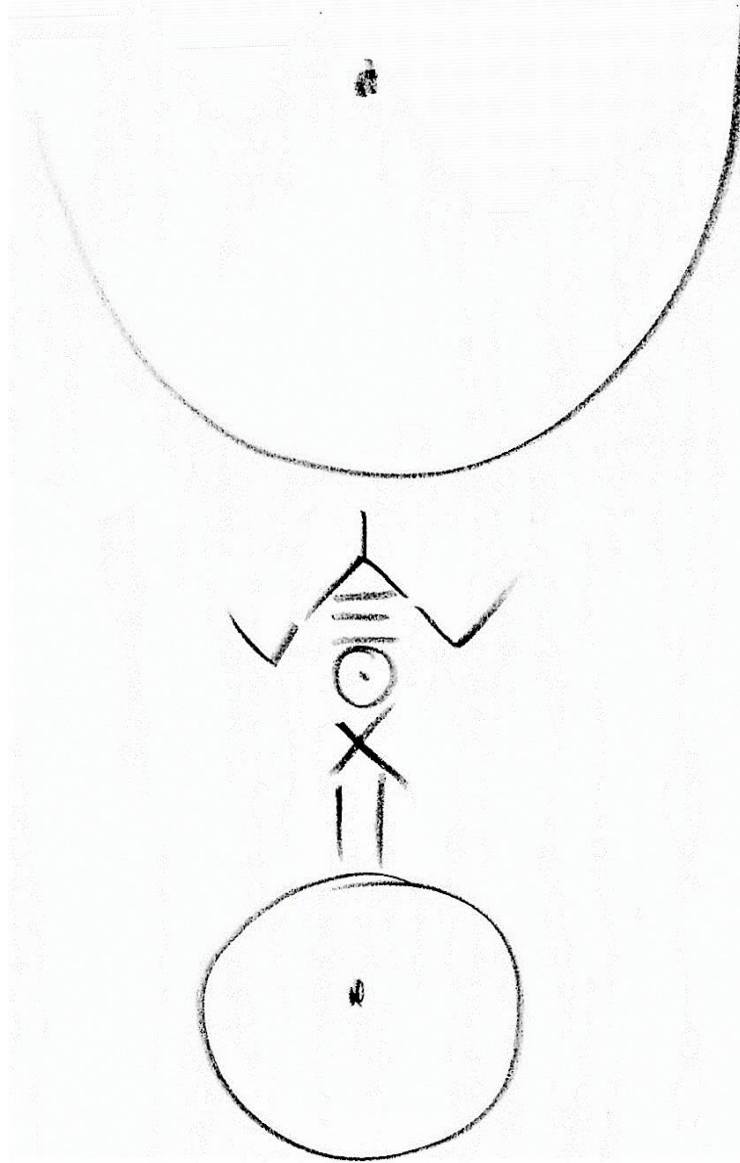


## STÁNÍ SOCHY

Úvod do toposofie sochařského umění.

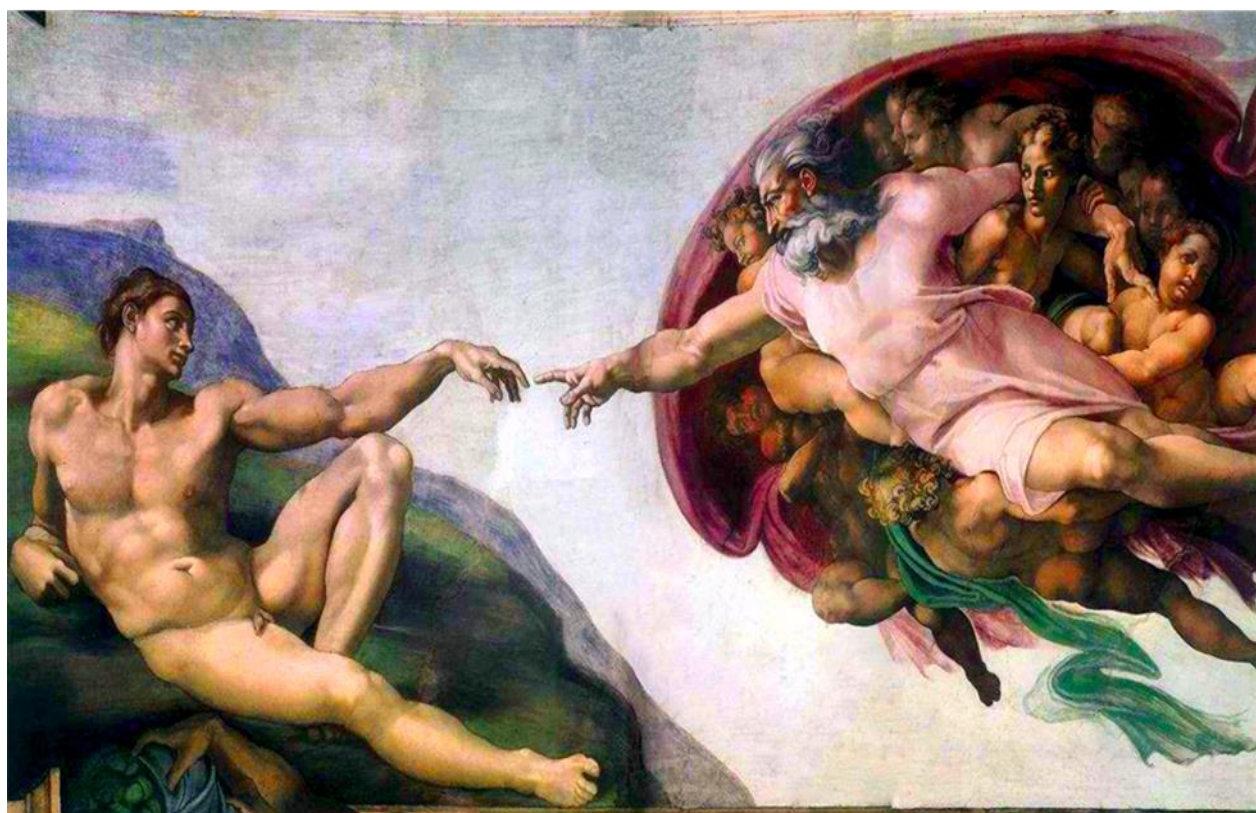


*doc. Pavel Míka ak. soch.*

2021

Na počátku všeho musím představit své dva učitele sochařství. Základní zkušenost s tvorbou figurální sochy jsem získal u docenta Jiřího Bradáčka na pražské Akademii výtvarných umění. Čtyři základní instrukce, kterými ovládal veškerou ateliérovou výuku, stále považuji za nadčasově aktuální. Prvá velí: „*Postavte akt, na něm se naučíte všechno!*“, druhá radí: „*Jděte do toho, kdo jiný to za vás udělá!*“, třetí se pak dotazuje: „*O co vám tu vlastně jde?*“ a čtvrtá doporučuje: „*Zkratek to!*“

Sochaře Zdeňka Palcra jsem osobně potkal poprvé v létě roku 1980, kdy jsem na renesančním zámku v Litomyšli jako brigádník pomáhal při restaurování sgrafitové výzdoby zámeckých fasád. Zaujalo mě, s jakou úctou a zasvěcením dokázal o své sochařské i restaurátorské práci mluvit a zároveň ji s pokorou dělat. Proto zde připomínám jeho tři výroky, které by měli nadále zůstat v naší pozornosti.



„I LEŽÍCÍ SOCHA MUSÍ STÁT!“  
„POKUD SOCHA STOJÍ, TAK OBSTOJÍ!“  
„SKUTEČNOU OTÁZKOU JE VÝZNAM STÁNÍ SOCHY!“

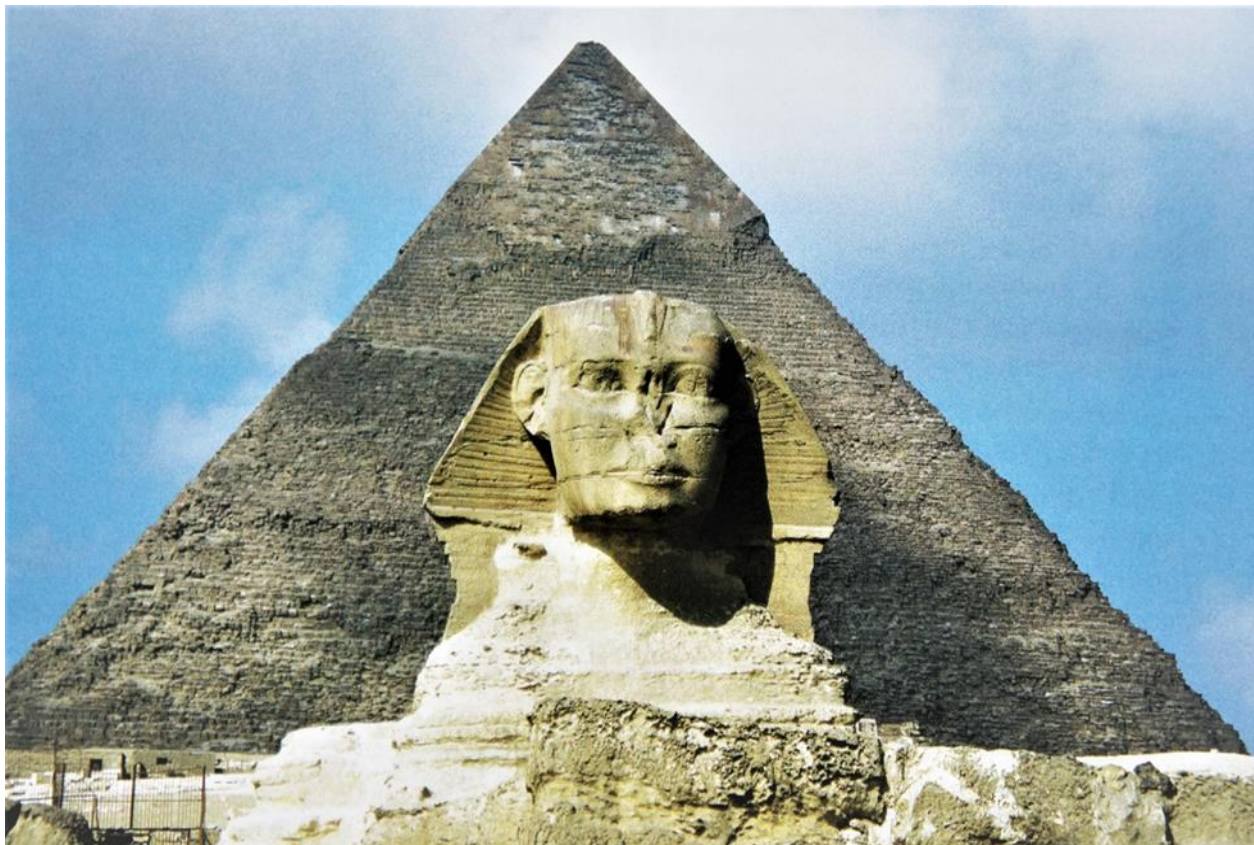
Takto vymezené téma budu ohledávat ve stručných blocích, kde ozřejmím pojem **stání** jako výchozí bod sochařské tradice i lidské zkušenosti a posléze půjdu dál. Nechávám na čtenáři, ať si s textem poradí sám. Pojednání včetně vybraných obrázků je zkrácenou a upravenou verzí mé habilitační přednášky *Stání sochy*, pronesené ve středu 18. 5. 2016 v aule pražské Akademie výtvarných umění a později ve čtvrtek 17. 11. 2016 v Art-archivu Centra současného umění DOX v Praze. Seznam použité literatury a vyobrazení je uveden v závěru práce, úprava preferuje přehlednost a srozumitelnost celku v rámci tradiční moudrosti:

„KDO UMÍ, NEMLUVÍ, KDO MOC MLUVÍ, NEUMÍ!“



Úvodní perspektivu vymezují dvěma citacemi z knihy *K teorii plasticity* od filozofa Petra Rezka. Prvá uvádí: „STÁNÍ SOCHY JE OBRAZEM STÁNÍ SVĚTA!“ Druhá citace tvrdí: „SOCHA NESTOJÍ V KRAJINĚ JAKO STROM, ALE ZTĚLESŇUJE ZDE TO, ČÍM SAMA LIDSKÁ BYTOST NEODBYTNĚ ŽIJE!“





Osobní vhled do tohoto textu získáváte pokaždé, pohlédnete li směrem k nějaké soše. Chcete li ji vidět plasticky, musíte se podívat oběma očima a chcete li ji uvidět zřetelně, musíte svůj pohled na ni řádně zaostřit. To, co pak skrze vědomou reflexi smyslového obrazu, vznikajícího ve zrakovém centru vašeho mozku, následně pohledem zaznamenáte, bude vámi subjektivně zpracovaná mentální projekce dané sochy. Vy však nabudeme dojem, že je to zaručeně ta pravá originální podoba sochy, na níž se právě díváte. A možná dokonce budete následovat i bezprostřední impuls se k soše přiblížit a dotknout se jí.

Aby se nám něco ukázalo, musí se to ale nejprve vydělit od svého pozadí. Tohoto předpokladu si byl dobře vědom i německý filozof Martin Heidegger, který lidskou situaci často komentoval následným postřehem:

**„PRÁVĚ TO, CO JE NÁM NEJBLIŽE, TO, ČÍM ŽIJEME, PRO NÁS NENÍ BEZPROSTŘEDNĚ UCHOPITELNÉ, PROTOŽE OD TOHO NEMÁME PATŘIČNÝ ODSUP.“**

Potřebou odstupů Heidegger stvrdil, že naše chápání toho, co bezprostředně žijeme, není samozřejmost. Vezměme si za příklad vědomé mínění JÁ JSEM. Zde podmět JÁ zosobňuje pomyslnou identitu abstraktního EGA, zatímco přísudek JSEM je živě reálným dokladem vědomí v nás bytostně vtělené EXISTENCE. Ukazuje se tak, že naše mínění o sobě samých je vlastně konfliktní kombinace pomyslné iluze a existenčního faktu.

Obdobně lze vnímat i protiklad mezi životními fázemi snění a bdění. Opustíte li oblast snění a procitnutím směřujete k bdělé denní přítomnosti, teprve v tom okamžiku, kdy bezpečně stojíte na vlastních nohách v rovnováze, jste vzhůru, bdělí a akční. Z tohoto příkladu můžeme vyvodit jasný závěr, že osobitě lidský stav sebevědomé bdělosti zakládá vertikálně orientovaná poloha lidského těla, upoutaného gravitační vazbou k vlastní pozemské základně, ve které se vzpřímený člověk stává přirozenou spojnicí nebe a země.



**NEBE**  
DUCHOVNÍ HIERARCHIE  
VÝŠE POSTOJE  
OBSAH CO

**ČLOVĚK**  
PSYCHICKÝ PROTIKLAD  
HLOUBKA VZTAHU  
SMYSL JAK

**ZEMĚ**  
ŽIVOTNÍ HARMONIE  
ŠÍŘE ROZPOLOŽENÍ  
VÝZNAM PROČ

Bdělé sošné stání ve vertikálně držené tělesné pozici je základní orientační vazbou každého živého člověka. Na rozdíl od všech zvířat, orientovaných vlivem zemského magnetismu převážně horizontálně, vertikální ustavení lidské tělesné osy člověku nabízí možnost mentálního odstupu od přitažlivosti vlastního zemitého základu včetně jeho pudových a instinktivních vazeb. Zároveň s tím, jak se člověku při stání otevírají i jiná tělesná centra, mohou různé horizonty jeho pohledu od sebe oddělit to dole od toho nahoře, to hmotné od toho nehmotného, to zajímavé od toho nezajímavého, to dosažitelné od toho nedosažitelného. Z takto získaného nadhledu lze dále vytvářet okruhy vlastních životních zájmů, jejichž obsahy člověk zároveň zakládá i nese. Otázkou zkušenosti a volby je, zda a jak dokáže člověk přijmout tíživé důsledky svého protipostavení se vůči pozemské základně a zda vyvine účinnou snahu se z toto zatížení aspoň dočasně uvolnit.

Tíži svého těla rozkládáme v opření, sed či leh, životní napětí uvolňujeme bojem, tancem, hrou či sexem, spánkem a relaxací. Své stání odžíváme buď statickým stojem na místě, nebo dynamickým rozpołożením vlastního pohybu v prostoru. Při chůzi či běhu odpoutáváme vždy jednu či druhou nohu od základny, vyprazdňujeme ji od zátěže a vědomě přenáší dále na jiné opěrné místo, kde ji po položení opět cele zatěžujeme, načež pohyb znovu rytmicky opakujeme.

Dynamickou proměnlivost průběhu životního pohybu dobře dokumentuje i taoistická monáda protikladu principů jin a jang. Z odstupu se ukazuje, že samo vědomí proměnlivosti naší situace zakládá průběžný okruh zkušenosti vnímané v čase jako celistvý výraz našeho pobytu zde. Působnost tohoto výrazu a jeho mentálního obrazu nám zrcadlí i protiklad mezi ztělesňováním duchovního světa v celistvém lidském tvaru a prožíváním jeho jedinečné osobité vazby směrem k pozemskému základu či nebeskému výkladu. Jako lidé jsme tímto protikladem mezi základem a výkladem naší vazby zde na Zemi ustaveni, bez něj se stáváme bezprizorními ztracenci.

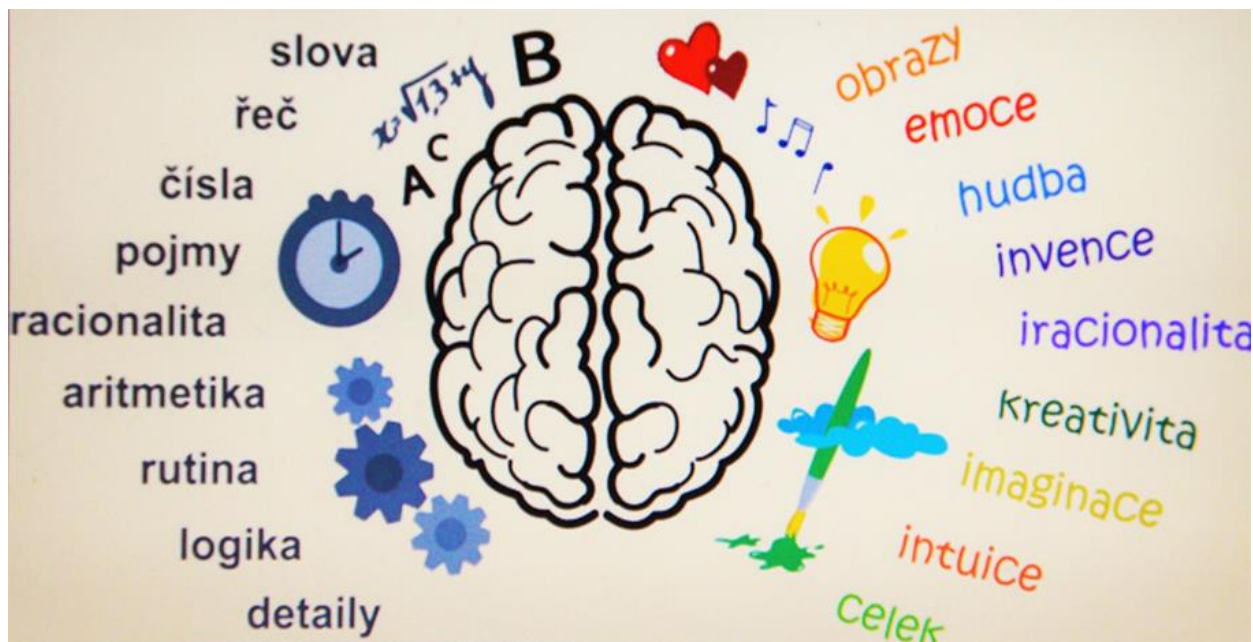


Protiklad **ztělesnění stání** versus **prožívání stání** lze aplikovat i na činnost lidské mysli, která přelévajíc pozornost mezi tím či oním, lepším či horším, bližším či vzdáleným, přechází z místa na místo tak dlouho, dokud nenalezne vhodné stanovisko své volby. Volby mezi akcí a reakcí, mezi přijímáním či odmítáním životní situace, mezi vůlí pevně ji ustát či se jí raději vlastním rozpoložením přizpůsobit. Živost přítomnosti procesu stání, bez ustání oscilujícího mezi postojem a rozpoložením, lze uchopit následným vhladem:

„POSTOJ JE ORIENTACÍ K HIERARCHICKÉ VERTIKÁLE, ROZPOLOŽENÍ K HETEROGENNÍ HORIZONTÁLE. MÍSTO, VE KTERÉM SE OBA SMĚRY PRONIKAJÍ, ZAKLÁDÁ OSOBITOU HLOUBKU VÝZNAMU JÁ JSEM.“

Již víme, že souběžné vědomí bezčasého JÁ a dočasného JSEM dodává naší mysli osobitý lokální význam JÁ JSEM, jako výraz vědomého ztotožnění obsahů mysli a těla. Na základě toho je pak organizován náš tělesný prostor třemi navzájem kolmými rovinami, rovinou čelní, rovinou boční a rovinou příčnou. Dvě vertikální a třetí horizontální rovina dělí lidské tělo na šest částí, z nichž každá nese a odráží dílčí kvalitu celkového významu. Horní část těla kvalitu mentální a dolní část tu animální, pravá polovina kvalitu mužství a levá kvalitu ženství, přední polovina kvalitu vědomou orientovanou k budoucnosti a zadní tu nevědomou navázanou na minulost..

V činnosti lidského mozku se mužsko-ženské funkční vymezení zrcadlově obrací. Levá hemisféra je principiálně mužná, solární, logická a analyticky racionální. Mužský princip vnímání proto vidí a jasně artikuluje vše tak, jak to zevně reálně vypadá a prakticky funguje. Pravá hemisféra je ženská, lunární, analogická a intuitivní. Ženský princip vnímání naopak vše impulsivně zakouší a vnitřně odráží to, jak se určitý životní proces právě děje a chová. Vzájemnou relaci mezi oběma hemisférami umožňuje středový útvar nazývaný mozkový trámec – corpus callosum.



Rozdílný princip činnosti našich mozkových hemisfér se přímo odráží i v práci sochaře. Mužský tvůrčí princip vytváří skulptivní charakter práce, při němž sochař postupně odebírá hmotu z bloku materiálu směrem od vnějšího povrchu k centrálnímu těžišti, aby se dobral tvaru své obrazné představy. Ženský tvůrčí princip využívá plastický charakter práce, při kterém tvůrce sám vytváří a formuje materiální dynamiku sochařského prostoru. Postupuje přitom zevnitř od středu či těžiště objemu směrem k vnějšímu okraji, modelující tvarovou formu svého realizačního záměru podobně, jako narůstá plod v těle matky.

Chceme-li více porozumět obsahové symbolice lidské figury, musíme znát významy směrů vpravo či vlevo, nahore a dole, nebo vpředu a vzadu. Mezi gestem pravé a levé ruky nebo vykročením pravé či levé nohy je totiž podstatný rozdíl. Levice bývá tradičně vnímána jako významově neblahá, nepravá, chaoticky nespolehlivá či pokušitelská. Pravice bývá naopak vnímána jako božská, žehnající či otcovsky trestající, prosazující řád, právo, spravedlnost i štedrost. K pravici tedy náleží forma postoje a síla jeho projevu, levice vykazuje spíše odtažitou ochablost rozpoložení odpovídající jeho chaotickému rozladění. Tímto způsobem může směr pohybu, dynamika gesta či mimický výraz tváře vnášet do stání figury další dějové významy.

Všimněme si i samého slova **stání**, jehož etymologický kořen S-T-N dokládá možnost souvislého přechodu z jedné podoby do jiné. To obnáší i příkaz: „STÁŇ SE!“, ve smyslu volby změny jedné polohy skutečnosti k jiné její podobě. Jeví se tu náznak, že naším vlastním stáním, jež námi povstává a námi se děje, se skrze nás děje i něco dalšího, co pak má tendenci před námi vyvstávat tak pravděpodobně, až to časem přijmeme za pravdu. Zřejmě nejstarší zmínku o tomto procesu obsahuje egyptský hieroglyfický nápis zaznamenaný na tzv. Šabakově desce. Egyptský panovník 25. dynastie Šabaka je před cca 700 př. n. l. nechal vytesat jako opis mnohem staršího textu pocházejícího zřejmě z Ptahovy Menoferské svatyně. Zní:

„OČI HLEDÍ, UŠI NASLOUCHAJÍ, NOS VDECHUJE VZDUCH A SMYSLY PODÁVAJÍ O VŠEM ZPRÁVU SRDCI. ONO PAK DÁVÁ VZNIKAT KAŽDÉMU POZNÁNÍ A JAZYK JEN OPAKUJE, CO BYLO SRDCEM MYŠLENO. TAK VŠECHNA BOŽSTVA POVSTALA Z MYŠLENKY SRDCE A Z ROZKAZU JAZYKA.“

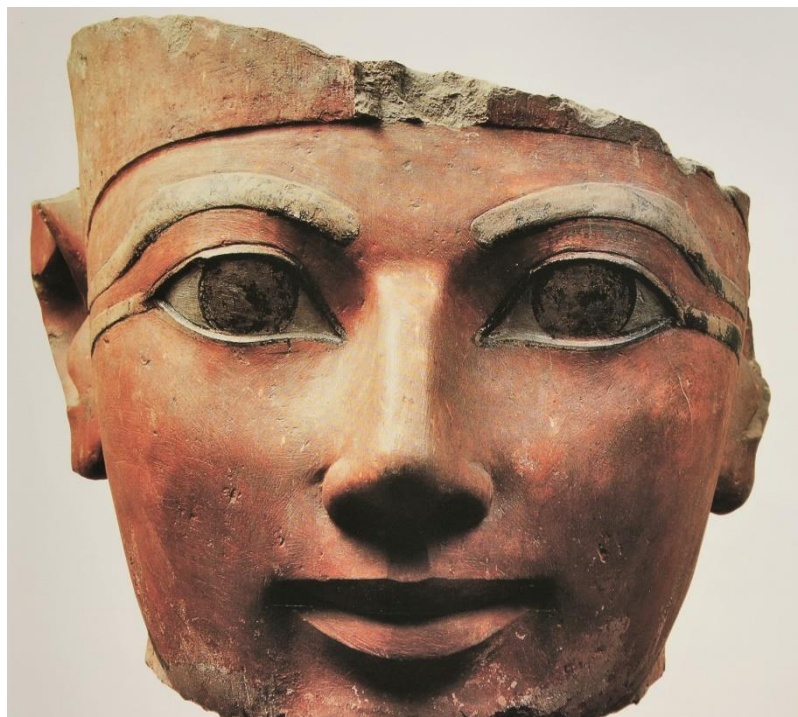


Nejstarší sochou světa je Sfinga z egyptské Gízy. Současná egyptologie vřazuje její vznik do období čtvrté dynastie, cca před 4 500 lety, existují ale i jiné názory. Matematické simulace dávných astronomických a atmosférických dějů kladou stáří této sochy až za hranici 10 000 let do doby, kdy nastal přechod do dalšího kosmotvorného cyklu. Vědecká fakta tak podporují původní staroegyptský mýtus o ustavení počátku nového lidského civilizačního věku v nebeském znamení Lva.

Dle tohoto mýtu se kdysi dávno na noční obloze prý pohnuly čtyři základní souhvězdí zvířetníku, *Lev*, *Býk*, *Štír* a *Vodnář*, aby společně vytvořily nový obrazec připomínající dokonalost tvaru rovnostranného čtverce. Tvůrčí význam této hvězdné konstelace, symbolizující různé strany vesmíru a elementární povahu jeho čtyři základních prvků - *ohně*, *země*, *vody* a *vzduchu*, se prý promítl i do čtvercové formy výtvarného kánonu a vyvolal změny organizace celé staroegyptské společnosti.

Teprve v tomto posvátném rámci získaly egyptské kultovní sochy jasně určené podoby, které symbolicky zviditelňovaly na člověku to, co by jinak zůstalo neviditelné. Jejich význam prezentoval sošný, synteticky tvořený figurální tvar, jehož obsahový celek určovala funkční symbolika použitých atributů. Užívání pravoúhlé sítě bylo ideovým požadavkem, garantujícím prostorovou rovnoprávnost všem čtyřem stranám sochy, a to zcela nezávisle na jejím konečném umístění.

Tradice egyptské sochařské vědy, která inspirovala Řecko a později i evropské umění, byla od počátku nesena tvarovým pozitivismem hmotných objemů a číselnou abstrakcí jejich matematických poměrů. Čtvercová síť tvořila podklad pro užití různých tvarových šablon, přičemž změna základního rozměru sítě umožňovala vyjádřit i hierarchii zobrazovaných vztahů. Plynule zabroušené přechody mezi různými kubickými objemy sochy pak přetvářely všechny kamenné povrchy do stylově jednotného celku.

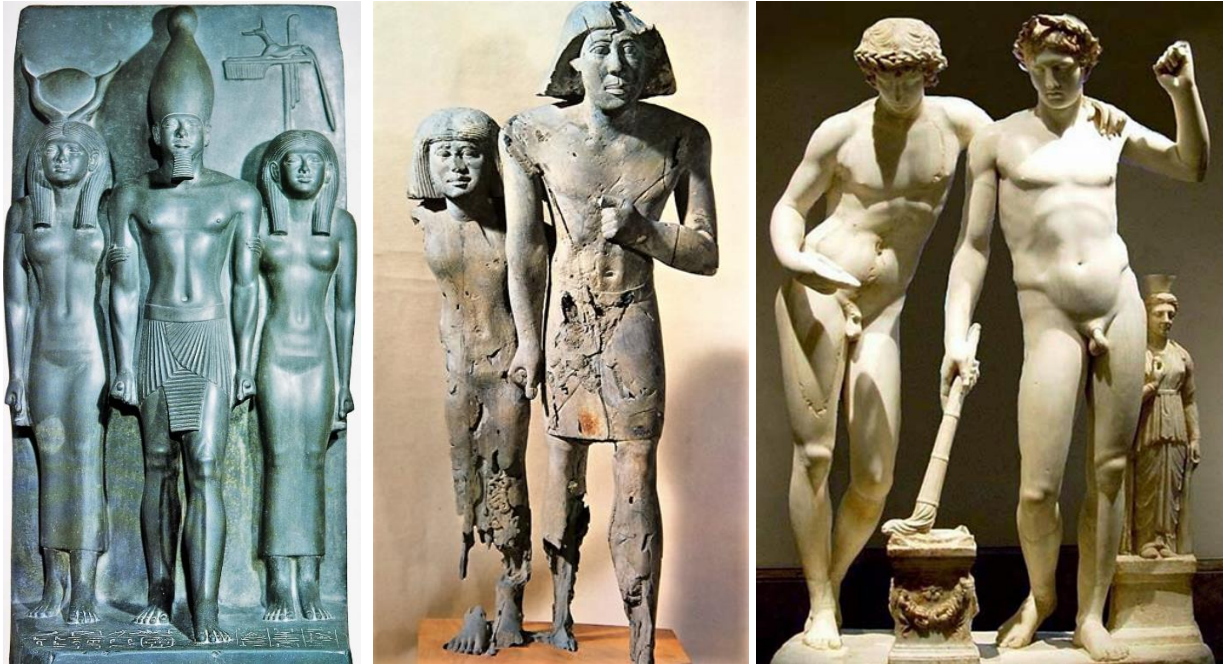


Pro egyptského sochaře byla zásadní důstojnost portrétního zpodobení, neboť zástupná podoba sochy bývala uctívána stejně jako skutečná živá bytost. Obřadné vzhlížení k podobě boha či předka neslo pečeť osobního vztahu, doprovázeného intenzivním očním kontaktem. Egyptané věřili, že jejich tělo je stejně jako posvátný chrám složené ze sedmi různých prvků, z nichž některé zůstávají trvale spojeny s tělem i po smrti. Též věřili, že obřadem zvaným „*Otevírání úst*“, lze každé podobě vrátit smysly a oživit i jejího ducha. Sochař, který toto umění ovládal, byl nazýván „*Oživovatel - ten, co umí zachytit a oživit podobu.*“

Před více jak 5 000 lety býval mezi egyptskými řemeslníky, sochaři a kameníky uctíván jako universální tvůrce celé hmotné kultury té doby všemocný memfidský bůh Ptah, jehož rozsáhlý chrám byl zároveň i sídlem mocné mysteriální školy zvané *Horev – Světlo dne*. Jméno Ptah, odvozené od slovesa *peteh*, souviselo s významem vyrývat, opracovávat či sochat. Tradovalo se, že bůh Ptah dokázal stvořit svět pouhou silou vyřčeného slova, a proto začal být vnímán i jako zosobnění prvotní bezčasé příčiny zvané Logos. Jeho jméno doslovně vyjadřovalo: „*Ten, který tvoří věci tím, že je vysloví.*“

Podmínkou bylo, že než mohl Ptah všechny věci vyslovit, musely se nejprve vyjevit v jeho nitru, kde byly od nepaměti hluboko vytesány. Zároveň jejich vznik muselo posvětit i jeho živé a milující srdce. Aby bylo doloženo, že díky jsoucnosti božího světla, životní síly a universální inspirace v jediném jméně je bůh Ptah tím, kdo otevírá i zasvěcuje, byla hieroglyfická podoba jeho jména složená ze tří znaků: proutěné rohože, bochníku chleba a stočeného knotu.

Velký Ptahův chrám byl založen na úsvitu egyptských dějin v královském městě Memfisu/Menoferu a jeho symbolem byla pyramida o sedmi stupních, která měla obrazně připomínat postupný vzestup lidského vědomí směrem k vyššímu řádu vši Existence a zároveň i sestup tohoto řádu k zemi. Jednotlivé úrovně tvořily: bezmezná existence, stupeň prvotního svědectví, stupeň duálního protikladu, stupeň trojí jsoucnosti, úroveň čtyř prvků, úroveň pěti tvarů, úroveň šesti světél a úroveň sedmi svátostí.

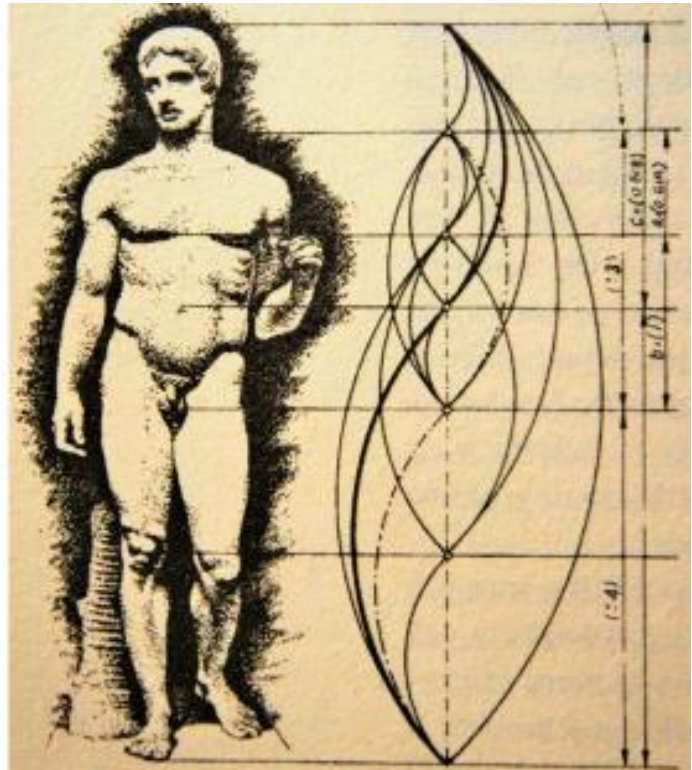
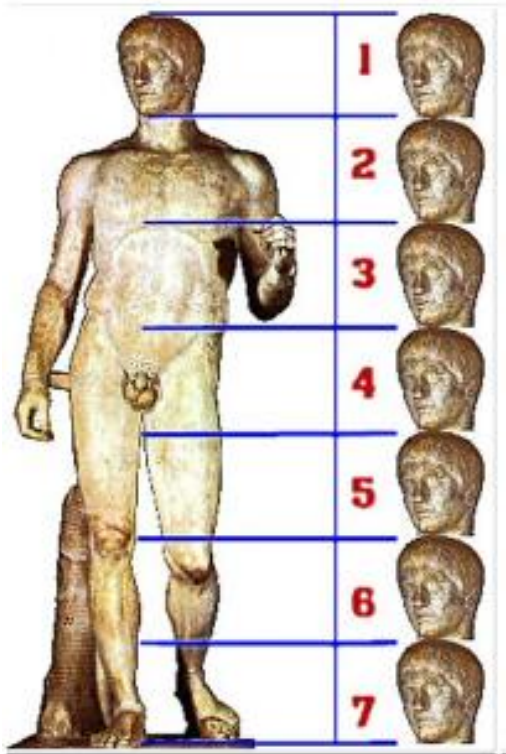


Historická svědectví zmiňují, že mystériem egyptského zasvěcení prošli i významní řečtí učenci a umělci. Jmenování bývají například Daidalos, Orfeus, Homér, Thalet, Pythagoras, Demokritos, Platon i Plutarchos, ale iniciaci nejspíš získali i mnozí další. Ti všichni mohli v egyptských chrámech dojít k poznání, že již samo vertikální ustavení těla sochy je posvátným znamením božství. K této zkušenosti odkazuje i básník Homér v následném fragmentu svého textu:

„.....KDYŽ ZEUS VIDĚL, ŽE BOLEST NEUTICHÁ, VZAL SÁDRU A ZAČAL VYTVÁŘET SOCHU JINOCHA, BĚLOSKVOUCÍ JAK BRNĚNÍ.  
JEN CO DÍLO DOKONČIL, VLOŽIL PONECHANÝM OTVOREM DOVNITŘ ZAGREOVO SRDCE.  
V TEMNÉ DUTINĚ SE SRDCE JEHO SYNA PROBUDILO.  
ZATÍM CO ZVENČÍ UKAZOVALA SOCHA KRÁSNÉHO JINOCHA, CO STÁVAJÍ NA NÁHROBCÍCH,  
UVNITŘ NEPŘESTÁVALO ZAGREOVO SRDCE TÍŠE TEPAT A MYSLET.....“

Homér tím dokládá, že sama schopnost přenášet určitý životní pocit, rys či prožitek na jiný, uměle stvořený artefakt, je autenticky božský tvůrčí čin. S tímto poselstvím pak mohla ze světa idejí sestoupit na zem i tak zvaná *kalokagathia*, tělesná krása spojená v jednotě s duševní ušlechtilostí. Pěstována byla především v řeckých gymnasiích, kde spolu nazí mladí muži fyzicky zápolili a zároveň se předháněli v recitaci a filosofických rozpravách. Učili se přitom vnímat svá těla, způsob své chůze i významy svých gest a přirozeně se časem dovzpíli, že sám tvar, podoba a pohyb nahého lidského těla jsou mnohem vznešenější jev, než pouhé symbolické gesto nějakého dávného boha či předka. S tímto porozuměním pak mohli řečtí sochaři začít objevovat tu nejpodstatnější přednost sochařského díla:

SCHOPNOST ZASTAVENÍ A PŘEDVEDENÍ OKAMŽIKU SILNÉ ŽIVOTNÍ PŘÍTOMNOSTI LIDSVÍ JAKO PROJEVU CELISTVÉ PROTIKLADNOSTI JEHO HMOTNÉ TĚLESNÉ ZJEVNOSTI A DUCHOVNÍ BOŽSKÉ PODSTATY.



K praktikování uměřené harmonie upomínaly Řeky i základní pojmy jejich estetiky: *Symmetria*, *Proportio* a *Eurythmia*. Zatím co vztah *Symmetria* k *Proportio* byl vnímán jako vztah definice normy k jejímu reálnému uplatnění, pojem *Eurythmia* odkazoval k subjektivně vedené korekci, jejíž lokální aplikace upravovala číselnou strohost určitého prostorového řádu k harmonické přirozenosti lidského pohledu.

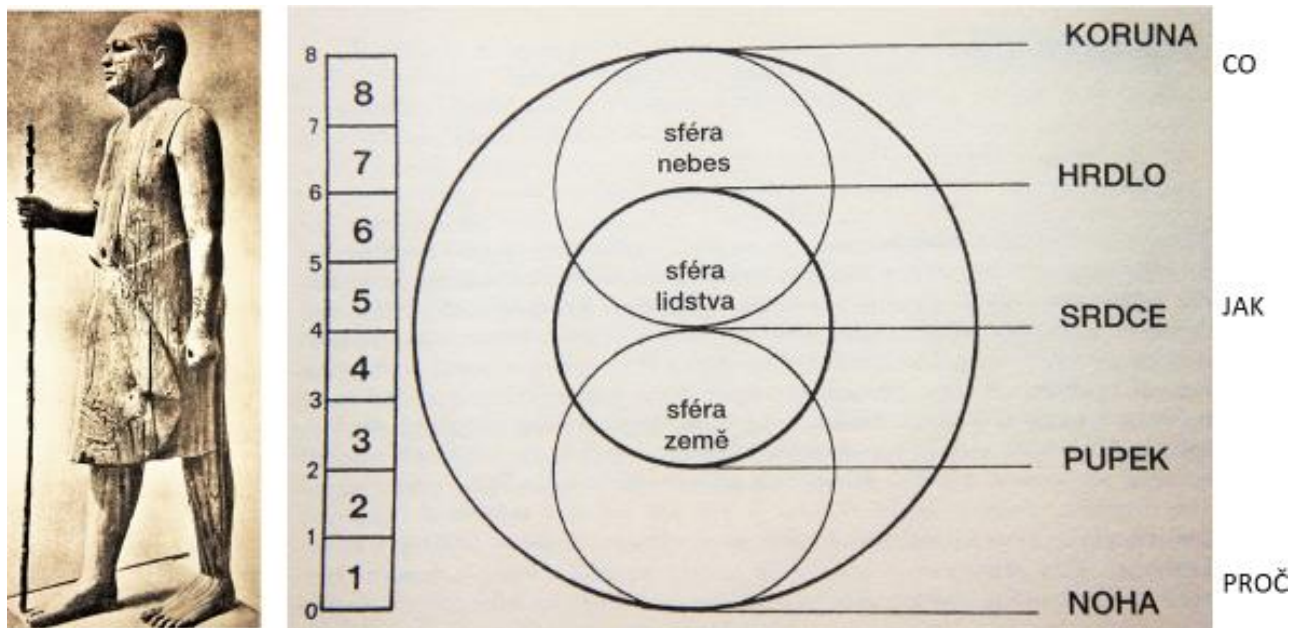
Kolem poloviny 5. století před naším letopočtem uvedl sofista Prótagorás ve svém díle *Pravda* názor, že měřítkem všech věcí je sám člověk. Tento názor tvorbou podpořili i sochaři Myron, Feidias, Polykleitos a Lysippos, kteří zobrazili figurální hodnoty lidského těla v nové proporční soustavě, rozvržené s ohledem na vzájemnou harmonii užitých číselných poměrů. Ve svých sochách pak předvedli takovou míru božské krásy, která se mohla obecně zrcadlit i v každém lidském jedinci. Zároveň přitom platilo nadále pravidlo:

**HMOTA NESMÍ SOŠE NIKDE CHYBĚT A JEJÍ POVRCH SE NESMÍ NA ŽÁDNÉM MÍSTĚ NADMÍRU PROPADAT.**

Traduje se, že sochař Feidias jako první použil *poměr Zlatého řezu* při návrhu sochy bohyně Athény, proto dal na jeho počest počátkem 20. století americký matematik Mark Barr zlaté proporci jméno  $\phi$ . Feidiův následník Polykleitos pak užil *Zlatý řez* při komponování civilních postav mladých atletů a dále rozvinul navržené číselné poměry. Dosažené výsledky shrnul ve spisu *Kánon - Pravidlo - Měřítka*.

Praktickou účinnost poměru zlatého řezu doložil v soše mladíka Doryfora, v jehož postavě ztělesnil harmonický soulad mezi pohybem a proporcemi tělesného postoje a niterným půvabem jeho duševního rozpoložení. Figura atleta stojí na pravé noze, levá je uvolněná, zatímco levá ruka je v akci a pravá uvolněná. Hlava je nakloněná s usebraným výrazem, osa a pohyb celého těla se harmonicky vlní, čímž propojuje akční protiklady.

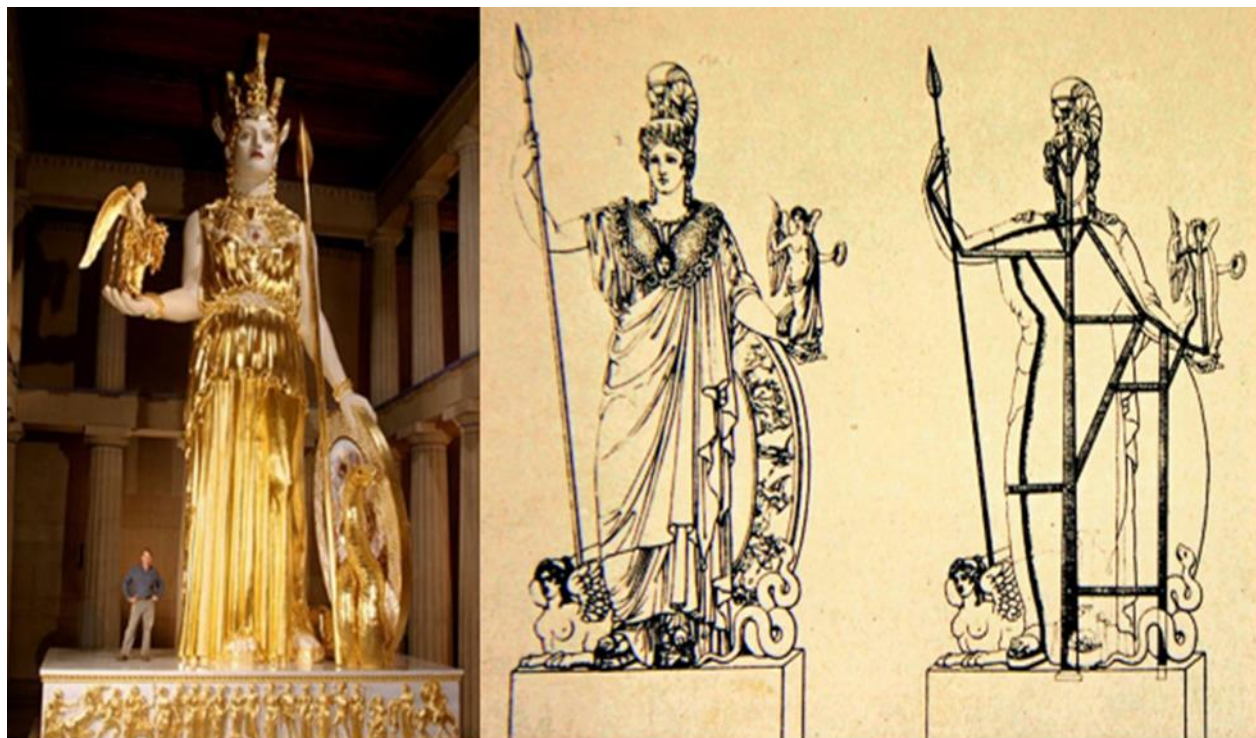
Z výsledného účinku lze konstatovat, že postavením této sošné figury do kontrapostu spojil Feidias zároveň i odlišná ideová východiska dórská a iónská, zosobněná na jedné straně slunečním bohem Apollónem, vyzívajícím nás k odvážné výpravě za vnější představou, a na straně druhé měsíčním bohem Dionýsem, milovníkem vnitřní bytostné extáze.



Prokazování úcty kultovním sochám ve smyslu jejich zvýznamnění bývalo již v dávných dobách normální a základy jejich rituálního uctívání byly položeny v chrámech starého Egypta. Čím byla socha starší, tím blíže měla k zakladatelům rodu a umožňovala jejich potomkům navázat s předky účinnější rituální kontakt. Chtěl-li někdo v soše uctít svého boha či předka, na prvním místě býval působivý ritus a s ním vždy spojená osobní očista s upřímnou vírou v toto počínání, následovaná obětím darem a důkazem úcty. Teprve na základě rituální připravenosti a pozorné vnitřní vstřícnosti bylo možno navázat skrze nazíranou podobu sochy i působivý vztah s představou příslušného boha či předka, což byl původní význam rituálního vzhlížení k sochám. Nejdůležitější byla možnost vzájemného očního kontaktu, neboť se věřilo, že skrze intenzivní oční kontakt s uctívanou podobou může vzhlízející adorant získat i zástupné zření odpovídající vyšší úrovni jeho duchovní skutečnosti. Proto měly všechny sochy v Egyptě silně zvýrazněné oči, jasně směrově orientovaný pohled a specificky malované povrchy, které činily viditelným to, co jinak zůstávalo nedosažitelné.

Vzácné řecké archaické dřevěné modly bývaly nazývány *xoanón* v souvislosti s kořenem *xeó* ve smyslu vyřezávat a otesávat. Všechny *xoanóny* představují ženská božstva, jako příklad se uvádí starobylá socha bohyně z aténské Akropole, *Pallas Athéna*, o níž se bájilo, že se snesla přímo z nebe. Dřevěné sochy mívaly poměrně jednoduchou podobu a po vytvarování bývaly ještě kolorovány, případně i pravidelně pomazávány. Obřad pomazání olejem býval od nepaměti uznáván za akt symbolizující duchovní připravenost sochy a měl vnášet do jejího působení účinnou posvátnou ochranu před nečistými silami. I proto si řecká kultura původních dřevěných soch neobyčejně cenila. Když byla zhotovena nová socha, napodobovala sochu starou, ale úcta jí prokazovaná už byla často menší.

Nový tip řecké sochy si časem osvojil i vnější reprezentační měřítko, ozvláštňující materiálový efekt a artistní manýru umocněnou výrazným dramatickým gestem. Tyto prostředky zajistily sochařskému dílu exkluzivitu a společenský zájem, čímž pozvolna vytěsnily původní prožitek vnitřní duchovní harmonie vnějším, esteticky působivým zážitkem. Posvátná úcta zůstala vyhrazena jen sochám v chrámech a v domácích svatyních, kde si jejich uctívání udrželo zásadní roli. Ve vnějším prostoru socha zprofanovala.



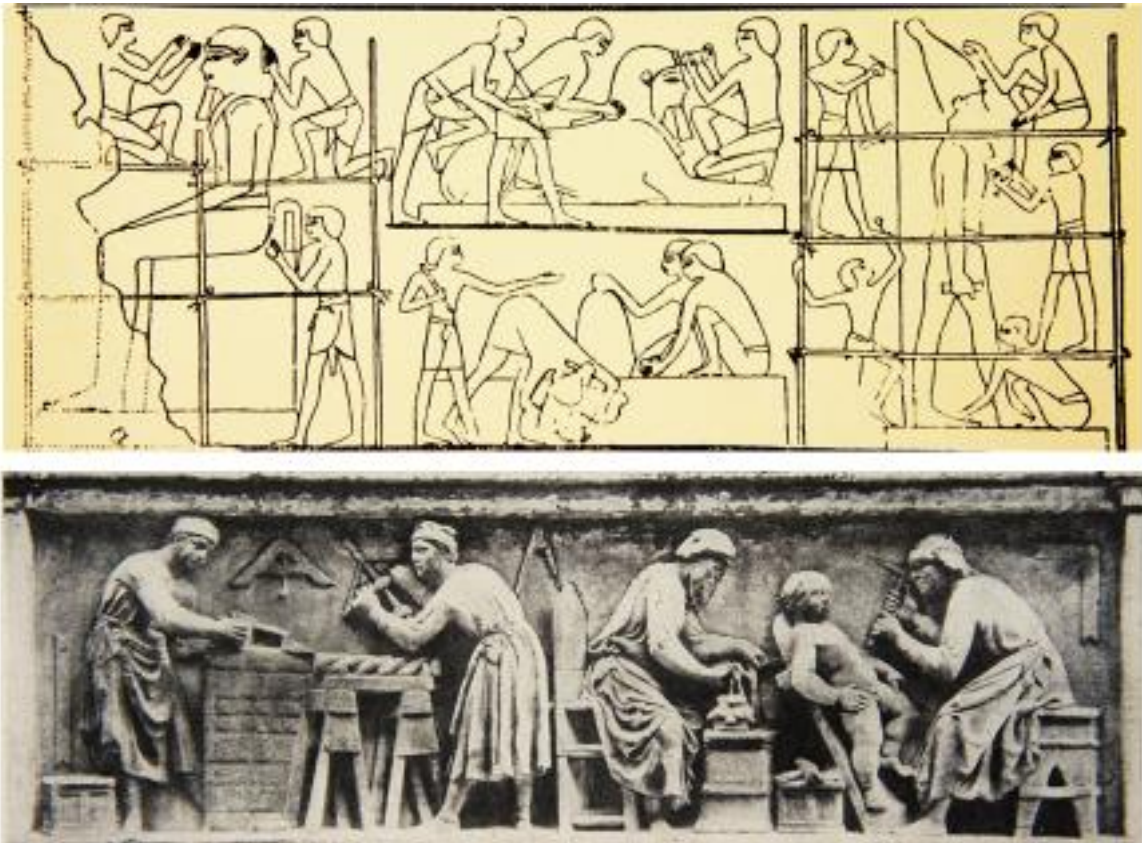
„KDYŽ SOCHAŘ FEIDIAS VYTVÁŘEL PODOBY BOHŮ, PAK JE NETVOŘIL PODLE TOHO, CO KOL SEBE VIDĚL, ALE PRAVDĚPODOBNĚ TAK, JAK BY VYPADALI, KDYBY SE SAMI CHTĚLI ZJEVIT!“ Plotinos

Český název SOCHA jako významový ekvivalent latinského slova STATUA označuje určitou prostorovou formu za hmotně stabilní, stojící a klidnou, od pohybu zcela oproštěnou. Na rozdíl od nepevnosti, labilní proměnlivosti a chaotičnosti formy neurčité či beztvaré, význam slova sošný či statuální reprezentuje vnitřní svázanost určité materiálové struktury v souladu s jejím vnějším tvarovým rytmem a plností jejích hmotných objemů.

Odkaz na anglický výraz „status“ zároveň upomíná i na *zvláštní formu*, ve které něco existuje, obvykle ve zvláštním čase či na zvláštním místě, a případně to prezentuje i zvláštní význam této formy. V rámci tohoto porozumění může hmotná podoba sochařského díla představovat zvláštní stav - *status* - coby autenticky originální pojetí díla, odpovídající tvůrčímu záměru nesenému jednoznačnou vůlí: „STAŇ SE!“.

Za archetypální symbol takto uvažovaného pojmu status lze považovat monumentální sochu Sfingy, vytesanou z jednoho kusu rostlé skály v egyptské Gize, jejíž tvar dokázal přetrvat od prehistorie až do dnes. Tato socha o rozměru cca 70 x 12 x 20 metrů, ztělesněná ležícím lvím tělem prý zobrazuje tak zvaného „*Strážce prahu*“, jehož k obzoru hledící lidská hlava má královskou podobu faraona. Nápis na kamenné desce umístěné mezi předními tlapami obsahuje sdělení: „*TOTO JE NÁDHERNÉ MÍSTO PRVNÍHO ČASU.*“

Je již známo, že staroegyptští kněží dokázali vyjádřit jednu myšlenku současně třemi různými způsoby. Prvý byl písemný a věcný, druhý symbolický a figurativní, třetí posvátný a hieroglyfický. Záleželo čistě na jejich záměru, zda měl tentýž text věcný, symbolický či transcendentní význam. Prostřednictvím jediného znaku bylo možno si vybavit principy, příčiny a následky, které vyzařují z božské podstaty do hmotné přírody, lidského vědomí a světa čistého ducha, pouze zasvěcenec ale dokázal obsáhnout všechny tři světy naráz.



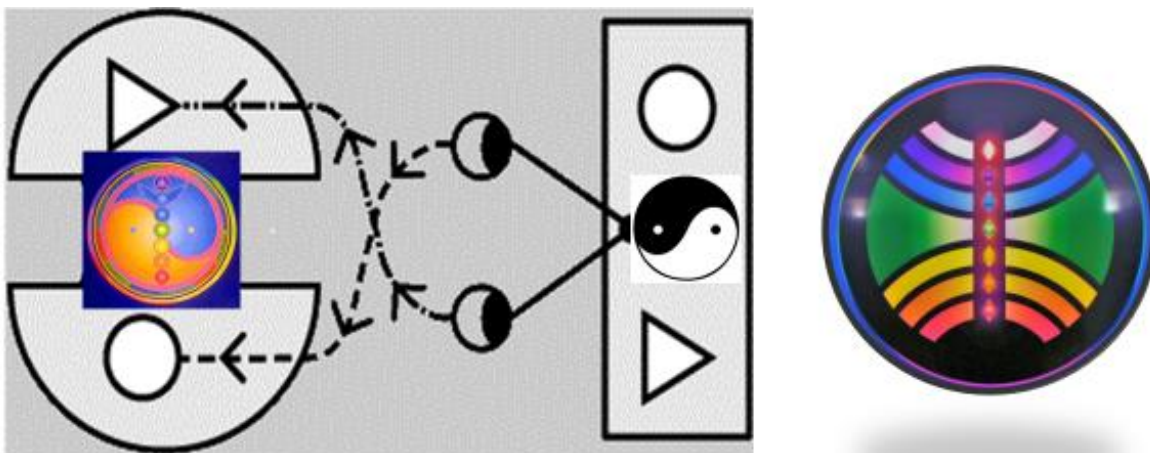
Člověk je tvůrcem myšlených obrazů a následné zachycování těchto obrazů je lidská nutnost. Bez vědomého zachycení myšlenky nám obrazy většinou unikají do ztracena. Máme-li porozumět moudrosti jejich výskytu, musíme ale nejprve porozumět sami sobě. Mentální obraz, coby pomyslné zrcadlení naší aktuální skutečnosti, nám dává smysl jen potud, pokud spolu s utvářením jeho vnějšího odrazu, v nás dochází i k ustavení vědomého vztahu k jeho universálnímu, to značí nadčasovému významu.

Proto při tvorbě sochy musí sochař nejprve ohledat směr tvůrčího záměru a získat i dostatek prostředků a sil k realizaci sochy. Poté může začít vymezovat její hmotný objem, poutat tvarovou tektoniku materiálu vůči těžišti a dynamizovat prostorové působení formy kontrastním plastickým řádem, který přivádí světlo a stín na povrch různě modelovaného tvaru. Pak musí realizovat tuto iluzi ve vhodném materiálu a ustavit.

Podstatou sochařovy práce je tvorba smyslově konkrétního prostorového obrazu, založeného hmotným tvarem, kompozičním prostorovým plánem, hapticko-plastickým výrazem a narativně-symbolickým obsahem. K tomu náleží i vhodný vizuální kontext a proporční příměr, v němž bude tvar sochy exponován.

Nezanedbatelným prvkem sochařské realizace proto bývá i nalezení úměrného vztahu mezi podobou díla a místem jeho expozičního ustavení. Tento vztah by neměl být založen na jediném zběžném pohledu, nýbrž limitní dotek tělesných smyslů by měly doplňovat i mentální možnosti vhledu lidského ducha, schopného nazírat jak dovnitř tvaru směrem k jeho založení, tak i obráceně, směrem ven do oblasti jeho působení.

Východiskem pro tvorbu i recepci sochařského díla je schopnost vnímat a analyzovat to, co je skrze oko myslí viděno. S tím se následně pojí i umění syntézy vizuálního obrazu a haptického dojmu do tří dimenzí plasticky modelovaného reálného tvaru v duchu vědomého tázání: CO, JAK, PROČ?



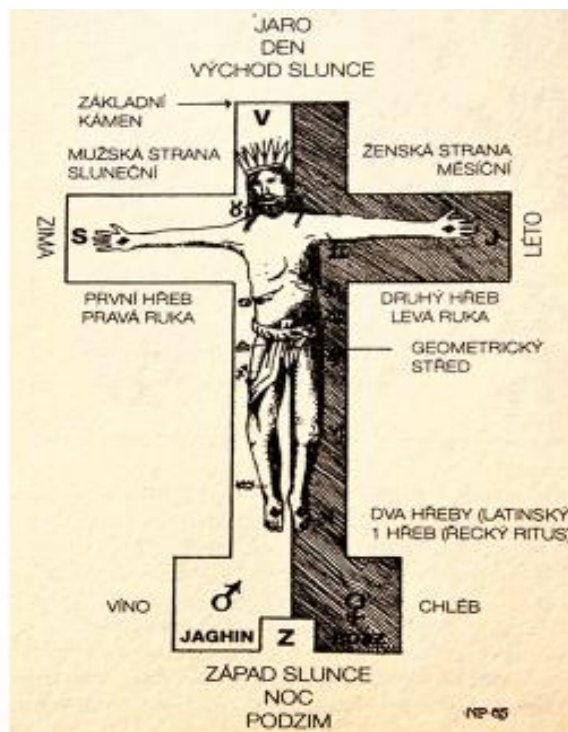
TO VNĚ JE JAKO TO UVNITŘ, TO UVNITŘ JE JAKO TO VNĚ, TO NAHOŘE JAKO TO DOLE, TO DOLE JAKO TO NAHOŘE

Oči symbolicky odpovídají Slunci, mužskému principu a racionálnímu charakteru vědomí, zatímco mysl symbolickému aspektu Luny, který aktivně formuje zrakové vidění, a tak následně i to, co vidíme. Přitom soud mysli odvislý od zraku zabírá vždy jen tu část světa, kterou máme právě před očima, zatímco cítit a slyšet můžeme ve všech směrech najednou. Každá koncentrace pozornosti přináší zúžení zorného záběru, přičemž výběr směru pohledu odvisí od mentálního procesu uvažování. Tak všechny obrazy, které dosahují naší mysli zdánlivě zvenku, jsou ve skutečnosti naše vnitřní obrazy vznikající na sítnici oka, která je tělesně jednoznačně uvnitř nás a souvisí přímo s naším centrálním nervovým systémem. Tak pohled lidského oka zakládá obraz vnějšího světa skrze racionalizaci, projekci i soudy a je tvůrcem podoby naší skutečnosti.

Na základě vlastního výběru vnímáme to, co je nám blízké jako velké a to, co je nám vzdálené jako malé. Egocentrická perspektiva formulující lidské myšlení je tudíž obsažena již v procesu našeho vidění. Jen to, co je nám osobně blízko, dostává v naší optice a myšlení přiměřený prostor, takže náš pohled na věci a události kolem je vlastně vždy relativní a klamný. To tvrdí i současná fyzika, která Heisenbergovou relací neurčitosti dokládá, že v zásadě nejsme schopni vnímat objektivně, protože subjekt pozorovatele je do procesu vnímání vždy nějak zapojen.

Lidský mikrosvět je odrazem makrokosmu skutečného světa, ale intelektuální porozumění k pochopení této skutečnosti nestačí. Naše oči ukazují, jak velmi jsme vázáni na duální polaritu. Funguje li zrak na bázi světelných paprsků, které jdou vždy tou nejkratší cestou, příroda žije naopak v křivkách a zaobleních a nezná ani rovnou přímkou ani pravý úhel. V přírodě tudíž nic neprobíhá přímočaře, zatímco lidské soudy, touhy, představy či předsudky jsou přímočarými projekcemi buď do minulosti či budoucnosti. My lidé tuto situaci ale neustále podceňujeme, a povyšujeme aktivity vlastního rozumu na prvé místo, aniž bychom si dokázali připustit, že dávno před spatřením světa námi již rezonoval tlukot milujícího mateřského srdce.

Opticky i myšlenkově se dokážeme soustředit v jednom okamžiku jedním pohledem pouze na jeden bod. Nemožnost zahlédnout dvěma pohledy dvou očí zároveň jednotu světa z toho zřejmá. A máme-li sklony k tomu, dělat z jednoho pohledu hned všeobecné stanovisko, je o problémy postaráno. Stává se to i v rámci sochařské výuky, a proto jsou studenti při ateliérové práci vedeni, aby nevrhali své pohledy na modely v libovolném rozmaru, ale aby je systematicky obcházeli, proměřovali a naciťovali, snažíce se rozpoznat, čím věci skutečně ožívají. Těžká práce ale bývá s těmi, kteří všemu rozumí, vše okecají, ale nic nechápou.



V evropském kulturním okruhu inspirovala živost lidského stání všechny tradiční obory výtvarného umění, to znamená malbu, sochařství, grafiku i architekturu. Též restaurování uměleckých děl a nemovitých památek mělo v evropské kulturní tradici stálou historickou kontinuitu a je známo, že problematikou restaurování se zabývali především uznávaní mistři svého oboru. Tito tvůrci s vlastním uměleckým přesahem bývali schopni vidět restaurované dílo jak v jeho koncepční celistvosti, tak i v různých vrstvách dobových kontextů, a proto dokázali zůstat vůči originálnímu pojetí jiných autorů s respektem pokorní.

Obecným úkolem tvůrčí tradice je pečovat o krásu a přítomnost pravdy, připomínat osobní zodpovědnost za její podobu, vzdorovat jejímu zániku a udržovat kontinuitu tradice v takovém stavu, aby z ní mohly čerpat i další generace. Její etiku popisuje Johan Wolfgang Goethe ve své knize *Vilém Meister* takto:

OMEZIT SE NA JEDNO ŘEMESLO JE TO NEJLEPŠÍ. PRO NEJPROSTODUŠŠÍ HLAVU TO BUDE POŘÁD ŘEMESLO, PRO LEPŠÍ HLAVU TO BUDE UMĚNÍ A TA NEJLEPŠÍ HLAVA BUDE DĚLAT VŠECHNO, DĚLAJÍCE STÁLE JEDNO. PŘÍPADNĚ V TOM JEDINÉM, CO BUDE DĚLAT POŘÁDNĚ, NAJDE PODOBENSTVÍ I S TÍM VŠÍM KOLEM, CO JE POŘÁD DĚLÁNO ŘÁDNĚ.

Pracovní proces vzniku sochařského díla má své tradiční konstanty. Materiálový prostor sochy přetváří tlak lidské ruky, která pod dohledem vědomé představy a tvůrčí vůle autora vymezuje nástrojem tvar díla. Otvírá se tak proces .... ZADAVATEL VERSUS TVŮRCE.... TVŮRCE VERSUS PŘEDSTAVA.... PŘEDSTAVA VERSUS MATERIÁL.... MATERIÁL VERSUS NÁSTROJ .... NÁSTROJ VERSUS VŮLE ....VŮLE VERSUS PŘEDSTAVA..... atc.

Současnost ale tento komplexní cyklus tvůrčí práce opouští a zabývá se spíše konzumem virtuální iluze. Aby i za nastupujících podmínek zůstalo lidské stání aktuálním tématem díla, měl by být jeho tvůrce vybaven nejen talentovanou vůlí, odbornou profesní znalostí, manuální zručností a figurální zkušeností, ale též lidskou etikou a vědomím osobní odpovědnosti. Přesto nic z toho mu nemusí zajistit umělecké renomé a společenský zájem, o finančním zisku, kolegiálním respektu či osobním prospěchu ani nemluvě.

Bezmezná **Universální Hodnota** sebevědomé existence = **BUH** je kruh, jehož střed je všude a obvod nikde



**CO**  
SMYSL  
ZÁMĚRU

**JAK**  
OBSAH  
ZKUŠENOSTI

**PROČ**  
VÝZNAM  
ZNALOSTI

ASOCIACE	VIZE UVĚDOMĚNÍ	DISOCIACE
.....	.....	.....
PŘEDSTAVA	SKICA ZACHYCENÍ	PROŽITEK
.....	.....	.....
OBJEM	MODEL PŘEDVEDENÍ	TVAR
.....	.....	.....
POSTOJ	REALIZACE ZTĚLESNĚNÍ	ROZPOLOŽENÍ
.....	.....	.....
ZÁJEM	PREZENTACE PŮSOBNÍ	KRITIKA
.....	.....	.....
KOPIE	REPRODUKCE ZMNOŽENÍ	FAXIMILE
.....	.....	.....
SVĚTLO	EXPOZICE NAMÁHÁNÍ	STÍN
.....	.....	.....
REKONSTRUKCE	REHABILITACE OPRAVA	RESTAUROVÁNÍ



TEMATICKÉ OKRUHY STUDIJNÍCH ZADÁNÍ URČENÉ PRO VÝUKU ZÁKLADŮ TRADIČNÍHO SOCHAŘSTVÍ.

AKT	<i>stavba a modelace figury dle nahého lidského modelu v zadaném měřítku + realizace v materiálu</i>
KOPIE	<i>modelování dle sádrového modelu v původním měřítku + realizace v materiálu</i>
ZÁTIŠÍ S LEBKOU	<i>základní prostorová studie modelovaná v měřítku 2:1, kolorovaná sádra</i>
VZÁJEMNÝ PORTRÉT	<i>studie dle živého modelu provedená v konečném materiálu</i>
SEDÍCÍ PŮLAKT S ATRIBUTEM	<i>kreativní cvičení dle živého modelu v umělém materiálu</i>
TEMATICKÁ STUDIE DRAPERIE	<i>práce dle zadaného modelu + realizace v materiálu</i>
SOCHAŘSKÁ REKONSTRUKCE FIGURY	<i>návrh a provedení nového tvaru dle podkladů</i>
MEDAILON	<i>návrh + realizace kruhového medailonu se zvířecím motivem v materiálu</i>
HLAVICE, SLOUP	<i>variance na zadané téma + studijní kresba a realizace v materiálu</i>
AKROTERIE, FESTON, VĚNEC	<i>studijní návrh a realizace na vybrané architektonické téma</i>
PORTÁL, KLENÁK, MASKARON	<i>studijní návrh a realizace na vybrané architektonické téma</i>
PAMÁTNÍK ČI POMNÍK	<i>zadání pro konkrétní prostor, studie s reálným výstupem</i>
KAŠNA	<i>výtvarný návrh pro vybraný veřejný prostor</i>
SOCHA	<i>vlastní návrh s realizací v místě</i>

Seznam studijních pramenů :

- 1) Dějiny umění – Elie Faure – 1927 – Aventinum
- 2) Skutečnost umění – V. V. Štech – 1946 – Pražské nakladatelství Václava Poláčka
- 3) Jak vzniká socha – Vojtěch Volavka – 1956 - Praha
- 4) O sochařské reprodukci – Bohumil Teplý – 1973 – SPN Praha

- 5) Slovník antické kultury – kolektiv autorů – 1974 – Nakladatelství Svoboda
- 6) Dějiny umění 1 – José Pijoan – 1977 - Odeon
- 7) Objevy ve středomoří – Jan Bouzek - 1979 – Odeon
- 8) Život v Homérské době – Émile Mireaux – 1980 – Odeon
- 9) Řeč tvarů – Luboš Hlaváček – 1984 - Horizont Praha
- 10) Sochařství – Miroslav Chlupáč – 1985 – SPN Praha
- 11) Vzestup člověka – Jacob Bronowski – 1985 - Odeon
- 12) Giacomettiho postřeh – Zdeněk Palcr – 1993 – Konserva-Na hudbu - Respekt
- 13) Od Olympu k Panteonu – Ladislav Vidman – 1997- Vyšehrad Praha
- 14) Mýty – Joseph Campbell -1998 - Pragma
- 15) Svatba Kadma s Harmonií – Robert Calasso – 2000 - Mladá fronta
- 16) Encyklopedie východní mytologie – Rachel Storm – 2000 – REBO productions
- 17) Bádání o posvátnu – Wiliam E. Paden – 2002 – Masarykova universita Brno
- 18) Théby - Jorge A. Livraga – 2002 – Nová Akropolis
- 19) Zaniklé civilizace – 2003 – Readers Digest Výběr
- 20) Sochařství - Carmela Thiery -2004 – Computer press Brno
- 21) Vlevo a vpravo ve výtvarném umění – Jan Baleka – 2005 – Akademia
- 22) Zlatý řez – Mario Livio – 2006 – Dokořán
- 23) Tajné dějiny světa – Jonathan Black - 2007 - Argo
- 24) Slovník symbolů, mýtů a legend – Didier Colin – 2009 – Nakladatelství Deus
- 25) Zrození Řecka – Michael Gran - 2010 – BB/art
- 26) K teorii plastičnosti – Petr Rezek – 2011 – Ztichlá klika
- 27) S Theodorem nejen o hieroglyfech – Václav Loukota – 2012 – Volvox Globator
- 28) Záhady starověkých textů – Reihard Habeck – 2014 – Svoboda
- 29) Estetika starověku – Wladislaw Tatarkiewicz – bez datace – samizdatové vydání
- 30) ...vlastní úvahy ...