

REGISTR UMĚLECKÝCH VÝKONŮ

NAKLADATELSTVÍ



Tato publikace byla podpořena dotací
Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy ČR
v rámci Centralizovaného rozvojového projektu č. C1
„Registr výsledků tvůrčí umělecké činnosti
a Metodika hodnocení výsledků tvůrčí umělecké činnosti“.

Rukopis recenzovali Mgr. Miroslav Balaštík, Ph.D.,
Mgr. Tomáš Knoflíček, Ph.D.

© Miroslav Zelinský (ed.), Miloslav Klíma, Lenka Valová,
Blanka Chládková, Pavel Janoušek, Martin Kolář,
Monika Holá, Michal Bregant, Pavel Jech, Petr Pelčák,
Jaroslav Drápal, 2010

© Akademie múzických umění v Praze, 2010
Cover & Typo © Václav Sokol, 2010

ISBN 978-80-7331-175-9

OBSAH

Na úvod / 5
MIROSLAV ZELINSKÝ

I

Cesta k narovnáni? / 9
MILOSLAV KLÍMA

Finanční aspekty / 31
LENKA VALOVÁ

**Registr uměleckých výkonů
z pohledu argumentů mezinárodního prostředí / 35**
BLANKA CHLÁDKOVÁ

II

Lze se vyučit na spisovatele? / 43
PAVEL JANOUŠEK

Kritéria hodnocení umělecké činnosti / 60
MARTIN KOLÁŘ

Poslání hudby / 71
MONIKA HOLÁ

Originální, komplexní poznávání světa / 76
MICHAL BREGANT – PAVEL JECH

Architektura, umění a věda / 82
PETR PELČÁK

Stavba jako obraz, socha, báseň, symfonie / 89
JAROSLAV DRÁPAL

O autorech / 110

Jedním z plánovaných výstupů prvního roku Centralizovaného projektu MŠMT s názvem Registr výsledků tvůrčí umělecké činnosti a Metodika hodnocení výsledků tvůrčí umělecké činnosti je právě svazek, který držíte v ruce. Pro potřeby úspornější komunikace se mezi účastníky prací ustálila zkratka RUV (Registr uměleckých výkonů), kterou jsme také umístili do titulu naší publikace. Nezasťiráme, naopak otevřeně se hlásíme k paralelité se zkratkou RIV (Rejstřík informací o výsledcích), která představuje hlavní informační databázi o výsledcích vědeckých činností. Sáhli jsme po této podobnosti mj. také proto, aby úderný název pomalu přecházel do krve i těm, které, jak doufáme, budeme provázet po další léta působení na uměleckých vysokých školách.

Otevíráte soubor dvojího typu prací. První část zahrnuje a shrnuje zprávy o motivacích vzniku a průběhu prvního roku projektu, jehož cílem je pokusit se formulovat argumenty a měřítka pro spravedlivější rozdělování peněz ze státního rozpočtu také pro české vysoké umělecké školství. Součástí tohoto oddílu jsou i vlastní otázky financování a mezinárodní souvislosti projektu.

Druhá, rozsáhlejší část příspěvků se věnuje už konkrétní problematice vysokoškolského vzdělávání v jednotlivých uměleckých oborech. Některé mají povahu esejistickou, jiné jsou vpravdě odbornými a vědeckými studii. Záměrně jsme při koncipování publikace nechťeli svazovat autory rozsahem, formátem ani žánrem příspěvku, vše mělo vyplynout z povahy uvažování představitelů oborů o jejich zájmové oblasti. Jistou faktickou disparátnost vykazuje tato druhá část v tom, že všechny zájmové oblasti reflektují situaci na daných

existujících a fungujících vysokoškolských učilištích. Všechny, kromě jedné, a tou je literatura. Zařazení dvou příspěvků věnovaných architektuře vyplynulo z toho, že jsme na schůzkách dlouho hledali místo architektury v řadě segmentů jednotlivých tvůrčích činností.

Máte tedy, laskaví čtenáři, v rukou první zprávu o tom, co skupina lidí vykonala za jeden rok nad tématem našeho a snad i vašeho „RUVu“. Budeme vděční za jakýkoliv váš podnět pro další, ještě poměrně dlouhou cestu za nápravou stavu, který hned v prvním následujícím příspěvku analyzuje prof. Miloslav Klíma.

Miroslav Zelinský

CESTA K NAROVNÁNÍ?

Inspirace, geneze, pochyby, vize, možnosti

Miloslav Klíma

Hledání rovnováhy a vzájemných srovnávání mezi vědou a uměním nebylo a ani dnes nemusí být vždy motivováno pouze a jedině snahou domoci se finančních prostředků, i když ani tento aspekt nebyl v minulosti ani dnes zanedbatelný. Častokrát se setkáváme s konstatováním doprovázeným někdy i údivem, že základní smysl vědy, poznávání světa v jeho částech a aspektech, je v podstatě totéž, jako je poznávání celého spektra existence a vnitřního bohatství lidské bytosti ve světě prostřednictvím uměleckého díla.

Tomáš Garrigue Masaryk: *„Dílo umělecké je výronem zvláštního poznávání světa i pravím dále, že je to poznávání právě tak samostatné a oprávněné jako poznávání vědecké.“*¹

Naše následující koláž citací je myšlena nikoli jako omračování či zaštiťování se moudry, ale jako poznávání šíře a pestrosti problému, ke kterému se pracovní tým řešící zadání propracovával, aby si neustále uvědomoval, že jde o prostor nejen široký a různorodý, ale navíc dynamický, totiž nestatický, stále se vyvíjející. Aby bylo co reflektovat, bylo výhodné se s myšlenkami těch, kteří se již dříve tématu dotýkali, seznámit a vzít je v potaz.

„...fyzik říká o knize: ‚Je tak krásná, že musí být pravdivá.‘ Jinak řečeno v kráse je ctnost. Ctnost jako slovo byla srozumitelná už před tisíci lety v kolébce západní civilizace, kde se ctnost a pravda propojily v nepsané rovnici hlubší než fyzika... Umění má delší historii ve vývoji nejen společnosti, ale lidských hodnot. Je v něm cosi tajemného. Je to rozdíl mezi technikou a inspirací. Technicky vzato, předpokládám, je

¹ MASARYK, T. G. *O studiu děl básnických*. 2. vyd. Praha : Gustav Voleský, 1926, s. 13.

možné učit, jak se skládá hudba. Ale nejen hudebníci by řekli, že v tom chybí něco nenaučitelného, onen tajemný prvek podmiňující právě ty vlastnosti, kterými k nám hudba promlouvá. Máme v sobě estetický instinkt, který je starší než kresby na stěnách pravěkých jeskyní, starší než obrazce vyryté do hlíny pravěkých hrnců... Ctnost ve své konkrétní a plasticke podobě nepřetrvává jen v soše, přetrvává ve stolech a židlich. V dobré židli je ctnost, protože ten, kdo ji udělal, dal do své práce svoji ctnost. V dobré hře je ctnost, protože ten, kdo ji vytvořil, dal do své tvorby ctnost, ...ctnost, jak vidíme, je slovo, které mám rád. Zrodilo se kdesi velmi hluboko v nás. Mám je rád, protože spojuje techniku s estetikou, ale to není hlavní důvod. Ctnost nemá význam bez představy mravnosti, a to je to podstatné. Ctnost spojuje estetiku s etikou.“²

„...antičtí lidé neměli potíže s tím vztahovat se k nějakému předmětu či zvířeti jako k posvátné skutečnosti a vzápětí s ní nakládat zcela světsky a pragmaticky; teprve sekulární člověk moderny si myslí, že se musí rozhodnout jen pro jednu z obou alternativ, protože ztratil smysl pro paradoxní charakter světa a vícedimenziálnost skutečnosti...“³

„...avšak matematický přírodovědecký výzkum není exaktní proto, že přesně počítá, nýbrž musí tak počítat, poněvadž vazba na jeho předmětný okruh má charakter exaktnosti. Naproti tomu musí být všechny duchovní vědy, dokonce i všechny vědy o živém právě proto, aby zůstaly přesnými, nutně neexaktní. Sice lze i živé pojímat jako časoprostorovou veličinu pohybu, avšak pak již nemáme co činit s živými.“⁴

„...sestylizovali jsme svou společnost takovým způsobem, jaký neodpovídá ani vnímání citovému, ani vnímání rozumovému. Následek je rozklad citů a oněmění rozumu.“⁵

2 Tom Stoppard při udělení titulu dr. h. c. na Janáčkově akademii múzických umění v Brně, 4. 5. 2007.

3 Paul Veyne ve studii *Věřili Řekové svým mýtům?* Praha, 1999, s. 231–232.

4 HEIDEGGER, M. Věc obrazu světa. Časopis *Orientace*. Praha, 1969.

5 WEIZSÄCKER, C. F. *Wege in der Gefahr*, s. 258.

„...Nietzsche byl první, kdo viděl problematickou křehkost ‚pavučin rozumu‘ a skutečně do hloubky pochopil, že každé poznání je ohraničeno perspektivou poznávajícího a že každý názor, ba už každé hledění a vnímání je už *samo interpretací*. Nemůžeme se dostat k ‚skutečnosti o sobě‘, striktně oddělené od naší účasti, od naší poznávací aktivity, nemůžeme vykročit za naše interpretace; svou vlastní perspektivu můžeme rozšířit jen dialogem s druhými.“

Celé naše poznání, vědecké nebo mytické, je vetkané do příběhů... Eco je přesvědčený, že věci (události, situace či obecněji „kulturní jednotky“) můžeme poznávat buď prostřednictvím definic, nebo prostřednictvím příběhů. Například *così, co má značku NaCl, pomůže pochopit tomu, kdo se trochu vyzná v chemii, že jde o sloučeninu chlóru a sodíku, a pravděpodobně – i když to definice explicitně neříká – že jde o kuchyňskou sůl. Z toho, co potřebujeme vědět o soli dál (že slouží ke konzervaci a ochucování jídel, zvyšuje tlak, získává se z moře nebo ze solných dolů), nám chemický vzorec neprozradí nic. Abychom zjistili o soli všechno, co o ní můžeme vědět, nebo – lépe řečeno, všechno, co potřebujeme vědět (bez zbytečných podrobností), museli jsme se dozvědět nejen z její definice, ale vyslechnout i příběhy o ní. A to takové příběhy, které zájemcům odhalí záračné dobrodružné romány, karavany na dlouhých solných cestách pouští mezi Malijskou říší a mořem, nebo také příběhy primitivních lékařů, kteří slanou vodou omývali rány. Jinými slovy, naše poznání (i vědecké, nejen mytické) je vetkáno do příběhů.*

Deleuze a Guattari podobně jako Lyotard byli přesvědčeni, že abstraktní a konceptuální umění představuje dva pokusy, jak přiblížit umění k filozofii (nikoli však, jako Hegel, ukončit smysl umění splynutím s filozofií), a tak vytvořit z umění vedle filozofie a vědy třetí velkou formu myšlení... Důležité je „povýšení“ abstraktního a konceptuálního umění na úroveň vědy a filozofie a přisouzení schopnosti *myslet specifickým a neredukovatelným způsobem*. Tato „intelektualizace“ není vlastní jen abstraktnímu a konceptuálnímu umění, ale dostává se do popředí v moderním umění jako celku, kdy se

umění stále intenzivněji zabývá vlastními předpoklady, posiluje se tedy sebereflexivita umění, a tím se, obdobně jako se u estetického znaku oslabuje reference ve prospěch sebevztáženosti, dostává mimetický model umění na vedlejší kolej.⁶

„...Patočka hovořil o tom, že právě mezi předními tvůrci technické civilizace se probudili – tváří v tvář důsledkům zneužití techniky pro vojenské účely nebo upevnění totalitní moci – ‚otřesení‘ (uvádí jako příklad Oppenheimera a Sacharova) ti, kteří místo spoléhání na automatismus ‚pokroku‘ vědecké racionality dali přednost hlasu *svědomí*. Svědomí, onen ‚mysl pro smysl‘, tak mění chování člověka z pouhého *rea-gování* (při němž je určující ‚vnějšek‘ – technologicky řečeno ‚tento svět‘) v *jednání* vycházející z nitra – totiž právě ze svědomí. *Kairos*, čas příhodný a nazrálý pro takový obrat, je právě čas, v němž lidstvo skrze zkušenost světové války (která vlastně nikdy nepřestala, jak tvrdil Patočka) je ‚vykloněno do noci nebytí‘ a přestává spoléhat jen na dosud nezpochybněnou pravdu ‚světa dne‘ – světa, ovládaného logikou a racionální moci.“⁷

„...jediným způsobem, jak obelstít tržní past, je působit na emocionální, nikoli racionální stránku lidské bytosti. Žijeme v době emocí. Naše důvěra v ryzí vědu je otřesena. Po století plném událostí, které se podle vědců nikdy neměly stát – stačí připomenout Černobyl, AIDS a ebolu – zavládla v myslích lidí skepse. Když na naše otázky nedokáže uspokojivě odpovědět věda, zbývá jen jediné: věřit svým pocitům.“⁸

„Lyrický stav ducha, jakkoli se to může zdát paradoxní, je s to přispívat jako jedna ze sil k tomu, aby se naší civilizaci vrátila rozumnost. Napomáhat například i k tomu, aby technika byla řízena opět rozumem, rozumem ovšem spojeným se životem a s přírodou jiným způsobem než pomocí

6 MICHALOVIČ, P.; ZUSKA, V. *Žnaky, obrazy a stíny slov*. Praha : Nakl. AMU, 2009, s. 118.

7 HALÍK, T. *Noc zpovědníka*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2005.

8 NORDSTRÖM, Kjell A.; RIDDERSTALE, Jonas. *Funky business navždy – Jak si užít kapitalismus*. Grada Publishing, 2008, s. 18.

racionálních abstrakcí, tedy rozumem, který by byl jiný než náš nynější racionálně utilitární rozum pojmového myšlení..., není vedle nutnosti nové hodnotové orientace, jak o ní mluví různí autoři, i lyrický stav ducha, spočívající ve ztotožňování se s přírodou a se světem kolem nás vůbec, jedním z možných zdrojů vnitřní proměny člověka a tím i jednou z cest, jak jej vyvést z jeho neudržitelného postavení samozvaného pána, který se staví mimo přírodu, nad ni a proti ní? Není lyrický stav ducha jednou z možností, jak překonat pojmání přírody jako věci dané člověku, jeho síle a dovednosti, aby se jí zmocňoval, nakládal s ní jako se svou kořistí a sytil svou nenasytitelnou chtivost? A není konečně lyrický stav ducha také oním Heideggerem požadovaným obratem k jsoucnosti? Obratem spočívajícím v tom, že necháme jsoucno být tím, čím je, aby nás posléze samo oslovilo a ukázalo se nám ve své smysluplné podstatě tak, že se nám stane srozumitelné?⁹

„...Pojmy znamenají stanovenou a sjednatelnou hodnotu, naproti tomu obrazy znamenají život... ..Ten, kdo hovoří obrazy, mluví jako tisíce jazyky, uchvacuje a přemáhá; zároveň pozvedá to, co označuje, z oblasti jednorázového a pomíjivého do sféry věčného bytí, povyšuje osobní úděl na úděl lidstva a tím i v nás uvolňuje ony pomocné síly, které odpradávná umožňovaly lidstvu, aby se zachránilo ze všech nebezpečí a přečkalo i tu nejdleší noc. To je tajemství působení umění.“¹⁰

„...naivní víra v lineární, kumulativní pokrok poznání se zhroutila. Věda nepředkládá pravdy, ale klade otázky a nabízí jejich řešení... komplexní problémy nemají jednoznačná, nasnadě jsoucí řešení a je třeba se rozhodovat s vědomě přijímaným prvkem či prvky neurčitosti...“¹¹

⁹ SEIFERT, Jaroslav. Řeč k udělení Nobelovy ceny v roce 1984. In *Dokumenty* č. 2. Jazzová sekce PPSH, 1985.

¹⁰ JUNG, Carl G. *Duše moderního člověka*. Atlantis, 1994.

¹¹ D. Třeštíková při udělení čestné medaile V. Náprstka za soustavnou popularizační činnost v oblasti vědy – 6. 2. 2007. Zdroj: *Akademický bulletin* 3. Březen 2007, s. 7.

„...Dnešní člověk je totiž člověk, který na stísněném povrchu této země v obrovských počtech hromadně trpí, člověk, kterému se nedostává ohně a potravy a pro něhož svoboda je jenom přepych, který může počkat; u tohoto člověka zatím nemůže jít o nic jiného než o to, že bude trpět o trochu víc, jako u svobody a jejích posledních svědků může jít jedině o to, že o trochu víc vymizí. Zato Prométheus je onen hrdina, který měl lidi dost rád na to, aby jim dal současně oheň i svobodu, Prométheus se naopak vyznačuje tím, že stroj od umění nedokáže oddělit. Myslí si, že lze osvobodit zároveň těla i duše. Současný člověk má za to, že nejdříve je třeba osvobodit těla, i když duch bude muset dočasně zemřít. Ale může duch zemřít dočasně? Ve skutečnosti kdyby se Prométheus vrátil, dnešní lidé by se zachovali jako někdejší bohové: přikovali by ho ke skále ve jménu právě toho humanismu, jehož je prvním symbolem. Nepřátelské hlasy, jež by pak poraženého tupily, by byly tytéž, které zaznívají v Aischylově tragédii: hlas Moci a Násilí.“¹²

V určité době se v různých variantách opakoval bonmot Josefa Škvoreckého, v němž se říká, že vědci, teologové a umělci jsou jako horolezci, kteří stoupají dnes obvykle už v sehraných týmech na nějaký těžko dosažitelný vrchol. Když ho jedni konečně dosáhnou, zjistí, že už tam sedí ti druzí, kteří ho dosáhli také, leč jinou cestou. Mnohdy ovšem zjistí, že jde o tři vrcholy, mezi nimiž je snižená viditelnost a ovšem v záblescích slunce objevují, že nad těmito metami se tyčí vrcholy další.

„...Věda má produktivní sílu, která ale ve všech případech spočívá v tom, aby světu přinášela to nové, a ne aby podporovala to, co je obvyklé a žádoucí, dokonce bez posuzování a nápadů. Kromě toho neexistuje žádné měřítko, které by mohlo ve vědě s ohledem na očekávaný užitek předem rozlišovat mezi tím, co je plodné a co neplodné. ...Kdo se ve vědě nedotkne nemožného, zůstane průměrem i v dosahu možného.

¹² CAMUS, Albert. Prométheus v podsvětí. In *Léto*. Paris : Gallimard, 1977. Česky: Praha : Hyněk, 1999, s. 44.

Vždyť k opravdovému umění vědce, a nejenom vědce, patří neztratit ze zřetele to ‚správně‘ nemožné.“¹³

„...Velký romanopisec třicátých let Hermann Broch mluvil o heroickém úsilí moderního románu, který se postavil příboji kýče, ale který bude nakonec kýčem smeten. Slovo kýč označuje postoj toho, kdo se chce líbit za každou cenu a co největšímu množství. Kdo se chce líbit, musí potvrzovat to, co svět chce slyšet, být tedy ve službách přejatých myšlenek. Kýč, to je hloupost přejatých myšlenek přeložená do řeči krásy a citů. Vyrážejí nám z očí slzy dojetí nad námi samými, nad banalitami, které myslíme a cítíme. Po padesáti letech, dnes, věta Brochova se stala ještě pravdivější. Vzhledem k imperativní nutnosti se líbit a získávat pozornost co největšího množství je estetika masových médií nevyhnutelně estetikou kýče, a jak masová média postupně objímají celý náš život a prosakují ho, stává se kýč naší každodenní estetikou i morálkou. Až do nedávné doby modernismus znamenal nonkonformní revoltu proti přejatým myšlenkám a proti kýči. Dnes modernismus splývá s nesmírnou masmediální vitalitou a být moderní znamená zdivočelé úsilí být ‚à jour‘, být konformní, být ještě konformnější než ti nejkonformnější. Modernost se oblékla do šatu kýče.“¹⁴

„...moje teze říká, že nestojíme před dvěma samostatnými obory, ale jde o interakci mezi uměním a vědou, která vede k analogickému rozvoji.“¹⁵

Znovu opakujeme: bylo by možné pokračovat v citacích, ale nám tu nyní nejde o vyztužování nějaké ad hoc konstruované teze či skrývání se za autority, ale o respekt k širokému a otevřenému prostoru uvažování, v němž se pohybujeme.

¹³ MITTELSTRASS, Jürgen. Referát na zasedání Rakouské akademie věd 19. 5. 2010. Srov. k tomu: MITTELSTRASS, Jürgen. *Das Neue in der Forschung und die Forschungspolitik*. Darmstadt : H. Schmidinger – C. Sedmak, 2008, s. 75–85.

¹⁴ KUNDERA, Milan. Jeruzalémský projev 1985. In *Žneuznávané dědictví Cervantesovo*. Atlantis, 2005, s. 43–44.

¹⁵ RICHMOND Sheldon. The Interaction of Art and Science. In *Leonardo*. 1984, vol. 17, no. 2, s. 81.

Chceme-li něčeho dosáhnout, musíme ten prostor respektovat a pochopit, avšak nastolený problém musíme řešit sice v reálných souřadnicích, ale samostatně. Nechceme dělat z umění strohou a definovatelnou vědu, ale ukázat a připomenout rovnocennost obou způsobů poznávání jevů kolem nás a v nás¹⁶ a hledat takové adekvátní deskriptory, které umožní relativně spravedlivé hodnocení výsledků tvůrčí umělecké činnosti obdobně, jak totéž hledají vědci pro své výsledky.

Historie tématu u nás.

Na konci devadesátých let se o tématu srovnatelnosti vědecké a umělecké tvorby začalo intenzivně uvažovat v očekávané změny financování vysokých škol. Při hledání koeficientu náročnosti jednotlivých studijních programů přirozeně musely být komparace prováděny, a logicky tak otevřely téma, které se po další desetiletí stalo pro umělecké školy a fakulty tématem navýsost důležitým.

Konference „Výzkum a vývoj na uměleckých vysokých školách“ konaná v Brně dne 13. 9. 2001 na téma výzkumu a vývoje ve vztahu k umění nikoli jen jako uměnovědy, ale jako metody a způsobu poznávání a označování světa tuto problematiku otevřela a jednotlivými příspěvky potvrdila potřebu systematicky se jí věnovat.¹⁷

Na konferenci „Kde končí umění a začíná věda...“ konané 23. 10. 2006 na AMU v Praze hovořila řada účastníků z různých oborů, a potvrdili tak tezi, že hledání společných základů na cestě za poznáním při respektování odlišností není nic

¹⁶ S jistým, přiznáváme ironickým, úsměvem čteme např. v časopise *National Geographic*, únor 2006, s. 30–47, články o výzkumu Helen Fischerové a dalších kolegů, kteří se zaměřili na „šíleně zamilované“ pomoci magnetické rezonance, biochemických změn, vliv u dopaninu atd., abychom konečně přestali věřit na žárlivé bohy, šípy lásky a jiné nesmysly, které jsou doposud součástí každé civilizace. Máme – domníváme se, že oprávněně – přesvědčení, že nám a všem řeknou Shakespeare, Rolland, celá plejáda básníků a další tvůrčí o zamilovanosti a mnohých důsledcích a konsekvencích lásky podstatná poznání a zanechají trvalejší vjemy.

¹⁷ Viz sborník: *Výzkum a vývoj na uměleckých vysokých školách*. Brno : JAMU, 2001.

konfliktního, ale naopak inspirativního. Na konferenci vystoupili se svými příspěvky: Jaroslav Vostrý – AMU, Vladimír Bokes – VŠMU Bratislava, Václav Cejpek – JAMU, Jiří Harcuba – VŠUP, Ludvík Hlaváček – Centrum pro současné umění, Zdeněk Kirschner – AMU, Vladimír Kokolia – AVU, Karel Kraus – DZB, Ivan Kurz – AMU, Petr Larva – VŠUP, Miloš Vojtěchovský – AMU, Ivan Vyskočil – AMU, Dušan Záhoranský – ZU Plzeň, Miloslav Klíma – AMU, Eva Vyskočilová – AMU ad., podobně hovořili i zástupci oborů navýsost exaktních, mimo jiné Jana Horáková – FF MU v Brně, Emanuel Ondráček – VUT v Brně, Josef Syka – AV ČR a další.¹⁸

Je přirozené hledat inspiraci a zkušenosti též v zahraničí, kde totéž téma bývá často frekventováno.

UNESCO: Světová konference UNESCO pro umělecké školství v roce 2006 mimo jiné doporučila svým závěrečným ustanovením ministerstvům školství členských zemí, aby pojmenovala nové normy hodnocení dopadu a vlivu uměleckého školství. Navíc v odstavci Výzkum a sdílení znalostí přímo navrhuje, aby ministerstva podpořila vznik registrů uměleckých děl, které obohacují umělecké vzdělávání.¹⁹

ELIA – dva klíčoví hráči v oblasti boloňských procesů v uměleckém vysokém školství, The European League of Institutes of the Arts (ELIA) and the European Association of Conservatoires (AEC), reprezentují více než 600 evropských uměleckých vysokých škol, čili 400 000 studentů, kteří zde každoročně studují ve všech třech stupních studia (celkový počet uměleckých vysokých škol v Evropě přesahuje jeden tisíc institucí).

Obě výše uvedené sítě se spolupodílely na mnoha projektech a výzkumech, z nichž následně plynou nové závazky a cíle. Mezi ně patří například cíl uznat a přijmout umělecký

¹⁸ Viz sborník: *Kde končí umění a začíná věda a naopak?* Praha : NAMU, 2007.

¹⁹ Webový portál UNESCO o vysokém školství: http://portal.unesco.org/education/en/ev.php-URL_ID=42196&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, s. 18, 19.

rozvoj a výzkum realizovaný na vysokých uměleckých školách za ekvivalentní ostatním typům výzkumu, protože přispívá stejnou měrou k rozvoji evropského výzkumu.

Z profesionálního kontextu vnímají tyto dvě instituce umělecký výzkum a rozvoj jako skutečně propojený s měnící se rolí umění a umělců v evropské společnosti. Trendy umělecké praxe mění klasický pohled na umělce, zejména když působí ve veřejné sféře. Performeři, designéři a vizuální umělci hrají klíčovou roli v interdisciplinárních projektech. Kurátoři, architekti, sociologové a urbanisté tvořivě pracují v komplexním, mezinárodním prostředí. Jako integrální a uznávaní členové těchto nových týmů potřebují být umělci, designéři a performeři vybaveni novými znalostmi pro akademické i veřejné působení. Výzkumné kompetence umělců přinášejí nové pracovní příležitosti v mnohem širším měřítku (komerční i veřejný sektor). Zvýšení počtu uměleckých badatelů a uměleckých profesí spojených s výzkumem se jeví být pro budoucnost nezbytné.

Umělci jsou čím dál tím víc vybaveni k vytváření nových hodnot a poznatků ve svých oborech a obohacovali jimi jak akademickou sféru (výzkum), tak veřejnou sféru (tvorba). Umělecký výzkum je vnímán jako součást komplexní umělecké praxe a staví na měnící se roli umění ve společnosti. Umělecké disciplíny rozvíjejí své vlastní výzkumné metodologie přiměřené jejich specifickým potřebám.²⁰

„...zatímco dříve bylo znakem kulturního města provozovat trojici *vysokého umění* – symfonický orchestr a soubory pro operu a balet, kreativní třídu dnes více láká autentická pouliční kultura, která se tvoří přímo na daném místě – na rozdíl od umění importovaného z jiného století pro publikum dovezené z jiného města. Návštěvníci přicházejí s vědomím, že vstupují do kulturní komunity, nikoli pouze jako diváci jednorázové akce... Možná neumíte malovat, psát ani hrát na hudební nástroj, ale když jste na festivalu pod širým

²⁰ <http://www.elia-artschools.org/publications/position/research.xml>

nebem, kde se můžete sejít a diskutovat s vystupujícími, dostanete více kreativních podnětů, než kdybyste jen pasivně sledovali výstavu v muzeu nebo program v koncertní síni. Tvořiví lidé dávají přednost pouliční kultuře mimo jiné proto, že jim dává příležitost zažít vedle uměleckých děl i jejich autory. Navíc aktivnější forma zábavy pro ně znamená více zážitků za jednotku času.“²¹

Ve Slovinsku si vypracovali následující tabulku, podle níž přidělují finanční prostředky účastníkům tohoto bodování:

2.1 Veřejné provedení nebo představení uměleckého díla	Do 0,5 bodu
2.2 Veřejné provedení, vydání nebo představení uměleckého díla s uveřejněnou kritikou	Do 2 bodů
2.3 Veřejné provedení, vydání nebo představení uměleckého díla na důležitých vystoupeních národního charakteru	Do 4 bodů
2.4 Veřejné provedení, vydání nebo představení uměleckého díla na mezinárodní úrovni	Do 5 bodů
2.5 Veřejné provedení, vydání nebo představení uměleckého díla, které experti považují za vrcholný v národním kontextu	Do 8 bodů
2.6 Veřejné provedení, vydání nebo představení uměleckého díla, které experti považují za vrcholný v mezinárodním kontextu	Do 20 bodů
2.7 Ostatní dokumentovaná umělecká činnost po posouzení odborných komisí	Do 5 bodů

Ve Slovenské republice vydali v roce 2008 předpis „Smernica č. 13/2008-R zo 16. októbra 2008 o bibliografické registrácii a kategorizácii publikačnej činnosti, umeleckej činnosti a ohlasov“, který postupně implementovali do praxe

²¹ The Importance of Artistic Research and its Contribution to New Knowledge in a Creative Europe position paper. In FLORIDA, Richard. *The Rise of the Creative Class*. New York : Basic Books, 2003.

tak, že v současné době spravuje „Centrálny register evidencie publikačnej a umeleckej činnosti“ celostátně Centrum vedecko-technických informácií SR a záhy budou výsledky a údaje plně přístupné veřejnosti prostřednictvím webových aplikací. Kolegové na Slovensku vypracovali systém, který začleňuje umělecká díla a výkony dle závažnosti, dle obsahu a charakteru, dle ohlasu příjemců a teritoriálního významu. Pro každou kategorii pak definovali podmínky zařazení díla či výkonu, přičemž vývoj tohoto systému s postupnými upřesněními a variantami trval čtyři roky.

Výzkum z širšího hlediska:

Pojetí výzkumu se zřetelně otevírá mnoha směry. Pod pojmem *otevřené pojetí výzkumu* musíme chápat koncepci, která se již ze své podstaty nezaměřuje na vědecké pojetí výzkumu, jako například přírodovědecké pojetí, a je jí tudíž i z metodologického hlediska třeba chápat volněji. Otevřené pojetí výzkumu zahrnuje všechny formy metodicky popsaného poznávání a vytváření předmětů, tedy takového poznávání, které je určeno existencí jistých postupů, a jejich reflektování. Na rozdíl od vědeckého zkoumání, které vede k pojmově organizovanému obecnému vědění, vede umělecké poznávání ke smyslově organizovanému obecnému vědění.²² Podobně se rozlišují i příslušná pojetí výzkumu. Pojetí výzkumu můžeme chápat jako otevřené, když má za svůj předmět jak pojmově organizované, tak také smyslově organizované – reflektované – poznání.²³

Výzkum v umění je možné blížeji popsat třemi způsoby: jako výzkum o umění, výzkum skrze umění a výzkum v umění (užším slova smyslu).

Pod pojmem **výzkum o umění** musíme chápat tradiční přístupy a způsoby výzkumu dějin umění a vědy o umění. Předmětem výzkumu je zde umění, respektive jeho

²² Viz MITTELSTRASS, Jürgen. *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie II*. Stuttgart/Weimar, 2005, s. 533–534.

²³ *Report on Universities for Music and Arts in Austrian Science Board* dostupné z <http://www.wissenschaftsrat.ac.at/>

jednotlivé aspekty, a využívá se obvyklých vědeckých metodických standardů.

Pod pojmem **výzkum skrze umění** chápeme reflektované poznání, které se vyjadřuje pomocí vytváření (uměleckých) předmětů. Rozšiřujeme s ním nejen (smyslově organizované) obecné světové vědění, ale také svět samotný. Jedná se o poznávání světa skrze jeho vytváření, vedené jistými postupy, tedy také výzkumné poznávání. Výzkum v tomto smyslu slova je možné chápat jako nástroj, ale také jako cíl.

Výzkum skrze umění je velmi úzce spjat s **výzkumem v umění** (v užším slova smyslu). Označuje se tím způsob, jak probíhá v procesu uměleckého tvoření poznávání (předmětů a postupů), které je zároveň možné chápat jako (reflektované) poznání. U tohoto druhu výzkumu jde tedy o to chápat umělecké tvoření nejen v produktech (rozšiřování světa), ale také v jeho formách práce – ve smyslu popsaného otevřeného pojetí výzkumu – jako výzkumné tvoření. Jedná se o tvorbu, která působí na jedné straně skrze sebe samu, respektive skrze svá díla na výzkumné rozbory umění, a na druhé straně podněcuje výzkum v jiných oblastech. Rozhodující je přitom vždy existence zájmu o poznání. Uvedená rozlišení pojetí výzkumu nebo jednotlivých aspektů výzkumu v umění odpovídají podobným rozlišením v anglo-saském diskurzu, tam nalezneme rozlišení pojmů jako „research into the arts“, „research for the arts“ a „research through the arts“ (C. Frayling) nebo „research on the arts“, „research for the arts“ a „research in the arts“ (H. Borgdorff). Přitom lze nadále rozlišovat mezi uměleckou praxí jako výzkumem a produkcí umění kvůli sobě samému, bez jakýchkoli výzkumných záměrů. Navíc oblast tvorby v oblasti media arts skýtá ve spojení s novými technologiemi velmi slibné možnosti pro aplikačně orientovaný výzkum, zvláště práce, které se tradičně nazývají jako „interdisciplinární“. Tyto práce zohledňují skutečnost, že všechny hranice ve výzkumu ztratily jasné kontury.²⁴

²⁴ *Tamtéž.*

Disproporce:

Uvedenými citáty vymezený prostor snad zřetelně ukazuje, že viditelně existuje disproporce v registraci a v hodnocení výsledků vědecké a umělecké činnosti. Vědecká činnost neustále modeluje podoby přehledů výsledků včetně jejich hodnocení, tvůrčí umělecká činnost je často považována za cosi, co nepatří ani poblíž činnosti vědecké, a to jednak z objektivního důvodu, že umělecké dílo – hodné skutečně toho jména – je plně a neopakovatelně originální, mnohdy s jiným ničím neměřitelné a nesrovnatelné (ale který vědecký objev a vynález není?), a ovšem též z jakési setrvačnosti, která zařazuje uměleckou tvorbu mezi zbytné a „nadstavbové“ záležitosti, které spíše patří do oblasti uspokojování zálib. Proto je na čase pokusit se vytvořit adekvátní a realitě odpovídající zásady, které by tuto nerovnováhu pomohly vyřešit i s vědomím, že se tento pokus nemusí podařit nejen proto, že se bude pokoušet o velmi těžké zadání, ale třeba zatím ještě nepřinese pregnantní a respektovatelný výsledek.

Registr informací o výzkumu (RIV) je pro vědeckou práci možná z nezbytnosti uznávaný a respektovaný systém evidence výsledků vědeckého bádání. Hodnocení výsledků vědecké práce je toho času definováno u nás Radou pro výzkum, vývoj a inovace a má svá bodová hodnocení, podle kterých se pak jednotlivé výsledky zařazují. Aktuální mezinárodní audit konaný mezinárodním konsorciem Technopolis ukázal na jeho meze a nedostatečnost.

Přes různé diskuze a rozdílné názory na konkrétní řešení jde o systém, který rozhoduje o rozdělování prostředků na výzkum, vývoj a inovace.

Vedle takto sofistikovaného a obecně uznávaného (i když mnohými kritizovaného) systému je fakt, že cosi podobného neexistuje v oblasti hodnocení výstupů z umělecké tvorby, zářežící. Přitom existuje bezpochyby řada objektivních faktorů, které mohou o kvalitě a hodnotě uměleckého díla alespoň částečně vypovídat dokonce i v době jeho vzniku. Navíc

paradoxně pro tato díla platí, že historický odstup je u nich tím nejpřísnějším a nejpřesnějším sítím kvality i přesto, že podléhá aktuálním módním postojům, ideologickým tlakům (Shakespeare nebyl v jednom období v Anglii vůbec respektován!) a nejobvyklejšímu omylu, v němž se kvalita plete s popularitou. Svádí to pak k tomu, že se vytvářejí falešné a o skutečné kvalitě nic nevyovídající žebříčky, mediální popularizace, módnost a povrchnost spíše než skutečné a trvalejší hodnocení. Zůstaneme-li u jednoduché charakteristiky, pak sám fakt, že umělecké dílo je produktivní komunikací mezi oslovujícím a oslovovaným pomocí strukturovaných obrazů v reálném čase, pak musíme vzít též v potaz, že v této vazbě hraje závažnou roli mnoho subjektivních aspektů, takže při hledání jakékoliv objektivizace musíme uvažovat nikoli deskriptivně, přímo, ale podobně jako s matematickými limitními funkcemi, které se k cíli doberou až v nekonečnu.

Proč tedy opakovaně hledáme aspoň relativně akceptovatelné, možné klasifikace a různé metody hodnocení výstupů z umělecké tvorby?

Kultura a umělecká tvorba se, dle údajů z roku 2005, na celkovém množství celkové produkce ČR podílí 1,6 %. Tvoří 1,7 % celkového HDP české ekonomiky. Podíl sektoru kultura na trhu práce tvoří 3,3 % (z toho téměř 2 % tvoří zaměstnanci, zbývající část pak externí pracovníci, jedná se celkem o 85 500 osob v přepočtených stavech).²⁵

Mezinárodní konference konaná v květnu 2009 v Bruselu pod názvem „**Je možné tvořivost měřit?**“ (Can creativity be measured?) zkoumala, zda je vhodné používat omezené množství ukazatelů odvozených ze stávajících statistických zdrojů pro řešení otázky tvořivosti na agregované úrovni a jednat o krocích nezbytných pro provedení rozsáhlého průzkumu, který by měřil jednotlivé tvořivé dovednosti mladých lidí. „Tvořivost

²⁵ SMOLÍKOVÁ, Marta. ProCulture.

a inovační schopnosti EU jsou životně důležité pro naši hospodářskou prosperitu a sociální soudržnost. Vyjadřování pojmu, jako je tvořivost, v číslech je skutečně problém, je ale velmi důležité, abychom se dověděli více o tvořivosti, a byli tak s to k ní co nejlépe vychovávat a podporovat ji," uvedl evropský komisař pro vzdělávání, odbornou přípravu, kulturu a mládež Ján Figel'.

Různé nástroje „měření“ prezentované na konkrétních případech dokazují, že pro rozvoj kreativního potenciálu každé země (se zcela konkrétním, vyčísleným dopadem na její ekonomiku) hraje klíčovou roli tzv. „bohemian index“ (podíl umělecky tvořivých lidí na celkové populaci). Bylo dokázáno, že jeho výše je přímo ovlivněná kvalitou a dostupností uměleckého školství.²⁶

Abychom mohli konkrétní tvůrčí počiny, které tvoří jádro kreativního průmyslu, měřit, zkoumat a zabývat se jejich vlivem na rozvoj inovačního a kreativního prostředí, musíme je umět dokumentovat, klasifikovat a třídit.

Nezbývá než se pokusit takové hodnocení vytvořit.

Z výše uvedeného jasně plyne, že pokud chceme opustit impresivní, náhodná, povrchní a ideologiemi zdeformovaná hlediska, musíme se pokusit vytvořit – jistěže nedokonalý a plně nevypovídající, ale aspoň pomocný – systém a kategorizaci hodnocení výsledků tvůrčí umělecké činnosti, a to takový, který pokud možno zahrnuje všechny dnešní obory a oblasti umělecké tvorby.

Legislativní oporou pro umělecké školy a fakulty je jistě i ustanovení § 18 odst. 3 zákona č. 111/1998 Sb., které upravuje pravidla pro stanovení výše příspěvku veřejné vysoké školy na uskutečňování vzdělávací, vědecké, výzkumné, vývojové, **umělecké a další tvůrčí činnosti**: „Veřejná vysoká škola má nárok na příspěvek podle odstavce 2 písm. a). Pro stanovení výše příspěvku podle odstavce 2 písm. a) je rozhodný

²⁶ Viz <http://crell.jrc.ec.europa.eu/creativitydebate/>.

typ a finanční náročnost akreditovaných studijních programů a programů celoživotního vzdělávání, počet studentů a dosažené výsledky ve vzdělávací a vědecké, výzkumné, vývojové, umělecké nebo další tvůrčí činnosti a její náročnost.“ Podrobná úprava metodiky výpočtu výše příspěvku pro veřejné vysoké školy je obsažena v Pravidlech MŠMT ČR pro poskytování příspěvků a dotací veřejným vysokým školám Č. j.: 4632/2006-30 z roku 2006, která ovšem rovněž o dopadu výsledků umělecké činnosti na výši příspěvku nehovoří. V konkrétní každoroční metodice stanovení výše příspěvku a dotací, kterou vždy projednává Reprezentační komise, se však již několik let u dotace na Rozvojové programy a pro rok 2010 i v příspěvku B2 podle nově zaváděného „kvalitativního ukazatele“ objevují výsledky VaV, které se ve stanovené váze kritéria podílejí na celkové výši dotace či příspěvku. Systémově zde chybí obdobné zapojení výsledků tvůrčí umělecké činnosti.

Jednotlivé kroky na cestě ke kýženému cíli:

Pracovní komise pro umělecké školy a fakulty Rady vysokých škol a od roku 2010 tým řešitelů Centralizovaného rozvojového projektu MŠMT postupně shromáždili podkladové materiály jako mozaiku názorů na řešený problém. Dále studovali zkušenosti ze Slovenské republiky, Slovinska, metody Rakouské republiky, Holandska, Finska, Srbska a dalších zemí Evropy. Pokusili se definovat základní oddíly, podle kterých by se kategorizace výsledků mohla používat se snahou, aby ty nejjobecnější definice byly tak otevřené, že se do nich vejde pokud možno celé spektrum uměleckých aktivit rozdělených pracovníě do segmentů i jejich specializovaných částí:

1. Architektura
2. Scénická umění
3. Film
4. Hudba
5. Literatura
6. Volné a užité umění

Druhým krokem byl proces postupného upřesňování a definování tří základních kategorizací pro zařazování významných děl či výkonů do Registrace tvůrčí umělecké činnosti, které právem aspirují na takovou míru excelence, jež by byla jistým způsobem srovnatelná s vynikajícími výsledky tvorby vědecké.

Návrh Registru

- a. Z těchto úvah vyplynula potřeba vytvořit Registr výsledků tvůrčí umělecké činnosti pro:
 1. Zmapování palety tvůrčích činů uvnitř oblasti umění ve vztahu k vysokým školám.
 2. Formulování trendů a vývojových linií.
 3. Konstatování výkonnosti uměleckých škol a fakult.
 4. Vzájemnou mezidruhovou komparaci a komparaci s výzkumem jako celkem.
- b. Sumarizovat výsledky, které v každém segmentu patří mezi umělecká díla či výkony jako dokumentační obecně přístupný materiál.
- c. Projekt na vytvoření Registru výsledků tvůrčí umělecké činnosti a související Metody hodnocení výsledků umělecké činnosti byl postupně projednáván:
 1. Předsednictvem RVŠ dne 15. 10. 2009 s doporučením k projednání na Sněmu RVŠ.
 2. Sněmem RVŠ dne 19. 11. 2009 doporučen k dopracování do konečné podoby.
 3. Stal se obsahem centralizovaného Rozvojového projektu MŠMT na rok 2010 ve spolupráci osmi uměleckých škol a fakult.
 4. Byl prezentován na zasedání obou komisí OP IPN „Mezinárodní audit výzkumu, vývoje a inovací v ČR a implementace jeho výsledků do strategických dokumentů“, přičemž se nyní jedná o realizaci jedné jeho části v rámci tohoto OP.

5. Byl prezentován 14. 1. 2010 na zasedání Rady ministra kultury pro výzkum a v usnesení byla vyjádřena podpora tomuto projektu.
6. Bylo zahájeno jednání o zařazení pilotního ověřování projektu v rámci OP IPN „Zajišťování a komplexní hodnocení kvality institucí terciárního vzdělávání“.
7. Byl prezentován jak na Předsednictvu RVŠ 15. dubna 2010, tak na Sněmu RVŠ 25. května 2010. Přičemž byl drtivou většinou přijat, nebyly hlasy proti, pouze 8 členů Sněmu se zdrželo hlasování.
8. Zástupci pracovní komise jednali několikrát na půdě MŠMT o konkrétních krocích a harmonogramu implementace tohoto projektu do praxe. Zůstává jistě řada bodů, pohledů a rozhodnutí k vyřešení (např. délka období, pro které bude sběr platit; dodatečné ocenění díla; vnější evaluace – certifikace výsledků atd.), ty jsou nyní předmětem intenzivních jednání v jednotlivých segmentech a následně v plénu řešitelů.
9. Výhledově bude nezbytné dopracovat metodiku sběru a hodnocení tvůrčí umělecké činnosti do takové podoby, která by byla jak v metodě přiřazování číselných/bodových hodnot, tak v požadavcích na počítačové zpracování obdobná té, kterou používá RIV, či aby byla s ní nějak kompatibilní. Proto jsme požádali o matematický model pro stanovení bodového hodnocení jednotlivých typů výsledků tvůrčí umělecké činnosti, který je založen na Saatyho metodě AHP; vzniká ve spolupráci s pracovištěm Univerzity Palackého v Olomouci (doc. RNDr. Jana Talašová, CSc.), konzultacemi s RNDr. Pavlem Popelou, Ph.D., z VUT Brno a doc. RNDr. Peterem Mederlym, CSc., Slovenská republika. Za konzultace děkujeme též doc. Ing. Evě Münsterové, CSc.

Excellence a její struktura

Z výše uvedené potřeby komparace mezi druhy činností uvnitř této oblasti, ale i komparace s ostatními výzkumnými obory, pak plyne potřeba pro excelentní – vskutku excelentní – výstupy vytvořit relativně objektivní systém hodnocení i při respektování složitosti takového procesu. *Výběr a stanovení hodnotových kategorií a ukazatelů je vždy diskutabilní, jen zřídka měří přímo význam a výkonnost, která je zvláště v uměleckých oborech často sporná a určitě proměnlivá. Kvalita jako značka je prchavý a subjektivní atribut, který je vždy velmi těžké kvantitativně měřit. Když tedy výkonové parametry způsobují tolik problémů, proč se jimi vůbec trápíme? Odpověď je jednoduchá: problémy s výkonovými parametry jsou velké, ale nevyhnutelnost používat je je ještě větší. Je to jako s demokracií, je akceptovatelná jen, když se porovná s jinými alternativami, které přicházejí do úvahy.*²⁷

Po mnohých debatách a hledání jsme dospěli k následujícím definicím tří kategorizací:

Kategorizace dle závažnosti a významu:

- Nové umělecké dílo nebo výkon zásadního významu a originality /A/.
- Nové umělecké dílo nebo výkon přinášející řadu významných inovací /B/.
- Nové umělecké dílo nebo výkon rozvíjející současné trendy /C/.

Kategorizace dle rozsahu:

- Umělecké dílo nebo výkon velkého rozsahu /K/, např.: celovečerní film (každý segment a jeho části nyní upřesňují tuto kategorii).
- Umělecké dílo nebo výkon středního rozsahu /L/, např.:

²⁷ BURKE, J. C. *Funding Public Colleges and Universities for Performance.*

středometrážní film (každý segment a jeho části nyní upřesňují tuto kategorii).

- Umělecké dílo nebo výkon malého rozsahu /M/, např.: krátký film (každý segment a jeho části nyní upřesňují tuto kategorii).

Kategorizace dle institucionálního kontextu:

- Umělecké dílo nebo výkon realizovaný či/a reflektovaný v mezinárodním kontextu /X/. Každý segment uvede aktuální seznam institucí, nakladatelství a periodik a bude ho každoročně inovovat pro další období.
- Umělecké dílo nebo výkon realizovaný či/a reflektovaný v národním kontextu /Y/. Každý segment uvede aktuální seznam institucí, nakladatelství a periodik a bude ho každoročně inovovat pro další období.
- Umělecké dílo nebo výkon realizovaný či/a reflektovaný v regionálním kontextu /Z/. Každý segment uvede aktuální seznam institucí, nakladatelství a periodik a bude ho každoročně inovovat pro další období. Zde je důležité, aby do hodnocení nebyly zařazovány ohlasy zcela okrajové, lokální, místní, bez širší odezvy.

Současný stav:

Na podzim roku 2010 byl zpracován první pokusný sběr za roky 2008 a 2009. Slouží jednak k tomu, abychom měli podloženou představu o množství registrovatelných výsledků, jednak pro vzájemné porovnávání výsledků, které předkládají fakulty uvnitř segmentu, a pak porovnání mezi segmenty proto, aby bylo možné upřesňovat kritéria a navzájem dospívat k možné rovnováze, i když absolutní není myslitelná, aniž možná s ohledem na specifika různých druhů umělecké tvorby. Je to problém citovaný výše o nezbytnosti pomocných kritérií.

Přesnější a certifikovanou podobu prvního závazného sběru dat za roky 2008, 2009 a 2010 připravíme do konce dubna 2011 a spolu s bodovým hodnocením, které zpracuje

tým doc. RNDr. J. Talašové, předložíme Ministerstvu školství, mládeže a tělovýchovy, jako výstup z činnosti Pracovní komise Rady vysokých škol pro umělecké školy a fakulty též jako dílčí řešení Centralizovaného rozvojového projektu 2010 a 2011. V dubnu 2011 na Předsednictvu RVŠ a v květnu 2011 na Sněmu RVŠ budeme prezentovat dosavadní výsledky tohoto projektu.

Naše země jistěže měla a snad nadále má řadu vynikajících myslitelů a osobností, přece však jich nebylo a není tolik, abychom je mohli přehlížet a jejich moudré vzkazy nebrat v úvahu: „...*Poznání umělecké nejvyšší je poznání lidské. Pravím to jakožto člověk, který abstraktnou vědou se zabývá, docela upřímně, jako že zajisté každý člověk největšího povznesení a snad i největšího poučení v díle uměleckém nabývá. Poznání pravého, velikého umělce proto, že k věcem samým se vztahuje, jest tím nejlepším vystihnutím světa...*“²⁸

²⁸ MASARYK, T. G. *O studiu děl básnických*. 2. vyd. Praha : Gustav Voleský, 1926, s. 19.

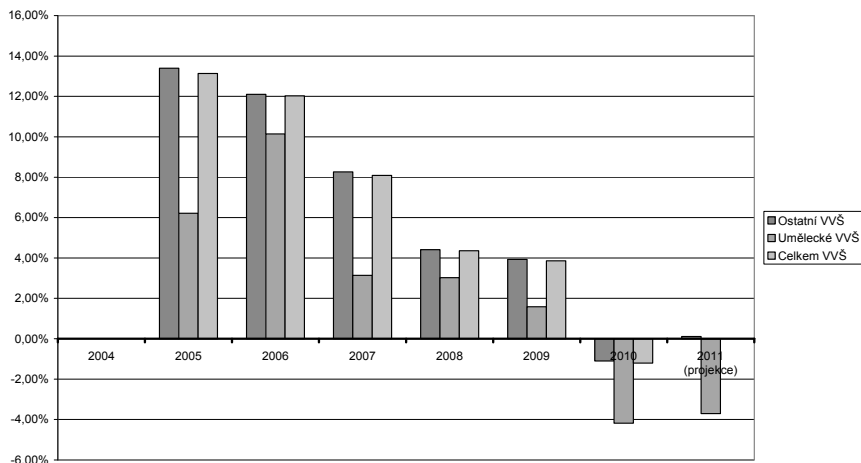
Lenka Valová

Orientace Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy na posílení atributu kvality v oblasti vysokých škol je nepochybně jedním ze zásadních důvodů celé transformace terciárního vzdělání, a nelze než s ní souhlasit. Všechny vysoké umělecké školy jsou na tomto prvku založeny již od počátku své existence. Ani v dobách proklamované masifikace z linie udržení kvality a excellence neustoupily, což dokazují jen mizivé nárůsty počtu studentů na uměleckých veřejných vysokých školách v dobách, kdy ostatní veřejné vysoké školy zvyšovaly počty studentů i v násobcích. Umělecké veřejné vysoké školy navíc denně evaluují svoje výstupy formou nejpřísnější – veřejnou prezentací svých výsledků na (téměř) každodenních koncertech, představeních a výstavách –, a to nejen v rámci ČR, ale po celém světě. Jen z několika uvedených řádků je zřejmé, že kvalita je nejen cílem, ale základní premisou existence tohoto typu vysokých škol.

Paradoxně však při postupném zakalkulování parametrů kvality do financování veřejných vysokých škol nejprve pomocí ukazatele B₂, poté B₃ a konečně ukazatele VKM (věda-kvalifikace-mobilita) dle současné verze nových Zásad financování veřejných vysokých škol¹ právě umělecké veřejné vysoké školy utrpěly největší propad. O tom, že se jedná o problém systémový, a nikoliv jen singulární potíže jednotlivé školy s naplňováním kvalitativních ukazatelů, svědčí fakt, že uvedený propad je přibližně stejný pro všechny umělecké veřejné vysoké školy (dále jen UVVŠ) a zřetelně nejvyšší v kontextu všech ostatních veřejných vysokých škol (dále jen VVŠ).

¹ Zásady financování a pravidla stanovení rozpočtu veřejných vysokých škol pro rok 2011 a další z 25. 6. 2010 – www.msmt.cz.

Meziroční rozdíly ve vývoji příspěvku VVŠ



Z uvedeného grafu vyplývá, že:

- v období růstu příspěvku VVŠ byl nárůst pro UVVŠ vždy nejnižší s ohledem na nárůst počtu studentů – ten, jak již bylo uvedeno, nekorespondoval u těchto škol s masifikací VVŠ a při absenci jiných ukazatelů pro konstrukci příspěvku logicky UVVŠ neustále zaostávaly v nárůstu příspěvku;
- k tomuto jevu docházelo i přes existenci ukazatele B₂ – absolventi, který byl považován za první kvalitativní ukazatel tvorby příspěvku a ve kterém naopak UVVŠ dosahovaly a dosahují minimálně srovnatelných výsledků – i to je logický důsledek akcentu na výběr špičkových uchazečů, individuální charakter studia, a zákonitě tedy vysokou průchodnost studiem na UVVŠ, která činí cca 95 %;
- ani metoda použitá v roce 2010 pro UVVŠ ohledně náhrady funkce výstupů v RIV (Registr výstupů vědecko-výzkumné činnosti) v rámci ukazatele B₃ nebyla zcela adekvátní, patrně vlivem snížení váhy ukazatele A při vysokém koeficientu náročnosti studijních programů uměleckých škol, kdy dosažení adekvátního finančního vyjádření prostředků získaných kvalitativním ukazatelem,

na něhož byly prostředky alokovány snížením ukazatele A, by u UVVŠ s koeficientem náročnosti 5,9 znamenalo získání 5,9× lepších kvalitativních výsledků než u studijních programů s koeficientem 1.

Jednoznačně se tak dokládá, že mechanická projekce nových zásad financování zohledňující v kvalitativním ukazateli VKM výstupy RIV a získané finanční prostředky na vědecko-výzkumnou činnost je bez připočtení kvalitativně nejvýznamnější hodnoty výstupů uměleckých škol – výstupů uměleckých – zcela nepřijatelná.

Daná situace jednoznačně potvrzuje, že kvalitu na UVVŠ nelze adekvátně zhodnotit a zejména pak finančně vyjádřit bez zohlednění uměleckých výstupů těchto škol. Jen tak lze dosáhnout naplnění legislativního základu pro přidělování příspěvku VVŠ dle ustanovení § 18 odst. 2 a 3 zákona o vysokých školách, dle kterých má VVŠ právo na příspěvek ze státního rozpočtu na vzdělávací a vědeckou, výzkumnou, vývojovou a inovační, **uměleckou** nebo další tvůrčí činnost, když pro stanovení výše tohoto příspěvku je rozhodný typ a finanční náročnost akreditovaných studijních programů a programů celoživotního vzdělávání, počet studentů a **dosazené výsledky** ve vzdělávací a vědecké, výzkumné, vývojové a inovační, **umělecké** nebo další tvůrčí činnosti a její náročnost.² Je-li dle Pravidel MŠMT pro poskytování příspěvku a dotací VVŠ³ pro výši příspěvku na vzdělávací činnost k dispozici celý systém normativu na studenta, koeficientu náročnosti studijních programů a pravidel pro stanovení počtu financovaných studentů, pro stanovení výše příspěvku za vědeckou, výzkumnou, vývojovou a inovační činnost jsou pak využívány výstupy RIV, chybí dosud zcela obdobný instrument pro hodnocení umělecké činnosti.

² Zákon č. 111/1998 Sb., o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů v úplném znění.

³ Pravidla pro poskytování příspěvku a dotací veřejným vysokým školám Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy, č. j.: 598/2010-33, www.msmt.cz.

Hodnocení kvality VVŠ přitom není jen podkladem pro přímé stanovení části příspěvku prostřednictvím ukazatele B₃ či VKM, je současně jedním z kritérií pro samotné určení počtu financovaných studentů (dosud u magisterských, navazujících magisterských a doktorských studií, počítá se však s jeho zapojením u studií bakalářských), dále je účastno na stanovení orientačního limitu decentralizovaných rozvojových programů VVŠ a jeho význam objektivně dále poroste při nezbytném procesu diferenciací VVŠ. Problematika se netýká pouze tradičních čtyř UVVŠ, ale i další poměrně široké škály fakult, ústavů a kateder řady ostatních VVŠ pěstujících umělecké studijní programy včetně architektury.

Z uvedeného jednoznačně vyplývá nezbytnost vzniku nového, ve srovnání s RIV plnohodnotného registru poskytujícího ucelené, věrohodné a ekonomicky zpracovatelné výstupy – Registru uměleckých výstupů, jehož vytváření je předmětem rozsáhlého, nejednoduchého a jistě i v řadě ohledů diskutabilního snažení týmu centralizovaného rozvojového projektu zastřešeného AMU v roce 2010, které musí být s ohledem na výše uvedené dotaženo do realizačního výstupu v roce 2011.

REGISTR UMĚLECKÝCH VÝKONŮ Z POHLEDU ARGUMENTŮ MEZINÁRODNÍHO PROSTŘEDÍ

Blanka Chládková

V roce 2006 se uskutečnila v Lisabonu Světová konference pro umělecké vzdělávání, kterou pořádalo UNESCO pod názvem Budování tvůrčích kapacit pro 21. století. Konference měla ambici najít nebo lépe přiblížit se odpovědím na otázky zacílení uměleckého vzdělávání, což provedla v podobě dokumentu „Cestovní mapa pro umělecké vzdělávání“ (UNESCO, 2006). Dokument se v první řadě obrací k hlavním cílům uměleckého vzdělávání, jako je naplňování lidských práv (viz Všeobecná deklarace lidských práv) a naplňování práv dítěte (Úmluva o právech dítěte). Zároveň však vnímá úlohu umění v rozvoji individuálních schopností jako „prostředí a zároveň praxi, kde se student aktivně zapojuje do tvůrčích zážitků, procesů a vývoje“,¹ tzn. že je účastníkem činnosti pedagogické, tvůrčí a výzkumné.

Mapa konstatuje, že narůstá rozdělení mezi kognitivním a emocionálním zpracováním, v němž se odráží větší důraz na rozvoj kognitivních dovedností. Přitom bez zapojení emocí by každý čin, nápad nebo rozhodnutí byly založeny pouze na rozumovém uvažování. V tomto přístupu můžeme najít oporu pro emancipaci tvůrčích výstupů v rámci systému finanční podpory vysokých uměleckých škol v ČR. Navíc zakomponování kulturních znalostí a výrazů do uměleckého vzdělávání zajišťuje předávání hmotného i nehmotného kulturního dědictví dalším generacím. V neposlední řadě mapa odlišuje v uměleckém vzdělávání činnost pedagogickou, uměleckou

¹ UNESCO: *Road Map for Arts Education. The World Conference on Arts Education: Building Creative Capacities for the 21st Century.* [online]. Lisabon : UNESCO, 2006, s. 4. Dostupné z WWW: <<http://www.unesco.org>>.

a vědeckou: „Umění by mělo být postupně představováno studentům pomocí uměleckých metod a zkušeností a měl by být kladen důraz nejen na výsledek tohoto procesu, ale i na proces samotný“² a „Charakter studijních aktivit v rámci uměleckého vzdělávání zahrnuje vytváření umění i hodnocení, pozorování, interpretaci, kritiku a filozofování o kreativitě. Tyto charakteristické rysy výuky a studia v rámci uměleckého vzdělávání mají velký význam pro výzkumné metody v umění.“³

Vznikající registr uměleckých činností (dále RUV) se zabývá kategorizací uměleckých výstupů, bez které by nebylo možné komplexně podchytit aktivity jednotlivých škol a fakult. Tato snaha o kategorizaci je doprovázena pochybnostmi, zda je možné tak proměnlivé prostředí uměleckých děl a výkonů zaškatulkovat a nevytvořit rigidní systém. Spolutvůrci RUV argumentují nutností registr neustále doplňovat, dotvářet a přizpůsobovat reálnému dění ve všech uměleckých disciplínách (nakonec tato nutnost bude systémově ošetřena prací odborných grémií pro jednotlivé umělecké segmenty a vysokými školami a fakultami samotnými). Pro tuto neukončenost procesu kategorizace opět nalezneme oporu v dokumentu UNESCO: „Jakýkoli seznam uměleckých oborů musí být vnímán jako pragmatická kategorizace, která se neustále rozvíjí a nikdy není úplná. Nesnažíme se vytvořit kompletní, ale pouze nezávazný seznam...“⁴

V českém kontextu je inovační prostředí silně a skoro bezvýhradně vnímáno jako prostředí vymezené vědou a výzkumem. Na druhé straně je výrazně opomíjen fakt, že součástí inovačního potenciálu jsou umělecké disciplíny, které jsou inovační intrinzičně. Studie ekonomie kultury v Evropě⁵ prokázala, že sektor tvůrčích oborů se v mezinárodním měřítku rozrůstá rychleji než průmyslová a komerční ekonomika

² *Tamtéž*, s. 7.

³ *Tamtéž*, s. 13.

⁴ *Tamtéž*, s. 7.

⁵ *DG EAC: The Economy Of Culture In Europe*. [online]. Brusel : KEAnet, 2006. Dostupné z WWW: <http://ec.europa.eu/culture/key-documents/doc873_en.htm>.

v Evropě, aniž by do něj směřovalo takové množství prostředků na podporu výzkumu a vývoje, jako je tomu u sektoru průmyslu. A jak konstatuje prohlášení ELIA, jsou absolventi uměleckých škol vybaveni vhodnými dovednostmi a schopnostmi pro účinné působení na trhu. V českém kontextu toto dokládá studie Institutu umění⁶, která zjistila, že pracovní potenciál spjatý s aktivitami sektoru kultury se podílí na celkové zaměstnanosti české ekonomiky 3,3 %, přičemž objem produkce sektoru kultura představuje 1,6 % celkové produkce ČR.

„Ekonomická agenda vedla k nadměrnému užívání slova kreativita (tzn. pojmu, který označuje právě onu uměleckou, zcela přirozenou aktivitu vysokých uměleckých škol) a ke značnému oslabení původní síly jeho významu.“⁷ Slovo kreativita se dnes rutinně používá k označení něčeho ‚nového‘ a ‚významného‘. Může to být cokoliv, co obohacuje ‚řetězec hodnot‘ – od nového nápadu nebo efektivnějšího výrobního procesu až po ‚kreativní marketing‘. Vysoké umělecké školy přispívají do procesu poznávání světa kreativně dvěma způsoby: jsou schopny přinášet výsledky v oblasti vědy a výzkumu a jsou schopny umělecké kreativity.

České vysoké umělecké školství se snaží projektem RUV prezentovat své schopnosti a výkonnost v jedné ze tří hlavních oblastí svého působení. Pedagogická činnost je pochopitelně vyjádřena obsahem akreditovaných studijních programů a studijních plánů, je zaznamenávána v rámci studijních systémů a dokumentačních materiálů jednotlivých studentů a pedagogů. Výzkumná činnost je determinována výzkumnými projekty škol a její výsledky prezentované v RIV jsou jakýmsi ukazatelem efektivity školy v oblasti vědy a výzkumu (a rozhodně neopomíjíme fakt, že tato efektivita je po zásluze

⁶ ŽÁKOVÁ, Eva; et al. *Vstupní analýza současných vztahů trhu práce se sektorem Kultura a definování výchozích předpokladů pro strategické plánování zaměstnanosti v tomto sektoru*. Praha : Institut umění – Divadelní ústav, 2007. 128 s.

⁷ GREGORY, Nuala. *Reclaiming Creativity for Creative Arts Education*. *Teachers Academy Papers* [online]. Brighton : University of Brighton, 2007, s. 42–45. Dostupné z WWW: <<http://www.elia-artschools.org/>>. ISBN 978-1-905593-07-1.

oceněna následnou finanční podporou vědy a výzkumu). Umělecká (tvůrčí, nebo-li kreativní) činnost vysokých uměleckých škol prozatím nebyla žádným způsobem soustavně mapována, srovnávána a nedošlo k její emancipaci na úroveň činnosti pedagogické a vědecko-výzkumné, ačkoliv její estetický a společenský přínos, stejně tak jako její schopnost způsobit posun paradigmatu v rámci naší kultury, je nezpochybnitelný.

Podle Felminghama⁸ jsou umělecké školy místy kritického střetávání mezi výkonnými umělci a studenty, kteří se aktivně zapojují do testování nových metodologií a způsobů praxe. Školy se opírají o pojetí kreativity zakořeněné v procesu (pedagogická činnost), výzkumu (vědecká činnost) a realizací jednotlivce (umělecká činnost). Jakým způsobem se všechny tři funkce vysokých uměleckých škol prolínají v praxi, lze zjistit na případové studii Spolurežie: jak je kreativita vnímána z hlediska vzdělávání během procesu nastudování inscenace⁹ či ve studii Co je kreativní? Kreativita v teorii, praxi a vzdělávání v architektuře¹⁰. Jakým způsobem vzájemně vymežit a odlišit výzkum v umění a uměleckou praxi, lze zjistit ve zprávě o projektu a srovnávacím přehledu Re:search¹¹.

Jaký další benefit, kromě výše implicitně uvedených cílů, může projekt RUV přinést vysokému uměleckému školství a sektoru terciárního vzdělávání? Směřuje k naplňování

⁸ FELMINGHAM, Stephen. Building New Paradigms: The Art School as Site for Creativity Research. *Teachers Academy Papers* [online]. Brighton : University of Brighton, 2007, s. 66–69. Dostupné z WWW: <<http://www.elia-artschools.org/>>. ISBN 978-1-905593-07-1.

⁹ STEEN, Ros; DEANS, Joyce. Co-directon: how creativity is translated educationally in a moment of rehearsal. *Teachers Academy Pápera* [online]. Brighton : University of Brighton, 2007, s. 148–152 [online]. Dostupné z WWW: <<http://www.elia-artschools.org/>>. ISBN 978-1-905593-07-1.

¹⁰ OYMEN, Sengul. What is creative? Creativity in architectural theory, practice and education. *Designing Design Education 2* [online]. Amsterdam : Designtrain, 2008, s. 9–22. Dostupné z WWW: <<http://www.elia-artschools.org/>>.

¹¹ RE:SEARCH : PROJECT REPORT AND COMPARATIVE OVERVIEW. *ŽPŘÁVA O PROJEKTU A SROVNÁVACÍ PŘEHLED*. s. 1. [Online] European League of Institutes of the Arts / Universität der Künste Berlin, 2005. 80 s. Dostupné z WWW: <<http://www.elia-artschools.org/>>.

evropských standardů pro vnitřní zajišťování kvality v rámci institucí terciárního vzdělávání¹², např. ke standardu zajišťování kvality vyučujících, standardu informační systémy, standardu veřejných informací a standardu rozhodovací kritéria.

¹² ENQA: *Standards and Guidelines for Quality Assurance in the European Higher Education Area. Standardy a směrnice pro zjišťování kvality v Evropském prostoru terciárního vzdělávání* [online]. Helsinky : European Association for Quality Assurance in Higher Education, 2005. 41 s. Dostupné z WWW: <<http://www.enqa.net/bologna.lasso>>. ISBN 952-5539-05-9.

LZE SE VYUČIT NA SPISOVATELE?

Pavel Janoušek

Téměř ve všech oborech umění se zdá existence příslušného školství, tedy fakt, že adept tohoto umění musí projít určitou výukou, která jej zasvětila do základů řemesla, naprosto samozřejmá. Proměna podoby a funkce umění během posledního století nás sice naučila, že jsou i jiné možnosti, jak se jako umělec prosadit, nicméně stále platí, že houslistou, tanečníkem, hercem, zpěvákem, malířem či sochařem se člověk nejnázve stane, pokud se najde někdo, kdo tuto profesi ovládá a může mu předat své věcné a teoretické zkušenosti a také dohlížet na jeho výcvik v praktických dovednostech. Umělec může být i samouk, nicméně již odpradáвна se zdálo jako výhodné zřízovat pro ty, kteří chtějí určité umění „umět“, rozmanité formy výchovy, ať již v rámci rodiny, pracovních týmů a dílen, nebo dokonce škol rozmanité úrovně. V tomto směru se jednotlivá umění de facto nelišila od jiných povolání, v nichž se uchazeč-uceň stával členem profesního cechu teprve poté, co byl uveden do všech tajemství řemesla a prošel požadovanými zkouškami. Jediný rozdíl byl snad v tom, že některá z umění – méně pracně výtvarné disciplíny, tanec, zpěv a zejména hra na hudební nástroje – byla vnímána nejen jako výdělečná činnost, ale také jako vhodná relaxační a kratochvilná zábava pro urozené. Ale i u těchto amatérů, tedy milovníků umění, se přirozeně očekávala určitá míra „odborného“ vzdělání. Proto se dodnes přinejmenším na základních školách učíme zpívat a malovat.

Z tohoto pravidla ovšem existuje – alespoň v našem kulturním kontextu – jedna velmi významná výjimka. Jedno umění se totiž jeví jako aktivita na první pohled se školní výukou téměř neslučitelná, vzpírající se jakýmkoliv požadavkům na řemeslnou dovednost. Tímto uměním je literatura.

Příčiny tohoto jevu jsou historické a vyplývají z exkluzivního, magického postavení jazyka, slova a myšlenky v naší civilizaci, ale také z přirozených odlišností mezi jednotlivými uměními a jejich technickou a technologickou náročností.

Specifičnost básnictví si lidé uvědomovali již v dobách, kdy pro ně mezi uměním a řemeslem ještě neexistoval zásadní rozdíl. Staří Řekové obojí označovali slovem „techné“, které pojmenovávalo schopnost něco vytvářet, tedy být dost dovedný a chytrý a umět vyrobit nebo předvést něco užitečného. Pro Aristotela techné znamenala naučenou či zkušeností získanou zručnost a odbornost. Necítil přitom potřebu rozlišovat, zda jde o práci lodivoda, truhláře, tesaře, tkalce, hrnčíře, kováře, kuchaře a zemědělce, nebo o tvorbu sochaře, malíře a hudebníka, anebo dokonce o profesi politika, případně lékaře. Společný smysl všech těchto profesí totiž viděl v určitém výsledku, ať již jde o konkrétní výrobek, nebo o praktickou pomoc druhému člověku, o dovedení lodi do cíle plavby nebo správné řízení společnosti. Slovo techné tak bylo možné vztáhnout i na aktivity spjaté s jazykem, například na rétoriku, tedy praktickou dovednost přehledně podat své názory a přesvědčit o nich toho druhého.

Nevztahovalo se však na takové jazykové aktivity, jako bylo básnictví nebo filozofie, neboť smyslem těchto činností bylo víc: *epistémé*, tedy poznání pravdy, jež není utilitární a nesloužící ničemu jinému než obě samému. Filozofie dospívala k němu prostřednictvím rozumu, básnictví navíc i prostřednictvím napodobování-mimesis a prožitku směřujícího k očištění-katharsi. Obojí pak spojovalo přesvědčení o schopnosti slov pojmenovávat podstatu světa.

Tato důvěra ve slovo jako nástroj myšlení určila také názory Martiana Capelly, který žil v Římě v pátém století a středověku zprostředkoval antické poznání. V rámci toho, co Capella považoval za umění, odlišoval mezi manuálními činnostmi vytvářejícími hmotné předměty, tedy například malbou, stavitelstvím či sochařstvím, a činnostmi intelektuálními, duchovními. O jeho hodnotových preferencích, nebo

možná spíše o tom, kdo která umění provozoval, svědčí, že první z nich označoval jako umění otrocká (*artes serviles*) a druhé jako umění svobodná (*artes liberales*).

Svobodná umění nebyla ovšem uměními v dnešním slova smyslu, jako spíše stupni, kterými by měl – svobodný – člověk projít na cestě za vzděláním. V alegorickém spisu *De nuptiis philologiae et Mercurii* (Svatba Filologie s Merkurem) je Capella rozdělil na sedm typů, soustředěných do dvou skupin. Základem výchovy podle něj bylo trivium, obsahující především jazykové znalosti a dovednosti. Skládalo se ze tří umění. V gramatice se žák měl naučit čtení a psaní a rozumovému porozumění textům, a to i na základě četby kanonizovaných děl. Logika (nebo také dialektika) mu měla zpřístupnit formy myšlení, prostřednictvím rétoriky pak měl získat schopnosti sestavovat písemné a mluvené jazykové promluvy. Na trivium navazovalo vyšší kvadrivium, obsahující vědomosti dnes spojované nejspíše s exaktními vědami, tedy aritmetiku, geometrii a astronomii, ale také harmonii neboli musiku. Ta ovšem nebyla ani tak výukou hudby v současném umělecky-praktickém pojmání, jako spíše matematicko-teoretickou naukou o souladu-řádu věcí, jehož projevem byl i chorální zpěv nebo hra na nástroje.

Capellova koncepce výchovy byla převzata středověkým školstvím a ovlivnila také evropskou školu následujících staletí. Z hlediska předmětu této úvahy, tedy otázky, zda je možné se vyučit na spisovatele, však obsahovala jeden – zdánlivý – paradox. Jakkoli totiž postulovala výuku praktického vytváření textů a tuto dovednost stavěla nad umění vytvářet hmotné předměty, tvůrčího psaní se vůbec nedotýkala.

Capellův koncept vycházel z faktu, že „*artes serviles*“ jsou pro ty, kteří je ovládají, zdrojem obživy, a ti tedy v naprosté většině vytvářejí svá díla na objednávku těch, kteří na to mají. Básnictví takovým povoláním v jeho myšlení ovšem nebylo. Cílem trivia proto nebylo žáka vychovávat „na spisovatele“, tedy k literární osobitosti. Mělo mu poskytnout „jen“ výchozí „všeobecné“ vzdělání, nezbytné k tomu, aby svobodný

člověk mohl vykonávat nejrůznější užitečné společenské funkce. Jakkoli bylo obecně známo a oceňováno, že existují i lidé schopní užívat písma a slova také náročnějším způsobem, formulujícím mimořádné myšlenky, nezdálo se nutné je k tomu přímo vychovávat, neboť nešlo o řemeslo, ale o záležitost čistě individuálního talentu a potřeby.

Jinak řečeno, umění vytvářející hmotné předměty nebo produkující v čase vznikající a zanikající hru (hudbu, divadlo) byla záležitostí profesionálů, kteří k této profesi museli být – stejně jako jiní řemeslníci – vychovávaní. Aby totiž takový umělec-řemeslník vyrostl z učně na mistra oboru, nestačil mu jenom talent, potřeboval si osvojit velké množství praktických i teoretických dovedností a znalostí. Například malíř nevystačil „jenom“ s uměním dobře kreslit či malovat, ale musel ovládat i technologie výroby barev a přípravy podkladů, jinak neměl možnost své umění předvést. Obdobně tak sochař. Naproti tomu spisovateli stačilo a dodnes stačí daleko méně: jenom ono „triviální“ trivium, tedy schopnost číst a psát a také přesvědčení, že je schopen prostřednictvím písma něco podstatnějšího sdělit. Psaní a čtení bylo sice zprvu výjimečným privilegiem, v průběhu dějin se však postupně stálo více demokratizovalo. Nástroje, které spisovatel potřeboval, tedy pero, inkoust a papír, byly navíc v porovnání s pomůckami potřebnými pro provozování jiných umění levné a široce dostupné. K literatuře tak byli vlastně vychovávaní všichni a nikdo, neboť spisovatelem se mohl stát každý, kdo uměl psát. Produktem spisovatelovy činnosti navíc nebyl (a dodnes není) žádný předmět, ale nehmotná myšlenka, vůči níž popsaný papír, kniha či digitální zápis jsou jen v pozici materiálních nosičů.

Promítlo se to i do roviny pojmové. Zatímco v „otrocích“ uměních (ale i v hudbě, jejíž provozování bylo rovněž podmíněno výchovou) se vyvinula potřeba odlišit, a to i slovně, vyškolené profesionály od amatérů či ochotníků, kteří z radosti a pro zábavu provozovali totéž umění, ale bez požadované úrovně vzdělání, v literatuře se nikdy takový rozdíl nevyvinul.

Spisovatelé v dějinách byli z povahy své tvorby dlouho „jen“ amatéry – psaní pro ně nebylo základním zdrojem obživy, ale aktivitou „navíc“, kterou provozovali vedle své skutečné profese nebo která jim byla umožněna jejich finančním zázemím a sociálním postavením. Ať již byli studenty, duchovními, učiteli, úředníky, šlechtici, nebo třeba vládci (Karel IV.), nepsalí zpravidla na objednávku či příkaz, ale z vnitřního přetlaku, z potřeby něco prostřednictvím slova a písma zformulovat a sdělit.

Toto specifické postavení spisovatelství a spisovatele od jiných umělců odlišovalo i po vynálezu knihtisku, kdy vznikla možnost prostřednictvím slov a myšlenek oslovovat stále větší okruh adresátů, ale i poté, co byla v průběhu renesance představa otrockých umění nahrazena představou umění krásných (Beaux-arts, Fine arts). Tedy členěním, které je našemu vnímání bližší, neboť staví (krásné) umění proti umění užitému. Specifikem (krásných) umění má být vytváření specificky uměleckých předmětů a produkcí, tedy děl, která se svou povahou liší od praktických předmětů a činností neuměleckých.

Analogicky se začalo mluvit také o beletrii, tedy o krásném nebo jemném psaní, odlišujícím se od běžného pragmatického užití písemného jazyka. Poezie, próza, ale také rétorika se tak hodnotově dostávaly na rovinu podobnou ostatním uměním, hudbě, malířství, sochařství, architektuře (ale také například rytectví), literatura ovšem nadále zůstávala záležitostí individuálního talentu. Beletrii tak za svou profesi logicky nepovažovali ani takoví umělci jako Leonardo da Vinci nebo Michelangelo Buonarroti, tedy tvůrci, kteří na zakázku vytvářeli obrazy, sochy a stavby a kromě toho si po celý život mimo jiné psali i verše. Z hlediska našeho tématu je ale také příznačné, že historie pečlivě zaznamenává, či byli Leonardo a Michelangelo žáci, tedy, že první se školil u Andrei del Verrocchia (spolu s Peruginem a Botticellim) a učitelem druhého byl Domenico Girlandája. O tom, že by je někdo vyškolil pro jejich literární tvorbu, nevíme nic, nepochybně proto, že nikdo takový nebyl.

Z pojmání spisovatelství jako neobchodní a neprofesionální činnosti existovaly ovšem výjimky, a to zvláště u spisovatelů dramatických, jejichž literární produkty byly spjaty s divadelním uměním provozovaným za určitých komerčních podmínek. Tak tomu bylo zejména v alžbětinské Anglii, kde se divadlo rozvinulo ve specifickou formu podnikání. Pro Williama Shakespeara, považovaného mnohými za největšího spisovatele všech dob, bylo psaní úspěšných her i komerčně výhodnou záležitostí. Ale i on je vlastně jen výjimkou potvrzující pravidlo, neboť to, co lze říci o Shakespearových dramatech, už vůbec neplatí pro jeho poezii. A navíc i on byl ve své „literární profesi“ de facto amatérem bez zvláštního předchozího vzdělání.

Popsaná situace byla také důvodem, proč se o výuce ke spisovatelství nezačalo uvažovat ani během baroka, kdy narůstající prestiž takových uměleckých aktivit, jako bylo malířství, sochařství, architektura a hudba, zrodila potřebu podpořit jejich rozvoj nahrazením tradičního cechovního systému (učeň – tovaryš – mistr) školními institucemi. Ty začaly vznikat zhruba od poloviny sedmnáctého století nejprve ve Francii a Holandsku, později i v našich končinách (soukromá Akademie výtvarných umění vznikla ve Vídni v roce 1692). A neuvažovalo se o ní ani za klasicismu, kdy byl před umění postaven ideál tradičních, staletými ověřených antických forem, které lze napodobovat a rozvíjet.

Jistotu, že básnictví a spisovatelství je jen záležitostí talentu, ještě umocnil romantismus a jeho důraz na tvůrčího génia, jenž žije a tvoří v rozporu se skutečností a stavem společnosti. Romantici zdůrazňovali subjektivitu, spontánní city, imaginaci a transcendentalitu a naopak odmítali strnulé pravdy, nudnou harmonii a racionalitu. Génie se mohl stát jenom výjimečný jedinec, kterému vyšší síly darovaly mimořádné schopnosti. A pokud ho už něco mohlo k tvorbě připravit, tak to byla jenom životní – pokud možno neobvyklá, nejlépe těžká – zkušenost. Správný umělec nemohl žít rutinně a pracovat jako řemeslník, musel se k dílu životem protrpět. Právě

v romantismu a v rámci literatury vznikla idea, že skutečné umění je projevem vzpoury proti obecně sdíleným konvencím. Spisovatel se tak měnil ve vizionáře, jenž tvoří pro příští svět. Za důkaz jeho vzdoru vůči přítomnosti a jeho role tvůrce nového umění (a případně i nového světa) pak bylo logicky považováno nepochopení ze strany současníků. To vše vylučovalo také možnost spisovatele k jeho „poslání“ vychovávat.

Romantismus byl také okamžikem, kdy nad ideálem krásy začal vítězit kult originality. Krása jako umělecká a společenská hodnota totiž předpokládá existenci objektivního a nadčasového řádu-absolutního vzoru, k němuž se umělec svým dílem přibližuje, a to za použití optimálních postupů. Takovou nadčasovou krásu romantismus odmítnul spolu s klasicismem. I on si sice hledal svůj ideál v minulosti, nicméně jeho adorace nového (kterým se mohlo stát i to staré: konkrétně gotika) byla do budoucna silnějším a trvalejším impulsem, neboť byla v souladu s dynamickou životní zkušeností člověka vstupujícího do moderní průmyslové společnosti. Přinesla koncept umění jako neustálého pohybu, díky němuž je každé umělecké dílo – stejně jako každý jiný výrobek – pevně zakotveno v čase a každý umělecký postup, byť v okamžiku svého vzniku sebenovější a sebezpečivější, jen časovou, dočasnou veličinou, která zákonitě zestárne a zevšední – aby vzápětí byla nahrazena něčím novějším a jinak originálním. Okouzlení novostí bylo součástí západoevropské kultury přinejmenším od rozpadu středověkého universalismu, nicméně romantismus z něj činí diktát, jehož se spontánně držíme dodnes a který se Západoevropanům také podařilo úspěšně vyvést do zbytku světa: opravdovým uměním je pouze to, co je nové, jedinečné, jiné, odlišné, překvapivé, provokativní...

Logickým důsledkem bylo, že umění se přestalo spojovat se slovem umět a řemeslné psaní opakující již užití formy a myšlenky začalo být jednoznačně vnímáno jako přímý protiklad opravdové literatury a jejích úkolů při hledání nového. Jakákoli forma konvenčního opakování postupů, jež se jiným dříve osvědčily, se tak z tohoto pohledu zdála jako

chyba. Tento proces se promítl i do zúžení pojmu beletrie, který – pokud se vůbec používá – přestal být výrazem pro veškerou uměleckou literaturu jako neopakovatelný individuální umělecký výkon. V češtině ztratil schopnost pojmut básnictví jako vrcholnou podobu takového výkonu a zúžil se víceméně na knihkupecké a knihovnické označení pro široce pojatou prózu. Angličtina pak šla ještě dál, jako beletrii označuje díla, jež jsou dobře napsána, ale nelze je zařadit do tří základních druhů (poezie, próza, drama), tedy knihy například satirické a humoristické, ale také eseje, projevy, dopisy. Oxford Advanced Learner's Dictionary tak konstatuje, že pojem beletrie je obecně užíván v souvislosti s „lehčími větvemi literatury“.

Jednu z příčin tohoto zúžení je možné vidět v potřebě hodnotově diferencovat mezi uměním a neuměním při kvantitativním nárůstu literární produkce, a to nejen té, která aspirovala na nejvyšší umělecké hodnoty, ale i literatury populární a dalších podob psaní, opakujícího osvědčené vzorce. Novost, odlišnost a originalita díla se tak v posledních stoletích staly základním měřítkem, jehož pomocí identifikujeme „opravdovou literaturu“ uprostřed stále narůstající masy beletristických textů. Jako klíčové kritérium je můžeme najít hned v Havlíčkově kritice Tylova Posledního Čecha, tedy v jedné z prvních významných recenzí novodobé české literatury. Realista preferující „pravdu života“ před lží pseudoumění se v ní vysmál řemeslné dovedností svého o něco staršího současníka a jeho spoléhání na působivost konvenčních narativních postupů sentimentální prózy.

Konkretizace toho, co bylo v té či oné době považováno za nové a originální a jako takové schopné stvořit literární dílo, se ovšem s časem silně proměňuje – tak, jako se mění funkce literatury. Zatímco například avantgarda si kult nového umění spojovala především s básníky, básnictvím a poetickou imaginací hledající nové specificky literární formy, Jan Lopatka a jeho následovníci z devadesátých let minulého století považovali téměř každou metaforu a každou literární fikci za lež, která utilitárně zkresluje autentický životní prožitek.

Opravdovou literární výpověď proto hledali až za hranicemi literatury, v textech psaných osobnostmi s mimořádnou životní zkušeností, a to bez záměru být literaturou a zaujmout potenciální čtenáře, tedy v autentických textech deníkových a v korespondenci. Oba tyto přístupy přitom reprezentovaly jinou polohu téže „romantické“ nedůvěry vůči ustáleným literárním formám a vzorům. Zatímco ale avantgardní básník se stále ještě mohl učit u jiných účastníků hnutí, s nimiž sdílel stejný poetický koncept, spisovatel v Lopatkově pojetí zůstával zcela sám, jen se svým textem. Znalost techniky psaní mu tak byla jenom na překážku, a pokud ve své výpovědi použil některý z postupů, jenž před ním při psaní literatury s úspěchem použili už jiní, zbavoval svou výpověď hodnotovosti.

Znovu se tak dostáváme k tomu, že evropské pojetí umělecké literatury jako výlučně individuální záležitosti, v jehož tradici Lopatkovy krajní názory jsou, téměř vylučuje možnost vyškolit se na spisovatele, respektive k tezi, že taková výuka v tomto směru je nadbytečná, protože spisovatele nestvoří, ba škodlivá, protože nahrazuje tvorbu rutinou.

Protiargumentem by mohlo být, že v jiných uměleckých druzích takové školství fungovalo, a to i přesto, že také tato umění postupně akceptovala „romantické“ pojetí umělecké individuality a originality (které pak bylo prostřednictvím literárních narativů dokonce zpětně aplikováno i na umělce předchozích století, na jejich životopisy a hodnocení jejich tvorby). Řešení tohoto zdánlivého rozporu může spočívat v odkazu na tradici, které se existující umělecké školství nechtělo vzdát, ale například také v tom, že avantgardní koncepty, jež spoluurčovaly evropské umění dvacátého století, byly vnitřně rozporné. Zatímco v literatuře posílily důraz na mimořádnou roli básnické individuality, ve výtvarných uměních a v architektuře se souběžně vrátily k ideálu umění jako řemesla a do moderního uměleckého školství integrovala impulsy takových iniciativ, jako byl konstruktivismus nebo Gropiův Bauhaus. Základní příčinou toho, proč „romantický“ kult nového a tvůrčího génia nezproblematizoval existenci

uměleckého školství, byl ale fakt, že toto školství fungovalo na principu „mnoho povolanych, málo vyvolených“. Počítalo tedy se skutečností, že ve špičkového umělce sice vyrostě málokdo, avšak i ti méně schopní budou moci provozovat své umění-povolání v jeho konvenčnějších, všednějších, pragmatičtějších podobách, které jsou ze společenského hlediska stejně potřebné jako vrcholné umělecké výkony.

Záměr vytvořit školní instituci vychovávající spisovatele v našem kulturně-politickém kontextu poprvé vznikl v Sovětském svazu, tedy v zemi, v níž za to „nové“ byl prohlášen socialistický realismus, pojímaný ovšem nikoli jako pomíjivý literární směr, ale jako sloh nové doby, jehož principy by měly platit po staletí. Literatura se tak měla propojit s určitou konstantní poetickou technikou a rovněž s předem daným vidění světa – založení školy bylo jednou z forem, jimiž si stát mohl u spisovatelů „objednat“ literární díla požadovaného-správného tematického zacílení a s dostatečnou uměleckou a sociální hodnotou, a to tak, že je k vytváření takových děl nejen inspiroval, ale přímo vychovával. Důkazem je vznik moskevského Literárního institutu Maxima Gorkého, který byl v Sovětském svazu v roce 1933 založen v bezprostřední souvislosti s nastolením socialisticko-realistické normy a mezi jehož mnoha studenty pak byli i významní spisovatelé, kteří se této normě vymykali, například Jevgenij Jevtušenko a Čingiz Ajtmatov. Po jeho vzoru pak byl v roce 1955 ve východoněmeckém Lipsku založen Literární institut nesoucí jméno Johannese R. Bechera.

Je s podivem, že v socialistickém Československu tato výzva ke vzniku školy pro spisovatele byla oslyšena (s drobnou výjimkou kurzů pořádaných v rámci akce Pracující do literatury Svazem spisovatelů na počátku padesátých let na Dobříši). Těžko říci, zda tomu tak bylo jen náhodou, nebo proto, že v naší tradici se obdobná instituce zdála zbytečná. Tak jako tak totiž existovaly vysoké školy, které příští spisovatele vychovávaly, byť nebyly primárně zacíleny na výchovu k umělecké tvorbě. Procházíme-li totiž životopisy českých spisovatelů, vidíme jasnou statistickou souvislost mezi volbou

určitého typu školy a rozhodnutím stát se spisovatelem, jakož i mezi tvůrčím psaním a určitými povoláními. Vedle církevního vzdělání a profese kněze, které postupně ustupovalo světskému živlu, to byly zejména školy, které na úrovni maturity a později na úrovni akademického vzdělání rozvíjely někdejší trivium.

Privilegované postavení mezi nimi měly filozofické a později i pedagogické instituty a fakulty, které vychovávaly úředníky, učitele, redaktory, humanitní učence a další podobné profese. Poskytovaly svým žákům příslušné jazykové vzdělání, seznamovaly je s historií, kánonem významných literárních děl a základními teoretickými pojmy a termíny, naučily je čtení a porozumění uměleckých děl a pěstovaly také jejich schopnost se o těchto dílech ústně a písemně vyjadřovat. V praxi se tedy spisovatelé hojně rekrutovali z absolventů studia národní či zahraniční literatury, ať již poté pracovali jakkoli.

Řemeslem, jež mnoha spisovatelům poskytovalo obživu, byla práce novináře, tedy profese, která nebyla s literaturou totožná, nicméně jazyka a narativní postupy užívala obdobně a dala se naučit. Poté, co se z obecného humanitního vzdělání vyčlenily příslušné studijní programy, přitahovala i hodně lidí s literárními ambicemi. Třetím studijním oborem v druhé polovině dvacátého století hojně produkujícím spisovatele byla scenáristika. Literatura scenáristům poskytovala jakousi doplňkovou příležitost: umožňovala jim jinak umělecky prezentovat své realizované scénáře, ale také představit to, co v kinematografii (vzhledem k její finanční náročnosti a s tím souvisejícím složitým schvalovacím mechanismem) nemohli realizovat. Někteří z nich si pak uvědomili i to, že literatura je svébytným druhem výpovědi, která má své vlastní specifické možnosti.

Nahlíženo z této perspektivy nabízí se zajímavá a dosud nikým nezpracovaná kapitola z dějin české literatury, jež by mohla vykreslit souvislost mezi vzděláním (zaměstnáním) spisovatele a jeho poetikou. Prokazatelně totiž existují literární poetiky, které jsou vzděláním svých tvůrců předurčeny.

Příkladem může být silná tendence k postupům odkrývajícím stvořenost prozaické výpovědi a jejího literárního tvaru tak, jak se od druhé poloviny osmdesátých let objevuje u generace prozaiků a prozaiček, jež spojovalo nejen literárněvědné vzdělání, ale práce redaktora či literárního vědce (např. Michal Ajvaz, Václav Jamek, Daniela Hodrová, Jiří Kratochvil, Vladimír Macura, Karel Milota, Sylvie Richterová). Jejich antiiluzivní prózy přitom nesou zřetelné stopy odborně poučeného zacházení s prozaickou iluzí, s možnostmi žánru a rozmanitými způsoby vyprávění, přičemž literární výpověď je vždy pojímána jako hra podrobená zpětné a tematizované autorské reflexi. Takové postupy se u absolventů novinářství nebo scenáristiky v této době prakticky nevyskytují.

Vzhledem ke všemu, o čem jsme doposud hovořili, nepřekvapí, že idea svébytné umělecké výchovy ke kreativnímu psaní v našem prostoru vznikla až po roce 1989. A ještě méně překvapí, že byla importována jako jedna z forem západního, přesněji amerického systému výuky.

V USA se tvůrčí psaní začalo rozvíjet od přelomu devatenáctého a dvacátého století, traduje se, že první kurz uspořádala Kolumbijská univerzita v New Yorku už v roce 1909. Příčiny toho, proč myšlenka výchovy k psaní našla právě v americkém prostředí takový ohlas, můžeme vidět zejména v pragmatičtějším charakteru tamní kultury, která v té době navíc jen z povzdálí sledovala umělecké výboje v Evropě a s nimi spojený kolotoč moderních uměleckých směrů. Před kultem tvůrčí geniality tak dávala přednost praktické výchově umožňující se jedinci prosadit se svým výrobkem-textem na „trhu myšlenek“. Iniciační roli při vzniku tvůrčího psaní ovšem sehrál také význam, který anglosaská jazyková výchova tradičně přikládala a přikládá výcviku ve slohu a stylu. Tedy v tom, co se ve vyučovacích programech na anglických školách nazývá „english composition“ a je soustředěno na praktickou schopnost psát formálně optimálně strukturované texty (eseje) o nejrůznějších problematice. Výuka psaní je v tomto předmětu přitom chápána jako výuka k přesnému myšlení, jehož

projevem je i schopnost každého vzdělaného člověka vytvářet adekvátní písemné projevy. V této souvislosti jsou tedy počátky tvůrčího psaní hledány až v kurzech „english composition“, které od osmdesátých let devatenáctého století vedl v Harvardu Barrett Wendell, autor několika hojně používaných učebnic na toto téma (*English composition: eight lectures given at the Lowell Institute*. New York, 1891).

Na počátku třicátých let bylo již okolo šedesáti vysokých škol, které v USA nějakým způsobem umožňovaly vzdělání v tvůrčím psaní. Podobu magisterského studia stojícího na stejné úrovni s jinými formami výuky literatury poprvé získalo v roce 1931 na Univerzitě v Iowě, která je dodnes jedním z jeho center. Jeho zakladatel Norman Foerster navazoval na Wendellovu úvahu, že nejlepším výsledkem studia literatury je, když ji student začne sám psát, a založil výuku na tom, že literatura má být studována „zevnitř – očima tvůrčího umělce“.

Foersterovo uvažování se obracelo proti běžně převažující konvenční školní (a vědecké) praxi, která stála na výuce literární historie pojmávané jako soubor životopisných a sociálních dat a přehlížející specifickou uměleckou díla. V tomto smyslu se rozvoj tvůrčího psaní doplňoval s nástupem nové kritiky (new criticism), tedy literárněvědného směru, který se podobně jako strukturalismus u nás pokoušel v anglosaském prostředí objektivizovat vědecké soudy nad literaturou, zásadně odmítal biografické přístupy a vyzdvihoval umělecké dílo jako objekt, který může a musí být podrobován analytickému rozboru. Souběžně však creative writing nabízelo jinou variantu výuky literatury, jejímž cílem už neměla být výchova poučených vědců. Proti „uzavřenému čtení“ (close reading), které míří k vynášení vnějších soudů nad literaturou a k jejímu začleňování do nejrůznějších obecných myšlenkových a sociálních kontextů, proto postavila školu pěstující studentovy vlastní tvůrčí schopnosti.

Na rozdíl mezi literárním myšlením pojímaným jako tvůrčí psaní a věda narážela také profesionalizace výuky

tvůrčího psaní na amerických školách, které se muselo vyrovnávat se značnou nedůvěrou a odmítáním, nicméně do dnešních dnů se rozvinulo v respektovanou disciplínu, pěstovanou na mnoha školách, a to i v rovině metodologické a teoretické. Informace o tom, že daný jedinec někde studoval creative writing, je běžnou součástí biografie amerických spisovatelů. Ti, kdo creative writing učí na prestižních školách, jsou pak vnímáni a hodnoceni na úrovni jejich kolegů-vědců a jejich kompetence je odvozována od kvality jejich uměleckého díla.

Tento stav v osmdesátých letech dokonce vyvolal rozsáhlou diskusi, v níž jednotliví diskutující odsuzovali jeho negativní vliv na americkou literaturu a volali po reformě tvůrčího psaní (KUZMA, Greg. *The Catastrophe of Creative Writing*, Poetry 1986), jehož hlavní chybu viděli v tom, že produkuje žáky schopné řemeslně vytvářet dobře publikovatelné texty, potlačuje však skutečnou literární tvorbu, jež je autorovým hledáním sebe sama a formuluje to, co člověk prostě musí říct.

Oklikou se tak opět dostáváme ke klíčovému tématu této úvahy, zda je vůbec možné vychovávat spisovatele.

Tvůrčí psaní v Česku má dnes několik velmi různorodých podob. Jeho nejnižší úroveň představují rozmanité krátkodobé komerční kurzy (včetně těch internetových). Ty jsou zpravidla koncipovány tak, aby svým organizátorům poskytly obživu, nebo alespoň publicitu. Zřizují je lidé, kteří jsou sami o sobě přesvědčeni, že zvládají literární řemeslo, aniž by se však mohli prokázat vynikající literární tvorbou. A tomu také odpovídá úroveň jejich rad – soustřeďují se na technické návody a praktické pokyny, jak dát dohromady nějaký text. Jejich s oblibou opakovaným krédem je pak citát převzatý z překladu knihy *Jak se píše román* (2003), v němž anglický spisovatel, literární badatel a pedagog David Lodge – velmi rozumně – limituje úspěšnost takového vzdělávání: „Je-li učitel schopný, měl by každý z účastníků na konci kurzu tvůrčího psaní psát lépe než na jeho začátku. /.../ V konečném důsledku však úspěch zaručit nelze.“ Obdobný rozměr mívají i kurzy organizované těmi, kterým sice osobní nadání chybí, ale podařilo se

jim sehnat spisovatele ochotného na nich přednášet. Největším takto vyneseným „esem“ u nás zatím byl Arnošt Lustig, významný spisovatel, který má s tvůrčím psaním zkušenost z Ameriky.

Dokladem toho, že nemusí jít jen o komerční, ale i ideologickou záležitost, jsou kurzy pořádané Komunistickou stranou a prokomunistickou Unií českých spisovatelů od listopadu 2009 do října 2010 se záměrem vychovat spisovatele kritické k polistopadové společnosti, kultuře i literatuře.

Jinou polohou tvůrčího psaní, postupně se rozšiřující po českém školství, je jeho pedagogické a didaktické využití, a to jednak jako české obdoby „english composition“, jednak jako jednoho z prostředků probuzení lidské tvořivosti. Pedagogové, jako je například Zbyněk Fischer z Masarykovy univerzity, se tak soustředí nejen na výuku praktického zvládnutí technik, jež stimulují k psaní, usnadňují nalezení správného tématu a optimalizují podobu textu podle jeho funkce a žánru, ale využívají také herní metodu „přirozeného psaní“, jež má odstranit žákův strach ze psaní, uvolnit jeho obrazotvornost a vést jej k originalitě výrazu. Výhodou takovýchto přístupů, srovnatelných s tím, o co usiluje i současná výtvarná výchova, bývá, že v nich tvůrčí činnost není cíl, ale metoda k rozvoji lidské osobnosti. Tak je tomu ostatně i v pedagogickém a psychologickém systému, který jeho tvůrce – spisovatel a divadelník Ivan Vyskočil – nazval „dialogické jednání“ a spolu se svými následovníky jej vyučuje na DAMU. Jde o divadelně-psychologický systém odkrývající to skryté v člověku, pracující s lidským tělem, fyzickým vzhledem, hlasem, gestem, myšlenkou... Za důležitou výchovnou součástí dialogu člověka se svým „vnitřním partnerem“, tedy se sebou samým, je v něm považováno rovněž vytváření (a adekvátní přednášení) textů, a to bez aspirace na jakoukoliv uzavřenost tohoto aktu sebepoznávání.

Jakkoli někteří spisovatelé už vyučují tvůrčí psaní i na dalších vysokých školách, a na některých už je například možné, aby diplomová práce měla podobu literárního díla

(např. Pedagogická fakulta UK), zosobněním tvůrčího psaní se stala především Literární akademie Josefa Škvoreckého, založená přímo s cílem vychovávat kreativní jedince ovládající techniky psaní, a schopné tak působit nejen v literatuře, ale i v jiných médiích. Je tak u nás zatím jediným systematickým pokusem o vysokoškolskou výchovu ke spisovatelství.

Deset let existence Akademie je patrně velmi málo na to, aby bylo možné usoudit, zda takový projekt má v našich podmínkách šanci. Přísně vzato, nevychovala doposud nikoho, kdo by zasáhl do české literatury tak razantně, jako do svých uměleckých oborů zasahují absolventi jiných uměleckých škol. Mnoho povolanych, téměř nikdo vyvolený. Toto může být dost podstatně určeno tím, že na rozdíl od většiny českého uměleckého školství jde o školu soukromou, na níž studují pouze ti, kdo jsou schopni či ochotni platit školné.

Hlavním problémem ve srovnání se školami americkými, ale i s jinými uměleckými školami českými, které mají dlouhodobou tradici, však může být sama neexistence vyučovací tradice a metodiky. Zdá se totiž, že oběti vzdělávacího procesu vstupují do školy nepřipravené na to, co by tam měly dělat. Třebaže se totiž vedení Literární akademie podařilo relativně dobře obsadit místa pedagogů výraznými spisovatelstvími jmény, ani oni, ani jejich žáci za sebou nemají nic, co by se alespoň zdálky blížilo „english composition“, natož pak „creative writing“, není tedy dána ani míra řemesla, ani cesta k tvořivosti. A pokud sledujeme vývoj české střední školy, je velmi málo pravděpodobné, že by v nejbližších letech žáky pro tento typ studia začala připravovat lépe, neboť i to torzo výuky k psaní textu, které zbylo, je pozvolna nahrazováno výukou zaškrtávání v testech.

Základní téma této stati – lze se vyučit na spisovatele? – bylo námi doposud pojednáváno v rovině převážně obecné a spekulativní. Existence literárního uměleckého školství však z tvůrčího psaní učinila realitu a výchozí téma transformovalo v pragmatický úkol. Odpověď na otázku „je to možné?“ bude totiž moci být verifikována jen praxí, tedy metodou pokusu

a omylu. – Ovšem až poté, co budou prakticky i teoreticky zodpovězeny další nabízející se otázky, zejména: „Kdo je má vychovávat?“ a „Jak je má vychovávat“.

V každém případě by však mělo být dodrženo pravidlo, které v uměleckém školství platilo snad od pradávna: učně v budoucího mistra vychová zase jen mistr, a to ten, který je schopen jej naučit svému řemeslu a současně vytvořit dostatečný prostor pro rozvoj jeho individuálního talentu.

KRITÉRIA HODNOCENÍ UMĚLECKÉ ČINNOSTI

Martin Kolář

„AND WHEN WE LEAVE AN EXHIBIT OF THE WORKS
OF AN IMPORTANT PAINTER, THE WORLD WE STEP INTO
IS NOT THE ONE WE LEFT WHEN WE WENT IN;
WE SEE EVERYTHING IN TERMS OF THOSE WORKS.“¹
Nelson Goodman

„LA SCIENCE MANIPULE LES CHOSES
ET RENONCE À LES HABITER.“²
Maurice Merleau-Ponty

Záměrem našeho textu je tematizace objektivizujících kritérií výstupů umělecké činnosti, jež mají normativní charakter. Umělecká činnost je chápána ve vzájemném vztahu s kognitivní funkcí umění. Ta přesahuje pole deskripce hodnot a je nutno ji determinovat jinými než estetickými kvalitami. Z daného důvodu vychází i aktuálnost normativního pohledu institucionální teorie umění³ a s ní spojený ranking. Na těchto základech může být tvořen prostor potencialit širšího kvalitativního uplatnění kategorizace výstupů umělecké činnosti v rovině jak umělecké, tak i na poli edukativních procesů s ní souvisejících.

Kognitivní potence umění:

Text citovaný v úvodu odkazuje k obohacující funkci umění. Umění dle Nelsona Goodmana má silnou kognitivní potenci. Slovy zmíněného autora je odkrývání světa skrze umění stejně

¹ GOODMAN, N. *Of Mind and Other Matters*. Harvard : Harvard University Press, 1984, s. 192.

² MERLEAU-PONTY, M. *Eil et l'Esprit*. Paris, 1985, s. 9.

³ Zde budeme vycházet ze základního textu *What ist Art? An Institutional Analysis*, který publikoval estetik Georg Dickie. Autor zde reaguje na teorii uměleckého díla Artura Danta a Morrise Weitze. Viz DICKIE, G. *What ist Art? An Institutional Analysis*. In *Art and the Aesthetics*. Ithaca, NY : Cornell University Press, 1975, s. 459–472.

důležité jako poznávání vědecké. Radikálně spolu s Goodmanem řečeno: Umění má stejnou váhu jako věda.⁴ Ta má však, jak je naznačeno v druhém citátu, jiný charakter než umění.⁵ Vědecké myšlení je „operačním myšlením“ „pensée opératoire“ udržujícím se v distanci od člověka i světa, je to myšlení „z ptačí perspektivy“⁶. Pod tímto úhlem pohledu je třeba chápat objektivizační snahy a postupy, které jsou pro vědecké myšlení podstatné.⁷ Problém vyvstane, pokusíme-li se nahlédnout stejným způsobem přínos uměleckého díla např. esteticou hodnotu, která je tradičně nazírána v rámci soudů vkusu. Další závažnou otázkou je eventualita hodnoty „kognitivní potence uměleckého díla“⁸. Danou potenci je nutno vnímat jakožto závislost mezi poznáváním a uměním, tedy jako funkci. Kognitivní funkce umění může být paradoxně zpochybňována jak nerespektováním specifčnosti vědy (a to i jejím „nadhodnocením“), tak i stejným redukcionismem ze strany umění (např. charakterizováním estetického soudu jako axiologického, či různými esencialistickými definicemi umění).⁹ Proto je nutno aplikovat kognitivismus v širších společenských souvislostech, které ho i dle našeho názoru determinují.¹⁰

4 Viz GOODMAN, N. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis : Hackett, 1988, s. 126.

5 Autor je si vědom odlišnosti zmíněných myšlenkových systémů, analytického uvažování Nelsona Goodmana a fenomenologie Maurice Merleau-Pontyho. Merleau-Pontyho výrok byl použit ke zvýraznění pohledu vědeckého na dané pole.

6 MERLEAU-PONTY, M. *Eil et l'Esprit*. Paris, 1985, s. 9–15.

7 Z aristotelské tradice vycházející vědecké myšlení operuje na úrovni konkrétního – obecnin s abstrakcí, kategorizací a deskripcí.

8 Kognitivní potenci uměleckého díla charakterizuje trojí pohled na poznávání: 1) poznání, jehož zdrojem je umění, tj. poznání, které jsme díky umění získali, 2) poznání, které je zdrojem umění, tj. poznání, které umožňuje umělecké dílo vytvořit, 3) poznání jako předpoklad percepce uměleckého díla.

9 Viz např. MORGAN, D. Must art tell the truth? In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26. Philadelphia : Temple University Press, 1967.

10 Vycházíme zde z rozdílu definice a determinace Stephena Bungaye: „Determinace není definicí, protože definice vylučuje možné příklady tím, že objekt na začátku vymezi. Determinace je teorií, rámcem univerzálního vysvětlení, které musí prokázat svou explanační účinnost prostřednictvím diferencí a příkladů, které uvádí.“ GRAHAM, G. *Filosofie umění*. Praha : Barister&Principal, 2000, s. 203–204. Srvn.: BUNGAY, S. *Beauty and Truth: A Study of Hegel's Aesthetics*. Oxford : Clarendon Press, 1987, s. 25.

Kognitivní funkce umění, jak již z předchozího textu vyplývá, je úzce provázána s procesy učení a poznávání. Podstatným aspektem edukativních procesů je pěstování vztahu ke světu. To je umožněno také kultivací prostřednictvím umění.¹¹ Díky umění tak můžeme nejenom nově pohlížet na svět, ale i současně tento svět konstruovat a také o něm komunikovat.¹² Pokusme se tematiku promyslet nejenom ve vztahu k poznávání, ale i k možnostem hodnocení umělecké činnosti, která je s poznávací potencií spjata. Vycházejme zde z jednoduché definice kognitivismu Gordona Grahama:

„Teorie, že umění je hodnotné proto, že se z něj něčemu učíme, se někdy označuje jako kognitivismus, což je název odvozený z latinského slova *cognitio*, poznání, a budeme ho používat.“¹³

Těmito slovy definovaná teorie je aplikovatelná jak v rámci hodnocení přínosu uměleckého výstupu z hlediska informačního a kreativního, tak i prakticky uplatnitelná

¹¹ Kultivaci vnímejme z hlediska konstruktivismu v tradici naznačené již Aristotelem: „Z věcí, jež vznikají (*ta gignomena*), jedny vznikají od přírody (*fyseí*), druhé uměním (*techné*) a jiné bezděčně (*apo tautomatú*). Všecko však, co vzniká, vzniká něčím, z něčeho a jako něco. To ‚něco‘ míním z hlediska každé kategorie; buď to a to, nebo kolikost nebo jakost anebo místo. Přírozené vznikání je to, jež se děje z přírody. Z čeho něco vzniká, jest to, co nazýváme látkou; to, čím vzniká, je přírodní věc, a co tím vzniká, je člověk nebo rostlina anebo něco z toho, co nazýváme především podstatou. Všechno, co vzniká od přírody nebo uměním, má látku; neboť všechno vznikající může být i nebýt, a to je u každé věci látka. Vůbec však přírodou je i to, z čeho něco vzniká, i to, podle čeho vzniká – neboť to, co vzniká, má určitou přirozenost, na příklad rostlina nebo živočich –, i to, čím vzniká, to jest stejnotvará (*homoeidés*) přirozenost, jež se tak nazývá s hlediska tvaru (*kata to eidos*); ta je však v jiném; neboť člověk plodí člověka. Takovým způsobem tedy vzniká, co vzniká skrze přírodu a od přírody. Ostatní druhy vzniku nazývají se umělým tvořením (*poésis*), jež se děje buď uměním (*techné*) nebo schopností (*dynamis*) anebo myšlením (*dianoia*). (...) Působením umění však vzniká všechno, čeho tvar jest v duši.“ ARISTOTELES. *Metafyzika*. Praha : Rezek, 2003, s. 193–194. Čeština zachovává tradiční obsah adjektiva umělé v souvislosti se substantivem umění.

¹² A právě zmíněný pohled měl na mysli i americký filosof Nelson Goodman. Tematikou konstruktivismu se Nelson Goodman zabývá v knize *Ways of Worldmaking*. Viz GOODMAN, 1988. Komunikace ve vztahu k uměleckému dílu je popsána Goodmanem v knize *Languages of Art, An Approach to Theory of Symbols*. Viz GOODMAN, N. *Languages of Art, An Approach to Theory of Symbols*. Hackett Publishing Co., 1981.

¹³ GRAHAM, G. *Filosofie umění*. Praha : Barister&Principal, 2000, s. 62.

a obhajitelná, neboť zároveň platí výrok, kterým již zmíněný autor na předchozí myšlení logicky navazuje:

„Teze, že umění nám nabízí prostředky k rozšiřování lidského poznání, nám umožňuje poměrně snadno vysvětlit jeho místo v naší kultuře. Úloha a postavení umění ve studijních plánech škol a univerzit se tímto okamžitě objasní. Je-li účelem vzdělávání rozvíjet myšlení a podporovat poznání a je-li pravda, že umění je jednou z forem tohoto poznání, pak má studium umění ve vzdělání očividně své oprávněné místo.“¹⁴

Umělecký výstup, jenž vnímáme v Grahamem naznačených širších souvislostech a ve vztahu k akademickému prostředí, koresponduje i se současnými procesy evaluace kvality výše zmíněných škol a univerzit, a to i se souvisejícími problémy, které vycházejí z hodnocení výstupů vůči kvalitativním kritériím.¹⁵ Vzniká tak potřeba stanovit objektivizující kritéria kvality výstupů umělecké činnosti. Vyjděme zde z definice Evy Münsterové. Chápeme-li kvalitu jako utilitaritu v ní obsaženou, lze tuto definici aplikovat i na edukativní praxi:

„Obecně je kvalita definována jako schopnost entity plnit účely, pro něž byla určena. Natolik, nakolik je jsoucí schopno plnit cíle, jež leží v jeho podstatě a tuto podstatu realizuje přiměřeným způsobem v rámci své existence, je jsoucí nebo jinými slovy daná entita kvalitní. V případě vysokých škol to znamená plnit účely, které jsou jim dány při jejich založení, a úkoly, jež předjímají v rámci dobového společenského kontextu.“¹⁶

Princip chápání umění jakožto platformy poznání a sebe-poznání je nutno v těchto souvislostech nejenom akceptovat,

¹⁴ *Tamtéž*, s. 66.

¹⁵ Problematiku popisuje například Iva Ritschelová: „Proces zajišťování a hodnocení kvality vzdělávacích institucí je proces velmi složitý, a pokud má přinášet potřebné výsledky, musí být také procesem komplexním. (...) Problém nastává ve chvíli, kdy začneme diskutovat o tom, jaká vlastně jsou ta kritéria kvality (...). Tato kritéria jsou pro každou zainteresovanou skupinu jiná.“ CHVÁTALOVÁ, A.; KOHOUTEK, J.; ŠEBKOVÁ, H. (eds.). *Zjišťování kvality v českém vysokém školství*. Plzeň : Aleš Čeněk, 2008, s. 6–7.

¹⁶ *Tamtéž*, s. 102.

ale ukotvit i jinak než v obecné rovině estetismu a emocionálního.¹⁷ Z daného důvodu je třeba vycházet v souladu s normativním přístupem k umění¹⁸ z otázek týkajících se celostního rámce „proměnných hodnot“¹⁹ uměleckého výstupu.

Estetický soud:

Polem našeho uvažování se stává vztah umění a poznávání, který má jedno z tradičních východisek v pojmu estetického soudu a estetické hodnoty. Jeho původ lze vysledovat již u Imanuela Kanta, který utváří prostor estetického soudu vymezením logicky nutného a současně čistě subjektivního pole.²⁰ I když tento soud nemá u Kanta poznávací charakter, nahlížejme ho ve spojitosti s předchozím textem jako přímou vazbu k možnostem poznání, kognitivismu, ke kvalitativní potenci umění.

Podívejme se na různá východiska způsobů chápání hodnot uměleckého výstupu. Umělecký výstup byl v minulosti převážně vnímán a hodnocen v souvislosti s emocionalitou a formou uměleckého díla.

Estetická hodnota:

Problematiku estetické hodnoty zpracovala formalistická estetika 60. let minulého století. Její uvažování se bohužel odráží částečně i v současnosti. Pro formalisty²¹ je odhlížení

¹⁷ „(...) pohroužení se do krásných objektů (estetismus), nebo iracionální holdování emocím (expresivismus).“ GRAHAM, G. *Filosofie umění*. Praha : Barister&Principal, 2000, s. 66.

¹⁸ Normativní teorie zakládají svůj úhel pohledu na perspektivách obsažených v tázání charakterizovaném slovem „jak“ na rozdíl od teorií deskriptivních zabývajících se popisem obsaženým ve výroku „co“. Např.: Jaké okolnosti, vztahy určují umění? Co je umění?

¹⁹ „Kvalita je tedy kategorií, která podléhá proměně a je úzce spojena s kategorií relace – vztahování se k jiným entitám...“ CHVÁTALOVÁ, A.; KOHOUTEK, J.; ŠEBKOVÁ, H. (eds.). *Žjišťování kvality v českém vysokém školství*. Plzeň : Aleš Čeněk, 2008, s. 102.

²⁰ Viz KANT, I. *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg : Meiner, 2006.

²¹ Clive Bell, Roger Fry, Monroe Beardsley. Viz např.: GRAHAM, G. *Filosofie umění*. Praha : Barister&Principal, 2000. KULKA, 2000, 2004.

od vnějších vlastností díla (v nichž hraje důležitou roli vědní – datace obrazu, autor, cena apod.) zásadním momentem. Při posuzování konkrétního díla zohledňují pouze vlastnosti vnitřní, pro které je důležité smyslové vnímání a jež neodkazují k ničemu vně díla. Pro jejich hodnocení jsou relevantní či hodnototvorné²² pouze vlastnosti, které musí být obsažené v každém díle a jejich přítomnost musí toto dílo zkvalitnit, aby byly hodnototvorné.²³ Takto objektivizovaná estetická hodnota jakožto kritérium umělecké činnosti je velmi nestabilním faktorem, a to právě z důvodu absence vnějších činitelů a determinantů.

Dualita estetické a umělecké hodnoty:

Jak bylo řečeno v předchozím textu, estetické soudy jsou historicky nazírány jako subjektivní.²⁴ Zamyslíme-li se nad oblastí estetických soudů v současnosti, uvědomíme si určitou dichotomii, rozštěp vycházející z různých způsobů hodnocení uměleckého díla. Diference je popisována Tomášem Kulkou např. v publikaci *Umění a falzum*.²⁵ Estetické soudy jsou v současné teorii umění dávány do souvislosti z tzv. estetickou

²² Good-making properties. Viz např. KULKA, T. *Umění a falzum*. Praha : Academia, 2004, s. 44.

²³ Srvn. např. in KULKA, T. *Umění a falzum*. Praha : Academia, 2004, s. 55.

²⁴ Subjektivním chápáním soudů vkusu, které nemají poznávací charakter, začíná tradice kantovské estetiky. KANT, I. *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg : Meiner, 2006. V moderní estetice se intersubjektivitou a poznávací potencií estetických soudů zabývají například Frank Sibley, či z obráceného pohledu Edy M. Zemach. Viz např. SIBLEY, F. *Aesthetic Concepts*. In *Philosophy Looks at the Arts*. Philadelphia : Temple University Press, 1978, s. 64–87. ZEMACH, E. M. *Real Beauty*. Pennsylvania : State University Press, 1997. Diference subjektivního a objektivního pohledu na hodnocení uměleckého díla je jedním z aspektů současné analyticky orientované estetiky. Na tomto místě je nutno poukázat na pravděpodobně jediná periodika, v nichž diskuse o podobě současné estetiky a s ní spojené tematice probíhá. Jsou to: *The British Journal of Aesthetics*, *The Journal of Aesthetic Education*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*.

²⁵ KULKA, T. *Umění a falzum*. Praha : Academia, 2004. Hodnocení uměleckého díla je zde zkoumáno v modelovém prostoru falza. Tomáš Kulka odkrývá stejnou problematiku i na příkladech defektnosti kýče. Viz KULKA, T. *Umění a kýč*. Brno : Torst, 2000. Obě publikace poukazují na dualismus estetických a uměleckých hodnot.

kvalitou a uměleckou kvalitou.²⁶ Estetický soud, který se vztahuje k tzv. estetické hodnotě, definuje Tomáš Kulka v intencích již zmíněné formalistické školy.²⁷ Autor se zde opírá o jednoho ze zakladatelů moderní analyticky orientované americké estetiky, kterým byl Monroe C. Beardsley. Ten určuje hodnototvorné vlastnosti: jednotu, komplexnost a intenzitu.²⁸

Umělecká hodnota:

Umělecká hodnota díla je však stanovována dle jiných parametrů. Tomáš Kulka tento soud popisuje slovy:

„Je zde však ještě další druh soudu, který se vztahuje k jinému druhu hodnoty. To, je-li dílo originální, zda vybočuje z norem tradice, nebo předznamenává začátek nové éry, atp., představuje důležité faktory pro jeho posuzování.“²⁹

Tento poznatek je velmi zajímavý a dotýká se samé podstaty posuzování umění. Aby byla pochopena umělecké hodnota díla, je, jak nepřímou z definice vyplývá, nutný časový odstup a kontextualita. Dílo musíme interpretovat v souvislostech. Vztah mezi těmito hodnotami popisuje Tomáš Kulka:

„Originalita díla, jeho netradičnost, případně význam pro vznik nového období nemusí mít nic společného s jeho estetickými kvalitami, tj. s mírou jeho jednoty, komplexnosti a intenzity. Taková díla mohou být esteticky dobrá i špatná. Tyto dvě hodnoty se mohou navzájem ovlivňovat. Nicméně jde o dva různé typy hodnot: různé druhy faktorů zde hrají různou roli a jejich míru určují další parametry.“³⁰

Kulkovo originální dělení soudů a hodnot je šířeji použitelné. Odkrývá totiž dvě roviny interpretace díla, uměleckou rovinu³¹ a estetickou rovinu. A naznačuje kontextuali-

²⁶ KULKA, T. *Umění a falzum*. Praha : Academia, 2004, s. 97.

²⁷ *Tamtéž*, s. 97.

²⁸ *Tamtéž*, s. 44.

²⁹ *Tamtéž*, s. 97.

³⁰ *Tamtéž*, s. 97.

³¹ Ta koresponduje s tzv. uměleckou hodnotou: „Umělecká hodnota obráží: 1. obecný význam inovace explikované dílem pro svět umění, a 2. potenciál této inovace pro její další esteticko-umělecké využití.“ *Tamtéž*, s. 99–100.

tu pohledu na umění. Soudy se proto nemohou vztahovat jen k esenciálnímu a axiologickému apriori či se soustředit pouze na subjektivní hodnocení nebo formální vlastnosti díla, ale musí vycházet ze širších souvislostí.

Jiná než estetická hodnota:

Formulace technického termínu zavedená Tomášem Kulkou „umělecká hodnota“ není nejšťastnější. Odkazuje k problematické deskriptivní definici umění.³² Ta vychází z položení otázky: „Co je umění?“ Příznačnější by na tomto místě bylo normativní tázání: „Jak je umění?“³³ To prioritně definuje vztahy a okolnosti, jež nám dovolují určitou entitu identifikovat jakožto umělecké dílo. Považujme tento termín za východisko, které odkrývá jinou než estetickou hodnotu uměleckého díla. Právě zmíněná jiná kvalita umožňuje vnímat dílo v širších, a dokonce i přesněji charakterizovatelných souvislostech. Pro naše další uvažování použijeme tedy termínu „jiná než estetická hodnota uměleckého díla“.

Kritéria hodnocení umělecké činnosti:

Hledáme-li objektivizující kritéria hodnocení umělecké činnosti, je nutno vycházet z jiné než estetické hodnoty uměleckého díla. Opustíme-li otázky po tom, co je uměleckým dílem, jak se projevují jeho významové formy a do jaké míry jsou verifikovatelné subjektivní soudy. Je třeba určit závažnost a význam díla, tedy jeho konkrétní informační přínos.³⁴ Zmíněný postup koresponduje s dnes již zažitým chápáním

³² DICKIE, G. What is Art? An Institutional Analysis. In *Art and the Aesthetics*. Ithaca, NY : Cornell University Press, 1975, s. 459–472.

³³ Viz GOODMAN, N. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis : Hackett, 1988, s. 57–63.

³⁴ Informace je slovo běžně používané. V telekomunikacích a jiných inženýrských disciplínách se toto slovo objevovalo již před první světovou válkou. Do přesného kontextu ho ale zasadila až práce C. E. Shannona a W. Weavera *The Mathematical Theory of Communication*. Zmíněná dnes již klasická studie dává do souvislosti druhý termodynamický zákon a princip entropie. Viz SHANNON, C. E.; WEAVER, W. *The Mathematical Theory of Communication*. Illinois : The University of Illinois Press, 1949.

informace jako estetického kritéria.³⁵ Informaci jakožto estetické kritérium bychom tedy vždy měli v rámci uměleckého procesu a procesu tvorby (obojí můžeme chápat jako pohyb) přijímat i jako proměnnou.³⁶ Informační přínos je však čitelný až v rámci dalších souvislostí, v kontextu nejenom jiných děl, ale i v určitém odstupu. Zásadním aspektem při evaluaci uměleckého díla v širších souvislostech tradičně býval kontext dějinný. Dílo bylo „prověřeno časem“.³⁷ Inovativní, originální i zásadně determinující charakter je zřejmý a čitelný vzhledem k již proběhlému vývoji i dobovým okolnostem. Jak bylo již naznačeno, umělecké dílo nelze hodnotit jako kategorii nezávislou na historickém, kulturním a společenském kontextu. To popisuje Gordon Graham:

„Jinými slovy, ani myšlení uměleckého kritika či čtenářské veřejnosti není vůči společenským zájmům a podmínkám imunní. Umělečtí kritici sice sestavují seznamy klasických děl, ale takový seznam je stejně tak výsledkem historických vlivů a změn jako sám pojem umění.“³⁸

35 Tento postoj popisuje například pražský rodák Vilém Flusser, který vychází ze vztahu mezi termodynamikou, entropií a informací. Vilém Flusser, který používá informaci jako estetické kritérium, překládá druhou větu termodynamiky do jazyka hodnocení uměleckého díla. Radikálně nové dílo se dle Viléma Flussera musí nalézat na hranici pravděpodobného, v pásmu nečitelnosti a postupně se stává pravděpodobným, čitelným, a to až do chvíle, kdy se informační hodnota rozpustí, rozplyne. FLUSSER, V. *Moc obrazu*. In *Výtvarné umění 3/4*. Praha, 1996, s. 44. Na tomto základě by bylo zajímavé sledovat i hranice čitelnosti umění. A to ve třech rovinách, korespondujících pravděpodobně s Gaussovou křivkou: 1/ nová, originální nečitelná informace, 2/ čitelná konvenční informace, 3/ konvence ztrácející informační hodnotu. Z jiného úhlu pohledu tematiku konvence v zobrazení zpracoval např. Ernst Gombrich, u něž je kreativita ústředním pojmem teorie. GOMBRICH, E. H. *Art in Ilusion*. London : Phaidon, 1977. Zajímavě Gombrichův postup komentuje např. ISER, W. *Jak se dělá teorie?*. Praha : Karolinum, 2009, s. 59–72. Dále se touto tematikou zabýval i GOODMAN, 1981.

36 Informace – kvalita je zde chápána z hlediska jazyka jakožto kulturně-historický produkt.

37 Na stejné platformě vznikala i typická instituce devatenáctého století – muzeum.

38 Gordon Graham při této příležitosti cituje socioložku umění Janet Wolf: „Sociologie a historie umění ukazují, zaprvé, že je náhodné, že určité typy artefaktů se konstituují jako umění. Zadruhé, nutí nás to zpochybnit rozdíly, které se tradičně činí mezi uměním a ne-uměním (...), neboť je jasné, že v povaze díla nebo činnosti není nic, co by je odlišovalo od jiných děl nebo činností, s nimiž mohou mít mno-

Nesnáz vyvstává v případě hodnotících kritérií umění aktuálního, tedy dějů odehrávajících se na „současné scéně“ a ovlivňujících současné umělecké i umění reflektující školství. I zde distanci, perspektivu naznačují vnější proměnlivé faktory. Umění takto vnímáme jak ve světě, ve světě umění, tak i na vnějším poli uměleckého provozu. To je strukturováno nejenom jednotlivými elitami, ale kromě jiného také jimi tvořeným institucionálním rámcem. Institucionální teorie umění, jejímiž hlavními představiteli jsou George Dickie a Jerrold Levinson, vychází ze sociologie umění. Vyjděme proto z definice uměleckého díla, kterou formuloval právě George Dickie:

„Umělecké dílo je v klasifikačním smyslu (1) artefaktem (2) souhrnem aspektů, které mu propůjčily status uchazeče o ocenění nějakou osobou nebo osobami, jednajícími za určitou společenskou institucí (umělecký svět).“³⁹

Dickieho definice umísťuje umělecké dílo do institucionálního světa umění⁴⁰, kde je artefakt prezentován a reflektován. Institucí míní Dickie zaběhnutou praxi.⁴¹ Na tomto

ho společného.“ GRAHAM, G. *Filosofie umění*. Praha : Barister&Principal, 2000, s. 208. Srvn.: WOLF, J. *Aesthetics and Sociology of Art*. London : George Allen and Undin, 1988, s. 14. Artefakt je konstituován jako umělecké dílo na základě společenských a sociálních vztahů.

³⁹ GRAHAM, G. *Filosofie umění*. Praha : Barister&Principal, 2000, s. 210. Srvn.: DICKIE, G. An Institutional Analysis. In *Art and the Aesthetics*. Ithaca, NY : Cornell University Press, 1974, s. 73. Viz také DICKIE, G. What ist Art? An Institutional Analysis. In *Art and the Aesthetics*. Ithaca, NY : Cornell University Press, 1975, s. 459–472.

⁴⁰ Paradoxnost situace, v níž umělecké dílo posuzují elity, které se samy kreativně pohybují v tomto světě, je jenom zdánlivá. I když je definování světa umění definicí kruhem: „Umělecké dílo je definováno pomocí uměleckého světa“ (GRAHAM, G. *Filosofie umění*. Praha : Barister&Principal, 2000, s. 211) nemusí být tato definice defektní. Jedná se totiž o vznik statutů, norem a elit tvořících tyto normy v prostoru pole společného zájmu. Na stejném základě fungují právní systémy. Srvn.: Graham, 2000, str. 211.

⁴¹ Důležitá je definice instituce, ze které George Dickie vychází: „Let me make clear what I mean by speaking in *Webster's New Collegiate Dictionary* are the following: That which is instituted as a An established practice, law custom, etc. An established society or corporation. When I call theartworld an institution I am saying that it is established practice. Some persons have thought that an institution must be an established society or corporation, and, consequently, have misunderstood my claim about the artworld.“ Viz DICKIE, G. An Institutional Analysis. In *Art and the Aesthetics*. Ithaca, NY : Cornell University Press, 1974, s. 463.

poli vznikají i excellence výstupů umělecké činnosti. Z daného důvodu považujeme za důležitý, i když ne jediný, hodnotící činitel faktor institucionální. Aby bylo možno stanovit stupně excelencí, je nutno postupovat metodou rankingu, tedy sestavit pořadí jednotlivých výstupů prezentovaných v rámci institucí dle předem stanovených kritérií. Vytvořit pole jedinečností, které jsou však vzájemně determinovány. Primárním faktorem je, jak z předcházejícího textu vyplývá, institucionální referenční rámec. Mezi ním a sekundárními faktory pak vzniká vzájemně podmiňující vztah.

Kvalitativní ukazatele výstupů umělecké činnosti:

Svět umění je prostředí obohacující. Je to pole proměňující vidění a poznávání světa. Z daného důvodu není možné vnímat kvalitativní ukazatele jako setrvalé entity, ale jakožto proměnlivé podmínky, které je nutno aktualizovat.⁴² Při stanovení excelencí, které vychází z normativní teorie, je nutno akceptovat jinou než uměleckou hodnotu výstupu. A to jakožto informaci determinovanou prioritně zaběhnutou praxí, institucionálním rámcem.

⁴² Jestliže je kvalita závislá na účelu, který má plnit, je nutno ve vztahu k jejím referenčním rámcům měnit její ukazatele. Eva Münsterová nabízí zajímavý popis problematiky: „(...) hodnocení založené na kvantifikaci pomíjí základní předpoklad kvality, který byl koncipován již na počátku zrodu kategorie, tedy přiměřenost něčeho k účelu, který má plnit. Při tomto pojetí kvality dochází ještě k jednomu, ale zcela zásadnímu, zkruslení kategorie kvality. Kvalita je chápána jako jednou daný (alespoň momentální, častěji však setrvalý) stav nikoli jako dynamický proces odehrávající se v rámci nějakého systému jemu nadřazenému a jemu podřazených subsystémů, tedy v ustavičném hledání optima v posloupnosti časově konsekventních bodů a v rámci této časové řady uskutečňovaných relací a plněných funkcí (...).“ CHVÁTALOVÁ, A.; KOHOUTEK, J.; ŠEBKOVÁ, H. (eds.). *Žjišťování kvality v českém vysokém školství*. Plzeň : Aleš Čeněk, 2008, s. 103.

POSLÁNÍ HUDBY

Monika Holá

Hudba je neuchopitelná. Nelze ji vidět, nelze si na ni sáhnout, její působení se nedá rozumově vysvětlit. Ne každý jí umí správně naslouchat, pro některé tvoří dnes, bohužel, jen jakousi všudypřítomnou kulisu každodennosti. Přitom však nás všechny – ať si to připustíme, nebo ne – ovlivňuje, dokáže změnit naši náladu, naše city, naše vnímání.

Hudba patří k nejstarším druhům umění, existuje v podstatě od doby vzniku lidstva. Nejprve jako projev magického univerza, kterému vzdávali lidé úctu prostřednictvím obětí a rituálů, jejichž nedílnou součástí byly zpěvy a tance. Teprve později se k této rituální funkci začaly připojovat i funkce další, z nichž i pro dnešní dobu si ponechává svoji důležitost funkce etická, léčebná, estetická a výchovná.

Již filozofové starého Řecka chápali a zdůrazňovali význam hudby pro rozvoj lidské osobnosti. Nejpodrobněji se hudbě ve svých spisech věnovali Platón a Aristoteles. Oba byli přesvědčeni o tom, že hudba má jednoznačnou schopnost formovat lidskou psychiku. Platón hudbě v celém svém výchovném systému přisuzoval veliký význam, cenil ji nejvýše ze všech umění pro její řád a harmonii zvuků a rytmu. Podle jeho učení se hudba spojuje s lidskou přirozeností, zušlechťuje ji a vede k poznání krásy. Pythagoras šel ještě dále: ve svých představách spojoval hudbu s pohyby vesmírných těles, o nichž soudil, že svými vibracemi v určitém rytmu vytvářejí dokonalou, i když pro běžného člověka neslyšitelnou hudbu sfér. Je věcí lidského rozhodnutí, zda bude v harmonii s touto hudbou všehomíra, či nikoliv. Také Aristoteles uvažoval o působení hudby na člověka a dospěl k přesvědčení, že hudba může člověku poskytnout očistu od nepříjemných a tísnivých psychických

stavů. Proto starořecké tragédie končily vesměs touto očistou – katarzí: člověk v nich prošel těžkými či přímo tragickými zkouškami, aby byl nakonec „očištěn“. Je přirozené, že antičtí filozofové uvažovali také o léčebném působení hudby a mnozí z nich doporučovali zpívání v určitých tóninách či rytmech pro psychickou i tělesnou vyrovnanost, a tím i zdraví jedince.

Názory antických filozofů nezůstaly jen neživými pozůstatky své doby. I na počátku našeho letopočtu se k nim vracel například Quintilianus, který z platónských a aristotelských myšlenek vyvodil závěr, že hudba má především funkci odrážení vesmírného řádu. A na počátku dvacátého století se k těmto úvahám obrátili takoví hudební myslitelé, jakými byli Charles Ives, Alexander Nikolajevič Skrjabin, Gustav Mahler nebo Edgar Varèse, vesměs skladatelé, kteří spojovali hudbu s kosmickými zákony a v tomto duchu koncipovali svá díla. Připomeňme, že poslední ze jmenovaných skladatelů, Edgar Varèse, je autorem výroku, že hudba je ztělesněním inteligence obsažené ve zvuku, a připojme rovněž výrok našeho Leoše Janáčka z jeho děkované řeči při udělení čestného doktorátu Masarykovy univerzity v Brně o tom, že jeho nápěvky jsou bránou k hudbě vesmíru.

Hudba po celou dobu existence člověka skutečně dokazovala a dokazuje, že má zcela ojedinělou schopnost formovat lidskou psychiku a lidské jednání. Stačí k tomu připomenout sílu hudby ve funkci symbolu: dějiny skýtají bezpočet příkladů toho, že hudba burcovala lidské odhodlání změnit společenský systém – například výbuchy povstání po premiérách Verdiho revolučních oper, ale i po premiéře Honeggerovy Jany z Arku – a koneckonců z nedávné minulosti připomeňme význam písní „zakázaných“ zpěváků Marty Kubišové či Karla Kryla v době tzv. sametové revoluce. Z historie jsou ostatně známé i jiné příklady: proroctví Smetanovy Libuše poslouchali lidé v pohnutých dnech národa vždy vestoje a se slzami v očích, po zaznění zpěvu husitského chorálu údajně kdysi prchala nepřátelská vojska.

Minulost je také plná příkladů dokazujících sílu hudby. Její působivosti si byla vědoma i většina představitelů tehdejší

aristokratické společnosti: vlastnit a financovat osobní hudební těleso (dle finančních možností buď jednotlivé sólisty, komorní soubor, orchestr, v nejlepším případě vlastní operní soubor) nebylo jen prázdným gestem a výrazem movitosti dotyčného. Vedle společenského profitu měl daný šlechtic možnost nechat na sebe hudbu působit kdykoliv dle okamžité nálady. A aby byla síla působivosti dokonalá, byli často finančně podporováni hudební skladatelé, aby složili nové kusy, které pak mohly být na tom či kterém dvoru uvedeny. Tak kupř. díky podpoře mantovského vévody V. Gonzagy vzniklo v roce 1607 jedno z prvních operních děl vůbec, Orfeo Claudia Monteverdiho. Dobře známé je tři desítky let trvající a štědrě honorované působení Josepha Haydna u dvora Nikolause Esterházyho; Petr Iljič Čajkovský si mohl díky finanční a materiální podpoře kněžny Naděždy von Meck dovolit navždy opustit dráhu pedagoga konzervatoře a věnovat se jen komponování. Takovýchto a podobných příkladů bychom v historii našli celou řadu. Jedno mají společné. Velkorysí dárci, mecenáši hudebního umění, chápali vydané peníze jako velmi dobrý vklad do umění, který sice nebude kompenzován okamžitou finanční návratností, nicméně jim dopomůže k jinému bohatství – bohatství duchovnímu. A dobře věděli, že tato investice je nevyčíslitelná.

Bohužel současnost je jiná. Počátky jejího stavu nutno spatřovat v netušeně rychlém rozvoji vědeckého zkoumání a bádání poslední doby. Doba od počátku dvacátého století je přímo nabita novými objevy a výzkumy, jimiž se člověk přiblížil až zdánlivě nemožnému: rozvoj lékařské vědy a farmaceutiky potlačil mnohé dříve smrtelné choroby, technika umožnila získávat obnovitelnou energii, poprvé ve své existenci člověk stanul na Měsíci. Současně s těmito vítězstvími lidského ducha se však začalo ukazovat, že meze lidského poznání jsou pouze posunuty, nikoliv provždy překonány. Objevily se nové choroby, stejně ničivé jako byly ty středověké, a technika dokázala zkonstruovat vedle raket nesoucích do vesmíru lidskou posádku též rakety nesoucí kamkoliv na planetu zbraně hromadného ničení. A přílišná víra ve všemohoucí vědu

a techniku selhávala třeba jen v objasnění působení akupunktury či parapsychologických jevů.

Jednoznačný racionalismus evropské – a později euroamerické – společnosti vedl také k nadhodnocování moci peněz. Ty se stále více stávaly nikoliv prostředkem, nýbrž cílem lidského jednání. Tam, kde se přestala uznávat jakákoliv idea (krásy, dobra, spravedlnosti apod.), nastoupil diktát peněz. Dnes je mnohdy situace taková, že peníze (majetek apod.) jsou jediným kritériem úspěšnosti jedince.

O to více je v současné době nezbytně nutné poukázat i na druhou stranu mince, jež je nutná pro zajištění rovnováhy a rozvoj kterékoliv společnosti. Vedle hmotných statků nutno chápat důležitost stránky duchovní, vedle spotřebního vztahu k věcem se naučit hledat i jejich krásu (takto správně to chápali a praktikovali výše zmiňovaní „mecenáši“ umění v naší minulosti). Hudba má v takovém procesu své nezapustitelné postavení. Učí lidi vnímavosti, citlivosti, uklidňuje, případně naplňuje pocity radosti. Hudba působí na každého. Nezáleží na vzdělání, věku ani pohlaví, nezáleží ani na státní příslušnosti. Členové někdejšího Janáčkova kvarteta vzpomínali vždy s dojetím na to, jak kdysi v Africe poslouchal místní černoch jejich provedení Janáčkových Listů důvěrných a jak se mu přitom leskly na tvářích slzy. A podobné vzpomínky by mohli vyprávět i členové dalších komorních seskupení koncertujících po světě.

Hudba má nejen moc člověka dojímat a povznášet, ona dokáže i víc: dokáže člověka formovat, ba i změnit. Důkazy podává hudebně vzdělávací systém praktikovaný od sedmdesátých let dvacátého století ve Venezuele. V tomto státě s vysokou kriminalitou, kde je téměř každé dítě denně ohrožováno hladem a zločinností, se rozhodli tvůrci projektu El Sistema nabídnout dětem jiné zkušenosti, nežli byly krádeže a drogy: objasňují jim pravidla hry na hudební nástroje (z nichž některé si děti dokonce samy vytvářejí) a pravidla společné hry na tyto nástroje. Děti jsou nadšené, tráví v orchestříku veškerý svůj volný čas a svoji pozitivní motivaci přenášejí i domů. Jejich

rodiče, známí i sousedé pak navštěvují jejich veřejná vystoupení a impulzivně do nich dokonce vstupují. El Sistema pomáhá dětem poznat a pochopit sílu hudby, naplňuje je radostí ze společného muzicírování a v případě nejtalentovanějších z nich poskytuje základ profesionálnímu hudebnímu životu. Tak tomu bylo kupř. u Gustava Dudamela, dnes jednoho z nejprestižnějších a nejuznávanějších mladých dirigentů, v současnosti šéfdirigenta filharmonie v Los Angeles. Venezuelská El Sistema tak dává hmatatelný důkaz o důležitosti hudebního vzdělání pro každého jedince lidské pospolitosti.

U nás bylo hudební vzdělání podporováno a rozšířeno už od dob Velké Moravy a českých knížectví. Jestliže bylo zpočátku přirozeně spojeno s církví a její institucionální bází, přecházelo kontinuálně i do světského prostředí a přinejmenším od dob baroka (které kdysi bývalo zcela mylně nazýváno dobou temna) byla hudební edukace spojena především se školou, z níž se díky vysoké úrovni učitelů rozšiřovala do celé společnosti. Úsloví „Co Čech – to muzikant“ nebo „Čechy – konzervatoř Evropy“ jsou jen jedním z mnoha dokladů této skutečnosti.

V současné době jde o to, abychom této historicky dané šance dokázali co nejlépe využít. Výchozí pozice jsou nastaveny velmi dobře. Absolventi českých uměleckých hudebních institutů patří i ve světovém měřítku k velmi úspěšným interpretům. Je to jistě i tím, že odborné školství (střední a zejména vysoké) u nás nabízí sofistikovaný systém vzdělávání podpořený vysoce erudovanými pedagogickými kapacitami z daných oborů. Zachování tohoto systému je logicky naprosto nezbytným prvkem pro udržení jeho stávající kvality.

Chceme-li ještě víc, navažme na antické myslitele, vnořme se i my do hudebního „všehomíra“ a nechme se očistit jeho silou. Pochopme stejně jako mecenáši minulých staletí důležitost, ba nutnost zdánlivě nenávratných uměleckých „investic“, abychom mohli položit základ pro vybudování duchovně vyspělejší a morálně nepokřivené společnosti. Tato investice se nám sice nevrátí obratem, nicméně její síla pak bude o to větší.

ORIGINÁLNÍ, KOMPLEXNÍ POZNÁVÁNÍ SVĚTA

Michal Bregant – Pavel Jech

I

Je umění dalším způsobem rozšiřování vědomí? Odpověď se asi odvine od toho, jak rozumíme pojmem „rozšiřování“ a „vědomí“. V tomto textu se budeme zabývat tím, jak nám může umění, a speciálně film, pomoci v poznávání světa. Neboli jak můžeme rozšířit a prohloubit náš vhled do světa, ve kterém žijeme.

Sám pojem film pro nás pokrývá širokou oblast audiovizuálních médií, tedy těch (analogových nebo digitálních) médií, která záznamem obrazu a zvuku vytvářejí nové estetické skutečnosti. Pohybujeme se ve sféře, jež se stále silněji vymyká zmapování, a proto si představme alespoň některá území, na nichž se rozkládá: videozáznamy, u kterých třeba teprve bude objevena určitá estetická hodnota; čistě komerční formáty typu hudebních klipů, nezávisle vytvářené filmy ve formátu 8 nebo 16 mm, které třeba nikdy nebudou dostupné v digitální verzi a vždy bude nutné být fyzicky na tomtéž místě, na kterém se bude příslušné dílo promítat z projektoru; monumentální holly- nebo bollywoodské produkce stojící na vysoce sofistikovaných systémech hvězd, olbřímích investicích a nejnovějších technologiích; fil(m)ozofické dokumenty a eseje; televizní zpravodajství; nekonečné seriály; videoart instalovaný v muzeu výtvarných umění; audiovizuální intervence ve veřejném prostoru; aplikace pro mobilní telefony; filmové archivnictví. *Ad libitum*. Takto naznačená šíře záběru snad ozřejmuje, proč používáme pojem film, jako kdybychom byli na počátku 20. století, kdy se začalo teprve uvažovat o tom, má-li tento nedávno objevený technický a výrazový

prostředek také nějakou šanci stát se uměním. V takto širokém vymezení tedy chápeme film jako předmět umělecké komunikace a širších kulturních vazeb. Je otázkou, zda např. stroje generované audiovizuální dílo, jež není určeno ke komunikaci, tedy není adresováno divákům, můžeme ještě do tohoto pole zahrnout. Mám za to, že podmínkou pro to je komunikační situace, přičemž je zřejmé, že dílo může do komunikační situace vstoupit kdykoliv, nemusí být pro ni primárně autorem určeno.¹

Vztah filmu ke skutečnosti (a naopak) je trvalou součástí diskursu kinematografie a audiovizuálních médií. Vychází ze zájmu, ochoty a schopnosti člověka (publika) smyslově vnímat a následně hodnotit pohyblivé obrazy jako svědectví, obraz, model či program skutečného světa. Maurice Merleau-Ponty nabídl kdysi východisko k odpovědi na otázku, jaký je vztah skutečnosti a filmu, s pomocí Reného Descarta (Úvahy o první filosofii): „Říkám, že vidím lidi, jak se procházejí po ulici (...), co ale ve skutečnosti vidím doopravdy? Vidím pouze klobouky a pláště, které by docela dobře mohly zahalovat loutky, které se pohybují jen díky pružinám, a jestliže říkám, že vidím lidi, je to proto, že jsem uchopil ‚nahlížení ducha‘, o čem jsem se domníval, že to vidím očima.“²

Tím říkáme, že předpokládáme určitou skutečnost, a tedy i její působení na nás. Tuto skutečnost nemusíme poznávat, ať už proto, že je jakkoli zahalená, nebo že se našemu poznávání vzpírá, ale z obecné komunikační situace, v níž nastává vztah mezi námi jako příjemcem a autorem jako expedientem, plyne snaha člověka poznat svět kolem sebe – a následně mu snad i porozumět. Objektem poznání totiž není jen zpráva (dílo), jíž rozumíme, známe-li její kód, ale sdělení určitých mentálních celků, které se ozřejmují teprve v okamžiku živé komunikace.

¹ Například radikální kinematografické projevy, jako je např. strukturální film rakouského umělce Petera Kubelky, mají nepopíratelnou relevanci ke skutečnosti, ačkoliv zcela popírají tradiční mimetickou představu o filmovém obraze.

² MERLEAU-PONTY, Maurice. Film a nová psychologie. *Illuminate 1*. 1989, č. 2, s. 12–22; cit. na s. 14.

A to je odlišuje od ryze informačních nebo jinak utilitárních sdělení. Tradiční film má navíc svérázný vztah k realitě, který je vymezen na jedné straně tím, že realitu fotografuje, ale skladebně z takto získaných obrazů vytváří obraz úplně nový, na původní realitě víceméně nezávislý, na druhé straně film umožňuje nahlédnout skutečnosti světa, které nejsou jinými prostředky třeba vůbec viditelné. Film tak odhaluje skrytá fakta života a světa, jež nám umožňují vnímat je širěji.

II

Kvalita a snad i míra spolehlivosti poznávacích procesů se mimo jiné odvíjí od toho, jak máme zmapované teritorium, na němž se pohybujeme. Specificky v českém prostředí nacházíme několik pevných území a řadu pohybujících se bodů, které mají větší či menší tendenci stabilizovat se. Abychom se v tomto prostoru vyznali, používáme pojmy jako filmový průmysl, filmová kultura, filmové umění coby dimenze tohoto prostoru. Jistěže v českém prostředí mají trochu jiný význam a obsah než třeba v prostředí indické kinematografie, ale stejně důležité je sledovat proměny proporcí, vztahů, významů těchto dimenzí. Jedním z oněch pevných území je nesporně FAMU jakožto tradiční evropská filmová škola. Často se různým způsobem obchází vyjádření délky jejího působení, neboť sovětský VGIK a italské Centro Sperimentale di Cinematografia jsou datem založení starší, ale FAMU je první evropská škola, která byla založena mimo totalitní režimy. Už v prvních měsících po konci druhé světové války, kdy byl znárodňován filmový průmysl v Československu, se rodila myšlenka na založení vysoké filmové školy ve svazku s dalšími uměleckými obory, jako je hudba, tanec a divadlo. Byl to výraz dobové kulturní politiky, která, nejsouc ještě v područí politické ideologie komunismu, považovala film za součást kultury, nikoliv propagandy. To se mělo záhy změnit, nicméně tak, jako se státy živí idejemi, na nichž vznikly, také instituce – včetně škol – jsou živý z myšlenek, které stály u jejich zrodu.

Nejen FAMU, ale také po válce založený Československý filmový ústav měl ve svém programu filmové vzdělávání. Filmový ústav záhy rezignoval na svou vzdělávací funkci, ale FAMU překonala počáteční obtíže plynoucí z absence kurikula a technických prostředků výuky a stala se jedním z přirozených center filmové kultury v zemi. Stala se alternativním centrem filmové tvorby, ale v čase státního filmového monopolu také jakýmsi školicím zařízením pro budoucí zaměstnance filmového a televizního průmyslu totalitního státu.

Je přirozené, že studium filmové kritiky a teorie bylo součástí kurikula FAMU. Trvalo to ovšem pouze krátce, neboť toto studium bylo násilně odtrženo od studia filmové tvorby, aby se stalo miniaturní součástí nabídky studijních oborů pražské Filozofické fakulty, čímž bylo filmové bádání významně marginalizováno. Je ironií osudu, že krátce poté, co v Československu vzkvétala filmová tvorba a emancipovala se filmová kritika jako jedno z východisek komplexního teoretického bádání, byly tyto dvě součásti od sebe násilně odtrženy. Došlo tak k narušení přirozených vazeb a synergický kulturní efekt byl likvidován dříve, než mohl doopravdy nastat. Stojí za pozornost, že právě v současnosti se v několika skandinávských zemích na filmových/uměleckých školách podporují doktorské studijní programy, v nichž se tvůrčí a teoretické aspekty propojují v práci umělců i badatelů. FAMU jde v rozvíjení doktorského studijního programu stejným směrem.

III

Pohled do filmové kultury dvacátého století docela jasně ukazuje, že filmová kritika a teorie byly vždy silné právě ve spojení s filmovou tvorbou. Nejoriginálnější propojení sledujeme v období ruské avantgardy a formální metody v uměnovědě, v období nastupující nové vlny ve Francii, také v myšlenkovém prostředí, které vzniklo kolem manifestu Dogma 95, nebo v oblasti tzv. nových médií a elektronického umění. Dnes asi právem pochybujeme o skutečné síle teorií v různých oblastech

společenských věd a věd o umění. Důsledkem postmoderny je mimo jiné zklamání z toho, jak teorie selhaly. A tak mluvíme o post-teorii – ale často tím jen hledáme jméno pro to, co uměleckou tvorbu provází od nepaměti: reflexi, interpretaci, schopnost odstepu v hodnocení umění – a zároveň vyjadřujeme zaujatost, autentický prožitek umění. Zkrátka vědomou tvůrčí praxi, jejímž výsledkem není umělecké dílo, ale jeho odraz či stopa ve vědomí společnosti – a ty je třeba formulovat ku prospěchu obou: umění i společnosti. Pokud použijeme obvyklé, byť naprosto nepostačující pojmy „teorie“ a „praxe“, můžeme říci, že z tohoto pohledu mezi nimi není žádný rozpor, ba dokonce že mezi nimi není ani valný rozdíl. Obě totiž pracují k témuž: k rozšíření možností pozná(vá)nní světa.

Tak jako je (umělecká) tvorba vědomou činností, je i poznávání především racionálním způsobem, jak se ke skutečnosti přiblížit. Skutečnost pak před námi vyvstává jako projev existence, k níž se vztahujeme, aniž bychom přesněji věděli, jaká je její povaha – zda je to etický nebo snad duchovní princip, hmotný či společenský vztah atd.

Tato nejistota ve vztahu ke skutečnosti je ještě silnější v dnešní digitální éře, v níž nemáme žádnou jistotu uchování stopy. Na pocitu relativní jistoty stop, to jest paměti, stála tradiční evropská kultura. Umožňoval návraty k dřívějšímu a dával vzniknout vědomí kontinuity, tedy časové trajektorie, která nezačíná a nekončí námi, naší zkušeností.³

V minulém století byl film vůdčím kulturním jevem. Jeho nové formy si tuto vlastnost uchovávají a nadále ovlivňují způsoby, jak rozumíme světu a jak s ním komunikujeme. Vývoj audiovizuálních médií ve 21. století se primárně odvíjí

³ V audiovizuální oblasti je to asi nejmarkantnější v souvislosti s digitalizací, o níž se často hovoří jako o budoucnosti filmového archivnictví. Ačkoliv víme, že v digitálních technologiích a nosičích není žádná spolehlivá metoda, již by bylo možné použít pro archivní účely, stále znovu se volá po digitalizování národního filmového dědictví. Je to však proces mimořádně nákladný, časově náročný a jeho efekt je z dlouhodobého hlediska nejasný. Proto je třeba digitalizaci filmových děl chápat jen jako prostředek, jímž se tato díla zpřístupní dalším divákům a umožní se jejich další exploatace, včetně té komerční.

od vývoje digitálních, webových a interaktivně koncipovaných technologií. Originální umělecké impulsy nicméně často přicházejí od tradičních filmových tvůrců a dalších umělců.

Kupříkladu dokumentární film, jenž na rozdíl od fikčních příběhů nemá analogii z doby před vynálezem filmu, působí jak v rovině umělecké, tak v rovině informativní a v obou má nezastupitelnou vzdělávací i výchovnou hodnotu.

Film byl vždy přímo ovlivněn novými technologiemi své doby, jejich vznikem, vývojem a proměnami. A naopak, vývoj nových technologií těžil vždy z výtvarných filmů. A to, jak si film nové technologie osvojoval, mělo vliv na jejich vývoj.

IV

Jak může veřejná vysoká umělecká škola přispět k poznání světa, o nějž společnost usiluje? Nejlépe tak, že bude rozvíjet to, co jí je vlastní a co nelze ponechat napospas tržním koncepcím vzdělávání. Takzvané kamenné vysoké umělecké školy s sebou nesou různé zátěže minulosti, počínaje konzervativní tendencí k akademismu, konče nedořešenými problémy z totalitní éry. Navzdory tomu je v poslání vysokých uměleckých škol zakódována povinnost podporovat všechny rozměry tvůrčí svobody a originality, umožňovat rozvoj talentů, jež každá taková škola rozpoznala v uchazečích o studium a jež se rozhodla podporovat tím, že jim umožní se rozvíjet. To je oboustranný závazek, který je veden potřebami tvůrčího procesu – a ten je dnes možná více než dříve posilován reflexivními, rozšiřujícími myšlenkami. V této synergii se rodí originální, komplexní poznávání světa.

ARCHITEKTURA, UMĚNÍ A VĚDA

Petr Pelčák

Architektura jako disciplína s vlastní historií, řádem a pravidly, čili teorií, technikou, estetikou a později etikou, vznikla ve stejném okamžiku, kdy můžeme mluvit o vzniku lidské kultury, i když prvním dochovaným spisem teoreticky tuto disciplínu pojednávajícím je až Vitruviovo *De architectura libri decem*¹ z 1. století př. Kr. Architekturu jako umění však ustavila až renesance, která z anonymních stavitelů, již ve stavebních hutích vytvářeli stavby od návrhu po provedení, učinila architekty-umělce, kteří svým jménem vypracovávají plány staveb, které realizuje stavitel. Renesance tedy ustavila po půl tisíciletí platný obraz sedmera umění, devíti múz a trojjednoty výtvarných umění – malířství, sochařství a architektury.

Pravda je, že ještě Giorgio Vasari ve své slavné knize *Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů*² v této trojjednotě výtvarných umění explicitně řadí architekturu na místo poslední, když v Úvodu k životům se vznikem a historií sochařství a malířství zabývá velmi podrobně, zatímco architektury zběžně. Avšak v průběhu dalších 450 let si architektura ve svazku výtvarných umění dokázala vydobýt vůdčí pozici, takže v době osvícenství již byla považována za královnu umění. Za toto privilegium vděčí své reprezentativní roli a hospodářskému významu, pro které byla v absolutistické Francii podřízena státní kontrole v Académie Royale d'Architecture založené roku 1671. Nutno podotknout, že ta byla obor zastupující a řídicí institucí, nikoliv školou. Úlohou

1 České vydání: VITRUVIUS. *Deset knih o architektuře*. Praha, 1953.

2 VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*. Florence, 1550, české vydání: Praha, 1976.

Akademie totiž bylo vypracovávat rezoluce, které měly nakonec vyústit do normativní estetiky architektury, dokonce až do vypracování národního francouzského kánonu³. Nedlouho poté byla založena podobná instituce i v Británii, a to Royal Society. Osvícenství, jež posílilo tendence obou institucí, připravilo ve Francii půdu k založení první skutečné školy architektury. Roku 1743 v Paříži zakládá hlavní autor architektonických hesel Diderotovy Encyklopedie Jacques-François Blondel École des Arts, soukromou školu architektury. Současně s ní ustavuje také systematický studijní program, jehož základem byl ateliér vedený praktikujícím architektem, který často dával své vlastní řešení za příklad⁴. Vznikla tak umělecká architektonická škola – model zosobňovaný až do 20. století pařížskou École des Beaux-Arts –, čili Akademie. Avšak hospodářské a společenské změny reprezentované Francouzskou revolucí rozšířily požadavky architektonické práce mimo dosud obvyklé zakázky pro církve, aristokracii či stát. Současně průmyslová revoluce zrodila techniku, pomocí které měl člověk nově uchopit svět. Již roku 1794 je proto v Paříži založena École Polytechnique – inženýrská škola s katedrou architektury –, čili Technika. Vznikající moderní společnost počala i na architektuře vyžadovat convenance a économie – vhodnost a úspornost –, které se staly hesly výuky architektury na pařížské polytechnice⁵. Vlastní způsob výuky však technika přejala od akademie, a původní Blondelův model tak je na všech architektonických školách – s výjimkou německého Bauhausu ve 20. a 30. letech 20. století – praktikován do dnešních dnů.

Francouzskou revolucí uvedené 19. století vystavilo Evropu dosud nebývalému tlaku souvisejícímu se vznikem moderní společnosti, čili velkým změnám zapříčiněným průmyslovou revolucí a z ní pramenícím překotným rozvojem

³ KRUF, Hanno-Walter. *Dějiny teorie architektúry*. Bratislava, 1993.

⁴ VIDLE, Antony. The question of architectural education... *Architectural Design*. Sept/Oct 2004, vol. 74, no 5, s. 13–23.

⁵ Viz pozn. č. 3.

techniky, vznikem proletariátu, emancipací stále početnějších vrstev obyvatelstva, rychlým nárůstem měst i vznikem naprosto nových fenoménů – parního stroje, průmyslové výroby, paroplavby, železniční dopravy, vzduchoplavby, elektrického osvětlení, telegrafického spojení, automatických střelných zbraní, spalovacího motoru ad. Aby tento obrovský tlak převratných novostí a změn dokázala evropská společnost mentálně přežít, oblékla nové typy staveb do důvěrně známého hávu – továrna dostala podobu hradu, nemocnice gotického nebo renesančního paláce, nádraží či tržnice antické basiliky. Přesně v půli 19. století rozvinul švýcarský architekt Gottfried Semper princip oblékání do vlivné teorie ve své knize *Die vier Elemente der Baukunst*⁶. Evropská společnost tak reagovala na agresivitu dobových změn stvořením mýtu o trvalé harmonii a kráse. Byl to jeden z posledních mýtů, který architektura dokázala v našem prostředí vytvořit. Právě tato její snaha o vybudování nového světa moderní společnosti klasickými, „akademickými“ formálními prostředky vedla k odvrácení se válečnou katastrofou šokovaného 20. století od stavebního umění a umění ke stavbě a životu⁷. Kult krásy nahradil kult pravdy. Přitom nejsilnější útok proti architektuře jako disciplíně umění vedl mluvčí české levicové avantgardy Karel Teige. Třebaže našel stoupence svých názorů mezi švýcarskými ultralevicovými architekty sdruženými kolem curyšského časopisu ABC, kteří ve 30. letech odešli pracovat do Sovětského svazu⁸, nebyl nikde jinde mimo Prahu sveden takový boj za architekturu jako vědu a za její vyloučení ze svazku výtvarných umění⁹.

6 SEMPER, Gottfried. *Die vier Elemente der Baukunst*. Braunschweig, 1851.

7 LE CORBUSIER. Défense de l'architecture. In *L'Architecture d'aujourd'hui*. Roč. 1936, s. 38–61. Česky: Obrana architektury. *Musaion* 2. 1931, s. 27–52.

8 SPECHTENHAUSER, Klaus. „Varujeme před nebezpečím konjunkturálního kýče“, O ideové příbuznosti mezi ABC, CIAM a Československem. In RYNDOVÁ, Soňa; ROBOVÁ, Dita; ŠVÁCHA, Rostislav (eds.). *Forma sleduje vědu*. Praha, nedat., s. 99–111.

9 Rostislav Švácha, Karel Teige a český vědecký funkcionalismus 1922–1948. In RYNDOVÁ, Soňa; ROBOVÁ, Dita; ŠVÁCHA, Rostislav (eds.). *Forma sleduje vědu*. Praha, nedat., s. 14–97.

V textech z let 1924–1936 publikovaných v pražském časopise *Stavba* i v řadě „devětsiláckých“ revue (*Disk*, *ReD*, *Pásmo*) s marxistickou rétorikou rozbíjí obraz architekta jako umělce a vytváří imperativ architekta jako vědce, sociálního inženýra, který „se opírá o teorii vědeckého socialismu“ a „nepřichází s návrhy nového umění, ale s plány nového světa, nového sociálního vesmíru, s projekty nové organizace života.“¹⁰

Jeden z Teigeho textů nese dokonce název Konstruktivismus a likvidace „umění“¹¹, v jiném, nazvaném prostě *Mundaneum*¹² dle známého projektu Le Corbusiera na město světové kultury poblíž Ženevy, napadá tento projekt vůdčího architekta světové moderny z „omylu a bludů“: „Umělecké řešení metafyzického, abstraktně vyspekulovaného úkolu monumentální kompozicí jest scestím, jehož nebezpečí ukazuje *Mundaneum*.“¹³

Teigeho vyhraněné a pro evropské architektky – včetně ruských konstruktivistů – nepřijatelné názory¹⁴ sice vedly k přerušení styků vlivné mezinárodní organizace moderní architektury CIAM (Mezinárodní kongresy moderní architektury) s Československem¹⁵, zde však dopadaly na úrodnou půdu. Mladý stát se totiž identifikoval s moderní architekturou jako se symbolem své progresivity, demokracie a odluky od historického habsburského mocnářství. A právě v prostředí levicově orientovaných českých funkcionalistických architektů, které ještě radikalizovala velká hospodářská krize, měl energicky a systematicky prosazovaný názor vůdce naší avantgardy na architekturu jako vědu velký ohlas. Navíc technokratický výklad Teigovy teorie zastávali i architekti skupiny PAS – Jiří Štursa, Karel Janů, Jiří Voženílek, kteří po komunistickém

¹⁰ TEIGE, Karel. K teorii konstruktivismu. *Stavba VII.* 1928–1929, s. 7–12, 21–24.

¹¹ TEIGE, Karel. Konstruktivismus a likvidace „umění“. *Disk* 2. 1925, s. 4–8.

¹² TEIGE, Karel. *Mundaneum*. *Stavba VII.* 1928–1929, s. 145–155.

¹³ Viz pozn. č. 12.

¹⁴ Viz pozn. č. 9.

¹⁵ HANÁČKOVÁ, Marcela. Česká skupina CIAM po druhé světové válce. *Umění LVI/2008*. Č. 2, s. 134–148.

puči získali obrovský politický vliv v českém stavebním průmyslu i projekční sféře a připravovali typizaci, standardizaci a zprůmyslnění našeho stavebnictví, které se jim po roce 1956 podařilo prosadit. A to v podobě těžké prefabrikace – tedy typizovaných panelových, případně skeleto-panelových objektů – jako jediné možnosti běžného stavění, která na dalších pětatřicet let vyřadila ze hry emocionální aspekty architektonické práce.¹⁶

V takto zvlgarizovaném prostředí, chrlícím navíc z vysokých škol ročně stovky čerstvých stavebních inženýrů, kteří o architekturu na studiu nic neslyšeli, a přesto mohou pozemní stavby navrhovat¹⁷, se lehce zakořenil názor, že architektura je inženýrská disciplína, i pochybnost, k čemu že to vlastně architekta potřebujeme, když jsme si přece sami bez jeho projektu dokázali postavit víkendovou chatu a řadový rodinný dům, popřípadě v nových poměrech koupili novou vilku v satelitní kolonii přímo od realitní kanceláře. A tak jsme zapomněli si přát architekturu i rozlišovat mezi architekturou a stavěním.

A čím že se odlišuje architektura od stavění? Architektura musí v první řadě obsahovat ideu. Architektura je postavená myšlenka. Ve druhé řadě je důležitý způsob, jakým je postavená. Jeho prostředky musí být architektonické. To znamená zejména vyjádření tektoniky, tedy zjednodušeně řečeno ustrojení k nesení břemene, což má paralelu i k lidskému bytí a osudu. Tektonika je atributem architektury. Architektura je tedy zhmotněnou myšlenkou, ovšem zhmotněnou způsobem, jenž

16 PELČÁK, Petr. 6 1/2. In *Česká architektura 2008–2009*. Praha, 2009, s. 9–31.

17 Tyto skutečnosti ilustruje srovnání se sousedním Rakouskem, zemí podobné velikosti, klimatu i kulturní tradice. Zatímco u nás je přibližně 3 200 autorizovaných architektů a 15 600 autorizovaných stavebních inženýrů, v Rakousku je 2 750 autorizovaných architektů a 4 200 autorizovaných inženýrů. Ti však jsou autorizováni jako odborní konzultanti – specialisté v oboru statika či technické zařízení budov, a tedy bez oprávnění pozemní stavby navrhovat. (Podle údajů České komory architektů, České komory autorizovaných inženýrů a techniků a Bundeskammer der Architekten und Ingenieurkonsulenten – Rakousko – z října 2008).

je jí vlastní. Pokud stavba postrádá ideu nebo při jejím ztvárnění nebyly zvládnuty její formální a technické prostředky, pak o architekturu nejde. Jinak řečeno: třebaže předpokladem vzniku architektury je vyřešení provozních, konstrukčních a ekonomických aspektů zadání, pouze jejich vyřešením architektura nevznikne. Ta vzniká až tehdy, když způsob vyřešení těchto praktických předpokladů zvládnutí stavby je veden ideou, která má obecnou sdělnost a která se promítá do její formy. Řečeno se současným významným berlínským architektem českého původu Ivanem Reimannem, „je nutné vědět, že přestože je smyslem stavění vytvářet stavby s určitým účelem, který je věcí každodenního užívání, architektura vznikne pouze tehdy, když se budově podaří získat formu, která je emancipovaná od pragmatických daností účelu, a tedy zadání, která je překračuje, kde prostřednictvím své formy získává stavba platnost, dává svému místu smysl a určení, jež jsou na pragmatismu jejího účelu nezávislé. Ona obecná platnost či srozumitelnost zakládá trvalý význam stavby. Přestože umění a architektura podléhají každé svým vlastním zákonům, spojuje umění a architekturu hledání formy. Ta je zhmotněna dílem, které je samo sebou. Nezprostředkovává nic jiného, jenom vlastní skutečnost.“¹⁸

Forma stavby je tedy to, o co v architektuře, stejně jako v každé z ostatních kategorií výtvarných oborů umění, jde. Avšak stavba má současně sloužit a být zhotovená za investorem předem určené prostředky a postavená desítkami, často i stovkami na vůli architekta nezávislých zedníků, řemeslníků a dělníků. Nutnost existence zadání návrhu na samém začátku, hledání správné formy díla, jeho účelnost při ekonomické proveditelnosti i způsob jeho realizace dle autorových plánů bez jeho přímého ručení za způsob zhotovení díla přináší pro práci architekta velmi složitou situaci. Architekt více než jiný tvůrce je již v zárodku své práce odkázán na ducha doby

¹⁸ REIMANN, Ivan. *Öffentliche Bauten und Öffentlicher Raum, Script zur Vorlesung Theorie des Entwurfens*. Manuscript. Drážďany, 2002, s. 10.

a společnosti, ve které tvoří, tedy na objednávku práce, při které pak musí kombinovat empirii a metodiku s inspirací a imaginací. Pro zvládnutí své společenské role a svého úkolu musí být architekt vybaven dobrými znalostmi jak vědeckých a technických disciplín a práva, tak disciplín humanistických – především historie, estetiky a etiky, v neposlední řadě pak výtvarným talentem a jeho vědomým rozvíjením. Takto univerzální vybavení může adeptu architektury dát v potřebné kvalitě jenom dobrá architektonická škola. Proto státy s kulturními ambicemi dlouhodobě a cílevědomě usilují o vybudování a udržení kvalitního architektonického školství, jak můžeme v Evropě sledovat např. ve Francii, Švýcarsku, Skandinávii nebo u našich německy hovořících sousedů.

STAVBA JAKO OBRAZ, SOCHA, BÁSEŇ, SYMFONIE

Jaroslav Drápal

Co to je architektura? Co to je architektonická tvorba? Vymezovat tyto pojmy se zdá na první pohled zbytečné, když většinou všichni víme, co architekturou, architektonickým dílem nazýváme a jakým způsobem vzniká.

Je architektura vůbec umění?

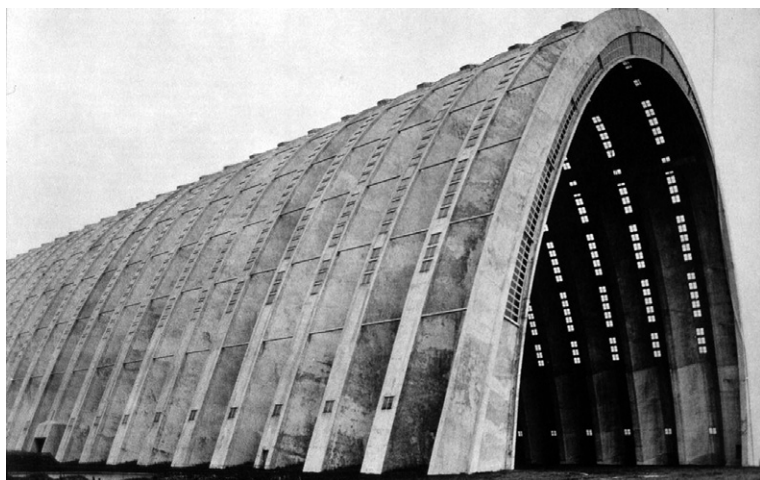
Není sporu o tom, že tato skepse, pochybnosti, jsou zcela na místě při vědomí významné úlohy, někdy dominantnosti, technických složek v procesu architektonického projektování a zejména při jeho převádění do hmotné podoby. (obr. 1)

Historický vývoj nás však poučuje a přesvědčuje o tom, že architektura byla v minulosti, a stále ještě je, mezi umělecké druhy zařazována, má-li skutečné výtvarné aspirace.

Při hledání exaktních odpovědí nám však nemůže jít o formulování univerzální definice, násilné vymezování hranic jakýmsi „škatulkováním“. Každá jednostrannost musí vést k okleštění mnohotvárnosti a především živé proměnnosti skutečné architektury, její dialektické podstaty.

V intelektuální praxi je znám pojem „vulgáta“. Každé významné filozofické dílo prochází časem jako vulgáta, to jest zpřístupnění obecně srozumitelným jazykem. Podle filozofického slovníku pojem vulgata znamená „církví právně uznávaný překlad evangelií do latiny, jako do jazyka křesťanské univerzálnosti. Odtud možné nebezpečí zjednodušování, schematizace, zplošťování, případně prostřednosti.

Je architektura po výtce disciplínou racionálně technickou, výsledkem abstraktního, logického myšlení? Nebo projevem citu, intuice, myšlení uměleckého? Co bylo na počátku? Pojďme ke kořenům. Úsilí o stavbu obydlí je mnohem staršího data, než je uváděno v učebnicích dějin architektury.

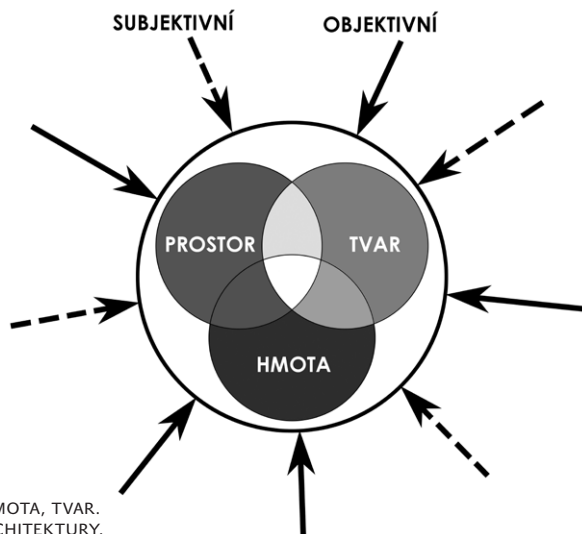


Obr. 1: LETECKÝ HANGÁR V ORLY. AUTOR EUGÈNE FREYSSINET
(zdroj Wikimedia Commons)

Není možné je spojovat až s velkými zemědělskými kulturami Blízkého a Dálného východu. Živočichové si budují příbytky od samých počátků své existence. V tomto směru je nám nejbližší činnost našich zvířecích předků, lidoopů. Pak s lovecko-sběratelskou společností paleolitu nalézáme důkazy uspokojování potřeby člověka se „zařizováním se“ proti nepřízni světa. Lovci a sběrači už při stavbě polozvířecích úkrytů používali jednoduché architektonické prvky, jako jsou zídka, překlad, oblouk i klenba.¹ Okolnosti života si vynutily potřebu stavební činnosti.

Podstatným a primárním rysem lidského myšlení je budování, „zařizování se ve světě“. Holá nevyhnutelnost zachování života člověka a jeho rodu naplňovala jeho mysl ještě na polozvířecí úrovni. Byla pudovou živočišnou reakcí, naléhavou jako hlad a ochrana před nebezpečím. Má tedy stavební činnost člověka instinktivní charakter a biologické kořeny, nebo je počinem kulturním?

¹ JELÍNEK, Jan. *Střecha nad hlavou, kořeny nejstarší architektury a bydlení*. Brno : Vutium, 2006.



Obr. 2: PROSTOR, HMOTA, TVAR.
3 KOMPONENTY ARCHITEKTURY.

Když se k základním fyziologickým potřebám přidruží nový faktor pocitu bezpečí, pocitu obydlí, stává se stavba domovem. Zde je počátek toho duchovního momentu, který u člověka dělá z materiálně účelového prostoru prostor duchovní. Z prostoru pro tělo prostor pro duši.

Tehdy se stává stavba protoarchitekturou.

Ještě antičtí Řekové neoddělovali úvahy o praktickém užitku od úvah o jeho formách. Podle homérského pojetí byl každý, kdo dovedl prakticky, účelně i krásně vytvořit dílo z hmoty a vybavit je vším, čeho bylo zapotřebí k jeho všestranné dokonalosti, nazýván *tektón*. Ať bylo předmětem jeho činnosti náradí, zařízení, příslušenství, či stavba sama. V architektuře pod *techné* (ve smyslu řemeslného umění) rozuměli Řekové symbiózu všech tří základních součinitelů architektury. Prostoru – *apeiron*, hmoty – *physis* a tvaru – *morphé*. Řadili architekturu do sféry rukodělných produktů, mezi vědní oblasti s praktickým účelem na jedné straně, na straně druhé mezi výrazové prostředky s výchovným posláním, zvláště s náboženským obsahem. (obr. 2)

Se zvětšeným rozsahem prací tohoto druhu vznikla potřeba vrchního, *řídícího tektóna* – *archi-tektóna*. Zde je původ slova architekt. Společný termín *techné* vyjadřoval vše, co bylo dokonalé.

Umělcem byl švec, který šil dokonalé sandály, stejně jako sochař, který tesal dokonalé sochy. Prvořadá tu byla dovednost a zdůrazňuji všestranná dokonalost.

Teprve z pozdějších literárních zpráv antických myslitelů, z nichž je třeba jmenovat především Aristotela a Platóna, je zřejmé, jak si, v intencích svých názorů na svět, společnost počala zdůvodňovat praktickou činnost teoretickými úvahami. Začala se tedy také ptát po hlubším obsahu stavitelství, jak z hlediska technického, tak estetického. A uvažovala o tom, co je jeho dominantním rysem.

Prvním opravdovým teoretikem tohoto oboru byl Říman Vitruvius Polio. Inženýr a architekt za vlády císaře Caesara Augusta. (63 př. Kr.–14 po Kr.) Ve svém spisu *De architectura libri decem* rozebral studovanou disciplínu jako jeden z nejstarších uměleckých oborů, vyzbrojený však celou řadou souvisejících věd a nutností všestranného vzdělání tvůrce. Univerzální vědomosti se pro něho rodí z praxe (*fabrica*) a z teorie (*rationatio*). Klade důraz na symbiózu všech složek tvořených ideovým usměrněním (*ordinatio*), rozvrhem (*dispositio*), rozměrovou souladností (*eurytmie*), vyrovnaností (*decor*) a hospodářskou rozvahou (*distributio*).

Autor Deseti knih o architektuře jako jednoho ze stěžejních pramenných dokladů umělecké převahy oboru požaduje ale také znalosti geometrie, filozofie, dějin, lékařství a také astronomie a hudby. Nikoliv znalost jednotlivostí v celé jejich hloubce, ale znalost, jež by architektům zajistila komplexní, syntetickou univerzálnost.²

Velmi často je dnes úloha architekta v projektovém týmu přirovnávána k funkci dirigenta symfonického

² VITRUVIUS. *Deset knih o architektuře*. Přel. A. Otoupalík. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1953, s. 22.

orchestru. Velké symfonické orchestry nejsou bez dirigenta možné. Architektovu pozici jako umělce je možno ovšem vnímat i jinak. V duchu prohlášení architekta Jeana Nouvella, že se často cítí v roli muzikanta, který s hrůzou očekává, co mu z toho ti hráči v orchestru udělají.

Přesto, že profese dirigentova i architektova a jejich vzdělání nepředpokládají dokonalou znalost hry na jednotlivé nástroje orchestru, je v zájmu špičkové umělecké hodnoty odevzdaného díla ji ovládnout do takové míry, aby mohli koncepci aktivně ovlivňovat a měli právo na její řízení. Architektova společenská odpovědnost za kvalitu materiálního i duchovního prostředí pro život je stejně nezastupitelná jako odpovědnost dirigentova za interpretaci duchovního obsahu hudebního díla a profesionalitu orchestrálního projevu. S tím, že společenská odpovědnost architektova je ve srovnání s odpovědností dirigenta nepoměrná.

Podle názoru amerického architekta Richarda Neutry je špatný lékař méně nebezpečný než špatný architekt, který může zabít celou generaci výsledky své špatně odevzdané práce.³

Pro Vitruvia architektura zůstává výtvarným uměním, pokud dokáže spoutat veškerou složitost filozofických, ideových, provozních a všech ostatních prvotních užitkových funkcí do jednoho promyšleného výtvarného záměru. Jako prostředek vyjádření určitých duchovních a náboženských myšlenek a souvislostí mu slouží poukaz na analogii mezi přírodními formami a formami architektonickými.

„Bez úměrnosti a bez proporcionálnosti“ – píše Vitruvius – „nemůže žádný chrám dospět k správnému kompozičnímu pojetí, nemá-li dokonalého učlenění údů, jako je tomu u náležitě stavěného člověka.“⁴ Pak dále upřesňuje „...kompozice chrámu je založena na souměrnosti, jejíž pravidla musí architekti pečlivě

³ NEUTRA, Richard. *Mensch und Wohnen*. Stuttgart : Verlagsanstalt Alexander Koch, 1957, s. 19.

⁴ VITRUVIUS. *Deset knih o architektuře*. Přel. A. Otoupalík. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1953, s. 57.

dodržovat. Vzniká z určité proporce, která se řecky nazývá analogia. Proporce je soulad mezi částmi všeho díla a jeho celkem, ve vztahu k části, považované za výchozí. (obr. 3)

Je to přímá filozofická aplikace řeckého ideálu krásy a harmonie celku. Stavba je jako harmonický člověk, u něhož analogie celku a částí je podmínkou klasické krásy jako symbolu dokonalosti.

Ještě řecký novoplatónský filozof a mystik Plotinos (206–270 po Kr.) ve svých úvahách o estetice viděl naprostou shodu mezi účelem a ideální formou, která má svůj počátek v invenční potenci architekta umělce.⁵

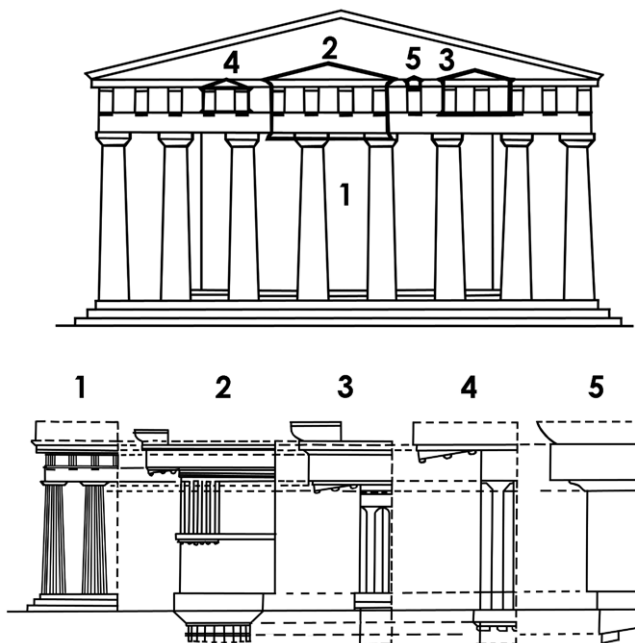
V dalším historickém vývoji nepochopeným převodem z řečtiny do latiny se trojjediná jednota „*techné*“ proměnila v dualitu podstaty (*substantia*) a povrchu (*accidencia*). Došlo k odtržení jádra od vnějšího zjevu. Podstata se mohla v dalším výkladu umělecké tvorby oddělit od jejího vyjádření tvarem. Německý filozof Martin Heidegger ve své stati „*Zrození uměleckého díla*“ chápe špatný překlad z řečtiny do latiny jako osudný propad pevné půdy pod nohama evropské filozofie.⁶

Tento rozpad je pak během dalšího rozrůstání architektonického bohatství po dlouhou dobu tradován jako tři větve účelnosti. S příchodem renesance se vědomě umělecké chápání architektury prohloubilo. Přesto, že jeden z vedoucích duchů doby Leone Battista Alberti nazývá své spisy „*O činnosti stavitelské*“ a „*Deset knih o stavitelství*“, i on pokládá architekturu za pramáti všech ostatních umění, za jakési „*protoumění*“.⁷ Ve svých doporučeních G. B. Alberti definuje

⁵ HLAVÁČEK, Luboš. *Řeč tvarů, umění vnímat umění*. Praha : Horizont, 1984, s. 73.

⁶ HEIDEGGER, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Český překlad: Zrození uměleckého díla. In *Orientace, literatura, umění, kritika*. Svaz československých spisovatelů, 1968, č. 5, s. 55–56.

⁷ ALBERTI, L. B. *Libri de Re aedificatoria decem*. Praha : SNKLHU, 1956, s. 15. „...*vždyť proberě-li všechna umění v celém jejich počtu, nenajdeš žádné, které by se nezaměřovalo k cílům vlastním. A kdybys přece přišel na nějaké takové umění, jehož bys nemohl žádným způsobem postrádati, pak podle mého úsudku nebudeš moci se domnívat, že by se mělo z těchto umění vyloučiti stavitelství.*“



Obr. 3: VITRUVIOVA „ANALOGIA“ V PROPORCÍCH PARTHENONU.

krásku v architektuře jako vyrovnanou jednotu harmonického celku, z něhož nelze žádnou část odejmout ani k němu připojit. Je přesvědčen o tom, že geometrická dokonalost, reprezentovaná centrálními architektonickými útvary (kruhem, čtvercem, šestiúhelníkem a osmiúhelníkem) zrcadlí kosmickou harmonii a souzvuk s řádem vesmíru. Dosažení tohoto ideálu krásy je v rukou architekta umělce.⁸

Základním cílem, založeným na zkušenostech praktického architekta s architekturami postavenými pro Riminini, Mantovu a Florencii, je dosáhnout účelnosti, trvanlivosti a krásy. Opět tedy je architektonická tvorba klasickým

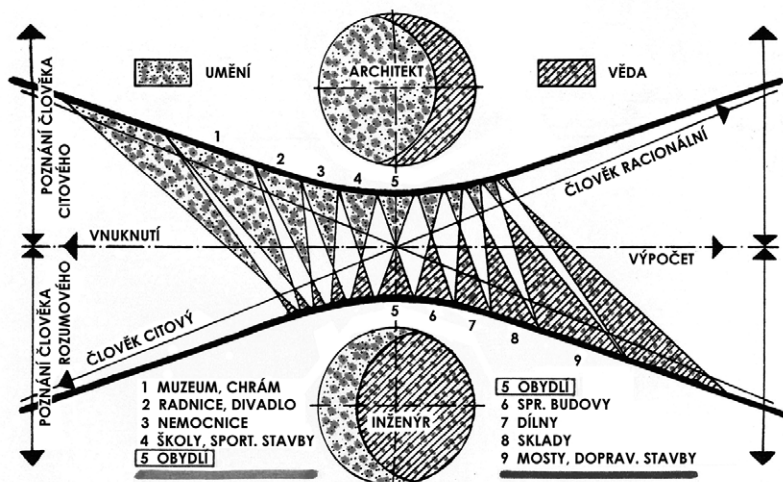
⁸ *Tamtéž*, s. 17. „...poznali jsme však, že žádná z těchto složek nedospívá k úspěchu sama o sobě, nepřistoupí-li k tomu ještě i ruka zkušeného umělce, který dovede hmotu a obrysy díla uvést v náležitý soulad.“

trojhvězdím, které v dalším historickém vývoji vyznává větší na praktických tvůrců i teoretiků. V nejobecnější podobě lze podobné autorské postoje nalézt u architektů následujících slohových období. Namátkou jmenujme Fridricha Schinkela, Viollet-le-Duca, Ottu Wagnera, Le Corbusiera a ze současníků Roba Kriera. (obr. 4)

V širokém rozvoji názorů na uměleckou povahu architektury nalézáme snahu definovat hranice a míru uměleckosti podle zaměření hodnotitelů. Buď teoretizují praktičtí architekti, nebo spekulativně orientovaní filozofové, vyjadřující se k problematice z pozic jimi vyznávaných myšlenkových proudů.

Cítím potřebu poukázat na okolnost, že zadáním vymezený rozsah mě v těch několika málo odstavcích umožňuje jen v omezené podobě stavět na odborných vědomostech, potřebných k objasnění tak složitého problému, jakým beze sporu architektura a proces jejího vzniku je. Existuje nepřeborné množství literatury na zkoumané téma. Na několik významných titulů bych chtěl zájemce upozornit: například Bruno Zevi: *Jak se dívat na architekturu*. Praha, 1966 (orig. Saper vedere l'architettura. Einaudi Turin); Keneth Frampton: *Moderní architektura*. Praha : Academia, 2004 (orig. *Modern Architecture. A critical history*. London : Thames and Hudson); Gillo Dorfles: *Proměny umění*. Praha : Odeon, 1976 (orig. *Il divenire delle arti*. Einaudi Turin); Giedion Siegfried: *Space, Time and Architecture*. Cambridge, 1941; Rob Krier: *Architectural Composition*. London : Academy Editions, 1988; Leon Krier: *Architektura – volba nebo osud*. Praha : Academia, 2001 (orig. *Architecture, Choice or Fate*. Windsdor : Papadakis Publisher, 1998).

Domnívám se, že při stanovování hranic a oblastí působnosti architektury jako uměleckého oboru je škodlivý jakýkoliv pokus absolutizovat její rysy, přednosti či nedostatky. Při propletenosti příčin a následků, při omezování se na jeden nebo několik jejích aspektů, pomíneme stejně tolik jiných podstatných, ne-li důležitějších. Tak se nabízelo v minulosti dělení oboru podle konstrukčních soustav a systémů, technologických způsobů, použitých stavebních materiálů, typologických



Obr. 4: ARCHITEKTURA JAKO SYNTÉZA VĚDECKÉHO A UMĚLECKÉHO POZNÁNÍ.

zásad, tvaroslovných a kompozičních pravidel, společně ekonomických podmínek, ideového obsahu díla a nepřehledného množství hledisek dalších. Proměnu odpovědí na otázku položenou v úvodu stati podmiňuje proměna stavu obecných vědomostí o architektuře a jí příbuzných oborech. Jednou nabývá během vývoje dominantní pozice racionální charakter inženýrsko-technického myšlení, jindy emocionální, výtvarný, nebo umělecký pohled na věc.

V celistvém, aktivním procesu architektonického konceptu a v jeho technické realizaci můžeme sledovat výraznou protikladnost. Vyplyvá z dvojí povahy architektury. Tato protikladnost v konečném produktu, umělecko-technickém artefaktu architektonického díla, pak vede k jednostrannosti racionální, rozumové, nebo opačné jednostrannosti senzitivní. V racionální kompozici platí více nebo méně přesná pravidla, logické postupy, upřednostňují se závazná pravidla a normy pro krásu v architektuře. Významnou objektivní složku tvorby tvoří základní kompoziční výrazové prostředky. Ověřené prostředky harmonizace, jako proporционаlnita zlatého řezu,

podobnosti lineární a plošné, symetrie a eurytmie, kontrastu, gradace, modulových závislostí. Jsou to vlastnosti objektivní skutečnosti, vzniknuvší bez přispění člověka, který proto, že je v neustálém styku s nimi, si vytvořil v sobě představu o tom, co je krásné. Světově proslulý profesor astronomie a ředitel Astronomického centra na univerzitě v Sussexu John Barrow ve své knize *Vesmír plný umění* otrásá vžitým názorem, kterým umělci velmi často operují a argumentují, totiž že naše estetické cítění, smysl pro harmonii, krásu, jsou na výsost subjektivní a na ničem nezávislé.⁹ Po přečtení této knihy si uvědomíme, že je tomu jinak. Jak se v prožitcích libosti odráží podvědomí hluboce zakořeněné a přenášené po miliony let, z generace na generaci jako projev dlouhého řetězce souvislostí mezi fyzickou podstatou vesmíru a naším smyslem pro krásu. Takto tenká je hranice mezi subjektivním a objektivním.

V historii architektury můžeme najít a vysledovat období, kdy architekti racionálně určují estetické normy a těsnají krásu architektury do předepsaných kánonů. Řecký helénismus, již zmíněný římský klasik Vitruvius, renesanční umělci jako Alberti, Palladio a především Vignola a v současnosti sem patří racionální směry soudobé architektury. Na opačné straně stojí senzitivní, intuitivní koncept architektonické tvořivosti, vyhýbající se přesnému, objektivizovatelnému. Zcela jiného ducha proto vnímáme z počátků řecké archaické architektury, gotiky, secese, organické architektury a konceptuální architektury dneška. (obr. 5)

Jeden z významných historiků a teoretiků architektury Walter Curt Behrendt se pokusil vymezit vlastnosti a znaky architektury racionální (on ji nazývá formální) proti architektuře emocionální (on jí říká organická). U něj stojí proti sobě produkt logiky, spekulace, výsledek algoritmických tvůrčích kroků a náhlého, jednorázového vnuknutí, intuitivního objevování. Vydělující se z přírody, splývající s přírodou,

⁹ BARROW, John D. *Vesmír plný umění*. Brno : Jota, 2000. Orig. *The Artful Universe*. Oxford University Press, 1995.



Obr. 5: MUZEUM MODERNÍHO UMĚNÍ, BILBAO. AUTOR FRANK GEHRY.
(zdroj Wikimedia Commons)

skladebnost proti celistvosti. Geometricky uchopitelná pravidelnost proti obtížně definovatelné nepravidelnosti. Formální architektura spíše staví do popředí provozní, konstrukční, technologickou funkci než výrazovou, sémanticky obsahovou výmluvnost, uměleckou výpověď.

Jakmile jsou racionální postupy poznány, proměňují se ve formulované normy a mohou se stát prostředky rozumového korektiva toho, co vzniká intuitivně. To racionální, kompoziční, skladebné, estetické se dá snadněji naučit. Umělecké, citové, intuitivní a globální se musí pracně dobývat a je předmětem problémového hledání během tvůrčího procesu.

Citujme Alberta Einsteina jako vrcholnou autoritu při hledání souvislostí mezi vědou a uměním. *„Ve světě poznání, které již máme, připadá to, čeho se šťastně dosáhlo, jako něco skoro samozřejmého a každý inteligentní student to pochopí bez přílišné námahy. Ale léta trvající hledání v temnotě plné předtuch, s hlubokou touhou, se střídáním naděje a únavy, a nakonec s průlomem k pravdě – to zná jen ten, kdo to sám zažil.“*¹⁰

¹⁰ EINSTEIN, Albert. *Jak vidím svět*. Praha : Československý spisovatel, 1966. Orig. *Mein Weltbild*, 1956.

Dosud nevídaný rozvoj vědy a techniky, převratných technologií znovu nastolil pochybnosti o posuzování příslušnosti architektů jako tvůrců do rodiny umělců. Zejména na počátku 20. století byla architektura zařazována mezi disciplíny vědecké bez hlubší analýzy, právě proto, že naplnění uměleckých představ architektů nebylo možné nebo bylo obtížné bez podílu vědy a vyspělé techniky. Současná doba v souvislosti s vědeckou explozí (80 % vědeckých poznatků bylo nashromážděno během života dnešních vědců, t. j. během našich životů) jaksí až módně upřednostňuje vědecké poznání. Věda a technika proniká velmi razantně i do jiných uměleckých oborů. Sochařství, grafiky a hudby. Spor se znovu rozhořel, a v důsledku toho je architektura opět chápána jako věda a technika!

Ne všichni umělci širokého spektra ovšem vidí problém takto. Po návratu do vlasti se dirigent Rafael Kubelík při koncertě na Staroměstském náměstí vyjádřil na dotaz televizního moderátora takto: „V hudbě i architektuře jsou věda a umění siamská dvojčata. Když diriguji, stavím.“

Z historie víme, že špičková architektura minulosti vždycky využívala nejdokonalejší známou techniku a technologii. Vztyčení klášterní kupole nad křížením lodí v kostele Sta Maria del Fiore ve Florencii bylo ve své době špičkovým inženýrským výkonem architekta Brunelleschiho, včetně zvládnutí rafinovaného realizačního postupu.

Nadhodnocením některých skutečností se mohlo v období průmyslové revoluce stát, že například široký a plně obsažený pojem „architektura“ se mohl v etymologickém pojmosloví zaměňovat v češtině za okleštěný a obsaženě neúplný výraz „stavitelství“. V určitém období pokleslosti vývoje naší československé architektury dokonce novináři důsledně zaměňovali „architekturu“ za „stavebnictví“. Ještě horší a zúženější než „stavitelství“. (obr. 6)

Z toho, co bylo dosud řečeno, je zcela samozřejmé, že ne každé stavební dílo bylo v minulosti a je i v současnosti dílem uměleckým. Architektonická tvorba sice vědu a techniku



Obr. 6: OBILNÍ SILO JAKO PŘÍKLAD STAVBY
BEZ NÁROKŮ NA CITOVÉ PŮSOBNÍ DÍLA.

potřebuje, ovšem její vnitřní zákonitosti se vědecky exaktními a technickými přístupy nevyčerpávají. Z podmínek pro dosažení vynikající úrovně architektury je to podmínka jedna, ale nikoliv jediná. Okolnost, že je architektura podmínovaná vědou a technikou, neznamená, že nenáleží mezi umělecké obory. V architektonické tvorbě a plodu tohoto tvořivého procesu je vždy přítomná příslušná dávka citu, invence a uměleckého přístupu k řešení úlohy. Odtud vyplývá zvláštní postavení architektury jako syntézy racionálního a senzitivního poznávání světa. V tom tkví podivuhodnost tohoto oboru.

A ještě na jednu skutečnost je v kategoričkových soudech o charakteru architektury zapomínáno. Proto, že se umění zmocňuje světa jinými prostředky než vědci, často v minulosti ne vědci, ale umělci ve svých dílech jasně odhalili pomocí intuice a citového poznání (nikoliv logickou, racionální analýzou) v předstihu to, co věda zobecnila a dokázala teprve po desítkách, někdy i stovkách let.

Barokní architekti a výtvarní umělci svým přístupem k otázkám utváření hmotné a prostorové struktury svých děl,

dynamikou zprohýbané zdi, pootočených pilastrů, sloupů a polosloupů, tavící se hmoty překladů předznamenalí a předpověděli fyzikální objevy Newtonovy, Descartovy, Leibnitzovy a Einsteinovy. Trojí skupenství hmoty v pevných pootočených pilířích, tekoucích architrávech a plynném skupenství kleneb, protržených éterickými malbami do nekonečného vnějšího prostoru univerza. To je realita prostupnosti prostoru a hmoty v teoriích atomových fyziků 20. a 21. století.

Další důkaz tohoto tvrzení, že architekti a výtvarníci svými díly modelují světonázorové představy svých současníků i budoucích generací, bychom mohli nalézt v proměnnosti forem při překonávání architektonického prostoru klenbou. Jedním z ověřených způsobů uzavření centrálního prostoru je hemisféra, část plochy kulové. Všechny historické kupole, celý jejich geometrický i fyzický svět jsou obrazem, modelem gravitačního principu. Je to orientace k jedné jediné ose, procházející vrcholem hemisféry svisle, a směřující do středu opsané koule, hypoteticky představující střed zeměkoule. Tato osa středobodové symetrie je souřadná se směrem gravitace a všechny na stavbě použité struktivní i geometrické prostředky ji ve výrazu podporují. Protínáním poledníků v jednom bodě; leží na něm střed křivosti rovnoběžkových pasů, které se často směrem k zenitu nuančně zhušťují. To všechno podporuje vertikální osu, procházející zenitem jako obraz tradiční tematiky římské *gravitas*, řecké inkarnace tíže. Je to výraz geocentrismu, jednoho z názorů na výstavbu planetární soustavy, přežívajícího metafyzického názoru na výsadní postavení Země a člověka ve vesmíru. Země se stává v tomto pojetí středem vesmíru. Ideově je to přístup společný architektům Říma, Byzance, románské architektuře i architektům všech kupolí renesance. Takto je utvářena struktura Pantheonu, Minervy Medicy, náhrobku Galy Placidie, San Vitale, Sta Constanzy i Michelangelovy kupole Sv. Petra, „chrámu všeho křesťanstva“.

Včetně barokních kupolí italských, francouzských i našich. Sv. Mikuláš na Malé Straně i Santiniho poutní kostel

Jana Nepomuckého na Zelené Hoře jsou takto vybudovány. Nevyjímám ani centrální prostory s kupolemi z oceli a železobetonu. Olympijské stadiony Piazza a Piazzetta v Římě. Na stejném principu je vybudována ocelová příhradová kupole na Z pavilonu na brněnském výstavišti ze šedesátých let dvacátého století.

Revoluční změnu nazírání na centrální překrytí prostoru přinesli architekti naší doby. Proti strnulosti metafyziky se objevila všesměrnost, izometrie kosmického prostoru. Se zpožděním se prosadilo přesvědčení, za něj byl upálen Giordano Bruno. Tato jeho jistota našla v současnosti svůj architektonický obraz ve větším počtu rovnocenných os, procházejících středem koule, nikoliv vrchlíkem.

Geometrie patnácti velkých povrchových kružnic, dvaceti os směřujících do prostoru přes vrcholy dvacetistěnu. Vzpomínka na poslední z pěti Platónových pravidelných těles. Žádná z os není upřednostněna, všechny jsou si rovny. To je jedna z řídicích myšlenek při stavbě geodetické kupole Sira Buckminstera Fullera, filozofa, vědce, architekta, umělce jednadvacátého století. (obr. 7)

To je architektonické zhmotnění v současnosti nově poznávaného, rozpínajícího se, všesměrného a pulzujícího prostoru makrosvěta. Architekt hledá uměleckými, výtvarnými prostředky filozofickou orientaci, své místo ve světě neustále se měnícím, poznávaném a nově objevovaném.

Chceme-li tedy postihnout architekturu jako umění, musíme se vydat mimo vědu. Znovu otázka: V čem je umění jiné než věda? Jaké faktory je třeba splnit, aby se prosté dílo stavební stalo dílem uměleckým?

ad A): Věda pracuje metodicky s abstraktními idejemi, pochopitelnými logickým myšlením, rozumem. Pojmy běžné v exaktních vědách, matematice a fyzice, smyslově těžko postihujeme.

Pro naše smysly jsou neuchopitelné pojmy jako na příklad $i = \sqrt{-1}$ nebo rychlost světla rovná 300.000 km/s. Žlutá barva, abstraktně vyjádřená vlnovou délkou 560 nanometrů,



Obr. 7: GEOMETRIE GEODETICKÉ KUPOLE. BIOSFÉRA, MONTREAL.
AUTOR BUCKMINSTER FULLER (zdroj Wikimedia Commons)

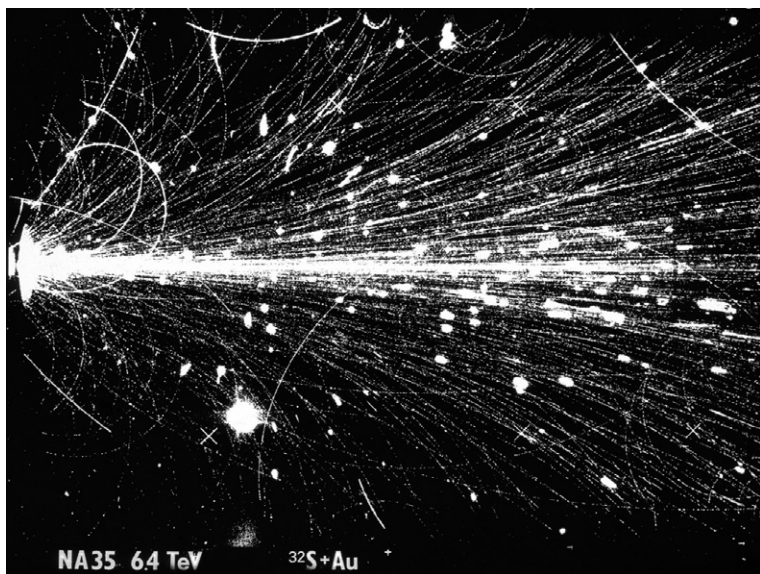
nám citově nic neříká. Těžko si představujeme 1 parsec jako vzdálenost, z níž je vidět 1 astronomická jednotka jako střední vzdálenost Země–Slunce pod úhlem 1 vteřiny.¹¹ (obr. 8)

Umění proti vědě pracuje s konkrétně reálnými, názornými a smyslově přístupnými obrazy. Skutečný předmět a jeho umělecký obraz musí být smyslově předmětně názorný. Vyvolává především naše vizuální, sluchové, hmatové vjemy. Působí na naše city.¹²

U Georga Wilhelma Fridricha Hegela, autora jedné z nejpropracovanějších soustav estetických názorů, které dějiny

¹¹ GRYGAR, Jiří. *Vesmír jaký je, současná kosmologie (téměř) pro každého*. Praha : Mladá fronta, 1997, s. 206.

¹² ZRZAVÝ, Jan. *Rozkoše, meditace a údolí smutku*. Praha : Supraphon, 1990, s. 84–85. „Malíř smyslový je převážně člověk vizuální. Jeho východiskem je jenom optický jev předmětu, jej poutá jenom jeho vzhled, nemá zájem o jeho účel a smysl. Vnímá jenom fyzické vlastnosti věcí, přístupné pěti smyslům, ostatní jejich projevy necítí, hlas jejich neslyší.“



Obr. 8: SNÍMKY Z VÝBOJOVÝCH KOMOR S - AU NA SPS (CERN)

znají, je umění skutečnost, přenesená do lidské hlavy, do lidského myšlení. Nazývá ji umělecká konkrétnost. Umělecká proto, že neuspokojuje pouze hmotné, pracovní, fyziologické potřeby člověka, ale i jeho potřeby intelektuální a emocionální.¹³

Smyslová zkušenost nás poučuje o tom, že architekturu vnímáme v jejím konkrétním smyslovém vyjádření jako hmotný produkt, nikoliv v podobě záznamu lidského vědomí, který působí jako abstraktní počitek. Smyslová uchopitelnost architektonického prostoru a hmoty není smysly nepostižitelná nekonečnost vesmíru, ale konkrétní fyzikální prostor vymezený hmotou a nadaný účelovostí. Je jistou zvláštností architektury, že realitu v mysli umělcově nejen odráží, ale i vytváří jako významnou materiální skutečnost životního prostředí.

¹³ HEGEL, Georg Wilhelm Fridrich. *Estetika*. 1. díl. Praha: Odeon, 1966, s. 79–83. Orig. *Aestetik Aufbau*. Verlag Berlin, 1955.

To ji odlišuje od ostatních vizuálních umění, malířství, sochařství, ale zejména od literatury a hudby.

ad B): Od čeho nesmí být opravdové umělecké dílo oproštěno? Jaký účel je vytyčován u Hegela pro pravé umění? Hegel filozof vychází z názoru, že umělecké dílo nám něco zvěstuje, odhaluje, „že tedy má svůj specifický způsob pravdy“. Že tedy nejen přepisuje skutečnosti získané ze zkušenosti, ale jde nad tuto úlohu a při tom překročení je nejpodstatnější obsah, který je nám sdělován. Idea jako skutečno, které se v hlavě umělce znovu materializuje. Krystalizuje do podoby uměleckého díla. Jak připojuje ve svém úvodu k poválečnému vydání Estetiky prof. Jan Patočka, Hegel mluví o „zjevení duchovní smysluplné pravdy skutečna“. Pro Hegela je architektura první ze zvláštních umění a jednou z nejdůležitějších lidských činností vedle sochařství, malířství a hudby. Architektura představuje materiální krystalický odraz konkrétních lidských potřeb. „Její úlohou je upravovat svou práci vnější neorganickou přírodu tak, aby se stala příbuznou duchu, jakožto vnější svět přiměřený umění.“¹⁴

Tato myšlenková duchovní náplň, ideová obsažnost, spojuje architekturu s jinými uměleckými obory, především s blízkými vizuálními uměními. Bez myšlenkové bohatosti, bez společensko-historického určení a významu klesá výtvarná dovednost na pouhou zobrazovací hru a řemeslo. Bez poslání se stává dovedností prázdnou a mrtvou. (obr. 9)

V tomto tónu zní řada výroků známých a uznávaných umělců umění literárního, výtvarného i hudebního. Z našich malířů se jednoznačně vyjadřovali v souladu se svými životními zápasy Jan Bauch a Jan Zrzavý. Jejich životní osudy i dílo prokazují, že umění není duchaplná hra, ani móda více nebo méně oduševnělá, ale prostor k úpornému zápasu. Zvláště Jan Zrzavý, osobnost téměř pohádková, provázená zvláštním kouzlem, silou své osobité výpovědi a svým způsobem pravdy

¹⁴ *Tamtéž*, s. 106.



Obr. 9: UMĚLECKÁ KONKRETNOST, DUCHOVNÍ NÁPLŇ,
AUTORSKÁ JEDINEČNOST UMĚLECKÉHO DÍLA.
PABLO PICASSO. QUERNIKA.

si vydobyl světový ohlas.¹⁵ Podobně Jan Bauch celou bohatostí a úporností své malířské tvorby nám nabízí důkazy potřeby a dovednosti říct svou pravdu o kultuře, charakteru a atmosféře země, ve které žije, a jedinečnost obsahu osobního vyznání, jeho odlišnost od cítění jiných autorů.¹⁶

Co je obsahem umělecké výpovědi v architektuře, ví univerzální duch klasické moderny – malíř, grafik, spisovatel a světový architekt Le Corbusier: „*Můj dům je účelný. Díky. Týtěž díky dopravním a telekomunikačním inženýrům. Nedotkli jste se mé duše. Avšak zdi se zvedají proti nebi v řádu, který mne dojíká. Cítím váš umělecký záměr. Mohly byste být jemné nebo drsné, přívětivé nebo důstojné. Vaše kameny mně to vypravují. Fascinujete mne tím a moje oči pozorují. Moje oči vidí něco, co prozrazuje myšlenku. Z hrubé hmoty vytvářejí vztahy, které mne hluboce dojíká. To je architektura.*“¹⁷

ad C): Vedle dvou předchozích je třetím faktorem, určujícím umělecké dílo, neopakovatelnost, jedinečnost subjektivního

¹⁵ ZRAVÝ, Jan. *Rozkoše, meditace a údolí smutku*. Praha : Supraphon, 1990, s. 13 a 74.

¹⁶ BAUCH, Jan. *Jak udělat z obrazu báseň*. Praha : Supraphon, 1988, s. 35.

¹⁷ FEUERSTEIN, Gunter. revue *BAU*. Wien 1/1965.

odrazu skutečnosti autorem. Z uměleckého díla musí být zřejmé, v jaké společnosti a době bylo vytvořeno, k jaké vrstvě, k jaké skupině společnosti umělec patřil a jaká byla jeho osobnost. Jaké zásady a hodnoty vyznával a jaký je jeho vztah ke světu, který ho obklopuje. O tom, zda bude dílo uměleckým, rozhoduje v procesu zobrazování skutečnosti postavení individuality tvůrce malby, grafiky, plastiky, literárního, hudebního, architektonického nebo jiného uměleckého díla.

Ve skutečně uměleckém díle musí být obsažen umělcův tvůrčí, osobitý postoj, jeho vitální puls. Smysl pro harmonii nebo výrazovost, autorův způsob zmocňování se světa. Opět u Hegela najdeme obsáhlý a hluboký rozbor znaků, které provázejí autorský rukopis. Jsou to fantazie, talent, vcítění – impetus a původnost – originalita.¹⁸ (obr. 10)

Jedinečnost a sílu citového působení autorského pohledu, odrážejícího dobu architekturou světového významu, můžeme nalézt u jednoho z nejnámennějších českých architektů Jana Blažeje Santiniho Aichela (1677–1723). Výpověď ikonografické a teologické symboliky, jejíž tajemství historie dodnes odhaluje, jedinečnost a bohatství gotizujícího architektonického tvarosloví a důslednost geometrické kompoziční struktury postupně vykryštalizovaly v Santiniho originální styl, označovaný v dějinách architektury nejčastěji jako česká barokní gotika. O významu a původnosti Santiniho tvůrčího odkazu svědčí zařazení řady jeho realizací do Seznamu světového dědictví UNESCO.

Na závěr našich úvah o příslušnosti architektonické tvorby a architektury, v její hmotné podobě k uměleckým dílům, můžeme shrnout dosud poznané.

Pokud je dílo výsledkem plného tvůrčího procesu a jsou naplněny všechny tři faktory tohoto procesu, je architektonické dílo, jako dílo umělecké, významné, materiálně a společensky determinované, krystalickým odrazem skutečnosti. Syntézou výtvarné reálnosti, ideově duchovního obsahu a osobního

¹⁸ HEGEL, Georg Wilhelm Fridrich. *Estetika*. 1. díl. Praha: Odeon, 1966, s. 222–233.



Obr. 10: POUTNÍ KOSTEL
SV. JANA NEPOMUCKÉHO, ŽĎÁR.
Foto Anna Prokopová.
(zdroj Wikimedia Commons)

mistrovství tvůrce. V architektonickém díle jsou odraženy obecné zákony života, zvláštní zákony umění a tvůrčí individualita architekta.

Každý z těchto momentů se v celkové trojjednotě projevuje poměrnou samostatností a schopností působit zpětně na momenty zbývající.

V Brně, červenec 2010

O autorech

Prof. Mgr. Miloslav Klíma (1941), prorektor AMU, je dlouholetým divadelním dramaturgem a pedagogem. Iniciátor a spiritus agens projektu RUV.

JUDr. Lenka Valová, kvestorka JAMU.

MgA. Blanka Chládková, proděkanka pro rozvoj Divadelní fakulty JAMU v Brně, pedagog ateliéru divadelního manažerství a jevištní technologie na DIFA JAMU od roku 2000.

Doc. PhDr. Pavel Janoušek, CSc. (1956), literární historik a kritik, 1999–2010 ředitel Ústavu pro českou literaturu AV ČR, vedoucí redaktor Slovníku českých spisovatelů od r. 1945 a Dějin české literatury 1945–1989.

Mgr. Martin Kolář, Ph.D. (1969), odborný asistent na Fakultě umění a designu Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, externě vyučuje na Filozofické fakultě Univerzity J. E. Purkyně.

Mgr. et Mgr. Monika Holá, Ph.D., proděkanka pro vědu, výzkum a dislokace Hudební fakulty JAMU v Brně.

PhDr. Michal Bregant (1964), filmový historik a teoretik, pedagog FAMU. Pracoval až do 2002 Národním filmovém archivu. Byl šéfredaktorem *Iluminace*, časopisu pro teorii, historii a estetiku filmu (1995–2002). Od 2002 působil po dvě funkční období jako děkan FAMU. V současnosti vede katedru FAMU International.

MgA. Pavel Jech (1968), od 2008 děkanem FAMU. Vystudoval na Columbia University v New Yorku; kromě FAMU učil a učí scenáristiku na vysokých školách v Los Angeles a ve Washingtonu.

Prof. Ing. arch. Petr Pelčák (1963), architekt činný ve vlastní kanceláři a na Fakultě architektury VUT v Brně jako profesor a vedoucí Ústavu navrhování 3.

Doc. Ing. arch. Jaroslav Drápal, CSc. (1934), pedagog Ústavu teorie a dějin architektury na Fakultě architektury Vysokého učení technického v Brně a jako externí docent Ústavu nábytkové tvorby Dřevařské fakulty Mendelovy univerzity v Brně. Vede architektonický ateliér AADD.

Summary

The presented publication comprises of two types of works. The first of them includes and sums up reports on the motivations for and the course of the first year of the project, the aim of which is to formulate arguments and measures for a more just allocation of money from the state budget for Czech art academies. The first part also covers the issues of financing itself and the international context of the project.

The second part focuses on the issue of university education in individual art forms. Authors were bound neither by the range of text nor by genre. The texts were supposed to be the result of individual field representatives' thinking about their fields of interest. The second part is in a way factually disparate in the sense that all fields of interest reflect on the situation of existing and functioning universities, with the exception of literature which has no institutional university basis. Inclusion of two texts on architecture was given by the fact that the team of contributors had been trying to define the place of architecture in a number of segments of individual creative activities.

REGISTR UMĚLECKÝCH VÝKONŮ

Autoři textů:

MIROSLAV ZELINSKÝ, MILOSLAV KLÍMA,
LENKA VALOVÁ, BLANKA CHLÁDKOVÁ,
PAVEL JANOUŠEK, MARTIN KOLÁŘ,
MONIKA HOLÁ, MICHAL BREGANT,
PAVEL JECH, PETR PELČÁK,
JAROSLAV DRÁPAL

Sestavil a redigoval Miroslav Zelinský

Vědecká redakce NAMU:

prof. Dorota Gremlicová, prof. Jan Bernard, prof. Jan Císař

Obálka a grafická úprava Václav Sokol

Jazyková redakce Šárka Zelinská

Sazba Robert Konopásek

Výroba PBTisk Příbram

1. vydání

Praha 2010

ISBN 978-80-7331-175-9

www.namu.cz, www.amu.cz