



Česká groteska

Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné výchovy
Charles University in Prague, Faculty of Education, Department of Art Education

Diplomová práce /Diploma thesis

Česká groteska

Czech Grotesque

Bc. Jana Kerhartová

2. ročník, Učitelství pro střední školy (N VV-ZUŠ), navazující magisterské, prezenční
2. year, Secondary School Teacher Education (N VV-ZUŠ), post-Bachelor, full-time

Vedoucí závěrečné práce /Supervisor:
Doc. PhDr. Jaroslav Bláha, Ph.D.

Konzultant /Tutor:
Doc. PaedDr. Pavel Šamšula, CSc.

červen 2012 /June 2012

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.

V Praze dne 12. 6. 2012

Bc. Jana Kerhartová

Moje poděkování patří zejména Doc. PhDr. Jaroslavu Bláhovi, Ph.D, Doc. PeadDr. Pavlu Šamšulovi, CSc., vedoucí pedagogické praxe PhDr. Leonoře Kitzbergerové Ph.D. a Mgr. Šimonu Brejchovi, bez jejichž pomoci a ochoty by tato práce nemohla vzniknout.

Anotace

Kerhartová, J.; **Česká groteska** /diplomová práce/ Praha 2012 – Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné výchovy, 81 stran (Příloha: Dotazník k výzkumné sondě)

Tato práce má charakter teoretické studie s výzkumným zaměřením. Na základě kvalitativních metod *Zakotvené teorie* autorů Strauss – Corbinová zkoumáme podstatu *české grotesky* v širokých kulturně uměleckých souvislostech. Hlavním předmětem této studie je analýza možností didaktické aplikace tématu do výtvarné výchovy pro studenty střední školy. K didaktice přistupuje v kontextu českého vzdělávacího kurikula a současných metod z hlediska pedagogického konstruktivismu a diskursivního pojetí výtvarné výchovy.

Součástí práce je výzkumná sonda, kde zjišťujeme studentské prekoncepty k tématu. Na závěr formulujeme vlastní teorii podstaty groteskního zobrazení a její didaktické transformace.

Klíčová slova

česká groteska, absurdita, krize existence, výtvarná výchova, pedagogický konstruktivismus, kvalitativní výzkum

Annotation

Kerhartová, J.: **Czech grotesque**

/Graduation thesis of the post-Bachelor study programe/ Prague 2012 - Charles University in Prague, Faculty of Education, department of Art, 81 pages

This work is oriented as a theoretical study with research aim. It's focused on analysis of the phenomenon of Czech Grotesque and it's causality as a wide cultural – social problem. We use qualitative research methods and research design by *The Grounded Theory*, authors Strauss – Corbin. Main theme of this study is to investigate possibilities about didactic use of this topic in art education at grammar school. We reflect contemporary trends in art education in czech education curriculum - methods of constructivist pedagogy and discursive analysis.

Important part of this work is research probe leading to find out student's pre-concepts about Czech grotesque. At the end, we construct resulting theory which is grounded on our previous research.

Key words

Czech grotesque, absurdity, art education, existence crisis, constructivist pedagogy, quality research methods

Vyobrazení na titulní straně, zleva:

Kurt Gebauer: Trpaslík Pomník, 1985, polyesterový laminát
(http://www.kurtgebauer.cz/1_foto/01N.htm, vstup k 10. 5. 2012)

Karel Nepraš: Hlava, 1970, kov, dřevo
(Jirousová 1991)

Jiří Načeradský: Noc, zvířata, ptáci; 1964
(Švácha, Platovská 2007 1)

Otakar Švec, Jiří Štursa: Pomník J. V. Stalina; odhalen 1955, zlikvidován 1962; mramor, rozměry 15,5 m výška, 12 m šířka, 22 m délka.
(<http://tracker.cztorrent.net/torrent/stalinuv-pomnik-praha-1962/111491>, vstup k 10.5. 2012)

Jan Lauda: V. I. Lenin, 1946, bronz, výška 85 cm
(*ČESKOSLOVENSKÝ SOCIALISTICKÝ REALISMUS 1948 – 1958* katalog 2002 – 2003)

Karel Skála: Ustavující sjezd KSČ, 50.l, olej na plátně, 132 x 202 cm
(*ČESKOSLOVENSKÝ SOCIALISTICKÝ REALISMUS 1948 – 1958* katalog 2002 – 2003)

Motto (z rozhovoru s Krištofem Kinterou)

„Má podle tebe umění ještě nějaký další smysl?

Další smysl? Jako co? Jako, že nástroj revoluce? Změna společnosti a tak podobně? Rozhodně ne! Umění nikoho předělávat nebude. Je to jenom zrcadlo. Pokřivený, samozřejmě.“

[..]

„Lidi chtějí pořád nějaký vysvětlování a já to dělám dost nerad, protože to je nic než moje jazyková interpretace. Na umění je právě hezký i to, že nefunguje úplně stejně jako jazyk. Můžu o tom samozřejmě žvanit a různě to obhajovat a vysvětlovat, ale to tím už trochu kazím.“

Co třeba znamená vibrující kokos?

Chceš to vysvětlovat? Nebudu ti to vysvětlovat! Jenom ti řeknu, že je pro mne, mimo jiné, důležitý prostor pro nesmysl.“
(Dobyduch 2005)

Obsah

ÚVOD.....	12
VÝZKUMNÉ SCHÉMA.....	13
TEORETICKÝ RÁMEC PRÁCE	14
VÝZKUMNÉ METODY.....	14
ZÍSKÁVÁNÍ A INTERPRETACE DAT	15
BLOK 1: UMĚLECKOHISTORICKÉ ASPEKTY ČESKÉ GROTESKY	16
1 ČESKÁ GROTESKA	16
1.1 DOBOVÝ KONTEXT	18
1.2 ČESKÉ SPECIFIKUM?	21
2 GROTESKA JAKO ŽIVOTNÍ FILOSOFIE.....	22
2.1 ŽÍT GROTESKU	23
2.2 GROTESKA – MÍSTO K SETKÁVÁNÍ	25
3 GROTESKNO JAKO ZPŮSOB POJETÍ UMĚNÍ	27
3.1 GROTESKA VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ.....	30
3.2 GROTESKNÍ VEDLE VÁŽNÉHO: CYNICKÉ, ABSURDNÍ X VÁŽNÉ, TRAGICKÉ, NITERNÉ	34
3.3 GROTESKA V DALŠÍCH DRUZÍCH UMĚNÍ	37
4 „PŘEHLED ČESKÉ GROTESKY, KTERÝ VŠAK NENÍ PŘEHLEDEM“	40
4.1 KOŘENY GROTESKY U NÁS	40
4.2 „PROTOGROTESKA“ 1948 – 1968.....	41

4.3	ŠKOLA ČESKÉ GROTESKY	43
4.4	„POSTGROTESKA“	47
BLOK 2: VÝZKUMNÁ SONDA		52
1.	FORMULACE PROBLÉMU	52
2.	POPULACE A VZOREK	53
3.	SBĚR DAT	54
3.1.	VÝZKUMNÝ NÁSTROJ A JEHO PROBLÉMY	54
4.	ANALÝZA A INTERPRETACE DAT	56
BLOK 3: DIDAKTICKÁ APLIKACE TÉMATU		61
1	„ČESKÁ GROTESKA JAKO INDIKÁTOR PATOLOGICKÝCH JEVŮ VE SPOLEČNOSTI“	63
1.1	VLASTNÍ POJETÍ TÉMATU	63
1.2	KONCEPTOVÁ MAPA	64
1.3	PÍSEMNÁ PŘÍPRAVA	65
1.4	REALIZACE A ZPĚTNÁ REFLEXE VYUČOVACÍHO BLOKU	66
2.	GROTESKNOST A DEKADENCE	68
2.1.	VLASTNÍ POJETÍ TÉMATU	68
2.2.	KONCEPTOVÁ MAPA	69
2.3.	PÍSEMNÁ PŘÍPRAVA	70
2.4.	REALIZACE A ZPĚTNÁ REFLEXE VYUČOVACÍHO BLOKU	71
3.	FORMULACE TEORIE	72
JAK A V JAKÉM KONTEXTU FUNGUJE GROTESKNÍ VIDĚNÍ A ZOBRAZENÍ SVĚTA?		72

JAKÝM ZPŮSOBEM UCHOPIT ČESKOU GROTESKU JAKO DIDAKTICKÝ OBSAH NA STŘEDNÍ ŠKOLE?	76
ZÁVĚR	77
LITERATURA	79
SEM VLOŽIT ZADÁNÍ	82
PŘÍLOHA	83
DOTAZNÍK K VÝZKUMNÉ SONDĚ	83

Úvod

V diplomové práci jsem chtěla dál rozvíjet „své bakalářské téma“ Humor ve výtvarném umění. Mezitím se však moje vnímání humoru trochu změnilo – svou pozornost jsem přesunula od přímého humoru s pointou ke „komice bez vtipu“ – absurditě.

Česká groteska, tendence českého výtvarného umění zejména 70. let, která absurdním způsobem reflektuje paradoxní pocity existenciální krize, je v tomto směru ideálním tématem. Při pohledu na díla *grotesky* působí slovo humor spíše nepatřičně - humor je zde nutné vnímat v širším pojetí, tedy spíše jako *komiku*, která ve svém významu zahrnuje i komiku absurdní – i tu, která „není vtipná“¹. Podstata *české grotesky* je spíše tragická, než komická.

Kromě zkoumání groteskní komiky v různých uměleckých druzích prolíná celou prací reflektování toho, jak je *grotesku* (zejména ta výtvarná) vnímána a přijímána lidmi. Hlavním motivem je zde osoba studenta (žáka) v roli recipienta groteskního umění a příjemce informací (od pedagoga, z literatury atd.).

Grotesku celkově vnímáme jako jeden z možných pohledů na svět a život člověka - jako extrémní formu životní filosofie. Je tento přístup oproti vážnému pojetí života dostatečně adekvátní, kvalitní a smysluplný? Jakou úlohu má *groteska* dnes, když původně pramení z absurdní doby totality? A zejména - jakou úlohu může *groteska* plnit pro dnešní středoškoláky? Co může tento didaktický obsah přinést studentům?

To všechno jsou otázky, které se zde snažíme zodpovědět zejména z pohledu pedagoga, který však musí být zároveň historikem umění, filosofem, historikem, výtvarníkem, i výzkumníkem.

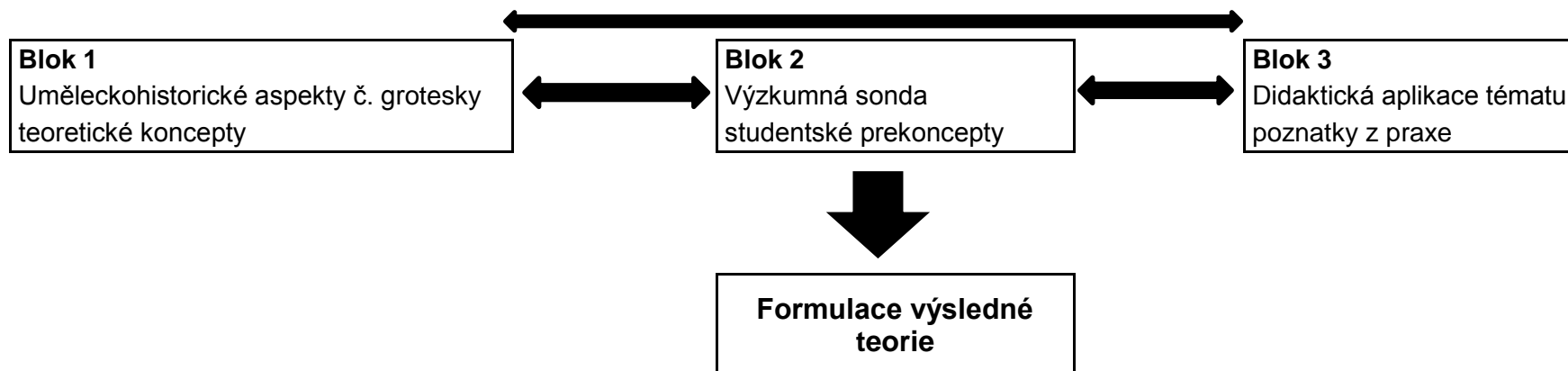
Netradiční formát „na šířku“ jsme zde zvolili záměrně, protože umožňuje lépe vizuálně vystihnout široký vícevrstevnatý charakter složitého kulturního fenoménu *grotesky*. K tomu dobře slouží možnost paralelního čtení vizuálních informací a textových ukázek společně s hlavním textem. Snažili jsme se shromáždit vypovídající ilustrační prameny z různých kulturních oblastí – a vytvořit tak co nejcelistvější obraz doby² a groteskně-existenciálního pohledu na svět.

Čtenáři je tak umožněno, aby si na *grotesku* vytvořil vlastní pohled. Text je sestaven z mnohých citací a malých příběhů – snažíme se zde co nejméně vysvětlovat a popisovat, raději necháváme hovořit autentické texty a umělce samotné. Protože vysvětlením a popsáním lze dílo žijící v interpretacích recipientů naprosto umravit, což o humoru platí dvojnásob.

¹ K problematice terminologie komiky více např. Borecký, V.; Teorie komiky. Praha: Hynek, 2000.

² Jako narozená v roce 1988 si uvědomuji své limity v tomto ohledu - proto je tato práce psána objevitelským pohledem, který odhaluje, pátrá a hledá autentické dokumenty a snaží se přinést (a přimět čtenáře, aby si vytvořil svůj vlastní) objektivní pohled, jakkoliv je tento cíl vlastně nedosažitelný.

Výzkumné schéma



Hlavní otázky práce:

Jak a v jakém kontextu funguje groteskní vidění a zobrazení světa?

Jakým způsobem uchopit českou grotesku jako didaktický obsah na střední škole?

Teoretický rámec práce

V tomto textu vycházíme z aktuálního diskursivního pojetí výtvarné výchovy reprezentovaného současnými kurikulárními dokumenty³. Výtvarnou výchovu chápeme jako široký kulturní prostor pro zkoumání a uplatňování různých komunikačně-vyjadřovacích strategií. Naše práce je pojatá jako kvalitativní výzkum, kde jak teoretickými, tak praktickými metodami zkoumáme možnosti uplatnění tématu *české grotesky* ve výuce. V souladu s interdisciplinárním charakterem současné výtvarné výchovy zde propojujeme oblasti uměleckohistorické teorie, teorie a praxe pedagogického konstruktivismu a uplatňujeme výzkumné metody kulturních studií (etnografického výzkumu v terénu) zejména v kontextu reflektivní praxe⁴.

Cílem je prozkoumání celkového potenciálu *grotesky* jako komplexního fenoménu, zjištění, jaké důvody hovoří pro a jaké proti uplatnění tohoto tématu ve škole a zejména pak to, jakým způsobem *grotesku* jako didaktický obsah nejlépe transformovat do výuky. Jakých chyb se vyvarovat a jaká úskalí zde hrozí.

Výzkumné metody

Vzhledem k charakteru zkoumaného problému jsme zvolili *participační kvalitativní výzkum*⁵, konkrétně metodu *Zakotvené teorie*⁶ podle Strauss, Corbinová: *Základy kvalitativního výzkumu. Postupy a techniky zakotvené teorie*. Tato metoda koresponduje se způsobem, jakým vznikl náš text. K získávání poznatků docházelo doplňováním informací ve všech částech práce zároveň – studiu teorie, výzkumu při výuce a zkoumání vlastní tvorby. Tyto části jsou propojené, jednotlivé kapitoly je nutné vnímat stále v kontextu celku. Výsledná teorie je formulována prostřednictvím kvalitativní reflexe metodou induktivně-deduktivní⁷.

Svým charakterem se metodologie blíží také *akčnímu výzkumu*⁸. Zejména jeho následující charakteristika vystihuje náš přístup: „Proces výzkumu je procesem učení a změny. Výzkum a praxe mají jít ruku v ruce.“ (Hendl 2005, s. 138) To samozřejmě odpovídá zejména části zkoumající výuku ve

³ Vzhledem k zaměření didaktické aplikace tématu zejména z Rámcového vzdělávacího programu pro gymnaziální vzdělávání.

⁴ Viz př.: FULKOVÁ, M.; *Pojem reflexe u Donalda Schöna*. In Fulková, M.; *Diskurs umění a vzdělávání*. Jinočany: H&H. ISBN 978-80-7319-076-7, s. 105 – 109.

⁵ „Termínem *kvalitativní výzkum* rozumíme jakýkoli výzkum, jehož výsledků se nedosahuje pomocí statistických procedur nebo jiných způsobů kvantifikace.“ (Strauss, Corbinová 1999, s. 10)

⁶ „*Zakotvená teorie* je teorie induktivně odvozená ze zkoumání jevu, který reprezentuje. To znamená, že je odhalena, vytvořena a prozatím ověřena systematickým shromažďováním údajů o zkoumaném jevu a analýzou těchto údajů. Proto se shromažďování údajů, jejich analýza a teorie vzájemně doplňují.“ (Strauss, Corbinová 1999, s. 14)

⁷ Zároveň zkoumáme a ověřujeme už vytvořenou teorii (zejména z oblasti kunsthistorie) a zároveň se snažíme vytvořit teorii novou, kterou zároveň zpětně reflektujeme

⁸ Akční výzkum je takový výzkum, který se snaží zároveň zkoumat i ovlivnit zkoumaný jev – tedy respondenty. (Hendl 2005) „Akční výzkum by se měl řídit třemi zásadami: 1. Výzkumníci i zkoumaní mají rovnocenné postavení. Obě skupiny mají stejný podíl na vyhodnocování a interpretaci výsledků. 2. Témata zkoumání jsou vztažena k praxi a mají

škole – oblasti, kde jsme získávali nejvíce nových informací. Během výuky jsem se snažila dosáhnout určité kvalitativní proměny ve znalostech a postojích žáků a zároveň jsem prováděla sběr dat (př. dotazovala jsem se studentů na jejich prekoncepty o zkoumaném, požádala je o vytvoření artefaktu k tématu a jeho reflexe). Hlavní metodou však je *zakotvená teorie*, která tento „akční“ aspekt nevyklučuje, naopak vyžaduje: „Konečně by nám teorie měla poskytovat možnost ovlivňovat zkoumaný jev.“ (Strauss, Corbinová 1999, s. 14)

Účastníci (spíše než respondenti) na výzkumu participovali - stejně tak i já. Mou roli nelze vyčlenit jen jako roli výzkumnou, protože jsem zároveň plnila úlohu učitelky - což je pozice s velmi silnou diskursivní mocí.

Získávání a interpretace dat

Data mají v kontextu poststrukturalistických a dekonstruktivních metod charakter *výpovědi*⁹ - „výpověď je chápána jako funkce, nikoliv jako strukturní jednotka. Výpověď je bezprostředně spjata s prostorem, v němž vyvstává, a je zapojena do pole užití [...] je spjata s celkem, který určuje podmínky její existence a závislost na »diskursivních regularitách«.” (Fulková 2008, s. 306)

Výpovědi, se kterými zde pracujeme, mají dvojí charakter. První část představují ty, které pocházejí z odborného, převážně kunsthistorického diskursu. Ty tvoří převážnou část prvního – *Uměleckohistorického bloku*. V této oblasti pro nás nebyla určující pouze fakta, ale i způsob, jakým se v těchto pramenech o *grotesce* hovoří.

Výpovědi *empirických diváků*¹⁰ získaných v terénu potom naplňují část *Blok Didaktická aplikace tématu*. Tato data byla získávána převážně během výuky ve škole a její zpětné analýzy. Jsou to promluvy studentů, jejich chování a reakce, jimi vytvořené artefakty. Důležitou roli zde hrají zejména reflektivní rozhovory se studenty během výuky a bilanční rozhovory s hospitujícími kolegyněmi po výuce. Tyto výpovědi byly zpětně zpracovány metodou konceptové analýzy - reflektivní bilance, konceptové mapy. Další kategorii dat pak tvoří informace získané kvalitativním dotazníkovým šetřením, které bylo hlavním podkladem pro výzkumnou sondu. Ta je popsána v *Bloku 2 - zkoumáme zde studentské výpovědi ve formě prekonceptů* k tématu. Jakým způsobem studenti přistupují k tématu *grotesky*? Na základě těchto dat pak kriticky posuzujeme uskutečněnou pedagogickou praxi.

Na závěr konstruujeme obecnou teorii – snažíme se zodpovědět tyto otázky: Jak a v jakém kontextu funguje groteskní vidění a zobrazení světa? *Jakým způsobem nejlépe didakticky transformovat téma české grotesky do středoškolské výuky?*

emancipační charakter. Věda má za povinnost spolupracovat při řešení sociálních a politických problémů a poukazovat přitom coby »kritická věda« na stávající společenské problémy. 3. Proces výzkumu je procesem učení a změny. Výzkum a praxe mají jít ruku v ruce.“ (Hendl 2005, s. 138)

⁹ Pojem *énoncé* Michela Foucaulta (podrobněji viz. FOUCAULT, M.; Archeologie vědění. Praha: Herman & synové, 2002.)

¹⁰ *Empirický divák* (pojem pochází z vizuální sémiotiky) představuje opak k „ideálnímu divákovi“ – divákovi, který je schopen naprosto čistě objektivních úsudků. Výpovědi empirického diváka jsou zabarveny jeho životními zkušenostmi, genderovými a sociálními charakteristikami atd. (Fulková 2008, s. 307)

Blok 1: Uměleckohistorické aspekty české grotesky

1 Česká groteska

Česká groteska je termín pro specifický výtvarný projev českých umělců převážně 70. let 20. století. Fenomén *grotesky*, který vychází z české povahy a absurdního vidění lidské existence však zasahuje mnohem širší geografickou i časovou oblast.

Pro *českou grotesku* je hlavním podnětem živoření v totalitní společnosti, falši a prázdnotě. Umělci ragují groteskním, černohumorně absurdním viděním světa, při kterém spíše tuhne krev v žilách, než že by nám bylo do smíchu. Dobře to lze ilustrovat konfrontací oficiálního umění tehdejší socialistické totality a jejím ironicky-groteskním komentářem neoficiálních umělců – jak to demonstrujeme na titulní straně této práce.

U *české grotesky* nelze hovořit přímo o umělecké skupině, výstižnější je zde spojení se slovem *škola*. Zde chápaném jako volné seskupení podobně smýšlejících osobností, avšak rozdílným přístupem k tvorbě. „Mistři české grotesky sedmdesátých let se nehlásí k velkým myšlenkám a programům, měli k nim naopak nedůvěru a byli si dobře vědomi falešného patosu myšlení.“ (Kroutvor 2001, s. 356) „Byly zde vztahy, souvislosti, ba i společné rysy s neoficiální poezií, ale doba neustále rozháněla umělce a tlačila je do ústraní.“ (Kroutvor 2001, s. 359). Ke *škole* patřili nejen umělci (výtvarníci, básníci, hudebníci, filmaři..) a teoretici, ale i širší okruh podobně laděných přátel. Kromě *Školy české grotesky* se k takto podobně laděným přátelským seskupením, jejichž spojovacím prvkem byl absurdní humor, řadí i *Šmidrové, Křižovnická škola (čistého humoru bez vtípu), 12/15: Pozdě, ale přece* a další.

Významným „ustavujícím“ momentem *groteskní školy* bylo vydání samizdatového sborníku *Betlém* v roce 1980, který obsahoval i *Manifest české grotesky*. Tento text jednoho ze stěžejních teoretiků, Josefa Kroutvora, nejlépe vystihuje podstatu: „Co je to groteska? Nemístná hyperbola, která kritický stav věcí mění v anekdotickou nehodu. [...] Dalo by se říci, že groteska je zvláštní druh schizofrenie: vážné se směšuje s nevážným. Groteska je vnitřní rozpor, dvojí vědomí, rub a líc života. Vnější projev neodpovídá vnitřní zkušenosti. Je to tak. Člověk si něco myslí a dělá přitom docela něco jiného. Něco jiného musí dělat a něco jiného

Josef Kroutvor: Manifest České grotesky

„Jsme absurdní, melancholičtí a směšní. Jsme banální a trapní, jedním slovem groteskní! Řekové měli epos, renesance měla sonety, 19. století vytvořilo velký román, naše doba má grotesku. [...]

Co je to groteska? Nemístná hyperbola, která kritický stav věcí mění v anekdotickou nehodu. Ano, to je ta chvíle, kdy na funusu vši silou potlačujeme nutkavý smích. Chováme se nepřirozeně, ale není to naše chyba. [...]

Groteska je v podstatě fraška s melodramatickými efekty.[...] Naše existence je symbol, groteskní figura.. [...] Figura se pohybuje z extrému do extrému. [...] Groteskní figura je obnažený člověk. Groteskní figura je člověk s obnaženými nervy. [...] Groteskní chování je těžko pochopitelné, nedá se jen tak vysvětlit. Od grotesky nepožadujte rozum. [...] Absurdita a melancholie jsou krajní polohy grotesky. [...]

Groteska je forma bytí; způsob existence, přebývání v tomto nesmyslném světě [...] Člověk v člověku se brání. [...] Grotesku lze přechítst dvojím způsobem, ale ani jeden z nich není správný. Teprve konfrontace je smyslem grotesky. [...]Co si o tom všem myslet? Groteska počítá s touto vnitřní nejistotou, nejistota je základním pocitem.→

si myslí. Něco jiného říká, něco jiného dělá a něco jiného si o tom všem myslí. To je princip grotesky a taková je doba.“ (Krouťvor 1980, s. IV)

„Česká groteska se tradičně pohybuje ve vnitřní polaritě uvolněné dionýské zábavy a dramatu. Deformuje skutečnost a podle založení autora se přiklání buď k osvobodivé nadsázce, anebo k akcentování drastických stránek tématu. Je výrazně společensky kritickým projevem a souvisí zřejmě i s nízkým sebevědomím společnosti, která sama sebe vnímá jako směšnou.“ (Švácha, Platovská 2007 - VI 2, s. 691)

Groteska je u nás už poměrně probádaný fenomén, vděčíme za to zejména teoretikům umění. Už zmíněnému Josefu Krouťvorovi (člen KŠ¹¹ ve funkci *Pepšl*; *Suterény* 2001; *Manifest české grotesky* 1980; *Jiří Sopko* 1990), Janu Křížovi (člen *Šmidrů* jako teoretik a dokumentační fotograf, člen KŠ ve funkci *dočasný archivář sešitů*; *Šmidrové* 1970; *Michael Rittstein* 1989), Ivanu M. Jirousovi (člen KŠ ve funkci *Magor*; samizdatový časopis *Vokno*), Aleně Pomajzlové (kurátorka výstavy *Grotesknost v českém výtvarném umění 20. Století na přelomu* 1987/8), Věře Jirousové (členka KŠ ve funkci tajemnice), Jiřímu Valochovi (spolupracovník KŠ), Vladimíru Boreckému (*hasič KŠ*; *Odvracená tvář humoru: Ke komice absurdity* 1996; *Teorie komiky* 2000), Jindřichu Chalupckému. Poměrně obsáhle se *grotesce* věnují také *Dějiny českého výtvarného umění VI* z roku 2007. O tom, že je u nás grotesknost i v současnosti silné téma, svědčí například výstava Jiřího Machalického *Absurdita? Ironie? Groteska?* v létě 2010 v Galerii Nod i neutuchající zájem o čelní *groteskní* představitele.

Místy se dokonce vyskytují i názory, že je téma *grotesky* už vyčerpané až přesycené¹². Na druhou stranu zatím neexistuje monografie, která by zmapovala tento fenomén jako celek v širokých souvislostech až do současnosti. Cílem této práce samozřejmě není takovou publikaci suplovat, ale spíše nastínit možnosti a úhly pohledu.

Žijeme dobu, která se nedá brát vážně. Není zde žádný rozumný důvod k rozumné existenci. [..]

Žijeme mimo historický kontext, vypadli jsme z logiky. Malé historky nám nahrazují velkou historií. [..]

Jsme groteskní, protože musíme, protože nemůžeme jinak!

(Krouťvor 1980, s. IV-VI)



(www.nezapomente.cz, vstup 12. 5. 2012)

¹¹ Křížovnické školy čistého humoru bez vtipu (více v kapitole 4.2)

¹² Např. takto píše na svém webu Vladimír Kokolia o výstavě *Grotesknost v českém výtvarném umění*: „Legendární výstava Aleny Pomajzlové, zřejmě klíčová i pro můj další život. Dokázala i v Zrzavém a Čapkovi najít zvláštní grotesknost, právě tam, kde se vždycky viděla spíš líbeznost. Její výklad grotesky mám dodnes rád, ačkoli jinak mě »česká groteska« už spíše irituje.“ (zdroj: www.kokolia.cz/kokopedia, vstup 7.5. 2012)

1.1 Dobový kontext

V poválečné době 40. a 50. let se začaly s neobyčejnou intenzitou objevovat pocity existenciální tísně, odcizení, nesmyslnosti a bezvýchodnosti bytí, nedůvěry v člověka a společnost. U nás bylo toto vidění světa ještě excitováno událostmi v *únoru 1948*. Země se propadla do područí Sovětského svazu a jeho rudé totality. Ne náhodou sahají do této doby kořeny *české grotesky* - zejména aktivity *Šmidrů*.

Určité uvolnění přineslo „*pražské jaro*“, kdy byl zahájen¹³ pokus o obnovení demokratické společnosti, „socialismus s lidskou tvář“. Tato doba přinesla zejména kulturní¹⁴ rozvoj. Na čas byla zrušena cenzura a umění už nemuselo nutně sloužit jen propagaci režimu a šíření představy o radostném socialistickém životě. Otevření hranic znamenalo důležité obnovení kontaktu se světovým děním, které bylo předtím možné jen ilegální cestou.

Euforie reformace byla však potlačena 21. srpna 1968 příchodem „bratrských vojsk Varšavské smlouvy“. *Rok 68* přinesl pocit bezmoci, zklamání a propad hlouběji do šedivého bezčasí totality pod heslem *normalizace* poměrů. Což, kromě stále hrozících perzekucí znamenalo zejména potlačení téměř všech možností umělecké prezentace. Situace se výrazně změnila zejména pro ty, kteří s „příchodem vojsk“ oficiálně nesouhlasili - „šedou zónou“ která byla nucena stáhnout se z veřejného života¹⁵, do ústraní¹⁶, anebo do podzemní ilegality. Oficiální *Svaz výtvarných umělců* byl důkladně prolustrován a jiné sdružování bylo zakázáno.

Neoficiální umělci se pohybovali na hraně nebezpečí uvěznění „za příživnictví“, pokud neměli potvrzení o stálém zaměstnání. K výstavám a akcím „šedé kultury“ byly využívány

„Julius Fučík v Tvorbě roku 1928:

Švejk je typ společenský, ne knižní, byl před Haškem a byl by i po něm. Čin Jaroslava Haška je právě v tom, jak geniálně dovedl ho vidět a postavit do těch situací, v nichž se odrážejí všechny podstatné znaky jeho jevu. Pro tuto vlastnost bude jednou Dobrý voják Švejk školní četbou, na niž učitelé historie budou demonstrovat rozklad buržoazní třídy a její armády, jež byla jejím posledním trumfem.“

(Hašek 1959, přebal knihy)

Václav Havel: Zahradní slavnost

Plzák: Přidat, hoši přidat! Víte, já nesnáším suchaři, jenž strkají hlavu do písek před takovými problémy, jako je například ten kus citového života! Copak i třeba taková láska není setsakramentsky potřebná věc – když se za to umí chytnout? Podchytit i tyhle věci patří přece, hergot, tak nějak k práci s člověkem! Jak říkají lidé u nás doma, na Podřipsku: chyt' zajíce, ať ho máš! No řekněte sami – “

(Havel 2010, s. 27)

¹³ Uvolňování poměrů začalo v roce 1963 a vyvrcholilo na jaře 1968

¹⁴ „Poprvé jsme souzněli s historií. Nic mi tu nevadilo. Všechno se mi líbilo a bylo úměrné. Žižkov byl Montmartre. [...] Co jsem si napatlal, to jsem si vystavil ve Špálovce nebo jinde. [...] V Praze to vypadalo jak o národním obrození. Všichni se znali, v každé hospodě seděli ti či oni a všude člověk bratra měl a někoho našel. To už se nikdy nevrátí! Člověk propadl iluzi, že by to všechno mohlo nějak fungovat.“ (Rozhovor s Jiřím Načeradským In Mach 1999, s. 10)

¹⁵ Kurt Gebauer například odešel s rodinou do Stradonic, kde si založil vlastní stát Gebauer: „Musel jsem se od toho odstříhnout. A na té samotě pro to byly skvělé podmínky. Bylo to drsné, ale vydrželi jsme tam asi deset roků, od zimy 1973. (Plavcová 2012, s. 8)

¹⁶ Mnoho umělců a „intelektuálů“ pracovalo na dělnických pozicích, zatímco jejich místa získal jakýkoliv primitiv, který byl ochoten dostatečně předstírat zapálené ztotožnění s režimem. Společně s tím se nebývale rozbujela korupce a elitářství.

marginalizované prostory nebo přímo ateliéry (často ve vzdálených oblastech, kam se hromadně dojíždělo¹⁷). Řídké akce neoficiální kultury se tak často stávaly legendárními. Například výstavy v *Galerii Václava Špály* pod vedením Jindřicha Chalupického¹⁸; *Malostranské dvorky* (1981); Symposia v Terezíně (1976-80); *Forum 1988* na Tržnici Praha – Holešovice – *Správná strana jatek*; *Chmelnice Mutějovice* 1983, výstavy v Kulturním domě Opatov; v Divadle v Nerudovce nebo například na chodbě Makromolekulárního ústavu na Petřínách.

„Uzavřené české prostředí se postupně zaplnilo živými projevy fantazie, v imaginárním prostoru se usadily prapodivné existence, fantomy a monstra. Město i zem zachvátila kolektivní neuróza, stresy, panika, mánie a fámy se šířily kolem jako středověké epidemie. Lidé vypadli z kontextu historické logiky a začali se málem vznášet v povětří. Navenek se vlastně nedělo nic, celá společnost byla uzavřena ledovou krustou, ale uvnitř probíhal nelítostný zápas s každodenní absurditou.“ (Kroutvor 2001, s. 355-6) „Sedmdesátá léta jsou dobou velkého nadšení a mrtvého ticha. Je to doba pro grotesku jako stvořená. Vždy něco schází nebo je něčeho moc. Nic není normální, chybí řád, míra věcí, smysl pro hodnoty. Teror logiky, teror frází ohrožují člověka.“ (Kroutvor 1980, s. V)

Kontext doby se adekvátně odrazil v umělecké tvorbě - zdrsňela, ztratila poslední zbytky iluzí a naděje. „Na Zbyškovi Sionovi, malíři, který se zdánlivě nejméně proměnil – protože dodnes trvá na svých duchovních východiscích a ani formálně neprošel ve své malbě prudkými zvraty, se to dá demonstrovat průkazně. Tehdy maloval Řeku Styx, Apokalyptické kobylky [...] Se vši důsledností vyjadřoval svým postojem a svými obrazy pocit z doby, která sama o sobě možná byla spíš fraškou než dobou vážnou, ale pro všechny, kdo se tak či onak zabývají uměním, byla dobou ohrožení svobodné tvorby a postoje umělce, kterému je se vši vehemencí bráněno v publikování, informování, tvorbě, prostě ve všem. Dnes, po deseti letech [pozn.: text je z roku 1979], je situace v Praze nápadně podobná. Ale něco se radikálně změnilo: postoj

Václav Havel: Vyrozumění

(hra z r. 1965)

Baláš: Vy tomu říkáte dav, my tomu říkáme masy.

Gross: Vy tomu říkáte masy, ale je to dav. Jsem humanista a má koncepcie vedení tohoto úřadu vychází z ideje, že každý úředník je člověk a musí být stále víc člověkem. Vezmeme-li mu ale jeho lidský jazyk, vytvořený staletou tradicí národní kultury, znemožníme mu tím, aby člověkem skutečně plně byl, a přímo ho tím uvrhneme do spárů odcizení. Jsem pro přesnost v úředním styku, ale jen do té míry, do jaké humanizuje člověka. V duchu tohoto svého nejnuitnějšího přesvědčení nemohu dát k zavádění ptydepe nikdy svůj souhlas.

Baláš: A to jste ochoten riskovat otevřený konflikt?

Gross: Boj za vítězství rozumu a mravnosti stavím nad mír za cenu jejich ztráty.

(Havel, 2010, s. 76)

¹⁷ Viz př.: Tomík: *Fenomén vernisážových autobusů*, 1996.

¹⁸ Chalupický zde působil jako kurátor v letech 1965 – 70. Jiří Načeradský o Chalupickém: „do Špálovky se mu vešli Kolář i Malich, měl tam Kolíbala i minimalismus, figurality i Brikciův happening a ještě stačil tahat z průserů Milánka. Pro další vývoj českého moderního umění byl Jindřich Chalupický zásadní, stejně jako Špálovka a vše kolem ní.“ (Mach 1999, s. 10)

umělců k době. Zbytek Sion opět maluje obraz Apokalypsy – ale apokalyptické příšery na jeho obraze nejsou ze světa starých mýtů – je to Jindra Procházka a Otakar Slavík (alespoň tak to tvrdil Sion v létě 1971; nyní je přesvědčen, že je to Jan Steklík »ta nejhnusnější z příšer« a Eugen Brikius co by »velice vlídně pojatý portrét«) – dva Sionovi přátelé z Křižovnické školy.” (Jirous 1979)

Na konci 70. let rozvířil stojaté vody proces s výraznými členy undergroundu kolem hudební skupiny Plastic People of the Universe a protest *Charta 77*, státní moc však pohotově zareagovala *Antichartou* a dalšími perzekucemi.

Druhá polovina 80. let přinesla uvolnění. Bylo možné opět vytvářet umělecké skupiny a občas vystavovat, přesto bylo stále mnoho lidí vězněno a sledováno. Koncem desetiletí pak režim řízený ze SSSR začal ztrácet sílu - zejména díky neudržitelné ekonomické situaci uměle řízeného hospodářství. To podpořilo národně demokratická osvobozenecá hnutí zejména v “satelitních zemích” Sovětského svazu mezi něž patřila i “naše” *Sametová revoluce*.

Škola české grotesky ve své ryzi podobě se v této době uzavírá. Kromě změny režimu to zřejmě zapřínila i podrobná analýza na výstavě *Grotesknost v českém výtvarném umění* na přelomu let 1987/8.

I po *listopadu 1989* zde však lze nalézt pro grotesku až překvapivě výživné podloží. Vystihuje to například Kurt Gebauer v rozhovoru pro Lidové noviny: “*Vaši slavní trpaslíci si*

utahovali z komunistické totality, ukazovali nám ty zárné zítřky. Už vymřeli? »Já myslel, že s koncem totality význam těchto trpaslíků pomine – jenže se objevili noví trpaslíci, nové obludy. Lidé jsou pořád stejní, jenom v nových podmínkách transformují zhovadilost do nové podoby. Naštěstí se už otupila moc toho hlavního trpaslíka - Pomníka, který zesměšňoval ty Leniny, co nám ukazovali doleva. [...]« *Jak by se lišil trpaslík kapitalistický od toho komunistického?* »Moc asi ne. Vždycky nám někdo ukazuje do dálav. Možná by dneska ukazoval doprava. Nebo by zesměšňoval tu zvláštní magii, která tady posedla část politické reprezentace i některých lidí, totiž že v oboru, kde se počítají nějaké sumy, jsou tak chytří lidé, že spasí svět. Dneska vidíme, že to je úplná blbost.«” (Plavcová 2012, s. 8)



Mike Kelley: Rajčatové hlavy,
1992

(http://www.flashartonline.com/inter-no.php?pagina=articolo_det&id_art=560&det=ok&title=PAUL-McCARTHY, vstup 7. 6. 2012)

1.2 České specifikum?

Češství bývá často hrdě spojováno se „Švejkováním“, i když je tento „národní postoj“ vlastně velmi nelichotivý a spíše na hrdosti ubírá. „[...]Švejkovský pohled (který však nemusí nutně znamenat nadhled) je v souvislosti s pojmem národ asi brán jako větší frajeřina než případné emoce, loajalita nebo hrdost...“ (Antošová 2012, s. 115)

Naše nízké národní sebevědomí bývá tradičně spojováno s výkladem historie jako malého podřízeného státečku, který kapituluje bez boje a zmůže se jen na tajné zesměšňování „zlé nadřazené mocnosti“. „Česká groteska se hlásí ke groteskní tradici, české dějiny jsou tradičně groteskní. Pasivní resistance je tradicí české grotesky. České dějiny pocítujeme na vlastní kůži jako grotesku.“ (Kroutvor 1980, s. V)

Proto věříme v činnost intelektuálů a doufáme nahlodat nepříznivé podmínky zevnitř, nejlépe smíchem. „Typická česká anekdota je malou historkou velké historie. Groteska není nic jiného, než škvíra, česká špěhýrka, kterou potměšilý divák sleduje monumentální panorama. Jako obvykle, i tentokrát se dává obehnaný divadelní kus s nákladně kašírovanou výpravou.“ (Kroutvor 1990, s. 36)

Kromě vnímání dějin to zřejmě souvisí i se způsobem, jakým byla „znovuvytvořena“ česká kultura a jazyk během „národního obrození“ v 19. Století - a jazyk jako nástroj řeči výrazně formuje způsob myšlení. Můžeme být na *grotesku* jako na „projev našeho nízkého sebevědomí“ pyšní? Očividně je pořád příznivější, než se brát zoufale tragicky vážně.

Grotesku a ironii si však nemůžeme přivlastňovat jako výlučně českou. Objevuje se všude na světě, v různých podobách a jemných nuancích. Zajímavá je například komika angloamerických umělců 70. a 80. let, kteří se vyjadřovali k tématům menšin – zkoumali genderové problémy, pohled na život národnostních i sexuálních minorit. Podobně jako u nás (v současnosti, i minulosti) jsou i zde časté groteskně-kritické komentáře konzumu, kýče, politiky a jiných veskrze zhoubných společenských činitelů.

Jaroslav Hašek: Osudy dobrého vojáka Švejka

„Zůstali sami stát proti sobě a poručík Dub přemýšlel, co má říct strašného.

Švejk ho však předešel:»Poslušně hlásím, pane lajtnant, kdyby nám aspoň tohle počasí vydrželo. Ve dne není moc horko a noci jsou taky docela příjemný, takže je to nejpříhodnější doba k válčení.«

Poručík Dub vytáhl revolver a otázal se: »Znáš to?«

»Poslušně hlásím, pane lajtnant, znám. Pan obrlajtnant Lukáš má nemlich takovej.«

»Tak si to tedy, ty pacholku, pamatuj!« vážně a důstojně řekl poručík Dub, zastrkuje opět revolver; »abys věděl, že by se ti mohlo stát něco velice nepříjemného, kdybys pokračoval v těch svých propagandách.« [...]

Nežli Švejk vstoupí opět do svého vagónu, prochází se ještě chvíli a bručí k sobě: »Kam ho mám jenom zařadit?« A čím dále tím jasněji vybavuje se Švejkovi pojmenování tohoto druhu: »poloprďoch«.

(Hašek 1959, s.147)

2 Groteska jako životní filosofie

Od pojmu groteska každý nejprve očekává legraci a to, že budou vzduchem létat dorty. Setkání s *českou groteskou* většinou přináší zklamání a vystřízlivění tváří v tvář drsně černohumornému pojetí, při kterém tuhnou koutky úst. Podstata grotesky není komická, ale tragická. „Smějeme se, ale humor grotesky není úlevou. Je to spíše křik, vzlykání, potlačovaný pláč, šubání rtů, křeč. [...] Groteska je až sentimentálně lechtivá, po zádech jí běhá mráz. Groteska není tragédie ani komedie. Groteska je poločas, trapná pauza mezi akty.“ (Krouťvor 1980, s. V)

Lépe pochopitelná je komika *grotesky* v konfrontaci s oficiálním uměním doby. To si proti nastavenému zrcadlu podzemní kultury už nedokáže zachovat svou uměle naleštěnou falešnou tvář „lepších dnešků i zítřků“. Toto srovnání dokonale vystihuje schizofrenii doby, kde nic není tak, jak to je logické.

Groteska je stejně absurdní jako je rozporuplná lidská existence. V tom se shoduje filmová groteska (kde se smějeme cizímu neštěstí) s tou *českou* (kde však to neštěstí je naše). Podstata *grotesky* je v reflektování absurdity - absurdní objekt jsme my sami. „Jsme absurdní, melancholičtí a směšní. Jsme banální a trapní, jedním slovem groteskní!“ (Krouťvor 1980, s. IV).

Tento způsob groteskního vidění světa se samozřejmě neomezuje jen na výtvarné umění. „Škola české grotesky přesáhla záležitost pouhého žánru a nabídla možnost univerzálního pohledu na svět, kde nic neplatí doslova a vše je iluzí, groteskní hrou.“ (Krouťvor 2001, s. 356) Zejména v moderní době skeptického přístupu k náboženství, je vnímavý jedinec často konfrontován s absurditou života a svou blíže neurčenou úlohou v lidském hemžení. Proč jsme na světě a celý život se máme pachtit za něčím, o čem se jen mlhavě domníváme, že to tak má být?

Černohumorný přístup k životu může v mezních životních situacích přinést ulehčení - zejména pokud jsme schopni sebeironické reflexe. Na druhou stranu si nelze úplně vystačit pouze s groteskním viděním. V tomto ohledu je třeba umět oba krajní životní postoje – vážný a

Milan Kundera: Nesnesitelná lehkost bytí

A bylo mu líto, že v takové situaci, kdy skutečný muž by uměl okamžitě jednat, on váhá a zbavuje tak nejkrásnější chvíli, jakou kdy zažil (klečel u jejího lůžka a zdálo se mu, že by nepřežil její smrt), jejího významu.

Zlobil se na sebe a pak ho napadlo, že je to vlastně přirozené, že neví, co chce:

Člověk nikdy nemůže vědět, co má chtít, protože žije jen jeden život a nemůže ho nijak porovnávat se svými předchozími životy, ani ho opravit v následujících životech.

Je lepší být s Terezou, anebo zůstat sám? Neexistuje žádná možnost ověřit, které rozhodnutí je lepší, protože neexistuje žádné srovnání. Člověk žije všechno hned napoprvé a bez přípravy. Jako kdyby herec hrál představení bez jakékoli zkoušky. Ale za co může život stát, je-li první zkouška na život už životem samým?

(Kundera 2006, s. 16, 17)

groteskní - vybalancovat. Proto se zabýváme i „druhou stranou grotesky“ – existenciálně meditativní.

2.1 Žít grotesku

Groteska jako životní filosofie - jako způsob bytí - je podnětné téma, zejména zkoumáme-li, jak jsou jím ovlivněny osobnosti české umělecké scény. O některých kolují velmi zajímavé historky. Lze nelogické chování, které vybočuje z normality (normalizace) vysvětlit jako určitou formu záchrany, absurdní reakci na okolní absurditu? Jedním z důvodů k těmto výstřelkům může být i to, že se umělci v těchto činech vymykajících se „normalitě“ pokoušejí reflektovat permanentní pocit odcizení. Zkoumají odcizení a snaží se ho zlomit – vyprovokovat „normalizovanou“ společnost k přirozeně lidské reakci, vymanit okolí ze svazující nadvlády společenských norem.

Typickou postavou je v tomto ohledu Ivan „Magor“ Jirous. Ostatní, nejen ti z „jeho“ přátelského okruhu *Křižovnické školy*, za ním však nezůstávají pozadu. Těm, kteří se vyskytnou v jejich okolí, se může často zdát, že se ocitli ve filmové grotesce, kde je nezbytně nutné být neustále ve střehu.

Takto například popisuje Ivan M. Jirous příhodu s Jindřichem Procházkou: „Když už o něm mluvím, nelze se nezmínit, jak v hospodě U soudku vzal se stolu, u něhož seděli členové KŠ, ubrus s prázdnými i nedopitými püllitry piva, plnými popelníky, cigaretami, příbory i penězi přichystanými na zaplacení útraty, svázal ho do uzlu a hodil pod stůl. Konsternovanému vrchnímu Fandovi, který se sháněl, kam to všechno zmizelo, pak ukázal pod stůl a oznámil, že právě vytvořil vizuální báseň.“ (Jirous 1979)

Chovají se tak i umělci, do kterých by to nikdo neřekl, například takto popisuje zkušenosti s Jiřím Kovandou ze sympozia v Itálii Petr Lysáček: „Záškodnictví, agresivita, nebezpečné hrátky na hraně zákona. Předkládám několik konkrétních zkušeností z inkriminovaného pobytu: několikrát jsem jej přistihl ve svém ateliéru (»chci si jej vyzkoušet«), jak kouká za různé desky a prkna, což mi připadalo normální, protože tento materiál běžně používá. Až do chvíle, kdy jsem v ložnici objevil pod svým polštářem hrst šcorpionů. Zpohlavkoval jsem sou



**Eugen Brikcius, Zátíší s pivem I., Kampa
1967**
(Jirousová 1991)

nicnetušící sedmiletou dceru, která odmítala pít svůj oblíbený jahodový džus – na dně ležely špendlíky, navíc byl přesolený. [...] bylo mu to málo. Projevy jeho zvůle napravoval místní kaplan se švýcarským kurátorem sympozia. Šlo o výkaly na schodech do kostelíka, což protentokrát odnesla nebohá nevěsta v bílém. Reakce J. K. byla okamžitá, slavnostní chvíli narušoval několikerými hlasitými intervencemi z textů Jana husa (v češtině!!). Ovšem jeho schopnost rychle zmizet byla přímo fascinující. [...] Mohlo (může) se jednat o inspiraci, nezbytnou šťávu, esenci z kontrastu, jež na nás napadá ve chvílích, kdy stojíme před jeho až subtilními realizacemi. Ale nevím. Tedy vím své. Mějme se před J. K. na pozoru!“ (Lysáček 2010, s. 109)

Je také nutné si uvědomit velmi rozdílné pozice umělců v totalitní nesvobodě a v současnosti. Z dnešního pohledu i ty nejnevinnější aktivity byly tehdy chápány jako provokace a trestuhodné podvracení státní moci. Na druhou stranu nelze přičítat umělecké kvality činům a dílům, které byly motivovány pouze jako provokace režimu (ačkoliv zde nechceme shazovat jejich odvahu).

Jev „žit grotesku“ zatím nebyl popsán z psychologického hlediska. Určitě by to přineslo zajímavé poznatky – jak se projevuje permanentní uvědomování si a reflexe absurdity života v životních postojích? Jaké vlastnosti člověka vedou k tomu žít v neustálé opozici vůči většinové konformní společnosti?

Zajímavé také je, jak se tento postoj „na absurditu reagovat absurditou“ liší od „niterného, existenciálně meditativního vnímání pocitu odcizení a absurdity“. Mohlo by se zdát, že v jedné osobnosti nelze tyto dva póly skloubit – že lze společnost rozdělit na „ty reagující groteskně“ a „ty vážné, niterné“. To je ovšem velmi zavádějící - vnímání komiky je také kognitivně podmíněný jev. Proto vždy záleží na konkrétní situaci (díle), jakým způsobem ji jedinec uchopí.

Nad'a Plíšková: Pro poslední příště

To když jsi přišel v červnu v noci
když v květnu ráno
a s přísahama ve třičtvrtěnapět
Pokaždý je to naposled
to je jasný
že tohle je zrovna poslední z naposled
Tak jsem ti dala všechno na hromádku
To tu ještě nebylo!
a bylo toho dojemně pomálu
deštník jedny šaty župan a ta příšerná
bundička

a holení
a navrch trumpetka
tu ti jednou rozšlapu
když ne votluču vo hlavu
spíš ale rozšlapu
protože tu nebudeš
a zase:
ráno jsi hrdě
hrdě
sprostě
smutně
zase nic neřek
a jak sis to začal pečlivě skládat
a jak sis to seřadil na posteli
tak to bylo jasný
hned mi bylo úplně jasný
že mě máš zase v hrsti.

Má první básnička, asi 1958

(Jirousová 1991)

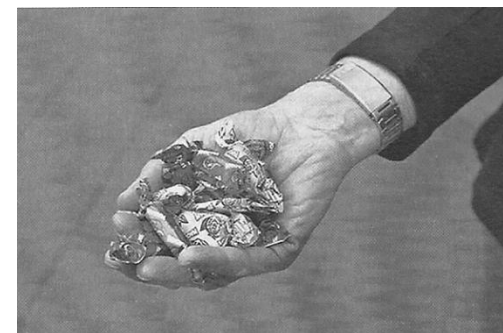
Tento názor vychází i z teorie restitutivní ontogeneze komiky Vladimíra Boreckého¹⁹, kterou jsem ve spojitosti s výtvarným uměním a vizuální kulturou zkoumala v diplomové práci bakalářského studia²⁰. Tato teorie spočívá v návaznosti vývoje smyslu pro komické na vývoj rozumové, afektivní a hodnotící složky osobnosti. Jedinec si postupně osvojuje jednotlivé figury komického, až je schopen vstřebat i nejnáročnější dimenzi komiky - absurditu. Pokud se však ve vývoji ustrne a není schopen například za předmět komiky dosadit sám sebe, rozvoj „smyslu pro humor“ už dále nepokračuje.

Důkazem pro nemožnost „zaškatulkování“ jsou i osobnosti české výtvarné scény, které lze při povrchní znalosti několika jejich „typických děl“ zařadit k jednomu z těchto pólů, ovšem při podrobnějším studiu se ukazuje, že „od vážného k nevážnému je jako z hráze do rybníka“. Takovými postavami jsou například Rudolf Němec, Ota Slavík, Jiří Kovanda.

„Moderní psychologie, která se zabývala agresivitou, zjistila, že smích je určitým bodem na křivce výkřiku, kde dochází k psychickému uvolnění. Zoufalství a nenávist se pak rychle proměňují v hodnoty opačné, s humorem člověk překonává nebezpečnou bariéru odcizení. Ten, kdo se směje, kdo se umí smát, kdo bere věci s humorem, má lidskou šanci překonat nešťastné dědictví přírody neboli agresivitu. V moderním světě bohužel přibylo násilí, agresivita je průvodním jevem civilizace. [...] Na moderní agresivitu snad ani nelze odpovídat jinak než groteskním humorem.“ (Kroutvor 1990 A, s. 58)

2.2 Groteska – místo k setkávání

Zřejmě i potřeba setkávání a sdílení absurdního bytí je podmíněna silným pocitem odcizení. „Pokud jde o tvůrce samotné, [...] zůstávají introverty. Ale ta část jejich činnosti, která se obrací k přátelům, je přesahuje.“ (Jirous 1979) „Jestliže jsou příliš různí v tom nejhlubším, co je nutí, aby vytvářeli umění, a právě proto neschopni, jeden jak druhý, podřídit se jakékoliv skupinové ortodoxii, založené na jednotných formálních či duchovních východiscích – a přesto natolik



Z křižovnického geologického výzkumu nutného k zabezpečení výstupu severní stěnou Řípu, 70. léta.

Zleva: Paul Wilson, Jan Steklík, Karel Nepraš, Naděžda Plíšková
(katalog KAREL NEPRAŠ & JAN STEKLÍK, 1994)

Jiří Kovanda, Na vernisáži jsem tajně vkládal bonbóny do kapes a tašek návštěvníků, 3. 5. 2007, Trafo Gallery (Jeřábková 2010)

¹⁹ Viz př. Borecký: Teorie komiky, 2000. Borecký vychází z historických teorií komiky a ontogeneze - zejména z té u Kierkegaarda, Freuda, Piageta a Mucchielliho.

²⁰ Humor ve výtvarném umění (rok obhájení: 2010), kapitola 2.2.2 Hledání identity prostřednictvím komiky (Restitutivní ontogeneze komiky)

společní svým způsobem života a tím, co odmítají, nemůže být nic lepšího, co by je spojovalo, než zdánlivě bezvýznamné. Jak říká Nepraš: »Fakt je, že se v KŠ vždycky na něco klade důraz, i když by se mohl klást i na něco jiného. Ale na něco se ten důraz klást musí.« (Jirous 1979)

Pro české prostředí je typickým místem hospoda. Zejména v totalitním bezčase byla hlavním útočištěm a místem kulturního děje. „Oproti kavárně, kde se vytvářejí nehybná, pouze mezi sebou komunikující společenství, je hospoda otevřenou strukturou, v níž je zabudováno nepředvídatelné. A navíc nikoliv tolerování výlučnosti umělce v okolním »prostém světě« ze strany hospodského - ale neustálý boj o existenci uprostřed v podstatě nepřátelského prostředí.“ (Jirous 1979)

Alkohol, zejména pivo, podporuje absurdní pocity a navozuje atmosféru, pro umělce představuje i výrazný inspirační prvek jako fenomén. „Nepraš se Steklíkem řídili před časem permanentní akci, kdy byl v různých hospodách odebírán Pivní vzorek – za pomoci pipety, zkumavek a spolu se sepsáním protokolů. Pivní vzorky pak měly být zality do pryskyře (v několika případech se tak i stalo); ovšem výsledek nebyl chápán jako artefakt, a to ani ve smyslu banálního předmětu zhodnoceného výběrem umělce, nýbrž jako pouhá předmětná registrace a dokumentace běžné každodenní křižovnické aktivity. František Maxera z okruhu KŠ pořádal v hospodě U Lojzy Výstavu piva; při »vernisaži«, na níž kapela The Plastic People of the Universe zahrála lidové písně z dob americké prohibice, byly několikrát naplněny pivem jeho keramické džbány a vypity.“ (Jirous 1979)

Na druhou stranu nelze uměleckou scénu vnímat pouze skrze tuto optiku (dalo by se však říct, že na Šmidry a KŠ takto pohlížet lze). Například Jiří Načeradský to viděl jinak: „...ale netěšila mě domácí doktrína ubohosti, ošklivosti a chudoby, kdy se navíc mohlo chodit pouze do hospody, pít pivo a rum a jíst jen buřty s cibulí. Takže jsem stál tak trochu stranou a když všichni chodili v černém, skládal jsem uhlí, abych si mohl v domě módy koupit kravatku a jakmile nastal tlak na kravatky, počínal jsem si naopak jako vandrák.“ (Mach 1999, s. 7)

Ivan Martin Jirous Magor dětem

Ať ryby vykulujou oči
voda se stejně nenamočí
u sporáku se kocour směje
oheň se taky nezahřeje
usnuli pod kamenem hadi
zima se nikdy nenachladí
kominík mával štětkou v síni
saze se vůbec nezašpiní
nad hrncem tančili komáři
pára ta se už nevaří
a holčičky si pomyslí
táta nám napsal nesmysly

(Jirous 1991, s. 28, 29)

„Texty [...] vznikaly během autorova věznění souběžně s jeho sbírkou Labutí písně. Jsou určeny jeho dvěma dcerám a také jim je postupně domů odesílal.“

(Jirous 1991, s. 60, poznámka vydavatele)

3 Groteskno jako způsob pojetí umění

Groteskní rysy lze odhalit ve všech uměleckých druzích – lze tedy nalézt všeobecné groteskní znaky – pro vymezení a popis *grotesky*? V této oblasti vyvstávají následující problémy: už jen stanovit hranice, co je a co už není *groteska* je prakticky nemožné; pokus o popis tohoto jevu by také mohl být usnadněn, pokud bychom rozlišili „formu“ a „obsah“ - což nejen u tohoto komplexního jevu nelze²¹. Proto jsme opět nuceni uchylovat se častok zástupným příkladům – „kazuistikám“, které jev nejlépe vystihují.

Naši pozornost při zkoumání fenoménu grotesky jako celku upoutal významný fakt – totiž to, že i v odborných uměleckohistorických textech se uplatňují metody, které jsou typické pro groteskní tvorbu, ale které bychom v odborném diskursu zdaleka neočekávali. Často se zde uplatňuje nadsázka a další komické prvky. Velký prostor dostávají také historky hrabalovského typu. Je to zřejmě jediný způsob, jak grotesku nejlépe vystihnout. Jistý vliv nelze upřít ani tomu, že umělci a teoretici k sobě mají v této oblasti (době) velmi blízko - většinou je dělívala jen vzdálenost od půllitru k půllitru před hospodský stůl.

Médium zde odpovídá obsahu a zároveň ho vytváří. Můžeme to pozorovat i ve vytvořeném názvosloví – názvů děl, skupin a dalších užívaných termínech. Často v sobě skrývají malou groteskní historku a významně tak ovlivňují postoj recipienta i jeho interpretaci.

Groteska je svou povahou interdisciplinární a je pro ni typická širší oblast zájmu tvůrců – jsou často zároveň spisovateli, filosofové, hudebními textaři, výtvarníky, či teoretiky.

Zajímavé je také sledovat, jakou hodnotu tomuto umění přikládá společnost ve srovnání s vážným přístupem. Situace se sice od dob hnutí Dada poněkud zlepšila, přesto je stále konceptuální i absurdní umění často přijímáno skepticky. Jiný pohled na kvalitu přinášejí umělečtí teoretici, kteří pozitivně hodnotí zejména nadčasovost. Například *groteska* Bohumila Zemánka (podobně Hany Purkrábkové nebo Karla Pauzera) je v *Dějinách českého výtvarného umění VI* vnímána jako aktualita, která nepřekročila svou dobu: „Určitá stereotypnost tématu



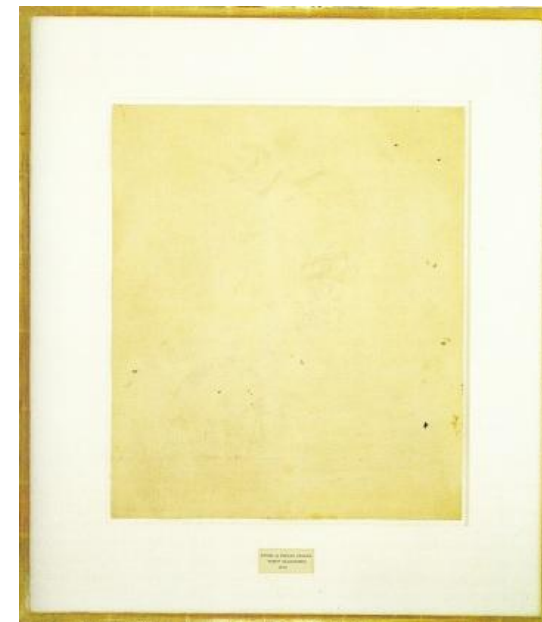
Bohumil Zemánek, Bohouš,
1978-79, pálená hlína, 160x45x25 cm
(Švácha, Plátovská 2007 VI)

²¹ Viz. př.. kap. II Status stylu in Goodman, N.: *Způsoby světatorby*. Filosofie do kapsy, Archa, Bratislava 1996, ISBN 80-7115-120-3

však později sílu Zemánkových plastik oslabovala a naznačovala, že více než k hlubší reflexi se jejich nadsázka vztahovala ke komunální satíře; že jejich působivost byla dobově podmíněná.“ (Švácha, Platovská 2007 VI, s. 697)

Umělecký groteskní pohled rozvíjely zejména skupiny a hnutí „které se snažily o nalezení sebeidentity ve světě humoru, v prožitku smíchu a realizaci srandy proti předem vytyčené metě pozitivního žití.“ (Borecký, 2000 B, str. 43) Nejznámější je v tomto ohledu hnutí Dada, které podobně jako *česká groteska* zasahovalo do různých uměleckých oblastí – výtvarna, divadla, poezie, sochařství - a pramenilo z absurdní válečné zkušenosti tehdejší doby. „Život, občanský život, patří spíše detailům, všedním událostem, lokálním historiím, absurdním anekdotám. Před zdoluhavou racionální analýzou, k níž se ostatně nedostávalo sil, dávalo umění přednost intuici, pohotové odpovědi, či vtipnému paradoxu.“ (Krouťvor 2001, s. 356)

Groteskní vidění je silně expresivní a zároveň intelektuální – přináší zveličení a nadsázku, které působí nepřirozeně, podivně, komicky. Nejlépe to vystihuje Josef Krouťvor: „Deziluze, disproporce, deformace, devalvace, destrukce jsou základní formule české grotesky. Ironie a humor jsou závažné komponenty. Trvalá melancholie s občasnými výbuchy (návaly) smíchu jsou typické projevy groteskního subjektu.“ (Krouťvor 1980, s. V) „Předmětem grotesky je každodenní život, banalita. Přesto groteska trpí přeludy, vymýšlí si, hraje si, blouzní. Fantazie není samoúčel, ale způsob vysvětlení nepochopitelných jevů. Groteska je realismus, jako kterýkoliv jiný.“ (Krouťvor 1980, s. V) „Ke grotesce ale nestačí jen banalita, musí přijít něco mnohem horšího, silnějšího a krutějšího, aby skutečnost začala krystalovat do groteskních podob. Beztvará látka, průměrnost, bezmezná nuda se musí naježít ostrými hroty, člověka se musí zmocnit hrůza a děs. A ještě jedna síla se musí zúčastnit tvůrčí krystalizace, aby člověk elektrický šok přežil, a tím obranným reflexem je právě humor. Jen v přítomnosti banality, bezmezných úzkostí a smíchu se rodí groteskní umění, veselá apokalypsa, zábavné divadlo hrůzy moderního člověka.“ (Krouťvor 2001, s. 357)



Robert Rauschenberg, Vymazaná de Kooningova kresba, 1953, zbytky inkoustu a křídly na papíře s podložkou s ručně psaným popiskem v pozlaceném rámu (Foster, Krauss, Bois, Buchloch 2007)

Mohlo by se zdát, že podmínkou pro sdělení groteskního pohledu na svět je konkrétnost, odkazování k realitě, „figurativnost“, protože to vnímáme jako nezbytné podloží pro rozvinutí komiky. Ovšem ve světě absurdního humoru to neplatí úplně vždy²² (ostatně výtvarná *groteska* pramení z velké části z nefigurativní materiálové abstrakce). Důležitá je zde nesmyslnost, nevysvětlitelnost, často nepřítomnost poenty. Základní výrazové prvky jsou abnormalita a stylizace.

Existencialismus a odcizení

V meziválečné a zejména válečné době se začalo stále výrazněji prosazovat filosofické chápání lidské existence spojené s pocitem odcizení v moderní společnosti, které se výrazně odrazilo i v umění. Souviselo to s nepředstavitelnými válečnými zkušenostmi, psychickými, materiálními a fyzickými následky, které pocítila většina obyvatel. Obludnost nacistické zvůle, narušení morálky vedoucí ke krizi individua a jeho existence a rozrušení přirozených mezilidských vztahů. Tyto tendence, které se naprosto rozcházel s modernistickým pojetím pozitivního pohledu na člověka a vírou v pokrok byly svým způsobem i předznamenáním postmoderny.

Existencialismus - filosofický směr vyjadřující se k problémům způsobu bytí a otázkám smyslu lidské existence - je s tématem odcizení neodmyslitelně spojen. U nás vešel tento způsob myšlení ve známost hlavně díky přednáškám Václava Černého (*První a Druhý sešit existencialismu*, 1948). Inspirativní byly také práce existencialistů-spisovatelů (J. P. Sartre, A. Camus) a významnou roli sehrál i filosof Søren Kierkegaard.

Například v tvorbě Zbyška Siona: „Setrvalé zakoušení nesmyslnosti reality vedlo Siona k porozumění, že si člověk otázku po smyslu vlastní existence pouze neklade, nýbrž že je sám do ní postaven – je tím »co je v otázce«. Není na ni jednoznačná odpověď, nicméně zachování čistých zdrojů imaginace ve vlastní tvorbě jsou předpokladem jak v této situaci »v otázce« vytvářet a obstát.” (Jirousová 1991)

Plastic People Of The Universe: text písně Prší, prší (1977)

Prší prší prší
víc nežli se sluší
ďábel mi sedí na duši
Mlha si sedla za okna
po celém městě je tma
je konec nebo se mi to jen zdá
Slunce mrtvé stojí
strašidla se rojí
všichni se bojí
Po nebi jde hrozný tvor
je to lepra nebo mor?
Vlci jdou z hor
I elektřina přestala svítit
ani plyn nechce od sirky chytit
a vrány se rozkřičely smíchy
http://www.supermusic.sk/skupina.php?idp_iesne=380905, vstup 10. 6. 2012)

²² V absurditě absurdity – „humoru bez vtipu“ je možná i komika bez zřetelného odkazu k realitě.

3.1 Groteska ve výtvarném umění

Groteska se projevuje v celé řadě výtvarných druhů – od té nejtýpější podoby ve filmu a malbě, kresbě a sochařství, po různé akce, happeningy, environments, events, instalace, až po naprosto nezařaditelné (konceptuální?) činy jako byla například hra členů Křižovnické školy *Fando, nezlob se*. Název hry je odvozen z hlášky adresované hostinskému Fandovi. Pravidla hry spočívají v tom, že se hraje „s frťany alkoholu, kdy každá z hrajících stran hraje jinou barvu (hnědý rum, červená griotka, zelený pepermintový likér, bílá vodka apod.); a vyhozený²³ frťan musí jeho majitel na místě vypít.“ (Jirous 1979)

Pro snažší orientaci je vhodné *grotesku* zařadit do kunsthistorických souvislostí. Typický styl *grotesky* u nás vznikl koncem 60. let a objevil se zejména v malbě a kresbě Karla Nepraše a Jiřího Sopka. Zajímavé je, že tento přístup má u obou umělců původ ve strukturální abstrakci²⁴ (konkrétně materiálové abstrakci s postsurrealistickými vlivy (Jirous 1979), která byla v té době u nás převládajícím neoficiálním proudem. Byla to doba počátku krize moderny: „výtvarné umění nebylo tehdy malbě příliš nakloněno. Teorie i výtvarná kritika ohlašovaly tehdy její konec a dávaly přednost jiným, nemalířským strukturám.“ (Krouťvor 1990A, s. 5) „Domácí abstrakce slavila v první polovině šedesátých let velké úspěchy, i když nebyla oficiálně uznávána. V čele stojí velký outsider Vladimír Boudník, následován početnou školou strukturální grafiky. [...] Malířství rozvíjí grafické strukturální postupy, používá litých barev a vysoké pasty a dává přednost špachtli před štětcem. Plocha obrazu narůstá do třetího rozměru [...] Strukturální groteska, což je paradoxní, doplňuje abstraktní výraz figurou. Z nepředmětného základu se vynořují siluety lidí a zvířat. Abstraktní struktury vzešlé z existenciálních pocitů překonávají pojem odcizení absurdní groteskou a tak oživují obraz nečekaným projevem reality.“ (Krouťvor 1990A, s. 16) K tomuto paradoxu struktury a groteskní figury je třeba zmínit například Jeana Dubuffeta, Zbyška Siona, Aleše Lamra. (Krouťvor 1990A, s. 16)

²³ Vyhozený v souladu s pravidly hry *Člověče, nezlob se*

²⁴ V kontextu světového umění se vžit také pojem *tašismus*. Typickým představitelem „struktur“ je například Mikuláš Medek, v zahraničí Tápies, Fautrier.

Franz Kafka: Rozhodnutí

Z bědného stavu se musíte povznést s lehkostí, i když je k tomu třeba sebrat všechnu vůli. Odtrhnu se od židle, oběhnu stůl, rozhýbám hlavu i krk, zažehnu oheň v očích, napnu svaly kolem nich. Vzepřu se jakémukoli citu, přijde-li teď A., bouřlivě ho pozdravím, vlídně strpím B. u sebe v pokoji, vzdor bolesti a námaze vdechnu do sebe dlouhými doušky vše, co řekne C.

Leč i tak s každou chybou, již se nelze uvarovat, bude všechno – to snadné i to obtížné – váznout a já se nutně budu otáčet v kruhu nazpátek.

I tehdy je přece jen nejspíš radno vše snášet, chovat se jako netečná hmota, a i když se dokonce cítíš odfouknut, nedat se zlákat k jedinému zbytečnému kroku, hledět na druhého zvířecím pohledem, nepocítit lítost, zkrátka vlastní rukou potlačit to, co ještě zbývá z příznaku života, to jest rozmnožit ještě ten poslední hrobový klid a mimo něj již neponechat nic.

Charakteristickým pohybem pro takový stav je přejíždět si malíčkem po obočí.

(Kafka 2009, s. 16)

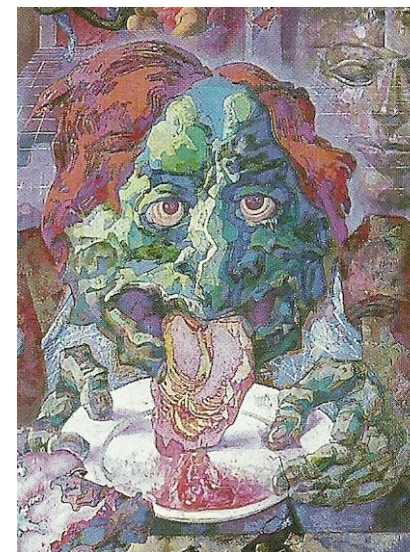
Česká groteska těží z odkazu fauvismu a expresionismu, následně i neoexpresionismu (zejména německého, kolem roku 1980). Z druhé strany čerpá humor hnutí Dada, Jamese Ensora, pozdější souvislost lze vidět i se skupinou Fluxus (a u nás významné osobnosti Milana Knížáka). Zajímavý je také odkaz psychoanalýzy a surrealismu, ke kterému se však hlásí jen někteří autoři. V českém prostředí také nelze opominout silnou symbolistickou a dekadentní tradici.

Nová figurace

Nová figurace²⁵ – poválečný „návratu k figuraci“ - v sobě nese hluboký existenciální prožitek. Pojem „nová figurace sdržuje figurativní projevy, a to často bez ladu a skladu. S novou figurací se spojují nejen takové osobnosti jako Dubuffet, Giacometti či Bacon, ale také figuralisté pop-artu, noví realisté z Paříže či dokonce zbytky surrealistů, a nechybějí ani věční manýristé. [...] Takto široce pojatá nová figurace je především opozicí k abstrakci, ale je koneckonců i deklarací nových vztahů a potřeb. Abstraktní umění opustilo s figurou i člověka, odcizilo se skutečnosti a uzavřelo se do idealismu, transcendence a estetických kontemplací. Jenže problémů ve světě přibýlo, a tak je nová figurace i hledáním místa a smyslu umění v moderní společnosti.” (Krouťvor 1990A, s. 38)

Účinně lze grotesku zkoumat i z hlediska toho, jakým způsobem pojímá lidskou figuru. Jak je figura zobrazena, jaká postava je zvolena – muž / žena / člověk – zvíře - příšera, v jaké pozici a gestu je figura zachycena, jestli je osamocena nebo v jaké je interakci s ostatními postavami. Jenom porovnáváním a hledáním paralel v rámci grotesky by bylo možné zaplnit celou tuto práci.

Karel Nepraš a Jiří Sopko jako pioníři grotesky začali udávat groteskní ráz: „Dá se říci, že vytvořili určité symbolické archetypy a vtiskli grotesce jakýsi styl. Zavádějí například jednotný typ »hlavonožce«, redukované lidské figury na banální schéma a princip absurdity.” (Krouťvor 2001, s. 358) Hlavonožci jsou „mutanti nové generace”, “figura s nemyslnou hlavou a pochodujícíma nohama”. (Krouťvor 1990A)



Výřez: Josef Bolf: Sám doma, 2006

wosk a tuš na plátně, 92 x 94 cm
(<http://artlist.cz/?id=1807>,
vstup 10. 4. 2012)

Výřez: Zbyšek Sion, Amora, 1974-5
(Jirousová 1991)

²⁵ Někde se hovoří o *novém realismu*, který může být k *nové figuraci* chápán téměř jako synonymum. Zde používáme shodně s českými teoretiky termín *nová figurace*.

Groteskní figuru je také zajímavé uvést do kontextu s její souputnicí ze strany vážného niterného pojetí existenciálního pocitu - *prázdnou figurou* (např. u Evy Kmentové).

Expresivita

To, že česká groteska čerpá z odkazu německého i domácího expresionismu (a neoexpresionismu) je nepochybné. Ovšem v čem se od něho liší, pomineme-li prvek absurdní komiky? Expresionisté ještě nemohli poznat pocit odcizení člověka člověku v celé jeho bezvýchodné poválečné šíři. Groteska má hlubší a drsnější základy, exprese zde „přechází v agresi, kterou Munch ještě neznal.“ (Kroutvor 1990A, s. 56) „Sopkova exaltace se už odehrává v docela jiných podmínkách než Kirchnerův a Noldeho expresionismus. Fauvisté reagovali především na přírodu, skupina Die Brücke připojila k přírodě také moderní město, a Jiří Sopko už reaguje na celé složité civilizační struktury.“ (Kroutvor 1990A, s. 30)

Groteska a dekadence

„Dekadentní umění je vyhrocené, přesahuje míru obecně přijatelného, provokativně bourá ta nejcitlivější tabu. Dekadence je pevně spojena i s jasným postojem krajního individualismu.“ (zdroj <http://www.galerierudolfinum.cz/cs/exhibition/decadence-now-za-hranici-krajnosti>, vstup k 20. 5. 2010) *Česká groteska* čerpá z české dekadentní tradice²⁶ konce 19. století, avšak vyjadřuje se k novým tématům. Pozornost uměleckých senzibilů se obrací „do umělého světa, do měst a velkoměst, kde se kupí všechny problémy moderní společnosti před rokem 2000. Aniž si to příliš uvědomujeme, prožíváme nový fin de siècle s veškerými příznaky deprese a morální dekadence.“ (Kroutvor 1990A, s. 94)

Dekadentní tendence v současném umění byly představeny na výstavě (a mezinárodním projektu) *Decadence Now! Za hranicí krajnosti* kurátora Otto M. Urbana v roce 2010/11. Dekadentní černý humor byl jedním z možných klíčů, jak výstavu (zejména část „*Pop*“)



Výřez: Michael Rittstein, Levitace našikmo,
1982, akryl, plátno
(<http://www.artlist.cz/index.php?id=2806>)

²⁶ Ta byla představena např. na výstavě *V barvách chorobných* kurátora Otto Urbana

uchopit.²⁷ Pro současnou dekadenci je možná právě typické, že zde vystavená díla nebyla původně tvořena jako čistě dekadentní, ale působila tak až v celkovém kontextu projektu. Stejně to platí i pro současnou *groteskní* scénu.

Postmoderna

Svým specifickým pojetím tvorby předznamenal i autoři *školy české grotesky*, zejména v sedmdesátých letech, nástup *postmoderny*. „Poválečná avantgarda kulminuje v polovině šedesátých let, pak přichází rozpad, atomizace a krize.“ (Krouťvor 1990A, s. 5) „Na konci sedmdesátých let je zřejmé, že umění akce, tak typické pro avantgardu, zklamalo. Celková struktura výtvarného umění se rozdrobuje na stále menší estetické útvary. Nezadržitelný proces entropie, atomizaci a chaos dovršuje konceptuální umění, které se z reality přestěhovalo do světa představ, idejí, utopií a projektů. [...] Zatímco se konceptuální umění více a více vyprazdňuje, nabývá groteskní realismus na významu.“ (Krouťvor 1990A, s. 70) Groteska těžila ze znaků typických pro postmodernu – zejména z odkazů - znaků a symbolů v novém – groteskním - kontextu. Umělci odkazují ke známým dílům²⁸ dějin umění, poťouchle komentují situaci ve společnosti – s oblibou zobrazují banalitu, kýč; známá vyprávění přinášejí nově, často s absurdně zvětšeným krutým komentářem.

²⁷ Viz Blok 3 *Didaktická aplikace tématu*, kap. 3 *Grotesknost a dekadence*

²⁸ Oblíbený byl například Manetův obraz *Snídaně v trávě*

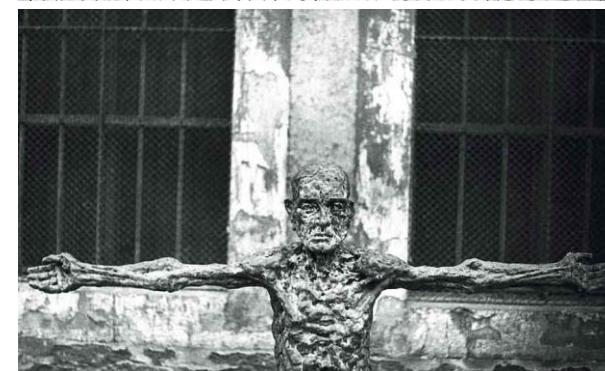
3.2 Groteskní vedle vážného: cynické, absurdní X vážné, tragické, niterné

V této kapitole zkoumáme groteskní pojetí v kontextu existenciálně meditativního přístupu nové figurace - jako dva různé přístupy k vyjádření podobných pocitů. Konfrontací takovýchto příbuzných děl lze názorně demonstrovat podstatu každého z těchto přístupů. (Ovšem je třeba si uvědomit, že toto dělení na „groteskní“ a „vážné“ je vždy trochu schematické. Proto necháváme posuzování „grotesknosti“ a „vážnosti“ otevřené.) Podobně by bylo možné posuzovat i další druhy umění, ne jen to výtvarné.

Toto názorné zpracování tématu je pro nás samozřejmě zajímavé zejména z hlediska možného pedagogického využití. Konfrontace dvou vizuálních informací a jejich analýza se zde jeví jako vhodný způsob výuky podstaty groteskního přístupu. Komparací lze zvažovat různou výpovědní hodnotu, možnosti a meze těchto přístupů. Stejně tak je tato debata vhodná pro podporu uvědomění si plurality názorů (nejen ve třídě), protože není možné stanovit, které pojetí je pro danou situaci „to správné“.

Z této úvahy vychází také naše zkoumání toho, jestli lze u studentů vysledovat inklinaci buď k jednomu, nebo druhému směru pojetí krize existence. Potvrdilo (*Blok 2 kapitola 5*) se, že populaci nelze takto černobíle dělit. To je samozřejmě dobré zjištění, pokud chceme grotesku vyučovat.

Příkladem může být porovnání eventu Jiřího Kovandy na Václavském náměstí a sochy Jiřího Sozanského, kterou instaloval v koncentračním táboře v Terezín. Můžeme jen spekulovat, jestli je shodnost pozice ukřižovaného u Kovandy záměrná reminiscence na Sozanského, anebo jestli tato podobnost vychází z vysoké expresivity a hluboce zakořeněné symboliky tohoto gesta. Rozhodně je zajímavé otevřít otázku míry grotesknosti a niterné vážnosti obou děl.



Jiří Kovanda, Bez názvu, 19. 11. 1976, Praha, Václavské náměstí (Jeřábková 2010)

Jiří Sozanský: Instalace v památníku Terezín, 1976 (<http://www.sozansky.info/proj/1437/003.jpg>, vstup k 10. 5. 2012)

Komparace a transformace: vážné ↔groteskní

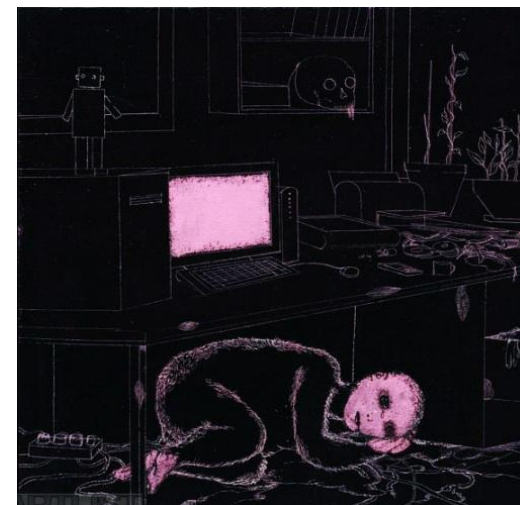
Podrobněji jsme zkoumali díla, která spojuje lidská figura a existenciálně expresivní tělesnost – obraz Josefa Bolfa *Sám doma* a *Lidské vejce* Evy Kmentové. Je fascinující, jak podobně tato díla působí při užití naprosto odlišných vyjadřovacích prostředků.

Kmentové niternost, tělesnost a intimita je více abstraktní, působí klidněji, smířeněji. Dílo vybízí spíše ke klidné kontemplaci a noření se hloubky.

Bolf je explicitnější, diváka sice nechá domýšlet - vzbuzuje v něm mnohé drásavé otazníky a nepříjemné vzpomínky a pocity, ale ty už částečně určuje skrze mnohé zobrazené symboly a jejich kombinace. Bolf si tu pohrává s významy a vzpomínkami, zejména s těmi nejtemnějšími z dětství a míchá pocit děsu, osamělosti a bezvýchodnosti. Recipient těká snaží se přijít obrazu „na kloub“, zatímco u Kmentové je ovládán pocitem zranitelnosti a křehkosti existence.

Co obě díla spojuje, je až podezřelá podobnost lidských postav. Jejich komparace se přímo nabízí. Zajímavá je zde zejména velmi podobná expresivní pozice těl - schoulená ležící postava je blízká embryu v mateřském lůně. U Kmentové se tento odkaz přímo nabízí - vzhledem k tématu zrození. Bolfova postava odkazuje také k dítěti, ale už o něco staršímu. Človíček - zvířátko smutně schoulený pod stolem na boku s rukama unaveně pod hlavou. Jako kdyby měl každou chvíli usnout, ale bojí se špatných snů.

Bolfovy práce už dobou jejich vzniku nelze řadit přímo k poválečné *Nové figuraci* jako Kmentovou, ale Bolf na tuto dobu navazuje a odkazuje například právě k *české grotesce*.



Josef Bolf: Sám doma, 2006
vosk a tuš na plátně, 92 x 94 cm
(<http://artlist.cz/?id=1807>, vstup 10. 4. 2012)

Eva Kmentová, Lidské vejce, 1968
částečně patinovaná sádra, 76,5 x 57,5, v. 64 cm
(<http://udu.ff.cuni.cz/soubory/galerie/01%20Cechy/Klimesova%20-%20ceske%20umeni%201940-1970/slides/Eva%20Kmentova.%20Lidske%20vejce.%20%201968.html>, vstup 10. 4.

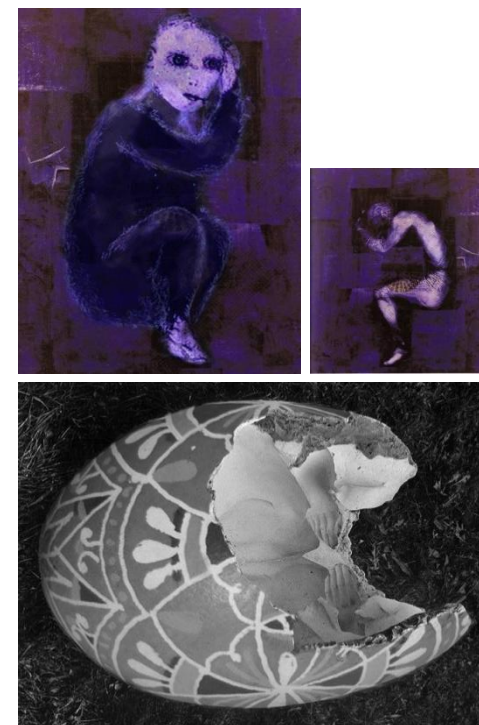
Zřejmě nejlépe si lze si uvědomit formální aspekty těchto rozdílných přístupů tím, že se je budeme snažit vzájemně zaměnit. Jaký způsob vyjádření je typický pro absurdní grotesku a jaký pro niterné zpracování existenciálního tématu?

I zde se nabízí možnost didaktického využití, i když poměrně náročného. Kdybychom však pro transformaci zvolili méně obtížné ukázky, např. z vizuální kultury, byla by práce jednodušší. Snažší je samozřejmě přeměna vážného v komické (obecně se často právě tento princip komického zlehčování objevuje). K obrácenému postupu je možné použít už vytvořené zobrazovací schéma a pouze ho upravit. Takto by úkol mohl být vhodný i pro 2. stupeň ZŠ a to nejen jako práce s grafickým editorem, ale i v médiu malby, koláže ap.

Příklad transformace *Sám doma* využívá (opět) podobnou pozici figury v obraze Rudolfa Němce z roku 1966. Kromě přemístění figury do jiného prostředí zde byla upravena celková barevnost a transparentnost. Také byly zjemněny ostré kontury a výrazné linie. Celkově se obraz posunul do meditativnějšího klidu, avšak zůstává v podobně tísnivém a depresivním ladění.

K posunutí objektu Evy Kmentové do odlehčenější roviny stačilo jen málo – potvrzuje to předpoklad o snadnějším znevažování vážného, než naopak.

Více o tomto tématu je v seminární práci *Groteskní vedle vážného* na přiloženém CD.



Vlastní práce – fotomontáž

kraslice

(http://www.seniortip.cz/?module=club&action=galerie_view_detail&id=2828&id_image=28014 10. 4. 2012)

Rudolf Němec: Mezi bděním, 1966, olej, email, sololit, 160 x 120 cm
(<http://udu.ff.cuni.cz/soubory/galerie/01%20Cechy/Klimesova%20-%20ceske%20umeni%201940-1970/slides/Rudolf%20Nemec,%20Mezi%20bdenim,%201966.html> vstup k 19.4. 2012)

3.3 Groteska v dalších druzích umění

Literatura a poezie

Nejprve je nutno zmínit literární prameny, které jsou s groteskou neoddělitelně svázány jako inspirační zdroje. Je to zejména pražská expresionistická literatura (např. Franz Kafka²⁹, E. E. Kisch, Josef Váchal). Mezi spisovatele, kteří jsou neodmyslitelně svázáni s dobovou absurditou patří Josef Hašek, Bohumil Hrabal, Ivan Klíma, Václav Havel, Milan Kundera. Poezii s groteskně absurdním nádechem se věnovali například Jiří Kolář, Ladislav Novák, Václav Havel, Ivan M. Jirous, Egon Bondy.

Ze světových autorů to byli zejména existencialisté Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Boris Vian. Zajímavý je také odkaz George Orwella - silný v 80. letech. „Autor slavné Farmy zvířat, moderní bajky, použil grotesku jako varování před primitivními, agresivními, fašistickými a totalitními sklony ve společnosti.“ (Kroutvor 1990A, s. 94)

Film a drama

V souvislosti s výtvarnou *groteskou* nelze nezmínit grotesku filmovou, která bezpochyby stojí na stejném komickém základu. O podstatě grotesknosti filmové grotesky podrobně pojednává kniha *GROTESKA, čili MORÁLKA ŠLEHAČKOVÉHO DORTU* Petra Krále (1998); o paralelách filmu s výtvarným uměním hovoří například Alena Pomajzlová v katalogu k výstavě *Grotesknost v českém výtvarném umění* (1987/8) nebo Josef Kroutvor v pojednání *Jiří Sopko* (1990).

O absurditě, českém humoru a odcizení můžeme dlouze hovořit zejména v souvislosti s *Novou vlnou českého filmu* 60. let. (například režisérů Miloše Formana, Jiřího Krejčíka, Věry Chytilové) která však neměla příliš dlouhé trvání. Tato díla lze kvalitativně porovnávat se světovou produkcí – například s filmy Bergmana, Felliniho nebo Godarda.

Egon Bondy:

S hrůzou koukám, že dělám intimní lyriku

Jak se škvařím na rendlíku
To je něco pro historii
jak piji!
Za sto let budu na vobrazě
jak chodím po Praze
Zvlášť bude zkoumání tuhý
kde jsem neměl žádný dluhy
Mnohej si vykrouží piruetku
na tom kde jsem si půjčil pětku
Mý sebevražedný pokusy
to bude něco pro husy
A můj život pohlavní
to bude to hlavní!
Tak jsem nasranej velice
že se kroutím jak vopice

<http://egonbondy.info/48-ukazky-z-dila/83-ozrala-praha/Poesie>, vstup 10. 5. 2012, sbírka Ožralá Praha)

²⁹ Jeho *Proces* zde vyšel v roce 1958

Absurdní drama, které má podobné základy jako film, přesto jiné vyznění, je nutné jmenovat světová jména jako Eugen Ionesco, Samuel Beckett, Alfréd Jarry, mezi které patří i Václav Havel. V tomto kontextu, opět s jiným pojetím absurdity, existence a grotesky, nelze nezmínit pražské *Divadlo Sklep* a jejich filmy.

Zajímavé jsou také tři dokumentární filmy režiséra Baumbrucka k výtvarným sympoziím Jiřího Sozanského – *Terezín, Most a Dům č. 50*. Baumbruck zde velmi přiléhavě dokumentuje výtvarně - uměleckou reakci na existenciální prostředí bývalého koncentračního tábora; města a domu určeného k demolici. Díla a akce výtvarníků společně s Baumbruckovým pojetím – kamerou, hudbou, střihem – vytváří velmi dobře uchopitelný obraz tehdejší doby a atmosféry, který by mohl být i pro studenty vhodným vstupem do problematiky.

V souvislosti s dekadentní atmosférou jsou pro *grotesku* inspirující také „staré hororové filmy“ – například *Kabinet Dr. Caligariho* (1919), *Upír Nosferatu* (1921) nebo *Frankenstein* (1931).

Hudba

Hudba, samozřejmě „ta zakázaná“, znamenala v totalitní šedi velmi mnoho. Sympatizování s „úpadkovou dekadentní“ rockovou nebo punkovou hudbou inspirovanou západní produkcí bylo považováno za vyjádření odporu proti režimu. Důvod její³⁰ masové obliby zřejmě tkví zejména v momentě, který se nám odhalí - podobně jako podstata grotesky - v konfrontaci s oficiální „prorežimní“ hudbou. Po zvukové, pohybové i vizuální stránce tato hudba odpovídá výtvarné grotesce – a stejně tak dokázala tesilové pohlavary pořádně nadzvednout ze židle.

„Svět současné rockové hudby je prostředkem, jak procítit drama doby se vším, co je v ní úzkostlivého, zběsile agresivního, palčivého, ale i blouznivě konejšivého.“ (Kříž 1989, s. 44)

Egon Bondy: Vánoční strom republiky

Věnováno dr. Hrabalovi

Pod Vánočním stromem Republiky
žrali dva esenbáci fiky
přivezený z Afriky
Stáli tam voba dva na mraze
přes den napadaly po Praze
na sněh saze
Pak přišel primátor Vacek a mluvil
jeden tajnej za ním hulil
nakonec se ulil
Pamatujete si soudruzi
na ty předválečný hrůzy
kdy všechno měli jen ti druzí?

(<http://egonbondy.info/48-ukazky-z-dila/83-ozrala-praha/Poesie>, vstup 10. 5. 2012, sbírka Ožralá Praha)

Hever And Vazelína Band: část textu písně Kombajneři

dvě piva si dají cestou z kolchozu
maj kombajny z dovozu
všichni měli televizi
a v lednici žrádlo
a budovali svou vesnici;
a četli rudý právo

(<http://www.supermusic.sk/skupina.php?idpiesne=549202>, vstup k 8.6.2012)

³⁰ Kapely jako například Hudba Praha (Vítkovo kvarteto), Jasná páka, Visací zámek, Plastic people of the Universe, Hever and vazelína band..

Hudebníci se často pohybovali v undergroundu podobně jako výtvarníci a měli blízko k disentu. Symbolem tohoto odporu se stala skupina Plastic People of the Universe: „Skupina se nedala přimět k ústupkům a kompromisům s tehdejší režimem, což je připravilo o profesionální licenci a přivádělo stále více komplikací s úřady. Systematická perzekuce vyvrcholila v roce 1976 uvězněním několika členů. Skupina opozičních intelektuálů v čele s Václavem Havlem zorganizovala kampaň na jejich podporu a propuštění, která vyvrcholila v lednu 1977 Chartou 77. Tak se stala rock'n'rollová skupina podnětem k semknutí demokratické opozice všech směrů, jaké nemělo v tehdejších komunistických zemích obdoby.“ (http://www.plasticpeople.eu/historie.html, vstup k 15.5.2012) Společně s hudebníky byl vězněn i jejich umělecký šéf, Ivan M. Jirous. Nebylo to poprvé, předtím byl zatčen například „za vyprovokování verbálního incidentu v hostinci U Plavců s majorem StB ve výslužbě, kde byl odsouzen společně s Brikciusem, Daničkem a Kořánem. Po zpěvu písně »Zahnat Rusy - vrahy do pekel kam patří« a verbální výměně slov mezi majorem a skupinou Křížovnické školy, snědl střed výtisku Rudého práva, prostrčil jím hlavu a prohlásil »Dnes jsem snědl Rudé právo, takhle jednou sežereme bolševiky«“ (http://cs.wikipedia.org/wiki/

Ivan_Martin_Jirous#Underground).

Jirous neohroženě bojoval proti nesvobodě, zorganizoval několik pololegálních hudebních festivalů, vydával samizdatový časopis Vokno³¹ - kvůli kterému byl také zatčen.

Kromě další restrikcí reagoval režim například i pokusem o prezentaci těchto hudebníků ve špatném světle prostřednictvím médií. Pověsný je díl *Mimikry* ze seriálu *Třicet případů Majora Zemana*. Hudebníci jsou zde zpodobněni jako feťáci, zloději a vrazi.

Vedle populární hudby je třeba ještě zmínit *Novou hudbu*, která pojetím navazovala zejména na odkaz volné atonality dodekafonie Arnolda Schönberga a experimenty Johna Cage, či Edgarda Varèse. Skladatelé Rudolf Komorous a Jan Klusák byli přímo členové skupiny *Šmidrů*, kde se však hudební produkce nebáli ani členové hudebně naprosto nezkušení. K tomuto typu tvorby patří například i hudební těleso *Křížovnické školy Sen noci svatojánské band*.



Stanislav Hložek a Petr Kotvald zpívají píseň *Holky z naší školky*

(<http://www.showbiz.cz/kluci-z-nasi-skolky-kotvald-a-hlozek-se-vraceji/>, vstup 7. 6. 2012)

Z koncertu skupiny Hever and Vazelína band, 2007

(<http://www.staryskrpal.cz/rocniky/2007.htm>, vstup 7. 6. 2012)

³¹ Zdroj původních originálů ke stažení: www.vons.cz/vokno

4 „Přehled české grotesky, který však není přehledem“

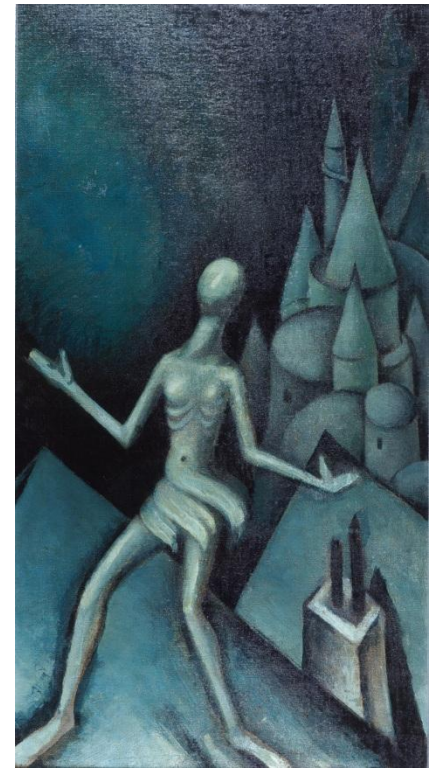
Není v našich silách ani v mezích této práce popsat veškeré groteskní prvky, aktivity a osobnosti českého umění. Proto jsme se soustředili i na zajímavé a méně známé jednotlivosti, které, složí-li se dohromady, mohou ukázat celkový obraz grotesky lépe, než pokud bychom se snažili postihnout vše a byli tak nuceni zůstat na povrchu. Obraz grotesky tak skládáme z „malých historek velkého významu“. Spíše než z odborného a shrnujícího popisu celkového uměleckého odkazu osobností a skupin čerpáme z rozhovorů s tvůrci nebo z „historek“ z úst osob umělcům blízkých. Jistá dávka subjektivního výběru zde snad není překážkou.

Přehlednosti, alespoň té časové, jsme se však nevyhnuli. Je však důležité zařazení jednotlivých osob a skupin brát spíše orientačně, jejich tvorba prostupuje širším časovým obdobím.

4.1 Kořeny grotesky u nás

V českém prostředí má absurdní vidění poměrně hlubokou tradici, kterou lze vystopovat nejméně do doby „národního obrození“ v 19. století. Kořeny výtvarné grotesknosti zkoumala například teoretička Alena Pomajzlová výstavou *Grotesknost v českém výtvarném umění* (1987/8). Groteskní prvky našla i tam autorů, kde to nikdo nečekal. „Pátrání v minulosti připomíná symbolismus, Jaroslava Panušku či básníka Hlaváčka, objeví grotesku u Zrzavého a Josefa Čapka, znovu připomene Siona, Načeradského, Nepraše, ale objeví i nová jména – Kokoliu, Gabriela či Rónu.“ (Kroutvor 1990A, s. 102).

I tradice různých absurdních aktivit je u nás dlouhá – přes Haškovu *Stranu mírného pokroku v mezích zákona* až po hnutí *Recesse*.



Jan Zrzavý, Náměsíčník, 1913,
olej, plátno, 81 x 45 cm
(<http://www.dekadence.info/press-centrum/>, vstup 10. 6. 2012)

4.2 „Protogroteska“ 1948 – 1968

Šmidrové

Skupina Šmidrů³² – tehdy ještě studentů AVU a AMU (Karel Nepraš, Bedřich Dlouhý, Jan Koblasa, Jaroslav Vožniak a Rudolf Komorous) se datuje od „památné Malmuzherciády³³, kdy to všechno 19. Prosince 1954 začalo“ (Kříž 1970, s 5) – a společně s tím se začaly psát i dějiny české groteskní školy - zatím tedy spíše „protogroteskní“.

„Prvá část šmidří, zpočátku vlastně »klubové« historie má barvitou tvář dadaistických inscenačních recesí a klauniád, hudebních a baletních představení, přátelských schůzek [...]. Nešlo tehdy o nic více, ale také o nic méně než o to, jak uvolnit stavidla fantazie, humoru a satiry, jak stranou školy, ale potom s tím větším hřmotem nevázaně vyklouznout zpod služebné čepice prefabrikovaných norem životního pocitu a hledat svou zkušenost pravdy, svou radost ze života i práce na vlastní pěst.“ (Kříž 1970, s. 5)

“Ukázalo se však záhy, že pro většinu nadšených osnovatelů to nebylo jen pouhé gesto osvobození, ale zároveň i solidní základ vlastní umělecké orientace; nezapomínali, začali se vracet a různé aspekty svých eskapád vážně promýšlet a domýšlet. Postupně zjišťovali, že právě tehdy v počátcích se již rozhodlo, odkud a jak kdo bude vidět svět v jeho skutečném patosu, protože právě ta bouřlivá doba mládí zformovala prisma optiky se zcela zvláštním, »divným«, lomem paprsků. Přejít k druhé, tentokrát »vážné« fázi šmidrovství měl již podobu soustavné práce, i když vzájemná setkání a společné schůzky neztratily nic z britké satiry typicky šmidřího situačního gagu. Šlo ale především o obrazy, sochy a objekty. Nové



Bedřich Dlouhý, Necesor, 1998

(<http://www.artlist.cz/index.php?id=120>
3 vstup k 12. 6. 2012)

³² Verze o tom, jak název vznikl, se u jednotlivých členů různí: „Výtvarník Bedřich Dlouhý toho podle kolegů prý ví nejmíc. »Vzniklo to tak, že na jedné schůzi jsme žertem napadli Nepraše, který proti něčemu protestoval a žádal tresty a restrikce za sprostá slova, a někdo z nás řekl: No ty jsi takovej vlastně policajt, takovej jakejsi šmidra. A on se - to si nevymýšlím, urazil a z té schůze odešel. A takhle vznikl ten pojem šmidra.«“ (<http://www.radio.cz/cz/rubrika/kultura/jednou-smidrou-smidrou-navzdychky>, vstup k 15. 5. 2012)

³³ „mal-muz-herc“ – na akci se podíleli malíři, muzikanti a herci

soustředění bylo poznamenáno názorových rozchodem s Janem Komblasou, který již od sklonku padesátých let měl ve šmidrovství vidět spíše jen vnější revoltní gesto a orientovat svůj vlastní umělecký zájem směrem ke spirituálně vypjaté estetice české strukturální abstrakce. [...]

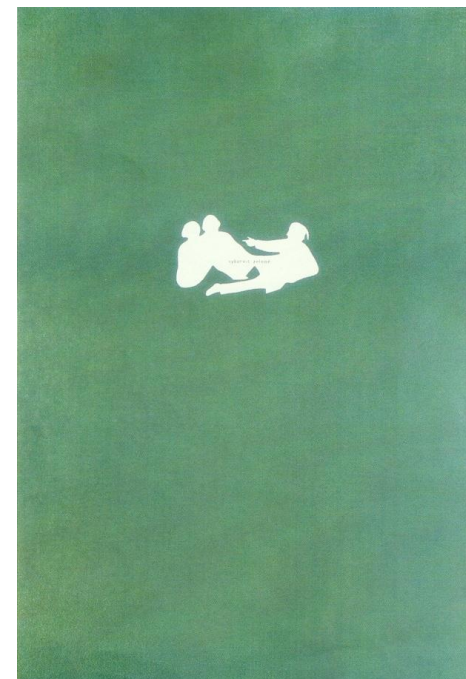
Výsledkem byl specifický proud české poabstraktní asambláže se sklonem ke skurilně orchestrovaným mixážím reálií a pseudoreálií, jejichž zcelení připadlo lstným významovým transformacím v rámci divadelně aranžovaného, narativně výpravného výtvarného slohu. Program našel i slovní výraz v řadě myšlenek rozvíjených v korespondenci mezi Bedřichem Dlouhým a hudebním skladatelem Rudolfem Komorousem.” (Kříž 1970, s. 5)

Podnětný pohled nabízí v rozhovoru také jejich mladší spolužák Jiří Načeradský – na otázku *Koho ještě měl rád z tehdejší Akademie* odpovídá: „Taky Bědu Dlouhého a Karla Nepraše, ti byli ovšem v šestém ročníku a já je tenkrát obdivoval i proto, že měli ateliéry a milenky, Koblasa kreslil dámským péřčkem padlé anděly a mládence v peci ohnivé. Pak mě vzali i do hospody a já to hned zničil komentářem o jejich elegantní impotenci..“ (Mach 1999, s. 8)

Křižovnická škola

Okruh *Křižovnické školy*³⁴ (KŠ) se začal formovat v průběhu první poloviny 60. let v hospodě U Křižovníků. „V užším syslu se nazývá »Křižovnická škola čistého humoru bez vtípu« - pod tímto titulem vytvářeli a uveřejňovali její ředitelé Karel Nepraš a Jan Steklík od jejího založení kreslený humor; užívám kratšího pojmenování, protože se KŠ postupně změnila v širší sdružení, v němž jsou zastoupeny nejrůznější polohy umělecké i jiné aktivity.” (Jirous 1979). K okruhu KŠ kromě už zmiňovaných pánů ředitelů patřili například Zbyšek Sion, Rudolf Němec, Egen Brikcius, Naděžda Plíšková, Petr Lampl, Ivan M. Jirous, Věra Jirousová, Josef Kroutvor a mnozí další – umělci, básníci, teoretici, hospodští a výčepní, zdravotní sestřičky, i lidé ze zahraničí.

“Podstatným rysem Křižovnické školy je neustálé vytváření živého mýtu, čerpající jako ze živné půdy z prostředí hospody, viděného prizmatem iracionalizace.” (Jirousová 1971)



Jan Steklík, Snídaně v trávě (zamalovánka). (text v bílém prostoru: Vybarvit zeleně)
(KAREL NEPRAŠ & JAN STEKLÍK)
K.Š. Katalog výstavy, 1994)

³⁴ Zdrojem informací o K. Š. nám byl i původní text Ivana M. Jirouse z roku 1979 (In Jirousová 1999), paradoxně s poznámkou: „Tento text nebyl dosud nikdy publikován. Snaha o jeho publikaci byla jedna z příčin, které vedly k rozpadu KŠ.“

„KŠ nebyla oblíbená ani U Křížovníků, kde vznikla, a půtky s hospodským Fandou U Zlatého soudku daly název kolektivní hře Fando, nezlob se. [...] Podobnými nápady KŠ oplývá, baví se jimi část večera a opět je zapomíná. [...] Od té doby se hrálo Fando, nezlob se několikrát – z toho dvakrát ve volné přírodě, kde hřiště bylo sestaveno z pivních tácků – a členové Křížovnické školy, kde o rozpory, hádky a naprosto antagonistické pozice není nikdy nouze – se shodují v tom, že je to vrchol kolektivní činnosti KŠ v posledním období.“ (Jirous 1979)

Jan Steklík

Jako reprezentativního zástupce KŠ jsme zde nevybrali nikoho menšího, než jednoho z jejích ředitelů. „Ani zásadní společenská změna a nejradikálnější ekonomická reforma nemůže nic změnit na tom, aby to, co Jan Steklík vystaví, nebylo do poslední chvíle překvapením. Můžu se jen stručně pokusit naznačit povahu jeho pravé činnosti (při níž se zatím sotva někomu podařilo ho přistihnout) a jasnovidně odhadnout tvar, do něhož se zhmotní: tedy důsledné rozvinutí projektu do posledního detailu a následnou dekonstrukci [...] když už totiž autor i rozsáhlý tým spolupracovníků dostatečně prověří, že se tu »cosi?« vzpírá řádu věcí, s jehož cyklickým během je Steklík odevždy srozuměn. Materializovat toto »cosi?« (tj. věc samu v otázce) je však pro něho vždy novým, někdy neřešitelným zadáním – na způsob vizuálního rébusu (jenž slouží hlavně k tomu, aby vykolejil navyklý divákův pohled na umělecké dílo a na zkušenost [...]), na který je pokaždé jiná odpověď, dávající najevo, jak to, co umožňuje učinit »cosi?« viditelným, je jen materiální podmínkou, aby se lépe mohlo projevit, že výsledek průzkumu setrvale neposkytuje nějaké spolehlivé řešení, tedy »něco«, o co by se dalo opřít.“ (Jirousová 1994)

4.3 Škola české grotesky

Karel Nepraš

„Bez nadsázky lze říci, že Nepraš zakládá grotesku jako specifickou domácí kategorii, je zakladelskou osobností školy české grotesky.“ (Krouťvor 1990, s. 18) Z okruhu groteskní školy byl tento sochař, malíř a kreslíř nejstarší – narodil se v roce 1932. Do jeho tvorby se zřejmě silně promítla válečná zkušenost a jeho podoba grotesky má velmi syrový a neúprosný výraz.



Karel Nepraš: Žeň (krumpáč),
litina, železo, dřevo. 1993
(KAREL NEPRAŠ & JAN
STEKLÍK} K.Š. Katalog
výstavy, 1994)

Karel Nepraš potvrzuje svůj význam i tím, že byl výraznou osobností všech hlavních *groteskních* uskupení – byl členem Šmidrů, ředitelem KŠ (odkud pochází jeho umělecké souputnictví s Janem Steklíkem), společně s Jiřím Sopkem (ten je však o 10 let mladší) představovali ustavující osobnosti školy české grotesky, byl i členem skupiny 12/15 Pozdě, ale přece.

„Pro Karla Nepraše se stala námětovým východiskem prakticky všech dalších sochařských prací [...] lidská figura nebo lidská hlava, tedy nejklassičtější sochařské téma. Nepraš ale toto téma podřídil dvěma radikálním změnám: nejprve spojil figurální »téma« se strukturálním zpracováním. Lidská figura nebo hlava je pak autorem interpretována v celé své grotesknosti pomocí různých materiálů (kov, textilie), zalévaných lakem. Výsledkem není apriorní zpodobení, ale vytváření groteskního. »Groteskno je však jen jenom smysly vnímatelný výraz, smysly vnímatelný paradox, je to tvar čehosi beztvarého, tvář světa bez tváře... «, píše ve svých »Problémech divadla« Fridrich Dürrenmatt. Neprašovy figury mohou být vnímány právě z tohoto – a jen z tohoto – zorného úhlu.“ (Valoch 1972) Zajímavé je pozorovat, jak se jeho tvorba proměnila po roce 1989.

Jiří Sopko

Podoba Sopkovy *grotesky* je zřejmě obecně nejlépe přijatelná, ne tolik brutální. Zřejmě i proto, že nevyužívá nadsázky surové, ale těží spíše z absurdního kontrastu drsné tematiky s prázdninově slunečnou barevností. „Sopko rád maluje chvíle odpočinku a hry, básnická zastavení uprostřed každodenního spěchu. V těchto situacích zapomíná člověk na své starosti a se starostmi odkládá i svůj šat. Tak vzniká komický efekt, malířská anekdota stržená živlem imaginace až ke grotesknímu výjevu.“ (Kroutvor 1990A, s. 24) Jeví se proto jako možná nejschůdnější osobnost k pedagogické transformaci. To ovšem neznamená, že by jeho (převážně) obrazy byly plytké a lehce vyložitelné. „Sopkovy náměty jsou spojeny se základními lidskými problémy a s jistou nadsázkou lze říci, že právě groteska je filozofií moderního člověka.“ (Kroutvor 1990A, s. 58) „Sopko oslavuje lidskou přirozenost, chválí všechny pozemské rozkoše bytí. Jeho naháči se lenivě povalují, hrají si se zvířaty, jedí, cpou se zmrzlinou, koupou se a pokřikují. Život je báječná slavnost, piknik na zahradě, exotický výlet,



Jiří Sopko, Červená krajina,
1967, olej plátno, 92,5 x 142 cm
(<http://www.artlist.cz/index.php?id=1364> vstup k 12. 6. 2012)

Jiří Sopko, Vánoce, 1991,
akryl, plátno, 210 x 190 cm
(<http://www.artlist.cz/index.php?id=1385> vstup k 12. 6. 2012)

zkrátka pozemský ráj.“ (Krouťvor 1990A, s. 24) „Ke zkušenosti smyslů musíme připojit ještě skrytý svět vášní a pudů a vůbec atavismy a iracionální mechanismy podvědomí.“ (Krouťvor 1990A, s. 28) „Běžná meteorologická atmosféra nemá pro Sopka žádný význam, neboť jeho malba se odehrává v docela jiné atmosféře, totiž v atmosféře emocí.“ (Krouťvor 1990A, s. 28)

Jiří Načeradský (1939)

Načeradský se rád staví k převládajícím proudům do opozice - tento postoj zřejmě velmi podpořil - i vzhledem k tématu destrukce společnosti a odcizení - kvalitu jeho projevu. Načeradského groteska je jedna z nejbrutálnějších.

Hned z počátku, ještě na Akademii se vyhnul majoritní abstrakci: „Diskuse, jestli struktura má být hnědá a šedá a temná mě ovšem nebraly, stejně jako mě tehdy nezajímala Kafka a moderní dodekafonická hudba jenom proto, že se o tom mluví. Připadalo mi to pubescentně snobské. A tak jsem se vůči tomu všemu vyhroboval a spíš než odmítání v tom byla jakási distanc, možná parodie, když moji vrstevníci vyráběli tak vážně ony struktury temného vnitřního úzkostného prožitku doby a spirituálních hlubin a bojovali proti režimu a osamělosti metodou akronex, hlína a hadry a bylo to tím akronexem celý lesklý. Akronex byl úžasný vynález doby, lepidlo, které dohromady slepilo úplně všechno, všechny odpadky a mě ten kult odpadku byl prostě protivnej! [...] A naše zprostředkovaná představa o Tapiessovi byla úplně zcestná! Tapiess je superelegantní, superprofesionální, superaristokratický, prostě nóbl a jeho věci jsou z mramorového prášku a nejlepších pigmentů, jsou až přeestetizované, ale opravdu ne z hadrů, kalu a puchu! A tak jsem je tak trochu parodoval a měl jsem spíš rád Debuffeta, byť opět z reprodukcí, či spíše jeho přístup. [...] že měl smysl pro autentické čmáranice, dětskou kresbu či obrázky na věžeňských zdech.“ (Mach 1999, s. 7)

Zřejmě nejtypičtější jeho práce, (ještě vedle Běžců) jsou ženy – kudlanky, „jejichž období“ začalo koncem 70. let: „Načeradský dospěl k tvrdé groteskní představě člověka jako mechanické loutky definované svými erotickými pudy.“ (Švácha, Platovská VI 2007, s. 694)



Jiří Načeradský: Přítelkyně; 1992;
tempera, olej, překližka
(Slaviček, Vítová 2004)

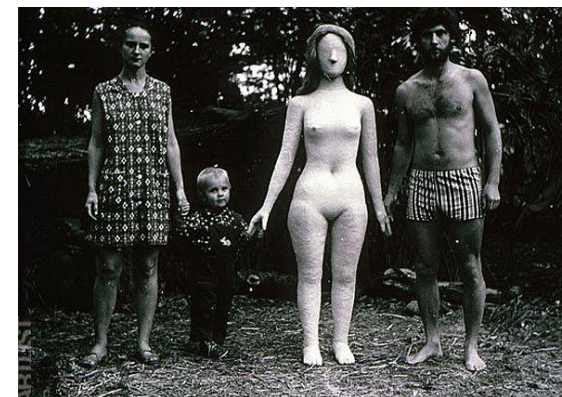
Michael Rittstein

Michael Rittstein patří k nejmladší generaci *grotesky* – jeho dílo se dá k této tendenci řadit zhruba od druhé poloviny sedmdesátých let. Vytváří možná nejtypičtější *českou grotesku* – maluje, to čím je aktuálně obklopen a často užívá pro nás důvěrně známé „národní“ symboly minulého režimu jako *dům šumperák*, motiv v *bruselském stylu* na zábradlí, houbaře, paneláky, dámské domácí zástěry, spotřebiče Tesla a další. Toto reflektování specifických znaků, kterými jsme obklopeni, je zajímavé porovnat například s Josefem Bolfem, který, podobně jako Rittstein, zpracovává například vlastní zážitky ze života na panelovém sídlišti. Jeho *groteskní* příběhy jsou stylizovány do drastického halucinogenního realismu v duchu „démonicky orgastického erotismu obrazové myšlenky“ (Kříž 1989, s. 94) Uplatňuje se zde „Zlověstně karikaturní figura, expresivní struktura a bizarní alegorizace reálné scény“ (Kříž 1989, s. 36) „Malíř chce proniknout k podstatě absurdity a paradoxu jako klíčům významu světa.“ (Kříž 1989, s. 26)

Rittstein bývá také dáván do souvislosti s *novou expresivitou* a německými *novými divokými*. Kromě těchto kontextů je nutné zmínit také rock: „Tato hudba je s jeho obrazy příbuzná i erotickým nábojem, který v sobě obsahuje. Rittstein miluje tuto hudbu jako narkotikum, ale i jako prostředek citlivé analýzy duchovní skutečnosti.“ (Kříž 1989, s. 46-48)

Kurt Gebauer

Groteska Kurta Gebauera i jeho přístup a způsob myšlení působí oproti předchozím autorům sympaticky, poeticky. Tento dojem budí i díky hymně svého státu Gebauer (kam však nepřijímá další členy, pouze vám v případě zájmu poradí, abyste si založili stát svůj vlastní a potom s spolu můžete udržovat diplomatické styky): “Stát Gebauer si každý přeje znát, stát Gebauer je rájem možno zvat, stát Gebauer, toť Gebauera stát. Jásejme pospolu ve státě, kde láska kvete furt, jásejme pospolu ve státě, kde prezidentem Gebauer je Kurt” (Plavcová 2012, s. 8)



Kurt Gebauer: Rodina, performance, 1974
(<http://www.artlist.cz/index.php?id=1661>
[vstup k 12. 6. 2012](#))

4.4 „Postgroteska“

Na Západě a ve svobodnějších socialistických zemích se v 80. letech plně rozvíjela další fáze aktuálního myšlení označovaná jako *postmoderna*. U nás „Normalizační hodnotová krize [...] specificky vyostřovala všeobecnou krizi klasicky modernistického chápání výtvarného díla“ (Švácha, Platovská VI 2007, s. 704) Přijetí³⁵ postmoderních tendencí zde tak, i vzhledem k chabé informovanosti, bylo velmi specifické³⁶.

„Část nového umění se vrhla do neznámých končin absolutní svobody s cílem objevit neznámá hájemství životních i estetických hodnot. Z hloubek subjektivní i kolektivní paměti se měla nořit nová poselství, vyhovující nové struktuře bytí, bytí realizovaného nyní v simultánních polohách široce otevřených možností. Někteří se upjali k nové mytologii syntetického znaku, jiní začali zkoumat novou kvalitu prostoru osvobozeného od přežilých konvencí. Někteří si uvědomili, že to všechno značí i novou simultánnost iluzí a deziluzí a začali se ptát po vztahu nového vědomí ke konkrétnostem životní scény. A protože nový ideál volnosti musel být absolutní, muselo začít docházet i k myšlenkovým a citovým krizím. Metafory paradoxního myšlení a kritické mystifikace se pak staly prostředkem, jak smířit pravdu nového ideálu s pravdou reality.“ (Kříž 1989, s. 52-54) Groteska, která postmoderní tendence předjímalá už dříve, tak ve světě nových myšlenek obstála a tyto tendence jsou aktuální i dnes. Ať už v podobě konstantně prostupující celou tvorbou umělce (př. u Krištofa Kintery, Josefa Bolfa) nebo objevující se jen v jednotlivých dílech či celcích (př. u Václava Stratila).



Zdeněk Beran, Odvrácená strana torza II,
2005, olej, akrylový tmel, alkapren, sláma,
plátno, 201x278 cm
(<http://www.artlist.cz/index.php?id=6692>
vstup k 12. 6. 2012)

³⁵ „Chápat však živý vývoj tehdejšího českého umění jen jako dohánění zameškaného vývoje, jako pouhou formální reflexi vývoje na Západě, by nepostihovalo závažné názorové proměny spjaté s touto novou uměleckou formou. Výtvarný styl, který se v Československu začal objevovat po roce 1983, byl sice formálně téměř totožný se stylem tehdy již světově proslulých italských a německých osobností, v ruce mladých českých a slovenských umělců se však stal adekvátním nástrojem vyjádření nového životního pocitu, který přirozeně vyplynul z dobových estetických, kulturních, sociálních, i politických podmínek.“ (Švácha, Platovská VI 2007, s. 715)

³⁶ Podrobněji o nástupu *postmoderny* u nás např. v kapitole Postmoderna a neoexpresionismus In Švácha, Platovská VI 2007.

Volné seskupení 12/15 Pozdě, ale přece

„Volné seskupení 12/15 Pozdě, ale přece vzniklo v červnu 1987 jako reakce na vznik Umělecké skupiny Tvrdohlaví. Oficiálně bylo uznáno na základě druhého dopisu Svazu českých výtvarných umělců z února 1988. »Volné seskupení 12/15 je reakcí na současné podmínky pro české výtvarné umění, neumožňující v dostatečné míře spontánní spolupráci ani konfrontaci umělců. Vychází z potřeby změnit tuto situaci v kolektivu názorově rozdílných autorů, kteří se pokusí vzájemně respektovat odlišné výtvarné přístupy. Seskupení není uzavřené. Pozdě, ale přece.«“ (zdroj: <http://abart-full.artarchiv.cz/skupiny>, vstup k 15. 5. 2012) “Je třeba zdůraznit, že základní idea naší koncepce, vyjádřená samotným názvem »Volné seskupení«, spočívala na rozdíl od Tvrdohlavých v otevřenosti, ve snaze o mimoskupinový přesah aktivit. Nešlo nám o žádné narcisistní generační sektářství, ale o hledání širších, a to i mimouměleckých souvislostí, o udržení vývojové kontinuity českého umění a myšlení.” (Pánková 1996, s. 109) Do 12/15 patřili všichni „kdo v grotesce něco znamenali:“ Ouhel, Beránek, Pavlík, Novák, Rittstein, Gebauer, Kafka, Načeradský, Sopka a další.

„Klíčovým momentem bylo hlasování mezi dvěma koncepcemi – úzce generační a otevřenější, s přesahem na Ivana Kafku. Většina rozhodla pro otevřenější variantu [..]. Z dnešního pohledu můžeme říci, že to byla šťastná volba, protože došlo k plodnému názorovému napětí a užili jsme si dost legrace. Sebeironie této party, do které jsme v souladu se zmíněnou otevřeností přizvali Načeradského a Sopka, manažera Pepu Vomáčku a zapisovatelku paní Gebauerovou, zapříčinily, že jsme celé schůzky na úkor práce prochechtali. Velmi aktivní nebylo pouze speciální Oddělení pro dezinformace (zodp. ved. dr. Petřík), ale i Oddělení informační, stejně jako Odbor práce s lidmi a objednávková kancelář. Mimochodem, vynálezce a výrobce snoboměrů Karel Alva Sýs, který nás v tisku napadl, že na naše výstavy chodí akorát snobové, nám přes četné urgencye dodnes nedodal objednané detektory T typu »Vasil« a »Leonid«, aby nám pomohly zkvalitnit naši diváckou základnu.” (Pánková 1996, s. 108)



Ikebana ve specifické citaci B.K.S. paradoxně jako diskurs na téma fenoménu Mitteleuropa

(Výtvarné umění, 1994, č. 3, s. 18)

B.K.S.

„Tajná organizace užívající zkratku B.K.S. (Bude Konec Světa) se ustavila v roce 1974 a od této doby rozvíjela svůj vlastní život: rozpracovávala vlastní organizační systém, terminologii, zvyklosti, obřady, vyznamenání, pořádala vlastní festivaly a sjezdy, vydávala časopis *Praskající červánky*, rozšiřovala své sbírky roztodivných předmětů a vůbec všestranně prohlubovala své privátní podivínství.“ (Výtvarné umění, 1994, č. 3, s. 1) “Přes svou nevázanou hravost se aktivity BKS zdály být reálnější než sama realita normalizačního období.” (Švácha, Platovská VI 2007, s.719)

Členové B.K.S. jsou například: Pablo Augeblau, Isidor M. Ignác M. Dunaiefzski, Prof. Eckel Eckelhaft, J.Z.L. Ostrowid, Dr. Il. Škába Šklabinský.

„Právě soukromý intimní prostor, v němž se odehrávají tyto podivné privátní dějiny několika lidí, jež si sami ustanovili svůj řád, své zákony, svou strukturu, mytologii a obřady, své umění, svou hierarchii, své tradice, krátce svou vlastní kulturu, je na celé věci nejdůležitější.“ (Výtvarné umění, 1994, č. 3, s. 1) Ze stanov organizace: „c) Cílem činnosti je kulturní, osvětová a umělecká činnost ve smyslu věčného přitakávání životu a smrti.“ (Výtvarné umění, 1994, č. 3, s. 18)

Jiří Kovanda

„Obrazy Jiřího Kovandy z přelomu osmdesátých a devadesátých let [...] jsou něco jako vtipy bez humoru a malby bez uměleckosti. Hned několikanásobně se v nich pojistil, aby mohly umělecky selhat. Dělá si legraci z umění i sebe samého, aby z toho testu vyšli oba posílení.“ (Pospiszyl, str. 9) V komentářích jeho tvorby se objevují slova jako: trapnost, neviditelnost, humor a hranice umění-neumění. “Všichni známe J.K. jako velmi jemného a ušlechtilého muže, který líbá (přes skleněnou roušku) nic netušící Londýňany, nabádá tupě znormalizované chodce rozpažením k revoltě, vysypává cukříčky a sůl na starobylé chodníky, opírá o zeď romantizující lištičky, různě pomazává barvou bezvýznamné obrázky, někdy se skrývá za citace a pointy starých vtípků.“ (Lysáček 2009, 109)

Následující historka Ivana Mečla dobře vystihuje Kovandovu křehkou podstatu:



Jiří Kovanda: Slaný roh, sladký oblouk,
zima 1981, Praha, Most 1. Máje
(Jeřábková 2010)

„I stalo se jednou, že jsem měl špinavé slipy a musel jsem si půjčit od jedné slečny kalhotky, alebrž jsem byl na cestách. Byly skutečně příjemnější než jakékoliv slipy či trenče. Rozproudila se následující debata:

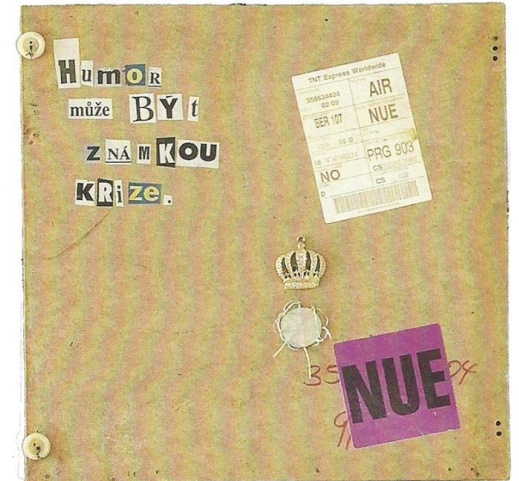
On: To by mne zajímalo, proč my musíme nosit takový hnusný a zadírající se věci, jako jsou slipy nebo trenče. Tohle je daleko příjemnější.

Ona: Třeba některý chlapi nosej dražší a příjemnější prádlo než ty.

On: To je pravda. Slavný umělci určitě nosej fajnovější spodky. Třeba takový Kovanda.

Ona: Co je Kovanda?

On: (pomlka) Značka slipů.“ (Jeřábková 2010, s. 20)



Jiří Kovanda, Bez názvu,
2000-2007, papír, knoflíky, bižuterie,
dřevo, sololit, 44 x 44 x 5 cm
(Jeřábková 2010)

Porevoluční a současná *groteska* je v mnoha ohledech velmi podobná té předrevoluční. Ta současná je možná o malý kousek méně brutální, ubrala na cynismu, ale zase působí více ironicky. Je však těžké tato období porovnávat a interpretovat jako celky, protože spektrum osobností a přístupů je široké a zevšeobecnňování je nemožné (ostatně přílišné analyzování a vysvětlování principů *grotesce* stejně nesvědčí). Lze však porovnat vývoj tvorby „před“ a „po“ u konkrétních osobností – tam se však, kromě trochu pozměněných témat, podstata a přístup ke *grotesce* příliš nezměnil.



Krištof Kintera: Něco elektrickýho, 2004, kokosový ořech, mikročipové zařízení, excentrický motor, kabel
(<http://picasaweb.google.com/lh/photo/raF8DbqcBy3Gu2MVqoS4CQ> , vstup 12.5. 2012)

Blok 2: Výzkumná sonda

1. Formulace problému

V kontextu celkového zaměření práce jsme uskutečnili podrobnější sondu zaměřenou na zjištění studentských prekonceptů. Jak *grotesku* vnímají a přijímají ti, na které je zaměřena naše pozornost ohledně didaktického uplatnění tématu? Tyto otázky jsou provázané s konkrétními problémy pedagogické transformace tématu, ke kterému přistupujeme metodou pedagogického konstruktivismu. Pokoušíme se zejména zjistit, jak tyto názory - výpovědi fungují – jakým způsobem studenti o této problematice smýšlejí, jak si utvářejí názor? Tato fakta mají zásadní vliv na psychodidaktickou rovinu transformace obsahu – tedy fázi výuky, kdy jsou studentem na základě učitelových podnětů utvářeny koncepty – poznání, znalosti. Zjištěná data mají proto stěžejní vliv na závěrečnou formulaci teorie.

Naše pozornost se zaměřila hlavně na studenty, kteří se s tématem grotesky a absurdity ve výtvarném umění druhé poloviny 20. století ještě nesetkali. Do výzkumu jsme však zařadili i dvě skupiny, které už měly s touto tematikou zkušenost - z mého didaktického ověření tématu (viz Blok 3). Jejich výpovědi však slouží jen jako zpětná reflexe – ověření mého pedagogického působení - v této situaci už nemohou fungovat jako nezaujatí empiričtí diváci.

Výzkumné otázky

Předmětem našeho zkoumání byly tyto tři problémy:

- A) Dávají studenti obecně přednost spíše *grotesknímu* nebo vážnému zobrazení?
- B) Jak studenti vnímají *groteskní* zobrazení? Jaké hodnotící kategorie studenti užívají? Jakým způsobem o grotesce „mluví“ (píší)?
- C) Jak se projevílo mé pedagogické působení na jejich preferencích ohledně *groteskního* umění?

Teoretické hypotézy

- A) Poměr preference groteskní a vážné strany *nové figurace* bude zhruba stejný.
- B) Studenti budou grotesku hodnotit z hlediska toho, jestli je jim obecně blízký spíše „groteskní“ nebo „vážný“ přístup.
- C) Předpokládáme, že studenti, kteří už budou seznámeni s tématy absurdity a grotesky ve výtvarném umění, je budou preferovat více.

2. Populace a vzorek

Do výzkumné sondy jsme zahrnuli tři výtvarné třídy (poloviny) ze dvou pražských gymnázií. Tito žáci z Gymnázia Na Zatlance a Gymnázia Pražačka jsou co nejlépe srovnatelné vzorky. Jsou to studenti 2. ročníku čtyřletého gymnázia (věk 16-17 let), kteří mají relativně kvalitativně srovnatelně vedené hodiny výtvarné výchovy.

Srovnatelnost kvality výuky lze jen těžko doložit bez dalšího výzkumu. Vycházeli jsme proto zejména z relativního hodnocení zdejší výuky výtvarné výchovy zde působících výtvarných pedagogů. Oba, Mgr. Šimon Brejcha i PhDr. Leonora Kitzbergerová Ph.D. studovali KVV PedF UK, kde v současné době také působí jako vysokoškolští pedagogové. Jsou považováni za představitele diskursivního pojetí VV a jejich výuka bývá shodně označována za kvalitní (takto usuzuji i na základě textových zdrojů³⁷). Tento názor se mi potvrdil i ve vlastním pozorování jejich výuky a z rozhovorů.

Ovšem, čím jsou jejich studenti rozdílní, je to, jak byli rozdílně vystaveni vlivu mého pedagogického působení ohledně zkoumaného tématu. Obě skupiny ze Zatlanky prošly dvouhodinovým blokem na téma „*Česká groteska jako indikátor patologických jevů ve společnosti*“ (viz Blok 3), kde si studenti i vytvořili vlastní artefakt vyjadřující jejich pohled na problematiku. První skupina ze Zatlanky ještě „byla obohacena“ o rozšiřující dvouhodinový blok na téma „*Grotesknost a dekadence*“. V tomto ohledu funguje třída Šimona Brejchy jako kontrolní vzorek umožňující porovnání působení mého vlivu.

Skupiny ze Zatlanky jsem také v předchozí výuce infovala, že tématem mé diplomové práce je groteska a humor, takže si mohli odvodit, na jaké aspekty vnímání uměleckých děl je dotazník zaměřen. Přesto z jejich bezprostředních reakcí soudím, že zřejmě vědomě můj záměr úplně neodhalili (mezi zadáním dotazníku a výukou navíc uběhl asi měsíc).

V minulosti se ani jedna z těchto skupin ve VV s tématem *Grotesky* nesetkala. Komika je však ve výuce obou jejich pedagogů latentně obsažena. To se například ukázalo během zadávání dotazníků u Šimona Brejchy: Žáci se s ironií dotazovali pedagoga, kde je *vánoční stromeček*? A on, že ho sundal, že už přece nejsou Vánoce. Potom mi vysvětlil, že byli lehce pobouřeni projektem na vánoční téma, který dělal s jinou třídou. Sesbírali odpadky v parku před školou, přichytili je na karton ve tvaru stromečku a přestříkali barvou ve spreji. Leonora Kitzbergerová zase například při mém výkladu k *Entropě* Davida Černého poukázala na komický způsob, jak se s tímto dílem vyrovnali ve Francii. Země tam byla znázorněna transparentem s nápisem „*grève*“ – stávká. Francouzi na to nezareagovali jinak, než stávkou.

Dotazníkového šetření se z každé třídy zúčastnilo 13 respondentů (z toho byly 4 dotazníky navraceny vyplněné jen částečně). Porovnáváme tedy tyto skupiny: Zatlanka 1 (dvě setkání na téma groteska, průměrný věk 16,3 let), Zatlanka 2 (jedno setkání na téma groteska, průměrný věk 16,3) a Pražačka (žádné setkání na téma groteska, průměrný věk 16,9).

³⁷ Viz př.: Fulková: Diskurs umění a vzdělávání, 2008

3. Sběr dat

Východiskem k této sondě bylo zkoumání³⁸ uskutečněné během a po výuce tématu *grotesky*. Data z tohoto dotazníkové šetření tedy sloužila zejména ke zpětnému posouzení výuky a formulaci celkové výsledné teorie.

Podkladem pro tuto sondu byly kvalitativní dotazníky, u nichž byly dva druhy dat kvantifikovány. Snažili jsem se o maximální objektivitu, abychom získali „čistý“ subjektivní názor všech respondentů. Proto jsme zvolili dotazníkovou formu namísto skupinového rozhovoru. Ideálním způsobem získání dat by v tomto případě byly rozhovory s každým respondentem, to však nebylo technicky možné.

V dotazníkové formě však vyvstal trochu problém, protože studenti obou kantorů jsou zvyklí o uměleckých dílech diskutovat a dotazovat se učitele na některé podrobnosti a okolnosti vzniku díla. Tyto dvě, pro ně téměř přirozenosti, jsem musela pro účely výzkumu maximálně omezit a ponechat „vysvětlení“ a debatu až na konec hodiny.

Pro navození zájmu a „rozjezd“ jsem však třídu pokaždé podpořila, aby první dvojici ukázek v dotazníku probrali společně. Samozřejmě jsem poukázala na nutnost plurality názorů a aby se nechali co nejméně ovlivnit, přesto je třeba brát tuto část dotazníku s rezervou.

Dalším problémem dotazníků byla jejich „písemkovitost“ vyžadující poměrně náročné soustředění nejméně po dobu 30 minut. Toto se částečně ukázalo v nižší návratnosti (89,5 %) – některé dotazníky byly použitelné jen částečně.

Zajímavá byla také reakce Mgr. Š. Brejchy, který byl přítomen dotazníkovému šetření. Poskytl mi perfektní podporu, zároveň bylo vidět, jak je zvyklý díla pedagogicky komentovat a jak toto musí u sebe ovládat. Neudržel se u ukázky *Židovského památníku* v Berlíně a popsal žákům vlastní zkušenost, jaký to byl úžasný zážitek. Musíme tedy předpokládat, že se to odrazilo v odpovědích.

Tím se dostáváme ještě k dalšímu problému a to je použití reprodukcí u prostorových děl a instalací. Snažila jsem se nalézt co nejvýstižnější zobrazení, která jsem postupně studentům promítala. U *Židovského památníku* jsem zvolila i video, přesto žáci většinou³⁹ hodnotili reprodukci a ne reálné dílo.

3.1. Výzkumný nástroj a jeho problémy

Rozhodli jsme se pro kvalitativní dotazník s některými uzavřenými⁴⁰, převážně však s otevřenými položkami. Těmi jsme zjišťovali studenské prekoncepty k tématu. Navést je měly tyto položky: „působení“ díla („jak ukázkou studenti vnímají“), „obsah díla“ („jakou narativní a emocionální

³⁸ rozbor – reflektivní analýza, konceptová analýza, reflektivní rozhovory atd.

³⁹ Pokud se nesetkali s originálem

⁴⁰ Položky věk a volba konkrétní preference z komparované dvojice „vážné“–„groteskní“

informaci z díla vyčtou“), „výstižnost“ („duchaplnost“ – „jestli podle respondenta dílo vystihuje to, co podle názvu chtěl autor sdělit“⁴¹); volbu respondentovi bližšího díla z nabízené dvojice a zdůvodnění tohoto výběru.

Dotazník jsme konstruovali na základě idee komparace nalezených dvojic děl *nové figurace* – „groteskního“ a „vážného“, která se vyjadřují ke stejnému (podobnému) tématu. Vyžadování paralelního popisu tohoto páru mělo sloužit k odhalení myšlenkových postupů a hodnotících kategorií respondenta. A zejména pak to mělo ukázat komparaci konkrétního přístupu ke „grotesknímu“ a „vážnému“ typu děl. Vyvstal zde samozřejmě problém nalezení ideálních ukázek. Dokonalou dvojici nalézt nelze, nehledě na velmi subjektivní hledisko. Výhodou však je užití kvantitativní metody, která dovoluje právě s touto subjektivitou pracovat (a mimo jiné i ověřit, jestli se respondentovo vnímání ukázek blíží našemu). Výběr těchto dvojic vycházel z konzultací s Doc. PaedDr. Pavlem Šamšulou, CSc. na podkladě odborné literatury, subjektivního hodnocení a také z možnosti adekvátní reprodukovatelnosti⁴² díla. Použili jsme čtyři páry ukázek – dva v technice malby, jeden charakterem objekt a poslední, který má nejbližší asi k environmentu.

Díla a jejich dvojice, která byla podrobena zkoumání⁴³:

Jiří Načeradský: *Noc, zvířata, ptáci*, 1964, olej, plátno, 130 x 140 cm a Rudolf Němec: *Mezi bděním*, 1966, olej, email, sololit, 160 x 120 cm.

Z. Beran: *Cesta*, 1980 – 1990, 2m x 10m x 70cm, Cestovní kufry a další materiály. Instalace v roce 1980 v Malé pevnosti v Terezíně (bývalý koncentrační tábor) a *Židovský památník* v Berlíně, 2005, P. Eisenman, R. Serra, 13 100 m čtverečních, 2 711 betonových kvádrů, 0,2 - 4,7m vysokých.

Josef Bolf: *Sám doma*, 2006, vosk a tuš na plátně, 92 x 94 cm a Alén Diviš: *Kristus černochů*, olej, plátno, 1947.

Peter Orišek: *Figura*, 1968, kombinovaná technika, výška 166 cm a Eva Kmentová: *Muž terč*, prostřílená sádrová silueta, únor 1968.

Účastníci měli k dispozici pouze základní údaje (název, dataci, materiál, případně lokaci díla). Tyto informace mohly být určitým vodítkem, například pro zařazení si ukázky k určitému tématu a do určité doby.

⁴¹ Tato položka se ukázala jako problematická – vycházela z toho, že diváci mají k dispozici pouze základní údaje o díle, aby posoudili jeho kontext

⁴² Např. dílo Adrieny Šimotové je svým charakterem prakticky nemožné adekvátně reprodukovat a proto jsme ho nepoužili.

⁴³ Celé znění dotazníku – viz. Přílohy

4. Analýza a interpretace dat

K analýze a interpretaci dat jsme přistupovali souběžně s metodami Zakotvené teorie kvalitativní metodou. Data jsme zpracovávali pomocí *kódování*. „Kódování představuje operace, pomocí nichž jsou údaje rozebrány, konceptualizovány a opět složeny novými způsoby.“ (Strauss, Corbinová 1999, s. 39). Nejprve jsme prováděli konceptualizaci a kategorizaci výpovědí – hledali jsme kódy (kategorie dat) a zkoumali, v jakých vztazích fungují („otevřené kódování“). Posléze jsme tyto údaje znovu uspořádali na základě nalezení ústředních jevů a jejich kauzality – provedli jsme „axiální kódování“. Zkoumali jsme *kontext jevu* (jeho vlastnosti), *interakci/jednání* (strategie vytvořené jako reakce na jev), jejich *následky* a *intervenující podmínky* (které ovlivňují jednání nebo interakce jevu). Na základě grafického znázornění těchto vztahů se v rámci „selektivního kódování“ snažíme nalézt centrální kategorii – hlavní problém, jehož popsáním vznikne obraz reality – naše teorie prostřednictvím které se snažíme nalézt odpovědi na naše výzkumné otázky.

A) Dávají studenti obecně přednost spíše *grotesknímu* nebo *vážnému* zobrazení?

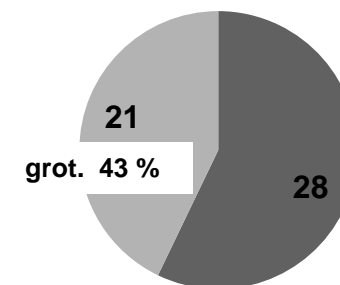
Jediná výzkumná data, která jsme vyhodnocovali kvantitativní metodou byla četnost volby konkrétních „vážných“ nebo „groteskních“ ukázek. Do hodnocení jsme však zahrnuli i to, jak ukázkou respondent hodnotí – pokud například dílo, které my jsme uvažovali jako „vážné“ popisoval jako „vtipné“, „absurdní“; hodnotili jsme v tomto případě ukázkou jako „groteskní“. K validitě těchto dat však je nutné přistupovat částečně skepticky – i vzhledem k problémům, které jsme rozebírali v předchozí kapitole.

Jak se ukázalo, náš předpoklad, že groteska bude přijímána podobně jako seriózní přístup, byl velmi nadhodnocený. Většina studentů – 68 % - (a zřejmě i celé populace) dává vážnému přístupu přednost.

Zatlanka 1

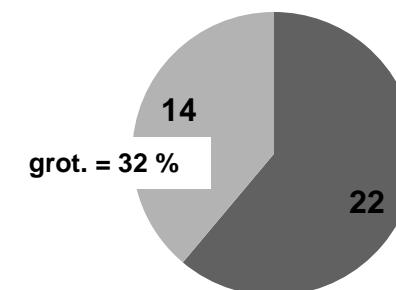
0,75

2x odučena



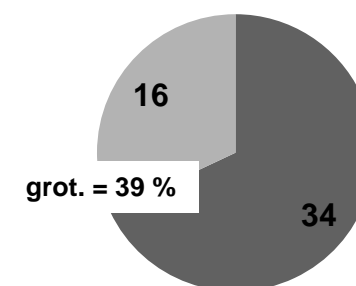
Zatlanka 2

0,64



Pražáčka

0,47



■ vážné
■ groteskní

B) Jak studenti vnímají *groteskní* zobrazení? Jaké hodnotící kategorie užívají? Jakým způsobem o grotesce „mluví“ (píší)?

Nejprve věnujeme pozornost našemu předpokladu (který by se dal označit jako osobní předsudek a který jsem na základě tohoto zkoumání naprosto zavrhl) – totiž to, že: „Studenti budou grotesku hodnotit z hlediska toho, jestli je jim obecně blízký spíše „groteskní“ nebo „vážný“ přístup“.

Ukázalo se, shodně v souvislosti s poznatky z teoretické části (Blok 1, kap. 2 *Groteska jako životní filosofie*) že studenti *grotesknost/vážnost* díla vnímají skrze konkrétní podněty při jeho recepci a že většinou nejsou ovlivněni „apriorním nastavením“ – optikou, skrze kterou by obecně preferovali výlučně buď jeden nebo druhý přístup. Ukázalo se to v obecném mapování jejich výpovědí, ale i v tom, že z celkového počtu 39 respondentů se ukázali jen 2 studenti (5 %) jako výlučně „čisté“ typy. Tito účastníci výzkumu (muž z Pražáčky a žena ze Zatlanky 2) preferovali výlučně vážné ukázky. Zde už se zřejmě dá hovořit o psychologicko – výtvarné typologii, kterou by bylo možno hlouběji analyzovat při rozsáhlejší výzkumu. Pro ilustraci uvádíme některé vybrané výpovědi: „*Já věřím v řád. Sice se říká, že i chaos má svůj řád, ale „Cesta“ je moc odpuzující.*“ „*Můj vybraný obraz je decentní, tajuplný. Není přeplácáný a je barevně monotematický.*“ „*První u mě vyhrává. Tam se pozná alespoň nějaký smysl. Nemám ráda »rádoby« umění. Takovou blbost dělám i já na Vv. Chtěla bych vidět, jak tito »umělci« vytvoří něco opravdu krásného, na co se bude stovky let vzpomínat, nepř. Michelangelo.*“ „*Ten první obrázek absolutně postrádá citovou i estetickou formu.*“ „*Druhý má pro mě smysluplnější výraz. To, že se někdo sám doma bojí, je jistě nepříjemné, ale s tím já nic nenadělám a raději se zamyslím nad rasismem.*“

S tímto psychologickým nastavením a negativním naladěním vůči tématu je třeba počítat při výuce. Poskytnut studentům podporu v jejich názorech a možnost obhájit své výtvarné řešení i jako opozici ke grotesce. Případně se také nabízí práce ve skupinách, kde se studenti můžou soustředit jen na dílčí problémy a nemusí se složitě vyrovnávat s opozičním názorem k celku, zejména na venek, pokud sami nechtějí.

Na druhou stranu čistě *groteskní* typ jsme žádný neobjevili. Pouze jeden respondent preferoval všechny *groteskní* ukázky, zároveň však neměl problém ani s *vážným* přístupem - a u jeden dvojice zakroužkoval obě ukázky.

Za tímto textem následuje kauzální schéma, které ukazuje výsledky našeho zkoumání v oblasti přijímání, hodnocení a recepce *české grotesky* studenty. Ukázalo se, ne nijak překvapivě, že na recepci grotesky se podílejí obecně platné faktory, které známe z teorie recepce a psychologického vnímání vizuálně-smyslových podnětů. Tedy, že studenti přistupovali ke každému dílu individuálně a utvářeli si názor na základě jeho výrazových prostředků a symbolů. Jejich hodnocení a interpretace díla jsou zejména založené na momentě „ztotožnění s obsahem díla“ – na tom, jestli se s významem, který dílu přikládají, vnitřně shodují, jestli koresponduje s jejich přesvědčením, odkazuje na pocity, které už dříve zažili apod.

Proto se zde jako zásadní projeví charakteristiky z oblasti psycho-sociální. Oproti „běžnému“ výtvarnému dílu je zde stěžejní jedincův osobní přístup k absurditě. Zdali dokáže na zobrazený existenciální problém hledět skrze optiku díla - s nadhledem, nadsázkou. V opačném případě je tímto přístupem respondent pobouřen a dílo odsuzuje jako „*hromadu detailů, které v něm nevzbuzují zájem k bližšímu zkoumání.*“, případně má pocit, „*že to asi nepochopil*“. Právě „pochopení díla“ se ukázalo být dalším zásadním klíčem ke ztotožnění se s tématem *české grotesky*. Tito studenti jsou silně

rozumově orientováni a jsou zvyklí usuzovat na základě obecných poznatků a faktů. Ovšem ve výzkumné sondě tento moment alespoň orientačního ukotvení díla chyběl. Jediným vodítkem k posouzení kontextu ukázky jim byly základní údaje (název, rok atd.), což se setkalo s jejich výraznou nelibostí: „*Zde se autor v názvu díla mohl více ponořit do své fantazie.*“ (komentář k dotazu o výstižnosti *Figury* Petra Oriška vzhledem k názvu).

Pokud porovnáme studentské hodnocení s odborným diskursem, tak se zde do recepcce významně promítal postoj účastníků k současnému umění. Často hodnotili výrazně negativně formální stránku děl. „*Rozhárané, domů bych si to nedal.*“ V tomto kontextu je negativní hodnocení *grotesky* silně ovlivněno přetrvávajícím vnímáním estetické funkce výtvarného umění jako té primární. Zejména malba Jiřího Načeradského byla téměř všeobecně osouzena jako „*dětská*“, „*barevně přeplácaná*“: „*divný, barevný, jednoduše namalovaný.*“ I přes tento odpor (nebo právě možná díky němu) však studenti emočně adekvátně reagovali na výrazně významově zabarvené vyjadřovací prostředky těchto děl: „*Nesmyslné, poutavé, ale špatným dojmem.*“ „*Moc barevné, strašidelné.*“ „*Chaos, kýč.*“

Nejpozitivněji byla přijímána ukázka Josefa Bolfa *Sám doma*. Kromě poukazování na moment ztotožnění se zobrazenou postavou, který bylo lze očekávat i vzhledem k aktuálnosti díla (malba z roku 2006 byla nejmladší ukázkou), podněcovala studenty k narativní interpretaci zřejmě i forma zobrazení odkazující k tradici „realistického“ lineárně-perspektivního zobrazení: „*Dítě, které je tak dlouho samo a zanedbáváno, že už ho ani počítač nebaví.*“

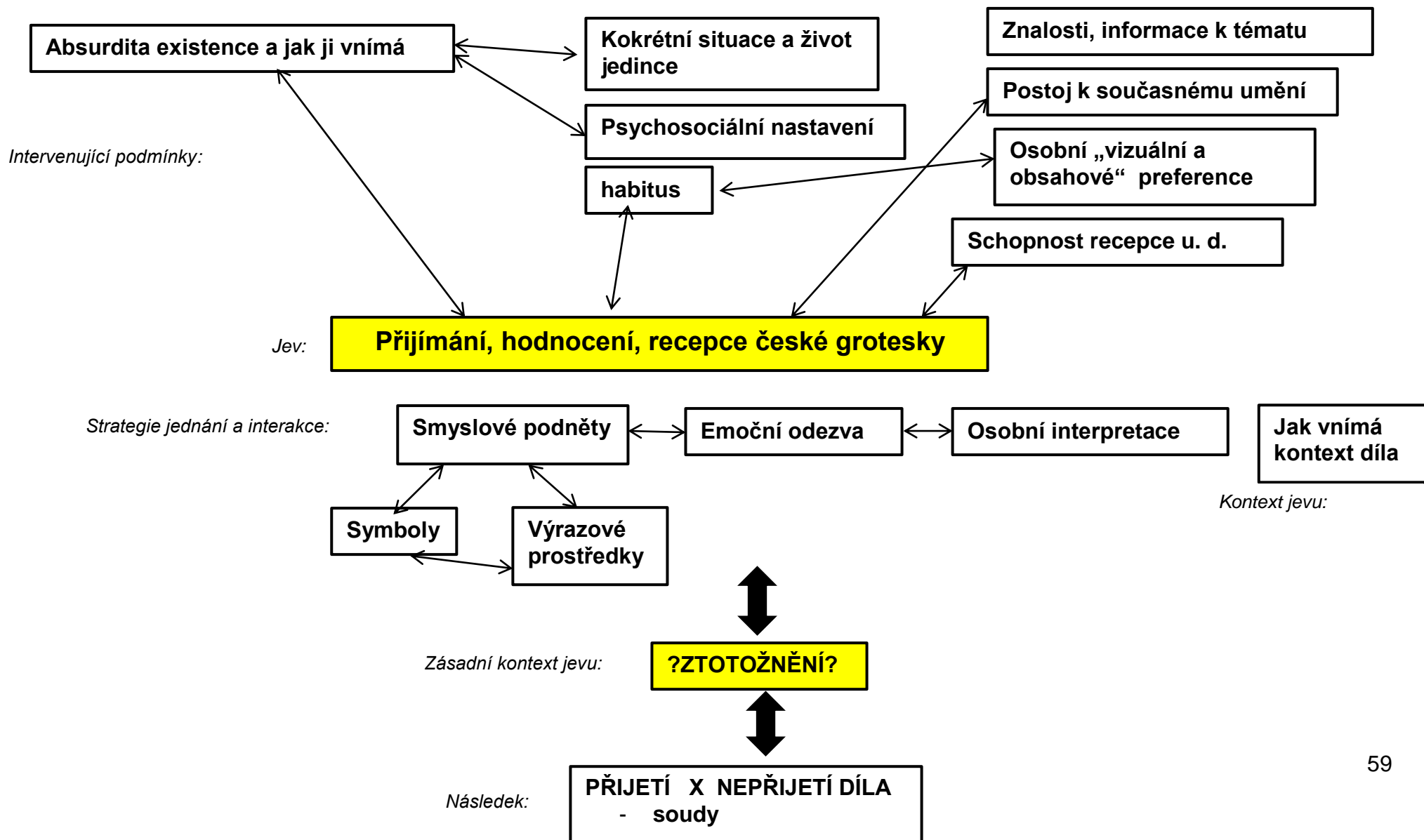
Studentské úsudky o *grotesce* se ukázaly být jako celek plně adekvátní interpretacím kunsthistorickým. Některé výpovědi svou přesností a výstižností vyražejí dech (a skládají poklonu Mgr. Š. Brejchovi společně s až překvapivě kompetentním užitím terminologického slovníku). „*Vystihuje pocit, ne věci.*“ „*Zranitelnost i u tebe doma, když nemáš nikoho, kdo by ti pomohl.*“ „*Postavené na hlavu, bláznivé, bezhlavé.*“ „*Nutí stále přemýšlet.*“ „*Suvenýry z pobytu v Terezíně.*“ „*Nemusí být sám, ale vypadá opuštěně.*“ „*Žena, která má hlavu strčenou do země – modraj jí nohy, jak jí teče krev dolů, břicho má plný žluči (něčeho hnusného).*“

Zajímavé také bylo vystižení podstaty erotiky v některých dílech obsažených: „*Žena není nahá pouze fyzicky, ale i psychicky. Nemyšleno pouze po sexuální stránce.*“

I užití humoru (stejně jako „*historkovitost*“) zde bylo shodné s odborným diskursem: „*Působí to divně a připadá mi to hnusný. Radši bych Šmoulu nebo Avatara.*“ (o *Figuře*).

Schéma 1: Analýza studentského diskursu o grotesce – „jak studenti vnímají grotesku“

Jakým způsobem si vytvářejí na téma názor konkrétní empiričtí diváci, jakým způsobem hodnotí groteskní díla?



C) Jak se projevilo mé pedagogické působení na jejich preferencích ohledně *groteskního* umění?

Z grafického zobrazení výsledků četnosti volby *groteskní/vážné* lze usuzovat, že moje pedagogické působení bylo úspěšné. Četnost preference grotesky se dokonce jeví jako přímo úměrná počtu hodin, které byly tématu věnovány. Nejčastěji volili „groteskní“ ukázky studenti z té skupiny, která byla podrobena oběma mým hodinám – a naopak nejméně často ti z kontrolní skupiny, kteří byli groteskou naprosto nedotčeni. Tento výsledek naznačuje potvrzení teze, že rozvoj *smyslu pro grotesku* je možný (v kontextu např. Boreckého Restitutivní ontogeneze komiky). Znalost uměleckohistorického podloží a hlubší reflexe výrazových prostředků *grotesky* a jejího přístupu ke skutečnosti a podstatě bytí očividně napomáhá jejímu přijetí.

Na druhou stranu je nutné tyto výsledky brát s rezervou – zejména vzhledem k tomu, že studenti ze Zatlanky byli seznámeni s tématem mé diplomové práce (byť o měsíc dříve) a mohli být takto ovlivněni. Na druhou stranu pedagog skupiny z Pražáčky během výzkumu naznačil sympatie k vážnému pojetí a jeho studenti mohli být jeho postojem ovlivněni.

Blok 3: Didaktická aplikace tématu

Groteska nabízí velký potenciál pro zpracování závažných a stále aktuálních obsahů nejen ve škole. K nim patří zejména možnost rozvoje zásadních osobnostně sociálních kompetencí (reflektování svého postoje ke světu a současné společnosti) i důležité vzdělávací obsahy (například téma absurdity, totalitní společnosti, nebo současného umění). Kromě výtvarné výchovy tento námět nabízí, či spíše nezbytně vyžaduje propojení více oborů. Výuka dějin a reflektování období totalitního režimu jsou k uchopení tématu nezbytné. Interdisciplinálnost je zajímavá i z hlediska komparace a propojení různých uměleckých disciplín – literatury, poezie, hudby, divadla, filmu a jejich průniků.

Didaktické uplatnění *grotesky* se tak, i vzhledem k současným kurikulárním dokumentům, nejlépe nabízí ve vyšších třídách středních škol. A to až u těch specializovaných nebo gymnáziích, na které jsme se soustředili my. Je možné například uskutečnit dlouhodobý projekt soustředěný na sociokulturní kontext druhé poloviny 20. století a jeho pojetí vzhledem k současnosti. Uplatnění *grotesky* nahrává i fakt, že závažnosti těchto obsahů zdaleka neodpovídá pozornost, jaké se jim na školách dostává.

Na druhou stranu je však téma *grotesky* pro školu poměrně těžko uchopitelné - absurdita jako součást komiky bývá spíše součástí *skrytého kurikula*. Zde je však třeba toto téma zviditelnit a pojmenovat. V tom nastává problém jisté nepopsatelnosti, nevysvětlitelnosti, nemožnosti verbalizovat. Absurdita a humor jsou velmi subjektivní záležitosti, na jejichž uchopení se podílí vnitřní osobní nastavení, hodnotová orientace i momentální situace. Jak studentům tedy zprostředkovat *grotesku* jako jeden z možných pohledů na život a zároveň podpořit jejich kritické myšlení o tématu? Jak rozvíjet chápání a užívání humoru v celé jeho šíři a jemných nuancích mezi tragickým a komickým? Jak u studentů podpořit schopnost sebereflexe a sebeironie? To jsou otázky, jejichž odpověď hledáme v celé této práci.

V rámci tématu jsem navrhla, realizovala a zreflektovala dva vyučovací bloky na téma: „*Česká groteska jako indikátor patologických jevů ve společnosti*“ a „*Grotesknost a dekadence*“. K výuce jsem přistupovala z hlediska *pedagogického konstruktivismu*⁴⁴. Reflektivní složka se posléze ukázala jako nejzásadnější pro tuto práci. Získali jsme tak informace o studentských prekonceptech k tématu, i o způsobu, jak je možné pracovat s tématem „v akci“. Součástí plánování hodin bylo kromě podrobného teoretického studia a konceptových analýz tématu i vlastní výtvarné ověření úkolů. Kromě zjištění technických a obsahových možností zadání představují tyto artefakty další rovinu autorského pohledu na problematiku i zkoumání fenoménu *grotesky*.

Výuka proběhla v rámci školní pedagogické praxe na Gymnáziu Na Zatlance pod vedením PhDr. Leonory Kitzbergerové Ph.D., kde jsme spolupracovaly ještě se spolužačkou Bc. Petrou Kochanovou. Obě mi poskytovaly cennou zpětnou vazbu při plánování hodin, i „po akci“, které se zúčastňovaly formou hospitací.

⁴⁴ Viz př. Štech: Škola stále nová, 1992.

Jednalo se o dvě skupiny studentů „Zatlanka 1“ a „Zatlanka 2“⁴⁵ druhého ročníku čtyřletého gymnázia (ve věku 16 – 18 let) asi po 15 studentech, vyučovací blok trval 90 minut. Tito studenti jsou vedeni velmi otevřeně, znalosti získávají zejména skrze vlastní zkušenost, např. návštěvami výstav nebo tvorbou vycházející z probírané látky. Působí inteligentně, originálně, mají názor – v hodinách jsou zvyklí debatovat.

Součástí přípravy na hodinu jsou konceptová analýza námětu, písemná příprava - „scénář hodiny“ a powerpointové prezentace, kterou jsem studentům promítala. Během výuky jsem získávala zpětnou vazbu od studentů prostřednictvím debat a rozhovorů. Důležité byly zejména žakovské výpovědi v závěrečném reflektivním dialogu nad vytvořenými artefakty. Po odučených hodinách následovala reflektivní bilance⁴⁶, rozhovory s Petrou (případně doktorkou Kitzbergerovou) a po delším časovém odstupu i zpětné zhodnocení výuky vzhledem k zamýšleným cílům. Z hodiny „*Grotesknost a dekadence*“ jsme také pořídily videozáznam, který přispěl ke zpětné analýze vyučování.

Praxe probíhaly během října a listopadu 2011, takže je teď možné je znovu kriticky hodnotit s odstupem jak časovým, tak i s prohloubenými znalostmi problematiky *grotesky* a jejího zprostředkování.

V tomto textu jsou jen základní dokumentační materiály – veškerá dokumentace, fotografie, reflektivní bilance atd. je na příloženém CD.

⁴⁵ Podrobněji jsou tyto třídy a jejich vyučující charakterizováni v Bloku 2, kapitole 2 Výzkumný vzorek

⁴⁶ Veškerá dokumentace včetně písemné bilance je na příloženém CD

1 „Česká groteska jako indikátor patologických jevů ve společnosti“

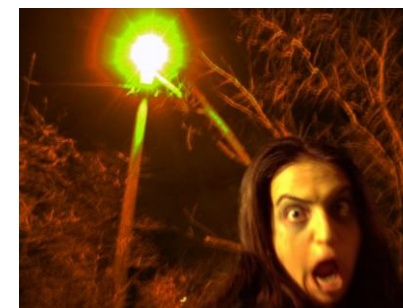
1.1 Vlastní pojetí tématu

U české grotesky vnímáme jako důležitou narativní „historkovitou“ složku, která je velmi výrazná například u Michala Rittsteina (př. *Alergie, Patetické žehlení*) nebo Josefa Bolfa (př. *Sám doma*). Symboly a jejich uskupení odkazující na příběhy (z dětství, ze společnosti, z bezprostředního okolí), se kterými se denně setkáváme a se kterými se lze ztotožnit v celé jejich děsivosti i grotesknosti. Práce se symboly a významem v postmoderním duchu je v souladu se současnými sémiotickými tendencemi, vizuální gramotností a mediální výchovou jednou z nejdůležitějších složek výtvarné výchovy.

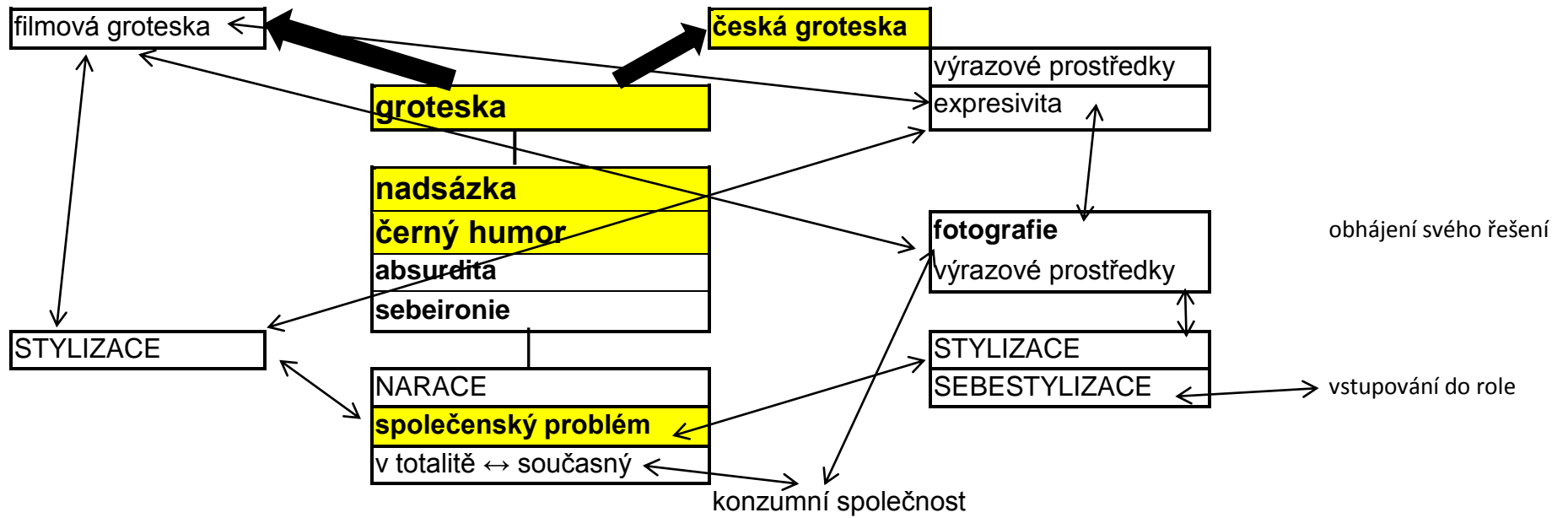
V kontextu narativity je pro tato díla typická výrazná expresivní stylizace. Barevná, tvarová i dějová nadsázka vytvářejí ten správný groteskní koktejl, který však má největší účinnost, když se recipient ztotožňuje s postavami a jejich situací a prostředím.

Jako výtvarnou formu jsme zvolili aranžovanou fotografii. Tvůrci – herci se zde zároveň stávají součástí díla. To přesně odpovídá charakteru *české grotesky*, která vzniká z vnitřních (většinou negativních) popudů umělce způsobených kritickou vnější společenskou situací.

Tyto charakteristiky vystihují i můj soubor fotografií na téma *Absurdno (realita, stylizovaná realita, nerealita, kontrast)* – *česká groteska*. Fotografie vznikly poměrně komplikovaně klíčováním a stylistickou úpravou v programu Adobe Photoshop. Snažila jsem se zde dosáhnout podobného účinku jako groteskní malby prostřednictvím manipulované reality. Chtěla jsem vyjádřit pocit z tématu, od kterého si nelze zachovat odstup a které se během vznikání této práce stalo mojí součástí, se kterou se musím vyrovnávat. Pořád se ale můžu sama sobě zasmát.



1.2 Konceptová mapa



1.3 Písemná příprava

námět: česká groteska jako indikátor patologických jevů ve společnosti, sebeironie

motivace: videoukázka filmové grotesky, prezentace – ukázky výtvarné kultury

zadání: vytvořte vlastní fotografický komentář k problému, který vy aktuálně vnímáte ve svém okolí. Nemusí to být celosvětově závažné – může to být například něco, co vám vadí ve škole. K fotografiím použijte různé rekvizity, barvy na obličej atd. Potom fotografie ještě můžete upravovat v grafickém programu.

výtvarný problém: (sebe)stylizace, narativnost fotografie

technika: aranžovaná fotografie, užití kostýmů a rekvizit, úprava fotografie v grafickém programu (Adobe Photoshop), prezentace svého díla

výtvarná kultura: česká groteska (konkrétně malby: M. Rittsteina, J. Načeradského, J. Sopka, J. Nepraše), M. Kelley: Rajčatové hlavy, M. Velčovský: Lenin

jiné kontexty: předlistopadové totalitní zřízení a tehdejší situace umělců ve vztahu k současnosti – konzumní společnost a její problémy

cíl osobnostně-sociální: absurdita a černý humor jako způsob přístupu ke světu; (černý) humor jako odlehčující přístup k patologickému

cíl vzdělávací: pochopení české grotesky jako komplexního fenoménu

výstupy RVP: Žák na příkladech vizuálně obrazných vyjádření uvede, rozliší a porovná osobní a společenské zdroje tvorby, identifikuje je při vlastní tvorbě. Žák pojmenuje účinky vizuálně obrazných vyjádření na smyslové vnímání, vědomě s nimi pracuje při vlastní tvorbě za účelem rozšíření citlivosti svého smyslového vnímání.

kompetence RVP: komunikativní – učitel vede žáky k sebereflexi v oblasti obrazové a vizuální komunikace a podněcuje její rozvoj a kultivaci. Kompetence k řešení problémů – skupinová práce vyžadující orientaci v problému a koncepční a velkorysé řešení.

postup: samostatná práce ve skupinách max. po 3 studentech, stylizace (pomocí rekvizit – př. barvy na obličej, gumové rukavice, svíčka, plakát s květinou, nůž..), fotografování, práce se stativem, výběr fotografií, úprava v grafickém programu, prezentace své práce

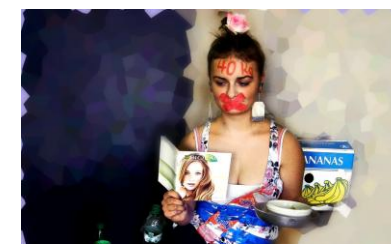
1.4 Realizace a zpětná reflexe vyučovacího bloku

Zpětně tuto hodinu hodnotím podobně jako bezprostředně po odučení (viz příložená reflektivní bilance). Tehdy to pro mě byla zcela zásadní zkušenost – první samostatný učitelský pokus – a to ještě hned na gymnáziu. Pokud pominu problémy, které z toho pramenily (nervozita, zaškobrtávání, zmatenost, zbrkllost a nezkušenost při organizaci používání techniky), hodnotím tuto hodinu i její výsledky celkem pozitivně. Otázka však je, jestli studenti opravdu vystihli a uchopili podstatu grotesky, anebo jestli spíše vytvářeli ironický komentář k současným problémům. Někteří měli problém s vlastní stylizací, „báli se“ vžít se do role, což je v tomto věku a prostředí celkem očekávatelné. A naopak proto velmi oceňuji, že většina do úkolu i následné reflexe šla s velkým nasazením a nadšením. (Za tato pozitiva však vděčím zejména Leonoře Kitzbergerové a jejich vybudovanému pozitivnímu a zdravému vztahu k výtvarné výchově).

Studenti nepoužívali příliš výrazovou expresivní stylizaci, která je typická pro malířskou grotesku, užívali spíše pro ně přirozený současný vizuální jazyk. To je i vzhledem k použití fotografie vlastně logické. Můj požadavek na převedení malířského jazyka do fotografie byl přemrštěný i vzhledem k tomu, že neměli dostatečný prostor (a někteří ani schopnosti) k užití grafických programů. Proto se náplň hodiny stala spíše obsahová, narativní stránka grotesky, než ta formální, výrazová. (Ke zkoumání výrazové složky by bylo zřejmě třeba zvolit totožné médium - malby).

Také úvodní prezentaci s motivací bych zpětně zjednodušila a omezila jen na několik ukázek, aby byla umožněna diskuse na úkor frontálního výkladu, v tomto případě naprosto nemístném (raději osvětlit kontext vzniku děl v diskusi, než obšírným výkladem zařazení grotesky do kontextu dějin umění). Také by bylo zřejmě účinnější použít zejména současná díla – například malby Josefa Bolfá.

Zřejmě kvalitnější výsledky lépe odpovídající zadání se objevily ve skupině „Zatlanka 2“. Ve třídě „Zatlanka 1“ (obecně méně pozitivně naladěné, v méně koherentním kolektivu) se spíše soustředili na ironii. V případě fotografie „Dieta, snaha vypadat líp“ je možná i pravděpodobnost nějakého skrytého pokusu o zesměšnění spolužačky (což se projevilo i v závěrečné reflexi, kdy se z druhé skupiny ozvalo velmi silné odsouzení díla). V hodině jsem tu fotografii vnímala jako velmi vydařenou, ovšem zpětně to vnímám jako velmi nebezpečnou ukázkou možnosti zneužití křehké hranice ironie-sebeironie, humor-veřejné zesměšnění a zachovala bych se i v průběhu hodiny úplně jinak.



Mužská práce, ženská práce

Dieta, snaha vypadat líp

Zajímavé také bylo, jaké problémy se studenti rozhodli reflektovat (viz př. příloha na CD *studentské popisky k pracem.doc*). V podstatě ve všech pracech se objevil odkaz na média a jejich manipulativní roli (př.: „Reklama“, „Kvík“), s tím je také silně provázán další motiv - genderová role a její uplatnění (př.: „Těžká práce. Mužská práce“, „Dieta, snaha vypadat líp“).

2. Grotesknost a dekadence

2.1. Vlastní pojetí tématu

Téma bylo inspirováno nedávnou výstavou *Decadence Now!*, konkrétně sekci „Pop“, které byla věnována samostatná výstava v sále Uměleckoprůmyslového muzea v Praze. Zde se v mnoha dílech uplatňovalo „dekadentní“ spojení groteskní nadsázky a velmi černého humoru s vážnou, místy tragickou tematikou. Díla českých i zahraničních umělců zde vystavená reflektovala pop-kulturní způsoby vyjadřování a manipulace.

Groteska s dekadencí neoddělitelně souvisí ve způsobu nazírání na závažná životní témata. Groteskní pohled přináší jeden z možných způsobů, jak tyto náročné obsahy zpracovat (už při první návštěvě této výstavy jsem intuitivně zvolila tuto strategii, proto mi připadalo zajímavé vyzkoušet, jak budou reagovat studenti).

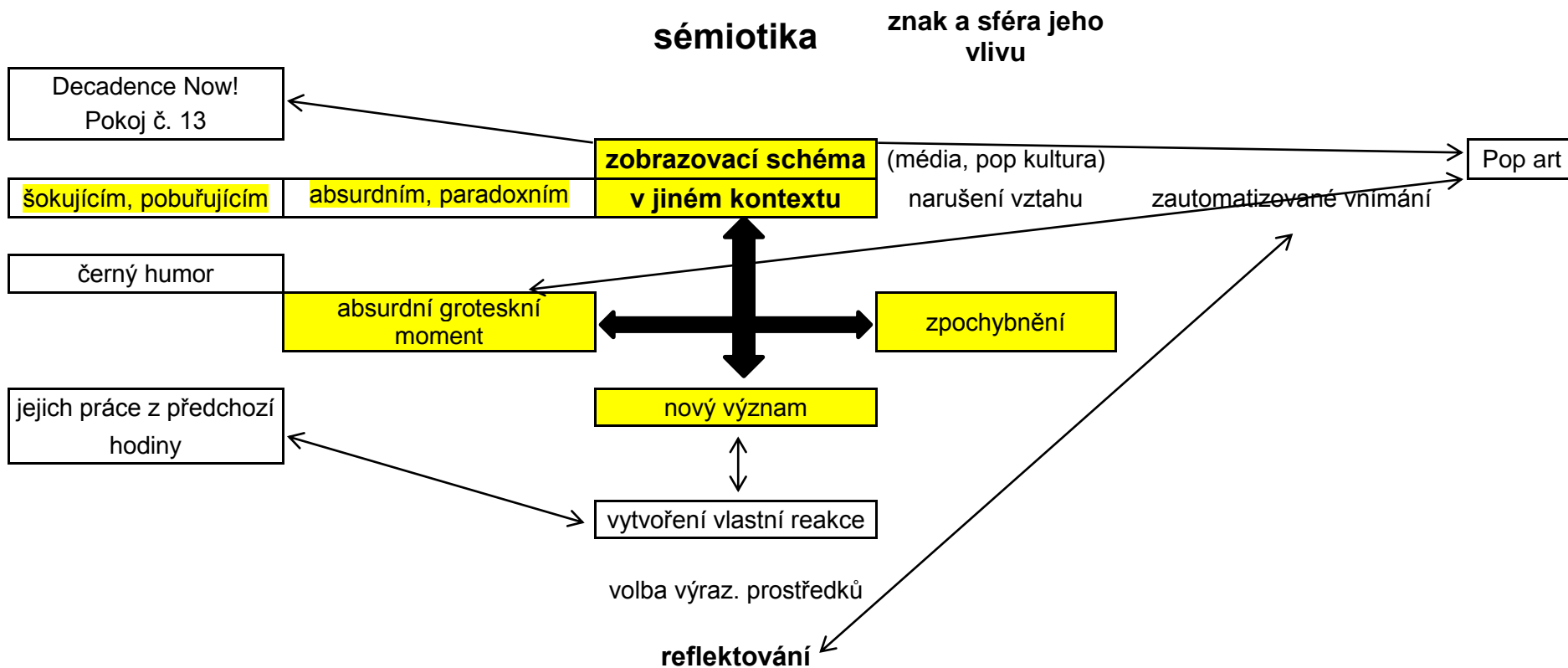
Inspirace výstavou a dekadencí zde však byla pouze sekundární, studenti ji nenavštívili a reprodukovala jsem jim pouze některé exponáty, které jsem už částečně uváděla do jiných souvislostí – v kontextu s *pop-artem*, *českou groteskou* a mediální reklamní masáží. Zásadní zde bylo uplatnění kontroverzního tématu.

Můj soubor představující imaginární reklamní kampaň vznikl až zpětně jako reakce na studentské práce i jako celkový pohled na kontext české grotesky 70. let v současné době. Inspirovala jsem se verbálním i vizuálním schématem současných reklam na „realitní ráje“ a uvedla ho do souvislosti s „nejtypičtějším výdobytkem minulého režimu“ – panelovým domem. Tedy konkrétně toho, kde bydlím. Práce má opět velmi osobní ráz, který je inspirován podobně jako práce Michaela Rittsteina (př. Alergie) nebo Josefa Bolfa (př. Crash I). Imaginární kampaň je uvedena do kontextu s fotografickým záznamem prostředí sídliště Jižního Města v Praze, jehož prostředí je mi důvěrné známé a blízké i svou nedalekou vzdáleností od našeho domu.



2.2. Konceptová mapa

Této mapě předcházela konceptová mapa výstavy Decadence Now! Pokoj č. 13, která je na příloženém CD. Zde uvádíme už mapu ke konkrétní hodině.



2.3. Písemná příprava

námět: grotesknost v dílech z výstavy Pokoj č. 13 – „konzumní pop-společnost“ a naše uctívání výrobků

motivace: práce studentů z předchozí hodiny („*Česká groteska jako indikátor patologických jevů ve společnosti*“), prezentace v .pwp – obrazové ukázky z výstavy a Pop artu (C. Oldenburg, A. Warhol), videoukázky komicky působících reklam z 90. let

zadání: vytvořte vlastní prostorový objekt – groteskní parafrázi na reklamu

výtvarný problém: práce s materiálem (volba materiálu, techniky) a významem výsledného artefaktu

technika: např. *modelování* z papíru, přetvoření reálných předmětů, barvení temperami.. – volba studentů

postup: samostatná práce studentů ve skupině max. po 3, závěrečná společná prezentace artefaktu každé skupiny s reflexí

pomůcky, materiál: nabídnuté k dispozici: latex, plastelína, disperzní lepidlo a vše, co je k dispozici v učebně

přidaná hodnota: vyrovnání se s existenciální situací skrze komiku

výtvarná kultura: současné umění (výstava Decadence Now!), Pop art

jiné kontexty: současná vizuální kultura – reklamy apod.

cíl (záměry) osobnostně-sociální: uvědomění si vnímání stereotypních vizuálních schémat; pochopení a ovládnutí toho, jak Pop-kultura (a naše vnímání) pracuje s významem

cíl vzdělávací: rozšíření vizuální gramotnosti

výstupy RVP: Žák rozpoznává specifčnosti různých vizuálně obrazných znakových systémů a zároveň vědomě uplatňuje jejich prostředky k vytváření obsahu při vlastní tvorbě a interpretaci. Žák na příkladech objasní vliv procesu komunikace na přijetí a interpretaci vizuálně obrazných vyjádření; aktivně vstupuje do procesu komunikace a respektuje jeho pluralitu

kompetence RVP: užívání jazyka umění jako prostředku k vyjádření nejrůznějších jevů, vztahů, prožitků, emocí a představ a k schopnosti svůj způsob vyjádření hodnotit, porovnávat a nabízet ostatním členům society

2.4. Realizace a zpětná reflexe vyučovacího bloku

Tento úkol zpětně hodnotím celkem pozitivně, ale myslím, že to opět byla hlavně zásluha šikovných studentů. Moje pedagogické vedení nebylo příliš silné, zřejmě proto, že jsem neměla dost jasnou představu, jak by měla hodina probíhat. Nicméně nakonec vše dobře dopadlo.

Prezentace byla opět asi příliš obširná, na druhou stranu studenti byli zřejmě principem přenesením zobrazovacího schématu do jiného kontextu zaujati. Téma spojené s médii, jejich vizuálním jazykem a manipulativní mocí je pro tyto studenty zvyklé kriticky myslet zřejmě velmi atraktivní. Při závěrečné reflexi byli dokonce schopni princip přenesení kontextu popsat a vysvětlit, jakým způsobem ho uplatnili.

Problém jistě bezradnosti a necílené činnosti během hledání nápadu (asi desetiminutové), kterého jsem se obávala a který nastal bezprostředně po zadání úkolu, vznikl možná i proto, že já sama jsem neměla přesnou představu, co studenti vytvoří. Nápad na zadání vyvstal v průběhu konzultace s L. Kitzbergrovou a zřejmě spolehla jsem na její úsudek (správný), ale zřejmě ve mně zůstala nějaká nejistota. Nicméně jsem posléze (za pomoci přítomné L. Kitzbergerové) zvládla odvrátit studenty od pouštění dalších komických reklam pro obveselení celé třídy a přimět je k produktivní činnosti. Výsledky byly výstižné, komické, zřejmě i díky tomu, že téma bylo aktuální - inspirované současným uměním a atraktivní „mediální otázkou“.

Překvapil mě studentský přístup k tvorbě – očekávala jsem, že budou vytvářet předměty například kaširováním, nebo modelováním z papíru, ale většina použila princip „ready made“ a ozvláštnění. Což ostatně také odpovídá technikám současného umění.



3. Formulace teorie

Jak a v jakém kontextu funguje groteskní vidění a zobrazení světa?

Nejprve jsme se zaměřili na celkový širší obraz problematiky, kdy zkoumáme absurditu jako centrální jev a grotesku jako jednu z možných strategií, jak se s absurditou vyrovnat. Dále se snažíme zanalyzovat způsoby, jakými je groteska nahlížena, jak je o grotesce mluveno a jak je hodnocena a přijímána. Tyto problémy nahlížíme ze dvou úhlů – z pohledu uměleckohistorického diskursu a z hlediska empirických diváků – studentů střední školy. Jejich propojením se snažíme o vytvoření celkového obrazu *grotesky*.

Absurdita jako centrální jev v kontextu české grotesky (Schéma 1)

Pro jev jako je absurdita (nelogičnost, rozporuplnost, nevysvětlitelnost) se velmi těžko hledá kauzální model. Jev absurdity naprosto nelze vydělit jako samostatný – protože samostatná absurdita vlastně neexistuje – nedá se konkrétně popsat. Absurdita je „něco“, co vzniká na základě nevysvětlitelného kontrastu dvou nesourodých jevů. Absurdita existuje jen v lidské mysli – jen v prchavé podobě, a to ještě jen tehdy, kdy si ji uvědomujeme. Její neustálé uvědomování (tedy konstatní reflexe deprimujícího rozdílu toho „jak by věci měly být“ a „jak jsou“) naprosto znemožňuje běžný, „normální“, život. (Jakkoliv je tato kategorie „normality“ proměnlivá a nestálá.) Jistým příkladem této odchylky od normality (byť jen jako životní tendence, ne neustálý stav) mohou být osobnosti české výtvarné scény a jejich činy popisované v kapitole *Groteska jako životní filosofie*. Z těchto příběhů, které působí neobyčejně roztomile, pokud je vnímáme jako originální umělecký akt výjimečně senzibilní osobnosti, avšak které by působily zásadně rušivým dojmem, kdybychom jim byli vystaveni neustále, je jasné, že je nutné s pocitem absurdity bojovat. Přílišné poddávání se tématům nesmyslnosti existence a jejich neustálé niterné rozebírání nemůže vést k ničemu dobrému.

Proto je nutné vyvinout strategii, jak se s těmito flustrujícími fakty vyrovnat. Možná i zřejmě z těchto důvodů jsme vybaveni humorem, který nám naše nesmyslné životní pachtění (ovšem je opravdu vcelku úplně nesmyslné?) usnadňuje. Terapeutický aspekt české grotesky a jejího humoru byl důležitý zejména v době minulého režimu – což byly neobyčejně význačné intervenující podmínky k podpoře krize existence, jež vedly k jejímu neobyčejnému rozvoji. Umělecká tvorba je jednou z možných strategií, jak se s těmito problémy vyrovnat. Z oblasti „výtvarných činností“ máme na mysli zejména ty nemateriální – aktivity, kdy umělci strategicky vytvářejí celou „svou“ kulturu jako paralelu ke společenským normám „normální“ společnosti.

V některých případech (i když si to samo umění za cíl rozhodně neklade) lze hovořit i o terapeutické funkci umění pro diváka. Ovšem záleží na jeho recepční schopnostech. Možnosti jejichž rozvoje shrneme v následující kapitole.

Schéma 1: Absurdita jako centrální jev v kontextu české grotesky

Co vede ke grotesknímu zobrazení, proč k tomuto jevu dochází?

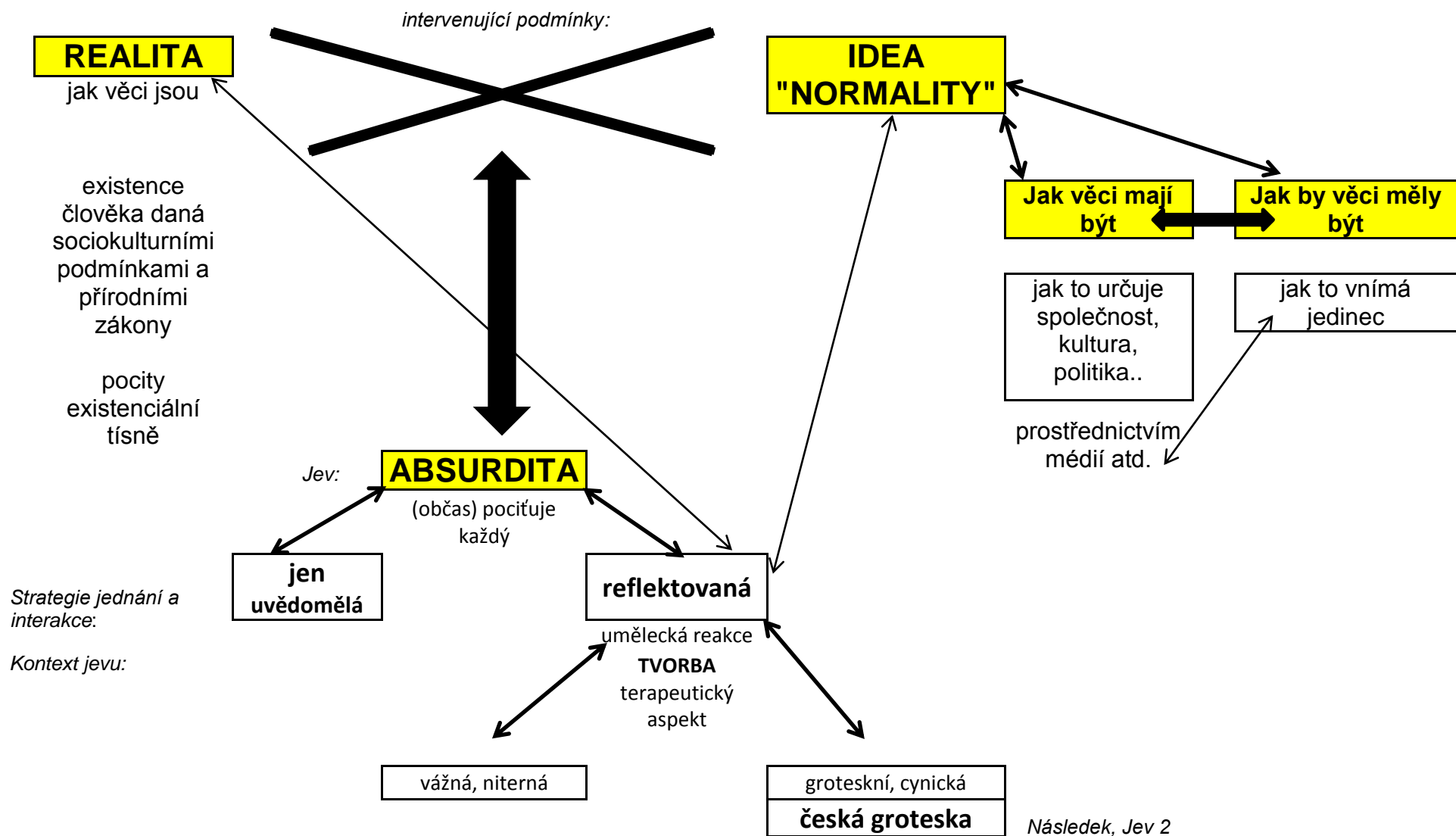


Schéma 2: Podstata české grotesky – analýza diskursu – „jak funguje mluvení o grotesce v kontextu její recepce“

Jádrem jevu „Česká groteska a její interpretace“ je vztah *recipienta – člověka* (v kontextu našeho zaměření práce zde uvažujeme „člověka – odborníka, který vytváří odborný umělecko-historický diskurs“⁴⁷ a „člověka – studenta gymnázia, empirického diváka“⁴⁸) s lidskými charakteristikami „člověka - tvůrce“ (zde máme na mysli zejména jeho postoje k vnímání a reflektování problému existence). Tento vztah se utváří na základě setkání s dílem (jeho vizuálně-smyslovou stopou). Dílo uvažujeme jak hmotné, tak nehmotné. Jejich společným jmenovatelem je groteskní figura, která se ocitá v groteskní situaci. V případě nehmotného díla – díla, které je tvořeno činností autora – představuje groteskní figuru sám autor; v hmotném díle prostřednictvím figury a užitých výtvarných prostředků reflektuje své osobní postoje ke *krizi existence*. Z tohoto popisu vyplývá, že základním prvkem jak odborného, tak laického diskursu *grotesky* je subjektivní hledisko aktérů – zejména jejich postoj k problematice absurdity existence, který bychom mohli označit jako *obecný obsah groteskního díla*.

Hodnocení a interpretace grotesky je celkově založena na vztahu (ať už reálném, nebo imaginárním - zprostředkovaném dílem) umělce a recipienta a jejich osobnímu přístupu k problematice existence. Zde mluvím o *momentu ztotožnění* se s dílem (/autorem a jeho postoji, názory, způsobem prezentace), který je zásadním bodem k přijetí nebo nepřijetí konkrétního *groteskního* díla.

Do tohoto vztahu však vstupují další faktory a to jsou zejména obecné představy recipienta o tom, „*jak by mělo umělecké dílo být*“ – jaké by mělo plnit funkce. Zde je zásadní zejména představa o funkci moderního a postmoderního umění, která se ukázala být značně odlišná u teoretiků a laiků – studentů (byť náš vzorek respondentů byl ve výtvarné oblasti velmi kvalitně připraven).

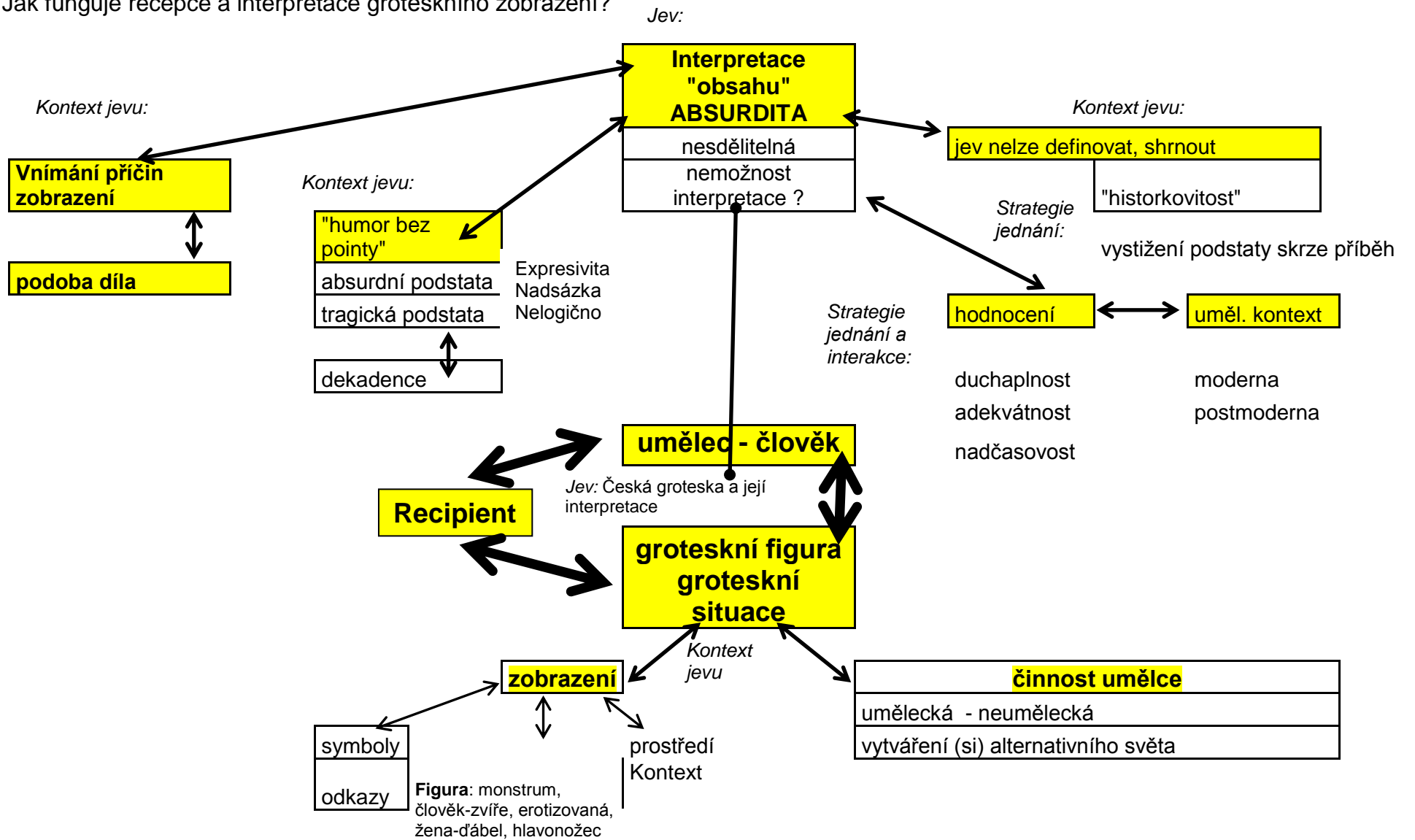
Ke kontextu jevu „*fungování recepce a interpretace groteskního zobrazení*“ patří ještě dvě hlavní a nejproblematictější charakteristiky: a totiž jeho absurdní podstata a nemožnost tuto podstatu adekvátně popsat. Zajímavé je, že oba *typy* respondentů - *odborníci i laici* – k řešení tohoto problému vyvinuli stejnou strategii jednání. Totiž to, že absurdní podstatu groteskního díla lze nejlépe vyjádřit absurdním příběhem, „*humorem bez poenty*“..

Celkově se studenti ukázali jako citliví recipienti, kteří jsou i bez předchozích znalostí o tématu *grotesky* schopni vnímat její podstatu. Ovšem obecně k tématu zastávají spíše negativní a odmítavý postoj (zcela v souladu s tím, jaký obsah groteska přináší a jakým způsobem záměrně pracuje s výrazovými prostředky), který je však založen zejména na nespokojenosti s tím, „že dílu nerozumí“ - a že neznají kontext. Obecně v nich groteskní díla vzbuzují zájem právě pro jejich zajímavě nekonvenční (až dekadentní) přístup a i tím, že přináší zásadní obsahy o podstatě lidské existence, se kterými se běžně ve školní výuce nesetkávají.

⁴⁷ Analýzou odborného diskursu se zabýváme v Bloku 1

⁴⁸ jehož charakteristiky jsme podrobně zkoumali ve výzkumné sondě v Bloku 2

Schéma 2: Podstata české grotesky – analýza umělecko-historického diskursu – „odborné mluvení o grotesce“
 Jak funguje recepce a interpretace groteskního zobrazení?



Jakým způsobem uchopit českou grotesku jako didaktický obsah na střední škole?

Aspekty didaktického uchopení obsahu jsme se už zabývali v úvodní kapitole *Bloku 2*. Zkoumali jsme tam zejména argumenty, které hovoří pro zařazení tohoto tématu ve škole. Zde se budeme ještě podrobněji zabývat náročnou otázkou *Jak tuto výuku co nejlépe uskutečnit?* Jakými výukovými metodami a s jakým přístupem nejlépe zprostředkovat toto složité téma, jehož podstatou je absurdita lidské existence?

Odpověď se částečně skrývá už v našem celkovém přístupu k této práci, zejména v intertextuálním pojetí teoretického bloku, kde se snažíme zprostředkovat *umělecko-historické aspekty české grotesky* na základě konkrétních příkladů uměleckých počinů (výtvarných i literálních *textů*), jejichž interpretaci z velké části ponecháváme na čtenáři. Využít možností *pedagogického konstruktivismu* a podporovat vlastní myšlenkové uchopení tématu studenty je v tomto případě jediné možné řešení. Názory na podstatu lidské existence – vlastní uchopení své úlohy na zemi – nelze přenášet – je nutné přimět žáky si je vytvořit. Respektive vytvořit podpurné podmínky pro jejich kvalitní formaci během dospívání v podobě schopnosti *kritického myšlení*. Na základě ukázek konkrétních *textů* pobízet k vlastním interpretacím a názorům – nabízet tyto výpovědi a jejich komparace jako problémy k řešení, ne jako hotové názory. Rozvíjet subjektivní složku tématu a možnost plurality názorů prostřednictvím reflektivních rozhovorů. A samozřejmě ověřovat účinky své vlastní tvorby.

Jako hlavní problém, který vede k nepřijetí tématu *grotesky* se ukázalo „nepochopení“, neznalost kontextu, neschopnost porozumět vizuálnímu jazyku děl, která byla vytvořena před více než 30lety. Logicky se ukázalo, že studenti mnohem silněji reagují na současná díla reflektující aktuální problémy a hovořící současným vizuálním jazykem. Postmoderní tendence grotesky navíc představují velmi náročný vizuální jazyk, který je bez znalosti poststrukturalistické filosofie a dalších kontextů jen velmi složitě zdolatelnou bariérou na cestě k proniknutí k podstatě díla.

Problematika zprostředkování dobového kontextu před rokem 1989 se čtením tohoto vizuálního jazyka také souvisí. Obecně lidé v tomto věku 16, 17 let vnímají čas spíše v horizontu měsíců, než desetiletí a čím později od *revoluce* se narodili, tím menší je pravděpodobnost, že se s reflexí doby setkali z autentického vyprávění – např. v rodině. Což by pravděpodobně mohlo způsobit přiblížení a přijetí tohoto kontextu a jejich ochotu ho vnímat. Proto se jeví jako schůdnější užívat díla s nadčasovou výpovědní hodnotou (pokud se ovšem na dobu minulého režimu nezaměřujeme záměrně, hlouběji například v propojení s dějepisem apod.), pokud užíváme ukázkou z minulosti.

Zde se celkově ukazuje jako výhodné naše široké pojetí fenoménu grotesky, které přináší mnohem bohatší možnosti zpracování tématu a paradoxně umožňuje i lépe vystihnout jeho podstatu, než kdybychom se zaměřili výlučně na *Školu české grotesky*.

Závěr

Ukázalo se, že česká *groteska* je úplně jiná, než jak se jeví při zběžném zkoumání. Není zdaleka tak povrchní, jak se tváří. Naše počáteční představa, že groteska představuje opak k niternému a „vážnému“ reflektování existenciálních problémů, se ukázala být mylná. *Groteska* je možná v mnoha ohledech hlubší, než její „opak“ – jen má svou niternost v sobě hluboko uloženou a navenek se tváří silácky - své niterné pohnutí maskuje legráckami a nadsázkou. Recipient musí teprve proniknout přes vnější zobrazení a jeho vizuální kvality, přenést se přes své první ukvapené závěry, abydošel k podstatě absurdity.

Groteska si vytváří svůj vlastní svět – uvědomuje si, že to základní – podstatu existence – nelze zobrazit, natož pak pojmenovat. Ale ví, že to lze pocítit - alespoň na prchavý okamžik. Tento okamžik nastává ve chvíli, kdy se ocitáme uvnitř groteskou vytvořeného světa. Tento „svět“ - ať už je to „stát ve státě“ s vlastní kulturou a zákony fungující v lidské interakci (jako např. u skupiny B.K.S.) nebo v prostředí hmotného díla - je sice absurdní a nelogický, ale v mnoha ohledech je často reálnější než realita sama.

K uvědomění si podstaty, podstaty existence, dochází v momentě setkání reálného s absurdním. Tedy v konfrontaci našeho „normálního“ světa s nadsázkou grotesky – ta spočívá právě v tom momentu, kdy dojde k zaměňování absurdní reality za reálnou grotesku a naopak.

Tyto „momenty poznání“ absurdity jsou naprosto rozumově neuchopitelné, nevysvětlitelné, neinterpretovatelné. Ale jsou zprostředkovatelné. „Zážitek na hranici nevysvětlitelného, na hranici absurdity“ nám (a studentům) může umožnit umění – a nezáleží, který jeho druh. Ostatně v současnostném stavu mezioborovosti toto rozlišování uměleckých druhů postrádá smysl. Uchopení výtvarné grotesky a absurdity je neobyčejně pedagogicky náročný úkol a v žádném případě na to nestačí „staré“ transmisivní metody. Metoda zkoumání a mluvení o vlastních zážitcích získaných reflektováním své tvorby i tvorby uměleckých autorit je zde jediná možná.

V této práci jsme se pokusili ukázat *českou grotesku* jako široký fenomén, který nelze adekvátně popsat, zevšeobecnit ani shrnout. Prostřednictvím konkrétních příkladů výpovědí z oblasti umělecké teorie a praxe i autentických „empirických“ studentských reakcí v oblasti recepce a tvorby jsme nastínili silně subjektivní autorský pohled na problematiku z hlediska výtvarného pedagoga. Snažili jsme se dát co největší prostor autentickým dokumentům na úkor vlastních interpretací. Spíše reflektovat (byť subjektivně) stávající diskurs, než vytvářet nový.

V oblasti zkoumání umělekohistorických aspektů tématu jsme vynechali mnoho osobností a jiným zase dali velký prostor pro jejich blízkost našemu vnímání. Spíše jsme upozadili typické představitele *grotesky* – tvůrce hmotných děl a soustředili se na ještě složitěji uchopitelné akce a konceptuální počiny, ve kterých se však podstata grotesky lépe vyjevuje. Ve výzkumné sondě a didaktickém uchopení tématu jsme však pracovali s typickými díly zejména z oblasti malby a sochařství. To bylo způsobeno tím, že naše celkové vidění grotesky se utvořilo až během práce na Bloku 1, jemuž převážná část práce na těchto kapitolách předcházela. Toto nám umožnilo zpětné kritické zhodnocení pedagogických počínů. Na základě formulace výsledné teorie by teď ještě bylo možné navrhnout a otestovat další „ideální“ výuku tématu - například návrh galerijní edukace k expozici

české grotesky v Národní galerii v Praze. Stejně tak by bylo ještě možné podrobněji zreflektovat výuku na Gymnáziu Na Zatlance na základě studentských výpovědí z výzkumné sondy v konfrontaci s kontrolní skupinou z Pražáčky. Což všechno ještě vybízí k dalšímu zkoumání tématu.

Přesto doufáme, že se nám podařilo zprostředkovat grotesku adekvátně, že jsme nezničili její komiku přílišnými interpretacemi a že jsme snad k její problematice nepřistupovali příliš vážně – neboť „Art is too important to be taken seriously“⁴⁹!

⁴⁹ Text z obrazu skupiny *Podě Bal* („Umění je moc důležité na to, aby se bralo vážně“)

Literatura

- ANTOŠOVÁ, K.; *Bože, ochraňuj Evu a Vaška*. In *Kraus 3*, ročník II, 2012, s. 114 - 119
- BLÁHA, J.; SLAVÍK, J.: *Průvodce výtvarným uměním V.*. Praha: Práce, 1997. ISBN 80-208-0432-3
- BORECKÝ, V.; *Odvrácená tvář humoru: Ke komice absurdity*. Praha: Dauphin, 1996. ISBN 80-86019-21-7
- BORECKÝ, V.; *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000. ISBN 80-862-65-8
- CAMUS, A.; *Mor*. Praha: Hynek, 1997, 4. vyd. ISBN 80-85906-63-5
- ČESKOSLOVENSKÝ SOCIALISTICKÝ REALISMUS 1948 – 1958. Katalog výstavy, Praha: Galerie Rudolfinum, 2002 – 2003. ISBN 0-86010-61-9
- DISMAN, M.; *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Praha: Karolinum, 2007. ISBN 978-80-246-0139-7
- DOBYDUCH, P.; *Aby se to líbilo hlídačům výstav / Rozhovor s Křištofem Kinterou*. In POSPISZYL, T.; KRIŠTOF KINTERA 730920/0184 95-05. DIVUS & MAKUM, 2005)
- FOSTER, H., KRAUSS, R., BOIS, Y., BUCHLOCH, B.; *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8
- FOUCAULT, M.; *Archeologie vědění*. Praha: Herman & synové, 2002.
- FULKOVÁ, M.; *Diskurs umění a vzdělávání*. Jinočany: H&H, 2008. ISBN 978-80-7319-076-7
- FULKOVÁ, M.; *Když se řekne ...vizuální gramotnost*. *Výtvarná výchova*, 2002, 42, č.4., str 12 – 14.
- GOODMAN, N.: *Způsoby svět tvorby. Filosofie do kapsy*, Archa, Bratislava 1996, ISBN 80-7115-120-3
- GRÖGROVÁ, B.; *Akce, slovo, pohyb, prostor: experimenty v umění šedesátých let*. Praha : Galerie hlavního města Prahy, 1999. ISBN 80-7010-074-5
- HALL, L.: *Co se stalo s postmodernismem*, Labyrinth revue (3 – 4), 1998.
- HAŠEK, J.; *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války III. a IV. díl*. Praha: Naše vojsko, 1959.
- HAVEL, V.; *Hry I*. Brno: Větrné mlýny, 2010. ISBN 978-80-7443-029-9
- HENDL, J.; *Kvalitativní výzkum*. Praha: Portál, 2005.
- HONNEF, K., GROSENICKOVÁ, U.; *Pop-art*. Köln: Slovart; Taschen, 2004. ISBN 80-7209-662-1
- HRABAL, B.; *Postřižiny*. Praha: Československý spisovatel, 1976.
- JEŘÁBKOVÁ, E. a kol.; *Jiří Kovanda*. Katalog. Fakulta umění a designu Uverzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2010.
- JIROUS, I. M.; *Magor dětem*. Praha: Inverze, 1991. ISBN 80-900 160-6-5

- JIROUS, M. (Magor); *Zpráva o činnosti Křižovnické školy*. 1979 in JIROUSOVÁ, V.; *KŠ – Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu*. Galerie moderního umění Hradec Králové, 1991.
- JIROUSOVÁ, V.; *KŠ – Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu*. Galerie moderního umění Hradec Králové, 1991.
- JIROUSOVÁ, V.; Jan Steklík z katalogu výstavy Land art, Blansko 1971. In JIROUSOVÁ, V.; *KŠ – Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu*. Galerie moderního umění Hradec Králové, 1991.
- JIROUSOVÁ, V.; *Pracovní nástroje a jiné pomůcky*. In KAREL NEPRAŠ & JAN STEKLÍK} K.Š. Katalog výstavy, 1994.
- KAFKA, F.; *Proměna a jiné povídky*. Československý spisovatel, 2009.
- KAREL NEPRAŠ & JAN STEKLÍK} K.Š. Katalog výstavy, 1994.
- KRÁL, P.; *GROTESKA čili MORÁLKA ŠLEHAČKOVÉHO DORTU*. Praha: Národní filmový archiv, 1998. ISBN 59-028-98
- KROUTVOR, J.; *Jiří Šopko*. Praha: Odeon, 1990. A
- KROUTVOR, J.; Karel Nepraš a česká groteska (Několik poznámek k nezamýšlené monografii) In *Výtvarné umění*. Praha: Panorama roč. 1990, č. 5. ISSN 0139-9365, s. 36. B
- KROUTVOR, J.; Manifest české grotesky. 1980. *Výtvarné umění*, 1996, č. 1 – 2, str. IV-VI
- KROUTVOR, J.; *SUTERÉNY / Vybrané kritické texty 1963-2000*. Jinočany: H&H, 2001. ISBN 80-86022-85-4
- KROUTVOR, J.; *Škola české grotesky: malá antologie poezie: Vánoce 1980*. Praha: BB art, 2002. ISBN 80-7257-744-1
- KŘÍŽ, J.; *Michael Rittstein*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0348-9.
- KŘÍŽ, J.; *Šmidrové*. 1970.
- KULKA, J.; *Psychologie umění*, 2.vyd., Praha: Grada Publishing, ISBN 978-80-247-2329-7
- KUNDERA, M.; *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis, 2006. ISBN 80-7108-281-3
- LAMAČ, M.; *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0
- LYOTARD; J.; *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem, Postmoderní situace*. Praha: Filosofia, 1993, ISBN 80-7007-047-1
- LYSÁČEK, P.; Nelíbejte Kovandu! In JEŘÁBKOVÁ, E. a kol.; *Jiří Kovanda*. Katalog. Fakulta umění a designu Uverzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2010, s. 109.
- MACH, J.; *Jiří Načeradský (ne)známý, 1956-1967; Galerie peron, síň Čertovka, červen 1999*. Praha: Galerie Peron, 1999.
- PÁNKOVÁ, M.; Než bilo 12/15. In *Výtvarné umění*, 1996, č. 1 – 2, str. 102 – 111
- PLAVCOVÁ, A.; *ROZHOVOR Profesor Kurt Gebauer, legenda českého sochařství. Magazín Pátek, Lidové noviny*, roč. 2012, č. 2., s. 6 – 13.
- PODE BAL; *Pode Bal 1998 – 2008*. Praha: DIVUS, 2008. ISBN: 978.80.86450-43-8
- POMAJZLOVÁ, A.; Grotesknost v českém výtvarném umění 20. století. Katalog k výstavě, 1987.
- POSPISZYL, T.; *KRIŠTOF KINTERA 730920/0184 95-05*. DIVUS & MAKUM, 2005.

- POSPISZYL, T.; Tříkrát Jiří Kovanda. In JEŘÁBKOVÁ, E. a kol.; Jiří Kovanda. Katalog. Fakulta umění a designu Uverzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2010, s. 9
- POTŮČKOVÁ, A; NEUMANN, I.; HANEL, O.; Umění zastaveného času – Česká výtvarná scéna 196 –1985. Katalog k výstavě. České muzeum výtvarných umění v Praze, 1996. ISBN 80-7056-050-9
- Rámcový vzdělávací program pro gymnázia (<http://www.msmt.cz/vzdelavani/ramcove-vzdelavaci-programy-zaslani-do-vnejsiho-pripominkoveho-rizeni>, vstup 4. 1. 2012)
- SARTRE, J.-P.; *Existencialismus je humanismus*. Praha: Vyšehrad, 2004. ISBN 80-7021-661-1
- SLAVÍČEK, L.; VÍTOVÁ, I.; *Jiří Načeradský AkrylyFiguryTryptychy práce z let 1985 – 1993*. Katalog k výstavě. Galerie Brno, 2004.
- SLAVÍK, J.; Od výrazu k dialogu ve výchově - Artefiletika. Praha: Univerzita Karlova – Karolinum, 1997. ISBN 80-7184-437-3
- STRAUSS, A., CORBINOVÁ, J.; *Základy kvalitativního výzkumu. Postupy a techniky zakotvené teorie*. Brno: Albert, 1999. ISBN 80-85834-60-X.
- Školní vzdělávací program Gymnázia Na ZAtlance na rok 2010/2011(<http://www.zatlanka.cz/dulezite-dokumenty-ke-stazeni/> (vstup 4. 1. 2012)
- ŠLOSAR, D.; *Jazyčník*. Praha: Dokořán 2004. ISBN 80-7363-005-2
- ŠMIDROVÉ; *Šmidrové: jednou Šmidrou, Šmidrou navěky*. Olomouc: Fontána, 2005. ISBN 80-7336-218-X
- ŠTECH, S.; *Škola stále nová*. Praha: Karolinum, 1992. ISBN 80-7066-673-0
- ŠVÁCHA, R., PLATOVSKÁ, M.; *Dějiny českého výtvarného umění V. (1939 – 1958)*. Praha: Academia, 2007. ISBN 80-200-1390-3.
- ŠVÁCHA, R., PLATOVSKÁ, M.; *Dějiny českého výtvarného umění VI. 1,2 (1958 – 2000)*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-14.
- TOMÍK, F.; Fenomén vernisážových autobusů. In *Výtvarné umění*, 1996, č. 1 – 2, str. 74 - 5
- TUČKOVÁ, K.; *Michael Rittstein Práce na papíře*. Praha: Vlatvín, 2005. ISBN 80-86587-14-2
- TUČKOVÁ, K.; *Michael Rittstein Práce na papíře*. Praha: Vltavín, 2005. ISBN 80-86587-14-2.
- URBAN, O.; *Decadence Now!: Za hranicí krajnosti*. Praha: Galerie Rudolfinum, 2010. ISBN 978-80-87164-39-6
- VALOCH, J.; Karel Nepraš z katalogu výstavy, Brno, 1972. In JIROUSOVÁ, V.; *KŠ – Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu*. Galerie moderního umění Hradec Králové, 1991.
- VÝTVARNÉ UMĚNÍ, 1994, č. 3, ISSN 0862-9927

Sem vložit zadání

Příloha

Dotazník k výzkumné sondě