



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

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

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Fakulta pedagogická
Katedra výtvarné výchovy

Bakalářská práce

Uniformní maska „vnitřního Já“ ve výtvarném pojetí

Vypracoval: Ondřej Frencl
Vedoucí práce: ak. mal. Věra Vejsová

České Budějovice 2014

Prohlášení

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

Datum

Podpis studenta

Poděkování

Děkuji především vedoucí své bakalářské práce akademické malířce Věře Vejsové za pomoc při realizaci a odborné vedení. Dále chci poděkovat své rodině a přátelům za podporu při vytváření této práce.

Abstrakt

Teoretická část této práce se zabývá výkladem vztahu mezi individuálním „vnitřním Já“ a uniformní maskou, pod kterou se skrývá ve společnosti tak, jak je pojat v práci C. G. Junga a E. Goffmana.

Praktická část práce je individuální interpretací tématu v plošném a prostorovém ztvárnění, pro které bude výchozím zdrojem forma komiksu.

Pro vytvoření jejího konceptu po obsahové a formální stránce rozebírá tematicky příbuzná díla vybraných českých umělců, kteří se zabývali člověkem a jeho vnitřním životem. V těchto rozborech využívá také základní poznatky z teorie umění a psychologie umění.

Abstract

The theoretical part of the thesis deals with an explanation of a relationship between individual „Inner I“ and a uniform mask behind which it's hidden in the society, as it is described in C. G. Jung's and E. Goffman's work.

The practical part is an individual interpretation of the topic in surface and space rendering, the default source of which is a form of a comics.

For creation of contentual and formal aspects of its concept, it analyses thematically related work of the selected Czech authors who dealt with a human being and its inner life. For these analyses it uses also elementary findings from the theory of art and the psychology of art.

Obsah

Abstrakt.....	4
Obsah	5
Úvod.....	8
2.1 Individualita a její rozpor ve společnosti v práci C. G. Junga a E. Goffmana	9
2.1.1 Carl Gustav Jung.....	9
2.1.1.1 Individualita neboli osobnost.....	9
2.1.1.2 Individuace a bytostné Já.....	10
2.1.1.3 Individuum	12
2.1.1.4 Kolektivní nevědomí a identifikace	13
2.1.1.5 Persona	14
2.1.2 Erving Goffman	15
2.1.2.1 Základní termíny	15
2.1.2.2 Ztotožnění s rolí	17
2.1.2.3 Viditelná část role	19
2.1.2.4 Stereotypní zákonitosti.....	20
2.1.2.5 Zahalení maskou	21
2.1.2.6 Přirozené reakce.....	22
2.1.2.7 Regiony	22
2.1.2.7 Stigma	23
2.1.3 Shrnutí.....	25

2.2 Psychologie výtvarného díla	25
2.2.1 Archetyp	26
2.2.2 Výtvarné znaky	26
2.2.3 Barva	27
2.2.4 Linie, plocha a tvar	28
2.2.5 Kompozice	31
2.2.6 Promítnutí „vnitřního Já“	31
2.3 Komiks	32
2.3.1 Charakteristika komiksu	33
2.3.2 Základní pravidla komiksu	34
2.3.2.1 Kresba a stylizace	35
2.3.2.2 Mezera a ucelení	37
2.3.2.3 Plynutí času	39
2.4 Rozbor práce vybraných českých autorů	39
2.4.1 Josef Váchal	40
2.4.2 Vladimír Tučapský	41
2.4.3 Marek Rubec	42
3. Praktická část	43
3.1. Scénář	44
3.2. Výtvarná stylizace	49
3.3. Kresba	49

3.4. Zhotovení dřevorezu	50
3.5. Studie v pomocném materiálu.....	50
3.6. Realizace v materiálu	50
4. Závěr	51
5.1 Internetové zdroje	53
6. Přílohy	54
6.1. Návrhy masky	54
6.2. Kresebné návrhy komiksu – strana 1 - 9	55
6.3. Finální podoba strany	56
6.4. Realizace dřevorezu	57
6.5. Masky v pomocném materiálu	58
6.6. Realizace masky.....	59
6.7. Výsledná maska	60

Úvod

Cílem teoretické části této práce je základní formulace vztahu jedince, zobrazeného v kontextu celé společnosti tak, jak ho ve svých teoretických pracích charakterizovali psychologové Carl Gustav Jung a Erving Goffman.

Individualita lidské osobnosti je v pojetí C. G. Junga chápána jako způsob vyčlenění jedince ze společnosti a vytvoření individuálních soukromých hodnot, které mohou být v rozporu s všeobecnými stanovisky společnosti. Protipól Jungovy teorie individuální osobnosti tvoří práce sociologa Ervinga Goffmana, která se zabývá přijetím společenských konvencí jako role, se kterou se jednotlivci ztotožňují.

Oba principy se pokusí ztvárnit na základě teoretického konceptu praktická část výtvarné realizace. Základní principy formy komiksu, vybrané pojmy z oblasti psychologie umění a práce vybraných osobností českého výtvarné scény jsou inspirací pro koncept výtvarné realizace.

Poznatky z teoretické části spojující v sobě psychologické aspekty vztahu „vnitřního Já“ a uniformních masek požadovaných společností, spojené s teoretickou částí týkající se výtvarného pojetí formou komiksu vyústí v krátký komiksový scénář. Na základě tohoto scénáře vznikne soubor kreseb, který bude sloužit jako podklad pro realizaci ve dřevě formou dřevořezu a dřevěné masky symbolizující téma práce.

2. Teoretická část

2.1 Individualita a její rozpor ve společnosti v práci C. G. Junga a E. Goffmana

Teoretická část práce je rozdělena na dva celky, první z nich se zabývá výzkumem psychologů a sociologů, Carla Gustava Junga a Ervinga Goffmana zaměřeným na osobnost člověka a jeho sociální role ve společnosti. Ve druhém celku se zabývá popisem vybraných aspektů komiksu jako výtvarného prostředku. Obě tyto teoretické části slouží jako inspirační zdroj použitý pro vytvoření komiksového příběhu v praktické části práce.

2.1.1 Carl Gustav Jung

Švýcarský lékař a psychoterapeut C. G. Jung (1875-1961) je považován za zakladatele analytické psychologie. Jung je do této práce zahrnut na základě svého výzkumu individuality osobnosti a vnitřního Já, které staví do kontrastu s kolektivním nevědomím a personami. Pojem persona užitý ve výzkumu C. G. Junga je zároveň výrazem označující v latině masku. Podrobněji se budeme zmíněnými pojmy zabývat v následujících kapitolách.

2.1.1.1 Individualita neboli osobnost

Dle Junga se individuální osobnost člověka utváří odkloněním od kolektivně stanovených norem, které jsou nastoleny personou.

Jungova definice osobnosti vychází z rozdílu individuálních a kolektivních rysů: „*Individualitou míním charakteristický rys a jedinečnost individua v každém psychologickém ohledu. Vše, co není kolektivní, je individuální; je to vše, co ve skutečnosti patří jen jednomu individuu, nikoli větší skupině individuí.*“¹

¹ SHARP, Daryl. *Slovník základních pojmů psychologie C.G. Junga*. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2005. s. 62

Podle autora není individualita na rozdíl od kolektivních norem utvářena očekáváním a společenskými omezeními, ale vlastními zásadami a osobními emočními požadavky a potřebami. Právě tím se stává osobnější a pomáhá utvářet naši osobnost.²

Výsledný charakter osobnosti člověka se tedy dle Junga utváří kombinací očekávaných požadavků a očekávání na daného jedince ze strany společnosti. Tyto vnější vlivy utváří tu část osobnosti, která je nastavena společenskými pravidly. Charakter je ovšem utvářen také vlastními ambicemi a cíli, a to ve stejně potřebné míře v jaké jsou vnější vlivy.

2.1.1.2 Individuace a bytostné Já

Jung definuje individuaci jako proces, při kterém se vytváří osobnost jednotlivce, a v důsledku jedinečnosti tohoto procesu se utváří vlastní bytostné Já.

„Bytostné Já je nejen středem, nýbrž je také oním objektem, který zahrnuje vědomí a nevědomí; je to centrum této totality, jako je Já centrem vědomí.“³

Jung tvrdí, že bytostné Já je z psychologického hlediska chápáno jako něco nadřazeného osobnosti, ale ve své základní podstatě nemůže být bráno jako celistvý pojem, nýbrž jako souhrn všech psychických fenoménů osobnosti. Při takové interpretaci bytostného Já narazíme na potřebu, kdy je třeba rozdělit vnímání osobnosti na vědomé a nevědomé. Nevědomé komponenty osobnosti nejsme schopni v běžném psychickém rozložení vnímat, a proto zůstává část bytostného Já skryta.⁴

Bytostné Já je Jungem chápáno jako archetyp a můžeme se s ním setkat jako s „nadřazenou osobou“ v legendách, mýtech, ale i ve vlastních snech jako s výraznou dominující postavou, případně jako symbolem celosti. Tímto symbolem může být kruh,

² SHARP, Daryl. *Slovník základních pojmů psychologie C.G. Junga*. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2005. s. 108

³ JUNG, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Vyd. 1. V Brně: Atlantis, 1994. 378 s.

ISBN 80-7108-087-X. s. 315

⁴ SHARP, Daryl. *Slovník základních pojmů psychologie C.G. Junga*. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2005. s. 34

čtverec, kvadratura kruhu, kříž, atd. Archetyp bytostného Já je být chápán jako sjednocení dvou polarit a jeho zobrazení může být chápáno jako zobrazení symbolu celosti, případně sjednocené duality.⁵

Kromě své celosti a dominance je bytostné Já také ve svém základu spojení dvou odporujících si eventualit. Ve své dualitě je třeba bytostné Já vymanit pomocí individuace z vlivu vnější osoby (masky) a zároveň z působení nevědomých obsahů (archetypů).

Dle Junga není účelem individuace nic jiného, než: „...osvobodit bytostné Já z falešných obalů osoby na jedné straně a ze sugestivní moci nevědomých obsahů na straně druhé. ... Pokud jde o druhou stranu, o vliv kolektivního nevědomí, pohybujeme se tu v temném vnitřním světě, který je podstatně těžší pochopit, než porozumět každému přístupné psychologii osoby. Každý ví, co znamená „nasadit úřední obličej“, „hrát společenskou roli“ atd. Skrze osobu se člověk chce jevit jako to či ono, nebo se člověk rád skryje za masku, člověk si dokonce osobu buduje jako ochranný val.“⁶

Procesem individuace nedochází k zavržení kolektivních norem ani k izolaci od vnějšího světa. Nemělo by také dojít k ztrátám kolektivní psyché, ale pouze k vzdálení od těchto norem. Jde o pochopení vlastní osobní psychologie a vytvoření soukromých hodnot, nahrazujících hodnoty vytvořené v kolektivní sféře, které je potom možno předat k celku kolektivních hodnot.⁷

⁵ SHARP, Daryl. *Slovník základních pojmů psychologie C.G. Junga*. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2005. s. 35

⁶ JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla III: Osobnost a přenos*. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1998. ISBN 80-85880-18-0. s. 71

⁷ SHARP, Daryl. *Slovník základních pojmů psychologie C. G. Junga*. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2005. s. 60

Proces individuace by měl mít za cíl, jak tvrdí Jung, syntézu našeho vlastního Já a svého bytostného Já. Dále uvádí, že v procesu je důležitější ušlá cesta, než cíl samotný.^{8 9}

2.1.1.3 Individuum

Jung tvrdí, že protipólem kolektivních norem a zásad je individuum. Individuum patří pouze nám samým a je bráno jako opak kolektivismu. Přesto je individuum ve své základní podstatě regulováno společenskými normami, které stanoví hranice individuálnosti a nedovolí jít za onu mez. Obě normy, jak společenská, tak individuální se navzájem ovlivňují.¹⁰

Individuální nikdy nesplývá s kolektivním, ale přesto je jím ovlivňováno vytyčenými hranicemi.¹¹

Dle Junga je ovlivňování individuálních norem společností tím větší, čím větší je společenství. Problém velkých společností se skrývá v tom, že ubíjí vše individuální a malé. Bere ohled pouze na to, co je správné pro společnost a z toho ohledu s normami také nakládá. Individuální normy poté upadají a schovávají se za masku společnosti. Tyto hodnoty zůstávají nenaplněny a v důsledku toho může dojít k celkovému úpadku společnosti. Platí, že čím větší společnost, tím rychlejší morální úpadek chování a norem, jen ten kdo je ve své individualitě právě tak organizován jako masa“¹²

⁸ „Cílem individuačního procesu je syntéza bytostného Já.“ (JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla II: Archetypy a nevědomí*. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997. ISBN 80-85880-16-4. s. 243)

⁹ „Cíl je důležitý jen jako idea, podstatné je však Dílo (opus), které k cíli vede: opus naplňuje běh života smyslem. Za tím účelem se spojuje „pravý a levý“ proud a vědomí spolupracuje s nevědomím.“ (JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla III: Osobnost a přenos*. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1998. ISBN 80-85880-18-0. s. 201)

¹⁰ SHARP, Daryl. *Slovník základních pojmů psychologie C.G. Junga*. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2005. s. 63

¹¹ Ibid., s. 63

¹² Ibid., s. 64

2.1.1.4 Kolektivní nevědomí a identifikace

C. G. Jung definuje individuální osobnost jako pouhý výřez z kolektivního uvažování. Dá se říct, že je souhrnem vybraných kolektivních psyché, které jsme přijali za vlastní a ze kterých jsme utvořili vlastní osobnost. Zbytek jsou kolektivní duševní obsahy a ty lze zařadit do kolektivního nevědomí.

Jung tvrdí, že: „*Vědomá osobnost je více nebo méně svévolný výřez z kolektivní psyché. Je to suma psychických skutečností, které pocítujeme jako osobní.*“¹³

Ve své vědecké činnosti Jung definoval, že existují jisté archetypální obrazy a osoby, které jsou si napříč lidským spektrem natolik podobné, že se nemůže jednat o náhodu. Díky tomu objevil základní vrstvu prostupující světovou mytologií i osobní analýzou jedince. Nazval ji právě kolektivní nevědomí.¹⁴

Poznáváním kolektivního nevědomí v celé jeho rozmanitosti lze rozšířit vlastní osobní nevědomí a obohatit osobnost. Tím lze dosáhnout pozvednutí vlastní psyché nad kolektivní standardy osobnosti a stát se užitečným kolektivem.

Při ztrátě osobnosti nebo při neschopnosti utvořit vlastní osobnost může dojít k takzvané identifikaci. To je nevědomé převzetí norem jiné osoby, případně kolektivních norem a v podstatě vytvoření kopie chování nerozlišitelné od původního vzoru. Tato identifikace může být prospěšná v raných stádiích vývoje člověka, ale později způsobuje jen problémy s rozvíjením vlastní osobnosti.

Jung uvádí problém absolutní identifikace na příkladu syna s otcem: „*...identifikace s otcem by v praxi znamenala přijetí všech otcových způsobů chování,*

¹³ JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla III: Osobnost a přenos*. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1998. ISBN 80-85880-18-0. s. 49

¹⁴ JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla II: Archetypy a nevědomí*. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997. ISBN 80-85880-16-4. s. 231-232

čímž by se stal syn prakticky tímž, čím je otec, a nikoliv samostatnou individualitou. ¹⁵

2.1.1.5 Persona

Podle Junga slouží maska, kterou si „na sebe“ bere každá individuální osobnost k zakrytí oněch individuálních rozlišností, které by mohly být v rozporu se společenskou normou. Tuto normu nazývá Jung personou.

Persona byl dříve výraz pro hereckou masku, která sloužila pro rozlišení jednotlivých charakterů a k snazší interpretaci charakteru a nálady postavy. Do jisté míry používáme takové iluzivní masky všichni při běžné komunikaci s okolím. To, jak se chováme vůči ostatním, je pouze naučená role, která se od nás očekává.

Funkci persony vysvětluje Jung jako: *„Persona je ... funkční komplex, jehož existence usnadňuje adaptaci nebo udržení osobního souladu.* ¹⁶

Onu masku, kterou si nasazujeme, bereme povětšinou jako svoji individualitu, avšak v reálu se jedná pouze o kompromis mezi vlastním ideálním Já a naší sociální identitou. Je to pouze převzatá role jako reakce na kolektivní psyché. ¹⁷

Jsme-li si své masky vědomi, dokážeme jí dle potřeby sundat, či nasadit ve správný okamžik. Úplná identifikace s personou bývá společností vnímána kladně, může však vést i k psychickým poruchám a neurózám. Při naprosté identifikaci s personou můžeme dospět do stádia, kdy nerozlišíme, jednáme-li za sebe nebo za svou masku. Naše chování může být poplatné zvolené personě a ve výsledku nejsme schopni bez persony vést soukromý vnitřní život.

„Člověk se totiž nemůže beztretně zbavit sám sebe ve prospěch umělé osobnosti. ¹⁸

¹⁵ SHARP, Daryl. *Slovník základních pojmů psychologie C. G. Junga*. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2005. s. 57

¹⁶ Ibid., s. 110

¹⁷ JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla III: Osobnost a přenos*. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1998. ISBN 80-85880-18-0. s. 50-51

2.1.2 Erving Goffman

Americký sociolog Ervin Goffman patřil v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století k předním badatelům oboru mikrosociologie. Mikrosociologie je ve stručnosti sociologická disciplína, orientující se na interakce menších skupin lidí. Publikační a vědecká činnost Ervinga Goffmana se zabývá analýzou lidského chování. Přirovnává ji k divadelnímu představení, kdy herec zastupuje jedince a publikum společnost. Sociální život zpodobňuje pomocí přednastavených rolí, charakteristických pro danou životní situaci, či plněnou společenskou funkci.

2.1.2.1 Základní termíny

Dle Goffmana se dá sociální role každého jedince přirovnat ve svém základu k divadelnímu představení. Každý z nás hraje ve své podstatě nepřetržité inscenace a vžívá se do rolí, které nám předkládá publikum. Tyto role si běžně ani neuvědomujeme, přesto s nimi každodenně žijeme. Oproti divadlu ale tvoří každý z nás zároveň publikum pro ostatní osoby, kde každý má svoji roli. Nikdo nemá pouze jednu úlohu neboli masku. Před každým typem publika nasazujeme roli jinou, v práci hrajeme zaměstnance, doma rodiče a manžela, v prodejně zákazníka, atd.¹⁹

Každá z rolí má svá daná pravidla, podle kterých je posuzována a hodnocena. Ty jsou od nás podvědomě dodržovány, ale při uvědomění si těchto pravidel se dají vědomě obcházet, případně využívat naplno pro naplnění role. Publikum nás hodnotí podle těchto zákonitostí a záleží už jen na držiteli této role, jak kvalitně se jí zhostí a do jaké míry ji naplní.

O chování v hrané roli říká Goffman: „*Vzhledem k tomu, že okolí bude pravděpodobně poměřovat snáze ovladatelné aspekty chování prostřednictvím těch méně ovladatelných, můžeme očekávat, že jednotlivec se někdy pokusí vytěžit z této*

¹⁸ JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla III: Osobnost a přenos*. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1998. ISBN 80-85880-18-0. s. 96

¹⁹ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. ISBN 80-902482-4-1. s. 7

možnosti maximum a podřídí svůj výraz chování, které se pokládá za spolehlivě informující.“²⁰

Při uvědomění si skutečnosti, že jsme posuzováni podle pravidel předpokládané role, se může snadno stát, že onu úlohu budeme nasazovat i v momentech, kdy nebude v okolí žádné publikum, které by náš výkon hodnotilo. Maskujeme tím naši skutečnou tvář. Ta může být utajena tak dokonale, že se nenajde nikdo, kdo by ji viděl.

Goffman tento proces utajování a odhalování role popsal následovně: „*Taková míra sebekontroly ze strany jednotlivce obnovuje souměrnost komunikačního procesu a připravuje scénu pro jakousi informační hru – potenciálně nekonečný cyklus utajování, odhalování, falešných prozrazení a opětovného odhalování.*“²¹

Strojené nasazování masky je naučený princip, ke kterému jsme vychováni již od narození. Není tedy divu, že se každý snaží vložit do své role to, co od něj okolí očekává. Ovlivňování dojmu publika patří k silné motivaci jednotlivce pro utváření role.²²

Goffman definuje pro tyto sociální vztahy, jejichž charakteristika je založená na divadelním přirovnání, několik základních termínů. Mezi ně patří interakce, setkání, představení, role a úloha.

Interakci popisuje jako vzájemné ovlivňování publika a osoby s určenou rolí, ke kterému dochází při jejich vzájemném kontaktu. Interakce, ke které dochází před stále stejným publikem (souborem jednotlivců), se nazývá setkáním.

Představení se zabývá výkonem konkrétního jedince, který předkládá svou roli přítomným účastníkům. Role je stanovený vzorec chování, ke kterému se jedinec uchyluje v konkrétní situaci. Při opakování stejné role před stejným publikem může dojít časem k ztotožnění role s jejím nositelem.

²⁰ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. ISBN 80-902482-4-1. s. 15

²¹ Ibid., s. 15 - 16

²² Ibid., s. 21

Základní pojmy spojené s rolí definuje Goffman takto: „... je možné „interakci“ (to jest interakci tváří v tvář) zhruba definovat jako vliv jednotlivců na činy druhých v jejich bezprostřední fyzické přítomnosti; tento vliv je ovšem vzájemný. „Setkání“ je možné definovat jako veškerou interakci, k níž dojde během jakékoli jedné příležitosti, při níž je neustále přítomen stejný soubor jednotlivců. „Představení“ či herecký výkon je možné definovat jako veškerou aktivitu jednoho účastníka při konkrétní příležitosti, jejímž účelem je udělat dojem na kterémkoli z ostatních účastníků. Vyčleníme-li konkrétního účastníka i s jeho představením jako základní kontrastní postavu, můžeme odkazovat na ty, kdo přispívají dalšími výkony, jako na obecnstvo, pozorovatele či spoluúčastníky. Předem stanovený vzorec jednání, který je předváděn během představení a který může být prezentován či odehrán i při jiných příležitostech, můžeme nazývat „rolí“ nebo „úlohou“. ... Když jednotlivec nebo herec hraje stejnou úlohu před stejným obecnstvem při různých příležitostech, je pravděpodobné, že vznikne společenský vztah. Pokud definujeme společenskou roli jako dramatické ztvárnění práv a povinností vázaných na dané postavení, můžeme říci, že společenská role bude zahrnovat jednu nebo více dílčích rolí a každou z těchto dílčích rolí může účinkující předvádět při řadě příležitostí stejným druhům obecnstva nebo obecnstvu složenému ze stejných osob.“²³

Každý jednotlivec je pohlcen určitým množstvím rolí, se kterými se každodenně ztotožňuje a předvádí je před publikem, ve kterém každý jedinec hraje sám svojí konkrétní roli. Jedná se o koloběh, ve kterém každý ovlivňuje každého. Nevědomky se snažíme vyjít vstříc své roli a to samé očekáváme od ostatních. Pokud tato role není naplněna adekvátně, může dojít k odmítavé reakci od publika.

2.1.2.2 Ztotožnění s rolí

Goffman říká, že každý jedinec hrající před obecnstvem, má dva extrémy ztotožnění s rolí. Prvním extrémem je absolutní ztotožnění s předváděným výkonem. Tento extrém je publikem vítán, jelikož nelze jednoduše odhalit klam oné role. Nositel

²³ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. ISBN 80-902482-4-1. s. 21 - 22

role však zcela zakrývá a ztrácí svou vlastní identitu a nahrazuje jí klamem. Druhý extrém je situace, kdy účinkující odmítá vlastní výkon a nedojde k ztotožnění s úlohou. V takové situaci není možné přesvědčit publikum o pravdivosti výkonu, když v něj nevěří ani aktér.

Pokud dokáže aktér najít rovnováhu mezi těmito dvěma extrémy, dokáže přesvědčit o realitě předkládaná úloha jak sebe, tak publikum. Přitom se každý snaží o realistický dojem ztvárněné postavy.

Při ztvárnění hrané úlohy očekává jednotlivec od obecnstva seriózní reakci. Role je hrána tak, aby odpovídala charakteristickým vlastnostem a zanechala očekávaný dojem.²⁴

K akceptování role je třeba si v první řadě uvědomit, že se jedná o určitý druh masky, kterou si nasazujeme, abychom zakryli, případně změnili způsob, jak jsme vnímáni publikem. Skutečnost můžeme zakrývat maskou i sami před sebou.

Goffman ve své práci cituje sociologa Roberta Parka, který přirovnává hranou roli k masce: *„Jednotlivec, který začíná s nedostatkem vnitřního přesvědčení o své roli, může sledovat přirozený vývoj, jak ho popsal Park: „Možná to není pouhá historická shoda okolností, že slovo osoba (angl. person) je ve svém původním významu maska. Je to svým způsobem uznání skutečnosti, že každý, vždy a všude a víceméně vědomě hraje nějakou roli... V určitém slova smyslu a do té míry, do jaké tato maska reprezentuje představu, jakou jsme si o sobě vytvořili – roli, kterou se pracně snažíme naplnit – je maska naším pravdivějším já, oním já, kterým bychom měli být. Naše představa o vlastní roli se nakonec stane druhou podstatou a nedílnou součástí naší povahy. Vstupujeme do světa jako jednotlivci, vytváříme svůj charakter a stáváme se osobnostmi“.*²⁵

²⁴ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. ISBN 80-902482-4-1. s. 25

²⁵ Ibid., s. 27

S hranou postavou se neztotožňujeme pouze kvůli tomu, jak jsme vnímáni obecně, ale děláme to z velké míry i kvůli našemu nazírání na sebe sama.

2.1.2.3 Viditelná část role

Prezentaci úlohy hranou před společností nazývá Goffman divadelním termínem „představení“. Jedná se o souhrn všech činností, které jednotlivec používá pro vytváření celistvého obrazu role. Ta část, kterou vidí obecenstvo během představení, nazývá slovem „fasáda“. Je to ta součást představení, která je vnímána okolím. A podle které je hodnocen herecký výkon.²⁶

Termínem „osobní fasáda“ jsou myšleny smysly vnímané součásti tvořené osobnosti. Lze do nich zařadit vše od vzhledu až po gestikulaci. Goffman je nadále rozděluje na prvky ovlivnitelné a neovlivnitelné. Při přejímání role je třeba pracovat i s těmito prvky a přizpůsobit je osobním dispozicím. Do osobní fasády zahrnuje veškeré výrazové vybavení, to může zahrnovat pohlaví, věk, rasu, oblečení, řeč těla, atd.²⁷

Fasáda jednotlivých rolí nemusí být vždy odlišná, i rozdílné typy úloh mohou mít společný základ nebo jednotlivé části. Tyto části jsou kolektivně zažity a přetvářeny pro dané typy postav. Kolektivní očekávání od určité společenské role utváří ve výsledku abstraktní prezentaci dané stereotypní role. To znamená, zkrácená očekávání utvářená společností k přednastaveným rolím.²⁸

Provázanost rolí společenskými normami a stereotypy zabraňuje jednoduché definici jednotlivých typů rolí. Jednotlivé prvky rolí mohou mít společnou funkci v naprosto rozdílných úlohách, stejně jako mohou být stejné role tvořeny rozdílnými prvky.²⁹

²⁶ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. ISBN 80-902482-4-1. s. 29

²⁷ Ibid., s. 30

²⁸ Ibid., s. 33

²⁹ Ibid., s. 35

2.1.2.4 Stereotypní zákonitosti

Dle Goffmana příprava do role zahrnuje mnoho publikem neviděných činností a nastudovaných principů. Udržet tyto skryté činnosti skutečně utajené a nenechat je vyplout na povrch, vyžaduje od nositele role značné úsilí. Jednotlivec soustředící se vehementně na správné vyznění úlohy přestává být opatrný ke všem aspektům. Nadmíra snahy může paradoxně vést ke kolapsu celé úlohy.

Ve spojitosti s přemírou snahy vložené do role cituje Goffman filosofa J. P. Sartra: *„pozorný žáček, který si přeje být pozorný, oči upřené na učitele, uši našpicované, aby mu nic neuniklo, se natolik vyčerpá hraním role pozorného žáčka, že nakonec nic neslyší.“ A tak se jednotlivci často ocitají tváří v tvář dilematu, kde proti sobě stojí sebevyjádření a činnost.*³⁰

Ve společnosti dochází k přejímání obecně zavedených částí rolí, které nám ale nemusí být vůbec blízké. Například přejímání odborných výrazů, u kterých ani neznáme jejich pravý význam. Za tímto návykem je touha ukázat se v „lepší světlo“ a zlepšit dojem z vlastní osoby. Od těchto převzatých částí rolí, které mohou dokonce překrýt vlastní osobnost, se ale v soukromí opět odpoutáváme a nemáme nutnost je užívat. Vše je závislé na publiku, před kterým zakrýváme své „Já“.³¹

Za předpokladu, že naše chování neodpovídá společensky uznávaným normám, musíme potlačit, případně skrýt ty části, které jsou neslučitelné s naší úlohou. To ovšem nebrání tomu si ony nevhodné části nepřipouštět v soukromí.³² Zakrývání těchto neodpovídajících součástí může mít ovšem i jiné důvody, než nevhodné návyky. Mohou to být i činnosti neslučitelné s názorem na daný stereotyp. Jedinci často podporují zdání toho, že předkládaná role se ztotožňuje s charakterem herce. Stejně tak je třeba publiku vštípit dojem, že hercova úloha je jeho jedinou „maskou“.³³ Zároveň je třeba

³⁰ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. ISBN 80-902482-4-1. s. 38

³¹ Ibid., s. 40

³² Ibid., s. 45

³³ Ibid., s. 50

podporovat zdání toho, že sehrané představení před obecenstvem je svým způsobem jedinečné a neopakovatelné, obzvláště pokud jde o rutinní a stereotypní roli.

„... účinkující mají tendenci podporovat zdání, že jejich probíhající představení a vztah k jejich současnému obecenstvu je svým způsobem mimořádný a jedinečný. Rutinní charakter představení je zastírán...“³⁴

2.1.2.5 Zahalení maskou

Goffman předkládá tézi, dle které je od jedince, jenž představuje svou roli, za každých okolností očekáván stejnorodý výkon nezahrnující emoční výstřelky, naopak je třeba zespolečenštění projevu na úroveň předpokládaného výkonu a nevybočovat z dané role.

Goffman tedy tvrdí, že osoba prezentující roli se musí oprostít od všech nálad: „*Jako postavy prezentující se obecenstvu však nesmíme podléhat žádným náladám. ... Očekává se od nás určitá byrokratizace ducha, aby na nás bylo spolehnutí, že ve kterémkoli okamžiku podáme dokonale homogenní výkon.*“³⁵

Nasazením tváře, chcete-li masky, přejímáme nejen její zásady, ale do velké míry ovlivňuje i naši emoční hladinu. Zároveň zpětně utváříme charakter dané role, dochází k oboustrannému ovlivnění: „*Proto dokud pokračujeme pod rouškou tohoto kouzla sebepoznání, už pouze nežijeme, ale jsme herci; tvoříme a hrajeme zvolený charakter, nasadíme si tragickou masku obezřetnosti, hájíme a idealizujeme své vášně, výmluvně sami sebe povzbuzujeme, abychom byli tím, čím jsme, ať už jsme loajální, nebo pohrdaví, bezstarostní, nebo upjatí; odříkáváme monolog (před imaginárním obecenstvem) a elegantně se halíme do pláštíku role, s níž jsme neoddělitelně spjati.*“³⁶

Maska nám slouží jako štít našich skutečných nálad a pomáhá nám veřejně se hlásit k hodnotám, které představuje. Zároveň ale slouží i jako závazek, který jsme

³⁴ GOFFMAN, Erving. *Všichni hraje divadlo*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. ISBN 80-902482-4-1. s. 51

³⁵ Ibid., s. 57

³⁶ Ibid., s. 57

nuceni dodržovat a neopouštět stereotypy zobrazované role. Tuto roli si vytváříme jako ideální obraz sebe samého, takového, jakého chceme, aby nás vnímala společnost.³⁷

Goffman tvrdí, že potlačením našich pudů, choutek, neřestí, obav a vůbec všech nežádoucích aspektů, se utváří naše maska, která tyto negativa drží uvnitř osobnosti a nedovolí jim proniknout na povrch. Maskou se ztotožňuje s ideálem dané role a také proto musí působit co nejpečlivěji: „*Naše zvířecí zvyky jsou svědomím převáděny v loajalitu a povinnost, a my se stáváme „osobami“ či „maskami“ Maska způsobů tudíž může být na svém místě udržována zevnitř. Jak ale poznamenává Simone de Beauvoirová, tuto pózu nám pomáhají udržovat zábrany připevněné přímo na naše tělo, některé skrytě, jiné viditelně...*“³⁸

2.1.2.6 Přirozené reakce

Podle Goffmana má divadelní herec tu výhodu, že předem u každé role zná celý budoucí příběh, včetně doslovně naučeného textu. V reálném životě ovšem není možné nastudovat si děj a reakce dopředu, je třeba zažít si určité výrazové prostředky universálně použitelné, v kterékoli nám předložené úloze. Není ovšem dopředu možné nacvičit každou jednotlivost, jako jsou například výrazy tváře, či pohyby očí. V takovém případě je třeba spolehnout se na naši přirozenou schopnost „zapadnout“ do role a nechat vše na naší podstatě.³⁹

2.1.2.7 Regiony

Region je v podání E. Goffmana chápán jako prostředí, ve kterém je vytvářeno představení ohraničené bariérami vnímání. Regiony dále Goffman dělí na zadní a přední.⁴⁰

³⁷ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. ISBN 80-902482-4-1. s. 57-58

³⁸ Ibid., s. 58

³⁹ Ibid., s. 71 - 72

⁴⁰ Ibid., s. 108

Při samotném výkonu je obecnstvu předkládáno pouze dění předního regionu, veškerá „zákulisní“ komunikace a příprava se odehrává v zadním regionu a je pro pozorovatele neviditelná. Děje se tak z důvodu zachování „čistoty“ masky, v předním regionu neboli na „scéně“ je předkládán výkon účinkujícího tak, aby odpovídal konvencím a nebyl zatěžkán ničím, co k roli nepatří.⁴¹

Prezentace v předním regionu vyžaduje dodržování určitých konvenčních norem. Jedná se zejména o nevybočení ze standardů při komunikaci s publikem.

Dle Goffmana: „*Výkon jednotlivce v předním regionu můžeme chápat jako úsilí vzbudit dojem, že jeho činnost v regionu zachovává a splňuje určité normy. Zdá se, že tyto normy spadají do dvou širokých uskupení. Jedno se týká způsobu, jakým se chová účinkující k obecnstvu, s nímž hovoří nebo s nímž místo hovoru gestikuluje. Tyto normy se někdy označují jako záležitost zdvořilosti. Druhá skupina norem se týká způsobu chování účinkujícího, který se nachází v dohledu či doslechu obecnstva, s nímž ale nutně nemusí hovořit.*“⁴²

2.1.2.7 Stigma

Ve společnosti dochází, dle Goffmana, k utváření atributů přiřazovaných ke společenským rolím. Jedná se o celistvý pohled na osobu podle jejích vnějších znaků. Atributy silně neodpovídající očekávané představě nazývá Goffman pojmem stigma.

Vnímání osob „pošpiněných“ určitým druhem stigmatu je silně ovlivněno právě tím viditelným prvkem, který se neslučuje s představou. Takový prvek, který vede k nežádoucímu vnímání role, nazývá Goffman také stigmatem. Taková osoba je předem odsouzena ke špatnému postavení ve společnosti.⁴³

Správnost role přisouzená jedinci by se dle Goffmana měla hodnotit zpětně: „...dojde k tomu, že si uvědomíme, že jsme po celou dobu chovali jisté představy o tom,

⁴¹ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. ISBN 80-902482-4-1. s. 108

⁴² Ibid., s. 109

⁴³ Ibid., s. 10

čím by měla osoba stojící před námi vlastně být. Těmto našim požadavkům bychom raději měli říkat požadavky učiněné následně, „pod dojmem“, a charakter, který této osobě přisuzujeme, bychom měli vnímat spíše jako přisouzení učiněné při potencionální retrospekci, jako virtuální sociální identitu.“⁴⁴

Při definování stigmatu se nemusí podle Goffmana ve všech případech jednat o tělesnou či psychologickou vadu. Jako stigma lze chápat i nevhodné chování spojené s konvencemi uznávanými většinou.⁴⁵

U stigmat se nejedná o celoplošné odsouzení neodpovídajících znaků. Negativně vnímaný atribut u jedné role může naopak být vyžadován u role jiné. Stigma nemusí být vždy považováno za vadu, záleží pouze, u jakého druhu rolí se vyskytuje a zda neodpovídá charakteru úlohy.⁴⁶

Zároveň je třeba říci, že otázka stigmatu se objevuje pouze tehdy, je-li naplnění role očekáváno od strany publika i od prezentujícího herce. Jedinec má tendenci očekávat šablonovité až stereotypní chování od různých skupin obyvatel, ale musí si zároveň uvědomovat, že i od něj se takové chování očekává. Při nenaplnění této rovnice dochází k zviditelňování stigmat.⁴⁷

Definování jedince na základě jeho stigmatu, ať už tělesného či společenského, ústí v nejistotu, jak bude společností přijat. Vystává tedy obava, zdali bude jedinec posuzován jako stigmatizovaný jedinec, či jako osoba plnící svou roli. Zároveň vystává obava, jak dokáže stigmatizovaný člověk svou roli naplnit.

„Stigmatizovaný jedinec může pociťovat nejistotu ohledně toho, jakou totožnost mu my normální dáme a jak jej přijmeme.“⁴⁸

⁴⁴ GOFFMAN, Erving. *Stigma: Poznámky k problému zvládnutí narušené identity*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství, 2003. ISBN 80-86429-21-0. s. 10

⁴⁵ Ibid., s. 11

⁴⁶ Ibid., s. 11

⁴⁷ Ibid., s. 14

⁴⁸ Ibid., s. 23

Neplní-li jedinec svou společností předepsanou roli a prokazuje daný typ stigmatu, je ze společnosti vyčleněn.

2.1.3 Shrnutí

Na základě prezentovaných teorií pánů Junga a Goffmana se dá říci, že oba vědci se zabývají lidskou psychikou a fungováním člověka ve společnosti. Oba však činí z rozdílných postojů. C. G. Jung klade důraz na „vnitřní Já“ a individualitu jedince, E. Goffman se naproti tomu zaměřuje na kolektivní masky a universálně pojaté role, jež nosíme ve společnosti jako ochranu před odhalením naší individuality. Na základě této rozdílnosti můžeme pracovat s myšlenkou kontrastu vnitřního a vnějšího Já, metaforicky znázorněné maskou.

Téma „vnitřního Já“ překrytého společenskými konvencemi najdeme i v české literatuře, konkrétně tuto část uvádí ve své knize Všichni hrajeme divadlo český spisovatel, herec, dramatik a divadelní pedagog Ivan Vyskočil: *„Jsou v životě společnosti a umění situace, kdy převládá a vše ovládá systém universálních nástrojů a postojů, jsou to názory jakoby všech, ale ve své obecnosti nejsou názorem a postojem nikoho konkrétního, ... jsou tak hotové, definitivní, že není člověka, jenž by je osobně vyznával, kdo by za nimi stál. Člověk je přesahuje. A v této situaci vystoupí najednou někdo sám za sebe, s plnou odpovědností, ne ve vypůjčených schématech, ale ve své vlastní podobě. Ne v herecké masce...“*⁴⁹

2.2 Psychologie výtvarného díla

S ohledem na zpracovávané téma práce se zaměříme na některé odborné pojmy z oblasti výtvarné tvorby. Tyto pojmy čerpáme z odborné práce psychologa Jiřího Kulky a jeho publikace Psychologie umění. V této knize se autor zabývá vztahem psychologie tvůrce, jeho díla a vnímatele. J. Kulka zde zahrnuje veškeré umělecké formy. Námi vybrané pojmy jsou však výrazně spjaty s výtvarnou řečí řady komiksových tvůrců.

⁴⁹ RUT, Přemysl. Neřivadlo Ivana Vyskočila. 1. soubor. vyd. Praha: Český spisovatel, 1996. 374 s. ISBN 80-202-0604-3. s. 9

2.2.1 Archetyp

Stejně jako prostupují celou společností dané společenské stereotypy a archetypy sociálních rolí a chování (viz předchozí kapitoly), prostupují podobné zákonitosti také uměleckým projevem.

S definováním archetypu v teorii umění přichází problém, nelze ho definovat dostatečně přesně, jelikož je dle Kulky používán nejednotně, v několika různých významech: „*V teorii umění a estetice je pojem archetyp používán dosti nejednotně ve smyslu universálního symbolu, symbolického modelu, motivu, myšlenky (která se v průběhu historie neustále navrácí v téměř nezměněné podobě, je emocionálně působivá a relativně transkulturální)*.“⁵⁰

Archetypem se v námětech stávají témata, jež jsou výrazně zapsána do lidských životů a trivializována na základní schémata událostí, která jsou posléze opakována s drobnými obměnami.⁵¹

Takovýto způsob archetypálního zjednodušení usnadňuje autorovi předat myšlenku díla ve své zjednodušené podobě.

2.2.2 Výtvarné znaky

Archetypálního vyznění nedosáhla věkem pouze zobrazovaná témata, ale také výtvarné znaky a postupy užívané v uměleckém projevu. I přesto, že lze jednotlivé znaky rozepsat a definovat jejich působení na psychiku člověka, je výtvarné dílo vždy vnímáno individuálně.

Dle Kulky je nejdůležitější: *Základnou k pochopení uměleckého díla je jeho estetický prožitek.*⁵²

⁵⁰ KULKA, Jiří. *Komplexní analýza uměleckého díla I*. Vyd. 1. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, n.p., 1986. s. 29

⁵¹ Ibid., s. 29

⁵² KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Vyd. 2. Praha: Grada Publishing, a. s., 2008. ISBN 978-80-247-2329-7. s. 236

2.2.3 Barva

Základním výtvarným prostředkem utvářející výsledný dojem je užitá barevná škála. Použití různých barevných tónů ovlivňuje celkové vyznění díla i způsob, jakým je vnímáno.

Jiří Kulka popisuje důležitost barev: „*Barva je stejně významnou výtvarnou hodnotou, jakož i důležitým charakterizačním prostředkem.*“⁵³

Jednotlivé barvy mohou být chápány v symbolické hodnotě, odpovídající konkrétnímu emotivnímu kontextu. Tato symbolika slouží jako nástroj výtvarného vyjádření a usnadňuje práci se zobrazovanou myšlenkou. Symbolika barev může být však různě interpretována na základě kulturního kontextu, zejména v chápání východního a západního světa.⁵⁴

Emotivní kontext je podle Kulky užíváný záměrně: „*Barevný symbolismus je v umění používán záměrně. Je přirozeně naplňován v asociativně emotivním kontextu, který je může v představách více konkretizovat;*“⁵⁵

Emotivní nádech jednotlivých barev je do značné míry závislý také na zobrazeném kontextu a stylu vyprávění. Emoce spojená s barvou se tedy může měnit v návaznosti na její užití v barevné kompozici.⁵⁶

Například u plošných děl je podle J. Kulky více počítáno s působením barevných ploch a způsobu jejich působení na emoce přihlízejícího diváka.⁵⁷

Bílá a černá barva je ve stejném kontrastu jako světlo a tma. Tyto dvě barvy na hranici barevného spektra jsou brány jako naprosté barevné protiklady.

⁵³ KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Vyd. 2. Praha: Grada Publishing, a. s., 2008. ISBN 978-80-247-2329-7. s. 250

⁵⁴ Ibid., s. 250

⁵⁵ Ibid., s. 250

⁵⁶ Ibid., s. 121

⁵⁷ Ibid., s. 253

Bílá barva je chápána v západní kultuře dle Kulky: „... výrazem čistoty a pořádku, symbolizuje počátek bytí, světlo, je přitakáním.“⁵⁸

Zatímco černá barva je: „... výrazem prázdnoty, nicotnosti, smutku, symbolizuje konec, uzavřenost, zastavení, tmu a smrt.“⁵⁹

Použitím pouze dvou zmíněných barev dojde k zjednodušení formy a také k částečné eliminaci emotivních „nálepek“ jednotlivých barev.

Podle J. Kulky je barva důležitým charakterizačním prostředkem.⁶⁰ Ponecháním pouze dvou barev, konkrétně černé a bílé, dojde ke kontrastnějšímu zachycení výjevu i celé situace díla.

Celek barevného obrazu, tj. souhrn všech užitých barevných tónů nazývá Kupka tonalitou.⁶¹ A právě barevná tonalita do značné míry definuje vyznění dané tvorby a prolíná se i do sociálního aspektu vnímané práce obecně.

J. Kulka říká: „*Pojem atmosféry má i svůj psychologický obsah. Vhodně volená tonalita může dobře reprezentovat dusnou sociální atmosféru nebo vlnu nadšení.*“⁶²

2.2.4 Linie, plocha a tvar

Barevná škála není jediným prvkem utvářejícím výsledný dojem z díla. Vizuální pole obsažené v obraze je zpravidla ohraničené liniemi, které utvářejí výsledný tvar objektu.

Dle Kulky je však nutné rozdělit linii a tvar: „*Přestože každá linie má určitý tvar, je nutno psychologicky uvažovat o linii a tvaru zvlášť.*“⁶³

⁵⁸ KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Vyd. 2. Praha: Grada Publishing, a. s., 2008. ISBN 978-80-247-2329-7. s. 121

⁵⁹ Ibid., s. 121

⁶⁰ Ibid., s. 250

⁶¹ Ibid., s. 251

⁶² Ibid., s. 251

Linie je základní prvek vytvářející tvarovou podobu zobrazeného předmětu, výjevu, či postavy a slouží k ohraničení ploch, naznačování objemu a dokonce přispívá i ke hře světla a stínu.⁶⁴

Orientace linií má také své emotivní vyznění, stejně jako barvy, zde ovšem záleží na jejich orientaci a umístění ve formátu.

J. Kulka rozlišuje tři základní druhy linií na základě jejich orientace a následně definuje jejich symboliku: „*Za specifickou výtvarnou kvalitu považujeme orientaci linií. Vodorovná přímka – horizontála - vyvolává dojem klidu, vážnosti a statické rovnováhy, má tendenci šířky. Svislá přímka – vertikála – vzbuzuje dojem růstu, lehkosti, štíhlosti, vzrůstnosti. Šikmá přímka – diagonála – způsobuje svou orientací napětí, zejména k vertikále.*“⁶⁵

Pro pocit klidu je tedy třeba hojně využívat vodorovných nepřerušovaných linií a pro chaos například spoustu přerušovaných vertikálních lomených linií.

Význam druhu linií je odvislý i pro plochy, které ohraničují a tím je i utvářejí. Výsledný dojem ploch je utvářený dle Kulky zejména jejich velikostí: „*Velké plochy působí dojem stability a klidu, vyrovnanosti a pevnosti, malé plochy vyvolávají dojmy opačné.*“⁶⁶

Tvar je dalším ze základních stavebních kamenů díla, určuje vzezření zachycených jednotlivostí na obraze a pomáhá nám je od sebe navzájem rozlišit.

J. Kulka tvar definuje jako: „*Tvar je vnější utváření věcí, jejich smyslově názorným bytím, pomocí něhož odlišujeme jedny od druhých.*“⁶⁷

⁶³ KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Vyd. 2. Praha: Grada Publishing, a. s., 2008. ISBN 978-80-247-2329-7. s. 245

⁶⁴ Ibid., s. 246

⁶⁵ Ibid., s. 245

⁶⁶ Ibid., s. 248

⁶⁷ Ibid., s. 252

U tvaru se nemusí jednat o přesné přenesení reality do podoby uměleckého díla, ale je zde dovolena velká míra stylizace, která umožňuje navodit požadovanou atmosféru díla.

Stylizaci až do abstraktní roviny ukazuje Kulka na příkladu člověka: „*Abstraktní varianta perceptivního pojmu lidské postavy může být zjednodušena až na kružnici namísto hlavy a pět připojených linií, které zastupují zbývající části lidského těla.*“⁶⁸

Podobná míra stylizace nám umožňuje snazší vnímání zobrazeného motivu, zpravidla platí, že čím větší stylizace, tím jednodušší poselství. Zjednodušením na základní prvky snáze identifikujeme jejich vědomý obsah.⁶⁹

Například v kresebných motivech určených pro děti je notně využíváno zjednodušení postav i prostředí, a to pro usnadnění vnímání děje, ale také pro přiblížení se dětským představám a jejich vnímání světa. Kulka uvádí tento příklad: „*Narušení proporcí nese obvykle důležitou uměleckou informaci. Mimouměleckým příkladem jsou dětské kresby, v nichž bývá přehnaná velikost hlavy v poměru k tělu, neboť pro malé dítě je člověk především „hlavou“ nebo obličejem, k nimž obrací svou pozornost zanedbává ostatní, „nepodstatné“ části těla.*“⁷⁰

Stylizace tvarů je v podstatě způsob, jak oživit obsah díla a vtisknout mu „duši“. Přehnaná fotorealističnost ubírá na divákovy pozornosti a odvádí od hlavních motivů.

Umění by nemělo být přenesenou skutečností, ale stylizovanou podobou zachycující nejdůležitější prvky: „*Cílem umění není úzkostlivě napodobit přírodu. Odlitek podle přírody je nejpřesnější kopií, jakou lze získat, ale je to bez života, nemá to ani pohyb, ani výmluvnost, neříká to všechno. Je třeba přehánět...*“⁷¹

⁶⁸ KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Vyd. 2. Praha: Grada Publishing, a. s., 2008. ISBN 978-80-247-2329-7. s. 252

⁶⁹ Ibid., s. 252

⁷⁰ Ibid., s. 254

⁷¹ VOLAVKOVÁ- SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. Vyd. 2., Praha: Obelisk, 1971. s. 25

2.2.5 Kompozice

Kompozice je souhrn pravidel, který organizuje vyobrazené znaky na výtvarném díle. Jedná se například o vhodné umístění námětu do formátu a zvolení tématu v rámci vhodného estetického působení.

Dle J. Kulky slouží jako nástroj pro vnášení řádu a vyvážení výtvarných prvků z důvodu estetického cítění.⁷²

Kompozice může být dělena podle mnoha kritérií, Jiří Kulka ji dělí takto: „*Nejčastěji se hovoří o kompozici lineární a barevné, zvlášť bývá traktována kompozice světelná (rozložení světla a stínu) a figurální (uspořádání věcné, tj. plošné, případně prostorové skloubení lidských postav, předmětů atd. do uspořádaných celků).*“⁷³

Pravidla určující ideální kompozici mohou být stejně snadno porušena, pokud se jedná o umělecký záměr. Kombinace různých kompozic mohou oživit i statický děj a naopak.⁷⁴

2.2.6 Promítnutí „vnitřního Já“

Zkoumání vlastní identity umělce je jeden z aspektů výtvarného umění. Promítnutí vlastních obav, pocitů, názorů, apod., do výtvarného díla je jeden z prostředků výtvarného vyjádření a zároveň způsobu poznání „vnitřního Já“.

Psycholog Jiří Kulka definuje umění: „*Umění je zvláštním způsobem mezilidského dorozumívání. Informace sdělovaná v průběhu umělecké komunikace není formulovatelná ani sdělitelná jinými než uměleckými prostředky.*“⁷⁵

Umění může být tedy chápáno jako prostředek poznání sebe sama, ale také jako způsob vyjádření poznatků, pocitů a zážitků načerpaných během autorova života.⁷⁶

⁷² KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Vyd. 2. Praha: Grada Publishing, a. s., 2008. ISBN 978-80-247-2329-7. s. 257

⁷³ Ibid., s. 257

⁷⁴ Ibid., s. 257

⁷⁵ Ibid., s. 38

Uměleckou činností nastavuje okolnímu světu zrcadlo svého vlastního bytostného „Já“, které autor chová uvnitř a jež maskujeme vnějším obalem.

Dle J. Kulky dochází vytvořením uměleckého díla k otevření se světu: „*V každém uměleckém díle se skrývá myšlenka, idea, která je sebevyjádřením člověka, jeho sebeotevřením vnějšmu světu. Umělecké vyjádření může být přímo nabito množstvím informací, ale může nést také informaci velmi jednoduchou. ... Pro uměleckou tvorbu i pro vnímání umění je důležité uvědomit si, že umělecké dílo funguje jako více nebo méně složitá soustava různých znaků, které odkazují ke světu lidského bytí.*“⁷⁷

Richard Osborne hovoří o definici umění z jiného pohledu- pohledu kolektivu teoretiků umění: „*...umění je důležitým způsobem zkoumání vlastní identity, útisku, úzkosti, kulturních dějin a obecně místa na světě.*“⁷⁸

Vnitřní Já, které je před společností maskováno hraním společensky stanovených rolí, se zpodobňuje v umělcově výtvarném projevu a odhaluje se nám v náznacích, zanechaných ve výtvarném díle. Při analýze výtvarného projevu lze zjistit mnohé o vnitřních psychologických pochodech jejího autora.

2.3 Komiks

Pro účel výtvarné interpretace psychologických aspektů, týkajících se rozdílu „vnitřního Já“ a společenské role, jenž na sebe člověk bere v podobě symbolické masky, se blíže zaměříme na možnosti relativně nové výtvarné formy. Touto výtvarnou formou je komiks, který během 20. století získal nálepku zábavy pro mladá, ale který je také prostředkem pro zcela seriózní uměleckou tvorbu. Užití formy komiksového příběhu nám pomůže k vyjádření dvou výše zmiňovaných protikladů „vnitřního Já“ a uniformní masky.

⁷⁶ KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Vyd. 2. Praha: Grada Publishing, a. s., 2008. ISBN 978-80-247-2329-7. s. 18

⁷⁷ Ibid., s. 232

⁷⁸ OSBORNE, Richard, STURGIS Dan, TURNER Natalie. *Seznamte se...: Teorie umění*. Vyd. 1. Praha: Portál, s. r. o., 2008. ISBN 978-80-7367-370-3. s. 155

Dá se říci, že zvolená forma komiksu je do určité míry společností zamítána. Komiks je širší veřejností stále vnímán jako podřadný umělecký projev, je mu přisuzována role dětinské zábavy pro nejmenší a jako médium s nulovými ambicemi. Pro mnoho lidí bude komiks navždy pouze „škvár“, ve kterém pobíhají lidé v trikotech. Opak je ovšem pravdou, komiksy pokrývají celé spektrum žánrů od psychologických dramát až po absurdistickou zábavu.

Komiks můžeme chápat jako skrytou analogii k tématu „vnitřního Já“ skrývajících se za maskou. Komiksový formát dlouho platil za neuměleckou formu zábavného čtení pro nejmenší, tato mystifikace je však stejně milná jako předsudky vůči lidem, kteří odmítnou nosit svojí masku.

Komiksová současnost i historie je však plna příkladů kvalitních komiksů, které snesou srovnání s jinými výtvarnými i literárními formami. Mezi legendami světového komiksu se jedná například o autory Franka Millera (Sin City, 300,...), Alana Moora (Watchmen), Jamese O'Barra (Vrána), Geofa Darrowa (Drsná škola), v českých krajích patří mezi legendu komiksu například Kája Saudek, nebo Karel Jerie. Tyto jména však tvoří pouhý zlomek kvalitních výtvarníků a spisovatelů zabývajících se komiksem, zajisté se najdou i méně povedená díla od méně známých autorů, ale takové případy jsou v každém odvětví lidské společnosti.

2.3.1 Charakteristika komiksu

Pro pochopení komiksu jako tvůrčí formy a jeho možností je důležité se ho pokusit charakterizovat, přestože v současné době má již mnoho podob. V základu se jedná o specifický grafický útvar, jehož principy se dají vysledovat daleko do minulosti (starověký Egypt). Pravá forma současného komiksu se ovšem datuje až od roku 1896, kdy americký autor Richard Outcast zveřejnil první moderní komiks pod názvem Yellow Kid. Největší rozkvět čekal komiks až ve 20. století, kdy se jeho forma roznesla do celého světa.

Komiks je sám o sobě obtížně definovatelný, jelikož obsahuje nezměrné množství výtvarných technik, postupů, výrazů. Není omezen univerzálním námětem ani grafickým výrazem. Přesto se několik autorů (jmenovitě Thierry Groensteen, Scott

McCloud, Will Eisner, ...) pokusilo o formulaci moderního komiksu. V tom nejzákladnějším vymezení je komiks, dle Willa Eisnera „sekvenčním uměním“. Tato definice je ale použitelná na více druhů médií a proto je třeba ji rozšířit.

Thierry Groensteen definuje komiks jako narativní druh umění s vizuální dominantou: „...vyprávění může mít mezery, ale v každém okamžiku mě uvrhne do světa, který je sám považován za konzistentní; a právě tato kontinuita propůjčená fiktivnímu světu mi na oplátku umožňuje bez námahy překonávat propasti narace.“⁷⁹

Groensteen ve své definici zmiňuje i termín ikonické soudržnosti. Komiks musí tedy, v rámci samostatného díla, dodržet jednotný výrazový rejstřík.⁸⁰

Scott McCloud ovšem definuje komiks poněkud techničtěji. Vysvětluje ho jako záměrnou juxtaponovanou (tj. příležitost dvou či více prvků vedle sebe) sekvenci kreslených a jiných obrazů, určenou ke sdělování informací nebo k vyvolání estetického prožitku.⁸¹

Komiks je tedy se svojí širokou tradicí jen velmi obtížně definovatelný způsob uměleckého vyjádření. Přes svoji na první pohled jasnou a přehlednou formu, prakticky v komiksu neexistuje jasné omezení uměleckých forem, prostředků, stylů a námětů.

2.3.2 Základní pravidla komiksu

Komiksová forma, stejně jako všechny umělecké útvary, má své vnitřní zákonitosti a pravidla, dle kterých se řídí. Pro tuto práci jsme zvolili formát celostránkového komiksu, a proto se nadále budeme zabývat pouze tím. Je třeba si nejprve rozdělit a posléze definovat jednotlivé části komiksu. Začneme-li od té největší, tedy samotném albu, které tvoří jednotlivé stránky nazývané archy. Na každém archu se

⁷⁹ GROENSTEEN, Thierry. *Stavba komiksu*. Vyd. 1. Brno: Host - vydavatelství, s.r.o., 2005. ISBN 80-7294-141-0. s. 23

⁸⁰ Ibid., s. 35

⁸¹ McCLOUD, Scott. *Jak rozumět komiksu*. Vyd. 1. Praha: BB art, 2008. ISBN 978-80-7381-419-9. s. 9

nachází (až na výjimky) několik vinět, což jsou samostatné ohraničené obrázky zachycující útržky děje. Viněta je tedy základní jednotka komiksu.

2.3.2.1 Kresba a stylizace

Definování komiksově kresby je komplikovanější než definice samotného komiksu. Způsob komiksově kresby a stylizace není ve své podstatě omezován zvolenou technikou, materiálem ani stylem. Důležité ovšem je, aby výtvarné pojetí odpovídalo svým tónem dějové lince a dotvářela atmosféru příběhu. Dalším faktorem, který je třeba dodržet je stylová konzistence, je nežádoucí, aby v rámci jednoho příběhu docházelo k výrazným stylizačním výkyvům. Dodržení těchto pravidel výrazně usnadňuje divákovi sžití s vyprávěným dějem a postavami. Výtvarné pojetí může dosáhnout také kresebné roviny, kdy zvolená stylizace nabývá symbolického významu a ukryvá hlubší myšlenky, než je samotné vyprávění děje. Za použití abstrakce a symboliky lze vyprávět děje reagující na psychologii člověka.

Komiksovou kresbu charakterizuje ve své práci francouzský teoretik Thierry Groensteen následně: „*Kresba, jakou komiks vyžaduje, má své vlastní zákony – jsou to zákony narativní kresby.*“⁸²

Groensteen přesto několik základních pravidel narativní kresby definoval. V první řadě vymezuje vyobrazení postavy jako hybatele děje. Dále vypouští z narativní kresby zbytečné detaily, které by pouze narušovaly plynulost vyprávění. Zjednodušení se týká jak prostředí, tak i samotných postav, kterým jejich stylizace pomáhá vyjadřovat potřebné charakterové znaky. Jako důležité pravidlo také vidí velkou míru expresivnosti, jež má za úkol prohlubovat vnímaný děj. Poslední pravidlo věnuje samotné úpravě vinět, jejich barevnost, uspořádání, okrajům, to vše musí podtrhovat styl vyprávění.⁸³

⁸² GROENSTEEN, Thierry. *Stavba komiksu*. Vyd. 1. Brno: Host - vydavatelství, s.r.o., 2005. ISBN 80-7294-141-0. s. 190

⁸³ Ibid., s. 190-191

Vyobrazení lidských postav, ale nejen těch, tedy předchází značná míra stylizace a zjednodušení do základních ikon, které jsou snáze vnímatelné čtenářem. Čím větší abstrakce je u komiksové postavy dosaženo, tím větší skupina čtenářů se dokáže s postavou ztotožnit.

Zkarikování postav je dle McClouda jedním ze základních prostředků komiksu usnadňujících čtenářovo propojení s příběhem: „*Když obraz zkarikujeme a zabstraktníme, spíše než abychom jen odstraňovali detaily, soustředíme se na určité, konkrétní detaily... Když výtvarník demontuje obraz až na jeho základní „význam“, zároveň tím tento význam zesílí tak, jak to realistické výtvarné umění nedovede*“⁸⁴

Záměrnou karikaturou jsme schopni docílit paradoxně většího ztotožnění, než za použití fotorealistické kresby.

Toto pravidlo neplatí pouze u postav, dokonce i vnímání prostředí je závislé na míře stylizace. Opět platí, že čím víc klesá počet detailů (do určité míry), tím roste živost prostředí a subjektivně lepší čtenářský zážitek.⁸⁵

Větší míru realističnosti lze ovšem použít i pro podporu vyprávění. Za předpokladu kombinování stylizovaných postav a realistického pozadí lze prohloubit čtenářovo spojení s postavou. Zároveň lze realistické prvky použít pro vyjádření odcizení předmětu, pozadí, detailu, nebo i postavy, u které je to třeba. Scott McCloud vysvětluje právě toto spojení stylizované postavy a reálného pozadí jako kombinaci dovolující čtenáři, aby si nasadil masku postavy a bezpečně vstoupil do světa, který stimuluje smysly.⁸⁶

Propojení čtenáře s příběhem do značné míry ovlivňuje právě kreslíř a jím zvolený způsob stylizace postav a prostředí. Kombinováním míry realističnosti a abstrakce může libovolně prohlubovat vžití čtenáře do zobrazených postav.

⁸⁴ McCLOUD, Scott. *Jak rozumět komiksu*. Vyd. 1. Praha: BB art, 2008. ISBN 978-80-7381-419-9. s. 29 - 31

⁸⁵ Ibid., s. 41

⁸⁶ Ibid., s. 42- 43

Komiksová kresba má blíže k ikonické abstrakci, než k realistické kresbě. Při tvorbě komiksových postav, má každá použitá čára svůj důvod a místo. Může se snadno stát, že při odstranění jedné malé čárky dojde ke změně postavy a znehodnocení jejího charakteru.⁸⁷

Naše kultura je čím dál více orientovaná na symboly neboli ikony. Ty jsou samostatně nefunkční, to co jim dává život, jsme my sami. Kreslíři komiksu tohoto principu využívají v nemalé formě, protože právě čtenář oživuje postavu komiksu, který si právě čte.⁸⁸

Společenské role se promítají i do komiksového vyprávění: „*Vytvářet mě a znovuvytvářet, pořád dokola, to je vaše práce, ne kreslířova... Uběhlo už dvacet let od doby, kdy si McLuhan povšiml, že lidé dospívající ke konci dvacátého století už nechtějí mít cíle, jako spíš touží mít role! A to je podstata vizuální ikonografie.*“⁸⁹

2.3.2.2 Mezera a ucelení

Komiks ve svém základu spoléhá na činnost mozku, jež se nazývá ucelení. Jedná se o tu schopnost, která nám umožňuje skládat si celek z jednotlivých prvků, které nám jsou poskytnuty. Pokud například vidíme část dobře známého nápisu, dotvoří si mozek zbytek.⁹⁰

Tato schopnost má v komiksu uplatnění především při přechodu mezi vinětami. Výtvarník má ulehčenou práci, díky čemuž nemusí otrocky zobrazovat každou část zobrazované činnosti, čtenář si je doplní sám: „*Komiksové panely rozdělují na zlomky jak čas, tak prostor, čímž vzniká nepravidelný, staccatový rytmus nespojitých*

⁸⁷ MCCLOUD, Scott. *Jak rozumět komiksu*. Vyd. 1. Praha: BB art, 2008. ISBN 978-80-7381-419-9. s. 50 - 51

⁸⁸ Ibid., s. 58 - 59

⁸⁹ Ibid., s. 59

⁹⁰ Ibid., s. 62 - 63

okamžiků... Jenže ucelení nám umožňuje tyto okamžiky spojit a v duchu si vykonstruovat spojitou, jednotlivou realitu.“⁹¹

Přechod mezi jednotlivými vinětami se v komiksu nazývá několika výrazy, mezi ně patří mezera, škarpa, mezipolí, žlábek, meziobrazí, meziikonický prostor. Dále budeme v textu užívat výraz mezera.

Tato mezera tvoří nejen grafickou mezeru mezi vinětami, ale zároveň má mnohem důležitější funkci. V dějové struktuře komiksu nahrazuje „hluchá“ místa a dává možnost čtenáři svou fantazií doplňovat děj a uvádět statické obrázky v pohyb. Jedná se o doplněk obrazu, který je minimálně stejně důležitý jak obraz sám.

Ucelení mezi jednotlivými vinětami je dle McClouda jedním ze základních komiksových prostředků: *„Od pohození míčkem v dlani až po zánik planety, všude v komiksu se čtenářovo záměrné, vědomé ucelení uplatňuje jako primární prostředek, jak simulovat čas a pohyb.“⁹²*

Scott McCloud rozděluje ucelení v mezerách do pěti základních kategorií:

1. Od chvíle ke chvíli: Přechod nejméně náročný na ucelení. Jedná se například o mezeru mezi mrknutím postavy.
2. Od akce k akci: Přechod mezi akcí jedné postavy, či libovolné ikony. Dochází ke změně pohybu, stavu případně, výrazu apod.
3. Od předmětu k předmětu: Tento přechod již vyžaduje značné ucelení. Obrazy zůstávají u stejné myšlenky nebo scény, ale dochází k zobrazení dříve neviděného místa či předmětu. Může se jednat i o zobrazení detailu.

⁹¹ MCCLOUD, Scott. *Jak rozumět komiksu*. Vyd. 1. Praha: BB art, 2008. ISBN 978-80-7381-419-9. s. 67

⁹² Ibid., s. 69

4. Od scény ke scéně: Přejchod ve velkém časovém období, může se jednat i o přesun z místa na místo. Ucelení je v tomto případě výrazně třeba k porozumění situaci.
5. Od aspektu k aspektu: Toto ucelení většinou překonává čas a dovoluje pohledu přeskokovat mezi různými aspekty místa, myšlenky nebo nálady.
6. Nelogický přechod: V tomto přechodu neexistuje jakákoliv návaznost mezi vinětami a ucelení zde nefunguje. Tento komiksový přechod se používá velmi zřídka.⁹³

2.3.2.3 Plynutí času

Komiksové zobrazení plynutí času je odlišné od všech ostatních grafických médií. Jednotlivé viněty se nerovnjají samostatným časovým úsekům. V rámci jednoho panelu komiksu se může odehrávat libovolně dlouhý časový interval, včetně několika různých časových linií.

Velkým pomocníkem k zobrazení plynutí času, jsou textové bubliny, v nichž jsou zaznamenány promluvy postav. Díky nim je možné v rámci jednoho panelu (viněty) zobrazit celý dialog, který by ve skutečnosti pár minut trval.⁹⁴

2.4 Rozbor práce vybraných českých autorů

V této kapitole teoretické části práce se zaměříme na rozbor stylu českých autorů, kteří svým výtvarným projevem inspirovali praktický výstup této práce. Jmenovitě se zaměříme na českého spisovatele, básníka a především ilustrátora Josefa Váchala (1884-1969). Jeho grafickou práci zaměřenou na dřevoryty, které i sám tiskl, porovnáme s vybranými současnými českými komiksovými autory, kteří ve své tvorbě

⁹³ MCCLOUD, Scott. *Jak rozumět komiksu*. Vyd. 1. Praha: BB art, 2008. ISBN 978-80-7381-419-9. s. 69-75

⁹⁴ Ibid., s. 94 - 95

používají výraznou výtvarnou stylizaci. Tito vybraní autoři jsou Vladimír Tučapský a Marek Rubec, z důvodu jejich vizuálního stylu, který vstúpili svým dílům.

2.4.1 Josef Váchal

Josef Váchal byl, jak již bylo řečeno, českým autorem žijícím v rozmezí let 1884 až 1969. Ve své době nepříliš úspěšný spisovatel a grafik se věnoval především mystickým, okultním a nadpřirozeným tématům, které zpracovával ve svých knihách.

Literární kritik Sigismund Bouška řekl o Váchalovi toto: „*Josef Váchal jde svou cestou, jeho svět je neznámo, mystika, zjevy nadpřirozené, život duše, andělé, ďábel, vlivy zla v celé jeho říši tajné, ale skutečné.*“⁹⁵

Tyto knihy nebyly tehdejší společností příliš doceněny, jednak z důvodu zvolených témat nepřijímaných tehdejší prudérní společností, ale hlavně z důvodu malých nákladů těchto knih. Váchal si výtisky tiskl sám. Dnes jsou vnímány jako velmi originální forma autorské tvorby.⁹⁶

Mezi autorova nejznámější díla patří bezesporu „Krvavý román“⁹⁷, který byl vydaný v roce 1924. Román se literární formou i obsahem řadí do žánru brakové literatury, který vycházel obvykle v podobě sešitů. Ve Váchalově zpracování je však jasné, že sám autor používá obsah i formu jako motivaci pro velmi výraznou výtvarnou interpretaci. (Děj se točí okolo boje řádu jezuitů a svobodných zednářů.⁹⁸)

Způsob čtení a tedy i vnímání celého románu je kongeniálně dotvořeno Váchalovými ilustracemi. Ty vytvořil formou tisků z dřevorytů. Ilustrací vytvořil autor pro tento román celkem několik desítek, v rozličných formátech i způsobech výrazné

⁹⁵ Život a dílo Josefa Váchala. *Dokumenty* [online]. [cit. 2013-01-02]. Dostupné z: http://www.vachal.cz/bouska/Bouska-Vachal-s_ilustracemi.pdf. s. 2

⁹⁶ Život a dílo Josefa Váchala [online]. [cit. 2013-01-02]. Dostupné z: <http://www.vachal.cz/zivot.htm>.

⁹⁷ VÁCHAL, Josef. *Krvavý román*. Vyd. 3. Praha: Paseka, 1990. 318 s. Knihy Josefa Váchala; sv. 1. ISBN 80-85192-00-4.

⁹⁸ Slovník české literatury. *Josef Váchal* [online]. ©2006 [cit. 2013-01-02]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=887&hl=v%E1chal+>.

stylizace, která jednoznačně vychází z klasické techniky dřevorytu. Váchal zde zobrazuje tematicky expresivní projevy násilí a hříchu, které podtrhuje svým výtvarným projevem.

Váchal ve svých ilustracích používá různé typy stylizace a během románu nedrží jednotnou formu výtvarného projevu. Autor se ve své stylizaci pohybuje od takřka naprosté abstrakce geometrických tvarů, přes stylizaci postav do karikovaných jedinců (charakterů) hodících se spíše do románů určených mladšímu publiku, až po téměř naturalisticky ztvárněné výjevy.

Kompozičně se autor také nedrží jednoho užitého stylu. Vedle perspektivně ztvárněných prostor, do kterých jsou zasazeny jednající postavy, zde nalezneme výjevy postrádající jakoukoliv perspektivní orientaci a jedná se často o shluk postav, ve které všichni figurují v rámci jednoho plánu. Toto plošné orientování výjevu je pro autora ovšem nejtypičtější a dokonale podkresluje dramatické části románu. Tomuto podkreslení pomáhá i eliminování barevné palety na kontrast černé a bílé. Tento barevný protipól umocňuje působivost jednotlivých výjevů a zobrazených dramát. (viz Kulka)

Pro tento velkorysý a expresivně kontrastní styl i seriálovost témat, jeho tvorba ovlivňuje tvář českého komiksu. A ačkoliv nikdy nemohl tvořit přímo komiksové ilustrace, je možné v jeho tvorbě najít styčné plochy, shodné s komiksovou ilustrací. V jeho pracích je zachycená určitá forma sekvenčního vyprávění a textové komentování zobrazeného děje.⁹⁹

2.4.2 Vladimír Tučapský

Prvním autorem, zvoleným pro srovnání s tvorbou Josefa Váchala je soudobý komiksový výtvarník Vladimír Tučapský (*1958). Autor začal s komiksovou tvorbou již na přelomu 60. a 70. let. Největšího tvůrčího rozmachu však dosáhl až v 80. letech.

⁹⁹ *Signály z neznáma: český komiks 1922-2012*. Vyd. 1. V Řevnicích: Arbor Vitae, 2012. ISBN 978-80-7467-012-1. s. 158

Tučapský ve své tvorbě často experimentoval s výtvarnými technikami, jako je koláž a užívání xeroxu spolu s doplňováním textových částí do obrazových šablon.¹⁰⁰

Mezi jeho nejznámější díla patří komiksové příběhy Kloaka, Pout' do země šafránu a Dick Tracy, konzument Campbellovy polévky. V těchto zmíněných komiksech aplikoval klasický způsob komiksové kresby za užití tuše, ve které stejně jako Váchal v grafických tiscích eliminoval barevné spektrum na černou a bílou.

Tučapský ve své ilustrační tvorbě kombinuje různé druhy stylizace postav i prostředí, aby tím podpořil tempo a styl vyprávění příběhů. Zároveň tím výtvarně interpretuje symbolickou rovinu psychických pohnutek. Oproti Váchalovi se v ilustraci postav nepouští do úplné abstrakce postav, přesto jsou si však právě v rozmanitosti výtvarného stylu vlastně podobnosti.

Podobnost s Váchalem nalezneme také ve způsobu distribuce Tučapského práce. Autor také propagoval svou tvorbu v malém počtu nákladů za užití ručních postupů a xeroxu, výhradně mezi příznivce své práce. Díky tomuto improvizovanému způsobu vydávání komiksů podpořil ještě víc svůj vlastní styl. Ten je opět obdobný Váchalovy onou nehotovostí a „vadami“ v tisku.¹⁰¹

2.4.3 Marek Rubec

Druhým komiksovým autorem, kterého jsme zvolili je Marek Rubec (*1979). Kromě komiksu se autor zabývá také animovaným filmem, grafikou a street-artem.

Autor se ve své tvorbě záměrně vyhýbá ustálenému výtvarnému rukopisu a volí pro každé dílo jiný rukopis. Tento postup praktikuje pro prohloubení vzájemného

¹⁰⁰ *Signály z neznáma: český komiks 1922-2012*. Vyd. 1. V Řevnicích: Arbor Vitae, 2012. ISBN 978-80-7467-012-1. s. 138

¹⁰¹ *Ibid.*, s. 138

působení účinku obrazové stránky s tématem.¹⁰² Z toho důvodu nelze jeho tvorbu charakterizovat jako celek. Proto se zaměříme na Rubecův komiks nazvaný *Investor*.¹⁰³

Marek Rubec do toho komiksu vnáší kritiku společenské urbanistické megalomanie. K navození atmosféry izolace člověka od společnosti používá anonymní postavu, která se zahalenou tváří prostupuje celým příběhem a potkává stejně anonymní jedince.

Ve výtvarné stylizaci kresby komiksu používá autor způsob, který zohledňuje přesnou a detailní kresbu postav i prostředí. Protože je však oproštěn od nadbytečných prvků, které by pouze rušily atmosféru zobrazovaných výjevů, zároveň působí minimalisticky.

Od Josefa Váchala se Rubec odlišuje (pomineme – li časový odstup jejich tvorby) zejména detailností kresby, která transponuje výrazné kresebné linie na drobné linky. Dalším rozdílem je barevná škála. Rubec přidává - na rozdíl od předchozích autorů - do svého komiksu kromě bílé a černé barvy také odstíny šedé. Tím umocňuje chápání prostoru v zobrazených vinětách.

3. Praktická část

Člověk a jeho fungování v lidské společnosti je problematika stále velmi složitá. Úvodní část této práce se zabývá vybranými psychologickými aspekty této problematiky, klasiků psychologické vědy C. G. Junga a E. Goffmana.

Pojmy jako osobnost, identifikace, persona, maska, hraní, role, jsou důležité i v tvůrčích činnostech, v literatuře, dramatickém umění i ve výtvarném umění.

¹⁰² Umění žít s uměním. *Marek Rubec* [online]. ©2011 [cit. 2013-01-02]. Dostupné z: <http://www.artcasopis.cz/komiks/marek-rubec>

¹⁰³ RUBEC, Marek. *Investor. Aargh!: komiksový sborník*. 2011, č. 11, ISBN 978-80-904467-4-8. s. 2-11

Psychologickými aspekty jeho některých prvků, jako je např. archetyp, linka, psychologie barev, kompozice, se zabývá ve svých knihách náš současný psycholog J. Kulka.

Výtvarná řeč i dnes již téměř archetypální příběhy komiksů a jejich dnešní neustálý rozvoj různorodosti forem komiksu podnítil teoretiky výtvarného umění k napsání odborných statí o tom, jak rozumět komiksu. Zde je naprosto srozumitelně řečeno, že i komiks, má-li být kvalitní, musí umět správně zacházet se všemi základními druhy výtvarné řeči.

Všechny výše uvedené skutečnosti jsou využity pro koncept a realizaci praktické části práce:

1. scénář, který jednoduchou formou příběhu ukáže člověka a jeho masky ve společenském prostředí.
2. Jeho kresebný přepis do komiksové formy
3. Grafický přepis použijeme jako předlohu pro realizaci dřevořezu i pro plastickou řezbu jedné masky z příběhu.

3.1. Scénář

Ve scénáři zmiňovaného komiksu jsem se pokusil postihnout významné aspekty zmiňované jak Jungem, tak i Goffmanem. U Junga se jedná především o jeho studium individuality, osobnosti, a persony. Goffman se naopak zabýval společenskými normami, které zahalují osobnost jedince a přiřazují mu společensky stanovené role, stejně tak vyčleněním stigmatizovaných jedinců. Zjednodušeně řečeno se Jung ve své vědecké činnosti zabýval především naším „vnitřním Já“, zatímco Goffman se soustředil na společenské role reprezentované maskou.

Zachycení existence individuality, svázané společenskými konvencemi skrytými pod maskou kolektivní role se stává hnacím motorem námi vytvořeného příběhu, nazvaného „Jeden“.

Rozsahem je scénář pojatý na devět stran formátu A4, přičemž každá strana obsahuje různé množství komiksových vinět ve specifické kompozici. Úvodní text vždy sumarizuje to, co by měla série vinět zobrazit a pak následuje rozpis pro zobrazení na jednotlivých vinětách.

Strana 1.: Probuzení.

Ve spánku člověk nespadá do uniformně laděných rolí, a tudíž nepotřebuje masku symbolizující onu roli. Po probuzení však již hraje svojí soukromou roli a nasazuje si „civilní“ masku. Optimismus „civilní“ masky symbolizuje běžnou, nám pohodlnou roli, kterou hrajeme sami před sebou.

Viněta 01 – Interiér: Muž spící v obyčejném pokoji. (Otočený zády, je vidět pouze silueta)

Viněta 02 – Muž se probouzí a protahuje. V popředí je vidět „civilní“ maska.

Viněta 03 – Detail na ruku beroucí masku.

Viněta 04 – Muž má již nasazenou svojí „civilní“ masku. (V pozadí zářící slunce)

Strana 2: *Druhá strana zobrazuje uniformitu celé společnosti, která narůstá s počtem zobrazených osob.*

Exteriér: Charakter architektury města má strohé struktury, ty by měly podtrhovat pocit izolace jedince v davu. Každá z osob má svou masku určující její sociální roli, přes svoji různorodost jsou přesto v základu všechny stejné. V davu lidí vidíme „vydědělce“ společnosti, asociálně působícího jedince. Ten sice nosí svou masku, ale ta obsahuje defekt, díky kterému je společností vyčleněn.

Viněta 01 – Muž vychází z domu na ulici. V popředí jsou další lidé s maskami.

Viněta 02 – Muž jde rozrůstajícím se davem „masek“ po stroze působících spletitých ulicích.

Viněta 03 – Muž registruje na ulici „vydědělce“ s naprasklou maskou, ale výrazněji si ho nevšímá. „Vydědělce“ je všemi ignorován a obcházen obloukem.

Strana 3: *„Sbírka“ množství masek, které každý z nás nosí a které ho svazují.*
Viněta 01 – Muž stojí před budovou, ve které pracuje.

Viněta 02 – Hlavní postava přichází do zaměstnání, je třeba nasadit svou „pracovní“ masku a na čas odložit masku „civilní“, kterou však stále nosíme u sebe. „Pracovní“ maska je vybavena neutrálním výrazem, který je požadován ve stereotypní činnosti denního zaměstnání.

U pracovního stolu snímá svoji masku a nahrazuje jí „pracovní“ maskou. „Civilní“ masku odkládá do kapsy.

Viněta 03 – Pracuje v místnosti spolu s dalšími lidmi nosícími masky.

Strana 4: *Čtvrtá strana zobrazuje plynutí času v zaměstnání a přechod z jedné masky na masku druhou v závislosti na pracovním prostředí a kolektivu.*

Po cestě ze zaměstnání prochází hlavní postava muže stejnými místy, nyní si však vyvrženého muže prohlíží s větším zaujetím. Prohlíží si ho, jelikož se „vydědělce“ za celý den nehnul z místa.

Viněta 01 – Plynutí pracovního času znázorněné dvěma maskami (pracovní a civilní), prolnutými běžícími hodinami (symbolizujícími plynutí času v pracovní době).

Viněta 02 – Muž jde společně s davem z práce domů.

Viněta 03 – Na zpáteční cestě si nyní již zaujatě prohlíží „vydědělce“.

Strana 5: *Na této straně je hlavní postava zaujata pohledem na individuum, které předtím sám nevnímal. Z pozorování ho vytrhne až nehoda, při které zakopne a ztrácí pevnou půdu pod nohama. V důsledku jeho pádu vypadnou všechny masky, které používá při plnění svých sociálních rolí. Masky mají stylizované výrazy, které jim odpovídají.*

Viněta 01 – Muž zaujatý pohledem na „vydědělce“, nevnímá okolí.

Viněta 02 – Zakopává. (v detailu)

Viněta 03 – Padá, sypou se různé druhy masek.

Viněta 04 – Klečící muž si prohlíží všechny své masky.

Strana 6: „Vyděděnec“ nabídne muži přátelství. Muž pochopí, že je jeho „společenská“ maska je poškozená. Také jemu hrozí vydědění.

Viněta 01 – „Vyděděnec“ vztahuje k muži ruku, chce, aby se k němu připojil.

Viněta 02 – Muž zjistí, že má prasklou masku. I přes jeho optimistickou masku proniká zoufalství.

Viněta 03 – Ostatní lidé s neporušenými maskami se na něj dívají s opovržením.

Strana 7: Muž zpanikaří a snaží se svou porušenou masku nahradit jinou ze svých masek. Sahá po nejbližší masce. Poškozená maska však nejde tak snadno nahradit. Ten je vyčítavými pohledy společnosti donucen k útěku, při kterém na místě nechává všechny své masky (role).

Viněta 01 – Muž se pokouší vzít si jinou, nepoškozenou masku.

Viněta 02 – Pokouší si sejmout rozbitou masku a nahradit společností akceptovatelnou maskou.

Viněta 03 – Narušená maska ovšem nejde sejmout.

Viněta 04 – Muž je rozrušený.

Viněta 05 – Muž utíká od shlížejícího kritického davu. (Masky nechává na místě)

Strana 8: Zobrazuje útěk jedince od společnosti. Muž probíhá ulicí plnou lidí a snaží se dostat co nejdál od davu. Se vzdáleností od něj slábne účinek společenského odsudku. Ztrácí se strohá architektura města a objevuje se volná příroda. Muž se v ní konečně zastaví. Tady společenské konvence neexistují.

Viněta 01 – Muž utíká přelidněnou ulicí.

Viněta 02 – Utíká ulicí s prvním kouskem přírody, lidé ubývají.

Viněta 03 – Dostává se do přírody.

Viněta 04 – Muž stojí v přírodě sám, volný.

Strana 9: *Muž v přírodě odkládá defektní masku, která ve společnosti odložit nešla. Tím odkryje své „vnitřní Já“.*

Zbavuje se tím společenských konvencí a poznává své „vnitřní Já“.

Viněta 01 – Opět si pokouší sundat masku.

Viněta 02 – Maska povolí.

Viněta 03 – Objeví se „vnitřní Já“ muže.

Viněta 04 – V přírodě a bez konvenčních masek se muž cítí svobodně.

Kontrast „vnitřního Já“ a společenské masky symbolizuje muž a dav lidí skrývajících se za různými maskami. Prostředí bez společenských konvencí symbolizuje příroda. Příběh je metafora, vypráví o tom, že narušení společenské masky může vést na jedné straně až k vyčlenění ze společnosti. Záchranu od spoutání předsudky a přetvářkou lze hledat v prostředí oproštěném od těchto společenských vlivů. Jedinec se v tomto případě může stát sám sebou. Jeho „vnitřní Já“ může vystoupit na povrch.

Pro znázornění konvenčního stereotypu společnosti jsem zvolil zobrazení davu bez doplňujících slov, které by jednotlivé postavy pronášely. Konvence je spojují beze slov. Hybatel děje je průběh pracovního dne individua, muže. V tomto čase, vlastně ve velmi stereotypním ději, potká muže příhoda, která iniciuje jeho sebepoznání.

3.2. Výtvarná stylizace

Role, které jsou hrány ve společnosti, které překrývají pravé Já, jsou stylizovány do podoby universální masky. Vzhled masek vychází z klasických divadelních masek. Jejich výraz určuje použití obecně známých emotikonů, tzv. smajlíků. Plošně zjednodušené masky vystihují potřebnou univerzálnost a neprostupnost výrazu.

U masek oči bez výrazu, náznaku živosti, vyjadřují příslušnost ke konvenční společnosti. Pro sadu masek hlavní postavy jsem dosáhl rozlišení jednotlivých druhů masek hlavně změnami tvaru úst. Takto naznačené emoce znázorňují jednotlivé náplně rolí. Rozlišení pomocí emocí je symbolické, nahrazuje znázornění sociálních rolí tak, jak o nich mluvil Goffman.

Zbytek postavy nezakryté maskou je stylizován jako prostá silueta, obohacená odznaky společenského zařazení. V případě hlavní postavy je symbolizováno kravatou. Samostatné osoby jsou zobrazovány jako tmavé siluety postav s místy doplněnými drobnými doplňky, jako je například kravata či rukavice, které slouží pro snazší identifikaci hlavní postavy. Z postav se ve výsledku stávají ikony zobrazující reálné osoby, které se skrývají pod maskou. Jednoduchá silueta postavy byla zvolena pro iluzi jakéhosi vnějšího obalu i pro snazší znázornění pohybu figur. Stylizace města byla ovlivněna kresebným stylem Geofa Darrowa (komiks *Drsná škola*). Město je stylizováno do změní odosobněného chaosu monotónních domů, průchodů a nadchodů, ve kterém se pohybují masy lidí řazené v zástupech, schovávající se za svými maskami.

Komiks je pojat graficky, v kontrastu černé a bílé. Barevná kompozice byla zvolena nejen na základě inspirace u jmenovaných umělců, (Váchal, Tučapský, Rubec) a také výrazně symbolizuje onu základní uniformitu celé společnosti.

3.3. Kresba

Samotná realizace komiksových kreseb je provedena předkreslením kontur děje, zachyceném ve scénáři, tužkou na bílé čtvrtky formátu A4 a následné obtažení kreseb pomocí fixů a finálním dobarvením ploch tuší.

3.4. Zhotovení dřevořezu

Po zhotovení devíti přípravných skic jsem zvolil vinětu, která nejlépe vystihuje námi požadované téma „vnitřního Já“ překrytého maskou. Tuto vinětu jsem přenesl tužkou na dřevěnou desku formátu A4. Dřevo bylo zvoleno i díky inspiraci prací Josefa Váchala, který ho používal pro své tisky. Pomocí řezbářských dlát jsem poté provedl odstranění přebytečného materiálu. Vyřezaný motiv jsem posléze přebrousil a odstranil poslední nerovnosti vzniklé opracováním.

Užitím tiskařské barvy jsem poté provedl tisk z takto vzniklé matrice na připravené listy papíru.

3.5. Studie v pomocném materiálu

Kresby a dřevořez posloužili k realizaci dřevěné masky symbolizující téma bakalářské práce. Samotné realizaci ve dřevě předchází studie v pomocném materiálu. Jako pomocný materiál jsem použil keramickou hlínu, ze které jsem vytvořil plastickou studii výsledné masky.

3.6. Realizace v materiálu

Jako výsledný materiál jsem zvolil lipové dřevo, pro jeho dobrou opracovatelnost a barevnou stálost.

Na připravený dřevěný kvádr jsem kresebně přenesl rozměry výsledné masky. Následným ubíráním materiálu jsem získal z vnějšku hrubý tvar masky, tu jsem poté vydlabal i z vnitřní strany. Po vytvoření hrubé podoby masky jsem přistoupil k detailnějšímu opracování a následnému přebroušení smirkovým papírem na požadovanou kvalitu. Výslednou masku jsem poté ještě naimpregnoval nátěrem včelího vosku, který masku chrání proti nečistotě a zkvalitňuje barevné vlastnosti dřeva.

4. Závěr

Společenské postavení jedince ve společnosti je ovlivňováno celou řadou aspektů. Ať už se jedná o tlak společnosti, formující jedince k obrazu svému, tak i snaha oné osobnosti nevyčínat z davu a naplnit svoji zamýšlenou úlohu, určenou společností. Tento začarovaný kruh ve výsledku vede pouze k opakování stejného postupu, a to u každého člověka zvlášť. Jakmile se jedinec vzepře své uniformní roli, může být společností vyčleněn. Tak mnohdy hraje dané role, které pouze během dne střídá v závislosti na tom, před jakým publikem se právě nalézá.

Tato práce teoreticko-praktická měla za cíl na základě teoretických poznatků různých vědních oborů zachytit ve výtvarné formě napětí mezi společenskými rolami, které zastupují masky a vlastní, potlačenou. Bylo realizováno formou komiksu, která je do určité míry společností zamítána stejně jako člověk s disfunkční maskou.

Výsledná realizace v podobě návrhu kresebného scénáře, ukázky uvažovaného způsobu výsledné realizace tiskem z dřevořezu a dřevěné masky je chápána v kontextu celé práce jako zrcadlo nastavené naší společnosti a zobrazující její uniformitu, která potlačuje odlišnost, individuálnost.

Pochopení problematiky uniformní masky a „vnitřního Já“ může jedinci přinést změnu vnímání společnosti jako celku i jako jednotlivých částí a k přehodnocení vlastních sociálních názorů týkajících se vztahů ve společnosti.

5. Odborná literatura

1. GOFFMAN, Erving. *Stigma: Poznámky k problému zvládní narušené identity*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství, 2003. ISBN 80-86429-21-0.
2. GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. ISBN 80-902482-4-1.
3. GROENSTEEN, Thierry. *Stavba komiksu*. Vyd. 1. Brno: Host - vydavatelství, s.r.o., 2005. ISBN 80-7294-141-0.
4. JUNG, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Vyd. 1. V Brně: Atlantis, 1994. 378 s. ISBN 80-7108-087-X.
5. JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla II: Archetypy a nevědomí*. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997. ISBN 80-85880-16-4.
6. JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla III: Osobnost a přenos*. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1998. ISBN 80-85880-18-0.
7. KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění: průvodce pracovními postupy a dějinami originální tiskové grafiky*. V Praze: Artia, 1981. 203 s. Umělcova dílna.
8. KULKA, Jiří. *Komplexní analýza uměleckého díla I*. Vyd. 1. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, n.p., 1986.
9. KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Vyd. 2. Praha: Grada Publishing, a. s., 2008. ISBN 978-80-247-2329-7.
10. McCLOUD, Scott. *Jak rozumět komiksu*. Vyd. 1. Praha: BB art, 2008. ISBN 978-80-7381-419-9.
11. OSBORNE, Richard, Dan STURGIS a Natalie TURNER. *Seznamte se...: Teorie umění*. Vyd. 1. Praha: Portál, s. r. o., 2008. ISBN 978-80-7367-370-3.

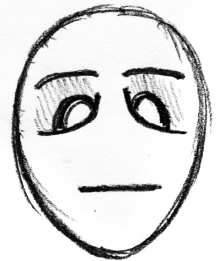
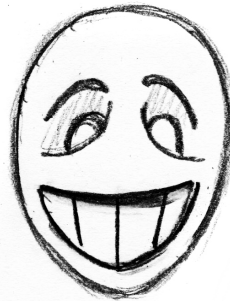
12. RUBEC, Marek. Investor. *Aargh!: komiksový sborník*. 2011, č. 11, ISBN 978-80-904467-4-8.
13. RUT, Přemysl. *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. 1. soubor. vyd. Praha: Český spisovatel, 1996. 374 s. ISBN 80-202-0604-3.
14. SHARP, Daryl. *Slovník základních pojmů psychologie C.G. Junga*. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2005
15. *Signály z neznáma: český komiks 1922-2012*. Vyd. 1. V Řevnicích: Arbor Vitae, 2012. ISBN 978-80-7467-012-1.
16. VÁCHAL, Josef. *Krvavý román*. Vyd. 3. Praha: Paseka, 1990. 318 s. Knihy Josefa Váchala; sv. 1. ISBN 80-85192-00-4.
17. VOLAVKOVÁ- SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. Vyd. 2., Praha: Obelisk, 1971

5.1 Internetové zdroje

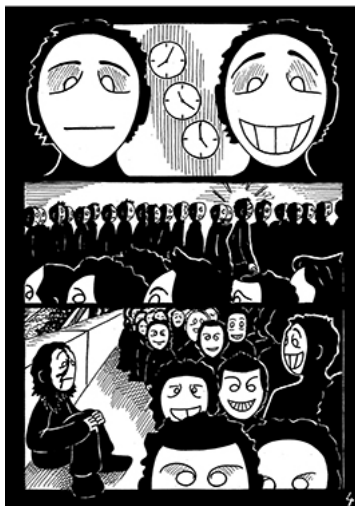
18. Slovník české literatury. *Josef Váchal* [online]. ©2006 [cit. 2013-01-02]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=887&hl=v%E1chal+>
19. Umění žít s uměním. *Marek Rubec* [online]. ©2011 [cit. 2013-01-02]. Dostupné z: <http://www.artcasopis.cz/komiks/marek-rubec>
20. Život a dílo Josefa Váchala [online]. [cit. 2013-01-02]. Dostupné z: <http://www.vachal.cz/zivot.htm>
21. Život a dílo Josefa Váchala. *Dokumenty* [online]. [cit. 2013-01-02]. Dostupné z: http://www.vachal.cz/bouska/Bouska-Vachal-s_ilustracemi.pdf.

6. Přílohy

6.1. Návrhy masky



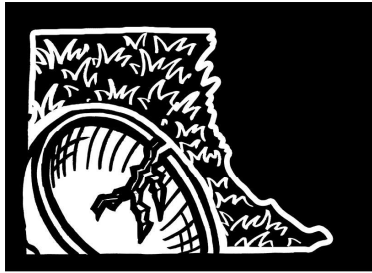
6.2. Kresebné návrhy komiksu – strana 1 - 9



6.3. *Finální podoba strany*



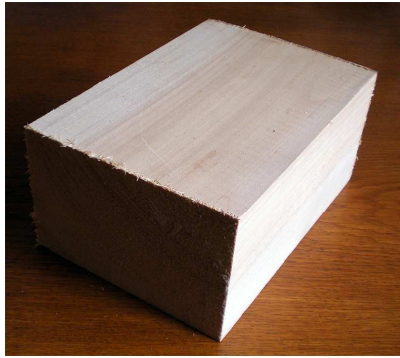
6.4. Realizace dřevorezu



6.5. Maska v pomocném materiálu



6.6. Realizace masky



6.7. Výsledná maska

