikuje a ztotožňuje. *Korelace* zahrnuje fáze konečných úprav uměleckého díla, jako jsou změny a doplňky.¹⁷⁴

Herbert Read chápe samotné umění a uměleckou tvorbu jako prostředek uplatňující „*funkci vnímání*“, která je spojena s formální stránkou a „*funkci obrazovosti*“, tedy představivosti, která je spojena se subjektem, tvůrcem na kterém je závislá.¹⁷⁵ H. Read také uvádí, že oblast umění je plná symbolů, z nichž některé zastupují představy nebo pojmy, které již nemůžeme zjistit anebo dojdeme jejich výkladu osvojením si zvláštní znalosti. Ke zpodobnění představy nám pomáhá zrakové sdělování, jež směřuje k reprodukování tvarových rysů představy, jako jsou obrys, hmota a barva, v tvárném materiálu jako je malířská barva nebo hlína.¹⁷⁶ Vedle těchto sdělných forem se vyskytují v umění znaky a symboly, a to grafické či plastické, které nejsou napodobivé, vylučují věrnost a stávají se sdělnými prostředky jedině dohodou více osob.¹⁷⁷ H. Read spolu ve shodě s Jungem chápe náboženství posledním stupněm integrace, stadiem, v němž individuální vědomí integruje s kolektivním vědomím skupiny.¹⁷⁸ Dále píše: „...v *historických dobách bylo umění v národním životě silou právě tehdy, když i náboženství v jisté své formě bylo silou.*“¹⁷⁹ A to ne v nějaké podobě, jelikož mnohé formy náboženství jsou umění nepřátelské, musí to být takové náboženství, jež předpokládá *organickou jednotu ducha a hmoty*. Pouze tak může náboženství inspirovat onu úctu ke smyslům, pěstění radosti obecnému požitku z barvy, hudby a harmonickému pohybu, což je znakem všech velikých uměleckých epoch. Doposud jsme byli zvyklí považovat umění za závislé na náboženství, ale z hlediska které zastává Herbert Read díky důkladnému prozkoumání dějin umění, je stejně možné považovat náboženství závislé na umění. Nakonec dodává: „*Posléze by umění mělo tak ovládnout náš život, abychom mohli říci: není již uměleckých děl, ale jen umění. Neboť umění bude pak způsobem života.*“¹⁸⁰

¹⁷⁴ Kulka, J., *Psychologie umění*, Praha: Grada Publishing, 2008, s. 388-390.

¹⁷⁵ Perout, E., *Arteterapie se zrakově postiženými*, Praha: Okamžik, 2005, s. 33.

¹⁷⁶ Read, H., *Výchova uměním*, Praha: Odeon, 1967, s. 150.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 149.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 283.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 300.

¹⁸⁰ Read, H., *Výchova uměním*, Praha: Odeon, 1967, s. 300.

3.4 Rožnovská interpretační arteterapie a umělecká tvorba Magdaleny V.

„Tam, kde si uvědomuje proces třídění, říkáme, že ‚interpretujeme‘, kde si to neuvědomujeme, říkáme, že ‚vidíme‘.“ Leon Battista Alberti¹⁸¹

„Analýza artefaktu je zaměřena na výtvarnou řeč jako formu vyjadřované myšlenky. Sledujeme záměr a volbu užitých výrazových prostředků při realizaci, tedy jakým způsobem autor výtvarně zpracovává svou myšlenku. Na této úrovni chápeme artefakty jako podobenství autorova pohybu a úrovně prosazování se ve světě a usuzujeme na míru distance mezi realitou psychickou a objektivní. Při analýze využíváme empiricky získaných poznatků rožnovské školy týkajících se ontogeneze výtvarného projevu, výtvarné metafory, poruch emočního a kognitivního vývoje, psychopatologie výtvarného projevu. Rožnovská škola staví na výtvarné imaginaci, kterou ve shodě s psychoanalýzou chápe jako reprezentaci aktuálně nepřítomných objektů a situací. Výtvarná imaginace nejenom umožňuje schopnost prožitku, ale současně poskytuje východisko z takových problémů, které nebyly v minulosti řešeny nebo vyřešeny.“¹⁸² Základním interpretačním předpokladem artefaktu je, že „obraz je stejně jako sen produktem duševní dynamiky, výrazem napětí mezi vnitřními psychickými vrstvami tvůrce“.¹⁸³ Interpretace je zaměřena tak, aby vedla k autorově reflexi a z nevědomého učinila vědomé a z potlačeného přístupné. V případě výtvarnice Magdaleny V. je materiál k interpretaci v pojetí rožnovské školy ne zcela vyhovující. Především z hlediska uměleckého záměru, volby vyjadřovacího média a v neposlední řadě výtvarnou stylizací, která neodpovídá požadavku konkrétního způsobu zobrazování. Ač se obraz stává prostorem pro komunikaci a vzniká zde povědomá dyáda mezi mnou jako „terapeutem“ a paní Magdalenou V. jako „klientem“. Její artefakty neinterpretuji čistě v terapeutickém kontextu, který „je v psychoanalytickém smyslu spojen s procesem léčby a objevuje se pouze v psychoanalytickém kontextu a modu bytí tady a teď“.¹⁸⁴ V případě

¹⁸¹ Leona Battista Alberti in: Gombrich, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*, Praha: Odeon, 1985, s. 122.

¹⁸² Kyzour, M.: *Rožnovská interpretační arteterapie – metody práce, ideová východiska*. Dostupné z: <<http://www.arteterapie.wz.cz/arteterapie.html>>

¹⁸³ Tamtéž.

¹⁸⁴ Carmen Loza Ardila in: *Psychoanalysis, art and interpretation*. In: *Annuary of Clinical Health Psychology*, 2006, s. 57–64. Dostupné z: <http://institucional.us.es/apcs/doc/APCS_2_eng.pdf>

Magdaleny V. se nepouštím do klasických interpretací. Její výtvarné práce, které předkládám, jsou reprezentativní a výsledkem dřívější autorčiny tvorby. Hledisko uměleckého záměru výtvarných prací Magdaleny V. ztěžuje možnost interpretace, lze jí však pojednat v hypotetické rovině.

Rožnovská interpretační arteterapie a umělecká tvorba Magdaleny V. se shodují v blízkosti témat, které jsou v arteterapeutickém kontextu zadávána. Jsou jimi dle Evžena Perouta *archetypální témata*¹⁸⁵, v tomto případě biblické příběhy, jež též pak v díle autorky metaforicky znázorňují klíčové momenty vývoje osobnosti a způsoby řešení, které zde našla.¹⁸⁶ V této souvislosti uvedu zmínku, jež se týká přímo práce s biblickými tématy v terapeutickém kontextu, tzv. biblioterapií, jejíž základy jsou sepsány v knize *Nahá žena na střeše*.¹⁸⁷ E. Perout dále uvádí *témata k individuální historii a též asociačně volné náměty*.¹⁸⁸ Také píše, že při tvorbě artefaktu dochází k promítání psychických obsahů do vnějších forem, které je pak možno chápat jako neverbální informaci o osobnosti autora, metafyzické zobrazení intrapsychického konfliktu, míry deprivace či integrovanosti. „*Výrazové formy mohou zviditelňovat kompenzační formy jednání a prožívání, formy převažujících vzorců chování k sobě samému i okolí, dynamiku v interpersonálních vztazích, výkonovou situaci, variabilitu a preference v sexuální oblasti. Mohou rovněž indikovat psychosomatické onemocnění.*“¹⁸⁹

Paralela mezi uměleckou tvorbou a arteterapeutickým procesem je zde viditelná, avšak nespĺňuje předpoklady pro čistě terapeutickou práci, Magdalena V. není klientem a nedochází k výtvarně metodickým intervencím jejích prací. Tato práce se zaměřuje na čistě osobitý a specifický rukopis uměleckého vyjádření Magdaleny V.

Práci pojmám v souladu s José Blegerem¹⁹⁰: „*Psychoanalýza novely, filmu, uměleckého díla a diáře, má velkou výhodu ve větším odstupu od faktů – analytik tedy není tak emočně angažován jako v klinické psychoanalýze, avšak jeho výsledky jsou více sporné.*“

¹⁸⁵ Viz výše kap. 1.3.2 *Příběh jako mýtus, pohádka a rituál*, s. 16.

¹⁸⁶ Perout, E., *Arteterapie se zrakově postiženými*, Praha: Okamžik, 2005, s. 33.

¹⁸⁷ Remeš, P., Halamová, A., *Nahá žena na střeše: psychoterapeutické aspekty biblických příběhů*, Praha: Portál, 2004, 197 s.

¹⁸⁸ Perout, E., *Arteterapie se zrakově postiženými*, Praha: Okamžik, 2005, s. 33.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 31.

¹⁹⁰ José Bleger in: Ardila, Carmen Loza, *Psychoanalysis, art and interpretation*. In: *Annuary of Clinica Health Psychology*. 2006, s. 59. Dostupné z: <http://institucional.us.es/apcs/doc/APCS_2_eng.pdf>

A též se v případě Magdaleny V. osobně přikláním ke slovům Švankmajerovým, podle nichž je tvorba permanentní osvobozování se a „*prostředek autoterapie*“.¹⁹¹

¹⁹¹ Jan Švankmajer in: Rybářová, A. *Cesta do hlubin Švankmajerovy tvorby*: bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta, Ateliér arteterapie. 2012, s. 26.

4 ŽIVOT A TVORBA MAGDALENY V.

Výtvarnice Magdalena V., křtěná Marie, se narodila 9. 6. 1954 v Praze, kde převážnou část svého života žije a pracuje. Její matka Marie Magdalena V. byla učitelkou na základní škole na Úvoze na Malé straně, kde prvně učila a žila spolu se svým manželem Zdeňkem V., který pracoval na mnoha místech v oblasti stravování. Magdalena V. absolvovala základní školu v Suchdole, kde také bydlela zprvu jen se svou babičkou a posléze i s oběma rodiči. Jedním ze zásadních celoživotních vlivů se dle slov výtvarnice Magdaleny V. stalo její dětství strávené právě s milovanou babičkou. Období dospívání strávila v letech 1969–1973 na Gymnáziu v Praze a poté v letech 1974–1977 na Střední odborné škole výtvarné, dnes pojmenované Václava Hollara, taktéž v Praze. V letech 1978–1984 studovala na Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru grafiky profesora Ladislava Čepeláka. Část svých studií také pobývala na Kladně, kde převážně čerpala inspiraci z možnosti pobytu na kladenské huti Poldi, na jejíž motivy také vytvořila diplomovou práci. Paralelně vedle grafik také experimentovala se sochou středních rozměrů. Po studiích se osm let věnovala samostatné tvůrčí činnosti, během níž rozvíjela v grafice dále kladenská témata. Poté nastoupila jako asistentka ateliéru Grafika II. na Akademii výtvarných umění, kde sama vystudovala. Od roku 1995 se stala vedoucí Grafických dílen a dodnes na Akademii pedagogicky působí. Mezi roky 1991 a 1996 byla dvakrát hospitalizována v Nemocnici Milosrdných sester sv. Karla Boromejského, kde se setkala a posléze i spřátelila s jednou z řeholnic boromejského řádu. Toto setkání a pobyt v nemocnici měly vliv na její celý pozdější život. Od této doby se Magdalena V. začala zabývat grafikou s křesťanskými motivy a obsahy. Kolem roku 1996 konvertovala na katolickou víru. V roce 2000 se začala zabývat i plastikou sociálního charakteru. Vytvořila betlémy, které přesahují klasický rámec vystavování a putují k fyzicky i psychicky oslabeným lidem, kteří jsou povětšinou přivázáni na lůžko, tedy do nemocnic i hospiců. Dále pracovala na několika projektech pro Nemocnici Milosrdných sester sv. Karla Boromejského. V této době se také angažovala v občanské spolupráci na Suchdolském betlému. V roce 2006 jí byl udělen titul docent. Dodnes se ve své profesionální výtvarné činnosti zabývá hlavně grafikou, kresbou a též plastikou menších rozměrů. Její práce jsou zastoupeny jak v českých sbírkách, tak i v zahraničních. Výtvarnice Magdalena V. se účastnila

a dodnes nadále účastní mnoha výstav. Zprvu se podílela na školních skupinových výstavách s Akademií a od konce 80. let pořádá i samostatné výstavy. Jako členka Sdružení českých umělců grafiků Hollar se téměř každoročně účastní celostátní soutěže Grafika roku. V roce 1998 tuto cenu získala za grafický list *Příběh* [obr. 87] a v roce 2005 za grafický list z cyklu *Roucha IV/I* v kategorii hlubotisk. [obr. 68]

Pro upřesnění záměru výtvarných prací a životopisných údajů Magdaleny V., čerpám z jejích výpovědí. Společné rozhovory mezi mnou a výtvarnicí jsem natočila pomocí kamery či pomocí recorderu nahrála a v této části práce na ně odkazuji. Veškeré informace, které uvádím, jsou z pohledu perspektivy Magdaleny V., jejího vzpomínání na dětství, dospívání, studia a též na dobu strávenou jako umělkyně na volné noze. Dále jsou to zkušenosti, které získala jako pedagog na Akademii výtvarných umění, kde až doposud působí. Na tuto dobu se paralelně váže několik desítek let opečovávání a starost o její matku, Marii Magdalenu V., a to zvláště v posledních letech, kdy její zdravotní stav a vysoký věk vyžadují intenzivní péči.

Ve shodě s J. Kulkou¹⁹² o přípravě na tvorbu uměleckého díla jakožto celé umělcovo dílo a dosavadní život, prezentuji v následující části výběr celoživotních výtvarných prací Magdaleny V.

Z důvodu rozdílnosti a v některých případech i nedobrého zachování výtvarných prací, jsem některé přiložené obrázky upravila do základního formátu a zmenšila pouze na obraz. V posledních grafikách, téměř současné tvorby, jsem se snažila zachovat původní formát tisku i s okrajem, který automaticky vzniká při technologii tisku z hloubky.¹⁹³

¹⁹² Viz kap. 3.3 *Vybrané psychologické aspekty umění*, s. 40.

¹⁹³ Viz níže kap. 4.6 *Grafické techniky*, s. 80.

4.1 Dětství, dospívání a první výtvarná činnost

Ze vzpomínek Magdaleny V. je zřejmé, že se na její výchově podílela převážně babička, matka z otcovy strany. Během rozhovorů, které jsme spolu s výtvarnicí vedly, se zmínila, že byla jedna z mnoha očekávaných dětí, avšak pouze jediná narozená. Na čas strávený s babičkou vzpomíná Magdalena V., až na výjimky, velice šťastně, zatímco na dobu strávenou s rodiči v dětství velice rozporuplně. Jako malá zůstávala doma se svou babičkou: „...vysvětluji si to tím, že naši se o mě hodně báli, a tak mě nikam nepouštěli.“¹⁹⁴ V širší rodině patřila mezi nejmladší členy, a tak nenacházela mnoho kamarádů, až na pár ze sousedství, kteří ji směli chodit navštěvovat. Na své dětství vzpomíná jako na dobu obrovské fantazie, vymýšlení si příběhů a vytváření různých figurek a předmětů, dle ní pojmenovaných tzv. „aktivních objektů k hraní“. „Bavilo mě si něco dělat. A vymýšlet ty příběhy. Nevím, proč mě zajímaly příběhy, možná proto, že když jsem byla malá, tak mi babička četla [...] a vypravovala.“ „A babička, když si vařila nebo když tady hospodařila, tak vlastně vzpomínala a přitom vyprávěla taky spousty zajímavých příběhů.“ „...Ona se prostě se mnou bavila, a když jsem se jí na něco ptala, tak mě vždycky odpověděla [...] i když měla sebevíc práce nebo kdo ví jakou práci, tak jí nevadilo, že při tom povídá třeba se mnou. Rodiče byli v práci, my jsme tady vlastně bydlely s babičkou, oni sem jezdili jenom na neděle, pak teda se sem přistěhovali.“¹⁹⁵ Vztah babičky a Magdaleny V. se v útlém dětství stal částečně nahrazujícím vztahem matky a dcery. Na linorytu z dospívání můžeme uvažovat o znázornění slabé chvíle babičky viz níže. [obr. 13] O těchto chvílích se autorka vyjadřuje takto: „...babička nepila hodně, ale pila kvartálně [...] já si pamatuju, že byla opilá [...] já jsem nebyla nešťastná, protože jsem tomu nerozuměla, byla jsem šokovaná, těm situacím jsem nerozuměla, protože jseš s bezvadnou babičkou v zoologický zahradě, a skončí to tak, že jste před zoologickou zahradou, čekáte na autobus a babička leží na zemi [...] a slyšíš lidi, jaký maj poznámky, a ty ještě nechodíš do školy. Jo, tak tam byly najednou takový šoky, a pak zase dlouho nic.“ „Ona sloužila prej u Židů a tam se naučila pít.“¹⁹⁶ Na otázku, jak se k těmto chvílím stavěli rodiče Magdaleny V., odpověděla: „No, oba dva hrozně, no negativně se k tomu stavěli, a já jsem

¹⁹⁴ Lenertová, Š., „Vzpomínky Magdaleny V.“: audio [MP3], Praha, 2014.

¹⁹⁵ Tamtéž.

¹⁹⁶ Tamtéž.

vždycky tu babičku ale bránila i v těchletěch momentech [...] protože jsem jí měla nejradši. Protože ta byla tím symbolem toho rodiče, že jo, v ní se sloučily oba dva rodiče [...] dneska už si vysvětluju proč, protože její vztah byl bezpodmínečný. Dokázala tě potrestat [...] přísná byla taky, ale přitom všem člověk prostě viděl, že ho má ráda a ne za něco, ne kvůli něčemu, když to ty rodiče byli vychovávачný a ona ne. Přitom dneska všechno, co dělám a o co se starám, tak ty zásadní věci to mám od ní.¹⁹⁷ „Jestliže zažiješ bezpodmínečnou lásku, nikdo tě nesekýruje, nebojíš se ho, mě matka nezajímala [...] a otec mě sekýroval a drtil, toho jsem se bála [...] snažila jsem se mu vyhovět, protože samozřejmě ten otec je ti velmi dlouho vzorem [...] babičku jsem milovala, otce jsem se naučila milovat až několik let potom, co zemřel. Snažila jsem se, ale nemohli jsme najít společnou řeč [...] koncem jeho života, ty poslední dva tři roky, už to bylo klidný, už to bylo docela dobrý, ale ještě jsem tam měla hodně toho, co bylo před tím, tam bylo hodně křivd a hodně příběhů negativních z mého života.“¹⁹⁸

Magdalena V. tvořila již od nejuťlejšího dětství. Z období základní školy, přibližně od čtrnácti let, má stále zachovanou určitou část především školních výtvarných prací o rozměrech formátu převážně A4 či menší nebo maximálně formátu A3. Jak lze vidět níže [obr. 4–6], témata, která zobrazovala, se často týkala válek a bojů vycházejících převážně z historie české země. Při rozhovorech autorka často uváděla, že hodně četla, že svou samotu trávila ve svých fantaziích a čtením dostupné literatury. Mezi výtvarnými pracemi se též objevují první grafiky-linoryty a suché jehly, které podporují tvrdost a agresivnost jejího vyjádření. Domnívám se, že jsou výrazem tehdy potlačeného vzteku vůči rodičům spojené v jedno s tematikou českých historických událostí, jako je například linoryt Palach (1969). [obr. 7] Tato grafika je doplněna o ručně psaný vzkaz: „Tohle jsem dělala na konci roku každému učitelovi“. Z těchto slov lze též usuzovat na vztah, který měla Magdalena V. k autoritám. Prvky, jako jsou mříže, kříž, zbraně, černá barevnost a až extatické momenty ústředních postav, jsou povětšinou grafickým způsobem vyryty, mohou hovořit o silném vnitřním pnutí. Nabízí se zde otázka, není-li takováto tvorba spíše chlapeckého charakteru? Bereme-li v úvahu situaci, ve které se autorka nacházela, jak doma tak ve školním prostředí, též musíme vzít v úvahu vývojové období a historické pozadí šedesátých let. Podle teorie

¹⁹⁷ Lenertová, Š., „Vzpomínky Magdaleny V.“: audio [MP3], Praha, 2014.

¹⁹⁸ Tamtéž.

Jean Piaget¹⁹⁹ se výtvarnice Magdalena V. nacházela v ontogenetickém období formálních operací, které již zahrnuje abstraktní myšlení. Z hlediska dělení Victora Lowenfelda²⁰⁰ mluvíme o dvou stádiích, pseudonaturalistickém období zhruba od jedenácti až patnácti let a o adolescentní výtvarné tvorbě od čtrnácti do sedmnácti let, kam řadíme dospívání, které uvádím v následující části této kapitoly. E. Perout²⁰¹ píše, že v této vývojové fázi narážíme ve výtvarném projevu pubescentů na velké individuální rozdíly v oblasti mentální, emoční a sociální. Trojrozměrnost jako způsob zobrazování okolní reality je v této době dítěte pochopena, stejně tak i větší vědomí detailu a role světla a stínu v obraze. Tvorba začíná mít osobité rysy, které jsou podpořeny typologickým vyhraňováním na hapticky a vizuálně orientované jedince. S tím je také spojena změna a důležitost zobrazování figury korespondující s vývojovými změnami lidského těla adolescentů. Například haptické typy inklinují ke karikatuře a satirickému znázorňování. [obr. 12] C. G. Jung dělí typy na introvertní a extrovertní. Herbert Read²⁰² zmiňuje, že v každém člověku jsou oba typy v jisté míře obsaženy a často v určitém vývojovém období převládá jeden z nich. V případě Magdaleny V. se jedná hlavně o její vlastní motivaci umět se výtvarně vyjadřovat a také o dostatečné výtvarné vedení pedagoga na základní škole, o němž se párkrát také zmínila.



Obr. 4, bez názvu, 1960–1972, pastel.



Obr. 5, bez názvu, 1960–1972, pastel.

¹⁹⁹ Jean Piaget in: Perout, E., *Arteterapie se zrakově postiženými*, Praha: Okamžik, 2005, s. 37.

²⁰⁰ Victor Lowenfeld in: Perout, E., *Arteterapie se zrakově postiženými*, Praha: Okamžik, 2005, s. 37.

²⁰¹ Perout, E., *Arteterapie se zrakově postiženými*, Praha: Okamžik, 2005, s. 43.

²⁰² Read, H., *Výchova uměním*, Praha: Odeon, 1967, s. 104.



Obr. 6, bez názvu, 1960–1972, suchá jehla.



Obr. 7, Palach, 1960–1972, linoryt.



Obr. 8, Ukřižování, 1960–1972, suchá jehla.



Obr. 9, Jan Hus, 1960–1972, kresba tuší.



Obr. 10, Dalibor, 1960–1972, linoryt.



Obr. 11, Kameník, 1960–1972, suchá jehla.

V pozdější, adolescentní tvorbě [obr. 12–18], která má již velice rázný a sebejistý rukopis, se u Magdaleny V. setkáváme v dochovaných linorytech velikosti formátu přibližně A4 také s tématem alkoholu, jež může být též spojeno s prvními alkoholovými zkušenostmi či se vzpomínkou na babičku. [obr. 12] Revolta proti rodičům stále přetrvávala, avšak v mnohem jasnější, nezahalené a přitom stylizované formě, například linoryt nazvaný *Zápřah*. [obr. 13] K adolescentnímu projevu E. Perout²⁰³ píše o výskytu výtvarné podoby osob a předmětů a jejich vztahů skutečných i možných v zástupném zobrazení pomocí plošného, neiluzivního abstraktního schématu, výtvarné zkratky či stylizovaného symbolu. Dále, že výtvarné dílo adolescentů je výsledkem estetické volby, rozhodování a poučenosti. V tvorbě dochází k rozčlenění narativní perspektivní scény na jednotlivé prvky, které vytváří skutečnost nezávislou na viděném.²⁰⁴ Autorka o těchto linorytech uvádí, že je dělala nezávisle na studiích na gymnáziu, tedy sama doma, čemuž také odpovídá zvolená technika linorytu, k jehož zhotovení není potřeba speciálních nástrojů.²⁰⁵ Zatímco v předchozích obrázcích a grafikách byl čas zastavený, v následujících linorytech se setkáváme s velkou dynamikou v obraze díky využití úhlopříčky. Ze statického momentu jedné události se stal rozpohybovaný příběh. Redukovaná černo-bílá kombinace barev by se mohla v tomto případě vztahovat k vývojovému období, tedy k „černobílému vidění světa“ a problémům s emočním vyjádřením adolescentů.



Obr. 12, *Zápřah*, 1960–1972, linoryt.



Obr. 13, *Kočka, láhev, babička a já*, 1960–1972, linoryt.

²⁰³ Perout, E., *Arteterapie se zrakově postiženými*, Praha: Okamžik, 2005, s. 44.

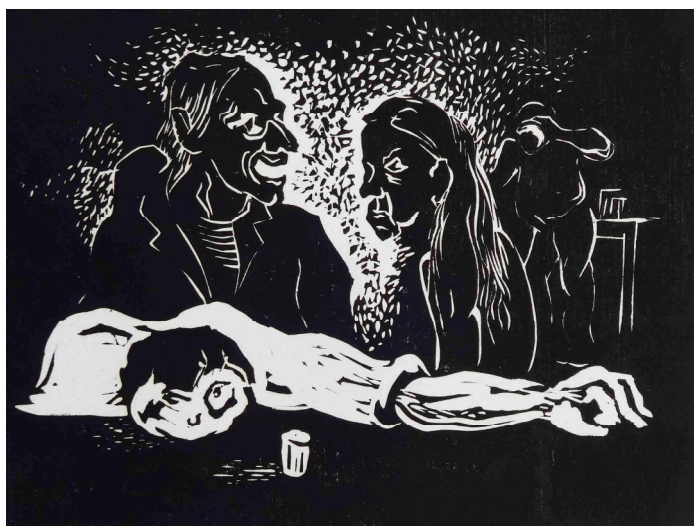
²⁰⁴ Tamtéž, s. 44–45.

²⁰⁵ Viz kap. 4.6 *Grafické techniky*, s. 80.

O grafikách Magdaleny V. dnes můžeme uvažovat jako o dětské výpovědi a na základě slov M. Kyzoura, který uvádí, že „výtvarná práce tedy neřeší jen návrat na ony ‚původní křížovky‘ v aspektu kognitivním, ale především, jejich zpracování, odžití na půdě předvědomí, kdy obraz získává funkci snu a zkušenost je pomocí výtvarné symbolizace obohacena o svůj emociální doprovod“.²⁰⁶ A tedy „výsledné výtvarné provedení v jeho manifestní (zjevné) podobě považujeme za zcela regulérní výraz duševního života a interpretujeme je jako specifický způsob řešení aktuální životní problematiky v úrovni předvědomí(výtvarně), jehož současným cílem je uspokojení přání zahaleného do výtvarné symboliky“.²⁰⁷ Magdalena V. uvádí, že od dvanácti let, od kdy máme také zhruba k dispozici její výtvarné práce, s nimi její babička již nebydlela. Odjela starat se o svou nemocnou sestru. Autorka uvádí, že si s rodiči v době dospívání nerozuměla. Její ambice dostat se na výtvarnou vysokou školu, která vyžadovala a dodnes i vyžaduje soustředěnou přípravu, ji dohnaly k tomu, že několikrát opustila domov. V této souvislosti můžeme uvažovat o obrázku 14 jako o přípravě na odchod z domova. Magdalena V. poprvé utekla v osmnácti letech. Říká: „A pak si přede mnou babička klekla, a prosila mě, ať se vrátím i kvůli mámě, a máma jak se trápí.“²⁰⁸



Obr. 14, Pijáci, 1960–1972, linoryt.



Obr. 15, Piják, 1960–1972, linoryt.

²⁰⁶ Kyzour, M.: *Rožnovská interpretační arteterapie – metody práce, ideová východiska*. Dostupné z: < <http://www.arteterapie.wz.cz/arteterapie.html>>

²⁰⁷ Kyzour M.: *Rožnovská interpretační arteterapie – vybrané články a konferenční příspěvky*. Dostupné z: < <http://www.arteterapie.wz.cz/arteterapie.html>>

²⁰⁸ Lenertová, Š., „Rozhovory I.“: audio [MP3], Praha, 2014.

„Babička byla, bych řekla, serióznější, jako co se týče třeba mojí matky jako svojí snachy, než byla máma jako vůči ní, asi ten starší má takovej větší nadhled, tak jsem se vrátila po nějaký době, a pak jsem ve dvaceti odešla definitivně.“²⁰⁹ Z této doby jsou následující kresby tuší, jež autorka namalovala, jak sama zmínila, inspirována Franciscem de Goyou, v nemocnici, v níž byla hospitalizována kvůli přechození zánětu srdečního svalu. [obr.16–18]. Jak uvádí literatura Francisco de Goya dával povětšinou přednost portrétním žánrům, a to od vážných poloh až k satirickým karikaturám.²¹⁰ Možnou inspiraci tímto malířem, bych přisuzovala spíše z jeho pozdějšího období tzv. „černých obrazů“, kdy maloval fantaskní a hrůzné výjevy inspirované francouzskou okupací Španělka.²¹¹ Je možné, že autorka v ohrožení na životě, který zde vychází z reálného podkladu nemoci, inklinuje k volbě takovéto inspirace a charakteru tvorby. V této souvislosti bychom mohli uvažovat o sebedestruktivním potenciálu výtvarnice. Vyobrazená svalovina také může být součástí jiných lidských orgánů (žaludek, děloha, močovod). [obr. 16] Následující dva obrázky, ač na první pohled působí groteskním dojmem, jsou dle mých úvah spíše znázorněním určité agresivity a s ní spojené bezmoci. V tomto případě je těžké říci, s jakými problémy se autorka, vedle ní již zmíněnými, potýkala. [obr. 16–18]



Obr. 16–18, V nemocnici, 1960–1972, perokresba.

²⁰⁹ Lenertová, Š., „Rozhovory I.“: audio [MP3], Praha, 2014.

²¹⁰ Vigué, Jordi. *Mistři světového malířství*. Čestlice: Rebo, 2004, s. 249–254.

²¹¹ *Velká kniha výtvarného umění = The art book*. Brno: Computer Press, 2003, s. 192.

4.2 Akademie výtvarných umění, Kladno, samostatná tvůrčí činnost

Magdalena V. již na gymnáziu usilovala o studium na Akademii výtvarných umění v Praze, na kterou se jí podařilo úspěšně složit přijímací zkoušky až na několikátý pokus. Poté, co dokončila při zaměstnání tříleté studium na Střední odborné škole výtvarné, nastoupila v roce 1977 na studia na Akademii do Ateliéru grafiky prof. Ladislava Čepeláka. Od svých dvaceti let bydlela na různých místech v Praze v podnájmech spolu se svými spolužáky, z toho nejdelší čas v Břevnově. Během svých studií na Akademii věnovala největší pozornost Kladnu, kde i nějaký čas žila. Tuto dobu a vůbec tematiku, kterou se ve svých pracích zabývala, sama nazývá velice existenciální, a přesto na ni velice ráda vzpomíná.²¹² Námětem pro zpracování v grafice během studií i pro absolventskou diplomovou práci se jí stala právě možnost dlouhodobého pohybování se v prostoru Kladenské huti Poldi, kterou mohla nejdříve oficiálně navštěvovat od školy a poté díky přátelům. [obr. 19–22]



Obr. 19, Cyklus Kladno, 1984, litografie, (diplomová práce).

²¹² Lenertová, Š., „Rozhovory nad výtvarnou produkci s Magdalenou V.“: video [WMV], Praha, 2011.



Obr. 20–22, Z cyklu Kladno, 1984, kombinovaná technika, (diplomová práce).

Na litografiích výše můžeme vidět autorčinu fascinaci lidským tělem, mužskou silou a pohyby při zpracovávání železa tehdejších zaměstnanců na kladenské huti Poldi. Jak Magdalena V. uvádí, byla nejen ohromena prostředím huti, ale též příběhy lidí, pracovníků, které v průběhu své práce potkávala.²¹³ Kladenská témata zpracovávala převážně v červeno-zeleno-černé kombinaci barev, která signalizuje jistou úzkost. [obr. 19-22] Dle Jana Baleky jsou zelená a červená barvy spojené se symbolem plodivosti a pudů. Přírodní zelená barva vyjadřuje životní naději, cyklický čas a též i úzkost ze smrti. Dále J. Baleka uvádí, že červená je psychicky nejsilnější a je často spojena s válkami, ohněm a krví a především se sexualitou.²¹⁴ V této souvislosti lze uvažovat o době řešení autorčiny vlastní ženské i mateřské role či téma partnerství vůbec, a to i v souvislosti jí několikrát zmiňovaným pojem „*existenciální*“ vztahující se k této době. Grafiky i studijní kresby z Poldi mají agresivní až ohrožující charakter, přičemž takovýto styl tvorby lze v kontextu továrny předpokládat. Samotné grafické techniky, ve většině případů založené na rytí, odkazují k tomuto stylu tvorby. Roli zde hraje jak zvolené médium grafiky, patrně vypovídající o osobnosti autorky, prostředí huti a stejně tak i osobitý výtvarný rukopis, v němž vyjádřená agrese může signalizovat autorčinu vlastní agresi či agresi směřovanou k zobrazeným mužským figurám.²¹⁵ [obr. 23–24]



Obr. 23, obr. 24, Kladno, kresby uhlím a červenou rudkou, 1980–1983.

²¹³ Lenertová, Š., „Kladno - plastiky.“: audio [MP3], Praha, 2014.

²¹⁴ Baleka, J., *Modř barva mezi barvami*, Praha: Academia, 1999, s. 27–44.

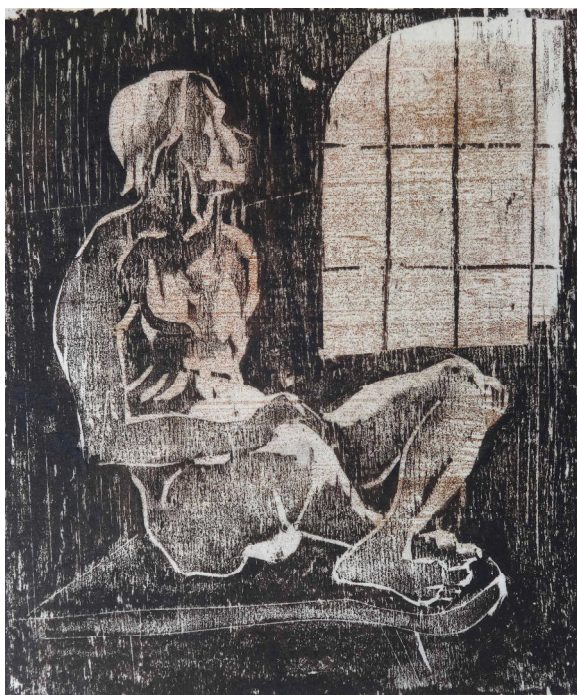
Během prvních let na Akademii vytvořila Magdalena V. vedle grafik a kreseb z kladenské huti převážně studijní práce, jako jsou kresby figur a portrétů, které častokrát zhotovila i v grafice. [obr. 25–28] U zobrazených postav převažují rysy mužského charakteru, a to i v případě portrétu *Babičky* a *Portrétu z ateliéru*. [obr. 26, 28] Můžeme zde uvažovat o problému s vlastní sexuální identifikací autorky.



Obr. 25, U stolu, 1979–1982, dřevoryt.



Obr. 26, Babička, 1979–1982, dřevoryt.



Obr. 27, Model v ateliéru, 1979–1982, dřevoryt.



Obr. 28, Portrét z ateliéru, 1979–1982, hlubotisk.

Magdalena V. se také paralelně věnovala i své vlastní volné tvorbě. Vytvořila soubor mnoha desítek dřevořezů se zvířecí tematikou, jako jsou osobní vzpomínky na místa, ve kterých vyrůstala, například statek v Dubenci a prostředí Suchdola.²¹⁶ [obr. 29–32] Před studiem na Akademii zemřela babička, která se o ni v dětství starala. Dřevořezy se týkají právě těchto vzpomínek, mohou být také steskem po milované babičce. Jak výtvarnice uvádí, vztah k rodičům se zlepšil až v průběhu studií na Akademii: „A pak když jsem byla na Akademii, tak jsem sem jezdila uklízet [...] a zase otec přijel třeba ke mně a přivezl mi nějaký jídlo, že uměl vařit, pak už to bylo dobré.“²¹⁷ Na dřevorytech jsou znázorněna zvířata, jako zástupci pudové síly. Domnívám se, že je tato pudovost potlačena či „zastařena“, a to díky nástrojům či předmětům, které postavy drží v rukou – chomout, kosa, kláda, páska. O těchto předmětech lze uvažovat jako o kastročích, kdy autorka protějšek „zbavuje“ funkce. Lze těžko říci, koho by autorka ráda potrestala, zda-li je agrese namířena vůči mužům samotným či míří agresi proti sobě, ve snaze potlačit své pudové pnutí (symbolika zvířat). Otázkou je, o jaké vzpomínky se v grafikách jedná? Hypoteticky se autorka mohla v dětství zúčastnit zážitku, který na ní mohl mít negativní dopad. Usuzuji tak z dětských postav, které jsou na dřevorytech přítomny agresivním událostem. Z častého výskytu pohlavních symbolů se nabízí také úvaha nad zaujatostí těmito situacemi.



Obr. 29, Podzim IV., obr. 30, Louka II., obr. 31, Louka II., obr. 32, Krávy, 1979–1980, dřevoryt.

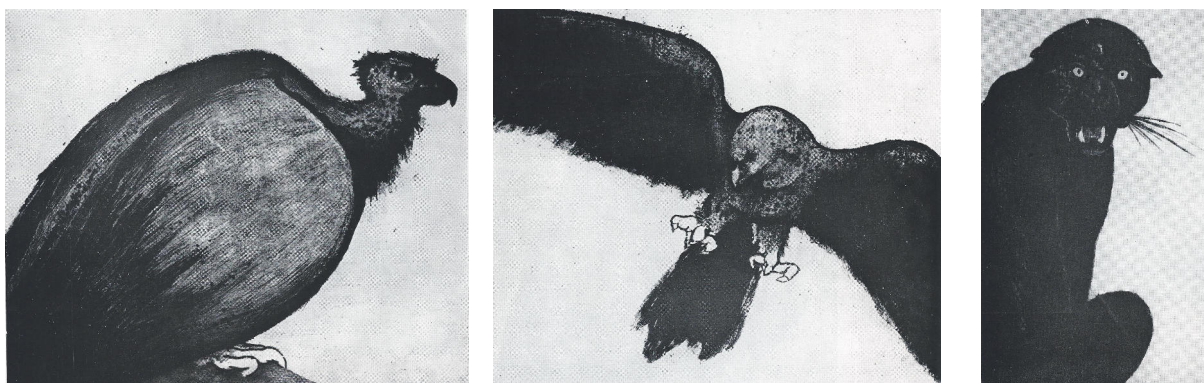
²¹⁶ Lenertová, Š., „Rozhovory nad výtvarnou produkcí s Magdalenou V.“: video [WMV], Praha, 2011.

²¹⁷ Lenertová, Š., „Vzpomínky Magdaleny V.“: audio [MP3], Praha, 2014.

Studium na Akademii Magdalena V. zakončila účastí na kolektivní výstavě *Zoologická zahrada očima mladých výtvarníků*, kde prezentovala soubor suchých jehel.²¹⁸ [obr. 33–38] Na tomto souboru můžeme spekulovat o agresivním a silném mužském potenciálu autorky, jak je možno vidět i z dřívějších grafik. Mohli bychom ze symboliky černého ptáka, v tomto případě dravce, usuzovat na problematiku v sexuální oblasti a její řešení pubertálním způsobem. Také zde se může jednat o fascinaci pudovostí rychlých šelem a hbitých dravců.



Obr. 33, Supi, obr. 34, Letící orel, obr. 35, Kondor, 1980, suchá jehla.



Obr. 36, Orel, obr. 37, Sup, obr. 38, Puma, 1980, suchá jehla.

Na kladenské huti začala Magdalena V. v 80. letech také experimentovat v plastice středních rozměrů se šamotovou hlinou, která byla v okolí k dispozici. „*Všechno železo, všechna ocel, co se odlejí, co se taví, se taví nebo nalejvá do šamotu.*“²¹⁹ Šamot je jemně

²¹⁸ *Zoologická zahrada očima mladých výtvarníků: Katalog výstavy poř. v Knihovně hl. m. Prahy červenec - srpen 1984.* Praha: Zoologická zahrada Praha, 1984, s. 8, 19, 26, 27, 33, 36.

²¹⁹ Lenertová, Š., „*Kladno - plastiky.*“: audio [MP3], Praha, 2014.

rozdrcený nebo rozemletý vypálený jíl nebo lupek, který se přidává do plastických těst jako ostřívo, regulující mechanické a plastické vlastnosti.²²⁰ Tato hlína s různými velikostmi částic zvyšuje poréznost a poskytuje texturu a pevnost při otevírání hliněného tvaru. Snižuje tak smrštitost, aby při pálení i vysoušení nedošlo ke zprohýbání.²²¹ „Jedna věc mě na tom fascinuje, což jde asi s každou hlínou, ono když se potom vlastně používaly ty výrobky, ale dosloužily, tak se pak vzaly, rozemlely se a přidávali se do té masy, to někdy uvidíš, že vlastně v té hlíně už jsou vypálený kousíčky šamotu, že vlastně to je nepřetržitě koloběh.“²²² Z těchto slov a níže zdokumentovaných soch bychom mohli z pohledu rožnovské arteterapie polemizovat o zapouzdřenosti problému. Vycházím také z absence kontaktních částí především lidského těla, kdy figury „koukají jakoby do sebe“. I zde se nabízí otázka fascinace i možný strach z mužské síly, prudké pudové energie, kterou zastupují antičtí hrdinové.



Obr. 39, Oidipus, 1980–86, šamot.



Obr. 40, Únos Evropy, 1980–86, šamot.

Témata, která autorka v šamotu zpracovávala, jsou pokračováním již předešlých témat, jako jsou figury a zvířata. Možnou inspiraci sochařem Henri Moorem lze vypožorovat u figur s perforovanými prostory. [obr. 39, 41] Zatímco u vymodelovaných zvířat se inspirovala antikou a antickými hrdiny vůbec. [obr. 40, 43, 44] Domnívám se, že u těchto soch dochází k boji s vlastní pudovou energií autorky (člověk versus zvíře). Socha *Pták, který je spadlý na kámen*, může být dalším symbolem kastrace mužského protějšku. [obr. 42]

²²⁰ Rada, P., *Slabikář keramika*, Praha: Grada Publishing, 1997, s. 16.

²²¹ Warshaw, J., *Velká kniha keramiky*, Čestlice: Rebo, 2001, s. 250.

²²² Lenertová, Š., „Kladno - plastiky.“: audio [MP3], Praha, 2014.

Stejně tak i useknuté končetiny lidských figur, mohou naznačovat manipulaci a snahu autorky zabránit tomu být ovládána. Z použitého materiálu (kovová tyč prostupující tělem zvířete) a z celkové kompozice vymodelovaných plastik usuzují na možnou zaujatost až vyžívání se v tématu agrese a extatických momentů ve zvrácené podobě.

Když jsem se ptala autorky Magdaleny V., kde vzala inspiraci z těchto kultur, tak odpověděla: „...ona má takový zvláštní vlastnosti ta hlína, ona ti jako kdyby předurčí tvar, kterej tam máš udělat. Já jsem se naučila dělat dutý věci a ono se ti to pak určitou dobu začne přibližovat keramikám starých kultur, protože se jenom přizpůsobíš tomu materiálu nebo necháš ten materiál, aby si dělal, co chtěl.“²²³ [obr. 43, 44] Magdalena V. zvolila střední rozměr plastik tak, aby s nimi mohla sama volně manipulovat. „Tohle toho měřítka jsem se držela z jednoho důvodu, protože pak s těma objemnějšíma věcmi je problém a všechny jsem si je musela obstarat sama.“²²⁴



Obr. 41, bez názvu, 1980–86, šamot.



Obr. 42, Pták, 1980–86, šamot.



Obr. 43, Herkules, 1980-86, šamot.



Obr. 44, Prométheus, 1980-86, šamot.

²²³ Lenertová, Š., „Kladno - plastiky.“: audio [MP3], Praha, 2014.

²²⁴ Tamtéž.

Magdalena V. věnovala pozornost také dalším sochařským technikám. Mezi prvními zhotovila z paměti dřevořezbu idealizované podoby babičky. [obr. 45] Tvořila nejen ze šamotu, ale i z rozličných materiálů jako je vápenec [obr. 46], beton [obr. 47], dřevo a pískovec [obr. 49]. V plastikách pokračuje i několik let po Akademii, kdy vyvíjí samostatnou tvůrčí činnost. [obr. 48] *„Já si myslím, že jsem se potřebovala s třemadletěma věcma seznámit, já jsem se snažila dělat i podle reálu, že tam mám tu babičku, tu jsem si dělala z paměti, vymodelovala, pak jsem si jí vysekala ze dřeva, chtěla jsem se naučit tečkovat, chtěla jsem se naučit dělat to.“* *„Já jsem chtěla určitý věci pochopit a abych je pochopila, tak jsem je musela dělat, ale pak mi zřejmě nějaký pochopení stačilo a potřebovala jsem pochopení zase v jiným směru. Já ty věci nedělám, protože bych chtěla něco sdělit, ale protože bych chtěla něco pochopit, nebo chci něčemu víc rozumět.“* *„Ale na tu plastiku si pamatuju ta mě okouzila protože mi to strašně dlouhou dobu nebylo jasné, ty tři rozměry, ani jsem neměla nějaký vevalný úspěchy v modelování, a pak najednou mě tak ozářil Duch svatej a najednou jsem to viděla [...] a byla jsem z toho úplně unešená najednou jsem to jako by mi docvaklo, a to bylo takový okouzlení prostě tím prostorem a objemem.“* *„...jsem pochopila princip tý trojrozměrnosti, ve vnímání, ve výrazu...nějak mi to nebylo jasné, vnímala jsem to fragmentárně [...] neuměla jsem se na to dívat jako na celek [...] právě proto jsem se do toho pak pustila to dělat.“* *„Možná, že to bylo to, že mě zneklidňovalo to, jak vnímám, a že jsem strašně moc chtěla to změnit, jsem nějak tušila, že je to špatně, to asi byl ten prvotní impulz, takže jsem se dívala, dívala, dívala...“²²⁵*



Obr. 45, Babička, 1981–2, dřevo (višeň).

²²⁵ Lenertová, Š., *„Kladno - plastiky.“: audio [MP3], Praha, 2014.*

Již zmíněná problematika zpracování pudové energie je patrná i zde, avšak jakoby úplně potlačena. Naznačuje to například i výběr betonu jako materiálu pro zpracování sochy *Adam*, pravděpodobně hovoří o vztahovém postoji k partnerské tematice a petrifikaci Adama. [obr. 47] Obdobně je pojednané milenecké téma, z něhož lze spatřit jen zezadu svalnatou mužskou postavu. [obr. 49] K čemu může sloužit autorce zkamenění Adama? Odpovědí může být manipulace nebo zabránění něčemu, co nechce, aby udělal a tedy zbavení jeho vlastní síly?²²⁶



Obr. 46, Hlava psa, 1980–86, vápenec.



Obr. 47, Adam, 1980–86, beton.



Obr. 48, Šelmy, 1989, dřevo (ořech).



Obr. 49, Milenci, 1980–86, pískovec.

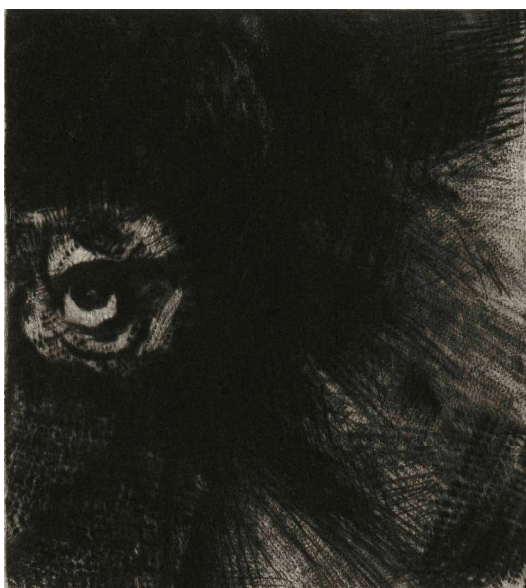
Magdalena V. uvádí, že samostatnou tvůrčí činnost vyvíjela od roku 1984 do roku 1992, kdy se věnovala grafikám na zakázku, tzv. „podle někoho“. Z této doby jsem neměla

²²⁶ Kyzour, M., *Skripta, interní studijní materiál pro studium Arteterapie JU v Českých Budějovicích*, nevydáno: „Petrifikace – zkamenění. Lidé, kteří postrádají primární pocit ontologického bezpečí, se tímto procesem brání před hrozbou ztráty své identity.“ [...] „Člověk zásadně vyžaduje od druhých neustále potvrzování vlastní existence jako osoby.“ [...] „V podmínkách takové úzkosti pouhé zakoušení druhého jako osoby je pociťováno sebevražedně.“

možnost práce dostatečně fotograficky zdokumentovat, ačkoliv vím, že autorka práce vlastní. Možných důvodů je více, a to přes časové možnosti vzhledem ke stavu matky výtvarnice, přes stud za vytvořená díla až k záměrnému řízení této práce. Přesto však jsem měla možnost nafotit alespoň část prací z této doby. Jsou jimi kresby zvířat, a to i exotických, které mohou znamenat pocit výlučnosti a také pocit nepřijetí v původní rodině. [obr. 50–54] U autorky se často objevuje kráva, která bývá v symbolice zvířat spojována s mateřskou rolí nebo plodností. Může se jednat o symbolické nahrazení matky zvířetem. Nabízí se otázka, vyplývající ze zvětšených břišních částí krav, zda tuto záležitost v dané době Magdalena V. řešila, nebo co si se svou matkou nevyřešila? Domácí zvířata jsou v symbolice pojímány jako zástupci primitivních pudů, jak s nimi autorka dokáže pracovat? Odpovědí může být výtvarná produkce koncem 80. let, kdy se Magdalena V. zabývala hlavně motivy ptáků, které vyústily ve „fascinaci“ ptačími křídly. [obr. 55–58] Jakou souvislost může mít „ošukání peří“ s autorkou? Někoho oškubat či být někým oškubán, tzn. zbavit ho moci, ať po finanční stránce, tak i schopnosti létání, která může být v tomto případě paralelou k pohlavní činnosti. Vzhledem k předešlým zmínkám o problematice sexuální identifikace a pocitu výlučnosti, se zde nabízí úvaha, vycházející z hnědé barevnosti gorily, vepří jako zvířeti žijícím v kališti a zadním partiím krav, nad latentní homosexualitou výtvarnice.



Obr. 50, Gorila, obr. 51, Vepř, obr. 52–54, Kráva, 1986, kresba a kresba tuší.



Obr. 55, Sova, 1989, suchá jehla.



Obr. 56, Ptáci, 1989, hlubotisk.



Obr. 57, Křídla, 1990, tuž, křída.



Obr. 58, Křídla, 1990, tuž, křída.

4.3 Náboženské obrácení Magdaleny V.

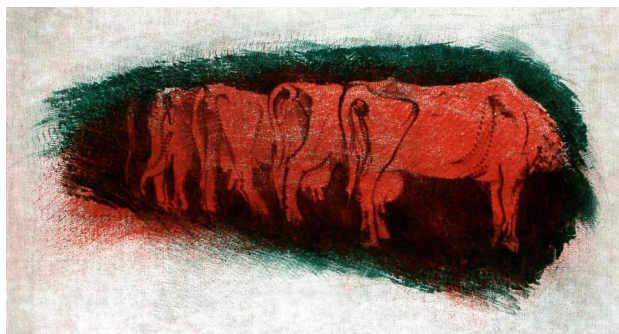
V roce 1991 „...jsem se vrátila definitivně, až když vlastně jsem se musela přistěhovat kvůli máti, když už se o sebe nemohla starat.“²²⁷ Následující tři roky na to Magdalena V. začala pracovat jako asistentka v ateliéru Grafika II. na Akademii výtvarných umění v Praze, kde sama vystudovala. Péče o matku, se kterou si tehdy nerozuměla, a současně nová pedagogická činnost byly jistě velkou zátěží a přispěly k asi měsíční hospitalizaci Magdaleny V. s těžkým stavem hypotyreózy ve Fakultní nemocni Pod Petřínem, dnes jedinou církevní nemocnicí v Praze nazvanou Nemocnice Milosrdných sester sv. Karla Boromejského.²²⁸ „...já jsem se vlastně musela k máti nastěhovat [...] ty první tři roky života byly velice svízelný. Psychicky to nebylo dobrý, nemohla jsem s ní vyjít a zároveň jsem to nemohla vzdát i nechtěla, nebylo řešení jako odejít [...] protože mě potřebovala...“²²⁹ V této době nastal u Magdaleny V. zájem o biblická témata. Začala tvořit grafiky, které skrz zvířecí tematiku postupně přecházely v cyklus *Starého a Nového zákona*. O němž sama hovoří jako o potřebě vizualizace tohoto tématu, tehdy ještě jako nevěřící.²³⁰ Vzniklý soubor tiskla převážně o velikostech 65 cm x 50 cm. [obr. 59–66] Vyobrazený zástup zadních částí krav bez hlav s výrazně plnými vemeny a ženská postava pravděpodobně zdravotní sestry s malým téměř neviditelným křížkem na břišní části jsou znovu pojaté v úzkostné tmavě červeno-zelené kombinaci barev uzavřené do celku. Tento výjev připomíná šmouhu či krvavou kapku na bílém poli. [59–60] Vzhledem k věku autorky a umístění výjevu téměř na identifikačním místě, může jít o nevydařené těhotenství. Z pohledu rožnovské arteterapie může být „rámování“ obrazu zapouzdřením daného problému, zde ztráty či možného ušpinění a s tím spojené pocity viny. Také můžeme polemizovat o druhém rámu, který vzniká danou technologií hlubotisku, jako o neurotické izolaci a to zde až patologického charakteru.

²²⁷ Lenertová, Š., „Rozhovory I.“: audio [MP3], Praha, 2014.

²²⁸ Nemocnice Milosrdných sester sv. Karla Boromejského. Dostupné z: <<http://www.boromejky.cz/23.htm>>

²²⁹ Lenertová, Š., „Rozhovory I.“: audio [MP3], Praha, 2014.

²³⁰ Lenertová, Š., „Rozhovory nad výtvarnou produkcí s Magdalenou V.“: video [WMV], Praha, 2011.



Obr. 59, Pole detail, 1994, rytina skoblinou.



Obr. 60, Sestra detail, 1995, rytina skoblinou.

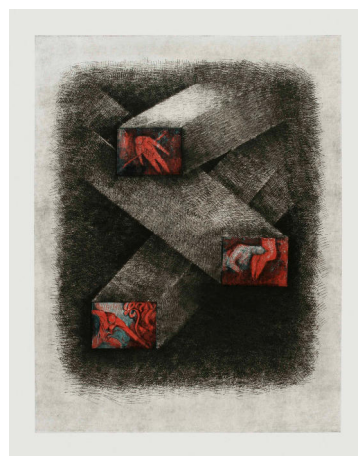
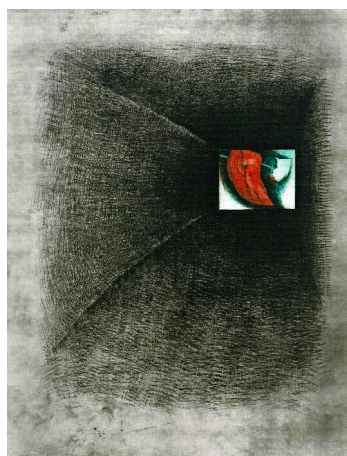


Obr. 59, Pole, 1994, rytina skoblinou.



Obr. 60, Sestra, 1995., rytina skoblinou.

Další Cyklus *Starého zákona* začínající tiskem *Vyhnání z ráje*, také pravděpodobně vypovídá o tématu ztráty: „...to je Adam a Eva, který jsou sem do prostoru z jiného prostoru, ten jiný prostor za tím je jasný, čistý, do takovýdleho zvláštního prostoru [...] nepříjemného, trochu deprimujícího, čímž naznačuji, že tohle to je ta naše realita a oni jsou sem vyhnáni, jsou sem vytlačeni.“²³¹ [obr. 61] Tato grafika může být znázorněním ženského klínu a ve vztahu ke slovům autorky, pak analogií porodu. Pak následuje tisk, který v sobě nese „...jednotlivé příběhy, tak jak jdou ve Starém zákoně.“ Zdola Mojžíš – Kniha Proroků, dále uprostřed Kniha Soudců – Samson a Delila, nejvýše Saul – Kniha Královská.²³² [obr. 62] Vzhledem ke geometrickým hranolovitým útvarům pravděpodobně symbolizujícím mužské pohlaví a krvavým stopám na jejich konci, vypadajícím jako razítka, lze spekulovat o sexuálním zneužití či o chirurgickém zákroku nejspíše ve smyslu přerušenoého těhotenství. Usuzuji tak i z detailních obrázků, na kterých je různým způsobem zdůrazněna oblast břicha – střeva, klín, probodnutý střed figury.



Obr. 61, *Vyhnání z ráje*, 1995, rytina skoblinou. Obr. 62, *Starý zákon*, 1995, rytina skoblinou.

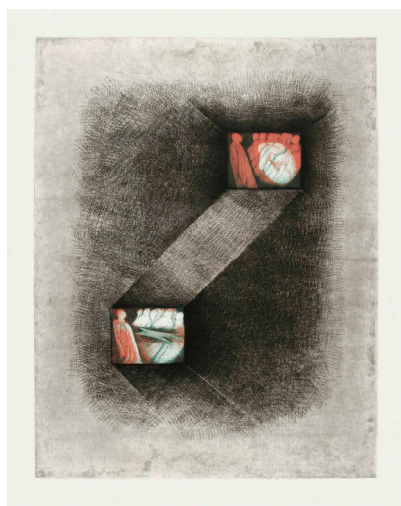


Obr. 62, *Starý zákon detail*, 1995, rytina skoblinou.

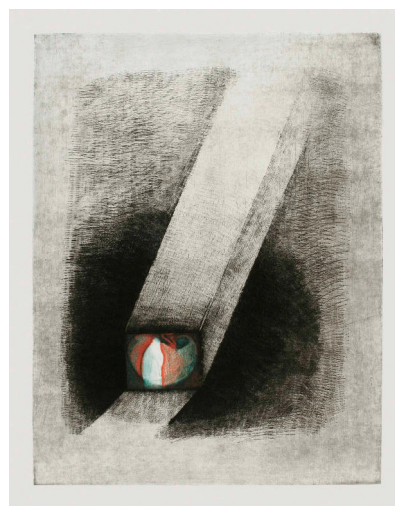
²³¹ Lenertová, Š., „Rozhovory nad výtvarnou produkci s Magdalenou V.“: video [WMV], Praha, 2011.

²³² Tamtéž.

Obdobně výtvarně řešené jsou i další grafiky: „Josef a jeho bratři a tady ta silueta to je ten Benjamin, kterej existuje, ale ten Josef o něm neví, že se narodil až po jeho odchodu. A Josef se nechává těm bratrům poznávat a odpouští jim.“ „...jako kdyby předzvěst...on se s těma bratrama smíří, podá jim pomocnou ruku, odpustí jim.“²³³ [obr. 63] „...Zvěstování. Jinými slovy ta osoba se dozvídá, že bude mít syna [...] proud, který na ní jde ze shora a který jako kdyby prosvětluje tuhle tu realitu, do který my jsme byli vyhnáni [...] tento prostor najednou něco roztíná a přichází s něčím jiným a říká bude to takhle [...] Marie“²³⁴ [obr. 64] Bílé těžko identifikovatelné útvary mohou být analogií k lidskému zárodku. Lze se pouze domnívat, zda Magdalena V. vůbec prožila takovou zkušenost ztráty, nebo zda došlo ke ztrátě jejím zaviněním či jiným nepřírozeným až agresivním způsobem.



Obr. 63, Josef a jeho bratři, 1995, rytina skoblinou.



Obr. 64, Zvěstování, rytina skoblinou, 1995.

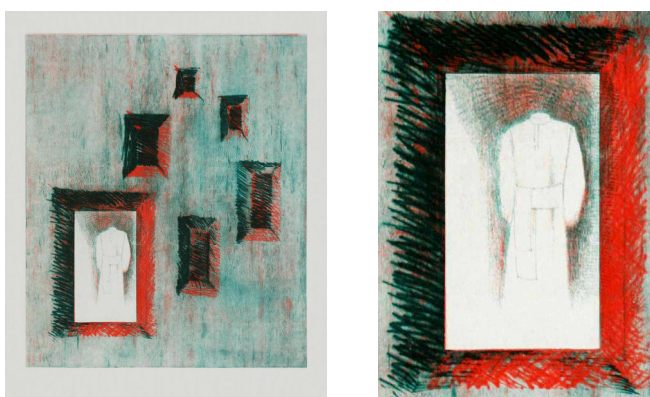
V roce 1996 vedla zdravotní situace Magdaleny V. k opětovné hospitalizaci, kdy jí bylo diagnostikováno endokrinologické onemocnění. K pobytu v nemocnici uvádí: „*To si myslím, že mě zásadně tedy ovlivnilo, protože jsem se seznámila s boromejkama. Boromejka byla moje spolupacientka na pokoji, a to mě hodně zformovalo teda, co se týče víry [...] já jsem je viděla, já jsem je zažila, já jsem viděla, jak se chovají, jak jednají. Žádný teoretický povídání by mi asi zase až tak moc nepomohlo, protože jsem uvažovala racionálně a v té víře bylo několik míst, přes který jsem se nemohla rozumově dostat, ale ještě jsem v tu dobu nechápala, až co to je...*“ „*Já jsem měla tři věci, který mi bránily ve víře, seslání ducha svatého, neboli*

²³³ Lenertová, Š., „Rozhovory nad výtvarnou produkci s Magdalenou V.“: video [WMV], Praha, 2011.

²³⁴ Tamtéž.

neposkrvněné početí, zmrtvýchvstání a nanebevstoupení... Přestaly mě zajímat... Protože to na tom není to nejdůležitější, vědět, jak to bylo.“ [...] „...ale dokonce si myslím, že jsem viděla Krista živého. Nebo ne myslím, ale viděla jsem ho živého a nevěřím tomu, že je Kristus, ale vím o tom, že je Kristus, a to je rozdíl, a to musí asi člověk zažít. Mezi boromejkama ano...“ [...] „A já jsem ho neviděla fyzicky, ale byl v místnosti jako já.“ „Možná, že celá tahle věc ve mně vzbudila zájem o jiný lidi, jako intenzivnější zájem.“²³⁵

*„Já jsem se stala věřící asi okolo čtyřicátého roku svého života...“ Magdalena V. o svém obratu hovoří jako o zásadní změně ve svém životě: „...hlavně jsem o tom hodně mluvila se známými, takže začali mít o mě obavy, který teda naštěstí přešly po několika letech, protože jak jseš nadšená, tak jseš taková dychtivá se o to sdílet s lidma [...] ono to totiž z tebe má bejt vidět [...] ono to má bejt poznat, že jseš křesťan. Protože křesťan neznamená, že jsi přijala křest, to je špatnej překlad. Křesťan znamená, že jseš jimými slovy kristovec, následovník Krista, chceš žít jako Kristus...“²³⁶ Od této doby lze hovořit u Magdaleny V. o vědomé religiozitě. Grafika s názvem *Volba* předznamenává další její tvorbu, kdy v místě protějšku znázornila autorka bílé odosobněné roucho. [obr. 65] V symbolice dveře či okna odkazují k tělním otvorům. Zde jsou tyto tvary graficky začárány. Můžeme se ptát po zašitých tělesných ránách, zdánlivě připomínající tvar rakve. Jde zde o pocit výlučnosti a viny za nenarozené sourozence či o vlastní zkušenost? Domnívám se, že také názvy grafik vypovídají o životní paralele autorky, kdy východiskem partnerského vztahu může být i rezignace a „odchod do kláštera“, jak také uvádí literatura.²³⁷*



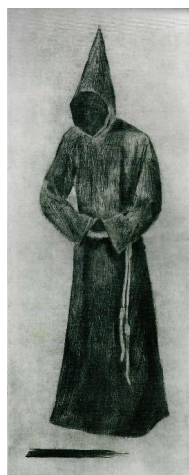
Obr. 65, *Volba*, 1998, rytina skoblinou, suchá jehla.

²³⁵ Lenertová, Š., „*Rozhovory I.*“: audio [MP3], Praha, 2014.

²³⁶ Tamtéž.

²³⁷ Viz kap. 2.2 *Lidské předpoklady, motivace a příčiny náboženské konverze*, s. 27.

V roce 1996 Magdalena V. začala vytvářet soubor rouch. Z počátku o rozměrech 65 cm x 25 cm v černobílé kombinaci, která umocňuje zobrazené sdělení. [Obr. 66–71] Většina těchto prvních tisků má výtvarně velice tvrdý až úzkostný charakter provedení. Mezi prvními tisky zhotovila i bílý pracovní oděv boromejky. [obr. 67] V tomto případě lze vidět souvislost ve vlivu, který na Magdalenu V. měla boromejka, se kterou se během hospitalizace spřátelila a dále také ve fascinaci řeholního života vůbec. A jak dodává, také k jeho veřejnému přiznání se, prezentování se tímto způsobem života. K tématu rouch se vyjadřuje: „...jsou pro mě uniformou, kterou si na sebe ten představitel vezme a přijímá zároveň i obsah, který ta uniforma má [...] Ale tato uniforma znamená to, že člověk se zbavuje svojí identity, dokonce mění svoje jméno, přijímá nové jméno a přijímá naplňování obsahu, kterej v sobě to roucho nese, ať si ho oblékne kdokoliv, důsledně.“ [...] „Tam žádná konkrétní představa není nutná. Konkrétní představu mám o obsahu a o smyslu.“ Po konverzi a vstupu do křesťanského života, jak uvádí, se začala chovat v grafice více nezištně. „Myslím, že mě přestala zajímat estetika těch věcí.“²³⁸ V případě rouch bych dala autorce za pravdu, že se její výtvarné sdělení stalo zašifrovanější. Avšak již předchozí ženskou tematiku z nich lze také vyčíst. Domnívám se, že je to právě v zakrývání ve formě uniformy, kdy se jak sama říká „člověk zbavuje svojí identity“. Proč autorka „touží“ po zakrytí a čeho? Depersonalizovaná, dekapitovaná roucha působí na dospělého diváka depresivním dojmem i vzhledem k černobílé barevnosti. Přikláníla bych se k označení rouch jako smutečních. Koho autorka může oplakávat či koho chce strašit?



Obr. 66, I/I, 1996, suchá jehla.



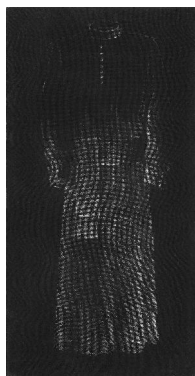
Obr. 67, II/I, 1997, mezzotinta.



Obr. 68, IV/I, 1997, čárový lept.
Grafika roku 2005.

²³⁸ Lenertová, Š., „Rozhovory nad výtvarnou produkcí s Magdalenu V.“: video [WMV], Praha, 2011.

Když jsem se zeptala Magdaleny V., jak souvisí její tvorba s řeholními rouchy, odpověděla: „Já možná, když na tom pracuju, protože to taky není tak úplně jednoduchá záležitost, fyzicky, časově, že si možná připadám trošku jako v řádu. Možná, že bych v nějakým tom řádu chtěla bejt, což je vyloučeno vzhledem k věku a k tomu, jak já svůj život žiju. Mě by dneska nikdo nikam nevzal, ani bych nemohla, protože mám povinnosti, kterejm musím dostát.“ „Třeba se snažím tímto k tomu nějak přiblížit, přes tu vizualizaci. Mně to asi pořád fascinuje, i ten obsah mě fascinuje...obsah toho křesťanství, kterýmu si nejsem jistá, jestli mu můžu dostát.“²³⁹ Je možné, že se autorka dopustila něčeho, za co cítí vinu a má potřebu se za to sama trestat. „Změnu stavu“ i ve formě náboženské konverze lze také pojímat jako reakci na vlastní roli, kdy se žena buď stává matkou, anebo „odchází do kláštera“. Z předchozích emočně výraznějších grafik se autorka posunula k sterilně depresivní výtvarné poloze. V pojetí rožnovské školy vycházející z Freudovy teorie snové práce, hlavně symboliky, je bílý plášť spojen s doktorem. Roucha jsou bezhlavá a vzhledem ke stylu a k vertikálnímu zobrazení bych je spojovala s mužským pohlavním orgánem a tedy s problematikou autorky. V této výtvarné podobě lze uvažovat o černobílém řešení problému (ano x ne) a to až extrémním destruktivním způsobem, kdy autorka roucha zpopelňuje. Za co či proč výtvarnice ničí či ničila mužské protějšky? Na druhou stranu, již k hypoteticky zmiňované problematice sexuální identifikace, se zde nabízí otázka po autorčině vlastním sebedestruktivním potenciálu. Barevně se vymykající červené papežské roucho [obr. 71] by mohlo být paralelou ke krvavému mužskému přirození. Vzhledem k autoritě papeže lze usuzovat i na zástupnou osobu otce. Z informací, které mi autorka o svém otci sdělila, víme velmi málo a je možné, že právě z těchto problematických důvodů (nerespektování autority, vztek).



Obr. 69, bez názvu/V, 1999,
plátno pastel.



Obr. 70, II/II, 2000
rytina skoblinou.



Obr. 71, VI/II, 2003,
rytina skoblinou.

²³⁹ Lenertová, Š., „Rozhovory nad výtvarnou produkcí s Magdalenou V.“: video [WMV], Praha, 2011.

Na cyklu *Roucha* pracuje Magdalena V. až dodnes, avšak její produkce je v posledních čtyřech letech pečování o matku omezena, přesto se však účastní téměř každoročně soutěže Grafiky roku Sdružení českých umělců grafiků Hollar, jejímž je členem. Nevytváří jenom grafiky, ale též malby na plátno pastelem o velikostech 65 cm x 25 cm, které mohou být ovlivněny kresbami profesora Ladislava Čepeláka, pedagoga, za jehož působení vyrostla silná generace výtvarných umělců.²⁴⁰ [obr. 69] Možným důvodem jemnějšího výtvarného zpracování pozdějších grafiky či kreseb je pravděpodobně výše uvedená situace, kdy autorce ubývají síly.

Fascinaci obsahem rouch a jejich neměnným kodexem představila Magdalena V. na předvánoční výstavě ve *Studiu Paměť* v roce 2008 s názvem *Vybrané kapitoly z kreseb, grafik a plastik*. [obr. 66–81] Součástí expozice byly také keramické figurky s polychromií, jak autorka uvádí, kterými byl celý advent provázen, a **v nichž se mísí křesťanská a pohanská tradice**. Tyto figurky pomocí média fotografie nechala nazvětšovat, čímž se je snažila oživit, zeskuatnit.²⁴¹ [obr. 72–77] Domnívám se, že autorka ve výše tučně vyznačených slovech jako kdyby sama pojmenovala svůj problém. Snad není příliš troufalé, dovolím-li si tvrdit, že figurky působí zvláštním dojmem vytržení, hraničícím s psychózou.



Obr. 72–77, z Cyklu Advent, 2008, reálná velikost 8–9 cm, keramika, polychromie.

Pozdější roucha jemnějšího charakteru téměř ve většině případů dosahují reálné velikosti lidské figury. Jsou vyhotovena o rozměrech 80 cm x 45 cm. [obr. 69, 70, 78, 79] Černobílý kontrast je utlumen a černému podkladu vévodí jemná bílá linka či plocha, která

²⁴⁰ VÝTVARNÉ CENTRUM CHAGALL. *Ladislav Čepelák a jeho žáci*. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 2000. 2 I.

²⁴¹ Magdalena Vovsová: *Vybrané kapitoly z kreseb, grafik a plastik*. Dostupné z:

<<http://www.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/zprava/magdalena-vovsova-vybrane-kapitoly-z-kreseb-grafik-a-plastik--522027>>

zůstává jen v náznaku. Je otázkou, zda se divák dostává dál za obsah obrazu, kde se vjem stává náboženským prožitkem či jiným hlubokým pocitem, kterým může být i utrpení.



Obr. 78, I/IV, 2005, akvatinta.



Obr. 79, IV-III, 2012, akvatinta.

4.4 Náboženská výchova, role pedagoga, rodina

Magdalena V. neprošla žádnou náboženskou výchovou. Naopak uvádí, že k víře si hledala jako malá cestu sama, a to ve velice dětské nevědomé formě, jejíž kořeny spadají do raných dětských let, kdy příležitostně s babičkou navštěvovala kostel. Tato souvislost vyplývá i z českého výzkumu, který ukázal, že první zážitky s církví a náboženstvím jsou spojeny s prarodiči.²⁴² „...co týče náboženský výchovy, tak já si jí nepamatuju, ale moje babička říkala, že jako se se mnou modlila, nějak andělíčku a tak a že naši řekli, ať to nedělá.“ „Babička nepraktikovala, chodily jsme na pohřby, naši měli svatbu v kostele, museli být věřící, ale já jsem na nich tu víru pak nijak nepozorovala...“ „Takže já jsem vlastně žila bez náboženský výchovy. Nicméně jsem zjišťovala, už i v dospělosti potom, že jsem se vlastně modlila.“ „Že jsem se modlila, a to tak asi od 5 let, a prosila jsem, a vždycky za víc věcí. A samozřejmě celý svoje školní léta, když jsem chodila na devítiletku, a to jsem se třeba modlila k takové věci jako, aby byl mír, a aby nikdo neubližoval dětem, mně se samozřejmě ubližovalo, já jsem cítila pocity křivdy. A pak když jsem už trošku brala rozum, tak mě zajímaly

²⁴² Viz kap. 2.2 *Lidské předpoklady, motivace a příčiny náboženské konverze*, s. 27.

náboženský témata a kreslila jsem to, malovala jsem to, mám Krista ukřižovaného [obr. 8]²⁴³ „Já nevím, když mi bylo třeba 13–14, ale zase jsem o těch věcech až tak moc nevěděla, až si teda potom něco přečetla a už starší. A to jsem to četla asi tak jako se čte literatura, to znamená špatně, že jsem to četla jako příběh. A ty jednotlivé příběhy mě nesmírně zajímaly. I když jsem je brala neuvěřitelně důsledně a to, až mě tedy děsily.“²⁴⁴ Po celý život Magdalena V. ve svých dílech tvoří v určitých cyklech, ve kterých se neustále opakují příběhy. Zprvu tiskla linoryty a dřevoryty vztahující se hlavně k jejímu dětství. Dále tvořila fascinována životem a příběhy lidí z kladenské huti Poldi, kde se setkávala, jak uvádí, s obrovským lidským potenciálem a tehdy díky režimu nenaplněným, až k tiskům biblických příběhů. „Taky, když jsem se začala vyjadřovat výtvarně cíleně, o teda křesťanský témata, tak jsem si zase vzala příběhy, že jo, to je ten Starej Novej zákon. Protože to je jenom skladba příběhů na sebe, i když ty příběhy maj sloužit tomu, jak to jsou obrazy a ne obrazy vizuální, ale obrazy významový, aby nám něco sdělily, a na tom je založená ta židovská nebo hebrejská tradice, takhle se i hovořilo, aby se to lépe vysvětlilo [...] tak i tohle to je pro to, abychom to pochopili, abychom tomu rozuměli, bez ohledu na našem vzdělání.“²⁴⁵ Magdalena V. se stala od roku 1995 vedoucí grafických dílen na Akademii výtvarných umění v Praze, kde pedagogicky působí až dodnes. Ke vztahu, který má ke studentům Akademie říká: „Já mám okolo sebe partnery. Já jsem v kolegiálním systému [...] já se necítím jako žák učitel, já se cítím jako kolega mezi kolegy [...] Já to mám nastavený podle vzoru. Já to mám nastavený podle modelu, kterej jsem zažila, jako student [...] já mám partnerskej vztah...“²⁴⁶ V této návaznosti jsem se Magdaleny V. zeptala na její soukromý partnerský život a obecně téma rodiny: „Naopak já jsem chtěla mít a hodně, no hodně, alespoň tři, protože jsem vyrůstala jako jedináček, takže já jsem chtěla děti.“²⁴⁷ Magdalena V. uvádí, že nenašla uspokojující přístup partnera k rodině či vůbec vhodného partnera, s kterým by chtěla mít rodinu. Přesto tuto dobu velice emotivně prožívala. Dnes s nadsázkou říká, jak tehdy ze zoufalosti náhodně otevřela Bibli: „...a četla jsem: Žena, která nemá děti, bude jich mít nejvíce.“ „Určitě to jako příjemně odpoutalo tehdy moji pozornost [...] Ani dneska se neodvažuju to brát jinak. A je tak

²⁴³ Viz výše, kap. 4.1 Dětství, dospívání a první výtvarná činnost, s. 48.

²⁴⁴ Lenertová, Š., „Vzpomínky Magdaleny V.“: audio [MP3], Praha, 2014.

²⁴⁵ Tamtéž.

²⁴⁶ Lenertová, Š., „Rozhovory I.“: audio [MP3], Praha, 2014.

²⁴⁷ Tamtéž.

*pravda, když jsem začala chodit do kostela, ale i teď, že ať je jakýkoliv čtení, první, druhý, nebo evangelium, já vždycky mám pocit, že se to týká mě, mluví to ke mně, že přesně tohleto já jsem teď měla slyšet.*²⁴⁸

Zeptala jsem se dále Magdaleny V., jakou souvislost má řádový život a obsah rouch, když není řádová sestra: „Protože si myslím, že tak trošku žiju, vědomě.“ „Mně tento způsob život přináší radost a naplnění. I bez partnera nebo manžela nebo bez vlastní takzvané rodiny. Já rodinu mám, jsou to příbuzní, jsou tam v generaci seniorů, meich vrstevníků a jejich dětí a jejich dětí a s každým dítětem, který se narodí, já jsem šťastná, nesmírně cítím hrdost, že je to ještě navíc člen naší rodiny, a těším se na ty děti [...] prožívám je velice silně a považuju je za svoje.“ „Já ty lidi taky považuju de fakto jakoby za svoje děti.“²⁴⁹

4.5 Historický exkurz, české umění 70.–90. let

Literární zdroje uvádějí, že v době normalizace v 70. letech byla v Československu znovu zavedena cenzura a obnoveno potlačování lidských práv. V této době vládla cenzura, jak publikované literatury, tak i autocenzura, která ovlivňovala výběr témat i metodu ztvárnění a to i ve výtvarném umění. Jazyk umění nahrazovaly prostředky propagandy, jimž byly vnuceny sovětské vzory.²⁵⁰ Kromě oficiálního umění vedle sebe existovalo duchovně introvertní (např. Václav Boštík) a existenciálně expresivní. Nezávislost a kvalitu domácího umění zaručovala manipulace západní tržní strany a východní ideologické byrokratické strany. V českém umění 70. let se hovoří o krizi. Je tím míněna především ztráta metafyzické dimenze a ubývání originality. Návrat k figuraci se stal nositelem expresivity, obecně humanistických témat, apokalyptických vizí a různých patologických úzkostí. „Figurace byla chápána jako obraz existence v nesmyslném světě destrukcí.“²⁵¹ Jiří Šetlík uvádí, že na přelomu 70. let v rámci centrálně řízeného hlídání kultury byli ambiciózní umělci, kteří

²⁴⁸ Lenertová, Š., „Rozhovory I.“: audio [MP3], Praha, 2014.

²⁴⁹ Tamtéž.

²⁵⁰ Blažke, J., *Kouzelné zrcadlo literatury: Od železné opony k postmoderně*, Praha: Velryba, 2005, s. 182, 196.

²⁵¹ Ševčík, J., Morganová, P., Dušková, D., *České umění 1938 - 1989: /programy/ kritické texty/ dokumenty/*, Praha: Academia, 2001, s. 337.

neuspěli v otevřené tvůrčí soutěži a ztratili dominantní postavení v profesních svazech, odměnění tučnými výděly a tituly, profesurami i řadou sociálních výhod. Dále, že umělci, kteří nesouhlasili s okupací, byli ekonomicky postiženi, vyřazeni z veřejných zakázek a byl jim znemožněn prodej výtvarných děl, došlo i k zrušení pracovních smluv.²⁵² Nedostatečnost kulturního provozu a „*transcendentní hlad*“ vedly zpět k archaickým kořenům umění, které se staly zdrojem umění 70. a 80. let. Rituály, obřady a mýty měly integrovat člověka s kosmem, proměnit a spiritualizovat jeho osobnost a vrátit ji zpět k přirozeným kořenům civilizace. Jindřich Chaloupecký v této době píše, že „*vědomí transcendence je podle něj skutečným předpokladem kultury, protože umění je metafyzickou činností a přebírá dnes funkci náboženství.*“²⁵³ Vedle sebe existovalo umění tzv. oficiální struktury lidí a též společenství nonkonformních umělců tzv. „*druhé kultury*“ a „*undergroundu*“, ve kterém se mísil vliv akčního umění 60. let.²⁵⁴ Počátek a formování českého akčního umění jsou spjaty především s působením umělce Milana Knížáka. Umění vzpírající se režimu bylo označováno za nonkonformní a neoficiální a z hlediska myšlenkové a estetické nezávislosti za umění autentické, rozšiřovalo tedy zázemí politického disidentu, proto je označováno za paralelní či alternativní kulturu. Umělecké akce odehrávající se mimo galerie, měly soukromější povahu nebo se přesouvaly z měst do přírody. Došlo tak k propojování činnosti profesionálních výtvarníků s tvořivou energií neškolených talentů. Pronásledování umělců signatářů Charty 77 vzbudilo silnější vůli k opozici vůči režimu v podobě demonstrací v ústraní hlavního města. V krajině a městském prostoru tak umělci udržovaly kontakt se současným uměním a zároveň byli osvobozeni z ateliérového ústraní, do něhož byli normalizací vehnáni.²⁵⁵ Mezi tyto umělce také „zasahující do krajiny“ patřili například Hugo Demartini, Stanislav Kolíbal, Petr Štembera, Zorka Ságlová a sochaři Jiří Beránek a Kurt Gebauer. Na druhou stranu i nezávislá ateliérová tvorba prospěla rozvoji uměleckého skla, keramiky, tapisérii, péči o typografii a knižní kulturu a též individuálním návrhům designu. Byli to především umělečtí skláři, kteří jsou i dnes považováni za jedny z nejlepších. Jsou jimi například

²⁵² Šetlík, J., *Léta sedmdesátá a osmdesátá*. In: Bregantová, P., *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 2007, s. 369–370.

²⁵³ Jindřich Chaloupecký in: Ševčík, J., Morganová, P., Dušková, D., *České umění 1938 - 1989: /programy/ kritické texty/ dokumenty/*, Praha: Academia, 2001, s. 339–340.

²⁵⁴ Tamtéž.

²⁵⁵ *České moderní a současné umění, 1890-2010: katalog stálé expozice Sbírký moderního a současného umění a Sbírký umění 19. století Národní galerie v Praze*. V Praze: Národní galerie, 2010, s. 74.

Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová, Václav Cigler a Vladimír Kopecký. Jak uvádí literatura, projevy dekorativního umění byly pokládány za ideově bezobsažné, a tím byly brány na milost i v dobách přípustných „*formálních experimentů*“, proto jejich tvůrci byli k veřejným zakázkám také připouštěni a udrželi si tak povědomí příbuznosti se svobodným projevem umělců stojících mimo režim.²⁵⁶ Druhem obrany nonkonformních umělců bylo setkávání se v ateliérech (např. surrealistická skupina kolem V. Effenbergera) a pořádání soukromých symposií, tvůrčích konfrontací a šíření nelegálních tiskovin, např. periodikum *Revolver Revue* do roku 1989. Přibližně od poloviny 70. let měly tyto nelegální tiskoviny týkající se vzdorujícího umění i umělců sovětského undergroundu formu samizdatů. Taktéž přispěly mnohostranné aktivity oficiálně povolené Jazzové Sekce v letech 1971-86, jíž předsedal Karel Srp. Alternativní společenství 70. a 80. let, nespolupracující s režimem, pokračovala v tradici antiuměleckých hnutí dada, akčního umění a konceptualismu a učinila umění nerozeznatelně splývající se životem. To se promítlo i v tvorbě Evy Kmentové a Adrieny Šimotové, které pracovaly s motivy otisků lidského těla. Dalšími reprezentanty tzv. body artu, dalo by se říci až v rituálních polohách, se věnovali Jan Mlčoch a Petr Štembera. Počátek 80. let je charakterizován návratem a vzestupem tradičních technik, práce s obrazem a s konvenčními prostředky. Nastává nárůst v okrajových a menšinových oblastech jako je pop, folk, periferie a kýč. V této době, nazývané postmoderní, dochází k mísení stylů, žánrů, ikonografií všech dob a kontinentů. Pojetí originality se vytrácí a minulost je vtažena do přítomnosti. Manželé Ševčíkovi uvádí k postmodernismu první poloviny 80. let, že je nerealistický, magický a obrácený k tomu, co není zobrazitelné a zachytitelné. Zaujetím se proto stává hranice pudové, zvířecí a primitivní oblasti, která je doprovázena zpochybujícím humorem a ironií. Místo zdůraznění funkční podstaty se zájem přesouvá na povrch věci a do hry vstupuje ornament. Dochází k přesahům „*vysokého*“ umění a designu, kdy jedno prostupuje v druhé a tím tak vytváří distanc od svého vlastního určení.²⁵⁷ Během 80. let založily generace čerstvých absolventů Akademie výtvarných umění a Vysoké školy uměleckoprůmyslové mnohé skupiny. Byly jimi v roce 1987 například sdružení Tvrdohlaví (František Skála, Jaroslav Róna, Jiří David, Petr Nikl a další) a Volné seskupení 12/15 – Pozdě,

²⁵⁶ Šetlík, J., *Léta sedmdesátá a osmdesátá*. In: Bregantová, P., *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 2007, s. 371.

²⁵⁷ Tamtéž, s. 398–403.

ale přece. Tyto různorodé skupiny umělců se zapojovaly aktivně do poloveřejných konfrontací. Mezi další projevy vzdoru patřila manifestační výstava aktuálních a autentických tendencí současného českého a slovenského umění v pražských Holešovicích nesoucí název Fórum 1988. Katalog Národní galerie v Praze²⁵⁸ uvádí, že umění 90. let bylo ovlivněno studenty, kteří se za totality do vysokých uměleckých škol vůbec nedostali a též uchazeči nezatíženými politickou situací předešlých let. A proto mohla vznikat díla, z nichž se vytrácelo trauma a jejichž hodnota později nabyla hodnoty mezinárodního měřítká. Ačkoliv je v současném umění těžké najít obecná sjednocující kritéria, prvek sociálních témat je viditelný. Mizí strach z tabuizovaných témat a objevuje se konceptuální uvažování a přijetí role trhu. Dalším znakem současného českého umění je silná generace žen. Jsou jimi například multimedialní umělkyně Milena Dopitová a Veronika Bromová. Další významné umělce uvádí Katalog výstavy *České umění 90. let ze sbírky Komerční banky*, která prezentovala díla českých umělců, především malířů i grafiků s důrazem na 90. léta 20. století. Patří mezi ně například tvorba Tomáše Císařovského, Jiřího Davida, Karla Malicha, Jaroslava Róny, Jiřího Sopka, Karla Nepraše. Velké zastoupení v tomto katalogu také mají grafická díla Aleny Kučerové.²⁵⁹

4.6 Grafické techniky

Grafické techniky se rozdělují podle způsobu tisku na tisk z výšky, tisk z hloubky, tisk z plochy, skrze síto a počítačový tisk.²⁶⁰ V této kapitole uvádím ve stručnosti ty druhy technologie grafik, které považuji za podstatné vzhledem k umělecké produkci Magdaleny V. Nejprve je třeba uvést základní pojmy, s kterými tato umělecká disciplína pracuje. *Grafika* je způsob reprodukce a rozmnožovacího ručního či uměleckořemeslného postupu podle originálu na evidovaný počet exemplářů. Tedy grafických listů, které vznikají otiskem matic

²⁵⁸ *České moderní a současné umění, 1890-2010: katalog stálé expozice Sběrky moderního a současného umění a Sběrky umění 19. století Národní galerie v Praze*. V Praze: Národní galerie, 2010, s. 168–171.

²⁵⁹ Juříková, M., Adam, R., *České umění 90. let ze sbírky Komerční banky = Czech Art of the 1990s from the Collection of Komerční banka*. [Brno]: Komerční banka, 2012. 174 s.

²⁶⁰ Vovsová, M., *O grafice stručně...: Učební text pro předmět „Grafické techniky pro veřejnost“*, Grafické dílny Akademie výtvarných umění v Praze, 2005, s. 1.

z desek dřevorytů, mědirytů, leptů, litografií, které jsou podepsané, datované a pořadově číslované autorem. *Tisková matrice* je vyrytá, vyřezaná, vyleptaná forma z různého materiálu (dřevo, linoleum, kov, kámen, PVC apod.) *Originální reprodukce* je matrice zhotovená podle předlohy autora, zatímco *reprodukční grafika* je tisková forma zhotovená podle předlohy autora fotomechanickou cestou. Vedle *volné grafiky*, tvorby bez přímého praktického účelu, existuje *užitá grafika*, jejíž tvorba je vázána na praktický úkol (ilustrace, ex libris, plakát apod.)²⁶¹ *Tisk z výšky* je nejstarší technika tisku založená na principu razítka, kdy vyrytá místa netisknou a na ostatní je nanášena barva ručně nebo válečkem. K otisku stačí tlak ruky a při větším formátu materiálu jako je linoleum, dřevo, plast, kov a barevném soutisku se výsledný otisk provádí na tiskařském lisu. Nejmonumentálnější tisky, které se nevejdou do lisu, je nutno tisknout ručně. V tisku z hloubky se nejprve musí tisknouce místa do tiskové desky, zpravidla kovové, nejprve vyhloubit rytím či leptáním a následně se zatírají barvou. Dále je třeba povrch desky očistit a tisknout na stejnoměrně zvlhčený papír. „*Hlubotiskem tištěný grafický list se pozná podle reliéfně vytlačeného okraje tiskové desky do papíru.*“²⁶² Technika, kdy se ryje jehlou či škrábe smirkovým papírem do desky, se nazývá *suchá jehla*. Do desky se dá také prorývat liniemi nanášený kryt a leptat (*čárový lept*), dále pracovat krytem na desce s přitaveným kalafunovým zrnem (*akvatinta*), seškrabovat vyleptané zrno (*škrábaná akvatinta*), zrnit skoblinou (*mezzotinta, rytina skoblinou*). V případě *strukturální techniky* se nanáší vrstvy a prvky a lze vytisknout také zatřený tón barvy na ploše. *Tisk z plochy*, kdy místa s nanášenou barvou nejsou výrazně vyvýšena ani vyhloubena, je obraz na matrici (kameni) nakreslený a preparovaný, který se tiskne na tiskových zařízeních, jako je ruční litografický lis a ofsetový nátiskový lis. Grafický tisk je proces několika podstatných událostí, jako je koncentrace a teplota leptadla, kvalita osvitu, UV stabilita digitisku, konzistence barvy, struktura filce, potřebná vlhkost papíru, přesnost soutisku, síla a stejnoměrnost tlaku. Při jednotlivých pracovních fázích, které se opakují a mění, je třeba trpělivosti, klidu a kontroly.

²⁶¹ Tamtéž.

²⁶² *Není plotna jako plotna: grafika: Adamcová Eva, Blabolilová Marie, Horálková Helena, Chřištofová Jitka, Němcová Jaromíra, Severová Jaroslava, Vovsová Magdaléna: Galerie výtvarného umění v Havlíčkově Brodě, [12. 2. – 28. 3. 2010] : Alšova jihočeská galerie, Wortnerův dům, České Budějovice, [6. 5. – 20. 6. 2010] : Galerie Františka Drtikola, Příbram, [3. 9.–17. 10. 2010]. V Havlíčkově Brodě: Galerie výtvarného umění, 2010, s. 7–8.*

4.7 Životní a výtvarná paralela před a po konverzi

Změna výtvarného projevu Magdaleny V. ve vztahu k jejímu náboženskému obrácení, je spojena s důležitými životními mezníky, které je třeba zmínit. Magdalena vyrůstala se svojí babičkou, a jak se mnohokrát zmiňuje, právě ona je tím člověkem, ke kterému si našla nejbližší vztah, a s nímž jako malá příležitostně navštěvovala kostel.²⁶³ Jak již uvádím v první části práce, pro psychologii náboženství jsou nejdůležitější vztahy k rodičům jako základní metafory božství.²⁶⁴ V případě Magdaleny V. vztah matky a dcery, a též dcery a otce, nebyl naplněn v potřebné vývojové době. „*Citová deprivace vzniká v důsledku neuspokojení potřeby spolehlivého a jistého citového vztahu s matkou, event. jinou osobou.*“²⁶⁵ Ačkoliv roli matky z velké části zastupovala babička, absence rodičovské lásky je nenahraditelná a projevuje se v autorčiných tématech a způsobu zpracování po celý její život. V tomto případě lze uvažovat i o tom, co píše S. Freud²⁶⁶, kdy připodobňuje mechanismus umělecké činnosti k mechanismu snění a umělecká tvorba je tak pokračováním a náhražkou někdejších dětských her, dále viz slova autorky.²⁶⁷ Poukazují hlavně na sochy z období 80. let, na kterých jsou prvky určité citové deprivace nejvíce patrné. [obr. 80–82] Absence či předimenzovanost kontaktních částí lidského těla se objevují ve většině případů těchto plastik [obr. 39–49], také již v tvorbě od raného dětství. [obr. 5–16] Vymodelovaná zvířata jsou v porovnání s lidskými figurami propracovanější.



Obr. 80, Dvojice, obr. 81, Holubice s prořízlým hrdlem, obr. 82, Býk, 80. léta, šamot.

²⁶³ Viz výše, kap. 4.4 *Náboženská výchova, role pedagoga, rodina*, s. 75.

²⁶⁴ Viz kap. 2 *Vybrané kapitoly z psychologie náboženství*, s. 21.

²⁶⁵ Vágnerová, M., *Psychopatologie pro pomáhající profese*, Praha: Portál, 2008, s. 54.

²⁶⁶ Viz kap. 3.2 *Psychoanalytický pohled na umělecké dílo*, s. 37.

²⁶⁷ Viz kap. 4.1 *Dětství, dospívání a první výtvarná činnost*, s. 48.

Je třeba také vzít v úvahu, že právě tyto kontaktní části lidského těla, jako jsou dlaně, prsty, oči, uši a ústa, patří k výtvarně nejnáročnějším. K jejich zhotovení je potřeba, aby měl autor za sebou jistou sochařskou zkušenost. V případě Magdaleny V., právě sochařství ukázalo tyto deprivací prvky. Sama v tomto poli výtvarně nepůsobí a nemá tak nad sochařskou technologií takovou kontrolu jako nad technologií tisku grafiky, která vyžaduje preciznost provedení. Plasty představují prostorové kombinace stylizovaných lidských postav a zvířat. Většina z nich je v jakémisi stavu vytržení a křeči, jejíž prostorová orientace je naznačena vertikálním směrem vzhůru. Vedle této tematiky je potřeba také zmínit problematiku partnerskou, kdy plastika *Dvojice* viz výše [obr. 80] poukazuje na bolestné sjednocení pravděpodobně muže a ženy. Otázkou k dalšímu obrázku *Holubice s prořízlým hrdlem by bylo, zda-li si autorka připadá jako mučedník a proč?*

V neposlední řadě je to téma rodiny jako takové, které je též protkané celou její prací. Řekla bych od rodiny vlastní až k rodině křesťanské v podobě betlémů a rouch duchovních. Motiv davu, zástup zvířat a stejně tak i řádu vyjadřují přání někam patřit, být přijat. Tím se dostávám k sociálnímu aspektu náboženství a uspokojení emoční nejistoty přijetím skupiny.²⁶⁸ Taktéž k vymezení osobnostních vlastností J. M. Abgralla, které odpovídají náboženskému prožívání.²⁶⁹ E. Erikson tuto vývojovou fázi nazývá *intimita proti izolaci*, kde intimita je zdravým spojením vlastní identity s identitou druhého beze strachu, že člověk ztratí sám sebe. „*Intimita by měla obsahovat závazek a může být vyjádřena sexuálně. Proces intimity může člověku vyjasnit si svou vlastní identitu prostřednictvím identifikace s druhým člověkem.*“²⁷⁰ Osobně tíživou problematiku lze vypořádat již na kladenských tiscích. [obr. 83-85] Z těchto grafik i z pozdější produkce rouch je patrná i preference formátu na výšku, literatura uvádí, že volba tohoto formátu odkazuje k rovině přemýšlení a zdůrazňuje napětí „*nahoře*“ a „*dole*“, tedy oblastí duchovna, prostorem Božím a tělesného instinktu, prostorem člověka.²⁷¹ Komplementární červeno-zelená kombinace barev zvláště v tmavých odstínech vyjadřuje emoční rozpor a vztahovou problematiku vůbec. Červená se zelenou jsou jediné barvy, které je možné nachýlit ke škálám teplých i studených odstínů. Existenciální, úzkostný

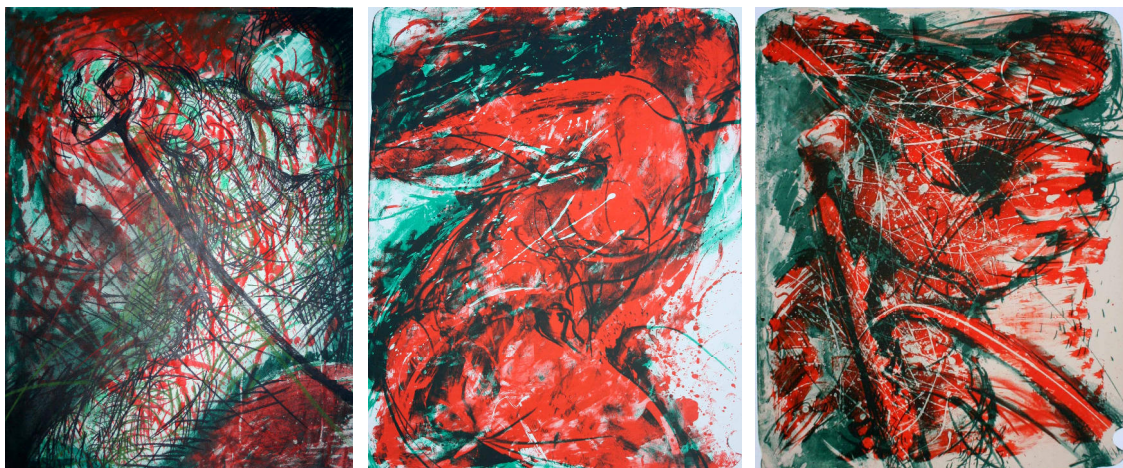
²⁶⁸ Viz kap. 2 *Vybrané kapitoly z psychologie náboženství*, s. 21.

²⁶⁹ Tamtéž.

²⁷⁰ Drapela, Victor J., *Přehled teorií osobnosti*, Praha: Portál, 2008 s. 70.

²⁷¹ Riedel, I., *Obrazy v terapii, umění a náboženství: interpretace obrazů z pohledu hlubinné psychologie*, Praha: Portál, 2002, s. 55.

charakter tisků je podpořen černou barevností povětšinou použitou jako obrysovou linii. V oblasti arteterapie je tento kresebný prvek „obtahování“ postav a předmětů v obrázku nazýván *armování*, jde o situaci, kdy autor svou problematiku zapouzdřuje. Zachycení momentu kompozice silných lidských figur, která je vměstnaná do formátu, zdá se vyjadřuje „malý životní prostor“.



Obr. 83–85, Z cyklu Kladno, 1984, kombinovaná technika (diplomová práce).

Kladenská tematika je nejbouřlivějším cyklem, který kdy Magdalena V. vytvořila co do provedení i obsahu. Spolu se šamotovými plastikami také povětšinou postrádají kontext a jsou jistými emocionálními výkřiky nesoucimi oznámení, a to převážně v grafické produkci, jež inklinuje ke „srovnání“ s tím, co nese a i zakrývá plakát. V porovnání s dřevoryty [obr. 29–32]²⁷², kde styl zobrazení má vzpomínkový narativní charakter, jsou kladenské tisky výseky situací velice expresivního charakteru. Autorka na nich výtvarně experimentuje a nebojí se znázornit dynamiku a živost postav. Zatímco v době konverze nelze u Magdaleny V. autentický typ projevu rozpoznat. V její tvorbě dochází k výtvarnému i emočnímu útlumu, které přisuzují také větší cenzuře a zašifrovanosti ve výsledné podobě rouch. Autorka je též věkově i mentálně vyzrálejší, což může ve výtvarné produkci být na úkor autenticity výtvarného projevu vůbec.

Na začátku 90. let nastoupila Magdalena V. jako pedagog na pražské Akademii a též se přestěhovala zpět na Suchdol, aby se starala o svou matku. V této souvislosti lze hovořit o životní krizi, která vyústila v opakovanou hospitalizaci v Nemocnici Milosrdných sester

²⁷² Viz kap. 4.2 *Akademie výtvarných umění, Kladno, samostatná tvůrčí činnost*, s. 55.

sv. Karla Boromejského. Psychická krize je „*narušení psychické rovnováhy v důsledku náhlého vyhrocení situace, dlouhodobé kumulace či situačního nárůstu problémů.*“²⁷³ Právě pobyt v nemocnici se stal v náboženském obrácení autorky nejdůležitějším momentem. Také výsledky výzkumu ukazují, že mezi faktory ovlivnění ke konverzi mohou být osobní krize a komunikace s věřícími přáteli.²⁷⁴ Dle E. Eriksona se lidé v tomto vývojovém stadiu „*zapojují do společnosti, aby vytvářeli něco hodnotného – ať už to je potomstvo, hmotné statky, umělecká díla nebo tvůrčí myšlenky.*“ V Eriksonově pojetí je ctností této fáze pečování a ochota konstruktivně přispět společnosti.²⁷⁵

Magdalena V. se začala výtvarně soustřeďovat více na vyjádření v grafice. V její produkci došlo k proměně obsahů grafik, v nichž zpracovávala cyklus *Starého a Nového zákona*. V souvislosti rožnovské školy právě tento cyklus obsahuje zjevné použití úhlopříčky zleva do prava, po otcovské, protestanské linii, která také může znamenat růst. [Obr. 59–67]²⁷⁶ Cyklus je zpracován v geometricko-figurálních kompozicích převážně červeno-zelené barevnosti stejně tak další grafiky s křesťanským tématem. [Obr. 98–99] Domnívám se, že takováto produkce zapouzdřuje symptom, kdy autorka uniká do abstrakce a tím ho i šifruje. Příkladem takovéto situace může být následující grafika, kdy Magdalena V. říká: „*Magdalena u prázdného hrobu, kdy kámen je odvalený, hrob je prázdný. Tímto okamžikem vyústil jakýsi příběh. Ten příběh, kterej se odehrával přes celý putování Krista po zemi až po okamžik, kdy je ukřižován, uložen do hrobu a najednou hrob je prázdný.*“ „...naznačuje to kruh a koloběh. On totiž neodešel, on tady vlastně je pořád.“²⁷⁷ [obr. 91] Autorka jako by stvrzovala myšlenku zapouzdření symptomu. Znovu se dostáváme k otázce, jaký příběh pro Magdalenu V. vyústil? Ze shody jmen usuzuji na identifikaci výtvarnice s Máří Magdalénou, která byla dle literatury ztotožňována s hříšnicí (nevěstkou) a posléze se stala kajčnicí a Kristus jí odpustil hříchy.²⁷⁸ Jakým způsobem autorka grafiky hřešila? Celý výjev je centrálně pojednán a ústředním motivem je předmět, který zdánlivě připomíná černé hnízdo či jakýsi vír v kulovitém útvaru, v symbolickém jazyce poukazující na ženské lůno. Mám za to, že tato grafika je stvrzením mých již v textu zmíněných domněnek o chirurgickém zákroku v této oblasti ženského těla.

²⁷³ Vágnerová, M., *Psychopatologie pro pomáhající profese*, Praha: Portál, 2008, s. 53.

²⁷⁴ Viz kap. 2.2 *Příčiny, motivace a lidské předpoklady náboženské konverze*, s. 27.

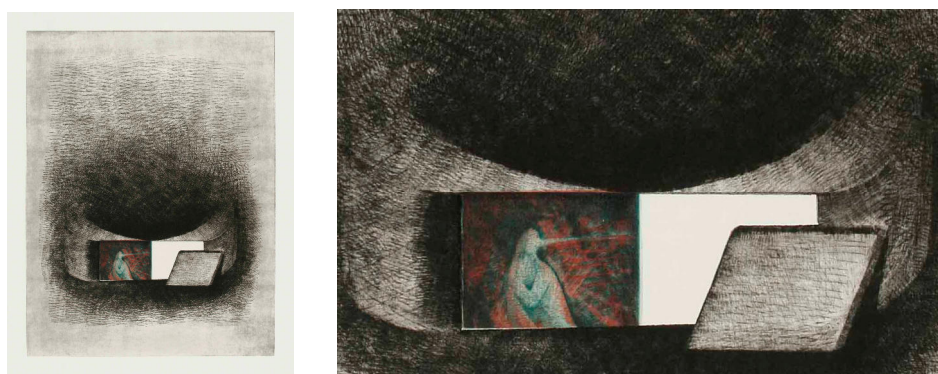
²⁷⁵ Drapela, Victor J., *Přehled teorií osobnosti*, Praha: Portál, 2008 s. 70.

²⁷⁶ Viz výše kap. 4.3 *Náboženské obrácení Magdaleny V.*, s. 67.

²⁷⁷ Lenertová, Š., „*Rozhovory nad výtvarnou produkcí s Magdalénou V.*“: video [WMV], Praha, 2011.

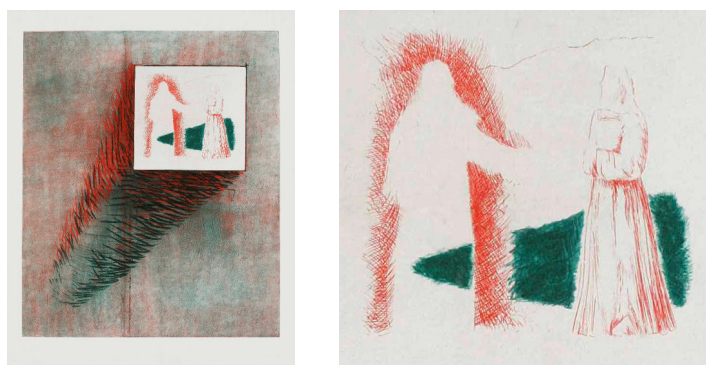
²⁷⁸ Royt, J., *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006, s. 150–151.

Znovu tak vycházím z geometrických útvarů, „*kdy kámen je odvalený, hrob je prázdný*“. Tato slova mohou být přirovnáním k řešení dané situace a s následnou vinou spojenou spolu s pokáním. Také je třeba vzít v úvahu, že autorka si zde může „odžívat“ něco za svou matku, která se jmenuje Marie Magdalena V. Soudím tak dle zmínky o předchozích nenarozených sourozencích výtvarnice.



Obr. 86, Magdalena u prázdného hrobu, 1995, rytina skoblinou.

V návaznosti na tuto grafiku je další, nesoucí jméno *Příběh*, za který dostala autorka ocenění Grafika roku. Literatura uvádí, že Marii Magdaléně se dostalo té výsady, že jako první potkala zmrtevýchvstalého Krista.²⁷⁹ „*Zmrtvýchvstalý Kristus se zjevuje Marii Magdaléně. Tam šlo spíš o to, že on se zjevuje a jak při tom vypadá. Jakože přitom nevypadá úplně normálně, ale on vypadá tak nenormálně jakoby z toho reálného hlediska, že ono se to musí projevit i na ní i když stojí jenom vedle něj.*“²⁸⁰ [obr. 92] Výjev je vyobrazen na protestantskou úhlopříčku a agresivní útvar v podobě zeleného trnu směřuje od ženské siluety postavy k druhé graficky orámované postavě. Z červené barevnosti siluet a tmavě zeleného trnu usuzují na vztahovou problematiku, jejímž zdrojem může být agresivně–úzkostný nátlak ženské siluety vpravo.



Obr. 87, Příběh, 1997, čárový lept, suchá jehla.

²⁷⁹ Royt, J., *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006, s. 150–151.

²⁸⁰ Lenertová, Š., „*Rozhovory nad výtvarnou produkcí s Magdalenou V.*“: video [WMV], Praha, 2011.

Rámec, který se vytváří při procesu tisku hlubotiskových grafických listů automaticky, je možno interpretovat z hlediska rožnovské školy jako neurotický. I přesto, že se Magdalena V. uchýlila k této hlubotiskové grafické technologii až v pozdějších letech své tvorby, bereme v úvahu v této práci vytvoření rámce jako součást technologie grafického tisku, kdy není tedy autorčiným výtvarným záměrem ani spontánním projevem.²⁸¹ K jemnému výrazovému utišení dochází v pozdějších grafikách cyklu *Roucha*, na kterém autorka začala pracovat od roku 1996. [obr. 88-90] Význam rouch je nejen v přijetí určité náboženské konfese, ale též i ve vědomém souhlasu eliminace individuálně typických rysů a tělesné složky člověka.²⁸² V této souvislosti rezervovanost a emoční odstup, stejně tak černobílá kombinace achromatických barev, jež v sobě nesou roucha zakrývající téměř celou neviditelnou lidskou figuru, mohou být znakem citové oploštělosti. Způsob vyjadřování emocí Magdaleny V. lze přiřadit k jejímu sebejistému výtvarnému rukopisu. Její emoční vyjadřování je někdy přehnané a často spojené s nadsázkou. Roucha, ať jsou to grafiky či kresby křídou na plátno, nemají jednotný zdroj světla a kontext, ve kterém jakoby oživená levitují. Jsou zasazena do černého pozadí, chladné tmy, proto je sporné určit jejich reálnou barevnost. Kontrast světla a tmy se nejvíce projevuje v grafikách, kde jde o hru černé, bílé a všech jejích odstínů.²⁸³ Je to právě bílá a černá, jak uvádí J. Baleka, které jako jediné mohou plně znázornit světlo a tmu či přechod jedné v druhou. Bílá vzniká odrazem všech světelných barev, zatímco černá jejich pohlcením. J. Baleka píše, že bílá je spojena s přechodem z jednoho údobí života do druhého. „*Bílá jsou roucha těch, kteří vstupují do zásvětí, stejně jako těch, kteří na sebe berou klášterní řeholi a zřikají se pestře barevného hmotného světa.*“²⁸⁴ Také uvádí, že bílá a svit vyjadřují důkaz čiré duchovnosti, celistvosti prostoupené harmonií a též osvětlení nad pudovou temnotou přírodních závislostí. Bílá odmítá hmotnost a zduchovňuje, a tím mění tělo ve světelnou bytost, ducha i Smrtku. Také černá v sobě obsahuje smrt, v tomto případě spojenou s rovinou země. Dále značí stín a temnotu, v níž vše mizí a je neviditelné. Černá vyvolává existenciální úzkost a v náboženské mystice je

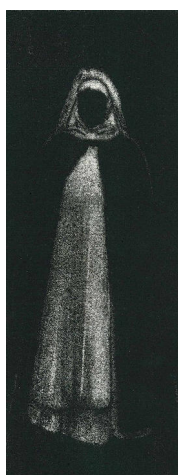
²⁸¹ Viz níže kap. 4.6 *Grafické techniky*, s. 80.

²⁸² Viz kap. 2 *Vybrané kapitoly z psychologie náboženství*, s. 21.

²⁸³ Riedel, I., *Obrazy v terapii, umění a náboženství: interpretace obrazů z pohledu hlubinné psychologie*, Praha: Portál, 2002, s. 94.

²⁸⁴ Baleka, J., *Modř barva mezi barvami*, Praha: Academia, 1999, s. 13.

chápána jako Nic a Prázdnost a též odvrácení se od smyslového života.²⁸⁵ Roucha, většinou umístěná do středu formátu, působí tísnivým dojmem. L. S. Vygotskij k této protichůdnosti uvádí, že každé umělecké dílo v sobě skrývá vnitřní disharmonii mezi obsahem a formou. Vyvolává protichůdné city a vytváří mezi nimi krátká spojení a tím umožňuje jejich vybití, ztlumení obsahu. A díky tomu dosahuje uměleckého účinku, kdy výsledkem estetické reakce je katarze.²⁸⁶



Obr. 88, III/V, 2003, čárový lept. Obr. 89, III/VI, 2006, mezzotinta. Obr. 90, IV-II, 2007, akvatinta.

V cyklu *Roucha* je toto sdělení neseno náznakem linií a modelací objemů „*bílým světlem*“, kdy divák musí přistoupit k dílu blíž, a tím je vtažen ke spoluúčasti zprostředkovaného samotného prožitku. Otázkou zůstává, o jaký druh prožitku jde? A zda-li černé plátno není „*koncem umění*“? [obr. 90]

U výtvarné produkce Magdaleny V. se divák ocitá na pomezí toho, jak lze vůbec pohlížet na umělecké dílo a co je jejím uměleckým záměrem. V této práci zahrnují také vliv dětství, který se odráží v její pozdější výtvarné produkci. A to i tak, že otec a matka se v ní nevyskytují zřetelně vůbec, či jen minimálně a to v zástupné osobě, na rozdíl od postavy babičky, která byla zobrazena mnohem častěji a vědomě.

Cyklus *Roucha* autorkou pojatý minimálními výtvarnými prostředky, které nesou jasné sdělení, jak ve zvolené achromatické barevnosti, tak i ve středovém znázornění, se stává ústředním tématem života Magdaleny V. a procesem jakéhosi „*přechodu*“. Zanechává tak

²⁸⁵ Tamtéž, s. 11–18.

²⁸⁶

divákovi jisté oznámení i podnět k zamyšlení nad tím, co je světlo, které proráží a ozařuje „temný svět“?

Náboženskou konverzi a uměleckou tvorbu Magdaleny V. pojmám jak z hlediska životního příběhu, tak i z hlediska osobnostního směřování a to ve shodě s Jungem²⁸⁷ jako proces individuace, lidského zrání jdoucí ruku v ruce s vlastním vědomým přijetím a rozhodnutím pro tento zvolený způsob života.²⁸⁸ Avšak z pohledu rožnovské arteterapie bychom na tuto výtvarnou změnu v důsledku náboženské konverze mohli pohlížet jako na autosanační. Tvorba Magdaleny V. se před konverzí vyvíjela s typickou úzkostnou barevností, avšak výtvarně velice vitální a dynamickou. Zatímco po konverzi se výtvarná produkce stává strnulou až bezemočnou. O jakou jde výtvarnou a prožitkovou autenticitu? Jaký vliv na ní mají životní události vázající se na vlastní nemoc autorky a péči o matku?

²⁸⁷ Viz kap. 2.3 *Pojetí konverze a náboženství z hlediska hlubinné psychologie*, s. 30.

²⁸⁸ Viz kap. 4.4 *Náboženská výchova, role pedagoga, rodina*, s. 75.

5 „JÁ A MAGDALENA V.“ – PŘÍČINY PROTIPŘENOSOVÉ SITUACE

V důsledku protipřenosové situace na výtvarnici Magdalenu V., kdy jsem na tento fakt byla u obhajoby práce upozorněna, zahrnuji tuto kapitolu. V části této práce o Magdaleně V. jsem se snažila doplnit kritický náhled na její výtvarnou produkci v souladu s poznatky studia arteterapie. Své připomínky jsem shrnula v poslední kapitole *Životní a výtvarná paralela před a po konverzi*. Interpretace výtvarné produkce, které jsou pojednány v hypotetické rovině, mají mnoho společného s mojí vlastní tvorbou. Díky druhé šanci přepracování této práce jsem měla možnost tuto problematiku odhalit, zvědomit a pojmenovat tak principy, především úniku, které ve svém životě uplatňuji.

Již v průběhu psaní této práce jsem zjistila, že s Magdalenou V. mám společného mnohem více, než jsem si sama ze začátku uvědomovala. Je to například kontext prostředí Suchdola, kde jsme obě vyrůstaly a dodnes žijeme. Dále profesní zaměření našich matek obou učitelek a také role babičky z otcovy strany, která ač mne nevychovala, nějaký čas v dětství, na který si pamatuji, jsem s ní také strávila. Ačkoliv se některé podobnosti mohou zdát banální, mají větší váhu, než jsem si sama uvědomovala. Jsou pravděpodobně vodítky k dalším a mnohem závažnějším podobnostem, které mne vedly k identifikaci s autorkou. Profesní zaměření Magdaleny V. jako pedagoga na výtvarné škole je pro mne určitým snem, vždy jsem sama chtěla působit ve výtvarném oboru. Co se náboženské části týče, tak mé směřování k němu je pravděpodobně dáno způsobem života bez řádu, touha po pocitu přijetí a hlavně schování se před vlastními problémy, tedy tendence k zapouzdřování symptomů. Ač zdánlivě nepatrné spojení dvou zájmů o výtvarné umění a náboženství odkrylo mnohem více společných rysů, které s Magdalenou V. mám. Již během celých čtyř let sbírání podkladů pro tuto práci, jsem si uvědomovala dominantnost výtvarnice, a to až takovou, že jsem měla pocit, že mou práci v jistých chvílích řídí. Čerpala jsem jen z jejích výpovědí o životě a z prací, které mi sama ukázala.

Magdalena V. působí příjemným přátelským dojmem, avšak velice záhadným. Její vyjadřování je na veřejnosti vytříbené se sebejistým vystupováním a rázným až mužským verbálním projevem. Z reakcí mých přátel a vztahových zkušeností vím, že umím vystupovat podobným způsobem. Být záhadný znamená být i výlučný, stejně tak být umělec. Není asi

náhodou, že jsem si vybrala podobné profesní zaměření. Také si uvědomuji, že s člověkem, který je nečitelný a přitom autoritativní a jen sám pro sebe autoritou, je těžké vyjít i žít. Přidá-li se k tomu také jisté zamrznutí v adolescentní době, kdy řešení jsou černobílá, emoce potlačené či povětšinou ve formě vzteku, je otázkou, kdo s takovými lidmi vydrží?

S. Freud píše, že k protipřenosu dochází u lékaře v důsledku vlivu pacienta na lékařovy nevědomé pocity.²⁸⁹ Dále dle formulace M. Saice²⁹⁰ uvádí, že jeho příčinou mohou být analyticky komplexy a vnitřní odpor, které omezují jeho schopnosti podrobovat pacienty analýze. Analytik musí v sobě tento protipřenos rozpoznat a přemoci, tedy „nástrahám interakce psychoanalytik – pacient je podle Freuda nutné čelit vlastní analýzou analytika“.²⁹¹ Proto bych se ráda věnovala svým obrázkům, které, jak se domnívám, mají se vznikem této protipřenosové situace mnoho společného. Akvarely na rožnovská témata jsem vytvořila v průběhu oprav této práce. Témata jsem vybrala na základě interpretačních poznámek, které jsem měla k výtvarné produkci autorky a týkající se i mé životní problematiky, jak se nakonec ukázalo. Vzhledem ke vztahové a ženské problematice jsem si vybrala následující témata. Jsou jimi *Matka a dítě* a dále *Partner, já a jeden z rodičů*. Vizuální podoba Magdaleny V. se mi promítla do postavy matky v prvním obrázku. [obr. 91] Zajímavá je barevná podobnost, kterou jsem nevědomě použila na její postavu a která je též charakteristická pro její výtvarnou produkci (úzkostná zeleno - červená barevnost). Ve svém životě jsem si všimla, že inklinuji ke starším ženám jako autoritám a též že matky svých kamarádek, považuji za své alternativní. Otázkou pro mne zůstává, proč si hledám alternativní matku se stejnými vzorci chování, jako mám já i moje skutečná matka? Bezproblémové vztahy mám s matkami svých kamarádek spíš než se svou vlastní a je tomu stejně tak i s mojí sestrou. Magdalena V. je mým výtvarným konzultantem, tedy jistou autoritou. U sebe spatřuji podobné vzorce chování jako má výtvarnice - pubertální chování a určitou vzdorovitost, což je možné odvodit od použití černé barvy na tomto obrázku, která zde tvoří nefunkční stíny. Obrázek, ač je namalován akvarely, působí jako pastel, z čehož také může pramenit snaha mít vše pod kontrolou a také potlačená vitalita vedoucí až k depresivní symptomatice. Je možné, že se identifikuji s postavou dítěte ve fialových šatech, což může

²⁸⁹ Freud, S., *Spisy z let 1909-1913*, Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1997, s. 94.

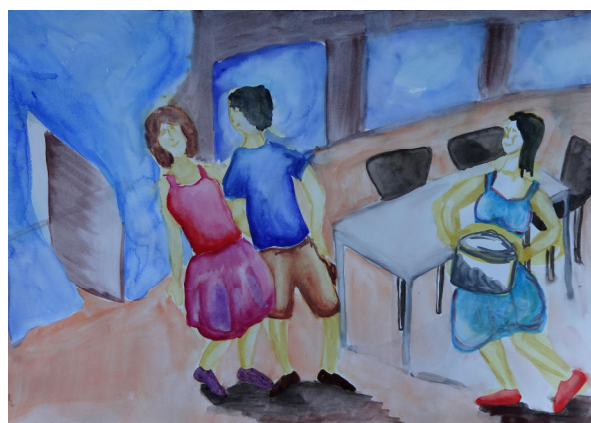
²⁹⁰ Saic, M., *Protipřenos v psychoanalýze*. Praha: Triton, 2005, s. 23.

²⁹¹ Tamtéž.

signalizovat mentální rozdílnost v jednání (tzv. stará x mladá). Postava dítěte má hlavu, která vypadá jako hlava ovečky, je tedy otázkou zda-li tato přenosová situace vznikla na základě možného přenosu Magdaleny V. na mě „ve smyslu náboženské ovečky“ či jsem se já sama indetifikovala s autorkou, k níž se vztahuji také jako k výtvarné autoritě. Jako symptomatický vnímám prvek nedokončeného domu, který má narůžovělou barevnost, působící prázdně a neútně. V interpretaci bývá dům vztahován ke schématu lidského těla. Pozornost bych ještě věnovala podivnému světle zelenému stromu, který působí nepřírozeným dojmem. Strom je jakoby rozřízlý a kácí se směrem na matku a dítě. Uprostřed se nachází lavor, který v tomto případě znamená obcházení problému. Jak jsem si nyní více vědoma, téma úniku se v mé práci a mém osobním životě, i díky nastalé situaci, objevuje velice často.



Obr. 91, Matka a dítě, 2014, akvarel.



Obr. 92, Já, partner a jeden z rodičů, 2014, akvarel.

Obrázek *Já, partner a jeden z rodičů* je ve velice chladném a neútném interiéru (možná zapouzdřenost problému) připomínající dopravní prostředek či operační sál. [obr. 92] Je problematické se pro mne identifikovat jenom s jednou ženskou postavou. Ženská postava v červeném oblečení jakoby naráží do mužské postavy, která je spíše chlapecká. Je možné, že ženské postavy vyvíjí nátlak (manipulace) na chlapeckou postavu, která si sahá na kapsu či drží pistoli? V tomto obrázku bych však soudila na situaci, kdy se znovu projevuje symptomatika břišní části. Tento obrázek ukazuje na problematiku, kterou mám s Magdalenou V. také podobnou, a to v identifikaci ženských postav. Dále jde o problematiku sexuálního charakteru, ženské plodnosti a s tím spojené problémy (černobílý hrnec v břiše). Problém se jeví jako zapouzdřený. Je možné, že postava vpravo může být znovu Magdalena V. Na obou obrázcích se vyskytují úhlopříčky na protestantskou či otcovskou

stranu (od levého dolního rohu do pravého horního rohu). Stejně tak i u Magdaleny V. převažuje tato úhlopříčka [obr. 63–65, 87], a v přeneseném slova smyslu se o této tématice sama vyjadřuje.²⁹² Jak jsem již psala v úvodu, obě máme matky učitelky, proto se domnívám, že potřeba změny a protestu proti stávajícímu stavu, je dána jejich výchovným přístupem a nadměrně kladenými nároky na dítě během výchovy. Zde je jedna z možných odpovědí na otázku hledání si jiných ženských autorit. K těmto výše podobným mým prvkům v tvorbě bych přidala poslední grafiku, kterou Magdalena V. tiskla tento rok. Její název nese *Gratia*, jež z latinského překladu znamená milost. [obr. 93] Domnívám, že tato grafika, je stvrzením mých interpretačních úvah, kdy autorka řeší tuto oblast ženské části těla a kdy středový lavor, může zastupovat jeho problematiku, ač jí většinou obchází. Pokud bych od Magdaleny V. nevěděla, že se jedná o plenu, usuzovala bych dle tvaru i vzhledem k červené barevnosti k oblasti pánve. Ve spojení slov *gratia plena*, který je součástí motlitby oslovující Marii, nazvaným *Zdravas Maria*²⁹³, je možno vidět souvislost, která se vztahuje k matce výtvarnice. Ať je možným odrazem současné zdravotní situace Marie V., kdy se role matky a dcery obrátily anebo může být určitým pocitem viny, který Magdalena V. jako jediná její dcera může mít.

Domnívám se, že proces tvorby a výsledný artefakt má u Magdaleny V. autosanační funkci a že určitá míra sebedestrukce je přenesena do díla. Uvědomuji si, že v mém případě je problematika somatizována.



Obr. 93, *Gratia*, 2014, rytina skoblinou.

²⁹² Viz kap. 4.3 *Náboženské obrácení Magdaleny V.*, s. 74.

²⁹³ Dostupné z: <<http://www.pastorace.cz/Tematicke-texty/Zdravas-Maria-pozdraveni-andelske.html>>: Zdravas Maria, milosti plná, Pán s tebou; požehnaná ty mezi ženami a požehnaný plod života tvého, Ježíš. Svatá Maria, Matko Boží, pros za nás hříšné, nyní i v hodinu smrti naší. Amen.

Jak uvádí M. Kyzour, „*jen nekontrolovaný přenos je škodlivý.*“ „*Jeho rozpoznání může být pro další terapii cenné, může posunout terapeutický proces ve svém diagnostickém momentu.*“²⁹⁴ Díky možnosti přepracování práce jsem si uvědomila úskalí práce terapeuta a především moje vlastní limity a problematické situace, na kterých je třeba pracovat. Je paradoxem, že druhá šance obhajoby mi dala hlubší náhled na sebereflexi a stala se pro mne velice cennou zkušeností. Díky zpětné vazbě, která mi byla dána od pedagogů Ateliéru arteterapie a spolužáků, docházím k mnohým a pro sebe cenným odpovědím, a tím i dalším otázkám týkající se úniku, obcházení a odporu a to jak ve vztahu k vlastní výtvarné produkci, tak i projevující se v zájmu o náboženství.

²⁹⁴ Kyzour, M., *Skripta, interní studijní materiál pro studium Arteterapie JU v Českých Budějovicích*, nevydáno.

ZÁVĚR

V úvodní části práce bylo nutné upřesnit si a definovat podstatné pojmy týkající se náboženství a psychologie náboženství ve vztahu k náboženské konverzi. Mým záměrem bylo vybrat takové autory a zdroje literatury, které mohou být pro budoucího čtenáře základním orientačním vodítkem v tomto tématu. Hlavní část práce je pojednána v interpretačně hypotetické rovině, kde jsem se snažila poukázat prostřednictvím reprezentativní dokumentace výtvarných, celoživotních prací Magdaleny V. na výtvarnou a životní paralelu. Dospěla jsem k závěru, že její umělecká tvorba vykazuje mnoho prvků, které se vztahují k obecným psychologickým aspektům konverze. Ať jsou jimi například potřeba seberealizace, emoční uspokojení, životní krize a hlavně existenciální motivy. Je třeba vzít v úvahu motiv nejdůležitější, tedy osobní, který je v tomto případě motivem nejsilnějším. Přijetí katolického života se odráží ve výběru tématu rouch, jejichž fyzická vyprázdňenost a emoční distanc odkazují ke zvnitřnění této potřeby a hledání chybějící vztahové vazby ve vyšších životních sférách duchovního života. Též je třeba zmínit, že zážitky, pocity a tužby odrážející se v autorčiných pracích, jsou výsledkem uměleckého díla, jehož celkovou podobu v různém poměru ovlivňuje i umělecká prezentace.

Ačkoliv mým původním záměrem práce bylo, jak již píše v předchozím odstavci, najít výtvarnou a životní paralelu Magdaleny V., po neúspěšné první obhajobě této práce jsem dospěla k poznatku, který se týká paralely mezi mnou a výtvarnicí samotnou. Okolností, které mne vedly k identifikaci s autorkou je mnoho, a některé z nich uvádím v poslední kapitole této práce. Odhalila jsem tak terapeutická rizika a hlavně ta vlastní, která mohou nastat, nemá-li terapeut dostatečnou sebereflexi a není-li si vědom svých komplexů, odporů a nevyřešených záležitostí.

Magdalena V., doc. ak. mal., umělecká činnost



Samostatné výstavy

1987 – Tesla Hloubětín, Praha

1988 – Letní kavárna, Poděbrady

1988 – Přehlídka klubové tvorby, Olomouc

1989 – Divadlo O. Nedbala, Tábor

1990 – Kapitulní probošství při chrámu sv. Víta, Praha

1991 – Činoherní klub, Praha

1998 – Divadlo O. Nedbala, Tábor (s L. Čepelákem a J. Kunovským)

1999 – Mehlwage, Freiburg, SRN

1999 – Galerie Ecce terra, Praha (s M. Čermákem)

1999 – Tkalcovská dílna, Státní hrad Křivoklát

1999 – Galerie U rotundy, Týnec nad Sázavou (s P. Tóthem)

2000 – Ptáci, Galerie Propast, Hradec

2000 – Komorní galerie, Jinočany (s M. Vorlem)

2001 – Roucha, Kostel Sv. Ducha, SGVU Most

2001 – Roucha, Galerie P + P, Praha

2001 – Galerie „Ecce terra“, Praha (se Z. Janošcem)

2001 – Advent, Kostel Sv. Ducha, SGVU Most (s M. Vorlem)

2003 – Kubičková, Štěpánková, Vovsová v lese, Alšův kabinet, Praha
(s J. Kubičkovou a P. Štěpánkovou)

2009 – Magdalena Vovsová, Roucha, Strahovský klášter, Praha

Realizace

1982 – Obřadní síň, MÚ Praha 6 – Suchdol

1988 – Státní banka československá Ostrava (spolupráce s architektem)

1992 – Agrobanka Ostrava

1999 – Boromejské betlémy, Edice souboru pohlednic

2000 – Pokoj, projekt pro Nemocnici pod Petřínem v Praze (objekt, kresby, grafika)

2001–2005 – „Obecní betlém“, instalace, kolektivní projekt, Nostický palác, Suchdol, Praha

1996–2004 – „Přenosné skříňkové betlémy“, objekty pro hospic, charitní domovy
a nemocnice Kongregace milosrdných sester sv. Karla Boromejského

Ceny

1984 – ZOO očima mladých výtvarníků – 2. cena v oboru grafiky

1986 – Pozdrav mládí – 2. cena v oboru grafiky

1998 – Grafika roku – cena Komerční pojišťovny

2005 – Grafika roku – Čestné uznání v kategorii A, Čestné uznání v kategorii Hlubotisk

Společné výstavy

1984 – ZOO očima mladých, Městská knihovna, Praha

1986 – Svět cirkusu a varieté, Galerie V. Kramáře, Praha

1987 – Ateliér prof. Čepeláka, Divadlo O. Nedbala, Tábor

1987 – Profesor a žáci, Dunajská Streda

1987 – Galerie u Řečických, Praha

1988 – Klubová tvorba, Olomouc,

1988 – Javorná, Galerie Fronta, Praha

1988 – Arménie, Holešovická tržnice, Praha

1989 – Zóna klidu, Galerie Fronta, Praha

1989 – Divadlo O. Nedbala, Tábor, Intergrafik, Berlín

1989 – Současná česká grafika, Mánes, Praha
1990 – Ladislav Čepelák a jeho škola, Mánes, Praha
1990 – Hapestetika, Výstavní síň ÚLUV, Praha
1991 – T. O. P., Metro, Praha, Galerie "G", Praha
1995 – Grafika roku 1994, Maďarské kulturní středisko, Praha
1995 – Starý zákon v umění, AVU, Praha
1996 – Nový zákon v umění, Galerie Ambit, Praha
1997 – Grafika roku 1996, Staroměstská radnice, Praha
1997 – Setkání, Galerie Pyramida, Praha
1998 – Grafika roku 1997, Staroměstská radnice, Praha
1998 – Iniciace, Galerie Hollar, Praha
1998 – Labyrint, Mezinárodní trienále, Staroměstská radnice,
Strahovský klášter, Praha
1999 – Grafika roku 1998, Staroměstská radnice, Praha
1999 – Rückblick 99, Mehlwaage, Freiburg, SRN
2000 – Alfa 2000 omega, Galerie současného umění,
Roudnice nad Labem, Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava
2000 – Konto bariéry, Karolinum, Praha
2000 – Handgrafik/Druckgrafik, Univerzitní knihovna, Universität Passau, SRN
2000 – Portrét 2000, Galerie u bílého jednorožce, Klatovy
2000 – Ladislav Čepelák a jeho žáci, Výtvarné centrum Chagal,
Ostrava
2000 – Druckgrafik, Mehlwage, Freiburg, SRN
2000 – Grafika roku, Staroměstská radnice, Praha
2001 – Česká krajina, Galerie Ve Dvoře, Litoměřice
2002 – Grafika roku, Staroměstská radnice, Praha
2002 – Česká grafika, Mánes, Praha
2002 – Učitel a žáci, Alšův kabinet, Praha
2002 – Pedagogové grafické školy AVU, Galerie La Veinticuatro, Praha
2002 – Sto tváří, Maďarský kulturní institut, Bratislava
2003 – Grafické techniky I., Galerie Hollar, Praha

- 2003 – Festival komorní grafiky, Galerie Hollar, Praha
- 2004 – Členská výstava SČUG Hollar, Městské muzeum, České Budějovice, bez katalogu
- 2004 – Jubilanti Hollaru 2004, Galerie Hollar, Praha, bez katalogu
- 2004 – Jubilanti Hollaru 2004, Oblastní galerie Liberec, bez katalogu
- 2004 – Bienále komorní grafiky, Břeclav, bez katalogu
- 2004 – Grafické techniky II., Galerie Hollar, Praha, katalog
- 2004 – Grafické techniky II., Městský palác Templ, Mladá Boleslav
- 2004 – Grafické techniky II., Obchodní centrum IMEX, Praha
- 2005 – České umění v grafice, Galerie Audobiac, Francie, katalog
- 2005 – CZ. PL. SK., Forum Vebikus, Shaffhausen, Švýcarsko, bez katalogu
- 2005 – Grafické techniky III., Galerie Hollar, Praha, katalog
- 2005 – Grafické techniky III., Městský palác Templ, Mladá Boleslav, katalog
- 2006 – Současná mezzotinta, Oblastní galerie Liberec, katalog
- 2006 – Grafické techniky IV., Galerie Hollar, Praha, katalog
- 2006 – Kontrapunkt, Galerie im Mathaus, St.Nikola, Rakousko, bez katalogu
- 2008 – Vltavotýnské dvorky, Týn nad Vltavou, katalog
- 2008 – Jubilanti Hollaru, Galerie Hollar, Praha, katalog
- 2008 – Grafika roku, Clam-Gallasův palác, Praha, bez katalogu
- 2008 – Graph-East, International graphics exhibition, Olof Palme Ház, Budapešť, bez katalogu
- 2009 – Mémy Grafiky II, Wortnerův dům Alšovy jihočeské galerie, České Budějovice, katalog
- 2009 – Jubilanti Hollaru, Galerie Hollar, Praha, katalog
- 2009 – Co dělá betlém, když nedělá betlém, Alšův kabinet, Praha, bez katalogu
- 2009 – 5. medzinárodné trienále grafiky, Stredoslovenská galéria Banská Bystrica, Slovensko, bez katalogu
- 2010 – Grafika roku, Clam-Gallasův palác, Praha, bez katalogu
- 2010 – Continuity, Rotunda Gallery, Nebraska Union, USA, bez katalogu
- 2010 – Není plotna jako plotna, Galerie výtvarného umění v Havlíčkově Brodě, Alšova jihočeská galerie, České Budějovice 2010, Galerie Františka Drtikola, Příbram, katalog
- 2010 – XVI. Festival komorní grafiky, Galerie Hollar, Praha, bez katalogu
- 2011 – Grafika roku, Clam-Gallasův palác, Praha, bez katalogu

2011 – Duchovní rozměr grafiky II. - Sv. Anežka Česká, Hollar, bez katalogu

2011 – Koncepce a realizace výstavy LADISLAV ČEPELÁK/ZLOMKY, Galerie pod radnicí, Praha,

2012 – Grafika roku, Clam-Gallasův palác, Praha, bez katalogu

2012 – Festival komorní grafiky, Hollar, bez katalogu

Členka SČUG Hollar

Členka Komise pro akviziční činnost Sbírký grafiky a kresby Národní galerie v Praze

Bibliografie

Magdalena Vovsová, Tisky (text Simeona Hošková, Jiří Machalický, Miroslav Pesch) 1999

Magdalena Vovsová, Roucha (text Jiří Machalický) 2001

Současná mezzotinta (text Markéta Kroupová) 2006

Literatura

- ALLAN, John, BUTTERWORTH, John, LANGLEYOVÁ, Myrtle, *Víry a vyznání: Náboženství, sekty, paranormální jevy*. Praha: Slovart, ²1994, 199 s. ISBN 80-85871-27-0.
- BALEKA, Jan. *Modř barva mezi barvami*, Praha: Academia, 1999, 207 s. ISBN 80-200-0718-0.
- BIANCHI, Eugene C., *Jungovská psychologie a náboženská zkušenost*, In: MOORE, Robert L., *C. G. Jung a křesťanská spiritualita. Sborník reflexí psychologů, teologů a religionistů*, Praha: Portál, 1998, 200 s. ISBN 80-717-8195-9.
- *BIBLE: Písmo svaté Starého a Nového zákona*, Praha: Česká Biblická společnost, ¹²2001, 1580 s. ISBN 80-85810-28-X.
- BLAŽKE, Jaroslav, *Kouzelné zrcadlo literatury: Od železné opony k postmoderně*. Praha: Velryba, 2005, 255 s. ISBN 80-858-6016-3.

- BOWIE, Fiona, *Rituál a představení*. In: PARTRIDGE, Christopher. *Lexikon světových náboženství*, Praha: Slovart, ³2006, 496 s. ISBN 80-7209-796-2.
- *České moderní a současné umění, 1890-2010: katalog stálé expozice Sbírký moderního a současného umění a Sbírký umění 19.století Národní galerie v Praze*. V Praze: Národní galerie, 2010, 189 s. ISBN 978-807-0354-476.
- DOUGLAS, Davies, *Mýty a symboly*. In: PARTRIDGE, Christopher. *Lexikon světových náboženství*, Praha: Slovart, ³2006, 496 s. ISBN 80-7209-796-2.
- DRAPELA, Victor J., *Přehled teorií osobnosti*, Praha: Portál, ⁵2008, 175 s. ISBN 978-807-3675-059.
- GIBSON, Clare, *Symboly a jejich významy: Klíč k výkladu motivů a znaků v umění*, Praha: Slovart, 2010, 256 s. ISBN 978-80-7391-370-0.
- GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*, Praha: Odeon, 1985, 534 s. ARS. Uměnovědná řada. ISBN neuvedeno
- ELIADE, Mircea. *Mýtus a skutečnost*, Praha: OIKOYMENH, 2011, 157 s. ISBN 978-807-2984-626.
- FRANCE, Richard, *Křesťanství: Ježíš*. In: PARTRIDGE, Christopher, *Lexikon světových náboženství*, Praha: Slovart, ³2006, 496 s. ISBN 80-7209-796-2.
- FRANCE, Richard: *Křesťanství: Posvátné spisy*. In: PARTRIDGE, Christopher, *Lexikon světových náboženství*, Praha: Slovart, ³2006, 496 s. ISBN 80-7209-796-2.
- FREUD, Sigmund, *O člověku a kultuře*, Praha: Odeon, 1990, 444 s. Eseje (Odeon), sv. 1. ISBN 80-207-0109-5.
- FREUD, Sigmund, *Totem a tabu: Vtip a jeho vztah k nevědomí*, Praha: PRÁH, 1991, 181 s. ISBN 80-900-8351-X.
- FREUD, Sigmund, *Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci*, Praha: Orbis, ²1991, 88 s. ISBN 89 235-0023-6.
- FREUD, Sigmund, *Spisy z let 1909-1913*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1997, 405 s, Sebrané spisy Sigmunda Freuda; kn. 8. ISBN 80-86123-03-0.
- FREUD, Sigmund, *Spisy z let 1906-1909*, Praha: Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek, 1999, 379 s. ISBN 80-861-2310-3.
- FROMM, Erich, *Mýtus, sen a rituál*, Praha: Aurora, 1999, 223 s. ISBN 80-859-7470-3.

- FROMM, Erich, *Psychoanalýza a náboženství*, Praha: AURORA, 2003, 124 s. ISBN 80-7299-066-7.
- HOLM, Nils G., *Úvod do psychologie náboženství*, Praha: Portál, 1998, 160 s. ISBN 80-7178-217-3.
- HVÍŽDALA Karel, ŠIMOTOVÁ Adriena, *Stopy Adrieny Šimotové: tři dialogy s prologem a epilogem*, Praha: Dokořán, ²2011, 126 s. ISBN 978-80-86643-46-5.
- JUNG, Carl Gustav, *Analytická psychologie: její teorie a praxe: Tavistocké přednášky*, Praha: Academia, nakladatelství Akademie věd České republiky, 1993, ²208 s. ISBN 80-200-0480-7.
- JUNG, Carl Gustav, *Duše moderního člověka*, Brno: Atlantis, 1994, 378 s. ISBN 80-710-8087-X.
- JUNG, Carl Gustav, *Obrázek člověka a obraz boha*, Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2001, 506 s. ISBN 80-858-8023-7.
- JUŘÍKOVÁ, Magdalena, ADAM, Richard, *České umění 90. let ze sbírky Komerční banky = Czech Art of the 1990s from the Collection of Komerční banka*. [Brno]: Komerční banka, 2012. 174 s. ISBN 978-80-260-2165-0.
- KAPLÁNEK, Michal, *Rozhodnutí mladého člověka nechat se pokřtít v katolické církvi: Reflexe změny náboženského vyznání*. In: HANUŠ, Jiří, NOBLE, Ivana (eds.). *Konverze a konvertité: Sborník mezioborového semináře o problematice náboženského obrácení*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2009, 151 s. ISBN 978-80-7325-196-3.
- KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Psychologie zdraví*, Praha: Portál, ³2009, 280 s. ISBN 978-80-7367-568-4.
- KULKA, Jiří, *Psychologie umění*, 2. přeprac. a dopl. vyd., Praha: Grada Publishing, 2008, 435 s. ISBN 978-80-247-2329-7.
- LEVČUKOVÁ, Larisa Timofejevna, *Psychoanalýza a umelecká tvorba*, Bratislava: Pravda, 1983, 204 s. ISBN neuvedeno.
- MCCUTCHEON, Russel T., *Porozumění náboženství: Co je náboženství?* In: PARTRIDGE, Christopher. *Lexikon světových náboženství*, Praha: Slovart, ³2006, 496 s. ISBN 80-7209-796-2.

- MCGRATH, Alister, *Křesťanství: Historický přehled*. In: PARTRIDGE, Christopher, *Lexikon světových náboženství*, Praha: Slovart, 2006, 496 s. ISBN 80-7209-796-2.
- MUCHOVÁ, Ludmila, *Některé psychologické aspekty konverze z pohledu náboženského pedagoga*. In: HANUŠ, Jiří, NOBLE, Ivana (eds.). *Konverze a konvertité: Sborník mezioborového semináře o problematice náboženského obrácení*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2009, 151 s. ISBN 978-80-7325-196-3.
- NAKONEČNÝ, Milan, *Encyklopedie obecné psychologie*, Praha: Academia, ²1998, 437 s. ISBN 80-200-0625-7.
- *Není plotna jako plotna: grafika: Adamcová Eva, Blabolilová Marie, Horálková Helena, Chřištofová Jitka, Němcová Jaromíra, Severová Jaroslava, Vovsová Magdaléna, Galerie výtvarného umění v Havlíčkově Brodě, [12.2.-28.3.2010] : Alšova jihočeská galerie, Wortnerův dům, České Budějovice, [6.5.-20.6.2010] : Galerie Františka Drtikola, Příbram, [3.9.-17.10.2010]*. V Havlíčkově Brodě: Galerie výtvarného umění, 2010, 119 s. ISBN 978-80-254-7588-1.
- PARTRIDGE, Christopher, *Lexikon světových náboženství*, Praha: Slovart, ³2006, 496 s. ISBN 80-7209-796-2.
- PAVELKOVÁ, Monika, *Vliv spirituality na postoje ke smrti: diplomová práce*, Praha: Univerzita Karlova v Praze, Fakulta Pedagogická, Katedra psychologie, 2013, 111 l., 351 l. příl., Vedoucí diplomové práce PhDr. Tereza Soukupová, PhD.
- PEROUT, Evžen, *Arteterapie se zrakově postiženými*, Praha: Okamžik, 2005, ca 100 s. ISBN 80-903-2479-7.
- RADA, Pravoslav, *Slabikář keramika*. Praha: Grada Publishing, 1997, 160 s. ISBN 80-716-9419-3.
- READ, Herbert, *Výchova uměním*. Praha: Odeon, 1967, 417 s. ISBN neuvedeno
- REMEŠ, Prokop, *Konvertita + společenství: Rovnice o dvou neznámých*. *Katolický týdeník*, 1997, 8(35). *Příl. Perspektivy*, č. 8 s. 8. ISSN 0862-5557.
- REMEŠ, Prokop, *Náboženská konverze a osobnostní vzorce*, *Psychologie dnes*, 2001, 7(9), s. 16-17. ISSN 1212-9607.
- REMEŠ, Prokop a Alena HALAMOVÁ, *Nahá žena na střeše: psychoterapeutické aspekty biblických příběhů*, Praha: Portál, 2004, 197 s. ISBN 80-717-8921-6.

- RIEDEL, Ingrid, *Obrazy v terapii, umění a náboženství: interpretace obrazů z pohledu hlubinné psychologie*, Praha: Portál, 2002, 174 s. ISBN 80-717-8531-8.
- ROYT, Jan, *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006, 342 s. ISBN 80-246-0963-0.
- RYBÁŘOVÁ, Adriana, *Cesta do hlubin Švankmajerovy tvorby: bakalářská práce*. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta, Ateliér arteterapie, 2012, 57 l, Vedoucí bakalářské práce MgA. Stanislav Zeman.
- ŘÍČAN, Pavel, *Psychologie náboženství, Psychologie náboženství*, Praha: Portál, 2002, s. 328. ISBN 80-7178-547-4.
- SADGROVE, Michael, *Křesťanství: Rozvětvení církve*. In: PARTRIDGE, Christopher, *Lexikon světových náboženství*, Praha: Slovart, ³2006, 496 s. ISBN 80-7209-796-2.
- SAIC, Martin, *Protipřenos v psychoanalýze*. Praha: Triton, 2005. 94 s. ISBN 80-7254-600-7.
- SOKOL, Jan, *Člověk a náboženství: proměny vztahu člověka k posvátnému*, Praha: Portál, 2004, 248 s. ISBN 80-7178-886-4.
- STUBHANN, Matthias, et al. *Encyklopedie Bible: 1. sv. A-L*, Bratislava: GEMINI, 1992, 351 s. ISBN 80-85265-31-1.
- STUBHANN, Matthias, et al. *Encyklopedie Bible: 2. sv. M-Ž*, Bratislava: GEMINI, 1992, 740 s. ISBN 80-85265-32-X.
- ŠETLÍK, Jiří, *Léta sedmdesátá a osmdesátá*. In: BREGANTOVÁ, Polana. *Dějiny českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Editor Rostislav Švácha, Marie Platovská. Praha: Academia, 2007, 526 s. ISBN 80-200-1487-X.
- ŠEVČÍK, Jiří, Pavlína MORGANOVÁ a Dagmar DUŠKOVÁ, *České umění 1938 - 1989: /programy/ kritické texty/ dokumenty/*, Praha: Academia, 2001, 520 s. ISBN 80-200-0930-2.
- THIESSEN, Gesa Elsbeth, *Konvertitou díky obrazu: Teologie umění Paula Tillicha*. In: HANUŠ, Jiří, NOBLE, Ivana (eds.). *Konverze a konvertité: Sborník mezioborového semináře o problematice náboženského obrácení*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2009, 151 s. ISBN 978-80-7325-196-3.
- VÁGNEROVÁ, Marie, *Psychopatologie pro pomáhající profese.*, 4. rozš. a přeprac. vyd., Praha: Portál, 2008, 870 s. ISBN 978-80-7367-414-4.

- *VELKÁ KNIHA VÝTVARNÉHO UMĚNÍ = THE ART BOOK*. Brno: Computer Press, 2003, 512 s. ISBN 80-251-0014-6.
- VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. Čestlice: Rebo, 2005. 480 s. ISBN 80-7234-304-1.
- VOJTÍŠEK, Zdeněk, DUŠEK, Pavel, MOTL, Jiří. *Spiritualita v pomáhajících profesích*, Praha: Portál, 2012, 231 s. ISBN 978-80-262-0088-8.
- VOVSOVÁ, Magdalena, NOVÁKOVÁ, Nina, ed. *Magdalena Vovsová: tisky*. [Česko: s.n., 1999]. [12] s.
- VYGOTSKIJ, Lev Semjonovič, *Psychologie umění*, Praha: Odeon, 1981, 522 s. ISBN neuvedeno.
- VÝTVARNÉ CENTRUM CHAGALL, *Ladislav Čepelák a jeho žáci*, Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 2000. 2 l.
- WARSHAW, Josie, *Velká kniha keramiky*, Čestlice: Rebo, 2001, 256 s. ISBN 80-723-4150-2.
- *Zoologická zahrada očima mladých výtvarníků: Katalog výstavy poř. v Knihovně hl. m. Prahy červenec - srpen 1984*, Praha: Zoologická zahrada Praha, 1984, 39 s. obr. příl.

Nepublikované texty

- KYZOUR, Milan, *Skripta, interní studijní materiál pro studium Arteterapie JU v Českých Budějovicích*, nevydáno.
- VOVSOVÁ, Magdalena, *O grafice stručně...: Učební text pro předmět „Grafické techniky pro veřejnost“*, Grafické dílny Akademie výtvarných umění v Praze, 2005, 8 s.

Elektronické zdroje

- BOTTICELLI, Sandro, *Madona se zpívajícími anděly*, 1477. Dostupný z: <http://www.obrazynaplatne.cz/cz/katalog/slavni-maliri/sandro-botticelli/obraz-vr17-34/>>

- BUONARROTI, Michelangelo, *Mojžiš z náhrobu Julia II.*, 1513-1515, (San Pietro in Vincoli, Řím). Dostupný z: <<http://www.grandmastolemycloset.com/2012/10/visione-artistica-genius-michelangelo.html>>
- KALINA, Pavel. Freudův doutník, Kafkovy stromy a Michelangelův Mojžiš. In: *Pictura Verba Cupit: Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*. BUKOVINSKÁ, Beket, SLAVÍČEK Lubomír (ed.). [online]. Praha: Artefactum, Ústav dějin umění AV ČR, 2006, s. 321-330. [cit. 2014-04-06], ISBN 80-86890-05-8. Dostupné z: <<http://www.pf.jcu.cz/stru/katedry/arte/kalina-freuduv-doutnik-kafkovy-stromy-a-michelangeluv-mojzis.pdf>>
- KYZOUR, Milan, *Rožnovská interpretační arteterapie – metody práce, ideová východiska*. Dostupné z: <<http://www.arteterapie.wz.cz/arteterapie.html>>
- KYZOUR, Milan, *Rožnovská interpretační arteterapie – vybrané články a konferenční příspěvky*. Dostupné z: <<http://www.arteterapie.wz.cz/arteterapie.html>>
- Leonardo da Vinci, *Mona Lisa (La Gioconda)*, 1503-1506, (Musée du Louvre, Paříž). Dostupný z: <http://www.artmuseum.cz/reprodukce2.php?dilo_id=269>
- Nemocnice Milosrdných sester sv. Karla Boromejského. Dostupné z: <<http://www.boromejky.cz/23.htm>>
- NIELSEN, Kai, *Atheism and Philosophy* [online]. Amherst, New York: Prometheus Books, 2005, [cit. 2014-03-24]. Dostupné z: <<http://lib.freescienceengineering.org/view.php?id=418256>>
- VOVSOVÁ, Magdalena, *Vybrané kapitoly z kreseb, grafik a plastik*. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/_zprava/magdalena-vovsova-vybrane-kapitoly-z-kreseb-grafik-a-plastik--522027>
- WILLIAM, James, *The varieties of religious experience: A Study In Human Nature* [online]. 1902, [cit. 2014-02-16]. Dostupné z: <<http://www.pinkmonkey.com/dl/library1/book1126.pdf>>
- BLEGER, José in: Ardila, Carmen Loza, *Psychoanalysis, art and interpretation*. In: *Annuary of Clinical Health Psychology* [online]. ²2006, s. 57-64. [cit. 2014-04-07]. Dostupné z: <http://institucional.us.es/apcs/doc/APCS_2_eng.pdf>

- Zdravas Maria - modlitba - pozdravení andělské. Dostupné z:
<<http://www.pastorace.cz/Tematicke-texty/Zdravas-Maria-pozdraveni-andelske.html>>

Elektronické přílohy

- LENERTOVÁ, Šárka, „*Rozhovory nad výtvarnou produkcí s Magdalenou V.*“: video [WMV], Praha, 2011.
- LENERTOVÁ, Šárka, „*Vzpomínky Magdaleny V.*“: audio [MP3], Praha, 2014.
- LENERTOVÁ, Šárka, „*Kladno - plastiky.*“: audio [MP3], Praha, 2014.
- LENERTOVÁ, Šárka, „*Rozhovory I.*“: audio [MP3], Praha, 2014.
- LENERTOVÁ, Šárka, PASEKOVÁ, Daniela, „*Magdalena V. a její matka Marie V.*“: video [MP4], Praha, 2014.