

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE / CHARLES UNIVERSITY IN PRAGUE

PEDAGOGICKÁ FAKULTA / FACULTY OF EDUCATION

Katedra výtvarné výchovy / Department of Art Education

KOLOBĚH / CIRCULARITY

Andrea Švajglová

5. ročník / 5th year

Učitelství výtvarné výchovy pro základní školy,
střední školy a základní umělecké školy /

Art Education for Primary Schools, High Schools
and Elementary Schools of Art

prezenční studium / full-time studies

Vedoucí diplomové práce / Supervisor: MgA. Michal Sedlák

Konzultant / Consultant: Doc. PaedDr. Jan Slavík Csc.

Duben / April 2009

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jsem jen uvedené prameny a literaturu.

Andrea Švajglová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala panu MgA. Michalu Sedlákovi a panu Doc. PaedDr. Janu Slavíkovi Csc. za jejich podporu a cenné rady.

Anotace: Švajglová Andrea, Koloběh, /diplomová práce/, Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, 100 stran, obrazové přílohy č. 1 – 4, příloha č. 5 - RVP.

Diplomová práce na téma „Koloběh“ pojednává o procesu seberealizace lidské bytosti, na základě tří existenciálních pohybů. Kruhový (žitý) a lineární (reflexivní) pohyb lidské existence jsou v dialektickém vztahu a ústí do pohybu spirály lidského ducha. V praktické a didaktické části je pak tento koncept rozvinut jako reflexe života prostřednictvím umění, která zakládá naši sebereflexi.

Klíčová slova: umění, výchova, koloběh, tělesnost, reflexe, sebereflexe, cirkularita, akční umění, body-art, materiálová tvorba.

Annotation: Švajglová Andrea, Circularity, /diploma thesis/, Charles University in Prague – Faculty of Education, 100 pages, appendices No. 1 – 4, appendix No. 5 – RVP.

This diploma thesis with a theme „Circularity“ discusses the process of self-fulfillment of human being, based on three existential movements. Circular (lived) and linear (reflexive) movements of human existence are in a dialectic relation and lead to a spiral movement of the human spirit. This idea is explicated in the practical and didactics part as a reflection of living which founds our self-reflection.

Key words: art, education, circularity, substantiality, reflection, self-reflection, action art, body- art, material experiments.

OBSAH

ÚVOD	8
1. TEORETICKÁ ČÁST	9
1.1. POHYB VE FILOSOFII	9
<i>1.1.1. TŘI ZÁSADNÍ ONTOLOGICKÉ POHYBY LIDSKÉ EXISTENCE.....</i>	<i>9</i>
1.1.1.1. Kruhový pohyb.....	9
1.1.1.1.1. Myšlení archaických národů	10
1.1.1.1.2. Indická tradice	11
1.1.1.1.3. Řecká filosofie.....	13
1.1.1.2. Lineární pohyb	15
1.1.1.3. Spirálovitý pohyb	17
1.1.1.3.1. Spirálovitý pohyb jako dialektika.....	17
1.1.1.3.2. Dialektika ve filosofii	18
1.1.1.3.2.1. Platón	18
1.1.1.3.2.2. Heidegger	19
1.1.1.3.3. Spirálovitý pohyb jako návrat k sobě	20
1.1.1.3.3.1. Patočka.....	22
1.2. CAMUS, MÝTUS O SISYFOVI	24
<i>1.2.1. VÝCHODISKA CAMUSOVY FILOSOFIE</i>	<i>24</i>
<i>1.2.2. TŘI EXISTENCIÁLNÍ POHYBY V CAMUSOVĚ FILOSOFII.....</i>	<i>27</i>
1.2.2.1. Kruhový pohyb jako fundament.....	27
1.2.2.1.1. Nesmrtelnost x smrtelnost.....	27
1.2.2.1.2. Budoucnost x přítomnost	28
1.2.2.1.3. Tělesnost	29
1.2.2.2. Lineární pohyb reflexe.....	32
1.2.2.3. Spirála údělu a svobody.....	33
1.2.2.3.1. Svoboda	33
<i>1.2.3. MÝTUS O SISYFOVI.....</i>	<i>34</i>
1.2.3.1. Sisyfos	34
1.2.3.2. Camusův Sisyfos	35
1.2.3.2.1. Kruh	35

1.2.3.2.2. Linie.....	36
1.2.3.2.3. Spirála.....	36
1.2.4. CAMUS A JEHO OSLAVA ŽIVOTA.....	37
1.3. TVORBA, UMĚNÍ.....	39
1.3.1. PODSTATA TVORBY, TVORBA PODSTATY.....	39
1.3.2. UMĚNÍ.....	40
1.3.3. TVORBA U CAMUSE.....	45
1.4. SHRnutí.....	47
1.5. DĚJINY UMĚNÍ.....	48
1.5.1. ZPĚT K ŽIVOTU ANEB UMĚNÍ JAKO ONTOLOGIE.....	48
1.5.2. AKČNÍ UMĚNÍ - ŽIVÉ UMĚNÍ.....	52
1.5.2.1. Předchůdci akčního umění.....	53
1.5.2.2. Druhy akčního umění.....	55
1.5.2.2.1. Umění akce (tvorba akcí).....	55
1.5.2.2.2. Body-art.....	57
1.5.2.2.2.1. Spirála těla.....	58
1.5.2.2.3. Materiálová tvorba.....	63
1.5.2.2.3.1. Neodada.....	64
1.5.2.2.3.2. Nový realismus.....	64
2. PRAKTICKÁ ČÁST.....	65
3. DIDAKTICKÁ ČÁST.....	69
3.1. KONCEPT.....	69
3.1.1. OBECNÁ VÝCHODISKA.....	69
3.1.2. AKČNÍ UMĚNÍ VE VÝTVARNÉ VÝCHOVĚ.....	70
3.2. DIDAKTICKÝ PROJEKT.....	72
3.2.1. VÝTVARNÉ AKTIVITY PRO ŽÁKY.....	74
3.2.1.1. Materiály.....	74
3.2.1.2. Tělo.....	79
3.2.2. NÁVAZNOST NA RVP.....	85
3.2.2.1. Učivo.....	85
3.2.2.2. Očekávané výstupy.....	85
3.2.3. REALIZOVANÉ HODINY.....	87

3.2.3.1. Kousané a žvýkané plastiky.....	87
3.2.3.1.1. Struktura přípravy na hodinu	87
3.2.3.1.2. Scénář hodiny.....	87
3.2.3.1.3. Reálný průběh hodiny.....	88
3.2.3.1.4. Koncepty	90
3.2.3.2. Živé sochy	92
3.2.3.2.1. Struktura přípravy na hodinu	92
3.2.3.2.2. Scénář hodiny.....	92
3.2.3.2.3. Reálný průběh hodiny.....	93
3.2.3.2.4. Koncepty.....	96
3.2.3.2.5. Návaznost na RVP.....	97
POUŽITÁ LITERATURA:.....	98

Obrazová příloha 1

Obrazová příloha 2

Obrazová příloha 3

Obrazová příloha 4

Příloha 5

ÚVOD

„Lapeni mezi dvěma věčnostmi – plynulou minulostí a neznámou budoucností, neustáváme v hledání opěrných bodů a směru. My všichni jsme hledající... Všichni chceme vědět proč.“¹

Celoživotní proces, v němž člověk hledá sebe sama, své místo ve světě, je dlouhou a složitou cestou. Tuto aktivitu chápu jako pohyb, ze všech nejvyšší, ontologický pohyb sebeutváření, seberealizace.

Právě tento pohyb je tématem této práce, neboť jeho strukturu chápu jako jakousi cirkularitu, která se odvíjí na základě tří existenciálních pohybů: kruhového, lineárního a spirálovitého.

V této práci se zaměřuji především na kruhový pohyb naší existence, na jeho důležitost a význam pro náš život, ale také jeho roli v souvislostech obou ostatních existenciálních pohybů a v procesu naší seberealizace.

Kruhový pohyb je fundamentem, bez něj by nebylo poznání vůbec možné. Kruhový pohyb v souvislostech lidské existence má však význam pouze ve spojení s oběma dalšími existenciálními pohyby, lineárním a spirálovitým. Dialektika kruhu a linie ústí do pohybu spirály. Posloupnost těchto pohybů je duševní aktivitou, která směřuje od připoutanosti a omezenosti ke svobodě a uvědomělosti. Je koloběhem našeho ztracení, hledání a nacházení.

¹ Boorstin, D. J., *Člověk hledající*, str. 15.

1. TEORETICKÁ ČÁST

1.1. POHYB VE FILOSOFII

Fenomén pohybu je vůbec bytostně určitý pro lidskou existenci. Nejde však o pohyb v čistě fyzikálním (fyzickém) smyslu, ale o pohyb v ontologickém smyslu slova, tak jak jej pojímá Aristoteles. Aristoteles chápe pohyb jako ontologický fenomén bytostně spojený s životem (rostliny, zvířete, člověka) a jeho uskutečňováním. Aristoteles pojímá pohyb jako změnu, jako uskutečňující se možnost, pohyb je skutek bytosti, která má určité možnosti. Pohyb je proces realizace. Život se vyvíjí tak, že materiály původně lhostejné se dostanou do procesu života. Cílem tohoto procesu je život sám. Pohyb rozvíjení života je pochod k určitému vrcholu. U Aristotela je tedy pohyb pohybem sebetvořícího se bytí.

Ve filosofii chápeme tři druhy pohybu: kruhový, lineární a spirálovitý. Lidská existence je pojímána jako dialektická: je rozporem mezi cyklickým a lineárním pohybem, tyto spojuje v pohybu spirály, který je typický pro lidského ducha.

1.1.1. TŘI ZÁSADNÍ ONTOLOGICKÉ POHYBY LIDSKÉ EXISTENCE

1.1.1.1. Kruhový pohyb

„Koloběh neboli cyklus je nějaký pravidelně se opakující děj či událost. Cyklus může mít v různých kontextech více významů, ale obecně je to prakticky jakýkoliv cyklicky se opakující děj, proces či jev.“²

Etymologický výklad slova *kolo* byl proměnlivý, *k^hel* znamená totéž co v staroindičtině *čarati*, tedy pohyb sem a tam. V řečtině *ἀμφί-πολος* znamená sluha (krouží kolem svého pána), v latině *coló* znamená pohybovat se okolo čeho (zabývat se tím, pěstovat).

Pohybovat se v kruhu je znakem dokonalosti, proto je tento pohyb typický pro Boha, Přírodu a monádu.

Vše dokonalé se vyznačuje tím, že má za cíl sebe sama. Kruh je uzavřen. Dokonalé nemá, kam by směřovalo, nemá své „mimo“, které by mohlo vytyčovat směr.

² Wikipedia: Cyklus. Dostupné na: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Cyklus>.

Kruhový pohyb je vlastně ne-pohyb, neboť pohyb znamená změnu (Aristoteles).

Pro člověka je kruhový pohyb charakterizován naprostým a bezpodmínečným oddáním se těmto principům. Je spojen se setrváváním v nevědomosti, religiozitě, statickém a omezeném horizontu, s plněním povinností, jejichž smysl neznáme. Je spojen s odmítnutím vlastní svobodné vůle, zodpovědnosti a schopnosti samostatného činu.

Je také určen lidským tělem (to je díl Přírody v člověku). „Příroda v člověku, animalita tkví ve faktu, že člověk je tělesná bytost, má tělo.“³ Vše pravidelně až stereotypně opakované v životě člověka souvisí s jeho tělesností a Přírodou. Naše tělo je na světě udržováno mechanickým plněním pro nás samozřejmých cílů. Jde o pohyb naivně přirozené každodennosti, připoutanosti všednodenních obstarávek.

1.1.1.1.1. Myšlení archaických národů

V pohledu do historie, je kruhový pohyb spojen s cyklickým pojetím času (arch. národy, indické myšlení), které bylo vymezeno věčnými návraty téhož.

Ontologii archaických národů popisuje Eliade ve své knize *Mýtus o věčném návratu*.

Tyto před-moderní společnosti neboli „tradiční“ společnosti, obvykle označované jako primitivní (ale také staré kultury Asie, Evropy a Ameriky) věřily, že předměty vnějšího světa ani lidské úkony nemají samy o sobě hodnotu, získávají ji, jestliže se podílejí na realitě, která je přesahuje. Realita, smysluplnost předmětů (a úkonů) tak pochází z toho, že jsou napodobením, opakováním mytického vzoru, archetypu.

Předmět nebo úkon může být reálný, jen když napodobuje nebo opakuje archetyp. Reality se dosáhne výlučně opakováním nebo účastí, všechno to, co nemá exemplární vzor, je zbaveno smyslu, to znamená, že nemá realitu.

Síla lidských úkonů (těch, které nevychází z čistého automatismu) pochází z toho, že reprodukují prvotní úkony, opakují mytický řád (konzumování - obnovení přijímání). Dá se říci, že archaický svět nezná žádné profánní činnosti. Každá odpovědná lidská činnost zaměřená k nějakému cíli je v pojetí archaického člověka obřadem. Např. tanec někdy napodobuje archetypové gesto nebo připomíná mytický moment. Války a nepřátelství mají též archetypy stejně jako magická a farmaceutická hodnota rostlin vyplývá z archetypu.

³ Hogenová, A., *Pohyb ve výchově, umění a sportu*, str. 207.

“Byliny mají svou účinnost jen proto, že ten, kdo je sbírá, opakuje prvotní gesto hojení.”⁴

Díla lidského umění jsou napodobením děl božského umění.

Vše je tedy opakováním něčeho, co se již událo. Aby toto opakování bylo naprosto dokonalé, musí se to opakovat také v tom samém čase, ve kterém se to událo, ale i na tom samém místě. „Paradox obřadu vylučuje profánní dobu a trvání. Člověk se přenáší do mytické doby, v níž byly archetypy poprvé zjeveny.”⁵ S tím souvisí cyklické pojetí času (vše se opakuje) a symbolika středu (vše, co vzniká, vzniká ve středu světa, stejně jako kdysi Stvoření). Archaický člověk má „hlubokou potřebu“ odstraňování profánního času.

S tímto myšlenkovým konceptem souvisí také chápání sebe sama jako lidské bytosti. Člověk tradičních kultur se pokládá za reálného jen tehdy, když přestává být sám sebou a spokojuje se s napodobováním a opakováním gest někoho jiného... pokládá se za sebe sama právě, když přestane být sám sebou.

Člověk dělá to, co někdy před ním dělal někdo jiný. „Jeho život je nepřetržitým opakováním gest zavedených jinými.”⁶ Všechny lidské úkony i rituály napodobují božská gesta a jsou jimi také ospravedlněny.

1.1.1.1.2. Indická tradice

I v indické tradici má koloběh (kruhový pohyb) své důležité místo.

V indickém myšlení je periodické tvoření a ničení vysvětlováno cyklem mahájugam, který je složen ze čtyř postupně se zkracujících věků, jednotlivé jugamy jsou odděleny soumrakem a svítáním a na konci je fáze temnot. „První „věk“ *krta-jugam* proto trvá 4 000 let, k nimž připočteme 400 let „svítání“ a stejný počet let „soumraku“; další, *tretá-jugam*, trvá 3 000 let, *dvápara-jugam* 2 000 let a *kali-jugam* 1 000 let (samozřejmě vždy s příslušným počtem let „svítání“ a „soumraku“). *Kahájugam* tedy trvá celkem 12 000 let (*Manu*, I, 69 nn.; *Mahábharáta*, III, 12, 826)... Tisíc takových *mahájug* tvoří *kalpu*; 14 *kalpů* dává *manvantaram*.“⁷

Zkracování každého jugamu i cyklu přináší úpadek intelektuální, biologický atd. (tedy nejhorší je úpadek na konci čtvrtého - posledního jugamu → ten se nazývá věk temnot).

⁴ Eliade, M., *Mýtus o věčném návratu: Archetypy a opakování*, str. 27.

⁵ Eliade, M., *Mýtus o věčném návratu: Archetypy a opakování*, str. 29 – 30.

⁶ Eliade, M., *Mýtus o věčném návratu: Archetypy a opakování*, str. 10.

⁷ Eliade, M., *Mýtus o věčném návratu: Archetypy a opakování*, str. 77.

„Čas neustále zhoršuje kosmický stav a tím i stav lidský.“⁸ Nyní žijeme ve „světě temnot“ - naším osudem je trpět víc než naši předchůdci. Člověk hledá své místo ve věku temnot.

„Z tohoto cyklu bez začátku a konce se člověk může vymanit jen aktem duchovní svobody (protože všechna indická soteriologická řešení v podstatě spočívají na předběžném osvobození od iluze Kosmu a na duchovní svobodě)... Jediná možnost, jak uniknout času, prorazit železný kruh existencí, je zrušit lidský stav a dosáhnout nirvány.“

„Dvě velké heterodoxie, buddhismus a džinismus, přijímají v hlavních rysech totéž všeindické učení o cyklickém čase a srovnávají je s kolem o dvanácti loukotích (tohoto obrazu je užito již ve védských textech, srv. *Atharvavéd* X, 8,4; *Rg-ved* I, 164,115 atd.). Buddhismus přijímá jako jednotku míry kosmických cyklů *kalpu* (pálijsky: *kappa*), rozdělenou na nestejný počet „nespočítatelných“ (*asamkheja*, pálijsky: *asahkhejja*).“⁹

Člověk má v této koncepci trochu jinou roli než v archaickém myšlení. Již není „otrokem“ cyklického pohybu přírody, naopak snaží se z něj vysvobodit (neboť on je důvodem našeho utrpení), hlavním úkolem je dosáhnout nirvány. „*Karma*, zákon všeobecné kauzality, který tím, že ospravedlňuje lidský úděl a vysvětluje historický zážitek... stává se po určité době symbolem „otroctví“ člověka.“¹⁰ Smyslem lidské existence je tedy usilování o toto osvobození.

Člověka děsí myšlenka, že musí miliardkrát začínat touž pomíjivou existenci a snášet táž nekonečná utrpení, což podněcuje jeho vůli k úniku, tzn., žene ho ke konečnému překonání vlastního údělu „žijící bytostí“.

Tuto možnost člověka najít své místo v „epoše temnot“ a na konci cyklu nacházíme i v jiných kulturách a v jiných historických momentech. Snést své postavení v neblahé epoše a uvědomovat si přitom místo, které doba zaujímá na sestupné dráze kosmického cyklu, je postoj, který musel dokázat svou účinnost obzvlášť za soumraku řecko-východní civilizace.

⁸ Eliade, M., *Mýtus o věčném návratu: Archetypy a opakování*, str. 79.

⁹ Eliade, M., *Mýtus o věčném návratu: Archetypy a opakování*, str. 77.

¹⁰ Eliade, M., *Mýtus o věčném návratu: Archetypy a opakování*, str. 78.

1.1.1.1.3. Řecká filosofie

Mezi 12. stoletím př. n. l., kdy se zhroutila mykénská království a 5. stoletím př. n. l., kdy athénská polis dosáhla svého rozkvětu, došlo ve starém Řecku k zásadní myšlenkové proměně.

Mnoho vědců často mluví o “řeckém zázraku”, o nenadálé radikální změně myšlení obyvatel antického státu, o revoluci starého pojmání světa, (založeném na náboženství, mýtu a hierarchizaci světa, v němž nejvýše stojí bohové a pod nimi v různých sférách bytí všechny ostatní bytosti) které se mění na pohled rozumový.

Na počátku 6. století př. n. l. lidé jako Thales, Anaximandros a Anaximenes přicházejí s novým způsobem uvažování o Přírodě. Není už nadpřirozených strůjců dění. Není nic, co by nebyla Příroda, Fysis.

Díky Mílét’anům se počátek a řád světa stávají otázkou, na níž je třeba odpovědět bez tajemství, přiměřeně lidskému chápání. Toto je nazýváno „myšlenkovou revolucí, neboť je to zvrát v myšlení - logos se oprostil od mýtu (tím Řekové otevřeli cestu vědě, která po ní jde až dodnes → desakralizace vědění).

Mílét’ané tedy umisťují řád světa do prostoru, představují si uspořádání světa, polohy, rozměry a pohyb hvězd podle geometrického schématu.

Anaximandros si představuje nehybnou zemi uprostřed vesmíru. Tím, že je země prostředkem kruhu, nikam nepadá a není ničím ovládána, protože prostředek kruhu je ztělesněním stejnosti a rovnováhy. U Anaximandra žádná část světa nemůže vládnout jiným. Kosmos je ustanoven rovností a symetrií. Symetrie však neničí jen mytickou nadřazenost, ale také staví všechny části světa na jednu rovinu, žádný živel nevládne druhému (tak tomu bylo v Thaletových nebo Anaximenových představách).

Prvotní substanci pojímá jako zvláštní skutečnost, tvořící jeden společný celek, nevyčerpatelný zdroj, z něhož se všechny látky neustále napájejí, apeiron. Řád už není hierarchický, nýbrž spočívá v udržování rovnováhy mezi sobě rovnými silami, žádná z nich nesmí získat definitivní nadvládu nad ostatními, jinak se kosmos zhroutí. Apeiron jako jediný uplatňuje *arché*, aby udržel rovnost mezi živly. Vláda přechází z jedné síly na druhou. Svět se podrobuje pravidlu spravedlnosti.

Vykrytalizovala myšlenka kosmického řádu (nespočívá již na moci svrchovaného boha), jenž spočívá na zákonu nitrosvětském (na pravidle dělby, které všem prvkům rovným dílem vymezuje jejich místo).

Lidský život se tedy řídí, či harmonizuje po vzoru kosmického řádu. Do světa přírody je promítnuto pojetí řádu a zákona, které zvítězilo v obci a z lidského světa učinilo kosmos (svět jako kosmos uspořádaný ve všech svých částech podle téhož řádu, podle *isonomia*, svět rovnováhy, vzájemnosti a symetrie.)

Řekové tedy emancipují svůj rozum od rituálních, náboženských pravidel. Již zde není svrchovaného božstva, které by rozhodovalo za člověka. Kosmický řád funguje na principu rovnosti a tomuto principu se přizpůsobuje i řád obce, její vedení je však svrchovanou odpovědností jejích občanů. Stává se výhradně jejích vlastním problémem, stejně jako jejich řeč, která je používána jako prostředek k prosazení jejích (politických) názorů (v agoře).

Cyklický pohyb Přírody je dodržován, zároveň však neospravedlňuje. Člověk se stává samostatnou entitou (přijímá svou linearitu) zodpovědnou nejen za osud svůj ale i osud celé obce.

1.1.1.2. Lineární pohyb

„Pokud by byl (člověk) absolutně dokonalý, vztazen sám k sobě, nebylo by tu místo pro vztah, pro prostor kolem něj, pohyb a čas. Absolutno lidského ducha by bylo uzavřeno, nic jiného, než on sám by neexistovalo a v posledku ani on sám by neexistoval. Naprosté podřízení se dokonalému absolutnu přírody... člověka sráží k animalitě a vše lidské... v něm ničí.“¹¹

„Podstata života, by se měla hledat v maření, narušování zavedeného řádu... Život v úplném souladu s panujícím řádem... neumožňuje ontologickou komunikaci...“¹²

Lineární pohyb lidské existence do velké míry souvisí s popřením či zpochybněním stávajících principů, které svou závazností neposkytují prostor pro sebevyjádření a vlastní pojetí (vztah). Je spojen s vykročením z kruhu, problematizací samozřejmého, s uvědoměním si vlastní svobodné vůle, autonomie a autenticity.

„Člověk, je určen tím, že je otevřená duše, že je otevřen tomu, co ho přesahuje a vztahuje se k tomu.“¹³ Člověk a jeho existence se vždy k něčemu vztahují, k něčemu, co je vně, mimo.

Lineární pohyb je tedy vymezen tímto vztahováním se, přesahem, hledáním a jednáním. Je to pohyb člověka, který si uvědomil svou autonomii, nezávislost na svazujících principech. Člověk, který si dovilil zapochybovat, být sám za sebe.

Historicky byl do velké míry spjatý s přijetím vlastní dějinnosti a lineárního pojetí času, které vymezuje moderního člověka jako samostatné a svobodné individuum, které je určeno možností činu, svobodného jednání, za které nese plnou zodpovědnost (poprvé u Řeků, osvobození LOGOS od MYTHOS). Člověk si uvědomuje svou dějinnost a svou možnost participace na dějinách. Lineární pohyb je určen prostorovostí a časovostí.

Pro novověké myšlení typické lineární pojetí času má své kořeny v žido-křesťanské kultuře. Je koncepcí dějin, které nejsou věčné, ale jednoho dne najdou svůj konec v konečné katastrofě, která učiní konec dějinám a zároveň bude posledním soudem.

¹¹ Hogenová, A., *Pohyb ve výchově, umění a sportu*, str. 207.

¹² Whitehead, A. N. in Zuska, V., *Mimésis - fikce - distance: k estetice XX. století*, str. 29.

¹³ Patočka, J. in Hogenová, A., *Pohyb ve výchově, umění a sportu*, str. 207.

„Jako první valorizují dějiny Židé, kteří se dostávají za tradiční vizi cyklů (za věčné opakování)... a odhalují čas, který plyne lineárně“.¹⁴

„Šíří se myšlenka, že historické události mají hodnotu samy o sobě, pokud k nim došlo z vůle Boha.“¹⁵ Bůh je vnímán jako *osobnost*, která se zjevuje ve svých činech - smysl dějin je chápán jako epifanie Boha (později využito v křesťanství). „Dějiny se jeví jako sled negativních či pozitivních theofanií... Historická událost se stává theofanií, z níž se vyjevuje nejen Jahvova vůle, ale i jeho osobní vztahy s národem, který si zvolil.“¹⁶

Objevuje se zde nová kategorie: víra. Protože tato víra dala lidem víru v člověka a jeho schopnosti. Víra totiž neznamená „slepé“ dodržování pravidel, ale svobodnou vůli tak činit (na základě víry). Víra představuje absolutní emancipaci od Přírody a tím svobodu zasahovat do chodu kosmu.

Křesťanství je náboženstvím moderního a historického člověka, který odhalil svou svobodu a současně nepřetržitý čas (lineární a nekonečný namísto cyklického).

Člověk se tedy pohybuje v bytí lineárně a linearita určuje jeho jedinečnost. Jeho život je příběh ohraničený jeho narozením a smrtí. „... existence není sama v sobě, vždy se vztahuje mimo sebe. To poslední, co by šlo o člověku říct je, že je dokonalý.“¹⁷

Lineární pohyb je vystoupením z kruhu. Pro člověka značí uvědomění si jeho dějinnosti a svobody činu, zodpovědnost za svůj život, za své činy.

¹⁴ Eliade, M., *Mýtus o věčném návratu: Archetypy a opakování*, str. 70.

¹⁵ Eliade, M., *Mýtus o věčném návratu: Archetypy a opakování*, str. 70.

¹⁶ Eliade, M., *Mýtus o věčném návratu: Archetypy a opakování*, str. 72 - 74.

¹⁷ Hogenová, A., *Pohyb ve výchově, umění a sportu*, str. 207.

1.1.1.3. Spirálovitý pohyb

Třetím pohybem je pohyb spirálovitý, který v sobě spojuje oba předcházející principy. „Spirála je přímka i kruh, skládá se z rozvíjejících se kruhů, které vedle sebe tvoří linku.“¹⁸ Je to pohyb typický pro lidského ducha. „Díváme-li se na lidský život, skládá se z kruhového opakování jeho tělesnosti a okamžiků odlišných, kdy se dere z nerozlišitelnosti navenek výjimečnost...“¹⁹

Chápu spirálovitý pohyb jako určující pohyb existence, je jejím vrcholem a završením. Je to celoživotní pohyb hledání sebe sama. Princip, který velmi úzce souvisí s hledáním smyslu života a věčné touze po kontaktu s bytím. Je to proces, který je v tomto směru bytostně spojen s otázkou, „proč“ našeho bytí, a vztahuje se k onomu věčnému *tajemství* v základu lidského života. Tento princip souvisí s lidskou snahou tuto otázku zodpovědět a to i v případě, že na tuto otázku neexistuje odpověď, nebo je nám tato odpověď nedostupná. Tato lidská snaha také souvisí s chápáním a utvářením nás samých jako lidských bytostí. Je to proces sebezískávání, sebeurčování. Je to pohyb lidské bytosti spojený s jejím uskutečňováním, moment uskutečňující se možnosti bytosti směrem k její podstatě.

1.1.1.3.1. Spirálovitý pohyb jako dialektika

*“Zde se odhaluje dialektika lidské existence, která je ontologickým principem a motorem změny i vývoje. Pouze diference může produkovat výsledky... Řád bez chaosu, umění bez kontrastů, diferencí je pouhou stálostí beze změny, bez „onoho“, napětí bez života.“*²⁰

Člověk je určen tímto nekonečným „plodným rozporem“ mezi kruhovým pohybem našeho „setrvávání v samozřejmém“ a lineárním pohybem „vztahování se, hledání“.

K „prolomení“ stereotypu dochází v momentě, kdy se v tomto „koloběhu“ zastavíme a položíme si otázku, po podstatě toho všeho. V této chvíli vstupuje do hry pohyb lineární, je to pohyb našeho svobodného vztahování a jednání. „... pohyb vedoucí od objevu

¹⁸ Hogenová, A., *Pohyb ve výchově, umění a sportu*, str. 208.

¹⁹ Hogenová, A., *Pohyb ve výchově, umění a sportu*, 208.

²⁰ Zuska, V., *Mimésis - fikce - distance: k estetice XX. století*, str. 16.

problematického v tom, co se zdálo neproblematickým, k objevu otázky tam, kde panovala předem daná předsudečná odpověď...²¹

V tomto směřování jde o transcendenci od normalnosti, každodennosti, partikularity k celkovosti, jejíž první pohnutkou je údiv. Údiv je zmiňován jako první a zásadní pohnutka ve filosofickém myšlení.

1.1.1.3.2. Dialektika ve filosofii

1.1.1.3.2.1. Platón

Ve filosofickém myšlení byla zprvu tato dialektika vnímána dualisticky. Platón ve svém *Mýtu o jeskyni* podává svědectví o konci *Mýtu* (mytického myšlení) a nástupu *Logu* (rozumového myšlení). Jeskyně zde symbolizuje uzavřenost a omezenost kruhu, symbolizuje náš hmotný svět, tak jak se nám jeví. Jeho protikladem je svět idejí, který je zde zastoupen světem vně jeskyně.

„Ideje jsou stálé, neměnné a nadčasové.“²² Idea nemůže nikdy ztratit své bytí (může být jen přejmenována, či zapomenuta). „Ideje jsou tím nejurčitějším, nejstálejším a nejprůzračnějším...“²³

Ideje jsou latentně přítomné i v reálných, hmotných objektech. To, co však ideje v reálných objektech zatemňuje, je látka. Ideální je takový objekt, který není zatížen látkou. Látka není ideální, látka není ideou. Sídlem pravdy tedy není reálný svět, ale svět idejí.

I člověk má dvě stránky. Mezi tělem a duší je takový rozdíl jako mezi reálným světem smyslů a světem idejí. Duše se podobá jednoduchým neproměnlivým a věčným jsoucňům nadsmyslovým (idejím).

Z toho vyplývá, že při nabývání moudrosti se tělo jeví spíše jako překážka, smyslové poznání nás klame a jediná cesta k pravdě, k jsoucňům je skrze duši a rozum.

„(duše) Rozumově myslí asi nejlépe tehdy, když ji přítom nic z těchto věcí neobtěžuje, ani sluch ani zrak ani žádná bolest ani libost..., když je co nejvíce sama sebou“, pokud možná

²¹ Patočka, J., *Filosofie výchovy*; předmluva – Palouš, R., str. 5 – 7.

²² Vopěnka, P., *Rozpravy s geometrií: Otevření neeukleidovských geometrických světů: Trýznivé tajemství*, str. 73.

²³ Vopěnka, P., *Rozpravy s geometrií: Otevření neeukleidovských geometrických světů: Trýznivé tajemství*, str. 73.

bez účasti těla „se snaží dosáhnout jsoucna.“²⁴ „... pouze myslí, nikoli smyslovými počitky odloučeně od těla lze dospět k čistému jsoucnu samu o sobě. „... pokud máme tělo a naše duše je smíšená s tím zlem, nikdy nedosáhneme náležitě toho, po čem toužíme a ten předmět naší touhy jest, jak tvrdíme, pravda. Chceme-li něco skutečně poznati, musíme se od něho (těla) odloučiti a dívati se samou duší na samy věci... a tehdy se nám dostane toho, po čem toužíme... moudrosti ... A pokud budeme žít, budeme... nejbližší vědění tak, jestliže se nejraději nebudeme vůbec nic stýkati s tělem...“²⁵

1.1.1.3.2.2. Heidegger

Heidegger na rozdíl od Platóna popisuje člověka jako „vržený rozvrh“.

Vrženost zde zastupuje kruhový pohyb, je to naše situovanost ve světě. Situace je to, co jsem si nezvolil, do čeho jsem vržen. Nemám jinou možnost než „konat“.²⁶

Rozvrh pak souvisí s pojmem, který je typický pro heideggerovskou existenci, se *starostí*, tedy mým zájmem na mém bytí.

Jednáme tedy tak, abychom dospěli ke zdařilé existenci. *Rozvrhujeme se*. Bereme život jako úkol. Jsme strháváni úsilím o naplnění bytí. Usilujeme o nějaký smysl své existence (linearita), stavíme si konečný cíl. Pro lidský život jako takový je typické směřování ke konečnému cíli a k budoucnosti, je to futuristický způsob bytí.

Heidegger charakterizuje člověka jako jsoucno, které rozumí tomu, co je jsoucí (svému bytí). Takové jsoucno Heidegger nazývá „pobyt“. Pro Heideggera je rozumění „... původní forma vyplnění lidského pobytu vcelku jako bytí na světě. Je to ten způsob bytí pobytu, který ho ustavuje jako umění být a možnost“.²⁷ „Pobyt sobě rozumí jako uskutečňovateli možností.

Pobyt žije tak, že rozumí svým možnostem, ale ne tak, že je tematizuje, ale že je uskutečňuje, pobyt se v těchto možnostech předem *rozvrhuje*, předstihuje se.

Heidegger tedy nechápe existenci dualisticky. Klade důraz na kruhový pohyb naší *vrženosti* jako fundamentu pro naše myšlení. Vztah člověka a světa je u Heideggera bytostnou jednotou. „Heideggerův svět je struktura, která v nerozlišenosti, ve vzájemné

²⁴ Platón, *Faidon*, str. 67.

²⁵ Platón, *Faidon*, str. 74.

²⁶ Petříček, M. *Úvod do současné filosofie*, str. 82.

²⁷ Gadamer, H.-G., *Problém dějinného vědomí*, str. 25.

vnitřní souvislosti obsahuje život i jeho okolí, vztah života k mimoživotnímu jsoucnu, porozumění sobě a zároveň tomu druhému. Svět je relativní k porozumění sobě jakožto sféra, v níž pobyt chápe své možnosti. Pobyt sobě rozumí jako uskutečňovateli svých možností. Možnosti se uskutečňují v určitém prostředí, to, v čem se uskutečňují, je právě svět. Svět je podmínka možnosti porozumění nitrosvětskému jsoucnu.²⁸ Svět je zde vždy spolu s existencí, svět je „existenciál“.

Heidegger zde popírá fenomenologickou tezi (Husserl), že svět musíme nejprve „uzávorkovat“ (epoché → vyřazení generální teze existence světa), abychom mohli proniknout k pravé podstatě věcí. Heidegger neuznává „absolutní vědomí“, věci se nám jeví ve světle světa, to je jediný možný způsob, jakým k věcem přistupujeme. „Věci původně netematizujeme, neobjektivujeme, nýbrž s nimi zacházíme, obstaráváme je.“²⁹

1.1.1.3.3. Spirálovitý pohyb jako návrat k sobě

„Návrat k sobě je (aktivní) proces, v němž se sami hledáme, utváříme, ztrácíme a znovu nacházíme. Je to proces sebezískávání ze světa (jedna z podstatných zápletek našeho života).“³⁰

Tedy lidský duch je (dialektickou) syntézou obou momentů, respektive něčím, co oba překračuje. Na základě dialektiky těchto dvou pohybů se člověk vztahuje sám k sobě, na jejím základě totiž člověk vymezuje sám sebe jako člověka. Dialektika lineárního a kruhového pohybu vytváří spirálovitý pohyb naší existence, je vztahováním člověka k sobě samému, tvůrčím činem bytosti, která si uvědomuje své možnosti, svou svobodu, ale zároveň i odpovědnost za své bytí. Tento pohyb míří právě k lidské podstatě, k základu lidství, neboť „lidské je ono bytí na cestě...“³¹

Platónský termín pro absolutní rozhraní je chórismos (jeho narýsováním začíná filosofie). Je to jakýsi středobod dialektiky. Je to také bod, v němž se náš pohyb směrem ven, od nás, ke světu (lineární pohyb) lomí zpět k nám, jakožto naší podstatě. Negací (kruhového

²⁸ Patočka, J., *Tělo, společenství, jazyk, svět*, str. 91.

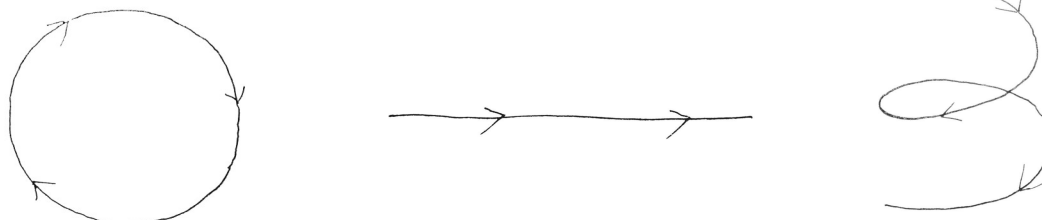
²⁹ Patočka, J., *Tělo, společenství, jazyk, svět*, str. 91.

³⁰ Patočka, J., *Tělo, společenství, jazyk, svět*, str. 36.

³¹ Patočka, J., *Filosofie výchovy*; předmluva – Palouš, R., str. 5 – 7.

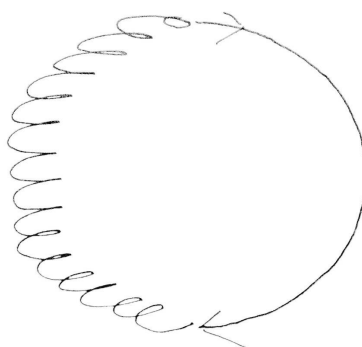
pohybu) vlastně člověk definuje sám sebe jako někoho, kdo ví o této separaci, podmiňující dialektiku (jde o znovuzrození člověka jako člověka).

V lidské existenci se tedy projevují tři existenciální pohyby:



„Člověk trpí tím, že neví, nemá, co potřebuje, musí čekat a dojit si pro to... prostorovost a časovost lineárního pohybu lidské existence vybízí k tomu, aby se pohyboval, aby šel a našel, to co hledal, to, co je na druhém konci rozpojeného kruhu.“³²

Pohyb spirály jako návratu k sobě, tedy chápe linii (linearitu) jako rozpojený kruh. Přiznává člověku latentní potenciál dokonalosti jako možnost překonat vrženost a naplnit své bytostné určení. Horizontální pohyb dialektiky je nahrazen vertikálním pohybem, který směřuje k našemu pra-původu.



³² Hogenová, A., *Pohyb ve výchově, umění a sportu*, str. 207.

1.1.1.3.3.1. Patočka

Patočka v mnohém čerpá z Heideggera a v mnohém se vůči němu vymezuje.

Patočka chápe lidskou existenci jako „pohyb“, jako dynamiku. V první řadě jde o pohyb ve smyslu realizace (našich možností). To, co je pro člověka jako existenci typické, je aktivní vztah k jeho bytí. Nežijeme na způsob věci (pasivně), ale „v horizontech“ (obdoba Heideggerova rozvrhu), což znamená, že nejsme determinováni naší „situací“ (vržeností), ale víme o svých možnostech, rozumíme svému bytí jako bytí v možnostech (horizontech) a snažíme se je naplnit. „Pro nás je charakteristická rozmanitost možností, uvolněnost od přítomnosti, od bezprostřední danosti.“³³ „Žít v horizontech je typicky lidské.“³⁴

Tento proces probíhá skrze naše vztahování se ke světu (tento vztah nám umožňuje se realizovat) → kruhový pohyb. Patočka vymezuje žití v horizontech jako „přenos aktuality“ → ze sebe ven, ke světu. Nikdy nežijeme v sobě, vždy (u věcí) s horizonty, mimo sebe (ale k nim se vztahujeme právě ze sebe z centra horizontů). Nežijeme mezi věcmi, ale tak, že jdeme za věcmi nebo k věcem → pohybují se k věcem. „Pohyb je vždy manipulace s věcmi a je určován smyslem.“³⁵ Angažování se do věcí má však v sobě vždy personální moment naší individuace, utváření, naplňování naší existence. Přicházíme zpátky k sobě. Jde tedy svého druhu o pohyb od sebe a zpět.

Tento pohyb ilustruje Patočkův výklad tří existenciálních pohybů: „Kruh přírody, lineární lidská existence... i spirála sebeodhalování ducha může být nalezena v (jeho) teorii tří existenciálních... pohybů.“³⁶

Starost má podle Patočky tyto tři základní momenty:

1, základní smyslové uchopení světa (u Patočky - Zakořeněnost) → kruhový pohyb.

Je to pohyb instinktivně-afektivního souznění se světem, pohyb původního vládnutí naším organismem. Tento pohyb má vztah k naší minulosti, k naší situaci (jsme vždy již postaveni do světa). Také naše tělesnost tkví v této sféře, je v ní obsažena jako základ našeho chování, jako tělesné pohybování, naše vlada tělem, bez níž není života. Projevuje se pocíťováním a ukájení potřeb, vládne tu princip slasti. Tento pohyb má význam

³³ Patočka, J., *Tělo, společenství, jazyk, svět*, str. 28.

³⁴ Patočka, J., *Tělo, společenství, jazyk, svět*, str. 30.

³⁵ Patočka, J., *Tělo, společenství, jazyk, svět*, str. 36.

³⁶ Hogenová, A., *Pohyb ve výchově, umění a sportu*, str. 208.

fundamentu, neboť je možný bez dalších dvou pohybů, které se na něm budují. Tento pohyb je určen zvláštním druhem sebeneporozumění, sebezakrytosti, sebenepravdy.

2, využití věcí jako prostředků naší činnosti (Prodloužení do věcí, ke světu) → lineární pohyb. Zájem o svět, vzhledem k našim možnostem. Jde o pohyb uvědomění si svých možností vzhledem k našemu bytí. Jde o prodloužení do věcí, vytváření, formování života skrze formování věcí, v této oblasti především žijeme, je to oblast smyslu, charakteristika tohoto pohybu je ve vyrovnávání se s věcmi (součástí tohoto pohybu je také přítomnost, tedy s přítomnými věcmi). Tyto věci nám umožňují naplnit naše možnosti.

3, definování nás samých, vymezení vlastního já, naše umístění do světa, naplnění naší existence (Pohyb existence v užším smyslu slova) → spirálovitý pohyb. V něm se setkáváme sami se sebou a v souvislostech k univerzu tak, že se spíše navracíme k sobě jako původu.

Tento pohyb se předchozím oblastem snaží dát celkový smysl. Jde o pohyb existence ve vlastním smyslu, pohyb sebezískávání. Souvisí s pokusem integrovat do života to, co v předcházejících pohybech chybí, především naši konečnost (víme o ní, ale přehlídíme ji - země nás příliš zaměstnává, abychom viděli náš život v celku). Je to pokus o prolomení pozemskosti, první dva pohyby jsou pohyby konečných bytostí, které se v té konečnosti plně vyžívají, jsou do ní plně zapuštěni. V tomto nejvyšším pohybu nejde tedy ani o zakořenění do světa, ani o prodlužování bytí, nýbrž o snahu o celistvost života.

1.2. CAMUS, MÝTUS O SISYFOVI

„Ó má duše, neusiluj o nesmrtelný život, ale čerpej pole možného.“³⁷

Camus ve svém *Mýtu o Sisyfovi* plně akcentuje jak dialektiku naší existence (jako rozpor mezi směřováním k věčnému a konečností existence), tak moment (sebe) realizace jako návratu k sobě.

Dialektika má u něj důležité místo ve smyslu boje a vzpoury. Tento neustálý boj (sama se sebou, se svou situací) je tím nejvyšším a zároveň nejhlubším momentem našeho lidství.

1.2.1. VÝCHODISKA CAMUSOVY FILOSOFIE

Camus vymezuje jako jediný závažný filosofický problém sebevraždu. „Rozhodnout se zda život stojí za to, abychom ho žili...“³⁸ Proto soudí, že nejnaléhavější otázkou je otázka po smyslu života. Pokud se člověk rozhodne zabít, pak přiznává, že život je nad jeho síly a že mu nerozumí, že uznává nesmyslnou povahu každodenního shonu a zbytečnost utrpení.

Člověk podle Camuse žije v každodenním koloběhu. Vše začíná otázkou proč, která mě vytrhuje z „fungování“ (které se neptá a proto dává pocit jistoty). „Vstát, tramvaj, čtyři hodiny v kanceláři nebo továrně, jídlo, tramvaj, čtyři hodiny v práci, jídlo, spánek a tento rytmus se opakuje v pondělí, v úterý, ve středu, ve čtvrtek, v pátek a v sobotu, většinu doby se tomu lidé snadno podřizují. Ale stačí, aby se jednou ozvalo „proč“ a začíná ono znechucení poznamenané údivem... přichází na konci činů mechanického života, zároveň však zahajuje pohyb vědomí.“³⁹

Člověk se v tuto chvíli „probouzí“ a chce najít na tuto otázku odpověď. Tedy proč tu jsem, jaký to má smysl, proč žiju...? Člověk hledající smysl svého života, smysl lidské existence, touží mít jistotu, že skutečnost je řád, že směřuje k nějakému cíli.

Camus však se smutkem konstatuje, že tento cíl je nám jako lidským bytostem nedostupný. Člověk v tomto hledání brzy narazí na hranice (zdi, limity). Prvním je zeď rozumu, který

³⁷ Pindaros, 3. pythijská hra, in Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 9.

³⁸ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 11.

³⁹ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 19.

touží po jednotě, rozumět znamená převést do úrovně našich možností, naší (lidské) skutečnosti. Tímto způsobem však nelze chápat svět, který je rozmanitou veličinou, s množstvím různých hledisek. Tato touha po jednotě, je tedy podle Camuse paradox.

„Proto Camus tvrdí: „... skutečné poznání není možné... Chci, aby mi bylo vysvětleno všechno nebo nic. A rozum je bezmocný tváří v tvář tomuto výkřiku srdce... Čemu nerozumím, nemá smysl... Sám tento svět, jehož význam nechápu, je jediným nesmírným iracionálním.“⁴⁰ Nemohu na něj tedy spoléhat. Mohu tedy spoléhat jen sám na sebe a pak je všechno marné, protože jsem konečný. Konečnost nade vším zvítězí. Má existence je nezajištěná, ne předem daná, úzkostná, absurdní. Pak se ukazuje, že svět je bez smyslu, že není racionální, což vede k absurditě a otázce po sebevraždě.

„Člověk je právě tímto rozparem mezi směřováním k věčnému a konečností existence.“⁴¹ Naše srdce touží po smyslu, ale náš rozum jej nedokáže naplnit. To je základní rozpor naší existence, který z ní činí existenci absurdní.

Absurdno je tedy v podstatě rozpor. Netkví ani v jednom ze srovnávaných prvků. Rodí se z jejich konfrontace. Mohu tedy tvrdit, že absurdno není zakotveno ani v člověku, ani ve světě, ale v jejich společné přítomnosti.

Camus tedy konstatuje krutou pravdu: „*Nevím, zda tento svět má smysl, který ho přesahuje. Vím však, že ten smysl neznám a že v dané chvíli je zcela nemožné, abych ho poznal... Jsem schopen chápat jen v lidských hranicích... Vím také, že nemohu smířit tyto dvě jistoty, svou touhu po absolutnu a jednotě a nemožnost redukovat tento svět na nějaký racionální a rozumný princip.*“⁴² Toto je tedy Camuse „pravda“, člověk se „odnaučil doufat“.

Pokud však přistoupím na tuto hru a rozhodnu se pro sebevraždu, tak tím jen potvrdím, že vše je absurdní, což tento problém nijak neřeší. Sebevražda „předpokládá souhlas“ s naším údělem (rezignací). Jedním z mála koherentních filosofických postojů je tedy podle Camuse vzpoura. Tato vzpoura je konstantní přítomností člověka v něm samém. Není žádnou aspirací, nezahrnuje žádnou naději. Tato vzpoura pouze potvrzuje drtivý osud bez rezignace, která by ho měla provázet.

⁴⁰ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 30.

⁴¹ Petříček, M. *Úvod do současné filosofie*, str. 101.

⁴² Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 51.

Na základě této myšlenky Camus říká: „Definuji tedy absurdno jako neutuchající zápas.“⁴³ „Tato vzpoura dává životu cenu. Jestliže trvá po celou délku existence, obnovuje její velikost. Pro člověka, který nemá klapky na očích, neexistuje nic krásnějšího, než pohled na inteligenci zápolící s realitou, jež tohoto člověka přesahuje... Ochudit tuto realitu, jejíž nelidskost znamená lidskou velikost, zároveň znamená ochudit člověka.“⁴⁴ Člověk tedy musí nést tíhu vlastního života.

Musíme přijmout absurditu, nehledat neexistující absolutno: místo „abychom umírali nebo zabíjeli, musíme žít, abychom stvořili to, čím jsme“.⁴⁵

Kdo je podle Camuse absurdní člověk? „Je to člověk, který nic nečiní pro věčnost, aniž by ji popíral. Protože si je jist svou dočasnou svobodou, svou vzpourou, jež nemá budoucnost a svého pomíjejícího vědomí, pokračuje ve svém příběhu po čas života.“⁴⁶

Nejsem omezen nějakým konečným smyslem, který se nachází v budoucnosti. Žiji v přítomnosti a nic mě neomezuje, mohu tedy naplno rozvinout svou vůli žít, ale ne lépe, ale jak říká Camus „víc“.

Co znamená toto víc? Zde je rozpor mezi kvalitou a kvantitou. Podle Camuse to znamená „stát co nejčastěji tvář v tvář světu“. Jde tedy o neustálé vědomí absurdity, které nám káže žít kvalitněji. Ideálem absurdního člověka je přítomnost a celá řada přítomností „jdoucích za sebou před neustále vědomou duší.“⁴⁷

⁴³ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 33.

⁴⁴ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 54.

⁴⁵ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 55.

⁴⁶ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 64.

⁴⁷ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 61.

1.2.2. TŘI EXISTENCIÁLNÍ POHYBY V CAMUSOVĚ FILOSOFII

1.2.2.1. Kruhový pohyb jako fundament

„... mě nic není do idejí nebo do věčnosti. Pravd, jež jsou na mé úrovni, se ruka dokáže dotknout.“ (Camus)⁴⁸

1.2.2.1.1. Nesmrtelnost x smrtelnost

V Platónově filosofii je svět idejí tím metafyzickým „cílem“, je tou pravou, nejčistší nejrzyjejší skutečností. Všechny předměty našeho světa jsou jen odleskem těchto idejí.

Stejně tak lidská existence je „rozporem“ mezi ideou a hmotou. Duše se podobá jednoduchým neproměnlivým a věčným jsoucnům nadsmyslovým, tedy idejím. Zatímco tělo je *sóma séma* (hrob duše). „Ideje jsou stálé, neměnné a nadčasové.“⁴⁹ Tím je zároveň dokázána nesmrtelnost lidské duše.

„Nesmrtelná duše je (pro Platóna) nejvyšší statek člověka...“, chápe ji jako hodnotu, jako naplnění našeho „autentického bytí sebou samým“. Je to hodnota, které si vážíme natolik, že raději volíme ztrátu svého empirického bytí „před ztrátou vlastní nepravosti“. Tato volba činí tento „proces“ svobodným sebeuskutečňováním. Tak tomu bylo např. u Sokrata, který stojí před alternativou „možné anihilace (zániku) spojené se zachováním pravosti“ nebo „prodloužení života spolu s popřením sebe sama“.⁵⁰

Nesmrtelnost duše však není faktický stav, musíme se o ni zasloužit, musíme o duši „pečovat“, aby tohoto stavu dosáhla. „Péče o duši“, neboli filosofie je tedy jediným správným způsobem života, který spěje k životu nesmrtelnému, který je cílem smysluplného lidského života (také futuristické směřování). Sokrates vysvětluje (ve *Faidonu*), že „ti, kteří se správně chápou filosofie, nezabývají se ničím jiným než

⁴⁸ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str.84.

⁴⁹ Vopěnka, P., *Rozpravy s geometrií: Otevření neeukleidovských geometrických světů: Trýznivé tajemství*, str. 73.

⁵⁰ Patočka, J., *Umění a čas I. (Smysl mýtu o paktu s ďáblem - Úvaha o variantách pověsti o Faustovi)*, str. 511-512.

umíráním a smrtí“.⁵¹ Neboť filosofování je soustavné odlučování duše od těla za účelem, co nejčistšího poznání (to je však možné až po smrti, až po odloučení duše od těla).

Camus na rozdíl od Platóna neuznává žádný metafyzický princip. Aby mohl být věrný tezi o absurdnosti světa, uznává Camus, že zápas člověka s jeho osudem „... předpokládá úplnou nepřítomnost naděje...“⁵²

Camus říká: „Jakmile se pojetí absurda změnilo v odrazový můstek do věčnosti, přestává souviset s lidskou jasnozřivostí... přestává být onou zřejmostí, kterou člověk konstatuje, aniž by ji schvaloval. K boji nedochází.“⁵³

Absurdní člověk však takto neuvažuje, ten uznává boj, pohrdá rozumem a připouští iracionálnost, neboť to jsou ustavující prvky absurda. Jediné, co ví, že v tomto pozorném vědomí není místo pro naději. „Absurdno je hřích bez Boha“⁵⁴ Tato vzpoura je konstantní přítomností člověka v něm samém. Není žádnou aspirací, nezahrnuje žádnou naději. Neuznává tedy žádnou vyšší moc nad námi, žádný svět po tomto světě. Lidskou existenci charakterizuje její smrtelnost. Máme „jen“ tento svět, náš život a naše tělo.

1.2.2.1.2. Budoucnost x přítomnost

Heidegger i Camus se shodují, že ryzí existence je ta, která neuhýbá před svou konečností, tedy smrtelností.

Heidegger uznává, že jedinou realitou je „starost“, neboť člověk si uvědomuje, že lidská bytost je v první řadě konečná a toto „vědomí smrti je voláním starosti... a pak existence apeluje sama na sebe prostřednictvím vědomí“.⁵⁵

Avšak Heidegger na rozdíl od Camuse věří ve smysl života, možnost „porozumění“ a naplnění existence vzhledem k němu.

Usilujeme o nějaký smysl své existence, stavíme si konečný cíl. Pro lidský život jako takový je typické (futuristické) směřování ke konečnému cíli a k budoucnosti. „Přítomnost zakoušíme pouze jako přechodnou fázi.“⁵⁶

⁵¹ Platón, *Faidon*, str. 71.

⁵² Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 34.

⁵³ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 38.

⁵⁴ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 41.

⁵⁵ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 28.

⁵⁶ Fink, E., *Oáza štěstí, Zahrada Epikurova*, str. 13.

Avšak Camusův „... člověk, který si uvědomil absurdno, zůstane s ním navždy svázán. Člověk bez naděje a uvědomující si to už nepatří budoucnosti.“⁵⁷ „Před tím šlo o to zjistit, zda život musí mít smysl, aby bylo možné ho žít. Teď naopak se ukazuje, že jej lze mnohem lépe žít, když žádný smysl nemá...“⁵⁸

Camus: „Absurdno mě v tomto bodě poučuje: zítřek neexistuje. To je tedy příčinou mé přehluboké svobody.“⁵⁹

Nejsem omezen nějakým konečným smyslem, který se nachází v budoucnosti. Žiji v přítomnosti a nic mě neomezuje, mohu tedy naplno rozvinout svou vůli žít.

Camus si vybírá tři typy absurdního člověka: Don Juana, herce a dobyvatele.

Je to právě herec, jehož osud je viditelně řízen jeho smrtí. Jeho sláva je pomíjivá, nic zde po něm nezůstane, po spisovateli tu zůstanou jeho knihy, po malíři obrazy, po skladateli hudba, ale po herci nic (možná jen jeho pověst). Herec se buď prosadí ve své době, nebo zůstane zneuznaným. Herec buď uspěje, nebo neuspěje. Proto musí co nejvíce vytěžit z přítomnosti.

1.2.2.1.3. Tělesnost

„Chci zbavit svůj svět jeho přízraků a zabydlit ho výhradně tělesnými pravdami, jejichž přítomnost nemohu popřít.“⁶⁰

Je to právě Camus a existencialisté, kteří dávají opět váhu naší tělesnosti jako ustavujícímu principu našeho poznávání, vztahování se k sobě (spirále).

Neboť od svého těla se nemůžeme odmyslet. Neexistence jakéhokoli metafyzického principu u Camuse poutá člověka k světskému, hmotnému, tělesnému. *Jsem schopen chápat jen v lidských hranicích.*

„Tělo je naší vlastí. Ano, člověk je sám sobě cílem. A je cílem jediným. Pokud chce něčeho dosáhnout, pak jen v tomto životě...“⁶¹ srdce se vyjadřuje pomocí gest a tělem. Zákon... si žádá, aby všechno bylo umocněno a vyjádřeno tělesností... Tělo je králem. Zde je to tělo,

⁵⁷ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 35.

⁵⁸ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 53.

⁵⁹ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 57.

⁶⁰ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 96.

⁶¹ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 83.

kteřé přináší poznání. ⁶²Člověk zemře spolu s tímto tělem. Jeho svoboda spočívá právě v tom, že si to uvědomuje.⁶³

Camus se řadí k tradici, která počínaje Heideggerem tělo chápe jako subjekt zkušenosti. Tělo bylo v klasické filosofii již tematizováno, bylo však tělem na distanci, ne tělem mého vlastního prožívání, bylo vnějším pohledem na tělo (nebylo to mé tělo jako východisko mé orientace, neboť ode všech těles se mohu vzdalovat, jen ne od svého těla). Tzn., tělesnost se nepopírá, ale neklade se otázka, zda také naše tělesnost nepatří do podmínek naší zkušenosti.

Tradiční filosofie stavěla tělo do protikladu k duši, duchovní stojí proti hmotnému. Platón odhaluje dualismus lidské existence jako „vzdech duše (rozumu) a vězení těla“. „Duše je nejpodobnější božskému, nesmrtelnému, rozumovému, jednoduchému a nerozbornému, tomu, co je stále v témže stavu a je samo sebou, kdežto tělo zase je nejpodobnější lidskému, smrtelnému, složitému, nerozumnému a rozbornému, tomu, co nikdy není samo sebou“.⁶⁴ Při nabývání moudrosti se tělo jeví spíše jako překážka, smyslové poznání nás klame a jediná cesta k pravdě, k jsoucňům je skrze duši a rozum.

Fenomén personálního těla objevil Descartes (tělo, v němž jsme, které je základem naší orientace). Není však pro něj určující, podstatné. Tělo ještě není chápáno jako předpoklad, základ našeho zacházení a vztahování se ke světu, základ našeho poznání. Fenomén těla je pojat neosobně.

Descartes přikládá tělu pragmatický význam (smyslové poznání) → pravda těla je v biologické účelnosti, neříká, jaké věci v podstatě jsou.

Jako první na problém subjektivního těla (jako něčeho víc, než jen předmětu) narazil francouzský filosof *Maine de Biran* (Patočka), který vyšel z Kantovského zdůraznění personality a aktivity, avšak popírá jeho abstraktnost. Kantovo ego není osobní, individuální Já, je to jen pojem Já. Biran chce postihnout právě toto individuální, personální Já.

To, že můžeme svobodně říkat Já, znamená, že můžeme svobodně chtít. Já znamená, že můžeme chtít, moci (nemá smysl chtít, když nemohu) → objevil, že prostorovost našeho těla prožívaná v pocitu úsilí je jiná, než objektivní prostorovost naší smyslovosti.

⁶² Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 77.

⁶³ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 83.

⁶⁴ Platón, *Faidon*, str. 74.

Po Biranovi se problém těla objevil v dílech takových filosofů, jako byli Husserl, Sartre, Merlau-Ponty, G. Marcel → vlastní tělo je něco, co se nedá objektivizovat - tělo je „centrum všech perspektiv“, centrum orientace ve světě (nemůžeme se od těla odmyslet).⁶⁵ Gabriel Marcel uvažoval o tělu jako něčem, co ke mně bytostně patří (rozdíl mezi být a mít). To, co člověk má se většinou chápe jako něco, co je vůči němu vnější, co není Já (rovněž moje tělo je něčím, co mám, přesto jsem to také Já). Díky tělu se ukazují druhým a oni se ukazují mně, nelze tedy mluvit o distanci mezi mnou a mým tělem. Tělo, je vždy mé tělo.

Všechno, co vidím, vidím odněkud (z určité perspektivy), vždy jsem někde umístěn a to díky tomu, že jsem tělesný (situovanost je fundována tělesností). Mohu se přemístit, pohyb je možný právě proto, že jsem tělesná bytost.

„Co se týče těla jiných, stejně jako těla mého vlastního, nemám žádný jiný způsob, jak poznat lidské tělo, než žít v něm – což znamená převzít zodpovědnost za drama, jež protéká mnou a nechat splynout svou identitu s ním.“⁶⁶

Francouzský filosof Maurice Merlau-Ponty chápal tělo jako hledisko všech hledisek, perspektivu všech perspektiv. Bez perspektivy bychom nic neviděli: předmět, který bych viděl odevšad (a-perspektivně), by byl předmět viděný odnikud, byl by neviditelný. Moje setkávání s věcmi je umožněno mými smyslovými a vůbec tělesnými orgány. „... mé tělo je nulový bod přirozeně prožívaného světa, centrum, z něhož vycházím a k němuž se váže všechna orientace. Tělo je primární zde, k němuž se určuje blízkost a vzdálenost.“⁶⁷

Patočka, který (sice) vychází z Heideggerovy filosofie, se vůči němu (však) vymezuje v několika bodech. Jedním z nich a zcela zásadním je fakt, že v Heideggerově pojetí je věnováno málo místa tělesnosti a odbývá se na poli morálního zápasu člověka o vlastní autonomii (že tato zápasící bytost je tělesná, je uznáno jen mimochodem).

Patočka naopak klade tělesnost do středu své koncepce. Pro něj je to tělesnost žitá, existenční.

⁶⁵ Patočka, J. *Tělo, společenství, jazyk, svět*, kap. II., III..

⁶⁶ Merlau-Ponty, M. in Morganová, P.,: *Akční umění*, str. 99.

⁶⁷ Petříček, M. *Úvod do současné filosofie*, str. 98.

Patočka klade do středu své filosofické úvahy tělo jako subjekt - tedy tak, jak ho prožíváme a současně jako podmínku prožívání (života), zkušenosti.

Říká, že „... naše tělo je... život, který prostorově jest“.⁶⁸ Tzn. naše tělo je v prostoru (nejde však jen o rozprostraněnost), naše tělo je v prostoru aktivně, žije prostorově. Prostorovost je způsob bytí. Člověk není jen v prostoru, ale žije v prostoru, vztahuje se k prostoru.

Je to tělesnost žitá, existenční. „Pochopit existenci jako pohyb znamená zařadit ji konkrétně do světa, nechávat ji jako zkonkretizovaný objekt, ale jako skutečné dění.“ Prožívaná tělesnost je skutečný proces, nikoli jen něco, co leží v základu životního procesu, nýbrž, co ho podmiňuje.⁶⁹ Naše tělo je nám dáno jako dynamika. Nežijeme mezi věcmi, ale tak, že jdeme za věcmi nebo k věcem. Existence je vždy manipulace s věcmi. Tato dynamika má svůj účel. Je jím starost o naše bytí.

Existencialismus klade do středu svého zájmu právě existenci jako autonomní entitu. Chápe tělo jako věc bytostně spjatou s mou existencí. Není to mně vnější věc. Tělo od sebe nemohu nikdy odmyslet. To dokazuje jak perspektiva: „všechno, *co vidím, vidím vždy odněkud*“, tak naše situovanost: „*být někde mohu pouze díky tomu, že jsem tělesný*“.⁷⁰

Tedy „tělo je *hledisko všech hledisek, perspektiva všech perspektiv*“. „Rovněž naše myšlení je situované“, proto je naše situovanost podmínkou možnosti našeho vztahování ke světu vůbec.⁷¹

1.2.2.2. Lineární pohyb reflexe

Kruhový pohyb naší vrženosti do světa je tedy pro Camuse ultimátem, bezvýhradností. Naše existence se „děje“ pouze v tomto světě, nic jiného pro člověka neexistuje, neboť nic jiného není schopen poznat. Svou vržeností je člověk bytostně určen. Jsme otroky naší konečnosti.

Avšak v rámci dialektiky je člověk také určen vztahováním se mimo sebe, hledáním nějakého vyššího smyslu. Setrvávání v každodennosti, mechanické plnění tělesných obstarávek nic neřeší, avšak „smysl“ je nám nepřístupný. Jsme odsouzeni k věčnému

⁶⁸ Patočka, J. *Tělo, společenství, jazyk, svět*, str. 29.

⁶⁹ Patočka, J. *Tělo, společenství, jazyk, svět*, str. 105.

⁷⁰ Petříček, M. *Úvod do současné filosofie*, str. 97.

⁷¹ Petříček, M. *Úvod do současné filosofie*, str. 98.

hledání a nenalézání, což činí naši existenci absurdní. Namísto rezignace na svůj úděl, volí Camus vzpouru a právě ta je podmínkou formování naší „ryzí“ existence.

Člověk je určen reflexí na svůj žitý život. Právě to, že si uvědomuje svůj „úděl“ mu dává velikost jeho lidství.

1.2.2.3. Spirála údělu a svobody

Reflexe absurdity lidského bytí člověka činí vědomým a proto tragickým. V této tragice však tkví celé jeho lidství a dle Camuse i jeho svoboda.

„Pro člověka, který nemá klapky na očích, neexistuje nic krásnějšího, než pohled na inteligenci zápolící s realitou, jež tohoto člověka přesahuje... Ochudit tuto realitu, jejíž nelidskost znamená lidskou velikost, zároveň znamená ochudit člověka.“⁷²

Člověk tedy musí nést tuto tíhu vlastního života a žádná „teorie“, žádná filosofie ji z něj nemůže sejmout.

1.2.2.3.1. Svoboda

„Svoboda v duševním životě je jaksí základnější pojem, zde se jedná o to, stanovit jaksí samotné možnosti člověka.“⁷³

„Otázka svobody se dotýká samotné podstaty člověka. V dějinách zaznamenáváme pokusy o řešení otázky, zda člověk má svobodnou vůli nebo je vždy naprosto determinován určitou zákonitostí. Dnes již máme jiný obraz člověka... Pro nás má důležitost pojem svobody jakožto možnosti žít z vlastní síly, z vlastního rozhodnutí, z vlastní moci.“⁷⁴

Pro Platóna je svobodný život ten, který je žitý v pravdě. Tato pravda jej však zároveň zavazuje („Neboť tato svoboda je zároveň závazkem spojeným s odpovědností nahlížet na věci z nadhledu, otevřeně a bez předsudků, v němž se klade „otázka po pravdivém a dobrém.“⁷⁵ Člověk už nemůže žít v okruhu „daností“.

⁷² Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 54.

⁷³ Patočka, J., *Filosofie výchovy*, str. 60.

⁷⁴ Patočka, J., *Filosofie výchovy*, str. 60.

⁷⁵ Patočka, J., *Filosofie výchovy*; předmluva – Palouš, R., str. 5 – 7.

Pravda, kterou objevil, ho zavazuje, aby vždy a za každých okolností jednal svobodně a uvědoměle, ne proto, že tak jednají ostatní, ale z jeho vlastního přesvědčení.).

Pro Camuse svoboda jako metafyzický pojem neexistuje. Mám jen svou svobodu, svobodu ducha a činu. Jsem otrokem své konečnosti a právě proto mám na vzpouru nárok. Jsem svobodný asi tak, jako je svobodný otrok, svobodný ke vzpouře.

Neabsurdní člověk měl jinou svobodu, vzhledem k jeho futuristickému směřování, byl vlastně otrokem svého cíle, jemu přizpůsoboval ve všech ohledech svůj život, nebyl tedy podle Camuse plně svobodný.

Camus říká: „Absurdno mě v tomto bodě poučuje: zítřek neexistuje. To je tedy příčinou mé přehluboké svobody.“⁷⁶

Tato svoboda tkví v odpoutání se od cíle, oproštění se od pravidel, je to svoboda žít náš život v přítomnosti.

1.2.3. MÝTUS O SISYFOVI

1.2.3.1. Sisyfos

Sisyfos byl v řecké mytologii synem Aiola a jeho manželky Enareté. Jeho dědem byl Helén, praotec všech Řeků. Sisyfos byl zakladatelem a prvním králem Korinthu. Byl to člověk neobyčejně bystrý a lstivý. Touto svou vlastností převyšoval mnohé své soukmenovce. Osudným se mu však stalo to, že často podléhal pokušení využít tuto svou schopnost ve svůj prospěch a jednou se dokonce pokusil oklamat samotného Dia, který na něj poslal boha smrti Háda, aby jej odvedl do Tartaru (jakési řecké Peklo, přicházejí tam lidé, kteří žili hříšným životem, či spáchali nenapravitelný zločin, není odsud cesty zpět).

Jenže i zde se projevila Sisyfova vrozená vynalézavost. Háda přelstil, spoutal a uvěznil ve svém sklepe. To mělo ovšem dalekosáhlé následky: lidé na celém světě přestali umírat, ba dokonce přestali přinášet bohům oběti, protože se jich přestali bát. Tím byl v základech otřesen řád, na němž spočívá existence bohů a Zeus proto seslal na svět boha války Area, aby Háda osvobodil. Ten se pak zmocnil Sisyfovi duše.

Ani nyní to Sisyfos nevzdával. Řekl své manželce Meropé, aby jeho tělo nepohřbívala a aby se nekonaly ani žádné pohřební obřady. To pak uvedl v podsvětí jako důvod, aby se

⁷⁶ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 57.

mohl vrátit na svět a svou ženu „potrestat“. Byla to však další z jeho lstí. Hádova manželka Persefoné Sisyfovi dovolila, aby se na tři dny vrátil na zem.

Sisyfos však na návrat již nepomýšlel. Užíval si života v Korintu a bohů si nevážil.

Za tuto opovážlivost jej stihl krutý trest, který již navždy zůstane spojen s jeho jménem: Zeus ho odsoudil k tomu, že musí věčně valit balvan na vysokou horu. Když konečně dosáhne cíle, kámen se opět skutálí dolů. Je to těžká, marná a beznadějná práce.

1.2.3.2. Camusův Sisyfos

„... Sisyfos je absurdní hrdina. Jeho pohrdání bohy, nenávisť vůči smrti a vášnivé zaujetí pro život mu vynesly jeho strašlivé zatracení...“⁷⁷

V Camusově výkladu Mýtu o Sisyfovi jsou metaforicky obsaženy všechny důležité prvky Camusovy filosofie a zároveň všechny tři existenciální pohyby.

Sisyfos jako absurdní hrdina je také člověk „hledající“, chce vyvrátit na bohy a rozluštit jejich tajemství, chce dokonce přemoci i samu smrt. Ze své pozemské existence se vztahuje k nadpozemskému, avšak je za to potrestán.

1.2.3.2.1. Kruh

Jeho trestem je, být „(u)vržen“ do „situace“, ze které není úniku. Sisyfos je ponechán sám sobě a svému balvanu. Žádný vyšší princip, smysl ani nesmrtelná duše neexistují. Rozum zde nic nezmuže, jediné, co Sisyfovi zbylo je jeho tělo a tento svět, do kterého je vržen. Tělo je mu prostředkem k realizaci jeho osudu, který je výhradně v jeho rukou.

Vidíme zde „pouze strašlivé úsilí těla namáhajícího se zvednout obrovitý balvan, valit ho a pomáhat mu zvládnout už stokrát zmáhaný vztah; představujeme si stažený obličej, tvář přitisknutou k balvanu, pomoc ramene, které podporuje hmotu pokrytou hlínou, nohu, jež balvan podkládá, pokračování s vyčerpanými pažemi, zcela lidskou jistotu dvou rukou plných hlíny... na konci tohoto dlouhého úsilí vyznačeného prostorem bez nebe a odměřovaného časem postrádajícím hloubku je cíle dosaženo.

⁷⁷ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 113.

Sisyfos se dívá, jak během krátkého okamžiku balvan sklouzne, odkud bude třeba vynést ho znovu na vrchol.⁷⁸

1.2.3.2.2. Linie

„... je to právě ten moment, kdy Sisyfos sestupuje z kopce dolů, je to chvíle oddechu a poznání, právě toto poznání je jeho vítězstvím, prozřením, stává se uvědoměným a proto tragickým.“⁷⁹

Tato chvíle, kdy Sisyfos sestupuje z kopce dolů, je vytržením z koloběhu, je vykročením z kruhu. Sisyfos je na malou chvíli „zbaven“ své zátěže, je to chvíle reflexe jeho situace. „Tento mýtus je tragický právě proto, že je jeho hrdina vědomý...“, zná plný rozsah svého ubohého údělu.

1.2.3.2.3. Spirála

Tím nejsilnějším momentem je Sisyfův návrat k jeho balvanu, neboť v tomto věčném koloběhu symbolizuje jeho návrat k sobě samému.

„V onom pronikavém okamžiku, kdy se člověk obrací ke svému životu, Sisyfos, vracející se ke svému balvanu, uvažuje o této řadě nijak nesouvisejících akcí, jež se stává jeho osudem, vytvořeným jím samým, propojeným před zraky jeho paměti a vbrzku zpečetěným jeho smrtí. Je silnější než jeho balvan.“⁸⁰

Výsledný tvar jeho údělu vychází z existenciálního boje (spirála). Balvan mu bude vždy připomínat jeho úděl, je jeho odrazem. Sisyfos v tomto neustálém koloběhu více a více odkrývá svou podstatu, která je výhradně jeho dílem. Poznává v ní sebe sama. Je to právě vědomí jeho údělu, co jej činí tragickým a lidským. *Sisyfova práce není marná.*

⁷⁸ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 113.

⁷⁹ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 115.

⁸⁰ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 115.

1.2.4. CAMUS A JEHO OSLAVA ŽIVOTA

(Anděl Daniel) „Je krásné žít duchovně a svědčit den co den po věčnost o tom, co je duchovního v lidských myslích. Ale někdy mám chuť opustit svou duchovní existenci. Už se nechci vznášet, chci cítit v sobě tíhu, aby ukončila nekonečnost a připoutala mě k zemi. Při každém kroku a náporu větru chci říct: „ted', ted', ted'!“ a ne naše „věčně“, „až na věčnost“. Chci si přisednout k hráčům karet a být pozdraven, třeba jen kývnutím... Nemusím zasadit strom ani zplodit syna, ale přijít večer takhle domů po dlouhém dni a nakrmit kočku, jako Philip Marlow, mít horečku, černé prsty od novin, být jednou unesen ne duchem, ale obědem, linií krku... lhát jako když tiskne. Při chůzi vnímat, jak noha míjí druhou. A jednou jen“ tušit“ namísto“ vědět“. Moci si jen tak říct: „Ted' jsem šťastný... mám svůj příběh a budu mít...“⁸¹

Camus velmi syrově a naléhavě ilustruje životní cestu, kterou každý z nás musí postoupit. Je to boj, který svádíme se světem i sami se sebou. Boj vymezený naší vržeností a naší svobodou, která nám umožňuje postavit se iluzím tohoto světa. Tato svoboda je, jak říká Heidegger „bytostným určením pravdy“, neboť jsme připraveni přijmout pravdu takovou jaká je. I za cenu úzkosti a strachu, který nás z ní občas jímá. Stavíme se „co nejčastěji tváří v tvář světu“⁸² a vzdorujeme beznaději tak, že si ji uvědomujeme.

Kundera píše v Nesnesitelné lehkosti bytí: „Ten nejtěžší z nákladů je současně obrazem toho nejintenzivnějšího naplnění v životě. Čím těžší náklad, čím více jsou naše těla připoutána k zemi, tím skutečnější a pravdivější se stávají.“⁸³

Sisyfos není zoufalý či smutný. „Jeho osud mu patří... v tom spočívá jeho tichá radost... ví, že je pánem svého života. Sisyfos nám vštěpuje věrnost, jež popírá bohy a zvedá balvany. I on soudí, že je vše v pořádku... Samo snažení dostat se na vrchol stačí zaplnit lidské srdce. Musíme si představit, že Sisyfos je šťasten.“⁸⁴

⁸¹ Wim Wenders, film *Nebe nad Berlinem*.

⁸² Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 61.

⁸³ Kundera, M., *Nesnesitelná lehkost bytí*, str. 13

⁸⁴ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 115.

“I lidský dělník pracuje celý život na stejných úkolech a jeho život není o nic méně absurdní“.⁸⁵ Ví, že jeho práce nezanechá stopy a bude zapomenuta - co mu tedy dává sílu v ní pokračovat? (Bytost usiluje, aby přesto nic nedokončila, to je cena, kterou musíme zaplatit za „vášně této země“.)

Toto vědomí nám však dává odvahu žít náš život intenzivně a v přítomnosti. Žijeme plně a přijímáme zodpovědnost za svůj osud. *Máme svůj příběh.*

⁸⁵ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 114.

1.3. TVORBA, UMĚNÍ

1.3.1. PODSTATA TVORBY, TVORBA PODSTATY

„Tvořit tudíž znamená, dát podobu vlastnímu osudu.“⁸⁶

Proces, v němž člověk hledá sám sebe, v němž se vztahuje ke svému bytí, je procesem tvůrčím. Tvorba zde v první řadě znamená aktivní vztah k naší existenci. Snaha dát naší existenci nějaký určitý tvar vzhledem k naší podstatě.

Myšlení a ontologie archaických národů se vyznačuje „věčnými návraty téhož“, podstata (idea) je daná, úkolem člověka je opakovat archetypy a tím dokázat, že neztratil pouto s božským.

I v myšlení archaických národů můžeme shledávat jistý tvůrčí aspekt. Přestože jejich úkolem je opakování, podílí se tak v podstatě na tvůrčím aktu Přírody. Účast na opakování kosmogonie je také tvůrčím aktem. Nevzniká zde však nic nového. Pohyb je stále udržován v kruhu věčných návratů.

Moderní člověk může být tvůrčí jen, pokud je historický, tedy je mu dovolena činnost, která má původ v jeho svobodě. Moderní člověk má svobodu tvořit sám sebe a tím tvořit dějiny (lineární pohyb). Moderní člověk může archaickému člověku vytýkat, že je neschopen tvořit, je neschopen podstoupit riziko tvorby.

V dílech snad všech moderních filosofů je proces spjatý se sebezpochopením, sebeurčováním, sebevymezením (spirála) chápán jako tvůrčí činnost.

Heidegger zakládá způsob, jakým je nám přístupné naše původní vlastní bytí, na skutečnosti, že svoje vlastní bytí musíme dělat, vytvářet, vykonat. Člověk je tak, že je a zároveň má být. To, že je, musí být jeho výkonem, musí to výslovně převzít. Co znamená toto převzít? To znamená, že nejsme vůči svému vlastnímu bytí lhostejní, ve své přítomnosti vždy anticipujeme, rozvrhujeme něco, čím nejsme. Život je vykonávání bytí. Tedy není to tak, že jsme a pak teprve něco konáme, v tom konání se odehrává celé naše bytí. Naše bytí je vždy na cestě. Jsme kvůli něčemu, jsme pro svoje bytí, pro svůj život. Náš život se vztahuje sám k sobě ne tak, že se na sebe dívá, ale že se koná, otázka zkušenosti je otázka vztahu k sobě samému jako vykonávajícímu své bytí.

⁸⁶ Camus, A., *Mýtus o Sisypovi*, str. 108.

V tomto pohybu se setkáváme sami se sebou, ve smyslu návratu k sobě jako původu. Směřujeme k naplnění naší podstaty. Tato podstata však není něco předem daného (srov. s archaickým myšlením). V tom právě spočívá ta tvorba, která není jen „naplněním našeho určení“, ale porozuměním našemu údělu a našim možnostem a jejich rozvinutí. „... všechna rozumění se nakonec redukuje na společné jádro nějakého „já vím, jak na to“, tj. na nějaké porozumění sobě ve vztahu k něčemu jinému... skutečně porozumět znamená vytvořit z vlastních možností nějaký projekt“.⁸⁷

Proces lidské existence je do značné míry aktivním tvůrčím procesem, jehož hlavním aktérem je člověk. Člověk je tedy nejen tak, jak sám sebe pojímá, ale i tak, jak chce být. Je hlavním hybatelem a předpokladem změny.

Tato myšlenka je v extrémní podobě obsažena v díle J. P. Sartra, neboť v jeho ateistickém světě „Není předem dané lidské podstaty, neboť není toho, kdo by ji napřed ve své mysli koncipoval“.⁸⁸ Člověk je tedy nejen tak, jak sám sebe pojímá, ale i tak, jak chce být, za svou existenci musí přijmout zodpovědnost. „Člověk je odsouzen být svobodný.“⁸⁹

Člověk se aktivně chápe svého života a tento proces je tvorbou. Jde o pohyb, během něž vzniká něco nového. Toto nové je uvědomělá lidská bytost.

1.3.2. UMĚNÍ

Jakou roli v tomto procesu hraje umění?

Pro Platóna podstata umělecké tvorby tkví v jakémsi terciárním úkonu: umělec napodobuje skutečnost, která je však sama odleskem idejí. Je tudíž ještě vzdálenější skutečné skutečnosti, než sama skutečnost. Jde o cyklický pohyb (umění je pouhá nápodoba mimesis – srov. s archaickým myšlením). Tedy umění neobjevuje nic nového, jen napodobuje.

Nietzsche však ve svém díle *Zrození tragédie* zmiňuje, že umělecké dílo má dvě složky: apollinskou a dionýskou. Apollinská složka vytváří svět zdání, je spojena s pomíjivou jevovou skutečností, ve své podstatě zastupuje formu výtvarného díla, je nápodobou, mimesis.

⁸⁷ Gadamer, H.-G., *Problém dějinného vědomí*, str. 27.

⁸⁸ Petříček, M. *Úvod do současné filosofie*, str. 110.

⁸⁹ Petříček, M. *Úvod do současné filosofie*, str. 110.

Dionýská složka pak vytváří svět opojení, odkazuje k tomu, co je pod povrchem formy, k nesmrtelnému mýtu, který nás všechny zakládá, k tajemství, esenci. Tato složka je podle Nietzscheho ta, která umění zakládá, ta prvotní. Umění tedy není jen „nápodobou“, ale i vztahováním se k ideji (vystoupení z kruhu). Umění tedy do jisté míry obsahuje, reprezentaci, prezentaci i přesah. Pro Nietzscheho je umění nad-pravdou.

Odhaluje se tu tedy jak kognitivní dimenze umění, jako nástroje poznávání, tak i dimenze ontologická. Umění tedy opouští pole čisté reprezentace a stává se prezentací. „*Obraz není kopií imitovaného jsoucna, ale stává se ontologickou komunikací s tím, co je imitováno. Slova a obraz nejsou toliko imitující ilustrace, ale umožňují, aby to, co prezentují, bylo poprvé tím, čím je.*“⁹⁰

Heidegger ve svém spise *O pravdě a bytí* vysvětluje, že existence, v pravém slova smyslu je bytostně spojena s pravdou. Heidegger chápe pravdu v jejím tradičním významu jako *aletheia*, tedy odkrytost. Bytí je tematizovatelné jen tehdy, je-li odkryté, resp. odkrytelné (ALETHES); neskrytost je tedy něco, co náleží jsoucímu, pokud jest: „jsoucí“.

Člověk jako jediný má schopnost „odkrývat“ pravdu věcí. Tím, že se člověk prostřednictvím jsoucna vztahuje k celku, jím vlastně odhaluje jejich bytí - nechává je přijít k sobě. Věci samy by to nezvládly - proto je člověk vlastně jakousi službou věcem (v jiném smyslu, než v jakém věci slouží původně nám).

„Člověk je jediná bytost, která tím, že není lhostejná k sobě i jinému bytí, může žít v pravdě...“⁹¹

Pravdivě můžeme vypovídat, pokud se „oddáme“ působení věci (pokud jsme vstřícní k věci) v otevřeném poli a „necháme ji být“ tak jak je. „Sebe-oddání odkrytosti jsoucna se v této odkrytosti neztrácí, nýbrž vede k jistému podstoupení od jsoucna, aby se toto jsoucno zjevilo jako to, čím je a jak je...“⁹² K tomu, abychom mohli o věci pravdivě vypovídat, musíme, tedy k věci zaujmout distanci (distance je zde v podstatě problematizace jsoucna).

Obecněji formuluje tento problém výklad poměru přirozeného a teoretického postoje filosofického vztahování se ke světu.⁹³ V rámci přirozeného životního postoje je nám vždy nějak samozřejmě dán význam věcí, jako věcí užívaných. Znalost povahy věcí má

⁹⁰ Zuska, V., *Mimésis - fikce - distance: k estetice XX. století*, str. 16.

⁹¹ Patočka, J., *Tělo, společenství, jazyk, svět*, str. 124.

⁹² Heidegger, M., *O pravdě a bytí*, str. 39.

⁹³ Benyovský, L., *Filosofická propedeutika I. díl*.

charakter zvyklosti - tato znalost je naivní, nereflektovaná. V přirozeném životním postoji se odehrávají naše každodenní činnosti. Je pro něj samozřejmá obeznámenost s tím, co věci jsou. Věci jsou pro něj dispoziční věci.

Teoretický postoj je problematizováním samozřejmého - v tom spočívá údiv (pochybování, vědomí nevědomosti, láska k moudrosti) - překonání naivity (přirozeného postoje).

Smyslem teoretického postoje není praktické užívání věcí, ale postižení podstaty (budování poznání), nespočívá v přetváření, ale v pozorování, jde tedy o nečinný postoj. Z přirozeného životního postoje vyrůstá postoj teoretický, zprvu pozorovatelný jako údiv, či pochybování o dispozičních věcech, postoj, pro který jsou věci problémem - jde o vztah ke světu ve smyslu „nechat být“. Heideggerovské „nechat být“ však předpokládá distanci, podstoupení od jsoucna, aby se toto jsoucno zjevilo jako to, čím (opravdu) je.

Ve chvíli, kdy se však člověk chce takto „teoreticky“ vztahovat k sobě samému nastává problém, jelikož od sebe se nemůžeme odmyslet. „Pozorované není pozorující“ (obsah reálně prožívaný nemůže být zároveň předmětem pozorování).

Je tedy potřeba jakéhosi prostředníka mezi námi v přirozeném postoji a námi v teoretickém postoji. Tento element funguje jako zrcadlo, které odráží náš (lineární) pohyb směrem ven (z kruhu) zpět k naší podstatě (spirála).

Patočka ve svém trojpohybu popisuje jakousi cirkularitu našeho bytí. Člověk vychází ze sebe a k sobě se zas vrací. Existence jako pohyb vychází ze „známého“ (každodenní oblast zkušenosti, stereotyp obstarávání, pohyb v kruhu) do „cizího“ (ke světu, k věcem, lineární pohyb), které jí „slouží“ jako zrcadlo. A právě tento pohyb je jakýmsi obratem či spíše „ohnutím“ zpět (spirála).

Pokud bychom setrvali v kruhu, pokud bychom z něj nevystoupili, nezaujali distanci vůči sobě, byli bychom plně zaujati sami sebou a nikdy by se nám nepodařilo „se nahlédnout“, sebereflektovat. Je to právě to „cizí“, které nám nastavuje zrcadlo, ve kterém jsme schopni spatřit sebe sama.

Patočka říká, že tento pohyb ven ke světu se lomí v okamžiku, kdy do hry vstupuje Ty, které funguje jako naše zrcadlo. V tomto okamžiku je pohyb návratem k sobě (sebeumístování do světa má strukturu Ty - Já). Patočka říká, že nejde o zlomení původního impulsu, ale o jakési ohnutí.

Druhá bytost hraje důležitou roli, neboť druhého vnímám, tak jako vnímám sám sebe. Jako vizuální, smyslový zjev, ale také jako dynamismus (tedy něco, co mi není úplně dáno). Stejně tak vnímá druhá bytost mě a nastavuje mi zrcadlo - vidím se v jeho očích, sám sebe

vidím tak, jak mě vidí druhý člověk. V návratu k sobě ze světa skrze druhého nastává reflexe sebe samého, sebe vidím skrze druhého.

Podobně je to vyjádřeno ve filosofii Emanuela Levinase (francouzský filosof, narodil se v Litvě). Levinas představuje naprosto nové pojetí metafyziky, kterou vymezuje prostě jako touhu po Jiném. Metafyzika je touha, která směřuje k něčemu, co je naprosto jiné, proto ji nemůžeme nikdy naplnit (popírá intencionalitu ve fenomenologii). Je to touha po neviditelném, je to vztah in-adekvace (nesouměřitelnosti), vztah k absolutně Jinému, se kterým se metafyzik nemůže shodovat.

Tato Jinakost je jiná než např. jinakost věcí, které si mohu osvojit (jejich jinakost jsem schopen převést na stejnost). Tato Jinakost však nemůže být nikdy zde. „Vymezením metafyzické touhy je tedy vždy separace.“⁹⁴ Jako metafyzik tedy budu od Jiného vždy separován. Jiné si nikdy nemohu osvojit, protože kdyby se tak stalo, ztratilo by svoji jinakost.

Naše existence se zprvu odehrává jako egoistická. Tzn., že jsem zvyklý si věci „osvojovat“. „Tento pohyb ven k věcem tedy v žádném případě nelze chápat jako pohyb transcendence, nýbrž vždy je to pohyb *k sobě*.“⁹⁵

Egoismus je však omezen „Druhým Jiným“ (kterého se nemohu zmocnit, mohu ho jen zabít). Druhý Jiný prolamuje totalitu.

Jiné se mi ukazuje jako tvář Druhého, bližního. „... setkání s tváří Jiného umožňuje, aby Já překonalo svůj egoismus a tendenci k izolování.“⁹⁶ Jinakost tváře není jinakost relativní, ale není ani popřením mého já (je výzvou mému egoismu).

Jiný otevírá oblast nepředvídatelného a etickou oblast (Jiný je cizinec, který klepe na mé dveře) - tvář, která vzdoruje mému chápání, je odpor, který neodporuje, jde o etickou rezistenci.

Klíčem k Jinému není vlastnění, ale pohostinnost. „Pohostinnost je počátkem konkrétní mravnosti.“⁹⁷

Etická oblast řeči, manifestace osoby (oslovuje mě). Oslovím-li Jiného, přiznávám mu právo na egoismus a ospravedlňuji svůj. Základem oslovení osoby je apologie (obhajoba). Uznávám jinakost Jiného.

⁹⁴ Petříček, M. *Úvod do současné filosofie*, str. 165.

⁹⁵ Petříček, M. *Úvod do současné filosofie*, str. 168.

⁹⁶ Petříček, M. *Úvod do současné filosofie*, str. 170.

⁹⁷ Petříček, M. *Úvod do současné filosofie*, str. 171.

Idea nekonečna se děje jako vztah k tváři, nekonečno se děje skrze epifanii (zjevení tváře), idea nekonečna se děje pouze ve společenství.

Tedy metafyzika (jako netotalizující transcedence - pokud nemá zrušit jinakost Jiného) je možná pouze jako etika. Transcendence je to, co v nás může vzejít, když se setkáváme s tváří Jiného - tedy pouze ve společenství vzájemně respektované svobody. Levinas zdůrazňuje důležitost lineárního pohybu vztahování se „ven“, „mimo“ samozřejmě, problematizaci zřejmého jako zakládajícího principu vývoje našeho Já. „Druhý“ je výzvou našemu egoismu, naše vzájemná interakce založená na vědomí separace, je otevřeným polem, na kterém se může rozvíjet lidská bytost jako sebetvořící se bytí.

„Musíme si občas od sebe odpočinout tím, že na sebe pohlížíme a shlížíme dolů a – z umělecké dálky – se nad sebou zasmějeme nebo zapláčeme.“⁹⁸

V umění je toto „zrcadlení“ umožněno díky tzv. estetické distanci. Roli „Druhého“ zde hraje umělecké dílo, proces jeho recepce s participací vnímatele. Tvorba i recepce uměleckého díla se uskutečňuje „... v rámci estetického postoje, v estetické distanci. Vnímatel estetického objektu komunikuje sám se sebou prostřednictvím uměleckého díla. Tedy umění je bytostně prostředkem našeho sebepoznávání a sebeurčování, našeho vztahování se k bytí, zpětného (spirálovitého) pohybu směrem k sobě samým. Umění má roli vitální. Prožitek uměleckého díla zpřítomňuje a tím zintenzivňuje bytí.“⁹⁹

Tato skutečnost se dá přirovnat k situaci herce, který hraje svou roli, naslouchá sobě samému a současně se sleduje, jak hraje. „Zdůrazněné uvědomění a explicitně vyjádřená role pozorovatele upozorňují na roli sebereflexe, jež se realizuje právě při estetickém prožitku, při recepci umění... Otřesení reality životního světa (prostřednictvím uměleckého díla) s sebou nese pochopitelně zproblematizování Jáství, zkušenost se zrcadlem ovlivňuje personalitu, konstituci a vědomí Já“.¹⁰⁰

Důležitost tohoto momentu pro člověka a jeho sebetvoření ztvárňuje metaforicky Umberto Eco v knize *Ostrov včerejšího dne*, kde popisuje fiktivní svět, ostrov, na němž se lidé stále shlíželi v odlesku vodní hladiny. Věřili totiž, „že kdyby se neviděli, bylo by to totéž, jako

⁹⁸ Zuska, V., *Mimésis - fikce - distance: k estetice XX. století*, str. 17.

⁹⁹ Zuska, V., *Mimésis - fikce - distance: k estetice XX. století*, str. 29.

¹⁰⁰ Zuska, V., *Mimésis - fikce - distance: k estetice XX. století*, str. 49.

by nebyli, že kdyby od své podoby odtrhli pohled a neviděli by se na hladině, umřeli by.“ „... ztráta (této) distance... ruší samu možnost umění... sebepoznání a lidské svobody.“¹⁰¹ Umění se tedy odhaluje jako významný prostředek našeho sebevymezení, sebechápání, seberefektování, sebetvoření.

1.3.3. TVORBA U CAMUSE

Právě tak pro Camuse je umění bytostně spjato s tvůrcem a jeho životem a má „zrcadlicí“ funkci. Říká: „Tvořit znamená žít nadvakrát.“¹⁰²

Rozdíl mezi uměním a filosofií není podle Camuse zas tak velký, obě disciplíny mají samozřejmě svá specifika, ale v zásadě stejné směřování. Jde jim o popis lidského údělu a jediné s ním jsou spjaty. „Umělec obdobně jako myslitel se ve svém díle angažuje a vyvíjí... Mezi disciplínami, které si člověk vytváří, aby rozuměl a miloval, žádné hranice neexistují.“¹⁰³

Umělecké dílo „ztělesňuje drama“ naší existence. „Skutečné umělecké dílo má vždy lidské rozměry.“¹⁰⁴

Jde tedy o to, že dílo je bytostně spjato s životem, je jeho extenzí. „V tomto světle je tedy velký umělec především člověk, který umí žít, přitom máme na mysli, že žít znamená jak prožívat, tak uvažovat. Dílo tedy ztělesňuje intelektuální drama. „... pokud má systém nějakou platnost, neodpoutává se od svého autora...“¹⁰⁵

„Mohu vytvořit absurdní dílo, zvolit si určitý tvůrčí postoj spíše než nějaký jiný. Má-li však absurdní postoj zůstat absurdním, musí si být vědom své neopodstatněnosti. Totéž platí i o díle... Jestliže nerespektuje příkázání absurda, jestliže neilustruje rozchod a vzpouru, jestliže se klaní iluzím a vyvolává naději, pak už není neopodstatněné. Pokud v něm můj život může nalézt nějaký smysl, pak je to bezvýznamné. Dílo pak už není oním cvičením v odstupu a vášni, jež dovršuje nádheru a zbytečnost lidského života.“¹⁰⁶

Absurdní tvorba si po smrti autora už nezachová svůj další život. „Svůj konečný smysl

¹⁰¹ Zuska, V., *Mimésis - fikce - distance: k estetice XX. století*, str. 50.

¹⁰² Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 90.

¹⁰³ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 92.

¹⁰⁴ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 92.

¹⁰⁵ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 93.

¹⁰⁶ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 96.

nabývá s jeho smrtí. Pokud si však tyto neúspěchy zachovají touž resonanci, pak tvůrce dokázal zopakovat obraz svého vlastního údělu, dokázala zachytit neplodné tajemství, jehož je držitelem... Zároveň je také vzrušujícím svědectvím jediné lidské důstojnosti: urputné vzpoury člověka proti jeho údělu, vytrvání úsilí pokládaném za neplodné.¹⁰⁷

Stále však hlavní náplní díla zůstává jeho těsné spojení s životem autora, Je to oslava lidského života, který se neupíná k nekonečnu, ale vždy je tady a teď a tento úděl přijímá s veškerou jeho tíhou a intenzitou.

¹⁰⁷ Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, str. 107.

1.4. SHRNUÍ

Náš život se skládá z různých rovin, které spolu souvisí, vztahují se k sobě, ovlivňují se. Tyto roviny jsou zastoupeny třemi existenciálními pohyby.

Prvním je kruhový pohyb každodenního žitého života, tedy neproblematizovaného. Neustále se opakující rovina naší každodennosti je první a základní rovinou našeho žití. Kruhový pohyb je pohybem naší zakořeněnosti ve světě, vrženosti, tělesnosti a s ní spojené každodennosti (každodenní obstarávání, mechanické plnění úkolů).

Druhým je právě lineární pohyb reflexe na tento žitý život. Jde tedy v podstatě o rozpor materiálního a duchovního, z něhož zrozen spirálovitý pohyb existence, v němž nacházíme sebe sama a své místo v životě, svou roli. Dialektika těchto dvou pohybů ústí v sebereflexi spirály.

V antické filosofii byl akt reflexe chápán v dualistickém smyslu jako odloučený od těla (Platón), později se však dával větší a větší důraz na tělesnou složku poznávání (Descartes, Heidegger), v existencialismu se tělo stalo bytostným základem poznávání a tedy i sebepoznávání, sebeurčování, tzv. existenciální reflexe.

Každodenní žitý život je základnou našeho poznávání. Právě v něm a jeho prostřednictvím si uvědomujeme sebe sama. Dle pravidel dialektiky se podnětem pro toto nalezení sebe sama stává vytržení (vytržení z každodennosti), pro Sisyfa (vytržení z koloběhu) je to chvíle odpočinku, kdy sestupuje z kopce dolů, ale v lidském životě to může být cokoli, umění, filosofie, silný zážitek, kontakt s druhými, rozhovor.

Spirála se v tomto pohybu projevuje tak, že zkušenost každodennosti je uchována jako zážitek, z vytržení se však vždycky opět vrátíme zpět do naší každodennosti, její prožívání však už vždy bude obohaceno o zážitek. Neprožíváme ji tedy stejně jako předtím, není to návrat do výchozího bodu. Tyto zážitky vrstvíme na sebe, propojujeme je a spojujeme, bereme si z nich to, co je pro nás důležité a v tomto procesu tvoříme něco nového. Náš každodenní žitý život je jakousi hmotou, kterou hněteme a zpracováváme pomocí reflexe a stavíme z ní sami sebe.

Umění je významným prostředkem sebereflexe, který nám nastavuje zrcadlo. Pomáhá nám na chvíli vystoupit ze sebe a „nahlédnout sebe sama“ a vše ostatní, co se děje kolem nás, svět a souvislosti našeho života.

1.5. DĚJINY UMĚNÍ

1.5.1. ZPĚT K ŽIVOTU ANEB UMĚNÍ JAKO ONTOLOGIE

*„Přestaňte malovat dobu. Zanechte stavění katedrál a pyramid, které se drolí jako z cukru. Dýchejte zhluboka, prožívejte nyníšek, žijte v čase a pro čas. Pro krásnou a absolutní skutečnost!“*¹⁰⁸

Podle Camuse je tedy umění bytostně spjato s životem, je ontologickým prvkem, který nám pomáhá vztahovat se ke světu a sama k sobě pomocí reflexe, zpětného pohledu, zpětné vazby.

Toto směřování se objevuje v umění v průběhu 20. století, především pak v druhé polovině (60. let). V tomto umění je stále méně důležité, z čeho a jak bylo dílo vyrobeno, důraz je kladen na myšlenkové pozadí díla.

Jde o tvorbu, jež nevytváří obrazy, sochy ani jiné tradiční artefakty. Tvůrčí proces zprostředkuje cestu od vjemů a zážitků k duchovnímu významu, myšlenkovému obsahu, obecnému smyslu aktivit.

60. léta jsou převratem v oblasti umění. Tato „revoluce“ souvisela s vlivem různých okolností. Umělci reagovali na mimořádnou dynamiku 20. století, umocňovanou celosvětovými válečnými konflikty a osudnými vědeckými a technickými vynálezy. Převrátili vzhůru nohama staré estetické pořádky, otestovali jejich způsobilost obstát v současnosti a zavrhlí je.

Projevuje se snaha překonat propastnost „klasického umění“ a navrátit se k umění, které je chápáno jako ontologická, činná složka života. Objevuje se tendence k radikální proměně umění, jeho významu a výrazových prvků. Začala se pociťovat velká únava z tradice, vše předchozí bylo negováno.

Významným rysem umění je jeho přesahování, jde o pokus učinit přesah do sféry života. Hlavním tématem je návrat k umění jako součásti života. Prolomit hranici mezi uměním a každodenností. Jde o bytostné spojení umění s žitým životem, není to oblast oddělená od života (galerie jako prostor kontempace, každodennost jako prostor zajišťování běžných

¹⁰⁸ J.Tinguely, *Manifest statiky*.

potřeb). „Umění je tu pro život.“¹⁰⁹ Není to oblast, do které se utíkáme, v níž hledáme útočiště před syrovostí světa, ale naopak oblast, která nám pomáhá se s životem v tomto světě vyrovnat, která nám umožňuje reflektovat, odkrývat a měnit. Tvůrčí proces má zprostředkovat „... cestu od vjemů a zážitků k duchovnímu významu, myšlenkovému obsahu, obecnému smyslu aktivit“.¹¹⁰

Souvisejícími tématy jsou chápání umění nejen jako „estetické“ kategorie, která produkuje krásné předměty (tyto se však již jeví jako nedostatečné vzhledem k době, ve které žijeme). Objevuje se spíše oproštění od finálního uměleckého artefaktu (v tradičním umění hovoří umělec s divákem jen skrze dílo, je skryt za svými obrazy) a důraz na časovost (klasické umělecké dílo je nadčasové), dílo plyne v čase, má v něm bytostný základ.

Lucio Fontana, považovaný za jednoho z duchovních otců „jiného přístupu“ šedesátých let, ve svém Bílém manifestu z roku 1946 přesně vyslovil, a tím i předurčil směr nového umění šedesátých let, usilujícího o dynamiku a spočívajícího na jednotě času a prostoru: „*Chceme překonat malířství, sochařství, poezii, hudbu. Potřebujeme umění, které by více souznělo s potřebami nového ducha... nepohyblivé obrazy dřívějšíka již neuspokojují tužby nového člověka, formovaného nutností akce a soužitím s mechanikou, vyžadujícím ustavičnou dynamiku. Estetika organického pohybu nahrazuje estetickou malátnost strnulých forem. Odvolávající se na tuto proměnu, k níž došlo v povaze člověka, na duchovní a vnitřní změny ve všech lidských vztazích a činnostech, opouštíme užívání známých uměleckých forem a začínáme vývoj nového umění, spočívajícího na jednotě času a prostoru.*“¹¹¹

Zásadní obrat nastal ve vztahu k materiálu. Na to navazující tendence je odklon od „klasických“ výrazových prostředků. Typická je intermedialita, interdisciplinarita. Objevuje se nový náhled na umění, které se může profilovat na daleko širším poli výrazových prostředků.

Petr Rezek nazývá tento zlom „překročením tzv. estetické hranice“¹¹² nebo jako „problematizování duchovní skutečnosti díla“.¹¹³ Jde o posunutí od imaginativní skutečnosti klasického obrazu ke „skutečné skutečnosti“. Překračuje tedy umění v dosud běžném pojetí estetické kontemplace.

¹⁰⁹ Kolektiv autorů, *Akce, slovo, pohyb, prostor*, str. 322.

¹¹⁰ Zhoř, I., *Akční tvorba*, str. 10

¹¹¹ Kolektiv autorů, *Akce, slovo, pohyb, prostor*, str. 344 (Lucio Fontana, *Bílý manifest*).

¹¹² Rezek, P., *Tělo, věc a skutečnost*, str. 53.

¹¹³ Rezek, P., *Tělo, věc a skutečnost*, str. 53.

V podstatě jde tedy o to, že umění v první řadě představuje podstatu věci. Není pouhou reprezentací, ale prezentací. Ontologická funkce umění je založena v tom, že odkazuje pod povrch věcí. Je spojnicí.

Rezek tento výklad ilustruje přirovnáním umění ke svátku, neboť to je složka, kterou umění vždy obsahuje a bude obsahovat. Každá návštěva galerie je pro nás svátkem. To však podle Rezka není postačující, svátek musí být spojen s oslavou, neboť „... oslavit znamená předvést oslavované tak, že je přítomno ve své bytnosti“.¹¹⁴ „Svátek se... děje jako oslavující předvedení“¹¹⁵. „... Oslavit neznámá mít tu ještě jednou to, co tu již je, ale ukázat to v silném smyslu slova.“ To je „původní charakter umění“.¹¹⁶ „... Životu konečnému přivádí do přítomnosti přítomnost toho, co je silnější, nadlidské...“¹¹⁷, božské. Tento výklad koresponduje s Heideggerovým výkladem *Zrození uměleckého díla*. Podle této teorie totiž bytostné určení umění tkví v jeho schopnosti odhalovat pravdu, neboli v „sebeučinění pravdy jsoucího dílem“.¹¹⁸ „Umělecké dílo rozvírá svým způsobem bytí jsoucího. V díle se děje toto rozevření, tj. obnažení, tj. děje se pravda jsoucího.“¹¹⁹

Podle Heideggera doposud umění souviselo s krásnou a krásou, nikoli s pravdou. Tzv. krásná umění jsou odvozena od toho, že vytváří krásné předměty. Avšak podle Heideggera je „pravá“ krása umění v tom, že odhaluje pravdu, odkrývá ji, prozařuje. „Toto prozařování je krásno. Krása je svým způsobem, jak pravda jako neskrytost původně jest.“¹²⁰

V galeriích díla visí jako „předměty provozní činnosti“, takto však nejsou těmi díly, kterými byla. „Jsou to sice ona sama, která nás potkávají, ale ona sama jsou díla bývalá. Jako bývalá stojí proti nám v říši tradice a uchovávání... Veškerý provoz kolem umění, ... nedosahuje nikdy ničeho více než předmětného bytí děl. To však netvoří jejich bytí dílem.“¹²¹

¹¹⁴ Rezek, P., *Tělo, věc a skutečnost*, str. 136.

¹¹⁵ Rezek, P., *Tělo, věc a skutečnost*, str. 137.

¹¹⁶ Rezek, P., *Tělo, věc a skutečnost*, str. 137.

¹¹⁷ Rezek, P., *Tělo, věc a skutečnost*, str. 137.

¹¹⁸ M.Heiddeger, *Zrození uměleckého díla*, str. 61.

¹¹⁹ M.Heiddeger, *Zrození uměleckého díla*, str. 62.

¹²⁰ M.Heiddeger, *Zrození uměleckého díla*, str. 82.

¹²¹ Heiddeger, M., *Zrození uměleckého díla*, str. 76.

Heidegger zde naráží na to, že pouhé vnímání díla jako „krásného předmětu“, je bytostné nepochopení jeho bytostného určení. Dílo musíme vždy vnímat v tomto jeho vztahu k pravdě, tedy k jsoucímu tak, jak je, *věci o sobě*.

Heidegger chce znovuobnovit umění jako spojnicí s vyšší pravdou, jako naše zrcadlo, které nám říká pravdu a je činnou složkou života, jeho reflexí, průhledem na bytí.

I klasické umění objevuje a otvírá, ale vychází z propastnosti, neukazuje cestu k zjednoznačení – cestu k bytí v silném slova smyslu.

Umělci 2. pol. 20. stol. však říkají: umění je spojeno se životem, nejsou to dvě oddělené oblasti, ale umění je tu pro život... Chtějí překonat propastnost oddělení umění a života a říci: „něco se děje ve smyslu silné přítomnosti... To, co přísluší obrazové skutečnosti, předvedení přítomnosti /bytí/ věci, je nyní mezi námi, v našem světě, nikoli za propastí.“¹²²

¹²² Rezek, P., *Tělo, věc a skutečnost*, str. 77.

1.5.2. AKČNÍ UMĚNÍ - ŽIVÉ UMĚNÍ

Procházej se nepřetržitě 24 hodin po Národní třídě!

...

Spal všechny obrazy ve svém bytě a namísto nich rozvěš špinavé prádlo!

Počmárej všechna nároží v okolí svého bytu sprostými nápisy!

Daruj svou výplatu prvnímu sympatickému člověku, kterého potkáš!

...

Spal všechny knihy ze své knihovny!“

...

Zamiluj se!

Pij po 7 dní 2 litry rumu denně!

Tři dny vůbec nepij!

...

Pozdrav všechny, kteří tě miji!

Spáchej sebevraždu!

*Žij!*¹²³

*„Akční činnost – aktivita je tvůrčím jednáním v souřadnicích běžného života. Umělec nechce tvořit jen díla, ale chce v první řadě žít. Odhodlá se dát umění vlastní život, formulovat onu novou životní smlouvu.“*¹²⁴

Akční umění je umělecký proud, který se zformoval v různých částech světa ke konci 50. a začátku 60. let. Kořeny akčního umění můžeme hledat právě již v kultovních obřadech našich předků, kdy ještě umění patřilo k životu, byla to životně nezbytná aktivita.

Akční umění definitivně ukončilo éru modernistických směrů a otevřelo pro umění nové možnosti. Akční umělci si uvědomili oddělenost umění od skutečného života a pokusili se tyto dva světy propojit. Umělci se rozhodli vyvést umění z bezpečí galerií a jevišť do ulic a nechat ho působit na každého, kdo jde náhodou kolem. Překvapit ho uprostřed

¹²³ Kolektiv autorů, *Akce, slovo, pohyb, prostor*, str. 321, (Milan Knížák, *Dopisy obyvatelstvu*, 1965, dopis, který poslal 1000 lidem, jejichž jména si vybral z telefonního seznamu)

¹²⁴ Kolektiv autorů, *Akce, slovo, pohyb, prostor*, str. 023.

každodennosti a tím ji ozvláštnit. Definitivně zrušit rozdělení na aktivní umělce a pasivní diváky. Dát každému možnost, aby se zapojil, aby na chvíli zapomněl na společenské zvyklosti a předsudky, aby si hrál, aby obohatil svůj život.

Tímto radikálním způsobem první akční umělci rozšířili možnost umění a pokusili se ho vrátit zpátky do života.

Umění se tedy stává specifickým druhem aktivity. Akční umělci kladly důraz na „průběh“ tvorby. Proces byl stejně důležitý jako výsledek. Oprostili se od uměleckých konvencí, od potřeby finálního uměleckého artefaktu. Akce, jež nahradila proces tvorby, byla povýšena na jedinou a nejpodstatnější součást. „Nejdůležitějším se stal neopakovatelný zážitek účastníků akce i samotného autora, změna myslí, vyvolaná akcí“.¹²⁵

Distancují se od konvencí, které umění vyhradily jen jednu velmi úzkou úlohu, totiž povinnost vytvářet krásné předměty. Proti tomu se akční umění bouří a chce, aby umění přestalo být pouhým estetickým zážitkem a stalo se živoucí skutečností. Jeho hlavní náplní je „zvyšování senzibility“ pro život. „Umění znamená učit člověka žít.“¹²⁶

1.5.2.1. Předchůdci akčního umění

Tyto tendence se objevují již dříve. Již v druhé polovině 19. století se začalo zřetelně ukazovat, že dosavadní umělecké prostředky (médiá), jsou již nedostačující pro nároky přítomnosti a budoucnosti. „Přímé vztahy a filiace bývají... uváděny v souvislosti s proměnami západního umění... s futurismem, dadaismem, surrealismem a s lyrickou (informelní, gestickou) abstrakcí.“¹²⁷

Futuristé se již v prvním desetiletí 20. století pustili do demontáže velkého umění, aby se mohli věnovat přeměně reálného světa. V jejich úvodním manifestu z 20. 2. 1909 sepsaným básníkem Filippem Tommasem Marinettim prohlašují, že chtějí svět osvobodit od „rakovinných nádorů“ nesčetných muzeí a knihoven, de facto celé evropské tradice. Tvrdili, že rozpoznali, jak dalece výtvarné umění zaostalo za životní realitou.

¹²⁵ Morganová, P.: *Akční umění*, str. 8.

¹²⁶ Kolektiv autorů, *Akce, slovo, pohyb, prostor*, str. 321, (Milan Knížák, *Dopisy obyvatelstvu* (1965)).

¹²⁷ Zhoř, I., *Akční tvorba*, str. 10.

Už před vypuknutím první světové války považovali za svůj hlavní úkol najít taková témata a vyvinout takové formy zobrazování, které by vykazovaly znaky životní reality. (Obr. Příloha 1, obr. 00)

Na dědictví futurismu navázal dadaismus. Dada, které vzniklo během první světové války, zdůrazňovalo aktivní roli umění. Umění nemá okrášlovat, je výpovědí. Bylo to dada, které dalo základ umění konceptuálnímu a akčnímu. Toto umění pak v 60. letech rozvíjením happeningu, land-artu, body-artu atd. představovalo svébytnou snahu o vyjádření potřeby návratu k bezprostřednímu a individuálnímu prožívání těla v prostoru, času a konkrétní situaci. Roku 1916 byl v Curychu založen kabaret Voltaire, „společnost mladých umělců a literátů“, který sdružoval umělce z různých zemí, které sem přivedla válka, se kterou nechtěli mít nic společného. (Obr. Příloha 1, obr. 01). Těžili z fiaska poblouznění pokrokem a oslavovali triumf absurdnosti. Svou uměleckou činnost přesunuli z ateliérů do redakcí a na jeviště. Uskutečňovali myšlenku komplexního uměleckého díla tím, že propojovali výstavy s divadelními, akcionistickými a básnickými prvky. Chtěli „smazat hranice umění“. Objevili náhodu jako tvůrčí metodu a povýšili všední skutečnost do role uměleckého objektu (ready-made, merz).

Členy tohoto hnutí byli např. Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp, v Hannoveru pak Kurt Schwitters, americkým zástupcem byl pak Marcel Duchamp.

Právě Marcel Duchamp významně ovlivnil další vývoj výtvarného umění. Duchamp zcela výjimečným způsobem inspiroval umění své i naší doby a platí to stejně tak pro Ameriku, jako pro Evropu.

„Duchamp daleko předstihl svou dobu. V jeho osobě je zahájena takzvaná interdisciplinarita, splývání hranic mezi malířstvím, sochařstvím, umělecky utvářeným prostorem (environment) a uměleckým objektem, především ale pěstoval reflektující umění nepřímého náznaku, který byl pro umělce samozřejmou součástí díla, stejně jako mobilizace pozorovatele (diváka).“¹²⁸

Duchampovo zřeknutí se vlastní umělecké produkce ve prospěch reflexe vyvolalo v novější historii umění nevídané tvůrčí impulsy.

Když Duchamp poprvé vystavil ve svých ready-made průmyslově vyráběný předmět jako umělecké dílo, přeměnil také samotnou definici uměleckého díla původně pojímaného jako

¹²⁸ Ruhrberg, Schneckenburger, Frickeová, Honnef: *Umění 20. století*, 131.

dílo manuální zručnosti na dílo ducha. (Obr. Příloha 1, obr. 02) „Duchamp tvrdí, že k uměleckosti konání stačí samotný akt volby, který je v tomto roven malování nebo sochaření: dát novou ideu určitému předmětu je samo o sobě produkcí.“¹²⁹

1.5.2.2. Druhy akčního umění

Akční umění můžeme rozdělit na několik typů: některé z nich se uplatnili v ateliérech (akční malba), jiné se programově uchylují mimo ně (na městskou ulici nebo do přírody). Část akční tvorby je zaměřena extrovertně, zaměřuje se na diváka (konfrontuje jej se zážitkem nového typu). Někdy předpokládá přímou účast publika (happening), někdy jde jen o „pouhého“ diváka (performance). Druhá část je zaměřena spíše introvertně, směrem ke změnám vyvolávaným v nitru umělce. Některé body-artové akce se odehrávají neveřejně, beze svědků. (Většinou však bývá přítomen fotograf, který dokumentuje a verifikuje průběh dění). Akční tvorba zažila svůj rozkvět mezi lety 1960-70, pak se postupně modifikovala ve dvě významné větve: land-art a body-art.

1.5.2.2.1. Umění akce (tvorba akcí)

*„Happening je asambláž událostí, předváděná či vnímaná ve více časech a místech. Jeho materiální prostředí mohou být vytvářena buď uměle, anebo přebírána z toho, co je po ruce, eventuálně nepatrně pozměněna; také jeho aktivity mohou být vynalézány anebo docela všední. Happening se na rozdíl od jevištní hry může přihodit v obchodním domě, za jízdy na silnici, pod kupou hadrů, v přítelově kuchyni, a to buď najednou, anebo postupně. Odehrává-li se postupně, může trvat déle než rok. Happening je prováděn na základě plánu, ale bez zkoušek, posluchačů či repríz. Je uměním, ale zdá se, že je blíže životu.“*¹³⁰

V roce 1952 uspořádal americký avantgardní skladatel John Cage „koncert“ v sále Black Mountain College, při něm z vysokého žebříku dirigoval tři interprety: malíře Roberta Rauchenberga, klavíristu Davida Tudora a tanečnicka Merce Cunningham. (Obr. Příloha 1, obr. 03) Souběžně byly na jevišti promítány filmy a světelné obrazy: dirigent doplňoval

¹²⁹ Bourriaud, N., *Posprodukce*, str. 16.

¹³⁰ Morganová, P.: *Akční umění*, str. 12.

produkcí přednesem textů středověkého mystika Mistra Eckeharta. Opodál stály bílé obrazy Roberta Rauschenberga.

Tato událost vstoupila do dějin jako jeden z prvních happeningů. Později Cage vyučoval na New School for Social Resesarch, kde mezi jeho žáky patřil jeden z prvních protagonistů happeningu Allan Kaprow.

„Kaprow proměnil Cageovu koncepci prožité zkušenosti vnímání v parametry, které umožnily průnik skutečnosti do umění v totálně všezahrnující podobě“.¹³¹ Kaprow poskládal vizuální materiál a události jako kdysi dadaisté. Hlavním rozdílem od Cageových akcí, bylo Kaprowovo úmyslné zapojení diváků do akce. Diváci se změnili v aktéry. Happening přetvořil plátno na trojrozměrný prostor. Místo k hmatatelným materiálním dílům směřoval happening k působivým zážitkům a podvědomým pochodům účastníků. Happening narušuje pasivitu (historie happeningu se začíná již dadaistickými kabarety a futuristickými soirée, těm však diváci jen přihlíželi, zde nastává zlom v přizvání diváků k akci, v jejich ústřední roli).

Kaprow, ve spolupráci s německým umělcem Wolfem Vostellem, zorganizoval řadu happeningů v USA i Západní Evropě. Zval na ně publikum, tak jako je zvykem zvat na zahájení výstav, zapojoval je však do nejrůznějších situací. Vodil účastníky na mořské pobřeží, nutil je, aby se prodírali houštinami, vybízel je, aby šlapali po hromadě ojetých pneumatik. (Obr. Příloha 1, obr. 04)

Při jeho happeningu nazvaném *Spring Happening*, uskutečněném roku 1961, zavřel diváky do úzkého tunelu s průzory. Dotíral na ně burácející motorovou pilou a druhý východ zatarasil obrovským ventilátorem. Na vrcholu vřavy se zdi tunelu rozpadly a publikum mohlo vyjít ven.

Volf Vostell pak tyto akce rozvinul ve větším měřítku. Převážel obecnostvo autobusy z divadla na letiště, z letiště na jatka, potom do podzemních garáží, za tmy k bazénu, do benediktinského kláštera, do sauny. (Obr. Příloha 1, obr. 05) Všude jim připravil výrazné zážitky, počítal s únavou, hladem i stoupajícím odporem těch, kdo se na akci podíleli. Happeningy byly zaměřeny na sebereflexi, sebeuvědomění.

Na začátku 60. let vzniká v Americe iniciativou Georgie Macuinase hnutí Fluxus. Fluxus byl mezinárodním hnutím umělců, výtvarníků, ale i jinak zaměřených tvůrců. Různorodé osobnosti z celého světa na čas spojila snaha nabourat nejrůznějšími akcemi myšlenkové

¹³¹ Morganová, P.: *Akční umění*, str. 12.

konvence, které ovládaly svět umění, ale i každodenní život. Dědictví dadaismu znovu ožilo. Z tohoto zdroje v podstatě vycházely ony různorodé způsoby akčního umění, které vešly do dějin umění. Mnoho osobností hlásících se k Fluxu bylo stejně jako Kaprow žáky skladatele Johna Cage. Mezi členy patřili např. George Brecht, Yoko Ono, Nam June Paik, Joseph Beyus, z českých zástupců Milan Knížák se svou skupinou Aktuální umění.

Fluxu již nešlo o koláž událostí, času a materiálu, jako happeningu. Šlo spíše o koncerty sestávající z navazujících, prostých, do sebe uzavřených akustických a vizuálních dějů, které se označovaly jako „events“. (Obr. Příloha 1, obr. 06)

Tyto „akce“ obsahovaly rozličné aktivity: zvuk magnetofonu i hru na různé nástroje, zpěv i křik, deklamaci textů, filmové projekce, řadu výtvarných činností: rozhazování barevných pigmentů, rozlévání barvy, psaní po zdech či po podlaze, převleky, manipulaci se světlem, s ohněm. Představení mohla zahrnovat všechno: od trhání papíru po složité akce lidského těla. Jediným uměleckým záměrem je naprostá absence jakýchkoli pravidel, dogmat.

Fluxus se vzpíral přesnějšímu vymezení – ani malířství nebo sochařství, ani divadlo, literatura, film nebo hudba - byl ode všeho něco. „Intermedialita“ je významným rysem umění 60. let., který vzešel právě z okruhu hnutí Fluxus. Hlavním „důvodem“ této intermediality není jen neobvyklé kombinování netradičních výrazových prostředků, ale především snaha jít za běžný pojem umění. Rozšíření hranic umění a tím jeho zpřístupnění širšímu okruhu diváků. Hlavní myšlenkou hnutí Fluxus bylo, že můžeme život prožívat jako umění. Do popředí vystupuje esencialita a dematerializace umění a jeho souvislost s formou reflexe.

1.5.2.2.2. Body-art

„Malíř přináší své tělo(Valéry). Opravdu si nelze představit, že by duch mohl malovat. Malíř mění svět v malbu tím, že propůjčuje své tělo světu.“¹³²

Body-art byl hlavní formou akčního umění po celá 70. léta. Termín body-art poprvé použil v roce 1970 kritik Willoghby Sharp v časopise *Avalanche*. Protagonisté body-artu jako například Vito Acconci, Bruce Naumann, Denis Oppenheim, Tom Maroni, Chris Burden, začali ve svých akcích prezentovat tělo jako determinant lidské situace ve světě.

¹³² Merlau-Ponty, M., *Oko a duch a jiné eseje*, str. 9.

Své akce zaměřili na prozkoumávání těla a jeho role v našem procesu poznávání, ale i boření společenských předsudků a získání nové senzibility ve vztahu ke světu a životu.

Umělci vycházeli z teze, že tělo je základem naší situovanosti ve světě, našeho poznávání i našeho myšlení. Základem jejich tvorby byla víra, že tělo je zdrojem vědění, které není jen čistě racionální nebo zkušenostní. Prostřednictvím těla člověk dobývá nové obzory.

Body-art znovu objevuje tělo jako základní podmínku lidské existence. Ukazuje a prozkoumává všechny možnosti, ale i omezení, se kterými je člověk nucen ve svém těle žít. Pracuje se základními prvky lidských situací, prožitkem vlastního těla a jeho funkcí, strachem, ohrožením, rozhodováním, náhodou, ale i každodenními rituály. Snaží se vytvářet intenzivní vazby mezi duchovním a tělesným a usiluje o koncentrované poznání skrze koncentrované zážitky. „Chce vytvořit most mezi lidským, mezilidským, mezi pozemským a vesmírným.“¹³³

Tělo se pro body-art stává novým výrazovým prostředkem. Tělo jako materiál tvorby však neznamená pouze záměnu klasického materiálu. Umělci, věrní zásadám akčního umění, chtějí překročit „... hranici mezi tělem jako objektem ztvárnění a samotným médiem...“ Tímto vytváří situaci, v níž reálný prostor je současně prostorem umění.

Body art požaduje, abychom se z duchovní skutečnosti navrátili do reálna. Jde tedy o jakousi dvojznačnost. Tělo se, jako celá situace, proměňuje. „Je zde apelováno k rozhodnutí být v přítomnosti, zahlédnout možnost proměny skutečnosti ve skutečnost skutečnou a takovou proměnu připravovat.“

1.5.2.2.2.1. Spirála těla

Umělci používali své tělo jako výrazový prostředek, jako nástroj poznání a poznávání. Prvním impulsem body-artu byla akční malba, v níž se dostává důležitosti samotnému aktu malby, ale i tělu jako neoddělitelné součásti tvorby. Tělo se stalo nástrojem malby, který zanechává charakteristickou stopu.

Jackson Pollock maloval svá rozměrná plátna (velikost rozpažení - antropomorfní rozměr) tak, že je pokládal na zem a jejich plochu si podmaňoval gesty, která se stala nedílnou součástí jeho tvorby. (Obr. Příloha 1, obr. 07)

¹³³ Zhoř, I., *Proměny soudobého výtvarného umění*, str. 26.

„Odstřelovací obrazy“ Niki de Saint Phalle byly dokončeny až tehdy, když je prostřílela ostrou municí, aby vytekly uvnitř ukryté barvy. (Obr. Příloha 1, obr. 08)

Postupně se tělo začalo ve výtvarné tvorbě prosazovat více a více jako činné tělo, ale zároveň jako objekt a subjekt tvorby. Ve druhé polovině 60. let se tělo stalo pro řadu umělců základním vyjadřovacím prostředkem. Důraz byl kladen na akci (skoro absolutní odpoutání se od objektu, výsledného produktu tvorby), na přítomnost, na prožitek vlastní tělesnosti. Tělo se zde stává nástrojem nové senzibility, s jeho pomocí může být vytvořena umělá skutečnost (živá socha, obraz), zároveň však lze prostřednictvím těla získat zvláštní, původní poznání. Tělo je fundamentem a zároveň uměleckým prostředkem, jak se vztahovat k sobě a světu.

Zprvu se v body-artu kladl důraz na výrazové možnosti těla z výtvarného hlediska. Nam Juine Paik předvedl v roce 1962 během Mezinárodního festivalu nové hudby pořádaného Fluxem performance *Zen for Head*. Šlo o interpretaci La Monte Youngovi *Kompozice 1960 č. 10*, která byla věnována umělci Robertu Morrisovi, který pronesl větu: „Nakresli rovnou čáru a následuj ji“. Paik si namočil hlavu do inkoustu a na papír natažený na podlaze jí nakreslil rovnou čáru. (Obr. Příloha 1, obr. 09)

Umělci se však postupně odpoutávali od klasických výrazových prostředků a tělo se pro ně stalo tím nejdůležitějším předmětem zájmu. Tělo samo se stalo uměleckým dílem.

V roce 1961 usedl německý umělec Tim Ulrichs do výstavní síně a vystavil sám sebe, svoje tělo, jako umělecké dílo. Říkal, že při této akci „rozvíjel vědomí, které chápe samo sebe esteticky“. (Obr. Příloha 1, obr. 10)

Skip Arnold (91) v performanci *On Display* (1993) uzavřel sám sebe do boxu z plexiskla, každý den vždy několik hodin v tomto boxu seděl nahý jako živoucí a dýchající umělecké dílo. Tímto aktem chtěl skloubit tvorbu se životem. „Má tvorba nedává odpověď. Jde mi jen o její účinek, o zkušenost, o přítomný okamžik. Chci, aby lidé hledali, co se skrývá pod povrchem“ (naráží na to, že lidé soudí právě jen vnější zdání, vystavit sama sebe jako nahé mužské tělo je pro ně známkou sexismu a tím to končí...). (Obr. Příloha 1, obr. 11)

Spolužáci z londýnské Saint Martin College of Art, kteří vystupovali pod pseudonymem Gilbert a George, se pokusili rozšířit hranice umění tak, aby obsáhlo celý jejich život. Pořádali veřejné performance, ve kterých vystupovali jako živé sousoší. Všude se objevovali spolu, nosili stejné oblečení, měli pomalované obličeje a tutéž vycházkovou hůl. Jednou z jejich slavných „živých soch“ byla např. *The Singing Sculpture* (Obr. Příloha 1, obr. 12) (podobné „tělové akce“ můžeme však vyznačit i v minulosti, např. v

renesanci Leonardo da Vinci organizoval na renesanční slavnosti průvod „živých obrazů“, podobné akce byly zaznamenány i v baroku či manýrismu, v 19. století můžeme najít snímky modelů pózujících jako antické skulptury či mytologické výjevy).

Tělo se s vývojem stylizuje do více subjektivní polohy. Tělo je naším nástrojem v poznávání a prožívání, je výrazem naší existenciální situace. Body-art prostřednictvím těla zprostředkovává intenzivní prožití prostoru a času, různých vztahů a situací, někdy bolesti jindy strachu. Umělci prohlašují, že si ve svém jednání prověřují „limity těla“.

Yves Klein uskutečnil roku 1960 akci nazvanou *Skok do prázdna*. (Obr. Příloha 1, obr. 13) Ve fotodokumentaci můžeme vidět umělce ve vzletném skoku ze střechy. Pod ním se nachází ulice, žádné zajištění před zraněním tu však nevidíme.

Yoko Ono v performance *The cut piece* seděla v pozici v kleče na pódiu a před ní ležel pár nůžek. Ono vyzvala diváky, aby rozstříhali její šaty. Na konci této performance zbylo její nahé tělo. Touto akcí Ono narušila neutrální vztah mezi divákem a umělcem. Divák zde byl postaven do role agresora, kterému je vydán napospas pasivní objekt. (Obr. Příloha 1, obr. 14)

Podobnou performance předvedla v roce 1974 Marina Abramovic, umělkyně pocházející z Jugoslávie. Její performance z let 1974 a 1975 s jednoduchým názvem *Rhythm* (125) a očíslované, byly zkouškou pasivní agrese. V průběhu performance *Rhythms 0* se ohlasy diváků změnilly ve vlnu agrese. Abramovic si přímo říkala o problémy, když na stůl vyložila různé provokativní nástroje. „Na stole leží sedmdesát předmětů, které na mě mohou být použity jak je libo. Jsem objekt“, napsala. Stála pasivně u stolu a diváci ji otáčeli, kroutili jí končetinami, do ruky jí strčili ostnatý stonek růže. Třetí hodinu performance jí roztrhali a rozřezali šaty a z krku jí odřízli kousek kůže. Později jí někdo dal do ruky nabitou zbraň a hlaveň jí přitlačil k hlavě. Avšak kolem umělkyně se vytvořila malá skupinka, aby ji ochránila před hrozícím nebezpečím a nakonec performance ukončila. (Obr. Příloha 1, obr. 15)

V performance nazvané *Rhythm 2* v roce 1974 si Abramovic vzala několik léků, které působí na psychiku, byly to např. léky indikované na schizofrenii, katatonii atd. Přitom seděla na jevišti a diváci pozorovali, co se s ní bude dít. Abramovic sama řekla, že se učinila pasivním objektem lékařského výzkumu.

V letech 1976-1988 spolupracovala s Východním Němcem Uwem Laysiepenem (známým jako Ulay). Vytvořili ze svého symbiotického vztahu základ existenciálních experimentů.

Jedním z nich byl například piece *Breathing in / Breathing out* (Nádech / Výdech) z roku

1978, kdy si tak dlouho vyměňovali dech z úst do úst, až v něm nebyl žádný kyslík. Nosní dírky si předtím ucpali cigaretovými filtry. V *Light / Dark* tloukl jeden druhého do obličeje tak dlouho, dokud jeden z nich nepřestal.

Denis Oppenheim, v akci *Parallel Stress* svým vlastním tělem deklamuje limity těla a prezentuje pomocí svého vlastního těla interakci s okolím. Zavěšení mezi dvěma zdmi odkazuje k síle gravitace, naopak stejná pozice jeho ležícího těla v prohlubni dvou hromad písku je jejím opakem a potvrzením. (Obr. Příloha 1, obr. 16)

Stelarc, umělec narozený na Kypru (dnes trvale žijící v Austrálii) proslul v 70. letech sérií body-akcí nazvaných *Zavěšování*. Svě nahé tělo nejprve nechal zavěsit za kůži na rybářské háčky a na lanech se nechal vytáhnout volně do prostoru. Performance *Sitting / Swaying: Event for Rock Suspension* strávil zavěšený za háky v prostoru galerie a kolem něj byl kruh zavěšených kamenů. (Obr. Příloha 1, obr. 17) Později přesunul své zavěšovací akce do volné přírody. Byla to snaha vzepřít se gravitaci, překonat fyzickou bolest. Stelarc po těchto akcích získal přesvědčení, že tělo je vlastně nepotřebné a absentní. Tento názor jej pak vedl k tomu, že zpochybnil své tělo, označil je jako omezené ve svých funkcích a začal prozkoumávat nové možnosti těla z hlediska technologie. To vedlo k performancím jako např. *Třetí ruka* (nechal si vyrobit třetí protetickou ruku, která se dokázala otáčet a pohybovat prsty, tato ruka byla uváděna v pohyb nožními svaly a měla podpůrný systém na baterii), *Třetí ucho* (Stelarc si nechal naklonovat své ucho a pak zašít pod kůži spolu s mikrofonem který snímal zvuky, toto všechno bylo přenášeno přes internet, takže si všichni mohli poslechnout, co jeho ucho „v ruce“ právě slyší). Stelarc takto vyzývá limity našeho těla a pomocí nových technologií se je snaží posunout dál. Pomíjivost těla je pro něj výzvou k jeho překonání.

Body-artisté předvádějí situaci každého z nás mnohdy v extrémní a vypjaté poloze. Krajní podoby body-artu bývají spojeny s velkou tělesnou námahou, jež u některých akcí hraničí až s ohrožením života.“

Umělec Chris Burden je znám svými šokujícími performancemi, ve kterých zkoumá nejen limity odolnosti svého těla, ale i odolnosti či netečnosti a lhostejnosti diváků.

V roce 1974 uskutečnil akci nazvanou *Socha ve třech částech*: posadil se na vyvýšenou židli, rozhodnut setrvat na ní tak dlouho, jak to půjde. Po více než 40 hodinách bez jídla a pohybu Burden omdlel a spadl na zem. Obrys jeho těla byl pak obkreslen křídou a umělec odnesen z místnosti.

V performance *Shoot* (1971) se zas nechal svým přítelem postřelit do ruky ze vzdálenosti 15 stop. V performance *Trans-fixed* se pak nechal zlatými hřeby přibít na kapotu Volkswagena Brouka. Auto bylo pak vytlačeno na ulici se zapnutým motorem, po dvou minutách pak zatlačeno zase zpátky. (Obr. Příloha 1, obr. 18)

1.5.2.2.3. Materiálová tvorba

Akční umění úzce souvisí s novým pojmáním úlohy materiálů při výtvarné tvorbě. Ve 20. století nastal zásadní obrat ve vztahu k materiálu. Začala se pociťovat velká únava z tradice. Roli v tom hrálo také objevování jiných kultur (mimoevropských). V tradičních kulturách nikdy nehrála „kvalita“ materiálu takovou roli. Tvořilo se z toho, co bylo po ruce a přesto vznikala silná díla.

Z toho plyne příklon k běžným každodenním materiálům. Hlavní náplň spočívá v objevování výrazových možností umělecky nevyužívaných materiálů i postupů při jejich zpracování. „Ukázalo se, že ne materiál o sobě, ale schopnost vnímat ho a prožívat plnými smysly, tvoří základ uměleckého projevu.“ To byl velký průlom do uměleckého myšlení. Sama hmota a proces její aktivizace jsou nositeli duchovního poselství. Každodenní, běžně dostupný materiál se stává předmětem výtvarné tvorby. Jde zde o reflexi každodennosti (běžného materiálu) v souvislostech lidské existence.

Na počátku byly pokusy kubistických, futuristických a dadaistických umělců s kolážemi a asamblážemi, ty se brzy změnilly v silný proud hledající nové možnosti materiálu.

V umění klasické moderny je materiálová tvorba zastoupena kubisty. Ti objevili účinnost strukturované barvy (rozkrývání pastózního nánosu vidličkou či hřebenem) a využívali koláže. (Obr. Příloha 1, obr. 19)

Paralelně s kubisty rozvíjeli tyto postupy i dadaisté, Příkladem je dílo Kurta Schwitterse, který pro své dílo využíval odpadních materiálů, a využíval jejich estetiky jako „zbytků lidské činnosti“. Jeho MERZ je založen na zpracování ústřížků dopisů, obálek, použitých jízdenek, úlomků nábytku a jiného odpadu. (Obr. Příloha 1, obr. 20)

Vyvrcholením tohoto směřování se stalo objektové umění. To má afinitu právě k pokusům dadaistů: vyrůstá z Duchampových ready-made, z Man Rayových empaketáží či z asambláží Picassa a Miróa. V umění druhé poloviny 20. století se rozvíjí v Rauschenbergových kombinovaných malbách (malby spojené s reálným předmětem, vycpaným ptákem, pneumatikou, židlí) (Obr. Příloha 1, obr. 21.), v Armanových *Akumulacích* (Obr. Příloha 1, obr. 22), „*Obrazech pastích*“ Daniela Spoerriho (Obr. Příloha 1, obr. 23), v měkkém umění reprezentovaném obrovskými šitými dorty nebo užitkovými předměty Clease Oldenburga. (Obr. Příloha 1, obr. 24)

1.5.2.2.3.1. Neodada

Neodada bylo reakcí na současnou uměleckou situaci New Yorku 50. a 60. let, kdy převládal formálně čistý abstraktní expresionismus. V záměrné opozici k nim se neodadisté pustili do směšování materiálů a prostředků. Umělci jako např. Robert Rauschneberg, Jasper Johns, Claes Oldenburg vyznávali názor, že umění musí být sdílené, přístupné všem, mělo pracovat i s neuměleckými materiály, zabývat se obyčejnou realitou a oslavovat populární kulturu. Odmítali odcizení a individualismus vlastní abstraktnímu expresionismu a dávali přednost komunikativnějšímu umění, které bylo srostlé se společností a uměním.

1.5.2.2.3.2. Nový realismus

K neodadaistům se přiklání i hnutí vzniklé ve Francii v roce 1960. Nový realismus také reagoval na současnou uměleckou situaci, vymezili se proti modernismu, neboť se jim zdálo, že „ztrácí kontakt se společenskou realitou. Mezi nové realisty se řadí Yves Klein, Arman, César, Spoerri a jiní. Inspiraci čerpali z dada, z objektů ready-made M. Duchampa. Jejich díla měla vztah k současným společenským problémům. Např. známé *Komprese* umělce Césara (Baldaccini), což byly slisované vraky aut, které umělec takto „recykloval“ a jimž dal nový život v podobě uměleckého objektu. (Obr. Příloha 1, obr. 25) Můžeme je chápat jako kritiku současné konzumní kultury, její spotřeby a odpadu. Umělec Arman zase ve svých dílech, kterým říkal *Akumulace*, kupil věci různých druhů. Jeho *Popelnice* (soubor odpadků) (Obr. Příloha 1, obr. 26) nebo *Záchvaty vzteku* (soubor zdeformovaných či zničených předmětů běžné potřeby) (Obr. Příloha 1, obr. 27) mají přimět diváka, aby se zamyslel nad rolí, již hrají předměty ve věku masové spotřeby.

2. PRAKTICKÁ ČÁST

KOLOBĚH – RITUÁLY KAŽDODENNOSTI (Obr. Příloha 2)

Mým záměrem bylo vytvořit dílo, v němž se nějakým způsobem projeví alespoň zlomek existenciální situace člověka. Výchozím bodem měly být lidské tělo, existence, materiál, proces (koloběh).

S postupným vývojem teoretické práce se mi začala přidávat další témata, byla to především: dialektika, spirála jako návrat k sobě, dynamika těla, sisyfovská práce.

Již od začátku jsem tušila, že chci pracovat s otisky těla. Mé výtvarné experimenty se odvíjely od různých podob otisků mého vlastního těla.

Postupný vývoj mé teoretické práce převedl tyto otisky do každodenních souvislostí života. Od fyzických, hmotných otisků jsem postupně přešla k spíše latentním otiskům, které souvisejí s naší tělesnou, každodenní existencí.

Předmětem mého zájmu se stal kruhový pohyb každodenního fungování, běžných denních obstarávek.

***Rituál** (z latinského ritualis = obřadný) je způsob chování založený na tradičních pravidlech. Je to určitá posloupnost jednání, která nepodléhá účelové racionalitě.¹³⁴*

Chápu tyto obstarávky jako naše malé „každodenní rituály“, jakousi obdobu rituálů archaických národů, avšak bez náboženského kontextu. Jsou to opakované činnosti, které vykonáváme automaticky, nereflexivně, stereotypně. Jsou pro nás jakýmiisi ostrůvky jistoty. Je to pohyb v kruhu, sféra každodennosti, potřeba platného řádu, který řídí naše chování.

Pro Sisyfa představuje pohyb v kruhu nekonečné kutálení kamene. To jediné, co Sisyfovi zbylo, je jeho tělo a tento svět. Je to právě jeho tělo, které je tím činným prvkem, je to jeho tělo, které formuje balvan, které mu dává tvar. Tento tvar je odrazem jeho úsilí.

Náš každodenní život je také takovým kutálením balvanu. Naše každodenní obstarávky jsou stopami našeho bytí, stejně jako naší konečnosti, pomíjivosti hmoty, jsou však také

¹³⁴ Wikipedia: Cyklus. Dostupné na: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Ritu%C3%A1l>.

výrazem našeho úsilí, zhmotňují náš úděl. Je v nich zpředmětněna naše existence (mechanické fungování), přesto však kladou naléhavou otázku po tom, co je přesahuje. Otázka po bytí je učiněna naléhavější.

Když Sisyfos sestupuje dolů z kopce, potkává stopy svého úsilí a v nich poznává svůj úděl. Tato reflexe je jakýmsi vytržením z linearity, je to moment poznání, sebeuvědomění.

Proces

„Co se stane“, ptá se Paul Davies, „když zaměříme videokameru na její vlastní monitor? Systém se zblázní, ale ne vždy vidíme chaotické skvrny a zrnění amorfních tvarů. Obrazy vykazují překvapující tendenci k spontánní tvorbě řádu a struktury, vznikají spirály, větrníky, vlny, labyrinty a proužkování... Sebeopozorující se videosystém je tedy živým příkladem sebeuspořádání.“¹³⁵

Po dobu několika dní jsem se snažila fotograficky znamenávat své každodenní činnosti tak, jak je běžně provádím. Z fotografií jsem následně sestříhala video, které jsem doplnila i o zvukovou stopu.

Proces záznamu činností byl celkem náročný. Každý z dnů jsem musela zaznamenávat jednotlivé činnosti tak, jak je běžně dělám.

Síla zvyku, dělat činnosti nereflektovaně, musela být potlačena neustálou reflexí. V každém momentě jsem se musela upamatovávat na to, co dělám a proč.

Projevil se zde rozpor „žitého života“ a reflexe. Já jako subjekt jsem se zde stala nejen předmětem pozorování, ale i objektivním pozorovatelem. Můj každodenní stereotyp se stal jakousi laboratoří zážitků.

Pozorované nemůže být zároveň pozorující, tedy celý proces zaznamenávání mé každodennosti probíhal v neustálé oscilaci mezi mnou jako objektem a mnou jako subjektem.

Došlo k rozštěpu prožívaného obsahu na pozorovanou a pozorující složku. Můj běžný život jsem vlastně neprožívala, ale po většinu času jsem k němu zaujímalá distanci.

Reálně prožívaný zážitek byl zaznamenán a prožit jaksi zpětně, až z fotografií, či sestříhaného videa.

¹³⁵ Zuska, V., *Mimésis - fikce - distance: k estetice XX. století*, str. 51.

Tento „rozpor“ se projevil v několika ohledech:

Mé každodenní fungování vlastně muselo být neustále vědomé. Většina činností, které jsem dříve vykonávala bezmyšlenkovitě, musela být uvědomována, aby mohla být zaznamenána. Je to jiný způsob myšlení. Jakmile jsem jednou začala své činnosti zaznamenávat, už nebylo cesty zpět k předchozímu spontánně žitému životu. V procesu dokumentace jsem se naladila na určitý způsob uvažování. Každodenní stereotyp se stal mým projektem. Ať už jsem chtěla nebo ne, neustále jsem přemýšlela nad tím, co dělám a že to musím zaznamenat.

S tím souvisí další problém a to, že jsem v podstatě nežila v přítomnosti, ale neustále jsem svoje prožívání „rozvrhovala“. Byl to futuristický způsob bytí. Plánování se stalo neustále přítomným momentem mého běžného fungování. Vše, co se běžně děje jaksi samozřejmě, bylo nyní „neorganizovaně organizováno“.

Pokud člověk tvoří nějaký projekt, převažuje složka rozvrhovací před složkou prožitkovou. Spontánní činnost musela, ať jsem chtěla nebo ne, ustoupit činnosti plánovací, tedy přirozený postoj byl nahrazen postojem teoretickým. S tím souvisí i otázka autenticity, která byla žádoucí, na druhou stranu však problematická. A to právě pro toto „napětí“ mezi pozorovanou a pozorovací oblastí. Někdy se však podařilo zachytit situaci v její spontaneitě (např. procházka v dešti), ale většinou jsem vycházela z činností, které měly základ v mých vzpomínkách (a jejich znovuprožití). Spontánně prožitková složka v záznamu ustoupila reflexi.

Pro mě však hlavní jádro tohoto mého projektu tkví právě v ustavení výchozí situace jako vnitřně rozporné. Snaha o záznam mého prožitku určité činnosti.

Hlavním cílem tohoto projektu byl pokus o zintenzivnění prožitku každodennosti. Můj život se stal jaksi „intenzivnější“, neboť v situaci, kdy každodenní činnosti, které provádím běžně nereflaktuji a nepřikládám jim na důležitosti, se tyto činnosti najednou staly tím nejdůležitějším aktem. Každodenní běhání se stalo zážitkem, chvílí vytržení. Jízda tramvají byla napínavým příběhem s blíže neurčeným koncem. Návštěva potravin se stala estetickým zážitkem. Hledání zajímavých momentů v běžných činnostech bylo hlavní náplní mojí práce.

Důležitým momentem bylo opakování (kruhový pohyb). Nepatrné diference každého nového dne jakoby ještě pevněji zasazovaly činnosti do denního plánu a přidávaly jim na důležitosti.

Tímto způsobem jsem měla možnost si uvědomit pole možností, které skýtá náš každodenní život a které si běžně ani neuvědomujeme, neboť jsme v modu mechanického fungování.

Reflexe (linie) mého každodenního života (kruh) mi tedy poskytla možnost sebereflexe (spirála).

3. DIDAKTICKÁ ČÁST

3.1. KONCEPT

Náš život se děje v každodennosti, kruhový pohyb našeho každodenního fungování je základem pro naše bytí. V podobenství o Sisyfovi je tento pohyb zastoupen koloběhem jeho nekonečného úsilí o dosažení vrcholu kopce. Tato snaha je bezděčná, nereflektovaná, je mechanickým plněním úkolů, které jsme přijali za své, aniž bychom se ptali proč.

Pro nás tyto „stereotypy“ zastupují různorodé prvky naší každodennosti, počínaje přípravou naší snídaně, přes rodinné zvyklosti až po kulturní stereotypy. Z těchto fragmentů se skládá lidská bytost.

Camus ve svém Mýtu o Sisyfovi klade důraz v první řadě na naši situaci (tělesné, konečné bytosti) zakořenění ve světě. Světský život je vše co máme, v nic jiného nemůžeme doufat. Každodennost je však jen jednou z rovin našeho života. Co člověka vymezuje především je jeho schopnost myslet. Na rozdíl od jiných živých bytostí nejsme naší situací determinováni naprosto, ale máme možnost ji reflektovat, máme možnost ji myšlenkově uchopit a na základě této zkušenosti postoupit o krok blíže k pochopení světa a našeho místa v jeho souvislostech.

Co dává existenci sílu je její uvědomělost. Proto reflexe každodennosti je důležitým prvkem našeho sebeutváření. Poznání je naplněním naší existence, touha po pravdě (i když nepříjemné) dává našemu životu smysl.

Toto „vztahování se“ k nějakému vyššímu smyslu, který přesahuje naši každodennost, předpokládá aktivní přístup. Člověk si musí uvědomit tuto svou možnost „přesahu“ a mít snahu ji naplnit (na základě poznání).

Výchova by tedy měla směřovat v první řadě k reflexi našeho žitého života a osvojení si aktivního vztahu ke svému životu, to vše na základě a v souvislostech našeho života.

3.1.1. OBECNÁ VÝCHODISKA

Patočka ve své *Filosofii výchovy* také hovoří o nutnosti „... transcende od normálnosti, každodennosti, partikularity k celkovosti...“, tedy o myšlenkovém posunu od „... naivně

přirozené každodennosti...¹³⁶, připoutanosti všednodenních obstarávek k nadhledu, reflexi, svobodnému způsobu života, orientaci k nadlidskému.

Je samozřejmé, že žijeme ve světě, kde jsou praktické znalosti nezbytností, neměli bychom však setrvávat v kruhu tohoto „věčného stereotypu“, život by tedy neměl být jen o něm, ale měl by mít nějaký „vyšší“ smysl.

Proces „prolomení“ stereotypu se může odehrát v různých sférách, může to být např. filosofie, umění nebo právě výchova.

Patočka tedy zdůrazňuje, že cílem výchovy a vzdělávání by nemělo být jen získávání praktických dovedností. PAIDEIA je zde chápána jako Platónské vyvedení z jeskyně. „... žák se nemá ve škole jenom naučit jistým prostředkům k určitým cílům, nýbrž má se naučit něco vyššího chtít“.¹³⁷

Uchopení tohoto „vyššího“ smyslu je však podle Patočky něčím individuálním, nedá se slovy sdělit. „Protože smyslu, účelu života se může jenom aktivně každý jednotlivec sám za sebe zmocnit... Rozhodnutí o našem životě spočívá v našich rukou...“¹³⁸

Zde je tedy hlavní úkol výchovy, který spočívá v tom, aby člověka naučila tohoto smyslu se dobrat, „vychovat člověka jako „samostatné centrum, střed, který je schopen jisté samostatné činnosti, je schopen žít v jistých „vyšších souvislostech a v těchto souvislostech prožívat a mít smysl své činnosti“.¹³⁹

V souvislostech výchovy jde o **autonomní pojetí** ve výchově, které zdůrazňuje, že nejdůležitější je, aby dítě vyhledávalo možnosti sdělení samo v sobě. **Animo-centrické pojetí** ve výtvarné výchově je pak orientováno na procesy poznávání (žáka sebe samého jako tvůrce i vnímatele výtvarného projevu). V popředí je starost o duchovní stránky lidského bytí.

3.1.2. AKČNÍ UMĚNÍ VE VÝTVARNÉ VÝCHOVĚ

Akční umění může v tomto ohledu inspirovat výtvarnou výchovu v několika směrech. Za prvé významným rysem akční tvorby je její přesahování do sféry každodenního života. Za druhé klade důraz na prožitek, nikoli na technické dovednosti a řemeslo, ale na otevřenost

¹³⁶ Patočka, J., *Filosofie výchovy*; předmluva – Palouš, R., str. 5 – 7.

¹³⁷ Patočka, J., *Filosofie výchovy*; str. 10.

¹³⁸ Patočka, J., *Filosofie výchovy*; str. 61.

¹³⁹ Patočka, J., *Filosofie výchovy*; str. 28.

a kreativitu, hru a komunikaci, s ostatními i sebou samým.

Akce není pouhá technika, je to nový typ umělecké řeči.

Za třetí klade důraz na aktivitu a tvořivost. Výchova k tvořivosti je významnou složkou výtvarné výchovy. Kreativita se projevuje ve všech oblastech lidské činnosti, nejen v umění. „Psychologové se shodují na tom, že pro výcvik tvořivosti má zásadní význam aktivní jednání.“¹⁴⁰ Většinou jde o „akce“ v podobě simulovaných experimentálních situací, které aktivizují lidské konání. Staví jej do situace, která nám otevírá nový pohled.

¹⁴⁰ Zhoř, I., *Akční tvorba*, str. 7.

3.2. DIDAKTICKÝ PROJEKT

„Umění se musí zabývat realitou a přitom musí zpochybňovat všechny její koncepce. Umění vždy realitu transformuje v jakousi fasádu, v zobrazení a určitou konstrukci. Zároveň však vždy klade i otázku, proč se tato konstrukce vytváří.“¹⁴¹

Potenciál každodennosti pro uměleckou tvorbu a sebereflexi

Věková skupina žáků: 10-12 let

Jádrem (a hlavním tématem) mého projektu je zvyšování reflexivní zkušenosti každodennosti. Citlivější vnímání světa v souvislostech umění, náš běžný život jako předmět umění. Umění je nám prostředkem, jak náš život lépe chápat (a také zvládat). Jde o vnitřní proměnu žáka na základě zážitku každodennosti skrze umění.

Náš život se skládá z různých rovin, které spolu souvisí, vztahují se k sobě, ovlivňují se. Tyto roviny jsou zastoupeny třemi existenciálními pohyby. Kruhový pohyb je pohybem naší zakořeněnosti ve světě, vrženosti, tělesnosti, každodennosti (každodenní obstarávání, mechanické plnění úkolů), materiálnosti. Umění sice vychází z každodenní zkušenosti života, ale projevuje se v něm však výrazně druhý existenciální pohyb (lineární), který se vyznačuje jako ozvláštňování každodennosti. Tato duševní aktivita vyzdvihuje obyčejné věci a staví je před naše smysly jako poprvé. Ozvláštňování je krok, jak porozumět životu, jak nalézt hlubší smysl na základě reflexe. Prostřednictvím umění dochází ke zvyšování citlivosti žáků vůči životu. Klade se zde důraz na rozvíjení schopnosti vnímat svět a jeho prostřednictvím sebe sama. Vidět svět uměleckými očima. Najít smysl umění v životě. Umění zde slouží jako významný prostředek na cestě k pravdě.

V tomto projektu jde o to, dostat se pod povrch každodennosti, jejím prostřednictvím. Hlavními záchytnými body jsou tělo, smyslovost, každodennost a materiálnost jako základ a prostředek pro výtvarné zpracování jakožto vztahování se k sobě. Jde tedy o reflexi naší každodenní, tělesné, materiální zkušenosti jako prostředku sebereflexe "žitého života" u dětí a možnost vztažení k vlastnímu žitému životu.

¹⁴¹ Kelly, M. in Bourriaud, N., *Postprodukce*, str. 35.

Nejde zde o žádná prvoplánově velká témata, či velké emoce atd., jen o běžnou reflexi každodenních běžných momentů, témat, situací, které nám v souvislostech našeho života dávají nás samé.

V souvislostech akčního umění pak kladu důraz na podněty, které jsou hledány v každodenním životě. Krásu i pravdu hledáme v každodennosti. Je zde realita, tak jak ji prožíváme, běžné věci každodenního života, v jehož souvislostech žijeme a jejich reflexe. Důležitější je myšlenka, než forma. Nápad může být v rámci intermediality zpodoběn různými prostředky. Nejdůležitější je prožitek, reflexe a uvědomění.

Úkolem učitele tedy je, aby aranžoval situaci, ve které se žák pozná, bude ji moci vztáhnout ke svému žitému životu, ale zároveň na základě odstupu ji reflektovat a sám sebe v ní poznat, dojít k nějakému poznání své situace, svého postoje, svého života.

3.2.1. VÝTVARNÉ AKTIVITY PRO ŽÁKY

3.2.1.1. Materiály

„Používat nějaký předmět se rovná, interpretovat jej... Nejde už o výrobu předmětů, nýbrž o to, vybrat z již existujících předmětů jeden a nějak jej použít či přetvořit... Umělec je autorem definice, která nahrazuje původní definici předmětu.“¹⁴²

Boty

Téma: Co o nás boty vypovídají, co říkají sami o sobě. Má bota nějaký výraz? Jaký? Je nám naše bota podobná? Bota je předmětem, který je bytostně spojen s lidskou existencí, je ale také kulturním elementem (domorodci boty nenosí), je to ale také produkt, obchodní artikl, objekt nakupovací vášně. Může být chápána jako předmět čistě funkční, ale také módní, designerský. Bota je „němým svědkem našeho života“. Může být nošena párkrát nebo s námi může stárnout a být nošena až do rozpadnutí, může být součástí naší osobnosti nebo může být brána povrchněji, v rámci trendu např.

Koncepty: PRODUKT, HMOTA, IDENTITA, VZTAH

Proces: Všichni si sundáme boty a položíme je vedle sebe na podlahu. Začneme boty přeskupovat, nejprve podle barevnosti, utváříme různé kompozice z bot. Dále podle vztahů, kdo s kým kamarádí? Kamarádí se i jejich boty? (Jsou si jejich boty výrazově blízké?) Dále vytvoříme z bot pomocí různých kompozic dojem pohybu. Boty pochodují po třídě, koukají se z okna. Jde o práci s již hotovým produktem, který je reflektován z jiného než pouze užitého pohledu. Tím, že si boty sundáme, se oprostíme od našeho čistě užitého vztahu k nim a začneme je vnímat jako předmět výtvarné práce. Jde o kolektivní práci, v níž se každé dítě snaží uplatnit své boty jako výrazový prvek a přitom je vnímat v kontextu celku.

Výtvarná kultura: Práce s botami byla častým výtvarným prvkem např. různých surrealistických prací: Miro, Dali, Oppenheim. (Obr. Příloha 3., obr. 01) Tito autoři pracovali spíše s výrazem bot, s jejich asociativním hlediskem. Vytvářeli z nich objekty, které odkazovaly k zážitkům skrytým hluboko v podvědomí.

¹⁴² Bourriaud, N., *Postprodukce*, str. 14.

Svět věcí (asambláže)

Téma: „Věci jsou to, k čemu mi mohou sloužit“¹⁴³ (jsou odhaleny s možností mé existence). Věci každodenního používání. Vybavíme si jedno ze zátiší, které je typické pro každodenní rutinu (snídaně, čištění zubů, klíče na věšáku, mobil, obsah batohu atd.). Tyto předměty nám slouží, pokud je však nepoužíváme, jsou jakoby opuštěné, beze smyslu, čekající. Pokusíme se „vyjmout“ tento jeden nehybný okamžik ze života věcí a dát mu smysl. Fixujeme, vyzdvihujeme a zviditelňujeme tento moment věcí čekajících na své využití.

Koncepty: UŽITNOST, VAZBA, SMYSL, TRVÁNÍ, VYTRŽENÍ

Proces: Již z minulé hodiny dostaly děti za úkol si přinést z domova nějaké věci, které se pojí k jejich životu, jsou pro ně nějak důležité, typické, podstatné (kdo si nic nepřinese, bude si moci vybrat z věcí, které budou po ruce v dílně). Z věcí se vytvoří zátiší, které nějak vyjadřuje smysl těchto věcí pro náš život, jejich účel. Zátiší budou pak vyfocena (či nafilmována – tím se ještě zdůrazní „zmrazení okamžiku“). Následně děti napíší na kus papíru příběh těchto věcí a to, jak se vztahují k jejich životu (např. nějaký zážitek, ve kterém byla věc přítomna nebo jen příběh z všedního dne, každodenní roli této věci atd.). Takto dáváme věcem smysl v souvislosti našeho života tím, že je vyzdvihujeme jako předměty zájmu výtvarného díla. Jakýmsi vytržením (z dynamiky jejich fungování) či znehybněním je zbavíme samozřejmého napojení na běžný každodenní stereotyp. Vytváříme tím jakési oddělení od běžnosti a tvoříme z nich předmět uměleckého zájmu.

Výtvarná kultura: „*Obrazy pasti*“ Daniela Spoerriho (Obr. Příloha 3, obr. 02). Spoerri pracoval se zátišími, která byla jaksi „vytržena“ z běžného života. Je to „zafixovaný“ příběh věcí, které zůstaly opuštěné (estetika zbytků atd.).

Příběh věcí (akumulace)

Téma: V dnešní době je mnoho věcí na jedno použití. Vzniká nezměrné množství odpadu. Je nutno se zamyslet nad rolí, jíž hrají předměty ve věku masové spotřeby. Zamyšlení se nad společností, kterou žene akumulace materiálního bohatství.

Koncepty: ODPAD, SPOTŘEBA, MNOŽSTVÍ, UŽITNOST, VAZBA, POMÍJIVOST

Proces: Výlet na skládku, každý si tam najde jeden předmět, který je pro něj nějak zajímavý a vymyslí si jeho příběh. Až si příběh domyslí, najde ještě další předměty, které

¹⁴³ Petříček, M. *Úvod do současné filosofie*, str. 77.

v tomto příběhu hrají roli. Následně budou mít děti za úkol vytvořit „akumulaci“ z předmětů, které hrají roli v tomto příběhu a sestavit je tak (případně je změnit, zdeformovat, přebarvit atd.), aby bylo z této kompozice zřetelné, o jaký příběh se jedná. (Zátiší by pak mohla být vystavena s jednotlivými příběhy). (Alternativou může být otiskování předmětů, akumulace otisků)

Výtvarná kultura: Umělec *Nového realismu* Arman vytvářel tzv. *Akumulace*, v nichž kupil různé předměty, které svým vzhledem odkazovaly na příběh skrytý v pozadí (např. Armanovi *Záchvaty vzteku*). (Obr. Příloha 3, obr. 03, 04).

Oblečení

Téma: Oblečení jako artefakt. Co pro nás znamená, jak je vnímáme. Je pro nás naše oblečení nějak typické? Co o nás říká? Kupujeme si rádi oblečení? Máme nějaké oblíbené, které máme rádi pro to, co nám připomíná? Měníme často oblečení? Oblečení jako téma časopisů pro ženy. Oblečení jako masový produkt. Jako trend, předmět plýtvání? Neustálý oběh oblečení, second-handly.

Koncepty: IDENTITA, VZHLED, SPOTŘEBA, POMÍJIVOST

Proces: Výlet do velkoobchodu se zbožím z druhé ruky (second-handu - oblečení se v těchto velkoobchodech kupuje na kila, s malou dotací by se to snad dalo zvládnout, každý by si asi mohl vybrat jen pár kusů). V hromadě starého oblečení mají děti za úkol si vybírat takové oblečení, které se jim líbí. Až po návratu se dozvědí, že z něj mají vytvořit objekt. Může to být postava, ale nemusí, děti mají využívat výrazovosti materiálu. Pomocí vrstvení, svazování, smotávání, skládání atd. jednotlivých kusů oblečení vytvoříme objekt. Vrstvení odkazuje k množení nepotřebného oblečení, zároveň zpředměťuje oblečení jako součást naší osobnosti.

Výtvarná kultura: *Arte povera*. Toto hnutí používalo ve svých dílech tzv. chudé materiály. Chtěli poukázat na proměnu společnosti, kterou žene akumulace materiálního bohatství. Např. Michelangelo Pistoletto – *Venuše z hadrů* (Obr. Příloha 3, obr. 05).

Jídlo (eat-art)

Téma: „Akt spotřeby může být zároveň výrobou... Při výživě, jedné z forem spotřeby, vyrábí člověk své tělo... Takže produkt se stává skutečným výrobkem až v aktu spotřeby.“¹⁴⁴

Koncepty: POTRAVA, SPOTŘEBA - VÝROBA, UŽITEK, NEDOSTATEK - PŘEBYTEK

Proces: Jaké jídlo máme rádi? Vybereme si jedno z jídel, které nám chutná a pokusíme se vyrobit jeho repliku. K dispozici jsou různé materiály: látky, vata, kameny, papír (kašírka), barvy, dřevo (piliny), molitan atd. Děti by měly citlivě vybírat vhodné materiály, které by mohly vhodně nahradit skutečnou potravinu (pak uspořádat piknik, viz „akce“). Vytváříme dílo, jehož konzumenty budou jeho diváci.

Výtvarná kultura: Daniel Spoerri, (zbytky jídel) např. *Robertův stůl*. (Obr. Příloha 3, obr. 06) Daniel Spoerri je ve svých dílech fascinován aktem konzumace a ve svých „*Obrazech pastích*“ vystavuje věci, které po tomto aktu zbývají.

Nakupování (pop-art)

Téma: Nakupování jako předmět uměleckého zájmu. Na co se při nákupu ohlížíme (cena, kvalita výrobku, složení, bio výrobky, vzhled atd.). Jak moc klademe důraz na vzhled výrobku? Ukázat předmět z hlediska popudu ke koupi. „Nakupuji, tedy jsem.“¹⁴⁵

Koncepty: PRODUKT, SPOTŘEBA, VZHLED, PŘEBYTEK - NEDOSTATEK

Proces: Vytvořit přesnou kopii prodejního artefaktu ve velkém měřítku, vyzdvihnout prvky jeho atraktivity (kresba, malba, socha..., design výrobku). „Předmět každodenní spotřeby získá jakéhosi dvojníka, který je čistě virtuální a označuje jakýsi stav nepřístupnosti, nedostatek něčeho.“¹⁴⁶

Výtvarná kultura: Pop-art, *Cambellova polévka* Andy Warhola, J Koons. (Obr. Příloha 3, obr. 07, 08) Pop-artisté se ve svých dílech zabývají fungováním reklamy a mechanikou vizuální strategie.

¹⁴⁴ Bourriaud, N., *Postprodukce*, str. 13.

¹⁴⁵ Kruger, B. in Bourriaud, N., *Postprodukce*, str. 14.

¹⁴⁶ Koons, J. in Bourriaud, N., *Postprodukce*, str. 18.

Object-trouver

Téma: Odložené či vyhozené předměty, které nemají na první pohled žádný další osud, nepotřebné zbytky různých materiálů se stanou předmětem našeho zájmu.

Koncepty: HLEDÁNÍ, NALEZENÍ, ODPAD, ASOCIACE, SPOJENÍ

Proces: Děti si vyberou jeden nebo více předmětů a vytvoří z nich kompozici na prázdný papír, předměty budou poté na papír přilepeny (tvrdý karton) a následně budou děti obraz ještě domalovávat.

Výtvarná kultura: Kurt Schwitters, *Merz* (Obr. Příloha 3, obr. 09, 10). Schwitters ve svých dílech přetváří civilizační odpadky v umění.

Zahalené předměty (empaketaže)

Téma: Kouzlo enigmatického, tajemného, skrytého. Zahalený předmět bývá mnohdy tvarově neurčitý, amorfni, mnohdy připomíná něco, co není.

Proces: Děti se rozdělí na dvě skupiny (přibližně ve stejném počtu dětí) a (pokud to bude možné) budou tvořit ve dvou různých učebnách. Vybrané předměty budou obalovat různými balíci materiály (různé druhy papíru, látek atd.). Následně si skupiny vymění již zabalené předměty. Každé z dětí si vymyslí mytický příběh této věci, který pak bude vyprávět ostatním dětem, bez toho, aby věc samotnou jmenovalo.

Koncepty: TAJEMSTVÍ, SKRYTOST, ODHALENÍ, MÝTUS

Výtvarná kultura: Man Ray zabalil šicí stroj a prezentoval jej jako „*Záhadu Isidora Ducassa*“. (Obr. Příloha 3, obr. 11) Man Ray v tomto díle těží ze síly tajemství skrytého, které představuje silný motiv pro naši představivost a je bránou do podvědomí.

3.2.1.2. Tělo

Prožitek vlastního těla vede k uvědomování si sebe sama, tedy ke vztahování se k sobě, ke svému životu. Může tedy být vhodným prostředkem sebereflexe, neboť tělo je nám ze všech možných prostředků tím nejbližším materiálem a nástrojem.

Tělové aktivity využívají převážně základních fyziologických hodnot. Skrze tyto činnosti poznáváme a učíme se, poznáváme se v nich, jsou naší součástí. Výtvarné aspekty se spíše stávají součástí širšího souboru vjemů. Rozhodující je míra prožitku. Tělo je v tomto ohledu velmi tvárným a bohatým prostředkem.

Kousané a žvýkané plastiky

Téma: Naše tělo je zdrojem mnohočetného výtvarného výrazu. To, jak naše tělo funguje, jak se projevuje, bylo zájmem mnoha výtvarných umělců (body-artistů). Kousání a žvýkání je proces, který opakujeme každý den. Prvotně je to proces, který máme spojený s příjmem potravy, může však být také zajímavým výtvarným výrazem.

Koncepty: TĚLO, GESTO, SPOTŘEBA - VÝROBA, STIMULACE

Proces: Čokoláda? Máme ji rádi (nebo jiné sladkosti?) Jak často ji jíme, jaké v nás vzbuzuje pocity? Každé z dětí dostane čokoládovou kostku a má za úkol vytvořit pomocí kousanců a žvýkanců malou sošku nebo objekt, může něco představovat nebo může být pouze abstraktní (Může být provedeno i se žvýkačkou, více různých „mini-plastik“).

Výtvarná kultura: Hannah Wilke a její „Žvýkané plastiky“, Janine Antoni a její „Čokoládové kostky“ (Obr. Příloha 3, obr. 12., 13., 14., 15.) Obě umělkyně zde pracují s materiálem v souvislostech svého života. Janine Antoni kouše obrovskou kostku čokolády, aby sama na sobě vyzkoušela její účinky (čokoláda obsahuje fenyletylamin, což je látka, kterou tělo produkuje při zamilovanosti). Hannah Wilke zas pracuje se žvýkačkami, ze kterých vytváří vzkazy pro diváka.

Dech

Téma: „V libovolné pozici jenom dýchej (jenom si uvědom, že zaujímáš tuto polohu a dýcháš... Znásobuješ pocit života, při správném provádění umožňuje mezi jedním vdechem a výdechem prožít celou věčnost.“¹⁴⁷

¹⁴⁷ Kolektiv autorů, *Akce, slovo, pohyb, prostor*, str. 338.

Na úvod si povíme něco o dechu, jak je pro nás důležitý. Jak se mění rytmus dechu v každodenních aktivitách. Ráno po probuzení je klidný, pak se zrychlí v běžných denních činnostech, nejrychlejší je, když běháme nebo jsme nervózní (např.), večer, před spaním se opět vracíme ke klidnému dechu.

Proces: Simulace velmi pomalého dechu pomocí meditace. Kresba dechu. Pomocí uhlu zaznamenat sinusoidu našeho dechu, najít si svou vlastní linii (velmi pomalý dech – možná jim pustit „*Spícího*“, Warholovo video). Lineární zaznamenávání našeho dechu pomocí křivek, výkyvy (nahoru a dolů) se budou opakovat tak dlouho, dokud vystačí papír (překrývat je vzájemně, kreslit přes sebe). Dech se může postupně zase zrychlovat v průběhu práce.

Pak změna, budeme běhat. Rytmus dechu bude dynamičtější, ale postupně se bude zase zklidňovat. Zaznamenat změnu.

Výtvarná kultura: Marian Palla.

Vlasy

Téma: Vlasy jsou symbolem krásy, image. Mohou být vnímány také jako symbol síly (Samson a Dalila), ale i jako odpad (na okraji umyvadla se nám už tak krásné nezdají).

Proces: Využití umělých vlasů jako materiálu k tvorbě vlasových kreseb. Pomocí lepidla vytváříme vlasové kresby.

Koncepty: TĚLO, MATERIÁL, KRÁSA - ODPAD

Výtvarná kultura: Mona Hatoum - *Vzpomínka*, Alena Kupčíková – *Chlupatice* (Kresby (akty) z intimních chloupků), Hannah Wilke – *Tahy štětce* (Obr. Příloha 3, obr. 16, 17). Mona Hatoum pracuje s vlasy jako s tělesným odpadem, který je zde symbolem pomíjivosti a ženské práce (instalace *Vzpomínka* - tkané kuličky z vlasů rozmístěné po celé místnosti).

Živé sochy

Téma: Jaké jsou výrazové možnosti našeho těla? Dokážeme beze slov, jen pomocí svého těla, gest, vyjádřit určité pojmy, symboly?

Koncepty: TĚLO, DYNAMIKA-STATIKA, GESTO, VÝRAZ

Proces: Každé z dětí si vymyslí několik výrazů, které bude následně předvádět, ostatní mohou hádat, co je to za výraz, který je předváděn. Může to být buď strnulý postoj, nebo pohyb či stylizace pohybu. Následně by se to samé mohlo vytvářet ve dvojicích a nakonec

by to mohlo být sousoší. Důležitější je probouzení aktivity, než jednoznačná čitelnost výrazu. Jde o spontánní výraz sebe sama.

Výtvarná výchova: Gilbert & George (Obr. Příloha 3, obr. 18, 19), např. *Zpívající socha*. Gilbert a George učinili ze svého života umělecké dílo. Prezентují sami sebe jako živé sousoší, vytvářejí si identitu, která je formou pro jejich performance.

Kresba do stínu

Téma: „Stín vypovídá o přítomné věci, k níž bytostně patří a to vždy.“¹⁴⁸ Jak o nás stín vypovídá? Odkazuje prvotně k nám nebo je spíše indiferentní. Jak vytvořit specificky můj stín?

Koncepty: EXISTENCE, TĚLO, IDENTITA, PŘÍTOMNOST - ABSENCE

Proces: Nejprve si budeme hrát se stíny. Je nutno, aby bylo slunečno, nebo je třeba vytvořit umělé světlo. Každé dítě si vezme kus papíru a bude vytvářet stíny skrze průsvitný papír. Následně na tento papír někdo obkreslí jejich stín a ony pak do něj budou kreslit, mohou to být abstraktní věci nebo podoba.

Výtvarná kultura: Margita Titlová.

¹⁴⁸ Hogenová, A., *Jak je to s filosofií dnes?*, Dostupné na: fhs.uhk.cz/ufsv/HFD/Abstrakty/Hogenova.doc.

3.2.1.3. Akce

Když se scénáře stávají formami: „Lidská společnost je utvářena příběhy, jakýmsi nehmotnými, více či méně uznávanými skripty a ty se projevují v přístupu k životu, ve vztahu lidí vůči práci nebo zábavě, ale i v různých institucích a ideologiích. My žijeme uprostřed těchto příběhů.“¹⁴⁹ Tyto „scénáře“ dodržujeme v běžných každodenních činnostech, ale i při různých (společenských) událostech. Jsou to jakési dané formy našeho chování (např. heterosexuální manželská dvojice, televize jako dominantní způsob zábavy, turistika jako forma trávení volného času). Umělci ve svých „akcích“ (happeningy či performance) tyto formy zpochybňují a problematizují a tím narušují jejich danost, nezpochybnitelnost.

Aktuální procházka

Téma: Stereotypy jsou součástí našeho života. Každý den se ocitáme v nám známém prostředí, prostředí samozřejmém, nereflektovaném. Pokud se však někdy stane nějaká neočekávaná událost, je pro nás vytržením z tohoto každodenního stereotypu a otevírá nám nový pohled na svět kolem nás.

Koncepty: SVĚT, ČAS, PROSTOR, OKAMŽIK

Proces: Inscenovat procházku ve stylu Knížákových procházek po Novém světě. Předem se připraví instrukce, které dostane každý z žáků, každý jiné (bude vícero verzí). Na jednotlivých úsecích cesty pak budou žáci vykonávat různé stanovené úkoly. Po skončení se s žáky vrátíme na začátek a projdeme ten úsek znovu, tentokrát už bez jakýchkoli úkolů (žáci ani nemusí vědět, že tamtudy jdeme schválně). Žáci si budou moci připomenout své zážitky z cesty, případně se podívat na stopy, které tam po nich zbyly.

Výtvarná kultura: Milan Knížák (Obr. Příloha 3, obr. 20), Volf Vostell, Alan Kaprow. Tito autoři se pomocí svých akcí snaží otevřít divákům (účastníkům akce) oči tím, že je vystavují určitým extrémním situacím a nutí je tak podívat se na život z jiného úhlu.

¹⁴⁹ Bourriaud, N., *Postprodukce*, str. 39.

Okamžité chrámy

Téma: Modlitba. Co nám říká, neříká? Spojujeme ji s náboženstvím? Může být jiná než náboženská modlitba (kontemplace, zastavení, meditace)? Jak se modlitba projevuje v našem žitém životě? Musí být vždy spojena s nějakým rituálem nebo může být i soukromá modlitba? Přemýšlejte o tom, jaká by byla vaše osobní modlitba a na jakém místě byste ji chtěli vykonat. Mělo by to místo být nějak ohraničeno (aby nás nikdo nerušil), třeba jen pomyslně? Nebo by se mělo vázat k nějakému objektu (strom, kámen) či prostoru (půda, můj pokoj, koupelna atd.) či nějaké činnosti (plavání, běhání, pohled z okna)?

Koncepty: MODLITBA, CHRÁM, PROSTOR

Proces: Pokud by byla možnost vyjít s dětmi ven, nejlépe na zahradu a využít celý prostor školy i zahrady, hledaly by si děti místa pro své „okamžité“ modlitby a přizpůsobovaly by je pro chvíli modlitby (vysypaný čtverec písku, kruh z kamenů).

Výtvarná kultura: Milan Knížák. (Obr. Příloha 3, obr. 21) Knížák otevírá oblast žitého života jako otevřené pole pro kontemplaci a modlitbu.

Z očí do očí

Téma: „Oči jsou oknem do duše.“ Pohled z očí do očí je silným zážitkem. Lidé v dnešní době se vyhýbají přímému pohledu. V městech přeplněných lidmi nás to obtěžuje. Přesto pohled z očí do očí je jedním z nejintimnějších zážitků.

Koncepty: POHLED, DRUHÝ, VZTAH, ČAS

Proces: Děti se budou dívat vzájemně jeden druhému do očí po dobu pár vteřin (nejprve 10''). V řadě židlí postavených proti sobě se budou posunovat a každý s každým si pohlédnou do očí. Následně si vezmou každý čtvrtku, a zatímco se budou dívat do očí druhému, budou kreslit na čtvrtku položenou na svých kolenou, aniž by se na ni dívaly, takto opět projdou celou řadu, čas „očního kontaktu“ se prodlužuje (20''). Následně si každý vezme kus hlíny a opět budou vytvářet plastiky „z očí do očí“ (30'').

Svázání

Téma: Kdy se člověk cítí „svázaný“ a kdy „připoutaný“? Jaký je mezi těmito slovy rozdíl? Asi jako rozdíl mezi slovy patřit někomu a patřit k někomu. Co nás osvobozuje a co nás obohacuje?

Koncepty: SAMOTA, VZTAH, NAPĚTÍ, HARMONIE, SVOBODA, UVĚZNĚNÍ

Proces: Děti si nejprve každý zvlášť vezmou dlouhý kus provázku a omotají jím svoje tělo tak, jak je jim to příjemné, nebo nepříjemně příjemné, ale stále snesitelné. Mohou si omotat třeba jen ruku či hlavu nebo si svázat nohy (to vše každý sám).

Následně budou to samé vytvářet i s ostatními, ve skupině. Vytvoří se skupina jako „živá (dynamická) socha“, která bude složena z lidí, celá omotaná provázkem. Všichni se mohou stále pohybovat, pokud jim to provázek dovolí.

Piknik

Téma: „... kde začíná umění, když jako divák stojíte tváří v tvář dílu, které spočívá pouze v konzumaci jídla, a když jako divák máte vykonávat běžné každodenní úkony?“¹⁵⁰

Koncepty: ZÁBAVA - STEREOTYP, SPOTŘEBA - VÝROBA, SPOLEČENSTVÍ

Proces: Uspořádání zahradní akce (grilování, či něco podobného). Jídlo bude nahrazeno simulakry (vytvořenými dřívě, viz „materiály“ – Jídlo). Výtvarná část bude spočívat v jejím záznamu a zpětné rekonstrukci. Smysl spočívá v postižení nepostižitelného, zpředmětnění pomíjivosti. Vše je v pohybu. Momenty vytržené ze svého fungování na to ještě silněji upozorňují.

Výtvarná kultura: Rirkrit Tiravanija (v galerii rekonstruoval piknik a diváky učinil spoluvůrci tohoto uměleckého díla). (Obr. Příloha 3, obr. 22) Tím, že Tiravanija umístil piknik do galerie, staví jej do jiných souvislostí. Je to obdoba ready-made, nejde však o objekt, ale o akci. Opět jde o jiný úhel pohledu, distanci k jinak běžné situaci.

¹⁵⁰ Bourriaud, N., *Postprodukce*, str. 41.

3.2.2. NÁVAZNOST NA RVP

(RVP viz. příloha č. 5.)

- vazba na RVP v oblasti *Umění a kultura*, v oboru *Výtvarná výchova*

3.2.2.1. Učivo

Vzhledem k zaměření na akční tvorbu, je důraz kladen na prožitek a reflexi spíše než na technologické dovednosti. V souvislostech učiva je to tedy v největší míře oblast „*Uplatňování subjektivity*“ (prostředky, typy a přístupy k vyjádření). V práci s materiálem (a také vlastním tělem) se však také uplatňuje oblast „*Rozvíjení smyslové citlivosti*“ (rozvíjení znalosti prvků, uspořádání kompozice a především reflexe zraku a ostatních smyslů).

Oblast „*Ověřování komunikačních účinků*“ se pak projevuje v reflektivních dialogích a také v samotných „*akcích*“.

3.2.2.2. Očekávané výstupy

Zaměření na akční tvorbu formuje i očekávané výstupy směrem k prožitku a poznání, materiálová tvorba vnáší prvek zacházení s výrazovými prvky.

Jsou to především:

- Bod č. 2: *užívá a kombinuje prvky vizuálně obrazného vyjádření ve vztahu k celku: v plošném vyjádření linie a barevné plochy; v objemovém vyjádření modelování a sochařské tvorby; v prostorovém vyjádření uspořádání prvků ve vztahu k vlastnímu tělu i jako nezávislý model*
- Bod č. 3: *při tvorbě vizuálně obrazných vyjádření se vědomě zaměřuje na projevení vlastních životních zkušeností i na tvorbu vyjádření, která mají komunikační účinky pro jeho nejbližší sociální vztahy*
- Bod č. 4: *nalézá vhodné prostředky pro vizuálně obrazná vyjádření vzniklá na základě vztahu zrakového vnímání k vnímání dalšími smysly; uplatňuje je v plošné, objemové i prostorové tvorbě*
- Bod č. 5: *osobitost svého vnímání uplatňuje v přístupu k realitě, k tvorbě*

a interpretaci vizuálně obrazného vyjádření; pro vyjádření nových i neobvyklých pocitů a prožitků svobodně volí a kombinuje prostředky (včetně prostředků a postupů současného výtvarného umění)

3.2.3. REALIZOVANÉ HODINY

- hodiny se uskutečnily v ZUŠ Na Popelce, s laskavým svolením paní učitelky Ak. mal. Hany Brožové.

3.2.3.1. Kousané a žvýkané plastiky

3.2.3.1.1. Struktura přípravy na hodinu

Tematický okruh: tělové aktivity, materiálová tvorba

Téma: Kousané a žvýkané plastiky

Ročník: 6., 7. roč.

Časová dotace: 3. vyuč. hodiny (2 hod. 15 min.)

Průřezová témata: Osobnostní a sociální výchova

Cíle vyučovací hodiny:

vědomosti: souvislosti výtvarné kultury

dovednosti: materiálová tvorba, schopnost práce s materiálem a využití jeho výrazových možností

postoje: uvědomění si vlastního těla jako výrazového prostředku

očekávané výstupy: mini plastiky tvarované pouze pomocí kousání a žvýkání

klíčové kompetence: kompetence k řešení problémů, kompetence sociální a personální, kompetence pracovní

Koncepty: TĚLO, GESTO, SPOTŘEBA - VÝROBA

Výtvarná kultura: Hannah Wilke a její „Žvýkané plastiky“, Janine Antoni a její „Čokoládové kostky“.

3.2.3.1.2. Scénář hodiny

Téma: Tělo je zdrojem mnohočetného výtvarného výrazu. To, jak naše tělo funguje, jak se projevuje, bylo zájmem mnoha výtvarných umělců (body-artistů).

Motivace: Kousání a žvýkání je proces, který opakujeme každý den. Prvotně je to proces, který máme spojený s příjmem potravy.

Každá potravina má pro nás nějaký význam. Čokoláda je pro nás pochutina určitého významu. Jaký k ní máme vztah? Je to pro nás sváteční pochutina nebo ji jíme každý den? Vychutnáváme ji (necháme si ji rozpustit v ústech) nebo ji rychle koušeme a polykáme? Jaké v nás vzbuzuje pocity? Máme bezprostředně po jejím sněžení nějaký intenzivní pocit? Nebo nic neobvyklého nepocítujeme. Může být konzumace čokolády ve velkém množství nebezpečná? Co je to sugar shock? (10 min.)

Proces: 1, První cvičení proběhne nejprve se žvýkačkou. Děti budou mít za úkol vyzkoušet, co se dá vytvořit jen pomocí kousání a žvýkání, jaký mají specifický výtvarný výraz? Pomocí opětovných pokusů vytvoří jakousi „mini plastiku“, kterou odloží, až s ní budou spokojeni. Plastik mohou vytvořit i více. (cca 15-20 min.)

2, Každé z dětí dostane čokoládovou kostku, z níž má za úkol vytvořit pomocí kousanců malou sošku nebo objekt, může něco představovat nebo může být pouze abstraktní. Přebytečnou čokoládu mohou polykat nebo také nemusí.

Nejprve si vytvoří skicu, která bude představovat ideální výsledek jejich práce. Následně se budou snažit tuto skicu naplnit. Důležitý je proces, při kterém si uvědomí možnosti i omezení tohoto výrazu (cca. 1. hod.).

3, Když je hotovo následuje reflexe procesu. Jak je to bavilo? Jak se s čokoládou pracuje jako s materiálem? Měly problém překonat vztah k čokoládě jako pochutině a vnímat ji spíše jako výtvarný materiál?

Nakonec jim ukážu příklady z výtvarné výchovy, kdy umělkyně pracovaly také pomocí kousání a žvýkání při tvorbě plastik. (cca. 30 min.)

(15 min. na úklid třídy)

3.2.3.1.3. Reálný průběh hodiny (Obr. Příloha 4, žvýkané plastiky, kousané plastiky, kousané a žvýkané mini-plastiky)

Skupina dětí byla ve věku od 7 (jedna dívenka) do 13 let (dvě dívky), většina jich byla kolem deseti let. Dětem jsem řekla, že téma dnešní hodiny je „kousané a žvýkané plastiky“ a nechala jsem je hádat, zda mají představu, co budeme dělat a s jakými materiály budeme pracovat.

Na začátku bylo znát, že děti vůbec nenapadlo spojovat výtvarné materiály s materiály běžného světa. Myslely, že budou kousat nějaký plast, plastelínu nebo nějakou jinou hmotu, ale žvýkačka je napadla, až když jsem jim napověděla jakou má ta hmota chuť.

Jedna dívka odmítla žvýkat, prý to nemá ráda (namísto toho si kreslila).

Bavili jsme se o tom, co pro ně žvýkání znamená, zda mají při něm nějaké pocity. Děti postupně přicházely na různé nápady, proč žvýkají.

Jedna dívka říkala, že žvýká při písemce, aby se zbavila nervozity. Nakonec jsem jim řekla pár věcí o žvýkání, např. že zvyšuje činnost mozku, neboť ho prokrvuje a okysličuje, proto je dobré na paměť, soustředění atd.

Pak začal samotný proces, řekla jsem jim, že si mají každé vzít kus žvýkačky a zkusit si, co se s ní dá dělat za pomoci žvýkání, tedy pomocí zubů, jazyka. Chtěla jsem po nich, aby si našly jeden otisk, který se jim zdá nezajímavější, a z toho pak vytvořily objekt, který bude výstupem tohoto úkolu (tady by možná bylo dobré nejdříve zkusit, co se dá udělat zuby, pak jazykem, pak i pomocí rukou atd.).

Toto zaměření na „konečný objekt“ se ukázalo jako nesprávné, neboť žvýkačka byla pro děti stále tvárným materiálem, takže vytvářely tu to, tu hned něco jiného a jedna konečná forma byla neudržitelná. Proto paní učitelku napadlo, že by si mohly na kus papíru psát všechny podoby jedné žvýkačky, co jim připomíná. Nápady byly různé:

„Poprvé, když jsem vytáhla žvýkačku, vypadala jako mrak, podruhé jako psí bobek, třetí jako přejetá kočka, počtvrté jako ořech, popáté jako mozek, po šesté jako hrách, po sedmé jako maska, po osmé jako krunýř...

(další děti) „... mrak, mozek, rohožka, placka, slunce, srdce, koule, krunýř, pusa, lidské srdce...“

„... mrak, kakaový bob, pecka, hrášek, květ růže, úl, hrb, polovina melounu, mozeček, přejetá žába, pusa, kokos, měsíc, lodička, medúza, dýmka, balón, kabelka, airbag, tanga, taška, ptáček...“

Asi po půl hodině žvýkání jsem tedy akci ukončila, řekla jsem dětem, aby se rozhodly pro jednu podobu, kterou bude mít jejich miniplastika ze žvýkačky a pak jsme konečnou podobu přilepili ke slovům, která byla předchozími podobami žvýkačky (tady by se to asi dalo také více rozpracovat, z konečné podoby by se mohlo vycházet pro tvorbu obrazu, který by zpředměťňoval asociaci jejího tvaru, děti by mohly zkusit vztáhnout tento tvar ke svému životu a přemýšlet, jestli třeba nemá základ v jejich podvědomí atd.).

Konečnými tvary byly např.: pýchavka, tuláková čapka, růže, piškvorcky, korunka, šnek, blob nebo trilobit.

Další akce následovala. Nyní šlo tedy o plastiku „vykousanou“, z čokoládových kostek, které jsem předtím vyrobila. Každá kostka obsahovala dvě čokolády, takže byla celkem velká a náročná na zpracování.

Zase jsme chvíli rozebírali čokoládu a její účinky na nás, pak jsem dětem rozdala kostky a řekla jim, aby si nejprve na základě kostky, kterou dostaly, vytvořily skicu, co z té kostky chtějí vykousat, většina dětí poslechla, jen asi dvě řekly, že neví, co jim z toho vyjde a že si to neumí představit. Nakreslily si celkem jednoduché tvary jako např. vejce, srdce, trojúhelník, u starších dětí pak byly tvary náročnější: strom, domeček (lidskou postavu nedělal nikdo, i když o tom pár dětí uvažovalo). (Tady by se asi dalo také více pracovat se skicou, co to má být, možná by to mohlo být něco náročnějšího, nejde o to, že by se to nepodařilo naplnit, ale o snahu dětí jí naplnit. Bylo to pro ně i tak dost náročné.)

Děti kousaly s velkým nasazením, většina z nich čokoládu polykala, až ke konci se některé z nich uchýlily k vyplivování. I když se většině z nich podařilo naplnit nákras své plastiky, byla to pro ně celkem náročná práce a ke konci už na nich bylo znát vyčerpání. Problémem byla také roztékavost čokolády, se kterou si menší děti neuměly poradit.

Na konci jsem úplně vynechala reflektivní dialog, což byla chyba. Přišlo mi, že děti byly jaksi „přehlceny“ zážitky, na to, aby se mohly ještě zkoncentrovat a přemýšlet nad tím, co prožívaly. Z té akční podoby hodiny jsem nějak nedokázala přejít do té reflexivní.

3.2.3.1.4. Koncepty

Pracovali jsme s koncepty: TĚLO, GESTO, SPOTŘEBA – VÝROBA

Ve významové složce si děti prostřednictvím experimentů a různých zážitků se žvýkáním a kousáním (tělovými aktivitami) měly možnost uvědomit své **tělo** jako zdroj a nástroj výtvarného výrazu.

Dále měly možnost si uvědomit **gestický výraz** našeho těla jakožto nástroje našeho vyjadřování (ne úplně naplněno).

Prostřednictvím práce s materiálem si děti měly možnost uvědomit, že běžné materiály, které slouží k jiným účelům, mohou být i materiálem výtvarného díla. Že materiály, které původně sloužily ke **spotřebě**, mohou být i materiálem **výroby** výtvarného objektu.

V konstruktivní složce šlo především o práci s materiálem. Zde se trochu projevila

neznalost materiálu (ve výtvarném zpracování) a do jisté míry i náročnost práce (pro menší děti). O to větší však byla kreativita a radost z práce.

Právě prožitková složka asi převažovala, neboť žáci si uvědomovali ozvláštnění hodiny, které vycházelo především z práce s nezvyklými materiály, které jsou jim však do určité míry blízké. Práce pro ně byla spíše zábavou, neboť se odvíjela z experimentování, které nemělo nějaký fixní cíl, ale bylo naprosto volné, mohli dát zcela průchod své fantazii a tvořivosti.

Vzhledem k samostatné práci zde empatická složka fungovala spíše nepřímo, prostřednictvím pohledu na ostatní, v němž si děti mohly uvědomit specifičnost a dimenze vlastní tvorby.

3.2.3.1.5. Návaznost na RVP

Učivo

Rozvíjení smyslové citlivosti

- reflexe a vztahy zrakového vnímání k vnímání ostatními smysly – vizuálně obrazná vyjádření podnětů hmatových, sluchových, pohybových, čichových, chuťových a vyjádření vizuálních podnětů prostředky vnímatelnými ostatními smysly

Uplatňování subjektivity

- prostředky pro vyjádření emocí, pocitů, nálad, fantazie, představ a osobních zkušeností – manipulace s objekty, pohyb těla a jeho umístění v prostoru, akční tvar malby a kresby
- přístupy k vizuálně obrazným vyjádřením – hledisko jejich vnímání (vizuální, haptické, statické, dynamické), hledisko jejich motivace (fantazijní, založené na smyslovém vnímání)

3.2.3.2. Živé sochy

3.2.3.2.1. Struktura přípravy na hodinu

Tematický okruh: tělové aktivity

Téma: živé sochy

Ročník: 6., 7. roč.

Časová dotace: 3. vyuč. hodiny (2 hod. 15 min.)

Průřezová témata: Osobnostní a sociální výchova

Cíle vyučovací hodiny:

vědomosti: souvislosti výtvarné kultury

dovednosti: schopnost práce s výrazovostí vlastního těla

postoje: uvědomění vlastního těla jako výrazového prostředku

očekávané výstupy: ztvárnění vybraných pojmů pomocí vlastního těla, živé sochy, jak samostatně, tak ve dvojicích a ve skupině

klíčové kompetence: kompetence k řešení problémů, kompetence komunikativní, kompetence sociální a personální, kompetence pracovní

Koncepty: TĚLO, DYNAMIKA - STATIKA, GESTO, VÝRAZ

Výtvarná kultura: Gilbert & George

3.2.3.2.2. Scénář hodiny

Téma: Jaké jsou výrazové možnosti našeho těla? Dokážeme beze slov, jen pomocí svého těla a gest, vyjádřit určité pojmy, symboly? Důležitější je probouzení aktivity, než jednoznačná čitelnost výrazu. Jde o spontánní výraz sebe sama.

Motivace: Zkoušeli jste někdy pantomimu? Myslíte, že se dá vyjadřovat beze slov? Znáte hru s názvem Šaráda (Aktivity, Kufr atd.)? (10 min.)

Proces: Každé z dětí si vymyslí jedno slovo (výraz), který budou následně předvádět i ostatní děti. Svá slova napíší na papírek a dají mi je. (10 min.)

Vždy přečtu vybrané slovo, děti budou mít pár sekund na rozmyšlení a pak předvedou danou pozici a budou ji muset udržet po nějakou dobu (10 vteřin).

Může to být buď strnulý postoj, nebo pohyb či stylizace pohybu. (20-30 min.)

Následně se děti rozdělí do dvojic, každá z dvojic napíše společně nějaký výraz, který by se dal předvádět ve dvou. Dvojice se bude moci dohodnout, jak budou daný výraz předvádět, ostatní pak budou hádat, co to je. (20 -30 min.)

Následně si děti vymyslí (všichni dohromady) jeden výraz (mě ho neřeknou) a budou přemýšlet jak jej dohromady ztvárnit jako „živé sousoší“. Já a paní učitelka pak budeme hádat, co to je. (15 min.)

Na konec reflexe hodiny. Bylo pro ně těžké vyjádřit se jen pomocí těla, beze slov? Co bylo nejtěžší a proč? Ve dvojici jsme se s druhým dokázali dohodnout, nebo bylo těžké skloubit naše představy? A co ve skupině? (15 min.)

3.2.3.2.3. Reálný průběh hodiny (Obr. Příloha 4, živé sochy)

Děti byli ve věku 9 – 10 let. Na začátku hodiny jsme si chvíli povídali o tom, co to jsou živé sochy, jaké s nimi mají děti zkušenosti.

Pak si děti rozdaly papíry a měly napsat jedno slovo, které je napadne. Výběr slov se stal prvním problémem. Mým záměrem bylo, aby si každý vymyslel jedno slovo, ke kterému má nějaký vztah, které pro něj bude třeba něco znamenat. Děti se však okamžitě začaly ptát, zda to má být podstatné jméno nebo sloveso, přídavné jméno nebo zájmeno (nebo dokonce citoslovce) nebo jméno (nějaké osoby). Takže jsem musela vymezit, že má jít jen o podstatná jména nebo slovesa.

Netušila jsem, jaký bude výběr jejich slov, má představa byla samozřejmě spíše abstraktní a, jak jsem zjistila, jejich zas velmi konkrétní. Slova, která jsem našla na papírcích, které mi odevzdaly: telefonovat, blesk, král, vařit, běžet, počítat, sprejovat, troubit. Jediné, které bylo trochu zajímavější, bylo slovo žít (narození). Slova podle mého názoru odpovídala většinou jejich zálibám (telefonovat, vařit /jídlo/, běžet, počítat, sprejovat...) Děti tedy začaly předvádět, všechny najednou, vždy jedno slovo tak, jak jsem je četla. Jelikož tato slova byla celkem jednoduchá, děti je také jednoduše předvedly a nedošlo tam podle mě k takovému zamyšlení se nad pojmy a nad schopností je ztvárnit pomocí těla. Děti také dost často opakovaly to, co dělal jejich soused.

Pro příště bych asi volila slova abstraktnějšího rázu, buď bych děti k vymyšlení pojmů nějak navedla, nebo bych slova vymyslela sama.

Na základě minulé odučené hodiny, ve které jsem podle mého názoru nekladla dostatečný důraz na reflexi, jsem si k původní koncepci této hodiny dotvořila dotazníky, které měly reflektovat předchozí aktivitu.

První dotazník, který následoval po této akci (každý sám/a všichni dohromady/ předvádí pojem) se skládal z těchto otázek:

Jak mě to bavilo?

Co se mi nelíbilo?

Co bylo nejtěžší?

Proč jsem si vybral zrovna toto (svoje) slovo?

Co mě napadá, když se řekne... (vaše slovo)?

Bavilo mě moje slovo více než jiná slova?

Jaké slovo mě bavilo nejvíc?

Proč?

Díval jsem se, co dělají ostatní nebo jsem se víc soustředil na sebe?

Bylo těžké vydržet v pozici po dobu 10 sekund? (Bylo to dlouhé...?)

Z přečtených odpovědí jsem se moc nedozvěděla. Děti přeci jen odpovídaly celkem stereotypně, možná i otázky pro ně nebyly tak podnětné, aby se z nich něco o sobě dozvěděly.

Spíše bych brala tuto první aktivitu jako předehru, jako rozcvičku.

Druhá část již byla o něco zajímavější. Děti se měly rozdělit do dvojic a vymyslet si v této dvojici jedno slovo, které budou předvádět. I přes toto zadání si děti vymýšlely spíše slova dvě, která navozovala vztah mezi dvěma osobami.

Děti se rozdělily podle svých preferencí, jak kdo s kým kamarádí. Dva chlapci, kteří na sebe „zbyli“ byl notorický „zlobič“ Kryštof a nejmladší chlapec ve třídě Honzík. Právě u nich pak vznikl menší problém v komunikaci (i když ne jediný).

První dvojice, která předváděla, si vymyslela slovo „šachy“. Všichni je však záhy uhodli, jelikož si k tomu chlapci nakreslili na papír šachovnici, což byl zřejmě nápad jednoho z nich, zatímco druhý si myslel, že to není dobrý nápad. Bylo u něj pak znát zklamání z nenaplněné představy. Další slova byla např. „kadeřník“ a „učitelka“. Zajímavý byla také „orloj“ na konci, při němž chlapec a dívka s mechanickými pohyby chodili sem a tam

a zavírali a otevírali dveře. Dvojice Honzík - Kryštof se dostala na řadu jako předposlední. Kryštof však začal vykřikovat, že oni vlastně ani nevědí, co budou dělat a malý Honzík se k tomu nevyjadřoval. Zjistilo se, že původně měli na papírku (který jsme potom našli zmačkaný a pohozený na stole) slova policajt - gangster. Kryštof však začal vykřikovat, že Honzík údajně řekl, že to dělat nebude. Když jsem se zeptala Honzíka, zda je to pravda, řekl, že to klidně udělá. Pravdu jsme se tedy nedozvěděli a z obou stran bylo znát, že se chlupci trochu „zablokovali“. Honzík, který měl ve třídě staršího bratra Matěje, si to však nakonec vynahradil. Matěj mu vymyslel slovo a následně ho spolu zahráli. Bylo to však trochu úsměvné, jelikož se nakonec ukázalo, že Honzík ani nevěděl, jaké to slovo je. Jen mu bylo řečeno, co bude dělat a on to udělal bez toho, aby věděl, co předvádí. Po této reflexi následovala zase „dotazníková reflexe“. Tentokrát měly děti odpovídat na otázky společně, a vždy se shodnout na odpovědi.

Otázky:

Jak nás to bavilo?

Co se nám nelíbilo?

Co bylo nejtěžší?

Bylo těžké se s druhým (druhou) dohodnout?

Proč jsme vybrali zrovna tohle slovo?

Co se nám vybaví, když se řekne... (vaše slovo)?

Chtěla jsem se dostat na kloub problémům, které vznikly. Domluvili jsme se s Kryštofem a Matějem, že každý z nich napíše s Honzíkem dotazník. Kryštof se to však rozhodl už celé bojkotovat. Nad otázkami se nezamýšlel a jeho neúplně odpovědi byly povrchní (nic, proto, velmi atd.)

Matěj do dotazníku napsal, že se mu nelíbil Kryštofův přístup. Na otázku, proč si vybraly právě toto slovo, děti odpovídaly:

- kadeřník: „protože ho nesnášíme...“

- šachy: „protože je hraje na počítači...“

A dále, že je napadlo jako první. Nejtěžší prý bylo slova vymyslet nebo být zticha. Na otázku, zda bylo těžké se s druhým dohodnout, překvapivě všichni odpověděli „ne“, nebo „ani ne“. (tady jsem to možná měla víc rozvést, projít si dotazníky hned po odevzdání a zkusit proniknout hlouběji do jejich zážitků)

Při posledním úkolu jsem se trochu obávala, co to udělá, když nechám děti o samotě a odejdu z místnosti. Ze třídy byly slyšet vzrušené výkřiky a Kryštof s jedním chlapcem se dokonce skoro poprali. Kryštof byl nakonec paní učitelkou vyloučen ze třídy. Tedy jen z procesu rozhodování o slově. Přidal se pak k nacvičování a konečné realizaci. Nešlo však snad ani o rozepru kvůli výměně názorů, ale provokace ze strany Kryštofa, která je prý pro něj, podle slov paní učitelky, typická.

Děti si vybraly slovo „oslava“ a předvedly ji jako „narozeninovou oslavu“. Všichni dávali oslavenci dárky a přítomen byl i tatínek a maminka, všichni se veselili a výskali.

Při reflexi jsem se už jen slovně ptala, jak se jim pracovalo. Zdálo se, že až na Kryštofa nenastal žádný problém. Vymyslely si tři slova a pak se hlasovalo o vítězi, kterým se stalo slovo „oslava“. Následně si už jen „rozdělily role“, dle jejich slov.

Na konci mi řekly (samy od sebe), že je to bavilo. Dokonce si přály ve zbylé čtvrt hodině raději vymyslet ještě jednu úlohu na místo, aby si kreslily.

3.2.3.2.4. Koncepty

Pracovali jsme s koncepty: TĚLO, DYNAMIKA – STATIKA, GESTO, VÝRAZ

Ve významové složce si děti prostřednictvím pohybových her měly možnost uvědomit své **tělo** a jeho výrazovost v pohybových hrách a vyjadřování.

„Živé sochy“ odkazují k určité **staticčnosti**. Tím, že jsem po nich chtěla, aby svou pozici držely po 10 vteřin, jsem chtěla docílit uvědomění rozdílu mezi **statickým** a **dynamickým**, mezi strnulým a pohybujícím se (úplně se to však nepodařilo, protože měly problém pozici udržet). **Gesta** byla výraznou složkou pohybové hry. V nich si žáci mohli uvědomit sílu **výrazu**. Žáci si uvědomili, že každý pojem, každé slovo je specifické a vyžaduje specifickou formu **výrazu**.

V konstruktivní složce se projevila nezkušenost dětí s pohybovým vyjadřováním. Když nebyl pojem z jejich výrazu zřetelný, neměly již alternativu.

Opět se jako nejsilnější projevila prožitková složka, v radosti a nadšení ze hry.

Empatická složka zde byla také více akcentována vzhledem k práci ve dvojicích a ve skupině. Druhý (druzí) a jeho (jejich) projevy žákovi poskytly zpětnou vazbu k jeho projevům.

3.2.3.2.5. Návaznost na RVP

Uplatňování subjektivity

- prostředky pro vyjádření emocí, pocitů, nálad, fantazie, představ a osobních zkušeností –manipulace s objekty, pohyb těla a jeho umístění v prostoru, akční tvar malby a kresby

Ověřování komunikačních účinků

- osobní postoj v komunikaci – jeho utváření a zdůvodňování; odlišné interpretace vizuálně obrazných vyjádření (samostatně vytvořených a přejatých) v rámci skupin, v nichž se dítě pohybuje; jejich porovnávání s vlastní interpretací
- komunikační obsah vizuálně obrazných vyjádření – v komunikaci se spolužáky, rodinnými příslušníky a v rámci skupin, v nichž se žák pohybuje (ve škole i mimo školu); vysvětlování výsledků tvorby podle svých schopností a zaměření
- proměny komunikačního obsahu – záměry tvorby a proměny obsahu vlastních vizuálně obrazných vyjádření i děl výtvarného umění

POUŽITÁ LITERATURA:

Filosofie:

Auerbach, E., *Mimesis - zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, Praha: MF, 1998. ISBN 80-204-0738-3.

Benyovský, L., *Filosofická propedeutika I. díl*, Praha: Sofis, 1999. ISBN 80-902439-8-3.

Boorstin, D. J., *Člověk hledající*, Prostor, 1999. ISBN 80-7260-018-4.

Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*, 1. vyd., Praha: Svoboda, 1995. ISBN 80-205-0477-X.

Eliade, M., *Mýtus o věčném návratu: Archetypy a opakování*, 1.vyd., Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1993. ISBN 80-7298-037-8.

Fink, E., *Oáza štěstí, Zahrada Epikurova*, Praha: MF, 1992. ISBN 80-204-0224-1

Floss, P., *Proměny vědění* (J.Kudrna: Průvodce dějinami evropského myšlení), 1.vyd., Praha: MF, 1987. ISBN: 23-015-87.

Gadamer, H.-G., *Problém dějinného vědomí*, Praha: FU AVČR, 1994. ISBN 80-7007-062-5.

Heiddeger, M., *Zrození uměleckého díla*. Scéna, 1990, roč. 15.,

Heiddeger, M., *O pravdě a bytí*, 1.vyd., Praha: Mladá fronta, 1993. ISBN 80-204-0416-3.

Hogenová, A., *Pohyb ve výchově, umění a sportu*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2005. ISBN 80-7290-242-3.

Plátón, *Faidon*, in Borecký, B., *Dialog a satira*, Praha: Odeon, 1977. ISBN 01-071-77.

Merlau-Ponty, M., *Okno a duch a jiné eseje*, Obelisk 1971.

Nietzsche, F.: *Zrození tragédie z ducha hudby*, Praha: Gryf, 1993. ISBN 0000.

Novotný, J., *Člověk mezi rozprostraněností a krajinou : studie k rozmanitosti chápání prostoru*, Vyd. 1, Praha: Togga, 2008. ISBN 978-80-87258-04-0.

Patočka, J. *Tělo, společenství, jazyk, svět*, Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku (Oikoymenh), 1995. ISBN 80-85241-90-0.

Patočka, *Umění a čas I. (Smysl mýtu o paktu s ďáblem - Úvaha o variantách pověsti o Faustovi)*, OIKOYMENH, 2004. ISBN 80-7298-113-7.

Patočka, J., *Filosofie výchovy*; K vyd. přípr. a předml. opatř. Radim Palouš. - Praha: Univerzita Karlova v Praze, 1997. ISBN 0000.

Petříček, M. *Úvod do současné filosofie*, 4, upr. Vyd., Praha, 2001. ISBN 0000

Vernant, J.-P.: *Počátky řeckého myšlení*, Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1993. ISBN 80-85241-45-5.

Vopěnka, P., *Rozpravy s geometrií: Otevření neeukleidovských geometrických světů: Trýznivé tajemství*, 1. vyd. - Praha: Vesmír, 1995. ISBN 80-7038-031-4.

Zamarovský V., *Bohové a hrdinové řeckých bájí*, 4., upr. vyd., Praha: Brána; Knižní klub, 1996. ISBN 80-85946-29-7, 80-7176-380-2.

Zuska, V., *Mimésis - fikce - distance: k estetice XX. století*, Vyd. 2., Praha: Triton, 2002. ISBN 80-7254-285-0.

Dějiny umění:

Bruthansová, T.: *Bezpohlavní umění*, Ateliér, roč. 96, číslo 3.

Bourriaud, N., *Posprodukce*, Vyd. 1, Praha: Tranzit, 2004. ISBN 80-903452-0-4.

Dempsey, A., *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*, 1. vyd., Praha: Slovart, 2002. ISBN 80-7209-402-5.

Godfrey, T., *Conceptual art*, London: Phaidon Press, 1998, ISBN: 0714833886.

Goldberg, R., *Performance, the live art form the 60's*, 2003. ISBN 0-500-01875-8.

Grosenick, U., *Ženy v umění 20. a 21. století*, Slovart, ISBN: 80-7209-626-5.

Kolektiv autorů, *Akce, slovo, pohyb, prostor* (katalog z výstavy, Městská knihovna 2000), Ústav dějin umění, 2000, ISBN: 80-7010-074-5.

Morganová, P.: *Akční umění*, Olomouc: Votobia, 1999. ISBN 80-7198-351-9.

Rezek, P., *Tělo, věc a skutečnost*, Jazzpetit, 1982.

Ruhrnberg, Schneckeburger, Frickeová, Honnef: *Umění 20. století*, Bonn: Taschen, 2004. ISBN 80-7209-521-8.

War, T., Jones, A., *The artist's body*, London: Phaidon Press, 2000. ISBN: 0714835021

Zavadil, K.: *Ženy v umění*, Art & Antiques, listopad, 1996.

Zhoř, I., *Proměny soudobého výtvarného umění*, 1. vyd., Státní pedagogické nakladatelství v Praze, 1992. ISBN 80-04-25555-8.

Didaktická část:

Patočka, J., *Filosofie výchovy*; K vyd. přípr. a předml. opatř. Radim Palouš. - Praha: Univerzita Karlova v Praze, 1997. ISBN 0000.

Slavík, J., *Umění zážitku, zážitek umění: teorie a praxe artefietiky*; 1. díl, Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 2001. ISBN 80-7290-066-8.

Slavík, J., *Umění zážitku, zážitek umění: teorie a praxe artefietiky*; 2. díl, Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 2004. ISBN 80-7290-130-3.

Zhoř, I., *Akční tvorba*, Vyd. 1. Olomouc: Univerzita Palackého, 1991. ISBN 80-7067-074-6.

Obrazová příloha 1

(1.5. Dějiny umění)



00_futurism_manifesto.jpg



01_dada_cabaretvoltaire.jpg



02_duchamp.jpg



03_cage.jpg

Obraz 00 F. M. Marinetti, *Manifest futurismu*, 1909.

Obraz 01 Hugo Ball v Kabaretu Voltaire, 1916 (oblečen do masky „Č. 13“).

Obraz 02 Marcel Duchamp, *Sušák na lahve*, 1914.

Obraz 03 John Cage, *Music Walk*, vystupují: John Cage, David Tudor, Yoko Ono, a Mayuzumi Toshiro, Sogetu Art Center, Tokyo 1962.



04_kaprow.jpeg



05_vostel.jpg



06_fluxus.jpg



07_pollock.jpg

Obraz 04 Allan Kaprow. *Dvorek*. Pohled na pneumatiky ve dvorku Galerie Marthy Jackson, New York 1961.

Obraz 05 Wolf Vostell, *Letiště namísto koncertní haly*, Fluxus happening v Ulmu.

Obraz 06 *Fluxus festival* (obvázání hudebníci), uspořádala Yoko Ono v Carnegie Recital Hall, 1965.

Obraz 07 Jackson Pollock ve svém ateliéru, 1950, Courtesy Hans Namuth Studio.



08_shootpaninting.jpg



09_zenforhead.jpg



10_ulrich.jpg



11_ondisplay.jpg

Obraz 08 Niki de Saint Phalle, *Bez názvu*, 1964,

Obraz 09 Nam June Paik, *Zen for Head*, 1962

Obraz 10 Tim Ulrichs: *Sebevystavení*, 1961,(1991 remake).

Obraz 11 Skip Arnold, *On display*, 1995.



12_singingsculpture.jpg



13_klein.jpg



14_yoko.jpg



15_rythm.jpg

Obraz 12 Gilbert & George, *Zpívající socha*, 1973.

Obraz 13 Yves Klein, *Skok do prázdna*, 1960.

Obraz 14 Yoko Ono, *The cut piece*, 1965.

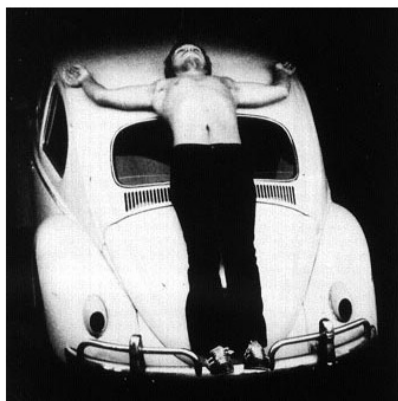
Obraz 15 Marina Abramovic. *Rhythm 0*. 1974.



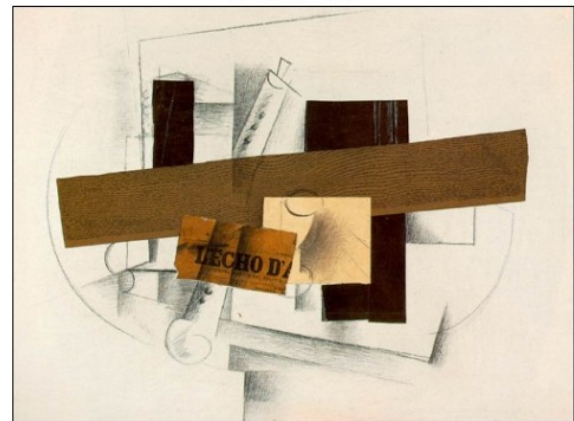
16_oppenheim.jpg



17_stelarc.jpg



18_burden.jpg



19_braque.jpg

Obraz 16 Carey Young parafrázuje akci *Parallel Stress* od Dennise Oppenheima, z roku 1970, 2007.

Obraz 17 Stelarc, *'Sitting/Swaying: Event for rock suspension'*, Maki Gallery, Tokyo, Japan 1980.

Obraz 18 Chris Burden, *Ukřižovaný*, 1974.

Obraz 19 George Braque, *Tenora*, 1913, Muzeum Moderního umění, New York.



20_schwitters.jpg



21_rauschenberg.jpg



22_armand.jpg



23_spoerri.jpg

Obraz 20 Kurt Schwitters, *Merz 163*, 1920, Guggenheimovo Muzeum, New York.

Obraz 21 Robert Rauschenberg, *Poutnik*, 1950, Hamburger Kunsthalle.

Obraz 22 Armand, *Stegosaurus Plierus*, 1978.

Obraz 23 Daniel Spoerri, *Sevilla-Serie Nr. 29*, 1991.



24_oldenburg .jpg



25_cesar .jpg



26_arman .jpg



27_armand .jpg

Obraz 24 .Claes Oldenburg, *Floor-cake*, 1962.

Obraz 25 César Baldaccini, *Naxos 594*, 1998.

Obraz 26 Armand, *Papier Poubelle*, 1964.

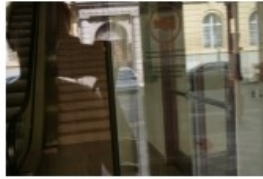
Obraz 27 Armand, *Fragments Selon les Quantes*, 1989

Obrazová příloha 2

(2. Praktická část)



IMGP0142.JPG



IMGP0146.JPG



IMGP0154.JPG



IMGP0202.JPG



IMGP0215.JPG



IMGP0222.JPG



IMGP0390.JPG



IMGP0404.JPG



IMGP0408.JPG



IMGP0449.JPG



IMGP0459.JPG



IMGP0472.JPG



IMGP0488.JPG



IMGP0510.JPG



IMGP0680.JPG



IMGP0701.JPG



IMGP0709.JPG



IMGP0728.JPG



IMGP1046.JPG



IMGP1081.JPG



IMGP1114.JPG



IMGP1169.JPG



IMGP1172.JPG



IMGP7877.JPG



IMGP7985.JPG



IMGP8303.JPG



IMGP8692.JPG



IMGP8826.JPG



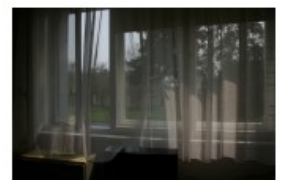
IMGP8962.JPG



IMGP9170.JPG



IMGP9178.JPG



IMGP9214.JPG



IMGP9307.JPG



IMGP9337.JPG



IMGP9365.JPG



IMGP9404.JPG



IMGP9450.JPG



IMGP9493.JPG



IMGP9498.JPG



IMGP9502.JPG



IMGP9538.JPG



IMGP9607.JPG



IMGP9644.JPG



IMGP9647.JPG



IMGP9649.JPG



IMGP9752.JPG



IMGP9785.JPG



IMGP9790.JPG

Obrazová příloha 3

(3.2.1. Výtvarné aktivity pro žáky)



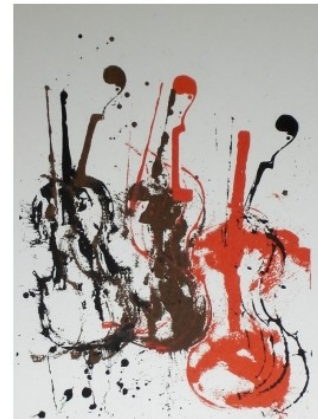
01 .jpg



02 .jpg



03 .jpg



04 .JPG

Obraz 1 Meret Oppenheim, *Moje guvernantka*, 1936, lodičky na vysokém podpatku s papírovými kornoutky na oválném podnosu, 14 x 21 x 33 cm, Modern Museet, SKM, Stockholm.

Obraz 2 Daniel Spoerri, *Obraz past*, nedatováno.

Obraz 3 Armand, *Bez názvu* (předměty v krabicích).

Obraz 4 Armand, *Bez názvu* (malby - rytmus a otisky).



05 . jpg



06 . jpg



07 . jpg



Jeff Koons - Blue Diamond - 2005, 7 Feet Wide - Christie's Images Ltd

08 . jpg

Obraz 5 Michelangelo Pistoletto, *Venuše z hadrů*, 1967-71

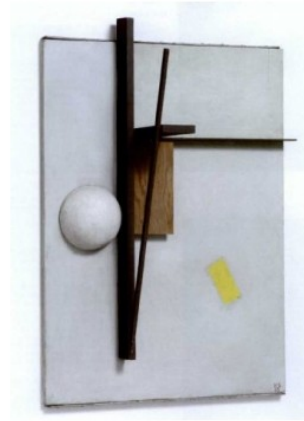
Obraz 6 Daniel Spoerri, *Obráz past: Restaurace City-Galerie*, 1965, 82x82cm, Sbíрка Helgy Hahn, Kolín nad Rýnem.

Obraz 7 Andy Warhol, *Konzerva Cambellovi polévky*, 1962, akryl na plátně, Dusseldorf.

Obraz 8 Jeff Koons, *Modrý diamant*, 2005.



09 .jpg



10 .jpg



11 .jpg



12 .jpg

Obraz 9 Kurt Schwitters, *Merz obraz se svíčkou*, 1920.

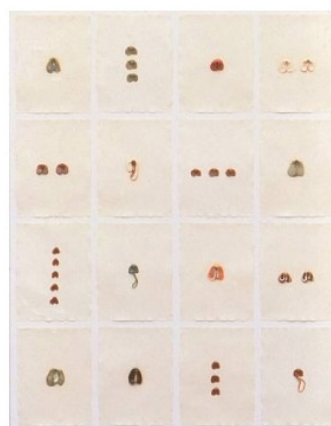
Obraz 10 Kurt Schwitters, *Bez názvu*, nedatováno.

Obraz 11 Man Ray, *Záhada Isidora Ducassa*, 1920.

Obraz 12 Janine Antoni, *Hryzáni*, 1992.



13 .jpg



14 .jpg



15 .jpg



16 .jpg

Obraz 13 Hannah Wilke, *S.O.S. Mastication Box*, 1975 (detail)

Obraz 14 Hannah Wilke, *S.O.S. Starification Object Series*, 1975.

Obraz 15 Hannah Wilke, detail *žvýkací gummy*, 1975.

Obraz 16 Hannah Wilke, *Tahy štětce*, 1992.



17.jpg



18.jpg



19.jpg



20.jpg

Obraz 17 Hannah Wilke, *Tahy štětce*, 1992.

Obraz 18 Gilbert & Georgie, *Zpívající socha*, 1973.

Obraz 19 Gilbert & Georgie, Benátské bienale, 2009.

Obraz 20 Milan Knížák, *Aktuální procházka po Novém světě*, 1964.



21 . jpg



22 . jpg

Obraz 21 Milan Knížák, *Okamžité chrámy*, 1970-71.

Obraz 22 Rirkrit Tiravanija: *Bez názvu*, 2002

Obrazová příloha 4

(3.2.3 Realizované hodiny)



IMG_1422.JPG



IMG_1439.JPG



IMG_1449.JPG



IMG_1487.JPG



IMG_1488.JPG



IMG_1489.JPG



IMG_1490.JPG



IMG_1493.JPG



IMG_1494.JPG



IMG_1495.JPG



IMG_1496.JPG



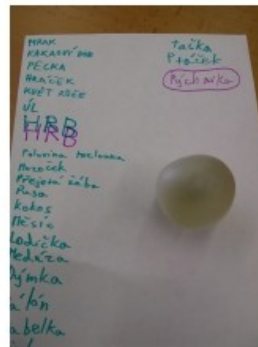
IMG_1500.JPG



IMG_1507.JPG



IMG_1508.JPG



IMG_1509.JPG



IMG_1510.JPG

Žvýkané plastiky



IMG_1530.JPG



IMG_1540.JPG



IMG_1548.JPG



IMG_1569.JPG



IMG_1571.JPG



IMG_1587.JPG



IMG_1589.JPG



IMG_1590.JPG



IMGP8406.JPG



IMGP8413.JPG



IMGP8418.JPG



IMGP8419.JPG



IMGP8424.JPG



IMGP8426.JPG



IMGP8443.JPG



IMGP8444.JPG

Kousané plastiky



IMGP8879.JPG



IMGP8881.JPG



IMGP8883.JPG



IMGP8885.JPG



IMGP8886.JPG



IMGP8889.JPG



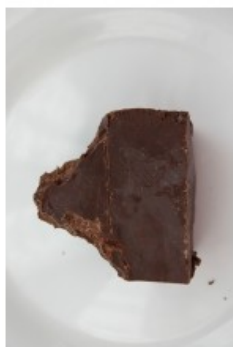
IMGP8891.JPG



IMGP8893.JPG



IMGP8895.JPG



IMGP8896.JPG



IMGP8897.JPG



IMGP8899.JPG



IMGP8901.JPG



IMGP8903.JPG



IMGP8904.JPG



IMGP8906.JPG

Kousané a žvýkané mini-plastiky



IMG_1622.JPG



IMG_1623.JPG



IMG_1624.JPG



IMG_1641.JPG



IMG_1647.JPG



IMG_1649.JPG



IMG_1685.JPG



IMG_1690.JPG



IMG_1691.JPG



IMG_1701.JPG



IMG_1704.JPG



IMG_1712.JPG



IMG_1713.JPG



IMG_1744.JPG



IMG_1766.JPG



IMG_1775.JPG

Živé sochy



IMGP8493.JPG



IMGP8494.JPG



IMGP8495.JPG



IMGP8496.JPG



IMGP8498.JPG



IMGP8503.JPG



IMGP8506.JPG



IMGP8511.JPG



IMGP8516.JPG



IMGP8521.JPG



IMGP8531.JPG



IMGP8539.JPG



IMGP8546.JPG



IMGP8550.JPG



IMGP8552.JPG



IMGP8558.JPG

Živé sochy



IMGP8564.JPG



IMGP8583.JPG



IMGP8585.JPG



IMGP8600.JPG



IMGP8601.JPG



IMGP8602.JPG



IMGP8606.JPG



IMGP8607.JPG



IMGP8608.JPG



IMGP8609.JPG



IMGP8611.JPG



IMGP8617.JPG



IMGP8623.JPG



IMGP8628.JPG



IMGP8638.JPG



IMGP8640.JPG

Živé sochy

Příloha 5

(RVP, oblast *Umění a kultura*, obor *Výtvarná výchova*)

5.7 UMĚNÍ A KULTURA

Charakteristika vzdělávací oblasti

Vzdělávací oblast **Umění a kultura** umožňuje žákům jiné než pouze racionální poznávání světa a odráží nezastupitelnou součást lidské existence – umění a kulturu. Kulturu, jako procesy i výsledky duchovní činnosti, umožňující chápat kontinuitu proměn historické zkušenosti, v níž dochází k socializaci jedince a jeho projekci do společenské existence, i jako neoddělitelnou součást každodenního života (kultura chování, oblékání, cestování, práce). Umění, jako proces specifického poznání a dorozumívání, v němž vznikají informace o vnějším a vnitřním světě a jeho vzájemné provázanosti, které nelze formulovat a sdělovat jinými než uměleckými prostředky.

Vzdělávání v této oblasti přináší umělecké osvojování světa, tj. osvojování s estetickým účinkem. V procesu uměleckého osvojování světa dochází k rozvíjení specifického citění, tvořivosti, vnímavosti jedince k uměleckému dílu a jeho prostřednictvím k sobě samému i k okolnímu světu. Součástí tohoto procesu je hledání a nalézání vazeb mezi druhy umění na základě společných témat, schopnosti vcítit se do kulturních potřeb ostatních lidí a jimi vytvořených hodnot a přistupovat k nim s vědomím osobní účasti. V tvořivých činnostech jsou rozvíjeny schopnosti nonverbálního vyjadřování prostřednictvím tónu a zvuku, linie, bodu, tvaru, barvy, gesta, mimiky atp.

V etapě základního vzdělávání je oblast Umění a kultura zastoupena vzdělávacími obory **Hudební výchova a Výtvarná výchova**. Vzdělávací oblast lze rozšířit o doplňující vzdělávací obor *Dramatická výchova*, který je možno na úrovni školního vzdělávacího programu realizovat formou samostatného vyučovacího předmětu, projektu, kurzu apod. (viz kapitola 5.10)

Na 1. stupni základního vzdělávání se žáci seznamují prostřednictvím činností s výrazovými prostředky a s jazykem hudebního a výtvarného umění, ale také umění dramatického a literárního. S nimi se učí tvořivě pracovat, užívat je jako prostředků pro sebevyjádření. Poznávají zákonitosti tvorby, seznamují se s vybranými uměleckými díly, učí se je vzhledem ke svým zkušenostem chápat a výpovědi sdělované uměleckým dílem rozpoznávat a interpretovat.

S přechodem na 2. stupeň základního vzdělávání se otevírá cesta širšímu nazírání na kulturu a umění. Připomínají se historické souvislosti a společenské kontexty ovlivňující umění a kulturu. Inspirací k činnostem se stávají také díla literární a dramatická (divadlo, film), tvorba multimediální i samotné znakové systémy. Nalézání vztahů mezi jednotlivými druhy umění a uplatňování různorodosti výrazových prostředků při hledání variant řešení společně zvolených témat umožňují projekty. Ty otevírají společný prostor pro získání dovedností a poznatků překračujících rámec jednotlivých oborů a přispívají tak k osobitějšímu a originálnějšímu sebevyjádření i hlubšímu porozumění uměleckému dílu.

Hudební výchova vede žáka prostřednictvím *vokálních, instrumentálních, hudebně pohybových a poslechových činností* k porozumění hudebnímu umění, k aktivnímu vnímání hudby a zpěvu a jejich využívání jako svébytného prostředku komunikace. V etapě základního vzdělávání se tyto hudební činnosti stávají v rovině produkce, recepce a reflexe *obsahovými doménami* hudební výchovy.

Hudební činnosti jako činnosti vzájemně se propojující, ovlivňující a doplňující rozvíjejí ve svém komplexu celkovou osobnost žáka, především však vedou k rozvoji jeho hudebnosti – jeho hudebních schopností, jež se následně projevují individuálními hudebními dovednostmi – sluchovými, rytmickými, pěveckými, intonačními, instrumentálními, hudebně pohybovými, hudebně tvořivými a poslechovými.

Prostřednictvím těchto činností žák může uplatnit svůj individuální hlasový potenciál při sólovém, skupinovém i sborovém zpěvu, své individuální instrumentální dovednosti při souborové hře a doprovodu zpěvního projevu, své pohybové dovednosti při tanci a pohybovém doprovodu hudby a v neposlední řadě je mu dána příležitost „interpretovat“ hudbu podle svého individuálního zájmu a zaměření.

Obsahem *Vokálních činností* je práce s hlasem, při níž dochází ke kultivaci pěveckého i mluvního projevu v souvislosti s uplatňováním a posilováním správných pěveckých návyků.

Obsahem *Instrumentálních činností* je hra na hudební nástroje a jejich využití při hudební reprodukci i produkci.

Obsahem *Hudebně pohybových činností* je ztvárňování hudby a reagování na ni pomocí pohybu, tance a gest.

Obsahem *Poslechových činností* je aktivní vnímání (percepce) znějící hudby, při níž žák poznává hudbu ve všech jejích žánrových, stylových i funkčních podobách, učí se hudbu analyzovat a interpretovat.

Výtvarná výchova pracuje s vizuálně obraznými znakovými systémy, které jsou nezastupitelným nástrojem poznávání a prožívání lidské existence. Tvořivý přístup k práci s nimi při tvorbě, vnímání a interpretaci vychází zejména z porovnávání dosavadní a aktuální zkušenosti žáka a umožňuje mu uplatňovat osobně jedinečné pocity a prožitky.

Výtvarná výchova přistupuje k vizuálně obraznému vyjádření (a to jak samostatně vytvořenému, tak přejatému) nikoliv jako k pouhému přenosu reality, ale jako k prostředku, který se podílí na způsobu jejího přijímání a zapojování do procesu komunikace.

V etapě základního vzdělávání je výtvarná výchova postavena na tvůrčích činnostech – tvorbě, vnímání a interpretaci. Tyto činnosti umožňují rozvíjet a uplatnit vlastní vnímání, citění, myšlení, prožívání, představivost, fantazii, intuici a invenci. K jejich realizaci nabízí výtvarná výchova vizuálně obrazné prostředky (dále jen prostředky) nejen tradiční a ověřené, ale i nově vznikající v současném výtvarném umění a v obrazových médiích. Tvůrčími činnostmi (rozvíjením smyslové citlivosti, uplatňováním subjektivity a ověřováním komunikačních účinků) založenými na experimentování je žák veden k odvaze a chuti uplatnit osobně jedinečné pocity a prožitky a zapojit se na své odpovídající úrovni do procesu tvorby a komunikace.

Obsahem Rozvíjení smyslové citlivosti jsou činnosti, které umožňují žákovi rozvíjet schopnost rozeznávat podíl jednotlivých smyslů na vnímání reality a uvědomovat si vliv této zkušenosti na výběr a uplatnění vhodných prostředků pro její vyjádření.

Obsahem Uplatňování subjektivity jsou činnosti, které vedou žáka k uvědomování si a uplatňování vlastních zkušeností při tvorbě, vnímání a interpretaci vizuálně obrazných vyjádření.

Obsahem Ověřování komunikačních účinků jsou činnosti, které umožňují žákovi utváření obsahu vizuálně obrazných vyjádření v procesu komunikace a hledání nových i neobvyklých možností pro uplatnění výsledků vlastní tvorby, děl výtvarného umění i děl dalších obrazových médií.

Cílové zaměření vzdělávací oblasti

Vzdělávání v dané vzdělávací oblasti směřuje k utváření a rozvíjení klíčových kompetencí tím, že vede žáka k:

- ⌚ pochopení umění jako specifického způsobu poznání a k užívání jazyka umění jako svěbytného prostředku komunikace
- ⌚ chápání umění a kultury v jejich vzájemné provázanosti jako neoddelitelné součásti lidské existence; k učení se prostřednictvím vlastní tvorby opírající se o subjektivně jedinečné vnímání, citění, prožívání a představy; k rozvíjení tvůrčího potenciálu, kultivování projevů a potřeb a k utváření hierarchie hodnot
- ⌚ spoluvytváření vstřícné a podnětné atmosféry pro tvorbu, pochopení a poznání uměleckých hodnot v širších sociálních a kulturních souvislostech, k tolerantnímu přístupu k různorodým kulturním hodnotám současnosti a minulosti i kulturním projevům a potřebám různorodých skupin, národů a národností
- ⌚ uvědomování si sebe samého jako svobodného jedince; k tvořivému přístupu ke světu, k možnosti aktivního překonávání životních stereotypů a k obohacování emocionálního života

☉ zaujímání osobní účasti v procesu tvorby a k chápání procesu tvorby jako způsobu nalézání a vyjadřování osobních prožitků i postojů k jevům a vztahům v mnohotvárném světě

5.7.2 VÝTVARNÁ VÝCHOVA

Vzdělávací obsah vzdělávacího oboru 1. stupeň

Očekávané výstupy – 1. období

žák

- ☉ *rozpoznává a pojmenovává prvky vizuálně obrazného vyjádření (linie, tvary, objemy, barvy, objekty); porovnává je a třídí na základě odlišností vycházejících z jeho zkušeností, vjemů, zážitků a představ*
- ☉ *v tvorbě projevuje své vlastní životní zkušenosti; uplatňuje při tom v plošném i prostorovém uspořádání linie, tvary, objemy, barvy, objekty a další prvky a jejich kombinace*
- ☉ *vyjadřuje rozdíly při vnímání události různými smysly a pro jejich vizuálně obrazné vyjádření volí vhodné prostředky*
- ☉ *interpretuje podle svých schopností různá vizuálně obrazná vyjádření; odlišné interpretace porovnává se svojí dosavadní zkušeností*

- ☉ *na základě vlastní zkušenosti nalézá a do komunikace zapojuje obsah vizuálně obrazných vyjádření, která samostatně vytvořil, vybral či upravil*

Očekávané výstupy – 2. období

žák

- ☉ *při vlastních tvůrčích činnostech pojmenovává prvky vizuálně obrazného vyjádření; porovnává je na základě vztahů (světlostní poměry, barevné kontrasty, proporční vztahy a jiné)*
- ☉ *užívá a kombinuje prvky vizuálně obrazného vyjádření ve vztahu k celku: v plošném vyjádření linie a barevné plochy; v objemovém vyjádření modelování a skulpturní postup; v prostorovém vyjádření uspořádání prvků ve vztahu k vlastnímu tělu i jako nezávislý model*
- ☉ *při tvorbě vizuálně obrazných vyjádření se vědomě zaměřuje na projevení vlastních životních zkušeností i na tvorbu vyjádření, která mají komunikační účinky pro jeho nejbližší sociální vztahy*
- ☉ *nalézá vhodné prostředky pro vizuálně obrazná vyjádření vzniklá na základě vztahu zrakového vnímání k vnímání dalšími smysly; uplatňuje je v plošné, objemové i prostorové tvorbě*
- ☉ *osobitost svého vnímání uplatňuje v přístupu k realitě, k tvorbě a interpretaci vizuálně obrazného vyjádření; pro vyjádření nových i neobvyklých pocitů a prožitků svobodně volí a kombinuje prostředky (včetně prostředků a postupů současného výtvarného umění)*
- ☉ *porovnává různé interpretace vizuálně obrazného vyjádření a přistupuje k nim jako ke zdroji inspirace*

Učivo

ROZVÍJENÍ SMYSLOVÉ CITLIVOSTI

- ⌚ **prvky vizuálně obrazného vyjádření** – linie, tvary, objemy, světlostní a barevné kvality, textury – jejich jednoduché vztahy (podobnost, kontrast, rytmus), jejich kombinace a proměny v ploše, objemu a prostoru
- ⌚ **uspořádání objektů do celků** – uspořádání na základě jejich výraznosti, velikosti a vzájemného postavení ve statickém a dynamickém vyjádření
- ⌚ **reflexe a vztahy zrakového vnímání k vnímání ostatními smysly** – vizuálně obrazná vyjádření podnětů hmatových, sluchových, pohybových, čichových, chuťových a vyjádření vizuálních podnětů prostředky vnímatelnými ostatními smysly
- ⌚ **smyslové účinky vizuálně obrazných vyjádření** – umělecká výtvarná tvorba, fotografie, film, tiskovina, televize, elektronická média, reklama

UPLATŇOVÁNÍ SUBJEKTIVITY

- ⌚ **prostředky pro vyjádření emocí, pocitů, nálad, fantazie, představ a osobních zkušeností** – manipulace s objekty, pohyb těla a jeho umístění v prostoru, akční tvar malby a kresby
- ⌚ **typy vizuálně obrazných vyjádření** – jejich rozlišení, výběr a uplatnění – hračky, objekty, ilustrace textů, volná malba, skulptura, plastika, animovaný film, comics, fotografie, elektronický obraz, reklama
- ⌚ **přístupy k vizuálně obrazným vyjádřením** – hledisko jejich vnímání (vizuální, haptické, statické, dynamické), hledisko jejich motivace (fantazijní, založené na smyslovém vnímání)

OVĚŘOVÁNÍ KOMUNIKAČNÍCH ÚČINKŮ

- ⌚ **osobní postoj v komunikaci** – jeho utváření a zdůvodňování; odlišné interpretace vizuálně obrazných vyjádření (samostatně vytvořených a přejatých) v rámci skupin, v nichž se dítě pohybuje; jejich porovnávání s vlastní interpretací
- ⌚ **komunikační obsah vizuálně obrazných vyjádření** – v komunikaci se spolužáky, rodinnými příslušníky a v rámci skupin, v nichž se žák pohybuje (ve škole i mimo školu); vysvětlování výsledků tvorby podle svých schopností a zaměření
- ⌚ **proměny komunikačního obsahu** – záměry tvorby a proměny obsahu vlastních vizuálně obrazných vyjádření i děl výtvarného umění

2. stupeň

Očekávané výstupy

Žák

- ⌚ **vybírání, vytváření a pojmenovává co nejširší škálu prvků vizuálně obrazných vyjádření a jejich vztahů; uplatňuje je pro vyjádření vlastních zkušeností, vjemů, představ a poznatků; variuje různé vlastnosti prvků a jejich vztahů pro získání osobitých výsledků**
- ⌚ **užívá vizuálně obrazná vyjádření k zaznamenání vizuálních zkušeností, zkušeností získaných ostatními smysly a k zaznamenání podnětů z představ a fantazie**
 - ⌚ **užívá prostředky pro zachycení jevů a procesů v proměnách a vztazích; k tvorbě užívá některé metody uplatňované v současném výtvarném umění a digitálních médiích – počítačová grafika, fotografie, video, animace**
 - ⌚ **vybírání, kombinuje a vytváří prostředky pro vlastní osobité vyjádření; porovnává a hodnotí jeho účinky s účinky již existujících i běžně užívaných vizuálně obrazných vyjádření**
 - ⌚ **rozlišuje působení vizuálně obrazného vyjádření v rovině smyslového účinku, v rovině**

subjektivního účinku a v rovině sociálně utvářeného i symbolického obsahu

- ⌚ *interpretuje umělecká vizuálně obrazná vyjádření současnosti i minulosti; vychází při tom ze svých znalostí historických souvislostí i z osobních zkušeností a prožitků*
- ⌚ *porovnává na konkrétních příkladech různé interpretace vizuálně obrazného vyjádření; vysvětluje své postoje k nim s vědomím osobní, společenské a kulturní podmíněnosti svých hodnotových soudů*

Učivo

ROZVÍJENÍ SMYSLOVÉ CITLIVOSTI

- ⌚ **prvky vizuálně obrazného vyjádření** – linie, tvary, objemy, světlostní a barevné kvality, textury; vztahy a uspořádání prvků v ploše, objemu, prostoru a v časovém průběhu (podobnost, kontrast, rytmus, dynamické proměny, struktura), ve statickém i dynamickém vizuálně obrazném vyjádření
- ⌚ **uspořádání objektů do celků v ploše, objemu, prostoru a časovém průběhu** – vyjádření vztahů, pohybu a proměn uvnitř a mezi objekty (lineární, světlostní, barevné, plastické a prostorové prostředky a prostředky vyjadřující časový průběh) ve statickém i dynamickém vyjádření
- ⌚ **reflexe a vztahy zrakového vnímání k vnímání ostatními smysly** – vědomé vnímání a uplatnění mimovizuálních podnětů při vlastní tvorbě; reflexe ostatních uměleckých druhů (hudebních, dramatických) ⌚ **smyslové účinky vizuálně obrazných vyjádření** – umělecká výtvarná tvorba, fotografie, film, tiskoviny, televize, elektronická média, reklama; výběr, kombinace a variace ve vlastní tvorbě

UPLATŇOVÁNÍ SUBJEKTIVITY

- ⌚ **prostředky pro vyjádření emocí, pocitů, nálad, fantazie, představ a osobních zkušeností** – manipulace s objekty, pohyb těla a jeho umístění v prostoru, akční tvar malby a kresby, uspořádání prostoru, celku vizuálně obrazných vyjádření a vyjádření proměn; výběr, uplatnění a interpretace
- ⌚ **typy vizuálně obrazných vyjádření** – hračky, objekty, ilustrace textů, volná malba, sochařství, plastika, animovaný film, comics, fotografie, elektronický obraz, reklama, vizualizované dramatické akce, komunikační grafika; rozlišení, výběr a uplatnění pro vlastní tvůrčí záměry
- ⌚ **přístupy k vizuálně obrazným vyjádřením** – hledisko jejich vnímání (vizuální, haptické, statické, dynamické), hledisko jejich motivace (fantazijní, symbolická, založená na smyslovém vnímání, racionálně konstruktivní, expresivní); reflexe a vědomé uplatnění při vlastních tvůrčích činnostech

OVĚŘOVÁNÍ KOMUNIKAČNÍCH ÚČINKŮ

- ⌚ **osobní postoj v komunikaci** – jeho utváření a zdůvodňování; důvody vzniku odlišných interpretací vizuálně obrazných vyjádření (samostatně vytvořených a přejetých), kritéria jejich porovnávání, jejich zdůvodňování
- ⌚ **komunikační obsah vizuálně obrazných vyjádření** – utváření a uplatnění komunikačního obsahu; vysvětlování a obhajoba výsledků tvorby s respektováním záměru autora; prezentace ve veřejném prostoru, mediální prezentace
- ⌚ **proměny komunikačního obsahu** – záměry tvorby a proměny obsahu vizuálně obrazných vyjádření vlastních děl i děl výtvarného umění; historické, sociální a kulturní souvislosti