

Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta

Jan Slavík

Umění zážitku, zážitek umění

teorie a praxe
artefiletiky **1. díl**

Obsah

Úvod

• Umění, věda, výchova...	9
• Výchova uměním	10
• Jak rozumět?	11
• Hledání...	11
• Co je „artefiletika“?	12
• Zážitek a vůle k rozumění	13
• Mezi teorií a praxí	14
• Krystalizace smyslu	14
• Poznámky k textu	15

1 Mezi životem a uměním

1.1 Cestou nesmrtelných?	20
1.1.1 Kde začíná hodnota?	20
1.1.2 Pohledy za horizont - nechat se unést...	24
1.2 Smrt umění?	26
1.3 Potkávání a průniky	30
1.4 Průměrná každodennost	34
1.4.1 Co si počít s průměrnou každodenností?	34
1.4.1.1 Tam a zase zpátky...	35
1.4.2 Ozvláštnění aneb jak otevřít oči	37
1.4.3 Moudrost - vidět dál...	39
1.5 Návrat k zážitku	40
1.5.1 Zastavit se a ohlédnout...	40
1.6 Situace je kousek života	42
1.6.1 Co je situace?	42
1.6.1.1 Jak projít situací?	43
1.6.1.2 Jak uchopit situací?	43
1.6.1.2.1 Struktura a řád	44
1.6.1.2.2 Uchopení, záznam a vyjádření	45
1.6.1.2.3 Aktéři, objekty, nástroje	45
1.6.1.3 Jsme středem svých událostí	46
1.6.1.4 Jak vědět o situaci?	47
1.6.1.5 Jak rozpoznat situaci?	47
1.6.1.6 Příběh situace	48
1.6.2 Tajemná situace	50
1.6.2.1 Kam dohlédneme a kam dosáhneme?	51
1.6.2.2 Situační typ aneb o příbuzenství situací	53
1.6.2.3 Zrození námětu - existenciální situace	54
1.6.2.4 Umělecká situace - přesahování života?	57

2 Zážitek světa a svět zážitku

2.1	Tady a teď	63
2.2	Kouzelné štípnutí	63
2.3	Čím je zážitek?	64
2.4	Zážitek světa	66
2.4.1	Skutečný svět	66
2.4.1.1	Kudy ke světu?	66
2.4.1.2	Prostor světa	67
2.4.1.3	Řád světa	67
2.4.1.4	Stav a proměny světa	68
2.4.1.5	Doplnit si svět...	68
2.4.1.6	Skutečnost světa - život, nebo smrt	69
2.4.1.7	Skutečnost a svět	69
2.5	Možný svět	70
2.5.1	Rozpolcený zážitek?	70
2.5.2	Možná ano, možná ne...	71
2.5.3	Starosti s verifikací	73
2.5.4	Návraty k možnému světu	73
2.5.5	Světa-tvorba	74
2.5.6	Jazyky pro světa-tvorbu	75

3 Fiktivní svět

3.1	Neskutečná skutečnost?	79
3.2	Upálil jsem Ježibabu?	80
3.3	Jak poznat, kdo je kdo: od individua přes abstrakci k roli	81
3.3.1	O čem vypovídá jméno?	82
3.3.1.1	Individuum nebo osobnost	83
3.3.1.2	Kdo je to?	85
3.3.2	Jsou lidé posedlí „škatulkováním“?	86
3.3.2.1	Abstraktní objekt nebo ideace	86
3.3.2.1.1	Abstraktní objekt - objevování společného	87
3.3.2.1.2	Ideace a... fantazie	88
3.3.2.1.3	Vidět a vědět - svoboda, která zavazuje	90
3.3.3	Od abstrakce k výrazu	91
3.3.3.1	Neučiniš obrazu...?	91
3.3.3.2	Výraz	94
3.3.3.2.1	Mezi vyjádřením a interpretací: výrazová situace	95
3.3.3.2.2	K čemu slouží výrazy?	95
3.3.3.2.3	Tři výhody pojmu „výraz“	96
3.3.3.2.4	Výrazy - jak „mít“ svět aneb o kompetenci	96
3.3.3.3	Jazyk	98
3.3.4	K čemu slouží vlastnosti	100

3.3.5	Život v rolích...	101
3.3.5.1	Jak se tvoří role?	101
3.3.5.2	Hromadné a individuální role	102
3.3.5.3	Řeč o roli..., nebo o jejím nositeli?	103
3.3.6	Rohatá Zlatovláska aneb role jako proměnná	105
3.4	Co je výrazem role?	106
3.4.1	Jak rozpoznat roli?	108
3.4.2	Co to je <i>type</i> aneb o „rýžování“	109
3.4.2.1	Odhlížet od nepodstatného a zasadit do světa...	109
3.4.2.2	Rýžovat = škatulkovat	111
3.4.2.3	<i>Type</i>	111
3.4.3	Může být výraz individuem?	113
3.4.3.1	<i>Token</i>	113
3.4.3.2	Služebník jazyka	113
3.4.3.3	Nástroj k rozumnění	114
3.4.4	Jak oživit roli?	114
3.4.4.1	K čemu je seznam vlastností?	115
3.4.4.2	Jde jenom o rozlišení?	116
3.4.5	Kouzelné „oživování“...	117
3.4.5.1	Kdo to je... doopravdy?	117
3.4.5.2	Co si počít s pidijazykem?	119
3.4.5.3	Od obrazu k oživení	120
3.5	Jak vzniká fiktivní svět	122
3.5.1	„Zlobivý výraz“	122
3.5.2	Od „zlobivého výrazu“ k fiktivnímu světu	123
3.5.3	<i>Prop</i> - pozvánka do fiktivního světa	125
3.5.3.1	<i>Prop</i> je vzorek - odkud?	127
3.5.3.1.1	Vzorek z fiktivního světa	128
3.5.3.1.2	Tři roviny poznání za pomoci <i>propů</i>	129
3.5.4	Víra aneb jak zapomenout na obyčejný svět...	130
3.6	Jak se hádat o Ježibabu?	132
3.6.1	Spor o pravidla hry?	132
3.6.2	Mezi hrou a jazykem	134
3.6.2.1	Co znamená DÁMA, a co KŮŇ?	134
3.6.2.2	O poli hry a pravidlech...	135
3.6.2.3	O citu pro hru	136
3.6.2.4	Hra, nebo jazyk?	137
3.6.2.5	Prvek jazyka	138
3.6.2.6	Figura hry	139
3.6.2.6.1	Figura hry je funkční	140
3.6.2.6.2	Figura hry je ikonická	140
3.6.2.6.3	Figura hry bývá neostře vymezená	143
3.6.2.6.4	Pražákladní rozumnění	144

3.6.2.6.5	Jak bojovat se silingou?	146
3.6.2.7	Vystoupit ze hry...	147
3.6.3	Jazyk hry, o hře a jazyk nad hrou...	149
3.6.3.1	Jazyk hry	150
3.6.3.2	Jazyk o hře	153
3.6.3.3	Jazyk nad hrou	156

4 Fikce a umění

4.1	Symboly - rozevření skrytého smyslu	164
4.1.1	Existenciální obsah symbolu a jeho interpretování	165
4.1.1.1	Víceznačnost symbolu	166
4.1.1.2	Citlivost na oslovení	168
4.1.1.3	Symboly ve hře	170
4.1.1.4	Mytopoetické myšlení	171
4.1.2	Tiché zprostředkování...	171
4.2	Mimetické, fantazijní a oceánické pojetí fikce	173
4.3	Kdy je umění?	177
4.3.1	Hledání dobrého tvaru - alterace	178
4.3.2	Jak soudit o zážitku?	181
4.3.2.1	Společenský statut jako podmínka?	183
4.3.2.2	Privátnost zážitku a prožitku	184
4.3.2.3	Soud o krychli	185
4.3.2.4	Soud o... umění?	187
4.3.2.5	Prostor hry, nebo jazyk výkladů?	188
4.3.2.5.1	Uspořádat, ale... zapůsobit	188
4.3.2.5.2	V sevření jazyka?	190
4.3.2.5.3	Můj svět - Tvůj svět - Náš svět	192
4.3.2.6	Mezi rituálem a výkladem	193
4.3.3	Hermeneutická identita uměleckého díla	195
4.3.3.1	Od jedinečnosti k dialogu	195
4.3.3.2	Hermeneutická identita - návraty k dílu	196
4.3.3.3	„Velká hra“	198
4.3.4	Být při věci aneb o potřebnosti rámce	199
4.3.5	Poselství, štafeta, inspirace	201
4.3.5.1	Umění - hodnota vlivu	201
4.3.5.2	Efektivní a přesvědčivá formulace	202
4.3.5.3	Estetické kvality	205
4.4	Uměleckost v artefitece	206
4.4.1	Cestami umění...	206
4.4.2	Začátečník, nebo pokročilý?	207
4.4.3	„Řekni, jak se ti hrálo?“	208

5 Světy výtvarného výrazu

5.1	Co je, a co není výtvarné?	214
5.1.1	K čemu slouží výtvarný zážitek?	214
5.1.2	Změna výtvarné hodnoty	215
5.1.2.1	Funkce a hodnota	216
5.1.2.2	Struktura hodnoty	216
5.1.2.3	Otázka po změně hodnoty	216
5.1.2.4	Jde jenom o rozlišení?	217
5.1.3	Nevidět židli...	218
5.1.4	Mezi kulturou a přírodou?	219
5.1.5	Jablko a JaBLko	221
5.1.5.1	Námět, nebo způsob jeho vyjádření?	222
5.1.6	Ještě jednou o změně výtvarné hodnoty	224
5.2	Mímeze	225
5.2.1	Vidět něco v něčem...	225
5.2.2	Učit se vidět...	226
5.2.3	Mímeze, jazyk a třídění	228
5.3	Za hranici mímeze	230
5.3.1	„Zvnějšku“ a „zevnitř“	230
5.3.1.1	Ve smyslově říši jevů	232
5.3.1.2	Univerzální řeč...	232
5.3.1.3	Mezi smyslovostí a niterností?	233
5.4	Výtvarný výraz mezi lidmi	234
5.4.1	Styl	235
5.4.1.1	Shody a rozdíly...	235
5.4.1.2	Stylizace	238
5.4.1.3	Nelze nestylizovat...	239
5.5	Výtvarný zážitek	240
5.5.1	Empatická bublina	241
5.5.2	Od výrazu k dialogu...	242
5.5.3	Mezi ztotožněním a odstupem	243
5.5.3.1	Psychická distance	243
5.5.3.2	Estetická distance... a trochu o lásce	244
5.6	Jak si rozumět?	246
5.6.1	Interpretace výtvarného výrazu	247
5.6.2	Správnost interpretace	248
5.6.3	Názorný výraz, analogický výraz, symbol	249
5.7	Stylové složky výtvarného zážitku	252
5.7.1	Od výtvarného zážitku k výchovné koncepci	252
5.7.1.1	Jak rozumět výchovnému pojetí?	253
5.7.1.2	Čtyři složky výtvarného zážitku	255

5.7.2	Nejprve o celistvosti...	255
5.7.3	Významová složka výtvarného zážitku	256
5.7.3.1	Významová složka v praxi výchovy	258
5.7.4	Konstruktivní složka výtvarného zážitku	258
5.7.4.1	Konstruktivní složka v praxi výchovy	259
5.7.5	Mezi významy a konstrukty...	260
5.7.6	Empatická složka výtvarného zážitku	260
5.7.6.1	Empatická složka v praxi výchovy	262
5.7.7	Prožitková složka výtvarného zážitku	263
5.7.7.1	Prožitková složka v praxi výchovy	264

Úvod

Umění je věčně záhadný pojem, bez ohledu na to, v jakých souvislostech jej hodláme uchopit a používat. Bylo o něm napsáno a řečeno nepřehledně mnoho. Stále však zůstává otevřenou otázkou, do jaké míry rozumíme jeho bohatým obsahům.

Víme jenom to, že umění se nedá chápat stejným způsobem, jakým se vyznáme třeba i v těch nejsložitějších technologiích - mechanických, chemických nebo biologických. Přestože také ony jsou, shodně jako umělecká díla, plodem lidského ducha. Nicméně jejich povaha, založená v neosobním fyzickém světě mimo člověka, i způsob, jak vstupují do života lidí a jak ho ovlivňují, jsou zřetelně jiné než u výtvorů umění.

Umění vyrůstá ze vztahů mezi lidmi. A k nim se také - „oklikou přes vesmír“ - vždy znovu vrací, aby na ně působilo - citlivěji a podnětněji než jiné lidské aktivity. Umělecká tvorba člověku poskytuje výjimečný a jinde nedosažitelný prostor ke svobodnému kulturnímu projevu. Je to prostor plný tajemství; vždyť pochází z těch stránek lidské duše, které jsou jen zdráhavě přístupné rozumovému poznání. Avšak o to víc umělecká díla lákají nejenom ke vzácným prožitkům, ale neméně i k soustředěnému přemýšlení, k výkladům a diskusím. Díky jim jsme schopni nahlížet hluboko do niterných duševních zdrojů, z nichž se rozvíjí historie lidské civilizace, a které nikdy nelze pochopit *jenom* v rovině intelektuální úvahy, tj. mimo zvláštní dojmy, které člověku přináší umění...

Od počátků lidské kultury umění kráčí svými cestami a nezdá se, že by jeho vývoj a jeho proměny v průběhu tisíciletí kulturní historie byly příliš závislé na tom, jak si je lidé vykládají. Ostatně, i to patří ke zvláštnostem uměleckého výrazu. Nejspíš právě z toho důvodu má však nepochybnou cenu zamýšlet se nad ním, právě proto k sobě přitahuje pozornost svých interpretů.

Z úvah a dialogů o umění v minulých staletích postupně krystalizovaly teoretické obory, pro něž se tato oblast lidských aktivit stala hlavním předmětem zájmu: estetika, teorie umění, psychologie umění aj. Srovnatelně dlouhou historii soustředěného zájmu o umění má však ještě jedna oblast, která v mnoha ohledech přesahuje rámec uvedených oborů. Touto oblastí je *výchova*.

- Umění, věda, výchova...

Výchova musí hledat cesty, jak rozumět umění. Přinejmenším do té míry, aby s ním mohla smysluplně zacházet; aby je dokázala učinit ústředním motivem a inspiračním zdrojem výchovných situací. Její poznávací aspirace však mohou být založeny ještě mnohem hlouběji.

Prostor, v němž umění vstupuje do výchovy, je místem počáteční umělecké zkušenosti a kulturní iniciace nových generací. Je tou nejpřirozenější laboratoří, kde umění vždy znovu vzniká ze zdánlivě nepatrných počátků. A kde k sobě obrací zájem těch, kteří se teprve počínají rozhlížet po nedozírných plánech lidské kultury. Díky tomu výchova poskytuje výjimečnou šanci odhalovat nejvlastnější lidský smysl umění a odkrývat jeho hodnoty. A co víc: průnik umění s výchovou nabízí dosud málo využitých možností pro soustavné *poznávání člověka v jeho životním údělu*¹⁾, pro hledání odpovědí na věčně živou otázku

¹⁾ Jestliže umění ve výchově klademe do souvislosti s poznáváním, přistupujeme k němu jako k jednomu z vrcholných projevů lidského *symbolického chování*, jímž lze z různých stránek uchopit a sociálně sdílet rozmanitost bytí⁽¹⁾. Umění je poznávání prostřednictvím symbolizující tvorby, která má, slovy Paula Ricoeura, „průzkumnickou funkci - ohledává možnosti člověka. Fantazijním zobrazováním svých možností se člověk stává prorokem své vlastní existence“⁽²⁾.

„kdo jsme, odkud přicházíme, kam jdeme“. A měli bychom dodat: „čeho se dopouštíme“
- vůči světu i vůči sobě...

Z tohoto hlediska má umění ve výchově místo v jedné řadě s ostatními velkými sémiotickými soustavami, které doslova i obrazně tvoří náš svět. A které pouze společně, ve vzájemném inspirování, skládají úplný celek lidské kultury. Kromě umění máme zde na mysli zejména oblast vědy, která v naší době tvoří přirozený kontrast a současně nezbytný doplněk svému uměleckému protipólu.

Jestliže se odhodláme pohlížet na kulturu v její celistvosti, pak výchova, stejně jako filozofie např. v pojetí Gastona Bachelarda, je tou civilizační oblastí, která má uvádět poezii a vědu do komplementárního vztahu a zároveň jak v umělecké, tak ve vědecké zkušenosti nacházet prazákladní zkušenosti dítěte⁽³⁾. Výchova je tedy kulturním rámcem, v němž se umění - v nejširším smyslu toho slova - probouzí a ve svých zárodečných podobách vytváří, ale z nějž se mu také může a má rozumět.

Výchova je však i místem, kde se záměrně a soustředěně uplatňuje *kulturní vliv*. A kde se probouzejí zárodky změn, jimiž budou nové generace rozvíjet či překonávat to, co bylo dáno minulostí. Umění může v tomto procesu sloužit nejenom jako nástroj vlivu, ale i jako cíl, ke kterému se výchovný vliv upíná.

Poznávání a mezilidský vliv jsou jména pro dvě klíčové síly, které uvádějí do pohybu lidskou civilizaci. Není proto divu, že hraniční oblast mezi uměním a výchovou, v níž se obě tyto síly setkávají ve zvláštním a inspirativním průniku, k sobě v průběhu 19. a 20. století postupně přitahovala stále větší pozornost. Z ní se do dnešní podoby rodily výchovné obory, které se speciálně zabývají uměním. V nejširším smyslu bychom o nich mohli mluvit jako o *výchově uměním a k umění* (dále budeme obvykle používat kratší termín: výchova uměním). A právě této oblasti se týká naše publikace.

- Výchova uměním

Odkaz, na který bychom chtěli navazovat, je obsažen ve slovech zakladatele moderní výchovy uměním Herberta Reada:

„Nejde vlastně o nic menšího, než že umění pojaté co nejširěji by mělo být úhelným kamenem výchovy. Žádný jiný předmět totiž není s to dát dítěti nejen vědomí, v němž obraz a pojem, čítí a myšlení byly uvedeny ve vzájemné vztahy a sjednoceny, nýbrž zároveň také instinktivní poznání vesmírných zákonů a návyk nebo chování souladné s přírodou.“⁽⁴⁾

Nebylo by dobře propadat skepsi z faktu, že takto nastolený výchovný ideál se nikdy v historii lidstva doslova nenaplnil, ačkoliv jeho výchozí myšlenka pochází z Platónovy Ústavy a je na světě již dva a půl tisíce let. Nebudme též smutni ze střízlivého předpokladu, že spásu lidstva prostřednictvím výchovy, i kdyby byla sebelepší, nelze očekávat ani v budoucnu. Smysl uvedené výzvy zřejmě nespočívá v jejím absolutním dosažení, ale v respektování určitého směru životního pohybu, který nám nabízí⁽⁵⁾.

Jeho ústředním principem je zřetel k poznávací hodnotě a jedinečnosti lidských zážitků vyvolaných uměleckou aktivitou. Umělecké zážitky se pak mohou stát východiskem jak pro hledání obecnějšího kulturního nebo přírodního rozměru lidské existence, tak pro objevování osobní identity v kontextu své doby a kultury. Ale mohou se stát i prostředkem, který člověku pomáhá vyrovnávat se s nejistotami a bolestmi života.

Takto pojatá výchova uměním může mít zcela reálný program postavený na dosažitelných záměrech. A zároveň může mít teorii, která nejen bude poskytovat oporu výchovné praxi, ale nadto bude mít jedinečnou příležitost, jak v samých zárodcích a do potřebné hloubky zkoumat poznávací a komunikační procesy, které provázejí uměleckou aktivitu.

- Jak rozumět?

V knize si klademe za cíl zkoumat ty lidské aktivity, které přinášejí specifické poznání a jejichž inspirací nebo přímo zdrojem je umění. Lidské poznávání a zejména sebepoznávání prostřednictvím umění není prázdný pojem a pro výchovu představuje v praxi sice již dlouho naplňovanou, ale teoreticky dosud málo probádanou výzvu.

Výchova uměním je disciplínou, která se nejenom musí vyrovnávat s náročností dialogu mezi lidmi s rozmanitými osobními zkušenostmi a s rozdílnou kulturní vybaveností, ale dokonce právě v těchto rozdílech nalézá svůj vlastní smysl a staví na nich své postupy. Musí proto řešit zvláštní problémy výkladu a sociálního zprostředkování umění, s nimiž se ostatní obory nestřetávají, přinejmenším nikoliv do stejné míry a naléhavosti⁽⁶⁾. A musí svým problémům rozumět natolik, aby v souladu se svým kulturním posláním mohla sama sebe (1) zkoumat nahlížet, (2) posuzovat, (3) vysvětlovat a (4) zlepšovat.

To jsou - přinejmenším - čtyři pádné důvody, proč si umělecko-výchovná praxe má přivolat svůj vlastní odborný diskurz a své vlastní výklady umění, z nichž by bylo možné této praxi co nejlépe rozumět v širších kulturních souvislostech. Zobecnování a prohlubování takto nabytých poznatků vede k setkáním nebo k průnikům se specializovanými obory. Z uvedených východisek se rozvíjí i naše teoretické pojetí.

Úzká vazba výchovné teorie na praxi pochopitelně nemá a nesmí znamenat, že teorie výchovy uměním bude úzce nebo příliš účelově pojímána jako „metodikafení“ nebo „předpisy“ pro výuku. Naopak, musí jít o teoretickou práci, jejímž cílem je do hloubky porozumět tomu, co se děje v jedné z nejcitlivějších oblastí lidského bytí.

- Hledání...

Zkušenosti z výtvarné výchovy i jiných uměleckých výchovných oborů na celém světě ukazují, že současný stav umělecké kultury již nelze výchovně podchytit a zprostředkovat pouze těmi metodami, které jsou mezi učiteli tradované řadu desetiletí a dosud bývají v běžné praxi obvyklé. Zejména z toho důvodu, že současná kultura se rozvinula na podkladě dědictví modernismu 20. století, který přinesl celou řadu netradičních pohledů na svět a rozkolisoval většinu kulturních stereotypů.

Vykořením za navykly kulturní rámec postavilo umění své vnímatele do náročné situace, již ve zkratce vystihuje charakteristika od jedné z výrazných - byť kontroverzních - uměleckých osobností současné české výtvarné kultury Milana Knížáka: „Matnost« umění klade velké nároky na diváka a chce ho svojí nedefinovatelností donutit k delšímu, podrobnějšímu a intenzivnějšímu vnímání (spolužití), které se podobá až (partnerskému) zkoumání.“⁽⁷⁾

Výjimečný důraz na komunikaci a na respektování názorové plurality přivádí současného umělce, právě tak jako jeho diváka či posluchače, k neobyčejně aktivnímu dialogu, který představuje jedinou spolehlivou pojistku proti vzájemnému míjení. Výchově v této historické situaci nezbývá nic jiného, než soustavně hledat nové přístupy, které by lépe vyhovovaly dynamickým proměnám umění i civilizace na počátku třetího tisíciletí.

Obsahová šíře uvedeného pojetí výchovy by měla přesáhnout dosavadní hranice klasických školních předmětů: výtvarné, hudební, literární nebo dramatické výchovy. Na druhé straně se musí vyvarovat nebezpečí, jež u nás v osmdesátých letech 20. století postihlo tzv. „estetickou výchovu“, která se ve své bezbřehosti nakonec rozplynula do ztracena.

Ve snaze poukázat na potřebu nového pojetí výchovy uměním jsme pro naši výchovnou koncepci zvolili i poněkud netradiční název obsažený v podtitulu této knížky: *artefiletika*.

- Co je „artefiletika“?

Název „artefiletika“ za posledních několik let v českém i slovenském pedagogickém prostředí vzbudil zájem. Jím označené výchovné pojetí našlo své příznivce jak mezi vyučujícími, tak mezi řadou jejich žáků nebo studentů.⁹⁾

Přesto se jistě najdou čtenáři těchto rádků, kteří ono trochu záhadné slovo „artefiletika“ neznají a nevědí, co si pod ním mají představit. Ačkoliv odpovědí na otázku „co to je artefiletika?“ se vlastně zabývá celá tato knížka, nehledě na další dříve publikované texty (viz poznámka⁸⁾), dovoluji, abychom přece jenom v úvodu věnovali několik vysvětlujících slov právě těm z vás, kteří by si přáli získat aspoň nějaké předběžné informace.

Artefiletika je výchovné pojetí založené a budované zprvu ve *výtvarné výchově* - oboru, který má v Čechách ve školní i mimoškolní výchově uměním více než dvousetletou tradici a v průběhu dvacátého století si vypracoval i solidní teoretické základy¹⁰⁾.

Název „artefiletika“ je složen z dvou částí. První část názvu odkazuje k umění (především výtvarnému) a také k arteterapii - z latinského *ars, artis* = umění. Druhá část pojmenování je inspirována myšlenkou pedagoga H. Broudyho (1976) o *filetickém* přístupu ve výchově, v němž intelektový rozvoj je úzce spjatý s rozvojem emočním a sociálním⁹⁾.

Artefiletická koncepce staví na uplatnění zvláštního zřetele k *osobním zkušenostem žáků* a na *heuristicky*¹¹⁾ pojetém vzdělávání¹⁰⁾.

Metodicky je artefiletika založena na psycho-didaktickém využití dvou navzájem spjatých aktivit: (a) *expres* - výrazového tvůrčího projevu, (b) *reflexe* - náhledu na to, co bylo zažito a vytvořeno.

Výrazový projev v podobě umělecké aktivity poskytuje žákům příležitost k bohatému vyjádření jejich vlastních zkušeností, poznatků, přání, citů ... Dialog, který se rozvíjí kolem výrazových projevů a nalézá v nich svou motivaci, přináší řadu možností k reflektivnímu poznávání a přemýšlení. Je na učiteli, aby k dialogu vybízel, podporoval jej, a především aby jej začleňoval do širších kulturních a poznávacích souvislostí.

Heuristický a zároveň umělecký charakter artefiletiky je symbolicky vyjádřený odkazem k helénistickému učenci a básníkovi Filétovi z Kou, který žil v době Alexandra Makedonského. Odtud tedy přízvisko - filetický. V něm se mimo to ohlašuje i připomínka starořeckého slovního kořene *fil-* spjatého s pojmy *láska, přátelství, mít rád*. Případně - v analogických významech zprostředkovaných latinou - *tkanina nebo síť* (jako symbol spojování, vztahů a souvislostí), jak ve své úvaze o artefiletice podotkl estetik Zdeněk Mathauser¹¹⁾.

⁹⁾ V České republice i ve Slovenské republice jsou v současné době nejenom desítky příznivců artefiletiky mezi pedagogy na mateřských, základních, středních a vysokých školách i v jiných vzdělávacích institucích, ale vznikly i dlouhodobé vzdělávací programy nebo projekty artefiletiky (v Praze, Příbrami, Jihlavě, Brně, Třebíči, Olomouci, Bratislavě, Banské Bystrici aj.).

¹⁰⁾ Roku 1913 byl v Praze z pověření mezinárodní organizace výchovy uměním *Federation Internationale de l'Enseignement du Design* pořádán jeden z prvních světových kongresů výtvarných pedagogů. V roce 1963 se odborné společenství českých výtvarných pedagogů stalo aktivním členem nově založené mezinárodní organizace pro výchovu uměním při UNESCO s názvem *INSEA - International Society for Education through Art*. Již tři roky poté byl v Praze v r. 1966 pořádán celosvětový kongres INSEA. V roce 1988 se v Českých Budějovicích uskutečnilo mezinárodní sympóziu, na němž proběhlo i zasedání tehdejší Světové rady INSEA. Od roku 1990 pořádá český komitét INSEA pravidelné mezinárodní konference věnované aktuálním otázkám teorie výchovy uměním. (Podrobněji viz např. *Slavík, J. et al.: Výtvarná výchova a její teorie v českých zemích ve světových kontextech. Praha, Pedagogická fakulta UK 1998.*)

¹¹⁾ Heuristikou zde rozumíme tvořivé myšlení, které podporuje, vysvětluje nebo podněcuje tvůrčí výrazové procesy, může být podkladem pro kritickou argumentaci a vede ke specifickému kulturnímu i sociálnímu poznání.

Jako svébytný způsob pedagogické práce se artefiletika postupně vyvíjela od konce osmdesátých a počátku devadesátých let 20. století. Byla inspirována proměnami, kterými na konci dvacátého století procházela česká i světová výchova uměním a které souvisely se zřetelnými změnami celé společnosti.

- Zážitek a vůle k rozumění

Artefiletika vznikala se snahou o těsnější přiblížení výchovy k osobnímu prožitku a vlastní životní zkušenosti žáků. Má být pro ně nejenom základem k vypracování kulturní citlivosti a kulturního poznání, ale také zdrojem jejich sebepoznávání. Není tedy divu, že mnohé inspirace artefiletika získávala v kontaktu s arteterapií a že vstřebávala poučení z moderního výtvarného umění, zejména v okruhu akční tvorby.

Výše již vzpomínaným příznačným rysem artefiletiky je spojení výrazového projevu s jeho reflexí. Reflexe v artefiletice obsahuje dvě navzájem neoddelitelné složky: (1) *zpětný pohled* tvořícího a prožívajícího člověka na své vlastní aktivity, postoje a záměry, (2) *porovnávání* vlastního zážitku se zážitky ostatních lidí, kteří se ocitli v podobné situaci. Kde se shodujeme, v čem se naopak lišíme - to jsou dvě ústřední otázky, které otevírají dialog a měly by vést k novému poznání.

Výchovné teorie v anglicky mluvících zemích tento přístup obecně charakterizují jako rozvíjení tzv. myšlení vyššího řádu - *higher order thinking*. Na dané úrovni se uplatňují nejenom tzv. integrované myšlenkové procesy (interpretování, tvorba a ověřování hypotéz, argumentace v dialogu aj.), ale především jde o myšlení, které se učí rozumět svým vlastním postupům i jejich sociálním a kulturním souvislostem (souhrnně lze použít termínu *metakognice*)¹²⁾. V tomto ohledu se artefiletika hlásí k těm edukativním pojetím, které jsou řazeny k *pedagogickému konstruktivismu* nebo k tzv. *interpretativnímu pojetí výchovy*¹³⁾.

Současná výtvarná pedagogika v uvedených souvislostech mluví také o post-strukturalistickém nebo dekonstruktivním (*disruptive*) přístupu¹⁴⁾. Jeho cílem je přivést žáky do samého centra interpretace výtvarného projevu a bránit jejímu předčasnému uzavření do jediného výkladového rámce. Jde o to, aby sami žáci nebo studenti mohli aktivně nacházet svou vlastní osobitou pozici v diskurzu, aby mohli nahlížet, jak různé výkladové pozice a změny v poznávacím hledisku vedou k různým re-interpretacím¹⁴⁾.

Uvedený důraz na *zasazení osobní reflexe do širších poznávacích a kulturních kontextů* je tím hlavním, co odlišuje artefiletiku od navykklé výchovné praxe, která u nás dosud převažuje. Hlavní cíle artefiletiky ale nejsou nikterak nové a patří k obvyklým standardům výchovy a vzdělání v oblasti umění: *učit se symbolicky vyjadřovat, poznávat a zároveň citlivě vnímat sebe a svět prostřednictvím uměleckých zážitků vycházejících z vlastního tvůrčího projevu*.

¹²⁾ Měli bychom poznamenat, že naše pozice v této knize není radikálně post-strukturální nebo dekonstruktivistická, ale mnohem spíše neo-strukturální. To znamená, že sice *připouští podstatnou roli diskurzu, kontextu a rozdílnosti* v dialogu i při interpretacích, ale zároveň *spatřuje ve struktuře nepostradatelnou a ničím jiným nenahraditelnou oporu diskurzu*. Každá de-konstrukce a re-strukturace předpokládá konstrukci, resp. strukturu, a sama ke konstrukci nebo struktuře chtít nechť směřuje, i kdyby byla sebevíce radikální a sebevíce dynamická. To je obzvláště důležité zejména v souvislosti s pojetím umění jako *hodnoty* svého druhu, kterou lze tím či oním způsobem *vymezit, posuzovat, analyzovat a racionálně kritizovat*. Slovy G. Grahama (cit. dílo 2000, s. 231): *„Je chybou se domnívat, že můžeme jakoby v povaze věci odhalit pravidla interpretace, podle nichž by se mělo „hrát“. Neznámá to ale, že nemůžeme pravidla „hry“ stanovit a že je nemůžeme posléze pro debaty o umění doporučit. Takováto pravidla by pochopitelně byla čistě věci dohody, za předpokladu, že by zde nebyly racionální důvody, proč dát jistému souboru pravidel přednost před pravidly jinými.“*

Kromě toho je artefietika vedena snahou *pozbužovat duševní síly a předcházet psychickému nebo sociálnímu selhávání*, tj. na podkladě uměleckých aktivit sloužit jako účinný prostředek tzv. *pozitivní prevence* psychických nebo sociálních poruch (pozitivní prevence podporuje a rozvíjí tvůrčí kulturní a prosociální aktivity, které snižují pravděpodobnost vzniku psycho- a socio-patologií).

Tento rozměr artefietiky vychází z přesvědčení, že je v současné době naprosto nutné otevřít cesty mezi relativně uzavřenými „umělými“ prostory výchovy - zejména ve škole - a životem, nežádka nikterak jednoduchým, jímž procházejí mladí lidé za jejich branami. Výchova uměním se ze své podstaty musí obracet k všednodennímu životu a neuzavírat se před ním; především tehdy, když kladené otázky jsou hořké a více než naléhavé...⁽¹⁵⁾

I důraz na pozitivní prevenci je prvkem, který u nás až dosud nebyval v běžné umělecko-výchovné praxi zcela obvyklý. Přitom však principy, které se zde uplatňují, nejsou žádnou novinkou. Mezi jinými např. již na konci dvacátých let 20. století vypracoval psycholog Trigant Burrow tzv. „fyletický princip“ (*fyletický* zde znamená *rodový, kmenový*) založený na psycho- a socioterapeutickém uplatnění těch tvořivých výrazových forem (mimo jiné výtvarných projevů), které jsou v člověku instinktivně společenské⁽¹⁶⁾. V této souvislosti by termín artefietika byl docela správný i s „ypsilonem“ - *artefyletika*.

- Mezi teorií a praxí

Jak jsme již výše poznamenali, teorie artefietiky není a nemůže být výmyslem od zeleného stolu, přestože je vzhledem ke své koncepci mnohdy postavena před řešení teoreticky náročných problémů. Od počátku vznikala z nutnosti vysvětlovat prožitky a poznatky z praxe artefietických skupin. Zde se objevují nové zkušenosti, nežádka nápadně jiné než ty, které známe z navykých postupů tradiční výtvarné výchovy.

Ti z nás, kteří si postupně uvědomovali společné rysy své výchovné práce a zjišťovali jejich odlišnost od jiných trendů soudobé výtvarné výchovy, záhy pochopili, že spoléhání jenom na bezprostřední praktickou zkušenost a intuici nestačí.

V praxi se objevovalo mnoho otázek, na něž bylo třeba odpovídat. Zde také hledíme hlavní zdroj podnětů, které vedly k teoretickým úvahám a k jejich publikování, včetně této knížky. Jak citlivě vystihl jeden z prvních recenzentů artefietické koncepce, psycholog a přední teoretik české školní etnografie Miloš Kučera: „...východí akce ... podle mého odhadu předchází a teprve si přivolává diskurz...“⁽¹⁷⁾.

V současné době se postupně ukazuje, že mnohé poznatky, které získáváme v artefietice, jsou blízké zkušenostem nabytým v některých jiných oblastech současné výchovy uměním. Máme na mysli zejména zkušenosti z tzv. výtvarných animací⁽¹⁸⁾ nebo z duchovní a smyslové výchovy⁽¹⁹⁾. Ale také z výchovné (tvořivé) dramatiky přichází do artefietiky mnoho inspirací⁽²⁰⁾. To je nadějně východisko pro postupné vypracování takových teoretických koncepcí, které ve výchově uměním mohou mít širší dosah i platnost.

- Krystalizace smyslu

Poznávacím východiskem artefietiky je pohled na život jako na soustavu vzájemně souvisejících epizod, příhod, událostí - *životních situací*. Právě z nich jsou utkány všechny příběhy života... Život je úžasný celek, který má pro nás hodnotu sám o sobě, i kdybychom mu nerozuměli; vždyť sami jej nedokážeme doopravdy stvořit, a proto jeho smysl je založen mimo nás. Ale rozpoznané a nahlížené části života - jeho situace - jsou aspoň do malé nebo i větší míry v naší moci. Máme na nich tedy svůj díl zodpovědnosti a měli bychom se nad nimi zamýšlet.

Jestliže situace dokážeme zahlédnout, zachytit jako příběhy svého druhu a vystavit je

reflexi, učinili jsme první krok k tomu, aby z proudícího toku zážitků, na první pohled nepřehledného a málo srozumitelného, mohl pro nás začít krystalizovat smysl aktivního a uvědomělého lidského bytí. A co je neméně důležité - aby tento smysl bylo možné nejenom pro sebe zahlédnout, ale také svůj pohled na něj sdělit druhým lidem a vystavit jej společnému dialogu, zamýšlení, kritice, společným inspiracím...

Zkoumavá reflexe založená na dialogu a pojatá jako nikdy nekončící společná krystalizace smyslu je podle našeho přesvědčení východiskem pro to, aby se život mohl plodně a neformálně potkávat s uměním dokonce i v „umělé“ navozených situacích výchovy.

Umělecké projevy - bez ohledu na to, zda je tvoří profesionální umělec nebo malé dítě - zjevují „expresivitu věci a základních situací: země, nebe a moře, střídání a návratu ročních období, narození a smrti, plodnosti, darů a vzpour přírody...“⁽²¹⁾ A v expresivitě takto zjeveném uměním se člověku odhaluje zvláštní druh pravdy - pravda jeho bytostných vztahů, jeho *zasazenosti v bytí*. Tím se otevírá přístup k poznání, které není jenom soustavou naučených významů. Je to přiblížení osobního životního smyslu v rozmanitých kontextech nadosobního řádu lidské existence.

Vyučovací hodina založená v umělecké aktivitě může být skutečným *pedagogickým dilem*, které je svou povahou analogické dílům umění. Pedagogické dílo sice vyrůstá z určitého počátečního záměru, ale je reálně utvářeno svými drobnými lidskými událostmi, rozvíjenými kolem uměleckého námětu a jeho ztvárňování. V těchto živoucích, prožitkově bohatých epizodách si pedagogické dílo pamatujeme, můžeme je profesně uchopit a lidsky je zvládat... Z tohoto hlediska o něm také dokážeme rozmlouvat a posuzovat je - jako dílo, které samo je druhem umění, jemuž má být zvláštním způsobem rozuměno⁽²²⁾.

- Poznámky k textu

Text naší knihy jsme psali s vědomím toho, že je určen především studentům nebo absolventům učitelských uměleckých oborů (v pregraduální i postgraduální přípravě), kteří musí být schopni sdělit svým žákům i složité myšlenky co nejprístupněji. Proto i my jsme usilovali o názorný a srozumitelný výklad.

Na některých místech se však dotýkáme poměrně náročných problémů, které jsme i při nejlepší vůli nemohli zjednodušovat za určitou mez. Platí to zejména o tomto prvním dílu naší publikace, který má poskytovat teoretické zázemí pro druhou, metodicky zaměřenou část.

Text klade větší nároky na pozornost čtenářů zejména tím, že je soustředěný na systematické vysvětlování souvislostí mezi poznatky a že je svou povahou víceoborový. Nicméně jak bedlivý ohled na souvislosti, tak i citlivost vůči oborově různým aspektům výchovné situace patří k typickým příznakům artefietické praxe. Proto by neměly naše čtenáře ničím zaskočit.

Jsmo přesvědčeni o tom, že současná výchova uměním nutně od učitelů vyžaduje hlubší profesionální vhledy a vyšší úroveň odborné komunikace, než bylo až dosud obvyklé. Žádá od nich, aby chtěli a uměli do potřebné hloubky se znalostí věci přemýšlet o tom, co ve své profesi činí, jak to činí a s jakými důsledky. Má to jednoduchý, ale ten nejzávažnější důvod. Čím těsněji se ve výchově blížíme k důležitým a citlivým stránkám lidského bytí, o to větším odborným nárokům a větší pedagogické zodpovědnosti jsme vystaveni. A tím víc se také vystavujeme oprávněnému soudu ostatních lidí, v prvé řadě našich žáků, kterým musíme být schopni srozumitelně vysvětlovat naše záměry a postupy, případně je v diskusi poučeně a s dobrou argumentací obhajovat. Nezbyvá tedy nic jiného, než pečlivěji se zamýšlet nad svou prací a neuzavírat se před novým poznáváním.

Abychom usnadnili a prohloubili porozumění našemu textu, zařadili jsme do něj

konkrétní příklady („náměty“), které mohou čtenáři/čtenářky buď jen promýšlet, nebo si je osobně vyzkoušet, nejlépe přímo v artefietické skupině. Toto spojení teoretické úvahy s její praktickou ilustrací vyplývá ze zaměření artefietiky na koncepci *reflektující se praxe*²³⁾. Snažili jsme se o to, aby snaha o ilustrativnost nikde nebyla v rozporu s odbornou korektností.

Odborný zájem autorů této publikace je daný výchovou a její teorií, která vymezuje rámec pro všechny zde uváděné argumenty. Neklademe si za cíl suplovat poznatky estetiky, teorie umění, filozofie, sémiotiky nebo dalších oborů, které se z jiných pohledů zabývají podobnými okruhy problémů. Pokud s informacemi a s pojmy z jiných oborů pracujeme, což je ve většině případů zcela nezbytné, zasazujeme je do souvislostí výchovy a v těchto souvislostech je interpretujeme.

Zřetel k potřebám výchovy uměním, zejména artefietiky, rozhodoval též o hloubce a šíři záběru jednotlivých částí této publikace. Větší a soustředěnější pozornost jsme věnovali těm tematickým okruhům, které považujeme za hlediska artefietiky (resp. výchovy uměním) za aktuální a/nebo za dosud méně teoreticky propracované.

Mnohé otázky, na které v našem textu narážíme, jsou věčným zdrojem diskusí a polemik jak ve výchově uměním, tak i v jiných oborech. Nehledě k tomu, že u problémů tohoto typu ani nelze předpokládat nějaké uzavírající a úplné řešení. Jednak vzhledem k jejich závislosti na proměnlivých kulturních a historických kontextech, jednak i vzhledem k tomu, že leckdy připouštějí několik stejně dobrých odpovědí podle toho, z jakých teoretických zdrojů vycházíme. Volba těchto teoretických zdrojů pak závisí především na tom, jaká je problémová oblast, které s jejich pomocí chceme lépe rozumět. Proto svůj přístup pokládáme pouze za jednu z možných teoretických alternativ, která je naprosto otevřená pro další kritické zkoumání, připomínky a úpravy nebo změny jak ze strany kolegů ve stejném oboru nebo v příbuzných disciplínách, tak i z naší strany²⁴⁾.

Interdisciplinární povaha našeho textu a jeho nasměrování k požadavkům výchovné praxe vyvolávaly mnohou starost, jak co nejlépe vybírat, uspořádat a vyslovit to, co by mělo být sděleno. Proto ani nedokážeme dostatečně poděkovat těm našim kolegyním a kolegům z různých oborů (filozofie, estetiky, logiky, sémiotiky, teorie výchovy), kteří nám nezištně pomáhali vyrovnávat se s tíhou autorských starostí, spolu s námi četli mnohé pasáže našeho textu a upozorňovali nás na jeho problematická místa. Zvláštní dík patří recenzentům, kteří posuzovali náš text náročně a s řadou připomínek, ale zároveň se vstřícností a s velkými porozuměním pro odlišné úhly pohledu. Je samozřejmé, že nikdo z těch, kteří nás inspirovali svou kritikou, svými připomínkami a radami, není odpovědný za nedostatky, které autorům i přes laskavou pomoc unikly.

S výjimečným důrazem chceme poděkovat všem účastníkům artefietických skupin, bez ohledu na věk a rod, kteří spolu s námi zaujatě prožívali dobrodružné výpravy do výtvarného světa, obohacovali nás svou tvorbou, svým neotřelým vnímáním, svými nápady, a především nás posilovali prostě tím, že v těchto inspirativních a šťastných chvílích chtěli být s námi. Některé jejich tvůrčí projevy, postřehy a reflexe, které jsou výsledkem našeho společného setkávání, jsme využili přímo v textu, jinými jsme se nechávali inspirovat při práci na něm.

²³⁾ Tuto samozřejmost zde zdůrazňujeme pouze proto, že v teorii výchovných oborů se stále ještě - byť naštěstí již méně často než dříve - lze setkat se zaměřováním *explanačního* (objasňujícího) a *normativního* (předepisujícího) přístupu (srov. např. Průcha, J.: *Moderní pedagogika*. Praha, Portál 1997, s.9). Záměny ve svých důsledcích nezřídka vedou ke zplnění věcné argumentace a k neúčelným polemikám založeným na iluzorní představě o „jediné správné“ nebo alespoň „nejlepší“ teorii.

Na samý závěr ještě poznámku k odborné spolupráci níže podepsaných spoluautorů této dvoudílné publikace. Ačkoliv naše specializace jsou rozdílné, ve výchovné praxi artefietiky se setkáváme ve společných projektech od počátku devadesátých let. Při tvorbě obou dílů jsme navzájem diskutovali a ruku v ruce hledali nejpřípadnější myšlenky a formulace. Bezprostřední autorská tvorba textu je společná ve druhém dílu naší publikace, který bude publikován v blízké budoucnosti.

Jan Slavík, Petr Wawrosz
V Příbrami a v Praze, červen 2001

Poznámky a odkazy

Úvod

- ¹⁾ Slavík, J.: Umění, věda a poznávání ve škole (verifikační procedura jako didaktický prostředek rozvíjení epistemické kompetence žáků). *Pedagogika*, 49, 1999, č. 3, s. 221.
- ²⁾ Ricoeur, P.: *Obraz Boží a lidská epopej*. In: Ricoeur, P.: *Život, pravda, symbol*. Praha, ISE 1993, s. 118.
- ³⁾ Bachelard, G.: *Psychoanalýza ohně*. Praha, Mladá fronta 1994, s. 6, 14.
- ⁴⁾ Read, H.: *Výchova uměním*. Praha, Odeon 1967, s. 88.
- ⁵⁾ Slavík, J.: *Expresivita a ideály ve škole*. *Pedagogika*, 47, 1997, č. 3, s. 212 - 218.
- ⁶⁾ Podrobněji Slavík, J.: *Od výrazu k dialogu ve výchově - Artefietika*. Praha, Univerzita Karlova - Karolinum 1997, s. 124 - 130.
- ⁷⁾ Knižák, M.: *Jeden z možných postojů jak být s uměním*. Praha, Votobia 1997, s. 42.
- ⁸⁾ Slavík, J.: *Otazníky mezi výtvarnou výchovou a arteterapií*. *Výtvarná výchova*, 33, 1992//1993, č. 2, s. 29.
- Slavík, J.: *Mezi výtvarnou výchovou a arteterapií*. *Výtvarná výchova*, 35, 1994/1995, č. 2, s. 19 - 20.
- Slavík, J. - Spilková, V.: *Od výrazu k dialogu - příznak nového paradigmatu výchovy?* *Pedagogika*, 44, 1994, č. 1, s. 3 - 11.
- Přechová, B.: *Barevné obrazy duše*. *Výtvarná výchova*, 36, 1995/1996, č. 4, s. 63 - 64.
- Trösterová, Z.: *Barvy, hudba a melodie mého světa*. *Výtvarná výchova*, 36, 1995/1996, č. 4, s. 64 - 65.
- Slavík, J.: *Arteterapeutická technika „Oživené obrazy“*. *Výtvarná výchova*, 37, 1997, č. 2, s. 16 - 17.
- Pelcová, V. - Slavík, J.: *Výtvarné čarování v mateřské škole*. *Výtvarná výchova*, 37, 1997, č. 3, s. 11.
- Slavík, J.: *Od výrazu k dialogu ve výchově*. *Artefietika*. Praha, Karolinum 1997.
- Slavík, J.: *Arteterapie v souvislostech expresivní výchovy*. In: *Novinky v pedagogické a školní psychologii 1997*. Mareš, J., - Svatoš, T. eds.: Zlín, Asociace školní psychologie ČR a SR - LINGUA informační a vzdělávací centrum 1998, s. 26 - 31.
- Slavík, J.: *Mezi arteterapií a výchovou - artefietika*. *Psychologie dnes - časopis pro moderní psychologii (Propsy)*, 4, prosinec 1998, č. 10, s. 14 - 16.
- Slavíková, V.: *Artefietika - o zahrádce plné překvapení*. In: *Metodické listy pro předškolní vzdělávání*. B.5.1., duben 1999. Praha, Raabe 1999, 8 s. .
- Slavík, J.: *Arteterapie v souvislostech speciální pedagogiky*. *Speciální pedagogika*, 9, 1999, č. 1, s. 7 - 19.
- Slavík, J.: *Výtvarný projev na pomoc dětem a učitelům - arteterapie nebo artefietika*. In: *Uherskobrodské setkání učitelů 6, září 1999 - Sborník přednášek*, Fleissnerová, M., ed.: *Uherské Hradiště, Středisko služeb školám 1999*.
- Stiburek, M.: *Arteterapie, artefietika - podoby, obsah, hranice, role, cíle*. In: *Současná arteterapie v České republice a v zahraničí - Art Therapy Today*. Praha, Karlova Univerzita - Pedagogická fakulta 2000, s. 33 - 47.

- Slavíková, V.: Hrátky se šátky. In: Metodické listy pro předškolní vzdělávání. B.5.6., únor 2000. Praha, Raabe 2000, 14 s. .
- Slavík, J.: Artefiletika. In: Roeselová, V. a kol.: Proudý ve výtvarné výchově. Praha, Sarah 2000, s. 50 - 52, 192 - 206.
- Slavíková, V.: Kniha mého života I., II. In: Metodické listy pro předškolní vzdělávání. C.2.7., C.2.8, únor 2000, listopad 2000. Praha, Raabe 2000, 22 s., 21 s. .
- Slavíková, V. - Slavík, J. - Hazuková, H.: Výtvarné čarování (artefiletika pro předškoláky a mladší školáky). Praha, Univerzita Karlova - Pedagogická fakulta 2000.
- ⁹⁾ Broudy, H.: Three Modes of Teaching and their Evaluation. In: Gephart, W. J. (ed.): Evaluation in Teaching. Bloomington, Phi Delta Kappa 1976, s. 5-11.
- ¹⁰⁾ Efland, A. D.: The Spiral and the Lattice: Changes in Cognitive Learning Theory with Implication for Art Education. Studies in Art Education (A Journal of Issues and Research), 36, 1995, 3, s. 133 - 153.
- ¹¹⁾ Mathauser, Z.: Od výrazu k dialogu ve výchově - Artefiletika. Estetika, 35, 1998, 2, s. 58.
- ¹²⁾ Bresler, L.: Imitative, Complementary, and Expansive: Three Roles of Visual Arts Curricula. Studies in Art Education (A Journal of Issues and Research), 35, 1994, 2, s. 90-104; Kryrková, H. - Chvál, M.: Rozvoj metakognice - cesta k hodnotnějšímu poznání. Pedagogika, 51, 2001, 2, s. 185 - 196.
- ¹³⁾ Podrobně viz Berstrand, Y.: Soudobé teorie vzdělávání. Praha, Portál 1998; Meighan, R.: A Sociology of Education. Trowbridge, Wiltshire, Cassel Educational Ltd., Holt, Rinehart and Wiltson Ltd. 1993; Štech, S.: Škola stále nová (Freinetova „moderní škola“, MCE - hnutí pedagogické kooperace, GFEN - Francouzská skupina Nové výchovy). Praha, Univerzita Karlova - Karolinum 1992; Giordan, A. - de Vecchi, G.: Les origines du savoir. Des conceptions des apprenants aux concepts scientifiques. Neucha tel - Paris, Delachaux et Niestlé 1987.
- ¹⁴⁾ Gooding-Brown, J.: Conversation About Art: A Disruptive Model of Interpretation. Studies in Art Education (A Journal of Issues and Research), 42, 2000 (fall), 1, s. 40.
- ¹⁵⁾ Kořá, J. - Jedlička, R.: Konec dvacátého století, mládež a drogová závislost. In: Mládež, drogy, společnost. Edice Studia pedagogica. Praha, Pedagogická fakulta UK 1997, s. 11 - 69.
- ¹⁶⁾ Read, H.: cit. dílo 1967, s. 220 - 229.
- ¹⁷⁾ Kučera, M.: Od výrazu k dialogu ve výchově. Artefiletika (recenze). Pedagogika, 48, 1998, 4, s. 417 - 419.
- ¹⁸⁾ Horáček, R. et al.: V dialogu s uměním. Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty a Centrum pro další vzdělávání učitelů Masarykovy univerzity v Brně, Brno 1994.
- ¹⁹⁾ Pohnerová, M.: Duchovní a smyslová výchova. Políčka, Fantisk 1992; David, J.: Výtvarná výchova jako smyslový a duchovní fenomén (kapitoly z moderní historie a filosofie předmětu). Políčka, Fantisk 1993; David, J.: Pedagogika iniciace. Výtvarná výchova, 35, 1994-95, č. 3, s. 37 - 38, 47.
- ²⁰⁾ Jako jeden příklad za všechny uvádíme text J. Valenty „Kapitoly z teorie výchovné dramatiky. (Hraní rolí ve výchově a ve vyučování. Dramatická výchova a rozvoj sebevědomí.)“ Praha, Institut sociálních vztahů 1995.
- ²¹⁾ Ruyer, R.: Paradoxy vědomí. Expresivita. Praha, Pedagogická fakulta UK 1994, s. 198.
- ²²⁾ Slavík, J.: Od výrazu k dialogu ve výchově. Artefiletika. Praha, Karolinum 1997, s. 17 n..
- ²³⁾ podrobněji viz např. Slavík, J. - Siňor, S.: Kompetence učitele v reflektování výuky. Pedagogika, 42, 1993, č. 2, s. 155 - 166.

1 Mezi životem a uměním

„Z letošního kurzu artefiletiky se mi nejsilněji vybavuje jedna z hodin, kdy jsme pracovali s hlinou. Měli jsme bahnem na velký formát papíru namalovat setkání dvou živil. Vzpomínám si, jak se mi do toho zpočátku nechtělo. Měla jsem nepříjemný pocit ze špinavých rukou a z tekutého bahna. Nejprve jsem bahnem jen tak čárala po papíře a hledala ten pravý tvar. Postupně jsem se na práci čím dál víc soustředila. Vlastně jsem ani nevnímala samotný akt malby, jen pocit z hmoty protékající mi mezi prsty.

Ani nevím jak, ale náhle jsem se v myšlenkách přemístila o čtrnáct let zpátky, do doby, kdy jsem byla s kamarády o prázdninách na vesnici. Za vsí byl rybník a my jsme jako děti závodily, kdo na jeho dně pokrytém silnou vrstvou jemňoučkého černého bahna najde nejvíce škeblí. Bylo nutné potopit se až ke dnu a tam se zavřenýma očima se orientovat jen pomocí hmatu. Najednou se mi ten zážitek vybavil. Ruce tápající v bahně a hledající známý tvar škeble... Rozdíl byl jen v tom, že tenkrát jsem v bahně hledala určitý tvar, a nyní jsem hledala tvary pomocí bahna. Měla jsem skvělý pocit, že jsem znovu prožila útržek své minulosti a že jsem dokázala dát mu novou podobu...“ (Jarka, 1998)

Jarčin zážitek z artefiletického kurzu, ve kterém se osobní vzpomínky prolínají s výtvarnou tvorbou, stručně napověděl téma, kterému se budeme věnovat. Chceme vám představit artefiletiku jako obor, který se zabývá průniky *životu a umění*. Není to právě jednoduchý úkol ani pro autory této knížky, ani pro artefiletiku a musíme počítat přinejmenším s tím, že pokaždé něco důležitého zůstane nedořečeno.

Na druhé straně se tak již od počátku nabízí lákavá šance, abyste uvažovali společně s námi a prověřovali naše mínění vaší vlastní zkušeností. Jestli vás přitom napadne, že rozhovor mezi lidmi je víc než jenom slova a že na cestě k poznání nikdo nemá nárok na úplnou nebo konečnou pravdu, bude to šťastný začátek pro to, abychom si v artefiletice dobře rozuměli.

Co ještě dodat jako předznamenání, s nímž se pouštíme do díla? Životní zkušenost mnoha lidských generací nám říká, že není odpovědi, která by neotevírala nové otázky. Vždy zůstává něco nedopovězeného. Proto stálou výzvou, stálým průvodcem i věčným motivem těch, kdo kladou otázky a hledají odpovědi, je tajemství...

„Živoucím člověku je v reálném čase dostupný vždy jen omezený repertoár významovosti a smysluplných souvislostí. A tak pokaždé, když ho na věci něco oslovuje, jiné se před ním skrývá. Žijeme tedy neustále s tajemstvím.“ (Oldřich Čálek)⁽¹⁾

Život, umění... Dá se vůbec určit, čím se tato dvě slova liší a kolik mají společného? Vždyť jejich smysl je mnohostranný a proměnlivý. Přesto jsou obě dobře srozumitelná a rozdíl mezi tím, co jedno oproti druhému znamená, je dost jasný. Zejména tehdy, když je navzájem porovnáme a z pohledu jednoho osvětlujeme druhé.

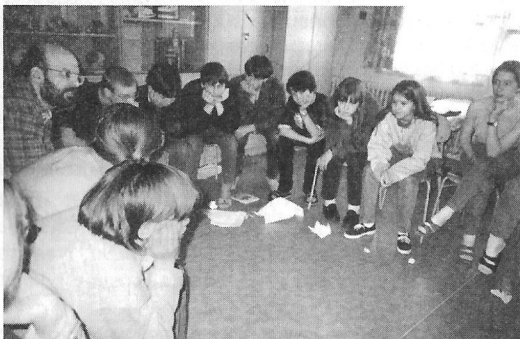
Ačkoliv vnímat nebo tvořit umění patří do života anebo k životu, není to „život sám“. Přesněji, není to ani jen *biologická* stránka života, ani *praktické, všední* životy naplněné běžnými starostmi.

Umění bývá pokládáno za vyjádření či převyprávění života, za inspiraci pro život, za jeho obohacení. A tak dále. Sami nejspíš znáte řadu dalších podobných srovnání. Vypovídají o tom, že mezi obvyklou představou „co je umění“, a tím, čemu říkáme „život“, existuje jistá hranice, která zabraňuje jejich myšlenkovému i praktickému ztotožnění. A přesto je nikdy nemůže úplně oddělit...

1.1 Cestou nesmrtelných?

Srozumitelné užití slova „umění“ závisí na předpokladech „co je, a co není“ umělecké dílo, umělecká tvorba, umělec, umělecký zážitek atp. Tyto předpoklady se mění v závislosti na historické době, kultuře i na osobních zvláštích každého člověka.

Existuje však nejméně jedna příznačná vlastnost, která provází všechny projevy umění téměř bez ohledu na čas, místo nebo osobu posuzovatele: od výtvorů nebo činností, které si zaslouží název „umění“, lidé očekávají, že jim *nebudou lhostejné*, že budou vzbuzovat *zvláštní zájem*. To přinejmenším znamená, že budou lidi vyzývat ke vzájemné komunikaci a podněcovat je ke specifické aktivitě, ačkoliv neslouží k přímému obstarávání života.



1.1.1 Kde začíná hodnota?

Z uvedeného hlediska má umění v lidské civilizaci zvláštní postavení. Přestože umělecké aktivity nebo umělecká díla nepřinášejí lidem bezprostřední praktický užitek, jsou projevy umění zpravidla pokládány za jedinečnou *hodnotu*, která je důležitým zvláštním *výběrem*, a proto je svým způsobem *vyzdvížena* ze života a vystavena pozornosti.

Právě tak bývá vystaven pozornosti i tvůrce umění - autor uměleckého díla. I kdyby jeho přítomnost „za“ dílem byla sebevíce skrytá nebo nejasná, lidé v ní odedávna vycítují jisté znamení výlučnosti: *hodnotu původce díla*. Proto i všechny projevy umění anebo řeč, která se nějak týká umění, zpravidla nejsou „každodenní, lhostejnou mluvou, jež mizí, plane a odchází, jež je bezprostředně spotřebitelná, nýbrž jde o řeč, jež má být přijímána *určitým způsobem* a již se má dostat v dané kultuře *určitého statutu*“⁽²⁾.

Umělecký projev, jako každá hodnota, zahrnuje ve svých konkrétních podobách - uměleckých dílech - mnoho hodnotových stupňů. Jednoduše řečeno, umělecké aktivity a výtvoři mohou být v různých ohledech *lepší* nebo *horší*. Na kladném pólu této škály si můžeme představit i nejvyšší nárok: *dokonalost*.

Dokonalost lze hledat anebo o ní uvažovat v souvislosti se *všemi* činnostmi a díly, která lze hodnotově *rozlišovat*, která můžeme *zlepšovat*, nebo naopak *pokazit*, a z nichž dokážeme *vybírat* to nejlepší. Za těchto okolností má předpoklad dokonalosti nebo jakkoliv jinak pojmenované nejvyšší umělecké hodnoty nepochybné logické oprávnění; vždyť každá hodnotová stupnice musí mít svůj vrchol, tj. své myšlené prodloužení až na samý kraj -



Obr. 1/1 Na této dvoustraně: momentky z artefilitiky

k ideálu. A není přitom rozhodující, zda si tento ideální vrchol dovedeme či nedovedeme *konkrétně* představit nebo zda vůbec pokládáme za možné, abychom na něj vystoupili...

Nárok na uměleckou dokonalost nebo výjimečnost bývá nezřídka z mnoha důvodů skrývaný i popíraný, zejména v naší době. To je zřejmý důsledek faktu, že hodnoty umění v praxi nejsou dány samy sebou, ale závisí na podmínkách, tj. na osobních, kulturních a společenských souvislostech. Čím rychleji se tyto podmínky mění anebo čím jsou ve společnosti své doby rozmanitější, tím méně jasná bývá existence umělecké hodnoty. Ve skutečnosti však zřejmě nejde o zánik hodnot umění, ale pouze o rozkolísání jejich stability a širší platnosti (viz dále kap. 1.2, 1.3, 4.3). Jinými slovy, jde o znejistění hodnotového žebříčku a o zrychlování změn v jeho pořadí⁽³⁾.

Zde se na počátku nebudeme pouštět do náročných úvah, co je umělecká hodnota nebo co je dokonalost v umění a do jaké míry je vůbec možné ji stanovit. V této souvislosti prozatím necháme stranou i provokativní otázku „co“ nebo „kdy“ je umění⁽⁴⁾ (podrobněji se uvedeným otázkám věnuje kap. 4 a 5).

Vyjdeme pouze z nepopíratelné skutečnosti, která stále platí i v naší době, že některá díla jsou mnoho let, někdy dokonce po celá dlouhá staletí či tisíciletí bez větších pochybností pokládána za umělecká, měli bychom snad říci - za výsostně umělecká. Zjevně utvářejí nebo proměňují kulturu, stávají se námětem vyprávění a přitažlivým cílem putování, ovlivňují tvůrčí projevy a pojetí života i světa u mnoha lidí po celé generace. Je neskromné považovat je za vynikající a svým způsobem za nesmrtelná? Malby pravěkého člověka v Altamiře, Homérova Ílias, Leonardova Mona Lisa, Michelangelův David, Shakespearův Hamlet, Beethovenova 9. symfonie jsou názorným příkladem za všechny, omezíme-li se jenom na evropskou kulturní oblast.

Mohlo by se zdát, že na opačné straně pomyslné hodnotové škály jsou díla, která upadla do zapomnění, jak jen se objevila. Zrodila se ze smrtelného života a jako by ve svém rozmachu nedosáhla až tam, kde počíná nesmrtelnost. Kde však chcete vyznačit hranici nesmrtelnosti? Kde začíná a kde končí umění jako hodnota, která zasahuje a proměňuje život?

Jestli jste položili otázky promysleli do důsledků, asi vás napadlo, že ani ta nejmenší dětská kresbička se v kulturních dějinách neztratí úplně beze stopy. I kdyby kromě dítěte samého ji už nikdy nikdo ani nezahlédl, přece jen se něco pozměnilo v duši jejího tvůrce. Později k ní přibudou nové kresby. Ještě později objev, že moje kresba a kresba někoho jiného mají mnoho společného, a proto je mohu navzájem porovnávat. Radost z rozpoznání výtvarné hodnoty. Touha tvořit umění... Kdo ví, zda nepatrná dětská čarance někdy v budoucnosti nevyústí do uměleckého díla, které se dotkne mnoha lidských osudů?

Ale z dítěte ani nemusí vyrůst



umělec, aby jeho kresba měla aspoň pro něj samého podobnou hodnotu, jakou mají nesmrtelná umělecká díla pro lidstvo. Vždyť jejím prostřednictvím se dítě vyjadřuje, uvědomuje si a pořádá svou zkušenost, rozvíjí svůj intelekt a své city, vchází ve styk s kulturou. Jinými slovy - stává se člověkem. Není to zároveň šance, jak svým dílem symbolicky překonávat osudovou konečnost fyzického bytí? Jak za sebou zanechat stopu, která přetrvává?

Pohlédneme však na naši otázku i z druhé strany. Jestliže na počátku každého umění stojí první dětské pokusy tvořit, platí to i v opačném směru: žádná dětská kresba nebo jiná umělecká aktivita by nevzbudila zájem a podporu, kdyby neměla zázemí v uměleckých dílech opatrovaných celými generacemi. Taková díla slouží jako kulturní příklady a vzory vybízející k následování. Ale nejenom to - především podle nich lidé posuzují, které tvůrčí aktivity, které výtvořily, a které takto vytvořené sociální symboly vůbec *zasluhují pozornost*, a proto má kulturní i společenský smysl se jimi zabývat.

Pro ilustraci si připomeňte, kolika dříve nepovšimnutým činností byl přisouzen statut *umělecké* díky avantgardním tvůrcům 20. století: *atonální hudba, gestická malba, happening, automatická tvorba, ready-made* atd. Postupem doby se tyto dříve nepovědomé, přehlížené, ba dokonce vysmívané aktivity staly uznávanou součástí umění. A nedosti na tom, pronikají i do dalších společenských oblastí. Jsou námětem pro výchovu a vzdělávání, slouží jako symbolické nástroje pro duševní léčbu, stávají se prostředkem zábavy a předmětem obchodování, poskytují inspiraci pro tvůrce reklamy, jsou „výkladní skříň“ a vítaným lákadlem při politických aktivitách apod.

Krátce a dobře, umělecké aktivity (1) *soustřeďují kolem sebe intelektový, mocenský i ekonomický potenciál společnosti*, (2) *tvorí důležitou a všeobecně uznávanou součást komunikace mezi lidmi a* (3) *slouží jako skvělý podnět k lidskému setkávání a sdružování.*

Tyto procesy, které bychom mohli nazvat vrůstáním umění do společenského života, názorně ilustruje teoretik výtvarné výchovy Jaroslav Vančát na principu „*neočekávaného spojení*“, které do kulturního povědomí uvedl dadaismus:

„...původně dadaistická forma interakce spojováním dosud nesouvislých obsahů (...např. při spojování rozstříhaných, náhodně řazených textů), byla v surrealismu využita k vyjádření psychických obsahů (princip „setkání deštníku a šicího stroje na operačním stole“ byl již interpretován v kontextu psychologického, psychoanalytického), až posléze, v současnosti, je tato forma schopna nést sociální kontext vyjádření, srozumitelný posléze obecně již každému divákovi reklamy, v níž se projevuje jako čím dál více se ustavující jazykový kód. Fialová kráva již neznámá prvotní senzuační atraktivitu, jakou byly obdobně pojímány obrazy pro dadaismus, ale přítomnost čokolády, kterýžto sociálně stabilizovaný kontext dokáže interpretovat již i nejmenší dítě.“⁶⁵

Námět 1: Prozkoumejte výrazové formy vizuálních reklam v televizních programech nebo na billboardech apod. Analyzujte jejich případné vztahy k různým uměleckým projevům z různých epoch, slohů, směrů proudů atd. Prostudujte způsoby, jakými reklamní tvůrce zacházejí s těmito svými inspiračními zdroji.

Jak napověděly předchozí odstavce, význačná umělecká díla bychom měli považovat za jedinečná krystalizační jádra kultury, kolem nichž se v lidském společenství utváří a stvrzuje zvláštní typ symbolického projevu - „jazyka umění“⁶⁶. S jeho pomocí svedeme vyjádřit a mezi sebou sdílet i to, co je jinak nevysslovitelné anebo sdělitelné jen stěží: nejenom touhy, přání, vášně, obavy i radosti..., ale i smyslové dojmy a představy nebo fantazie. A co víc, stejně jako každý jiný jazyk, také jazyk umění lidi shromažďuje a zakládá mezi nimi společenství: společenství intelektuálního, duchovního a citového souznění.

⁶⁵ Slovo „jazyk“ zde není použito v úzce lingvistickém ohledu a - jak dále prozkoumáme - jeho význam a smysl v souvislosti s uměním potřebuje v lecčems doplnit nebo upřesnit (podrobněji viz dále kap. 3.3.3.3 a kap. 3.6, zejména 3.6.2).

Z tohoto pohledu umělci ve společnosti zastávají funkci oficiálních mluvčích - jsou těmi, kdo se *nejnápadněji* podílejí na utváření jazyka umění. Nesmíme však opomenout, že ve své podstatě je tento jazyk společný všem lidem, kteří mají shodné kulturní zázemí - bez ohledu na to, jak dokonale s ním dovedou zacházet.

V tomto smyslu nebudeme odlišovat vrcholnou uměleckou tvorbu a tvorbu malých dětí nebo kohokoliv jiného, kdo alespoň na pár chvil s plným zaujetím a všemi svými kulturními silami kráčí *cestou umění*. Všechny tvůrčí pokusy, které se na této cestě objevily, jsou spojenými nádobami se společnou náplní, které říkáme kultura nebo civilizace. A jejíž neustálý pohyb nazýváme jednoduše a obecně - lidský život.

Výše naznačené pojetí umění jako široké, snad až bezbřehé škály hodnot, může být terčem pro लेकरterou kritiku. Ale přesto je z našeho hlediska účelné a žádoucí. Nejenom vzhledem k současné kultuře, v níž hranice umění ztrácí svou dosavadní zřejmost (viz dále kap. 1.2), ale zejména s ohledem na potřeby současné výchovy.

Realita výchovy uměním se bezpochyby musí nějak přiklánět ke kulturnímu fenoménu, od něhož odvozuje svůj název a své směřování, tj. k *umění*. Za jeho nejvýznamnější veřejný projev lze pokládat umělecká díla umístěná nebo provozovaná v obecně uznávaných institucích: v galeriích a muzejích, v divadelních nebo koncertních sálech apod. K umění kromě toho nezbytně patří i *reflexe umělecké tvorby* obsažená v odborné kritice či v akademickém diskurzu o „pravém umění“. Galerie, muzea, divadla a kritický nebo akademický diskurz o umění jsou pro výchovu důležité tím, že slouží - mimo jiné - k předvádění a potvrzování statusu příslušné kultury, jako by řkaly: „Toto je ověřená kulturní hodnota.“

Výchova však nesmí ztrácet ze zřetele ani ty nejméně nápadné kulturní a sociální aktivity, na které sice nelze klást vysoká hodnotová měřítka, v nichž však přesto jasné spatřujeme nebo aspoň tušíme *pohyb k umění* (ať již pojmem „umění“ rozumíme cokoliv, na čem se v dané době dá relativně shodnout do té míry, aby to bylo přijatelné jako předmět a obsah výchovy). A co víc, právě tento druh aktivit těsně přiléhajících k životu všedních dnů je a musí být v centru výchovné pozornosti; samozřejmě s přiměřeným ohledem na podstatné souvislosti k oficiálnímu umění své doby a k jeho odborné reflexi.

Měli bychom připustit, že široké pojetí umění, které zde zastáváme, nemá daleko ke všeobecným otázkám např. po úloze *obrazů a obraznosti* v dějinách kultury, jak o nich píše Hans Belting, Verena Kastová, Otto Čačka a mnozí jiní⁶⁶. V této souvislosti se určitě nebráníme tomu, abychom na výchovu uměním pohlíželi jako na rozvíjení a kultivaci obraznosti nebo imaginace. Přesto bychom jen velmi neradi ztráceli ze zřetele samotný pojem *umění*. Zejména pro to, co jsme zdůraznili na počátku této kapitoly: projevy umění jsou výsledkem kulturního *výběru* a významně spoluvytvářejí duševní svět lidí, patří tedy ke zvláštním *hodnotám*.

Hodnoty umění tvoří sice jen těžko přehlednou a značně proměnlivou, ale přesto svým způsobem *spojitou řadu* od (vždy jen tušeného) vrcholu až k jeho (navždy neurčitému) protipólu. Přes všechny poukazy na pomíjivost nebo pluralitu hodnot a přes zjevné i skryté rozpory v jejich pojmání, umění ve svých projevech - uměleckých dílech - tak či onak nabývá působivosti kulturního *vzoru* nebo *normy* a vztahuje se k *ideálu*. Přičemž hodnoty, normy a ideály, i kdyby jen v podobě prchavého obrysu nebo v situacích neustálého popírání a zpochybňování, neodbytně patří k jakékoliv kultuře jako *možnost* (*potence*) nebo *výzva*, která přímo zakládá samotnou existenci výchovy a spoluurčuje její dynamiku. Proč? Nu, prostě proto, že nezbytně *rozdílí* v pojetí hodnot, norem a ideálů, které panují mezi lidskými jedinci, skupinami, rody a generacemi, vedou k *dialogu*, v němž jsou bez přestání *navzájem konfrontována různá mínění o tom, co je dobré, správné, žádoucí, krásné nebo moudré*⁶⁷. A bez tohoto dialogu nemůže podle našeho přesvědčení existovat žádná výchova, nemá-li pozbývat svého smyslu. Z toho důvodu se nechceme příliš snadno zbavovat pojmu *umění*.

1.1.2 Pohledy za horizont - nechat se unést...

Na úsvitu lidské kultury byly činnosti a díla, kterým dnes říkáme umění, přirozenou a neoddělitelnou součástí všeho *posvátného*. Byly součástí *obřadu-rituálu a měly mytický smysl*. To znamená, že umění bylo pokládáno za způsob návratu k pradávným zdrojům života a jeho božského stvoření. Ve svých konkrétních projevech, např. v souvislosti s tzv. *sympatetickou magií*⁹⁾, „každému jedinci připomínalo existenci něčeho vyššího, než je on sám, něčeho nesmrtelného, jehož je součástí“⁽⁸⁾. Proto bylo nástrojem povznesení k nadsmyslovému božskému bytí a k bezprostřednímu zření „pravé skutečnosti“, aniž bylo zapotřebí tuto původní zkušenost racionálně prověřovat nebo soudit⁽⁹⁾.

Umění bylo jediným způsobem, jak se znovu účastnit vznikání „pravé skutečnosti“, jak se z profánního „času všednosti“ *přenést do mytického času*, kde vše, co člověk koná, je počátkem - je poprvé a navždy. „Bráhmanské texty dokazují naprosto jasně různorodost těchto dvou dob, posvátné a profánní, modalities bohů, spjaté s „nesmrtelností“ a modalities člověka - spjaté se „smrtí“.“⁽¹⁰⁾

Také řecká kultura, kolébka evropské civilizace, považovala vstup člověka do umění za překročení hranic lidské smrtelnosti: „Řekové určovali vyprávění nebo epopoje k tomu, aby zvětšovali nesmrtelnost hrdiny, a jestliže hrdina přijímal brzkou smrt, pak tomu bylo proto, aby se jeho život, posvěcený smrtí a jí učiněný velkolepým, stal nesmrtelným; vyprávění vykupovalo tuto podstoupenou smrt.“⁽¹¹⁾

Původní smysl umění se od dávných časů mnohonásobně změnil a v (post)moderní době nabývá až nepřehledné řady rozmanitých kulturních a sociálních funkcí. V nich jako by mizel nárok umění na nesmrtelnost a nezřídka jako by se obracel ve svůj protiklad.

Filozof Michel Foucault vyjádřil uvedený posun funkcí a smyslu umění v rámci svých proslulých úvah o roli autora: „Naše kultura provedla metamorfózu tématu vyprávění nebo psaní určených k zadření smrti: psaní je nyní svázáno s obětí, dokonce s obětí života, s dobrovolným ustoupením do pozadí... Dílo, jehož úkolem bylo přivodit nesmrtelnost, obdrželo nyní právo zabít svého autora, stát se jeho vrahem.“⁽¹²⁾

Ačkoliv zde „smrtí autora“ není míněno totéž co smrt uměleckého díla nebo umění, uvedenému citátu můžeme rozumět jako poukazu na velký rozsah proměn, s nimiž se v posledních staletích umění muselo vyrovnávat (podrobněji viz dále kap. 4.3.2.6).

Umělecká díla naší doby se programově i bezděky vzdalují od původního mytického principu, který je založen na předpokladu *skrytého a věčného smyslu*, a tedy i nesmrtelnosti. Mnohem více se otevírají *principu svobodné tvorby*, volně otevřené pro kritiku nebo interpretování⁽¹³⁾. Profesionálně vedené interpretace nebo kritiky jako by přebíraly náboženskou úlohu „strážce smyslu“ - jsou to většinou právě ony, které poskytují nejsilnější záminky k řeči o uměleckém díle a vystavují je nekonečné konfrontaci s hodnotami jiných projevů umění.

Přesto se odvažujeme tvrdit, že prapůvodní mytický a rituální základ umění, těsně spjatý s božským nárokem na nesmrtelnost, se ani v dnešní době úplně neztrácí. Snad proto, že nějak bytostně patří k naší socio-biologické a duchovní podstatě, která lidský rod provází od úsvitu jeho kulturní existence a která se mimo jiné projevuje v nepřehlédnutelné univerzálnosti některých uměleckých témat nebo výrazových forem⁽¹⁴⁾.

Jedním z mnoha příkladů této univerzálnosti jsou přirozené asociace, které lidé bez ohledu na svůj kulturní původ pociťují ve vztahu ke zvukům a rytmům: „Není náhodné, že zvonění zvonů při svatbách má podobu vyzvánění - hlučného a vícehlasého - zatímco

⁹⁾ Sympatetická magie - projev přesvědčení, že manipulace se symboly a obrazy může mít vliv na předměty, které tyto obrazy zastupují; např. kult vúdú, vpichování špendlíků do *figurek-dvojníků* se záměrem ublížit živé bytosti, kterou figurka představuje (Wilson, E. O.: Konsilience - jednota vědění. Praha, Nakl. Lidové noviny 1999, s. 255.).

při pohřbech má podobu zvonění hrany - pomalého a osamocené - a zdá se, že obojí se k dané příležitosti „přirozeně“ hodí. Rychle stoupající tóny se neomylně asociují s fyzickým pohybem vzhůru a stejně přirozené asociace mají patrně i se vzrušením.“⁽¹⁵⁾ (viz dále kap. 1.6.2.3, 4.1.1).

Důrazem na takto pojatou *přirozenost*, nebo chcete-li *archetypovost* v umění, se hlásíme k tezi zakladatele moderní výchovy uměním Herberta Reada, *potvrzované zkušenostmi* z výchovné nebo arteterapeutické praxe: „Není téměř pochyby, že přitažlivost uměleckých děl má částečně původ v prapředstavách, které se prodraly z nevědomých vrstev ducha a jsou účastny v uměleckém díle.“⁽¹⁶⁾

Jsme přesvědčeni, že právě z těchto nejhlubších zdrojů čerpá umění s každou novou lidskou generací i novou tvůrčí silou a nalézá v něm stále živé zárodky svých inspirací. Kromě toho právě z nich umění nejspíš odvozuje svůj příznačný a jedinečný rys: *svátečnost a nevšednost*. Umělecké zážitky mohou být sváteční nebo nevšední, protože nám dovolují nahlížet do hloubky, za obvyklé horizonty našeho praktického bytí. Především tam, kde se rozhoduje o *utváření a o síle vztahů mezi lidmi navzájem i mezi lidmi a jejich světem*.

To všechno jsou pro nás dostatečně dobré důvody, aby souvztažnost *umění, života a nesmrtelnosti* tvořila skrytou osnovu této knihy. Naléhavě si uvědomujeme nebezpečí nabubřelosti, bezobsažného patosu nebo pustých frází, které hrozí z takto pojatého přístupu k umění. Zejména ve střízlivých až skeptických nebo sarkastických kontextech naší doby. V nadměrném pragmatismu však spatřujeme srovnatelnou hrozbu, jenom s opačným znaménkem. V ilustrativní zkratce bychom ji mohli vyjádřit slovy Jindřicha Chalupického jako „deformaci, která ve světě postihla umění, když se stávalo zbožím, postupem času především zbožím a posléze jenom zbožím“⁽¹⁷⁾.

Lidské dějiny přináší řadu důkazů, že umění neztrácí svůj jedinečný kulturní význam a účín ani tehdy, slouží-li *také* jako zboží nebo prostředek obživy. Je-li však za zboží *zaměněno*, přestává být samo sebou.

Jak zdůraznila teoretička umění Suzan Gabliková, „jakmile je podoba umění určována trhem, dochází ke kolizi umění se sebou samým“⁽¹⁸⁾. Vždyť je lze nahradit čímkoliv jiným se stejnou směnnou (peněžní) hodnotou⁽¹⁹⁾. Něco podobného se děje i v jiných případech, je-li umělecké dílo redukováno pouze na určitou dílčí stránku své působnosti a hodnoty (např. je-li pouze předmětem racionální analýzy, aniž by mu současně byla poskytnuta příležitost k vyvolání komplexního prožitku). Má pak ještě vůbec smysl zabývat se jím jako *uměním*?

Abychom umění i dnes zachovali jeho hodnotu a zároveň jeho specifický charakter, měli bychom je považovat za jedinečný a *ničím nenahraditelný způsob poznávání*⁽²⁰⁾, jenž je, na rozdíl od onoho teologického či toho zakládajícího se na faktech, schopen opravdu „vidět“ božské v lidském, nekonečné v konečném, duchovní v materiálním⁽²¹⁾ (podrobněji viz dále zejména kap. 4.3). Umění člověku umožňuje nahlédnout a osobně zažít nové, dosud neodhalené nebo málo přístupné aspekty určitého druhu události, s nimiž se v životě každý z lidí musí tak či onak vyrovnávat. Tím chceme říci, že umění zvláštním způsobem *předvádí člověku jeho lidský úděl a pořádá (strukturuje) a osvětluje lidskou zkušenost*. Slovy teoretika umění Gordona Grahama „*hodnota malby nespočívá v přesném zaznamenání nějaké události, ale ve způsobu, jakým nám umožňuje vidět lidi, okolnosti a vztahy naší vlastní zkušenosti*“⁽²²⁾.

Jinými slovy, umění je takové poznání, které člověku v určitých svátečnějších chvílích jeho bytí dává *bezprostředně zakoušet*, že se lze dotýkat něčeho jinak neuchopitelného a nevyslovitelného, co každého nás přesahuje, protože to nezbytně patří k všeobecné lidské existenci jako její stále inspirující, přitažlivé, věčně živé a citlivé jádro. Jak píše literární

vědec Jiří Pechar, „prožitek uměleckého díla dává vnímateli podnět, aby se pokusil najít vlastní cestu k ‚životu bezprostředního poznání‘...“⁽²³⁾.

Z uvedených důvodů považujeme za správné vracet se k prazákladním genetickým a kulturním zdrojům umělecké tvorby. Tím spíš, že zejména ve výchově mladých nebo nejmladších generací k nim máme blíže, než kdekoli jinde. Osobní zkušenost lidí, kteří jsou citliví i na tichá oslovení, dovoluje věřit, že tyto návraty mají smysl. Přestože prapůvodní souvislosti, z nichž se umění zrodilo, byly mnohonásobně převrstveny a rozrůzněny dlouhými věky všech civilizací, které se přes ně převalily.

V žádném případě nechceme tvrdit, že výše uvedený postoj k umění, jenž tvoří východisko této knížky, představuje jediné správné náhled a jedinou možnost jak k umění ve výchově přistupovat. Bylo by to zavádějící již proto, že právě mnohostrannost, neustálá proměnlivost a faktická neukončitelnost konkrétního řešení otázky „kdy je umění?“ vypovídá o tom, že umění žije a plní funkce, které v kultuře mezi lidmi plnit může a má.

Proto každý pohled na umění musí být vymezovaný a zároveň omezený tím kontextem, z něhož vychází; v našem případě kontextem artefietické praxe. S ohledem na tuto praktickou zkušenost formulujeme naši úvodní tezi:

Umění je samou svou podstatou hluboce zakotveno v životě všedních dnů. Tak hluboce, že vzájemný předěl mezi oběma sférami se často úží na krajní mez rozlišení. Svým původem posvátná a celou lidskou kulturou bezděčně i záměrně střežená hranice mezi životem a uměním však přesto nikdy nemizí.

Znovu a znovu bereme do ruky štětec, nadechujeme se k písni, stáváme se zaujatými diváky nebo posluchači - abychom si tuto hranici aspoň bezděčně a skrytě připomněli, abychom alespoň několik okamžiků zakusili „jinobytí“ a cestu nesmrtelných. I když naprosté většině z nás je přítom úplně jedno, zda jejich dílo překoná hranice času. Zpravidla stačí, že zaujme, přináší dobrou zábavu a trochu uvolnění od všedních starostí.

Takto pojaté umění, stejně jako hra, má „charakter uklidněné ‚přítomnosti‘ a soběstačného smyslu - podobá se ‚oáze‘ dosaženého štěstí v pustině našeho ostatního pachtění...“⁽²⁴⁾. Umění, stejně jako hra, nás unáší. I když jenom občas. Ale není právě v očekávaní občasného ukrytý smysl toho, co je sváteční a nevšední?

1.2 Smrt umění?

„Jednoduché razantní gesto Marcela Duchampa, kdy přenesl zcela obyčejný, průmyslově vyráběný předmět konkrétního určení do galerie, kde jej prezentoval jako skulpturu, nastartovalo novou epochu.“
(Milan Knížák)⁽²⁵⁾

Kapitulu o hranicích mezi uměním, životem a (ne)smrtelností otevíráme vzpomínkou na jednoho z průkopníků umělecké tvorby moderní doby Marcela Duchampa (viz též dále kap. 1.4.2). Právě on svými uměleckými činy asi nejostřeji zpochybil jistoty, které o pomezí umění a života do té doby panovaly.

Ještě v prvních desetiletích dvacátého století hranice mezi uměním a „obyčejným“ životem pro většinu lidí poměrně nápadně odlišovala dva světy. O to víc, že přestup z jednoho světa do druhého vyžadoval své typické rituály. Stačí připomenout, že vkročit do koncertní síně nebo do hlediště divadla bylo nemyslitelné bez svátečního oblečení. Umění bylo téměř výhradní záležitostí profesionálních umělců a pro veřejnost sloužilo zejména jako příležitost k výjimečným zážitkům. Již proto, že návštěva divadla, galerie

nebo koncertu, ale i přečtení knihy vyžaduje zvláštní čas a naladění.

S masovým rozšířením rozhlasu, televize, později videomagnetofonu, walkmanu a jiných elektronických médií zážitky z umění ztratily punc výjimečnosti. Dříve jen sváteční umělecké aktivity a prožitky doslova prosáklý do života, začaly se uplatňovat jako běžný, mnohdy okrajový doplněk všedních dnů - především jako dobrá zábava, ale současně s tím i výhodný prostředek obchodu. Rozmach počítačové techniky kromě toho zjednodušil a zpřístupnil mnohé výtvarné nebo muzikální dovednosti, které bývaly v minulosti dostupné pouze hrstce speciálně cvičených profesionálů, a otevřel i v umění velký prostor tomu, co Claude Lévi-Strauss příhodně nazval „kutilstvím“ (*bricolage*)⁽²⁶⁾.

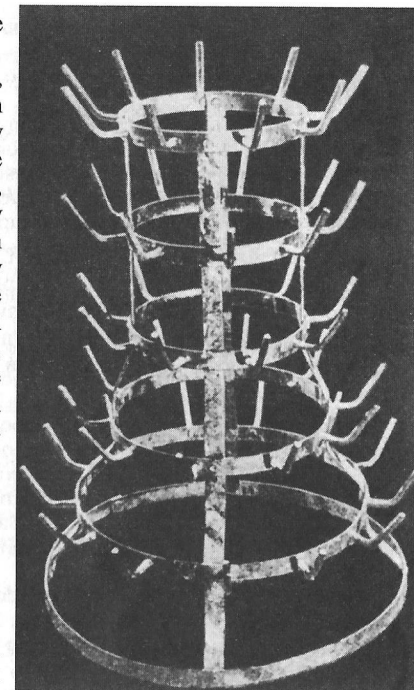
Filozof Gilles Lipovetsky k tomu píše: „Konec s výšinami umění, které se postupně začleňují do života a vchází do ulic, nastává, když ‚poezii mají dělat všichni, ne jen jeden člověk‘. Činnost sama je zajímavější než výsledek, uměním je všechno: do muzeí se nyní dostává i pisoár nebo stojan na láhve, byť i jen proto, aby ironicky podkopával muzeální základy... Všechny subjekty jsou postaveny do stejné roviny, do výtvarného umění a do literatury mohou být začleněny jakékoliv prvky, za hudbu můžeme považovat jakýkoliv zvuk, všechny skutečnosti mají stejnou hodnotu a jsou hodny zaznamenání.“⁽²⁶⁾

Názorným příkladem zpochybňování dosavadní výlučnosti umění je společnost *Art brut* („Surové umění“), založená v polovině dvacátého století výtvarníkem Jeanem Dubuffetem a několika dalšími význačnými umělci. Kladla si za cíl shromažďovat, vystavovat a zkoumat tvůrčí projevy „duševně nemocných, dětí a primitivů bez výtvarného školení“, které považovala za „skutečné umění“⁽²⁷⁾. „Sbírka *art brut* zahrnuje tvorbu nejrůznějších technik - kresby, malby, výšivky, plastiky... Tvorbu spontánní a na hony vzdálenou od umění nazývaného kulturním...“⁽²⁸⁾.

V souvislosti s myšlenkou *art brut* Jean Dubuffet vystavil nemilosrdně kritice soudobou „velkou“ kulturu, kterou pokládal za odtrženou od života: „Naše kultura jsou šaty, které nám už nepadnou. Je jako mrtvý jazyk a jako mandarinská kultura se odcizuje skutečnému životu.“⁽²⁹⁾

O pár desítek let později, na konci dvacátého století, konstatuje jiný výtvarný umělec Milan Knížák: „Duchampovo gesto... zrušilo dosud respektovanou preferovanost některých věcí a jeví být i v umění. To znamená, že určitá část reality byla považována za vhodnou k použití v umění a druhá (větší) část reality na to právo jaksi neměla. Duchampův čin to zcela změnil a dnes už bezproblémově, jasně a nezpochybnitelně víme, že v umění se může stát cokoliv, že není žádných privilegovaných oblastí. S tím se ovšem vynojuje

⁽²⁶⁾ Podle Lévi-Strausse má kuitl k dispozici jen omezené množství prostředků a musí si pokaždé vystačit s tím, co má právě po ruce. Lévi-Strauss, C.: Myšlení přírodních národů. Praha, Československý spisovatel 1971.



Obr. 2/1 Marcel Duchamp:
Stojan na sušení lahví (1914)

množství otázek, z nichž jako první je dotaz po tom, co tedy umění je, jak je lze odlišit, stanovit, nebo aspoň označit.⁽³⁰⁾

A připomeňme ještě jednu současnou myšlenku, jejímž autorem je filozof umění Konrad Paul Liessmann:

„...rozhodujícím rysem estetické moderny se stane právě provokující hra s hranicí mezi uměním a užitkovým předmětem. Transformace objektu všedního dne v umělecké dílo, která tvoří jádro např. Duchampových *ready-mades*, ale i obrácený proces: začleňování nejposvátnějších uměleckých děl do životních souvislostí funguje jen na pozadí této hranice. Nejenže ona sama se stala prostupnou, ale přípustná je i hra s ní.“⁽³¹⁾

V uvedených souvislostech nepřekvapí, že se v průběhu dvacátého století poměrně často objevují myšlenky o splyváním nebo prolínání života a umění, o zpochybnění, nebo dokonce o „smrti“ umění. Zdá se, že umění paradoxně umírá rozpouštěním v životě. Snad nějak podobně, jako med umírá v horkém lipovém čaji. Kulturní vývoj však nikdy není jednoduchý ani jednoznačný a med zůstává v čaji i tehdy, když jej nevidíme. Ostatně, právě tehdy možná nalezl svůj očekávaný smysl.

O konci umění nebo o jeho smrti (nebo aspoň o konci *dějin* umění) uvažovali mnozí autoři již od antického starověku, není to tedy žádná novinka. Až dosud se v kulturní historii opětovně prokázalo, že umění po své předpokládané smrti vždy znovu vstalo z popela jako bájný pták Fénix. Avšak znovuzrozené umění již nikdy nemůže být tím „stejným“ uměním - uměním, které znala a obdivovala předcházející generace. To je obecně známá skutečnost, jak dokládají např. následující postřehy W. Heckmanna a H. Beltinga:

„Konec umění je výrazem, který patří do obranné rétoriky uměleckého slohu, který se cítí být ohrožen a překonán zcela jiným uměleckým chtěním“⁽³²⁾; „Konec umění“ bylo většinou heslem pro vyhlášení nějakého nového umění.“⁽³³⁾

Dodejme, že úvahy o smrti umění bývají nezdědka spojeny s myšlenkami o zániku nebo úpadku života v určité kulturní epoše. Umění, které se ukrylo v životě natolik, že v něm zdánlivě zmizelo, můžeme v tomto smyslu chápat jako naléhavou připomínku, že jedna epocha končí. A lidé pokaždé doufají, že další epocha začíná... Kdo to kdy mohl jistě vědět?

Pozorný divák naší doby nejspíš zaznamená, že umění - pokud na něj nehledíme očima zaujatými výhradně minulostí - ještě nezemřelo, ani se k tomu příliš nechystá. Až dosud si uchovává svou výjimečnost i přes všechny znovu se vracějící pochybnosti o tom, co je a co již není uměním. Ale nejenom to. Umění o výjimečnost bez přestání *usiluje*. Přesto, anebo právě proto, že někteří jeho tvůrci tvrdí pravý opak a také se o něj snaží - buď upřímně, nebo snad z pouhé touhy být o to nápadnější mezi ostatními.

Spor mezi výjimečností a nenápadností umění uvádí Milan Knížák do nezakryté souvislosti s mocí: „V moderní době se mnoho umělců opakovaně snažilo strhnout umění z výsluní výjimečnosti a učinit je součástí každodenního života. Na druhé straně byla (a asi stále je) velká část společnosti pyšná na to, že umění je nebo má být nějakým způsobem nadřazené, poněvadž touží, aby část této nadřazenosti umění byla uměním propůjčena i jí.“⁽³⁴⁾

Ať již budeme hledat příčiny v mocenských aspiracích nebo jinde, úplné splynutí umění se životem nejspíš není možné, neboť jak budeme podrobněji rozebírat v následujících kapitolách této knížky, pouze jejich vzájemné napětí tvoří kulturu a její proměny. Umění bez života by ztratilo svou oporu a své východisko, život bez umění by pozbyl schopnosti nahlížet do svého nitra a dotýkat se jeho citlivých míst. Proto lidé nikdy nepřestali toužit po tom, aby mohli tvořit umění nebo aby mohli vychutnávat, obdivovat a vlastnit umělecká díla jako zvláštní přesah, zdůraznění nebo povýšení života.

Touha *dělat* nebo *mít* umění je důležitou roznětkou kulturního vývoje. Má celou řadu zjevných i skrytých motivů, které většinou pramení z největších hloubek lidské duše. Obrazně i doslova: *plodit, sytit se, být mocný a skvělý, být milován, prožívat rozkoš, zbavit se úzkosti, prosadit se, být úspěšný a slavný, být nesmrtelný, zapomenout na útrapy, sblížit se s druhými, zabepečit se, najít nebo tvořit svůj vlastní svět, proměnit se, zbavit se prokletí...*

Proto stále existují galerie, muzea, koncertní sítě a divadelní budovy jako hmatatelné připomínky výjimečnosti, která je srozumitelná i dětem. A také je z jejich strany vyžadovaná:

„Bude tam všechno z mramoru, podlaha bude s takovým bílým kobercem ... Třeba i kdyby tam byly schody, tak jako takový zvláštní schody nebo i zábradlí jako neobvyklý...“
(„Jak má vypadat muzeum nebo galerie“ - Veronika a Dáša, 9 let)⁽³⁵⁾

Současná kultura je v uvedeném smyslu hodně rozporuplná, ale ze stejného důvodu může být i mnohoslibná. V mnoha případech jako by si umění vystačilo samo jen v úzkém okruhu zasvěcenců: leckteré jeho moderní i postmoderní projevy veřejnost považuje za nesrozumitelné a provází je lhostejnost publika. Jiné - design, módní návrhářství, populární hudba, reklama - se naopak těší všeobecné pozornosti a jsou zdrojem obživy pro celou řadu lidí různých profesí: umělci počínaje, přes umělecké kritiky, psychology, učitele, programátory, elektrotechniky, marketingové specialisty, nakladatele atd. až k pouličním prodáváčům.

Avšak valná část tajemství tvorby a účinků uměleckých děl, bez ohledu na míru jejich popularity, zůstává před běžnými uživateli skryta. Tato ukrytost se obvykle týká nejenom *neznalosti řemesla* (jak to udělat), ale také *odborného jazyka* (jak pojmenovat procesy a výsledky tvorby).

Umění a „obyčejný život“ se tedy navzájem přibližují i vzdalují ve složitém a těžko přehledném pohybu. Na jedné straně se zdá, že umění může tvořit každý, každý mu může rozumět a také je každý může vlastnit třeba v levných obrazových reprodukcích, na audio-nebo videokazetách. Na straně druhé vzrůstají nároky na profesionalitu a technickou dokonalost práce umělců. To ale znamená, že roste i její výlučnost, která vypovídá o tom, že umělecká tvorba přece jen není pro všechny stejně přístupná.

Dojem výjimečnosti je kromě toho umocňován prodejními cenami některých uměleckých děl stoupajícími do výšek pro většinu lidí nedosažitelných. Tyto ceny, jak píše H. Belting, „se přijímají s úžasem, jenž je vlastně určen umění, které však takový úžas často nedokáže vyvolat vlastními prostředky. Tak přispívají k žádoucí remytizaci umění, jež nechceme ztratit, podobně jako jsme už ztratili náboženství“⁽³⁶⁾.

„V prosinci dražila aukční síň Sotheby's v Londýně velkou kolekci surrealistů. Nejvyšší cena 2 863 500 liber (160 miliónů korun) byla zaplácena za obraz Salvadora Dalího s názvem *Ma femme nue...*, který zobrazuje akt jeho vlastní ženy Galy, viděný zezadu. ... Konečná cena přes 2,8 miliónu liber (včetně provize Sotheby's) je nejvyšší, která byla kdy za Dalího zaplácena. Dosud nejdražším dílem tohoto španělského surrealisty byl obraz *Assumpta corpuscularia lapislazulina*, který se v New Yorku prodal v květnu 1990 za 4 milióny a 70 tisíc dolarů, což je 153 milióny korun.“ (obr. 3/1)
(Z denního tisku, leden 2001)



Obr. 3/1 Obrazy vytvořené slavnými umělci patří k výhodným obchodním artiklům - tento byl na konci roku 2000 prodán téměř za tři milióny britských liber.
Salvador Dalí: *Ma femme nue...*

1.3 Potkávání a průniky

Jak vidno, hranice mezi životem a uměním je neostrá, pohyblivá a obtížně určitelná. Nadto, její zřejmost a tvar se v historii mění. Přesto bychom neměli zapírat, že právě v tomto pestrém a těžko uchopitelném prostoru se v artefietice nejraději pohybujeme. Především proto, že je žhavým prostorem *tvorby*, je prostorem *kulturní současnosti*. Mimo něj se těžko můžeme pokoušet rozumět jak umění, tak i životu *své doby*.

Bez každodenní zkušenosti života by nebylo umění a bez umění by lidská zkušenost ztratila šanci uchovat svou jedinečnou zážitkovou podobu, zanikala by sama v sobě. Proto se umění a život musí potkávat a vzájemně na sebe působit. Způsobů jejich průniku není málo a všechny mohou být pro artefietiku i pro celou výchovu důležité. Vždyť právě v nich neustále v nespočetných variantách vzniká *kultura*, jejíž podoba rozhoduje o kvalitách lidské existence. Kdo se nechce nechat jen vláčet nebo bezvědomě utápět v civilizačním kvasu, měl

by se vztahy mezi uměním a životem zabývat, učit se je chápat a zacházet s nimi aspoň do té míry, která je mu v tu chvíli dostupná.

Zřejmě jste vyrozuměli z předcházejících odstavců, že současné umění vytvořilo pro tuto snahu téměř ideální podmínky, přestože je dost rozrůzněné a málo přehledné. Po celé dvacáté století jeho vývoj mířil blíž k životu. Činil umění z události všedního dne a naopak z umění vytvořil událost, do které může naplno vstoupit každý člověk prakticky bez ohledu na své dovednosti a speciální kulturní průpravu.

Jak přesně postihl Jindřich Chaloupecký, je-li umělecké dílo „samo do sebe uzavřeno, hrozí mu, že bude v naší pragmatické době používáno jen jako předmět v hmotném světě pro své užitkové, smyslové či racionální kvality: protože něčemu ‚slouží‘, že se ‚líbí‘, že něco ‚říká‘. Aby tomu zabránil, umělec potřebuje nějak rozmazat, rozpustit obrysy svého díla, narušit jeho předmětnost či předmětovost - ne proto, aby je znehodnotil, nárž spíše naopak, aby je spojil bezprostředněji s hmotností ostatního světa, aby docílil, že bude fungovat účinněji v našem všedním životě. Má se tohoto světa a života co nejtěsněji dotýkat, ne aby v něm zmizelo, ale aby jej mohlo svou přítomností proměňovat“⁽³⁷⁾.

V podobném smyslu se o moderním umění vyjádřil filozof Hans-Georg Gadamer: „Základním nárokem moderního umění je, že chce překonat odstup, který si diváci - konzumující publikum - vůči uměleckým dílům udržují. Není pochyb o tom, že ti nejznámější mezi tvůrčími umělci v posledních 50 letech svoje úsilí zaměřují právě na to, aby tento odstup překonali. ... v každém experimentu moderního umění se dá nalézt motiv, který eliminuje odstup návštěvníků, kteří se v ohromení proměňují na spoluhráče.“⁽³⁸⁾

Ze zaujatých, ale navzájem odloučených pozorovatelů okolního a duchovního světa se umělec i jeho divák stali *přímými aktéry*, kteří vstupují do životních událostí a proměňují je v tvůrčí dílo. Příkladem této proměny je srovnání tradičního malířského plátna s moderní akční tvorbou založenou na přímém vstupu zúčastněných osob do rolí uvnitř výtvarného



Obr. 4/1 Zatímco renesanční malba záměrně tají všechny nápadnější stopy umělcovy práce, aby nerušila iluzi světa skrytého v rámu obrazu, moderní gestická tvorba nezakrytě vypoovídá o prudkosti zásahů, jimiž malíř utvářel své dílo. Akční umění jde v tomto směru ještě dál a přivádí diváka jako bezprostředního spolutvůrce přímo do aktivního prostoru, ve kterém výtvarné dílo vzniká.

a) renesanční malba (1503): Leonardo da Vinci - Gioconda (Mona Lisa)



b) gestická tvorba (1951): Jackson Pollock při práci

díla. Malířské plátno odděluje prostor života od prostoru umění, aby mezi nimi mohlo být prostředníkem; naopak akční tvorba se pokouší oba prostory slučovat na nejvyšší možnou míru, aby bezprostředně pocítila jejich vzájemný vztah a pokusila se jej přímo uchopit (obr. 4/1).⁽³⁹⁾

Nemůžeme přesně vědět, jen tušit a odhadovat, které z mnoha moderních uměleckých objevů snesou tíhu času a utvoří kulturní budoucnost. Nepochybujeme však o celkovém směřování současných kulturních změn, které na jedné straně vtahují umění do života, na straně druhé pro něj otevírají nové prostory výjimečnosti.

Umění a společenský život, zejména jeho komerční a politické stránky, se stále účinněji prolínají. Stávají se na sobě závislejšími, než se na první pohled zdá. Umění, které vždy mělo blízko k mýtu a k magii, bylo od nepaměti *nástrojem mezilidského vlivu a prostředkem k uplatňování moci*⁽⁴⁰⁾. Nejnápadněji v těch dobách, kdy umění ve společnosti sloužilo jenom malé a jasně viditelné mocenské vládnoucí skupině. V dnešní době, kdy centra moci přestávají být tak ostře vymezená a jejich proměny jsou dynamičtější než kdy dříve, se tento vliv zdá ustupovat do pozadí. Opak je však pravdou, jak již výše (kap. 1.2) napověděl citát z Knížákovy úvahy.



c) akční tvorba (1964): Milan Knížák - Procházka po Novém světě

O mocenských a politických ambicích v umění přiléhavě vypovídá i Hans Belting: „Souvislost kultury a dějin, právě tak jako chápání dějin umění jako obrazu vlastní kultury, se stává evidentní, jakmile jde o *soulad a rozdílnost mínění*. Byly časy, kdy rozdílnost mínění vycházela z umělecké avantgardy, která napadala kulturu a tím dělala vzdělanou buržoazii. Z tohoto útoku... vzešla moderna. Dnes vzniká rozdílnost mínění spíše v publiku, jež po umělcích požaduje, aby prosazovali nároky různých uskupení, a od historiků očekává, že přepíšou dějiny. Oficiální obraz určité kultury je akceptován o to méně, čím více skupin v dnešní společnosti jej neuznává za svůj.“⁽⁴¹⁾

Vliv samotného „galerijního“ umění anebo aktivit z něj odvozených (např. reklamy nebo uměleckých nástrojů politické moci) na lidi nezřídka bývá velmi nenápadný, ale o to je účinnější. Je výhodné o něm něco znát a umět s ním s porozměněním zacházet. Výchova nemůže nechávat stranou „toto drama...“, ke kterému dochází na úrovni kulturních představ, kolektivních fantazií a v oblasti estetického prostředkování. Člověk se polidštuje či znelidštuje v hlubině svého srdce, ale zároveň také prostřednictvím všech „objektů“, které podporují vztah člověka k člověku, od objektu ekonomického přes politický až ke kulturnímu“⁽⁴²⁾.

Učit budoucí generace, jak rozumět nejrozmanitějším projevům *moci* či *bezmoci* - jak své, tak i těch Druhých - a umět se s nimi vyrovnávat, to patří k důležitým úkolům současné výchovy. Proto umění ve výchově nesmí ztratit svou roli naléhavé výzvy, která má být vyslyšena: výzvy k soustředěné reflexi, k poznávání, k přemýšlení, k novým pohledům na věci dosud neviděné nebo pokládané za samozřejmost, k jejich novým výkladům a vysvětlování v dosud netušených souvislostech. Ale aby toto všechno mohlo nalézat svůj smysl, musí tomu předcházet první pobídka, s níž se k nám umění obrací - pobídka *ke zážitku* a *ke spolubytí*.

„Umělecké dílo nemá stát osamoceně v prostoru našeho světa, ale udávat se v čase našeho života.“
(Jindřich Chaloupecký)⁽⁴³⁾

Spletité a nepřehledně proměnlivé situace civilizace naší doby musí odpovídat také *proměny výchovy uměním a pro umění*, k nimž by chtěla přispět i tato kniha. Na jejích dalších stránkách se vám pokusíme ukázat, jak umění vstupuje do volných prostorů mezi lidmi, aby pomáhalo vyjadřovat, uchovávat a sdílet jejich myšlenky, city i tajná přání. Ale také aby prosazovalo vliv „některých“ proti „jiným“, nebo aby se naopak pokoušelo nacházet mosty mezi nimi.

Nejprve obrátíme svou pozornost tam, kde umění a život mají své přirozené společné zdroje a vyrůstají z těch nejvšednějších počátků. V praktických námětech, které doprovázejí a ilustrují teoretický výklad, si budete moci sami vyzkoušet a poznávat, jak se umění prostoupené životem vždy znovu skrytě rodí v hloubce *každé* lidské duše. Díky tomu můžeme všichni pocítit, jak se otevírají brány mezi dvěma světy, abychom mohli zahlédnout dříve neviděné. Náměty mají být zároveň i názorným dokladem toho, že *průnik výchovy a umění* je spojený se zvláštním druhem tematizování a nazírání smyslu lidského kulturního bytí.

Úkol skutečně snadný - skupina lidí maluje na jeden papír. Zdálnivě nic originálního, nic moc nového, nic moc přínosného. Proto mě velmi překapilo, jak silný zážitek může tato prostá hra člověku přichystat...
(Jitka, 2001)

„...najít slova pro svoje fantazie, nacházet metafory pro neurčitě pocíťované potřeby - nebo těmto metaforám alespoň porozumět.“
(Richard Rorty)⁽⁴⁴⁾

1.4 Průměrná každodennost

„...Myšlenky se zatím někam vytratily. Vytáh jsem zpod haldy staré noviny. Ekonomové varují před deficitem. Politici nevědí, jak propagovat NATO. Vláda omezuje plýtvání, rodiny to letos pocítí... Hodil jsem je pod stůl. Několik minut jsem přiblížil cívku z okna. Podíval jsem se na hodiny. Bylo čtvrt na dvanáct. Mohlo být klidně půl, nebo třičtvrtě, taky celá. Ručičky se vůbec nehýbaly. Zastavil se čas? Ráno, večer - je v tom nějaký rozdíl? Co je asi za den, přemýšlel jsem. Úplně jsem ztratil přehled. Je vůbec k něčemu dobré to vědět? Pak mi to nedalo a šel jsem se podívat na vizitku. Odstranil jsem změř bot přede dveřmi a otevřel je. Na chodbě jsem se zarazil. Ještě jednou jsem se podíval na jmenovku. Stálo tam moje jméno. Byl jsem doma...“
(Roman Čada, 1998)⁽⁴⁵⁾

Ačkoliv se stále něco děje, nic se nemění; dnešní noviny jsou téměř stejně jako ty před rokem, čas jako by se zastavil, ale vlastně to nic neznamená. Věci, lidé i události splývají do těžko rozlišitelného proudu stejnobarevných dnů. Jejich jednotvárnost za normálních okolností příliš nevnímáme. Viceméně spokojeně žijeme v naší *průměrné každodennosti*. Lidé, věci, zvířata a květiny, které potkáváme, jsou nám většinou natolik důvěrně známé, že je přehlízíme a věnujeme se jenom navyklému obstarávání svého živobytí. V krajním případě se všechno stává viceméně lhotejným a horizont života se omezí buď jen na klopotnou starost, nebo na znužené přežívání.

Průměrná každodennost je neobvyklejší stránkou života: „Veškeré existování je takové, že z tohoto způsobu bytí vychází a zase se do něho vrací...“⁽⁴⁶⁾ Je pro člověka všední, důvěrná, a proto zpravidla opomíjená, jakoby neviditelná. Nepocítujeme nutnost o ni zvlášť uvažovat. Ačkoliv průměrná každodennost je vyplněna mnoha starostmi, zlobou nebo smutkem, ale také radostí a štěstím, ze vzpomínek na ni téměř nic nevyčnívá, všechno je málo nápadné, tisíckrát opakované, na samém kraji pozornosti. Proto nám mnohdy unikají jakékoliv změny. Jako by prožitky, které s průměrnou každodenností souvisejí, byly utlumeny a splynuly do neurčitého pocitu střízlivé všednosti.

Námět 2: Na okamžik přerušte četbu těchto řádků a krátce se rozhlédněte. Je dost pravděpodobné, že jste kolem sebe uviděli známé předměty na obvyklých místech - tedy v prostoru vaší průměrné každodennosti. Nyní zkuste oči na pár chvil zavřít a vybavit si v duchu co nejvíce objektů z vašeho nejbližšího okolí. Dokázali byste co nejpřesněji odpovědět na otázky, jak určitá věc vypadá, kde se právě nachází, kdy jste ji naposled používali? Dokážete si z paměti vybavit detaily vaší obvyklé cesty do školy nebo do zaměstnání, do obchodu, kde denně nakupujete? Až budete ověřovat přesnost vašich vzpomínek, možná vás překvapí, kolik drobností vám uniklo, a dokonce kolik nápadných věcí ve shonu všedních dnů přehlídíte.

Na průměrnou každodennost jsme dokonale zvyklí, protože zahrnuje největší část našeho přebývání ve světě. Obvykle bez potíží ji *procházíme*, proto si ji prakticky nemusíme všimnout. „Procházet“ však zdaleka nemusí být totéž, co *poznávat, rozumět* nebo *chápat smysl*. Čím samozřejmější a - zdánlivě - průchodnější je pro člověka svět, tím víc hrozí, že vůči němu zůstane uzavřený, necitlivý a slepý. Nezřídka právě to, co považujeme za neobvyklejší, známe nejméně. „To, co je nejbližší a známé, je stále přehlížené a nepoznané,“ poznamenává k tomu filozof Martin Heidegger⁽⁴⁷⁾.

Průměrná každodennost nás obklopuje ze všech stran jako atmosféra prostoupená našim vlastním dechem. Především my sami se v každém okamžiku podílíme na jejím utváření. Připomíná pevný želví krunýř zvyků, s jehož pomocí se bráníme před nepohodlnými

změnami a nadmíru silnými city. Krunýř neustále bezděky budujeme společně s lidmi z našeho okolí. Není tedy udivující, že průměrná každodennost nás *reprezentuje*, vypovídá o nás samotných.

Nejsou snad věci kolem nás skrytou výpovědí o tom, jací jsme? Nejsou i lidé, s nimiž se často setkáváme, aspoň z části zasažení naším vlivem? Proto i průměrná každodennost je do nemalé míry naším vlastním obrazem. Je naší všeobecnou *extenzí*^{*)}, je rozšířenou tváří, kterou sdílíme s ostatními lidmi a v níž daleko překračujeme hranice své tělesnosti, abychom přizpůsobili svět svým obvyklým zájmům a potřebám.

Námět 3: Vyberte několik blízkých předmětů z vašeho okolí, které denně používáte a jejichž ztráta by vás hodně mrzela - oblíbený šálek na čaj nebo na kávu, lampičku, kapesní nůž, plyšového medvídka z dětských let... V kruhu přátel uspořádejte jejich společnou výstavu. Objevíte nějaké souvislosti mezi předměty, takto vyzdvíženými z průměrné každodennosti, a jejich majitelem? Zamyslete se, jaký je váš průměrný každodenní život, den, týden, rok. Co je v něm stálé? Co se přes onu každodennost mění a co se stává nápadným? Jak prožíváte svou každodennost?

Průměrná každodennost připomíná blízkou, a přece neznámou krajinu. Její osudová nenápadnost a skrytost je důvodem, že lidé mnohdy nerozumějí svému vlastnímu všednímu životu. Někdy se v něm dokonce cítí zavaleni nepochopitelnými událostmi, které však často sami bezděčně a nevědomky vyvolávají. Je to dostatečný důvod, abychom nepomijeli skrytou výzvu k otevření očí dokořán, ke hledání životního smyslu?

Tajemství ukrytá v průměrné každodennosti se pro vnímavého člověka mohou stát lákavou pobídkou. Jako pohádkové Alenčino zrcadlo, vzpomínáte? Kdo se odváží vstoupit, toho obvykle čeká nesnadné putování, při němž se může hodně dozvědět hlavně o sobě:

„Co však je mně bližší nežli já sám? - Já alespoň se tu potýkám s obtížemi a potýkám se s nimi v sobě samém: stal jsem se sám sobě půdou plnou strasti a potu,“⁽⁴⁸⁾ napsal již na přelomu 4. a 5. století křesťanský myslitel Augustin.

1.4.1 Co si počít s průměrnou každodenností?

Ačkoliv některé zmínky z předchozí kapitoly znějí varovně, na otázku z titulku byste i tak mohli odpovědět: „nechme ji být“. Do jisté míry souhlasíme. Průměrná každodennost jako *praktické* a svým způsobem neokázalé živobytí k nám všem určitě patří a do značné míry na ní svou existenci závisíme. Potřebujeme ji a musíme se do ní vracet již proto, že je naplněna *obstaráváním* a mezilidskou *péčí*. Sice přináší starosti, ale jdou-li věci dobře, má také mnoho příjemných stránek. Přinejmenším užívání výsledků všednodenní aktivity a potěchu ze vzájemného lidského pečování.

Průměrná každodennost kromě toho vyniká *ustáleným pořádkem*, jenž je zažitý, vyzkoušený, a proto i neohrožující. Mohlo by se tedy zdát, že pro spokojený život s průměrnou každodenností docela dobře vystačíme. Máloco však bývá v lidském životě tak prosté, jak to na první pohled vypadá.

^{*)} *Extenze* (z lat.) - protažení, rozšíření - termín, který použil teoretik médií Marshal Mc Luhan k vyjádření faktu, že vše, co lidé v rámci své kultury vytvářejí a čím přesahují nebo rozšiřují své původní možnosti, ve zpětném pohybu proměňuje i jejich vlastní život. Žádná technologie však podle Mc Luhana „nedokáže víc, než se *přidat* k tomu, co již jsme,“ (Mc Luhan 1991, s. 22). To znamená, že i průměrná každodennost je vždy jenom *všeobecným výrazem toho, čím lidé ve své podstatě jsou*, avšak *změněným* podle toho, co k němu bylo *přidáno dosavadním vývojem kultury* - jejími technologiemi, její morálkou, jejím uměním...

Přestože průměrná každodennost je tolik samozřejmá a účelná, lidé ji oprávněně nepovažují za vrcholný životní cíl. Mimo jiné z toho důvodu, že všechno důvěrně známé a tisíckrát opakované po nějaké době nejenom vyvolává nudu, ale také *otupuje smysly, uspává myšlenky, tlumí prožitky a vnučuje člověku roli automatu*, ve které mizí jakákoliv osobitost. V průměrné každodennosti se lehce stáváme zajatci frází, předsudků a jiných strnulých schémat, které ji nutně doprovázejí, protože udržují její stabilitu: aby něco bylo opravdu známé, musí to přece být relativně neměnné, musí se to stále opakovat.

Prostor naší průměrné každodennosti se tak za jistých okolností může stát cizím a my v něm přestáváme být sami sebou, neboť prožitky až příliš otupěly a myšlení se točí v bludném kruhu. Ačkoliv náš vnitřní svět se proměňuje již jenom proto, že jeho léta přibývají, krunýř průměrné každodennosti ukrývá jeho změny a brání nám, abychom jim porozuměli. Poznávali bychom rozpor mezi tím, co žijeme, a tím, jací *opravdu jsme* v neznámém skrytu své duše.

Máme pocit, že tento svět je poškozen a zdeformován. A toto poškození vnímáme například jako neschopnost navázat dialog s něčím jiným než se svými starostmi, jako netrpělivost, jako snahu dosáhnout něčeho, co není v souladu s bytostným řádem světa nebo s vlastním posláním⁽⁴⁹⁾. Tak se z největší jistoty znenadání ocitáme v „divném světě“, ve kterém nic není, jak má být. Dokonce i čas ustává ve svém věčném pohybu:

„*Mohlo být klidně půl, nebo třičtvrtě, taky celá. Ručičky se vůbec nehýbaly. Zastavil se čas?*“

Také znáte podobné okamžiky? Čas se někdy zastaví i ve vzácných chvílích štěstí, ale to jistě není tento případ. Zdání stojícího času zde souvisí s pocity docela opačnými - s úzkostí a s touhou uniknout. Uniknout, vytrhnout se ze stereotypu všedních dnů je častým přáním většiny současníků, kteří se cítí uvězněni ve své průměrné každodennosti. Odcházejí hledat neobvyklou a vzrušení, aby se zbavili pocitu prázdnoty, která se otevřela někde v duši a která si stále nenasytněji žádá, aby byla zaplněna silnými prožitky.

Odcizenost nebo neautentičnost^{*)} bytí obvykle nejostřeji pociťují mladí lidé. Ti potřebují objevovat vlastní jedinečnost a na rozdíl od většiny starších mají nejenom nadbytek sil, ale především ještě neotupěli navyklými stereotypy.

1.4.1.1 Tam a zase zpátky...

*Cesty vedou dál a dál
pod mraky i hvězdami,
ale ten kdo cestoval,
teď se domů vrátit smí...*

(J. R. R. Tolkien: Hobit aneb Cesta tam a zase zpátky)

Naneštěstí vymknout se z průměrné každodennosti není vůbec snadné. Vždyť jak víme, „veškeré existování je takové, že z tohoto způsobu bytí *vychází* a zase se do něho *vrací*“. Průměrná každodennost je praktickou podmínkou života a kdo chce být soběstačný, musí se s ní vyrovnat. Musí vzít na sebe tíži své existence, přihlásit se k sobě a ke svým starostem, jinými slovy: být plně účasten na svém bytí. Proto samotný útěk od průměrné každodennosti nic neřeší, i kdyby snad přinesl sebekrásnější zážitky.

Útěky koneckonců znamenají neautentickou existenci, existenci, která si zakrývá svou konečnost, která zavírá oči před bolestí, utrpením atd. V parafrázi T. G. Masaryka lze říci, že útěk není program. Je tedy nutné umět nejenom vydat se na cestu TAM, ale zvládnout i návraty ZASE ZPÁTKY. Cesty „tam a zase zpátky“ patří nejen k umění života, ale i k životu umění.

^{*)} *Autentický* (z řec.) - původní, hodnověrný, stejný na povrchu i uvnitř.

Lidský život potřebuje návraty proto, aby se dokázal zachovávat, i proto, aby si rozuměl. Všichni je dobře známe: návrat k těm, které miluji a kteří mě potřebují; návraty ke zdrojům obživy a síly; návrat k sobě; návrat k otázce, kterou zatím nedovedu zodpovědět...

Umění potřebuje návraty, aby si vůči životu zachovalo svůj smysl a svou osobitost. I tyto návraty jsou pro nás samozřejmosti: návrat od tvůrčí hry k životu; návrat od života ke hře; návrat k lidem; návrat k ideálu; návrat k nedokončenému dílu...

Pokusy o únik bez návratů mohou lehce skončit ve stejné prázdnotě, z níž se zrodily; člověk jen nevědomky přestoupí z jednoho bezděčného návyku do druhého a zamění jedno automatické bytí jiným. Mnohdy takovým, které ho ještě víc zbaví svobody a osobní přirozenosti. Jako by z jedné cesty „tam“ přešel na jinou cestu „tam“ - do prázdna. Tím hůř, zdá-li se mu, že cíle vzpoury bylo dosaženo.

Nechcete se nenávratně ztráct sami sobě? Pák není asi nic důležitějšího, než uchovat si a pěstovat zvláštní citlivost pro bytí. Je to citlivost, která ve své základní podobě je příznačná pro všechny šťastné malé děti. Ale také pro dobré umělce, vědce a obecně pro nadané a tvořivé lidi, kteří neztratili dětskou otevřenost a dychtivou vstřícnost vůči světu. S jistou dávkou obraznosti bychom ji mohli pojmenovat „otevřené oči a zvednuté obočí“ (podle I. M. Havla).

Člověk vybavený touto citlivostí je vnímavý vůči nejslabším náznakům nároku nebo radosti jak u sebe, tak u druhých bytostí, s nimiž se v životě setkává. Dokáže odhalovat zárodky prázdnoty nebo otupělosti ještě mnohem dřív, než se v nich sám sobě ztratí. Citlivost ho navíc vybaví jedinečnou obranou proti stereotypu průměrné každodennosti - zvidavostí a údivem. V údivu i důvěrně známá skutečnost mění svou tvář:

„Ještě jednou jsem se podíval na jmenovku. Stálo tam moje jméno. Byl jsem doma...“

Pod vlivem údivu se mohou v lidské mysli probudit dříve neznámé a překvapivé zneklidňující otázky. Člověku může připadat, jako by se stal opět dítětem, nebo dokonce jako by se ocitl na pokraji duševní choroby. „Jako by se tu trhal příkrov, pod nímž obvykle vedeme svůj život“⁽⁵⁰⁾.

Krunýř zvyku se narušil a v puklinách (snad) prosvítá světlo. Otevírá se cesta „tam“, která v sobě obsahuje návrat a která dává šanci k nacházení životního smyslu. Nesmíme ovšem zapomenout, že vydat se po ní chce trochu odvahy a silné vůle. A někdy oběho mnohem víc.

„Šťastných chvílí“ údivu nad obvyčejnými věcmi a událostmi si s výjimečnou pozorností všimá filozofie a využívá je věda, ale o nic méně se jim věnuje také umění. Výtvarník Carlo Carrà o tom řekl:

„Právě obyčejné věci nám dávají spatřit onu formu jednoduchosti, která vede k poznání hluboké podstaty bytí, z níž prýští všechna tajemná krása umění.“⁽⁵¹⁾

V pevnosti

Jako vršenka
všichni máme svůj krunýř
ve světě účelu a rychlých zisků
S každým úderem poučení
pečlivě lepíme nové vrstvy
Platněji porážek i vítězství
Vyhráli jsme!
Pyrrhové obalení ocelovou pavučinou
své nezdolnosti
A kdo ví jácí vlastně jsme
ztrácející se sami v sobě
pod tíhou opevnění

Tápavě
sbíráme odvahu
v řinkotu plechu a železné logiky
hledat
svoje rty
své ruměnce
svá klopýtnutí
drobné nesmysly
abychom se mohli
v labyrintu vítězných oblouků
průzory okovaných střelen
dotknout
nahými konečky prstů

(Honza, 1992)

1.4.2 Ozvláštnění aneb jak otevřít oči

Touha po překonání stereotypů průměrné každodennosti vyrůstá z obyčejného života, avšak její hlavní doménou je umění. Umění je prosceno tendencí k podivuhodnosti, neotřelosti, nezvyklosti, pro kterou se vžil termín uvedený v záhlaví této kapitoly - *ozvláštnění*⁷⁾.

Zejména moderní umění těžko snáší obvyklost, všednost, nudu, které jsou opakem ozvláštnění a které jsme poznali jako typické, přestože často nevtaně průvodce průměrné každodennosti.

Ozvláštnění je název pro specifickou duševní a tvůrčí aktivitu, která vyzdvihuje obyčejné věci a události z průměrné každodennosti a staví je před naše užaslé smysly, jako bychom je viděli poprvé. Třeba tímto způsobem:

„V dětství jsem se často procházel v ulicích starého Rouenu. Jednoho dne jsem ve výkladu uviděl skutečný stroj na tření čokolády při práci, a tato podívaná mě tak fascinovala, že jsem ten stroj považoval za výchozí bod... pro studium nové malířské techniky.“⁽⁵²⁾

Uvedená slova pronesl jeden z nejvýznamnějších výtvarníků 20. století, kterého jsme si připomněli již v úvodní kapitole: Marcel Duchamp. Úryvek z jeho vzpomínek sám o sobě dává tušit, že Duchamp patřil k mistrům ozvlášťňování. Historie umění této domněnce přitakává. Posuďte sami:

„Po tak výjimečných obrazech, jako byly *Akt sestupující se schodů* (1911 a 1912) a *Král a královna obklopení rychle se pohybujícími nahými postavami* (1912), které by samy stačily pro svou hodnotu zajistit Duchampovi proslulost, se umělec přestal malbou zabývat a začal strojit nástrahy lidskému myšlení... V roce 1913 povýšil Duchamp do umělecké sféry obyčejné kolo od bicyklu připevněné ke kuchyňské sedačce. ... Roku 1917 předložil porotě salónu Nezávislých umělců v New Yorku, jejímž byl sám členem, dílo nazvané *Fontána*, což byl porcelánový pisoár, postavený tak, že jeho zadní stěna tvořila základnu. Tento objekt byl za všeobecného rozhořčení zamítnut. Pohoršení vyvolal Duchamp už předtím *Stojanem na sušení lahví* (1914), všedním průmyslovým výrobkem, který pouze opatřil svým podpisem. Když jel roku 1919 do New Yorku, vezl s sebou jako dar přátelům vyprázdněnou a opět uzavřenou skleněnou ampuli, kterou pokřtil na *Pařížský vzduch*. Podobné objekty, jimž Duchamp říkal *ready-made* (= konfekční výrobek, tj. už

⁷⁾ Termín *ozvláštnění* znamená „činit něco zvláštním, podivuhodným, jiným, než je obvyklé“. Spolu s termíny *psychická distance* (*odstup*) a *empatie* (*vcítění*), kterým se budeme věnovat později (kap. 5.5.3), patří k neplodnějším pojmům v teoriích estetiky 20. století (uplatnil se např. v ruské formální škole, v českém strukturalismu aj.).

připravená, hotová věc), překonávaly svou až šokující prostotou vše, co si dadaisté mohli vymyslet, aby podkopali základy tradičního umění.⁽⁵³⁾

Nejspíš jste si povšimli, jak často se v souvislosti s popisem Duchampova díla objevují v našem úryvku slova „pohoršení“, „pobouření“, „šokování“ apod. Razance, s jakou moderní umění, jehož je Duchamp čelným představitelem, útočí na psychiku diváků, by se mohla zdát samoučelná. A popravdě je třeba přiznat, že u mnoha Duchampových následovníků se nepokrytě ukázalo, že hrozba samoučelu není planá a že agresivní originalita a ozvláštňující síla tvůrčího činu stěží mohou být jeho *jedíny*mi hodnotami (srov. dále kap. 1.4.3). Zřejmě právě z toho důvodu varuje teoretik výtvarné výchovy Jaromír Uždil, že hledisko ozvláštňení může být v oblasti umění málo plodné „a na poli dětské tvořivosti snadno zavádějící k plané hravosti a dekorativismu“.⁽⁵⁴⁾

Uždilovo mínění je jistě třeba brát vážně jako varování před bezduchostí a nesmyslnými krajnostmi. Nicméně to nic nemění na skutečnosti, že ozvláštňení jako tvůrčí princip mělo ve dvacátém století mimořádnou úlohu. Na jeho základě byly otevřeny zcela nové umělecké cesty, za jejichž pomoci se všichni učíme vidět a bohatěji prožívat ve všedním světě i to, co bychom předtím téměř určitě nezahledli.

Dílům, která provokativním způsobem ozvláštňují skutečnost a prolamují i rozrušují náš navyký způsob myšlení a vnímání, můžeme spolu s výtvarným kritikem Haroldem Rosenbergem říkat „*znepokojící objekty*“. Suzi Gabliková o nich píše: „Znepokojující objekty nás nutí překračovat rutinní reakce a způsoby vnímání a hledat způsoby jemnější a přesnější; učí nás pohlížet na svět pozorněji. Vidíme, že naše vnímání nezávisí jen na pohledu našich očí - závisí také na schopnosti věci správně interpretovat.“⁽⁵⁵⁾

Tuto osvětlující funkci umění přiléhavě charakterizuje Milan Knížák: „Mohu si umění představit jako kužel světla, který věci osvítlí, aby se mohl po určité době přesunout jinam. Doba, po kterou určité fenomény nasvěcuje či se jim vyhýbá, zatím (a asi provždy) zůstává sladkým tajemstvím, které se sice pokoušíme nějak rozkrýt, ale jsme si přitom vědomi (alespoň ti citlivější z nás), že se můžeme dobrat pouze parciálních a lokálních výsledků. *Umění si lze představit jako něco, co je propůjčováno* (na dobu určitou a bez záruky trvanlivosti). Objekt, jev (atp.), který je touto půjčkou ozvláštňěn, se od doby Duchampova gesta už nerekrutuje z předem označených oblastí, ale může jím být v podstatě cokoliv.“⁽⁵⁶⁾

K uvedenému snad nemá smysl již nic dodávat; svůj pohled a posouzení si bezpochyby nejlépe utvoříte sami. Jako podnět pro přemýšlení dodáváme ještě jednu myšlenku moderního výtvarníka - Roberta Rauschenberga. Mezi řádky v ní můžete číst nejenom o síle a hrdosti avantgardního umění, které během několika prvních desetiletí 20. století dokázalo rozmetat většinu uměleckých tradic a s nimi i valnou část navykých pohledů na svět. Můžete v ní také zahlédnout náznak jednoznačného spoléhání na hodnotu působivé změny, jež u následovníků avantgard nakonec leckdy vedlo do slepých uliček samoučelu:

„*Nezměníš-li na něco svůj názor, postavíš-li se před obraz, který jsi předtím neviděl, buď jsi nenapravitelný hlupák, nebo obraz opravdu není dobrý.*“⁽⁵⁷⁾

Námět 4: Vzpomenete si, kdy a čím jste nějak „ozvláštňili“ vaši průměrnou každodennost? Nabízíme vám několik návrhů, jak si ozvláštňování vyzkoušet:

a) Objevte ve svém okolí nějaký zcela obyčejný objekt a postavte jej do neobvyklého okolí nebo do neobvyklých okolností.

b) Uspárádejte neobyčejné setkání obyčejných věcí - jak říkali surrealisté: „setkání deštníku a šicího stroje na chirurgickém stole“.

c) Aniž změníte cokoliv na věci, s níž se často setkáváte, zkuste sami v sobě odhalit váš zvláštní citový vztah, který k ní cítíte a který jste až dosud přehlíželi - může to být dýmka

po pradědečkoví, hračka z vašeho dětství, na kterou jste zapomněli apod.; pak jenom pro tuto věc můžete uspořádat speciální výstavu.

Jistě sami přijdete na víc podobných možností ozvláštňování.

1.4.3 Moudrost - vidět dál...

Přestože mnozí z nás asi s potěšením přijmou princip ozvláštňování za svůj, mohou si položit otázku: „a co dál?“ Vždyť pouhé ozvláštňení zřejmě nestačí k tomu, abychom unikli ze začarovaného kruhu povrchních zážitků, o kterém jsme se zmínili v závěru kap. 1.1.1.

V této souvislosti musíme připomenout, že ani samotné umění se - ve svých vrcholných polohách - nikdy nespokojovalo *jenom* snahou vytrhávat diváky nebo posluchače z navykých stereotypů. Vždyť i Marcel Duchamp, s jehož provokativními novátorskými počiny jsme se seznámili v předcházející kapitole, zdůrazňoval, že ozvláštňení je pouze prostředkem k nalézání hlubšího smyslu, nikoliv cílem samo o sobě:

„*Vcelku lze říci, že umělec není jediný, kdo realizuje tvůrčí akt; pozorovatel zprostředkovává kontakt díla s okolním světem tím, že rozpoznává a objasňuje jeho hlubší smysl.*“⁽⁵⁸⁾

To znamená, že jak v životě, tak v umění je vykročení za hranice stereotypů průměrné každodennosti jenom prvním, přestože velmi důležitým krokem k poznání. Člověk svému životu nerozumí a těžko v něm může chápat sebe i druhé, jestliže se uspokojí pouhým vyhledáváním nových neotřelých zážitků a necítí potřebu hlubšího poznání.

Ve snaze životu lépe porozumět jsou obsaženy tři hlavní požadavky: (1) *hledat poučení v minulosti*, (2) *bohatě prožívat současnost se snahou jí porozumět*, (3) *dokázat z přítomnosti vytušit budoucnost*. V těchto požadavcích se nejspíše skrývá to, čemu říkáme „hloubka poznání“. S její pomocí se lidé mohou lépe vyrovnávat s tím, co jejich životní úděl přináší.

Naopak „nerozumět životu“, to zpravidla znamená podléhat jeho nástrahám, být mu vystaven na pospas. Avšak i ten, kdo díky své intuici prochází životem zdánlivě bez potíží a vychutnává jej plnými doušky, ale nesnaží se mu porozumět, hodně ztrácí. Přínejmenším pozbývá nemalou část toho, co dělá z člověka kulturní bytost. A navíc - často se pod diktátem požitku a vinou neporozumění stává slepým vůči druhým - i vůči sobě. Lidé dobře vnímají uvedený rozdíl a při posuzování osobní hodnoty většinou dost ostře odlišují povrchního sběrače extrémních zážitků od člověka, který dokáže vidět dál než jenom k okamžitému vzrušení a chvilkové rozkoši.

Ten, kdo se pokusí dobrat se větší hloubky, aby mohl vidět dál, brzy zjistí, že k tomu musí vynaložit ne právě malé duševní úsilí. Průměrná každodennost, přestože nabízí spoustu důvěrně známých jistot, je ve svém celku nepřehledná, neurčitá a rozptýlená do zdánlivě nesouvisejících životních epizod. V nich se člověku ztrácí souvislosti, a tím i hlubší smysl toho, co se s ním děje. Proto je třeba jej teprve hledat: „Jsa sebou samým v modu neurčitého „ono se“, je každý pobyt do něho *rozptýlen* a musí sám sebe nejprve najít.“⁽⁵⁹⁾

Slovy „najít sám sebe“ je zde míněn hodně náročný cíl. Můžeme mu rozumět jako pobídce ke hledání *moudrosti*. Od moudrého člověka očekáváme nejenom dostatek zkušeností a hloubku myšlenek, ale také schopnost vcítit se do druhého, vidět problémy v širších souvislostech a v dlouhé časové perspektivě, s potřebným nadhledem, laskavostí i tolerancí. A v neposlední řadě - připouštět si a unést věčnou nejistotu, která doprovází lidské poznání.

Moudrost se nedá jednoduše naučit jako nějaké pravidlo či metoda. Ale zřejmě také není nikomu vrozena jako různé tělesné nebo psychické vlastnosti. Moudrost je tedy víc,

než samotné znalosti nebo bystrý intelekt⁽⁶⁰⁾. Proto si jí lidé zpravidla více váží a možná se i trochu ostýchají o ní mluvit, aby to nevyznělo jako plané fráze.

Těž nechceme o moudrosti plýtvat slovy. Není dobré povídat o ní příliš mnoho, aby se nevytratila v prázdném žvanění. Ale není také správné úplně o ní mlčet. Zdá se nám pro život i pro výchovu natolik cenná, že pokládáme za nezbytné ji na počátku naší knížky aspoň naléhavě připomenout.

Cesta k moudrosti je obtížná a probíhá pomalu. Přitom nikdy nemůžeme bez váhání tvrdit, že jejího cíle již bylo dosaženo. Z toho důvodu bychom měli uvažovat spíše o směřování k moudrosti nebo o jejím hledání, které nekončí a vyplňuje celý lidský život. Od člověka žádá doopravdy *zakusit* životní úděl, pustit si ho k tělu, vnímat ho vyostřenými smysly a *vyrovnávat* se s ním.

Někteří lidé touží po nevšedním dobrodružství, v němž by se mohli stát hlavními hrdiny a zakoušet život na samé jeho hraně. Taková snaha je při hledání moudrosti zpravidla k ničemu. Ve skutečnosti se prakticky každý člověk i proti své vůli někdy ocitá v náročných nebo mezních situacích, které si vyžádají veškeré jeho síly, nabízejí šanci k hrdinství - i ke zmoudření.

A co víc - samotným zážitkem, i kdyby byl sebedramatičtější, cesta za moudrostí zdaleka nekončí. Každý zážitek jednou pomine. Po nějaké době zapadne do hlubin paměti a ztratí svou živost. Má-li člověka skutečně obohatit, je nutné se k němu nějak účinně *vracet*. Jak jinak z něj máme vytěžit poznání?

1.5 Návrat k zážitku

„Každý z nás je závislý na pokladnici zkušeností a hypotéz, které nám poskytují minulost.“
(Pierre Francastel)⁽⁶¹⁾

Návrat k zážitku bývá označován slovy *reflexe* nebo *reflektování*, která jsou odvozena z latinského *re-flecto*, tj. ohlížet se nazpět, vracet se k tomu, co již bylo učiněno. Předpokladem reflexe je schopnost člověka rozpoznávat v přítomném zážitku nějakou část minulé zkušenosti a s pozorostí se jí zabývat.

Reflektování je projevem úmyslu překonat vzdálenost mezi tím, co bylo, a tím, co právě je, tj. „vtělit smysl do přítomného porozumění, jehož člověk může nabýt o sobě samém“⁽⁶²⁾. V reflexi se ztrácí naivní bezprostřednost pocitu, že svět prostě „je jaký je“: zažitá minulost se nám v reflexi vydává k přemýšlení a k novému stupni poznání. Úkolem reflexe tedy není původní zážitek jednoduše opakovat, „nýbrž jej prozkoumat a vyložit, co se v něm nachází“⁽⁶³⁾.

Různých způsobů reflektivních návratů je celá řada, mají mnoho stupňů i podob a vzájemně se doplňují. Na jejich vrcholech stojí (bez pořadí) *umění, filozofie a věda*.

1.5.1 Zastavit se a ohlédnout...

Návrat k zážitku začíná *pozastavením*. V životním shonu průměrné každodennosti jsou lidé příliš zaneprázdněni svou cestou za vymezenými anebo jen tušenými cíli. K tomu, aby se mohli v myšlenkách, představách, obrazech nebo rozhovorech vrátit do minulosti, musí nejprve najít pár chvil klidu pro duševní soustředění. V naší uspěchané době to nebývá snadné. Naneštěstí ani v současné výkonově zaměřené škole se nedostává času na klidnou reflexi toho, co bylo prožito. Navzdory tomu, že řecké slovo *scholé* původně znamenalo volný čas, který má být věnován péči o duši⁽⁶⁴⁾. Proto považujeme za důležité

věnovat reflexi ve výchově dostatek zájmu a prostoru. Pro artefietiku je to přímo programová, a tedy nezbytná podmínka.

Jak jsme výše poznamenali, jedním z vrcholných projevů reflexe - reflexe zkoumavé a systematické - je filozofie. Anebo - v poněkud jiném a úžeji vymezeném pohybu - věda. Ale k reflexi se můžeme dobrat i zdánlivě mnohem prostšími, ale přesto podivuhodnými a neméně prospěšnými cestami. Právě ony zřejmě stály v základech celé lidské kultury; jim vděčí za svůj vznik nejenom filozofie nebo věda, ale stejně tak i umění.

Nejběžnější a pro každého člověka dostupný způsob, jak v reflexi zpřítomnit a oživit minulost, je *vyprávění*. Slova vyzdvihnou a zdůrazní to, co vyprávěcího člověka zaujalo, co ho radostně vzrušuje nebo naopak trápí, o čem potřebuje přemýšlet, aby si to oživil, zpřítomnil a ve vyprávění opět prožil anebo vystavil dalšímu zkoumání a uvažování. Vyprávění tedy nebývá jenom strohým záznamem věcné vzpomínky. V různé míře se do něj promítají zjevná i skrytá přání, jedinečné dojmy a prožitky, bolesti, rozkoše, smutky i radosti.

Na základě nesporného faktu, že vyprávění je více nebo méně závislé na *osobitém podání* vyprávěcího člověka, se před námi otevírá velký problém doprovázející lidskou civilizací nejspíš od jejich počátků - problém *pravdivosti*. Filozof Karl R. Popper o něm píše:

„Vyprávějí se události, a protože ty si mnohdy [ve vyprávění; pozn. J. S. a P. W.] odporují, vzniká problém pravdy - problém pravdivosti nebo nepravdivosti nějakého vyprávění nebo nějaké zprávy, např. zprávy o určitém lovu. S problémem, zda ta zpráva byla pravdivá, nebo zda to snad nebylo přáním zabarvené chvástání (tedy myslivecká latina), vzniká problém rozhodující důležitosti, problém pravdy. Současně s tím vzniká možnost vyprávět pohádky nebo příběhy. Tyto pohádky nebo příběhy či mýty jsou také původními teoretickými výklady: počátky vědy u Řeků mají svůj původ u Homéra a Hesioda; počátky umění, prehistorické jeskynní malby lovů a zvířat, jsou magické příběhy; egyptská a asyrská umělecká díla jsou převážně ilustracemi příběhů nebo ilustracemi soudobých dějin.“⁽⁶⁵⁾

V citátu je dobře znát, že reflexe prostřednictvím vyprávění byla pravděpodobně společným zdrojem, z něhož vyrůstala jak věda nebo filozofie, tak umění. Jejich původně sourodé východisko v průběhu historie vyústilo do rozdílných cest právě *na základě odlišného řešení problému pravdivosti*. Ačkoliv otázka pravdivosti nebo správnosti příp. věrohodnosti může být položena nejenom ve vědě nebo ve filozofii, ale stejně naléhavě i v umění, v každé z oblastí má poněkud odlišné řešení. K tomuto problému se později vrátíme podrobněji, zejména v kap. 4.3.5.6 aj.

Říše umění, na rozdíl od vědy, je plně otevřená tomu, aby reflexe byla význačně zabarvena, pozměněna nebo úplně přetvořena fantazií, která vyzdvihuje a rozvíjí tajemná místa vzpomínek (viz dále kap. 1.6.2). V takových případech se reflexe mění ve fantastické obrazy nebo symboly, stává se zvláštním podobenstvím anebo metaforou života, a právě tím se pozdvihuje k umění nebo k mýtu. A v jejich podobě může být vystavena dalším reflexím a interpretacím mnoha rozmanitými metodami a v různých souvislostech smyslu, v nichž se pak vyjevuje zvláštní pravdivost umění. Například takto:

„*Nam June Palk* vytvořil v první polovině šedesátých let objekt, který spojením dvou jednoduchých kulturních symbolů působí jako silné, jemné a ironické memento mori. Do televizní bedny, do otvoru obrazovky, umístil hořící svíci. Televize jako typický produkt moderní doby, věc obdivu i zatracení, symbol pokroku i duševní degradace. Svíce jako tradice, primitivnost, čistota, tajemnost, magie. *Zároveň však mají oba tyto symboly něco společného, iniciovaly ve své době podobný typ rituálu - shromažďovali (shromažďují) se kolem nich lidé (tedy komunikativní funkce) či fungují jako útočiště osamělých.*“⁽⁶⁶⁾

Jak mýtus, tak umění jsou reflexemi, které bychom měli nazvat *kolektivními*, protože vyzývají lidi ke shromáždění a ke společnému účastenství. Umění a mýtus nejenom svým jedinečným způsobem zprostředkují poznání nebo k němu vybízejí, ale zároveň stále udržují člověka v bezprostředním vztahujícím doteku se životem (podrobněji dále, zejména kap. 5.5). V jejich symbolické struktuře klademe do ohníka pozornosti svou vlastní skrytou tvář a snažíme se uchopit nejzávažnější události svého bytí⁽⁶⁷⁾.

Námět 5: Dokázali byste vyprávět o vašich nedávných zážitcích, třeba ze včerejšího odpoledne? Určete jejich časové rozmezí a pokuste se o jejich barvitě vylíčení. Všimněte si, jak poměrně lehce se vám vybavují vzpomínky na nedávnou minulost. Ale také ke vzdálenější minulosti se dokážeme ve vzpomínce vrátit, někdy velmi živě. Zkuste třeba na chvíli zavřít oči a vybavit si nějaký předmět ze svého dětství. Podařilo se? Jak živá byla vaše vzpomínka? Které další vzpomínky se spolu s ní objevily? Jaké pocity ji doprovázejí?

1.6 Situace je kousek života

Zatímco *přítomnost* člověk obvykle vnímá víceméně *spojitě* jako nepřetržitě ubíhající proudění bytí, s návraty do minulosti je to trochu jiné. Jistě jste si všimli (např. za pomoci námětu 5), že vyprávění vyzdvihuje z proudu života jenom určité významově ohraničené celky. Těmto ohraničeným a vnitřně uspořádaným celkům říkáme *situace* nebo *události*.

Oba pojmy zde budeme většinou pokládat za zaměnitelné. Slovo „situace“ - při jejich vzájemném srovnání - působí méně dramaticky a spíš neosobně. Podle toho budeme obě slova zpravidla používat: „situaci“ jako obecnější termín, „událost“ tehdy, budeme-li chtít zdůraznit osobní naléhavost nebo jistou výjimečnost vzpomínky.

V některých případech lze místo obou zmíněných slov použít ještě jeden blízký výraz - *příhoda*. V něm vycítujeme důraz na nečekanost a náhodnost - co se přihodí, je obvykle nějak náhlé a překvapivé. A navíc to může být napínavé: „*Představ si, co se mi přihodilo*“. Na rozdíl od pojmu „událost“ však v obsahu slova „příhoda“ tušíme spíš méně závažnou situaci, jakousi anekdotu ze života, nikoliv osudový příběh.

1.6.1 Co je situace?

Pojem „situace“ nebo „událost“ je výrazem neodbytné lidské touhy zachytit běh života. Toužíme po návratech k uprchlým okamžikům, vyprávíme o nich, čteme o nich, uchováváme minulost v obrazech a na fotografiích, abychom se k ní mohli vracet. I sny a umělecké fantazie jsou složitě přetvořeným pohledem do minulosti. Většinu našich volných chvil tak či onak vyplňujeme návraty k tomu, co bylo - před pár okamžiky, nebo před mnoha lety:

„...když jsem zavřela oči, vybavila se mi chalupa, do které jsme jezdily na prázdniny se sestrou. Ale sestru jsem nikde nemohla najít. Krajina obklopující chalupu byla podzimní, smutná, stromy holé, kolem se válela mlha, takže bylo vidět jen kousek za chalupu. Neviděla jsem téměř nic než holé stromy ztrácející se v mlze. Nebyl to příjemný pocit. Proto mě potěšilo, když jsem objevila kolečka od kočárku, ze kterých jsme si kdysi se sestrou vytvořily za pomoci prkének malý vozík. Chtěla jsem ho znovu sestavit a pozvít se na něm...“
(Bára, 1999)

Zachytit skutečný nebo vysněný kousek života přináší lidem pocit zvláštní pohody nebo

aspoň úlevy. Nejspíš proto, že díky vyprávění se to, co ještě nebylo blízké, náhle mění v důvěrnější - jako by „svět mimo mne“ se aspoň trochu stával „světem pro mne“⁽⁶⁸⁾. Má to však jeden háček. Příběh, i kdyby byl sebedešší, může vystihnout vždy jenom určitou malou *část* bytí, které ve své úplnosti je pro člověka nezvládnutelně složité a nepřehledné. Proto se je snažíme omezit (redukovat) na přehlednou soustavu srozumitelně souvisejících prvků, které dokážeme duševně uchopit a zpracovat. Obvykle jde o mnohem méně přísný druh redukce, než který znají například přírodní vědy. Přesto však se musíme smířit s tím, že náš pohled do životní minulosti musí být vymezen určitými hranicemi - nemůže zahrnout vše.

Výsledkem této nezbytné redukce je „rozparcelování běhu světa“ na jednotlivé situace nebo události. „Život člověka od narození do smrti je historickou trasou takovýchto události.“⁽⁶⁹⁾

Abychom mohli mluvit o situaci anebo jinak se o ní vyjadřovat, musíme si především *uvědomovat a pamatovat*, co všechno do ní patří, jak a s čím to souvisí, kdy a kde se to odehrálo. To znamená, že situace je výsledkem duševního úsilí - je *duševním konstruktem* vzniklým v lidské mysli na základě životní zkušenosti se světem. Každá situace nebo událost je v naší mysli vymezena třemi hlavními údaji:

1. *časem*,
2. *prostorem*,
3. *zapatovaným obsahem-dějem*, o kterém lze mluvit, přemýšlet nebo diskutovat, v němž lze vymezit začátek, průběh a konec, a v němž spatřujeme určitý řád, tj. vnitřní logiku souvisejících významů.

Situace nebo událost je určitá část života, kterou lze vyprávět či jinak vyjádřit jako časoprostorový a obsahový celek, jenž má děj, je vymezený počátkem, průběhem a ukončením a je uspořádaný z dílčích, navzájem souvisejících složek.

Ze vzpomínek na různé události života je utkána síť lidské paměti. Avšak prožitě situace jsou nejen stavebními kameny vzpomínání. Jsou také základem i východiskem pro odhadování budoucnosti. A v neposlední řadě jsou pramenem živé zkušenosti, z níž se díky fantazii a tvorbě rodí umění.

1.6.1.1 Jak projít situací?

Člověk přinejmenším od prvního okamžiku narození po celý svůj život nemůže „nebyť v situaci“. Krátce - žít se musí. Až do smrti nemůžeme ze situací vystoupit; a smrt nebo umírání je také situací - osudovou situací, která uzavírá jeden život. Shrnuto do jediné věty vyslovené filozofem Karlem Jaspersem: „V situacích jsme vždy.“⁽⁷⁰⁾

To znamená, že do životních situací jsme uvrženi chvílí svého zrození a nemůžeme se jim nikdy vyhnout. Můžeme jenom svým úsilím do určité míry měnit způsob, jak do situací vstupujeme a jak jimi procházíme. „Jak projít situací?“, to je otázka, kterou nám život nestále pokládá a my na ni svým konáním musíme bez přestání odpovídat.

1.6.1.2 Jak uchopit situaci?

Pocit, který ze situace máme, bývá *celistvý*. Ucelenost pocitu se projevuje v řeči mnoha ustálenými obraty: „radostná událost“, „smutná událost“, „situace ohrožení“, „hrozná situace“, „výjimečná situace“ atp. Avšak samotný pocit bývá pro poznání málo. Abychom situaci lépe porozuměli, snažíme se objevit v ní nějaký *řád* a zasadit ji do souvislosti, v nichž se aspoň do určité míry již nějak vyznáme.

„Lidé se instinktivně brání chaosu jako svému popření. Proto uspořádávají, co mohou. Uspořádání je značkou přítomnosti člověka.“

(Dušan Šindelář⁽⁷¹⁾)

1.6.1.2.1 Struktura a řád

Abychom situaci mohli lépe duševně uchopit nebo ovlivňovat její průběh, vědomě nebo nevědomky ji rozdělujeme na menší části, které jsou dostupnější jak pro naše přemýšlení a vysvětlování, tak i pro naše zásahy. To znamená, že situaci nahlížíme jako *strukturu*, která se skládá z určitých ohraničených *složek* (tvarů, barev, objemů, zvuků, významů), jejich *vztahů* (vzájemného postavení, vzájemného působení, tušených nebo zahlédnutých souvislostí) a *změn* mezi nimi. V takovém případě jsme v situaci objevili nějaký *řád*. Jednoduše řečeno, víme, nebo aspoň tušíme, „co kam patří a co s čím souvisí“. Vzhledem k tomu pak situaci můžeme rozumět a můžeme se snažit zacházet s jejím řádem, tj. potvrdit jej nebo jej měnit.

Řád je stav, v němž se velký počet prvků různých druhů má k sobě navzájem tak, že znalost nějaké části celku nám umožňuje vytvářet správná očekávání, týkající se zbytku, nebo alespoň očekávání, která mají dobrou pravděpodobnost, že se ukáží jako správná.⁽⁷²⁾

Nejjednodušším a velmi názorným příkladem zacházení s řádem je domácí úklid: *mám tu vázičku nechat na stole, kde také vypadá docela dobře, nebo ji mám vrátit na policičku, kde byla původně?* Asi vás napadlo, že zcela obdobně - přestože v jiných souvislostech - uvažuje i výtvarník přemýšlející o uspořádání tvarů a barev na obraze, který právě kreslí nebo maluje. Z tohoto postřehu můžeme vytušit, že zacházení s řádem se v různých situacích ve své nejhlubší podstatě neliší. Svědčí o tom mnohé pojmy, které se týkají řádu a zacházení s ním a které téměř bez rozdílu i bez rozpaků používáme jak v umění, tak ve všedním životě: *uspořádání, kompozice, harmonie, soulad, kontrast, napětí* apod.

Situaci můžeme sice jednoduše nahlížet jako víceméně uzavřený systém, který s ničím nesouvisí, jako by neměl žádné okolí. Ve skutečnosti však jsou všechny situace *otevřené* do dalších situací, jak každý zná z praktické zkušenosti. Mohou tedy být *součástí* jiných situací, mohou také být jejich *předchůdcem* nebo jejich *pokračováním*. Z toho důvodu je ku prospěchu vidět dál, než jen ke hranicím jediné události.

Rozdíly ve vnitřním řádu těch situací, které spolu souvisejí, se většinou projeví jako rozpory, nesnáze, potíže. Každý dospělý například ví, jak je obtížné převést rozdávěné děti z „řádu uvolněné hry“ do „řádu ukázněné spolupráce“. Ale může to být i naopak: děti vědí, jak je obtížné přivést dospělé ke hře. Na druhé straně - právě rozpory, nesnáze a potíže vytvářejí uzlová místa životního děje a vybízejí člověka k nasazení jeho nejlepších sil.

Odstranit opravdu všechny rozpory je opakem života - je to smrt. Život a stejně tak umění se rodí z rozporů. Proto autoři literárních děl, divadelních her nebo filmových scénářů opakovaně zdůrazňují: bez konfliktu, kterým je podněcován děj, nenapíšete žádné působivé dílo. Ale neplatí to jen o umění slova a dramatu. Také výtvarná díla mají svá napětí a své vnitřní konflikty postavené na souvislostech mezi různými složkami výtvarného vyjádření. Obecně řečeno: „...každé umělecké dílo je založeno na konfliktu, který vytváří jeho dynamiku“⁽⁷³⁾. Nebo z jiného hlediska: „Bajkou počínaje a tragédií konče platí všude jediný zákon estetické reakce: je v ní vždy obsažen afekt, který se rozvíjí dvěma protichůdnými směry a v kulminačním bodě se svého druhu krátkým spojením ruší“⁽⁷⁴⁾.

Námět 6: Vyberte si nějakou dobře zapamatovanou událost ve vašem životě a pokuste se z odstupu rekonstruovat (1) její nejdůležitější složky a vztahy, (2) její vazby na jiné události, (a) které jí předcházely, (b) jejichž byla součástí, (c) které jí následovaly. Dokázali byste vaše vzpomínky zpracovat do podoby ilustrovaného příběhu nebo komiksu? Pokud ano, po jeho dokončení si povšimněte, jak jste zachytili a vyjádřili jednotlivé důležité momenty vaší události.

1.6.1.2.2 Uchopení, záznam a vyjádření

Dílčí prvky situace a jejich souvislosti si můžeme *zapamatovat a pojmenovat* je nebo jinak *zaznamenávat* - kresbou, malbou, plastickým modelem apod. Například určitou situaci můžeme zaznamenat v podobě *věty* („na stole ve sklenici je lžice a před ní leží nůž a červená růže“) nebo v podobě nějakého *zobrazení* - kresby, fotografie apod. Anebo jako moderní výtvarník Daniel Spoerri v podobě výtvarného „*objektu-pasti*“: „všechny předměty přilepit ke stolu... a jeho desku pověsit na stěnu jako obraz - zátiší“⁽⁷⁵⁾ (obr. 5/1).

Způsobů, jak situaci uchopit, zaznamenat a vyjádřit, je celá řada, navzájem se odlišují, a proto se mohou i doplňovat (např. slovo s výtvarným projevem). Přesto mají jedno společné: každý pokus o záznam situace vyžaduje soustředit pozornost a vynaložit určité duševní a tvůrčí úsilí. Sami jistě dobře znáte ten rozdíl: Bezděčné vnímání událostí, kterých si nemusíte příliš všimnout a jsou zanořené v průměrné každodennosti, člověka nijak zvlášť nevyčerpá. Jakmile však chcete nějakou situaci uchopit a co nejlépe jí porozumět, musíte se dobře soustředit. Přitom se nezřídka dostaví pocit, že pozorné vnímání a myšlení opravdu „bolí“.

Soustředění pozornosti se může týkat rozmanitých stránek a složek situace. Jeho zvláštním případem je pozornost věnovaná různým druhům *symbolických kulturních forem* - např. namalovaným obrazům, literárním textům, hudebním projevům, gestům a slovům v divadle, televiznímu obrazu, obrazům na monitoru počítače atd.

Tyto kulturní formy jsou nám vlastní, přiléhavě odpovídají našemu duševnímu světu - vždyť také jenom díky jemu vznikly. Proto mají nad člověkem zvláštní moc - dokáží jeho pozornost doslova pohltit a nenechat mimo ni téměř žádný další prostor. Jako by vše kolem zmizelo a čtenář, divák nebo posluchač se propadl do „jiného světa“. Například zaujatý čtenář knihy „zapomene“ na své okolí a pohrouží se do četby natolik, že si ani nevšimne jídla připalujícího se na plotně (viz dále kap. 3).

1.6.1.2.3 Aktéři, objekty, nástroje

Situace, v nichž se lidé nacházejí, jsou *živoucí* systémem, který se neustále zevnitř sebe i pod vnějšími vlivy proměňuje a každá zdnalivě drobná změna může zapůsobit na jeho další vývoj. V tomto smyslu je každá situace „silovým polem“ vztahů, tlaků a napětí⁽⁷⁶⁾. Proto se obvykle snažíme myšlenkově obsáhnout všechno, co pokládáme za důležité pro předvidání průběhu a výsledků situací.

V první řadě to jsou *aktéři situace*, kteří do situací záměrně zasahují a snaží se je ovlivnit. Dále *objekty*, na které aktéři působí, a *nástroje*, které k tomu používají. Důležitými nástroji pro zvládání lidských situací jsou *znaky* nebo *symboly*, např. slova, obrazy.

Přitom bychom neměli přehlédnout, že nástroji nejsou jenom neživé věci. Také sám aktér situace může být vinou různých okolností zbaven svobody vůči druhým lidem a stane se objektem nebo nástrojem jiných účastníků situace.



Obr. 5/1 Kultura poskytuje nesčíslné množství způsobů jak zaznamenat situaci v jejích charakteristických rysech a podat o ní svědectví - zde např. v podobě výtvarného objektu-pastí D. Spoerriho. Žádný způsob nelze pokládat za méně hodnotný než ty druhé, protože každý z nich se může dokonale uplatnit v určitém kontextu, v němž jiné přístupy selhávají. Proto např. není korektní tvrdit, že umělecké vystižení lidské situace - některých jejích stránek - je horší, resp. lepší než vědecké apod.

Daniel Spoerri:
Krásné jako šicí stroj na
operačním stole
(výtvarný objekt, 1966)

1.6.1.3 Jsme středem svých událostí

Sám sebe člověk - jako nutný střed svých událostí - vnímá vždy jako aktéra, byť třeba neúspěšného nebo málo svobodného. Proto ve snech, fantazijních představách i v uměleckých dílech bývá zjevným nebo skrytým hlavním aktérem situací sám tvůrce, který se záměrně nebo bezděčně vtěluje do důležitých postav svého příběhu. Jak si již před mnoha lety povšiml zakladatel psychoanalýzy Sigmund Freud:

„Zkušenost, z níž jsem nenašel ani jednu výjimku, praví, že každý sen jedná o vlastní osobě. Sny jsou naprosto egoistické. Kde se ve snu nevyskytuje moje já, ale jen jedna cizí osoba, mohu klidně předpokládat, že moje já je ztotožněním skryto za touto osobou. Jsou také sny, v nichž se moje já vyskytuje vedle jiných osob, které se za pomoci identifikace odhalí rovněž jako moje já. ... Mohu tedy své já znázornit ve snu několikrát, jednou přímo, podruhé prostřednictvím ztotožnění s jinými osobami.“⁽⁷⁷⁾

Podobně uvažují i jiní autoři zamýšlející se nad pozicí člověka, kterou zaujímá ve svých představách, snech a tvůrčích projevech: „Dokonce i tehdy, nejsme-li ve svých fantaziích ústřední osobou, nejsme-li *hrdiny* našich snů, našeho denního snění nebo našich fantazijních her, máme v nich obvykle nějakou roli - přinejmenším jako diváci.“⁽⁷⁸⁾

Uvedené myšlenky analogicky platí také pro umělecká díla. I v nich se vždy skrývají *různé stránky osobnosti* jejich tvůrce vtělené do nejenom do zobrazených postav, ale v obecnějším smyslu do všech figur, tvarů, barev, rytmů atd. Nejenom věčný obsah díla, ale neméně i způsob, jakým je dílo vytvořeno, jeho *styl*, vypovídají o tvůrci (viz kap. 5.4.1).

1.6.1.4 Jak vědět o situaci?

Každá reálná životní situace má své „tady a teď“, tj. svou *aktuální přítomnost*. V ní je přístupná jenom prostřednictvím *osobního prožitku*, tj. jako bezprostřední setkání člověka s tím, co jej v určitém situačním horizontu obklopuje. Alespoň jediný člověk musel nejprve určitou událost sám vnímat a také prožít, aby si ji mohl pamatovat, zamýšlet se nad ní a vyprávět o ní. Jinak by nemohla být k dispozici ani jemu, ani ostatním lidem.

Pokud se o nějaké situaci dozvídáme nikoliv přímo, ale ze sdělení a záznamů někoho jiného nebo ze stop, které zanechala, můžeme ji uchopit opět jen prostřednictvím vzpomínky na situace, které jsme my sami již někdy prožili. Důsledně vzato není tedy žádná situace člověku přístupná jinak než za pomoci a s přispěním jeho vlastní bezprostřední zkušenosti. Jinými slovy, nikdy bychom nemohli pochopit poznatky, radosti nebo bolesti druhého člověka, kdybychom je nemohli připodobnit k tomu, co jsme již někdy sami zažívali.

Námět 7: Vyzkoušejte si, jakým způsobem získáváme obraz určité situace. Je-li to možné, vyberte si nějakou událost z nedávné minulosti, které jste se účastnili a zároveň se o ní psalo v denním tisku (sportovní utkání, divadelní představení, politický mítink apod.). Shromážděte o ní co nejvíce informací. Sbírejte výstřižky z novin, ptejte se vašich přátel, jak situaci vnímali, a jejich vzpomínky zapisujte. Pak se pokuste sestavit co nejpřesnější rekonstrukci této události. Přitom porovnávejte různé pohledy na tutéž situaci.

1.6.1.5 Jak rozpoznat situaci?

V bezprostřední přítomnosti si člověk obvykle nijak zvlášť neuvědomuje, že je právě v nějaké situaci - prostě jen dělá to, co je právě třeba, s příznačnou samozřejmostí. Abychom si mohli určitou část našeho bytí uvědomit jako situaci, musíme na ni zvlášť pomyslet a v duchu si ji představit. Tj. uvědomit si, co do příslušné situace patří, a co naopak spadá mimo její hranice, jaké je silové pole vztahů uvnitř situace, jaký je její širší kontext atd. Bez takového uvědomění o situaci jednoduše *nevíme* - a proto pro nás ani *neexistuje*.

Uvedená poznámka se snad zdá málo důležitá nebo příliš samozřejmá. Ve skutečnosti však právě schopnost pomyslet na situaci, tj. na chvíli poodstoupit a podívat se na sebe zvnějšku, dělá člověka člověkem a utváří jeho kulturu. Jinými slovy, zahlédnout situaci v tomto smyslu znamená totéž, co začít reflektovat svůj život. A v konečných důsledcích - pokoušet se o jeho pochopení (kap. 1.4.3, 1.5).

Prakticky vzato, o situační reflexi se snažíme zejména tehdy, když v plynulém běhu naší existence nastal nějaký *problém*, když se objevila *překážka* na cestě k zamýšlenému cíli. Tehdy jsme přinuceni se na chvíli zastavit, uvědomit si, v jaké situaci se nacházíme, a hledat způsob, jak si s ní co nejlépe poradit.

Tuto schopnost můžeme samozřejmě použít i tehdy, když nejsme znepokojeni žádným praktickým problémem. V takovém případě se pak nabízí příležitost, jak svým intelektem i svou citlivostí přesáhnout průměrnou každodennost a překonávat neurčitou rozptýlenost naší uspěchané existence.

Námět 8: Opět na chvíli zvedněte oči od knihy a zkuste si uvědomit situaci, ve které se právě nacházíte. Kde jsou pro vás její hranice, tj. její horizont? Dokážete určit, kde a kdy tato situace nastala, kde a kdy asi skončí? Jaké má souvislosti k jiným situacím, na které *navazuje* nebo do kterých je *zanořena*?

Toto „cvičení smyslu pro momentální situaci“ je důležitou přípravou pro pozdější náročnější reflexe. Můžete si je vyzkoušet i při některých jiných příležitostech, které to připouštějí. Neměli byste opomenout ani prožitkovou stránku situace. Soustřeďte

se na prožitky, pokud je to možné. Uvědomte si, co právě prožíváte. Zaznamenejte také intenzitu vašeho prožitku a přirovnajte ji k nějakým jiným prožitkům: „teď se cítím téměř tak dobře, jako při báječné dovolené“, „je mi bídně, jako by mi právě uletěly úplně všechny včely“.

Jak jste vyzkoušeli prostřednictvím námětu 8, k rozpoznání určité situace je třeba záměrně vynaložit určité duševní úsilí. Díky jemu dokážeme spojit více aktuálních okamžiků do určité smysluplné posloupnosti, která má svůj začátek, průběh a ukončení, má i své významové kontexty a souvislosti.

Tento duševní proces ústí do překonání rozptýlenosti - do zřetelného *obrazu situace*, který si uvědomujeme. Obraz situace „má svůj časoprostorový formát a kompozici. Dominují v něm silné zážitky a konfliktní, nebo naopak výrazně harmonické momenty...“, je nasycen emocemi⁽⁷⁹⁾. Můžeme jej zachytit a sdělit jako *příběh*. Záleží především na nás, jak rozsáhlý a jak bohatý tento obraz-příběh bude, tj. jakou skutečnou nebo vysněnou část bytí do něj vložíme.

Námět 9 (autor Milan Knížák, z února 1979): Ve světě naší mysli vymezíme část prostoru, který můžeme situovat kamkoliv do známé nebo neznámé reality či irreality. Např. do Krkonoš, Arizony, na Mars, na Olymp, na hrot naší myšlenky, do pohybu molekuly, nikam, kamkoliv.

Tam vybudujeme obydlí. Tato stavba se rovněž může podobat objektům již existujícím v běžné realitě (dům, zámek, stan, dlaň atp.) nebo může zrealizovat některé futuroprojekty či být absolutním novotvarem. Můžeme vytvořit obydlí, které teče, valí se, poletuje, bublá, vaří, rozpouští se, vypařuje. Obydlí, které se raduje, pláče, skáče, přemýšlí, žije. Všechny možnosti jsou k dispozici.

Toto obydlí zabydlíme svým myšleným já. Poskytneme mu veškeré prostředky pro (námi představitelnou) dokonalou existenci.

Po určité době necháme setkat obě naše já. Já - existující v běžné realitě a představa já žijící v prostoru mysli. Jejich vzájemná diskuse (zápas, láska, symbióza, mimoběžnost atp.) může modelovat naše konání.

1.6.1.6 Příběh situace

„Ale stejně jsem zvědav, jestli nás někdy dají do nějaké písničky nebo příběhu. Jistě, jsme v příběhu, ale myslím, jestli to vloží do slov a budou vypravovat u kamen anebo číst z velké knížky s červenými a černými písmeny, léta a léta po nás.“

(J. R. R. Tolkien: Pán prstenů II. - Dvě věže)

Příběhy jsou situace zachycené, zpracované a utvářené lidskou myslí, představivostí i fantazií. Jan Czech je nazývá *bytoštnými intervaly lidských dějin*.

„Každý takový příběh nese smysl sám v sobě a končí v okamžiku, kdy se vyčerpají všechny duchovní možnosti, které příběh potenciálně obsahuje. Každý příběh je tedy řetězcem událostí spojených jedním smyslem.“⁽⁸⁰⁾ Příběhům, které jsme zaznamenali nějakým kulturně vžitým způsobem, můžeme říkat *reportáž, ilustrace, životopis, historie...* Ale příběhy mohou být také do různé míry výplodem vnitřního vidění nebo fantazie a pak je nazýváme *mýtem, pohádkou, bájí, románem, divadelní hrou, výtvarným nebo hudebním dílem...*

Námět 10: Vzpomínáte si na pohádku „O perníkové chaloupce“? Která z jejích situací se vám nejdíví vybaví? Jeníček s Mařenkou bloudící po lese, objev světélka, loupání perníčku, zajetí Ježibabou, „šoupnutí“ Ježibaby do pece, návrat dětí domů? Nebo ještě

některá jiná epizoda, z nichž se pohádka skládá? Zkuste vybranou epizodu nakreslit. Pracujete-li ve skupině, porovnejte vaše výběry jednotlivých situací a zamyslete se nad důvody výběru každého z vás. Čím vás určitá situace oslovila, co vás na ní přitahuje nebo snad dráždí? Naleznete nějaké souvislosti mezi epizodou z pohádky, kterou jste vybrali, a vašimi zkušenostmi nebo postoji ve skutečném životě? Můžete popsat, v čem se liší, nebo podobají vaše ilustrace? Jaké charakteristiky jste v nich zdůraznili: napětí x úlevu, vzrušení x klid, opouštění x nalézání...?

Příběh se týká jedné situace nebo se skládá z celé řady situací, které spolu nějak souvisejí. Jak víte z kap. 1.6.1.2.1 obvykle platí obojí - i ve zdánlivě jednoduché situaci objevíme její dílčí složky, které samy by mohly být nazvány situacemi. Z druhé strany, každá situace je zanořena do nějakého většího útvaru, který tvoří její rámeček.

Příběh, bez ohledu na to, z kolika situací je sestaven, má povahu celku vymezeného určitými hranicemi, tj. vymezeného svým rozsahem nebo formátem. V tomto rámci se příběh uskutečňuje, má svůj děj. V něm lze zpravidla rozpoznat - s různou mírou jednoznačnosti - tři klíčové fáze: počátek, střed a konec. Každá z nich klade poněkud jiné nároky na autora příběhu i na jeho diváka nebo posluchače: „uvést do příběhu“, „udržet spád děje“, resp. „vhodně zakončit“ není totéž.

Ucelenost, ohraničenost a rozčlenění na počátek, střed a konec vymezuje prostor pro vnitřní řád příběhu. Je pro příběh a pro jeho dění natolik typické i důležité, že zaujalo velké myslitele již ve starověku. Například Aristotela:

„Celek je to, co má začátek, střed a konec. Začátek je to, co samo nenásleduje nutně po něčem jiném, ale po čem přirozeně následuje nebo se děje něco jiného; konec je naopak to, co samo přirozeně - buď nutně, nebo zpravidla - následuje po něčem jiném, ale po čem už nenásleduje nic jiného; střed je to, co samo následuje po něčem jiném a po čem následuje něco dalšího. Dobře sestavené děje tedy nesmějí začínat odkudkoliv a končit kdekoliv...“⁽⁸¹⁾

Různé druhy umění zachycují své příběhy různými způsoby. Zdaleka to nemusí být jenom příběhy vyjádřené slovy, ale i gesty, výtvarným dílem, písní. Některé umělecké druhy zachovávají ustálený řád příběhu, jiné do něj vnášejí svá specifická zkresení, která mění typickou podobu jeho struktury, na niž jsme si uvikli z vyprávění.

Podle filozofa a teoretika umění Jana Czecha výtvarný projev není schopen „na základě svých vyjadřovacích prostředků odvyprávět celý příběh v jeho základních bytoštných konturách. Je odsouzen k tomu vždycky jen do příběhu nahlédnout, zachytit jeho okamžik, charakteristickou situaci či symptomatickou náladu. Přesto však ve většině obrazů zřetelně vnímáme, že se příběhů týkají, že je zobrazují, že jsou samy příběhem svého druhu... Malíři většinou nejde o to zobrazit a přenést celý rozměr příběhu... (neboť to je úkolem narativních umění), ale jde mu o to konstatovat, že vše, co ve svém díle vyslovil a zobrazil, je součástí nějakého příběhu a tedy smyslu“⁽⁸²⁾.

Na zvláštní povahu příběhu ve výtvarném díle poukazuje také Milan Knížák: „Každé umělecké dílo je určitě nějakým příběhem, ale vizuální (nebo převážně vizuální) dílo nenaplňuje „příběhovitost“ příběhu, ale sebe sama. Jeho příběh nelze dešifrovat po částech, nelze jít po jeho stopách (alespoň ve valné většině ne). Příběh výtvarného díla nemá (většinou) určitelný začátek a konec. Je vyprávěný „nejednou“ tak, že začátek, prostředek i konec a zároveň cokoli jiného (tzn. třeba i jejich popření atp.) ... jsou obsaženy v sobě a sebou, bez jakéhokoliv předem daného systému a jejich organizace je věcí každého jednotlivého konzumenta. Příběh nemusí být vůbec objeven. A i to je „správné“, tedy normální a rovnocenné vnímání. Žádný typ vnímání není předem vyřazen.“⁽⁸³⁾

Existenci příběhu ve výtvarném díle lze různými způsoby vyzdvihnout, například jeho vyprávěním. Ovšem za cenu toho, že pozměníme původní vizuální charakter díla. Jiným způsobem, jak z výtvarného projevu získat příběh, je „oživení“ - tzv. *kreativní* nebo *expresivní interpretace* (viz kap. 5.6.1) - ústící do pokračování příběhu, který účastníci „oživování“ v obraze rozpoznají⁽⁸⁴⁾ (viz námět 11). Zpravidla dobře rozpoznatelné - podobně jako v dramatickém umění - jsou příběhy akční výtvarné tvorby: *happening*, *events*, *performance* apod.

Také čistě instrumentální hudba, hudba beze slov, je svého druhu příběhem, který sice těžko můžeme překládat do běžného jazyka, ale dobře vycítujeme plynutí, proměny i vrcholení jeho obsahu. Hudbu umí každý člověk vyjádřit pohybem - tancem. V tanci se pak odehrává odezva na příběh, který je v hudbě uschován. Prostřednictvím tance nebo pantomimických gest, které si za „partituru“ berou výtvarné dílo, můžeme objevovat příběhy i v nefigurativním výtvarném umění.

Námět 11: Za pomoci vhodného oblečení a líčení se proměňte v postavy vybraného výtvarného díla a aranžujte jeho scénérii (můžete si vybrat i abstraktní výtvarné dílo). Za doprovodu vhodné hudby obraz „oživte“ a rozvíjejte jeho příběh. (Při použití abstraktních obrazů jsou „oživování“ jednotlivé barvy, linie apod.) Po skončení výtvarné akce si v dialogu sděluje dojmy z průběhu akce, ale i z díla, které bylo jejím východiskem. Důležitý je také vztah mezi předpokládaným charakterem postavy na obraze a tím, co do ní vkládá sám účastník.

Schopnost vkládat příběhy do všeho, co dokážeme vnímat a prožívat, je člověku vlastní. I zcela náhodný pohyb usychajících podzimních listů vyvolaný větrem se může pro vnímavého člověka stát součástí náhle objeveného příběhu a pobídkou k vyprávění. „Myslíme a mluvíme v příbězích,“ (G. Bateson). A proto v příbězích i žijeme a tvoříme.

1.6.2 Tajemná situace

„Magie času, času, času. Rok, vše i nic, konečná nekonečnost! Věčná, věčná škvíro, kterou postupujeme, kterou se cedíme skrz, domnívající se v té chvíli, že jsme-li tam, jsme skutečně tam. Ale pak, jak se odhrnuje závěs za závěsem, tak vyvstane ve zdi prostoru, ve které se ocitneme, další škvíra, další skulina, kterou budeme postupovat dál a dál. A tak, věčně neklidní, věčně toužící, věčně sahající, ale nedosahující, zaklenujeme tu kratičkou životní křivku, dávající její konečnosti jistý rys nekonečnosti.“

(Adriena Šimotová: Hlava k listování, Praha 1997)

Člověk je zanořený do svých životních situací a je vždy jejich součástí. Je středem svých událostí, a proto díky svému vědomí a své paměti dává jednotliví rámec všem situacím, které v životě prožívá.

Protože lidé umějí reflektovat svůj život, uvědomují si sebe sama a svou osobní historii. To znamená, že mohou každou aktuální situaci vnímat v časových souvislostech, jako výslednici situací, které ji předcházely: „Člověk-v-jednom-okamžiku v sobě soustřeďuje zabarvení své vlastní minulosti a je jejím vyústěním“⁽⁸⁵⁾.

Díky uvedené schopnosti *dějinného vidění* může člověk svým duševním zrakem obsáhnout mnohem širší horizont, než jenom ten, který se mu právě v daném okamžiku vydává. Přesto však dokážeme situace sledovat jen k určitému horizontu času a prostoru a jen do určité míry podrobnosti. Zbytek se před námi ukrývá buď dočasně, nebo navždy. Čím širší situační horizont chceme myšlenkově uchopit, tím větší okruh souvislostí a vztahů musíme duševně zpracovat. A tím větší část situace zůstává před námi skrytá. „Žijeme tedy neustále s tajemstvím.“

Tajemství, která jsou stálými průvodci lidského života, přinášejí starost. Zároveň však vyvolávají zvědavost a touhu vědět víc. Jak lépe uchopit situace svého bytí? Jak nahlédnout za oponu tajemství?

1.6.2.1 Kam dohlédneme a kam dosáhneme?

Můžeme si představit například situaci, v jaké se právě nalézá celý reálný svět. Ale taková představa velkého situačního celku, který překračuje meze bezprostřední dohlednosti, je vždy *abstrakcí a odvozeninou*, i když celek, který nás obklopuje, částečně známe z přímé zkušenosti účastníka. Jsme sice jeho součástí, ale nedokážeme jej naráz smyslově obsáhnout a duševně zpracovat.

Čím rozlehlejší je horizont naší představy o situaci, v níž se nacházíme, tím víc je pro nás *nepřehledný* (viz také kap. 1.7.4). Protože překračuje naši přímou osobní zkušenost, naše znalost o něm závisí na množství informací získaných od jiných lidí, na poznacích, které máme uloženy v paměti. Musíme jej silně abstrahovat, abychom se v něm vyznali. Přitom hrozí nebezpečí chyb a omylů, kterým nemůžeme do důsledků předejít. Jaká je skutečná a úplná pravda o situaci celého světa nebo jen jediného jeho kontinentu? Poznáme ji snad ze snímků družic? Nebo z výpovědí lidí? Kolik lidí bychom museli v jediném okamžiku vyslechnout, abychom rázem nahlédli aktuální svět? A co se můžeme dozvědět o situaci, v jaké se nalézá celý vesmír?

O stáří vesmíru se vedou spory již několik desetiletí... K novým výpočtům vědci použili pět rozdílných metod - čtyři z nich ukázaly, že vesmír vznikl před 14 miliardami let, ovšem s chybou jednoho či dvou miliard roků. Závěr musí astronomové ještě porovnávat se stáří dalších nebeských objektů, zvláště pak galaxií. Zatím nelze říci, jestli vůbec někdy bude tento klíčový problém kosmologie uzavřen.

(Zpráva z denního tisku, červenec 2000)

Námět 12: Nakreslete si půdorys vašeho bytu i sebe v něm a pak obyčejnou pastelkou vybarvěte tu část půdorysu, kterou bezprostředně vnímáte jako váš okamžitý „situační prostor“ dostupný vašemu bezprostřednímu vnímání. Můžete použít dvě barvy - jednu pro dosah vašeho zraku a druhou pro dosah vašeho sluchu. Kam až zasahuje váš sluch? Asi slyšíte i zvuky na ulici, a proto byste měli váš plánec rozšířit i o ni. A co zvuky letadla, které letí několik kilometrů nad vámi? Nebo z jiného konce: můžete v tomto okamžiku vědět alespoň něco o situaci obce nebo města, ve kterém žijete? Nebo aspoň celého vašeho domu? Jak by vypadala vaše mapa okamžitého situačního prostoru, kdyby se „prolomil“ a rozšířil zapnutím televize s přímým přenosem z nějaké význačné události ve světě?

Se situacemi, které svými rozměry značně přesahují naše poznávací možnosti a naše síly, máme potíže. Nejsme totiž schopni do nich účinně zasahovat ani tehdy, když se dějí v bezprostřední přítomnosti.

Chcete příklad? Vzpomeňte si na okamžiky, kdy v televizi sledujete aktuální zprávy o nějakém lidském neštěstí, které probíhá v současných chvílích - povodeň, epidemie, válka; nebo třeba důsledky hospodářské krize. Také prožíváte pocity podivné bezradnosti? Televizní obrazovka nezřídka vyvolává bolestný rozpor mezi pocitem účasti v reálné situaci a vědomím nemožnosti na ni bezprostředně zapůsobit. Ukazuje široký horizont událostí, které k nám dosahují, ale vymykají se našemu přímému okamžitému vlivu. Přestože je na vlastní oči vidíme v jejich syrové podobě, jsme vůči nim většinou bezmocní. Proto se vzhledem k nim snadno stáváme buď otupělí, nebo zoufalí.

Naše otupělost nebo zoufalství vyplývají ze stavu, kterému bychom mohli říkat „neprůhledná přítomnost“. Jak píše H. Belting, v televizi nebo v jiném médiu „partner komunikace zůstává neviditelným a... příjemce zprávy je vydán napospas všudypřítomné obrazovce, která vytváří fantom absolutní přítomnosti: anonymní přítomnosti světa, a nikoliv osobní přítomnosti vypravěče. Médium... zná vždy odpovědi a nemá na příjemce žádné otázky, nehledě na to, že nepochybně ani sebe samo. Jeho sugesce spočívá v tom, že dává zmizet prostoru i času, ale v divákovi vzbuzuje iluzi, že dění, které se mu ukazuje, prožívá právě teď a tady, a nikoliv na obrazovce“.⁽⁶⁶⁾

Ty situace, které neznáme z přímé zkušenosti, ale jenom z doslechu, z vyprávění, z historických dokumentů apod. se úplně vymykají naší možnosti ovlivnit je. Ale na tom není dost. I kdyby byly od nás velmi vzdálené, přesto některé z nich mohou zásadně měnit běh našeho života. Konec konců, nejméně jedna z nich byla pro každého z nás výjimečně osudová, protože rozhodla o tom, že jsme - právě v této době a v tomto světě. Ale jsou také situace, které z daleké minulosti zasahují do současných chvil velkého množství lidí, nezřídka smutně nebo tragicky. Posuďte sami:

„Africký vesničán v džungli poranil šimpanze, ale vyděšené zvíře ho pokousalo. Při stahování úlovku se vesničán řízl, a samozřejmě nevěděl, že šimpanzova krev obsahuje virus SIV (opičí obdoba HIV, který vyvolává AIDS).

Pak ho chytili verbíři a zahnali na stavbu železnice. Při práci trpěl nedostatkem jídla a námahou, jeho imunitní systém byl oslaben. Útěchu našel nejspíš u některé z táborových prostitutek a pak zemřel na nedagnostikovanou chorobu jako stovky dalších.

Scénář takové situace zapadá do posledních odhadů toho, jak byly infikovány první lidské oběti AIDS. Podle těchto propočtů se lidský virus HIV, který smrtelně ochromuje obranyschopnost organismu, objevil někdy kolem roku 1930.“ (Zpráva z denního tisku, březen 2000)

Někde v africké džungli se před necelým stoletím udála situace, o níž nemohl nikdo tušit, že odjistila časovanou nálož. Vinou epizody, která zapadla uvnitř spousty jiného lidského utrpení, se začalo odehrávat drama, jehož hlavní tragická dějství nás dost možná teprve čekají.

Situace, v níž zhoubný virus překonal dosavadní bariéry a zaútočil na lidské pokolení, mohla vyhlížet jinak, než jak udává pokus o rekonstrukci. Pro nás to však na tomto místě není tolik důležité. Citovaným úryvkem jsme chtěli jen připomenout, že v každé okamžité situaci se může skrývat nespočet dílčích složek, které unikají pozornosti. A přece mohou v budoucnu osudově zasáhnout.

Bez ohledu na to, jak mocné poznávací prostředky mají lidé k dispozici, nelze úplně prozkoumat všechny prvky, vztahy a příčinné souvislosti, které v životních situacích mohou hrát nezanedbatelnou nebo dokonce zásadní úlohu. To znamená, že z poznávacího hlediska je každá situace nekonečná. Jinými slovy, je nám od počátku přístupná jenom omezeně, nikoliv v úplnosti svého časového a prostorového vymezení. I přesto, že ona sama je již redukcí světa, tj. její časový a prostorový horizont je člověkem záměrně ohraničený a je pro něj nějakým způsobem psychicky dosažitelný.

A tato nekonečnost se zvláštním způsobem násobí a stává se ještě tíživější, když se vystavíme nároku na *sdělení* toho, co jsme zažili a poznali. Vždyť i pohled do vlastního nitra je plný neprobádaných zákoutí. Jak máme co nejpřesněji a nejúplněji sdělit Druhým to, co ani sami dost dobře nedokážeme nahlédnout (viz dále kap. 4.3)?

Na tomto místě opět připomínáme úvodní myšlenku naší knihy: *Žijeme neustále s tajemstvím*. Tajemství v sobě nepochybně obsahuje výzvu i strach. Na jednu stranu člověka láká, aby je odhalil, snažil se tajemné prozkoumat a poznat. Na straně druhé tento krok je vždy spojen s riziky včetně rizika smrti. Jinými slovy, nikdy si nemůžeme být jisti, že ani v té

nejobvyklejší situaci se náhle nevyonoří cosi nečekaného, co zasáhne do navyklého rytmu našeho bytí. Nejspíš právě proto tak dychtivě a s napětím přijímáme všechny novinky o dění kolem nás. Vždyť každá sebemenší informace může být varováním, může mít cenu přežití.

Tajemství vyvolané neúplností poznání a s ním spjatá úzkost nebo strach, ale i rozkoš z neznámého, je stálým průvodcem lidského života od samých počátků kultury. Vyzývá nás k nepřestávajícímu sebe-zajišťování a k ustavičnému zkoumání světa, z něhož bychom mohli být ohroženi tím, co ještě neznáme⁽⁶⁷⁾. Je na každém z nás, jak přijme výzvu, kterou mu tajemství nabízí.

Kulturní role nevyčerpatelného tajemství lidských situací je zcela výjimečná. Je zřejmě tím nejhlubším motivačním zdrojem, jenž kdysi dávno spojil umění s magií i s náboženstvím. Dodnes naléhavě vybízí k imaginaci a k uměleckým projevům, které pomáhají překonat prázdnou lidskou úzkost z neznámého. Přibližují člověku tajemné hlubiny bytí. Ale pozor - zároveň je samy obsahují i doširoka otevírají:

„Ve své živelné podobě ‚pasivních fantazií‘ (tj. ve snu, halucinaci, mýtu, automatickém psaní či kreslení, u dětí atd.) má právě toto ‚tajemství‘ neodbytnou emoční a motivační naléhavost. V orientované umělecké tvorbě... se toto motivující a aktivizující tajemství osnuje záměrně.“⁽⁶⁸⁾

1.6.2.2 Situační typ aneb o příbuzenství situací

V životě se setkáváme s nesmírnou řadou situací, které se objevují a opět se ztrácejí do minulosti. Ani jedna z nich, jak dobře víme, se ve své jedinečné podobě již nikdy nevrátí. A tajemství, která jsme v nich nedokázali odhalit, si prožité události odnášejí s sebou.

Přesto věříme, že pro naše poznávání není vše ztraceno. Vždyť to, co jsme zažili, dokážeme aspoň do nějaké míry vyzdvihnout z minulosti, tj. opakovaně zpřítomnit ve vzpomínkách a opět vystavit do středu naší pozornosti. Samozřejmě i různé *záznamy* (pismo, obraz, audio, foto, video, paměť počítače) jsou jenom zvláštním typem vzpomínek, jimž bychom mohli říkat *vnější paměť* člověka.

Dokážeme-li situace zpřítomnit, můžeme je také mezi sebou porovnávat. Přitom pravidelně zjišťujeme, že některé situace se v některých svých důležitých vlastnostech navzájem shodují. Jinými slovy, podobají se jedna druhé. Sdružujeme je k sobě asi tak, jako podle podobné tváře rozpoznáváme pokrevní příbuzenství u lidí. Není to jedinečná příležitost, jak navzájem podobné situace lépe poznat? Vždyť jsou-li situace v určitých vlastnostech podobné, snad budou podobná i tajemství, která se v nich ukrývají. Můžeme se k nim opakovaně vracet, tak se jim lépe přiblížit a více se o nich dozvědět⁷⁾.

Abychom se ve zmíněné podobnosti lépe vyznali, všechny příbuzné situace řadíme ke stejnému *situačnímu typu*. Situační typ zastupuje (reprezentuje) navzájem podobné situace a obsahuje jejich společné významy:

Situační typ je abstrakce uložená v paměti, která reprezentuje všechny příbuzné významově shodné situace, tj. slouží jako jejich společný příklad.

Situační typ si zpravidla nijak zvlášť neuvědomujeme, přestože jej bezděčně používáme k rozlišování situací. V případě potřeby však jsme schopni jej z paměti vyzdvihnout a nějakým způsobem (popisem, kresbou) jej vyjádřit jako příklad toho, s čím se v životě obvykle setkáváme. Třeba takto:

⁷⁾ Opakovaný návrat k situaci je nejenom zdrojem pro poznávání, ale také příležitostí k *oslavě*. Oslavit - to znamená poznovu zpřítomnit někdejší událost. A případně ji tímto způsobem učinit základem *kultu*.

„...Probírám-li se v duchu pocity a dojmy, které ve mně zanechal kurz artefietiky, vytane mi na mysli situace hned z úvodní, seznamovací hodiny. Toto seznamování, pro někoho možná záležitost naprosto běžná, se pro mne stalo momentem zlomovým, momentem, odkdy se můj přístup ke zviditelnění sebe sama ‚uprostřed davu‘ začal postupně měnit. ... Přiznám se, že ono lámání ledu v podobě zapívání svého jména před skupinou se pro mne stalo opravdu tvrdým oříškem vyvolávajícím zoufalou myšlenku: prchnout! To ale pouze do chvíle, kdy jsem se přinutila jej uskutečnit. Pak možná roztál onen pomyslný led nejen ve vztahu já - skupina, ale i v mém vztahu k sobě samé. ...

Až s údivem jsem tedy na sobě pozorovala, jak stísněnost vyvolaná již tím, že ve skupině nemohu ‚sedět někde v zadní lavici‘ a být tak poněkud chráněna ‚aktivní zónou‘ svých kolegů, pomalu mizí a odeznívá. Tak se tedy paradoxně onen obtížný úkol stal momentem velice podstatným a mám dojem, že kdybych ho nebyla absolvovala, asi bych se pak v pozdějších hodinách nebyla schopna plně soustředit na práci se skupinou, asi bych pak nemohla prožít radost z toho, že jsem její součástí...“ (Pavla, 1998)

Pavla si uvědomuje, že situační typ *zviditelnění sebe sama uprostřed davu* neprožívá lehce. Dokázala však překonat okamžitou myšlenku vyhnout se mu a s překvapením zjišťuje, že stísněnost i obavy postupně odeznívají. Ve své vzpomínce skvěle vyjádřila, jak silnými prožitky může být doslova obtížen určitý situační typ, který se vinou různých okolností stal pro člověka typem *zkoušky*.

Z ukázky je také dobře vidět, jak popis určité situace-typy docela dobře zastoupí celou řadu dalších jí podobných situací. Aby zastupování bylo jednodušší, dáváme příbuzným situacím stejné rodové jméno, kterým označujeme zcela určitý situační význam. Tak můžeme pojmenovat některé situace jako „*setkání*“, jiné jako „*loučení*“, „*spolupráce*“, „*boj*“, „*nehoda*“ atd. S pomocí jmen můžeme situace prakticky libovolně *označovat, rozlišovat, sdružovat a třídit*. A hlavně - můžeme se k nim opakovaně vracet a přemýšlet o nich nebo si o nich povídat. Neznáme jinou cestu, jak se opětovně dotýkat jejich tajemství.

Vzhledem k tomu, že každá situace má celou řadu aspektů (stránek) a v každé situaci jsme schopni rozpoznávat mnoho významů, jméno situačního typu použité pro určitou konkrétní situaci nemusí být, a zpravidla nebývá, pouze jediné. I pro Pavlinu situaci jsme uvedli dvě jména: „*zviditelnění sebe sama uprostřed davu*“ a „*zkouška*“. Mohli bychom je dokreslit a zpřesnit ještě třetím jménem: „*seznamování*“. A jistě bychom našli i další vhodná přívzviska. Všechna pojmenování se navzájem doplňují, ale každé z nich míří k dané situaci z poněkud jiného hlediska a s různou mírou obecnosti.

Každé jméno *jinak* prosvětluje a zabarvuje vzpomínku na situace, které k němu patří. Až společné setkávání různých jmen a jejich rozmanitých významů, které se k určité situaci vztahují, poskytuje člověku její plastický duševní obraz.

Nicméně jenom jedno nebo několik jmen pocítujeme jako nejpřiléhavější, tj. v nejtěsnější vazbě k naší prožité zkušenosti. Jsou to ona, která pojmenovávají naše „*velké téma*“ - životní obsah, který nejvíc potřebuje návraty. K těmto jménům se pak v myšlenkách i v představách opakovaně vracíme, abychom s jejich pomocí uvažovali a vedli dialog s jinými lidmi nebo jen sami se sebou. Jednou z význačných forem tohoto dialogu je vznik *námětu uměleckého díla*.

1.6.2.3 Zrození námětu - existenciální situace

„*Dej drakovi jméno a zkontrol jsi ho,*“ tvrdí jedno z mnoha čínských přísloví⁷⁾. Situační typy jsou pro lidi takovými draky, které je třeba pojmenovat a vyprávět o nich, aby mohli být

⁷⁾ Připomínáme, že v asijské (čínské, japonské) tradici nejsou draci stejným symbolem zla jako v tradici evropské, ale symbolem moci, která může být dobrá i zlá. Asijský drak reprezentuje podnětnou komplikovanou sílu, která zpravidla pobízí člověka k duchovnímu růstu.

zkroceni. Člověk totiž nepotřebuje dávat jména tomu, čeho si v životě nevšímá, co je mu naprosto lhostejné. Naopak usilovně hledá jména pro to, co na něj působí, co se v jeho životě opakovaně vrací a prosazuje do ohniska jeho pozornosti. Čím tajemnější a nevypočitatelnější je drak našich setkání, tím víc usílí vrháme do pokusů zkrotit ho a vyrovnat se mu všemi svými silami.

Situační typ, který se stal drakem a získal jméno, nebývá omezen na zkušenosti jenom jednoho nebo několika málo lidí. Mnozí z nás, téměř všichni, anebo úplně všichni jím musíme projít. To znamená, že důležité situační typy jsou osudovou branou životní zkušenosti, jsou velkými tématy života, kterým se nikdo nemůže vyhnout.

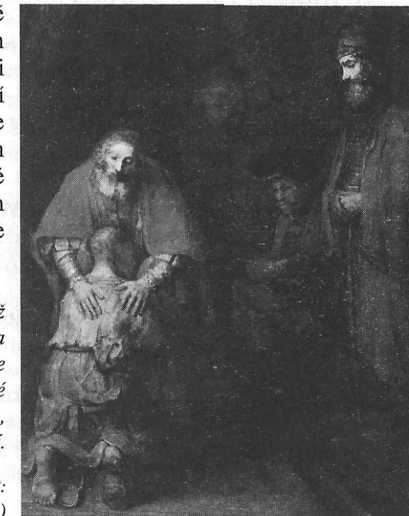
Určitý situační typ, který je pro lidi zvláště důležitý, se od dávné minulosti stával námětem mýtu a téměř ze stejných důvodů dodnes tvoří častý námět pro umělecké zpracování. Kdybychom v mýtu nebo v uměleckém námětu nerozpoznávali ozvěny svých životních zkušeností, těžko bychom jej mohli chápat a prožívat jej (viz kap. 1.6.1.4, 4.3.2.5.3). Jinými slovy, situační typ vtělený do určitého námětu je důležitou spojnicí mezi životem a mýtem nebo uměním. Sami se můžete přesvědčit:

„*Jeden člověk měl dva syny. Ten mladší řekl otci: ‚Otče, dej mi díl, který na mne připadá. On jim rozdělil své jmění. Po nemnoha dnech mladší syn všechno zpeněžil, odešel do daleké země a tam rozmařilým životem svůj majetek rozházel. A když už všechno utratil, nastal v té zemi velký hlad a on začal mít nouzi. ... Tu šel do sebe a řekl: ‚Jak mnoho nádeníků u mého otce má chleba nazbyt a já tu hynu hladem! Vstanu, půjdu k svému otci a řeknu mu: ‚Otče, zhrěšil jsem proti nebi i vůči tobě. Nejsem už hoden nazývat se tvým synem; přijmi mne jako jednoho ze svých nádeníků‘. I vstal a šel ke svému otci. Když ještě byl daleko, otec ho spatřil a hnut lítostí běžel k němu, objal ho a políbil. Syn mu řekl: ‚Otče, zhrěšil jsem proti nebi i vůči tobě. Nejsem už hoden nazývat se tvým synem.‘ Ale otec rozkázal svým služebníkům: ‚Přineste ihned nejlepší oděv a oblečte ho; dejte mu na ruku prsten a obuv na nohy. Přiveďte vykrmené tele, zabijte je, hodujeme a buďme veselí, protože tento můj syn byl mrtev, a zase žije, ztratil se, a je nalezen.‘ A začali se veselit ...“*
(Bible, Evangelium podle Lukáše, 15, 11-24)

„*Návrat marnotratného syna*“ nebo prostě „*Marnotratný syn*“, jak je tento biblický příběh obvykle nazýván, je podobenstvím o kajičnosti a odpuštění. Jak konstatuje teoretik umění J. Hall, ze všech podobenství Nového zákona je právě „*Marnotratný syn*“ v umění nejčastějším námětem: „*Toto téma, nepřetržitě oblíbené v podobě narativních cyklů i samostatných námětů, se vyskytuje poprvé na barevném skle francouzských katedrál 13. století*“⁽⁸⁹⁾.

Obr. 6/1 *Návrat zbloudilého syna k otci - situace, v níž se kajičnost setkává s odpuštěním. Pozorný pohled na Rembrantovo dílo nás vybízí ke zobecnění: to, co je pro člověka v jeho životním údělu opravdu podstatné z hlediska dojmů nebo prožitků ze světa a vztahů k lidem, nelze zachytit a vyjádřit jinak než prostřednictvím umění.*

Rembrandt:
Návrat marnotratného syna (kolem 1667)



Oblíbenost námětu o zbloudilém synovi, který se vrátil kajicně domů a kterému jeho otec odpustil, má jistě více příčin. Například bytostnou lidskou potřebu *nalézt své místo, spočinout a být bezvýhradně přijat*. Ale také jedinečné vnitřní napětí a duchovní hloubku, která celý příběh zasazuje do skutečné složitosti lidského údělu. Zmíněná složitost je mimo jiné podložena prostým faktem - synové jsou dva. Čtěte dál, neboť příběh návratu pokračuje:

*„Starší syn byl právě na poli. Když se vracel a byl už blízko domu, uslyšel hudbu a tanec. Zavolal si jednoho ze služebníků a ptal se ho, co to má znamenat. On mu odpověděl: ‚Vrátil se tvůj bratr, a tvůj otec dal zabít vykrmené tele, že ho zase má doma živého a zdravého.‘ I rozhněval se a nechtěl jít dovnitř. Otec vyšel a domlouval mu. Ale on mu odpověděl: ‚Tolik let už ti sloužím a nikdy jsem neporušil žádný tvůj příkaz; a mně jsi nikdy nedal ani kůzle, abych se povesešil se svými přáteli. Ale když přišel tenhle tvůj syn, který s děvčkami prohýřil své jmění, dal jsi pro něho zabít vykrmené tele.‘ On mu řekl: ‚Synu, ty jsi stále se mnou a všechno, co mám, je tvé. Ale máme proč se veselit a radovat, poněvadž tento tvůj bratr byl mrtev, a zase žije, ztratil se, a je nalezen.‘“
(Bible, Evangelium podle Lukáše, 15, 25-32)*

Námět 13: Přečtěte si celý příběh návratu marnotratného syna a zkuste jej symbolicky znovu prožít. Uvědomte si jeho obsah postupně z pohledu všech hlavních hrdinů: mladšího a staršího syna i jejich otce. Napište dopisy, jejichž autorem bude jeden z aktérů příběhu, třeba mladší syn, a jehož adresátem bude jiný - třeba jeho straší bratr. Budoucí autoři dopisů souhlasit, můžete dopisy mezi sebou porovnat.

Podívejte se také na některé z obrazů, které námět zachytily. Kterou část příběhu byste si vybrali vy pro váš obraz? A proč asi? Dotýká se příběh i vašeho života?

„Existují situace, které se ve své bytnosti nemění, i když se mění jejich okamžité projevy a jejich uchvacující moc se zahaluje rouškou: musím umřít, musím trpět, musím bojovat, jsem vydán náhodě, nevyhnutelně se zaplétám do viny. Tyto základní situace našeho bytí nazýváme mezní (existenciální) situace. ... V pouhém bytí se těmito situacím často vyhýbáme tím, že před nimi zavíráme oči a žijeme, jako by nebyly. Zapomínáme, že musíme umřít, že jsme bytostně vinni a vydáni všanc náhodě. ... Na mezní situace tedy reagujeme buď tím, že si je zastíráme, nebo tím, že je skutečně uchopíme v zoufalství a opětném sebenalezení: stáváme se sami sebou v proměně svého vědomí bytí.“⁽⁹⁰⁾

Existenciální situace jsou základními lidskými situacemi (tj. hlavními situačními typy), kterým se žádný člověk ve svém životě nemůže fakticky vyhnout; dokáže je pouze ve své mysli uměle zastírat.

K existenciálním situacím patří SMRT, BOJ, VINA, UTRPENÍ, NÁHODA, LÁSKA a ZROZENÍ. Ostatní závažné situační typy (ODPUŠTĚNÍ, VÁŠEŇ, PEČOVÁNÍ, OPUŠTĚNÍ, OVLÁDÁNÍ, PUTOVÁNÍ, STRACH, ZKLAMÁNÍ atd.) z nich mohou být odvozeny.

Existenciální situace a situace jim příbuzné se stávají ústředními náměty v mýtech a v umění.

Mezní situace jsou situacemi lidské zkoušky. Nezáleží na tom, jak pohlížíme na jejich osudové určení - i láska a smrt stojící na opačných pólech bytí jsou jen dvě strany *téže* mince, s nimiž oběma se musíme v životě se ctí vyrovnat.

Existenciální situace bychom si však neměli představovat *jenom* v jejich nejnápadnější podobě - vznešené, tragické, dramatické... Mohou být docela dobře ukryté i v drobných událostech života, které ale ve zpětném pohledu odhalují jeho hloubku nebo osudovost.

Nejspíš sami znáte takové chvíle. Smrt, nejosudovější událost pro život jednotlivce, může člověka zastihnout v kterémkoliv okamžiku... Třeba tehdy, když přivorní k právě rozpuštělé růži, jak vypráví pověst o legendárním tvůrci Golema, rabinovi Löwi. Proto by nás nemělo udivit, že v umění se může stát výrazem křehkého lidského bytí i zdánlivě tak prchavá událost, jako je „zapnutí či vypnutí vypínače“ (*mini event* George Brechta).

Také návrat marnotratného syna je podobstvím mezní situace: situace viny a jejího odpuštění, která se stává zkouškou pro všechny její aktéry. Jak obstojí? Jak vůbec obstát v mezních situacích života? Odpověď na tuto existenciální otázku lidé opakovaně a soustředěně hledají od počátku svých kulturních dějin. Necháme-li stranou téma mýtu, které překračuje rámec této knihy, pak jedním z mála způsobů, jak existenciální otázku účinně uchopit a opětovně překonávat, je umění zasažené životem a život probuzený uměním.

Nezaujaté vysvětlování a kritické zkoumání bytostných lidských situací je v daném případě oproti umění v nevýhodě. Při pokusech o nějaké obecné řešení se zaplétá do nepřekročitelných rozporů, protože klade vedle sebe a proti sobě stále nové, navzájem relativně oddělené dílčí prvky, aniž je schopno přesvědčivě nahlédnout a sdělit celek⁽⁹¹⁾.

Pouze v uměleckém díle člověk v plné míře svede „pobývat ve věci“ tak, aby ji svým vlastním zřením nahlédl v její hloubce a v její celistvosti - ve vztahu k sobě samému.

Ústřední myšlenka předchozích odstavců postupuje celou touto knihou od počátku a budeme se k ní mnohokrát v různých souvislostech vracet. Nemá v žádném případě znamenat odmítnutí kritického racionálního zkoumání. Naopak, má být pobídkou k tomu, aby umění, život a kritická reflexe tvořily spojené nádoby, mezi nimiž se neustále přelévají obsahy lidské mysli.

1.6.2.4 Umělecká situace - přesahování života?

Již v prvních odstavcích této knihy jsme vyjádřili mínění, že umění a život nelze ztotožnit, nemá-li se ztratit kulturní smysl jejich vzájemného vztahu. Na tomto místě se nabízí příležitost tuto myšlenku názorněji dokreslit.

Předkládáme vám k posouzení krátký úryvek z proslulého Nabokovova románu *Lolita*. Vyhlíží jako přílehlavá ilustrace skutečného vzpomínání, ačkoliv jde o literární fikci. Posuďte sami, jak živoucí a působivá může být umělecká situace vyzdvížená ze života. A přesto nemá, nechce, a dokonce ani nesmí být se životem jednoduše zaměněna...

„Na závěr svého „annabelovského“ období jsem si nechal vyličení naší první nevydařené schůzky. Jednou v noci se jí podařilo ošálit ohavnou ostražitostí její rodiny. V hájku za jejich vilou, kde se pnuly mimózy s útlými chvěvivými listy, jsme si našli místočko na polorozpadlé nízké kamenné zídce. V temnotě za štíhlými kmeny se mihotaly arabsky osvětlených oken, která, dotknou-li se jich pestré barvy citlivé paměti, mi nyní připomínají hrací karty - nejspíš proto, že nepřítel zaměšnával bridž. Chvěla se a cukala, když jsem líbal kousek jejich pootvěřených rtů a horký lalůček jejího ucha. Nad našimi hlavami, mezi siluetami dlouhých štíhlých listů, bledě zářil hrozen hvězd; roztrěsená obloha mi připadala právě tak nahá jako ona pod letními šaty. ...

Vybavuje se mi vůně nějakého toaletního pudru - mám dojem, že ho štípla španělské komorné své matky - byl to nasládlý, laciný pižmový parfém. Mísil se s její vlastní marcipánovou vůní a moje smysly se zčistajasna naplnily po okraj; náhlý šramot v blízké křovině nedovolil, aby přetekly. A jak jsme se od sebe odtrhávali a s rozbolavělými žilami naslouchali šustotu, který domů nejspíš zatoulaná kočka, ozvalo se z domu volání její matky, jehož tón nabýval na zuřivosti - a do zahrady se těžce vbelhal doktor Cooper.“

(Vladimír Nabokov: *Lolita*. Praha, Odeon 1991, s. 17.)

Pro čtenáře, který nezná celý román, zůstává utajen tragický tón, jímž je prostoupeno zdánlivě nevinné líčení milostného setkání. Ovšem právě kvůli němu Lolitu na tomto místě připomínáme. V tajemství, které ukrývá, se láska snoubí se zoufalstvím, propadá se do viny a potkává smrt.

Základní obsahová linie románu je mrazivě jednoduchá: nezletilá dívka se stává nástrojem nezvládnuté vášně deviantního muže, vášně, která nakonec strávila a s osudovou neodvratností zničila oba hlavní hrdiny příběhu. Oni jsou také hlavními postavami našeho úryvku.

Povšimněte si, jak nápadně se změní a zkomplikuje čtenářský prožitek, jestliže si na místě dospělé mladé ženy představíte mladičkou dívku, tedy skutečnou hrdinku Nabokovova příběhu. Pro tajemství si přečtete docela všední novinovou zprávu, která - čistě fakticky vzato - patří ke stejnému situačnímu typu, jako náš předchozí úryvek (zkráceno, mírně upraveno):

„39letý elektromontér Z.H. se zpovídal před soudem z dlouhodobého sexuálního zneužívání dívky, o kterou se začal zajímat, když jí bylo dvanáct. Omrzela ho až po dvou letech. Jak ve zdůvodnění rozsudku uvedl předseda senátu, u dívky byla prokázána těžká újma na zdraví následkem toho, co s ní Z.H. prováděl. Osahával ji na prsou a přirození, požadoval hlazení a sání svého pohlavního údu. Znalecké posudky potvrdily u dívky trvalé psychotrauma a hlavně neodstranitelnou poststresovou poruchu. Dívka dokonce chtěla spáchat sebevraždu. Ačkoliv je dnes již dospělá a je maminkou, potvrdila před soudní síní, že dodnes má velké problémy v sexuálním životě.“
(Zpráva z denního tisku, březen 2000)

Porovnání obou vybraných textů vyhrocuje kontrast mezi uměleckou a skutečnou existenciální situací. Přesvědčivost uměleckého výrazu a morální zásady každodenního života se náhle ocitají v ostrém rozporu, vzbuzují nepokoj a nutí k přemýšlení. Vydavatel českého překladu Nabokovova románu k tomu poznamenal (citováno z přebalu výše uvedené knihy):

„Je typické, že slávě Lolity předcházelo odmítnutí rukopisu čtyřmi renomovanými americkými nakladateli, takže kniha musela poprvé vyjít až v Paříži. Připusťme, že v literatuře by neměla existovat tabuizovaná témata, a přece příběh pětaticetiletého devianta znásilňujícího hned v několika ohledech dvanáctiletou školačku vyvolává a priori odpor na jedné a lacinou senzacechtivost na druhé straně čtenářského spektra. Je třeba si ale román přečíst, abychom pochopili, že skutečné umělecké dílo není naplněním tématu, ale jeho transcendencí. Lolita ... je knihou o fatální osamocenosti vyvrženců, které jejich úchylnka vykazala z dobrodiní lidské pospolitosti. A přes to přese všechno je také knihou o lásce.“ [kurzívou zdůraznili] J. S. a P. W.]

Odmítnutí Nabokovova rukopisu renomovanými americkými nakladateli bylo výrazem jejich pochopitelné obavy, že umění a život spolu splynou s oboustrannými fatálními důsledky: deviance v umění se stane pouhým opakováním deviance života, dokonce i návodem pro ni. V takovém případě by však umění ztratilo svůj životní smysl, to jest - přestalo by být uměním. Stalo by se, dejme tomu, dětskou pornografií.

Aby takto nedospělo k sebezničení, umění musí vždy znovu dokazovat svou oprávněnost pro život tím, že se nestane jeho opakováním (není tedy pouhým „naplněním tématu“), ale jeho transcendencí - tj. jeho přesáhnutím, povýšením. Tuto transcendenci bychom si neměli představovat jenom v jediné rovině, např. jako dosažení *vznešenosti* nebo *důstojnosti* apod. S takovou vizí bychom mohli být snadno zklamáni, zejména v současné době, kdy se umění záměrně maskuje v mnoha všedních nebo provokativně pokleslých podobách (srov. kap. 1.1 - 1.3). Může se docela dobře stát, že umění naleznete pod povrchem

díla, které se tváří jako kýč. Anebo také ne - ale to už patří k riziku této snahy (viz dále kap. 4.3).

Námět 14: Prohlédněte si řadu reportážních fotografií v novinách z několika nedávných dnů. Pokuste se vytvořit z nich koláž, případně doplněnou dalšími technikami (kresba, kolorování, otiskování), v níž byste co nejučinněji a co nejpřiléhavěji zachytili atmosféru současné doby. Po skončení díla porovnávejte své pocity získané z původních novinových zpráv a z hotové koláže. Zaznamenali jste rozdíly? Pokud ano, hledejte a tematizujte jejich příčiny.

Nicméně ať již je riziko sebevětší, je tady od toho, abychom se mu vystavili. Bez ohledu na to, v jaké podobě se umělecké dílo vystavilo našim smyslům, citlivý, zkušený a znalý divák nebo posluchač má šanci odhalit jeho přesahy, a tedy i jeho jedinečné hodnoty. V této souvislosti stojí za pozornost úvaha Gordona Grahama věnovaná otázce, do jaké míry je označení „umělecké dílo“ poukazem na určitý druh hodnoty:

„Když například odborníci před soudem vypovídají ve prospěch výtvarných umělců nebo spisovatelů, že nějaký obraz nebo román není pornografií, ale uměleckým dílem, nemají v úmyslu vyjádřit pouze to, čím dílo je, ale také přisoudit mu jistý hodnotový nebo normativní status. Ať už je jeho obsah jakýkoliv, vyjadřuje takovéto svědectví, že dílo má jistou hodnotu, která je jiná než hodnota pornografie. Je-li za těchto okolností něco nazváno „uměleckým dílem“, nejde o pouhou klasifikaci, ale o zproštění obvinění.“⁽⁹²⁾

Abychom tedy mohli umělce „zprostit obvinění“, musíme být schopni v jeho díle objevit a posléze nějak doložit či vysvětlit zvláštní hodnotu, která jedinečným a zároveň i příznačným způsobem přesahuje dané životní téma: např. sexuální vztah mezi lidmi. Přesáhnutí konkrétní životní téma, to především znamená obdařit je takovou formou, která překoná pomíjivost lidské životní situace. Umělecké dílo, ať již je jeho forma jakákoliv, musí svého diváka nebo posluchače přesvědčit, že tajemství v díle obsažená budou výzvou k návratům, vzpomínkám a k přemítání. A co víc: musí ho vtáhnout i do takových dojmů, pocitů, úvah a vnitřních sporů, které by mimo zážitek s ním nemohl mít⁽⁹³⁾.

Jinými slovy, umělecké dílo sice musí těžit ze životní zkušenosti svého příjemce, protože jinak by nemohlo být pochopeno (kap. 1.6.1.4). Ale zároveň musí životní zkušenost přesahovat, narušovat, provokovat: „V uměleckém díle zoufalství zůstává zoufalstvím, ovšem překonaným uměleckým působením formy - tvůrčí akt spočívá v *překonání* živého citu, v osobození od něho, ve vítězství nad ním. A teprve *tehdy*, dojde-li k *tomuto* aktu, může vzniknout umění.“⁽⁹⁴⁾

Podlehne-li člověk úplně svému citu, zhroutí se do něj a stane se jeho otrokem. Jestliže jej naopak díky umělecké tvorbě překoná, vtiskne mu takovou formu, která cit zkrátí, ale ponechá mu jeho sílu a živost. Pokud se to opravdu zdaří, bude umělecká forma neustále přitahovat, bude neustále vybízet k novému hledání dojmů, které k ní patří. A bude proto každého ze svých diváků nebo posluchačů vyzývat k dialogům s dalšími lidmi i se sebou samým. Také znáte to neodbytné puzení povídat si o zážitcích z filmu, divadla, z výstavy? Nejsou snad nesmrtelnými právě ta díla, která vždy znovu strhávají své obdivovatele k rozpravám o jejich tématu a způsobech jeho uchopení? (viz dále kap. 4.3.2.5)

To všechno ale znamená, že umění ze své podstaty musí nacházet v každodenním životě hlubší smysl, musí překonat jeho neurčitost, průměrnost a rozptýlenost. Musí soustředit naši pozornost a vystavit se našemu zraku tak, aby nás vtáhlo do svého příběhu, aby nás donutilo zakoušet jeho poselství, aby vyvolalo úžas a touhu opět se v myšlenkách a rozhovorech vracet k prožitkům, které s sebou přináší. To jest - touhu poznat víc. Nejenom v umění samotném, ale díky jeho inspiraci i v životě.

Jestliže vás dílo pouze uzavře do příjemného či napínavého prožitku a nic dalšího

nenabízí, buď jste se s ním minuli, nebo nesvedlo vykročit nijak zvlášť daleko za hranice vaší průměrné každodennosti. Vždyť k jejím hlavním úkolům patří „uzavírat a uspokojovat“ (kap. 1.4.1).

Nejenom vytvořit, ale také *rozpoznat* v určitém uměleckém díle jeho hloubku a tedy i moudrost nebývá snadné. Uložit velkou část života do relativně malého prostoru uměleckého díla znamená zvláštním způsobem ji „zhustit“, „zašifrovat“. Proto ani její „rozluštění“ nemůže být jednoduché a bez potíží.

Právě rozpaky nebo pohoršení, které zejména zpočátku doprovázely Nabokovův román *Lolita*, jsou zřejmým důkazem, že mezi životem a uměním pulzuje zvláštní napětí. Pro nikoho z nás nejsou otazníky nad ním uzavřeny. Kdo však má absolutní právo rozhodnout, kde začíná a kde končí umělecká situace? Není právě neustálé hledání jejich hranic a jejich funkcí, zhusta doprovázené pochybnostmi i hlasitými spory, skutečným smyslem existence současného umění? A není to pro výchovu jedinečná šance, jak *přirozeně, tedy z dialogu mezi lidmi s různou kulturní zkušeností*, otevírat mosty mezi ní a uměním?

Poznámky a odkazy

1 Mezi životem a uměním

- ¹⁾ Čálek, O.: Symbol v psychoterapii. In: Symbol v lidském vnímání, myšlení a vyjadřování. Ed. J. Stachová, Praha, Filozofický ústav ČSAV 1992 (a), s. 261.
- ²⁾ Foucault, M.: Co je autor? In: Foucault, M.: Diskurs, autor, genealogie. Praha, Svoboda 1994, s. 50. [kurzivou zvýraznili J. S. a P. W.]
- ³⁾ Uvedené změny poskytují větší šanci k proměně tradice a k nacházení nových typů uměleckého výrazu. Celkově mohou vést i k tomu, že umění se „přibližuje k obyčejnému člověku“ (viz dále kap. 1.2, 1.3). Jak konstatuje např. J. Vančát: „*Oslňující existence světa umění, potenciál uměleckých znakových artefaktů a jejich interpretace by nás pak neměly zmást a působit na nás pouze onou rolí sociálně direktivní. Neměli bychom se nechat ovládat silou jeho tradice a jeho všudypřítomností k tomu, abychom při interakci s ním nebrali zřetel na tuto vzájemnou strukturální souvztažnost somatické, individuální a sociální existence, které ve své interakci umožňují nastolit rovnocenný poměr vzájemného vlivu.*“ (Vančát, J.: *Tvorba vizuálního zobrazení*. Praha, Univerzita Karlova v Praze, nakl. Karolinum 2000, s. 75.)
- ⁴⁾ „...určitá věc může někdy fungovat jako umělecké dílo, a jindy ne. V kritických případech nezni relevantní otázka „Jaké objekty jsou (trvale) uměleckými díly?“, nýbrž „Kdy je určitý objekt uměleckým dílem?“ - či stručněji... - „Kdy je umění?“ - Goodman, N.: *Způsobysvěta-tvorby*. Bratislava, Archa 1996, s. 79.
- ⁵⁾ Vančát, J.: cit. dílo 2000, s. 113.
- ⁶⁾ Belting, H.: Konec dějin umění. Praha, Mladá fronta 2000, s. 180 n.; Kastová, V.: *Imaginace jako prostor setkání s nevědomím*. Praha, Portál 1999; Čačka, O. aj.: *Psychologie imaginativní výchovy a vzdělávání s příklady aplikace*. Brno, Doplněk 1999..
- ⁷⁾ Podrobněji viz Slavík, J.: *Expresivita a ideály ve škole*. Pedagogika, 47, 1997, č. 3, s. 212 - 218.
- ⁸⁾ Wilson, E. O.: cit. dílo 1999, s. 256.
- ⁹⁾ Gadamer, H.-G.: *Kleine Schriften II*. Tübingen 1967, s. 100 - 102.
- ¹⁰⁾ Eliade, M.: *Mýtus o věčném návratu*. Praha, OIKOYMENH 1993, s. 30.

¹¹⁾ Foucault, M.: *Řád diskursu*. In: Foucault, M.: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha, Svoboda 1994, s. 45.

¹²⁾ Foucault, M.: cit. dílo 1994, tamtéž.

¹³⁾ Foucault, M.: cit. dílo 1994, s. 47.

¹⁴⁾ Wilson, E. O.: cit. dílo 1999, s. 256; Simon, R. M.: *The Symbolism of Style (Art as Therapy)* London - New York, Routledge 1992, s. 33 - 55.

¹⁵⁾ Graham, G.: *Filosofie umění*. Brno, Barrister et Principal 2000, s. 105.

¹⁶⁾ Read, H.: *Výchova uměním*. Praha, Odeon 1967, s. 46.

¹⁷⁾ Chalupský, J.: *Na hranicích umění*. Praha, Arkýř 1990, s. 123.

¹⁸⁾ Gablíková, S.: *Selhala moderna?* Praha, Votobia 1995, s. 39.

¹⁹⁾ „Jeden druh zboží je rovnocenný s jiným, jestliže jejich směnná hodnota je shodná.“ Barbon, N. In: Marx, K.: *Kapitál*. Vol.1. Praha, Svoboda 1953, s. 54.

²⁰⁾ Podrobněji viz Slavík, J.: *Umění, věda a poznávání ve škole*. Pedagogika, 49, 1999, č. 3, s. 220 - 235.

²¹⁾ Gablíková, S.: cit. dílo 1995, s. 102.

²²⁾ Graham, G.: cit. dílo 2000, s. 82 - 83.

²³⁾ Pechar, J.: *Prostor imaginace*. Praha, Psychoanalytické nakladatelství Jiří Kocourek 1992, s. 55.

²⁴⁾ Fink, E.: *Oáza štěstí*. Praha, Mladá fronta 1992, s. 15.

²⁵⁾ Knižák, M.: *Jeden z možných postojů jak být s uměním*. Praha, Votobia 1997, s. 25.

²⁶⁾ Lipovetsky, G.: *Éra prázdnoty (Úvahy o současném individualismu)*. Praha, Prostor 1998, s. 107 - 109.

²⁷⁾ Mráz, B. - Mrázová, M.: *Encyklopedie světového malířství*. Praha, Academia 1988, s. 28.

²⁸⁾ Boyer-Labrousche, A.: *Manuel d'Art-Thérapie*. Paris, Dunod 1996, s. 12.

²⁹⁾ citováno podle: Belting, H.: cit. dílo 2000, s. 51.

³⁰⁾ Knižák, M.: cit. dílo 1997, s. 26.

³¹⁾ Liessmann, K. P.: *Filozofie moderního umění*. Olomouc, Votobia 2000, s. 79.

³²⁾ Heckmann, W. - Lother, K.: *Estetický slovník*. Praha, Svoboda 1995, s. 106 - 107.

³³⁾ Belting, H.: *Konec dějin umění*. Praha, Mladá fronta 2000, s. 129.

³⁴⁾ Knižák, M.: cit. dílo 1997, s. 16.

³⁵⁾ Slavík, J. - Fulková, M.: *Receptivní profil dětského návštěvníka muzea. [Výzkumná zpráva grantového úkolu]* Praha 1999, nadace Open Society Fund, Univerzita Karlova - Pedagogická fakulta, s. 46,48.

³⁶⁾ Belting, H.: cit. dílo 2000, s. 113.

³⁷⁾ Chalupský, J.: cit. dílo 1990, s. 110 [kurzivou zvýraznili J. S. a P. W.].

³⁸⁾ Gadamer, H.-G.: *Aktualita krásného*. Bratislava, Archa 1995, s. 45 [kurzivou zvýraznili J. S. a P. W.].

³⁹⁾ Podrobněji: Bláha, J. - Slavík, J.: *Průvodce výtvarným uměním V*. Praha, Práce 1997.

⁴⁰⁾ Podrobně např. Foucault, M.: *Power/knowledge, Selected interviews and other writings*. Pantheon Books, New York 1980.

⁴¹⁾ Belting, H.: cit. dílo 2000, s. 72 [kurzivou zvýraznili J. S. a P. W.].

⁴²⁾ Ricoeur, P.: *Obraz Boží a lidská epopej*. In: Ricoeur, P.: *Život, pravda, symbol*. Praha, ISE 1993, s. 111 - 112.

⁴³⁾ Chalupský, J.: cit. dílo 1990, s. 110.

⁴⁴⁾ Rorty, R.: *Kontingencia liberálního spoločenstva*. In: *Za zrkadlom moderny (Filozofia posledného dvadsaťročia)*. Bratislava, Archa 1991, s. 239.

⁴⁵⁾ R. Čada: *Sklenice vody*. Ibis, 2, 1998, 1, s. 11.

⁴⁶⁾ Heidegger, M.: *Bytí a čas*. Praha, OIKOYMENH 1996, s. 61.

⁴⁷⁾ Heidegger, M., cit. dílo 1996, s. 61.

⁴⁸⁾ Augustinus: *Confesiones*, lib. 10, kap. 16, cit. podle Heidegger, M., cit. dílo 1996, s. 61.

⁴⁹⁾ Czech, J.: *Nostalgie umění*. Praha, Pražská scéna 1996, s. 15.

⁵⁰⁾ Jaspers, K.: *Úvod do filosofie*. Praha, OIKOYMENH 1996, s. 11.

⁵¹⁾ Citováno podle: Lamač, M.: *Myšlenky moderních malířů*. Praha, Odeon 1989, s. 296.

⁵²⁾ Podle: Lamač, M.: cit. dílo 1989, s. 322.

⁵³⁾ Pijoan, J.: *Dějiny umění*, 9. Praha, Odeon 1991, s. 319.

⁵⁴⁾ Uždil, J.: *K otázkám umění, umělosti a výchovy, ale také o stromech a jiných věcech*. Estetická výchova, 30, 1990, 9, s. 260.

⁵⁵⁾ Gablíková, S.: *Selhala moderna?* Olomouc, Votobia 1995, s. 34 - 35 [kurzivou zvýraznili J. S. a P. W.].

⁵⁶⁾ Knižák, M.: cit. dílo 1997, s. 26.

- ⁵⁷⁾ Cit. podle: Bláha, J. - Slavík, J.: Průvodce výtvarným uměním.
- ⁵⁸⁾ Podle: Lamač, M.: cit. dílo 1989, s. 326.
- ⁵⁹⁾ Heidegger, M.: cit. dílo 1996, s. 155.
- ⁶⁰⁾ Kratochvíl, Z.: Výchova, zřejmost, vědomí. Praha Hermann et synové 1995, s. 100n., 161n. aj.
- ⁶¹⁾ Francastel, P.: Figura a místo. Praha, Odeon 1984, s. 66.
- ⁶²⁾ Ricoeur, P.: Existence a hermeneutika. In: Ricoeur, P.: Život, pravda, symbol. Praha, ISE 1993, s. 169.
- ⁶³⁾ Husserl, E.: Karteziánské meditace. Praha, Svoboda-Libertas 1993, s. 36.
- ⁶⁴⁾ Kratochvíl, Z.: cit. dílo 1995, s. 129.
- ⁶⁵⁾ Popper, K. R.: Život je řešení problémů. Praha, Mladá fronta 1997(a), s. 92 - 93.
- ⁶⁶⁾ Knížák, M.: cit. dílo 1997, s. 35.
- ⁶⁷⁾ Ricoeur, P.: Symbol a mýtus. In: Ricoeur, P.: Život, pravda, symbol. Praha, ISE 1993, s. 161 - 167.
- ⁶⁸⁾ Slavík, J.: Od výrazu k dialogu ve výchově - Artefiletika. Praha, Karolinum 1997, s. 50.
- ⁶⁹⁾ Whitehead, A. N.: Symbolismus, jeho význam a účín. Praha, Panglos 1998, s. 25.
- ⁷⁰⁾ Jaspers, K.: cit. dílo 1996, s. 16.
- ⁷¹⁾ Šindelář, D.: Myšlení v obrazech aneb obrazy v myšlení. Praha, Odeon 1986, s. 154.
- ⁷²⁾ Hayek, F. A. von: *Právo, zákonodárství a svoboda*. Praha, Academia 1994.
- ⁷³⁾ Souriau, É.: Encyklopedie estetiky. Praha, Victoria Publishing, a.s., 1994, s. 463.
- ⁷⁴⁾ Vygotskij, L. S.: Psychologie umění. Praha, Odeon 1981, s. 213.
- ⁷⁵⁾ Bláha, J. - Slavík, J.: cit. dílo 1997, s. 40.
- ⁷⁶⁾ V daném ohledu se naše představa situace neliší od Bourdieova modelu *sociálního prostoru* jako „pole sil, jehož tlaku jsou nutně vystaveni aktéři v onom poli zaangažovaní, a zároveň pole bojové, na němž se aktéři různými prostředky a za různými cíli - podle toho, jaké postavení ve struktuře silového pole zaujímají, - střetají a tím přispívají k jeho uchování či změně.“ Bourdieu, P.: Sociální prostor a pole moci. In: Bourdieu, P.: Teorie jednání. Praha, Karolinum 1998, s. 38.
- ⁷⁷⁾ Freud, S.: Výklad snů. Pelhřimov, Nová tiskárna 1994, s. 197-198.
- ⁷⁸⁾ Walton, K. L.: Mimesis as Make-Believe (on the foundations of the representational arts). London, Harvard University Press 1992, s. 28.
- ⁷⁹⁾ Slavík, J.: cit. dílo 1997, s. 69.
- ⁸⁰⁾ Czech, J.: cit. dílo 1996, s. 64.
- ⁸¹⁾ Aristotelés: Poetika. Praha, Svoboda 1996, s. 72 - 73.
- ⁸²⁾ Czech, J.: cit. dílo 1996, s. 60-70.
- ⁸³⁾ Knížák, M.: cit. dílo 1997, s. 45.
- ⁸⁴⁾ Slavík, J.: Arteterapeutická technika „Oživené obrazy“. Výtvarná výchova, 37, 1997, č. 2, s. 16 - 17.
- ⁸⁵⁾ Whitehead, A. N.: cit. dílo 1998, s. 25.
- ⁸⁶⁾ Belting, H.: cit. dílo 2000, s. 178 - 179.
- ⁸⁷⁾ Vymětal, J.: Úvod do psychoterapie. Praha, Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek 1992, s. 15.
- ⁸⁸⁾ Čálek, O.: cit. dílo 1992(a), s. 261.
- ⁸⁹⁾ Hall, J.: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha, Mladá fronta 1991, s. 263-264.
- ⁹⁰⁾ Jaspers, K.: cit. dílo 1996, s. 16-17.
- ⁹¹⁾ Mathauser, Z.: Estetika racionálního zření. Praha, Karolinum 1999, s. 63 n.; Jaspers, K.: cit. dílo 1996, s. 15 - 16 aj.
- ⁹²⁾ Graham, G.: cit. dílo 2000, s. 231.
- ⁹³⁾ Mathauser, Z.: cit. dílo, s. 63 n..
- ⁹⁴⁾ Vygotskij, L. S.: Psychologie umění. Praha, Odeon 1981, s. 237, 249.