

III. TVOŘIVOST, UMĚNÍ A HRA

Práci na této knize předcházela studie Úloha umění v životě postižených ([236], časopisecké shrnutí viz [234]). Součástí studie byly i rozhovory (část z nich předtím vyšla časopisecky [232, 233, 237]). V souhrnné srovnávací interpretaci rozhovorů se ukázalo, že postižení v nich zaujali k umění osobitý vztah: „Lze říci, že zde je ze všech funkcí umění nejvíc akcentována existenciálně laděná funkce kognitivní: umělec *vidí* život jasněji, neposkrvněně, nezatíženě, *vnímá* svět jinak, má schopnost *poznávat* a vyznat se v lidech, má schopnost *analýzy a syntézy*. Zajímavé je, že zde nejsou uváděny takové vlastnosti umělců, které lidem u nich tak často vystupují do popředí, jako např. bohémkost, jistá sociální výlučnost, snadnost získávat peníze nebo život plný změn a neustálých zvratů. (. . .) Nápadné je, že v odpovědích je takřka úplně opomenuta krása, již umělci vytvářejí. Umění je zde spíš chápáno jako proces odhalování, poznávání, vidění světa.“ Tyto výpovědi nepřímou — projekčním způsobem — vypovídají o pojetí umění u dotazovaných.

Podívejme se ještě, jak postižení odpovídají na závěrečnou přímou otázku, k čemu všemu je jim v životě umění: „K zastavení, zamyšlení, získání klidu, k odreagování, k rozptýlení, je zdrojem nových pocitů, zpestřuje život, svět není jednotvárný, pomáhá žít, dodává životu určitou šťávu navíc. Umění tedy umožňuje

je prohloubení prožitku, představuje naplnění žitého času. Umění napomáhá integraci do světa obecných hodnot, tedy nikoli jen identifikaci s hodnotami výlučně kulturními, ale k širší integraci sociální. (. . .)

Tím, že člověk má určitý umělecký prožitek, získává i téma k rozhovoru. Mezi postiženým a nepostiženým se tak objevuje určitý spojovací můstek — *komunikace o umění*. Obdobnou funkci může mít potřeba něco vytvářet pro druhého a především *potřeba druhého obdarovat*. A nejen obdarovat, ale i *umět přijímat dárky*. Tím, co se dává i přijímá, se zároveň manifestují určité hodnoty. Integrativní funkci do určité míry má i *pouhá přímá účast na společném dění*. Samozřejmě že *aktivní diváctví* a *aktivní tvorba* představují další krok směrem k sociální integraci.“

Tato a další zjištění nás upozornila, že vztah postižených, s nimiž jsme hovořili, k umění a jeho funkcím nejenom že je vyhraněný, ale že je ve shodě s celou jednou novodobou orientací: „Koncept umění vyjádřený v pozoruhodném konsensu všech dotazovaných odpověďmi na závěrečnou otázku je neobyčejně blízký ideálům hnutí výchovy uměním; zde i tam se klade důraz nikoli na dílo, ale na tvorbu, nikoli na umělecký výkon v jednom oboru, ale na uměním navozované proměny v celkovém stylu vidění a chápání světa.“

Již výsledky pilotážní studie tedy ukazovaly, že omezit se na úlohu umění v užším smyslu profesionální aktivity by se míjelo s podstatou zkoumané oblasti. V životě postižených se totiž zajímavým způsobem posouvá i samo vymezení umění, neboť máme-li zájem o neobvyklé funkce nějakého objektu, podáváme tím vlastně jeho nové vymezení a ohraničení. Jednou z našich hypotéz proto bylo, že ve světě postižených, kteří jsou ve

vztahu k umění laiky, daleko víc než o umění jde o širší oblast tvořivosti, hry a amatérského nebo naivního umění, a teprve potom o umění profesionální.

Jak uvidíme podrobněji (III. 4), tato naše hypotéza se potvrzovala i při rozhovorech vedených pro tuto knihu. Opakovaně se nám stávalo, že naši partneři ze své iniciativy téma rozhovoru posunuli od umění jakožto profesionální aktivity k čemusi poněkud odlišnému. Přitom si však kladli otázku, zda to sem „patří“ nebo ne. Laik — zejména v situacích, ve kterých status laictví není vysoký — trpívá totiž určitou rozpolceností. Svou každodenní zkušeností a svým běžným jednáním může být neobyčejně originální a vzhledem k nejnovějším koncepcím, které přitom pochopitelně nemusí znát, i vysoce „moderní“; jakmile je však na tuto svou zkušenost a na toto své jednání v nějaké veřejné nebo oficiální souvislosti dotazován, většinou svým způsobem selže: jeho vlastní svět mu náhle připadne příliš domácí, malý, nezveřejnitelný; pro mnohé zážitky mu vůbec chybí slovník, u jiných má pocit, že jejich zveřejnění by bylo trapné nebo že by je shodilo — a tak často sáhne po tom, co si myslí, že se od něho v té situaci očekává, že řekne, tedy po troskách obecných názorů, po klišé a frážích.

Herbert Read upozornil na takovouto obtíž právě ve vztahu k umění: „Prostí lidé mají sklon identifikovat umění vůbec s jedním uměním, obvykle s malířstvím. Když je požádáte, aby uvažovali o hudbě nebo o architektuře jako o umění, jsou tím zmateni. Rafinovaní i prostí lidé mívají však jeden předpoklad, že ať už jde o jakékoli umění, je to specializovaná nebo profesionální aktivita, která se přímo nedotýká průměrného člověka“ [270, 15]. Připomeňme si jen, jak ezoterickým

jazykem se i v denním tisku píše recenze o umění. Laici jako by tu byli neustále varováni: počkejte se svými soudy až na naše recenze, protože umění stejně rozumíme jen my, profesionálové!

Objevuje se tu tedy paradox, který představuje bariéru v hlubším porozumění nejenom umění, ale koneckonců i životu v jeho úhrnu. Naši laici, se kterými jsme hovořili, projevovali ve svém každodenním vztahu k umění schopnost tvořivě negovat jeho tradiční vymezení. Nečinili tak ani na základě koncepcí výchovy uměním, ani pod vlivem manifestů avantgardních umělců, které jsou tak často nesený touhou zrušit hranice mezi uměním a životem. V tom tedy byli naši partneři v rozhovoru bezděky velice „moderní“. Jakmile jsme však jejich způsob vnímání uváděli do výslovné souvislosti s uměním, mnozí z nich znejistěli. To své každodenní „nízké“ si netroufali spojovat s oním „vysokým“.

Jedním z cílů celé této III. části je odstranit toto nedorozumění. Hravost, tvořivost nebo okouzlení mimouměleckou krásou, které přitom neústí do uměleckého díla, v kontextu některých soudobých pojetí umění a jeho funkcí vůbec nemusejí být něčím mín, ale právě naopak mohou být něčím víc. Každodenní, laické pojetí umění, k jakému dospěli lidé, s nimiž jsme hovořili, není však cenné jen proto, že se takto „naivně“ shodlo s intelektuální elitou. Logika je spíše obrácená: tato shoda ukazuje, že ony nové koncepty umění a jeho role v životě nejsou jen nějakou od života odtrženou spekulací, ale že s určitým předstihem pojmenovávají klíčící hlubinné tendence obecného mínění.

Jak to ukázal přední sovětský sémiotik Jurij M. Lotman, poměr mezi „životem“ a „uměním“ se v různých dobách liší: někdy je pro dobovou estetiku i mimo

umění závazné, aby život byl, jak říká Lotman, „kódován“ uměním, tedy aby i výjevy denního života nabývaly podoby dramatických nebo výtvarných scén; jindy se naopak žádá, aby se umění co nejvíce, ba neodlišitelně podobalo životu [201]. Oba tyto směry vlivu mají své přednosti i nedostatky. V dlouhodobém dějinném pohledu však je podstatné, aby se nepřerušilo spojení, aby se v jakýchsi dlouhých vlnách obě sféry vzájemně obohacovaly a oplodňovaly.

Nebudeme se v této práci jednoznačně přiklánět k těm názorům a koncepcím v moderním umění a soudobé teorii umění, podle kterých je výhradním účelem umění měnit život člověka v širší mimoumělecké oblasti. Jistou autonomii umění považujeme za kulturní i civilizační výdobytek, odpovídající ostatně všem obdobným projevům diferenciací funkcí v jiných oblastech. Nebudeme se proto snažit prokázat, že postoj těch, kdo kladou mimouměleckou citlivost vůči kráse i nad vnímání umění, je apriori hodnotnější než postoje, pro které nejvyšším zjevením krásy je umění samo. Stačilo by nám méně: přesvědčit, že vnímavost k mimoumělecké i umělecké kráse se vzájemně podmiňují a obohacují.

Protože však dosud převažující povědomí — onen postoj laiků zaskočených oficiální otázkou — staví umění kamsi do nedosažitelných výšin a mimo kontakt s každodenním životem, budou mít naše úvahy nutně poněkud polemické vyhrocení. Proto také věnujeme tuto část knihy především jakési rehabilitaci oněch obyčejnějších nebo obecnějších komponent vnímání a vytváření krásy, totiž tvořivosti, umělecké výchově a hře.

III.1 PROMĚNY V POJÍMÁNÍ TVOŘIVOSTI

Od jisté doby se s tvořivostí roztrhl pytel a z výšin filozofických pojednání a psychologických výzkumných zpráv sestoupila do populárních magazínů, aby se posléze stala výplní úvodníků. Již vícekrát jsme se v této knize troufale ujali úlohy samozvaných historiků idejí. Jedno obecnější poznání nám to nepochybně přineslo: zjistili jsme, že takovéto boomy některých konceptů mívají dlouhou a klikatou přípravu a především že svědčí o hlubších proměnách v myšlení, cítění a životním stylu doby.

Dnes, v době inflace tohoto pojmu, se zdá, že každý víme, co se „tvořivostí“ míní. Na rozdíl od konceptu utrpení, který si jeden vědní obor za druhým přehazoval jako horký brambor, tvořivosti se poměrně brzo chopila psychologie, v jejímž rámci se postupně ustavila psychologie kreativity. Jaký může mít tedy užitek pro nespecializovaného čtenáře zabývat se rekonstrukcí zvrátů v pojmání tvořivosti?

Dojem, že mluvíce o tvořivosti si navzájem rozumíme, je opravdu klamným zdáním. Heterogenita tohoto pojmu, byť se omezíme jen na jeho proměny v psychologii dvacátého století, je mimořádná. Podařilo se nám identifikovat více než dvacet výrazně odlišných teoretických přístupů k tvořivosti (tedy vědních paradigm), z nichž každý vyrůstá z jiných dějinných i sociálních souvislostí.¹⁾ Přitom — podobně jako v případě pojmu „utrpení“ — poznatky naprosté většiny z těchto přístupů nebyly a ani nemohly být vyvráceny a v různé míře se podílejí na vágním současném pojmu.

Nebudeme ovšem věnovat každé z těchto škol tolik místa, kolik jsme poskytli jednotlivým vybraným

přístupům k utrpení. To proto, že tvořivost nás zde zajímá jen potud, pokud nám umožňuje vhléd do světa trpících, stigmatizovaných a postižených — ať už v tom, v čem je jiný než svět ostatních, nebo v tom, co představuje jakýsi světový oceán imaginace, do kterého ústí a z něhož se zároveň i rodí všechny jeho řeky a potůčky.

TVOŘIVOST ONTICKÁ VS. NOETICKÁ

Omezíme-li se jen na evropskou myšlenkovou tradici — i když obdobné doklady by se daly najít i v ostatních kulturách — můžeme od samých jejich počátků rozlišovat dvojí pojetí tvoření. V *ontickém* smyslu jde o bytí: tvoření je proces, který prostupuje celým univerzem. Do tohoto pojetí tedy patří mýty o stvoření světa, koncepty stvoření v teologii, přírodovědné kosmogonie — a tato řada ústí do konceptu tvořivé evoluce přírody jako celku a otevřené povahy lidských dějin.²⁾

Naproti tomu v *noetickém* smyslu jde o poznávací procesy, ať už jsou myšleny na úrovni individuální, nebo sociální. Obdobná historická řada začíná u profetické (prorocké) schopnosti, jejímž světským potomkem je fantazie ve smyslu speciální duševní schopnosti. Zatímco ontické tvoření bylo vždy chápáno jako rys celého univerza, noetické tvoření bylo v řadě koncepcí spjato s výjimečnými jedinci. Psychologický koncept tvořivosti bývá většinou pojímán jako vlastnost duševního života člověka vůbec: je to tedy pojem na noetickém pólu této první z dimenzí tvořivosti, nicméně s důrazem na jeho univerzalitu.

S jedním z prvních velkých pokusů o zahrnutí obou těchto projevů tvoření do jediného velkého myšlenkového systému přišel Tomáš Akvinský (kolem

1225—1274). Jeho rozsáhlé dílo představuje syntézu hebrejského, křesťanského a řeckého myšlení, která na několik staletí předurčila — ať už jako vzor nebo to, co má být překonáno — rozvoj evropského myšlení. Můžeme proto v jeho pojetí rozpoznávat skrytá východiska mnoha soudobých přístupů.³⁾

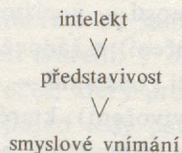
Ve své ontologii rozlišuje Tomáš Akvinský tři procesy změny, které jsou hierarchizovány podle toho, jak dokonalý je jejich cíl, nikoli podle svého výchozího stavu. Stvořeným bytostem je přístupný nejnižší proces *alterování* (od zbavenosti — nepřítomnosti — náhodné formy k jejímu vytvoření) a řádově vyšší proces *generování* (od zbavenosti podstatné — tedy už nenáhodné — formy k jejímu vytvoření), které se oba odehrávají v čase a při nichž se aktualizuje pouhá možnost, potence. Jen stvořiteli je dostupný třetí, nejvyšší proces *kreace*, který z nebytí — *ex nihilo* — v jediném okamžiku stvoří celou podstatu věci, a to díky tomu, že v sobě neobsahuje žádnou potencialitu, neboť je cele aktem — scholasticky řečeno je *actus purus* [310, I, 46, 2c]. Sladěný koncert těchto souvislostí nejlépe vyjádří názorná tabulka, ve které „... > ...“ znamená „je dokonalejší než ...“ a „→“ znázorňuje směr procesu:

cílový stav	náhodná forma	<	podstatná forma	<	celá podstata věci
	↑		↑		↑
změna	alterování	<	generování	<	kreace
	↑		↑		↑
výchozí stav	zbavenost náhodné formy	>	zbavenost podstatné formy	>	nebytí

Tvoření v ontickém smyslu je tedy pro středověké scholastiky jakousi dynamickou páteří světa, nejdoko-

nalejším děním, kterého je schopna pouze nejvyšší bytost, bůh.

Jinak je tomu s tvořením noetickým: hierarchie duševních funkcí v člověku (kterou Tomáš Akvinský v podstatě přejímá od Platóna a Aristotela) vypadá tak, že pokud tvořivost ztotožníme s představivostí, je považována za vyšší než nejnižší smyslové vnímání, nicméně za nižší než nejvyšší lidská mohutnost, intelekt:



Představivost i smysly totiž v tomto pojetí na rozdíl od intelektu nepoznávají podstatu věci, ale pouze její náhodné rysy, takže jsou méně dokonalé než intelekt; představivost však předčí smyslové vnímání tím, že má v sobě větší jistotu.

Zdrojem nedokonalosti je tedy „přimíšení“ látky, dnes bychom řekli „obsahu“ nebo „sémantiky“, naopak dokonalosti přibývá tam, kde se blížíme čistému, na látce nezávislému myšlení. A protože látka se považuje za možnost, je od látky očištěné myšlení totožné právě s čistou, od pouhé možnosti oproštěnou aktualizací. Rozdíl mezi člověkem a bohem je pak pro Tomáše Akvinského v tom, že člověk se od tohoto sepětí s pouhou možností nedokáže za svého života oprostit. Mohli bychom říci, že v tomto pojetí je člověk za svého života spoután svou tělesností a tím i svou představivostí...

AMBIVALENTNOST TVOŘIVOSTI

Během druhé poloviny dvacátého století se tvořivost stává kulturním ideálem. Kulturní ideály jsou vysoce abstraktní hodnoty, které jsou ve své době natolik obecně přijímány, že přestávají být diskutovány a stávají se samozřejmým výchozím předpokladem myšlení a kritériem posuzování jiných hodnot.

Zdá se, že není daleko doba, kdy bude postulováno obecné lidské právo na tvořivost, její projevy a možnost jejího rozvíjení (například ve smyslu práva na neotupující, nemotorní práci). Tvořivost jako hodnota vyzdvihoaná stále větším počtem oborů studia nebo profesí zase naznačuje, že se tu blížíme pojetí *po v i n n o s t i* být tvořivý. V závěru kapitoly II.1 jsme viděli, že ve vymezení podstaty člověka, jak je podává soudobá teorie evoluce a humánní biologie, se rysy příznačné pro tvořivost — především otevřenost vůči budoucnosti — *chápou jako evoluční specifikum člověka.*

Pozoruhodné však je, že navzdory tomuto zatím stále strmě stoupajícímu pozitivnímu hodnocení tvořivosti je v naší civilizaci živě přítomna i tendence k hodnocení právě opačnému. Vzpomeňme si, že v mytopoetickém myšlení *l'insolite* — neobyčejný — není jen postižený, ale i ten, kdo je jakkoli výjimečný, tedy i výjimečný ve smyslu, který neváháme považovat za schopnost, nadání, dar. Úděl výjimečně tvořivých je podobně dramatický jako úděl trpících a postižených, a to nejen ve společnostech řízených mýty, ale i ve světě, který je přesvědčen, že je všech mýtů prost.

Této protikladnosti je přitom třeba rozumět dynamicky: tyto tendence nepůsobí odděleně. Není to tedy tak, že by například někteří umělci — jak to naznačuje

známá kulturní nálepka — byli trvale „prokletí“, jiní naopak společností jen a jen ctěni.

Podstatu soudobé podoby ambivalence — nerozlučitelného sepětí vypjatě pozitivního i neméně vypjatě negativního hodnocení — snad nejlépe vyjadřuje kult hvězd populární hudby, filmu a televize. Tíží lidé, kteří riskují život příliš rychlou jízdou automobilem, aby doma stihli začátek televizního seriálu se svou oblíbenou hvězdou, se upřímně zděsí, když se dozvědí, že jejich dítě chce jít také ke „šmíře“.

Český meziválečný psycholog Bohuslav Brouk věnoval historii ambivalentních vztahů k tvořivosti značnou část své monografie *Patologie životní zdatnosti*. Ukazuje, jak tato ambivalence nabývala v různých dobách rozmanitých forem.

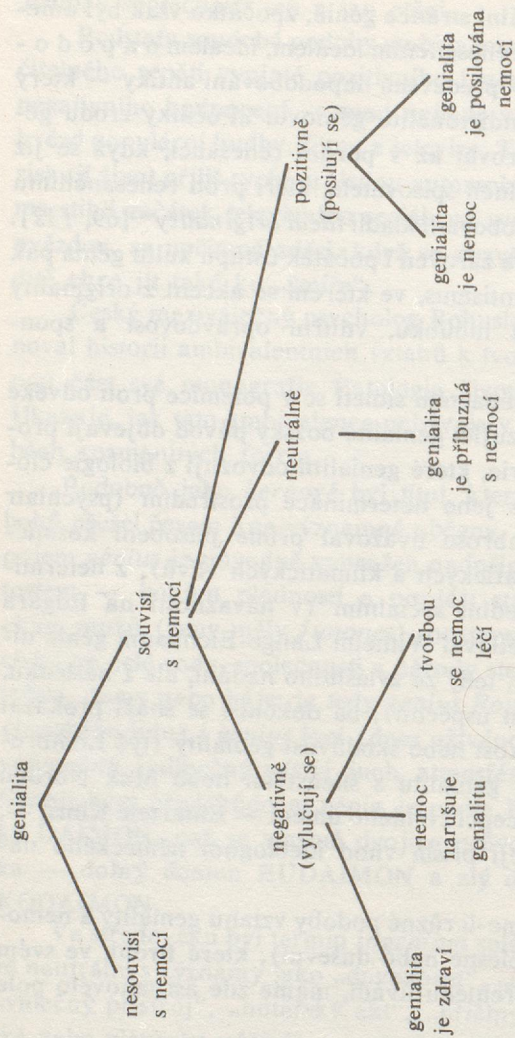
Podobně jako *heroové* byl titul, který z řeckých bohů přešel časem i na významné občany, tak i římský pojem *genius* je původně vyhrazen nadpřirozeným bytostem — bohům plodnosti a později strážným duchům mužů (ženy měly *Junones*), postupně však přechází na celé rody, společnosti a národy stejně jako na města, domy nebo háje: je tedy *genius Populi Romani* (římského lidu) i *genius loci* (dnes užíváno ve smyslu: výjimečný, jedinečný místní duch, atmosféra lokality). Genetickým předchůdcem génia je podle Brouka řecký DAIMON, což je vlastně dvojice průvodců člověka — dobrý démon EUDAIMON a zlý démon KODAIMON.

Ve středověku byl termín *ingenium* spíše hodnotově neutrální s významy jako „dovednost“, „úskočnost“, „válečný přístroj“, „notářský akt“, „příčina“, „rybářské nebo plavecké náčiní“ a „cokoli k něčemu užitečného“.

Renesanční ideál slávy (*fama et gloria*) byl příznivý sociální strážce génia, zpočátku však byl omezen jiným renesančním ideálem, ideálem *n a p o d o b o v á n í* — především napodobování antiky — který podvazoval individualitu géniovu. „Počátky zrodu génia lze pozorovat až v pozdní renesanci, když se již vyskytli ojedinělí spisovatelé, kteří proti renesančnímu ideálu napodobování kladli *ideál originality*“ [69, 132]. Vyvrcholení a zároveň i počátek ústupu kultu génia pak přinesl romantismus, ve kterém se akcent z originality přesouvá na hloubku, vnitřní opravdovost a spontaneitu.

V devatenáctém století se v polemice proti odvěké tradici přisuzující genialitě božský původ objevují provokující teorie, které genialitu odvozují z biologie člověka nebo z jeho determinace prostředím (psychiatr Cesare Lombroso uvažoval přímé působení kosmických, geografických a klimatických vlivů), z determinace prostředím sociálním (v návaznosti na Edgara Zilsela vysvětloval Wilhelm Lange-Eichbaum génie nikoli z příčin, tedy ze zvláštního nadání, ale z následků, tedy z jejich úspěchu), ba dokonce se snaží prokázat sociální nízkost nebo škodlivost geniality (týž Lombroso spojující genialitu s šílenstvím nebo Max Nordau se svou koncepcí zvrhlého umění — *Entartete Kunst* —, která později přišla vhod ideologům německého nacismu).

Shrňme-li různé podoby vztahu geniality a nemoci (ať už tělesné nebo duševní), které Brouk ve svém dějinném přehledu uvádí, máme zde asi takovéto pole variant:



TVOŘIVOST EXISTENCIÁLNÍ VS. INSTRUMENTÁLNÍ

V prvním desetiletí dvacátého století zásadně ovlivnili nejenom teoretické pojetí, ale i výzkumný a pedagogický přístup k tvořivosti dva filozofové. Připomeňme si obdobnou heuristickou úlohu filozofie na počátku století v rozvoji vědeckého přístupu k utrpení.

V roce 1907 vyšla slavná kniha francouzského filozofa Henriho Bergsona *Vývoj tvořivý*.⁴⁾ Vyjádřeno ve dvou předchozích dimenzích, přicházelo se zde s pojetím tvořivosti ontické a přitom hodnotově veskrze pozitivní. Tvoření je hnací silou světa: „Skutečnost jest ustavičným růstem, tvořením, které pokračuje bez konce“ [27, 325]. Evoluce se zde rozšiřuje i na kosmogenezi, tedy na anorganický svět, a podstata života se chápe jako „úsilí stoupati vzhůru po svahu, po němž hmota sestupuje“ [27, 333], tedy proti tendenci k růstu entropie, jak ji formuluje druhý termodynamický zákon.

Toto spojení tvořivosti s fyzikou mělo tehdy charakter spíše metafyzické intuice a teprve ve druhé polovině dvacátého století se stává předmětem striktně vědeckých teoretických konstrukcí fyziků a matematiků: hovoří se o pojetí biologické evoluce jako růstu negentropie (zhruba řečeno růstu uspořádanosti).

V Bergsonově pojetí tedy tvořivost vyrůstá nohama ze země — z anorganicity stejně jako z biologických instinktů člověka — hlavou však proniká do nebes: zásadní přerýv mezi božím — ontickým — tvořením a lidskou — noetickou — tvořivostí mění Bergson v jediné kontinuum: „Bůh takto definovaný nemá nic zcela hotového, jest ustavičným životem, jednáním, svobodou. Tvoření takto pojaté není mystériem; zakoušíme je na sobě, jakmile jednáme svobodně“ [27, 338]. Tato

heretická myšlenka byla přijata krajně rozporně: pro jedny to byl panteistický útok na náboženství, který se snaží rozpustit boha v hmotě, pro druhé — to je však reakce mnohem pozdější — podnět k radikální myšlenkové přestavbě teologie.⁵⁾

Bergsonovo na pohled krajně abstraktní pojetí tvořivosti našlo své praktické uplatnění v jedné větvi (zejména ve Francii rozšířené) reformní pedagogiky a pedagogiky umění, *Nové výchovy*.

Její nejdůležitější praktický princip bychom mohli vyjádřit tak, že tvořivost jako cosi ryze spontánního nemůže být vynucována ani vyučována, že je na ni třeba čekat a nanejvýš pro její příchod vytvářet příznivé podmínky (k této koncepci se vrátíme v následující kapitole III.2; k *Nové výchově* je řazen náš pedagog František Bakule, jemuž je věnována případová studie IV.3).

Pravý opak v důsledcích pro pedagogickou praxi mělo pojetí tvořivosti u dalšího filozofa a pedagoga, Američana Johna Deweye. V roce 1908 vyšla jeho práce *Jak myslíme*, ve které rozlišil pět stadií tvořivého myšlení:

- (1) rozpoznání úlohy a vytyčení otázky,
- (2) analýzu úlohy, její přesnější vymezení a konfrontaci s jinými úlohami,
- (3) stanovení hypotézy a výběr předpokladů, které by mohly umožnit řešení úlohy,
- (4) posouzení možných důsledků hypotéz a přijetí řešení,
- (5) hodnocení řešení (cit. podle [276, 521]).

Daleko známější, nicméně o osmnáct let starší čtveřice fází tvořivého myšlení podle Grahama Wallase:

- (1) příprava,
- (2) inkubace, kdy se řešení odehrává v podvědomí,
- (3) osvětlení, náhlý nápad,
- (4) ověření,

— jak trefně poznamenává McPherson, se liší v tom, že Wallasovo schéma je deskripcí, jejímž cílem je odhalit „přirozený průběh tvůrčího procesu“, kdežto Deweyova pentáda „představuje čistě organizační instrukci pro tvůrčí pracovníky“ [276, 54].

John Dewey jakožto přední představitel nejvlivnější americké filozofické školy, pragmatismu, zastával podobně jako Bergson ontické pojetí tvořivosti. Protože však je pragmatickým pedagogem, zajímá ho vždy možnost instrumentálního využití každé ideje. Není proto divu, že v rukou jeho méně filozoficky laděných pokračovatelů, stoupců behaviorismu, se v průběhu padesátých let stává koncept fází tvořivosti východiskem pro výzkum, testování a výchovu (ba často přímo i dril) tvořivosti.

V psychologických a pedagogických přístupech k výzkumu a rozvoji tvořivosti se nadále setkáváme s těmito dvěma odlišnými pojetími, která jsme v jedné práci označili jako tvořivost existenciální vs. instrumentální [33].

Současnou podobu této polaritě se pokusíme shrnout v přehledné tabulce (blíže viz [51]):

Tvořivost

existenciální	instrumentální
zasahuje do všech sfér lidského bytí	týká se speciálních vloh
je univerzálním lidským rysem	v rozvinutější podobě je vlastností výjimečných jedinců
lze jí napomáhat, nelze jí vyučovat	lze jí vyučovat
může jí napomáhat každé otevřené lidské společenství	vyučují jí specializovaní odborníci
ve svém projevu zůstává laická	směřuje k profesionalizaci
je zaměřena na smysl života	je zaměřena na podávání výkonu
teoretická východiska v humanistické psychologii, sociodramatu, logoterapii, skupinách setkávání, hnutí rozvoje lidského potenciálu ⁶⁾	teoretická východiska v behaviorismu, sociálním výcviku (training-groups), behaviorální terapii
hra pojímána jako jazyk nebo jako sociální prostředí	hra ostře odlišována od práce a pojímána jako instrument

TVOŘIVOST DIALOGICKÁ VS. MONOLOGICKÁ

Je v nás zakořeněna představa, že tvořivost je vlastnost, kterou člověk ve větší nebo menší míře má (případně že mu chybí úplně) — ať už ji přitom chápeme jako vrozenou nebo získanou, danou výjimečným jedincům nebo univerzální. Když se někdo považovaný za tvořivého zachová netvořivě, bereme to jako selhání,

ne-li příznak toho, že jeho pramen tvořivosti „vysychá“ (: „už nám nemá co říci“). Když se někdo dotud považovaný za netvořivého naopak projeví jako tvořivý, vysvětlujeme si to buď náhodou, nebo tím, že jsme jeho schopnost dotud přehlíželi, případně, že se v něm konečně probudila (: „dřímá v něm talent“).

Takovéto pojetí — říkejme mu *monologické* — nás však nechává bez vysvětlení tváří v tvář řadě paradoxů tvořivosti. Jedná se o ostře protikladné dvojice názorů na tvořivost, které provázely myšlení o ní od nejstarších dob. Na jeden takový paradox jsme narazili v kapitole II. 3, v úseku věnovaném Kurtu Lewinovi: jestliže protipólem kreativity je rigidita a jestliže se mentálně retardovaní vyznačují vysokou rigiditou, jak je možné, že dovedou být — jak se o tom dočteme v případové studii IV. 6 — tvořiví, a to mnohdy i na vysoké úrovni?

Uveďme si několik podobných paradoxů a pokusme se ukázat, v jakém rámci je lze zrušit:

- (A) tvořivý je každý nový krok ve vývoji jedince
- × tvořivé jsou pouze ty činy, které jsou nové vůči celému společenství a jeho kultuře;
- (B) tvořivost je obsažena v díle
- × tvořivé je to, co lidé za tvořivé označují;
- (C) tvořivost je vývojově nejvyšší vlastnost
- × nejvíce tvořiví jsou vývojově nižší — děti, lidé z tzv. primitivních civilizací;
- (D) tvořivost je projevem svrchovaného zdraví
- × tvořivost předpokládá chorobu nebo patickou výjimečnost;
- (E) tvořivost je způsobem, jakým člověk rozvrhuje a vytváří svou budoucnost

× tvořivost se děje návratem (regresí) do ranějších vývojových fází jedince i společnosti.

Jestliže v každé z paradoxních dvojic tvrzení jsou obě tvrzení ve shodě se skutečností, máme v zásadě dvojí způsob řešení paradoxu. První je, že každé ze dvou dílčích tvrzení paradoxu sugeruje, že uvažovaný jev se vyskytuje pouze za podmínek v něm uváděných, ve skutečnosti však je jeho výskyt v této dimenzi univerzální, takže tato dimenze je vůči uvažovanému jevu nezávislá (ortogonální): řešením paradoxu (D) by tedy například bylo, že tvořivost nesouvisí ani se zdravím, ani s poruchou.

Celý problém mohl vzniknout tak, že jedni shromažďovali pouze doklady hovořící o korelacích tvořivosti a poruch zdraví, druzí zase byli zaměřeni pouze na doklady o tom, že tvořivost je projevem zdraví. Tato selekce nebyla přitom jen věcí osobního vkusu, ale např. i panujících dobových názorů, příslušnosti k nějaké myšlenkové škole apod. Úlohou rozumu v takovém případě je vymanit se z dobové nebo skupinové podmíněnosti a vidět problém nezaujatě.

Obtíž je, že stoupenci nějakých názorů bývají spojeni určitým — většinou ne zcela uvědomovaným — společným zájmem a někdy i příslušností k určité zájmově vyhraněné sociální vrstvě. Ve svém sociálním rámci také mívají pravdu. Tento sociální rámec přitom není jednoduše sluchitelný s každým jiným, zejména když se jedná o sociální útvary, které jsou ve vzájemném konfliktu. Jakápak zobecňující syntéza pohledu na „tutéž věc“ — dejme tomu na instituci vězení — když jednou jde o pohled těch, kdo tuto instituci vytvořili, ve druhém případě o hledisko těch, proti nimž je ona instituce namířena.

Z takovéto situace vychází marxistická kritika pokusů o fiktivní „třídní smír“. Nemusí však jít jen o antagonismus. Když tento přístup zobecníme, může jít o hlediska diferencovaná biosociálně — například hlediska rodičů a dětí — jejichž rozdíl nebude plně překonatelný nikdy a který bychom se prostě měli naučit respektovat a snažit se z něho vytěžit všechny jeho možné pozitivní sociální důsledky.

Vraťme se ještě k případu, kdy obě strany mají na mysli fyzicky týž jev, byť i pro jeho označení může užívat každá strana jiných termínů. Sociální smysl tohoto jevu nesmíme hledat — jak se to obvykle dělá — tím, že bychom jej ztotožnili s pohledem té strany, která je mocnější, kterou považujeme za „normálnější“, nebo prostě na které jsme my sami. K pochopení sociálního smyslu nám ani nestačí položit vedle sebe oba dílčí pohledy, neboť ty se vzájemně podmiňují. Jedinou cestou je respektovat dialog obou stran.

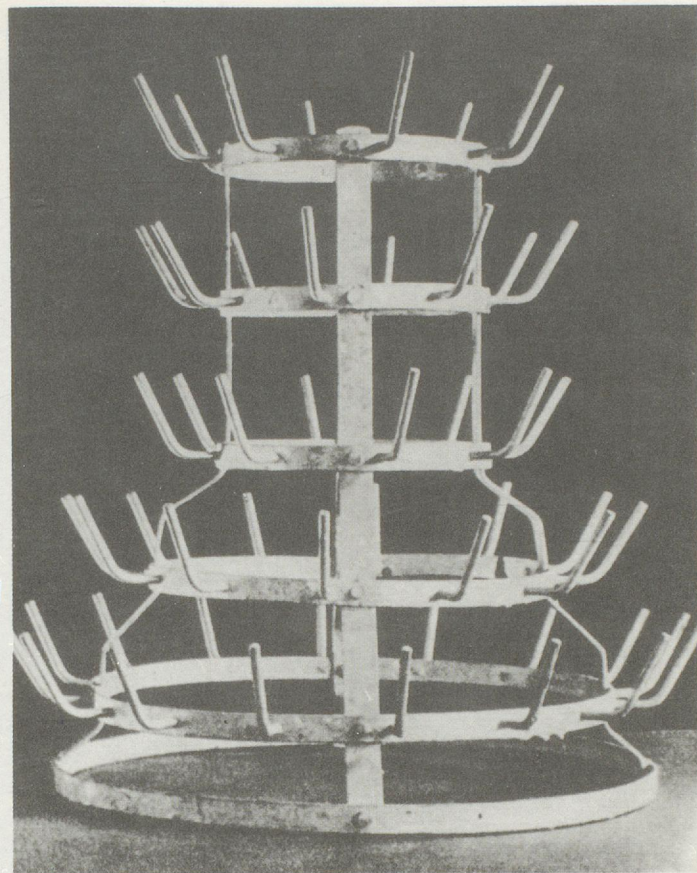
Dialogické pojetí je tedy druhým způsobem, jak odstraňovat paradoxii v sociální sféře. Jak tento koncept řeší paradoxy tvořivosti, si můžeme dobře ukázat na dětských neologismech. Malé dítě nás chce vyzvat k šermu, z této oblasti zná však pouze slovo „meč“. I vybídne nás, abychom s ním šli m e č o v a t. Je to projev tvořivosti nebo ne?

Z hlediska dospělého, který si brání svou autoritu vlastněním ukončeného slovníku, dítě udělalo chybu — a proto musí být opraveno, že se to tak neříká. Z hlediska dítěte jde o tvořivé řešení problému, jak se při nedostatečné slovní zásobě dorozumět. Vychází přitom z hlubokého pochopení toho, jak se odvozují slova. Každý češtiny znalý dospělý — o dětech nemluvě — mu porozumí.

Dialogické pojetí tvořivosti nekončí rozhodnutím, z hlediska které strany je ten či onen akt tvořivý nebo ne. Právě naopak, samo tvořivě otevírá možné další perspektivy. Tak např. dospělý, kterému dojde komunikační funkce dětského neologismu a jenž se jím dovede dát okouzlit nebo se mu potěšeně zasmát, má otevřenou cestu i k pochopení obecné zákonitosti vývoje řeči u dítěte. Jeho postoj má i praktické důsledky. Svou příznivou odezvou tím poskytne dítěti pozitivní posílení jeho vynalézavého postoje. Když takto dítě upřímně pochválil, může mu teprve nyní nabídnout pro tento pojem v jazyce již existující termín „šermovat“.

V této dialogické perspektivě ztrácí tedy na významu otázka, zda slovo „mečovat“ je tvořivé pouze pro dítě samo nebo v rámci nějakého společenství [paradox (A)]: tvořivost není vlastností nějakého výtvaru, nýbrž vzniká teprve v dialogické interakci dvou stran. Jsou nepochybně případy, kdy nějaký umělec nebo myslitel tvoří v odloučení a jeho dílo dostanou do rukou čtenáři nebo diváci až po jeho smrti. V takovém případě však druzí, s nimiž tvůrce vstupoval do dialogu, byli v něm přítomni niterně, jako jeho partneři, jako ti, kdo jsou schopni jeho myšlenku ocenit tím, že ji pochopí a využijí. Takováto schopnost *interiorizace* partnera v dialogu je však teprve něčím vývojově pozdějším: geneticky výchozí a fundamentální je situace dialogu.⁷⁾

Jsme přesvědčeni, že teoreticky správné a v sociální praxi plodné řešení paradoxů tvořivosti přináší právě její dialogické pojetí. Pouze toto pojetí dokáže nejenom objasnit rozpory spojené s úlohou tvořivosti ve světě utrpení a postižení, ale i nabídnout konkrétní nové cesty k praktickému řešení této paradoxie.



Sušák na láhve, který Marcel Duchamp vystavil v roce 1914 s označením „ready-made“, konfekce. I.

>
Autorem tohoto poněkud rozlehlejšího Hnízda je sochař Nils-Udo. Vzniklo během sochařského symposia nazvaného *Dva kameny nejsou nikdy stejné*, které se konalo v roce 1978 v Neuenkirchenu. II.