

Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta,
Katedra výtvarné výchovy

ANTICKÉ INSPIRACE, ČESKÉ VÝTVARNÉ UMĚNÍ A ŠKOLA

SAMA V ATÉNÁCH

Vilma Kulhánková

Diplomová práce 2011

Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta,
Katedra výtvarné výchovy

ANTICKÉ INSPIRACE, ČESKÉ VÝTVARNÉ UMĚNÍ A ŠKOLA

SAMA V ATÉNÁCH

autorka diplomové práce:

Vilma Kulhánková
Palackého 216
541 01 Trutnov

7. ročník VVP, Český jazyk – Výtvarná výchova,
prezenční studium

datum dokončení:

červen 2011

vedoucí diplomové práce:

Doc. ak. mal. Ivan Špirk

konzultant diplomové práce:

Doc. Jaroslav Bláha, PhD.

Ráda bych poděkovala svému vedoucímu práce, panu doc. ak. mal. Ivanu Špírkovi za trpělivé vedení, cenné rady hlavně v praktické části a čas strávený při konzultacích, dále svému konzultantovi doc. Jaroslavu Bláhovi, PhD. za konzultace při struktuře práce, za vřelé připomínky děkuji paní Mgr. Karle Cikánové při komponování didaktické práce, stejně tak doc. PhDr. Marii Fulkové, PhD, za podporu děkuji PhDr. Janu Šmídovi, PhD, za inspiraci prof. PhDr. Anně Hogenové, CSc. V neposlední řadě děkuji své rodině a přátelům za pomoc a trpělivost.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s pomocí uvedené literatury a pramenů.

V Praze, 17. června 2011

Anotace:

KULHÁNKOVÁ, V.: *Antické inspirace, české výtvarné umění a škola. Sama v Aténách*. Diplomová práce. Praha 2011. Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce I. Špirk.

Tématem diplomové práce je reflektování různých přístupů k řeckým inspiracím v českém umění devatenáctého a převážně dvacátého století, s přesahem do současnosti. Východiskem k nalézání autorit české výtvarné scény se stala dvě hlediska: cestování a tělo a tělesnost. Část cestování sleduje umělce cestující na jih a hledající zde podněty k tvorbě, a část tělo a tělesnost nachází inspirace v různém pojetí těla v souvislosti s řeckým uměním. Didaktická část práce předkládá výtvarné řady aplikující tyto inspirace do výuky výtvarné výchovy na základní škole. Praktická část práce přináší dva záznamy z cest prostřednictvím fotografických cyklů popisujících subjektivní pohled na hlavní město Řecka.

Klíčová slova: antika, Řecko, moderní umění, české umění, moderna, postmoderna, současnost, antická filosofie, inspirace, cestování, ideál, krása, ideál těla, tělo, tělesnost, škola

Annotation:

KULHÁNKOVÁ, V.: *Ancient Inspiration, Czech fine art and school education. Alone in Athens*. Graduation Thesis. Prague 2011. Charles University in Prague. Department of Fine Art Education. Supervisor I. Špirk.

This thesis intends to assess various inspirations of Czech art of the nineteenth, mainly twentieth century by ancient Greek tradition. Special emphasis is given to following two viewpoints: travelling on the one side and body and physicality on the other. The first part concerns itself with artists travelling south to discover new impulses for their work, the second one deals with various approaches to body and physicality inspired by Greek art. The didactic section presents an application of these topics to the elementary school Art Education. The practical part consists of two series of photos describing the subjective view of the present Greek metropolis.

Key words: antique, Greece, modern art, Czech art, modernism, postmodernism, contemporary, ancient philosophy, the ideal, beauty, inspiration, travelling, the ideal, beauty, the ideal body, body, physicality, school education

OBSAH:

Teoretická část:

1. Úvod	9
2. CESTA: Inspirace v cestování	10
3. Cestování na jih a jeho inspirace v umění	13
3.1 Proměny v čase: neoklasicismus 20. let	19
3.2 Inspirace antickým ideálem	26
3.3 Ideální krajina – Arkádie	29
4. Intermezzo: Definování inspirací antiky	34
4.1 Racionální přístup Bohumila Kubišty	35
5. CESTA: Inspirace v lidském těle	37
5.1 Tělo a tělesnost v českém umění 19. století	37
5.2 Tělo a tělesnost v českém umění 20. století	41
5.2.1 Josef Šíma: tělo v symbolické rovině	42
5.2.2 Adriena Šimotová: tělo jako otisk času	54
5.2.3 Olbram Zoubek: lyrická tradice těla	68
5.2.4 Michal Pěchouček: tělo a jeho intimita	75
5.2.5 Lenka Klodová: torzo - ideál těla	82

Didaktická část:

1. Úvod	86
2. BLOK: CESTOVÁNÍ	86
2.1 Školní výlet do Atén	86
2.2 Cesta z Prahy do Atén	90
2.3 Hodnocení bloku cestování	92
3. BLOK: TĚLESNOST	93
3.1 Ideál těla	93
3.2 Antické sochy a torza	96
3.3 Převlek za sochu	100
3.4 Tělo – drapérie	103
3.5 Rozhovor drapérií	105
3.6 Hodnocení bloku tělesnost	108
4. BLOK: MÝTUS	108
4.1 Mýtus o Théseovi	109
4.2 Archeologické vykopávky	111
4.3 Hodnocení bloku mýtus	113

Praktická část:

1. Úvod	114
2. Sama v Aténách I.	114
2.1 Rekonstrukce ztracení	116
3. Sama v Aténách II.	117
3.1 Má cesta	118
4. Skici	124

Závěr diplomové práce	125
-----------------------	-----

Seznam použité literatury:

1. Odborná literatura	127
2. Katalogy	139
3. Webové stránky	130

Přílohy:

1. K teoretické části:	131
1.1 Kult těla v evropské kultuře	131
1.2 Posedlost krásou	134
2. CD k didaktické části	
2.1 Video <i>Dove evolution</i>	
2.2 Didaktické portfolio	
3. CD k praktické části	

Zadání diplomové práce	136
------------------------	-----

TEORETICKÁ ČÁST

1. ÚVOD

Předkládaná diplomová práce si neklade za cíl zmapovat všechny oblasti v umění, které čerpají z antiky, to by vzhledem k šíři problematiky ani nešlo. Stanovuje si dvě hlediska, podle kterých téma zpracovává. Hledisko první je cestování, tedy sledujeme umělce, kteří se za antikou vydávají na jih, do Řecka či do Itálie, a jež cesta ovlivnila natolik, že se vliv jihu a antiky objevuje v jejich tvorbě. Hledisko druhé je tělo a tělesnost v umění, tedy sledujeme ty umělce, u kterých se tělo, tělesnost či torza těl stávají osou v průřezu jejich tvorby. Práce zmapovala převážně století dvacáté, avšak nechybí vhléd do století devatenáctého a našeho.

S antikou se potýkalo kterékoliv období evropské kultury, každá vývojová etapa se s ní s menším či větším zaujetím vyrovnávala. Musím přiznat, že zřetelněji než ve století dvacátém obdiv k antice pozorujeme ve století devatenáctém, kdy se ve všech sférách jižní směřování navýsost projevuje, a to nejen v cestách umělců za jižním sluníčkem a nasátím umělecké atmosféry antických zákoutí, ale i v tematických inspiracích. Převážně převažoval zájem o římské období antiky, pravděpodobně díky lepší dostupnosti Apeninského poloostrova a nepochybně také skrze odkaz renesance, která se obrací především k Římu. Řecké prostředí tyto impulzy poněkud postrádalo, nicméně to mu neubírá na atraktivnosti.

Pro český národ, jakožto pro všechny národy, bylo klíčové se svým způsobem s odkazem minulosti vyrovnat a je to důležité i nadále, a to jak tedy s antikou římskou, sebevědomě dominující, tak i s antikou řeckou, bytostně humánní. V literární historii se setkáváme s velkým zájmem o zpracování antické tematiky v literatuře, ve výtvarném umění jsem podobný zájem neobjevila, i když pár titulů rozhodně vzniklo a stojí za povšimnutí.

V literatuře se o první souhrnné dílo pokusil Stanislav Klouček v článku *Antika v moderní české beletrii a dramatech* (1930 - 1931), později Karel Svoboda v knize *Antika a česká vzdělanost od obrození do první války světové* (1957), nepochybně i *Antika a česká kultura*, kterou zpracoval autorský kolektiv za vedení Ladislava Varcla.

Jak už jsem naznačila, v práci jsem neměla ambice sledovat všechny inspirace, zásadní jsou pro

nás ony dvě zmíněné. V části *tělo a tělesnost 20. a 21. století* jsem si dokonce k detailnější analýze vybrala pouze pět zástupných modelů, pět výtvarných umělců, na kterých ukazují rozlišný způsob vnímání těla a tělesnosti a rozlišné přístupy k antickým inspiracím. V didaktické části předkládám výtvarné náměty vycházející z teoretické práce.

2. CESTA: INSPIRACE V CESTOVÁNÍ

Slovo **cesta** v každém z nás evokuje různé významy a konotace. Podle *Slovníku spisovné češtiny pro školu a veřejnost* má slovo cesta významů početně, jsou to např.: 1. *úsek, pruh terénu upravený pro chůzi, jízdu, dopravu*, 2. *směr pohybu, dráha*: letecká, vodní, obchodní cesta, př. Ukázal mu cestu, vyjít mu vstříc na půl cesty (přeneseně zčásti mu vyhovět), postavit se mu do cesty (přeneseně překážet), 3. *pohyb někoho, něčeho k cíli, cestování*, př. Cesta mu trvá hodinu, cesta do ciziny, vlakem, po moři, kolem světa, círk. Křížová cesta, 4. *způsob jednání, postup*, př. revoluční cesta, 5. *cesta v přeneseném smyslu*, př. Doprovodit někoho na poslední cestě (zúčastnit se jeho pohřbu), je to na dobré cestě (naděje na dobrý výsledek), jít vlastní cestou (nezávisle), mluvit z cesty (hloupě, blouznit), všechny cesty vedou do Říma atd.¹

Při zjišťování významu obsahu tohoto slova bez nahlédnutí do slovníku nás tedy nejčastěji napadne cesta pod číslem 1 *úsek upravený pro chůzi, jízdu, dopravu*, nebo pod číslem 3 *pohyb někoho, něčeho k cíli, cestování*, cesta prostorem, někam jedeme, na dovolenou, na výlet, za prací, do školy, za kamarády, na návštěvu, vykonáváme buď krátkou cestu, nebo delší, kde zůstáváme delší dobu, měsíc, dva, nebo rok, nebo někdy i celý život, to pak už se místo, kam jsme se vydali na cestu, změnilo v domov. Jdeme pěšky, jedeme autem, autobusem, vlakem, letíme letadlem, jedeme na kole nebo odvážnější autostopem, překonáváme určitou část světa, z bodu A do bodu B, abychom spočinuli na místě, které je naším cílem, nebo jen zastávkou na cestě do našeho cíle. Někdy se cesta změnila a my se ocitneme úplně jinde, než jsme chtěli. Nicméně je to stále cesta, například cesta za poznáním, cesta za památkami, za inspiracemi, za načerpáním nových sil. Někdy je cesta útekem, vysvobozením, nebo je tajemstvím a zrcadlí nám celý náš dosavadní život. Cesty prostorem jsou různé, vykonávají se rozličnými způsoby s různými záměry a za rozmanitými cíli. Jak se s cestováním a hlavně s inspiracemi z jihu ve své tvorbě vyrovnali čeští umělci, na to se v přehledu podíváme v následující kapitole prvé: *Cestování na jih a jeho inspirace v umění*.

¹ *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Academia. Praha, 1944, s. 42.

Nicméně nepochybně zajímavé jsou i ostatní možnosti slova cesta jako *způsob jednání* a dozajista nejabstraktnější, a v mnohém jistě nejlákavější, je cesta v přeneseném významu toho slova. Takové lidové rčení *zarostla za ním cesta* nám poskytuje řadu variant k vysvětlení, nejpravděpodobněji takový člověk zmizel, vypařil se, nebo se vytratil ze scény, na našem výtvarném poli, když za někým zaroste cesta, tak již pravděpodobně netvoří nebo pouze není vidět, nevystavuje, nežije společenským životem apod. Úsloví *zachovává (zlatou) střední cestu a dělá řeznickou cestu* jsou v podstatě v opozici. Výtvarník řídicí se prvním z nich se pohybuje v umírněnějších vodách a v podstatě se řídí hlavním nebo vícero hlavními proudy, výtvarník, kterýž dělá řeznickou cestu, jde někam nadarmo. Mnohokrát se ve výtvarném umění zdálo, že umělec či skupina umělců šla někam marně, ale později se ukázalo, že to byla cesta správná. To, že se někteří umělci ve své tvorbě vědomě či podvědomě obracejí k minulosti, navazují na umění dávno vzniklá či se inspiroují filosofií nebo životním stylem, určitým obdobím, v našem případě obdobím antickým, neznamená, že se vydali cestou marnou, že dělají řeznickou cestu. V některých výtvarných dílech může být tato cesta, která nahlíží dnešek skrze ohlížení se do minulosti, velmi nenápadná, až dalo by se říci neviditelná, ale přesto tam je, přesto ji můžeme bedlivým zkoumáním nebo zkoumáním umělcova života a jeho inspirací objevit, a přitom zjistíme, že onen přídech časů minulých je něčím ozvlášťující. Nechtěli bychom se však dostat to situace, kdy v každém díle budeme vidět návraty do minulosti. Ač například postmoderní přístup lingvistiky k intertextualitě je z tohoto hlediska velmi široký, pojem intertextualita označuje jakýkoli vztah textu (textů) k jinému textu (textům), latentně řečeno, veškerá literatura se nutně rodí z literatury, sama o sobě bez předešlých textů by nemohla existovat, vždy se byť nevědomě odkazuje k textům již dávno vzniklým. Zahrneme-li do našeho uvažování i výtvarné umění, nezbyvá nám než konstatovat, že umění se rodí z umění, že současné umění by neexistovalo bez umění minulého a naším úkolem je onu zpřítomňující cestu do minulosti objevit.

Vraťme se nyní k dalšímu významu slova cesta. Každý z nás jde ve svém životě po určité cestě, ať to může znít jakkoliv banálně, je to tak, určujeme si směr cesty a způsob cesty. Každý z nás má často potřebu vědět, kam jde a kam patří. Děsí nás beztvorost, lpíme po hledání jistých tvarů, zakládáme si na jistotách. Toužíme po pochopení vlastních kořenů. Chceme vědět, kam směřujeme, to je motiv cesty, cesta je v podstatě život sám. Můžeme s lehkou nadsázkou říci, že do muzeí chodíme proto, že hledáme sebe sama, protože si potřebujeme rozumět, a jak jinak lze rozumět sama sobě než přes svou minulost. Nestačí pouze znát místo, v němž žijeme, ale potřebujeme pochopit sami sebe i v časech a místech, kde jsme nikdy nebyli a kde nikdy nebudeme. Topos (místo) a chronos (čas) musí nést stopy našeho života.

Lidem nestačí dosahovat blaha dnešního života, nestačí nám uspokojit nejhlavnější potřeby (Maslow) jako jídlo, sex, bezpečí, ani nám nestačí peníze, kariéra, moc, nakonec se stejně cítíme prázdní, dosáhneme nejvyšších met a na konci nás čeká další prázdnota, další hledání. Proč se snažíme vrátit zpět ke kořenům? Proč mnozí z nás osaháváme dávné říše jako Řecko, Egypt, původní Ameriku Indiánů? Co skrývají dávná tajemství?

Chceme žít v plnosti, v naplněnosti. Toužíme vědět, jaké je to žít v plnosti, podle filosofky Anny Hogenové, žijeme plný život v celku, tzv. ARETÉ, jen tehdy, pokud žijeme z vlastního základu, z vlastního pramene, svobodně. Patřit sám sobě však neznamena kritizovat a zavrňovat vše cizí, jen proto, že to cizí není mé. Většinou ale dřímající plnost v každém z nás neprobudíme. Český fenomenolog Jan Patočka radí toto: „...nepřijímat žádné domnělé samozřejmosti o cíli a smyslu života, neochvějně odhalovat všechny relativnosti jako jedinou cestu za tím, co není relativní, jako jediný způsob, jak žít u podstatného.“²

Člověk ve svém životě stále něco hledá, z vlastní zkušenosti všichni víme, že ačkoliv bychom měli být šťastní a spokojení, okamžiky štěstí hodnotíme většinou až zpětně. Štěstí je plnost života, jeho naplnění. Šťastný člověk je takový, který pečuje o svou duši, Řekové doufali, že jejich duše bude spokojená skrze katarzi; skrze očistu své duše můžeme získat, jak věřili, plnost života, skrz melodii a rytmus, skrz rytmus v přírodě, harmonii v přírodě. Pečovat o duši také znamená pečovat o její pramen. Heidegger říká, že máme hledat na své cestě životem to, co je pod jejím základem. To, co je nejvyšší, řec. AGATHON, co se nedá definovat, pouze sdílet, a to v přátelství, v lásce, v laskavosti, ve slušnosti, v přírodě. Máme-li na naší cestě dosíci štěstí, naplněnosti naší duše, musíme hledat pramen v nás samých. Heideggerův motiv cesty je hlavně cestou k naplněnosti života.

Tedy v závěru ani netřeba připomínat, že slovo cesta můžeme uchopit různými způsoby, pokusím se ji vnímat jako cestu za určitým cílem, tedy cestování, nebo také v druhé části cestu k objevování antických světů v uměleckých dílech skrze vědomé či někdy nevědomé přiznání inspirace. Zaměřím se na inspiraci v tělesnosti, o tom však až část druhá.

² PATOČKA, J.; *Platón*. Praha: SPN, 1991, s. 29.

3. CESTOVÁNÍ NA JIH A JEHO INSPIRACE V UMĚNÍ

Dnes nám přijde cestování samo o sobě celkem všední záležitostí, každé léto jezdíme na dovolenou, často jezdíme na jih, na jih k moři, do Itálie, do Řecka, do Chorvatska, do jižní Francie, méně odvážným povahám stačí každodenní cesty, nebo spíše „cestičky“ na pláž a zpět, dobrodružnější z nás objevují i jiné části cizí země, a to nejen v turistických oblastech. Dnes je tedy cestování na našem denním pořádku, pokud nás netíží nedostatek financí, můžeme letět do Londýna, zítra do New Yorku a třeba za týden do Atén nebo do Říma.

Ale nebylo to vždy tak, Evropa se dává do pohybu až v 18. století, cestují dobrodruzi, podivíni, učené lidé a hlavně umělci. Cestuje se hlavně pro cestování samo, pro radost, pro ukojení touhy po poznání. Místem cestovatelů se stávají hlavně jižní země, Itálie, Řecko, jižní Francie, z počátku má prim hlavně Itálie. V době osvícenství a romantismu se cestování ještě prohloubí a hlavně alespoň jednou vycestovat za hranice patří k všeobecnému vzdělání. Na jih se vydávají nejen umělci nebo literáti vezoucí si v kufru skicák s deníkem, ale i učenci, teoretici umění, archeologové ad., kteří na vlastní oči jedou spatřit krásu umění a krajiny.

Putování do proslulých míst jižním sluncem přináší výsledky na poli výtvarné tvorby, malíři popisují a všímají si fragmentů antické kultury, ale také půvabů krajiny a prostředí. Ačkoliv nás v naší práci hlavně zajímá inspirace antikou, tu a tam neopomeneme upozornit na jiné aspekty a hlediska, se kterými se naši cestovatelé – umělci setkávají a které ovlivňují jejich tvorbu.

Třebaže hlavním místem, které bych chtěla podrobit drobnohledu, je Řecko, musím připustit, že nejrychleji se rozvíjí tvůrčí proces v Itálii, že je to právě Itálie, kde naši umělci nabírají inspiraci, že právě hlavně skrze italské pobyty čerpají antické motivy, ale nesmíme se plést, i řecké pobyty byly časté, ačkoliv jejich velkou frekvencí bychom se pravda v 18. a v 19. století nahledali, 20. století však Řecko Itálii dohání a umělci se s antikou setkávají nejen zprostředkovaně přes Itálii, ale i v její mateřské kolébce.

Čeští umělci začínají objevovat jižní země trochu později než Angličané či Němci, nemáme Williama Turnera či Johanna Wolfganga Goetha, kontakt s jižní kulturou hledáme méně snadno, brání nám v tom nejen Alpy, ale také malá míra svobody, jež nám bohužel znemožňuje hladké cestování. První ze známějších osobností, kdo navštívil na počátku 19. století (roku 1815) jih, v tomto případě Itálii, je mladý důstojník s literárními zájmy Milota Zdirad Polák, pobočník generála Františka Kollera, nejede tam ani jako milovník antiky, literát či nezávislý cestovatel, ale jako voják z povolání.

Další významnou osobností, jež znamenala mnohé pro české moderní básnictví, byl Karel Hynek Mácha, který se vydal pěšky na cestu do Itálie roku 1834. Tato cesta byla spíše cestou studentskou, za zábavou a dobrodružstvím, než literární, nicméně deníky, které při této cestě vznikly, do literatury řadíme. Pracovně navštívil Itálii František Palacký a také tvůrce Slávy dcery Jan Kollár. Dochází k podrobnějším průzkumům Pompejí, od jejich objevu roku 1738 Winckelmannem se staly velmi cenným archeologickým materiálem, nenabízejí pouze muzeální pohled do historie antiky, ale právě i další možnosti, jak nahlížet na umění současné. Winckelmann je přesvědčen, že „*jedinou cestou, jak dospět k velikosti, ba je-li možno, k nenapodobitelnosti, je pro nás napodobování starých.*“³ Radil studovat antiku v Athénách, ačkoliv Řím pro něj představoval nemenší inspiraci.

Nicméně Řecko ještě není na pořádku dne, stejnou pozornost jako Itálie začne vzbuzovat až v 70. letech 18. století, kdy dochází k největšímu okouzlení antikou. 1872 je v Praze zřízena stolice pro klasickou archeologii pod vedením Otto Bendorfa a z původního cestovatelského a uměleckého nadšení se stává vážná disciplína. Do škol je zavedeno klasické vzdělání, čímž je míněna výuka řečtiny a latiny, čtou se antičtí autoři a hlubší péče je věnována antickým dějinám. Výuka sochařství je ilustrována sádrovými odlitky, které mimoděk přetvoří náhled na antiku jako takovou. Představy 70. let byly značně zidealizované a původní takzvaný antický ideál nakonec vyústí v suchý akademismus, nicméně tomuto období vděčíme za pohled upřený na jih za našimi hranicemi, který se dále bude vyvíjet a pozměňovat v závislosti na jednotlivých autorech a tvůrcích. O propagaci antických ideálů se zasloužil zejména Miroslav Tyrš, který pořádal přednášky v Umělecké besedě a estetické poznatky promítnul do oblasti výchovy a tělocviku. Požadoval podle řeckého vzoru *kalokagathie* rovnováhu těla a duše, krásy a dobra.

Pro Řeky znamenal termín *kalokagathie* harmonii duše a těla, nebo konečný cíl usilování o dobro. Dobro je to, co je cenné a hodnotné, krásné zase to, co uchvacuje, co vzbuzuje obdiv a uznání, ale i bohatství nebo hmotná a občanská privilegia. Krása byla spojována se ctností a ctnost s bohatstvím. Krása byla chápána jako vlastnost privilegovaných vrstev.

Podle Platona je *kalokagathický* takový člověk, jenž zušlechťuje nejen smysl pro krásu, hudbu a umění, ale i tělo a dokáže odhalit své nedokonalosti. K harmonii duše a těla lze dospět estetickou výchovou a hlavně velký vliv byl dáván hudbě. I Aristoteles stejně jako Platon vidí v *kalokagathii* privilegium urozených vrstev, jimž se dostalo i dobré výchovy.

Tento pojem tedy doznívá i do současnosti, můžeme v něm vidět pokračování Tyršovo, jenž v

³ KROUTVOR, J. a kol.; *Cesta na jih. Inspirace českého umění 19. a 20. století*. Katalog. Obecní dům. Praha, 1999, s. 103.

kalokagathii spatřoval ideál humanistické výchovy směřující k tělesné a duševní dovednosti, tj. kráse. Tyrš jako ideový vůdce českého Sokola v podstatě zpřístupnil antickou kulturu široké veřejnosti.

Víceméně s ideály doby se ztotožnil i Bohuslav Schnirch, tvůrce trig na střeše Národního divadla, který podnikl též cestu do Itálie, v Římě zůstal tři roky, 1871 – 1873. Antika Schnircha ovlivnila při stavbě svého domu v Mikovcově ulici, č.p. 548, přezdívaného „pražský Parthenon“, který byl postaven architekty Antonínem Wiehlem a Janem Zeyerem, bratrem Julia Zeyera, jež do objektu zahrnuli svůj obdiv k florentské renesanci. Sgrafita a plastická výzdoba je dílem Bohuslava Schnircha, barevná freska je od Josefa Ženíška. Schnirch je rovněž autorem mramorové kašny s plastikou Merkura, která byla umístěna ve vestibulu pod schodištěm, viz obrazová dokumentace.⁴ Dnes stojí dům v zástavbě ostatních domů, ale dříve stál osamoceně a hrdě a byl považován za nejkrásnější činžovní dům v Praze.



Schnirchův dům

⁴ <http://www.prazskekasny.net/index.php>



B. Schnirch: Interiérová kašna se sochou Merkura ve Schnirchově domě, 1875



Detail sochy Merkura

Nezamýšlím rozepisovat všechny známé spisovatele – umělce, kteří v 19. století mířili na jih, ač se v 70. a 80. letech s nimi roztrhl pytel, i do Čech zavál kosmopolitismus a tím odvál některé dobrodruhy, z literátů například Vrchlického nebo Zeyera. Z umělců například Václava Levého, který v Itálii strávil skoro dvanáct let. Levý hledá poučení v duchu antických ideálů, bohužel se jeho tvorba omezuje jen na práce antiku kopírující a později ztuhne v jakémsi estetickém schematismu. Stín jakéhosi napodobitelství a zkamenělého klasicismu se snaží překročit František Tkadlík, začínající s kresbami sádrových odlitků, konče u živějších forem a kompozicí. Malíř Beneš Knüpfer našel jižní inspiraci v antické mytologii, kterou si interpretuje velmi volně.

Umělci jezdí na jih více za mořem než kvůli pro někoho ustrnulým formám antických torz a zbytků ze starověku. Za autentickou krásou moře odjíždí Antonín Hudeček, Jan Preisler, Otokar Kubín nebo Bohumil Kubišta, cestou k moři se staví v Benátkách a ve Florencii, popř. v Římě. Po výstavě Osmy z 18. dubna 1907 se něco zlomí, od tohoto okamžiku Itálie přestala být hlavním cílem českých umělců, na Itálii, na antiku a starší mistry se v širších kruzích na chvíli zapomene, cesty moderních krajinářů vedou do Provence, jižní Francie nebo Španělska.

Další vášní, která se v této době rozmáhá, je fotografování, fotografický aparát se stává na přelomu století nepostradatelným doplňkem při cestování. Česká fotografie 19. století se nemůže

pochlubit žádnou výjimečnou osobností, ale už v roce 1910 Karel Novák vytváří překrásné zátiší s řeckou maskou, zlomové dílo české fotografické moderny. Hlava ženy se zavřenýma očima leží na stole a v ruce svírá torzo hlavy.⁵

Můžeme se ptát po smyslu této fotografie, je to výsměch, ironie antickému umění? Nebo je to právě poukázání na neochvějnost inspirace antiky, na neustálé snoubení antiky s moderním světem? Fotografie pravděpodobně však ukazuje, že moderní svět se zbavuje, že se odklání od klasických ideálů, protože už nepotřebuje starověké ikony, ale naopak moderní doba potřebuje jiné hodnoty, jiné ideály, ke kterým je radno se obracet.

Antika je jedním z velmi hlubokých inspiračních zdrojů Františka Drtikola, své akty či fotografické portréty tanečnic často stylizuje jako ideální antické sochy. Nahá postava ženy jako ideál krásy, nositelka ušlechtilých forem, ale i dokonalosti morálních hodnot a šlechetnosti ducha. Drtikol této inspirace využívá i po první světové válce, kdy české umění zasáhne vlna neoklasicismu. V Drtikolových fotografiích najdeme i další antické prvky jako sloupy, vázy nebo pouhá kompozice nám může připomínat antický smysl pro proporce a harmonii.



Karel Novák: *Ženská hlava s řeckou maskou*, kol. r. 1910

⁵ KROUTVOR, J. a kol.; *Cesta na jih. Inspirace českého umění 19. a 20. století*. Katalog. Obecní dům. Praha, 1999, s. 37.



František Drtikol: Fotografie XVIII., 1929



František Drtikol: *Torzo*, 1929



František Drtikol: Fotografie XXVII., 1929



František Drtikol: Fotografie XII., 1929

3.1 Proměny v čase: neoklasicismus

Neoklasicismus můžeme interpretovat jako touhu po nastolení řádu věcí v poválečné době nebo i jako bezradnost v těžké době. Poválečný neoklasicismus můžeme považovat za poslední směr, který byl bezvýhradně ovlivněn jím se svou antikou. Neoklasicismus se uplatňuje v italském neoklasicismu nebo v civilismu, u nás samozřejmě nacházíme mnohé prvky v tvorbě Otokara Kubína, Jana Zrzavého, Františka Muziky, Antonína Procházky, Rudolfa Kremličky a řady dalších autorů.

Po první světové válce se setkáváme s aktuální potřebou klasičnosti a tím i s potřebou ohlédnout se zpět k antickému umění a nechat se inspirovat, jako už tolikrát v minulosti, jejími hrdiny, její mytologií a antickým ideálním dílem samotným. Klasický řecký svět usiloval o společnost, jenž tvaruje svůj vlastní život podle ideálů demokracie, s těmito ideály přichází do řeckého světa nevšední kultura vytvářející novou architekturu, umění, divadlo a také filozofii. Antický svět nepřestal utvářet moderní svět, udivovat nás dodnes, a můžeme si troufnout říct, že jeho kořeny budou zasahovat i do daleké budoucnosti. Antika, její demokratický charakter veřejného života a humanistický životní názor pevně zakotvil v přístavu evropského myšlení. Můžeme se domnívat, že důvody životnosti a inspirativnosti řeckého umění jsou spojeny právě s humanismem, jehož největšího rozkvětu bylo dosaženo v 5. století za vlády *Periklovy*, avšak tvůrcem myšlenky demokracie je již v 5. století př. n. l. *Solón*, který dal právo rozhodovat všem svobodným občanům a upevnil rovnoprávnost před zákonem. Člověk jako rozumná bytost se dostal do centra pozornosti, ideálem se stává zdravý, mravný a sebevědomý člověk. Tímto je ovlivněno jak náboženství, které je humanistického charakteru a kde jsou bohové smrtelní, tak výtvarné umění, které se vyznačovalo touhou po harmonii a fyzické i duševní kráse. Řecká kultura byla hlavně ovlivněna filosofickým učením o hledání souladu mezi skutečností a ideály. Řekové dávali přednost jednoduchosti, vytríbenosti, jemné harmonii. Věřili v částečnou božskost každého jednoho člověka, vlastní bohové vypadali a jednali jako lidé se svými slabostmi. Tímto názorem na chybné bohy se lišili od předchozích kultur, které vyznávali bezchybné a všemocné bohy, jichž nelze v žádném případě dosáhnout, volili také náměty vzdálené od tělesného světa. Zatímco Řekové se zaměřovali na lidskou skutečnost, na poznání sebe samotných. Tato jakási myšlenková svoboda zaručovala vznik svobodného umění.⁶

Neoklasicismus se v evropském poválečném umění objevuje zcela logicky a racionálně, navrácení se do klidných vod přístavu řeckého umění s jeho ideální harmonií, nadosobním řádem

⁶ BOARDMAN, J.; *Řecké umění*. Praha: Odeon, 1975, s. 18.

a prostou krásou patří k znakům cyklického vývoje evropského výtvarného umění. Představa o klasickém umění se stále rozšiřuje (od renesance je klasikem Raffael, od baroka Poussin, od 2. pol. 19. století Ingres), pokaždé jsou to jiné, subtilní důvody, které obnovují klasičnost. Do konce 18. století jsou to důvody racionálního životního postoje, od romantismu (Wiliam Blake, Philip Otto Runge) už je to složitější.

V minulosti byly klasicismy zneužívány jako forma státní moci, ale od počátku 19. st. jsou naopak mnohdy příznakem individualistické reakce na disharmonii společnosti. Neoklasicismus je jednou z forem poválečných tendencí obracejících se k tradičním hodnotám, na druhé straně se však také objevuje smělost avantgardního umění skoncovat s dosavadním uměním a vytvořit umění nové. I 20. století je však svědkem zneužití antické tradice k propagaci státní moci, socialistický realismus se však týká převážně až druhé poloviny dvacátého století.

Neoklasicismus 20. let tedy není homogenním stylem, netvoří totiž jednotný proud, aktualizuje díla minulosti a tím vyhrocuje poválečný vztah k tradici. Za klasická díla považuje ta, která se vyznačují nadčasovými hodnotami jednoduchosti, poctivosti a důstojnosti.⁷ Hlavní příčinou změny bylo znovunastolení hodnot nového humanismu. Člověk se stal novým motivem poválečného realismu, od sociálně orientovaného civilismu až k nové věčnosti. Počínaje Devětsilem a konče malíři z okruhu Umělecké besedy, kteří se od roku 1921 seskupili kolem časopisu *Život*.⁸

Česká situace poválečných let zaznamenává dva pohledy, prvním je avantgardní pohled snící o zářivé budoucnosti a druhým je pohled neoklasicistní snící o ztraceném ráji. Proud v rámci avantgardy má za cíl vytvořit klasičnost zcela nového typu odpovídajícímu vědecko-matematické objektivitě (neoplasticismus, vztahy francouzského purismu, jeho mluvčí: *Ozenfant*, *Le Corbusier*, časopis *L'Esprit nouveau*, raně devětsilská tvorba). Vedle proudu avantgardních projevů dadaistické vzpoury nebo futuristického antitradicionalismu jde linie, která vědomě prodlužuje tradici klasicismů minulých dob.⁹

Oproti jiným evropským státům nemá český neoklasicismus nacionální ráz, nebo jen velmi slabý, vědomí svobody českého národa po tři sta letech područí pravděpodobně neproniklo do poválečné kultury. Kromě např. vazby **Rudolfa Kremličky** na Josefa Mánesa se české umění převážně váže na klasické Řecko či na italskou renesanci. Český neoklasicismus je citovější, intimnější, idyličtější než francouzský neoklasicismus se svou monumentalitou, italský s metafyzičností,

⁷ SIBLÍK, J.; *Otakar Kubín*. Praha: Odeon, 1980, s. 8.

⁸ *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/2)*. Praha: Academia, 1998, s. 61

⁹ *Český neoklasicismus dvacátých let 1. První část – malba – kresba*. Galerie hlavního města Prahy. Praha, 1985.

vystupující pod názvem novocento, navazuje na formální tradice davidovského klasicismu oslavou heroického Říma, nebo německý s groteskní selankovitostí, sní o ztraceném blaženém, harmonickém světě. Česká neoklasicistní malba je výhradně záležitostí individuálních osobností, nevznikala žádná uskupení, díky časopisu *Volné směry* a sborníku *Život* existovala kontinuita převážně s francouzským neoklasicismem, ke kterému patří i český malíř *Otakar Kubín*.

Mezi mnohé umělce, kteří se rozloučili s předválečným uměním a zaměřili k vodám neoklasicismu, patří i čelní představitel kubismu *Pablo Picasso*, jehož obrazy a kresby často připomínají práci *Ingrese*, obrací se v nich k hellenistickým dílům a řeckým vázám. Modernímu umění, zejména právě kubismu, bylo vytýkáno, že otevřelo cestu ke zkáze válečného ničení hodnot, záchrana byla spatřována v návratu zpět. Tento proud s Picassem v čele bývá označován *ingrismem* nebo také *neorealismem* pro svůj návrat k věrnému zobrazování přírody.

Obraty k antice a k jiným údobím z minulosti jsou evidentní i u *André Deraina*, *Giorgia de Chirica*, *André Lhoteho*, *Gina Severina* nebo u umělců z hnutí „nové věčnosti“¹⁰

Nicméně nás zajímají umělci čeští. Nacházejí si rozličná témata z antiky, se kterými se vyrovnávají různorodými způsoby. Hlavními liniemi témat byla kompozice, motiv ženy, ženský akt, tomu se věnovali převážně **Rudolf Kremlička**, **Emanuel Frinta**, nebo **František Muzika**, **Jan Zrzavý** s Antonínem Procházkou zpracovávali, kromě jiného, mytologické příběhy, Procházka se věnoval též řecké archaistické plastice a také moderní idylické Arkadii a námět mýtické ženy podobné antickým bohyním můžeme spatřit v díle Jaroslava Krále.

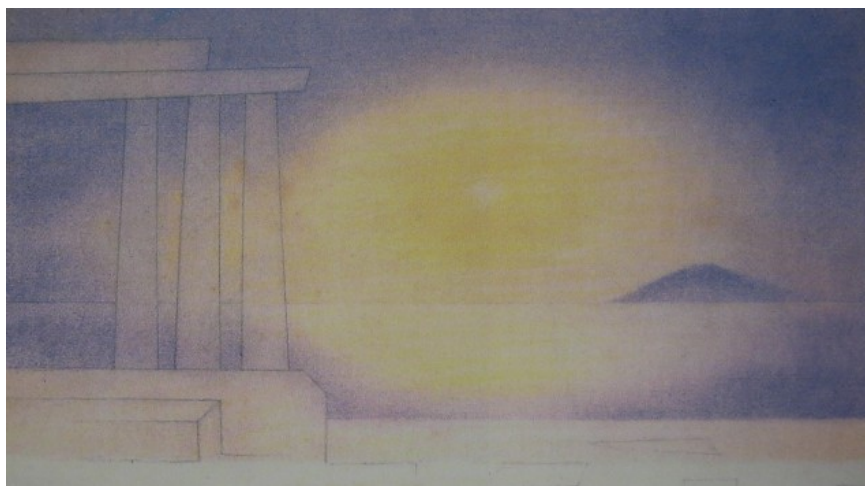
Čeští umělci samozřejmě stále navštěvují jih. **Rudolf Kremlička** ve 20. letech jezdil na jih často, kde hledal spojitost mezi modernou a tradicí, mezi moderním uměním a příklonem k neoklasicismu. Kremličku nejvíce k antickému ideálu pojí smyslově zahloubané akty žen. Stejně jako Jan Zrzavý je členem poválečné skupiny Tvrdošíjných a jeho neoklasicistní období trvalo stejně dlouho, v období let 1919 – 1929. Velký důraz kladl na řemeslnou kvalitu tvorby. Vzal si k srdci Ingresovo krédo modelování kulatě bez vnitřních detailů, které zastává v kresbách a malbách ženských aktů. Žena je fenomén dokonalé harmonie, mýtickou bytostí. Zdůrazněná modelace objemů a jejich mohutnost, evokující hmatové zážitky. Kremličku neinspiruje cestování na jih pouze v senzualistickém zobrazování žen, v Itálii se zamiluje do tamější krajiny, obrazy moře a pobřeží jsou velmi důležité ve vývoji krajinářství 40. let.

Jihu zůstává po celý život věrný i **Jan Zrzavý**, zpočátku je oddán ponejvíce Itálii, hlavně

¹⁰ SIBLÍK, J.; *Otakar Kubín*. Praha: Odeon, 1980, s. 8-10.

Benátkám, jejich palácům, kanálům, gondolám, třpytu v moři, nicméně v pozdním věku Zrzavý přesunuje zájem z Itálie na Řecko. A to již samozřejmě nejde o prvky neoklasicismu. Pro ilustraci Jan Zrzavý prochází obdobím neoklasicismu v letech 1919 – 1929, v kterém se střetává s touhou po harmonické klasické formě s meditativním obsahem. K prvním patří *Jitro* a *Erotická scéna*, *Jitro* je cudnou obměnou tradičního tématu ženy, ležící v draperii, *Erotická scéna* připomíná výjevy z antických váz. Další obrazy, plně neoklasicistní jsou *Žena po koupeli* (1920), *Melancholie II.* (1920), *Příteľkyně* (1923), nacházíme zde motiv zduchovnělé předmětnosti a tou je svíčka se svou září, obrazy jsou prostoupeny ideálem prostoty, zdrženlivosti, klidu a čistoty. Ve všech těchto těchto obrazech sedí osamělé, zahloubané, k zemi zahleděné ženy s věcmi. V tomto období se Zrzavý vyrovnává se slovanskou mytologií, nikoliv s řeckou. Nicméně i tak to stojí za povšimnutí. Obraz *Veles* z roku 1929 představuje ochránce stád Velse, který je alegorickou fikcí Československé republiky nebo obraz *Jaro* (1929), na němž je vyobrazen mladík jako vládce lesa z ruské mytologie.¹¹

Nyní se však vraťme k cestám do Řecka. Zrzavého dílo i jeho životní cesta se uzavírá cestami do Řecka a dílem Řeckem ovlivněným, návraty k základům evropské civilizace. Jeho poslední návštěvy, první v roce 1966, druhá roku 1968 a třetí v roce 1972, směřují k Poseidonovu chrámu. Oblíbil si archaické řecké sochařství, našel si zalíbení v postavách jinochů a dívek.¹²



Jan Zrzavý: *Řecko – Poseidonův chrám, Sounion*, 1969.



Jan Zrzavý: *Řecko*, 1960

Byl okouzlen i řeckou krajinou, již však nestihl se jejím tématem hlouběji zabývat. Sounion je opravdu místo, které stojí za povšimnutí, patří k nejčastějším výletům z nedalekých Atén, i já jsem se

¹¹ *Český neoklasicismus dvacátých let 1. První část – malba – kresba*. Galerie hlavního města Prahy. Praha 1985.

¹² KROUTVOR, J. a kol.; *Cesta na jih. Inspirace českého umění 19. a 20. století*. Katalog. Obecní dům. Praha, 1999, s. 44.

tam několikrát vydala načerpat atmosféru dávných věků, kterou nezakazila ani turistická okázalost dnešních dnů. Pro názornost přikládám fotografii z možného místa, kde maloval Zrzavý svůj obraz *Řecko – Poseidonův chrám*.



Řecko: Sounion



Bohumil Kubišta: Koupání mužů, 1911

Bohumil Kubišta, o němž ještě pojednáme v kapitole 4.1, se na jih dostal coby mladíček, kam byl povolán k povinné jednorochní vojenské službě. Při druhém pobytu, jenž byl též spojen s nějakou další vojenskou povinností, si umínil studovat díla minulosti tak, aby spojil poznatky starého umění s novými obsahy, aby oživil dědictví minulosti. K tomu mu přispělo studium Poussinovy malby, jehož obraz Orfeus a Eurydika kopíroval.

Cesty do Itálie v něm pravděpodobně podnítily touhu vyrovnat se s díly minulosti, známý je obraz *Koupání mužů*, kde jsou figury seskupeny do klasické kompozice, do oválu, některé postavy zaujímají polohu kánonu, pro některé se Kubišta inspiroval z antických plastik. Poutavé barevné řešení: žlutá barva těl mužů, růžové skály a modrá barva moře vzbuzuje zvláštní tajuplně napjatou atmosféru plnou napětí, kteráž v sobě zachycuje vnitřní život lidí moderního světa.

K dalším umělcům, kteří zasvětili část své tvorby cestování a obohatili svá díla duchem kolébkami evropské tradice, byli ještě například František T. Šimon, František Kupka, František Muzika nebo Jan Bauch a mnozí další.

František Šimon cestoval celý život, procestoval celý svět a jeho dílo se tak stalo jakýmsi velkým deníkem, proto také často zůstává pouze u cestovních záznamů a osobitě je nijak zvlášť nezpracovává. Četné studie vytvořil také v Řecku, kde zaznamenal fragmenty antické minulosti.

Františka Kupku také ve studiu dějinných epoch zaujaly starověké kultury, s řeckou kulturou jej spojily ilustrace k Aischylovu Prometheovi, v nichž můžeme sledovat doznívající secesní dekorativismus.



František T. Šimon: *Řecká krajina*, 1938



František Kupka: *Kristus a Prometheus*, 1908 – 1910.

František Muzika také rád cestoval, ve svém uměleckém výrazu má blízko k některým proudům francouzského a italského umění (magický realismus), též je ovlivněn Kubištou, ale hlavně tedy primitivismem celníka Rousseaua a naivismem umění lidových malířů. Jeho obrazy se vyznačují plošným pojetím, statickou kompozicí frontálně situovaných figur s loutkovými gesty a zvýrazněnou fyziognomií. Od roku 1921 plošnou obraznost přehlušuje neoklasicistní bezčasová typika tváří a reliéfní tvarová modelace. V letech 1922 a 1923 se základním znakem Muzikova neoklasicismu stává ztotožnění klasické ideální harmonie s mýtickým věkem dětské nevinnosti lidstva, dosud nepoznamenaného civilizačními problémy.

I na **Jana Baucha** působily cesty do Středozeří, snad nejvíce z cest jej ovlivnily jeho dva poslední pobyty v Řecku (1957 a 1960), z kterých si odvezl motiv antického hrdiny Odyssea, kterého rozvedl v nejrůznějších podobách. Jeho dílo je typickým příkladem návratu k inspiraci antického umění, filosofie a mytologie.



František Muzika: *Kompozice*, 1947.



Michal Cihlár: *Deník – Itálie*, 1998.

I v tvorbě současných umělců se setkáváme s vlivem cestování, ač již vítězí forma konceptu, najdou se i tací, kteří nezanevřeli na klasické metody. Michal Cihlár si vybral formu deníku, inspiroval ho Josef Jíra. A Michal Cihlár zase inspiroval Františka Skálu. Michal Cihlár prolíná ve svých denících osobní zážitky z cest s přírodními krásami, historickými, uměleckými památkami i každodenním životem a denními okamžiky, které rozličně zaznamenává, např. obalem čokolády, vstupenkou na lanovku, lučnými květy nebo drobnými kresbičkami, pohlednicemi či vlastními fotografiemi. Stále tedy nacházíme sílu středomořských kultur, nalézáme stále nové souvislosti mezi starou a novou filosofií a uměním.¹³

¹³KROUTVOR, J. a kol.; *Cesta na jih. Inspirace českého umění 19. a 20. století*. Katalog. Obecní dům. Praha, 1999, s. 280.

3.2 Inspirace antickým ideálem

Malíř **Josef Šíma** (dále v kapitole 3.2 a 5.2.1) patřil ke generaci zakotvené v klasickém základu evropské vzdělanosti a čerpající ze zdrojů klasické četby. Starý řecký epos, Homérova *Odyssea*, ho inspirovala celý život, ale nejen ona. Ve 30. letech se Šíma věnuje převážně antickým mýtům. V roce 1933 vystavuje v Umělecké Besedě mytologický triptych, z něhož je dnes znám pouze *Návrat Théseův*. Střední díl s názvem *Minotauros* je neznámý a z *Mladého Thésea* se zachovala pouze fotografie. Tento triptych stejně jako pozdější *Pád Ikarův* se váže k mýtům spojených s Krétou.

K malířům cestovatelům patří **Zdeněk Rykr**, nedoceněný experimentátor na scéně české meziválečné avantgardy. Jeho cesty na jih měly odezvu ve složení doktorátu z klasické archeologie. Kvůli svému přeskokování z jednoho směru na druhý byl v uměleckých kruzích neoblíben, sám si organizoval výstavy a sám jezdil po světě. Toužil po dalekých cestách, po poznání, po objevení pomezí mezi uměním a životem člověka, proto neustále experimentoval. Stále někam jezdil, zcestoval skoro celou Evropu, motiv cesty a domova jsou v jeho tvorbě zásadní. Když je doma, stále ho



Zdeněk Rykr: *Z Řecka*, 1935.

něco láká do ciziny, když je v cizině, stýská se mu po domově. V roce 1935 navštívil Řecko a Rhodos, kde čerpá inspiraci z antické kultury, mytologie, na Rhodu jej zaujaly bílé kopule, středověké hradby, modré nebe a moře. Tyto motivy mu pak byly asociací ke křehkým asamblážím z útržků papíru, provázků, kamínků a slámy. Rhodos je vskutku místem prolínání různých motivů, různých proudů, hnutí a kultur – islám, byzanc, křesťanství. Rykrovy asambláže jsou jakýmiś vizemi, jsou změtí, jakousi montáží vzpomínek, kde jsou zaznamenány všechny relikvie, fragmenty a odkazy rozostřené minulosti. Zaznamenává v nich tajemství, záhadu, sen či iluzi, jsou vlastně protikladem reality, jež se Rykrovi v mnohém nezdála být vůbec různá a ideální.

S poetikou montáže jako vzpomínky na minulost se nesetkáváme jen ve výtvarném umění, ale i v literatuře, v poetismu, jenž byl rozvíjen na počátku dvacátých let v Devětsilu především Karlem Teigem v obrazových básních. Pro Teigeho byly příznačné především turistické obrazové básně, na které Rykr ve svých asamblážích částečně navazuje.¹⁴

V polovině 30. let se k antickému světu přihlásil **Emil Filla**, vůdčí představitel Mánesa a meziválečné avantgardy. Tvoří antikizující tragédie, inspirovaly ho antické mýty o Héraklovi a Théseovi, obrazy zobrazují zápasy s divokým kancem či býkem, které alegorizují pocit ohrožení, úzkosti a strachu, ale i pocit odvahy a rozhodnost jednat. Staré mýty nejsou mrtvé, existence demokratického Československa v sousedství nacistického Německa je ohrožena, následuje mnichovský diktát a obsazení Československa. 1. září je Emil Filla zatčen a dopraven do koncentračního tábora Dachau, odtud je poslán do Buchenwaldu.¹⁵

Cestování je kvůli druhé světové válce přerušeno. Obraz Josefa Šímy *Zoufalství Orfeovo* je věrným zachycením doby. Po válce se nesnadno navazuje na předválečné umění, ani na tradiční látky, na ideály antiky se nenavazuje nejlehčeji. Československo je od konce války v područí komunistické ideologie a sovětské propagandy, umění se brzy dostává pod dohled státu. Rok 1948 znamená úplné přerušování cest na západ, uzavření hranic, znemožnění cestování pro umělce i turisty. Pohled k jihu je



Ivan Theimer: *Hlava I.*, 1966.

vystřídán pohledem na východ. V 60. letech jsou naštěstí poměry uvolněny a na západ i na jih jsou cesty opět povoleny, ačkoliv dosti omezeně. S výjezdní doložkou a často to jsou turistické, poznávací maratony, kdy umělci nemají čas ani na pořádný záznam do deníku, natož do skicáku.

Sovětská invaze roku 1968 znamená pro mnoho lidí změnu osudu, mnozí jsou přinuceni či vyzváni k emigraci, jeden z nich je například **Ivan Theimer**, který v Paříži nesplyne s avantgardním šumem metropole, a proto se obrací k tradici, znovuobjevuje antický a románský svět, zamíří na jih. Obrazy vyzařují atmosférou jihu a sálají kulturou starověkého Řecka nebo Egypta.

¹⁴ KROUTVOR, J. a kol.; *Cesta na jih. Inspirace českého umění 19. a 20. století*. Katalog. Obecní dům. Praha, 1999, s. 249 – 256.

¹⁵ KROUTVOR, J. a kol.; *Cesta na jih. Inspirace českého umění 19. a 20. století*. Katalog. Obecní dům. Praha, 1999, s. 48 – 50.



Miloslav, Moucha: *Kúros*, 1997 – 1998

Ani sedmdesátá či osmdesátá léta situaci moc nezmění, cestování je značně zredukováno. **Miloslav Moucha**, další český emigrant žijící ve Francii, nechává na sebe působit Středomoří jako harmonii mezi člověkem a přírodou. Další umělec, který navštěvuje Řecko, je **Jan Bauch**, podniká dvě cesty do Řecka, v letech 1957 a 1962, při těchto cestách vznikají cykly, kde vystupuje Odysseus, Penelopa, sirény, faunové a další postavy řecké mytologie.

Bauch se podrobně seznamuje s Odysseou, v řecké kultuře spatřoval základní etický odkaz k současné společnosti. „*Ve věčném mýtu nachází osobní umělecké vyznání, splnutí s evropskou tradicí a dovršení díla - i díla moderního.*“¹⁶ Roku 1968 vznikají obrazy *Akropolis* a dále mytické řecké krajiny: *Olymp*, *Korint*, *Troja*.

V 70. letech našel oporu v antickém ideálu, estetickém i etickém, další umělec, sochař **Jiří Seifert**, k jeho obdivu k antice dozajista přispěla jeho práce restaurátora sádrových odlitků antického sochařství. Jeho tvorba spočívá hlavně v čistě opracovaných sochách, vyhlazený mramor zářící svěžestí a nefalšovanou čistotou. Tvarosloví jeho soch je odvozeno z antických forem, často se inspiroje kanelací (žlábkováním) starých sloupů.

Po listopadu 1989 se otvírají hranice a cestování je neomezené, rozvíjí se cestovní ruch, stále častěji se setkáváme se strategiemi a reklamou cestovních kanceláří, které často nabízejí už předem připravené, hotové zážitky. Někteří umělci se těmito strategiím chtějí vyhnout, snad možná proto se **František Skála** rozhodl v roce 1993 jít na Benátské bienále pěšky.

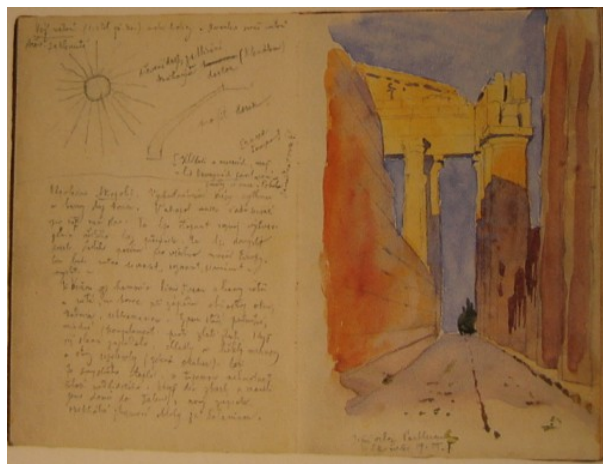
Vedle umělců navštěvovali jih samozřejmě i teoretici a historici umění. **Antonín Matějček** navštívil jih mnohokrát, v Řecku byl dvakrát, roku 1929 a 1934. Jeho *Dějepis umění* je poněkud strohou četbou, nicméně si to vynahrazuje ve svých denících z cest. V posledním deníku z Řecka se už mísí kresby s turistickými fotografiemi.

Každá cesta na jih, setkání s prastarou civilizací, s přírodou, s mořem, znamená obnovu tvůrčích sil, středomořská kultura stále nabízí živé spojení umění s dnešním, živým životem.

¹⁶ KROUTVOR, J. a kol.; *Cesta na jih. Inspirace českého umění 19. a 20. století*. Katalog. Obecní dům. Praha, 1999, s. 54.



Antonín Matějček: *Zápisník cesty do Řecka*, 1929.



3.3 Ideální krajina – Arkádie

Arkádie je hornatá oblast ve střední části Peloponéského poloostrova, asi osmdesát kilometrů na délku a padesát na šířku. Bájní obyvatelé Arkádie byli milí, krásní, vzdělaní, nezkažení lidé, kteří žili z plodů země a nepotřebovali žádnou civilizaci. Arkádie se stala inspirací pro uměleckou tvorbu, stala se jakousi vysněnou ideální krajinou, kde sice nikdo nikdy nebyl. Všichni o ní jen slyšeli nebo četli, ale všichni by tam chtěli žít, stala se objektem snů a touhy. Ve skutečnosti poměrně nevlídný kraj byl předobrazem ztraceného ideálního pozemského ráje. Ve výtvarném umění se Arkádie stala krajinou idylického klidu a harmonie, francouzský malíř **Nicolas Poussin** ji po několika staletí určoval tvář, přemístil ji do okolí Říma, zaplnil ji volnou přírodou, vodními plochami, malebnými lidskými stavbami i mytologickými postavami, které připomínají spíše antické sochy než skutečné lidi.

V Čechách učinil idealizovanou krajinu Arkádie za důležitý motiv krajinomalby **Karel Postl**. V 19. století bylo tedy téma ideální krajiny velmi časté, a to ze dvou prostých důvodů, za první do daného kraje není možné cestovat a za druhé proto, že jde o přiznanou konstrukci krajiny, víme, že takový svět neexistuje. Ve dvacátém století, snad s přibývajícím možností cestování, se avantgardní umělci motivu Arkádie převážně vyhýbají, jako kdyby již nadále nenacházeli žádné potěšení ve ztvárnění alegorických krajin. V první polovině 20. století však najdeme pár malířů, jenž se ve svém díle vyrovnávají s tematikou dokonalé a harmonické krajiny zalité jižním sluncem, které jsou však „pouhým“ cestováním do nitra naší vlastní fantazie, bez použití dopravního prostředku, s motivy antické mytologie a snad starověkého dramatu. Rozhodně tedy v díle **Josefa Šímy** (dále v kapitole 3.2

a 5.2.1), jehož obrazy vykazují jakousi scénografickou utvářenost působící jako výprava do antické tragédie.

Podle Tomáše Pospiszyla, teoretika výtvarného umění, Šímovy obrazy z konce třicátých let zachycují hroucení idylického kraje, příroda je jaksi smutně krásná a lidé působí strnule jakoby se blížila nenadálá katastrofa.¹⁷ Josef Šíma se duchovně inspiroval svým učitelem **Janem Preislerem**, který též objevuje motiv nezkažené přírody, ale také to není svět nadosobního ideálu jako u Postla.



Jan Preisler: *Žena u Černého jezera*, 1904.

U Preislera má krajina hlavní roli na scéně symbolického podobenství, v díle Šímově však spíše působí jako kulisa. Preislerova krajina se po cestě do Itálie přiklání k antickému dramatu zachycující v sobě velká témata jako život a smrt, věčnost a čas. Nacházíme to například v obraze *Ženy u Černého jezera*, která v sobě nepostrádá melancholičnost či záhadnost. Preisler po návštěvě jihu krystalizuje svou tvorbu navázáním na středoevropské tendence, jež v sobě zahrnují motivy a témata staré kulturní tradice. Jedním z oněch témat je zvládnutí alegorické figury obsahující v sobě nejen psychické napětí, ale také něco z antické strnulosti, můžeme to pozorovat na uvedeném obraze, kdy dívka se zavřenými očima se jakoby ledabyly opírá o strom, hlavu má natočenou k černému jezeru symbolizujícím smrt nebo věčnou, nedosažitelnou touhu. Figura v sochařském postoji je částečně zahalena a může v sobě ukrývat mýtickou postavu.

Šímovy obrazy zobrazují též postavy plných forem, ale jsou to spíše torza, na obraze *Vzpomínka na krajinu, kterou jsem nikdy neviděl* sedí k nám obrácený akt bez hlavy či hlavy schoulené

¹⁷ POSPISZYL, T.; *Vzpomínka na krajinu, kterou jsem nikdy neviděl* in: *Cesta na jih. Inspirace českého umění 19. a 20. století*. Katalog. Obecní dům. Praha, 1999, s. 182 – 183.

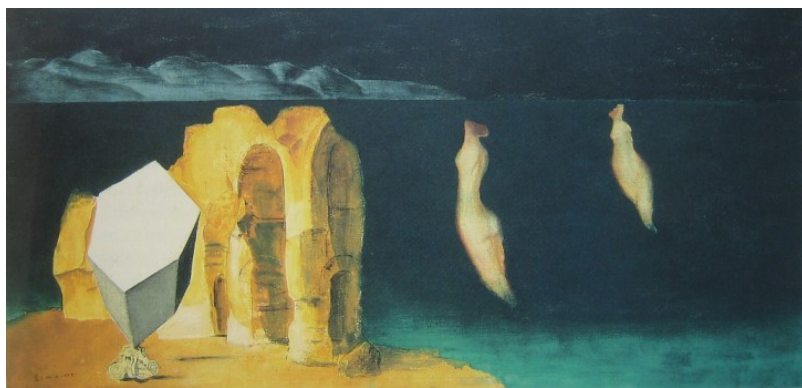
ztrácející se v hnědi skal, stejně jako na Preislerově obraze i zde hraje temné jezero důležitou roli, nicméně už nenesou takový symbolistní tón. Z tohoto obrazu pak vychází *Zoufalství Orfeovo* z roku 1943, jež jakoby označovalo konec starého světa, který můžeme považovat za jinotajný.

Orfeus oplakává mrtvou Eurydiku, ale může oplakávat i konec mýtu o ideálním bezkonfliktním světě. V Šimových obrazech často nacházíme univerzální archetypy jako oblak, vejce nebo krystal. Pozdější zpracování tohoto tématu jsou však také ovlivněny blízkostí se katastrofou druhé světové války, obraz *Vzpomínka na Iliadu* obsahuje nejen archetypální krystal, ale i ruiny antické architektury

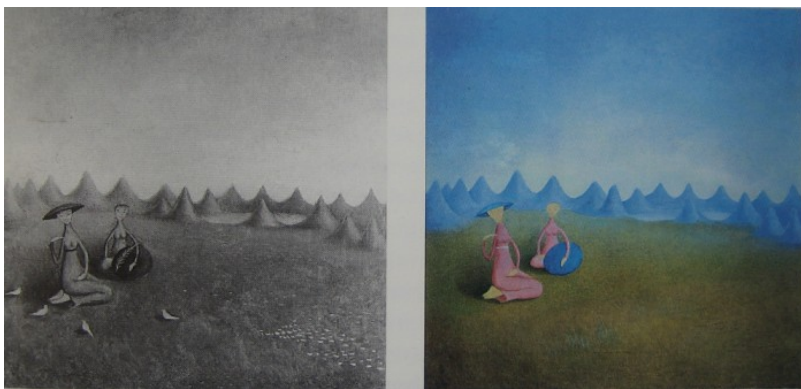


Josef Šíma: *Vzpomínka na krajinu, kterou jsem nikdy neviděl*, 1936

K ideální krajině arkádického typu můžeme přiřadit i *Zrzavého Veselé poutnice*, není pochyb o tom, že je to krajina jižní, ačkoliv nezobrazuje ani torza soch, ani antické ruiny, ale dvě ženy, jejichž přiblížení jménem poutnice nás nenechají na pochybách, že se vydaly na výlet do vysněného místa klidu a harmonie, ze kterého se opět vrátí do našeho moderního světa.



Josef Šíma: *Vzpomínka na Iliadu*, 1934



Jan Zrzavý: *Veselé Poutnice*, 1909

Cesta na jih v tvorbě **Františka Janouška** znamenala důležitý zlom, v Itálii si cenil síly minulosti pro současný život. Před vycestováním měl za sebou krátkou zkušenost s neoklasicistní malbou, a to ve stylizovaných tělesných figurách civilnějšího pojetí. Změna Janouškova výtvarného



František Janoušek: *Krajina s pobřežím*, 1933

jazyka nakonec vyústila cestou surrealismu, kdy figury a věci jsou převedeny do jednoduchých prvků a rozmístěny do scénicky pojatého prostoru. Jeho obraz *Krajina s pobřežím* nám v leččem může evokovat ztracené časy Arkádie, echo dávných časů, smutek po ideální krajině, ačkoliv i zde nacházíme poeticky harmonickou atmosféru zahalenou do hávu noci.

Další náš výtvarník, který se věnoval moderní idylické Arkádii je **Antonín Procházka**, který spolu s Jaroslavem Králem dospívá k neoklasicismu až po údobí kubismu ve své tvorbě.

Antonín Procházka zkoumá staré zapomenuté techniky pozdního středověku a také enkaustiku antického Řecka, jako téměř jediný z českých neoklasicistů navázal přímý kontakt s antickým uměním. V řecké archaistické plastice nachází to, co mu chybělo v kubismu, a to právě rovnováhu mezi racionální a imaginativní sférou tvorby, mezi časovostí vzniku díla a bezčasovostí idealizace. Jeho

postavy strnule loutkovitého tvaru jsou umístěny ve frontální kompozici, svým způsobem přehodnocují řecké sochařství, mají nehybný archaický úsměv, klidná gesta, vyobrazení na plátně nám sugeruje představu šťastného života v nevinném světě. Procházka používá barvy tradiční antické enkaustiky.

Procházka zastával názor, že cílem umělecké tvorby je vytváření idejí. Sen o mýtické Arkádii se u Procházky proměnil ve skutečnost. Lidé jsou moderně oblečení, jsou krásní, dalo by se říci, až groteskně krásní, mají zářivé úsměvy, odpočívají nebo si povídají v idylických krajinách nebo v krásných idylických městech, které jako by zastupovala krajinu, obydlenu krajinu. Často je na plátně použit dominantní prvek, nejčastěji to bývá symbolika rajského stromu, jak můžeme vidět na obraze *Milenci v přírodě* z roku 1926, lidé ještě nezhršili, ač jsou vybaveni moderními doplňky jako cigareta u muže. Dalšími příklady mohou být *Promenáda v Mentou* (1928), *Za městem* (1926), *Milenci* (1926). Kolem roku 1930 Procházka prchá od autosugestivní harmonické přítomnosti k extatickým vizím, inspirovaných antickou mytologií.



Antonín Procházka: *Milenci v přírodě*, 1926.



Antonín Procházka: *U stolu*, 1927.



Antonín Procházka: *Koupání*, 1925.

4. INTERMEZZO: DEFINOVÁNÍ INSPIRACÍ ANTIKY

Ačkoli cestování a cesty za jižním sluncem z důvodu inspirace antickým světem je zajímavým vymezením, pokládáme za důležité definovat si další možnosti, další roviny vážící se k výtvarné tradici těžko odtrhnutelné od řecké a římské antiky.

Všechny epochy v dějinách umění se vážou svým způsobem k antickým kořenům, nicméně právě u epoch periodicky se opakujících je potřeba konfrontace své současnosti s jejími východisky na výsost viditelná. Každá doba pocítuje aktuálnost návratů k počátkům, ještě vzhledem ke skutečnosti, že po stěhování národů se všem obdobím zdála být antika zlatým věkem, avšak věkem dávným, uzavřeným, ze kterého je možné se inspirovat jako z dob velkých mýtů. Proto se tedy řecká mytologie uchovává a rozvíjí ve výtvarné tvorbě, a to hlavně v rovině tematické a motivické. Celými výtvarnými dějinami procházejí témata a motivy antické mytologie a historie. Tato rovina výtvarných děl je ale závislá na mimovýtvarném kontextu, tedy ve všech epochách se čerpá z antické mytologie, ale v některých dobách, jako například v renesanci či klasicismu, či nově ve století dvacátém. V neoklasicismu se šířeji obnovuje autentická výtvarnost, tedy pro nás „zajímavější“ rovina než rovina tematická, tedy rovina v kontaktu s antickým myšlenkovým odkazem, jak uměleckého zpracování, tak filosofickým obsahem.

Můžeme tedy naše inspirace rozdělit krom inspirace cestování, o které pojednává první kapitola, do dvou rovin, do roviny tematické a do roviny myšlenkového obsahu.



Antonín Procházka: *Prometheus*, 1911

První oblastí děl, tedy mytologickými tématy se zabývat výlučně nebudeme. Mytologická témata jdou napříč celou historií umění, tudíž je najdeme i v moderní malbě, příkladem nám může být *Prometheus* ve stylu kubismu od Antonína Procházky z roku 1911. K antice se také umění často vrací v období ohrožení základních lidských hodnot nacismem, mytologické náměty najdeme u Filly, u V. Sychry nebo u již často zmiňovaného A. Procházky. V. Sychra je autorem děl plných antických témat a motivů, např. *opona pro D 37* odvozená z Rubensova *Únosu dcer Leukippových* nebo truchlící ženy z antických náhrobků atd.¹⁸

¹⁸ *Antika a česká kultura*. Praha: Academia, 1978, s. 437.

Je zajímavým zjištěním, že 20. století neobsahuje v moderní malbě méně témat z řecké mytologie než staletí předchozí, ani než předcházející etapa klasicismu, se kterou chtělo moderní umění tak zúčtovat.

Druhá oblast děl se tedy nevěnuje pouze tematickému zpracování, ale k antice se obrací ve filosofickém či uměleckém prostoru. Jednou z mnoha možností výběru je vyzdvižení racionálního myšlení o výtvarném díle, což se tedy týká prostoru filosofického. Nebo vyzdvižení těla tělesnosti v prostoru uměleckém.

Racionální myšlení neznamená přesné reprodukování skutečnosti, ale umění se může vydat i smyslovou cestou. Antická ani kterákoliv jiná výtvarná tvorba se nikdy neřídila postuláty extrémního naturalismu, tedy ani v helénismu, kdy se objevuje největší snaha po reálném ztvárnění skutečnosti. V polovině 19. století se umění snaží vymanit ze spárů akademismu a klasicismu, opět se snaží jiným způsobem navázat vztah, dialog s realitou. Všechny moderní směry hledají odpověď na východisko z této situace a každý svým způsobem reaguje, jinak se k tomu staví realismus, impresionismus, kubismus, jinak expresionismus či fauvismus.

4.1 Racionální přístup Bohumila Kubišty

Racionálnímu pohledu a Bohumilu Kubištovi se věnuje kapitola v knize *Antika a česká kultura*, ze které tento přístup přejímáme.

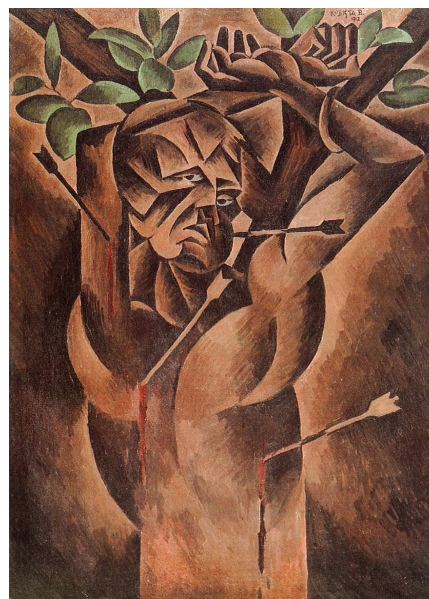
Bohumil Kubišta nám bude tedy sloužit jako příklad racionálního přístupu v tvorbě, ostatní kapitoly jsou již věnovány tělu a tělesnosti a autorům, v jejichž tvorbě se lidské tělo nebo jeho torzo uplatňuje.

Členové *Osmy* se pokusili, na rozdíl od soudobé exprese vymezující se vůči racionálnímu pohledu, provádět teoretické rozborů související s konstrukcí obrazu, které vycházejí z tezí filosofického platonismu, převzatého však z italské renesanční tradice. Z ní nejvýrazněji právě Bohumil Kubišta využíval proporčních vztahů, kánonů, matematických a geometrických propočtů ve své malbě. Byl přesvědčen, že podstatou estetické účinnosti tvarů jsou matematické vztahy. Tento názor sdílel s florentskými racionalisty, pro které bylo příznačné uctívání božských zákonů v umění, v jejichž duchu umělci upravovali přírodu. Pro Kubištu nebyly matematika a geometrie pouze pomocné vědy, ale ukazovaly mu podstatu umělecké formy, podstatu umění. V tomto duchu přijal i kubismus, záhy začal klást větší důraz na *výstavbu geometrické osnovy obrazu než vlastní kubistickou interpretaci prostoru a plastiky*.¹⁹

¹⁹ *Antika a česká kultura*. Praha: Academia, 1978, s. 440 – 442.



Bohumil Kubišta: *Koupání žen (Jaro)*, 1911



Bohumil Kubišta: *Svatý Šebestián*, 1912

V tomto duchu vznikly obrazy jako *Koupání žen (Jaro)* z roku 1911 nebo *Svatý Šebestián* z roku 1912. Kubišta geometrickým útvarům a barvám připisuje určité symbolické významy, postupně se snaží abstrahovat od konkrétních okolností a dosáhnout matematicky racionální ideje v rámci svého platonismu. Kubišta je obdivovatelem antiky, ale jeho dílo rozhodně nemůžeme označit za klasicistické, od vlny neoklasicismu 20. a 30. let (kap: 3.1 Proměny v čase: neoklasicismus) reprezentovaným např. Otokarem Kubínem, Rudolfem Kremličkou či Antonínem Procházkou, se jednoznačně liší, jednak tím, že netlumí expresivní účín, jednak opakem vyvážené a uměřené formy neoklasicistů.

Kubišta si vytvořil svou teorii spočívající na bázi racionalismu antické filosofie, na základě platonismu. Jeho vrstevníci také dosáhli působivých výsledků, ale ke svému uchopení skutečnosti racionální cestou využívali jiných metod, více empirických, ve vývoji tato cesta fungovala *jako účinná zábrana proti bezbřehé iracionalitě expresionismu, která směřovala k destrukci obrazu.*²⁰

Racionální prvky v obrazu jsou u nás rozvíjeny tedy v rámci evropské tradice, ale i v hlubším záběru než představuje poklidná harmonie neoklasicismu, ta je jednou z možných podob, můžeme se o tradiční prvky opírat i v tvorbě dramatické, expresivní, lyrické nebo imaginativní.

²⁰ *Antika a česká kultura*. Praha: Academia, 1978, s. 444.

5. CESTA: INSPIRACE V LIDSKÉM TĚLE

Tělesnost je jedna z hlavních výpovědí o světě, nejde pouze o zobrazení figury, nýbrž i o prožívání, o vnímání svého těla skrze sebe sama. Péče o tělo je jednou stranou mince, druhou stranou je samozřejmě péče o duši, obě dvě strany jsou součástí téže mince, téže jednotky, člověka, jenž se musí starat o obě části, aby byl spokojený, šťastný a žil v rovnováze sám se sebou.

V antice tvoří tělo základní téma ve výtvarném umění a v průběhu dějin umění se toto téma nestalo méně aktuální, spíše naopak. Pouze zobrazovací forma a náhled na umělce se změnily. V antickém umění je tělo nejčastěji coby socha vnímáno jako ideál krásy, harmonie krásy a ušlechtilosti, to se v současnosti také změnilo, ačkoliv odkazy harmonické krásy jsou všudypřítomné.

5.1 Tělo a Tělesnost v českém výtvarném umění 19. století

Ve výtvarném umění 19. století znamenalo zobrazení těla hlavně zvládnutí norem, mj. se kreslilo podle odliček antických soch, které byly považovány za kánon krásy a dokonalosti. Mnohdy vznikaly akademické akty, které byly sice dokonale krásné, ale též dokonale neživé a z dnešního pohledu dokonale neumělecké, nicméně akademická malba čerpající z antických předloh a živých modelů přispěla k proměnám pojetí aktu v malířství 19. století.

Nezůstalo však u souhlasného přitakání, formovala se obec, která nesouhlasila s akademickou výukou těla podle antických odliček. K nejdůležitějším kritikám patřily v polovině 19. století reformní návrhy profesora vídeňské Akademie **Ferdinanda Georga Waldmüllera**, který odmítá studium lidského těla podle antických předloh, táže se, kde se vzdělávali umělci klasického starověku, podle jakých předloh pracovali oni? Žádal živý model podle přírody. Kopírování starých uměleckých děl označil za škodlivé a za formu duchovní krádeže.²¹

Další aféra související s ideálem antického těla je kritika malířského žánru **Gustava Couberta**, který šokoval tím, že překročil tradici zobrazování aktu. Jeho představitelka ženy již neodpovídá zakódovanému kánonu ideálu krásy, ale představuje nahou korpulentní ženu s viditelnými otisky stárí. Spisovatel a kritik Théophil Gauthier prohlašuje o jeho obrazech tohoto ražení, že chtějí udeřit přímo do hledí krásných antických forem, např. obraz *Koupání* z roku 1853, na který reaguje náš **František Kupka** se svým obrazem *Peníze* z roku 1899, kde žena couvá před monstry korupce obracejíc se

²¹ *Tělo a tělesnost v českém výtvarném umění 19. století*. Plzeň: Západočeská galerie v Plzni, 2009, s. 3.

k divákovi své dominantní pozadí. Na tomhle příkladu je patřičně vidět počínající rozklad akademických forem čerpajících z klasicistního zobrazení forem antických.



Gustave Courbet, *Koupání*, 1853



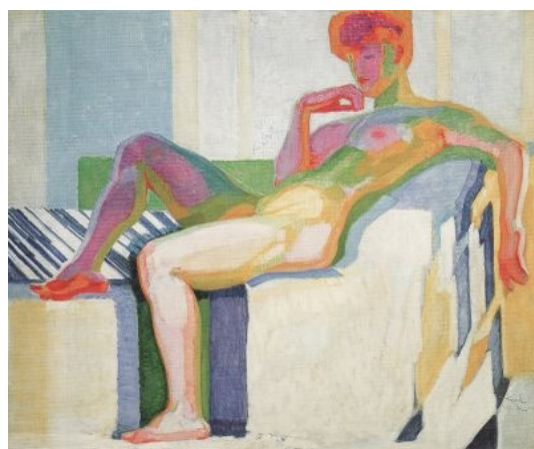
František Kupka, *Peníze*, 1899

Copak tělo ženy v pokročilém věku se svými příznaky stáří je méně realistické a snad i méně krásné než tělo mladé ženy s pevnou pleť? Copak je pouze tato krása skutečná? A tělo staré ženy snad neskutečné a výrazem ošklivosti?²²

Coubert pracoval místo s živým modelem s fotografiemi, na kterých byly vyobrazeny modelky. Byly instalovány do antických póz nebo s fotografiemi odlitků podle antiky nebo anatomických pomůcek vytvářejících kuriózní situace. Z takové fotografie jako východisko k tvorbě vznikala nezvyklá estetická torza. Tomuto odkrývání pravdy se počalo říkat „nahá pravda“, která se stala senzací



Václav Brožík, *Husitka*, 1877



František Kupka, *Velký akt*, 1909 – 10

či skandálem v Salonech umění. K „nahé pravdě“ patřily i obrazy s nahými těly žen a oblečenými muži, k čemuž můžeme přiřadit ženský akt **Václava Brožíka Husitka** z roku 1877 zobrazující Pravdu jakožto symbol husitství a

²² *Tělo a tělesnost v českém výtvarném umění 19. století*. Plzeň: Západočeská galerie v Plzni, 2009, s. 5 - 9.

oblečené muže coby odpůrce. „Nahá pravda“ se stala na přelomu století velmi frekventovaným sdělným tematickým motivem. V tvorbě Františka Kupky se stala důležitým tématem v souvislosti s jeho sociálně kritickou satirickou tvorbou, v obraze *Velký akt* (1909 – 10) rozkládá figuru, jež má jednoznačně klasické odkazy, na barevné plány.²³

I při znalosti správných proporcí bylo velmi nesnadné dosáhnout dokonalosti antických soch, o což se 19. století se vši vervou snažilo. Přisuzovalo se to nedostatečné znalosti vnitřního uspořádání svalů, anatomické příručky nedávaly uspokojivou odpověď na otázku, v čem spočívá krása antických torz. Proto se neodlévaly pouze antické sochy, ale i posmrtné masky, tedy z mrtvých těl. Z živých těl se pro akademické účely začalo odlévat v 70. letech. V českém prostředí bylo považováno využívání odlitků lidského těla za neumělecké, za bezduchou nápodobu. Odlitky se využívaly pouze v přípravné fázi umělecké tvorby. Ceněny byly jen kopie, jež byly provedeny klasickými metodami z ušlechtilého materiálu, tedy nikoliv ze sádry. Přitom paradoxně odlitky ze sádry a z vosku antika užívala hojně od samého počátku řeckého umění. Posmrtné masky byly však ceněny jako součást sochařského řemesla, např. **Josef Václav Myslbek**, zakladatel novodobé sochařské tradice vycházející z novorenesance a klasicismu, tedy z reminiscencí antiky, odlil posmrtnou masku z tváře Jana Evangelisty Purkyně (1869), později Myslbek používá odlitek jako východisko k tomu, aby se dobral k obličejí, který nemá vnější mimiku, ale je naopak obrácen do sebe, stává se odrazem duševní koncentrace.²⁴

Inspirace se hledala také ve francouzské zkušenosti, která znamenala skutečný průlom nové tělesnosti, jak ji známe z tvorby **Augusta Rodina**. Francouzskou zkušenost získal sochař **Josef Mařatka** v Rodinově ateliéru, kde se sice používaly tradiční metody 19. století, nicméně jejich smysl se obrátil. Mařatka se o tom vyjadřuje: „*Mizejí duchaplné kompozice teatrální a sochaři omezují se na torza, ruce, hlavy, kresbu, tedy studují tedy více formu na menších objektech a docela ignorují literární akademické kompozice.*“²⁵ Mařatkovy drobné práce již nezobrazují pouhou realitu, ale snaží se o postižení lidské duše, formou už není jen mrtvá hmota, ale snaha po zachycení člověka jako celku, jednoty těla a duše.

Naposledy se k antickým ideálům přihlásila česká moderna, která překonává historismus 19. století, ale stojí jakoby na rozcestníku nebo v polovici cesty mezi tradicí a novou dobou. Expresionismus a kubismus se vědomě distancují od antického ideálu, avšak neznamená to, že bychom jeho stopy v leckteré tvorbě nenašli.

²³ *Tělo a tělesnost v českém výtvarném umění 19. století*. Plzeň: Západočeská galerie v Plzni, 2009, s. 11.

²⁴ *Tělo a tělesnost v českém výtvarném umění 19. století*. Plzeň: Západočeská galerie v Plzni, 2009, s. 17-22.

²⁵ *Tělo a tělesnost v českém výtvarném umění 19. století*. Plzeň: Západočeská galerie v Plzni, 2009, s. 18.

Na závěr kapitoly bychom se chtěli zmínit o ambivalenci duše a těla ve výtvarném umění 19. století s přesahem do století 20. Aristotelská nauka chápe poměr těla a duše jako vztah látky a formy. Z toho je patrný dvojitý přístup k tělu, za prvé je tělo zrcadlem lidské duše, která mu zapůjčuje svou formu, ale za druhé je tělo pouhou hmotou, která podléhá času, rozpadá se, stárne, rozkládá se.

Ve výtvarném umění můžeme téma tělesnosti zúžit na zobrazení hlavy jako nejkomunikativnější a nejsdělnější části těla, nebo na řeč těla, tedy co tělo vyjadřuje v určitých duševních rozpoleženích, nebo konečně zobrazení těla po smrti. Zobrazení hlavy a posuzování charakteru člověka vzhledem k jejímu tvaru mělo své kořeny v lékařství, jako je frenologie nebo fyziologie, jejíž tradice sahají až do antiky, v umění 19. století se fyziognomika uplatnila v konstituování národních či ideálních typů, např. slovanského typu v českém prostředí. Umělci byla však pramálo využívána.

Na přelomu století, v éře fin de siècle, v reakci na pozitivismus, materialismus a jiné, vrcholilo téma duše vítězí nad materiálem a tělesnem. Do středu pozornosti se dostávají okultní zážitky náměsíčných a senzibilů, např. v díle **Jaroslava Panušky, Josefa Váchala či Alfreda Kubina**.

Na obraze Lva Lercha *Bludička* se spojuje erotická i éterická tělesnost s pohádkovým příběhem. Jiným příkladem je *Nemocná duše* od **Quida Kociána**, znázorňující „nerozumnou psychickou sílu“.²⁶ Fascinujícím námětem byl také poslední okamžik lidského života, okamžik, kdy duše opouští tělo a kdy se do těla obtiskne forma duše ve své nové podobě, odpoutané od fyzického světa.



Quido Kocián, *Nemocná duše*, 1903



Lev Lerch, *Bludička*, 1887

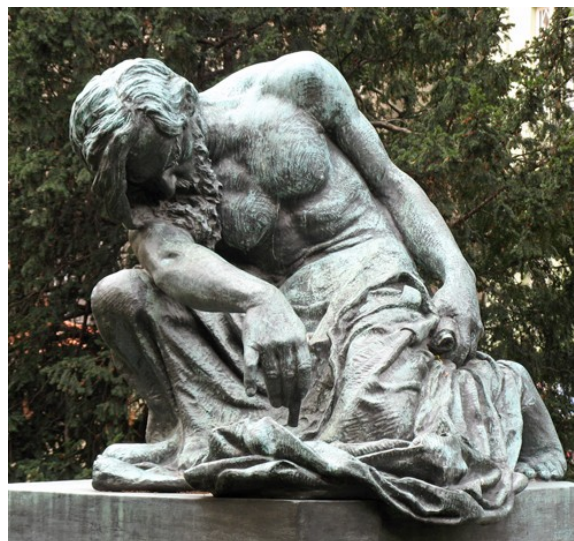
Smrt měla ve výtvarném umění vícero podob, nejen hrůzostrašnou, ale i přitažlivou, např. krása mrtvol. S mrvou krásou se setkáváme hlavně u zobrazení mrtvých dívek, jejichž půvab byl smrtí ještě umocněn, v Čechách např. v díle **Josefa Mandla**.

²⁶ *Tělo a tělesnost v českém výtvarném umění 19. století*. Plzeň: Západočeská galerie v Plzni, 2009, s. 26.

Vyhraněný vztah k tělesnosti měl **František Bílek**, tělo bylo pro něj zároveň těsným vězením a svatým chrámem, jímž se modlíme k Bohu. Spojuje tedy gnostický a křesťanský pohled na tělo. Smrt Bílek interpretuje jako vysvobození duše z tísně hmoty, tento názor tematizoval v reliéfu *Tíseň od těla, od světa a od nebe klenby*. Tělesnost Bílek vyjadřuje mj. prosvětlením hmoty oproti tradičnější plasticitě a objemovosti. Bílek je tedy očividným pokračovatelem tradice tvořící ve stylu secese a symbolismu. Nebyl pochopen svými současníky.



František Bílek, *Tíseň od těla, od světa a od nebe klenby*, 1909



František Bílek: *Mojžíš*, 1905

5.2 Tělo a tělesnost v českém umění 20. století

Ve 20. století už nevzniká kromě neoklasicismu 20. a 30. let, kterým jsme se již zabývali, žádný celistvý směr, který by na antiku vědomě a záměrně navazoval. Nicméně vliv tradice v zobrazení tělesnosti přetrvává, ač ve vědomých či nevědomých inspiracích. V následujících pěti kapitolách se budeme věnovat rozdílným přístupům v tvorbě umělců, jejichž tvorba se váže k tělu a k tělesnosti a právě k antickým inspiracím se staví rozdílnými způsoby. Vzhledem k šířce problematiky a vzhledem k tomu, že jsme se chtěli tělesností u jednotlivých umělců zabývat podrobněji, vybrali jsme tři zástupce z 20. století a dva ze století našeho.

5.2.1 Josef Šíma: Tělo v symbolické rovině



Troska, 1932



Socha odpočívajícího říčního boha. Kolem 440 př.n.l.

Josef Šíma patří mezi umělce, kteří se bytostně vrací k pramenům, a na jeho tvorbě je to očividné, hmatatelné. A to nejen v inspiraci mytologické, která je zřetelná z témat a titulů obrazů, jako je např. *Návrat Théseův, Pád Ikarův, Návrat Odyseův* nebo *Zoufalství Orfeovo*, ale i v inspiraci na rovině koncepční a myšlenkové. Proto ho můžeme zahrnout do obou námi vytvořených skupin, formálně jej zařadíme pouze do jedné, a to do inspirace tělem. Mytologické obsahy jsou v dílech tak významné a na první pohled zjevné, že je nebudeme u všeho zmiňovat, ku konci této kapitoly se ale přeci jen mytologických témat pro ilustraci dotkneme.

Kolem roku 1927 dochází u Šímy k přerodu v tvorbě a vzniká jeho jednotná malířská koncepce, ve své době je přiřazován k surrealismu, ale tomuto označení se brání. Na krystalizaci Šímovy nové výtvarné koncepce měla vliv filosofie avantgardní skupiny *Vysoká hra (Le Grand Jeu)*, kterou spoluzakládal s francouzskými básníky, dvacetiletými mladíky, bývalými simplisty, jak si říkali ve svém studentském kroužku, s nimiž se seznámil prostřednictvím českého básníka Richarda Weinera. Nejznámější z nich byli *René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte, Roger Vailland a Pierre Minet*, kreslil *Maurice Henry* a fotograf *Arthur Harfaux* ad.²⁷

Období Šímova života spjaté s *Vysokou hrou* patřilo ke zcela klíčovému a vrcholnému v jeho tvorbě, umožnilo mu přesně definovat, co už sám intuitivně cítil. Hlavní ideou skupiny byla snaha o rozšíření hranic lidského poznání, snaha o hlubší poznání člověka a smyslu jeho existence. Myšlenka, jež je stále přítomna v Šímově díle, je myšlenkou jednoty světa. *Vysoká hra* se chce proto různými metodami - pomocí asketických cvičení, drog, či tradičně rituálních extatických technik - dobrat

²⁷ ŠMEJKAL, F.; *Josef Šíma*. Praha: Odeon, 1998, s. 107.

k počátkům, k podstatě, prazákladům civilizace původní harmonie, kdy byl svět ještě čistý, nezkažený. Šíma v časopise *Kaleidoskop* z března 1927 uvádí zajímavou úvahu o *Empedoklovi*, před Sokratovským filosofovi, Šímu na něm zaujalo hlavně *monistické řešení plurality světa, jenž se periodicky vrací do původního stavu dokonalé harmonie, reprezentované okrouhlým sfairom. Dnes však žijeme ve věku, kdy je jednota celku – sfairos - ztracena*²⁸

Pro Řeky byla **harmonie**, harmonická jednota, jedna z nejdůležitějších kategorií. U Homéra původně nesla význam spáry, kloubu, později soulad, spojení různých prvků v uspořádaný celek, např. právě podle Herakleita harmonickou jednotu tvoří protiklady. V estetice před Sokratovských estetiků byla harmonie pojímána jako kosmologický princip. Empedokles viděl prazákladem všeho sílu sjednocující a oddělující, tedy lásku a nenávisť, jež se ve vývoji světa střídají. Pokud jsou všechny elementy spjaty láskou, svět spočívá v dokonalé harmonii, v jednotě. Pokud jsou elementy roztrženy nenávisť, svět se nachází ve stavu nejednoty, rozepře.²⁹

Až u Pythagorejců se setkáváme s prvním systematickým učením o harmonii jako o kategorii krásna. Jejich základní myšlenka spočívající v tom, že svět je vybudován na základě matematických výpočtů, má zásadní význam pro estetickou teorii. Harmonie pro ně znamenala sladění, sjednocení,



Polykleitos ze Sikýónun:
Doryforos, 5. stol. př.n.l.

jednotu složek, nebyla pouze vlastností jednotlivých věcí, ale obecnou charakteristikou kosmu, kosmos značil původně řád, vojenský šik, disciplínu, pořádek. Pythagorejci byli chápáni jako harmonicky uspořádaný svět uspořádaný podle zákonitostí a jeví se proto krásným. Pythagorejci aplikovali harmonii i na proporce lidského těla. Na to navázal sochař Polykleitos ze Sikýónun (5. stol. př. n. l.), ideu správných proporcí mužského těla aplikoval na proslulou sochu *Doryfora*. Podle Pythagorejců se nejčistší pravda a krása nalézají v geometrii, krása je vnímána jako smyslový projev pravdy. Nahlížením krásy tak pochopíme pravdu.³⁰

Podle *Františka Šmejkal*a Šímovy monistické úvahy před Sokratovského rázu tematizovaly vejce jako symbol původní ztracené jednoty. Vejce je vskutku motiv, který je v Šímově tvorbě často

²⁸ ŠMEJKAL, F.; *Josef Šíma*. Praha: Odeon, 1998, s. 109.

²⁹ <http://antika.avonet.cz/article.php?ID=1894>

³⁰ ZAMAROVSKÝ, P.; *Příběh antické filosofie*. Praha: Nakladatelství ČVUT, 2005, s. 76.

opakován, a to hlavně v jeho mytologické tvorbě, protože kam jinam se vracet k prožití jednoty a harmonie světa než k prazákladním mýtům, k mýtům právě řeckým, které jsou součástí naší západní civilizace. Na obraze *Evropa* (1927) má jedno z torz místo hlavy ono vejce. V mnoha mýtech byl symbol vejce nikoliv pouze počátkem kosmogeneze, ale i antropogeneze, kdy se z vejce vyklubal první člověk nebo první dvojice prapředků, jak právě zobrazuje obraz *Evropa*. Vysoká hra se samozřejmě inspirovala i mýty východními, nicméně Šíma si ke své práci zvolil mýty antické. Člen skupiny Daumal prohlašuje: „*Vysoká hra vyžaduje revoluční návrat skutečnosti k pramenům, smrtelný pro všechna zřízení...*“³¹ *Vysoká hra* byla ve své době jednou z nejradikálnější reakcí, jež byly vyvolány reflexí duchovní krize západní civilizace. Proto se Šíma a mnozí další (Štýrký, Brancusi) rozhodl pomocí svých pláten najít původní ztracenou jednotu a spojit život moderního člověka s tradicí.



Josef Šíma: *Evropa*, 1927

Základní cíle *Vysoké hry* jsou společné se surrealisty, bez nich by tato skupina byla nemyslitelná. V dějinách moderního umění jimi byla sice překryta, nicméně surrealismus v průběhu svého vývoje některé jejich myšlenky absorboval, či k nim došel svou vlastní cestou, např. v období nového mýtu po druhé světové válce.

Šímová inspirace v jednotě světa, jíž dokazuje jeho symbol vejce, ale i právě jeho všudypřítomná torza, která se vznášejí na mnoha z jeho obrazů. Torzo a nahé tělo jako inspirace antiky je očividná a antická myšlenka jednoty člověka jako souladu mezi tělem a duší podtrhuje ideu jednoty světa a člověka v něm.

Ačkoliv členové *Vysoké hry* opovrhovali tradicí v umění v rámci dozrívajícího dadaistického odporu a poukazovali proto k prazákladům civilizace jako k nutnosti návratu člověka k pramenům, k univerzu mýtů, Šíma přesto užívá tradičních výtvarných prostředků. Dokonalým malířským provedením se na svých obrazech snaží uchopit svět jako pohybující se hmotu, jejíž všechny části tvoří jednotu. Šímův monismus se prohloubil po jednom zážitku z noční bouře: „*Jednou za noční bouře, v prudkém světle blesku, vzduch, mraky, podstata stromů, země, kameny, všechno, všechno se jevilo být*

³¹ *Le Grand Jeu*, I. 1928, s. 2.

*jedinou látkou světa, a mne napadla Herakleitova věta: Blesk tvoří univerzum. Nebyl to jen počátek světa, připadalo mi, že je to také symbol rozpuku myšlenky... náhlý okamžik inspirace a poznání.*³²

Podobnou myšlenku vyslovil člen *Vysoké hry Gilbert-Lecomte*: „*Jde o to dát rozumové a vědecké kultuře dnešního člověka základ, podstatu, kořeny, její dávnou bývalou duši... její dialektický monismus, který ničí všechny protiklady (hmota – duch, sen – skutečnost atd), její smysl symbolů a analogií, světových mýtů a rytů, které sjednocují člověka se zemí, zemi s nebem.*“³³

Soulad a jednotu hmoty a ducha čteme jako jednotu mezi duší a tělem, pro Šímu byla inspirace jednotou charakteristická ve dvou pojetích, a to tedy v mýtických konotacích a dále inspiraci v základní pralátce, světle. Světlo bylo pro Šímu onou hmotou pralátky světa jako pro Herakleita oheň, pro Enaximena vzduch či pro Tháleta voda. Světlo pro Šímu znamenalo jednotu člověka a vesmíru.

A nyní se dostáváme k nahým tělům, k torzům převážně nahých žen, která jsou v mnohých Šímových obrazech tak nepostradatelná. Šíma leckde nerozlišuje přesné hranice mezi těly, portréty, krajinou či imaginárními prostory, často jakoby by tělo splývalo s krajinou v jedno. Také proto je jeho dílo jakýmsi věčným návratem, přetvářením již jednou viděného a prožitého, smyslového i duchovního, snahy po dosažení původní jednoty.

Ačkoliv v antice se o nahotě mluví převážně v souvislosti s kúroi, mladými, statnými mladíky, Šímova plátna nám vyjevují nahotu ženskou. S tou se v antice sice setkáváme, nicméně v daleko užším rozsahu než s nahotou mužskou, nejstarší dochovaná socha nezahalené ženy je *Afrodité z Knidu* (polovina 4. st. př.n.l.) od *Práxitele*, svými harmonickými proporcemi představuje nové pojetí bohyně



Afrodité z Knidu



Afrodita Mélská



Venuše Genetrix

lásky, pravděpodobně jde o římskou kopii.

Důkazem nového zájmu o ženskou krásu, která tak předznamenává cestu ženskému aktu, je socha *Venuše Genetrix* (Venuše Rodička), asi kopie plastiky z posledního desetiletí 5. století. Ženský akt se stává ústředním motivem u *Práxitele* a jeho současníků.³⁴

³² GRENIER, J.; *Rozhovor s Josefem Šímou*. In: *Výtvarné umění*, XVII, 1996, s. 475.

³³ LA LÉZARDE; *Oeuvres complètes I*. Gallimard, Paříž, 1974, s. 192.

³⁴ STRONG, E. DONALD; *Umění světa. Antické umění*. Artia. 1970, s. 71.

Ženské torzo je jedním z hlavních témat moderního sochařství od dob Augusta Rodina, ale abychom se s ním setkali v malířství, to bylo neobvyklé. S antickými sochami v v malbě se poprvé setkáváme v italské metafyzické malbě a v dadaismu, stejně jako s tématy figurín či mechanických loutek. S bezhlavými torzy se setkáváme na počátku 20. let v tvorbě Maxe Ernsta či Francise Picabii, ženské bezhlavé torzo v té podobě, jak jej vidíme u Šímy, se objevuje až na sklonku 20. let a v průběhu let 30. v surrealistické malbě či ve fotomontáži, např. u Šíмова kolegy z *Vysoké hry* Arthura Harfauxe nebo u Karla Teiga.

Kult torza si vysvětlujeme dvěma způsoby. První z nich vychází z tradice, např. ze zájmu o romantické ruiny, nebo především právě ze zájmu o pozůstatky dávné minulosti, z obdivu k antické plastice, která vypovídá o kráse sochařského tvaru i ve své fragmentárnosti. Druhým vysvětlením v rámci surrealistického nahlížení je potom torzo „*sublimací libidinózních obsahů psychiky, projekcí milostné touhy a zároveň vizualizací ženských komponent nevědomí. Nejsou to fragmenty, neúplná těla, ale integrální, byť neskutečné bytosti, žijícím svým vlastním pudovým životem.*“³⁵

Pokud bychom si Šíмова ženská torza vysvětlovali druhým způsobem, pak bychom museli připustit myšlenku, že jsou výrazem novodobého kultu erotiky, který souvisí s kultem plodnosti, Šíma totiž zvýraznil ty partie ženského těla, která mají co do činění s plodností, nicméně nejsou zdůrazněny natolik, aby se omezovaly pouze na svou rozmnožovací funkci.



Tančící mainada, 4. st.př.n.l.



Šíma: Neskutečné tělo, 1927

Srovnáme-li polozahalenou *Tančící Mainadu* z římského období, jež je snad kopií díla řeckého sochaře Skopy z Paru³⁶, a Šímovo *Neskutečné tělo II. (Bílé tělo)* z roku 1927, pozorujeme nemalé shody, ač tančící dívka má hlavu, tvar těla dole zašpičatělý, obě vyobrazení akcentují ženské sexuální znaky.

³⁵ ŠMEJKAL, F.; *Josef Šíma*. Odeon. Praha 1998, s. 128.

³⁶ STRONG, E. DONALD; *Umění světa. Antické umění*. Artia. 1970, s. 72.

Šímovo torzo s názvem *Troska*, 1932, jež najdeme na začátku kapitoly, můžeme připodobnit k *Soše odpočívajícího říčního boha*, k torzu sic mužského těla a sic z druhé strany, nicméně Šímovo torzo stejně jako antické je strženo dolů, což je u Šímy neobvyklé, torza jsou prolnutá s hmotou země, antické torzo splývá s kamenným podstavcem symbolizujícím vodu, poněvadž torzo představuje aténskou řeku Ilissos, a Šímovo jako by se s kamenem prolínalo v té části, kde by místo useknutého kamenu měla být hlava.

Oproti *Trosce* mají Šímova torza většinou schopnost létat. Už tím, že nemají celé nohy, a tudíž nemohou na nich stát, se liší od zemitých torz antických, které ač již dnes nohy postrádají, vždy na nich pevně stály. A my si představujeme, jak socha původně vypadala. Obrazy torz na plátnech Šímových však nohy neměly nikdy, a proto je pro nás velmi snadné je vidět jako vznášející se objekty spolu s ostatními předměty na obraze.

Létání je jedním z mnoha lidských přání, jak ostatně dokládají pradávnné mýty, pohádky či naše sny. Touha létat se mnohdy vykládá jako touha po svobodě, únik z omezeného pohybu po zemi a spočinutí ve volném prostoru, Šímova torza tedy můžeme definovat i jako symbol svobody, jež byl ostatně v předchozích obdobích personifikován právě postavou ženy.

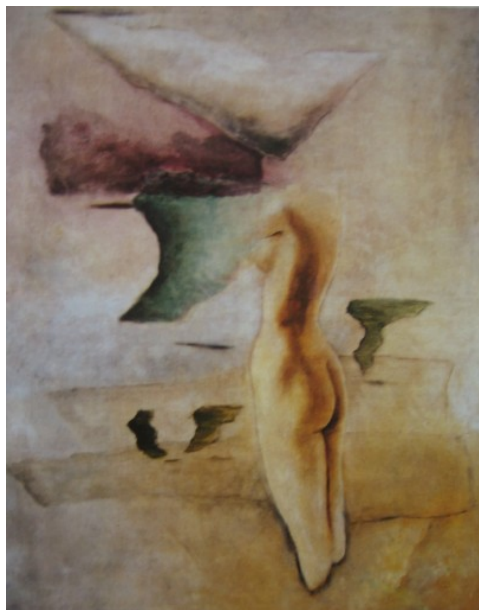
Torza na obraze mají podobnou funkci jako jiné předměty: vejce, hranol, krystal, strom nebo menhir, právě Šímovo monistické přesvědčení o jednotě hmoty mu dovoluje předměty různě zaměňovat, proto také torzo migruje z obrazu do obrazu. Vznášející se hranol, strom a torzo zobrazuje například obraz *Bouře (Mlno)* z roku 1928, na tomto obraze je spojeno rozostřené ženské torzo se stromem jakousi podivuhodnou černorůžovou pupeční šňůrou, růžová strana spojnice je připevněna k prsu torza a černá strana k jedné z větví stromu. Spojení stromu a ženy je velmi časté v pohádkách a mýtech, jak dosvědčují např. antické postavy *Mrrha* a *Dafné*, nebo balada *Vrba* z Erbenovy *Kytice* z devatenáctého století.



Bouře (Mlno), 1928

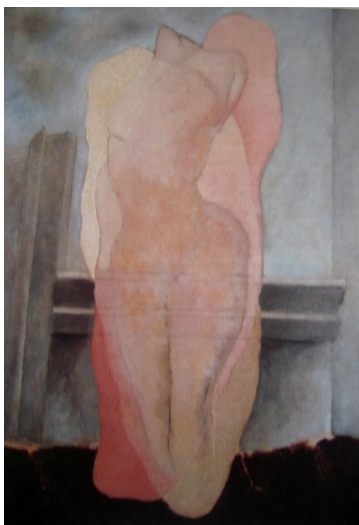
Na obraze *Krajina s torzem* (1932) se též vznáší ženské torzo, tentokrát spolu s trojúhelníkem, který je dalším důležitým motivem Šímových obrazů. Trojúhelník představuje trojúhelník

pythagorejský jako připomínka vyššího matematického řádu, ale také podle Františka Šmejkal platónskou ideu, „jejíž nedokonalou smyslovou replikou jsou stále se opakující, nepravidelné trojúhelníky mraků a země.“³⁷ Šíma velmi často koketuje s myšlenkami řeckých filozofů i ve svých textech, jak ostatně dokazuje i celková monistická tendence celé *Vysoké hry*. Torzu na obraze jakoby se hlava a ruce rozplývaly v oblaku, jako by torzo bylo součástí oblaku a symbolizovalo napůl lidskou a napůl přírodní bytost, symbolizovalo mýtickou svatbu nebe se zemí.



Krajina s torzem, 1932

Obraz *Ve čtyři hodiny odpoledne* (1929) je doplněn Šímovou vzpomínkou z dětství: „Byl jsem na procházce na kopcích v okolí mého rodného města v Čechách, byly mi čtyři roky. Odpoledne bylo klidné. Bylo horko. Mladá dívka, která mě doprovázela se náhle rozběhla. Následoval jsem ji, a když jsem šplhal do vršku, který mi zakrýval město, spatřil jsem v záblesku její nahá lýtka. Město zachvátil obrovský požár. Plameny a sloupy kouře, pohyby mužů, kteří bojovali s ohněm, viděl jsme všechno. V roce 1929 jsem namaloval na obraze, který se jmenuje *Ve čtyři hodiny odpoledne*, ženské torzo na červeném pozadí šířené vnitřním požárem.“³⁸



Ve čtyři hodiny odpoledne, 1929



Niké Samothrácká, poč. 2. st. př. n. l.

Bohyně Vítězství se Samothráky (*Bohyně vítězství Niké* nebo *Niké Samothrácká*), poč. 2. st. př. n. l., helénistická socha bohyně Vítězství stojící se na přídi válečné lodi, kterou postavil Démétrios Poliorkétés. Nalezena u ostrova Samothráké r. 1863. Postavena na oslavu vítězství v námořní bitvě.³⁹

³⁷ ŠMEJKAL F.; *Josef Šíma*. Praha: Odeon, 1998, s. 172.

³⁸ ŠMEJKAL, F.; *Josef Šíma*. Praha: Odeon, 1998, s. 150 – 152.

³⁹ LÖWE G., STOLL, H. A.; *ABC Antiky*. Praha: Ivo Železný, 2005, s. 247.

Niké jako bohyně vítězství je jednou z nejstarších perzonifikací, je zobrazena s křídly a je levou nohou vykročena k úspěšnému zakončení bitvy. Stejně jako Niké tak i Šímovo torzo postrádá hlavu a paže a celá kompozice sochy v prostoru / obrazu je překvapivě podobná. Šímovo torzo není perzonifikací vítězství, ale ohně, vždyť hořela Jaroměř, malířovo rodné město ve východních Čechách, požár na sebe vzal podobu dívky, podobu růžového torza, ve vzpomínkách se Šímovi přetavil do představy ženy, jež je plamenem, či do představy plamene, který na sebe bere podobu ženy? Jako křídla u Niké symbolizují úspěch v bitvě, tak závoj torza může symbolizovat kouř ohně, kouřovou clonu plamene.

Obraz s názvem *Bezejmenný obraz* z roku 1933 je jiného rázu než díla předchozí. Již na plátně nenacházíme vznášející se torzo, nýbrž právě torzo zabudované do strmé stěny skalního útesu. Tentokrát má růžové torzo hlavu s výraznými detaily očí a úst. Dále je pozoruhodný zub skalního úlomku, který je též antropomorfizován do tvaru hlavy. Za povšimnutí stojí postavička rybáře u břehu moře ukazující měřítko torza.

Postavu torza si dovoluujeme srovnat s torzem skutečně antickým, a to s *Venuší z Kyrény*, římskou kopií podle originálu z helénistického období objevenou až v roce 1912 a patřící k typu ženského aktu, s nímž začal sochař Práxitelés.⁴⁰



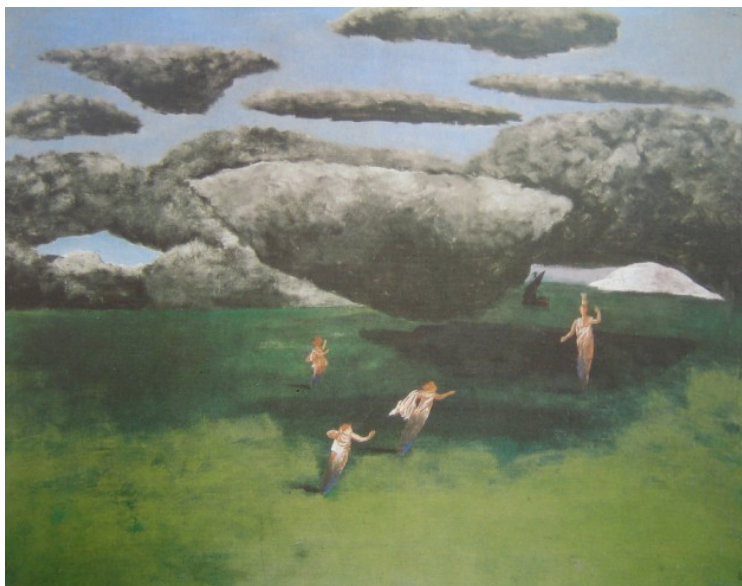
Bezejmenný obraz, 1933



Venuše z Kyrény

⁴⁰ PIJOAN, J.; Dějiny umění 2. Praha: Odeon, 1977, s. 136.

V roce 1933 se totiž Šíмова koncepce radikálně proměňuje vlivem dusné atmosféry a blížícího se válečného konfliktu. Šíma jako mnoho jiných umělců v téhle době sahá k antickým mýtům jako ke zdroji tragických podobností, tu tam je harmonie jeho pláten, tu tam je lyrika vznášejících se předmětů, nastupují epická vyprávění symbolicky ztělesňující napětí v Evropě.



Théséeův návrat, 1933.



Pád Ikarův, 1936.

Spojovník s antikou je nyní ještě zřetelnější právě díky tematické rovině spočívající v antickém mýtu. Doléhající neštěstí můžeme pozorovat na symbolice pádu, jehož lze dát do opozice k symbolice letu předešlého období. Pro Šímu motiv pádu neznamená jen morální pád Evropy, ale i pád původní jednoty, harmonie. Důkazem toho může být obraz *Pád Ikarův* (1936), který těsně souvisí s théseovským triptichem, ze kterého se zachovala jen poslední část: *Théséeův návrat* (1933). *Pád Ikarův* je ztroskotáním cesty ke svobodě, motiv pádu je vystižen v drobném páru nohou nořících se do



Athéna, studie k Theseově návratu, 1933



Athéna, Národní muzeum, Atény

vodní hladiny. Na třetí variantě obrazu *Pádu Ikarova* se objevuje nahá postava ženy, opět zády obrácená k nám, jak jsme mohli pozorovat v obraze *Vzpomínka na krajinu, kterou jsem nikdy neviděl* v kap. 1.3: *Ideální krajina - Arkádie*.

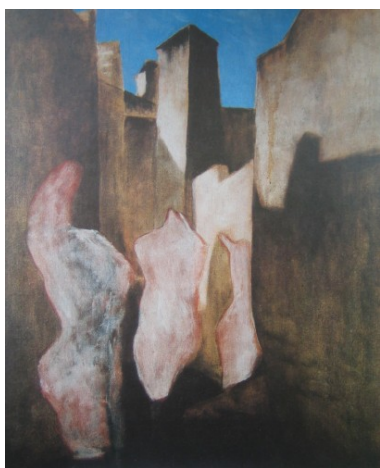
Théséeův návrat zaznamenává tragické vyústění antického hrdiny, jež se vrací z úspěšného boje s Minotaurem v knósském labyrintu, nicméně na zpáteční cestě do Atén

jaksi opomíná vyměnit černé plachty za bílé na znamení vítězství, jak byl domluven se svým otcem Aigeem, který se v domnění, že ztratil syna, vrhá v zoufalství do vln moře. Morální pád hrdiny je obsažen v dominantním motivu těžkých černých mraků.

Pro nás je důležité zobrazení čtyř postav, z nichž tři letí vstříc bohyni Athéně, jež je zobrazena jako antická socha, aby ji oznámily konec strašlivé daně pro Athéňany, a to obětovat každoročně sedm panen a sedm mladíků k svačině Minotaurovi. Postavu Athény na obraze, resp. v detailu její skici k obrazu, můžeme porovnat se skutečnou sochou, pravděpodobně též Athénou z Národního muzea v řecké metropoli.

Návrat Théseův můžeme ostatně srovnat se *Vzpomínkou na Illiadu* z kap. 1.3, kde nacházíme podobný motiv, postavy antických dívek jsou proměněny v ženská torza letící místo k Athéně ke zřícenině antického chrámu.

Ženská torza na svých plátnech Šíma užívá nejen jako symbol tragédie druhé světové války, ale používá ho ve vyjádření fašistického teroru v *Revoluci ve Španělsku*, 1936. Po válce se Šíma odmlčel, ztracené poválečné naděje se mu vrací v padesátých letech, kdy parafrázuje mytologická témata s ženskými torzy. Později na konci této dekády nastává v Šímově díle veliká změna, vrací se ke své jednotě, avšak do obrazů vniká světlo. Odpoutává se od hmotného a pozemského. V obrazech již nenalézáme žádné figurální náměty, ale pouze čistou abstrakci, ústředním motivem jsou nyní obdélníky, jež jsou zdrojem světa znamenající jednotu: „.....syžet mého malování je světlo a jednota všech věcí...“⁴¹ Od mytologických témat však neupouští, např. Orfeus či Pád Ikarův jsou stálými náměty, např. obraz *Orfeus* (1958), antický pěvec, je zobrazen jako onen obdélník vyzářující světlo do okolní temnoty.



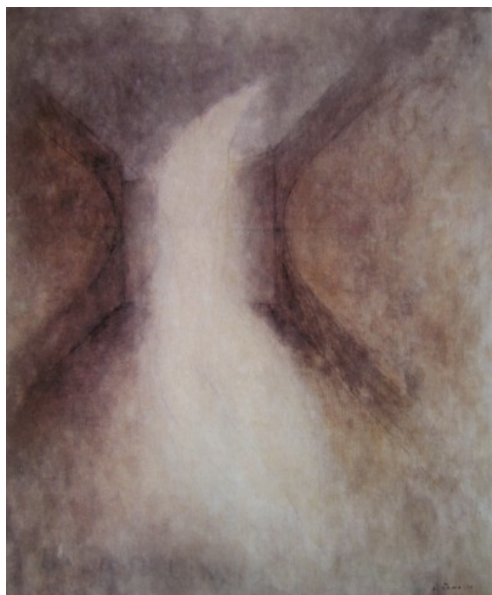
Revoluce ve Španělsku, 1937



Orfeus, 1957

⁴¹ ŠMEJKAL, F.; *Josef Šíma*. Praha: Odeon, 1998, s. 278.

Šímovy krajiny šedesátých let jsou výpovědí lyrického spojení hmoty a světla, jsou novou formou jednoty, Šíma se vrací k poetice Vysoké hry, většina maleb je tvořena světelnými poli, geometrickými obrazci a liniemi, avšak tělesnost na některých z nich úplně nemizí, torza se stávají nehmotnou, transparentní součástí, jak můžeme vidět např. na obraze *Noc hranice* (1966), jež se postupně zhmotňují do námi známých růžových torz, tentokrát sytě červených, *Labyrint* (1967) je hmotná varianta *Noci hranice*, kde je torzo v zajetí zdí jako v labyrintu na Knóssu.



Noc hranice, 1966



Labyrint, 1967

Podobných příkladů bychom mohli jmenovat nespočet, ale pro představu námi zvolené obrazy bohatě stačí, na závěr kapitoly o Šímovi bychom se ještě zmínili o jeho portrétovské tvorbě, která poněkud vyčnívala z jeho díla.

Portréty jsou zaměřeny na obličej, tělo bývá potlačeno, či právě redukováno do torzálního těla vynořujícího se z prostoru, trupy u žen jsou též potlačeny, pohlaví jsou od sebe takřka nerozeznatelná, některé mužské a ženské hlavy mají totožné rysy, jak ostatně můžeme pozorovat i na antických sochách mladíků a dívek, vzezření jejichž obličejů jsou mnohdy takřka shodná. Porovnejme například na obrázcích *Hlavu Héry* patřící k soše ze západního štítu chrámu bohyně Héry, z 5. st. př.n.l., z Národního muzea v Aténách, a *Hlavu jinocha* ze 4. nebo 5. st. př.n.l., ze stejného muzea.

Tu samou tendenci tedy vidíme i u Šímových portrétů, kdy splývání pohlaví je vyjádřením androgynního principu původní mýtické jednoty pohlaví. Např. ženská tvář z portrétu *Podobizna*

*Berenice Abbottové, 1928 je téměř identická s ilustrací k Shakespearovu Hamletovi, 1929 – 1930.*⁴²



Hlava Héry



Hlava jinocha



Podobizna Berenice Abbottové, 1928



Hamlet, 1928 - 1930

⁴² ŠMEJKAL, F.; *Josef Šíma*. Praha: Odeon, 1998, s. 156 – 160.

5.2.2 Adriena Šimotová: tělo jako otisk času



Torzo – Pocta antice, 1979 – 1980



Torzo kúroa, Národní muzeum Evia

Adriena Šimotová je malířka, která získala nepominutelné místo v umění druhé poloviny 20. století. Její dílo je vzhledem k námi definované tematice poněkud složitějšího charakteru, protože Adriena Šimotová je umělkyní specifickou a podle mnohých historiků umění, jako Pavel Brnclík, Jiří Valoch, Jiří Šetlík, či Jaromír Zemina, těžko zařaditelnou. Přesto můžeme značnou část jejího díla považovat za velmi vhodnou pro naše téma tělesnosti vztahující se k inspiracím z antiky. Oproti Šimovi se nezabývá tematickou rovinou antických mýtů, našli jsme pouze jediné dílo, které se k antice vědomě hlásí, a to *Torzo - Pocta antice, 1979 – 1980*, které dáváme do souvislosti s torzem kúroa, jež jsme objevili v muzeu Evia. Nicméně tělesnost, torzárnost a v jistém smyslu pomíjivost vzhledem ke zvolenému materiálu jsou obsahy jejich jistě nepřehlédnutelných děl.

V druhé polovině šedesátých let a na počátku let sedmdesátých se ve výtvarném umění vyskytuje nová tendence k tělesnosti, resp. návrat k tělesnosti, a to nová figurace, hledá se tedy nový způsob návratu předmětného vyjadřování. U nás najdeme četná zastoupení umělců, kteří ve svém díle obnovují figuru, nejedná se ovšem o „pouhé“ tradiční navrácení se k lidské postavě, nýbrž zdůrazňuje se realita v neobvyklých rovinách, často s cílem vyjádřit základní problémy lidské existence, a to především v souvislosti s válečnou zkušeností absurdity. V tom se shodujeme s rozmanitostí figurativních projevů evropského i amerického původu své doby.

Nové vidění člověka se masověji vyskytuje v první vlně poválečné figurace u autorů, kteří se

vyrovnávají s dědictvím surrealismu, vzniká tak nový typ groteskní deformace radikálně měnící zobrazení lidské figury a vzdalující se jak tradici surrealistické podoby, tak i tradici podoby modernistické. Vyniká například sochařská tvorba Zdeňka Palcra, Stanislava Podhrázkého nebo Zbyňka Sekala reflektující krizi mezilidských vztahů.⁴³ Výtvarné umění se v této době, tedy v padesátých letech, musí vyrovnávat s mnoha tíživými skutečnostmi, a to hlavně s pastí socialistického realismu, jak už jsme v krátkosti nastínili v kap. 1.1., která je věnována neoklasicismu. Považujeme za důležité na tomto místě připomenout, že jako poválečné umění dvacátých let rozdělující figurativní umění do pojetí avantgardního a neoklasicistního, tak i umění poválečných let padesátých se potýká s jistým dělením souvisejícím s vládní mocí. S utužujícím se režimem a s jeho socialistickým realismem, s uměleckým směrem, jenž se ustavil v roce 1932 v SSSR jako oficiální směrnice ve výtvarném umění, literatuře a hudbě, se umělci čím dál méně mohou svobodně vyjadřovat a hledají cestu z neprodyšného klimatu oficiální kultury. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let zasáhne výtvarnou scénu tvrdá kulturně politická linie normalizace, umělci ztrácejí veškerý prostor pro rozvíjení své autentické tvorby, zaniká platforma pro veřejnou konfrontaci a umělci dávají přednost tvorbě v ústraní a hledají si alternativní možnosti obživy.

Umění socialistického realismu má své kořeny a inspirační zdroje v minulosti a těží tedy z tradičního vyjadřování, je *pokračovatelem realistických tendencí v umění*. Z hlediska tzv. teorie odrazu je to umění s převahou objektivní složky v zobrazení, tzn., že vyjadřuje shodu se zobrazovanou objektivní realitou. V principu nerealistickém zase převažuje složka subjektivní, je označován jako idealizující nebo stylizující obraz skutečnosti, proti čemuž se socialistický realismus vymezoval, nicméně se však idealizace a stylizace neubráníl vzhledem k názornosti, sdělnosti a pochopitelnosti pro široké masý.⁴⁴ Pro základní vymezení je rozhodně účelné rozdělovat umění do realistického a nerealistického principu, avšak tyto dvě tendence se pochopitelně vzájemně prolínají, a to u všech umění všech dob, samozřejmě tedy i u námi vybrané autorky Adrieny Šimotové. Šimotová také těží z figurativní tradice spolu se svými kolegy, ale přirozeně jinak než celé socialistické umění, jenž využívá jistých forem antického zobrazení pro propagaci vládnoucího režimu. Idealizace realistického principu je společná antice a socialistickému realismu právě v zobrazení ideálu, Řecko a jeho ideál těla zahrnující ideál duše a ideál mravnosti, socialistický realismus a jeho „hra“ na ideální dělnickou třídu žijící v ideálním světě.

I Adriana Šimotová zasvětila svou tvorbu člověku, v rámci tzv. druhé vlny nové figurace

⁴³ *Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000 (VI)*. Academia. Praha 2007, s. 143.

⁴⁴ HNÍZDO, V.; *Socialistický realismus jako tvůrčí umělecká metoda*. Tvorba, 1979, č. 1, s. 1-2.

nastává proměna v jejím díle. Výtvarnice se rozchází s médiem malby v tradiční podobě dvojrozměrného závěsného obrazu, jejíž výbornou průpravu dostala na Uměleckoprůmyslové vysoké škole v ateliéru u prof. Josefa Kaplického. Stále častěji se v její tvorbě začínají objevovat figurativní, hlavně figurální náměty. Od této doby se zobrazení člověka s existenciálně pojatým tématem lidskosti stává hlavním tématem a dodnes jím zůstává. Česká figurativní tvorba jistým způsobem spojuje gestickou a lyrickou abstrakci s figurativním tvarem, tj. ono prolínání realistického a nerealistického principu v umění. Adriana Šimotová toho dosahuje fragmentarností tvaru figur. Na přelomu šedesátých let stojí její tvorba na počátku dlouhé cesty, kdy stále hlouběji sestupuje do nitra lidské existence, a obrací svou figurativní tvorbu k velmi intimnímu osobnímu projevu, který svým meditativním charakterem přesahuje k obecně filozofickému sdělení. V této době je pro ni tedy charakteristický posun od tradiční malby k materiálovému, textilnímu či papírovému, figurálnímu objektu i jeho instalování v ne-výstavním, živém prostoru.⁴⁵

Ubývá barva a obrazy dostávají takovou zvláštní světelnost a čistotu, hmotnost a objem vystupují do popředí, do prostoru. Důležité je, že její tvorba je od této doby svázána s přímou potřebou hmatového styku s tělem, znalci jejího díla jsou přesvědčeni o tom, že tvorba zesílila na naléhavosti díky bolestné osamělosti Šimotové po ztrátě jejího muže Jiřího Johna. Malby mění za papíry, textilie, figury jsou působivé svými emocionálními gesty.

Člověk je od své tělesnosti neoddelitelný, nemůžeme si ji od něho odmyslet, ač bychom chtěli šlechetně hovořit pouze o lidské duši, tělo je s duší nerozlučitelně spjato, alespoň za našeho života. Umění starého Řecka, pomineme helénistickou formu ryze realistického výrazu, se snaží skloubit tělo a duši v ušlechtilých a vznešených podobách soch, ve kterých chtěli zachovat mravní a estetické ideály, které byly vlastní myšlení řeckého lidu. *Polykleitos* například usiloval o co nejdokonalejší vystižení stojící mužské postavy s důrazem na mužskou sílu a krásu, jež je vlastním zpodobením lidské krásy duševní. Vypracoval příručku o proporčních vztazích, která silně ovlivnila další vývoj sochařství.

Adriana Šimotová je též navýsost zaujata předmětným světem, jejím vytyčeným úkolem jistě není zobrazovat krásu duše v její ideální podobě, jako se o to v jistých ohledech pokouší řecké sochařství, ale obrací se ve svých „hrátkách“ s křehkým materiálem papíru jako je křehká duše sama právě k neuchopitelnému světu duše. Vše osobní směřuje k nadosobnímu, vše tělesné a hmotné vypovídá o duchovním.

Je to velká osobnost, jež se nikdy neuzavřela do kruhu dosažených pozic, ale ve své tvorbě je

⁴⁵ *Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000 (VI)*. Academia. Praha 2007, s. 173 – 175.

neustále otevřena experimentům, dokládají to její pozdější práce, a to tělesné otisky kombinující dotýkanou kresbu s muchláží nebo pigmentové masky či variace na téma letného pohybu víčka dosahující mez důvěrnosti a ženské křehkosti, neopomiňme také její poslední práce z let 2008 – 2010 s názvem *Vyjevování*, vystavené v malé galerii pražského Rudolfinu (2011), představující převážně dokreslované otisky muchlaného papíru.

Platon vyzdvihuje duchovní krásu nad tělesnou, ale jedinou opravdovou krásu spatřuje v ideji, tato čistá krása pro něj stojí nad veškerou pravdou a poznáním. Tak jako vztah mezi reálným a ireálným odkazuje k ideji oživlých stínů z jeskyně Platonovy, tak i Šimotové dílo odkazuje k neuchopitelnému světu ideje, světu krásy stojící nad naším rozumovým chápáním.

Její dílo je hlavně spjato s časem, s putování v čase, lidský úděl reflektuje v souvislosti toku času. Přístup k němu získala pomocí své osobní zkušenosti se smrtí a díky své neobyčejně výjimečné citlivosti, kterou dokazují její papírové figurativní realizace. Šimotová dokáže proměnit obyčejný materiál v tak neobyčejné sdělení. Papír si pravděpodobně zvolila pro jeho poddajnost, nebo i určitou zranitelnost a pomíjivost jako je život člověka sám. Tvárný materiál se dá trhat, stříhat, perforovat, slepovat, sešívát, vrstvit, proškrabávat, prořezávat nebo pokreslovat tužkou, grafitem, pastelem, uhlem atd. Ale hlavně materiál papíru je tak nestálý, tak prchavý, tak pomíjivý jako čas sám, jako život sám.

Adriena Šimotová sama říká: „*Jak sisyfovská práce najít pro čas novou míru! Je to vůbec možné pro člověka determinovaného trojrozměrností? Ale pro mne je v té chvíli jediným východiskem dostati se nad. Snažím se, snažím, snažím. Ale vespod cítím: ta velká snaha je tu jen asi proto, abych v maličké chvíli nepozornosti a neovládnutí zahlédla za přivřenými dveřmi ten opět navrácený lidský čas, se vši palčivostí toho, co nelze zadržet, co mívá, co má pečeť nenahraditelnosti, nezastupitelnosti, nenávratnosti. A na čem právě proto člověk tak pošetile lpí. (únor 1974)*“⁴⁶

Lidský život je pomíjivý, stárneme, čas plyne, čas nemůžeme zastavit, nedá se uchopit, nedá se zavřít do skříně a vytáhnout ve stejném stavu, jako jsme jej tam strčili. Čas je pro svou hloubku, kterou v sobě zahrnuje přítelem i nepřitelem člověka, čas léčí rány, rány po blízkých, když odešli, utiňuje naše slzy, když jsme smutní a nevíme kudy dál. Ale naopak se čas nedá zadržet ve šťastných chvílích, které nás posilňují, nemůžeme nic, nemůžeme se vrátit v čase, stejné štěstí prožít vícekrát. Staří Řekové nám jsou tak vzdálení jako jejich umění, čas celou jejich antiku přetvořil, zbrousil, přenačil, čas přetváří i naše myšlenky, názory, soudy. Antika je pro nás něčím posvátným, její díla, sochy, architektura, keramika, šperky, něčím, co máme, musíme a chceme obdivovat. Díla, která ovšem známe, která nám

⁴⁶ ŠIMOTOVÁ, A.; *Uvnitř – Vně (malá sdělení)*. Trigon. Praha 1994.

jsou teď známa, jsou něčím úplně jiným, než jakými byla v dobách starověkého Řecka a Říma. Čas je milionkrát přesel, přetvořil, přidal jim jiné významy, konotace. Již dávno je tomu, že antické sochy byly barevné, stejně tak chrámy. Řekové milovali živé barvy, sochy často zkrášlovali polychromováním nebo zlacením, ale kdo to dnes ví? Vnímáme antiku takovou, jakou ji známe dnes, proměněnou mnoha staletími, proměněnou v mnoha jiných epochách k obrazu našemu. I století dvacáté a ostatně také století naše jí přikládá úplně, ale dočista úplně jiné významy než století devatenácté, a to mezi těmito dvěma okamžiky uplynulo jen o málo více než pouhých sto let! Posuďte sami, čím starověké Řecko, zaprášené prachem historie, bylo a čím je nyní?

Celé generace obdivovatelů antiky vnímají díla starověkých umělců jako sochy z dokonale zářícího mramoru, třpytící se v ostrém jižním slunci. Nejen harmonie vyobrazení mužů a žen, ale i krása a respekt vůči přírodnímu materiálu, byla pokládána za zavazující odkaz starověkých Řeků evropské civilizaci. Proto tvůrci vyznávající klasicismus tvoří plastiky z bílého mramoru, ale vždyť skutečnost byla úplně jiná. Staří Řekové přeci vůbec neměli rádi bělost mramoru, ale svoje sochy pečlivě pokrývali barvou, sytě modrou, brčálově zelenou i ohnivě červenou, rádi používali zlacení v míře až překvapivé, pro nás dnes nepředstavitelné.⁴⁷

Čas je kategorie, která je pojímána různými způsoby, třebaže fyzikálně změřitelná, je člověkem vnímána velmi subjektivně. „... *Tady v ateliéru: kupím své žaly i svá štěstí. Procházejí mou prací. Tady vycházím jako poražený i jako vítěz, cosi to umřelo a taky se cosi rodí. Strop je prasklý, mám málo místa, teče mi oknem, ale žiji. Mám svůj čas. Nad ním vítězím, abych se jím opět dala porazit...* (duben 1974)“⁴⁸

Náš život je časem vymezen, je mu podřízen. Každý okamžik se ve své přítomnosti stává záhy minulostí a zároveň je předzvěstí budoucnosti, podle Aristotela se čas počítá vzhledem k *před* a k *po*, Plotinus zase čas charakterizuje jako *duši v pohybu*, která přechází z jednoho životního stavu do druhého. A to je velmi výstižné, čas nás proměňuje, oprašuje naše vzpomínky, vzpomínáme na své blízké jako vzpomínáme na naše předky, na dávné předky, na naše kořeny, na naši kolébku. Na antiku. Na život ve starém Řecku, na jejich umění. Na sochy.

Ohlížení se do minulosti je touhou nalézt své kořeny. Žít ze svých kořenů neznamena upnout se k minulosti, ale porozumět sobě, porozumět dnešnímu světu, porozumět přítomnosti a vidět ji i v budoucnosti, a proto hledáme počátek. Hledáme to, co zůstává, tedy naše kořeny, ale i to, co umožňuje pohyb. Pohyb na cestě životem. Pohyb času. Tázání se po kořenech nám umožňuje vnitřní

⁴⁷ <http://www.novinky.cz/kultura/210951-vystava-v-berline-ukazuje-barevnou-antiku-az-kycovite-pestrou.html>

⁴⁸ ŠIMOTOVÁ, A.; *Uvnitř – Vně (malá sdělení)*. Praha: Trigon, 1994.

růst, a proto se stále otáčíme, vzpomínáme a přemýšlíme, co bylo, ale i co mohlo bývalo být.

Adriena Šimotová také vzpomíná. Vzpomíná na své nejbližší, nechává je vystupovat z řečiště své paměti. V cyklu *Paměť rodiny* vzpomíná na své drahé (na manžela, syna Martina, francouzskou babičku Mathyldu), nechává ožívat vzpomínky ze snímků rodinného alba. Nejsou to tedy jen podoby, ale i stopy paměti, které Šimotová přivádí znovu k životu. Vizuální zkušenost je uložena ve vrstvách paměti, zprostředkovává cestu pod klenbou času, aby spojila minulost s přítomností. *Paměť rodiny* je velmi spřízněná s tvorbou *Christiana Boltanskiho*, francouzského fotografa, který pracuje s potměnými podobami, se vzpomínkami, ač Šimotová vyjadřuje prchavé podoby jiným způsobem, dotyk času je patrný u obou dvou.⁴⁹

Umělkyně říká: „Protože čas se stal mou základní otázkou, položenou a nezodpovězenou, začala jsem skládat i rozkládat do vzorců: minulost, přítomnost, budoucnost. A napadlo mě: Kolik let s budoucností už nepočítáme? Nebo s ní počítáme a ona nebude. Je to jako ruka, která byla nebo bude amputovaná a bez které se zdá, že nelze žít. Ale pak to jde i bez ní. Jde? Ta nepřítomná bolí stále.“⁵⁰

Bolí nás něco, co už jsme ztratili, bolí nás i představa, že můžeme ještě něco ztratit, nebo ztratit někoho, zůstane nám „jen“ v našich vzpomínkách, které také podléhají svému času, můžou se vytrácet, či se můžou zintenzivnit. Podoba člověka, kterého jsme milovali, se může nenávratně propadat do propadliště času. Právě v cyklu *Vytrácení podob* Adriena Šimotová zachytila ono tajemství času, co v naší paměti mizí a co zůstává je právě onou záležitostí času. V cyklu *S kolemjdoucím* zase zaznamenala ono stírání cizích tváří, uchopila onen pocit rychlého vnímání tváře, ale nerozeznání detailů, na něž nezbyvá v rychlé chůzi čas.



Z cyklu *Vytrácení podob*, 1997.



Archaická hlavička, snad Apollónova.

⁴⁹ Adriena Šimotová. *O blízkém a vzdáleném*. Výstavní síň Mánes. Praha: Trigon, 1994, s. 28 – 32.

⁵⁰ ŠIMOTOVÁ, A.; *Uvnitř – Vně (malá sdělení)*. Praha: Trigon, 1994.



Z cyklu *S kolemjdoucím*, 1999



Archeologické muzeum v Efesu. Hlava kúroa,
Národní muzeum v Aténách

Z obrázku hlavy kúroa nevyčteme rysy člověka, můžeme si je představit, protože známe ustálený typ archaického ztvárňování, ale oprostíme-li se od této znalosti, vidíme zbytek podoby, jež se vytrácí. Časem se vytrácí, stejně jako některé z prací Šimotové, jež jsou zhotoveny z papíru, který podlehne „zkáze“ času. Jako antické sochy, dříve barvou hýřící, dnes v barvách mramoru, se svými zuby času, těla bez rukou, bez nohou, bez hlavy, hlavy bez těla, torza, jež odkazují k dávné minulosti, odkazují ke skutečnosti, že dříve byly těly celými. Adrienin materiál papíru můžeme připodobnit ke kůži, která stárne časem jako papír, stejně jako se vytratily barvy z antických soch. Barva, ač tak nenápadná jako je bílá, šedá, šedavá či šedivá, nažloutlá má svou výpovědní hodnotu, bílý papír časem žloutne a také se trhá, stejně jako sochy, které časem přicházejí o své údy. Pokud bychom chtěli srovnání, najdeme jich bezpočet, např. zavěšená papírová torza figur vzniknuvší na začátku osmdesátých let, nebo o něco později řada monumentálních křehkých postav, jejichž naznačené tvary ze svitků vrstveného papíru autorka perforovala. Figury jsou celé nebo jejich části, pak se na papíře či plátně vznášejí oči, uši, čela, nadočnicové oblouky či nosy. Celé postavy se vyskytují v různých pozicích, schoulení nebo naopak vytáhlí, napřimující se. Podívejme se na papírovou postavu *Strach* z roku 1984 a na torzo *Artemis* z 6. st. př. n. l., které ač je pomaleji semléváno časem stejně jako křehounká postava.

„Magie času, času, času. Rok, vše i nic, konečná nekonečnosti! Věčná, věčná škvíro, kterou prostupujeme, kterou se cedíme skrz, domnívající se v té chvíli, že jsme-li tam, jsme skutečně tam. Ale

jako se odhrnuje závěs za závěsem, tak vyvstane ve zdi prostoru, ve kterém se octneme, další škvíra, další skulina, kterou budeme prostupovat dál a dál. A tak věčně neklidní, věčně toužící, věčně sahající, ale nedosahující, zaklenujeme tu kratičkou životní křivku, dávající její konečnosti jistý rys nekonečnosti. (prosinec 1977)⁵¹



Strach, 1984



Torzo Artemis, 6. st. př.n.l.
Národní muzeum v Aténách



Ubývající torzo, 1983 – 84.

Čas existuje pouze tam, kde je život, který je odkázán na změny, jež probíhají jedině skrze čas. Vše, co vzniká, také časem zaniká, samozřejmě, že čas působí i tam, kde člověk není, ale reflexe změny je možná pouze skrze člověka. Člověk je nevyhnutelně konfrontován se smrtí, již si musí uvědomit a s níž se musí smířit.

Hlava v čase I. z roku 1973 má prázdný obličej, vytratil se, zmizel, zapomněli jsme ho? Chtěli jsme ho zapomenout? Prázdnota zející uprostřed tváře s čitelnými pouze rty, tvář bez rysů omleta časem jako tvář bezejmenných mužů a žen, kteří jsou zpodobeni na antických portrétech, vytesáni do soch.

⁵¹ ŠIMOTOVÁ, A.: *Uvnitř – Vně (malá sdělení)*. Praha: Trigon, 1994.



Hlava v čase I., 1973

Její figurativní tvorba stále častěji tíhne k nehmotnosti existence, k subtilnosti otisků lidského těla či tváře v jemném prchavém doteku na hedvábném papíře. Šimotová hledala v těchto dotecích vzpomínku, ale také obnažovala svou vlastní tělesnost. K docílení smyslového projevu použila konkrétní otisk vlastního těla s prolnutím kresby.

„*Moje figury žijí u mne svým vlastním životem skrze život můj, zachyceni v onom nezachytitelném čase.*“⁵²

Jako první začíná pracovat s otisky vlastního těla *Eva Kmentová* v 60. letech, do její tvorby vstupují otisky rtů, prstů, dlaní, chodidel, postupně se otiskované části stávají samostatnými předměty díla. V 70. letech je téma tělesného fragmentu zaznamenáváno v papíře, jeho vlastnost křehkosti a nestálosti je stejně jako v díle Šimotové znamením pomíjivosti. Šimotová má blízko k *Yvesi Kleinovi*, zakladateli nového realismu, který používá pro něj charakteristickou barvu, ultramarínovou modř, ve svých dílech i otiscích ženských těl.

Tvorba Šimotové i Kmentové je tematikou tělesnosti též blízká k polské umělkyni *Alině Szapocznikow*, která byla ovlivněna v Paříži novým realismem, převážně k jejímu závěrečnému dílu. Neměli bychom opomenout dílo *Věry Janouškové*, která však na rozdíl od svých kolegyně s vlastním tělem nepracovala. Její totemické a kolážovitě vystavené figury odkazují ke starým kulturám, *její figury / objekty / sochy se staly novým svébytným znakem odkazujícím na archetypální rysy moderní identity*. Všechny tři umělkyně, tedy *Eva Kmentová*, *Alina Szapocznikow* a *Věra Janoušková*, měly společnou výstavu v Letohrádku královny Anny na Pražském hradě v roce 2008. Všechny tři umělkyně spojuje mj. studium v ateliéru Josefa Wagnera na pražské VŠUP. Pro všechny je tělesnost prostředkem vyjádření vnitřních psychických vztahů, osobní účasti, otiskem intimity a ohrožení existence.⁵³

Alina Szapocznikow pocházela z polské židovské rodiny, od třinácti let procházela koncentračními tábory, má tedy úzkou zkušenost se smrtí, se zemřelými. Pomíjivost těla, stejně tak jako v díle Šimotové, je navýsost přítomna. Polskou umělkyni tedy neinspirovala pouze muzea se svými torzy, ale i hromady mrtvých těl na vozech, ač strašně a nelidsky to musí znít. Čas je u obou výraznou charakteristikou, u *Aliny* je to v 50. letech hlavně téma rozpadu a zanechání stopy v čase, což

⁵² ŠIMOTOVÁ, A.; *Uvnitř – Vně (malá sdělení)*. Praha: Trigon, 1994.

⁵³ 3 sochařky. *Věra Janoušková. Eva Kmentová. Alina Szapocznikowá*. Praha: Správa Pražského hradu, 2008.

je analogické ke zvětrávání soch nebo skal.

Alinina tvorba se stává více živočišnou, její výseče lidského těla jako by byly živé, jako by je někdo ukousl z původního těla, jako by časem procházely až po odtržení části zaživa, čas je zde o hodně méně patrný než v tělesné tvorbě Šimotové. Alina je erotická, hodně částí, zbytků z celého těla jsou erotogenní, erotické partie jako ústa, ňadra. Alina Szapocznikow evokuje hlavně sexualitu, rozpad, zánik v souvislosti s přítomnou unikající tělesností, z níž zůstává jen odlitek.

„Moje gesto míří k lidskému tělu, k této „zcela erotogenní zóně, k jeho nejneurčitějším a nejprchavějším pocitům. Vyslovit chválu pomíjejícínosti v zákoutích našeho těla, ve stopách našich kroků po této zemi. Pomocí otisků lidského těla se snažím trvale zachytit v průzračném polystyrenu prchavé okamžiky života, jeho paradoxy a jeho absurditu... jsem přesvědčena, že mezi projevy pomíjejícínosti je lidské tělo nejnámavějším, jedinečným zdrojem veškeré radosti, bolesti, veškeré pravdy, která je pro svoji ontologickou nedostatečnost stejně nevyhnutelná, jako – v rovině vědomí – naprosto nepřijatelná.“⁵⁴

K reliéfním otiskům Evy Kmentové stejně jako k perforacím a otiskům Adrieny Šimotové má hodně blízko *Herbář* (1972) Aliny Szapocznikow, jsou to fragmenty slabé vrstvy emulze tuhnoucího polyesteru, sejmuté z povrchu lidského těla, z tváře, z trupu, z nohou či rukou. Struktura *Herbáře* je



Alina Szapocznikow: *Herbář*, 1972

nestálá a pomíjivá. Otisky jsou z jejího syna Piotra a jejího vlastního těla. *„Odlitky syna jsou jakoby hmatatelným uchováním mytického spojení mezi Alinou a synem v této prchavé stopě jejich spolupráce.“⁵⁵*

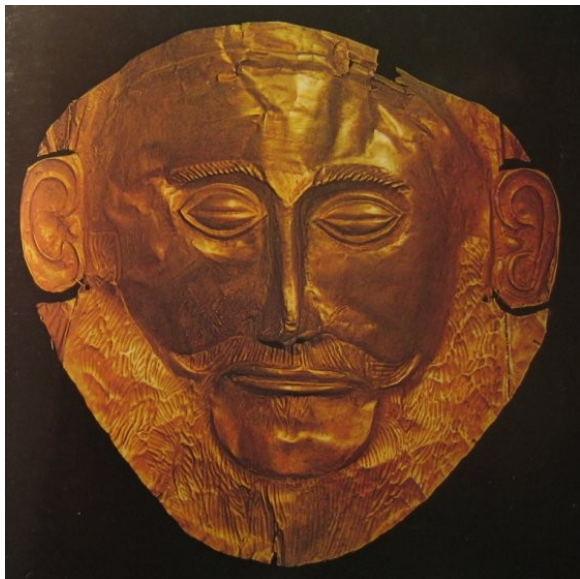
Otisknutí pleti tváře na tenké blance a odlitky jejího vlastního těla stejně jako Šimotové otisky, připomínají posmrtnou masku, vybrali jsme proslulý otisk obličeje *Tvář* z roku 1989. Odlitek je fenomén zakořeněný v kulturách celého světa, např. nalezená maska z Mykén, kterou roku 1874 objevil Schliemann spolu s dalšími pozůstatky, zlatou masku identifikoval jako masku Agamemnóna, což ale novější výzkumy nepotvrdily.⁵⁶

⁵⁴ Alina Szapocznikow. *Dům U černé matky boží*. 19. dubna – 4. června 2000. Praha 2000.

⁵⁵ Alina Szapocznikow. *Dům U černé matky boží*. 19. dubna – 4. června 2000. Praha 2000.

⁵⁶ PIJOAN, J.; *Dějiny umění 2*. Odeon. Praha 1977, s. 31.

Další výtvarnicí, jež Šimotová přijímala, obdivovala a jejíž tvorba má společné styčné body s tvorbou její, je Louise Bourgeois, o níž budeme také mluvit v kapitole o *Michalovi Pěchoučkovi* (kap. 5.2.5)



Maska Agamemnána,
Národní muzeum v Aténách



Adriana Šimotová: *Tvář* 1989

Šimotová má blízko i k Albertu Giacomettimu, jehož tvorba, ač tělesná, je určitým způsobem odhmotněná a netělesná, jakoby se z těla vystupovala duše.

„Všechno ztrácí spojitost. V tom to je. Příliš mnoho vrstev! Příliš mnoho rovin! Lidská bytost je stále složitější. A proto už ji nedokážu uchopit. Tajemství se od prvního dne neustále zatemňuje... Ano, abych ztvárnil tento celek, stačilo by ztvárnit oči... Čím víc před vámi mizí osoba, tak tak ji skutečně vidíte, tím víc se hlava stává neznámou.“⁵⁷

Lidský život je pomíjivý. Člověk je nevyhnutelně konfrontován se smrtí, již si musí uvědomit a s níž se musí smířit. Proto si času, který nám je vyměřen, musíme vážít a musíme s ním umět nakládat. Je to naše bohatství. Čas s našimi blízkými je bohatství, nikoliv majetek, ne luxusní auta a drahé domy, ty nám nikoho nenahradí, ty si s sebou po smrti nikam nevezmeme.

„Každý, kdo ke mně přichází, přichází pouze za sebe, je nezastupitelný. Každý, kdo ode mě odchází, je nejen částí mé budoucí smrti, ale v něm odcházejí všichni předchozí. (červen 1978)“⁵⁸

Řecké umění, jakožto umění všech starověkých kultur, lpí na přítomnosti, na okamžiku, na

⁵⁷ GAICOMETTI, A.; *Moje skutečnost*. Praha: Arbor Vitae, 1998, s. 38 – 39.

⁵⁸ ŠIMOTOVÁ, A.; *Uvnitř – Vně (malá sdělení)*. Praha: Trigon, 1994.

životě, tedy touží po nesmrtelnosti nebo tedy po životě po smrti, což se odráží v umění. Podle *Senecy* nám nenáleží minulost ani budoucnost, ale jen nepatrný zlomek času.

Adriena vzpomíná na Prousta a na jeho pro ni kdysi vzrušující práci s časem, na hledání času směrem nazpět, na přítomnost navázaný, vzpomínaný čas. Později touží nalézt a uchopit přítomný čas v jeho autenticitě, zachytit jedinečné a naléhavé chvíle.⁵⁹

Právě z hlediska přítomnosti se minulost v přítomnosti jeví jako mrtvá, avšak může mít přidech jakési posvátnosti, jako to cítíme u starověkého světa antiky. A jako je Adrienin otisk těla takřka identický s člověkem reálným, zároveň trvajícím a pomíjivým, neměnným a proměnlivým, pevným i nepevným, tak i otisk antického umění v nás je podřízen toku času. Adriena Šimotová nejprve toužila po vytržení lidského gesta odkudsi z času a prostoru, toto gesto přerostlo v celého člověka a podle zákonitostí času se opět rozpadne v jednotlivá gesta, v jednotlivé části, tak jako se od celých soch časem oddělily jejich jednotlivé části, jak to můžeme pozorovat na vybraných obrázcích.

Nohy



Nohy, muzeum Evia



Adriena Šimotová: Z cyklu
Dotek barvou – Nohy, 1992 -3



Eva Kmentová:
Velké nohy – Spěch, 1975

⁵⁹ ŠIMOTOVÁ, A.; *Uvnitř – Vně (malá sdělení)*. Trigon. Praha 1994.

Ruce



Louise Bourgeois: Ruka, 2001



Ruce, Národní muzeum Atény

Ústa



Alina Szapocznikow: Krácející ústa, 1966



Adriena Šimotová:
Tvář – Torzo šablony, 1995

Oči



Torzo hlavy, archaická
doba, muzeum Théra



Adriena Šimotová:
Zavřené oči, 2000

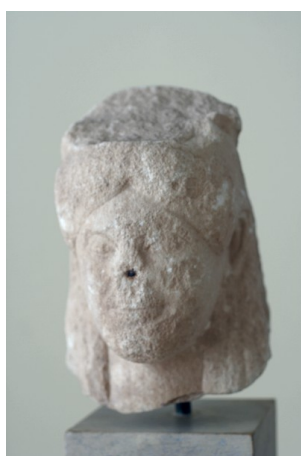
Tváře



Alina Szapocznikow:
Hlava se lžící, 1966



Adriana Šimotová:
Důlek, 1986



Hlava koré, 525-500 př.n.l.
Archologické muzeum Théra,



Louise Bourgeois:
Bez básvu, 2002

Torza



Koré z Milétu, 540-520 př.n.l.
Pergamonmuseum, Berlin.



Alina Szapocznikow:
Autoportrét, 1966



Louise Bourgeois:
Femme couteau/Ženský nůž, 2002

5.2.3 Olbram Zoubek: lyrická tradice těla



Odysseus a Tělemachos, 1971



Votivní reliéf, 4. st. př.n.l.

Olbram Zoubek je jedním z mála českých umělců, kteří se vědomě hlásí k odkazu antiky i k tradičním námětům z mytologie. Můžeme proto říci, že jeho dílo stojí jakoby na rozhraní tradice a moderních trendů. Zatímco jednou nohou tkví ve svého druhu věčnosti, druhou potom v současnosti, přičemž mezi nadčasovostí a aktuálností panuje jisté napětí. Zoubek se pouští znovu a znovu do tradičních námětů možná právě *proto*, že už byly tolikrát zpracovány, a pokouší se je naplnit protikladem obecného a konkrétního. I gesta jeho figur jsou nadčasová, nejsou konkrétními ze života, ale gesty obecnými. Výrazy tváří jsou však skutečné, protože umělec myslí na někoho konkrétního, proto také často používá všední materiál, cement. Cement odkazuje k současnosti a zlato k nadčasovosti, zlato je totiž tradiční materiál odkazující k antice. Vytváří se tak napětí mezi všedním a vznešeným.⁶⁰

„Je to velmi jednoduché - dělám to, nač myslím - asi jako každý. Dělám lidi, na které myslím. Při práci se snažím vyjasnit svůj vztah k nim a ke světu a při tom se trochu vyznat v sobě. Zajímá mě víc, co dělám, než jak to dělám, tak mi ani nevadí, že dělám každého jinak. Snažím se myslet víc na modrou oblohu, na moře, víno a kameny, spíše než na trosky, propasti, plíseň a mechanismy. Proto je mi asi blízká řecká mytologie. Byl bych šťasten, kdybych mohl sobě i druhým připomenout, že moře šumí, stále i když se tlačíme v elektrice, že obloha nad mraky je vždycky modrá, že v každém z nás je kousek Prométhea, že v každé ženě je kousek bohyně. Napětí mezi tíhou a touhou létat, mezi současností a směřováním k nadčasovosti, mezi tíhou hmoty a snahou ji popřít, mezi dokonalostí a nemožností jí dosáhnout. To je to, co mě vzrušuje. Aby socha stála nohama na zemi a hlavou mířila

⁶⁰ Jana Klusáková a Olbram Zoubek rozmlouvají nadoraz. *O životě, o umění, o době*. Praha: Primus, 1996, s. 72.

ke hvězdám.“⁶¹

Sochař přiznává, že možná dělá chybu, že nežije dneškem, že žije v podivném rozpažení. „Dotýkám se minulosti, neustále se mi vracejí všechny moje viny a hlouposti, které jsem provedl. Žiju tím, co bylo a co bude, ale co se děje právě teď, jako by mě nezajímalo, to mi utíká mezi prsty.“⁶²

Antika je prostoupena úplně celým jeho dílem. Stala se osou jeho myšlení, cítění, vnímání umění a nakonec tvoření. Sám přiznal, že kdyby musel podstoupit velikánský trest emigrace, vybral by si Řecko. Měl by pocit, že nejde do ciziny, ale že se vrací ke kořenům, zpátky ke tradici, protože přeci i naše kultura pramení také někde v Řecku. Řecko skutečně navštívil v roce 1958 se svou ženou Evou Kmentovou poté, co nedostali zakázku na výstavě Expo v Bruselu.

„Když dělám ty svoje panáky, často přemýšlím o tom, jaká síla tkví v českém živlu, co máme doopravdy cenného, jaký je náš kladný hrdina. Vracím se k mýtům: v Řecku nebo ve Starém zákoně mají Odyssea a Jákoba, nespočet kladných hrdinů, ale kde je náš kladný hrdina? Švejk, Hus, Jan Palach. Nebo svatý Václav třeba. Jenže svatý Václav a Han Hus žili před dávnými lety. Kde jsou současní hrdinové? Snad Havlíček. A Havel – ten taky mluví vážně o vážných věcech.“⁶³

Zoubek se toho hlavního hrdinu ve svém díle snaží najít. Neustále hledá onu paralelu s věčností, ačkoliv umělci všech národností se o figuru pokouší přes 6000 let, on a mnoho dalších se přesto pokouší o figuru znovu a znovu, protože ono hledání a pokoušení má cenu.

Podle vlastních slov prý na počátku zmateně přešlapoval, později měl krátké období kubistických tvarů a nakonec přešel k figurám. Zoubek se obrací k vyznávání kladů nejen kvůli věčnosti, jak tvrdí, ale také nejspíš pro to, že mu pomáhají vyrovnávat se s osudovými ranami, které ho v životě postihovaly. Jeho plastiky promlouvají postoji a gesty, významová stránka herecké akce je příznačná v řešení kompozice, nejednou jsou reflektovány divadelní zákony eurytmie, tedy soulad, harmonie části a celku, ladnost pohybu.

Po navázání kontaktu s řádem antické plastiky rád vyhledává patronát dvou z devíti múz *Melpomené* a *Thaleie*. *Melpomené* je ochránkyní veškerého zpěvu a tragédie, tradičně bývá zpodobňována s tragickou škraboškou v levé ruce, s břečťanovou ozdobou ve vlasech a pravou rukou se opírá o tyč. *Thaleie* je naopak bohyní komedie, umělci ji zobrazovali zahalenou v dlouhé šaty, v levé

⁶¹ <http://www.gallery.cz/gallery/cz/olbram-zoubek-vystava.html>

⁶² KLUSÁKOVÁ, J.; *Nadoraz : o životě, o umění, o době / rozmlouvají Jana Klusáková a Olbram Zoubek*. Praha: Primus, 1996 s. 41.

⁶³ KLUSÁKOVÁ, J.; *Nadoraz : o životě, o umění, o době / rozmlouvají Jana Klusáková a Olbram Zoubek*. Praha: Primus, 1996, s. 41.

ruce držela rozesmátou divadelní masku a v pravé pastýřskou hůl.⁶⁴

Za komunismu, kdy byl předepsaným slohovým ideálem socialistický realismus, bylo pro něj nesnadné uhájit si v uměleckém projevu svou pravdu. Bez konvencí se nakonec vyrovnává s požadavky reálného portrétu. Závěr padesátých let byl ve znamení návratu k základním výtvarným formám. Zoubek, jak jsme už zmínili, roku 1958 místo do Bruselu na Světovou výstavu vyráží na dovolenou do Řecka.



Načerpal zde odkaz archaického dědictví, které se v jeho tvorbě objeví později, a to v 60. letech, kdy je nejvíce rozhodující otázkou koncepce sochy a způsob zpracování tvaru. Přiklonil se k tradičnímu modelování, kterému odpovídá jeho myšlení i vnímání skutečnosti. Přidržel se modelování z hlíny, přidáváním a ubíráním hmoty připravované k odlití do cementu, betonu, olova, nebo bronzu.

Eva (Hlava Evy Kmentové), 1951 *Hlava Ahtény*, 4. st. př.n.l.

Pro Zoubka se čím dál víc stával závazný příklad antické plastiky, především v řecké linii od Kyklad, mínojské éry až po klasické a helénistické sochařství. Častěji se v jeho tvorbě objevuje vertikála, statutárnost, nebo frontálnost. Dodržování frontální kompozice vychází z popudů egyptských a raně řeckých. Ideál úsporného plastického znaku a kompoziční řešení odvodil z archaických skulptur ze Středomoří. Převážně směřoval k redukci formy na základní geometrické schema. Pokládal za bláhové otrocky kopírovat realitu, plastika je stopou a zároveň poselstvím člověka, událost lidského nitra.



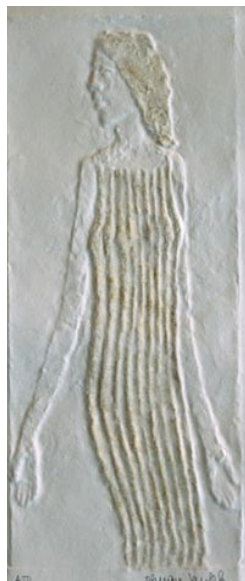
Archaický muž a Milenci, 1962

Plastika *Eva (Hlava Evy Kmentové)* z roku 1951 vznikla ještě za studií na UMPRUM v ateliéru prof. Wagnera, v detailech připomíná Gutfreundovu *Hlavu s Náhrdelníkem*, ale je na ní patrný vliv skulptur z archaického období, příkladem nám může posloužit *Hlava Atény* ze 4. st. př.n.l. Na hlavách můžeme porovnat úsporné řešení modelace očí, nosu nebo úst, ač *Hlava Evy* má realističtější a živější vzezření, např. účes nebo výraz tváře, oproti strnulosti *Atény*, je vliv antiky zřetelný.

⁶⁴ *Slovník antické kultury*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1974.

Tvorba reliéfů je u Zoubka dalším příkladem rozkročení mezi minulostí a současností. V tvorbě reliéfů se objevila dualita sochařského a malířského přístupu, reliéfy předznamenal *Archaický muž*, 1962, z cyklu *Archaický cyklus*. Kresba je negativně vyryta do pískovce a má formu souhrnného abstraktního znaku. Kompozice v podobě plastické zkratky počítá s umístěním přímo na zeď. Reliéfy jsou tak chápány jako plastické obrazy. V geometrických tvarech opakoval cestu kubistů, některé reliéfy idylického obsahu mají archaický charakter idolů.⁶⁵

Pojetí reliéfů ze 70. let se změnilo, liší se vymezenou plochou, z níž se nízký reliéf zdvihá, kromě výjimek Zoubek pracuje se čtvercovou plochou, v reminiscenci na antické metopy.



Žena III., reliéfní tisk, 1972

Metopa je v řecký výraz pro čtyřúhrou, reliéfy zdobenou desku v trámovi chrámu dórského slohu pod okapovou rourou a nad architrávem, tedy mezi architrávem a římsou, kde probíhá vlys, na němž se střídají vystouplé triglyfy a zapaštěné metopy, které většinou představují mytologické výjevy. Nejznámější jsou metopy z Parthenónu na athénské Akropoli, zobrazující zápas Kentaurů s Lapithy.⁶⁶



Zápas Kentaurů s Lapithy, 5 st. př.n.l.



Arch. Loos a Ing. Arch. Malátek, 1964

Zoubkovy reliéfy a reliéfní otisky, stejně jako jeho plastiky a sochy, jsou plny zlatých drapérií, buď tedy tradičně v podobě šatu, anebo dlouhých ženských vlasů, často jsou pozlaceny.

⁶⁵ Olbram Zoubek.. Brno: Nauma, 1996, s. 53 – 55.

⁶⁶ LÖWE, G., STOLL, H. A.; *ABC antiky*. Praha: Ivo Železný, 1999.

Zoubek byl vylučován ze sochařských soutěží, nebo zadané realizace byly oddalovány, což bylo nezakrytě politicky motivováno. Pro veřejný prostor navrhl kupříkladu dvě varianty sochy Prométhea, tedy opět řecký námět, ve vysokém reliéfu z roku 1969 a v nadživotním torzu z roku 1970. Patos provedení odpovídá námětu, povrch je dramaticky vymodelován. Prométheus, titán, syn Iapetův, přinesl oheň z nebe na zem, aby pomohl lidem.

V polovině 60. let se Zoubkův projev ustálil, v plastikách je se rozvíjí jeho smysl pro monumentalitu, jež reprezentují archetypy, na kterých je ještě patrnější jeho příklon ke vzorům minulosti. Jeho sochy jakoby byly jakýmsi posly z času věčnosti, rozštěpení mezi minulost a současnost. Odpovídá tomu i Zoubkova náklonnost k ustáleným formám. Frontální postavení odvodil ze vzoru řeckých kúroi, mladíků, kteří byli vždy zpodobňováni nazí. Můžeme to pozorovat u dvojportrétu architektů I. Loose a J. Malátka, jež jsou zpřítomněni současnými atributy a záměrně vypjatými gesty a postoji.



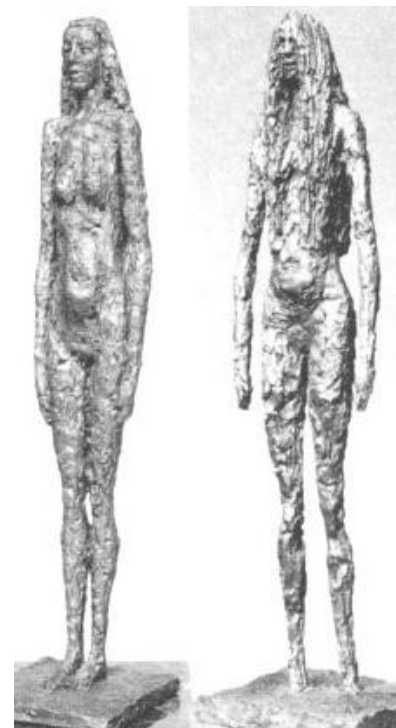
Kúroi, archaické období



Kráčející jinoch, 1976



Koré, archaické období



Koré a Koré s rozpuštěnými vlasy, 1983

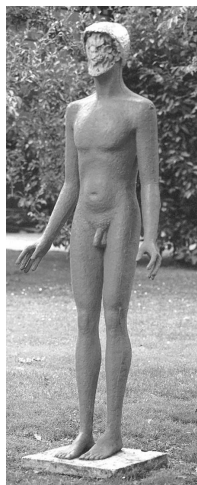
Mnoho Zoubkových soch se právě jmenuje kúros nebo koré. Kúros je tedy ztepilý, švarný jinoch, odborný název pro sochy nahých mladíků, kteří byli hlavním námětem archaického období. Jejich protějškem byla stojící nebo sedící dívka, oblečená v dlouhý šat, pro dívku tohoto typu se ustálilo pojmenování koré. Sochy kúrů měly ustálený postoj, tento postoj částečně Zoubek odvodil.

Sochy jsou ve vzpřímeném postoji, v čelní pozici, jedna noha je mírně vykročena, bývá to obvykle levá, paže obvykle bývají spuštěny podél těla, ruce sevřené v pěst a přitisknuty ke stehnům. Zoubek naopak s pažemi pracuje tak, že je umísťuje do různých poloh a gest, tím vytváří až jakési dramatické figury, jako by je zastavil v pohybu, jako by jeho sochy byly antičtí herci, kteří prošli 20. stoletím, jež na nich nechalo stopy patosu. Zoubek se však neinspiroval pouze antickými sochami, reliéfy či drapériemi, ale i antickými torzy. Některé sochy jakoby též nahloidal čas jako antická torza, dokladem je toho jeho *Achajský bojovník bez tváře* z roku 1984, jemuž právě čas ohlodal tvář.

Existují však i sochy nezachovávající kánonický postoj kúroi, např. z aténské Akropole pochází socha muže nesoucí tele a řada jezdeckých soch, jednou z nich je tzv. *Rampinův jezdec*, tvář ovládá



Rampinův jezdec, 5. st. př.n.l.



Achajský bojovník bez tváře, 1984

archaický úsměv, jemné opracování mramoru, propracované kadeře a vousy. Frontalita běžných kúroi se tu uvolňuje. Ženské skulptury nebyly běžné, sochař měl pouze jedinou možnost, a to rozvinout ženský oděv v dekorativní drapérii, množství záhybů umožňovala lehká látka zvané chitón, nadřům se nevěnovala přílišná pozornost, tváře nebývají půvabnější než mužské. Sochy dívek, korai, mají někdy oděv tak těsný, že se zdají být neoděny, nebo jakoby byl oděv mokrá.⁶⁷

Na konci archaického období je kladen větší důraz na tělesné tvary pod oděvem. Zoubek však ženské sochy obléká jen výjimečně, ale pokud ano, tak se jejich štíhlá postava rýsuje z pod přiléhavého oděvu, nadřům oproti korai pozornost věnována je, postavy jsou velmi ženské.

Obličej archaických soch bývá bez výrazu, jen s mírným náznakem strnulého úsměvu. Úsměv je kliše, které mělo vyjadřovat stav uměřené radosti. Zoubek naopak dává svým portrétům výraz, každému obličejí dává konkrétní podobu, nejčastěji portrétuje svou rodinu a sebe, svou ženu Evu, dceru Polanu, syna Jasana, sebe - Olbrama, později svou druhou ženu Marii a dceru Evičku. Sochy kúroi mají přiměřený poměr hlavních částí těla. U Zoubka nacházíme nejen podobné proporce jako u kúroi, ale také protáhlé štíhlé typy figur, které natahují své dlouhé krky z minulosti do budoucnosti. Antické sochy archaického období byly obvykle stavěny na hroby a měly obrazně představovat mrtvého,

⁶⁷ BOARDMAN, J.; *Řecké umění*. Praha: Odeon, 1975, s. 65.

ovšem bez individuální podoby. Smyslem tohoto činu byla víra, že nebožtík se po smrti stává heroem, polobohem. Lidé si totiž bohy představovali jako krásné zjevení nadlidské velikosti, proto také při heroizaci nevadilo, když chyběly osobní rysy mrtvého, naopak sochy byly mnohdy často vysoké, například kúros ze 6. st. př. n. l. objevený na mysu Sunion v oblasti Attiky byl velký 3,05 metru. Sochy byly ale také určeny jako votivní dary pro bohy. Později, kdy se vzalo na vědomí, že kvalita sochy nespočívá v její monumentalitě, leč v její kvalitě, proporce se zmenšily a dosáhlo se tím realističtějšího vzezření. Kúros nalezený v Atice z doby kolem roku 520 př. n. l., už měří pouze 1,94 metru, na obrázku vidíme kuroa z roku 540 př. n. l., který má již životní velikost, nyní je vystaven v Národním muzeu v Aténách. Archaický kúros našel pokračovatele v nahém atletovi z klasické doby, kdy sochaři jako *Polykleitos* a nebo po něm *Lýssipos* usilovali o nejlepší krásu lidského těla zpodoběním dokonalých lidských proporcí.⁶⁸

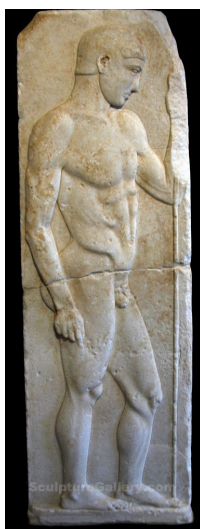
Zdálo by se, že v Zoubkových sochách chybí život, že jejich gesta jsou mrtvá a že snažit se probouzet k živým formám něco, co už je několik tisíciletí mrtvé, nemá význam. Zoubek však v duchu antické ikonografie s gesty současnosti vytvořil osobitý styl, který stejně tak jako antika má co říct i dnes, ačkoliv se zdá, že sochy natažené k věčnosti stojí spíše v minulosti než pevně nohama v přítomnosti. Naléhavá gesta mohou být pro někoho přehnaná, až patetická, ale bez nich by se vytratila naléhavost současnosti a zbyla by snad pouze jen zpřítomňující věčnost.



Sloup I/ Kúros,
Sloup II., Koré, 1965



*Télemachos -
oštěpař*, 1975



Náhrobní reliéf,
4. st. př.n.l.



Pokus o Niké, 1996



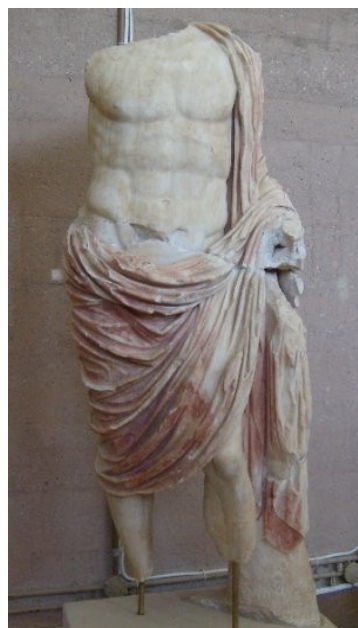
Niké (Viktorie)
muzeum Olympia

⁶⁸ *Slovník antické kultury*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1974.

5.2.4 Michal Pěchouček: tělo a jeho intimita



Time for bed IXX., 2009



Socha mladíka, klasické období.

Michal Pěchouček patří mezi nejdiskutovanější umělce současné výtvarné scény. Jeho tvorba je velmi proměnlivá, v celku určitým způsobem neuchopitelná. Volně se pohybuje rozličnými médii, věnuje se malbě, fotorománům, videím, obrazovým novelám, fotografii i nápaditým instalacím. Nejznámější je svými abstraktními fotografiemi, geometrickou atrakcí, a šitými obrazy, převážně figurálními výjevy. Je nositelem Ceny Jindřicha Chalupického (2003).

S ohledem k našemu tématu si z polarizace abstrakce a figurace vybereme pouze tu část jeho díla, jež vypráví příběhy, a to na polstrované obrazy všívané do plátna, na nichž pózuje postavy. Poslední výstava, na níž autor vystavoval, se jmenuje *Hodiny v umění* - proběhla v Domě U Kamenného zvonu a nese v sobě obě polohy Pěchoučkova díla. Nás vzhledem k vytyčenému tématu bude zajímat pouze jedna polovina z ní, nesoucí název *Time for bed*, obsahující vyšívané obrazy plné tělesnosti. Na obrazech jsou postavy převážně mladých mužů, polosvlečených do pyžama či do trenýrek, chystajících se ke spánku, anebo oblečených dívek v pyžamu či ve volných tričkách. Vrcholem vši intimity pak je série souložících párů. Obrazy vytvářené podle fotografických předloh jsou reliéfně vyšívané z látek, jsou na nich tedy použity skutečné kusy oblečení, tedy ready-made. Pěchoučka zajímá výběr konkrétních textilií, je to pro něj intimní záležitost. Pohled na člověka ve spacím úboru či ve spodním prádle je skutečně intimní, připadáme si, jako kdybychom přišli k někomu domů v pozdních hodinách a nahlédli

mu do pokoje.

Lehce eroticky laděné figury nám připomínají antické sochy, mladíky, kteří jsou zobrazováni v rouše Adamově či v drapériích. Pro Řeky byla nahota přirozená, byla součástí veškerého života, tedy i veřejného. Nahota byla výsadou bohů, hrdinů a také vynikajících sportovců. Tady nalézáme důvod, proč antické sochy zobrazují důležité osobnosti nahé. Nahotě byly vyhrazeny určité prostory, například na sportovištích nebo v lázních. Nahota na ulici nebo na tržišti byla stíhána potupným trestem.

Pěchoučkovy „vyšité sochy“ se svými proporcemi jakoby splňovaly řecký kánon ideálu krásy, mají propracovaná těla, ale o vyrovnanosti psychiky bychom se mohli přít, nicméně působí harmonicky, tak jak kalokagathická osobnost působit má. Ideál těla se stejně do našeho chápání dostal v omezené podobě, a to v pěkně modelovaném těle bez přihlídnutí k vnitřní kráse člověka. Dnes je však estetický ideál oproti řeckému, který vyzdvihuje krásu mužskou, zaměřen převážně na krásu ženskou, která vzhledem k postavení ženy ve starém Řecku byla v zobrazení méně nápadná.

Umění v Řecku bylo více propojeno s životem lidí, nejvíce zobrazován byl sám člověk, I bohové byli ztvárňováni v lidské podobě. Byla hledána určitá norma, typ, ne individualita, symetrie určovala proporci, jež je vlastní přírodě, nikoliv výmyslem umělců.

A ten kánon, kterému v určitých ohledech Pěchouček není dalek? V klasickém období Řecka se uznávaly objektivně dokonalé proporce v tzv. **kánonu**, pův. hůl, metr využívaný řemeslníky, později se význam pojmu rozšířil na pravítko, slovo kánon mělo velmi široké významové pole. Pro každé dílo existoval kánon, tedy závazná forma pro umělce. Estetické kánony v oblasti výtvarného umění nebyly stálé, často se měnily, upravovaly, hledaly se vhodnější, přiléhavější.

Při vytváření kánonu se vycházelo z předpokladu, že existuje jedna nejdokonalejší proporce a několik dalších dokonalých vládnoucích kosmu, z těchto proporcí pak muselo vycházet umění, aby bylo dokonalé. V řeckém sochařství a malířství byly proporce definovány Polykleitem z Argu, ve svém kánonu odmítl mechanické násobení mocnin, ale stanovil určité vztahy mezi jednotlivými částmi, modelem mu byl článek prstu, s jehož pomocí získal určité výpočty vztahů různých částí těla. Např. výška hlavy představovala jednu osminu celkové výšky, polovinu délky trupu a šířky ramen. Trupu se rovnala výška nohou. Krása spočívala v symetrii. Zobrazení ideálního lidského těla spočívalo v souladu, harmonii části a celku, pravidelnosti a dobrém členění.

Umělci se domnívali, že harmonie existuje jen v kosmu, a proto umělec musí proporce v kosmu poznat a pak je uplatňovat v umění. Umělci sami pěstovali teorie umění, v nichž si stanovovali svoje kánony umění, které považovali za objektivní pravdu, kterou se jim povedlo odhalit.

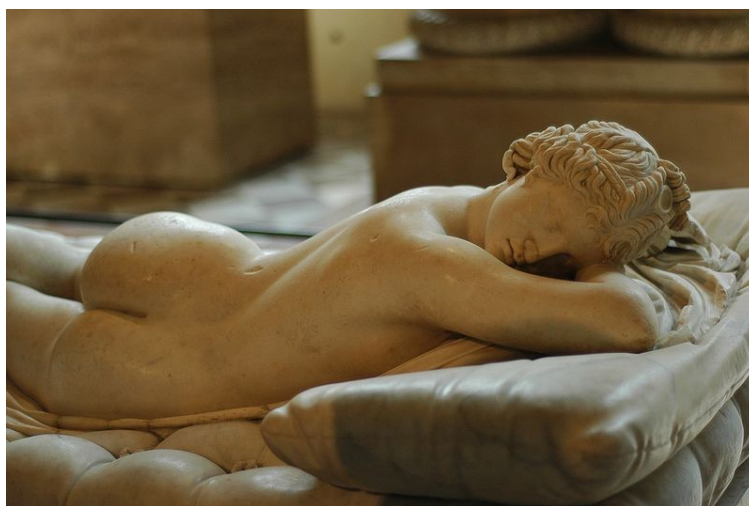
Na Pěchoučkových obrazech jsou mužské postavy stejně jako v antice narozdíl od ženských výraznými typy, sám autor o nich říká: „Jsou citlivý, mají trochu dívčí rysy, takové nymfy, ale v mužském podání. Ze svých posledních obrazů mám opravdu pocit, jako bych se v nich vracel až k antice. Jsou zachyceni v takové kontrapozici, s pyžamovou drapérií takoví jakoby kúrosové.“⁶⁹

Plasticitu mladíku občas ještě zvyšuje jemná vycpávka vatou do nízkého reliéfu. Mladíci svými pózami vyvolávají jakési erotické napětí, stejně tak jako měli vyvolávat někteří mladíci v starověkém Řecku, zvláště pak ti, kteří byli připravováni na mužský svět svými staršími poručníky - tzn. byli poučeni nejen o společenském životě, ale i zasvěceni do tajů života erotického.

Obraz *Time for bed IXX.*, který srovnáváme se sochou *Hermafrodita*, odkazuje ještě k mnohem bližší minulosti než antickému Řecku, a to k známému obrazu *Kleopatry* od Jana Zrzavého.



Time for bed IXX. 2009



Hermafrodit/Homosexuál. Římská kopie, 2. st. n.l.

⁶⁹ *Umění je plně nesmyslné a je to tak dobře: Rozhovor s malířem M. Pěchoučkem.* In *Respekt*, roč. 22, r. 2011.



Malba na váze,
Silen a Maenad, 525 př. n.l.

Michal Pěchouček však nezůstává u mladíků v pyžamech, ale jeho další tvorba nám předvádí milostné scény v nejrůznějších sexuálních polohách.

Antičtí lidé proti zobrazování milostného života žádnými předsudky netrpěli. V starověkém Řecku bylo naprosto běžné spatřit sexuální výjevy například na štítech domů. Lidé nebyli prudérní. S příchodem křesťanství se pohled na lidskou sexualitu změnil (viz. kap. ...). Láska nebyla tabu.

Sexualita měla velký náboženský význam a její uctívání bylo právě spojeno s nahotou a milostným životem. O důležitosti lásky svědčí výjevy na vázách, reliéfech, erotické předměty denní potřeby, jež měly podporovat plodnost, i odkazy v textech. Dnes je sice sex zprofanovaný, vídáme jej na internetu, v porno časopisech, ale přesto staré puritánství přetrvává. S tělesnou láskou se nepotkáváme, je omezena na soukromý život. Pěchouček se to specifickým způsobem snaží změnit alespoň v umění. Jenže jeho milenci jsou takřka neviditelní, jejich obrysové linie jsou vyšity do podkladové látky obrazu. Obrazy tak vyprávějí cudné příběhy páru, který je „šmírován“. Dominantní na obraze nejsou milenci, jak by někteří podle milostné tematiky snad očekávali, ale drapérie, resp. pohozené zmačkané deky, pyžama či trika, které dvojice vysvlékla před samotným aktem. Motiv drapérie je též z důležitých motivů řeckého umění. Pěchoučkovy postavy, milující se páry svým skoro neviditelným vzezřením v sobě tak obsahují romantiku, intimitu a také jakousi nostalgii ukrytou v odhozených drapériích: „*Time for bed vznikl jako malířský cyklus podle fotografických předloh a s pomocí techniky strojového šití jako asambláže nebo textilní reliéfy. Tmelícím motivem pro soubor obrazů je drapérie jako střed obrazu, textilní ready-made, otevřený prostor, figury pomalu padající do horizontálních poloh a šarm věcí, které zůstaly pohozené v čase, který dávno pominul...*”⁷⁰

Pěchouček přiznává, že předlohou mu byla jakási socialistická příručka sexu z roku 1972, ve které byly cudně vyfotografované páry. Říká, že bez ní by jej toto téma nenapadlo: „*...zároveň se mi ve stejné době dostala do rukou roztomilá, čtyřicet let stará publikace sexuálních poloh. Tu jsem použil jako předlohu, protože něco podobného bych si nemohl vymyslet. Takovou směs otevřenosti a cudnosti.*”⁷¹

Sex ve starém Řecku nám připomněla nedávná výstava „Éros: od Hesiodovy teogonie k pozdní

⁷⁰ http://www.hodinyvumeni.cz/slovo_ autora.html

⁷¹ <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=694235>

antice“ v Kykladském muzeu v Aténách, která opět trochu prolomila pohled na antické Řecko⁷²



Time for bed XXXV, 2010



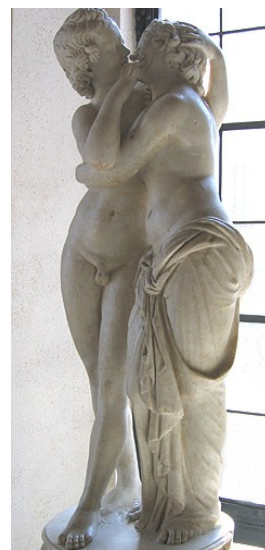
Time for Bed XXXIV, 2010



Mateřství, muzeum Evia



*Vztah mezi Koré a Kúrosem,
muzeum Evia*

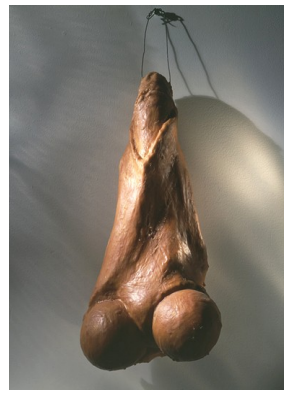


*Erós a Psýché,
3.st. př.n.l.*

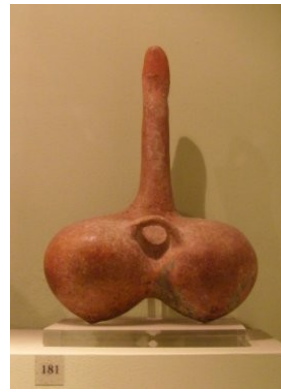
⁷² <http://www.novinky.cz/kultura/186519-muzeum-v-athenach-odhaluje-sex-v-anticke-dobe.html>



Adriena Šimotová:
Pronikání, 1985



Louise Bourgeois:
Fillette / Holka 1968



váza – falický symbol,
Kykladské muzeum



Falický monument v Dio-
nýsově svatyni, 3.st.př. n.l.



Národní muzeum v Aténách



Louise Bourgeois: *Couple IV./ Pár IV.*, 1997



Couple, 2001



Couple, 2001

Pěchouček samozřejmě není jediný, kdo zpracovává pro nás choulostivou tematiku milujících se párů, věnovala se jí také Louise Bourgeois, o které jsme se zmínili v kapitole o Adriěně Šimotové, k níž má bezpochyby umělecky blíže. Její sochy-objekty jsou také z látky, jejich vyznění je ale radikálně odlišné, nejsou ani romantické ani intimní, ale naopak křičí do světa svou tělesností,

obsahující něco v zadním plánu, co u Pěchoučka ani v řeckém umění nenajdeme. Někdo je ale může považovat za smyslné, erotické, někdo naopak za odpuzující. Podle nás je pravda někde uprostřed, její dílo balancuje mezi křehkostí a drsnou sexualitou, mezi submisivností a dominantností. *Couple IV./ Pár IV.* instalovala do vitríny jako nějakou archeologickou památku, tím vyjádřila určitý distanc od sexuality dvojice za sklem.

Její práce čerpají z nejhlubších vrstev podvědomí a z paměti. Sama mluví o traumatu z dětství, kdy ve svých deseti letech byla mimoděčným svědkem soulože svého otce s cizí ženou, anglickou chůvou. Těžko tento zážitek nesla, vyvolal v ní drásající pocity. Těžko pak můžeme označit zobrazení jejích kopulujících párů za „milující se bytosti“. Je poznat, co Ti dva spolu dělají? Opravdu se milují? Nebo spolu bojují? Je to muž se ženou, dva muži nebo jacísi hermafroditi? Bourgauxe o nich napsala: „*They would like to love but cannot succeed. Everything they do, they fail. I am afraid that they fail even in making love. And yet, they try. Black is sad. The colour of mourning. The headless figures are wishful thinking on my part. Black is the colour of resented authority... I am an existential maker. Unconscious guilt makes you cruel.*“⁷³

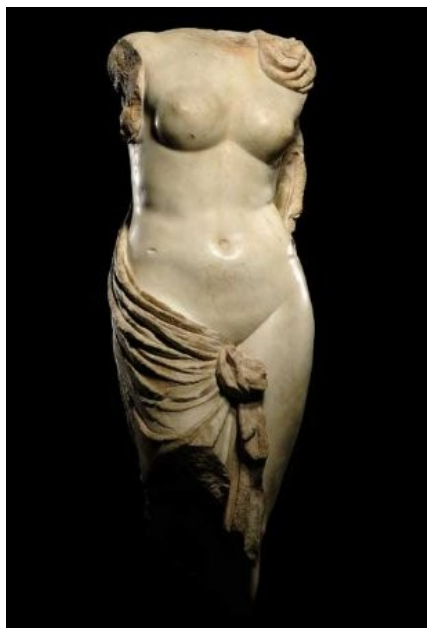
Ale na druhou stranu se např. k dílu *Fillette (1968)* vyjadřuje: „*Everithing I loved had the shape of people around me – the shape of my husband, the shape of my children (three sons). So when I wanted to represent something I love, I obviously represented a little penis.*“⁷⁴

V motivech sexuálního vyobrazení, pohlavních aktů či pohlavních orgánů si Louise Bourgeois, stejně jako antické Řecko, nebere servítek, nicméně inspirace, kterou sochařka čerpá z antické tradice nebude právě sexualita jako taková, ale právě třeba torzárnost, jak ji můžeme pozorovat např. na bezhlavém páru *Couple IV.*

⁷³ Louise Bourgeois. Ed. Frances Morris. New York: Rizzoli, 2008, s. 90.

⁷⁴ Louise Bourgeois. Ed. Frances Morris. New York: Rizzoli, 2008, s. 93.

5.2.5 Lenka Klodová: ženské torzo - ideál těla



Torzo Afrodity, 1.st.n.l.



Pojmenuj mě nově, 2008

Pro Lenku Klodovou je určující, že měla už od začátku studia na vysoké škole rodinu, která formovala její témata jako jsou: žena, těhotenství, mateřství, tělesno, sexualita, láska, lidské vztahy. Témata se prolínají a vzájemně doplňují. Umělkyně se ale zabývá také zabývá pornografií, tématem na výsost choulostivým, i v dnešní době poněkud tabuizovaným. Vytvořila pornografický časopis pro ženy *Ženin 1/05*, věnuje se instalacím a rozličným performancím ve veřejném prostoru.

Klodová je zařazována k ženským umělkyním–feministkám, ač k tomu sama přišla jak slepý k houslím. Feminismem se začala zabývat až v rámci doktorandského studia: „Mé první setkání s feminismem proběhlo, když o mé výstavě v roce 2001 v Malé Špálovce napsal Radek Váňa do Lidovek článek, kterému dal název někdo z redakce a v titulku se objevilo slovo feminismus. Řekla jsem si, že je to zvláštní, protože o tom vůbec nic nevím ... Trochu hlubší poznání problematiky jsem získala až při práci na doktorátu, když jsem si začala číst feministickou literaturu jako součást studia. Zjistila jsem, že se moje východiska, která nebyla nijak vykonstruovaná a přicházela z mého života, trefila do feministického proudu, jenž u nás přišel ve srovnání se světem se značným zpožděním.“⁷⁵

V její tvorbě budeme sledovat téma ženství a ideálu krásy. Jedním z hlavních znaků jejího umění je konfrontace světa představ a myšlenkových stereotypů se skutečností, a to většinou změnou

⁷⁵ <http://www.jedinak.cz/stranky/txtklodova.html>

kontextu. Tělo je u ní otevřenou strukturou, jež má v různých souvislostech různé významy i podobu. Jedním z cílů Lenky Klodové je právě rozšířit významovost ženského těla, ve fyzickém, ale i symbolickém rozměru.⁷⁶

Ideál lidské krásy je omezen naší biologickou podstatou, totiž tím, jak vypadáme. Po staletí se zájem o zobrazování sebe sama jako o nápodobu skutečnosti nemění, jeho hlavní místo v centru kultury je samozřejmostí, ačkoliv se o to moderní výtvarné umění záměrně oprošťuje. Jenže s příchodem např. filmu se lidská krása začíná opět zdůrazňovat, vzniká kult hereckých hvězd, z jejichž vzhledu se logicky začínal odvozovat novodobý estetický ideál lidské krásy. Barokní plnoštíhlost už nenaplňuje naší představu ideálu.

V současnosti se ideál krásy lidského těla uplatňuje především v užitém umění, v reklamě v tzv. kosmetickém průmyslu, to všechno se samozřejmě odráží v umění samém, které to všechno přesahuje.

Žena, jež je stavěna na piedestal západní kulturou, je zpravidla krásná, obnažená a bezbranná. A Lenka Klodová se s onou představou snaží polemizovat a vyvracet ji.

V již zmíněném časopisu *Ženin 1/05* upozorňuje na mediální ideál, ale skrytým způsobem, když ženu upozaduje, z ženy oproti celému muži jsou totiž viditelné pouze její části jako ruka nebo koleno. Je to z toho důvodu, aby se čtenářka, ať vypadá právě jakkoliv, neměla a nemohla s kým srovnávat, aby se neporovnávala s ideálem krásy, aby obraz druhé ženy byl vyloučen a ona si mohla časopis užít.

I ve své jiné práci s názvem *Pojmenuj mě nově* z roku 2008 se zabývá ideálem krásy, tentokrát pracuje s ženským torzem, který nás převádí do doby antické, námi sledované. Klodová v cyklu fotografií prezentuje nahé torzo ženy (jíž je ona sama, ve svých tělových akcích je většinou sama aktérkou). Na všech fotkách je do půl pasu obnažená ženská postava zbavena hlavy i rukou, má tedy podobu současného pseudoantického torza. Torzo je zachyceno v domácím prostředí a při běžných činnostech: v posteli, v pokoji s knížkou na klíně, na zahradě pod šňůrou na prádlo, v kuchyni za stolem, koupající se v řece či za volantem auta. Spodní polovina postavy je vždy zahalena, skrytá pod peřinou, deskou stolu, vodní hladinou nebo anticky zahalená draperií, kterou nahrazuje dlouhá sukně.

Srovnáme-li živé torzo Klodové s torzem *Afrodity* na fotografii nebo s *Venuší z Mélu*, musíme uznat, že řecký ideál je stále živý a živé torzo Lenky Klodové je toho důkazem. Prostřednictvím antického torza, jež je pozůstatkem antického ideálu krásy a jež ovlivňuje ideál současný, ukazuje své tělo oproštěné od rukou a hlavy, které též jistým způsobem splňuje kritéria ideálu, ale s menšími nedokonalostmi. Tělo nese stopy mateřství, je to reálné tělo ženy, reálný obraz skutečné krásy

⁷⁶ KLODOVÁ, L.; *Pregnant songs*. Praha: Divus, 2006, s. 87.

s použitím kanonického zobrazení. Lenka Klodová v podstatě ukazuje ideál krásy na ženě, která podle současného módního průmyslu ideální není, vzhledem k drobnějším nedokonalostem na jejím těle.

Také můžeme zauvažovat nad mizením podoby. Na fotografii je pouhý trup těla, který nám nic neříká o jeho majitelce, odstraněním částí se z těla vytratil pohyb, nelze vysledovat, v jakém rozpoložení se postava nachází. To divákovi umožňuje domýšlet si, jaká ta žena – torzo je, co drží v ruce, jak se tváří, jakou má náladu. U antických torz si též domýšlíme, co mohla držet v rukou, kdo to byl, zda Afrodité, Héra či Aténa, zda v ruce držela zrcátko, luk či kus drapérie. Živé torzo na fotografii dole sice stojí pod šňůrou s prádlem, ale skutečně jej věší? S největší pravděpodobností ano, anebo v ruce drží míček jako Afrodité a hraje si s někým, kdo stojí mimo obraz? O novém pojmenování ženy torza svědčí už sám název fotografického cyklu: Pojmenuj mě nově.⁷⁷



Pojmenuj mě nově, 2008



Afrodité, římská kopie, 1. st. n.l.



Pojmenuj mě nově, 2008



Pojmenuj mě nově, 2008

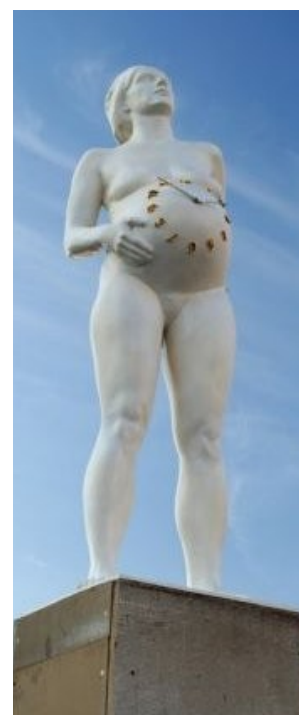
⁷⁷ <http://artalkweb.wordpress.com/2008/10/13/lenka-klodova-si-hraje-s-torzy-zen/>



Venuše z Mélu, 2. st. př.n.l.



Šatna, 2002



Čas ženy, 2007

Další práce Klodové, která reflektuje ideál krásy, je dílo s názvem Šatna. Umělkyně postavila figurínu ideální ženy do hornické šatny, kde obvykle bývají fotografie nahých žen pro obveselení pracovníků. Vlastní popis: „Stálá realizace v hornickém skanzenu Mayrau. Muzeum posledního dne, stav zakonzervovaný v momentu, kdy poslední horník odložil kladívko. Hledám, co zbylo nejživějšího. Skříňky zdobené obrázky nahých krasavic, potencionálních úlovků. Vytvořila jsem modelovou situaci, jak to dopadá, když se snům povolí uzda. Do skříňky, ozdobené plnotvarou trojrozměrnou plastickou ženou, se již nevejde žádné pracovní nářadí.“⁷⁸

Čas ženy opět ukazuje absurdnost přijímání mediálního obrazu ženské krásy. Těhotenství totiž není „překážkou“ dokonalým proporcím. Klodová postavila na piedestal nahé těhotné ženy, na břicha jim umístila hodiny – ciferník, tím stvořila nejen tělo ženy jako časoměr a spojila tím ženu a čas ve své biologické podstatě, ale také právě nabourala ideál oslavované ženské krásy s mírami 90 – 60 – 90, který je pro mnohé ženy tak svazující, ne-li skličující.

⁷⁸ KLODOVÁ, L.; *Pregnant songs*. Praha: Divus, 2006, s. 60.

DIDAKTICKÁ ČÁST

1. ÚVOD

Témata cesty, a to tedy jak cesty prostorem, tak cesty časem, která otevřela předcházející teoretická část práce, jsou témata nacházející ve výtvarné výchově široké uplatnění. Přístup k antice se z hlediska transformace do výtvarné výchovy inspiruje teoretickou částí, která antické inspirace dělí na dvě hlediska: cestování a tělo a tělesnost. Didaktická část je tedy rozdělena na tematické bloky cestování a tělo a tělesnost, dále je přidán tematický blok mýtus, jenž ukotvuje představu dávné civilizace do fiktivního světa antických hrdinů. Didaktické portfolio v přílohách na CD obsahuje obsáhlejší fotodokumentaci.

2. BLOK: CESTOVÁNÍ

Tematický blok cestování se snaží propojovat teoretické poznatky žáků z předmětů dějepis a zeměpis a současně dané poznatky zapojovat do individuální či skupinové výtvarné tvorby. V tematickém okruhu cestování spojujeme antickou kulturu se současností, a to námětem cesty do Řecka. Hledáme tedy vazby, styčné body dvou cest, cesty prostorem a cesty časem. Očekávané výstupy druhého stupně základní školy jsou ty, že žák „*vybírá, kombinuje a vytváří prostředky pro vlastní osobité vyjádření, vychází při tom ze svých znalostí historických souvislostí i z osobním zkušeností a prožitků, dokáže propojovat poznatky, informace z jiných předmětů školní edukace, vhodně prezentuje svou tvorbu a formuluje si svůj vlastní úsudek a názor*“.⁷⁹

2.1 Školní výlet do Atén

Věk dětí: 6. třída ZŠ

Klíčová slova: Školní výlet, cesta, antika, Řecko, dovolená, doprava

⁷⁹ Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání. Praha: VÚP, 2007, s. 70.

Hodinová dotace: 3 hodiny

Záměr: Záměrem je na základě imaginace a fantazie, s využitím prekontextu, minulých zkušeností z jiných školních výletů, s využitím teoretických poznatků z dějepisu a zeměpisu, dokázat vytvořit obraz cesty se zapojením obsahu, na co se žáci v Řecku těší a co by chtěli vidět.

Motivace: Zavřeme oči. V tváři cítíme teplý vítr. Je horko. Slyšíme kolem sebe změt' cizích jazyků. Otevřeme oči. Všude kolem se rozprostírá antika. Bílé mramorové chrámy, mramorové kameny. Neznámí lidé různých národností. Ocitli jsme se na Akropoli, v Aténách, v hlavním městě Řecka.

Inspirační materiál: Nástěnná mapa Evropy, *Cestovní deník* Františka Skály, který popisuje cestu pěšky z Prahy do Benátek, kde František Skála reprezentoval Českou republiku na bienále v roce 1993. Fotky současných Atén, fotky Akropole a antických chrámů.

Výtvarný problém: Zakomponovat do plochy cestu i to, na co se žáci těší, že v Řecku uvidí, popř. dopravní prostředek, kterým pojedou, nebo mapu, na které bude vidět, přes jaké státy pojedou.

Výtvarná technika: Kombinovaná technika, malba, kresba na papír

Pomůcky: Balicí papír, temperové barvy, suchý pastel

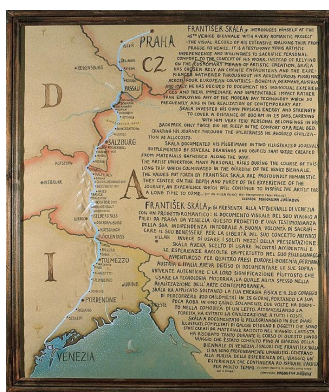
Zadání: Vymyslete školní výlet do Řecka. Přes jaké státy pojedete? Jaký dopravní prostředek zvolíte? Mějte na paměti, že jedete do Řecka, zaznamenejte, na co se v Řecku těšíte. Jak si to tam představujete. Jak asi vypadají tamější památky?

Popis a reflexe vyučovací jednotky: V této hodině jsem vycházela ze své i žákovské zkušenosti, že žáci se těší na výlety, že rádi cestují. Snažila jsem se podnítit představivost žáků a vzbudit v nich zájem o uměleckou aktivitu v souvislosti s imaginárním školním výletem. Námětem byla realizace cesty z Prahy do Atén, cílem školního výletu byly tedy Atény, kolébka antické kultury. Prostřednictvím cesty jsem chtěla s žáky vstoupit nejen do civilizace, která je historicky vzdálená, do antického Řecka, ale současně i do Řecka dnešního, které logicky obsahuje stopy své dávné minulosti, ale zároveň je součástí projevů populární kultury současného světa. Proto se v žákovské tvorbě objevovaly vizuální projevy současné popkultury jako značka McDonald či KFC apod., [obr. 6, 7]. Žáci tak spojili do jednoho celku zkušenost ze zeměpisu v charakteru cesty Evropou, zkušenost z dějepisu a z dějin umění, a to právě v zobrazení antiky jako antických sloupů nebo chrámů, a projev vizualizace současné dominantní kultury. Spojení těchto všech částí se neobjevovalo u všech žáků. Žáci předestřené komponenty zapojovali do obrazu rozličnými způsoby.

Dala jsem jim na výběr. Znalosti mapy mohli i nemuseli využít, mohli pouze zaznamenat úsek cesty. Žáci pracovali ve skupinách po dvou. Jeli na výlet společně se třídou, proto se měli ve dvojicích

domluvit, co na dovolené budou dělat, jak zkombinují jednotlivé činnosti. Podporovány byly různé kompetence: k učení, k řešení problémů, komunikativní, sociální a personální. Žáci řešili zadání různými způsoby. Někdo se přímo inspiroval mapou, nakomponoval do plochy státy, přes které pojedou, vyznačil v mapě počáteční a cílovou destinaci, tedy Prahu a Řecko, poté dokreslil či domaloval, co budou se třídou v Aténách podnikat, [obr.8]. Nejčastěji žáci kreslili antické sloupy, které znali z hodin dějepisu a o nichž se učili před nedávnem. Zde se objevily zkušenosti žáků jako východiska při tvorbě velmi důležitá. Ti žáci, kteří v Řecku již byli, radili ostatním spolužákům, co je tam k vidění a co můžou namalovat či nakreslit. Ti, co v Řecku nebyli, se rozpomínali na již zmíněnou hodinu dějepisu, kdy si vysvětlovali, co je antika a jaké architektonické prvky využívá. To byl též důvod, proč se u všech žáků v obrazech objevovaly motivy antických sloupů, ačkoliv to nebylo mým záměrem, [obr. 6, 7, 8, 10, 12]. Jako motivační materiál jsem jim sice ukázala několik fotek ze svého řeckého pobytu [obr. 3, 4, 5], ale ty by bez jejich předchozí znalosti neměly tak veliký účinek. Žáci řešili zadání mnoha způsoby a kombinacemi: 1. využitím mapy, 2. zachycením dojezdové cesty do Atén, 3. zachycením dopravního prostředku, 4. kresbou pomyslné čáry jako cesty přes různá evropská města atd. Záznamů motivů, na co se v Aténách těší, bylo také vícero, samozřejmě ony již zmíněné sloupy a chrámy, další turistické aktivity jako koupání v moři, ležení na pláži, nakupování suvenýrů, návštěva restauračních zařízení apod. V pracích tak byly zaznamenány oba světy, antická přítomnost se svou bohatou minulostí a současný konzumní svět se svými lákadly a nástrahami.

Inspirace:



Obr.1 František Skála:
Cestovní deník, 1993



Obr.2 Mapa Evropy



Obr. 3, 4, 5 Vilma Kulhánková: Antika
v Aténách

Výtvarné práce:



Obr. 6, 7



Obr. 8, 9



Obr. 10, 11





Obr. 12, 13



2.2 Cesta z Prahy do Atén

Věk dětí: 6. třída ZŠ

Klíčová slova: Školní výlet, Řecko, dopravní prostředek, cesta

Hodinová dotace: 3 hodiny

Záměr: Rozvíjet týmovou spolupráci, zkoumat, jakým způsobem třída řeší daný problém: spojení celkové obrazové cesty a ve dvojicích komponování cesty a dopravního prostředky na plochu

Motivace: Představte si, že byste si mohli sami zorganizovat školní výlet, resp. pouze cestu za místem školního pobytu, a tím jsou řecké Atény. Nemusíte se ohlížet, jak dlouho pojedete, kolik to bude stát či zda-li je to skutečně zrealizovatelné. Nechte pracovat svou fantazii. Jakým dopravním prostředkem byste se rádi svezli? Jakými místy byste rádi projížděli?

Výtvarný problém: Kompozice v ploše, zakomponování dopravního prostředku do krajiny, uvědomění si prostorových vztahů v ploše

Výtvarná technika: Malba, kresba na papír

Pomůcky: Mapa Evropy, temperové barvy, balicí papír

Přidaná hodnota: Společná práce, práce ve velké skupině, rozvíjení komunikativních schopností, schopností domluvit se, schopností řešit problémy. Být citlivý k celé skupině, neprosazovat sám sebe, ale dokázat se podřídit. Naopak umět navrhnout a prosadit své stanovisko tak, aby jej skupina přijala za své.

Zadání: Se třídou jedete na výlet do Řecka. Vymyslete společně cestu, kudy pojedete. Jakým způsobem pojedete? Jaký dopravní prostředek využijete? Pracujete ve dvojicích, každá dvojice vymyslí pro třídu určitý úsek cesty, např. z Prahy do Vídně pojedou první dvojice, pojedou na kolečkových bruslích, druhá dvojice pojedou z Vídně do Budapešti po Dunaji lodí.. Je jen na vás, jak si cestu složíte, jak se celá třída domluvíte a cestu Evropou rozvrhnete.

Popis a reflexe vyučovací jednotky: Tato hodina navazovala na hodinu předchozí, kdy žáci rekonstruovali cestu z Prahy do Atén. Na rozdíl od hodiny předešlé měli namalovat „pouze“ cestu a dopravní prostředek. Tato hodina předpokládala hlubší zeměpisné znalosti, žáci měli k dispozici mapu Evropy [obr. 1]. Žáci se rozdělili do dvojic podle lavic. Vyvolávala jsem jednotlivé žáky, aby přišli k mapě Evropy a navrhli, jakou cestou se do Atén se třídou vydat. Ostatní žáci k tomu vyjadřovali svůj názor, u mapy se vystřídal několik žáků, kteří přednesli své návrhy. Nakonec se třída rozhodla, kudy se vydají. Zvolený zástupce třídy spočítal dvojice a rozdělil cestu do deseti úseků. Žáků ve třídě bylo dvacet. Každá lavice dostala jeden balicí papír, na jehož rub měla za úkol napsat, který úsek cesty vykonává a jakým dopravním prostředkem pojedou. Žáci si vybrali nejen běžné dopravní prostředky, jako autobus, vlak nebo auto, ale vymýšleli i nezvyklé, jako létající balón, kůň či kolo. Byla jsem překvapena, jak žáci spolupracovali, jak si vše zorganizovali, jak rychle cestu vymysleli a s jakou vervou se do práce pustili. Nakonec jsme vytvořili celou imaginární cestu tak, že jsme jednotlivé práce položili vedle sebe.

Výtvarné práce:





2.3 Hodnocení bloku cestování

V námětu prvním bylo pro žáky neobvyklé mít k dispozici vícero možností zpracování. Někteří si nevěděli rady, jak různé přístupy nakombinovat, jak je nakomponovat do plochy. Tohoto zjištění jsem využila v námětu druhém, kdy jsem měla v jiné třídě stejně staré žáky. Zadání jsem upravila a zúžila tak, aby svou problematikou více přiléhala k věku žáků. Tím jsem se na námět cestování sice podívala z jiného úhlu, avšak žáci zjednodušený námět řešili velmi snadno, ač velmi nápaditě. Také jsem ochudila samu sebe o kontexty, které by žáci do zadání mohli přinést, jako se to stalo v hodině první, byť na druhou stranu jsem v hodině druhé kladla důraz na celkovou spolupráci třídy v řešení problému.

3. BLOK: TĚLESNOST

Tematický blok tělesnost umožňuje rozličná řešení tohoto širokého sémantického pole, do své didaktické řady jsem však začlenila pouze některé náměty, ačkoliv na počátku práce jich bylo daleko více. Pro přehlednost jsem byla nucena některé opustit. Prostřednictvím těla a tělesnosti nahlížíme do světa dávné kultury starého Řecka, podobně jako jsem se o to pokusila v teoretické práci. Tělo a tělesnost na pozadí antiky obsahuje velmi nosná témata pro realizaci ve výtvarné výchově, která svým zaměřením na sebepoznání a sociální komunikaci umožňuje prostřednictvím zážitku uchopit téma nejen ve své tvorbě, ale i v reflexi a následné interpretaci. Realizovala jsem tyto náměty: ideál těla, antické sochy a torza, převlek za sochu a rozhovor drapérií, přidávám ještě nerealizovanou jednotku tělo – drapérie, již se mi už nepodařilo uskutečnit, ale která má v didaktické řadě své logické místo. Očekávané výstupy jsou následující: žák je schopen zaznamenat vizuální zkušenost na podkladě zážitku, kde žák používá své vlastní tělo k uskutečnění výtvarného záměru, nejen v námětu rozhovor drapérií žák dokáže vysvětlit svůj postoj, interpretovat své řešení mezilidských vztahů a sociálních kontaktů.

3.1 Ideál těla

Věk dětí: 6. třída ZŠ

Klíčová slova: Ideál krásy, ideál těla, antika, koláž, skutečnost, mediální svět

Hodinová dotace: 2 hodiny

Záměr: Záměrem je upozornit na nereálnost ideálu krásy, který je prezentován médií. Seznámit žáky s estetickými požadavky na ideál krásy v jednotlivých historických údobích a jejich proměn se zaměřením na klasické Řecko. Tvorbou koláže mají žáci dospět k poznání rozdílu mezi krásou v reálném životě a krásou prezentovanou prostřednictvím médií.

Motivace: Surrealistická východiska. Video *Dove evolution*, ve kterém vizážisté a Photoshop promění skutečnou dívku na mediální krásku, přemýšlet o možnostech reklamy.

Inspirační materiál: Antické sochy, koláže Karla Teiga, Jindřicha Štýrského, Toyen, Michelangelo Pistoletto z Arte povera, video *Dove evolution*

Výtvarný problém: Tvorba koláže, kompoziční pojednání v ploše, tvorba imaginárního světa

Výtvarná technika: Koláž, dokreslovaná koláž ve formátu A4

Pomůcky: Časopisy, pastelky, tužky, nůžky, lepidlo

Zadání: Složte ideální tělo z různých částí těl, které najdete v časopisech, části, které jste nenašli, dokreslete. Ideální postavu umístěte do fantaskního světa, inspirujte se ukázkami surrealistických koláží.

Popis a reflexe vyučovací jednotky: Tato hodina využívá podnětů průřezového tématu mediální výchovy, jež se snaží spolu s oblastí Umění a kultura a dalšími vzdělávacími oblastmi rozvíjet kritické vnímání současné mediální kultury. Námětem hodiny byla tvorba koláže. Tématem koláže bylo složit si ideální tělo a umístit jej do snového světa. Za inspiraci žákům posloužily surrealistické koláže spolu s videem *Dove evolution*, které mělo sloužit jako východisko k poznání relativity krásy, jako východisko k vytvoření si kritického postoje k nereálným a lživým modelům, které dnešní společnosti předkládají média a které s realitou nemají mnoho společného. Umělecký směr sloužící jako inspirace žákům byl dadaismus se svou fantastickou a nonsensovou koláží, a tedy také surrealismus se svou snovou realitou [obr. 1, 2]. Žákům byly též ukázány antické sochy, které reprezentovaly ideál krásy v antice [obr. 3, 4] a také představitel umělecké skupiny Arte Povera *Michelangelo Pistoletto* [obr. 5], (jejím členem je i Jannis Kounellis, současný řecký umělec), který ve své tvorbě slučuje minulé s přítomným, na jeho objektu *Zlatá Venuše z hadrů* je to patrné, klasická Venuše, sádrový odlitek, hledí na kupu hadrů. Nečekaná je tu nejen spojitost tradice se současnými tendencemi, ale i kontrastní užití materiálů.

Žáky téma zaujalo, na videu *Dove evolution* je zarazil rozdíl mezi vzhledem dívky před líčením a Photoshopem a po proceduře „zkrášlování“ podle estetického ideálu. Některé komentáře žáků se dali předvídat: „*Fuuuuu, ta je hnusnáááá.*“ nebo „*Jééé, ta je ted' krásná.*“

Při samotné tvorbě koláže se ukázalo, že je velmi nesnadné spojit ideální části k sobě, že celkový dojem nevytváří současný ideál krásy zabudovaný do fiktivního světa, přesto se to u některých prací podařilo [obr. 7, 8], využití současného ideálu krásy modelky Taťany Kuchařové [obr. 9] nebo obraz média, televize [obr. 10]. Někteří žáci nesplnili zadání, nechali se unést kolážovou tvorbou a přes upozorňování na chybějící ideální postavu, pokračovali ve svém imaginativním světě, ve svém „neuposlechnutí“ nejčastěji rozvíjeli problémy současného světa [obr. 11]. Za pedagogický úspěch pokládám práci s chlapcem Míšou [obr. 12], který vyžaduje zvláštní péči, je žákem jak s poruchou chování tak i se specifickými poruchami učení. Hlavně při této hodině jsem si uvědomila nutnost znát své žáky a zhodnotit výtvarnou aktivitu vzhledem k jejich potřebám. Avšak ve škole jsem byla pouze

na návštěvě, nemohla jsem tudíž dostatečně předem odhalit možné nástrahy ve třídě.

Inspirace:



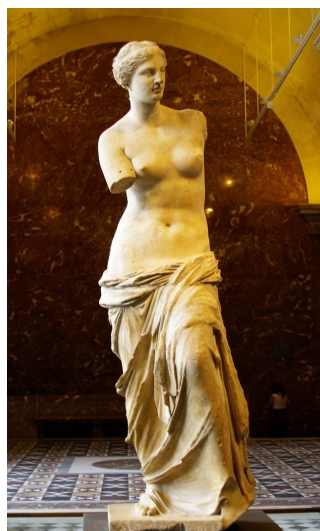
Obr. 1 Karel Teige: *Koláž č. 293*, 1944



Obr. 2 Toyen: *Spáček*, 1937



Obr. 3 Doryforos



Obr. 4 Venuše z Mélu



Obr. 5 Michelangelo Pistoletto: *Zlatá Venuše z hadrů*, 1967 - 71

Výtvarné práce:



Obr. 7



Obr. 8



Obr. 9



Obr. 10



Obr. 11



Obr. 12

3. 2 Antické sochy a torza

Věk dětí: 6. třída ZŠ

Klíčová slova: Antická socha, torzo, ideál krásy, tělo, stín

Hodinová dotace: 2 hodiny

Záměr: Uvědomit si, co je to kánon v umění. Co je ideál krásy. Jaký je dnes a jaký byl v antice. Zapojit fantazii při pokusu o tvorbu torza z papíru ve tvaru antické sochy podle svého těla nebo

rekonstrukci barevnosti antických soch.

Motivace: Vysvětlení pojmů: kontrapost, koré, kúros, ideál krásy, kánon, informace, že sochy byly polychromované, hra – rozeznání nejznámějších antických soch, pozitiv, negativ

Inspirační materiál: Antické sochy, antická torza, rekonstrukce barevných antických soch

Výtvarný problém: Malba na ploše ve formátu vlastního těla ve tvaru vybrané antické sochy, torzo z papírové plochy

Výtvarná technika: Papírový objekt, malba

Pomůcky: Balicí papír, tempery, nůžky, lepidlo, tužky, svítilno

Zadání: Pracujte ve dvojicích. Inspirujte se antickými sochami, které jste před chvílí viděli. Vyberte si jednu z nich a zaujměte takový postoj, který by ji charakterizoval. Pomocí světla a stínu vaše postava vrhá stín na předem určené místo. Kamarád obkreslí váš stín a zachytí tak pozměněný vzhled antické sochy. Druhou možností je obkreslit spolužáka, který si v pozici sochy lehne na balicí papír na zem. Obkresleného spolužáka / antickou sochu vystříhnete tak, aby vám vznikl pozitivní i negativní papírový objekt. Ve dvojici máte dva pozitivy a dva negativy. Z jednoho pozitivu vytvořte torzo a z druhého původní barevnou antickou sochu, tím vzniknou dva světy. Přítomnost charakterizuje torzo, minulost barevný objekt.

Popis a reflexe vyučovací jednotky: Tato hodina byla pokračováním hodiny předchozí, kde jsme tvořili koláž z lidských těl představující současný ideál krásy vystřižených z časopisů. Žáci již tedy byli seznámeni s některými antickými sochami, z nichž mnohé reprezentovali ideál krásy v antice a které v mnohém jej představují i dnes. Žákům bylo postupně ukázáno patnáct vybraných antických soch a torz, které jsou považovány za významné, např. *Kúros z Mélu, Diadumenos, Doryforos, Afrodité z Knidu, Zeus, Diskobolos, Polydeukes, Venuše z Mélu, Mladý Hermés, Niké Samothrácká* ad., př. [obr. 3, 4, 13, 14, 15]. Dále byli žáci seznámeni s pojmy vztahujícími se k antickému umění, jako kánon v umění, kontrapost, archaické umění, klasické a helenistické umění atd. A v neposlední řadě jsem jim ukázala možné varianty, jak mohli antické sochy vypadat ve své době [obr. 16, 17]. Žáci si při výkladu dělali poznámky do sešitu a aktivně se otázkami a komentáři účastnili.

Poté byli žáci rozděleni do dvou skupin, ve třídě bylo čtrnáct žáků, takže vznikly dvě skupiny po sedmi. Žákům byly znovu ukazovány předešlé snímky soch, avšak v jiném pořadí, ta skupina, která poznala co nejvíce soch a zařadila do období, vyhrála. Poté následovalo druhé kolo hry, tentokrát žáci sochy předváděli. Ve hře na antické sochy vytvářeli ze svého těla sochu a ostatní spolužáci se snažili porozumět posturice a uhádnout, kterou sochu ztělesňují.

První fáze hry, která v sobě zahrnovala opakovací složku, nebyla pro žáky moc zajímavá, a tak se u nich neprojevila soutěživost, druhá je však velmi zaujala, hlavně chlapce, kteří si s vervou zkoušeli postoje antických vymodelovaných mladíků.

Zkušenost ze hry žáci prakticky využili v následujících výtvarných činnostech. Uskupili se do dvojic, vzájemně si měli obkreslit stín svého těla, jež bylo nastaveno v pozici antické sochy, stín byl vržen na balicí papír. Organizačně byla tato fáze hodiny poněkud složitější. Místnost sice byla dostatečně zabeďněna a v ní ponechána skulinka světla, která umožňovala, že žáci budou vrhat dostatečně silný stín, ale toto místo bylo pouze jedno. Proto se polovina žáků obkreslila na balicím papíru na zemi. Obrys poté opatrně vystřihli, aby jim vznikly dvě paralely – plný a prázdný tvar, tedy pozitiv a negativ. Negativ jsme se potom snažili přiložit na různá místa ve třídě a vytvářeli tak novou podobu sochy, negativ nám posloužil jako rám obrazu ve tvaru lidské postavy. Negativů však vzniklo málo, žáci sice dávali pozor při vystřihování, ale přeci jen dbali více na pozitiv, který brali za hlavní cíl tvorby.

Ve dvojici měli dva pozitivy, z jednoho z nich vytvořili torzo a to tak, že odstřihli různé části těla, někteří jej vybarvili barvou připomínající mramor. Na plochu druhého poté malovali. Žáci byli velmi překvapeni, že antické byly původně barevné. Antické sochy prý vždy vnímali, ostatně jako celé generace obdivovatelů antiky, jako bílé nebo šedé, zkrátka nebarevné.

Na konci hodiny jsem měla ještě v plánu s žáky probrat, proč se rozhodli pro takové barevné kombinace, ale bohužel už nezbyl čas ani práce dokončit. Kdybych hodinu realizovala podruhé, dala bych si více záležet na organizaci a na diskusi s žáky.

Další varianta: Variace na námět koláže. V první fázi hodiny jsou děti rozděleny do skupinek po čtyřech a společně sestavují ideál těla. Mají k dispozici tvrdý papír (čtvrtka), tužku, nůžky, lepidlo. Tělo muže nebo ženy, záleží, který ideál těla si vyberou, rozdělí na čtyři části: jeden žák vystřihne např. nohy, druhý žák ruce, třetí hlavu, čtvrtý hrud' a záda. Papírový objekt může být oboustranný.

Je důležité, že žáci budou nespokojeni se svým výtvořem, budou nešťastni z toho, že jejich představa se neslučuje s tím, co vystřihli z papíru. Bude jim vadit nedokonalost rukou a nohou a budou se hádat, který ideál je vlastně ten pravý. Bude jim vadit, že jednotlivé části těla k sobě nepasují, z toho vyplyne, že každý v sobě uchováváme trochu jinou představu ideálu. Části těla k sobě slepí lepidlem či páskou nebo spojí drátky.

V druhé fázi hodiny ukázat žákům antické sochy, ukázat jim švarné jinochy a dívky, koré a kúroi, celá těla i torza, a vysvětlit jim, že naše kultura z antického ideálu stále čerpá, ačkoliv je ovlivněna

staletími, jež ji následovali. Poznamenat, že celý novověk a zejména 19. století se navracelo ve svém zobrazování těla k antice, ačkoliv čas ideální antickou sochu obrousil, tu odňal nohu, tu zlomil nos, hlavně vymazal všechny barvy.

V třetí fázi hodiny pracovat s chybou žáků, vysvětlit, že ideální a krásný člověk není ten, který je proporčně vyrovnaný, který odpovídá jakémusi kánonu. Ideál krásy, ideál těla se neslučuje se skutečností, kterou nám vnucují média nebo kterou potkáváme ve většině módních časopisů.

Nakonec diskuse nad jejich představou krásy těla, diskuse nad tím, jak se ideál těla v průběhu věků měnil, např. kolikrát se měnil ve 20. století: Merilin Monroe nebo anorektické modelky. Jaký je podle nich ideál těla dnes a jestli je podle nich skutečný

Inspirace:



Obr. 13 Torzo kúroa



Obr. 14 Zeus



Obr. 15 Torzo koré



Obr. 16, 17 Rekonstrukce barevnosti antických soch z Pergamon muzea v Berlíně, r. 2010



Výtvarné práce:



3.3 Převlek za sochu

Věk dětí: 9.třída ZŠ

Klíčová slova: Antika, drapérie, roucho, koré, kúros, převleky, oblečená postava

Hodinová dotace: 2 hodiny

Záměr: Záměrem je pomocí převleků vstoupit do jiné role, důležité je nikoliv pouze vizuální hledisko, ale i dramatické ztvárnění postavy. Vcítění se do role antického hrdiny v podobě antické sochy. Podpora fantazie, pohádkovosti, dramatických schopností

Motivace: Staňte se antickou sochou, převlečte se za antického hrdinu

Inspirační materiál: Antické sochy

Výtvarný problém: Model oděvu

Výtvarná technika: Instalace, fotografie

Pomůcky: Prostěradla, látky, závoje a jiné doplňky

Zadání: Oblékněte se za sochu, vymyslete takový převlek, který bude podtrhovat, že představujete sochu. Inspirujte se z antických soch. Nechte své spolužáky hádat, kým jste.

Popis a reflexe vyučovací jednotky: Osobním přínosem z této hodiny by mělo být uvědomění si provázanosti a vztahů mezi jednotlivými druhy umění, v našem případě to bylo divadlo a dramatické ztvárnění námětu. Dramatická výchova je součástí *Rámcového vzdělávacího programu pro základní vzdělávání* uvedena jako doplňující vzdělávací obor. Očekávaným výstupem z této hodiny dramatinované antické sochy bylo „*propojování somatických dovedností při verbálních a neverbálních vyjádření*“⁸⁰, vysvětlit, doložit souvislost mezi prožitkem a jednáním u sebe i druhých po realizaci na scéně v roli antické sochy. Záměrem tedy bylo přesvědčivě se převléct za antickou sochu tak, aby ji spolužáci poznali. Převlekm a postavením těla. Pokud se tak nestalo, socha se rozpohybovala a začala hrát, tím jsme se dostali k dramatickým improvizacím, k rozvíjení komunikativní kompetence. Ale k takové situaci došlo jen dvakrát, v případě Thésea a Persefony [obr. 23], ostatní žáci představovali buď karyatidy [obr. 21], koré, sportovce, Venuše či Afrodity [obr. 22]. O převlékání a hraní si na antické sochy projevila více zájem děvčata, která se do svých rolí vžívala se vši podrobností, řešila účesy, šperky, řasení prostěradla, průsvitnost látky apod. Na počátku hodiny jsem žákům ukázala několik antických soch, které jsou oblečeny do drapérie, např. [obr. 24, 25, 26]. Nevěděla jsem nakolik antiku znají, aby si sochy dokázali představit a nařasit na sobě látku. Ukázané příklady byly jak inspirační, tak ale i svazující, protože jsem nepracovala s presupozicemi žáků a prekoncepty. Pracovala jsem jen s částí třídy, tudíž nás bylo méně než bývá obvykle, proto jsme si mohli před koncem hodiny sednout do kruhu jako sedící antické sochy a diskutovat nad zážitky spojené s rolí antické sochy. Neměla jsem ve skupině žádné problémové žáky jako v jiných třídách, proto vše v podstatě probíhalo podle mého záměru, ač jsem uvažovala i o tvorbě, která posune vnímání drapérie v převlecích, které se antickými sochami jen inspirují [obr. 18, 19, 20], k tomu však nedošlo. Do diskuse se žáci aktivně zapojovali, svou zážitkovou tvorbu se snažili formulovat do vět a do slov, jako např.: „*Cítla jsem se osaměle a ne z dnešního světa, připadala jsem si, jako kdybych to nebyla já*“, atp.

⁸⁰ *Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání*. VÚP. Praha 2007, s. 89.

Inspirační materiál:



Obr. 18 Cikánová, K.: Objevujte s námi textil: Kuklení, s. 85



Obr. 19 Alegorie Zima – Podzim, s. 87



Obr. 20 Fantastické převleky, 88

Výtvarné práce:



Obr. 21 Karyatida



Obr. 22 Afrodité



Obr. 23 Persefona

3. 4 Tělo - drapérie

Věk dětí: 6. třída ZŠ

Klíčová slova: Antická socha, drapérie, roucho, otisk, čas, model drapérie, objekt, asambláž

Hodinová dotace: 2 hodiny

Záměr: Cílem je vytvořit objekt drapérie, uvědomit si, že drapérie může být i postavou

Motivace: Vyzkoušet si na sobě antické drapérie. Podpora představivosti: představit si postavu, kterou zahalíme do drapérie nebo vytvořit postavu z drapérie, inspirovat se např. Muzikovými postavami.

Inspirační materiál: Ukázky antických soch, které jsou zahaleny drapérií, práce Františka Muziky, na xerokopiích lineární záznam kompozic záhybů drapérií. Pokusy komponovat bílé prostěradlo na spolužákovi.

Výtvarný problém: Vytvořit objekt postavy z drapérie

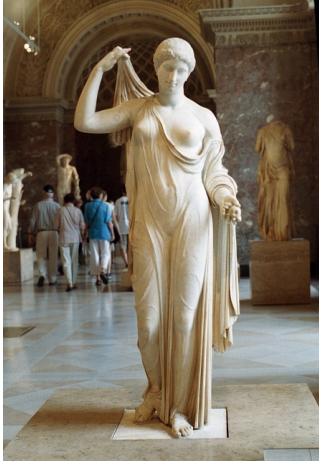
Výtvarná technika: Muchláž, objekt, instalace, socha, oblek, popř. komponovaná muchláž z buničiny na plochu xeroxu, následné zpracování variant v programech Corel Photo Paint a Malování (negativy, trasování kontur ap.)

Pomůcky: Papírové kapesníky, měkký materiál, hedvábný papír

Zadání: Nejdříve se pokuste nakomponovat látku na spolužákovi tak, aby připomínala antickou drapérii, pokuste z ní opatrně vylézt, aby drapérie zůstala ve svém původním tvaru a byl v ní vidět otisk těla „sochy“, vznikne nám jakési torzo z drapérie. Poté vytvořte z látek a kapesníků, hedvábného papíru roucho, jímž obléknete imaginární sochu. A nakonec zkuste roucho našít (skládáním, mačkáním, lepením nebo ohýbáním) z měkkého materiálu tak, aby komponovaný tvar připomněl oblečenou postavu.

Očekávaný výstup: Tato vyučovací jednotka nebyla realizována, ale vzhledem k charakteru hodiny následující jsem považovala za přínosné ji do didaktické řady zařadit. V této hodině by bylo očekávaným výstupem upozornit na stereotypní pojetí člověka bez šatů jako strašidla, ducha či přízraku. Nabourat stereotypní myšlení založené na realistickém vnímání světa a rozvíjet myšlení abstraktního rázu právě v uvědomění si, že drapérie může představovat člověka celého, tělo celé, nejen šaty. Motivační materiály k vlastní výtvarné činnosti poslouží opět antické sochy v drapérii [obr. 24, 25, 26] a Muzikovy obrazy [27, 28, 29]. Objekt těla-drapérie můžeme rozvést v lineárním záznamu zpracováním v PC programech, možné řešení [obr. 30].

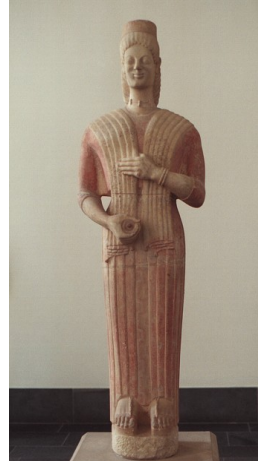
Inspirace:



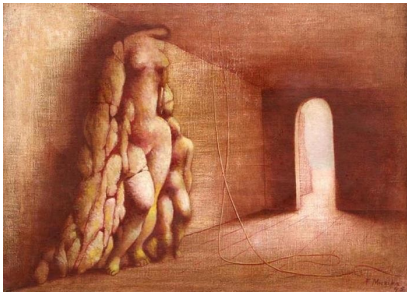
Obr. 24 Afrodité



Obr. 25 Niké Samothrácká



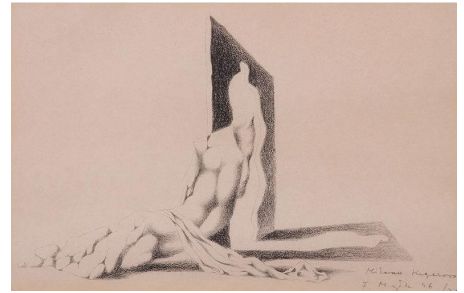
Obr. 26 Koré



Obr. 27 František Muzika: *Krypta*



Obr. 28 František Muzika: *Krajina s figurou*



Obr. 29 František Muzika: *Torzo*, 1946

Možné řešení výtvarných prací:



Obr. 30

3. 5 Rozhovor drapérií

Věk dětí: 6. třída ZŠ

Klíčová slova: Rozhovor, komunikace, lidské vztahy, drapérie, výšivka

Hodinová dotace: 2 hodiny

Záměr: Zaznamenat v tvorbě mezilidské vztahy, uvědomit si složitost komunikace, že i mlčení je komunikace, různá vzdálenost, různá gesta, postavení drapérií na papíře, blízkost a vzdálenost, jejich velikost - určuje důvěrnost x oficiálnost vztahu. Podpora dětské citlivosti a přemýšlivosti.

Motivace: Vztahy mezi lidmi, jejich přenositelnost do umění

Inspirační materiál: Antická drapérie, Pěchoučkovy vyšívání obrazy, rozhovor v sochách Adrieny Šimotové, Evy Kmentové a Jindry Víkové.

Výtvarný problém: Výšivka dvou drapérií na papíře

Výtvarná technika: Vyšívání obraz

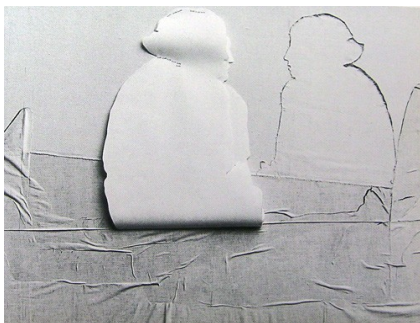
Pomůcky: Čtvrtka, látky, nitě, jehly, nůžky, knoflíky

Zadání: Našijte na papír dvě postavy – drapérie, které spolu rozmlouvají, komunikují. Určete role obou postav: matka x dítě, dvě kamarádky, pacient x doktor, učitel x žák apod.

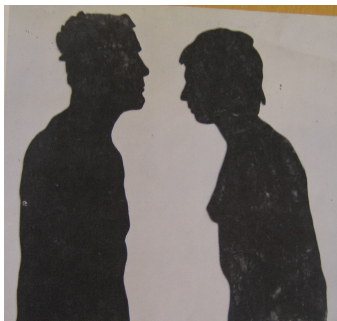
Popis a reflexe vyučovací jednotky: Tato hodina svým námětem našla ukotvení v sociální komunikaci a interpersonálních vztazích, v určité orientaci v mezilidských vztazích. Edukace přispívala k uvědomování si různých způsobů lidského chování. Žáci do asambláže vpravovali své vnímání světa, vztahů okolo sebe, svá přání a očekávání, ba i možné vztahy ve své rodině nebo ve třídě, ale i svůj fantazijní svět. V první fázi hodiny jsem žákům objasnila slovo drapérie, které mnozí neznali. Za inspirační materiál nám opět posloužily drapérie na antických sochách [obr. 24, 25, 26] a příklady záznamu komunikace v umění [obr. 31-35], Pěchoučkovy obrazy sloužily jako motivace vyšívání obrazů. Mé očekávání, že chlapcům nebude vyhovovat technika vyšívání, se nenaplnilo, spíš naopak jsem byla překvapena jejich zájmem o vyšívání asambláž jako o druh rukodělné činnosti. Vyšívání již nevnímali jako ženskou práci, nepohybovali se v kontextu tradičního rozdělení rolí podle pohlaví. Setkala jsem se však se stereotypním uvažováním, které jsem popsala v námětu tělo-drapérie. Drapérii tedy někteří žáci považovali za strukturu látky bez těla, představující „strašidlo“. K zobrazení drapérie-těla potřebovali doplnění - knoflíky znázorňující oči. Výsledné asambláže můžeme pro názornost rozdělit na práce děvčat a práce chlapců. U děvčat se setkáváme s tématy šťastných dvojic, milenců, manželských párů apod., [obr. 37-41]. U chlapců toto období v 6. třídě ještě nenastalo, setkáváme se

tedy s tématy jako boj, nenávisť, válka, nepřátelé apod., [obr. 43, 44]. U jednoho z chlapců se tvorba pravděpodobně dotkla vztahů v jeho rodině [obr. 36 a 42]. „Zapnutý knoflík znamená, když jsou manželé šťastný a spokojený, rozepnutý, když se hádají“. Chlapci se v asambláži podařilo zaznamenat gesta, která nesou významy v sociálním kontextu rodiny. U některých prací se drapérie neobjevila [obr. 44 a 45], nebo se námět posunul do oblasti ilustrace příběhu [obr. 45].

Inspirace:



Obr. 31 Adriena Šimotová: *Rozhovor v čase*



Obr. 32 Eva Kmentová: *Ty a já*, 1975



Obr. 33 František Hudeček: *Faidros a Sokrates čili o kráse*, 1934



Obr. 34 Michal Pěchouček: *Time for bed XXII.*, 2010



Obr. 35 Michal Pěchouček: *Time for bed XXIII.*, 2010

Výtvarné práce:



Obr. 36



Obr. 37



Obr. 38 Svatba



Obr. 39 Milenci



Obr. 40 Zombie pár



Obr. 41 Slečna z páru



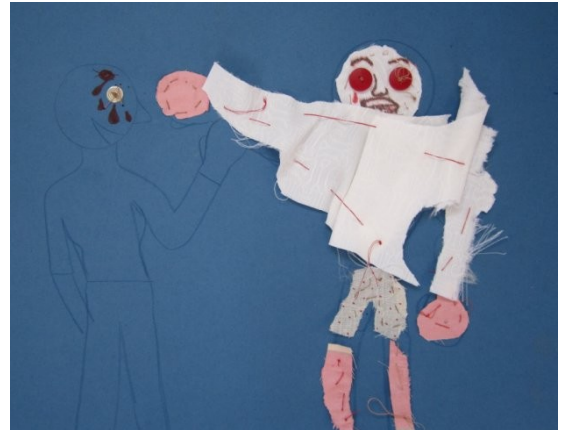
Obr. 42 Šťastní a rozhádaní manželé



Obr. 43 Nenávist mezi nepřáteli, po boji



Obr. 45



Obr. 44 Boj

3.6 Hodnocení bloku tělesnost

V reflexi celé didaktické řady tělesnosti, ve své zpětné vazbě, vidím, že řada není ukončena. Stálo by za zvážení zařadit do bloku i mizení a vynořování podoby v čase, mizení tvaru, otisk těla časem, otisk času na člověku, na jeho vzhledu v souvislosti s plynutím času. Stejně tak jako antické sochy jsou stále v zajetí toku času, tak i naše tvář, naše tělo mu podléhá. V bloku tělesnost vystupuje do popředí námět drapérie, rozvést by však chtělo i ideál krásy a ideál těla, šířeji se této problematice věnuji v kapitolách 1.1 Tělo v evropské kultuře a 1.2 Posedlost krásou těla, které jsem zařadila do příloh.

4. BLOK: MÝTUS

Tematický blok mýtus se pohybuje v prostoru komunikace. Komunikace z toho důvodu, že se žáci pomocí prožívání, vcítění se do antického hrdiny či archeologa pohybovali ve fiktivním světě a své hledisko nazírání zdůvodňovali a vysvětlovali. Očekávaným výstupem bylo tedy užívání vizuálně obrazného vyjádření k zaznamenání své zkušenosti o fiktivním světě antických hrdinů a antických mýtů, tedy zaznamenání podnětů z představ a fantazie. Žák dokázal vysvětlit a obhájit své řešení úkolu a svůj výsledek tvorby.

4.1 Mýtus o Théseovi

Věk dětí: 6. třída ZŠ

Klíčová slova: Mýtus, Théseus, antický hrdina, bludiště, labyrint

Hodinová dotace: 2 hodiny

Záměr: Záměrem je vcítit se do role antického hrdiny a svým přičiněním v nové roli zvrátit děj mýtu, okamžik změny příběhu pak ztvárnit výtvarnými prostředky. Uvažování nad svou novou rolí ve fiktivním světě.

Motivace: Mýtus o Théseovi. Vyprávíme si jeho příběh, pokud žáci znají, necháme vyprávět je.

Inspirační materiál: Sousoší a malba na keramice s výjevem boje Thésea s Minotaurem

Výtvarný problém: Výtvarná narace, ilustrace přetvořeného mýtu o Théseovi

Výtvarná technika: Malba suchým pastelem na barevném papíře

Pomůcky: Barevný papír A3, suchý pastel, text mýtu o Théseovi

Zadání: Zúčastni se mýtu o Théseovi, staň se postavou v příběhu, jako nový antický hrdina můžeš zvrátit děj. Namaluj tu část mýtu, kde došlo tvým přičiněním ke změně.

Popis a reflexe vyučovací jednotky: Hodina byla založena na diskusi, na novém pojetí mýtu o Théseovi. V první fázi hodiny jsme se shodli na tom, co to mýtus vlastně je, kde se vzal, co znamená na poli výtvarného umění či na poli literatury. Žáci seděli v kruhu na zemi a rozpomínali se na rozličné řecké báje a vzpomínali na antické hrdiny. Když přišla řeč na Labyrint, Thésea a Minotaura, společně jej dali dohromady, doplňovali se. Jeden žák byl nakonec vyzván, aby celý mýtus shrnul.

Mýtus vypráví o antickém hrdinovi, který zabil v krétském labyrintu Minotaura, jenž každoročně hodoval sedm aténských panen a sedm mladíků. Theseus jej za pomoci Ariadny, dcery krále Mínoa, přemohl, pomocí Ariadniny niti se dostal z labyrintu. Na zpáteční cestě však zapomněl vyměnit černé plachty za bílé na znamení vítězství, jak slíbil svému otci. Ten v zoufalství, že jeho syn zemřel, se vrhl do moře a utonul. Žáci dostali do dvojice kopii podrobnějšího příběhu, aby měli možnost nahlédnout.

Úkolem žáků nebylo ilustrovat stávající děj, nýbrž jako člověk ze současnosti se děje zúčastnit s možností jej zvrátit. Mohli zabít Minotaura namísto Thesea, mohli pomáhat Ariadně s pomocí, mohli být lodníkem, na zpáteční cestě tak vyměnit plachty a tím zabránit smrti otce Aegea. Jejich úkolem bylo zachytit v malbě či kresbě křídou na barevný papír tu část děje, která se liší od originálu. Mohli se do děje namalovat či jej ztvárnit bez vlastní postavy. Důležitá je i textová část, kdy zkrácenou verzi Mýtu o Theseovi, kterou dostali, pozměnili, doplnili či zkrátali podle své úpravy a na zadní stranu či do

samotného obrázku ji přiložili.

Žáci zadání velmi bavilo, hravě se vcítili do své nové role antického hrdiny. Úkol řešili překvapivě velmi různě. U chlapců jsem čekala, že budou místo Thésea zabíjet Minotaura, ale ačkoliv takových řešení bylo spousta, našly se i jiné varianty. V příběhu vystupovali: bratři a sestry Ariadny či Thésea, komorné Ariadny, sloužící krále Aegea, lodníci apod. V mnohých případech žáci pozměnili mýtus tak, že král Aegeus na konci příběhu nezemřel [obr. 4, 5].

Nakonec hodiny jsem jim ukázala, jak Théseus s Minotaurem vypadali v antickém umění [obr. 1, 2, 3]. Dále probíhala diskuse o tom, jak mýtus změnil a proč se rozhodli děj zvrátit právě tímto způsobem.

Inspirace:



Obr. 1 Vázové malířství: Théseus zabíjí Minotaura



Obr. 2 mramorové sousoší: Theseus zabíjí Minotaura,



Obr. 3 Amfora Théseem, jak zabíjí Minotaura, 460 př.n.l.

Výtvarné práce:



Obr. 4 Lodník vyměnil černé plachty za bílé



Obr 5 Sestra Thésea vyměnila černé plachty za bílé

4.2 Archeologické vykopávky

Věk dětí: 6. třída ZŠ

Klíčová slova: Archeologie, památky, antika, vykopávky, antický hrdina, Théseus

Hodinová dotace: 3 hodiny

Záměr: Na pozadí antických mýtů a antického umění vytvořit archeologickou památku. V kontextu profesionálního přístupu archeologa podněcovat fantazii žáka k tvorbě vykopávek. Rozvoj tvořivosti a fantazie

Motivace: Představte si, že jste na školním výletu v Aténách. Jste archeologové a nacházíte vykopávky. Zahrajte si na archeology a snažte se objevit funkci nalezeného předmětu na fotografiích.

Inspirační materiál: Archeologické vykopávky, nálezy starého Řecka

Výtvarný problém: Vytvořit z keramiky vysoký reliéf - předmět připomínající archeologickou památku

Výtvarná technika: Modelování

Pomůcky: Keramická hlína

Zadání: Co jste našli na svém výletu v Řecku? Z keramické hlíny vytvořte reliéf, na kterém budou umístěny předměty, které mají představovat archeologické vykopávky dříve patřící antickým hrdinům, např. Théseovi. Nechte své spolužáky hádat, k čemu daný předmět hrdinovi sloužil.

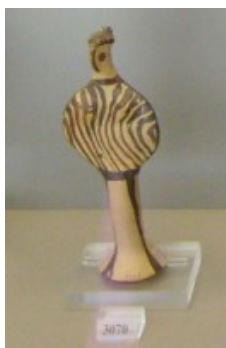
Popis a reflexe vyučovací jednotky: Hodina umožňovala žákům vstup do fiktivního světa archeologů, ale i samotných antických hrdinů. Žáci se se svou paní učitelkou zrovna zabývali reliéfem, navázala jsem tudíž na jejich předchozí zkušenost. Ve vysokém reliéfu měli žáci za úkol vymodelovat předmět, který by připomínal antickou vykopávku. Než jsme se pustili do samotné tvorby, nechala jsem žáky hádat funkci předmětů na fotografiích, které jsem pořídila v Agora muzeu v Aténách [obr. 6-11]. Žáci se přeli jako archeologové o funkci předmětu. Podpořila se tak jejich fantazie k vlastní tvorbě.

V této hodině jsem učila pouze dvanáct žáků, keramická dílna byla uzpůsobena pro menší počet žáků. Žáci se projevovali velmi nápaditě, po celou dobu modelování jsem s nimi jednotlivě o jejich záměru modelace předmětu hovořila, ačkoliv názvy předmětů se měnily z minuty na minutu.

Žáci vzhledem k tomu, že patřili do výtvarné třídy, byli velmi solidně obeznámeni s technikou modelování. Věděli, jak s keramickou hlínou zacházet, jak lepit jednotlivé části k sobě, jak pracovat se strukturou modelu. V tomto ohledu jsem měla práci zjednodušenou. Proto jsem se zaměřila spíše na jejich fantazii. Obnovovali jsme si znalosti řeckých mýtů, připomněli jsme si mýtus o Prométheovi, Daidalovi, Théseovi, Sysifovi, o Tróji ad. Žáci pátrali v paměti a vzpomínali na mnohé antické hrdiny,

aby jim mohli vymodelovat předmět. Vytvořené vykopávky představovaly, např: zubní protézu, Knósský labyrint, zahradu pro Ariadnu, Ikarovo křídlo, Théseovu čelenku, model antického akvaduktu [obr. 12-17].

Inspirační materiál:



Obr. 6 – 11 Hádejte, k čemu mohly tyto předměty sloužit.

Výtvarné práce:



Obr. 12 Zubní protéza



Obr. 13 Labyrint v Knóssu



Obr. 14 Zahrada pro Ariadnu



Obr. 15 Ikarovo křídlo



Obr. 16 Théseova čelenka



Obr. 17 Model antického akvaduktu

4. 3 Hodnocení bloku mýtus

Mýtus je velmi široká námětová oblast podporující fantazii. Řekla bych, že ze všech tří bloků zde žáci pracovali nejsamostatněji. Ani u mýtu Thésea ani u antických vykopávek nebyl problém se vcítit do jiné role. Kreativní přístup mě potěšil zvláště u antických vykopávek, žáci dokázali vysvětlit, komu a k čemu daný předmět sloužil. Vzájemně vymýšleli nové a nové možnosti funkcí archeologických nálezů. Jedinou nevýhodu bych spatřovala v nedotažení námětů, jejich utnutí a nerozvíjení v dalších hodinách.

PRAKTICKÁ ČÁST

1. ÚVOD

Praktická část diplomové práce byla převážně vytvořena v Řecku při mém studijním pobytu. Je zaměřena na město se svými zákoutími, uličkami. Centrem práce není antika jako taková, ačkoliv v ní má nezastupitelnou roli. Práce se skládá ze tří částí: 1. skicáku, který vznikl při putování po městě, 2. souboru fotografií ztracené a plačící holčičky, která si mě zahrála, 3. naučné stezky po Aténách.

2. Sama v Aténách I.

Praktická část sahá hluboko do mého dětství. Když jsem byla malá holčička, bylo mi tenkrát asi deset let, jeli jsme s tatínkem na dovolenou do Řecka. Když ještě táta byl mezi námi, jezdili jsme každý rok k moři, protože jsem ráda trávila hodiny a hodiny ve vodě. Už jsi bohužel nevybavuji, kam přesně to bylo, ale někam na Chalkidiki, což je na jihovýchodě Střední Makedonie, tedy na poloostrov, který připomíná prsty. Jednoho dne jsme se v rámci zájezdu vydali do Atén, což je docela daleko, natož pro dítě. Slunce žhnulo. V autobuse tehdy ještě nebyla klimatizace. Ze všech se řinul pot, a já jsem nejvíce toužila po vodě. Vůbec se mi to těch Atén nechtělo. Pamatuji se, že mě táta povzbuzoval, že uvidím antiku, prý nějaké chrámy a sloupy, co vypadají jako paní, nějaké venkovní divadlo a kdovíco ještě, ale mně to bylo tenkrát celkem jedno. Nic by mi v tu chvíli neudělalo větší radost než moře, antické památky nebyly na pořadu dne.

Konečně jsme projížděli hlavním městem, vzpomínám si však jen na motorky a na hodně domů a také, že nás paní průvodkyně nabádala, abychom si hlídali věci, že se v Aténách hodně krade. O tom jsem se však měla možnost přesvědčit na vlastní kůži až asi o třináct let později, kdy jsem v Řecku strávila osm měsíců na studentském pobytu Erasmus. Autobus dojel na jakési parkoviště, teď už ho bedlivě znám, ale tehdy vypadalo trochu jinak, aspoň, co mi moje paměť sahá. Táta mi řekl, že jsme na místě. Pod Akropolí. Že teď půjdeme s ostatními nahoru podívat se na ty starověké památky, na tu antiku. Jak ráda bych však byla zase ve vodě, to vedro se nedalo vydržet a má spálená záda mi to každou chvíli připomínala. Vybavuji si, že jsem se trochu vztekala, že mám žízeň, ale táta mi do ruky

vrazil lahev s teplou vodou a šli jsme. Všude bylo plno lidí, všude byla slyšet změť cizích jazyků. Strmými cestičkami jsme stoupali vzhůru. Tu a tam se povalovali pejsci s vyplazenými jazyky. Jako vždy jsem si je chtěla hladit, což mě neopustilo dodnes, ale táta mi to tenkrát zakázal. Vím jen, že mě to docela našťvalo, pejsci vypadali mírumilovně. Dnes ale vím, že v noci s nimi není žádná legrace, zvláště pak, když jdete v noci prázdnými Aténami a náhodou jim vkročíte do jejich revíru.

Konečně jsme vystoupali na Akropol. Pamatuji si pouze dvě věci, které se lišily od současné Akropole, tenkrát nebyl Parthenon obklopen lešením a muzeum s vitrínami bylo otevřeno, tam jsem se ostatně zdržela nejdéle. Vždycky mě lákal svět za vitrínami, ale hlavně tam byl stín. Naštěstí Akropol je na pahorku, tak tam duje slabý větrík a člověk se necítí, že se v tom vedru zalkne. Prohlížela jsem si vitríny. Ani nevím proč mě tehdy nezaujaly karyatidy v chrámu Erechteion, kam chtěl jít táta. Rozhodla jsem se, že zůstanu u vitrínek, paradoxně s kresbami antických staveb. Táta odešel, že se pro mě brzy vrátí, a já tam zůstala sama, po deseti či patnácti minutách jsem dostala drobný strach.

Sama v Aténách. Rozhodla jsem se tudíž jít tátu hledat, a to byl chybný krok, kterého jsem až do večera litovala. Bloudila jsem po Akropoli, pod Akropolí, několikrát jsem se vracela k muzeu s vitrínami a k Erechteion, ale táta nikde, ani nikdo z našeho autobusu. Kampak se asi podělí? Proč na mě nepočkali? Vzhledem k tomu, že jsem jako dítě nebyla zase úplně bázlivá, dvě hodiny samoty v cizím městě jsem vydržela bez breku a naříkání, že jsem se ztratila, ale pak zoufalství začalo a nebralo ho konce. Chodila jsem všemožnými cestičkami, které nyní tak důvěrně znám. Došla jsem až na přelidněné tržiště pod agorou, ale tam se mi situace zdála být ještě bezvýhodnější, tak jsem šplhala opět zpátky nahoru k muzeu, ale táta nikde. U autobusu ani noha. Tenkrát ještě nebyly mobily, aby mi tuhle zapeklitost odstranily. Ještě vyhlídka z Areopágu, třeba je uvidím, ale nikdo nikde. Už byl večer, vzduch počal houstnout, slunce tolik nepálilo, ale to mě nemohlo těšit. Objevila jsem ještě jedno malé divadýlko pod Akropolí z druhé strany, tam jsem si na chvíli sedla a rozplakala se. Plakala jsem možná hodinu, možná dvě, nebo jen deset minut? Byla to věčnost. A v tom vidím, že na protější lavičce někdo sedí. Nevěnuji mu pozornost. Po čase se kouknu znovu a pečlivěji. To snad není vůbec možné. Ano, je to táta, hurá, jsem zachráněna. Strašně se mi ulevilo. To bylo shledání. Na hodinkách měl táta devět hodin. Ztracena jsem byla od tří. Celých dlouhých šest hodin hledání. Táta mě prý od tří nepřetržitě hledal, vytvořili s našimi spolucestujícími skupiny, ale já prý nikde. Před hodinou to vzdali a šli si sednout k autobusu, že se tam určitě dříve nebo později objevím. Táta ale neměl stání a šel se podívat do míst, kde ještě s výpravou nebyli, a tady si musel sednout, už prý nemohl na srdíčko. A jak dobře udělal.

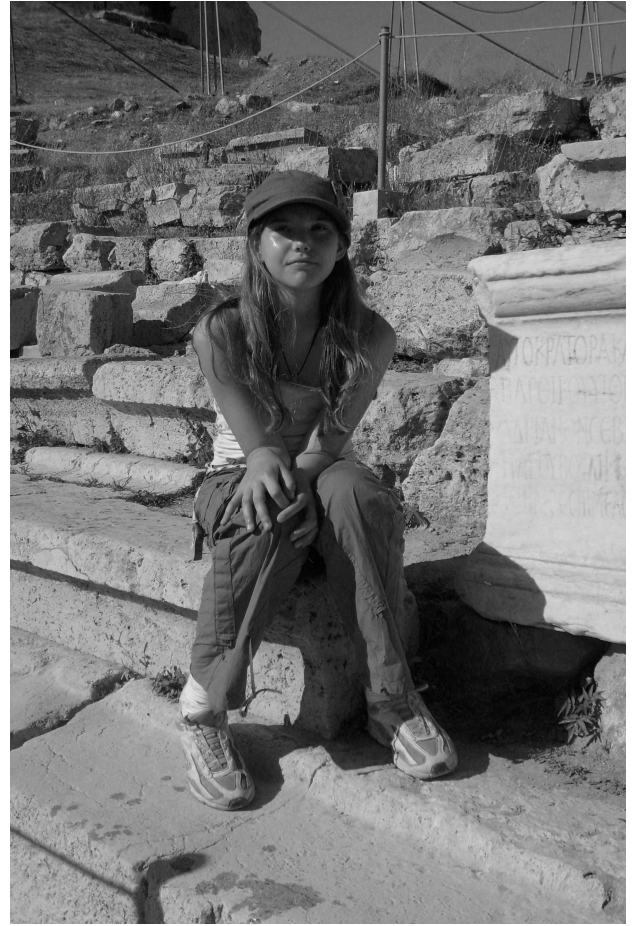
2. 1 Rekonstrukce ztracení

Tento zážitek se mi neodvratitelně zaryl do paměti, zaryl se mi tak, že jsem se později v dospělosti rozhodla projít si místa, která jsem jako dítě poznala. Bohužel se mi však nepodařilo zrekonstruovat celou cestu, paměť je děravá, a ač silný zážitek to byl, přeci jen ji čas ohlodal.

Na studijním pobytu ve čtvrtém ročníku jsem poznala Georgu, řeckou spolužačku s německými kořeny. Dozvěděla jsem se, že má jedenáctiletou sestru, a tak jsem se, po neúspěšných pokusech fotit cizí holčičky s tatínky, rozhodla si ji půjčit a zkusit s ní nafotit sérii fotek, která by připomínala pocity mého ztracení. Věrohodnosti fotky nabývají až v okamžiku, kdy malá sestřička Georgy začala plakat doopravdy, ale bohužel už nevím, jaké k tomu měla důvody.

Přikládám čtyři snímky, zbývající fotografie z cyklu jsou k vidění na příloženém CD.





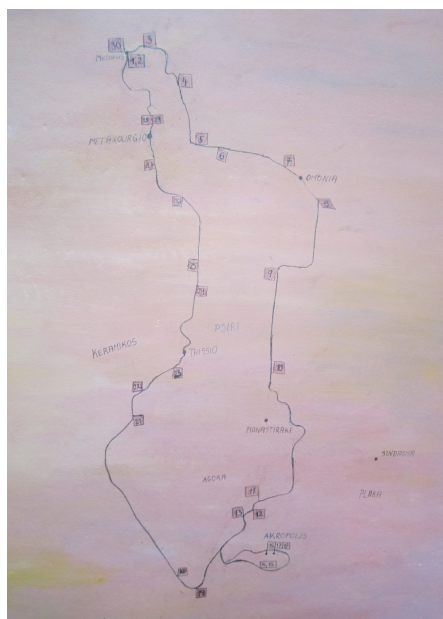
3. Sama v Aténách II.

Uplynulo mnoho vody a já se v Aténách ocitla podruhé, tentokrát jako studentka výtvarné výchovy. Do Atén jsme od nás z katedry jely dvě, kolegyně z vyššího ročníku a já. Atény jako místo svého studijního pobytu jsem si vybrala právě také kvůli svému ztracení z dětství. Těšila jsem se, jak si projdu všechna místa, kam jsem se jako malá zatoulala. Ale toulala jsem se nejen tam. Atény mají pět milionů obyvatel, takže jsou velmi rozsáhlé. Naštěstí jsme bydlely tři čtvrtě hodiny chůze až na Akropol.

3.1 Má cesta



Má cesta: 15. 6. 2008, Atény



Má zastavení na cestě

Druhá část výtvarné práce představuje další cyklus fotografií, který vznikl při podnikání cest z místa, kde jsem v Aténách bydlela, na Akropol, kolébkku evropské civilizace, a zpět domů, na Metaxourgio. Můj záměr vykonat pouť po Aténách souvisí s cyklem fotek Sama v Aténách. Celá diplomová práce má základ v okamžiku, kdy jsem se rozhodla mapovat cestu svého ztracení z dětství. Cyklus Má cesta je další pokračování mé pouti. Obsahuje jednu cestu z domu až na Akropol a zpět. Dohromady jsem vykonala čtyři cesty, na každé z cest jsem se věnovala jinému problému: zákoutím, antice, výlohám, turismu, a jejich kontrastům. Nakonec jsem se rozhodla k prezentaci vybrat cestu první, která Atény ukazuje z té druhé strany. Nikoliv jako město s nejslavnější historií, s proslulým archeologickým monumentem, Akropolí, plnou bělostných antických chrámů zasvěceným bohům, ale jako město plné podivuhodných zákoutí, se svými radostmi i starostmi. V 50. a 60. letech 20. století se Atény velmi rozrostly bez jakékoliv urbanistické koncepce, dnes v ní žije přes pět miliónů obyvatel, včetně nově příchozích z Albánie, Rumunska, Bulharska, Ruska, Egypta, ale i z Pákistánu či Indie. Atény tak čelí problémům kosmopolitního velkoměsta: obrovské koncentraci automobilů, dopravním kolapsům, hlučnosti, znečištěnému ovzduší, nedostatku zeleně, nepořádku atd. Má cesta je subjektivním pohledem na toto rozporuplné město. Fotografie sledují mé kroky k antickým chrámům a zpět, zastavení jsou postupně zaznamenána na přiložené druhé mapce.



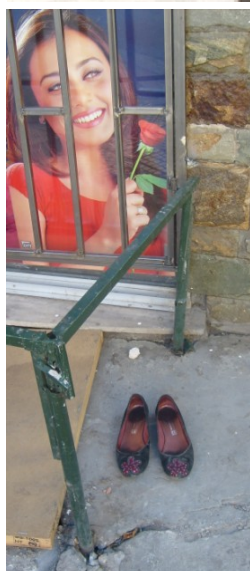
Ulice Mezonos
Domov
Pohled z pokoje
Výprava začíná



Vycházím z domu
Pálící slunce
Vzduch, který by
se dal krájet



Mám pocit, jako by tu
nikdo nežil
Opuštěné ulice
Prázdná a ticho



Agiou Konstandinou
Horko, žízeň
Lidí přibývá
Končí tajemství ulic?
Vstupuju na hlavní třídu

Konečně více lidí
Strach mě přechází





Dopravy přibývá
Vzduch houstne
Nikoho podezřelého
naštěstí nepotkávám
Zázrak
Pouliční psi
Je jim teplo jako mně
Už je ani nehladím

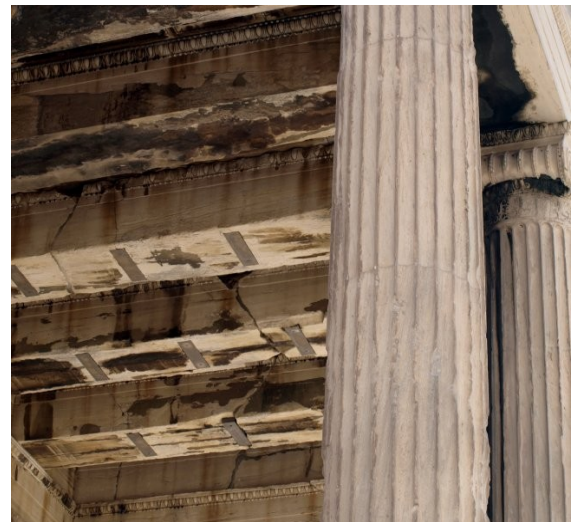
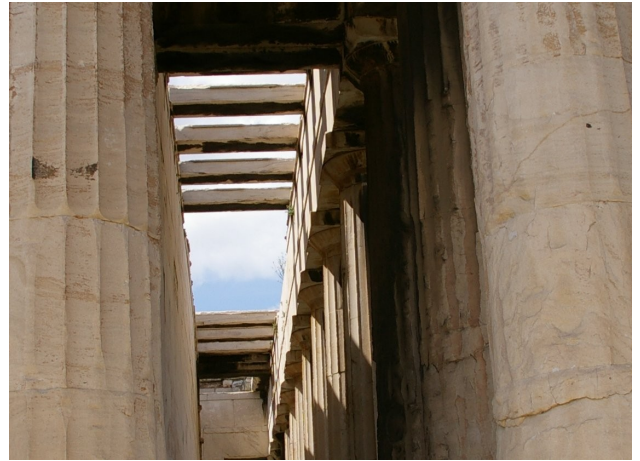
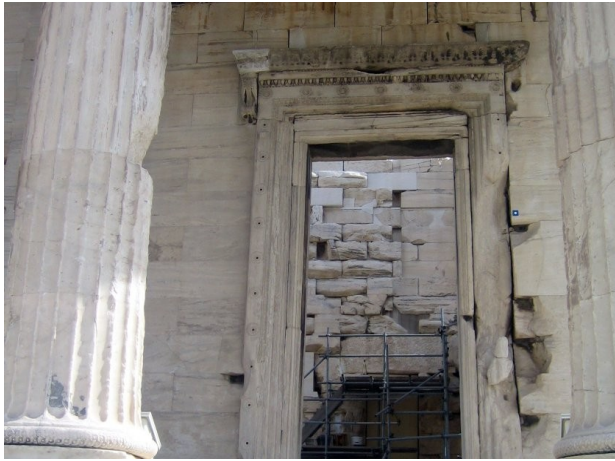


Ulice plná výloh
Obchody, nakupování
Sem tam nějaký turista
Výlohy a figuríny
Tahle ulice se mi vryla
nesmazatelně do
paměti
Lomoz a rychlost



Pod Akropolí
Turistů hlava na hlavě
Není kam šlápnout
Cítím prázdnotu
Přeplněnost
Trh a suvenýry
Antika za plotem
A stoupám na Akropol
Konečně jsem opět
tady, radost?





Mnoho hlasů, změť jazyků. Kontakt. Blížkost?

Uvolnění? Dýchlo na mě staré Řecko? Příjemné teplo, jen se oprostít od švitořících cizinců...



Antika?!? A také lešení, trubky a jeřáby
a moře domů a psi a taky smutek
Jsou to jen trosky?



A pod Akropolí zase tržnice, trhovci, trhovnice
A antika za plotem
A vzduch zkalněl
A vítr přestal dout
Dusno a pálava



Keramikos
Obnova spletitých uliček
Turismus řídne
Pejscí vstávají, škoda, že si nemůžu ani jednoho
vzít. Kočky. Maminky s kočárky a větší špína



Film ještě nezačal
Divní lidé
Rychle pryč
Atmosféra zkameněla



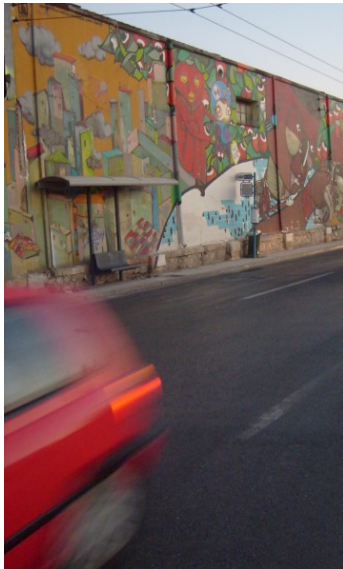
Někdo na mě pokřikuje
Zlatí turisté, zlatá Akropol
Hlavní je nakupování a nic víc? Antika?
Úzkost
Drogy? Překupníci? Prostituce?



Ještě není večer, utěšuju se
Samí muži, je tu někde nějaká žena, dítě?
Už i psi a kočky zmizeli
Zlost a spěch



Tady už to aspoň důvěrněji znám.
Nejhorší je pryč



U Metaxourgio
Stařenka přechází
přes přechod
Auta jako splašená
Motorky
Pozor mám zelenou
Nezájem
Zastávka bez
jízdního řádu
Dnes už nikam
nepojedu



Jsem skoro doma
Ještě pár ulic
Důvěrně
známá místa
Strach opadl
Únava, ale pocit
zadostiučinění
Ach to focení



3.2 Skicy

Přikládám několik skic, které vznikly při mých cestách na Akropol a zpět. Jsou doprovodným materiálem k souboru fotek z mé cesty. Plná verze fotografií skic je k dispozici na přiloženém CD.





ZÁVĚR DIPLOMOVÉ PRÁCE

Diplomová práce se soustředila převážně na české výtvarné umění, na které měla určitým způsobem vliv antika, buď jako přiznaná inspirace či jako mlčenlivá, tiše tvorbu jednotlivých autorů doprovázená. Okruh vytyčeného zájmu byl velmi široký. Zjištění, že civilizace tak časově vzdálená stále zasahuje do naší doby i do současného umění, je překvapující. Které jiné historické období má tu čest? Široké pole aspektů, z nichž jsem mohla inspirace vybírat, jsem zúžila na dvě hlediska. Pátrání po kořenech ve dvou hlediscích se ukázalo jako účinné. Jak jinak mohou umělci nasát atmosféru jihu a obsáhnout ji ve svém díle než skrze její poznání na vlastní kůži, skrze podniknuté cesty? Cesty na jih tak nabízejí živé spojení prastaré civilizace s dnešním životem. Jak jinak zmapovat oblast umění čerpající z antických kořenů než právě skrze tělo a tělesnost, která má východiska zobrazení právě v Řecku. V 19. století se v zobrazení těla objevuje touha po akademickém, přesném ztvárnění. Ve 20. století umělci nacházejí širší a rozličnější způsoby výrazu těla. U Josefa Šímy je to tělo v symbolické rovině, u Adrieny Šimotové otisk času, u Olbrama Zoubka nacházíme lyrickou tradici těla, u Michala Pěchoučka tělo intimní a u Lenky Klodové tělo jako „ideální“ ženské tělo nebo torzo. Někteří umělci se k antickým inspiracím hlásí přímo, jako je to u tvorby Olbrama Zoubka, částečně u Josefa Šímy a Bohumila Kubišty. U Bohumila Kubišty nacházíme jiný princip inspirace než u většiny vybraných umělců.

Kubišta si vytvořil teorii spočívající na bázi racionalismu antické filosofie, na základě platonismu. Vložené intermezzo slouží jako ukázka dalšího možného řešení práce, které z řeckých inspirací čerpá skrze racionální přístup.

V didaktické části všechny tři bloky, tři didaktické řady, ukázaly jiný způsob zpracování tématu a také jiné celkové vyústění, jiné výstupy. Ale všechny tři se ve svém didaktickém obsahu dotkly antiky a jejího přenosu do současnosti. Výtvarnou praxi jsem absolvovala ve dvou školách, v ZŠ Vodičkova a v ZŠ Tábořská, mezi praxemi byl dvouletý rozestup, a také má vlastní zkušenost učitelky výtvarné výchovy na soukromé taneční konzervatoři. Má druhá praxe, podniknutá se záměrem rozšířit námětové oblasti v didaktické části diplomové práce, byla proto již poučenější. Ideální by bylo, kdybych všechny tři bloky: cestování, tělesnost i mýtus, měla možnost učit v jedné třídě.

Praktická část je subjektivní výpovědí o městě, o Aténách, kde duch antiky stále žije. Každoročně za ním jezdí miliony a miliony návštěvníků, aby si vychutnali středomořskou atmosféru. Atény jsou však i městem plné rozporů, které by bez slavné antické historie bylo další kosmopolitní metropolí se svými rozpory, kontrasty, velkoměstskými nástrahami a problémy, ale i se svými krásnými zákoutími a radostmi. Takové město jsem viděla já ve svých fotografických cyklech. První cyklus fotografií je doprovázen drobnou povídkou vyprávěnou „dětskýma očima“. Druhý cyklus pak už popisuje mé pocity v dospělosti, slovně doprovázen zkratkovitou formou mé nálady a pocity z atmosféry jednoho slunečného dne na cestě Aténami. Druhý cyklus doprovází soubor skic.

POUŽITÁ LITERATURA:

1. Odborná literatura:

- Akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia, 2001. ISBN 80-200-1351-2
- Antika a česká kultura*. Praha: Academia, 1978. ISBN 80-86410-45-5
- ARISTOTELES: *Metafyzika*, 1932. ISBN 80-7298-042-4
- BALEKA, J.; *Výtvarné umění – výkladový slovník*. Praha: Academia, 1997. ISBN 80-200-06-09-5
- BAUCH, J.; *Čím jsem žil, Barvy století*. Praha: Odeon, 1980. ISBN 80-900703-6-1
- BOARDMAN, J.; *Řecké umění*. Praha: Odeon, 1975. ISBN 2597513054
- BRUNCLÍK, P.; *Adriena Šimotová – Tvář/Face*. Bratislava: Kanta, 2004. ISBN 80-86217-70-1
- BUCHTOVÁ, M.; *Pojetí krásy v antice*. Brno : Akademické nakladatelství CERM, 2000. ISBN 80-7204-184-3
- CIKÁNOVÁ, K.; *Objevujte s námi textil*. Praha: Aventinum, 1996. ISBN 80-85277-85-9
- ČERNÁ, M.; *Dějiny výtvarného umění*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-41-4
- Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/1)*. Praha: Academia, 1998. ISBN 80-200-0587-0
- Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/2)*. Praha: Academia, 1998. ISBN 80-200-0623-0
- Dějiny českého výtvarného umění 1939/1958 (V)*. Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1390-3
- Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000 (VI)*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1489-6
- FOSTER, H., KRAUSSOVÁ, R.; *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8
- FULKOVÁ, M; *Diskurs umění a vzdělávání*. Praha: H&H, 2008. ISBN 978-80-7319-076-7
- GAICOMETTI, A.; *Moje skutečnost*. Praha: Arbor Vitae, 1998. ISBN 80-901964-8-9
- GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha : Odeon, 1992. ISBN 80-207-0416-7
- HOGENOVÁ, A.; *Areté – základ olympijské filozofie*. Praha: Karolinum, 200. ISBN 180-246-0046-3
- CHALUPECKÝ, J.; *Nové umění v Čechách*. Jinočany: H&H, 1994. ISBN 80-85787-81-4
- JOHNSON, P.; *Dějiny umění: Nový pohled*. Praha: Acamedia, 2006. ISBN 80-200-1320-2
- KLODOVÁ, L.; *Pregnant songs*. Praha: Divus, 2006. ISBN 80-86450-38-4
- KLUSÁKOVÁ, J.; *Nadoraz : o životě, o umění, o době / rozmlouvají Jana Klusáková a Olbram Zoubek*. Praha: Primus, 1996. ISBN 80-85625-61-X
- KRATOCHVÍL, Z.; *Filosofie živé přírody*. Praha: Herrmann a synové, 1994. ISSN 1214-8857

LA LÉZARDE; *Oeuvres complètes I*. Paříž: Gallimard, 1974.

LAMAČ, M.; *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0

LÖWE, G., STOLL, H. A.; *ABC antiky*. Praha: Ivo Železný, 1999. ISBN 80-237-3938-7

LUCIE-SMITH, E.; *Art today*. Praha: Nakladatelství Slovart, 1996. ISBN 80-85871-97-1

MISTRÍK, E. – SEJČOVÁ, L.; *Dobry život a kult tela*. Bratislava : Album, 2008. ISBN 978-80-968667-8-6

MLČOCH, J., BIRGUS, V.; *Česká fotografie 20. století*. Praha: Kant, 2010. ISBN 80-86217-89-2

STOLL, H. A.; *ABC antiky*. Praha: Ivo Železný, 1999. ISBN 80-237-3938-7

STRONG, E. DONALD; *Umění světa. Antické umění*. Artia. 1970.

Olbram Zoubek. Brno: Nauma, 1996. ISBN 80-902215-0-5

PATOČKA, J.; *Platón*. Praha: SPN, 1991. ISBN 80-04-25609-0

PÁTKOVÁ, E., VÁCLAVEK, L.; *Slovník světového malířství*. Praha: Odeon, 1982. ISBN 80-207-0023-4

PIJOAN, J.; *Dějiny umění 2*. Praha: Odeon, 1977. ISBN 80-7176-866-9

POCHE, E.; *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 1975. ISBN 80-7185-373-9

Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání. Praha: VÚP, 2005. ISBN 80-87000-02-1

ROESELOVÁ, V.; *Didaktika výtvarné výchovy V., nejen pro základní umělecké školy*. Praha: Univerzita Karlova, 2003. ISBN 80-7290-129-X

ROESELOVÁ, V.; *Řady a projekty ve výtvarné výchově*. Praha : Sarah, 1997. ISBN 80-902267-2-8.

ROESELOVÁ, V.; *Námět ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 1995. ISBN 80-902267-3-6

RUHLBERG, K. a kol.; *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-521-8

SIBLÍK, J.; *Otakar Kubín*. Praha: Odeon, 1980. ISBN 01-529-80

SLAVÍK, I., WAWROSZ, P.; *Umění zážitku, zážitek umění. Teorie a praxe artefiletiky II*. Praha: Univerzita Karlova, 2001. ISBN 80-7290-130-3

Slovník antické kultury. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1974. ISBN 978-80-210-4821-8

Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost. Praha: Academia, 1944. ISBN 80-200-1446-2

SVOBODA, K.; *Vývoj antické estetiky*. Praha: Orbis, 1926.

ŠIMOTOVÁ, A.; *Uvnitř – Vně (malá sdělení)*. Praha: Trigon, 1994. ISBN 80-85320-46-0 (brož.)

ŠMEJKAL, F.; *Josef Šíma*. Praha: Odeon, 1998. ISBN 2-7022-0326-4

TATARKIEWICZ, W.; *Starověká estetika*. Bratislava: Tatran, 1985 61-763-85

TROJAN, R. – MRÁZ, B.; *Malý slovník výtvarného umění*. Praha: Fortuna, 1990. ISBN 80-04-

22338-9

Umění a lidstvo (nakl. Larrousse, ed. R. Huyghe) IV. Umění nové doby. Odeon : Praha 1974. ISBN ZAMAROVSKÝ, P.; *Příběh antické filosofie.* Praha: Nakladatelství ČVUT, 2005. ISBN 80-01-03354-6

články:

GRENIER, J.; *Rozhovor s Josefem Šímou.* In: *Výtvarné umění*, XVII, 1996.

Umění je plné nesmyslů a je to tak dobře: Rozhovor s malířem M. Pěchoučkem. In *Respekt*, roč. 22, 2011.

HUDALLA, A.; *Nadvláda krásných.* In *Respekt*, č. 22, červen 2010, s. 46 – 53.

Hnízdo, V.; *Socialistický realismus jako tvůrčí umělecká metoda.* In *Tvorba*, č. 1, 1979.

2. Katalogy:

Adriena Šimotová. *O blízkém a vzdáleném.* Výstavní síň Mánes. Praha: Trigon, 1994. ISBN 80-85320-45-2

Adriena Šimotová. *Co mizí a co zůstává : katalog výstavy.* Brno, 1996. ISBN 80-7009-085-5

Adriena Šimotová. *Svěcení reality : katalog výstavy.* Plzeň, 1991.

Antonín Procházka. *Obrazy : katalog výstavy.* Brno, 1989. ISBN 80-7027-000-4

České umění 20. století. Katalog. Alšova jihočeská galerie. Hluboká nad Vltavou, 1987. ISBN 80-85857-15-4

Český neoklasicismus dvacátých let 1. První část – malba – kresba. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1985.

Český neoklasicismus dvacátých let 2. Druhá část – Mezi klasickým řádem a selankou. Praha: Galerie hlavního města Prahy. 1985.

KROUTVOR, J. a kol.; *Cesta na jih. Inspirace českého umění 19. a 20. století. Katalog.* Výstavní sály Obecního domu 5. května – 10. října 1999. Praha, 1999. ISBN 80-902507-7-7

Zdeněk Rykr (1900 – 1940): *Nebezpečná cesta od očí do nitra. Obrazy, kresby, reliéfy.* Městské muzeum v Chotěboři – zámek, 1990.

Teď. Práce Evy Kmentové. Praha: Arbor vitae, 2006. ISBN 80-86300-59-5

Tělo a tělesnost v českém výtvarném umění 19. století. Plzeň: Západočeská galerie v Plzni 2009. ISBN

978-80-86415-64-2

Eva Kmentová, Kresby & Plastiky. Pardubice: Východočeská galerie, 1989.

3 sochařky. Věra Janoušková. Eva Kmentová. Alina Szapocznikowá. Praha: Správa Pražského hradu, 2008. ISBN 978-80-903876-3-8

Alina Szapocznikow. Dům U černé matky boží. 19. dubna – 4. června 2000. Praha, 2000. ISBN 80-7056-069-X

Louise Bourgeois: Ed. Frances Morris. New York: Rizzoli, 2008. ISBN 978-0-8478-3131-9

3. Webové stránky:

<http://antika.avonet.cz/article.php?ID=1894>

<http://www.prazskekasny.net/index.php>

<http://www.photogravure.com/collection/index.php>

<http://www.novinky.cz/kultura/210951-vystava-v-berline-ukazuje-barevnou-antiku-az-kycovite-pestrou.html>

<http://www.gallery.cz/gallery/cz/olbram-zoubek-vystava.html>

http://www.hodinyvumeni.cz/slovo_ autora.html

<http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=694235>

<http://www.novinky.cz/kultura/186519-muzeum-v-athenach-odhaluje-sex-v-anticke-dobe.html>

<http://www.jedinak.cz/stranky/txtklodova.html>

<http://artalkweb.wordpress.com/2008/10/13/lenka-klodova-si-hraje-s-torzy-zen/>

Přílohy:

1. K TEORETICKÉ PRÁCI:

1.1 Tělo v evropské kultuře

Postmoderní doba je obdobím, kdy se tedy představy o ideálu života a tedy i o ideálu těla formují pod vlivem médií a reklamy. Náš věk s sebou nese úskalí jako odhalování detailů intimity, soukromí se stává doslova veřejnou záležitostí. Média nás přesvědčují, že si máme osvojit ideály, které nám nabízejí, tzn. i ideál těla, ideál našeho vzezření, ideál našeho vzhledu, určují, jak se máme oblékat, určují, jakou máme mít postavu, jaký máme mít účes, dokonce i jak se mají ženy líčit. Žijeme ale také v době jistých rozporů, na jedné straně rozšiřujeme duchovní hodnoty kultury, snažíme se o projevy umění, jež mají povznášet našeho ducha, pomáháme slabším kulturám o holé přežití, kdy je v sázce lidský život, na druhou stranu však ve stejné době zabýváme pouze svým tělem jako nejdůležitější částí nás samých, nejdůležitějším tématem našeho života, v tu chvíli nás přestanou zajímat nemocné děti v Africe nebo válka v Libyi, ale propadáme kultu těla. Na jedné straně vytváříme nejdokonalejší prostředky na rozvoj duchovnosti, při čem strádáme v oblasti tělesné, na straně druhé nejdokonalejší prostředky na rozvoj svých těl, ale podceňujeme oblast duchovní. Jak šťastně to měli promyšlené Řekové, kteří neochvějně mysleli na tělo i ducha a snažili se nepodcenit ani jednu část sebe sama, aspoň tedy ve filosofii a v umění samém, co bylo na všedním pořádku dne se můžeme jen dohadovat.

S důrazem na tělesnost se setkáváme v každém období lidských dějin, každá perioda se v umění nějakým způsobem vyrovnávala s lidským tělem a s jeho antickým ideálem, dnes se u některých skupin lidí stává tělo předmětem mimořádného zájmu a starostlivosti, objevují se salony krásy pro dospělé i pro děti. Aktivita jako jogging, fitness, atraktivní sporty, kosmetika, kontrolovaná strava, různé diety, vlastně vnější estetizace může v jistých případech nahrazovat vnitřní prázdnotu. Ale podíváme-li se na to z jiného úhlu, tak dokonce požívání alkoholu či různých halucinogenních prostředků či drog představují tendenci k vlastnímu tělu nevyklučující přitom tendenci první založenou na tělesných prožitcích, hraničících s kultem slasti.

Vnímání svého těla a odraz tělesnosti v umění má dva myšlenkové prameny, samozřejmě vyvěrá z řeckého myšlení a z křesťanství. V Evropě můžeme sledovat obě tendence dlouhodobě přítomné

vedle sebe a přitom protikladné. Tradice řecká přináší pohled na člověka, který se pravděpodobně těší ze svého těla, pěstuje si ho, užívá si radosti z pohybu, ze sportu, z tělesných darů, které mu nadělila příroda. Klasickým příkladem je Myronův *Diskobolos* z poloviny 5. st. př.n.l. nebo *Afrodita* z ostrova Mélos, tzv. *Mélonská Venuše*, pocházející z období helénského mezi léty 130 až 100 př.n.l.

Mužským ideálem je silné, obratné tělo vyjadřující vyrovnanost psychiky muže, reprezentující sílu, ženským ideálem je pak tělo rodičky nového života reprezentující mateřství v období zralosti. Tento řecký ideál lidského těla harmonicky vyvážené kalokagathické osobnosti se stal jedním ze základů evropského chápání těla. Tělo se neposuzovalo bez ostatních součástí člověka, bez kontextu jeho postavení, bez kontextu jeho životního stylu, do našeho chápání však se ideál těla dostal pouze v omezené podobě, v izolovaném pěkně modelovaném, pěstovaném tělu. Domníváme se, že právě křesťanství se obrací právě k tomuto dezinterpretovanému pojetí antického těla, odmítli jej ve jménu přesvědčení o nečistotě těla, sloužícímu pouze k uspokojení slasti, možná, že právě takováto dezinterpretace se vrací i ve století 20. ve své přehnané starostlivosti o tělo bez kontextu psychického vývoje člověka.

Křesťanský pohled na lidské tělo je úplně jiný, v knize Genesis podává Eva jablko Adamovi ze stromu poznání, když jej oba ochutnali, najednou si uvědomili, že jsou oba nazí a zakryli se fíkovými listy. Je zvláštní, že Adam s Evou nepoznali nic jiného než svou nahotu, nepoznali velikost Boha ani věčný život v ráji, ale pouze pocit studu před sebou. Po odchodu Adama a Evy z ráje poznávají své tělo i z hlediska tělesné vášně a z tohoto poznání se narodí Kain. A zde tedy vidíme, jak se křesťanský pohled na lidské tělo bije s pohledem antickým, člověk, jenž opustil ráj opouští blaženost ráje a poznává tělesnou slast, což je považováno za hřích, oproti antickému pohledu, který nahotu, stud, natožto dědičný hřích vůbec neřeší, ale užívá si sounáležitosti tělesné a duševní krásy.

Celé dějiny křesťanství jsou plny mužů, kteří pro lásku Boží potlačují své tělesné potřeby. Sekty jako Adamité se ovšem snažili vrátit k rajskému stavu bez hříchu, tělo osvobozovali od šatů a užívali si plnými doušky své nahoty a jiných radostí, co tělo přináší. Ve středověku bylo lidské tělo zdrojem mnoha utrpení, mužské tělo bylo zdrojem smyslnosti, která zpřetrhávala svazky s Bohem a ženské tělo mohlo být vnímáno dvojím způsobem, étericky jako tělo Panny Marie nebo anticky jako tělo mateřství či dokonce jako tělo hříšné Evy či Máří Magdalény. A samozřejmě bylo ženské tělo považováno za nádobu hříchu poutající k sobě tělo mužovo.

Ve výtvarném umění se to samozřejmě odráželo ve všech svých podstatách, nejenže se přijímal antický ideál lidského těla, který se ale samozřejmě musel oblékat do šatů v rámci křesťanské

počestnosti.

Evropa 16. - 18. století se zmítá v protikladném chápání svého těla, na jedné straně se podle renesance učí požitkům, na straně druhé přetrvává představa těla jako pramen hříšnosti. Baroko již navenek vyjadřuje potěšení z lidského těla, umění již svou podstatou má gró v zachycování společenským změn, lidské tělo, hlavně ženské se smyslnými oblými tvary oblečené do šatů s hlubokým výstřihem. Náboženská víra barokní doby všechny tyto atributy tělesnosti odsuzuje, nicméně jim nikterak nebrání.

V romantismu je ideál těla odlišný od barokního, ideálem je tělo hubené s pokožkou bledou, která není poznačena pobytím na slunci, propadlé lícní kosti, vpadlé oči poukazující na hluboký duchovní život povznášející se nad banální každodenností. Žena má však povinnost se svému tělu věnovat, musí rodit potomky a tím pádem být přitažlivá pro muže. Naposledy se potlačování těla vrací do viktoriánské Anglie a do konzervativního Rakouska v 19. století, tělo je tabu, Sigmund Freud šokuje svým učením Rakousko, psychoanalýza rozbíjí starokřesťanské přesvědčení o potlačitelnosti naší tělesnosti.

E. Mistrík v knize *Dobry život a kult tela* je přesvědčen o tom, že v 19. století se v pokřivené podobě vrací v plné síle antický řecký ideál jednoty těla a duše a že ač chceme či nechceme, tělo nemůže od člověka odpárat, nelze napříč všem morálkám tělo a požitky s ním spojené dusit, přemáhat a ignorovat.⁸¹ Do Evropy se s tímto poznáním vrací radost z tělesnosti zčásti se vzhlížející v antických ideálech mužské síly a ženské plnosti, jaké současníci čítali v antických sochách. Ale již v této době, ve 20. století i dnes stále přetrvává omyl odtrženosti těla a tělesnosti od antického souladu krásy, dobra a vznešenosti. Ve 20. století převážně přejímáme z antických soch výhradně tělesné tvary a s nimi spojenou dokonalost, spojujeme si totiž antický ideál přes klasicismus a vnímání vzoru krásy a dokonalosti přes J. J. Winckelmana, o němž jsme hovořili v první kapitole v souvislosti s napodobováním antických děl.

V podstatě můžeme tvrdit, že tento trend vnímání antické dokonalosti se udržuje ve spojitosti s objevováním sportu a relaxace po první světové válce v Evropě, lidé se začínají uvolňovat po napětí válečných hrůz, počínají zjišťovat volnost pohybu formující jejich postavy, od toho zjištění můžeme vést přímou cestu k současnosti, k současným fitness, aerobiku, salonům krásy a vyhublým modelkám.

1. 2 Posedlost krásou těla

⁸¹ MISTRÍK, E., SEJČOVÁ, L.; *Dobry život a kult tela*. Bratislava : Album, 2008, s. 15.

Nihilističtí teoretici umění postmoderny tvrdí, že hodnoty lidského světa jako umění, krása, svoboda, demokracie i individualita ve 20. století vymizely. Pojem krásy se však podle našeho mínění vůbec neuzúžil na konzumní krásu těla, ale je stáleobsažný v našem vnímání života a pochopitelně umění jako takového. Ačkoliv je na druhou stranu pravdou, že současný trh přeměnil slovo jako je „krása“ na peníze, že současný člověk tápe, jestli je krásné to, co mu nabízejí média nebo zda-li je krásné i to, co je krásné uvnitř, ale to už je na svědomí každého z nás.

Pro mnohé z nás jakoby vážně posedlost krásou pohltila naše vnímání. *Ideál krásy, co je krásné* se jmenuje výstava, kterou jsme mohli zhlédnout v roce 2010 v Drážďanech, pojednává o ní časopis *Reflex* ve svém červnovém čísle. Tato výstava je dokladem o všudepřítomném kultu těla jak v umění, tak právě v každodenním životě. Ženy navštěvují salony krásy, v tomto případě drážďanské studio krásy Star Wax, aby horkým voskem nechaly odstranit chloupky z genitálií a tím se vyrovnali současnému trendu ideálu krásy. „*Když jsem tu byla poprvé, tak jsem bolestí opravdu křičela. Dnes to už vlastně bolí jen, když se depilují přímo stydké pysky,*“⁸² říká jedna návštěvnice zmíněného studia.

Módní oholení mezi nohama bude však pouze jedním z projevů současného kultu těla či posedlosti krásou, čím dál více lidí přikládá svému vzhledu větší význam, a přitom se neleká jakýchkoliv obětí, časových, finančních i fyzických. V zájmu co nejdokonalějšího těla držíme diety, trápíme se v posilovnách, necháváme si vyhlazovat vrásky v obličeji, podstupujeme liposukci a různé plastické operace, abychom se vyrovnali ideálu těla. Kdo je krásnější je v současné době úspěšnější. Tak jak můžeme hodnotit úsilí o vlastní dokonalost v oblasti tělesné negativně, když jsi to současný svět žádá? Ovšem všeho je moc, toho je příliš a každá posedlost se stává drogou a je nakonec škodlivá. Nicméně pokud sami nebudeme spokojeni s vlastním tělem, nebudeme spokojeni ani s vlastní duší.

Tak jako v jazykovědě stále platí termín *pružná stabilita* použitý zakladatelem Pražského lingvistického kroužku Vilémem Mathesiem, a to jest tvrzení, že jazyk je flexibilní přijímající v rámci jazykové správnosti nové jevy, které neporušují jeho stabilitu. Stejně tak v kultu krásy se nemusíme vracet do 18. století, dnes by již korpulentní dámy neuspěli, stačí se vrátit do 50. let minulého století, i Merylin Monroe by musela shodit pár kil a začít používat holicí strojek, aby v dnešním hodnocení uspěla.

V 18. století oblé tvary svědčily o ekonomickém blahobytu, dnes je nadváha spojována s příslušností k nižší sociální vrstvě, z toho tedy vyplývá, že kult těla se formuje nejen vzhledem

⁸² HUDALLA, A.: *Nadvláda krásných*. In Respekt, č. 22, červen 2010, s. 46.

k tradičnímu ideálu krásy, ale i vzhledem ke společenskému postavení a ekonomické situaci. Dostačující je nám k tomuto tvrzení letmý průřez dějinami umění v zobrazení lidského těla ženy. V pravěku se u sošek žen, venuší, zveličují mateřské prvky, prsy a zadek jako znamení plodnosti. V našem antickém Řecku se syntézou živých těl vytvořil ideál dokonalosti vyjadřující psychofyzickou krásu uvádějící do souladu duši a tělo, vzniká tak kult těla, jaký známe dnes. Středověk, jak jsme zmínili v předcházející kapitole, kult těla úspěšně potlačuje vzhledem ke křesťanské morálce, ideál ženské krásy se objevuje v zobrazení ženy jako anděla. Renesance se vrací k antickým ideálům, zobrazení lidského těla však mírně posouvá, místo ideálního starořeckého zobrazení krásy nastupuje krása protknutá realitou obsahující v sobě i prvek nedokonalosti. Po vzoru antiky se krásné ženy nezajímají pouze o módu a svůj vzhled, nýbrž i o svého ducha, kterého si tříbí ve filosofických debatách. Nastupuje krása robustnějšího charakteru v baroku, uvolněná dynamičnost a rozpínavost tvarů se promítla i do nového kultu těla. Kypré tvary byly dokonce znakem vyššího postavení a převládal názor, že žena z vyšších vrstev nemůže být hubená. Klasicismus se hlásí k řádu a k pořádku, jednoduchosti, symetrii a štíhlé postavě. Navazuje na renesanci a znovuvzpomíná na antiku. Po bujných tvarech baroka nastupuje umírněná krása a s ní i nový pohled na ideálně krásnou ženu. Bujnost už není rys blahobytu, ale štíhlost. Přehoupneme-li se do secese, nacházíme pozměněný ideál krásy, ženy jsou jemné, prchavě éterické a očividně erotické, tedy zachovávají si ženskou postavu ve smyslných tvarech. Znakem krásy byly vlasy, které vlály v záplavě secesních ornamentů. Secesní plakáty začínají zobrazovat hvězdy divadelních prken, ze kterých se vyklube kult opěvovaných hvězd a s nimi kult těla. 20. století se vyrovnává s kultem krásy v rozličné podobě, je to století, jež se uzavřelo teprve před chvílí, tak se nám jeví rychlost, s jakou se ideál ženského těla měnil, velmi rapidní. Namátkou uvedme alespoň dva ideály krásy, které jsou v protikladu, a to již zmíněná zastupitelka zdravé ženské krásy 50. let Marilyn Monroe, krev a mléko, již představuje Andy Warhol, a její opak vyhublá, kost a kůže, modelka Twiggy konce století, po jejímž vzoru mnohé z žen nastupovaly drastické diety. Dnes, ve století 21. se setkáváme s trendem bojovat proti nezdravé, anorekticky vyhlízející „kráse“ a znovu se objevuje krása neumírající, krása vzoru antického.

Dalším faktorem, který snad netřeba připomínat, je možnost počítačové retuše fotografií, která vytváří nerealistické vzory a tím pádem je vzhled modelek ještě více nedosažitelný.

Tyto hodnoty a normy krásy se samozřejmě odrážejí v umělecké tvorbě, buď jako sarkastický výsměch nebo naopak jako souhlasné přitakání.

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Pro: Vilmu Kulhánkovou

Obor studia: VVP, Vv - Čj

Typ studia: prezenční

Adresa: Palackého 216, Trutnov 541 01

Mobil: 0040/775270585

E-mail: Vilmus.K@seznam.cz

V souladu s §11 Studijního a zkušebního řádu UK v Praze – Pedagogické fakulty zadávám Vám diplomovou práci na téma:

Antické inspirace, české výtvarné umění a škola Sama v Athénách

Pokyny pro zpracování:

V teoretické části diplomové práce prostudujte a zpracujte nejvýznamnější souvislosti vývoje českého umění, především poválečného, ve vztahu k řeckým inspiracím. Nalezněte a vytvořte, na základě studia autorit, soubor tezí, ve kterých posoudíte souvislosti poválečného chápání významu zakotvení člověka na pozadí antických tradic. Dejte příklady takových kontextů, které mohou být oporou úvahám učitelů na ZŠ, SŠ.

V didaktické části zpracujte a přetvořte nejsilnější a nejinspirativnější oddíly teoretických zkoumání do metodických řad a projektů pro výuku na ZŠ, nebo SŠ.

Ve výtvarné části diplomové práce vytvořte v rámci studijního pobytu na aténské univerzitě dva cykly výtvarných záznamů – jeden fiktivní, připomínající příběh z dětství v Aténách a druhý reflektující dnešní pohledy na město a jeho kulturu. Cyklus doplní soubor kresebných studií a skic.

Rozsah textu (NS): 60 + obrazová dokumentace

Rozsah výtvarných prací: dva cykly po 15 obrazech (fotografie, kresby, studie)

Seznam odborné literatury:

1. Antické Řecko

LYDAKIS, S.: *Ancient Greek painting and its echoes in later art*. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2002

LÖWE, G.: *ABC antiky*. Praha, 2005.

Slovník Antické kultury. Nakladatelství Svoboda Praha, 1974, bez ISBN

MATĚJČEK, A.: *Dějepis umění. Umění doby předdějinné a starého věku*. Praha, Štenc, 1924.

DURANDO, F.: *Úsvit západní civilizace*. Praha, Rebo Productions, 1997

BOARDMAN, J.: *Řecké umění*. Praha: Odeon, 1975

2. Evropský neoklasicismus

IRWIN, D.: *English neoclassical art*. London, Faber and Faber, 1966.

KALNEIN, W.: *Architecture in France in the eighteenth century*. New Haven, Yale University Press, 1995.

Český neoklasicismus dvacátých let. Část 1., Malba, kresba. Galerie hlavního města Prahy, 1985 .

Český neoklasicismus dvacátých let. Část 2., Mezi klasickým řádem a selankou, Malba, kresba. Galerie hlavního města Prahy, 1985.

3. Řecko 20. století

GEORGIU, A.: *Die Dimension der Vergangenheit im Werk von Jannis Kounellis*. Köln, Universität zu Köln, 1998.

McDONALD, E.: *Contemporary Practice - Here, There, Everywhere ... by Anthony Bond and Victoria Lynn*. The Art Gallery of New South Wales collections; Australia 1994.

4. Řecko a výtvarní umělci

PETROVÁ, E.: *Picasso v Čechách*. Praha Odeon 1981.

Adriena Šimotová. Galerie Pecka, Olomouc 2006.

Adriena Šimotová - Tvář. Praha, KANT, 2004.

Ted'. Praha, Arbor vitae, 2006.

ZOUBEK, O.: *Olbram Zoubek*. Georgetown, NAUMA, Brno 1996.

SŮVA, J.: *Olbram Zoubek*. Galerie moderního umění Hradec Králové, 1993

SIBLÍK, J.: *Otakar Kubín*. Praha, Odeon, 1980.

LUCIE-SMITH, E.: *Art today*. Praha: Slovart, 1996.

Vedoucí diplomové práce: doc. ak. mal. Ivan Špirk

Podpis:

Konzultant: PhDr. Jaroslav Bláha, Ph. D.

Datum zadání diplomové práce: 24.10. 2007

Termín odevzdání diplomové práce:

V Praze dne: 24.10. 2007

Doc.PaedDr.Pavel Šamšula, CSc.
vedoucí katedry

Potvrzuji, že jsem převzala zadání diplomové práce:

..... podpis studenta-studentky