

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

Dějiny české literatury a teorie literatury

Mgr. Jiří Studený

**Dramata jazyka. Teorie literatury a  
praxe tvůrčího psaní**

**Language Dramas. Theory of  
Literature and Creative Writing  
Practice**

Disertační práce

Vedoucí práce - Prof. PhDr. Petr A. Bílek, CSc.

2009

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonal samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

*Děkuji Petru A. Bílkovi za prostor a volnost, které mi při tvorbě disertace poskytl.*

*Tuto práci věnuji svým rodičům za to, že mi umožnili přístup ke vzdělání.*

*Samozřejmě také samotné literatuře, naše účty jsou snad konečně vyrovnány...*

## V ZAJETÍ KNIH?

Ačkoliv bylo už mnohokrát prorokováno, že mají knihy na kahánku, jsou stále tady a my jsme se stali tak trochu jejich zajatci. Sdílíme s nimi společné domácnosti, pozorují nás ze svých úkrytů ve školách a knihovnách, svůdně pomrkávají z počítačových monitorů zobrazujících nekonečnou nabídku internetových knihkupectví. Sbírký básní a romány, kuchařky a příručky, encyklopedie a slovníky, učebnice a cvičebnice, populárně naučné publikace a exkluzivní vědecké monografie. Některé z nich bereme do ruky pouze na okamžik, do jiných se při každé příležitosti dychtivě a nerozvážně noříme, s dalšími denně pracujeme. Jsou mezi nimi rovněž takové, jimiž a z nichž žijeme. *Knihy našeho života, bez kterých bychom nejspíš nebyli nikdy tím, čím jsme se stali.*

Někteří lidé by bez váhání ukradli cokoliv, přesto se dosud nijak dramaticky nerozšířilo hromadné vylupování veřejných knihoven a knihkupectví. Nezdá se přitom, že by knihy chránila přehnaná úcta zločinců k jejich majestátu. Možná jenom mají zloději a vandalové všeho druhu strach, že se přes ně v okamžiku, kdy brutálně rozbijí, případně nějakým sofistikovanějším způsobem naruší první knihkupeckou výlohu nebo odstraní zámek ze skladu knih, převalí celý ten dravý proud nesčetných svazků a zaplaví během několika minut svět...

*Jak psát tak, aniž bychom zároveň upadali do všudypřítomného verbalismu těch, kdo si nutkavě přejí, aby každá jejich myšlenka byla co nejhlasitěji slyšet, takže nás zahlcují tištěnými verzemi svých životů? Můžeme se svým psaním zůstat v ústraní a přitom je nějakým způsobem sdílet s ostatními? Lze psaním kultivovat vlastní tvořivost a vyhnout se přemrštěné literárnosti, která dnes vzhledem k myriádám potištěných stránek ohrožuje téměř každé naše slovo? Bylo by možné čerpat inspiraci pro svůj osobní a osobnostní rozvoj z literatury, aniž bychom byli nuceni do ní za každou cenu vstupovat?*

**Knih jako literární médium** není podle mého názoru vzdor kritické skepsi, která doprovází moc psaného a tištěného slova už od dob Platónových, nijak ohrožena a není ani sama žádným *ohrožením*. Některé z odpovědí na výše položené provokativní otázky lze nalézt v **praxi tvůrčího psaní**, tedy v metodickém a *metodologickém*

rámci zaštiťujícím specifickou kreativní činnost, jejímž cílem není vyrábět nové spisovatele, nýbrž *oživit cestu psaní jako svébytný druh směřování k sobě*.<sup>1</sup>

Rozhodně nejde o to stavět literaturu a psaní proti sobě, nemohu přesto nepřiznat, že mne knižní záplava posledních několika let jako čtenáře i autora literární kultuře spíše vzdaluje. *Za všechna ta staletí čtení a psaní jsme natolik prosáklí literaturou, že každá jen trochu nová literárně zaměřená cesta k sobě bude muset být též zcela novou, otevřeně kritickou a experimentální cestou k literatuře*. Zneklidňující otázkou, do jaké míry jsou naše já v prostředí převážně knižní západní kultury zformována literaturou, nakolik jsme tedy my sami *literární*, raději přenechám badatelům z oboru kulturní, respektive **literární antropologie**.<sup>2</sup> Následující argumentace Marka Turnera z úvodu k jeho vlastním úvahám o **literární mysli** však neztrácí nic ze své překvapivosti, ani když ji náhodou čteme jinde než pohodlně opření o některý z mnoha přeplněných knihkupeckých regálů:

„Pokud si pročítáte tato slova v knihkupectví, podívejte se na lidi kolem sebe. Uvažují, hledají něco, plánují, rozhodují se, dívají se na hodinky, jdou k pokladně, kupují si knihy, mluví se známými a diví se, proč na ně hledíte. Nic z toho se nezdá být literární. Ale aby toto všechno mohli dělat používají (a vy také) principy myšlení, které chybně označujeme jako „literární“ - *příběh, projekce a parabola*. Těchto principů si při jejich užití zřídka kdy všimáme, vnímáme je, jen když na ně upozorní literární styl, a tak je považujeme za něco specifického a odtrženého od běžného života. Je to však naopak, ony nám běžný život umožňují. Literární mysl není zvláštním druhem myšlení. Je to naše myšlení. Literární mysl je základní myšlení (...)“<sup>3</sup>

*Příběh, projekce a parabola* se dostanou ke slovu také v přítomném textu o **metodologicky podnětném vztahu literární teorie a praxe tvůrčího psaní**. Svůj příběh má totiž nejenom tato práce, ale samozřejmě též její autor, který se bude snažit projektovat svou pedagogickou a tvůrčí zkušenost do významového pole,

<sup>1</sup> Širší než ryze literární pojetí **tvorby jako životní cesty** představuje Julie Cameronová ve své příručce *Umělcova cesta. Duchovní cesta k vyšší kreativě*.

<sup>2</sup> Pojem *literární antropologie* se zrodil v prostředí americké kulturní antropologie v polovině 70. let minulého století a je spojen s diskusí o metodách zkoumání mytologických a archetypálních struktur textu; posléze (pod vlivem Wolfganga Isera a dalších autorů tzv. kostnické školy) se antropologické bádání v literatuře orientuje zejména na původ a funkce (literární) fiktivnosti v dějinách lidského myšlení.

<sup>3</sup> *Literární mysl. O původu myšlení a jazyka*, s. 7

Mark Turner by řekl *prostoru* literární vědy, aby parabolicky potvrdil, že pro tvořivost neplatí žádné hranice a její zákony pokrývají každou lidskou činnost bez výjimky, bojovými uměními počínaje a psaním poezie konče. Turnerem zmíněné kategorie představují univerzální, antropologicky konstantní myšlenkové struktury, jejichž kreativní využití se ovšem neobejde bez náležité kritické reflexe. Musíme je zkrátka podobně jako řadu jiných nástrojů svého myšlení čas od času **zpochybnit, prověřit a rekonstruovat**. Zkusme si proto v mírně pozměněné podobě znovu položit jednu z otázek vznesených hned na začátku. *Můžeme čerpat tvořivou inspiraci pro svůj osobnostní růst z literatury, aniž bychom byli nuceni se na ní v roli literátů za každou cenu podílet?*

Bohužel, samotné slovo *literatura* je pro mnoho tvořivě píšících, které budu od této chvíle na základě pojetí praxe tvůrčího psaní coby osobní cesty poznání a seberozvoje nazývat **adepty tvůrčího psaní**, velmi svazující. Literatura se pro ně v průběhu školní docházky stala kulturní institucí a takovou už zůstala, takže ji chápou jako druh zvláště nepříjemného kulturního *závazku*, pokud ne přímo *povinnosti*.<sup>4</sup>

Být něčemu něčím zavázán a povinován, na tom jistě není nic špatného, ostatně k hodnotné tvorbě v jakémkoliv oboru nějaký ten stupeň sebetranscendence a objektivitě patří. My však hledáme takový přístup k literatuře, který by nám umožnil nejenom tvořivě využívat bohatých zásob literární tradice, ale napomohl by též k oživení zajímavého sociokulturního fenoménu objevujícího se poprvé až v renesanci, totiž **psaní jako široce rozšířené, kultivované a kultivující zábavy**.<sup>5</sup>

V této souvislosti si připomeňme, že vzhledem k rostoucí oblibě výuky tvůrčího psaní vyslovují někteří domácí teoretikové a kritici obavy z neúměrného nárůstu právě tvůrčím psaním vyprovokované **grafomanie**. Hlavním zdrojem a spouštěčem grafomanských sklonů však podle mne není nekritická záliba v psaní, nýbrž

---

<sup>4</sup> Vysokou zodpovědnost literáta za udržování a rozvíjení literární, respektive široce pojaté *jazykové kultury* zdůrazňuje například Thomas Stearns Eliot, především ve svém proslulém eseji *Tradice a individuální talent*.

<sup>5</sup> Toto své tvrzení zakládám jednak na řadě běžně dostupných studií o alžbětinské renesanci, pro kterou byla charakteristická masová obliba sonetu a v níž také široce vzkvétalo korespondenční umění, jednak na obraze renesance španělské, jak ho letmo a vzhledem k dobové nadúrodě psaní polemicky načrtává Vladimír Mikeš v souboru svých esejů *Proč psát*.

nezřízená a ničím dalším, zejména pečlivou a skutečně *tvůřivou* redakční prací *neřízená* touha po publikování napsaného, nejlépe *všeho napsaného*, samozřejmě. Ta zase má své historické, sociokulturní a ekonomické kořeny v příslušně nadneseném statusu literáta a umělce jako takového. S ohledem na to, co jsme zatím o praxi tvůrčího psaní řekli, by nám mohl kýžený nový směr literárního myšlení ukázat následující názor Wolfganga Isera:

„Literatura (...) primárně není obrazem skutečnosti, nýbrž vždy reakcí na ni. To znamená, že literatura je vždy již interpretací a jako taková se stává ústředním paradigmatem našich reakcí na svět.(...) Interpretací se stále snažíme utvořit nebo obdařit významem něco, co splňuje požadavky určité situace, aniž by si toto utvořené nebo takový význam dělaly normativní nárok na jiné proměnlivé situace. Proto je interpretování reakcí, která následuje po situacích, aby je v pragmatickém smyslu stabilizovala. Interpretování je internalizovaná forma našich reakcí na svět, které jsou předzobrazeny v literatuře, protože ta je svou reakcí na svět odpovědí na proměnlivé situace životní reality. Náš sociálně antropologický habitus puzení k interpretaci tak nalézá svou objektivizaci v literatuře, a protože je každý z nás *homo interpretans*, jeví se literatura jako tykadlo vystrčené do světa. (...)“<sup>6</sup>

*Literatura jako tykadlo vystrčené do světa*, literatura a v ní *předzobrazené, internalizované formy našich reakcí* je přesně to, co při snaze literárně zakotvit na literatuře nezávislou praxi tvůrčího psaní hledáme. Přesto se mi zdá na Iserově argumentaci nejpůsobivější samotný obraz *tykadla*, které si představuji jako něco velmi jemného, živého a pohyblivého, přímo neposedného, zároveň ale přesného a svým způsobem neomylného. Pochopitelně vždy půjde o druhově vymezenou a individuálně omezenou přesnost, tedy o různě výstižnou interpretaci konkrétnímu organismu přináležejícího světa.<sup>7</sup> Hermeneuticky vzato ukazuje každé tykadlo ke světu, k němuž se příslušná aktivita, v našem případě psaní, svým charakterem a průběhem vztahuje a který je současně jeho strukturálními možnostmi předznamenán, slovy Wolfganga Isera *předzobrazen*.

**Autentické, rozuměj naše vlastní, námi samotnými získané, nikým dalším nepropůjčené a žádnou vnější autoritou nezaručené mistrovství na cestě**

<sup>6</sup> *Teorie literatury. Aktuální perspektiva*, s. 26-27

<sup>7</sup> Na křehkém pojmovém rozmezí biologie, ekologie a sémantiky, respektive **biosémantiky** vyjadřuje toto pojetí organické skutečnosti koncepce *žitého světa* („umwelt“) Jakoba von Uexküllla, jak byla u nás nejnověji představena ve sborníku *Umwelt. Koncepce žitého světa Jakoba von Uexküllla*.

tvůrčího psaní tak spočívá ve snaze osvojit si na základě praktického studia konkrétních literárních forem a struktur různorodé interpretační možnosti, které nám literatura nabízí, a v souladu se svými potřebami být schopen jich svobodně užívat.<sup>8</sup> Stinnou stránkou historického procesu **institucionalizace psaní v literatuře**<sup>9</sup> zůstává vznik hodnotové a estetické konformity ztělesněné kánonem zasloužilých knih a jim odpovídajících čtenářských nároků<sup>10</sup>, jimž, přiznejme si to, nejsme vždy ochotni dostát. *Praxe tvůrčího psaní je tykadlo, které současná literatura vystrkuje do světa, aby se mohla z kanonického exilu začít zvolna vracet sama k sobě.* Tvůrčí psaní, ať už se s ním setkáme v jakékoliv podobě<sup>11</sup>, nakonec vždycky tak trochu osvobozuje literaturu od literatury...

Ne každému ovšem bude takového osvobození třeba, zdaleka ne všem se podobná myšlenka líbí. Naším cílem by mělo být přitáhnout k praxi tvůrčího psaní nejenom ty, pro něž se stal tradiční přístup k literatuře překážkou, ale též jedince zaujaté podstatně hlubším, abstraktnějším způsobem myšlení. Představa **tvůrčího psaní deinstitucionalizujícího literaturu** se zdá být opravdu lákavá, ve skutečnosti na ní ovšem není nic nového, natož převratného.

Pokud je mi známo, byl to Roland Barthes, kdo se jako první začal intenzivně zabývat otázkou, nakolik **literární instituce, stylovými a žánrovými požadavky počínaje a preferencí určitého typu spisovatelství konče**, omezují svobodu písemného vyjadřování a stávají se stínem, který svět literárních konvencí vrhá na potenciální radost, slovy Barthesových českých překladatelů **rozkoš z psaní**, doslova z *textu*.<sup>12</sup> Zůstane asi provždy neřešitelnou hádankou, zda skutečně jakási primární

<sup>8</sup> Mimořádně podnětné úvahy o mistrovském stupni zvládnutí jakéhokoliv druhu činnosti lze dodnes nalézt v textech a metodách **zenového buddhismu**, k jehož využití v praxi tvůrčího psaní se ještě vrátíme; nesmírně zajímavé paralely nám nabízí **kritické porovnání zenového pojetí autorského subjektu se stejně zaměřeným zkoumáním pražského strukturalismu**.

<sup>9</sup> Pojmu **institucionalizace** zde rozumím v původním, *sociologickém* smyslu.

<sup>10</sup> Navzdory současným sporům (například feministickým) o podstatu a význam **literárního kánonu** patří tento sociokulturní fenomén spíše na okraj literatury jako *aktivní tvůrčí činnosti*; jde převážně o koncept kulturní, sociální a v neposlední řadě *didaktický a pedagogický*; zkoumání literárního kánonu leží na samých hranicích literární teorie, pokud ji ovšem nepovažujeme za zvláštní případ *kulturních studií*, k této otázce viz podrobněji Jonathan Culler: *Krátký úvod do literární teorie*, nebo již citovaná *Teorie literatury...* Wolfganga Isera.

<sup>11</sup> Přehledné a prakticky vyčerpávající shrnutí nejrůznějších **podob tvůrčího psaní ve vztahu k jejich cílovému zaměření** přináší Zbyněk Fišer ve své publikaci *Tvůrčí psaní. Malá učebnice technik tvůrčího psaní*, konkrétně viz kapitola *Výklad pojmu tvůrčí psaní*.

<sup>12</sup> Ve svém pojetí praxe tvůrčího psaní z Barthes nevycházím, nicméně se k některým jeho tezím spontánně, na základě typologické shody názorů přibližuji; samotný Roland Barthes věnoval

*chut' psát* literaturě předchází, nebo je literaturou a literárním procesem teprve vzbuzována, určité zažitě pohledy na literaturu však bezesporu mohou praxi tvůrčího psaní ovlivnit a poznamenat.

Řadu adeptů tvůrčího psaní kupříkladu podvědomě zneklidňuje **realistický, na mimetických principech založený model literatury**, třebaže se samotným pojmem *mimesis* se většina z nich nikdy nesetkala. Tento překvapivě životaschopný, ve školních pseudorozborech typu *co tím chtěl autor říci*, případně *jaká je umělecká pravda textu* přežívající koncept literatury coby více či méně věrného odrazu skutečnosti se stále ještě staví do cesty zde zdůrazňované možnosti, aby se literatura a literární psaní staly, přesně ve výše zmíněných intencích Iserových, nástrojem kulturně podmíněné a individuálně realizované reakce na náš vnímání, prožívání a myšlení formovaný *žitý svět*. Dostatečně kriticky reflektovaná praxe tvůrčího psaní se tak překvapivě ocitá v těsném sousedství filosofující sociologie Alberta Schütze, konkrétně v blízkosti jeho základního pojmu *lebenswelt*.<sup>13</sup>

Tím nemá být řečeno, že by snad literární realismus postrádal dostatečně prověřené umělecké hodnoty, nikdo však kvůli tomu není povinen psát realisticky a něco napodobovat, v lepším případě *zobrazovat*. Namísto ontologicky překonaného mimetismu nabídneme svým studentům raději alternativní pohled na vztah skutečnosti a literatury, přesněji řečeno *literárnosti* v některé ze současných verzí **teorie fikcionalit a fikčních světů**.<sup>14</sup> Realistická próza zůstává ve výuce tvůrčího psaní prakticky nevyčerpatelným zdrojem aktivit zaměřených na rozvoj **evokační**

---

fenoménu psaní a jeho vztahu k textu hned několik svých knižních esejů, především brilantní úvahu *Le plaisir du texte* z roku 1973, pro české čtenáře nejnázve dostupnou ve slovenském výboru vydaném pod titulem *Potešenie z textu*, stejné téma se objevuje hned v jedné z jeho prvních větších studií, v knize *Nulový stupeň rukopisu*, která vyšla v roce 1953; osobně je pro mne důležitý Barthesův důraz na svobodné utváření rukopisu, zásadní význam pro mé vlastní pojetí praxe tvůrčího psaní má také jeho zaujetí pro dosud zcela opomíjený **tělesný aspekt psaní**; další možné souvislosti Barthesova přínosu pro sémiotickou a filosofickou reflexi psaní podrobně osvětluje Vladimír Mikeš v již zmiňovaném souboru esejů *Proč psát*.

<sup>13</sup> Poměrně přístupným úvodem do této problematiky se pro náročnější adepty tvůrčího psaní může stát monografie Marka Nohejla *Lebenswelt a každodennost v sociologii Alfreda Schütze. Pojednání o východiscích fenomenologické sociologie*.

<sup>14</sup> Systematický pohled na tuto problematiku najdeme v teoretických pracích Lubomíra Doležela, nejnověji třeba v souboru studií *Kapitoly z dějin strukturální poetiky. Od Aristotela k Pražské škole a samozřejmě v Doleželově v současnosti nejznámější knize *Heterocosmica. Fikce a možné světy*; originální a sympaticky radikální koncepci vztahu skutečnosti a literárního textu nabízí Tzvetan Todorov ve své *Teorii prózy*.*

**síly charakteristiky a popisu**, realismus jako dominantní estetická doktrína by ale dnes měl zůstat pouhou dobově příznačnou položkou literárního dějepisu...

### **Metodologické průhledy – Tvůrčí psaní a koučování**

Praxe tvůrčího psaní, jak bude v přítomném textu postupně představena, se vyznačuje široce pojatou **interdisciplinarnitou**. Některé interdisciplinární a transdisciplinární kontexty této práce se ovšem vztahují k literárním a literárněteoretickým souvislostem tvůrčího psaní natolik volně a okrajově, že považuji za nezbytné je graficky, především však *metodologicky* vyčlenit. Takové pasáže budeme nazývat **metodologickými průhledy**, první z nich se týká vztahu praxe tvůrčího psaní a **koučování**.<sup>15</sup>

Zatímco učitel, přinejmenším ve své tradičně chápané roli, primárně organizuje a vlastní institucionalizovanou autoritou zajišťuje hypotetický přenos učební látky z osnov, metodických plánů a učebnic do mysli žáka, **kouč se zaměřuje na reflexi samotného procesu učení, pro niž je kvalifikován vytríbenou a dále se třibící specializovanou pozorností**. S ohledem na cíle a celkové zaměření výuky tvůrčího psaní to znamená, že v rámci našeho oboru musí být kouč orientován nejen na **praktické využití literárněteoretických principů**, ale měl by rovněž prokázat **schopnost klást sám sobě a hlavně svým svěřencům podnětné otázky k výsledkům a průběhu jejich psaní**:

„Traduje se že princip koučování vznikl ve sportu, když přípravu sportovce musel na čas převzít trenér, který danému sportovnímu odvětví vůbec nerozuměl. Protože nemohl svěřence vést, musel se to od něho nejdříve naučit. Zjišťoval, jak dosahoval výkonu, co pro to dělal, co potřebuje právě teď, jak na to, aby to co nejvíc fungovalo...(...) Připravit kouče tohoto typu není zase tak složité. „Stačí“ osobnost, která se umí vzdát potřeby mít moc plně

<sup>15</sup> Mé informace o **koučování jako protiváze tradičních pedagogických postupů** pocházejí převážně z knihy Johna Whitmora *Koučování. Rozvoj osobnosti a zvyšování výkonu*; obecný model koučování, jehož podstatou je nenásilná *facilitace tvořivého procesu*, lze podle mých zkušeností aplikovat prakticky na jakýkoliv druh činnosti, psaní a další práci s textem nevyjímaje.

druhého kontrolovat, a alespoň půlroční výcvik v technikách kladení otázek, tvorby cílů apod.(...)“<sup>16</sup>

Nejnadějnějšími adepty tvůrčího psaní jsou bezesporu ti, kdo se rozhodnou pravidelně a soustavně psát, aniž by k tomu kromě dostatku volného času a osobního úsilí něco nebo někoho dalšího potřebovali. Právě takovým studentům můžeme být **literárními kouči**, obsah naší role se však v takovém případě bude podobat spíše motivační a kritické práci nakladatelského redaktora nežli očekáváním obvykle spojovaným s učitelskou prací. **Úkolem literárního kouče je kriticky analyzovat a volně komentovat autorské texty svých klientů, vést s nimi o těchto textech otevřený dialog a tím jim pomáhat realizovat jejich estetický potenciál.**

Bez ohledu na konkrétní místo, které momentálně zaujímáme v široce pojatém, sama sebe průběžně reflektujícím a korigujícím, *živém* literárním procesu, by pro nás měla literatura zůstat potěšením a zábavou. Věnovat se autorskému psaní, být literárním koučem a promýšlet **vliv praxe tvůrčího psaní na literární teorii a její výuku**<sup>17</sup> by mělo být vzdor nutnému úsilí příjemné a obohacující. Naneštěstí řada plně gramotných, samostatného písemného vyjadřování schopných jedinců podléhá podivně destruktivní tendenci, kterou by nejspíš Helena Norberg-Hodge<sup>18</sup> považovala za přímý důsledek postupné **koncentrace a centralizace literárního procesu**. Většina zájemců o literaturu se totiž pod tlakem stávající literární kultury vlastní činnosti na poli literatury vzdává:

„Kulturní centralizace, k níž dochází působením médií, také přispívá k rostoucí nejistotě a pasivitě. Tradičně se hodně tancovalo, zpívalo a hrálo divadlo. Účastnili se lidé každého věku. Ve skupince sedící kolem ohně tancovala s pomocí starších sourozenců či kamarádů i batolata. Každý uměl hrát divadlo, zpívat nebo zahrát na nějaký hudební nástroj. Teď, když v Ladaku existuje rádio, si už lidé nepotřebují sami zpívat nebo vyprávět příběhy. Můžete si sednout a poslouchat nejlepšího zpěváka nebo nejlepšího vypravěče. Důsledkem ale je, že

<sup>16</sup> Petr Parma: *Umění koučovat*, s. 24-25

<sup>17</sup> Samotná praxe tvůrčího psaní, pokud ji dokážeme v přiměřené míře propojit s dostatečně kvalifikovaným myšlením o literatuře, se může kdykoliv spontánně změnit v **aplikovanou literární teorii**, což je zřejmě nejvýrazněji vidět na kreativních možnostech naratologie.

<sup>18</sup> Antropoložka a etnoložka **Helena Norberg-Hodge** se dlouhodobě zabývá nečekaně rychlým úpadkem tradiční buddhistické kultury severoindického Ladaku, k němuž dochází pod vlivem kontaktu místního způsobu života s globálními technologiemi zprostředkovanými prozápadní orientací současné indické společnosti.

lidé mají ve společnosti zábrany a jsou rozpačití. Nepochybně se jako dosud se svými sousedy a přáteli, reálnými lidmi. Někdo z nich třeba lépe zpívá, ale zase hůře tancuje. Porovnávají se s hvězdami v rádiu a nikdy nebudou tak skvělí.(...)“<sup>19</sup>

*Na institucionálních literárních autoritách nezávislá, přesto jimi tvořivě, čtenářsky nebo účastí renomovaných autorů ve výuce ovlivňovaná praxe tvůrčího psaní disponuje utajenou mocí stát se jednou z hlavních alternativ dnešního globalizovaného kulturního trhu. Co víc, výuka tvůrčího psaní má šanci alespoň některé z dnešních neochotných mladých čtenářů oklikou přivést zpátky k zasutým hodnotám samotné literatury, třeba k literární modernou a avantgardou tematizované nepřizpůsobivosti až podvrtnosti tvorby. My ale žijeme v zajetí knih, takže pro samé knihy už nevidíme knihy, ty úžasné stroje na myšlení, jak je kdysi nazval Umberto Eco:*

„(...) Nejsem takový idealista, abych si myslel, že těm ohromným zástupům, kterým chybí chléb a léky, může přinést úlevu literatura. Ale jednu věc bych rád poznamenal, totiž, že oni nešťastníci, ať už jsou kdokoliv, kteří v tlupách mařících bezcílně čas zabíjejí lidi házením kamenů z dálničních nadjezdů nebo zapalují holčičky, se nestávají takovými, protože je zkazil počítačový *Newspeak* (k počítači ani nemají přístup), ale protože zůstávají vyřazení z vesmíru knih a z míst, kde by k nim prostřednictvím výchovy a debat dospěly obrazy světa hodnot, který z knih vychází a znovu k nim odkazuje.“<sup>20</sup>

Ecův velkolepý a vznešený *vesmír knih* souvisí rovněž s aktivním a tvořivým vztahem k další vlivné kulturní instituci, jíž je **literární kánon**. Tak kupříkladu František Hrdlička ve svém *Průvodci po literárním řemesle* nabízí přímo *Výběr knižních titulů, které formovaly 20. století*<sup>21</sup>, příznačně radikální přístup k otázce kanonizace konkrétních textů reprezentuje Pam Moriss v knize *Literatura a feminismus*, ve které se mimo jiné pouští do polemiky s autoritativní koncepcí svého

<sup>19</sup> *Dávné budoucnosti*, s. 106

<sup>20</sup> *O literatuře*, s. 10; **vztahem mezi tištěnými a elektronickými médii** se Umberto Eco zabývá také v souboru svých přednášek a úvah *Mysl a smysl. Sémiotický pohled na svět*, zejména ve stati *Od Guttenberga k Internetu*; úpadek americké veřejné a politické kultury, která se v průběhu XX. století vzdala své původní orientace na **knížní vzdělanost** sugestivně popisuje Neil Postman v publikaci *Ubavit se k smrti. Veřejná komunikace ve věku zábavy*.

<sup>21</sup> Základem Hrdličkovy soupisu je seznam amerického časopisu Logos z roku 1994, viz *Průvodce po literárním řemesle. Základy tvůrčího psaní*, s. 152-153.

konzervativně laděného krajana Harolda Blooma.<sup>22</sup> Bloomova představa *silného básníka*, jenž v jakémisi freudiánském *strachu z vlivu* svých literárních otců po litém boji nakonec vítězně překonává zbytky jejich estetické moci<sup>23</sup>, se z pochopitelných důvodů těžko mohla od jedné z nejmódnějších zástupkyň feministické kritiky setkat s něčím jiným než s odporem. Nicméně ve své umírněné, zbytkové patriarchálnosti zbavené verzi Bloomova teorie poměrně přesně vystihuje charakter hledání vlastního osobitého výrazu na pozadí dosavadního literárního vývoje a pro praxi tvůrčího psaní ji lze považovat za přínosnou.

Umbertem Ecem zmiňované *vyřazení z vesmíru knih*, tedy paradoxní nepřítomnost literatury v primárně literární, na knižní formě věděni založené západní kultuře jistě nelze vyléčit pouhou aplikací metod tvůrčího psaní, přesto stále ještě vzrůstající obliba této mladé kreativní disciplíny přináší určitou naději. **Systematická reflexe témat a metodických postupů výuky tvůrčího psaní nám totiž může pomoci alespoň pootevřít zajímavý způsob literárněteoretické reflexe jako takové.** V něčem se bude jednat o reflexi zcela novou a neobvyklou, v mnohém však půjde o návrat k samotným zdrojům západního literárního myšlení, například k dlouhé tradici **poetik** coby praktických návodů *jak dobře psát*.

Slovo *dobře* ovšem nemá protentokrát nic společného s *ideálními strukturami* aristotelské a na Aristotela navazující normativní poetiky, zajímat nás totiž bude výhradně moderní verze poetiky *aplikované*.<sup>24</sup> Navíc každý vyučující tvůrčího psaní vepisuje do prostoru svých lekcí vždy trochu jinou knihu poetiky v závislosti na tom, jak obecně sdílené kategorie předává a aktuálně naplňuje ve svém osobitém metodickém plánu...

---

<sup>22</sup> Přehled hlavních témat souvisejících s problematikou literárního kánonu a jeho vývoje na pozadí národních literatur u nás nejnověji podává Šárka Bubíková v publikaci *Literatura v Americe, Amerika v literatuře. Proměny amerického literárního kánonu*.

<sup>23</sup> Podrobněji k Bloomově teorii viz český překlad jeho zásadního díla *Kánon západní literatury. Knihy, které prošly zkouškou věků*.

<sup>24</sup> Historickým napětím mezi **normativní a aplikovanou poetikou** se zabývá Lubomír Doležel v dříve uvedené knižní studii *Kapitoly z dějiny strukturální poetiky*...

## TROCHU OPOŽDĚNÝ ÚVOD

Cesta k uspokojivému průběhu jakékoliv teoretické a kritické reflexe bývá trnitá, protože nutně musí vést přes hvozdy a houštiny dosavadních metod a metodických redukcí. Myslet úplně mimo implicitní myšlenkové vzory zkrátka nelze.<sup>25</sup> Návdavkem k tomu ani žádnou metodu, tím méně vyučovací, není možné zcela izolovat od všech jejích zjevných i skrytých souvislostí, v tomto případě od osobního jádra mé vlastní učitelské praxe. **Přes všechnu snahu o žádoucí akademický odstup bude tudíž leccos z mnou předložených návrhů a závěrů vykazovat charakteristické rysy osobní teoretické vize, byť soustavně korigované objektivizujícím pojmovým rámcem literární vědy.**

Řada teoretiků tvůrčího myšlení se domnívá, že s tvořivým přístupem ke světu se příliš neslučuje bezmezná, někdy až naivní důvěra v neomylnost vědeckých autorit a vůbec tradičního akademického vědění.<sup>26</sup> Jestliže jsem tedy měl během psaní tohoto textu při řešení dílčích teoretických problémů sám dostatek nápadů, neusiloval jsem vždy o jejich dodatečné zakotvení v názorech uznávaných veličin. Naopak všude tam, kde se cítím být konkrétním autoritám zavázán, uvádím příslušné impulsy a inspirace v rozsáhlých citacích, které mozaikovitě prostupují celý text a dotvářejí tak jeho dominantní ráz pórovité, volně se prostupující **odborné koláže**.

Jestliže si představíte mezery, jimiž jsou pro od sebe pro větší přehlednost v textu odděleny jednotlivé odstavce, jako průhledy do osobního imaginačního prostoru<sup>27</sup>,

<sup>25</sup> Terminologický aparát současné **kognitivní vědy** zahrnuje podvědomé, případně nevědomé a vrozené poznávací koncepty pod kategorií *endoceptů*; podrobněji k této problematice viz například Karel Pstružina: *Svět poznávání. K filosofickým základům kognitivní vědy*.

<sup>26</sup> „(...) Pro tvořivé myšlení je výhoda, když *nejste* příliš dobře obeznámeni s oblastí, v níž se pokoušíte nalézat nové myšlení a uvidět to, co ještě nikdo před vámi neviděl. Důvodem je zajisté skutečnost, že vzděláváním a výcvikem odborných znalostí si vštěpujeme mnohé předsudky.(...)“, tvrdí ve své manažerské příručce *Efektivní inovace* britský autor John Adair, (s. 63-64); podobný, odborně mnohem důkladněji vyargumentovaný názor zastává také jeden z nejznámějších současných představitelů teorie tvořivého a kritického myšlení **Edward de Bono**; dnes již klasickou polemiku s oblíbenou představou jednou provždy hotové a uzavřené vědecké pravdy představuje teorie **změny vědeckého paradigmatu** Thomase Kuhna; k tomu orientačně viz Ziauddin Sardar: *Thomas Kuhn a vědecké války*.

<sup>27</sup> „Scientistický *redukcionismus* se svou ideou adaptace se v rovině poznání opírá především o realismus plynoucí z jistoty smyslového vnímání a racionálního myšlení. Nejistou oblast imaginace, fantazie, představování a obrazotvornosti ponechával mimo oblast vážné vědy a rezervoval ji buď archaickému typu předvědeckého, mýtického, náboženského myšlení, nebo neuzrálé infantilitě a psychopatologickým projevům, popřípadě uměleckým způsobům exprese. Proti těmto reduktivním přístupům stojí však celá řada *restitutivních* teorií, jimž jde o nalezení smyslu lidské existence a jeho

nebo si do nich dokonce začnete zapisovat vlastní kritické poznámky a postřehy, budu nadšen. Princip **stavebnicové kompozice textu**, kdy základní jednotku tematické výstavby tvoří relativně uzavřený odstavec, má blízko k provokativně otevřené struktuře **eseje**, zejména mi ale umožňoval dodatečně vstupovat do narůstajícího textového proudu a rozvíjet, případně zpřesňovat příslušné myšlenkové okruhy. *Samotný způsob vzniku textu o tvůrčím psaní je tudíž demonstrací jedné z jeho nejúčinnějších metod, totiž programově zlomkovitého, nelineárního psaní.*<sup>28</sup>

Přednosti záměrně fragmentárního, tím pádem interpretačně velkorysého, *otevřeného* způsobu psaní a myšlení dobře znali mudrcové čínského, indického a řeckořímského starověku, v moderní době se jejich příkladu odvážně chopil Friedrich Nietzsche, o něco později pak Ludwig Wittgenstein. Často to bývá jen naše nereflektovaná závislost na výhradně logickém, přísně lineárním myšlení<sup>29</sup>, co nám brání překročit magickou hranici několika úvodních vět a odstavců. Přitom by stačilo docela málo, třeba začít psát od prostředka, nebo dokonce od konce, vlastně odkudkoliv.<sup>30</sup>

*Kolik textů, aniž bychom byli nuceni se hned zaklínat postmoderní intertextualitou, v sobě obsahuje jeden jediný text?* Jak už jistě neuniklo vašemu bedlivému zraku upřenému ze čtenářského koše na rozbouřené moře myšlenek pod sebou, přítomný text se coby průzkumný, čas od času dobyvatelský koráb vznáší na různě zpěněných vlnách poznámek pod čarou. Charakter a rozsah těchto poznámek přitom přímo souvisí s mým rozhodnutím učinit z nich, krom jejich běžné citační funkce, místo prezentace různorodých souběžných a vedlejších kontextů, případně dalších

vztahu ke kultuře právě v opomíjené sféře imaginace.“ (Vladimír Borecký: *Imaginace a kultura*, s. 5-6)

<sup>28</sup> Vzniklé mikrotexy (podobně jako aforismy či sentence) můžeme považovat za určitá potenciální **textová jádra**, která lze dále kombinovat a rozvíjet; mnohé z tohoto přístupu v sobě obsahuje metoda *nového naivismu*, jak ji ve svém románu *Naivní. Super* představuje norský autor **Erlend Loe**, jehož autobiograficky stylizovaný vypravěč si často vystačí s pouhými seznamy zajímavých událostí a pozoruhodných detailů...

<sup>29</sup> Edward de Bono z těchto důvodů rozlišuje *dva druhy logiky*; tradičně lineární, přísně racionální a předvídatelnou **skalní logiku** staví do protikladu k převážně nelineární, spíše obrazné a nevypočitatelné **vodní logice**, tato polarita má ovšem výhradně funkční ráz a obě krajní polohy daného myšlenkového kontinua je třeba chápat v komplementární jednotě; podrobněji viz příslušné kapitoly jeho knihy *Pravdu mám já, určitě ne ty*.

<sup>30</sup> Těmito otázkami se předběžně dotýkáme důležité koncepce **spontánní samoorganizace a sebestrukturace živých systémů**, protože s jistou interdisciplinární nadsázkou můžeme mezi takové organické, *organizující se* systémy zařadit rovněž literární text; také původu a významu organického pojetí literárního díla ve vztahu k počátkům strukturálního myšlení se věnuje Lubomír Doležel v *Kapitolách z dějin strukturální poetiky (Část první: Formování tradice, 3. Romantická poetika: morfologický model)*.

mezioborových, **interdisciplinárních vazeb**.<sup>31</sup> Ostatně sama interdisciplinarita není pouze stěžejní metodologickou plachtou mého psaní o psaní, ale náleží rovněž k nejpodstatnějším imperativům současného vědeckého bádání vůbec. Na pozadí své analýzy vztahu mezi literaturou a psychologií se k otázce interdisciplinarity Josef Viewegh vyjadřuje následovně:

„(...) Jestliže ještě před sto lety se jednotlivé vědy vyvíjely v pocitu relativní samostatnosti, ocitají se dnes v zásadní metodologické a problémově teoretické proměně. Přes zdánlivou svébytnost si stále zřetelněji uvědomují vztahy a souvislosti mezi sebou navzájem. Dnes ještě nelze odhadnout, zda v budoucnosti nevzniknou uvnitř speciálních oborů dvě axiomatická centra (jedno metodologicky a problémově uzavřené, reprezentující specifitu oboru, a druhé interdisciplinárně otevřené jiným vědám) či zda budou existovat vedle těchto víceméně tradičních oborů ještě *samostatné interdisciplíny* s vlastní specifickou tematikou a metodologií. Jedno je však zřejmé: meziobory na pomezí dvou nebo tří věd, které dnes existují nebo se postupně vytvářejí, lze považovat v jistém smyslu za určité *východí modely interdisciplinarit*, na nichž můžeme studovat teoretické, metodologické a mnohdy i terminologické aspekty. Je rovněž evidentní, že existuje úzký vztah mezi metodologickou a problémovou strukturou nějakého oboru a složitostí, jemností interpretačních nástrojů, kterých uvedená věda užívá. Proto i způsob interpretace u oborů s převážně interdisciplinární orientací bude jiný, právě interdisciplinární, než u tradičních monodisciplín.“<sup>32</sup>

Praxe tvůrčího psaní právě proto, že je *praxí*, nikoliv metodicky striktně daným, diskursivně uzavřeným a epistemologicky střeženým teoretickým oborem, je a zřejmě vždy zůstane *spontánně interdisciplinární*. Potřebám výuky tvůrčího psaní odpovídající Vieweghův *model interdisciplinarit* by tudíž měl být charakterizován především **metodologickým průnikem a zrcadlením konceptů a postupů literární vědy, zejména literární teorie, včetně poetiky a rétoriky, psychologie kreativity, kognitivní psychologie a neuropsychologie**. Zmíněné disciplíny také tvoří základ, jakousi inherentní a rozptýlenou kostru všech předkládaných úvah.

Tímto nasměrováním ovšem praxe tvůrčího psaní významně přesahuje rámec tradiční **slohové výuky**, třebaže v našich podmínkách nelze souvislosti tvůrčího

<sup>31</sup> Všeobecná metodologická zdůvodnění stále narůstající potřeby interdisciplinárního přístupu nejen ve společenských vědách obsahuje *Zpráva Gulbenkianovy komise o restrukturaaci sociálních věd*, která byla v češtině publikována pod názvem *Kam směřují sociální vědy*.

<sup>32</sup> *Psychologie umělecké literatury. K problematice a metodologii nové interdisciplíny*, s. 7-8

psaní a vyučování slohu pominout.<sup>33</sup> Ostatně svoji bez nadsázky revoluční příručku, již předznamenal a o řadu let předstihnul rozmach tvůrčího psaní u nás, nazval Zdeněk Kožmín právě *Tvořivý sloh*.<sup>34</sup> Charakteristikou vztahu tvůrčího psaní k domácí tradici slohové výuky se v publikaci *Tvůrčí psaní. Malá učebnice technik tvůrčího psaní* podrobně zabývá Zbyněk Fišer, konkrétně v kapitole *Vymezení oboru tvůrčí psaní ve srovnání s didaktikou slohu*, kde mimo jiné tvrdí:

„Pokud budeme u studenta usilovat o rozvoj schopnosti tvořivě psát, půjdeme za rámec dnešní školské slohové výchovy. Studující budou moci využít schopnosti psát, myslet a jednat tvořivě i v jiných oblastech než jen při psaní slohových prací, které nacvičili ve škole. Tvůrčí psaní jako obor se zaměřuje na rozvíjení individuálního stylu. Naučit se tvořivě psát znamená rozvíjet se jako autor. Důraz je položen na rozvoj obrazotvornosti, případně na jazykové experimentování a na dovednost kompozičně vyvážit text.“<sup>35</sup>

*Účinně podporovat tvořivost druhých můžeme samozřejmě jenom tehdy, jestliže jsme sami dostatečně tvořiví.* To jistě neznamená, že musíme za každou cenu usilovat o status mediálně obletované literární hvězdy, nicméně učitele tvůrčího psaní bez alespoň minimální zkušenosti s *jakýmkoliv* druhem psaní si dokážu těžko představit. Stejně významná jako naše schopnost na základě kritické reflexe svého vlastního psaní učit psát druhé je však také ochota vnímat a posuzovat napsané texty ve vztahu k aktuálním možnostem píšící osobnosti.

Motivovat druhé k určité činnosti v jejím vývoji a *rozvoji*, přesně to je klíčovým obsahem již představené metody koučování. **Učitele tvůrčího psaní proto můžeme obsadit do role kouče osobní literární tvořivosti, jehož hlavním tréninkovým nástrojem se stává teoreticky co nejdůkladněji založený a metodicky promyšlený textový experiment.** Ačkoliv v případě tohoto druhu experimentu půjde o pojetí zcela odlišné od původních impulsů scientisticky jednostranného konceptu *experimentálního románu* Emila Zoly, zůstává Zolův stejnojmenný článek

<sup>33</sup> *Tvůrčí psaní. Malá učebnice technik tvůrčího psaní*, s. 32

<sup>34</sup> Zdeněk Kožmín: *Tvořivý sloh. Malé traktáty a malé scénáře*; práce vznikala během Kožmínova normalizátory vynuceného působení mimo akademickou půdu, konkrétně na Gymnáziu v Zastávce u Brna, tedy již mezi lety 1970-85 (sic!).

<sup>35</sup> *Tvůrčí psaní...*, s. 32

zřejmě vůbec prvním pokusem tematizovat **experiment v literatuře**.<sup>36</sup> Podívejme se, co říká na estetické možnosti experimentálního přístupu k tvorbě francouzská *Encyklopedie estetiky*:

„Experimentovat znamená podrobit myšlenku - ideu - zkoušce v reálu, způsobem záměrným, systematicky a kriticky. Termín zkušenost pak označuje veškeré poučení čerpané ze skutečnosti. Musíme však rozeznávat dvě variety zkušenosti: zkušenost toho, co bylo skutečně prožito, a zkušenost ve smyslu experimentální zkoušky. Ta druhá forma zkušenosti je formou, kterou se zabývá také estetika. (...) Neusiluje okamžitě o vytvoření mistrovského díla - experimentální díla mohou být prostřední či nevalné hodnoty; mohou však dokazovat, že daná idea, myšlenka, nápad jsou proveditelné. (...)“<sup>37</sup>

**Za textový experiment v tvůrčím psaní považuji jakoukoliv kreativní aktivitu, která 1. významně pozměňuje běžné vnímání a chápání vybraného jevu nebo souboru jevů a zároveň 2. ústí v konkrétní textovou strukturu, jež je nejčastěji realizací některé ze zavedených literárních forem, stejně tak ale může zůstat obtížně zařaditelným textem svého druhu.**

Při snaze metodologicky zakotvit vlastní přístup k literárnímu experimentu jsem byl nucen se z nedostatku jiných zdrojů obrátit k práci zakladatele gestalt terapie Fredericka Perlse.<sup>38</sup> Ten ovšem, pokud je mi známo, nikdy neusiloval o konstituování nějakého definitivního, autoritativního modelu pomoci a rozvoje<sup>39</sup>, nýbrž se vždy znovu snažil v obrazoborecky zenovém duchu dosaženou úroveň psychologického vhledu rozbít a jeho prvky nově přeskupovat v závislosti na klientově aktuálně pociťované situaci. Vůbec nejbližší je výše naznačenému druhu

<sup>36</sup> Jedná se o článek *Experimentální román* (1880), podrobněji viz např. *Encyklopedie estetiky* (s. 258); z dnešního pohledu spočívá Zolův hlavní omyl v záměně esteticky založeného fikčního světa románu s diskursivním světem vědy.

<sup>37</sup> *Encyklopedie estetiky*, s. 257-258

<sup>38</sup> Ani jinak úctyhodné koncepty experimentální poezie 60. let neposkytují pro toto pojetí dostatečně otevřený rámec; nejpodnětnější, na Perlsova východiska volně navazující koncepci tvořivého experimentu jsem našel v příručce amerického terapeuta, malíře a básníka Josepha Zinkera *Tvořící proces v gestalt terapii*, konkrétně v kapitole výmluvně pojmenované *Experiment*.

<sup>39</sup> S řečeným v mnohém koresponduje napětí mezi dříve zmíněnou *skalní a vodní logikou*, jak je deklaruje Edward de Bono: „Měli bychom si uvědomit, že v systému skalní logiky vezíme až po uši, a proto nám vodní logika bude zpočátku připadat tak pragmatická, že je v ní „vše dovoleno“ a nijak nám nedovoluje dospět k nějakému soudu či rozhodnutí. Tak to ale vůbec není. Voda nikdy nepoteče do kopce nebo proti gradientu. Chování vody je přesně vymezeno a stejně tak i fungování vodní logiky. Bude však dlouhou trvat, než si na tento odlišný přístup zvykne.“ (*Pravdu mám já, určitě ne ty*, s. 294)

pokusnictví průzračně jednoduchá **experimentální filosofie francouzského myslitele Roger-Pol Droita:**

„Jsou (...) situace velmi běžné, každodenní gesta a počínání, která provádíme bez ustání a která se mohou stát východiskem pro údiv, z něhož se rodí filosofie. Jestliže jsme ochotni připustit, že filosofie není čistá teorie, jestliže přijmeme, že nachází zdroj v jednoduchých postojích k existenci, v neobvyklých dobrodružstvích filosofů putujících mezi city, poznáváním, obrazy, vírami, schopnostmi a myšlenkami, nelze si představit podnětější zkušenost k prožívání. Hra spočívá v tom, že vyvolává ve vědomí záblesky. Vymyslet něco ke konání, mluvení a snění, co by vedlo k údivu a usnadnilo postřehnout slabinu tázání. Vytvořit mikroskopické roznětky, miniaturní impulsy při hře na věcné úrovni. (...) Ale je třeba opravdu cvičit a zakoušet odchylování od nutných samozřejmostí. Od doby, co jsou na světě filosofové, se jedná vždy o totéž: o posun, o krok stranou, o změnu optiky, stejně jako o východisko, které dovoluje nahlížet na okolí pod zcela odlišným úhlem.“<sup>40</sup>

Navozováním tréninkových situací vedoucích k nečekanému *posunu, kroku stranou a změně optiky* se vyznačují rovněž **zenovými principy ovlivněná japonská bojová umění**.<sup>41</sup> Odlišnost práce profesionálního literáta a praxí tvůrčího psaní zaujatého studenta literatury se z tohoto pohledu podobá rozdílům mezi tradiční cestou samurajského válečníka *bušidó* a moderním výchovným systémem bojových umění **budó**. Podívejme se proto spolu s domácím znalcem této problematiky Ivanem Fojtíkem na jeho hlavní rysy. Prozatím jenom na okraj k tomu dodejme, že jedním z hlavních důvodů uvedení zenové perspektivy do výuky tvůrčího psaní je **pozoruhodná korespondence mezi přístupem zenu a strukturalismu, včetně o stupeň radikálnějších poststrukturalistických postojů, k autorskému subjektu coby hypotetickému zdroji tvorby:**

„(...) Znak *dó* ve slově *budó* je totožný s čínským termínem *tao* - obojí znamená cesta - a ukazuje, že se jedná především o soustavné, všestranné a dlouhodobé zdokonalování cvičenců. V *budó* již není cílem zabít protivníka, ale především dokonale poznat sebe sama a

<sup>40</sup> *101 experimentů z každodenní filosofie*, s. 9-10

<sup>41</sup> **Zen** je japonskou variantou původně čínského **čchanu** založeného na spojení indického buddhismu s domácí tradicí konfucianismu a taoismu; podle legendy přinesl čchan z Indie do Číny legendární mudrc Bódhidharma někdy v 5. století n. l. , ve skutečnosti je ale původ nauky nejasný; širší historické souvislosti vývoje zenu shrnuje Alan W. Watts ve svém klasickém přehledu *Cesta zenu*, za vůbec nejlepší uvedení do vnitřní podstaty zenového přístupu osobně považuji knihu Thomase Clearyho *Podstata zenu. Nauky o svobodě*.

trvale odstraňovat své vlastní nedostatky tak, aby se člověk stal hodným svého jména. Protože se *budó* zabývají přednostně zlepšením charakteru, jsou to disciplíny výchovné. (...) Proto je také na cvičení *budó* nejcennější především to, co není zvenčí tak dobře vidět, tedy duševní stránka. (...) Na rozdílnost cílů východního a západního pojetí také ukazuje, že například v *kjudó* (japonské lukostřelbě) se na rozdíl od západního pojetí považuje zásah cíle za druhořadý a upřednostňována je přesná forma pohybů a koncentrace dosahovaná lukostřelcem. (...) Obecně lze říci, že postupné zvládnutí techniky, její rychlosti, síly a koordinace, umožňuje i zasahování do duševní oblasti, postihuje se tedy celá osobnost. Bojová umění jsou proto i jednou z forem seberealizace a sebetvorby. (...)“<sup>42</sup>

### **Metodologické průhledy – Tvůrčí psaní a bojová umění zenu (1)**

Literární teorie, která by dokázala plnit Wolfgange Iserem požadované **mezikulturní interpretační cíle**, musí být sama interkulturní a multikulturní. Rozhodně to neznamena, že by etablovaná literární věda dosud širší kulturní kontext postrádala, stačí namátkou připomenout výsledky komparatistických bádání po podstatě a smyslu pojmu *světová literatura*. Praxe tvůrčího psaní však v tomto směru nabízí literární vědě mnohem víc a překračuje dokonce hranice možného rozvinutí literárněteoretického diskursu prostřednictvím aktuálně probíhajících **kulturních studií**. *Výuka tvůrčího psaní do sebe na základě své vlastní pragmatické orientace nasává řadu neobvyklých kontextů, které v sobě okamžitě rozpouští a průběžnou kritickou reflexí je filtruje pro případnou literárněvědnou aplikaci.*

**Podobně jako během intenzivního, na všestranný růst osobnosti zaměřeného tréninku některého z bojových umění<sup>43</sup>, nahlížím v procesu reflektivně**

<sup>42</sup> *Budó. Moderní japonská bojová umění*, s. 7-9; nejznámějším západním pojednáním o formativním pozadí tohoto druhu výcviku zůstává kniha Eugena Herrigela *Zen a umění lukostřelby*.

<sup>43</sup> „Pro původní bojové aktivity oblasti Dálného východu i z nich odvozené moderní formy se ujal název bojová umění, který je používán celosvětově. Termín umění označuje, že se v nich jedná o některé zvláštní principy, společné pro různé formy aktivit označovaných tímto pojmem. Pro umělce je např. klíčovým stavem stav inspirace, kdy je celá osobnost zaměřena k tvorbě díla a myšlenky na vlastní já zcela mizí. Není to stav obvyklý, často se dostavuje náhle a mnohdy nečekaně, a přitom je nezbytnou podmínkou tvorby kvalitního díla. Na Dálném východě se mezi umění počítají i činnosti, které bychom tam v našem kulturním okruhu nejspíše nezařadili. Tak se lze setkat s uměním aranžování květin, uměním přípravy a podávání čaje, uměním lukostřelby či šermu mečem, stejně jako s uměním kaligrafie nebo zenové malby tuší. Podstatné rysy umění však obsahují i původní řemeslné aktivity této oblasti, jak dokazuje umění kování mečů, výroby zasouvacích zástěn atd. I tato činnost je chápána jako vypjatý projev všech lidských kapacit, jejich zdokonalování a rozvíjení. Pokud se jedná o zdokonalení člověka, je možné ho dosáhnout stejně tak lukostřelbou jako činností jiného druhu, avšak za předpokladu, že k ní člověk správně přistupuje a skutečně usiluje o své všemožné zlepšení.“ (Ivan Fojtík: *Duch budó. O podstatě a smyslu bojových umění*, s. 12-13)

**pojatého, přiměřeně kritického psaní své přednosti a nedostatky v obohacující a osvobozující jednotě.** Také psaním zpřítomňuji a vytvářím zcela novou **sebezkušenost**, propisuji se k mnohem úplnějšímu, celistvějšímu **sebepojetí**. Konkrétních estetická hodnota vznikajícího textu není přitom tím nejdůležitějším, dokonce ani není nutné, aby vůbec nějaký text vzniknul:

„(...) poznání, jehož nejvyšší stupeň se nazývá *satori* (probuzení), vyžaduje podle osobních dispozic adeptů různě dlouhé období přípravy. Jednou z cest, jak lze tohoto poznání dosáhnout, je praktikování bojových disciplín; jinou je meditace, opět jinou čajový obřad nebo kaligrafie aj. Těchto cílů však lze dosáhnout i prováděním každodenních pracovních a osobních činností tak, že se člověk na ně zcela soustředí, a tím ze své mysli vytěsni všechny nežádoucí a rušivé obsahy. Jeho činnost je pak podle koncepcí *zenu* plynulá a nerušená. Aby se některá z bojových disciplín mohla užít i k tomuto cíli a stal se klasickým *dó*, je třeba opustit všechny myšlenky na soutěže, lámání rekordů i osobní či skupinovou prestiž a koncentrovat se na individuální zlepšení jež konečným cílem tréninku. (...)“<sup>44</sup>

Důvěrnou znalost literárního řemesla nelze nahradit žádným psychologizováním, nicméně **obrácení pozornosti k samotnému procesu tvorby** má též svou nezpochybnitelnou hodnotu. **Zenový přístup k psaní** nás ochraňuje před křečovitou snahou dosáhnout za všech okolností a *za každou cenu* předem stanoveného literárního cíle, který se nám ostatně jako pověstný *horizont očekávání* hermeneutiky s každým dalším přibližováním rovnoměrně vzdaluje. **Soustředění na proces nás zbavuje neurotického lpění na výsledku činnosti a mění cíl v energetizující orientační bod, motivační a organizační základnu našeho relaxovaného, otevřeného a dále se otevírajícího úsilí.** Německý filosof Eugen Herrigel, jehož studie už od čtyřicátých let minulého století zprostředkovávaly západnímu publiku do té doby neznámé zenové náhledy a postoje<sup>45</sup>, to na pozadí výuky umění lukostřelby formuluje následovně:

„ (...)Musíte držet nataženou tětívu,“ odpověděl Mistr, „tak jako dítě drží nabízený prst. Uchopí jej tak pevně, že člověk obdivuje sílu malé pěstičky. A když prst pustí, nedojde k žádnému trhnutí. Víte proč? Protože dítě nepřemýšlí: Já teď chci pustit prst, abych mohl

<sup>44</sup> *Budó...*, s. 132

<sup>45</sup> Herrigelovým soupeřem byl v té době vůbec nejslavnější propagátor *zenu* v moderní západní kultuře, japonský filosof Daisetz Teitaro Suzuki (1870-1966)

uchopit jinou věc. Zcela nevědomě, bezcílně se obrací od jednoho k druhému a my bychom řekli, že si s věcmi hraje, kdyby nebylo stejně pravda, že věci si hrají s dítětem.“<sup>46</sup>

*Pravé umění je bezúčelné*, dodává o něco později trochu nedůtklivě Herrigelův lukostřelecký mistr. Když se nadměrně a hlavně *předčasně* ztotožníme s představou určitého cíle, vytváříme tím ve svém vědomí a následně v samotné situaci nežádoucí psychické napětí, jež nás odděluje od vlastní tvořivé energie. Tím pádem ztrácíme schopnost reagovat na další vývoj situace, natož pak dovednost přiměřeně jejímu hodnotovému rámci improvizovat, rozuměj hledat a nalézat jiná, produktivnější řešení...

Každá představitelná komunikace a exprese má podobu mnohostranně podmíněného, na mnoha úrovních souběžně probíhajícího interaktivního procesu dialogického charakteru. Na literární experiment navazující **literární projekt** je proto třeba definovat jako **přibližný, orientační cílový model textu, k němuž svým psaním směřujeme, který jsme ale zároveň připraveni kdykoliv modifikovat, jestliže to vyžadují neustále se měnící okolnosti tvorby**. Literární psaní je zkrátka rozhodovací proces svého druhu a v klasickém pojetí Romana Jakobsona se týká opakované organizace a *reorganizace* výpovědi na základě selekce a kombinace esteticky různě zabarvených jazykových prostředků.

Přímo z metodiky bojových umění vychází nenáročné průpravné cvičení **TEXTOVÉ POLE**, před jehož uvedením považuji za nutné zdůraznit, že každá tvůrčí aktivita má vedle své rekreační, hravé a zábavné povahy přinejmenším dvě další funkce, totiž funkci **1. produktivní** a s ní bezprostředně související **2. reflektivní**. Během výuky tvůrčího psaní vznikají konkrétní texty, vedlejším produktem této činnosti je však též značné množství převážně podvědomých myšlenek a úvah doprovázejících analýzu a řešení dílčích kompozičních, stylistických a obecně jazykových problémů. Právě na tematizaci těchto podprahových kreativní impulzů a estetických motivací má být zaměřena průběžně probíhající, vyučujícími tvůrčího psaní podporovaná a vyvolávaná **kritická zpětná vazba**. Slíbené cvičení TEXTOVÉ POLE probíhá v těchto postupných krocích:

<sup>46</sup> *Zen a umění lukostřelby*, s. 40

1. Ustálení uvolněné pozornosti prostřednictvím nezaujatého pozorování aktuální tělesné pozice, nejlépe v návaznosti na vědomé dýchání, případně pomocí jiného druhu meditativního zklidnění<sup>47</sup>, oči zůstávají otevřené, prohloubením tělesného vědomí sebe sama postupně otevíráme smysly, ve spojení s pozorně vnímanými, ale necenzurovanými, dále neanalyzovanými myšlenkami a pocity zakoušíme **tělesně ukotvený prožitkový celek významového pole daného okamžiku**.<sup>48</sup>

2. Následuje rozšíření relaxované, přirozeně otevřené pozornosti za hranice prostého sebezpožívání, tedy do bezprostředního a vzdálenějšího okolí, pokračuje **nezaujaté pozorování, vnímání a uvědomování si všech vnějších a vnitřních smyslových podnětů, myšlenek a pocitů, včetně bezprostředních reakcí na ně**, uvědomovací proces je nadále prost jakékoliv kategorizace a probíhá bez dodatečného selektivního hodnocení.

3. Pozvolna a co nejplynuleji přecházíme z tohoto základního meditačního sjednocení k primárně neuspořádanému, improvizovanému a fragmentárnímu, minimálně strukturovanému, **difúznímu psaní**<sup>49</sup>, které je v této formě pouhým **písemným pokračováním předcházející meditační zkušenosti, proudem momentálně zakoušeného vnitřního a vnějšího dění**, stále ještě nám nejde o text, nýbrž teprve o jeho *možnosti*, jak se spontánně vynořují z našeho osobního, do prostoru rozevřeného významového pole.

Další organizace a konečná strukturace tohoto prvotního, *rozptýleného textu* se děje na základě dohodnutých **textových determinant**<sup>50</sup>, jimiž jako tematickými a kompozičními nástroji objektivizujeme, tvarujeme a cizelujeme získanou inspirační

<sup>47</sup> Přesný popis **meditačních technik** včetně vědecky zdůvodněného vysvětlení jejich působnosti poskytne jakákoliv současná učebnice jógy; osobně mohu doporučit zejména vybrané pasáže z příručky tibetského, na amerických univerzitách působícího učitele Tarthanga Tulku *Otevřená mysl*; specificky *zenový* význam meditační pozornosti právě probíráme v souvislosti s aplikací některých principů bojových umění na praxi tvůrčího psaní; ani v tomto případě není dosažení meditativního stavu vázáno na specifickou pozici a neopírá se o žádnou výlučnou metodiku, byť preference tradičního lotosového sedu (padmasana, ve spojení se zenovou meditací nazývaná *zazen*) je více než zřejmá.

<sup>48</sup> Pojmu **pole** zde užívám ve shodě s jeho běžnou psychologickou aplikací (např. v gestalt terapii), jde o metaforickou verzi původní fyzikální kategorie; své pojetí **významu** opírám o základní teze pražského strukturalismu, tento přístup pak doplňuji dílčími poststrukturalními, sémiotickými a hermeneutickými, respektive fenomenologickými náhledy, jejichž korespondence s hlavním proudem buddhistického myšlení je pozoruhodná...

<sup>49</sup> Tato fáze cvičení se podobá proslulé metodě **brainstormingu**.

<sup>50</sup> Pojem a koncepci **textových determinant** cele přebírám od Zdeňka Kožmína (*Tvořivý sloh...*).

látku. *Samy nástroje se ovšem, jak známo, dotykem s opracovávanými materiály opotřebovávají a mění, tu nejadekvátnější variantu zvoleného literárního postupu tudíž nelze předem odhadnout, takže finální podoba textu až do samého konce závisí na aktuálním, autentickém procesu tvorby...*

Estetická hodnota jakéhokoliv artefaktu, v našem případě textu, není tvořena pouze artefaktem samotným, literární hodnota textu tedy není nikdy výhradně vnitrotextová, nýbrž závisí na řadě dalších, mnohdy na první pohled podružných podmínek a okolností, jejichž případný výčet může sotva být někdy úplný.<sup>51</sup> To nás přivádí k zenově zabarvenému závěru, že **během procesu psaní je neúčinnější spoléhat přednostně na samo psaní a nekalkulovat předčasně s jeho nanejvýš potenciální, vždy nějak nejistou estetickou hodnotou:**

„Z podstatných vzájemně propojených prvků, které *zen* klade do základu účinného jednání, lze jmenovat alespoň tyto: 1. Uskutečnění jednoty myšlení a akce (ducha a těla). 2. „Zapomenutí na sebe“, vyčlenění vědomého ega. 3. Být totálně přítomen v každém okamžiku, tzn. plně registrovat, co se právě děje. 4. Preferování intuitivních přístupů před logickou kalkulací. 5. Přednostní zdůrazňování přímé a okamžité zkušenosti. 6. Plné a hluboké pohroužení do jakékoliv činnosti. Evropská pojednání ukazují na skutečnost, že hledaný stav prázdnoty (*mu*) má mnoho podobností s prací umělců ve stavu inspirace, který se výrazně shoduje se stavem prosazovaným v učení *zenu*.“<sup>52</sup>

### **Metodologické průhledy – Tvůrčí psaní a bojová umění zenu (2)**

Jeden jediný text může ve skutečnosti mít nespočet, pokud ne přímo *bezpočet* vnějších i vnitřních zdrojů. Během psaní na nás totiž působí obrovské množství podnětů a vlivů, o jejichž naprosté většině nic nevíme. Tím se ovšem zenovou oklikou přibližujeme k otázce **podstaty a povahy autorského subjektu, konkrétně ke strukturalistickému a poststrukturalistickému náhledu na psychologickou vágnost tohoto pojmu, tedy neredukovatelnost všech představitelných textových**

<sup>51</sup> Tyto a mnohé příbuzné otázky ze strukturalistického pohledu řeší Květoslav Chvatík ve své syntetizující práci *Strukturální estetika. Řád věcí a řád člověka*.

<sup>52</sup> *Budó...*, s. 121

**funkcí autora na psychologii předpokládané psychofyzické rysy jeho individuální osobnosti.**

Přesto každé literární dílo nese osobité, diferencující znaky svého tvůrce. Jan Mukařovský se snažil tuto skutečnost integrovat do obsahu a analytické funkce pojmu *sémantické gesto*, tato základní významotvorná tendence textu je však rozpoznatelná pouze následně, takže patří cele do repertoáru jeho kritické, literárněvědné recepce a v praxi tvůrčího psaní má spíše ilustrační význam. **Z přísně genetického hlediska se *sémantické gesto* v každém okamžiku tvorby nachází v jakémsi provizorním a průběžném, tekutém stavu zrodu**, takže často kritizovaná poststrukturalistická představa *rozpuštění autorského subjektu v neustávajícím proudu diskursu* má z tohoto pohledu své empirické zakotvení a teoretické opodstatnění.

**Ani ze zenové perspektivy není možné při plném pohroužení do tvůrčí situace žádný na procesu tvorby nezávislý, vně tohoto procesu samostatně existující a tento proces překračující tvůrčí subjekt nalézt a jednoznačně vyčlenit.** Předpokládané tvořivé já se v průběhu tvůrčí činnosti objevuje a zase mizí, opakovaně vystupuje do popředí, aby bylo vzápětí tímto upozadujícím se popředím pohlceno, což se děje stále znovu, dokud se z nějakého důvodu nerozhodneme z procesu tvorby vystoupit. **Psychofyzická osobnost tvůrce je nezbytným zdrojem vůle a ochoty tvořit, samotná tvorba se ale řídí specifickými zákony v závislosti na využitých strukturách a jejich vlastní, imanentní dynamice.** Bojová situace je tak konkrétním výsledkem možností boje, inteligenční kvocient veličina získávaná měřením inteligenčního kvocientu, meditační prožitek pochází z meditace a literární dílo z literatury...

Zenová instrukce **rozpuštění vlastního já v aktuálně probíhající činnosti** má zjevně paradoxní charakter. Nesprávně pochopena a zneužita může svádět k neblahému pokřivení a potlačování všech údajně nevhodných, z pohledu příslušné ideologie nežádoucích projevů osobnosti<sup>53</sup>, přesto nelze přehlédnout její dalekosáhlý

<sup>53</sup> Nutno podotknout, že západnímu uvažování tak těžko pochopitelný fenomén válečné oběti japonských pilotů letadel (kamikadze) a sebevražedných ponorek (raiden) je krom nesporného vlivu

kreativní význam. **Předpokládané struktury tvůrčího já se během psaní míchají a prolínají s jazykovými a textovými, v našem případě literárními strukturami, přičemž nic z toho, co na začátku do procesu tvorby vstupovalo, nezůstává stejné, samo se sebou totožné.** Všechno se mění a proměňuje, identitou struktur počínaje a naší vlastní identitou konče:

„(...) Proč tomu tak je, že myšlenky na vlastní „já“ blokují část schopností osobnosti, které by mohly být beze zbytku věnovány hlavní činnosti? Mysl má omezenou kapacitu. Buď lze celou tuto kapacitu věnovat výkonu (pracovnímu, duševnímu, uměleckému...), nebo myšlenkami na vlastní „já“ její část věnovat zkoumání a hodnocení sebe sama, a pak jen tu zbývající věnovat činnosti. (...) V našem kulturním okruhu tuto problematiku nejlépe pochopili umělci. Mají pro ni dokonce zvláštní termín: *stav inspirace*. Je to stav sjednocení osobnosti prostřednictvím tvůrčích myšlenek a napření aktivity do jediného směru, k uměleckému dílu, kdy už nezbývá žádný prostor v myšlení umělce na cokoli jiného, včetně myšlenek na sebe sama, na vlastní „já“. Tento stav však přináší i zvláštní prožitky absolutní jednoty s okolním světem, a přitom činnost probíhá jakoby bez námahy, což je vlastně prožitek vynaloženého úsilí. (...)“<sup>54</sup>

Každý substanciálně nehybný, rigidní obraz sebe sama, jehož nepřiznaná strnulost nám brání v osobním rozvoji, zahrnujeme v zenové psychologii pod pojem **nepravého já** neboli **ega**. Co nám skutečně překáží v tom, abychom žili bohatším a *tvořivějším* životem, ovšem v konečné instanci víme jenom my sami, takže ono zenem reflektované ego bychom neměli ve svých úvahách zaměřovat se stejnojmennou psychologickou kategorií klasické psychoanalýzy, ostatně posuďte sami:

„Nedovolíme si - nebo nám není dovoleno - být zcela svoji. Hranice našeho ega se proto stále více a více smršťují. Naše síla, energie se stává menší a menší. Zmenšuje se i schopnost vypořádat se světem - jsme stále strnulejší, což nám dovoluje vypořádat se s ním jen v rámci hranic, jaké náš charakter, náš předem přijatý model umožňuje. Živý organismus je souhrn tisíců a tisíců procesů vyžadujících vzájemnou výměnu s dalšími médii za hranicemi organismu. Abychom se dostali přes hranice, něco se musí stát, a to něco nazýváme

---

radikální interpretace samurajské, převážně zenové etiky především důsledkem militaristického zneužití idejí původního šintoismu.

<sup>54</sup> Ivan Fojtík: *Budó...*, s. 154-155

kontaktem. Dotýkáme se, dostáváme se do kontaktu a rozšiřujeme své hranice směrem k dotyčné věci. Jsme-li strnulí a nemůžeme se hýbat, pak tam ta věc zůstane.“<sup>55</sup>

*Neodvažujeme se psát, protože máme omezenou představu vlastního autorského já, která nedovolí literárním, textovým a jazykovým strukturám, aby se skrze náš tvůrčí záměr projevíly.* Podobně stísnující pojetí autorství můžeme snadno uvolnit a posléze zcela rozpustit prostřednictvím studia kritických analýz autorského subjektu v kontextu myšlenkového odkazu pražského strukturalismu, četbou provokativních statí francouzských poststrukturalistů, ale též poslechem skladeb nonkonformního amerického skladatele Johna Cage.<sup>56</sup> Řadu podnětů můžeme čerpat také z knih legendárního mistra bojových umění, hongkongského akčního hrdiny a příležitostného básníka Bruce Lee, jemuž patří výše citovaná slova.<sup>57</sup>

*Věc, která tam zůstane* z uvedeného úryvku, představuje jakýkoliv čin, jehož jsme se neodvážili, například text, který zůstal v úzkosti z možného neúspěchu nenapsán. Z dálněvýchodního hlediska není třeba o vlastních omezeních nadměrně přemítat<sup>58</sup>, mnohem účinnější způsob jejich překročení spočívá v rozhodnutí často jen zdánlivé,

<sup>55</sup> Bruce Lee: *Umělec života*, s. 90

<sup>56</sup> **John Cage** (1912-1992) se na základě svého studia dálněvýchodních filosofí (taoismus, zenbuddhismus, esoterická jóga) snažil do své kompoziční metody integrovat nahodilé situační podněty; jeho nejproslulejší konceptuální kompozice *4'33'' pro klavír* (1952) vychází ze stejných principů jako výše probírané cvičení **TEXTOVÉ POLE**, které jí bylo inspirováno.

<sup>57</sup> **Bruce Lee** (1940-1973) byl a vzdor své předčasné smrti stále zůstává populárním americkým hercem hongkongského původu, neortodoxní přístup tohoto znalce východních nauk a dychtivého studenta západní psychologie k bojovým uměním vystihuje jeden z jeho zenově zabarvených výroků: „*Nemohu vás učit, mohu vám jen poradit, jak zkoumat sebe sama. Nic víc.*“; zaujala ho zejména tehdy se formující gestalt terapie Fritze Perlse, jejíž východiska a postupy mají k čínskému a japonskému myšlení velmi blízko; svůj vlastní styl nazval Lee **jeet kun do**, což doslova znamená *zastavení pěsti*, základem této metody je snaha o návrat k prapůvodní jednoduchosti a přirozenosti lidské existence, během boje bychom měli stejně jako v běžném životě (viz zenový pojem *obyčejná mysl*) reagovat na každou (nejenom novou) situaci co nejpružněji a nejotevřeněji, jinak nemůžeme dlouhodobě uspět, „*být znamená být ve vztahu*“ říká k tomu sám Bruce Lee; když ovšem pozorujeme jeho enormní herecké nasazení a necháme na sebe chvíli působit instruktážní záběry, které natočil, odhalíme poměrně snadno značné, jím samotným nereflektované napětí až *přepětí*, jež mohlo být jednou z příčin jeho brzkého skonu...

<sup>58</sup> „V otázce reflexe lidského jednání je přístup bojových umění opět odlišný: v bojové situaci (a také v tvůrčí a umělecké činnosti) bezprostřední reflexe do jednání nezasahuje, neboť existuje jednota subjekt-objekt a reflexe tam vlastně nemá místo. Jakékoliv momentální reflektování jednotlivých aktů nebo činností by celkový výkon fragmentovalo a narušovalo. Je však zcela zjevné, že po výkonu je třeba zhodnotit adekvátnost akcí, aby bylo možné výkon v budoucnu zlepšit, pokud je to třeba. (...)“ (Ivan Fojtík: *Duch budó...*, s. 113)

iluzorní hranice našich schopností pravidelným tréninkem rozostřovat a krok za krokem posunovat.<sup>59</sup>

Praxe tvůrčího psaní má vzhledem ke své pragmatické orientaci na proces schopnost probudit v nás **zbytkovou dětskou hravost**, jež navzdory tomu, že ji po dlouhá léta držíme v podvyživeném stavu, kdesi na okraji naší dospělé mysli stále přežívá. *Ale pozor, probuzení hravosti tohoto druhu se leckdy projevuje tím, že máme coby zasloužilí literární teoretici chuť zahodit všechny úctyhodné příručky do koše a začít z nově otevřeného prostoru znovu a úplně jinak...*

Přesně stanovený počet hráčů, kupříkladu 2 x 11, předepsané rozměry hrací plochy, třeba 90-120 x 45-90, případně 100-110 x 64-75 pro mezinárodní zápasy, dále rozhodčí, správně nahuštěný míč a pravidly povolené, respektive zakázané pohyby a **hra**<sup>60</sup> může začít, aniž by byl kdokoliv na základě pouhého výkladu pravidel schopen předvídat její výsledek. *Stejná nejistota vládne na poli tvůrčího využití literárních struktur, protože ani tady předem nevíme, jak dopadne naše estetické snažení.* Rovněž na tomto kolbišti platí, že vzrušení ze hry závisí na existenci dobrovolně sdílených herních pravidel. Skutečná literární hra tak nemůže začít dříve, než se co nejdůvěrněji seznámíme s charakterem a estetickou nabídkou literárních struktur, **výuka literární teorie je tudíž od praxe tvůrčího psaní neoddělitelná.**<sup>61</sup>

<sup>59</sup> Na první pohled sotva znatelné, bezmála mikroskopické změny, jejichž souhrn ovšem může představovat zásadní inovaci, nabízí manažerská metoda **kaizen**, jejíž hlavní myšlenky lze shrnout do následujících doporučení: **1. klad'te malé otázky, 2. zabývejte se malými myšlenkami, 3. podnikněte malé akce, 4. řešte malé problémy**; *jedině malými kroky lze porazit odpor zabudovaný v mozku a změnit své chování*, tvrdí autor instruktážní publikace *Cesta kaizen. Z malého kroku k velkému skoku* Robert Maurer; v podstatě jde o novou formu prastaré jógové zásady *ahimsy*, neboli *nenásilnosti, rozvážnosti a jemnosti postupu*.

<sup>60</sup> Podrobná analýza **herních principů** přesahuje zaměření této práce, připomeňme si pouze, že mytologickými a filosofickými souvislostmi hry se zabýval Eugen Fink (*Hra jako symbol světa*), do historického bádání uvedl hraní her Johan Huizinga (*Homo ludens*), do současné filosofie pak prostřednictvím své teorie jazykových her Ludwig Wittgenstein (*Modrá a hnědá kniha, Filosofická zkoumání*), negativní význam hry je tematizován v transakční analýze Erica Bernea (*Jak si lidé hrají*).

<sup>61</sup> „Ve hře, jako v každém procesu sociální komunikace, hraje důležitou roli její **znaková povaha**. Nemanipulujeme v řeči přímo světem, ale zástupnými symboly – slovy, gesty, obrazy. Znakový systém, který používáme, má na druhé straně některá výrazná omezení. Význam znaků se ve společnosti mění a je definován spíše vztahem k jiným znakům než k objektu reality. Způsob, jakým znaky používáme, ovlivňuje způsob našeho myšlení o realitě. Složitý znakový systém přitom mají tendenci vést k nekontrolovanému bujení znaků a významů a k vytváření iluzivní skutečnosti „reálnější“ než realita. Je-li učení komunikačním aktem, musí být současně hledáním cesty za hranice těchto stínových světů. Hra směřující k takovému cíli sice může být mocnějším spojencem než logické konstrukce přesně definovaných pojmů, současně ale i hra je určitým symbolem, metaforickým vyjádřením i zkreslením skutečnosti.“ (Jan Činčera: *Práce s hrou. Pro profesionály*, s. 12)

**Literární hra**<sup>62</sup>, podobně jako dříve vyložený literární experiment, se neopírá o estetickou ledabylost a svévoli. Svoboda nemá nic společného s plytkou nezávazností, pravidla konkrétní hry je sice třeba čas od času v souladu s jejím vývojem modifikovat a měnit, hru zbavenou jakýchkoliv pravidel si však představit nelze. Právě naopak, **hra začíná teprve přijetím alespoň jednoho jediného, minimálního pravidla, jímž je v praxi tvůrčího psaní obvykle určitá textová determinanta zakládající motivickou a tematickou perspektivu společně s formálním rámcem vznikajícího textu.**<sup>63</sup>

Kýžená imaginační a postojová volnost, jak se spontánně projevuje na základě účelně prováděného, v tom nejlepšího slova smyslu *nacvičeného* a zároveň dostatečně pružného, *variabilního* chování, jistě není výsadou postmoderní aplikace principů bojových umění na literaturu. Setkáváme se s ní vždy znovu všude tam, kde jde o kreativní propojení inovačního myšlení s kumulující se zkušeností řemeslné způsobilosti k dané činnosti. Například v experimentální poezii Emila Juliše:

„(...) opakování je matkou hry  
hra je účast na hře  
účast je aktivita  
aktivita je tvořivost  
tvořivost je duch  
duch je řád (...)“<sup>64</sup>

Opakování je stejně tak *matkou hry* jako otcem výsledku. Jestliže bychom praxi tvůrčího psaní opravdu orientovali výhradně na proces a neusilovali alespoň občas o nějaký jeho *výsledek*, prokázali bychom adeptům tvůrčího psaní medvědí službu. I ty

<sup>62</sup> V tomto textu nemůžeme sledovat **historii literární hry**, nicméně bez většího zkoumání lze konstatovat, že její počátky najdeme ve starověku a její prvky se alespoň ve stopovém množství vyskytují ve všech literárních kulturách (viz například zábavný, herní ráz společného psaní tzv. řazené básně neboli *renku*, z níž se vyvinulo japonské haiku); moderní forma spojení literatury a hry pochopitelně začíná estetickými impulsy futurismu, dadaismu a surrealismu...

<sup>63</sup> „(...) I „nemít pravidla“ může být chápáno jako pravidlo. Uplatnit takové pravidlo lze jen v rámci hry, kde jedním z pravidel je možnost tvorby jakéhokoliv pravidla, tedy i uvedeného pravidla „nemít pravidla“. Proto „druhou stranou mince“, jejímž rubem je existenciální svoboda a zodpovědnost, je odvaha nechat projev svou vášeň k něčemu, co dosud není, tedy k něčemu novému, co si zatím v rámci dosavadní syntézy času (...) neumíme konkrétně ani představit. (...)“ Danica Slouková: *Hle, hra (Filoofické reflexe fenoménu hry)*, in: *Hra, věda a filosofie. Sborník příspěvků*, s. 111

<sup>64</sup> *Svět proměn*, s. 116; citováno z doslovu Karla Miloty *Nová země variací*, který je obsáhlým výkladem experimentálních principů Julišovy poezie v kontextu vývoje tohoto proudu poválečné české literatury

největší talenty se totiž osudově rozplývají, pokud jim v oblasti jejich specifického nadání chybí cílevědomost a nezbytná vůle produkovat, tedy *dokončovat a uzavírat vlastní projekty*.<sup>65</sup>

Odpovídající **literární výkon** musí mít ve výuce tvůrčího psaní poněkud skromnější parametry nežli v běžné spisovatelské praxi a může spočívat například v dokončení dohodnutého úseku textu, vybrané části povídky, krátké básně nebo jednoduché dramatické scénky. Přesto bychom na něm měli s psychologicky a pedagogicky přijatelnou neústupností trvat. Orientace na proces v praxi tvůrčího psaní v tomto případě znamená, že aktuálně uzavřené nemusí být jednou provždy hotové, neboť vnitřní dynamika textu, jak se nám ukazuje v otevřené interpretaci, sama vybízí k překračování dosaženého, jinými slovy k vlastní rekonstrukci a restrukturalizaci. Koncentrace na průběh tvorby však nesmí vylučovat tvorbu...

Stejně jako se divokost původních ekosystémů, o kterých ve svých esejích nadšeně píše Gary Snyder<sup>66</sup>, udržuje a obnovuje věčnou kreativní hrou naplňující a *rozvíjející* stálá pravidla neboli přírodní zákony, zůstává klíčovou zápletkou malých i velkých dramát literatury samotný jazyk, skrze nějž vše prožíváme a vyjadřujeme. **Praxe tvůrčího psaní opřená o literární postupy a struktury proto bude vždy především tvořivým dramatem jazyka. Jestliže se sami neosmělíme hrát si s jazykem, docela určitě si jazyk začne hrát s námi.** Raději tedy přijměme jeho výzvu a utkejme se s ním v otevřeném zápase, ve kterém ten, kdo se vzdal naděje na konečnou výhru, nemůže nikdy prohrát. Třeba jako Raymond Queneau v poučeném překladu a výkladu Patrika Ouředníka:

„Jazyk je pro Queneaua nositelem imaginace i kulturnosti, svobody i odpovědnosti. Na eisnerovskou otázku – „dobrá, ale  *který jazyk?*“ - odpovídá Queneau: jazyk ve své úplnosti, mnohotvárnosti a pohyblivosti. Zbývá už jen tento  *reálný jazyk vytvořit* - a problém (a zároveň hnací síla queneauovského projektu) spočívá v tom, najít odpovídající vzorec. Má-li

<sup>65</sup> Holandská autoři Franz J. Mönks a Irene H. Ypenburg se touto problematikou zabývají ve své publikaci *Nadané dítě* (konkrétně v kapitole nazvané *Vysoce nadaní jedinci selhávající ve výkonu*) na pozadí integrace čtyř základních modelů vysvětlujících nadání, jimiž jsou a) modely založené na schopnostech, b) modely kognitivních složek, c) modely orientované na výkon a d) sociokulturně orientované modely; analýzou těchto přístupů pak dospívají k vlastnímu, *integrativnímu vícefaktorovému modelu* (kapitola *Co je vysoké nadání?*) založenému na průniku tří hlavních osobnostních kvalit, jimiž jsou **schopnost, tvořivost a motivace**.

<sup>66</sup> Viz především jeho *Praxe divočiny*.

být jazyk přirozeně kreativní, je nutno jej současně osvobodit i reorganizovat. Tento princip tlumočí Queneau propojováním literárních postupů se spontánním vývojem jazyka, konfrontací literární mimesis s metodami paraliterárními, podmíněností narativní výstavby na zákonitostech matematické kombinatoriky. Je rovněž příznačné, jak významné místo zaujímá v Queneauových prózách rétorika - tedy obor, který byl výsledkem vývoje, vedoucího od jazyka jakožto *jevu* k jazyku *projevu*.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Předmluva (*Kenó aneb Kenó*) Patrika Ouředníka k českému vydání Queneauovy knihy *Stylistická cvičení*, s. 6-7

## TVŮRČÍ PSANÍ V DALŠÍCH VZTAZÍCH A SOUVISLOSTECH

Praxe tvůrčího psaní má vzdor svému relativní mladí už také svoji vlastní, specifickou historii. My se zde ovšem vzhledem k zaměření práce musíme spolehnout jenom na základní fakta, jak nám je v úvodních kapitolách již dříve zmiňované publikace *Tvůrčí psaní. Malá učebnice technik tvůrčího psaní* stručně podává Zbyněk Fišer.<sup>68</sup> Fišerovo pojetí přitom vychází z těsného sepětí výuky tvůrčího psaní s metodicky podnětnou tradicí **českého slohového vyučování**, jemuž v rodícím se domácím kontextu oboru rozhodně není vyhrazena role pouhé nezávazné přede hry. Vědomé zakotvení praxe tvůrčího psaní ve vyučování slohu nám nabízí přirozené spojení s **teoretickou i praktickou stylistikou**, zejména však se **školní rétorikou** a s celým jejím bohatým kulturním odkazem.

Fundovaný pohled na **vývoj a současný stav výuky tvůrčího psaní v zemích jejího původu, tedy ve Spojených státech a Velké Británii**, nabízí případným zájemcům přehledná studie Bohuslava Mánka *Tvůrčí psaní v současné angloamerické kultuře*<sup>69</sup>. Mánkův článek tvoří důležitou součást sborníku *Tvůrčí psaní jako sebevyjádření* a obsahuje mimo jiné rovněž užitečný soupis nejznámějších, léty soustavné praxe prověřených učebnic tvůrčího psaní užívaných na britských a amerických univerzitách.

Tematicky poněkud nesourodější, vzhledem k okolnostem svého vzniku spíše *manifestační* příspěvek ke kritické reflexi teorie a praxe tvůrčího psaní u nás<sup>70</sup> představuje sborník *Krok k autorské existenci*. Ten zahrnuje obsahově i žánrově velmi různorodé příspěvky z první domácí konference s mezinárodní účastí, která se

<sup>68</sup> *Tvůrčí psaní...*, kapitola **Současný stav oboru tvůrčí psaní** (s. 23-30) s podkapitolami **Historie oboru v Americe, Rozvoj oboru v Německu a Tvůrčí psaní u nás**; vzhledem k převládajícímu vlivu angloamerické školy „creative writing“ je pro nás cenná hlavně část věnovaná německé situaci, letmý nástin postupného vzniku domácího kontextu zahrnuje rovněž podnětnou bibliografii souvisejících titulů; původních českých prací zaměřených přímo na tvůrčí psaní je z pochopitelných důvodů zatím poměrně málo, některé z publikovaných příruček mají navíc veskrze utilitární, metodicky a *metodologicky* nepříliš důvěryhodný ráz...

<sup>69</sup> Editorem sborníku, v němž jsou shrnuty výsledky několikaletého grantového projektu autorského kolektivu Pedagogické fakulty v Hradci Králové, byl docent této fakulty a jeden z prvních porevolučních propagátorů tvůrčího psaní u nás **Jan Dvořák**.

<sup>70</sup> Podstatně dále jde v tomto směru Zbyněkem Fišerem iniciovaný a editovaný brněnský sborník *Tvůrčí psaní – klíčová kompetence na vysoké škole*, vzešlý z další mezinárodní konference, pořádané tentokrát Filozofickou fakultou Masarykovy Univerzity, konkrétně Ústavem české literatury a knihovnictví.

uskutečnila v červnu 2002 na pražské Literární akademii.<sup>71</sup> Kromě řady českých literátů s dlouholetými pedagogickými zkušenostmi<sup>72</sup> se konference zúčastnil rovněž Alessandro Baricco<sup>73</sup>, představitel **turínské školy Holden**, jejíž směřování se v některých ohledech, zejména pokud klademe důraz na *literární* kontext tvůrčího psaní a pomíjíme jeho četné zastoupení ve vzdělávacích programech většiny umělecky zaměřených škol<sup>74</sup>, poněkud liší od běžné představy o obsahu a formách jeho výuky. Zaslouží si tudíž alespoň kratičký komentář a neplánované metodické odbočení:

„Škola Holden není školou tvůrčího psaní v pravém slova smyslu. Je to škola narativních technik, což by se dalo přiblížit velice jednoduchým konstatováním: neučíme pouze psaní románů, ale vyučujeme i základy jiných forem vyprávění: filmu, reklamy, divadla, komiksů, hudby. Ve skutečnosti je to všechno mnohem jemněji strukturované a také mnohem složitější. Za podobným didaktickým záměrem se skrývá myšlenka, na které je vlastně škola Holden založena a od níž se všechno odvíjí: pokoušíme se vychovat vypravěče, a ne spisovatele nebo režiséry či dramatiky. Vycházeli jsme z přesvědčení, které sdílíme doposud, že mnoho takzvaně tvůrčích profesí má svůj základ v jedné společné matici: ve vyprávění. I tak vzájemně odlišné odborné činnosti, jakými je napsání filmového scénáře a napsání článku pro novinovou rubriku, mají nakonec jedno společné: v obou případech je to vyprávění, stejně jako reklama a komiks nebo popová písnička a román. Samé vyprávění. (...)“<sup>75</sup>

Bariccovo pojetí vyprávění vykazuje výrazně postmoderní rysy, ještě například Albert Camus se totiž domníval, že román je něčím víc nežli pouhou žánrově specifickou realizací obecné narativity a stavěl tím pádem do ostrého kontrastu

<sup>71</sup> Plný název instituce, která zaujímá, přinejmenším co do rozsahu a pedagogického obsazení výuky, pozici hlavního centra tvůrčího psaní u nás, je **Literární akademie (Soukromá vysoká škola Josefa Škvoreckého)**.

<sup>72</sup> Arnošt Lustig, Josef Škvorecký, Ivan Vyskočil, Přemysl Rut, Jan Vedral, Alexandra Berková, Milan Uhde, Miroslav Kovářík, Antonín Přidal, Václav Vokolek, Michal Viewegh, Arnošt Goldflam, Vladimír Křivánek, Antonín Moskalyk, Daniela Fischerová.

<sup>73</sup> Dalšími zahraničními účastníky byl Krzysztof Zanussi, Jenne Magno a Martin Porubjak.

<sup>74</sup> Tím mám na mysli začlenění různých variant tvůrčího psaní do výuky **divadelních a filmových faktu**, nehledě na to, že v jejich pedagogickém rámci často fungují literárně zaměřené ateliéry (nejznámějším příkladem tohoto druhu zůstává letité úspěšné působení **Ivana Vyskočila** na Katedře autorské tvorby a pedagogiky pražské DAMU); základní přehled o této problematice lze získat z práce Evy Brhelové *Tvorba dramatického textu a její pedagogické aplikace*.

<sup>75</sup> *Krok k autorské existenci...*, s. 27 (Alessandro Baricco: *Vypravěč před spisovatelem. Zkušenosti turínské školy Holden*)

románovou prózu antickou a moderní.<sup>76</sup> Zřejmě vůbec nejdynamičtějším žánrem **současné narativní kultury**, jehož obsahové a formální impulsy lze s úspěchem zužitkovat v praxi tvůrčího psaní, je Alessandrem Bariccem zmiňovaný **komiks**.<sup>77</sup> Vedle toho, že nám různá komiksová cvičení pomáhají v rozvoji fabulačních schopností, dokážeme jejich prostřednictvím snáze nahlédnout a *překlenout* chybně vnímanou **funkční dualitu mezi vyššími a nižšími žánry**.

Celé dějiny západní literatury, řekněme Platonem počínaje a Stephenem Kingem zdaleka nekonče, přece jasně dokazují, jak *plodné* může tvořivé napětí založené na této kulturně definované, všeho povrchního populismu a intelektuálního elitářství zbavené *strukturní dichotomii* být. Nehledě na to, že jistá stabilizující formální vyhraněnost populárních žánrů<sup>78</sup> má v kontrastu s naruby převráceným stereotypem koncepční rozvolněnosti a konstrukční beztvarosti nemalé části moderní literatury své nepochybné kouzlo. Kvalitní příklady bezpečného zvládnutí pravidel populární literatury tak mohou v praxi tvůrčího psaní představovat působivou výzvu k rozvoji literární zručnosti, tedy onoho estéty všeho druhu často posmívaného **literárního řemesla**.<sup>79</sup> Podívejme se proto na didaktické možnosti jednoduchého **KOMIKSOVÉHO CVIČENÍ**:

**1.** Připravíme kopie vybraného úseku komiksu, pokud možno takového, který není příliš populární, aby nám nepřekážel všeobecně známý dějový rámec, pracovat můžeme s celými stranami nebo jen s několika stripy, případně s jedinou vinětou<sup>80</sup>, původní repliky je přitom vhodné, nikoliv však nezbytně nutné, z bublin odstranit,

<sup>76</sup> Viz Camusův *Člověk revoltující*, konkrétně kapitola *Román a revolta*; zcela odlišný přístup k antickému románu zaujímá Michail Bachtin (*Román jako dialog* aj.) zdůrazňující jeho dialogický a komický, potenciálně parodický charakter.

<sup>77</sup> Zatím nejserióznější v češtině dostupnou publikací o teorii komiksu je *Stavba komiksu* francouzského autora Thierry Groensteena; kromě současné literární teorie (Umberto Eco a další) je žánr komiksu rovněž příležitostným předmětem sociologického bádání (sociologie kultury, mediální sociologie, atd.).

<sup>78</sup> Na základě analýzy specifických čtenářských očekávání vycházejících z víceméně ustálených žánrových tradic populární a masové literatury mluví v této souvislosti řada teoretiků o **žánrové**, respektive **modelové literatuře**.

<sup>79</sup> Důraz kladený na spisovatelskou zručnost je typický pro americkou tradici tvůrčího psaní, například pro Nigela Wattse a jeho *Umění psát*, ale dominuje též metodologicky diskutabilní (staticky popisný přístup k poetice literárních žánrů a postupů) příručka Františka Hrdličky nazvané příznačně *Průvodce po literárním řemesle. Základy tvůrčího psaní*; nejde o nic převratného, nekritický romantismus ryze expresivní tvorby bývá v dějinách literatury vždy jen sociokulturně determinovanou, historicky omezenou periodou...

<sup>80</sup> Pojem **viněty** jako základní obrazové jednotky komiksu přebírám z Groensteenovy *Teorie komiksu*; textovou jednotkou stejného řádu je potom tzv. **bublina**.

v obou případech nám příslušný úsek komiksu poslouží jako základní, dále samostatně fungující **narativní impuls**.<sup>81</sup>

2. Účastníci cvičení ve skupině, ve dvojicích nebo jednotlivě podrobně promýšlejí dějovou osnovu nového příběhu, přesněji řečeno **vlastních variací na původní fabuli**, inspirování narativními impulsy komiksového archu<sup>82</sup>, stripu či viněty vytvářejí a rozvíjejí zápletku, zabývají se popisem a charakteristikami přítomných i spolumožných postav<sup>83</sup>, jejich vztahy a motivacemi, potenciálními zdroji napětí a konfliktů mezi nimi, atd.

3. Po skončení přípravné fáze začínáme psát **dohodnutými determinantami definovaný narativní text**, přičemž využíváme každou příležitost ke kritické reflexi aplikovaných vypravěčských postupů, KOMIKSOVÉ CVIČENÍ nám tímto způsobem umožní nenásilně procvičit kupříkladu začlenění řeči postav do narativní struktury scény, vytvoří rámec pro experimenty s vypravěčskými hlasy, pro detailní zkoumání narativního potenciálu dialogů, monologů či vnitřních monologů, nejrůznějších typů popisu a dějové motivace, atd.

4. Nakonec si zvolíme jedinou vinětu a pokusíme se zpracovat její paralelní **textový ekvivalent**, snažíme se vžít do představy, že svými rentgenově pronikavými očima dokážeme vidět pod povrch zobrazené situace, prohlížíme ji pod fiktivním mikroskopem a postupně se vynořující detaily **zvětšujeme, tedy textově rozvíjíme a zpřesňujeme**<sup>84</sup>, nesyžetovou alternativou téhož postupu pak může být obsahem viněty inspirovaný fejeton založený na zpřítomněných tématech a motivech...

<sup>81</sup> **Narativní impuls**, jak mu zde rozumím (podrobnější definicí narativního impulsu se budeme zabývat v rámci samostatných naratologických úvah) je odvozen z kategorie *metrického impulsu* známého z versologie; zatímco metrický impuls vyjadřuje rytmické možnosti, určitou *temporytmickou potenci daného slova nebo spojení slov*, představuje narativní impuls **narativní potenci konkrétní scény, promluvy nebo postavy**; za každým motivem si lze zkrátka představit nějaký příběh, všechno na světě má svou historii, svoji potenciální zápletku, vše se může stát zdrojem a předmětem narace...

<sup>82</sup> Nejblíže textovým ekvivalentem **archu** je stránka, ale už o stupeň nižší kompoziční struktura komiksu, jíž je **strip**, podobnou paralelu v textu nemá (leđa by jí byl široce chápaný odstavec).

<sup>83</sup> Obecnou kategorii **spolumožného** stručně definuje Lubomír Doležel na pozadí charakteristiky *spolumožných jednotlivin* (compossible particulars) tak, že se jedná o „jednotliviny, které mohou koexistovat v jednom a téže možném světě“ (*Heterocosmica...*, s. 256).

<sup>84</sup> K dalšímu výkladu metodického obsahu pojmu **zvětšování (zvětšenina)** se budeme průběžně vracet, pro tuto chvíli stačí zdůraznit, že jde o jednu z nejjednodušších a zároveň nejučinnějších metod celé praxe tvůrčího psaní.

Vraťme se ještě jednou ke kreativním podnětům angloamerické vzdělávací tradice, jejíž impulzy se rozhodně nevyčerpávají studiem prakticky nepřehledného množství různě koncipovaných příruček tvůrčího psaní. Spoustu zajímavého metodického materiálu lze totiž nalézt také v **britských a amerických učebnicích jazyka**, zejména v těch zaměřených na rozvoj písemného projevu. Zjevná *elementárnost* podobných cvičení přitom není ani trochu na závadu, právě naopak. *Stát se na nějaký čas cizincem ve vlastním jazyce*, tak by mohlo docela dobře znít zadání případného 102. experimentu z každodenní filosofie Rogera-Pol Droita.<sup>85</sup>

Pokud opravdu na samém počátku filosofování, jak opakovaně tvrdí Platonův Sokrates, najdeme milostné rozechvění spojené s touhou po poznání<sup>86</sup>, potom začátkem samostatně fungující, většiny mytologických vazeb zbavené literatury bude nejspíše základní výrazová nejistota, jakási **sémantická bázeň**, která nás zaplaví, když jsme vystaveni trýznivé nesouměřitelnosti skutečnosti a jazyka.<sup>87</sup> *Z nezávazné pohodlnosti každodenně sdílené, rituálně stvrzované jednoznačnosti běžného světa se v takových chvílích propadáme do znejišťující otevřenosti existence, v jejímž bez přestání rekonstruovaném významovém rámci se struktury jazyka a jazykem uchopované, ztvárňované skutečnosti vždy znovu navzájem podmiňují a relativizují.*

Být ochoten zakusit, unést a *snést* toto základní napětí naší přechodné, komunikačně strukturované existence, nebo se přímo pokusit z této aporie cosi esteticky působivého *vytěžít*, to podle mého názoru představuje skutečný začátek hodnotné literární tvorby.<sup>88</sup> V naznačené perspektivě můžeme dokonce literaturu s trochou

<sup>85</sup> Podobný charakter má cvičení uváděné Zbyňkem Fišerem (viz, s. 145) pod názvem *Frazeologismy v mateřštině a jejich překlad do češtiny*; v obou případech jde o vědomé narušování myšlenkových a jazykových stereotypů, tedy o **aktualizaci výrazu a jeho významu** v mírně strukturalistickém duchu, **otevřenou sémantickou hru** s předem těžko odhadnutelnými výsledky.

<sup>86</sup> *Eros jako puzení k filosofování* je jednou z klíčových myšlenek platónských dialogů, především *Faidra*, v němž Platon mimo jiné řeší otázku původu, charakteru a *vlivu* básnického umění, tedy témata, která rozhodně nelze v praxi tvůrčího psaní ani na stránkách tohoto textu přejít bez povšimnutí...

<sup>87</sup> Nejpřesvědčivější západní (nekonceptuální, *mimokonceptuální* povahou skutečnosti se ve východních kulturách tradičně zabývají různé druhy jógových filosofí a cvičení) tematizací této problematiky stejně jako úctyhodným důkazem možnosti jejího radikálního překročení zůstává myšlenkové zrání nonkonformní filosofie **Ludwiga Wittgensteina** (Wittgenstein prý tvrdil, že nečetl Aristotela) konkrétně zásadní, byť velmi pozvolný posun od koncepcí jeho raného díla (*Logicko-filosofický traktát*) k pozdním textům (*Modrá a hnědá kniha, Filosofická zkoumání*); zřejmě nejpřístupnějším v češtině dostupným úvodem do wittgensteinovských témat je knížka Anthonyho C. Graylinga *Wittgenstein*.

<sup>88</sup> Z psychologického hlediska se jedná o zdravou míru **tolerance vůči nejednoznačnosti**, jež se tak stává jedním z hlavních rysů tvořivé osobnosti, podrobněji k tomuto fenoménu viz syntetizující

metodologické nadsázky považovat za esteticky založenou formu **kritického myšlení**.<sup>89</sup> Samotná teorie a praxe kritického myšlení má původ v sokratovské dialektice a nesmělé stopy tohoto názorového proudu lze nalézt rovněž v analyticky orientovaných školách indického a tibetského buddhismu<sup>90</sup>, nynější podoba kritického myšlení však bezpochyby svědčí o přetrvávajícím kulturním vlivu angloamerického empirismu, racionalismu a pragmatismu.

**Kriticky myslet v praxi tvůrčího psaní znamená iniciovat a metodicky podporovat ochotu riskovat prezentaci a otevřenou analýzu zásadně odlišných, nezdánlivě provokativních postojů k různým kreativním tématům, včetně neotřelých pohledů na samotnou literaturu.** Možná nastává čas, kdy bude naším úkolem vytvořit po vzoru kritické psychologie<sup>91</sup>, jejíž exponenti podrobují metodologickému a *epistemologickému* zkoumání nereflektovanou samozřejmost většiny standardních psychologických kategorií, samostatnou **kritickou literární teorií**. Ostatně představitelé rekonstruktivních a konstruktivistických směrů současné **analytické literární vědy** o něco podobného již nějaký čas usilují.<sup>92</sup> Řadu podnětů nám v tomto směru nabízejí práce věnované teorii fikce a možných světů v literatuře, nehledě na esejistické hledání podstaty literárnosti v tvorbě současných spisovatelů, na prvním místě Milana Kundery.

Právě v duchu nesmlouvavého, v jeho případě navíc politicky značně nekorektního kritického myšlení se Terry Eagleton ve svém esejistickém *Úvodu do literární teorie*

monografie Johna S. Daceyho a Kathleen H. Lennonové *Kreativita*, konkrétně kapitola *Deset rysů přispívajících k tvořivé osobnosti*.

<sup>89</sup> Základní principy a rozsáhlou praxi kritického myšlení nám v posledních letech svou organizační a vydavatelskou činností pilně zprostředkovává stejnojmenné občanské sdružení, které také vydává časopis *Kritické myšlení*; podrobněji viz jeho vlastní webové stránky.

<sup>90</sup> Nejstarší písemně dochovanou buddhistickou filosofií lze považovat za jeden z prvních, byť psychologicky rozporuplných pokusů o **racionální dekonstrukci určitého tradičního myšlenkového a pojmového systému**; navzdory tomu se religiózně pokřivené zbytky Buddhova učení staly základem jednoho z nejrozšířenějších světových náboženství; podrobněji k této problematice, včetně pro literární teorii zajímavé **kritické analýzy buddhistické obraznosti** viz Thanissaró Bhikkhu: *Mysl odpoutaná jako oheň. Symbolika raných buddhistických textů*.

<sup>91</sup> **Kritické psychologii** se v českém prostředí soustavně a s patřičným interdisciplinárním zázemím (filosofie vědy, obecná systémová teorie, teorie komunikace, sociální konstruktivismus aj.), věnuje brněnský psycholog a psychoterapeut Zbyněk Vybíral, autor základní domácí publikace tohoto oboru *Psychologie jinak. Současná kritická psychologie*.

<sup>92</sup> **Analyticky orientovaná literární věda** (Sigfried J. Schmidt, Norbert Groeben, John R. Searle a další) se inspirována zejména kritickým úsilím **analytické filosofie** podrobit zásadní revizi celé dosavadní filosofické myšlení pokouší v souladu s některými dílčími strukturalistickými, hermeneutickými a sémiotickými postupy o totéž na literárněteoretickém poli.

zabývá otázkou, co si dnes máme počít se všemi téměř esoterickými přístupy k literatuře, jejichž spletitý vývoj od konce devatenáctého století sleduje. Eagleton nakonec dospívá k požadavku staronové orientace literárněteoretického myšlení na **rétorickou tradici**. Vzhledem k jeho osobnímu kulturnímu zázemí na tom není nic překvapivého, angloamerická **rétorická a etická kritika**<sup>93</sup> reprezentovaná kupříkladu Waynem C. Boothem<sup>94</sup> nebo Haroldem Bloomem totiž dosud tvoří jeden z nejoriginálnějších proudů soudobého literárního myšlení:

„Rétorika platila od antických dob až do osmnáctého století za obecně přijímanou formu kritické analýzy a zabývala se tím, jak se vlastně diskursy za účelem dosažení určitých účinků utvářejí. Nestarala se přitom o to, zda je předmětem jejího zájmu psaný či mluvený text, básnictví či filosofie, beletrie či historiografie: její horizont byl určen celým polem diskursivních praktik společnosti jako celku. (...) Ve svém vrcholném období není rétorika ani „humanismem“, zabývající se jaksí intuitivně lidskou zkušeností s jazykem, ani „formalismem“, analyzující prostě jazykové prostředky. Na všechny takové postupy se rétorika dívá z hlediska konkrétního jednání – jde přece o způsoby přesvědčování, apelu, argumentace, atd. – a lidské reakce na diskursy hodnotí z hlediska jazykových struktur a materiálních situací, v nichž se vyskytují. Mluvení a psaní tedy rétorika vnímá nikoliv jako textové objekty, jež lze s estetickým požitkem pozorovat či donekonečna dekonstruovat, nýbrž jako formy *činnosti*, již nelze oddělit od širších společenských vztahů mezi spisovatelem a čtenářem či přednášejícím a publikem a jež je mimo společenskou funkci a situaci, v níž je ukotvena, do značné míry nesrozumitelná.“<sup>95</sup>

Zatímco Terry Eagleton má na mysli především souvislosti politické, my bychom měli přednostně vnímat obecný kulturní rámec, do něž výukou a propagací tvůrčího psaní stejnou měrou vstupujeme, jako jej spolu s dalšími aktuálními myšlenkovými směry *vytváříme*. **Rétorická kultura** navíc dnes nezajímá pouze lingvisty a filology, její rostoucí vliv, vyvolaný vedle alarmujícího úpadku veřejné komunikace rovněž manažerským komunikačním pragmatismem, je v současné době doslova všudypřítomný.

<sup>93</sup> „Rhetorical criticism“, respektive „ethical criticism“

<sup>94</sup> Wayne C. Booth je autorem proslulého díla *The Rhetoric of Fiction* (1961); s Boothovým pojetím *rétorického způsobu vyprávění* polemizuje Lubomír Doležel (*Heterocosmica...*, nekonkrétněji v poznámce na s. 244); obsah tohoto sporu přesahuje rámec přítomného textu, osobně považuji rétorická hlediska nejenom v praxi tvůrčího psaní za užitečná a velmi produktivní.

<sup>95</sup> *Úvod do literární teorie*, s. 271-2

Není divu, *rétorika předcházela všem poetikám* a postmoderní obrat k rétorickému aspektu komunikace nepředstavuje nakonec nic jiného než čas od času nezbytný návrat ke kořenům. Nehledě na to, že všechny naše každodenní, dokonce i ty nejbanálnější konverzace v sobě zahrnují konkrétní podvědomý vztah k dané situaci implicitním rétorickými rolím, v nichž a z nichž své projevy strukturujeme.<sup>96</sup> Jestliže souhlasíme s Markem Turnerem a přijmeme jeho hypotézu *literární mysli* jako specifické kognitivní matrice, skrze níž se promítáme z vlastních životních struktur do literatury a zase zpět, musíme s ohledem na rétorický původ poetiky předpokládat také existenci **rétorické mysli**, jejíž zákoutí nám poprvé odhalil Sokrates, respektive Platon<sup>97</sup>:

„Protože je působnost řeči kouzelnické vedení duší, *psychagogia*, je nutné, aby ten, kdo chce být odborníkem v řečnictví, věděl, kolik druhů má duše. Jest pak jich tolik a tolik a jsou takové a takové, a tím se jedni také stávají takovými a druzí zase takovými; a když jsou tyto druhy takto rozděleny, jest zase tolik a tolik druhů řečí, každý jisté jakosti. A tu lidé jednoho druhu dávají se snadno přivést k jistým přesvědčením jistými řečmi z jisté příčiny, kdežto lidé jiného druhu těmi prostředky ne. Jest mu tedy třeba tyto věci si náležitě uvědomit, potom je pozorovat v praktických případech a jak jsou prakticky prováděny, a při tom být schopen je bystře sledovat smyslovým vnímáním(...) - když už má všechny tyto podmínky a k tomu přibere znalost příležitostí, kdy je čas mluvit a kdy řeči se zdržet, a co se týče stručného slohu, lítostivého slohu, slohu vzrušujícího a všech jednotlivých druhů řečí, kterým se naučil, když rozeznává jejich včasnost a nečasnost, tehdy je jeho umění vypracováno krásně a dokonale, dříve však nikoli.“<sup>98</sup>

Protože v praxi tvůrčího psaní obsah své tvorby nejenom promýšlíme, nýbrž především prožíváme, není nám nijak cizí představa, že námi napsané bude coby kýmsi čtené též *prožíváno*. **Psychagogický ráz uměleckého projevu** tudíž nesouvisí pouze s Platónem zdůrazňovanou odpovědností slovesného tvůrce jakožto odborníka

<sup>96</sup> Zajímavý komentář k tomuto druhu rétoricky (narativně, argumentačně a hodnotově) *předznamenáných, podvědomě strukturovaných projevů* poskytuje výzkum současných forem městského folklóru, jak je u nás poprvé představil etnolog a folklorista Petr Janeček ve své knize *Černá sanitka a jiné děsivé příběhy. Současné pověsti a fámy v České republice*; aniž si to zkoumaní mluvčí uvědomují, naplňují vlastním vyprávěním žánrové a rétorické předpoklady příslušného typu narativu...

<sup>97</sup> Jistou paralelu Platonových kritických, eticky zabarvených postojů k řečnictví bychom mohli spatřovat v požadavku *správné řeči* jako součásti kanonické *Osmidílné vznešené stezky* indického buddhismu; Buddhu a Platóna spojuje nejenom důraz na sílu slova, rovněž časově jde o stejné období.

<sup>98</sup> *Faidros*, s. 66 (Vzhledem k *literárnímu* kontextu práce nepoužívám tradiční mezinárodní paginaci Platonových děl obvyklou ve filosofických textech)

svého druhu za předmětný obsah řeči, ale týká se rovněž často přehlížených morálních okolností umělcova výkonu, rozuměj hodnotové aplikace jím dosaženého stupně *techné* jako estetickou praxí osvojené a dále zdokonalované oborové, v našem případě literární zručnosti.

Nejde tedy o nic menšího nežli o zodpovědné vědomí *kouzelnické schopnosti* působit na myšlení a prožívání našich posluchačů a čtenářů. Když k dosud řečenému přidáme Platonovu kritickou analýzu *mánie* neboli *božského šílenství*, v jehož područí se podle něj všichni umělci, narozdíl od svědomitě uvažujících filosofů, vyjadřují, vidíme jasně, že etické a estetické impulzy rétorické tradice není radno ani v praxi tvůrčího psaní podceňovat. Jiří Kraus k analyzované problematice v knize *Rétorika a řečová kultura* poznamenává:

„V duchu Platónových, Descartových, Lockových či Kantových názorů mnohými filozofy považovaná za sofistický nástroj klamného přemlouvání, rétorika se v průběhu dějin častokrát stávala terčem krajně vyostřených odsudků. V její prospěch se však nepřestávaly ozývat ani hlasy opačné, které v ní spatřovaly univerzální teorii komunikační kompetence, to je schopnosti stylizovat a v souvislosti s tím také chápat a vysvětlovat řečové projevy nejrůznějšího zaměření.(...)“<sup>99</sup>

**Vztahem rétoriky a poetiky v moderních a postmoderních souvislostech** se Jiří Kraus v textu citované publikace zabývá v oddíle *Rétorika a poetika*, na který navazuje kapitola věnovaná **neorétorice**.<sup>100</sup> Tu lze dnes právem považovat za jednu z hlavních forem kritického myšlení. **Terminologická jednotu rétoriky a původní poetiky** nás sice přivádí spíše do blízkosti aristotelských kořenů západního literárního myšlení, my se však přesto ještě chvíli zdržíme u Platona.

Jeho prezíravý vztah k umění samozřejmě vychází z hodnotového statutu, který Platon ve své radikální ontologii uměleckým projevům přisoudil. Protože řecká estetická tradice vyrůstá z principu *nápodoby*, musí být ve stínovém světě platónských odlesků věčných idejí *nápodoba nápodoby*, čili pouhý *stín stínu* něčím krajně nedůvěryhodným. Navzdory tomu sám Platon, kdykoliv využívá, nutno

<sup>99</sup> *Rétorika a řečová kultura*, s. 8

<sup>100</sup> *Neorétorika a teorie argumentace*

poznámat, že mistrovsky, dobových literárních konvencí, vlastní odmítavý postoj k *mimesis* relativizuje a sám napodobuje. Nicméně je to až Aristoteles, kdo ve svých rétorických a poetických úvahách definitivně překonává filosofickou nedůvěru k obraznému myšlení, onen *strach z metafor*, o němž ve své knize *Metafory, kterými žijeme* píše Goerge Lakoff a Mark Johnson.<sup>101</sup>

*Z metafor jde právem strach, oprávněně se před ní třesou všichni ti, jejichž svět by sám sebe rád považoval za jednu provždy daný, dokonalý a neměnný. Metafora neopisuje od reality, metafora jako hlavní forma obrazného myšlení realitu, přinejmenším tu estetickou, přeskupuje a přetváří.* Původem, strukturou a funkcí metafor se právě z těchto důvodů zabýval Sigmund Freud, následovaný zejména Jacquesem Lacanem a hypnoterapeutem Miltonem H. Ericksonem, nemluvě o současné narativní a systemické terapii. **Metafora je nadána schopností vyjadřovat a měnit náš vnitřní svět, je naším primárním kreativním nástrojem** a jednoduchá cvičení založená na **tvorbě metafor**<sup>102</sup> pravděpodobně představují ten nejlepší začátek výuky tvůrčího psaní...

Platónem iniciovaný prezíravý postoj, pokud ne přímo *odpor* k rétorice se v poplatónských časech obvykle vynořuje v obdobích, kdy se předmětem podezření stává každá klasicizující, více či méně objektivistická, na subjekt tvůrce nedostatečně zaměřená estetika. S trochou nadsázky můžeme takový postoj nazvat *romantickým*<sup>103</sup> a konstatovat, že se v dějinách západní kultury s určitou periodicitou vrací:

„Při hodnocení rétorických instrukcí, které učí, jak se vyjadřovat v nejrůznějších oblastech dorozumívání a vzhledem k řečové situaci patřičně, se však opakovaně prosazují i postoje vyhraněně kritické. Úsilí o co největší bezprostřednost jazykového projevu, vyzdvihování poučkami nesvazovaného lidového „jazyka bez příkras“, manifestovaný odpor vůči unifikujiícímu diktátu dobových jazykových a stylistických předpisů a někdy i vůči

<sup>101</sup> Konkrétně v podkapitole *Strach z metafor* (s. 206-209).

<sup>102</sup> Tak třeba František Hrdlička uvádí na podporu obrazného myšlení následující jazykovou aktivitu: „Vymyslete neotřelé přirovnání (metafory) k těmto představám: listování nezáživnou knihou, cesta autem po děravé silnici, městské osvětlení, vzdálená bouře, hladina rybníka, rejdění myši v opuštěné chalupě.“ (*Průvodce po literárním řemesle...* s. 88); Hrdličkovo poněkud statické pojetí obrazného myšlení ovšem doporučuji korigovat o poznání pružnějším a kreativnějším kognitivním přístupem.

<sup>103</sup> Někteří badatelé se proto pokoušejí definovat **romantiku**, podobně jako klasicismus či baroko, coby jistý typ *nadčasové hodnotové a estetické orientace*; souhrnně se k tomuto problému vyjadřuje německý literární historik Gerhard Schulz ve své studii *Romantika. Dějiny a pojem*.

prosazování a vnucování jednotné spisovné normy, to vše vyvolává vůči rétorice pocit jisté nedůvěry. Ten často sílí zvláště v obdobích velkých politických i kulturních přeměn. Jejich nositelé totiž spojují odcházející společenské uspořádání nebo umělecký směr právě s ustálenými řečovými automatismy jejich představitelů (...).“<sup>104</sup>

Jednostranná orientace na údajnou myšlenkovou přímočarost, prožitkovou spontaneitu a autenticitu výrazu, jež v našich podmínkách nezřídka souvisí s povrchní, politicky mnohonásobně pokřivenou reflexí historicky podmíněných kulturních a estetických vzorců komunismu, by mohla adepty tvůrčího psaní snadno svést k podcenění soustavného studia žánrových, stylistických a kompozičních principů literární tvorby. Naštěstí při pečlivějším rozboru dnes tak oblíbených a vlivných **autentických žánrů**, kupříkladu memoárů, životopisů a deníků, vyjde záhy najevo, že jde převážně o vědomý *estetický koncept* organizující příslušný text předem daným, stylisticky příznačným způsobem. *Rétoriku a její sofistické, na tříbení forem zaměřené kořeny je třeba bránit nejen před novodobými platony, ale také před každou iluzorní romantikou.*<sup>105</sup>

Platónovo morální zneklidnění nad nepředvídatelným a nezamýšleným, *nevědomým* působením umělecké tvorby je nutno brát vážně. Jeho filosofické elitářství ovšem v praxi tvůrčího psaní sdílet nemůžeme, stejně jako je pro nás nepřípustné se bez reptání podvolit estetickému populismu naivistické pseudoautenticity. **Za jedno z nejúčinnějších řešení tohoto problému považuji trvalou přítomnosti detailní analýzy inspirativních literárních děl ve výuce tvůrčího psaní.**

Snažit se porozumět kvalitním textům bez ohledu na jejich kanonickou platnost, postihovat rozmanité žánrové, tematické a stylistické, ale též kulturní a historické souvislosti konkrétních literárních prostředků a postupů, to je pravá škola **kritického literárního myšlení**. Terry Eagleton se zřejmě nemýlí, když zdůrazňuje, že právě argumentační tradice a pojmový instrumentář *rétoriky* nám poskytují staletími prověřený interpretační klíč, s jehož pomocí dokážeme v literatuře a literární vědě

<sup>104</sup> *Rétorika a řečová kultura*, s. 11; podrobněji ke specifickému **vztah romantiků k rétorice** viz Jiří Kraus: *Rétorika a evropská kultura*.

<sup>105</sup> Na literárním kolbišti to dělá hlavní hrdina (v reflexivní rovině příběhu si říká Faidros) kultovního románu Roberta M. Pirsiga *Zen a umění údržby motocyklu. Zkoumání hodnot*.

odhalovat skryté estetické stereotypy, ideologické předpojatosti a všudypřítomná významová klišé.

Výmluvným příkladem může být analýza **topiky**<sup>106</sup>, starořeckými rétory a poetology rozpoznávaných a katalogizovaných významových struktur, které v souvislosti se zkoumáním antických vlivů na středověkou kulturu poprvé moderním jazykem popsal Ernst R. Curtius. Sociokulturně podmíněný koloběh a *recyklace* topoi v mnoha ohledech předznamenávají osud celé západní literatury a není nijak obtížné usvědčit kupříkladu výše zmíněné romantiky z toho, že ani radikálně proklamovaná svoboda tvorby nemůže nikdy být topoi, tedy kontinuální estetickou praxí ustálených komunikačních symbolů zcela prosta.<sup>107</sup> *Že by se nakonec pod tíhou tohoto zjištění pro výuku tvůrčího psaní nepostradatelná koncepce psaní jako sebevyjádření ocitla v ohrožení? Kankán kreativity že by se neprovozoval?*

Tak zlé to snad nebude. Rovněž v případě dynamického (sic!) vztahu literární tradice a postmoderních literárních projektů, do jejichž rámce lze výuku tvůrčího psaní začlenit, půjde ze všeho nejvíce o produktivní napětí a plodnou interakci odpovídajících aspektů aktuálního estetického kontinua. **Cílem kritické reflexe topiky v praxi tvůrčího psaní tudíž zůstává strukturální relativizace rádooby expresivní výrazové ledabylosti, která nám s největší pravděpodobností hrozí, když se bez rozmyslu vydáme módnímu úsilí o radikální spontaneitu a autenticitu tvorby.** Ostatně příkladem jednoho z nejpůsobivějších využití topiky je právě Platonův *Faidros*, jímž jsme výlet za souvislostmi tvůrčího psaní a rétoriky zahájili a odkazem k němuž ho můžeme také uzavřít. *Bude to návrat, nebo spíš bloudění?* Ať už se rozhodnete jakkoliv, jedno je jisté, vždycky půjde o topos...

<sup>106</sup> Od řeckého **topos**, pl. **topoi**, tj. původně *obecná místa*, latinsky **loci communes**; podrobněji k antickému pojetí topoi viz *Rétorika a řečová kultura* (s. 66-69); objevný pohled na **symbolický, komunikační význam topoi v historických proměnách vztahu člověka k přírodě**, na nichž se podílí rovněž umění, literaturu nevyjímaje, nabízí Karel Stibral v publikaci *Proč je příroda krásná. Estetické vnímání přírody v novověku*; osobně upřednostňuji **rétorické a komunikační (kognitivní) pojetí topiky a topologie** před mytologizujícím (mýtopoetickým) přístupem reprezentovaným u nás nejvýrazněji v teoretických textech Daniely Hodrové.

<sup>107</sup> „Literárněvědná *topika* (...) jakožto výzkum literárních *t.* sleduje jednak tradici určitých ustálených obrazů, motivů a myšlenkových formulí, jednak se zabývá tradicemi určitých zobrazovacích technik. Hlavní přínos topiky, kterou rozpracoval zejména švýcarský romanista E. R. Curtius, spočívá ve vyvrácení romantizujícího názoru, že básnictví je bezprostředním výrazem citu. (...)“ (Štěpán Vlačík a kol: *Slovník literární teorie*, s. 387, heslo Topoi)

*Jak se to v praxi tvůrčího psaní má se cvičným napodobováním děl jiných tvůrců, známým už po dlouhá staletí z malířství? Nahlédnout tímto způsobem do stylu vybraného autora znamená analyzovat a následně se pokusit ve své tvorbě aplikovat specifické literární postupy, učit se pokorně od druhých není ani na poli literatury ničím, co by omezovalo naši vlastní tvořivost.<sup>108</sup> Právě naopak, jedná se o jeden z nejdostupnějších způsobů, jak průběžně živit a oživit naše periodicky stagnující, rutinní a ritualizované vidění světa. **Psaní a čtení od sebe nelze v praxi tvůrčího psaní nijak oddělit**, což je myšlenka opakovaně zdůrazňovaná také Nigelem Wattsem:*

„Druhý důvod, proč musíte číst, je fakt, že se od druhých můžete hodně naučit. Učni od nepaměti pracují pod dohledem mistra, od něhož se snaží odpozorovat jeho způsob práce. Umění psát román vyžaduje právě tolik učednictví jako truhlářství. Zpočátku se možná přistihnete, jak se snažíte napodobovat jiné spisovatele, alespoň já jsem se o to pokoušel: můj první román byl směsí několika velmi odlišných stylů - Jane Austenové, D. H. Lawrence a Kurta Vonneguta. Naštěstí se mi později podařilo osvobodit se od jejich způsobu psaní; pro začátečníka to však nemusí být vždycky špatná věc. Od všech třech spisovatelů jsem se mohl naučit hodně o syntaxi, výstavbě románu i zvládnání tématu. Nakonec je však nezbytné najít svůj vlastní hlas.“<sup>109</sup>

Určité těžko definovatelné potíže tvořivého kontaktu s texty literárních celebrit souvisejí s jakousi posvátnou bází, jež se nás zmocňuje, kdykoliv se ocitneme v jejich ohromující, třeba jen textem zprostředkované blízkosti. Roland Barthes považuje tento nekritický, nereflektovaně magický vztah části laické, někdy ale též odborné, zejména *pedagogické* veřejnosti ke špičkovým reprezentantům umělecké sféry za dílčí projev obecné tendence ke zjednodušující a zpovrchňující mytologizaci nejednoznačných, vysoce komplexních aspektů kulturního života.<sup>110</sup>

<sup>108</sup> V kreativním programu Julie Cameronové (*Umělcova cesta. Duchovní cesta k vyšší kreativitě*) se jedná o literární verzi tzv. **uměleckého setkání**, kterým je každý vědomý kontakt s estetickými podněty jiných tvůrců bez ohledu na oblast jejich uměleckého působení.

<sup>109</sup> *Umění psát*, s. 13-14

<sup>110</sup> Podrobněji viz jeho soubor krátkých, původně fejetonistických studií *Mytologie*, konkrétně článek nazvaný *Spisovatel na prázdninách*, v němž Barthes mimo jiné píše: „(...) Úžasnou spisovatelovu jedinečnost dokazuje to, že během své slavné dovolené, již bratrsky sdílí s dělníky a příručími, nepřestává ne-li pracovat, tedy alespoň produkovat. Falešný pracovník je rovněž špatným rekreatem. Jeden píše vzpomínky, jiný koriguje rukopisy, další připravuje svou novou knihu. A ten, kdo nedělá nic, to přiznává coby skutečně paradoxní chování, jako avantgardní výdobytek, který si může vystavit na odív pouze silný duch. Z této chvástivosti poznáme, jak velice je „přirozené“, že spisovatel píše neustále a ve všech situacích. Literární produkce se tím především připodobňuje k jakési mimovolné

*Z řečeného ani v nejmenším nevyplývá, že musíme začít okamžitě zpochybňovat estetickou hodnotu nejvýznamnějších děl dosavadní literární tradice, nebo přímo nabubřele tvrdit, že by je napsal každý, na prvním místě já sám a navíc docela hravě. Přesto považuji za důležité si v tuto chvíli připomenout postoj, který k těmto otázkám zaujímá Edward de Bono:*

„Často se mě ptají, zda je tvůrčí činnost věcí dovednosti, talentu nebo osobnosti. Správná odpověď je, že při ní mohou hrát roli všechny tři. Ale takhle neodpovídám. Jestliže se nesnažíme rozvinout své tvůrčí dovednosti, může to být pouze záležitost talentu a osobnosti. Lidé jsou příliš náchylní souhlasit s tím, že tvůrčí činnost je věcí talentu nebo osobnosti, a protože si myslí, že v tomto směru nemají naději, raději ponechávají tvůrčí činnost jiným. Proto kladu takový důraz na cílevědomý rozvoj tvůrčího myšlení (...). Přitom upozorňuji na to, že někteří lidé stejně budou dosahovat lepších výsledků než jiní, právě tak jako někteří lépe hrají tenis nebo lyžují; ale většina z nás se může dopracovat slušné úrovně.“<sup>111</sup>

Většina z nás se může dopracovat slušné úrovně literární tvořivosti už pouhým intenzivním zájmem o všechny druhy literatury, tu klasickou a kanonizovanou nevyjímaje. Existuje ovšem též nemálo jedinců, které cokoliv institucionálního utlumuje a dusí, takže žádnou klasickou cestou své tvůrčí dovednosti rozvinout nikdy nemohou. Další příležitost, abychom se kriticky zamysleli nad určitými důsledky působení institucionalizované literární kultury na naši mysl.

Literární tvorba jistě není vždy jen usměvavou idylou a život literáta nenáročnou romantickou selankou, případně jedno jediné velké trápení, pochopitelně rovněž romantické. Každá plně rozvinutá literární kultura ale zůstává ve svém mnohvrstevnatém, všem zjednodušujícím závěrům odolávajícím celku něčím podstatně bohatším a *diferencovanějším*, než by se na pozadí dojemně idylických, respektive drásavě heroických obrazů ze života národních a jiných klasiků mohlo zdát. *Psaní je také docela zajímavá práce, za jejíž výsledky se ve slušnějších koutech*

---

sekreci, a tedy k jakémusi tabu, protože se vymyká lidským determinismům: vznešeněji řečeno je spisovatel hříčkou vnitřního boha, jenž mluví v každém okamžiku, aniž by ten tyran bral ohled na to, že jeho médium má právě dovolenou. Spisovatelé mají prázdniny, ale jejich Múza bdí a bez oddychu plodí. (...) Funkce spisovatele je vůči lidské práci tak trochu tím, čím je ambrózie vůči chlebu: zázračnou, věčnou substancí, jež se snižuje k sociální formě, aby ji bylo možno lépe uchopit v její oslnivé rozdílnosti. To vše nás uvádí k téže představě spisovatele-nadčlověka, jakési odlišné bytosti, kterou společnost umísťuje do vitríny, aby se mohla lépe ohánět umělou jedinečností, již mu přiznává.“ (s. 28)

<sup>111</sup> *Šest klobouků aneb Jak myslet*, s. 140

*naší planety dokonce řádně platí, nehledě na to, že naše vlastní svoboda po nás žádá převzít plnou odpovědnost za celý svůj život, výběr osobní četby a literárních zájmů nevyjímaje.*

Jestliže ve své tvorbě spoléháme především sami na sebe a na své osobní estetické zdroje, měli bychom v takovém postoji vytrvat i přesto, že náš způsob psaní nemusí být literární veřejností *nikdy* přijat.<sup>112</sup> Kromě mnoha subverzivních idejí a dekonstruktivních praktik postmoderního myšlení nám na této nesnadné cestě může pomoci též řada podobně odvážných metodologických impulsů **české strukturální estetiky**, zejména analýza **dynamického a kontextuálního, nesubstančního charakteru estetického významu a estetické hodnoty uměleckého díla**.

Jakkoliv paradoxně to bude znít, jedním z nejučinnějších nástrojů uznání svébytné, samostatné hodnoty každého jednotlivého textu inspirovaného některou z metod tvůrčího psaní je vytrvalá **relativizace sociokulturního statusu kategorie autora**, přesněji řečeno důsledná dekonstrukce mytické povahy autorství v mysli běžného čtenáře. Soustavně přehlíženou skutečnost, že kulturní obsah a význam kategorie autora vždycky podléhal a nadále podléhá historickým proměnám vykládá Květoslav Chvatík ve své *Strukturální estetice* následovně:

„Teprve v renesanci a zvláště v romantickém kultu génia se rodí pojetí tvorby jako svrchovaného tvůrčího gesta autonomní osobnosti vytvářející svůj vlastní svět a vlastní zákony. Zde již jsme v oblasti historicky variabilních složek pojmu tvorby, jež je dnes dávno zbavena romantické aury a je chápána jako druh specializované práce, práce namnoze opět kolektivně organizované - např. ve filmu. (...) Netvůrčí doba promítá svá strnulá schémata i do děl minulosti, naopak doba plná tvůrčího hledání oživuje i díla minulosti a pomáhá v nich objevovat nové významy a významové souvislosti, jež mnohdy unikaly i současníkům.“<sup>113</sup>

Nevyjádřeným předpokladem substančně, staticky chápané literární tvorby je historicky omezené, romantizující pojetí tvůrce jako v textu se emanujícího ducha, jehož nadlidských výšin nemůže nikdo jiný dosáhnout. **Literární tvorba pak není vnímána jako otevřený dialog píšícího s jeho vlastním psaním zpřítomňovanými**

<sup>112</sup> Pronikavou kritiku nereflktovaných souvislostí a *závislostí* obsažených v každodenním tlaku mediálně a akademicky stvrzované konvenční kultury předkládá ve svém eseji *Dusivá kultura* francouzský výtvarník a spisovatel Jean Dubuffet.

<sup>113</sup> *Strukturální estetika. Řád věcí a řád člověka*, s. 80

**významovými strukturami literárně stylizovaného textu, nýbrž nabývá podoby magického úkonu přelévání hotových myšlenek a pocitů z autorovy hlavy na papír nebo do monitoru počítače.** Související otázku, nakolik se na tomto stavu podílí povrchně zpředměňující vzdělávací materialismus tradiční školy, zde nemůžeme a nehodláme řešit jinak než tímto obecným poukazem.<sup>114</sup>

*Raději znovu zdůrazněme, že bez ohledu na převážně začátečnickou úroveň tvorby adeptů tvůrčího psaní může kterýkoliv z jimi vytvořených textů dosahovat alespoň v dílčích aspektech kvalit srovnatelných s výtvyry renomovaných tvůrců. Estetická působnost takových textů sice zůstane pravděpodobně omezena na významotvorný okruh svého vzniku, přesto lze v dialogu s nimi odhalit reálné estetické hodnoty s odpovídající výpovědní dynamikou.*

*Nebyla to nakonec právě ničím neodůvodnitelná odvaha, vzhledem k nedostatku literárních zkušeností hraničící s drzostí, která nejednomu z později slavných literátů doslova vrazila pero do ruky? Umění není matematika a zdánlivě nedostupné výšiny v něm bývají někdy ztečeny s podstatně menším úsilím, než bychom čekali. Nezáměrně a mimoděk, což přesně koresponduje s tím, jak se na nepřiměřeně napjaté, křečovité úsilí spojené s pasivním hledáním řešení ve stávající teorii dívají mistři zenu, jimž rozhodně nelze vyčítat, že by nedokázali ocenit poctivou a usilovnou práci.*

Václav Vokolek se této problematice dotýká, když představuje svoji sběratelskou kolekci *poezie v prenatálním stavu*. Čas od času je skutečně od groteskního kouzla nechtěného k přesvědčivé estetické hodnotě jenom ten jeden jediný pověstný krůček. Bez odvážného rozhodnutí překročit stín vlastních očekávání, typizovaných postojů a hodnot<sup>115</sup> jej však nikdy nejsme schopni udělat:

---

<sup>114</sup> Určitým východiskem z naznačené situace může být přijetí některé z umírněných forem **konstruktivistického přístupu ke vzdělání a k výchově**, v tomto případě *estetické*; chápat konkrétní poznatek, případně nějakou činnost či dovednost jako *konstrukt* znamená zohledňovat jejich přímou souvislost s dosavadním věděním a individuálním profilem žáka, s osobností učitele, příslušnou výchovnou tradicí, procedurálními zvyklostmi dané vzdělávací instituce atd.; **pedagogický konstruktivismus** (podrobnější výklad pojmu viz publikace Zdeňka Koláře a Renaty Šikulové *Vyučování jako dialog*) předpokládá otevřený, *dialogický charakter vyučovacího procesu*, bez kterého si nelze představit ani hodnotnou **literární výchovu** a pro něž se právě otevřeně vedená literární výchova (dialogická interpretace textu) může stát modelovým příkladem a vzorem.

<sup>115</sup> „(...) Z hlediska zkušenostního (...) je umění v obecném smyslu věcí fantazijní racionality a jistým prostředkem, jak vytvářet nové skutečnosti. Estetická zkušenost (...) není omezena na oficiální

„(...) Ukrývám doma prazvláštní poklad. Ukrývám je slovo přesně zvolené a mnohé vysvětlující. Vlastním totiž několik tisíc stran špatných básní. Nezmocnil jsem se jich krvavou loupeží ani rafinovaným podvodem, ale zcela prozaicky. Již šestý rok se účastním jedné literární soutěže zaměřené na mladou poezii. (...) Nevím proč, ale všechny rukopisy jsem si ponechal. Nejen ty oceněné.(...) Jaké jsou? Až neuvěřitelně svobodné. Mohou si totiž dovolit naprosto vše. Být špatné, hloupé, naivní, bláznivé. (...) Cenu si ovšem neodnesly žádnou. Nezdůraznil jsem totiž, že výše zmíněná soutěž je bohužel velice seriózní. (...) Ve škole, kde učím, vedu řadu let tvůrčí dílnu poezie. Každoročně vydáváme almanach a já opět vybírám, usměrňuji, nabádám, děším se, snažím se vybrat to nejlepší, zoufám si a nakonec vše ponechám tak, jak to bylo. Potom nastane chvíle vzácného smíření. Za odměnu studentům předčítám vybrané kousky z poezie v prenatálním stavu. Radují se a žasnou. A když se ozve osvobozující smích, vím, že jsem pro rozvoj jejich básnického talentu udělal právě tak dost.“<sup>116</sup>

*Kolik špatné a kýčovitě, po všech stránkách mizerné literatury musí být napsáno a vydáno, aby mohla vzniknout a být rozpoznána ta kvalitní, alespoň v některých ohledech dobrá? Neměli bychom být také na literárním poli svým chybám a omylům spíše vděční za to, že nejen podmiňují, ale přímo garantují náš vývoj? Jak by asi vypadal basketbalový zápas, ve kterém by byl úspěšný každý střelecký pokus? Nevolali bychom potom po větším počtu nepřesných přihrávek a zpackaných doskoků? Julie Cameronová má v tomto směru jasno:*

„(...) Perfekcionismus znamená, že sami odmítnete jít kupředu. Je to smyčka - uamanutý, oslabující uzavřený systém, který způsobí, že člověk uvízne na detailech toho, co píše, maluje nebo dělá, a ztratí celkový pohled na věc. Místo abychom volně tvořili a dovolili chybám, aby se posléze odhalily jako vhledy, často uvízneme na místě jako v bahně, jak se pokoušíme ony detaily správně zachytit. Opravujeme svou originalitu do uniformity, která postrádá vášeň a nenucenost. „Nebojte se chyb“, řekl nám Miles Davis. „Žádné nejsou.“ Perfekcionista předělává a piluje jeden verš básně znovu a znovu - až není správný ani jeden. Perfekcionista překresluje linii brady na portrétu, dokud se papír neprotrhne. Perfekcionista napíše tolik verzí první scény, že se ke zbytku hry vůbec nedostane. Perfekcionista píše, maluje, tvoří s jedním okem na publiku. Místo, aby se z tohoto procesu těšil, neustále jen

---

umělecký svět. Může se objevit v kterémkoliv aspektu našeho běžného života, jakmile si povšimneme nebo vytvoříme pro sebe samé nové koherence, které nejsou součástí našeho konvencionalizovaného vnímání nebo myšlení.“ (*Metafory, kterými žijeme*, s. 253)

<sup>116</sup> *Poezie v prenatálním stavu*, in: *Krok k autorské existenci...*, s. 96 - 98

srovnává výsledky. Perfekcionista uzavřel sňatek s logickou stránkou mozku. V perfekcionistaově tvůrčí domácnosti je nejvyšším vládcem kritik. (...)“<sup>117</sup>

Jak v takové souvislosti nevzpomenout podivné až podivínské umanutosti Jána Kollára nebo Petra Bezruče, tedy autorů proslulých potřebou neustále přepisovat, opravovat a vylepšovat vlastní díla. Nelze si v takové chvíli nevybavit směšnohrdinský osud lékaře z románu Alberta Camuse *Mor*, nadšeného spisovatele amatéra, jehož ambiciózně rozvržený text se hned na začátku zadrhnul na jediném, stále znovu promyšleném a přepisovaném souvětí...

Přesvědčivým důkazem skutečnosti, že tvůrčí psaní už v českém kulturním prostředí zapustilo kořeny, budiž existence hned několika odlišných domácích koncepcí oboru. Nejužší sepětí s reálnou spisovatelskou praxí vykazuje výuka realizovaná pražskou **Literární akademií**, ostatní pracoviště, pokud mohu soudit, zastávají metodologicky poněkud širší, z hlediska samotné literatury méně ambiciózní přístupy, což samozřejmě není nedostatek, nýbrž právě důsledek odlišného pojetí.

Improvisační hravost vycházející zejména z metodiky dramatické výchovy tvoří hlavní charakteristiku výuky tvůrčího psaní na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity, kde se jí také v teoretické rovině věnuje **Zbyněk Fišer**. Když porovnáme Fišerův přístup, navazující v mnohém na průkopnické dílo **Zdeňka Kožmína**, s východiský a programem Literární akademie, můžeme bez přehánění mluvit o dvou vedoucích českých pracovištích tvůrčího psaní, totiž o **pražské a brněnské škole**. Za třetí nejvýznamnějším centrem výuky tvůrčího psaní v České republice osobně považuji Pedagogickou fakultu Univerzity Hradec Králové, jakkoliv po odchodu **Jana Dvořáka** z pozice interního vyučujícího bude muset toto pracoviště zřejmě po nějaký čas hledat svoji novou tvář.

Pokud jde o mé vlastní pojetí, jsem přesvědčen, že podněty k literární či na literárních principech založené tvůrčí práci lze získat prostřednictvím **konkrétně modelovaných prožitků navozovaných během experimentálně laděných kreativních lekcí, kterým nemusí být cizí ani fyzická akce, nejlépe dramatická.**

---

<sup>117</sup> *Umělcova cesta...* , s. 137-138

Tím se dostáváme ke vztahu praxe tvůrčího psaní k psychodramatu a dramaterapii<sup>118</sup>, především ale ke **dramatické výchově**.<sup>119</sup> Mimochodem, alternativní označení dramatické výchovy *tvořivá dramatika* snad ještě lépe vystihuje spřízněnost obou oborů. Podle mého názoru stojí v popředí příbuzenského vztahu dramatické výchovy a praxe tvůrčího psaní sémantický, hodnotový a *metodický* průnik následujících čtyř oblastí:

- **tvořivá práce s individuálně významnými, subjektivně zabarvenými prožitky**
- **rozvíjení a posilování schopnosti expresivního sebeprožívání v rolích**
- **celostní, integrativní přístup k sebeprožitku, včetně vnímání vlastní tělesnosti**
- **nenucené a nevynucované sdílení prožitých představ, myšlenek a pocitů**

Dramatická výchova není z pochopitelných důvodů zaměřena na rozvoj písemného projevu, přesto se s psaným slovem v jejím bohatém metodickém rámci setkáváme, nejčastěji v podobě pracovních poznámek a scénářů probíhajících nebo připravovaných aktivit. Abychom mohli využít všech podnětů dramatické výchovy a zároveň dokázali překročit její hranice směrem ke specifickým potřebám výuky tvůrčího psaní, pokusme se orientačně vymezit hlavní fáze předpokládaného procesu zpracování, tedy **zachycování a tvarování příslušných prožitkových obsahů získaných během konkrétních dramatických výchovných aktivit**. Vzhledem k podstatě a průběhu jazykového vyjadřování je ovšem každá představa *zachycování prožitku* pouhou metodickou abstrakcí<sup>120</sup>, ve skutečnosti se jedná o **jazykově**

<sup>118</sup> „V porovnání s psychodramatem, ke kterému má velmi blízko, je dramaterapie více aktivitou skupinovou, která neřeší problémy a potíže jedince, neproniká do individuálních traumat minulosti za účelem jejich přenosu, přesunutí do vědomí, popř. vizualizování a verbalizování. Dramaterapie pracuje se znaky a metaforami, akceptuje stylizaci a kreativitu na rozdíl od realismu psychodramatu, kde se kreativita nezaměřuje na tvorbu umělecké metafory, ale spíše na hledání alternativního postoje, modelu chování apod. (...)“ (Milan Valenta: *Dramaterapie*, s. 16)

<sup>119</sup> „O počátcích formování dramatické výchovy (dramiky, tvořivé dramatiky, vývojového či výchovného dramatu atd.) jako jedné ze dvou edukačních odnoží tzv. paradivadelních systémů lze hovořit v kontextu se snahami reformní pedagogiky dvacátých let 20. století. Vznik hnutí tvořivé dramatiky můžeme situovat do USA a spojit ho se jménem Winifred Wardové, spolupracovnice „otce pragmatické pedagogiky“ J. Deweye, které se podařilo prosadit disciplínu na Severozápadní univerzitě v Evanstone ve státě Illinois. Wardová prezentuje svoje zkušenosti s dramikou v knize *Playmaking with Children*, jež začíná touto sentencí: „Co děti dělají, je pro ně mnohem významnější, než co vidí a slyší.““ (Tamtéž - s. 35)

<sup>120</sup> Výrazu *zachycování* zde užívám jako **metafory**, přesně tak, jak metaforický základ našeho běžného myšlení a vyjadřování popisují George Lakoff a Mark Johnson; *jazyk nic nezachytává*, ale

**strukturovaný tvořivý proces**, jehož jednotlivé fáze můžeme spolu se Zbyňkem Fišerem definovat třeba takto:

**1. explorace** - orientace a příprava, zaměření pozornosti na problém, shromažďování a analýza informací, **2. inkubace** - zrání, nevědomá mozková činnost, zdánlivé odložení problému, vnitřní neřízená činnost, napětí, **3. iluminace** - fáze inspirace, krystalizace, intuitivního poznání, okamžik náhlého vhledu do problému, poznání podstaty věci, vyřešení problému, **4. specifikace** - spojená s realizací a dořešením detailů, nápad je prakticky vyzkoušen, řešení se optimalizuje, koriguje, propracovává, **5. evaluace** - ověření, verifikace, jde o konečné zhodnocení řešení, jeho interpretaci, dokončení, ověřuje se hodnota a význam produktu.<sup>121</sup> K prezentaci tohoto modelového schématu sám Zbyněk Fišer dodává:

„V souvislosti s tvorbou textu bychom také mohli uvažovat o **splývání fáze vhledu a realizace**, tj. třetí a čtvrté fáze. Obě totiž probíhají jakoby v krátkých intervalech opakovaně mnohokrát za sebou. Jako by po intuitivním vyřešení problému (např. jaký krok učiní literární postava) následovala krátká fáze realizace zápisu a autor je znovu postaven před úkol, jak formulovat další část textu (další krok postavy). Tyto kroky se skládají jeden za druhým v prvotext a teprve ve fázi ověření jsou hodnoceny jako celek z hlediska významu, kvality (logičnost, realističnost, literárnost aj.). Při tvorbě textu se uplatňuje nejenom tento „proud intuitivních vhledů“, tato řada postupných poznávání. Pro práci má samozřejmě velký význam i poznání smyslové a racionální.“<sup>122</sup>

**Protože literární texty čteme převážně lineárně, čtení na přeskáčku, jak ho řada z nás jistě alespoň občas provozuje, je institucionalizovanou čtenářskou kulturou tolerováno nanejvýš v případě nenáročného, nebo naopak vysoce odborné četby, představujeme si obvykle, že stejným způsobem, tedy lineárně, text také vzniká.**<sup>123</sup> Fišerův proud intuitivních vhledů však nemusí mít s posloupností jednotlivých fází reálného tvůrčího procesu nic společného. Navíc jím

---

vzhledem k tomu, že je sám základem metaforické formy naší zkušenosti, tuto zkušenost zásadním způsobem *strukturuje*...

<sup>121</sup> *Tvůrčí psaní...*, kapitola *Etapy tvůrčí činnosti*, s. 11; Fišer se přitom opírá o pojetí R. Kohoutka, k němuž odkazuje.

<sup>122</sup> Tamtéž

<sup>123</sup> Připomeňme si myšlenku deinstitucionalizace (pomocí praxe tvůrčího psaní) literatury ze začátku této práce a zopakujme, že se zde opíráme o **klasické sociologické pojetí (literární) instituce a institucionalizace** jako habitualizovaného, postupně se objektivizujícího způsobu *jak se věci dělají a dějí*; závažnost a *závažnost* takového institucionalizovaného řešení je přitom v každém konkrétním případě dána **stupněm identifikace s odpovídající sociokulturní (literární) praxí**.

zdůrazněný *prvotext* neboli **primární text**, který zůstává v dramatické výchově pouhým základem z něj vycházející akce, ale v praxi tvůrčího psaní představuje samostatnou, **vstupní estetickou hodnotu**, nám umožňuje přinejmenším reflektivně **tematizovat empirické počátky autentického literárního textu**, jinými slovy jeho **konkrétně přítomnou genezi** v míře před rozšířením tvůrčího psaní literární teorií sotva kdy dosažené. **Tvůrčí psaní má bezpochyby svůj vlastní kreativní étos, jímž může obohatit stávající literární teorii, která mu zase na oplátku dokáže poskytnout žádoucí terminologické a metodologické zakotvení.**

Těžko popiratelnou nevýhodou každé snahy o detailní členění tvořivého procesu je nadměrná složitost a těžkopádnost uplatňované kategorizace. Vzhledem k počáteční nejistotě provázející *nutně*<sup>124</sup> první literární pokusy adeptů tvůrčího psaní potřebujeme přece jen o něco přehlednější model. Na základě své pedagogické praxe proto navrhuji následující trojstupňové schéma:

1. **Inspirace**
2. **Organizace**
3. **Strukturace**

**1. Inspirace** představuje celistvý, detailně obtížně analyzovatelný<sup>125</sup> proces stimulace individuálního prožívání na základě nahodilého nebo předem připraveného podnětu. Projevuje se pak ve formě různě intenzivního, více či méně plynulého proudu pocitů, představ a myšlenek, včetně s nimi korelujících a korespondujících tělesných stavů. Samotná inspirace, jejímž iniciačním cílem je **podpora spontánního růstu primárního textového tvaru**, má převážně **projekční charakter**. Vyrůstá sice z konkrétního impulzu, pokud však jí nastartovaný tvůrčí proces úspěšně pokračuje, rozvíjí se ve své imanentní dynamice dál sama ze sebe, ze

<sup>124</sup> Na začátku výuky tvůrčího psaní nejde hned o to zbavit se co nejdříve všech tvořivost blokujících negativních pocitů; právě naopak, se všemi negativními prožitky je třeba *tvořivě pracovat*, tedy ptát se po jejich skrytých příčinách a souvislostech a tak postupně tematizovat **nevyjádřenou závislost adeptů tvůrčího psaní na stereotypních představách jejich osobní literární kultury**, jež sama o sobě bývá **podvědomou projekcí dosud internalizovaných sociokulturních (literárních) vzorů**; počáteční nejistota není tudíž v praxi tvůrčího psaní jen nutná, je přímo *nezbytná*; do značné míry to připomíná psychoterapeutickou situaci, v jejímž rámci není odpor mechanicky odstraňován, nýbrž tematizován a kriticky analyzován...

<sup>125</sup> Lakoff s Johnsonem přebírají pro podobné **situační celky**, jejichž jednotlivé složky se vyskytují vždy společně ve formě jakéhosi **svazku charakteristických vlastností**, původně psychologický výraz **gestalt**, gestalty (viz např. s. 87, 88 a dále).

svých vlastních, projekčních mechanismy zpřítomňovaných a příslušnými jazykovými a estetickými strukturami integrovaných zdrojů.

**2. Organizace** je fáze tvořivého procesu, v níž inspirace, dosud probíhající převážně na vnitřní, imaginační úrovni, nalézá svou **primární jazykovou reprezentaci neboli prvotext**, jak tento potenciálně předliterární textový fenomén nazývá Zbyněk Fišer. **Prožitkový materiál je organizován, tříděn a předběžně pořádan aktualizujícími se stylistickými a kompozičními strukturami, které začínají inspirační látce vtiskovat svůj vlastní tvar.** Nacházíme se v **kritickém okamžiku tvorby**, neboť většina nejednoznačných, ambivalentních rysů tvořivého úsilí neznalých pisatelů se při pohledu na nutně nedokonalý, neuspokojivý stav vznikajícího rukopisu nechává odradit a na další tvárné úsilí rezignuje.

Adepty tvůrčího psaní se proto snažíme hned od začátku povzbuzovat k tomu, aby spontánně se organizující prvotexty považovali jen za **průběžné vyjádření momentálního vztahu mezi původní inspirací a aktuálně probíhající stylizací.** *Prvotexty skutečně nelze považovat za literární, dokonce ani předliterární útvary, podobají se spíše potemnělému jevišti, na kterém se přehrává drama jazyka, jehož hlavním hrdinou je samotný proces tvorby a zápletkou hledání souladu mezi dílčími aspekty radikálně otevřeného, dále se otevírajícího a neustále proměňujícího tvůrčího dialogu...*

**3. Konečně strukturace** završuje, alespoň prozatím, představovaný **cyklus tvorby** záměrnou, **přesně zacílenou stylizační a kompoziční prací.** Její konečný výsledek ovšem v praxi tvůrčího psaní nezávisí pouze na kreativním potenciálu vstupních inspirací a na úrovni našich momentálních kreativních dispozic, nýbrž bývá ovlivněn také konkrétním místem a časem probíhajících aktivit, nehledě na působení obtížně postižitelné **skupinové dynamiky.**<sup>126</sup>

<sup>126</sup> Standardní psychologický koncept skupinové dynamiky (Jakub Moreno, Carl Rogers a další), byl v poslední době obohacen o podněty **systémového a systemického myšlení**, které dnes tvoří základ rodinných a jiných (týmových, organizačních, podnikových, experimentálních) **systemických konstelací**; solidní úvod do konstelačního myšlení zbaveného většiny původního kulturně zabarveného (africký šamanismus, křesťanská misijní práce) mysticismu (Bert Hellinger) nabízí kniha Jana Bílého *Úžasná síla celku. Organizační, podnikové a experimentální konstelace.*

Zmínkou o vlivu skupinové dynamiky na průběh a výsledek tvořivých aktivit ve výuce tvůrčího psaní se další oklikou vracíme ke strukturalisty iniciované diskusi o podstatě, povaze a funkci autorského subjektu v procesu geneze literárního díla. Zajíždka tentokrát nebyla ani příliš dlouhá, nemuseli jsme se narozdíl od zenové výpravy vydávat za žádné kulturní hranice, stačilo sledovat ukazatel **psaní ve skupině**, jejíž personální skladba, třebaže nezáměrná a nahodilá, se nemůže nepromítnout do produkovaných textů. Přesné analýze se ovšem psychosociální fenomény tohoto typu vzpírají, což jistě neznamená, že se nemáme pokoušet alespoň některé z nejnápadnějších sémantických vazeb skupinového kontextu průběžně reflektovat a tematizovat.

**Podíl skupinové dynamiky na konečném znění a vyznění každého jednotlivého textu v praxi tvůrčího psaní vzrůstá, jestliže vytvářené pravidelně prezentujeme a sdílíme, bez ohledu na to, pro jakou konkrétní formu prezentace a sdílení se rozhodneme.**<sup>127</sup> Nejvyšší míru kreativní dynamiky bude bezpochyby vykazovat **osobní čtenářský vztah**, s jehož modelovým prototypem se setkáváme v románu americké autorky Kathe Koja *Divoký pes*. Této po všech stránkách pozoruhodné próze pro dospívající mládež dominuje dvojice do psaní zapálených pubescentů, které k sobě svedla jejich učitelka tvůrčího psaní a jejichž nesmělé přátelství se postupně rodí právě ze společných debat nad vlastními literárními pokusy:

„(...) druhý den je ještě hůř, protože i když spěchám hodně brzy od skříňky, abych paní Cruzellovou chytila ještě před vyučováním, osloví mě dřív, než stačím esej vytáhnout, a ptá se: „Mohla bych tě dát dohromady s Griffinem?“ Myslí tím, že si budeme navzájem redigovat, co jsme napsali. Courtney, Chelsea a Jon totiž takhle musejí pracovat ve třech, takže já jsem plonk. (...) „Píše výborně,“ hlásí, „ale potřebuje sladit tempo se třídou. Nevadilo by ti to, Rachel?“ (...) A když je čas opravit si navzájem práce, jdu k němu, sedí napůl otočený k oknu. „Hele,“ říkám mu a беру si jeho půldruhé umolousané stránky, „děláme to takhle: já si přečtu to tvoje, ty to moje pak si to kritizujeme. Jasný?“ S přivřeným očima si bere „divokýhopsa“; měli jsme napsat něco osobního, ale já jsem neměla na nic dalšího čas a tohle je stejně osobní ažaž.“<sup>128</sup>

<sup>127</sup> Nabízí se například (dobrovolné) hlasité čtení, čtení ve skupinách a ve dvojicích, různým způsobem motivovaná autorská setkání, společná práce na skupinovém literárním časopise, interaktivní webová prezentace, atd.

<sup>128</sup> *Divoký pes*, s. 28-29

*Konkrétní prostor psaní, ostatní píšící ve skupině, denní a roční doba, osobnost učitele, momentální duševní rozpoložení zúčastněných, všech dohromady a každého zvlášť, umístění výuky tvůrčího psaní v rozvrhu, dosavadní literární zkušenost účastníků lekce či tvůrčí dílny.* Není toho zrovna málo, co se v příslušné situaci těžko postižitelným způsobem promítá do aktuálního tvořivého procesu, nehledě na všudypřítomnou interaktivní komunikaci začínajících literátů s estetickými strukturami dané literární kultury. Nadto se kterýkoli prvek postupně se rozrůstající, strukturující struktury textu může změnit v novou inspiraci a zahájit další cyklus tvorby. Hypoteticky bychom mohli v podobných úvahách postupovat donekonečna, aniž by se cokoliv změnilo na **krajně nejisté pozici jenom zdánlivě centralizovaného, substančně založeného autorského subjektu.**

Konečná strukturace literárního textu je v každém svém jednotlivém momentu, tím spíše pak ve finální perspektivě záměrně editovaného celku příkladem kulturně podmíněného **estetického rozhodovacího procesu**<sup>129</sup>, jehož zákonitosti bude sotva kdy možné vyjádřit nějakým obecně platným, univerzálním algoritmem. Mukařovského *sémantické gesto* postihující dominantní estetickou a stylistickou intenci textu se tudíž také z tohoto pohledu jeví jako svého druhu krajní literárněteoretická kategorie, k níž přinejmenším prozatím nemáme žádnou rovnocennou alternativu...

Jestliže byla chůze po tenkém metodologickém rozhraní praxe tvůrčího psaní a dramatické výchovy náročná na každý argumentační krok, ve vztahu k **arteterapii** to bude platit dvojnásob. Většina současných arteterapeutů těží z podnětů **jungíánské psychologie**, takže v jejich práci převažují různé druhy výtvarných technik a **terapeutickému psaní** je věnována minimální pozornost.

Také Zbyněk Fišer naznačuje psychoterapeutické možnosti autoreflexivních textů pouze ve třech krátkých odstavcích<sup>130</sup>, podstatně více podnětů nabízí Šárka Gjuričová, spoluautorka publikace *Rodinná terapie. Systemické a narativní přístupy*. Řečené se v první řadě týká jejího vlastního příspěvku v kapitole *Sociální*

<sup>129</sup> Textem jako souborem specificky motivovaných *translatologických rozhodnutí* se u nás v rámci své teorie překladu podrobně zabýval Jiří Levý.

<sup>130</sup> *Tvůrčí psaní...*, kapitola *Psychoterapie, etopedie a tvůrčí psaní*, s. 39

*konstruování a narativní terapie*, v níž Gjuričová upozorňuje na psychologický význam **osobního příběhu**. Jeho systémová a strukturální, narativní a *naratologická* analýza totiž sblíží rodinnou terapii nejen s praxí tvůrčího psaní, ale především s interdisciplinárně otevřenou literární teorií.

Arteterapeutickým zásadám nejbližší způsob zacházení s autorským textem nabízí Julie Cameronová ve své metodě **ranních stránek**. Jediným cílem tohoto rituálně pojatého cvičení je pravidelné uvolňování nejrůznějšími psychickými zábrany blokované tvůrčí energie pomocí ničím nekorigovaného, spontánního psaní, jež se tak proměňuje v jakousi mimovolnou **textovou meditaci**.<sup>131</sup> Přímo literárních podnětů využívá široce chápaná **biblioterapie**, terapeutický potenciál nemá jen čtení a interpretace knih, nýbrž i jejich tvorba, jak o tom svědčí slušná řádka dnes již klasických děl světové literatury.

Není to ovšem čistě *expresivní* pojetí tvorby, co by automaticky zajišťovalo terapeutický přínos textu. **Samo vypsání se z nepříjemného a skličujícího prožitku poskytuje jisté ulehčení, pokud ale náš text v nějaké formě nenaplnuje požadavek katarzního sebepřekonání, osvobozující transcedence textově ztvárněné osobní zkušenosti, nemá smysl dokonce ani v kontextu expresivního moderního umění o nějakém léčebném působení mluvit.** Bylo by třeba podrobněji prozkoumat původní význam klíčového aristotelského pojmu **katarze**, jehož výhradně *psychosomatické*, organismicky úlevné pojetí nejspíš neodpovídá antické zkušenosti. Zapomínat totiž nelze ani na obsah **anagnorise**, tedy rozpoznání neboli *vhledu* do podstaty krizové situace zakládající u Aristotela její řešení. Pokud jde o průniky praxe tvůrčího psaní s arteterapií, považuji za nejdůležitější následující tři metodické okruhy:

- **práce se symboly**
- **projektivní techniky**
- **aktivní imaginace**

Jak opakovaně zdůrazňoval Jan Mukařovský, slovo jako znak skutečnost nejen zastupuje, ale také na ní samo působí tím, že se k danému úseku skutečnosti

<sup>131</sup> Podrobnější objasnění hlavních principů tohoto cvičení (včetně základních instrukcí k jeho provádění) najdeme v autorčině již citované knize *Umělcova cesta...* (s. 24-33).

konkrétním způsobem vztahuje a má tak vliv na jeho uchopení a *pochopení*. Zenoví mistři by s Mukařovským nadšeně souhlasili, meditační praxe *neuchopování* neznamena, že máme přestat myslet a mluvit. Když jsme však prostřednictvím dlouhodobě kultivované vědomé pozornosti nahlédli zjevnou dvojkolejnost vnímání a myšlení, měli bychom být schopni si nadále od slov udržovat přiměřený odstup pramenící z hlubokého respektu vůči jejich kreativní síle.

Ve výuce tvůrčího psaní nevycházíme z žádné dogmatizující klasifikace znaků, nýbrž z pragmatického, empiricky ověřitelného přesvědčení, že **symbolické znaky literárního textu vyvolávají ve čtenářích představy, pocity a myšlenky na základě esteticky strukturovaných, kompozičně propojených významových celků neboli gestaltů**. Naučit se účinně pracovat s těmito estetickými gestaly je přednostně otázka *procvičování*, nikoliv teoretického poznání, jakkoliv každá dobře zvládnutá, osobní zkušenost internalizovaná teorie praxi jen prohloubí. Stejně jako racionálně, *kriticky* uvažující arteterapeut nebude svého klienta vybavovat rozsáhlými katalogy předem daných, dosavadní psychologickou tradicí kanonizovaných významů jeho osobních snových představ, neměl by ani učitel tvůrčího psaní přestat zdůrazňovat, že konkrétní význam příslušného symbolického znaku je přes všechny své objektivizované, sdílené a komunikovatelné rysy založen vztahově, že *je vztahem*, textovými vztahy počínaje a osobními, respektive sociokulturními souvislostmi daného symbolu konče.

Arteterapeutické pojetí znakovosti tímto způsobem přenáší důraz na **tvořivý aspekt symbolického zastupování**, což nás přivádí k problematice **projekce**. Rovněž otázku didaktického využití projektivních technik v tvůrčím psaní budeme řešit pragmaticky, aniž bychom se zaobírali analýzou všech mechanismů jejich fungování, ať už z psychologického, filosofického nebo spirituálního hlediska.<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> V návaznosti na kritické postoje Lakoffa a Johnsona, kteří považují všechna oborová pojmosloví za specifické případy obecných principů metaforického myšlení, uveďme na obranu námi zvoleného přístupu ještě názor Daniely Hodrové: „Pohybujeme se (...) sice v říši metafor, ale tyto metafory, jichž o díle užívají tvůrci a také interpreti a snaží se jejich prostřednictvím přiblížit jeho podstatě, vypovídají podle našeho názoru o povaze díla víc a namnoze komplexněji než nějaká exaktní měření, ostatně proveditelná jen ve velmi úzké sféře díla.“ (...*na okraji chaosu...Poetika literárního díla 20. století*, s. 35)

### Metodologické průhledy – Projektivní techniky v tvůrčím psaní

Jospeh Zinker, sám mnohostranně talentovaný umělec, rozděluje ve své knize *Tvůrčí proces v Gestalt terapii* projekce na **1. tvůrčí**, ty jsou podle něj hlavním zdrojem tvorby a tvořivého přístupu k životu, **2. destruktivní**, které v těžko odhadnutelných vlnách ohrožují lidská společenství a přímo či nepřímo způsobují jejich zánik, a konečně **3. patologické**, jež tvoří základ mylného vnímání světa a mohou v konkrétních případech vést k psychické poruše nebo jinému druhu nemoci.

Jedině na poli **tvořivých projekcí** vedeme skutečný dialog se svým předpokládaným vnitřním já a pouze na základě této autentické, otevřené komunikace produkuje objevné myšlenky, nové vědecké koncepty, ale též duchovní představy a umělecká díla, nehledě na vlastní chování. Každý člověk je dle Zinkerova názoru doslova *těhotný projekcemi*, zároveň však *má strach z jejich děsivě uspokojivého vyjádření*, protože *skládání hudby, sochařské práce, malování obrazů nebo napomáhání ke změnám v cizím nebo vlastním životě znamená vzít na sebe riziko a vypustit své já, své srdce a duši do světa.*<sup>133</sup> Naproti tomu **patologické projekce** jsou v Zinkerově pojetí negativními formami nevědomého, nezřídka kulturně schvalovaného, případně přímo *doporučovaného* úniku<sup>134</sup> a jako takové jsou příkladem **psychické disociace** čili odštěpování všeho, co na sobě nemáme nebo *nemáme mít* rádi, a co tudíž promítáme do svého objektivisticky chápaného okolí:

„Kdo projikuje tvořivě, ví, že jeho výtvořiny se zrodily z dialogu v něm samém. Tomuto dialogu dá poté konkrétní podobu. Protože zná kořeny svých představ, je u tvořivě projikujícího člověka méně pravděpodobné, že si bude připadat vydaný na milost svému okolí. Prožívá vlastní moc v prostředí, které ho obklopuje. Svou intelektuální integritou může své výtvořiny upravovat a učit se z vlastní zkušenosti. Může rozvíjet a vypilovávat své umění s každým dalším výtvořem. Pouze tehdy, když má člověk vyvinutý takovýto smysl pro kontrolu, může si dovolit luxus „vzdát se kontroly“ - dovoluje obrazu, aby se maloval sám. Žije v mocném stavu uctivé vnímavosti.(...)“<sup>135</sup>

<sup>133</sup> *Tvůrčí proces v Gestalt terapii*, s. 10

<sup>134</sup> Příkladem mohou být některé tolerované, dokonce *sugerované* závislosti, jakými jsou v našem sociokulturním kontextu například konzumace alkoholu či neurotická a dále neurotizující, různými biologizujícími ideologiemi deformovaná sexualita...

<sup>135</sup> Tamtéž, s. 215

Klíčovým aspektem každého, nejenom jazykově strukturovaného projektování zůstává v souladu s již představenou teorií literární mysli Marka Turnera procesem **tvořivého míšení, tedy aktuálního prostupování a pronikání nejrůznějších mentálních oblastí a prostorů, myšlenkových a imaginačních světů, jehož základním typem je metafora.**

Vedle běžně užívaných **volných projekcí** navazujících v kreativním duchu na proslulé *volné asociace* původní psychoanalýzy, můžeme po vzoru Kožmínových textových determinant experimentovat s konkrétně determinovanými **řízenými projekcemi**, skrze jejichž působení přetváříme například vybranou hudební skladbu v textový obraz její nálady odpovídající krajiny, postavy a tak podobně.<sup>136</sup> Pak stačí transformovat zachycenou krajinu ve scénérii volně navazující povídky, projektovanou postavu učinit hrdinou chystaného románu, náladu vyjádřit v lyrické básni. Jednou z nejpodněnějších oblastí arteterapeutického využití projekcí zůstává Carlem Gustavem Jungem iniciovaná a jeho pokračovateli rozvíjená psychologická práce s kruhovými symbolickými obrazci, pro něž Jung převzal spolu se základním psychospirituálním rámcem sanskrtské označení **mandala**.

### **Metodologické průhledy – Tvořivá práce s mandalami (1)**

Transkulturní symbolika kruhu je kulturním antropologům a religionistům dobře známa z celého světa. Kruhový útvar do sebe sice na jedné straně pevně uzavírá příslušný úsek terénu nebo ideální plochy, zároveň nás ale stejně intenzivně vyzývá, abychom se pokusili jej něčím vyplnit, abychom *zaplňili* jeho zneklidňující prázdnotu. **Tato paradoxní, otevřená uzavřenost kruhu může v kontextu literární tvorby symbolizovat vedle nevyhnutelné finality každé představitelné formy také v zásadě ničím neomezenou variabilitu významových aktualizací a konkretizací daných struktur.**

Metodikou transformace mandalové kresby do libovolného, nejčastěji *básnického* textu se budeme zabývat později, nyní nám ze stručného nárysu vztahu praxe tvůrčího psaní k arteterapii zbývá objasnit už jen další z Jungových konceptů, jímž je

<sup>136</sup> Zbyněk Fišer uvádí řadu podobných cvičení a aktivit (*Oživené obrazy, Sestup do vzpomínky, Předměty a prostory*, atd.), jejich převážně *projektivní* charakter ovšem nijak nezdůrazňuje.

**aktivní imaginace.** Bez ohledu na to, zda se rozhodneme pro volnou nebo řízenou, individuální či skupinovou imaginaci, našim cílem vždy bude dosažení kreativně laděného **fantazijního vytržení a imaginativního zaostření zároveň, jakéhosi denního snění coby tvořivého modu vědomí, které proces tvorby pokaždé doprovází, pokud přímo není jeho prapůvodní, nereflektovanou podobou.** Tento druh **tvůrčího snění**, jehož podstatou je **otevřená a uvolněná, relaxovaná koncentrace na vlastní tvořivou vizi**, patří k nejstarším kreativním technikám světa<sup>137</sup> a dnes se s ním běžně setkáváme v řadě sebezkušenostních programů, kursy osobního rozvoje počínaje a projekty orientovanými na změny výrobních a organizačních struktur podniku konče.

Nejnámější formou aktivní imaginace je jógovou tradicí<sup>138</sup> ovlivněná **vizualizace**, stejně efektivně ovšem můžeme pracovat se **sluchovými, hmatovými nebo čichovými představami.** Aktivní imaginaci řadíme v praxi tvůrčího psaní k inspiračním technikám, vlastní psaní má proto po této fázi následovat s přiměřeným časovým a hlavně *prožitkovým* odstupem. Pokud se ale mezi adepty tvůrčího psaní objeví někdo, kdo se rozhodne svoje představy hned v průběhu imaginačního cvičení verbalizovat, není nejmenšího důvodu mu v tom bránit. *Také v tomto případě musí osobní tvůrčí preference dostat přednost před každým dogmatizovaným metodickým postupem...*

---

<sup>137</sup> Jungova zásluha spočívá v tom, že se navzdory oprávněně skepti Sigmunda Freuda k archaickým formám lidského vědomí pokusil rozvinout některé jeho impulsy a interpretovat tradiční symbolické struktury *psychogicky*; v souvislostech s oživeným zájmem o domorodé kultury světa promýšlí zajímavě a pro praxi tvůrčího psaní podnětně **proces snění** Angeles Arrienová v knize *Archetypy šamanské tradice. Duchovní cesty vnitřního bojovníka, léčitele, vizionáře a učitele*; možnosti tvořivé práce s tzv. **lucidním sněním**, které je v mnoha ohledech velmi blízké uměleckému stavu mysli, dokumentuje monografie Stephena LaBerga *Lucidní snění*.

<sup>138</sup> Základy vizualizační metody vztahuje Mírcea Eliade (*Šamanismus a nejstarší techniky extáze; Jóga. Nesmrtelnost a svoboda*) k promítání přírodních obrazů a struktur do vlastního těla.

## NEUROPSYCHOLOGICKÝ ZÁKLAD TVOŘIVOSTI

Začínat analýzu teoretického problému *obrazem* namísto očekávané logické argumentace, nahradit definici imaginativní vizí, to opravdu nevypadá příliš vědecky. Přesto může být právě tento druhu postupu osvěžující a přínosný, což platí zejména tehdy, jestliže se v duchu celostního, integračního a divergentního **laterálního myšlení**<sup>139</sup> pokusíme alespoň koutkem oka příslušné téma zahlédnout z jiného nežli běžného, *zaběhnutého* úhlu pohledu:

„Když na pláži upustíte do písku kovovou kuličku, dopadne přímo pod místem, kde jste ji pustili. Když však tutéž kuličku pustíte do hrdla trychtýře, je docela jedno, ve kterém bodě na hrdlem trychtýře to bylo. Vždy vypadne na stejné místo. Srážky z celého rozsáhlého úvodí končí v jedné řece. Stejně se chovají i struktury samoorganizujícího systému. Mají široké sběrné oblasti. To znamená, že výsledkem mnoha nestálých struktur bude pouze jediná stabilní struktura.(...)“<sup>140</sup>

Pokud lze něco takového konstatovat o aktivitách lidského mozku, jejichž samoorganizační charakter citované neurologické podobenství Edwarda de Bona ilustruje, mělo by totéž platit rovněž pro oblast působení funkčních struktur neuropsychologicky zkoumané literární mysli, samozřejmě při vědomí příslušného diskursivního skoku, překlenutého v našem případě uvedenou metaforou. *Nejsou nakonec takovými trychtýři se širokými, literární praxí zpevnovanými sběrnými oblastmi též všechny nám dosud známé žánry a druhy?*

Metaforické vyjádření nás právě proto, že není definicí, nýbrž *obrazem* ochraňuje před mechanickým, *redukcionistickým* převáděním jednoho fenoménu na jiný a zároveň nám otevírá nové souvislosti a možnosti. Ani v dobách největšího rozmachu normativních poetik pochopitelně nikdy neplatil jednoduchý návod ve stylu nějakého

<sup>139</sup> Pojem *laterální myšlení* se původně vztahoval k **lateralitě mozkových hemisfér**, dnes je v populárně zaměřené neuropsychologické literatuře synonymem tvůrčího myšlení využívajícího neobvyklých inovačních postupů, které překonávají hranice přísně racionálního a logického (levostranného) řešení: „Logika je nástroj, který používáme na hloubení větších a větších děr, tak aby všechny díry byly lepší. Nachází-li se ale díra na špatném místě, pak se nám ani se sebevětším úsilím nepodaří přemístit ji na správné místo. Přestože každému kopáči je tento fakt naprosto zřejmý, je pro něj snadnější pokračovat v kopání na stejném místě, než začít úplně od nuly na místě novém. Vertikální myšlení znamená kopat tu samou díru na stejném místě, laterální myšlení uplatňujeme, když se znovu snažíme o totéž jinde.“ (John Adair: *Efektivní inovace*, s. 27)

<sup>140</sup> Edward de Bono: *Pravdu mám já, určitě ne ty*, s. 34

literárního trychtýře. *Vhod' do příslušného otvoru zvolený příběh a vypadne ti, řekněme třeba historický román, o kousek dál potom novela.* Koneckonců sám Edward de Bono přece mluví o *širokých* sběrných oblastech. Za takové bychom ovšem už tradičně chápané žánry mohli s trochou provokativní nadsázky považovat, přinejmenším od okamžiku, kdy se začínají, jak tvrdí Michail M. Bachtin, s nástupem moderní kultury a její orientace na sféru nezavršené přítomnosti pod tlakem románové formy *romanizovat*:

„(...) Romanizace literatury neznámá, že by se nerománovým žánrům vnucoval cizí žánrový kánon. Takový kánon román ostatně ani nemá, je přece svou podstatou nekanonický. Román - toť tvárnost sama. Je to žánr věčně hledající, věčně zkoumající sám sebe a kriticky zvažující své dosavadní vývojové podoby. Jen takovou povahu může mít žánr, který se budoval v zóně bezprostředního kontaktu s vyvíjející se skutečností. Proto romanizace jiných žánrů nespočívá v tom, že by se tyto žánry podřizovaly cizím žánrovým kánonům, ale v tom, že se odpoutávají od všeho konvenčního, odumřelého, stereotypního a neživotného, co brzdí jejich vlastní vývoj, do všeho, co je tváří v tvář románu proměňuje v jakési stylizace vyžilých forem.“<sup>141</sup>

Bachtin nepředpokládá, že by se romanizované žánry houfně vzdávaly vlastní strukturální identity, z novely se přes noc jistě nestane pouhá žánrová varianta románu. Dosud pevně institucionalizované žánry se nám však začnou pod vlivem vítězně postupující románové estetiky časem jevit mnohem neurčitěji, takže pro literárněteoretické myšlení bude zase o něco obtížnější se jich s očekávanou definiční jednoznačností pojmově zmocnit.<sup>142</sup>

Překročme nyní na chvíli zvolna se vynořující neuropsychologický rámec našich úvah směrem k podstatně abstraktnějšímu přístupu **kognitivních věd** a zamysleme se nad možností označit procesem bachtinovské romanizace rozvolněné, smíšené a otevřené žánry v souladu s koncepcí Lakoffa a Johnsona za **literární, obecněji řečeno mentální prototypy**. Žánrová identita by v takovém případě měla skutečně

<sup>141</sup> *Epos a román. O metodologii zkoumání románu*, in: *Román jako dialog*, s. 38-39

<sup>142</sup> Připomeňme si na tomto místě, že **tolerance k nejednoznačnosti (dvojznačnosti)** je prvním z **deseti hlavních osobnostních rysů, jimiž se vyznačuje tvořivá osobnost**, dalšími jsou: **stimulační svoboda, funkční svoboda, flexibilita, ochota riskovat, preference zmatku, prodleva uspokojení, oproštění od stereotypu sexuální role, vytrvalost a odvaha** (podrobněji viz *Kreativita...*, s. 87-102).

rodinný charakter<sup>143</sup> a byla by zajišťována **reflektivním, stále znovu se otevírajícím, interaktivním celkem vztahově deskriptivních vlastností a systémových souvislostí**, takže bychom pro jednotlivé žánry už nemuseli nutně hledat nějaké nezpochybnitelné *základní kameny*<sup>144</sup> ve smyslu klasické, definičně orientované poetiky.

Umírněná (sic!) relativizace strukturální totožnosti moderních literárních žánrů chápaná z kognitivního, případně systémového hlediska připomíná dříve naznačenou nejistotu ohledně metodologicky obtížně uchopitelné kategorie autora či autorského subjektu. Jistým nezpochybnitelným způsobem je samozřejmě autor, přinejmenším prostřednictvím svého jména, v textu vždy přítomen, takže s ním jako s reálnou, právnicky zastupitelnou osobou na všech úrovních literárního procesu musíme počítat. **Stejně nezpochybnitelně se ovšem autorský subjekt ve vlastním textu ztrácí, rozplývá se v textových strukturách, což lze právě v praxi tvůrčího psaní vzhledem k jejímu zaměření na proces autenticky ověřit a reflektovat.**<sup>145</sup>

**Kognitivní pojetí žánrů**, pro něž budou aktuální neurologické a neuropsychologické modely také v budoucnosti vytvářet nezbytné empirické pozadí, nám umožňuje představit si, tedy *teoreticky konstruovat* literární žánry coby **relativně otevřené a proměnlivé fenomény mysli**. Literární žánry nejsou žádné mentální preludy, jejich obsah a strukturální význam však rovněž nelze bezesbytku vyjádřit nějakou vyčerpávající a konečnou, uzavřenou definicí. To je důležité zjištění, které může adeptům tvůrčího psaní minimálně na začátku jejich potenciální autorské dráhy přinést jisté žádoucí zklidnění. *Ostatně také samotný román nakonec romanizoval sám sebe, protože některé z próz označovaných v současnosti za romány mají k původní, neromanizované románovosti poměrně daleko...*

<sup>143</sup> Jak známo, francouzské slovo *genre* znamená rod, druh...

<sup>144</sup> „Ačkoliv pojem (...), jak jsme jej charakterizovali, je pro lidskou činnost něčím základním, není „primitivní“ v běžném smyslu stavebních kamenů, není tedy neanalyzovatelný a nerozčlenitelný. Jelikož je definován na základě prototypu, který je charakterizován stále se opakujícím komplexem vlastností, je (...) zároveň celostní (holistický), analyzovatelný na tyto vlastnosti a má schopnost nabývat různých podob ve značně širokém pásmu možností. (...)“ (*Metafory, kterými žijeme*, s. 89; jedná se o pasáž vysvětlující pojem „příčinného působení“)

<sup>145</sup> **Totéž lze sledovat v rámci meditačního procesu, zejména pokud meditujeme v zenovém duchu; meditující já se rozpouští a rozkládá ve svých vlastních strukturách, aniž bychom byli nuceni konstatovat, že někam odchází nebo mizí...**

**Ve výuce tvůrčího psaní se přesto ze všeho nejdříve musíme naučit literární žánry respektovat a využívat.** Vždyť právě žánrové určení textu patří společně s tématem, jak posléze uvidíme, k nejvýznamnějším organizačním prvkům stylu. Nevyslovená pochybnost, zda byl skutečně moderní posun v chápání žánrů a žánrovosti způsoben Bachtinem proklamovaným procesem romanizace západních literatur nakonec nemusí být nikdy jednoznačně vyřešena. **Díky své schopnosti vstoupit do dialogického kontaktu s nezavršenou skutečností aktuální přítomnosti představuje moderní román už teď přesně ten druh žánrového modelu, který v praxi tvůrčího psaní potřebujeme.**

Transformační povahu románového žánru zajímavým způsobem tematizuje americký spisovatel Hugh Fox ve své provokativní próze *Šaman*. Hlavní hrdina a vypravěč v jedné osobě v tomto difúzně rozvíjeném textu experimentuje s literárním obrazem vlastní sexuální, přesněji řečeno *genderové* identity, čemuž na strukturální úrovni odpovídá programově subjektivizovaná a žánrově nevyhraněná konstrukce románu, jehož syžet volně osciluje mezi různými epickými, lyrickými a dramatickými žánry. Archaické domorodé kultury vždy považovaly šamany za mistry proměny, novodobý *literární šaman* se tomuto dávnému umění učí přímo na stránkách své knihy...

Na argumentačních příkladech Bachtinova pojetí moderního románu a kognitivní teorie mentálních prototypů neboli neuronálních trychtýřů Edwarda de Bona si ukazujeme, jakým způsobem fungují systémy se širokými sběrnými oblastmi, za něž lze romanizované žánry považovat. Vykazují totiž pozoruhodnou jednotu funkční stability a dynamiky zároveň, což nám umožňuje je zařadit mezi **aktivní, samoorganizující se systémy**<sup>146</sup> **se značnou mírou seberegulace.**<sup>147</sup> Nejtypičtějším

<sup>146</sup> Filosofickým a metodologickým pozadím **systémového**, respektive **systemického myšlení**, včetně **obecné teorie systémů**, se zde nemůžeme dopodrobna zabývat, pro praxi tvůrčího psaní dostatečně obsažný vhled do této problematiky nám vedle dříve zmíněné *Rodinné terapie*... Šárky Gjuríčové nabízí (včetně základní odborné literatury) kupříkladu publikace Petra Parmy *Umění koučovat*; výchozí informace o **systémovém myšlení v estetice a literární teorii** dobře zachycuje (opět včetně další odborné literatury) slovníkový příručka Ansgara Nünninga *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepce, osobnosti, základní pojmy*; o něco detailnější pohled zahrnující též stručný výklad přínosu zakladatele obecné systémové teorie Ludwiga von Bertalanffyho najdeme v práci Zdeňka Pospíšila *Marginálie k sociologii umění*; zajímavé a svým způsobem příznačné naproti tomu je, že systémový přístup samostatně (příslušnou kapitolou) netematizuje Daniela Hodrová ve své poetice literárního díla 20. století (...na okraji chaosu...).

<sup>147</sup> Žánrová pravidla je samozřejmě možno kdykoliv porušit, potom se ale ocitáme *mimo daný žánr* nebo jeho aktuální podobu stvrzovanou příslušnou literární praxí; **síla odporu, již nám příslušný žánr klade, je právě mírou jeho samoorganizační seberegulace.**

reprezentantem tohoto druhu strukturního uspořádání a *fungování* je pochopitelně náš vlastní mozek, jehož příkladné chování si nyní přiblížíme ilustrační ukázkou. Mimochodem, zase půjde o výklad založený na metaforické vizi a my smíme spolu se svými studenty hádat, kolik že otevřených či skrytých metafor následující text Daceyho a Lennonové obsahuje:

„Proces přenosu v mozku je podobný vazbám v počítači, kde jsou jednotlivé buňky propojeny vlákny do „kabelové“ sítě. (...) Výběžky axonů jsou úzce propojeny s dendrity jiného neuronu. Informace procházejí hormony, které nazýváme neuromediátory a které jsou vylučovány neurony. Tyto hormony procházejí synaptickými křížovatkami a vkládají se do recepční plochy dendritů, přibližně jako klíč do zámku. Pokud „zapadá“ dostatečný počet klíčů, přenáší se elektronická „zpráva“ do dalšího neuronu. V tom tkví podstata elektrochemické komunikace v lidském těle. Čím složitější jsou cesty neuronů, tím složitější bude myšlení. Jedinci s nejsložitějším systémem tudíž s největší pravděpodobností dospějí k tvůrčím myšlenkám, i kdyby tomu mělo být jen proto, že mají myšlenek mnohem více než jiní. (...) U všech lidí je hlavním motorem myšlení primární trasa v mozku, systém makroneuronů. Mozek průměrného dospělého jedince obsahuje deset miliard neuronů (...), z nichž každý má v průměru sto vazeb na další neurony. Počet možných kombinací neuronových vazeb v tomto systému je tudíž téměř nekonečný.“<sup>148</sup>

**Samoorganizace, tu estetickou nevyjímaje, je strukturující se interakce, čím hustší, tím potenciálně tvořivější.** Za určitou kritickou hranicí hustoty kreativních interakcí se však tvořivost stejně jako nadměrně stimulovaná mysl hroučí do stavu entropické dezorganizace, ze kterého ji vyvedeme jedině tím, že na nějaký čas tvořit přestaneme. *Kulička nahodile vhozená do debonovského trychtýře žánru nakonec vždycky vypadne z trychtýře ven, ve světě trychtýřů a literárních žánrů tomu ani nemůže být jinak. Ovšem vlastní cesta kuličky trychtýřem, průběh a všechny alespoň trochu viditelné stopy tohoto putování, to je skutečná podoba onoho dobrodružství, jemuž říkáme psaní!*

Tvůrčí psaní společně s reflektivně zaměřeným, **tvůrčím čtením** náleží do sféry estetických samoorganizačních procesů, jejichž organizačním principem se nikdy nemůže stát stylová ledabylost, natož nějaký populisticky naivní, *naivistický* strukturní relativismus. Zopakujme proto znovu, že **v praxi tvůrčího psaní musíme**

<sup>148</sup> *Kreativita*, s. 165-166; podkapitola *Komunikace mezi neurony*

**literárním strukturám rozumět, protože na nich záleží výsledek literární tvořivosti, kterou samy průběžně determinují a spontánně regulují.**

**Samoorganizaci jakéhokoliv typu považujeme za samu sebe strukturující, sebereflektivní kontextualitu.** Jako taková může fungovat pouze v prostředí všeobecné souvislosti a vzájemné závislosti nepřehledné a *nepřehledné* řady nejrůzněji propojených a propletených, podporujících se a omezujících, *vymezujících* systémů či systémových struktur. **Počátkem každé funkční samoorganizace proto musí být tradice neboli paměť systému, kterou v oblasti literárních žánrů reprezentují aktuální žánrové formy příslušné literární kultury.** Na stáří a původu konkrétního aktualizovaného žánru přitom nezáleží, pokud je v rámci literárního procesu někým aktualizován, stává se integrální součástí aktuální literární kultury.

Samoorganizační systémy jsou **autopoietické**, tímto označením ale jen klademe důraz na jejich sebereflektivní a kontextuální charakter, netvrdíme, že vznikají z *ničeho*. Vlastní počátky literární tradice čili **paměti literárního systému** se přesto v mnoha ohledech ztrácejí v nedohlednu, přičemž toto magické nedohledno se stejně jako téměř vše, na co v dějinách literatury v daném historickém okamžiku dohlédneme, samo mění a ve vztahu k momentálnímu porozumění hypotetickému celku literárního procesu přeskupuje.

### **Metodologické průhledy – Tvůrčí psaní a autopoietické systémy**

Fundovaný výklad podstaty fungování autopoietických systémů, včetně historie tohoto pojmu, najdeme v knihách amerického fyzika a popularizátora postmoderní vědy Fritjofa Capry, zejména v jeho zatím poslední do češtiny přeložené práci *Tkáň života. Nová syntéza mysli a hmoty*. O něco blíže našim kreativním záměrům se nachází pojetí **autopoiézy** v současné **systémové a systemické terapii** rovněž výrazně ovlivněné biologickým modelem, jak o tom svědčí následující pasáž

z publikace německých autorů Arista von Schlippeho a Jochena Schweitzera:

„(...) Komponenty všech živých bytostí jsou propojeny do autopoietické, tedy sama sebe vytvářející organizace. Neustále produkují a reprodukují jak své jednotlivé prvky, tak také organizaci vztahů mezi těmito prvky v rekurzivním (vůči sobě samému se vztahujícím) procesu. Zjednodušeně řečeno, reprodukují prvky, z nichž se skládají, za pomoci prvků, z nichž se skládají. Příkladem je buňka. Je to továrna na molekuly, které neustále vyrábí své součásti (molekuly) a přitom současně prvky (membrány) ohraničující buňku navenek, které opět umožňují další produkci molekul.“<sup>149</sup>

**Základním autopoietickým subsystémem je v praxi tvůrčího psaní pochopitelně text**, jisté vlastnosti autopoiezy se ovšem dají vztáhnout též na literární žánry, ostatně ani případně, na biologické paradigma napojené **organické pojetí literatury** by nebylo žádnou novinkou. Během svých historických exkurzů do epistemologie literárněteoretického myšlení na ně v knize *Kapitoly z dějiny strukturální poetiky. Od Aristotela k pražské školy* upozorňuje Lubomír Doležel, konkrétně v kapitole věnované **romantické teorii literatury**.<sup>150</sup> Dnešní chápání autopoieticky fungujících živých systémů však rozhodně romantické *není*, systémové myšlení totiž vyrůstá z relačního a kontextuálního<sup>151</sup>, nikoliv esenciálního pohledu na svět. Systémové, případně mírně biologizující paradigma má v rámci **žánrově regulovaného literárního psaní a čtení** bezpochyby svůj význam, přesto bychom se jím neměli nechat příliš unášet...

Literární proces, rozuměj samoorganizační a seberefektivní, autopoietický a seberegulační proces každodenního vytváření a *přetváření* literární kultury, probíhá na mnoha sociokulturních úrovních, poslední dobou rovněž za vydatného přispění tvůrčího psaní. Spojení neuropsychologie, kognitivních věd, kognitivní literární teorie a praxe tvůrčího psaní nám pomáhá otevřít zcela nový, pragmaticky orientovaný přístup k literatuře, narůstající vliv s tím souvisejících modelů literárního

<sup>149</sup> *Systemická terapie a poradenství*, s. 50

<sup>150</sup> *Romantická poetika. Morfologický model*

<sup>151</sup> „(...) Jsou operacionálně uzavřené, tzn. že mohou operovat jen svými vlastními stavy, a nikoliv komponentami tohoto systému cizími. Operacionální uzavřenost je něco zcela jiného než informační uzavřenost. Živé systémy mohou velmi dobře přijímat („slyšet“, zpracovávat) informace z prostředí. Avšak nejsou jimi neomezeně ovlivnitelné, formovatelné, instruovatelné. Vnější svět se stává relevantním prostředím (a z něj přicházející informace se stávají relevantními informacemi) pouze do té míry, nakolik je schopen podnítit systém jeho vlastních stavů a „vzrušit“ je.“ (*Systemická terapie a poradenství*, s. 50)

procesu však bude třeba čas od času tlumit **kritickou reflexí právě oněch neurologických a neuropsychologických východisek a pozic**. Přesně to ve svém doslovu k českému překladu Turnerovy *Literární mysli* vyjadřuje Jiří Trávníček:

„(...) Ukazuje se, že ve vztahu k literatuře čistá kognitivní teorie není možná; v těch nejpodnětnějších pracích jde vždy o spolupráci kognitivní vědy s různými metodologiemi teorie literatury, studií kultur (...), psychologie a sociologie. (...) Odpovědi, které kognitivní věda nabízí, nejsou ani jednoznačné, ani jednolité. Nejpřesvědčivější jsou pak ty pokusy, které vnímají čtení nikoliv jako neuronální akt (činnost mozku), nýbrž jako akt mentální (činnost mysli), jakkoli žádné „měkké“ (mentalistické) tázání se neobejde bez alespoň vědomí „tvrdého“ (neuronálního) pozadí. (...)“<sup>152</sup>

Dobře si vědomi toho, že žádnou z okouzlujících, měkkou vodní logikou tvarovaných instruktážních metafor Edwarda de Bona si nelze představit bez Trávníčkem zmíněného *tvrdého, neuronálního pozadí*, a majíce zároveň na paměti, že ani jeden z fascinujících objevů současné neurologie nemůže v praxi tvůrčího psaní spolehlivě fungovat bez přiměřeně polemické, metodologicky zaměřené reflexe ze strany kognitivních věd zdůrazňujících *mentální* charakter tvorby a recepce literatury, přistupujeme posílení žánrovou lekcí moderního románu k prezentaci základního, bytostně *samoorganizačního* cvičení, jímž je **PSANÍ NA ČAS**. Nigel Watts o této fundamentální aktivitě praxe tvůrčího psaní ve svém *Umění psát* říká:

„(...) Jde o velmi jednoduchou a užitečnou techniku. Určete si čas ke psaní (jakýkoliv od deseti minut až po několik hodin) a potom zkuste psát cokoliv, co vám přijde na mysl. Pište o tom, co se vám zdálo minulou noc. Popište nejnovější důležitou událost z vašeho okolí. Pište o místnosti, ve které se nacházíte. Nechce-li se vám nebo vám psaní zrovna nejde, pište o tom. Současně mějte na mysli, že cvičení není konečnou verzí textu, a proto pište rychle a podvědomě. Na kvalitě nezáleží, nikdo váš text neuvidí. Potom nechte poodstoupit svůj vnitřní kritický hlas, abyste mohli zapojit nejdůležitější spisovatelský orgán - mozek. (...) Dejte si za úkol psát deset minut hned po probuzení, nebo naopak těsně předtím, než půjdete spát. Pište v autobuse, cestou do práce či z práce. Pište pod vlivem alkoholu, v ospalosti, ve špatné náladě. (...) Pište tak dlouho, jak jste si na začátku uložili - nikdy ne méně. Při tomto druhu cvičení jde především o *čas* strávený při psaní. (...) Nečtěte po sobě, co jste napsali.

<sup>152</sup> *Doslov in: Literární mysl...*, s. 263-264

Odložte text na jeden nebo dva týdny a teprve potom si ho znovu přečtěte. Pokud to neuděláte, můžete během cvičení začít podvědomě sledovat jistý cíl, a tím omezíte svou představivost.“<sup>153</sup>

*Spontánní textová samoorganizace zahrnutá do psaní na čas nemá nic společného s pateticky proklamovaným, kýčovitě osudovým vylamováním textu z jakéhosi nepřátelského chaosu. Vzhledem k nekonečně pestré škále inspiračních podnětů, jimiž se v dané chvíli mohou stát třeba čerstvě obílené stěny našeho pokoje nebo rodinná hádka odvedle, psaní na čas pouze tematizuje a *simuluje* procesualitu a kontextuální charakter vzniku literárního textu.*<sup>154</sup>

Vždycky už nějak přítomná, kupříkladu mytický chaos evokující textová, v případě aplikace inspiračních metod brainstormingu či mentálního mapování předtextová *uspořádanost* vychází podobně jako celé naše myšlení především z pořadajících struktur jazyka a jeho komunikačně organizujících, esteticky regulačních funkcí. Textovou samoorganizaci, demonstrovanou v praxi tvůrčího psaní právě psaním na čas, z těchto důvodů považuji spíše za zvláštní případ wittgensteinovských **jazykových her** nežli za projev nekriticky tradovaného napětí mezi metafyzickými principy chaosu a kosmu...

Pokud by se snad někomu zdála výše uvedená charakteristika psaní na čas příliš jednoduchá a prostá, může si samozřejmě svou tvůrčí situaci sám dodatečně zkomplikovat. Spontánní samoorganizace textových struktur totiž zcela jistě přestane fungovat, když jí začneme do cesty stavět přehnaně ambiciózní, respektive nadměrně sebekritické představy o vlastních schopnostech. Jestliže se nám kýžených komplikací zdá ještě pořád málo, není problém usilovat hned od začátku psaní o co nejpřesnější představu jeho konečného výsledku. Řečeno v mírně zenovém duchu, *kdo nedokáže v jistých uzlových, krizových chvílích psaní ustoupit sám sobě a rodícímu se textu z cesty, má takřka zaručeno, že se mu nebude dařit:*

---

<sup>153</sup> *Umění psát*, s. 18-19

<sup>154</sup> Tímto způsobem vzniklý primární text (prvotext) lze dobře *organizovat a strukturovat* (viz dříve uvedený **pracovní model jednotlivých fází tvůrčího procesu**) pomocí **mentálního mapování** (viz dále); výsledná **myšlenková mapa** se zase může stát zdrojem a základním plánem odpovídající **experimentální konstelaci** (viz dříve uvedená publikace Jana Bílého *Úžasná síla celku...*) přinášející další *inspirační* podněty...

„Psaní nepředstavuje jednolitý proces, nýbrž vyžaduje dvojí typ činnosti, které obvykle k vlastní škodě zaměňujeme. Ve fázi inspirace si ujasňujeme myšlenky a obsah textu, zatímco ve fázi vlastní tvorby se je snažíme učinit srozumitelnými. První fázi nazývám psáním, druhou editováním. Důležité přitom je, aby obě fáze zůstaly odděleny, abychom se nepokoušeli psát a editovat současně. Pokud vás to svádí opravovat a vylepšovat větu dříve, než ji dopíšete, pak se snažíte dělat současně dvě věci, jež si odporují, totiž tvořit a zároveň tvorbu korigovat. Psát a editovat současně je jako běžet závod a snažit se přitom zavázat si tkaničku - možná trochu popoběhnete, avšak bez sebemenší naděje na vítězství. Tato záměna priorit je velkým problémem začínajících spisovatelů. Editování je totiž v porovnání s psáním až druhotné, jakkoliv má pro tvůrčí dílo nenahraditelný význam. Ostatně editovat můžete pouze to, co je napsáno. Pokud se váš vnitřní hlas vymkne kontrole, zůstanou vám nakonec na stránkách jen stovky škrtačků.“<sup>155</sup>

Osobně doporučuji chápat **psaní a editaci** jako vzájemně propojené aspekty jednoho a téhož tvořivého děje. Jakmile bych si přece, byť z těch nejlepších metodických důvodů, přísně *zakazoval* spontánně psané jakkoliv reflektovat a opravovat, sotva bych mohl říci, že ještě vůbec *píšu*. Podstatou každého psaní je mnohostranně a mnohonásobně, na mnoha různých úrovních zprostředkovaný *vztah*, Nigelem Wattsem zavedený dualismus psaní a editace je tudíž nutno chápat coby pouhou *metodickou tendenci*, jejíž význam zůstává převážně instruktážní.<sup>156</sup>

Žádný text nebude nikdy v nějakém sebeidenticky absolutním, sebezavršujícím smyslu definitivní, z pohledu píšícího i čtenáře jednou provždy *hotový*. Všechno, co jsme právě zeditovali, můžeme vzápětí znovu rozepsat, navíc díky neustávajícímu proudu sebereflektivně laděných děl slavných literátů víme, že samotné psaní není nikterak závislé na mechanisticky nahlížené, lineárně chápané kauzalitě. Nabízí se otázka, zda proto proces psaní raději nepovažovat za jeden z příkladů **synchronicity**,

<sup>155</sup> *Umění psát*, s. 151

<sup>156</sup> Pokud budeme respektovat dosud všeobecně přijímaný předpoklad (vyjma pochybností, které v rámci svého kritického přístupu k psychoanalýze prezentoval Ludwig Wittgenstein) reálné existence řady podvědomých a nevědomých procesů, můžeme na nějaký druh „psaní a editace“ nakonec rozdvíjet každou myšlenku, dokonce každé slovo; v této souvislosti nebude od věci nechat znovu promluvit Danielu Hodrovou: „Členění literárního díla na složku grafickou, zvukovou a významovou, případně na složky formální a obsahové, jazykové a tematické (k němuž se ve 20. století teorie literatury nejčastěji uchýlovala), nám nepřipadá vyhovující zejména proto, že násilně odděluje, co je ve skutečnosti v díle provázáno, co představuje pouze různé aspekty téhož. Přesto o se o nějaké členění díla musíme pokusit, byť s vědomím, že se jedná jen o pomocnou strukturu, jednu z řady pomocných struktur, které nám slouží při pokusu uchopit dílo, jeho ustrojení a smysl (...)“ (*...na okraji chaosu...*, s. 97)

pod přímým vlivem kvantové fyziky Jungem postulovaného **aktuálního společného výskytu několika jevů, jejichž vnitřní propojenost a provázanost však uniká jednoznačně analytickému, kauzalistickému soudu**. Většina předních světových neurologů ostatně předpokládá, že ani fungování lidského mozku nelze pochopit na základě čistě lineárního a modulárního myšlení. Lokalizovat dokážeme některé dílčí mozkové struktury, jejich působení a *funkce* ovšem lokální omezení překračují, takže je musíme považovat za gradientní a složené.<sup>157</sup>

PSANÍ NA ČAS není zázračnou metodou, která by měla v praxi tvůrčího psaní nahradit soustředěnou autorskou práci, přesto má zásadní význam pro každého, kdo se snaží z vlastního psaní vytěžit co nejvíce podnětů pro svůj osobnostní, nikoliv jen literární rozvoj. Takto pojaté PSANÍ NA ČAS se mění ve specifický typ **mozkového joggingu** či současnými neurology a neuropsychology hojně propagovaného **neurobiku**.<sup>158</sup> Skutečně, pravidelným provozováním tvůrčích aktivit přispějeme k vlastní **kognitivní zdatnosti** na markantně vyšší úrovni nežli běžně doporučeným hraním společenských her a luštěním křížovek nebo osmisměrek...

#### **Metodologické průhledy – Tvůrčí psaní a hnutí lidských možností**

Neustále zpřesňovaný a prohlubovaný pohled na mozkové struktury a jejich systémové funkce, jak nám ho za asistence nejvyspělejších zobrazovacích technik přináší dnešní neurologie, se postupně promítá do radikálně se proměňujícího neuropsychologického pojetí osobnosti. Výrazně optimističtější pohled na hranice osobnostního rozvoje, než jaký nám ještě nedávno sugerovala klasická psychoanalýza, případně behaviorismus, zastává též **humanisticky orientovaná psychologie**. Především z jejích podnětů vyrůstá v 60. letech minulého století ve

<sup>157</sup> Těmito otázkami se zabývá například Elkhonon Goldberg v publikaci *Jak nás mozek civilizuje. Čelní laloky a řídicí funkce mozku*.

<sup>158</sup> Výrazy jako **neurobik** nebo **mozkový jogging** patří spíše do oblasti publicisticky zabarvené popularizace bádání neurologických věd, nicméně mají své vlivné zastánce už i mezi samotnými neurology a neuropsychology; některé z těchto neurokulturních (?) fenoménů zmiňuje v závěru své knihy rovněž Elkhonon Goldberg (konkrétně na s. 209-226, *tvůrčí psaní* je přímo uvedeno na s. 224); kromě konceptu **kognitivní zdatnosti**, jejíž posilování se podle Goldberga může v dohledné době stát doslova *módním hnutím*, pracuje tímto způsobem orientovaná neuropsychologie též s pojmy **kognitivní prevence** a **kognitivní rehabilitace**.

Spojených státech tzv. **hnutí lidských možností**<sup>159</sup>, do jehož výcvikového repertoáru patří nejrůznější druhy meditací, psychoterapeutických technik a jógy, zejména v posledních letech pak také tvůrčí psaní.

**Dynamická a sebereflektivní, samoorganizační a seberegulativní, autopoietická osobnost** se ve svém aktualizovaném pojetí vyznačuje mimo jiné tím, že je v souladu s vlastní narůstající sebezkušeností odhodlána čas od času **přiměřeně riskovat a experimentovat sama se sebou**.<sup>160</sup> Vydatnou pomoc jí v tomto směru může poskytnout metoda **řízené provokace** Edwarda de Bona:

„(...) Můžeme čekat na vnuknutí, náhodu, omyl, příležitost nebo cizí bláznivý nápad. Tak se tradičně získávají nové nápady a občas to skutečně funguje. Můžeme však vytvářet a používat i nové, cílenější a systematictější postupy, například „provokaci“ (...) Provokace je tvrzení, které přesahuje struktury naší běžné zkušenosti. Nutí nás takové struktury opustit. Od provokace můžeme přejít k nové struktuře a tak vytvořit novou představu.“<sup>161</sup>

**Řídit se řízenými provokacemi v kriticky pojaté, kreativní literární vědě znamená klást si neobvyklé až nesmyslné otázky, jejichž cílem je experimentálně poukázat k takovým významovým aspektům dílčích literárněvědných témat, kterých jsme si až dosud jenom málo všímali, nebo je vůbec nechávali ležet ladem.** Myšlenkový experiment řízené provokace nemusí pochopitelně přinést vůbec nic, může však také z odlišné perspektivy řádně prověřit naše dosavadní porozumění, pokud ne přímo **otevřít a předběžně nastavit zcela nové pojetí daného literárního jevu.**

*Jak by se změnilo naše vnímání, kam by se posunul výklad Máje, kdyby se býval Karel Hynek Mácha v poklidu dožil úctyhodného stáří? Které z významů jeho legendární básně by tím ustoupily do pozadí a které by naopak byly nečekaně zvýrazněny? Měla po řadu generací samozřejmě, nezřídka před spaním provozovaná četba Babičky Boženy Němcové na naši národní kulturu a identitu opravdu pouze blahodárný vliv? Proč se ještě pořád uděluje Nobelova cena za literaturu, zatímco*

<sup>159</sup> Souvislou historii tohoto myšlenkového proudu podává ve své monografii *Nové horizonty* americký novinář a propagátor alternativních životních stylů Nevill Drury.

<sup>160</sup> Mírou produktivního, *kreativního rizika* se zabývají Dacey a Lennonová (*Kreativita*) v rámci komentovaného výčtu „deseti rysů přispívajících k tvořivé osobnosti“ (konkrétně na s. 93-94).

<sup>161</sup> *Pravdu mám já, určitě ne ty*, viz - s. 33

*dnes mnohem vlivnější filmové umění žádnou podobnou trofej nezná? Co by se stalo s literaturou, kdyby autoři svoje na domácí tiskárně vytištěné knihy sami rozdávali? Co kdyby jim potom čtenáři na jejich bankovní konta poukazovali částky dle vlastního uvážení?*

Podobně nepatřičné a absurdní otázky nás budou nejdříve dráždit a popouzet, leckoho přímo urážet, dokud nám nedojde, že nás na nich přitahuje drzá snaha zahlédnout cudně skrývané lýtko nejrůznějších významových stereotypů a mýtů. *Jiný pohled, to je oč tu běží!* **Jednou z hlavních metod vědeckého zkoumání se přece přinejmenším od časů Sokratovy dialektiky stalo aktivní vyhledávání oblastí vyžadujících v našem kumulujícím se teoretickém poznání změnu.** Pro tento druh provokativní, *aktivní aktivity* se dnes v psychologických, pedagogických a manažerských příručkách užívá výrazu **proaktivní**.<sup>162</sup> Praxe tvůrčího psaní proaktivní rozhodně je, její metodologicky dostatečně kritické spojení s výukou literatury a literární teorie vypadá velmi slibně...

Nejzávažnějším důsledkem neuropsychologického rozměru praxe tvůrčího psaní, je **začlenění vlastního těla toho, kdo píše, do výukového procesu.** Z předcházejících výkladů víme, že reálné fungování lidského mozku neodpovídá naivní představě jakési organické skládačky tvořené sadou izolovaných, mechanicky smontovaných dílů. Nemělo by nás tudíž moc překvapit, když něco podobného uslyšíme o celém našem organismu.

**Praxe tvůrčího psaní nevychází z objektivisticky předmětného těla biologie, ale váže se přímo k tělesnému sebeprožívání, které krom bdělé pozornosti zaměřené na autentický proud psychosomatických fenoménů konstituujících naši aktuální, průběžně se aktualizující osobní přítomnost v procesu tvorby nevyžaduje žádné další metodické doplnění či zpřesnění.** Nejbliže tomuto pojetí budou fenomenologické analýzy těla a tělesnosti<sup>163</sup>, hlavním nástrojem tvůrčího psaní však zůstává také v tomto případě **meditačně otevřená, přiměřeně**

<sup>162</sup> Podrobněji k pedagogickému a didaktickému významu tohoto pojmu viz například Zdeněk Kolář, Renata Šikulová: *Vyučování jako dialog* (s. 43).

<sup>163</sup> Přehledný rámec fenomenologické metodologie na psychologickém a psychosomatickém poli nám poskytne čtvrtý svazek sebraných spisů Petra Rezka *Fenomenologická psychologie. Spisy IV*; kniha navíc obsahuje autorovy analýzy fenoménu **životní cesty** (*Přednášky o životní cestě*), které tak mohou obohatit a doplnit naše úvahy o praxi tvůrčího psaní jako osobní cestě rozvoje.

**koncentrovaná pozornost, skrze níž si zjednáváme přístup k nenásilně prohloubenému a dále se prohlubujícímu sebeprožitku.**

Nehledě na to, že například Gustav Flaubert prý během práce na svých románech stál, což samo o sobě ledacos napovídá o jeho vztahu k literatuře, nepůjde nám v rámci kritické reflexe **tělesného ukotvení psaní** o nějakou zvláštní pozici těla nebo tělesný rituál. Obsahem našich úvah nebude nic menšího nežli chronicky opomíjená **celistvost konkrétní lidské bytosti, integrita psychických a somatických aspektů osobnosti písíciho**. Nezáleží přitom příliš na tom, zda před sebou máme v osobě toho, kdo psaní prožívá a *kdo se v psaní prožívá* (sic!), ostříleného literárního profesionála či jen nadšeného amatéra.

*Psát znamená pracovat s proměnlivou kvalitou a střídavou intenzitou vlastních pocitů a myšlenek, jejichž lehká a těkavá energie dokáže snadno unášet naši mysl směry, o nichž jsme třeba před chvílí neměli ještě ani zdání.* Naproti tomu **ukotvovat své psaní v integrujícím prožitku tělesnosti, vracet se k tělu jako k zóně somatického bezpečí značí vědomě zatěžovat tvůrčím procesem rozvířené pocíťování a myšlení, uzemňovat vlastní kreativní energii a posilovat tím vládu nad rozbouřenou tvořivostí, která by jinak ze své imanentní, autonomní dynamiky zakrátko vládla nám.** Jedině tak se lze na vlastní tělo spolehnout, jenom tehdy se osvobozené tělo stane naší nejhlubší duchovní hodnotou, jak o tom společně s jogíny všech časů a kultur snil Friedrich Nietzsche:

„Nevědomé zastírání fyziologických potřeb hávem objektivna, ideálna, čistého duchovna jde strašlivě daleko, - a často jsem se ptal sám sebe, zda filosofie, vzato v celku, nebyla dodnes jen výkladem těla a *nepochopením těla*. Za nejvyššími hodnotovými soudy, jimiž byla doposud vedena historie myšlenky, se skrývá neporozumění tělesnosti, ať už u jednotlivců či stavů nebo celých ras. Všechna ta smělá bláznovství metafyziky, zvláště její odpovědi na otázku po *hodnotě* bytí, je vždy možné nahlížet nejprve jako symptomy určitých těl. (...)“<sup>164</sup>

Následující slova, pronesená Janem Mukařovským původně na adresu zásadní změny vědeckého paradigmatu, kterou sám Mukařovský svými postoji a myšlenkami aktivně spoluvytvářel, můžeme bez větších obtíží vztáhnout k obecným zákonitostem

<sup>164</sup> Friedrich Nietzsche: *Radostná věda*, s. 11

fungování jakéhokoliv dynamického, otevřeného systému<sup>165</sup>, ať už máme na mysli náš vlastní organismus nebo produktivní, esteticky životaschopný žánr. Řeč bude o strukturalistickém důrazu na mnohostranně podmíněnou **energetičnost struktur** jako o protiváze dosavadního mechanistického, staticky kauzálního výkladu změny, rozvoje a růstu:

„(...) Předchozí pozitivistické období vědního vývoje stálo ve znamení bezvýjimečné jednosměrné kauzality: jevy řadí se podle něho k sobě v nekonečný řetěz příčin a následků, řetěz, ve kterém aktivita připadá vždy příčině, pasivita následku. (...) Pohled dnešní vědy na svět, a zejména právě na oblast lidské tvorby, se vyznačuje energetičností: při pojetí kauzalistickém byla možná svobodná volba jen na začátku řady - další sled faktů byl již mechanicky nutný; při pojetí dnešním, které vychází z předpokladu *vzájemného* působení jevů, je *každá* další etapa současně i nutná, i nahodilá - nutná potud, pokud se zakládá na etapě předchozí, nahodilá a tedy nepředvídatelná proto, že nelze předem uhádnout, která z obou sil navzájem na sebe působících v dané chvíli převládne.“<sup>166</sup>

Janem Mukařovským nastíněnou **kreativní jednotu nutnosti a nahodilosti, regulace a svobody** tematizuje praxe tvůrčího psaní s intenzitou a hloubkou, jakých v tradičně vedené slohové výuce nemohlo být nikdy dosaženo. **Komunikační a interaktivní, energetické pojetí literárních žánrů je v praxi tvůrčího psaní hlavním zdrojem kreativní dynamiky.** Kritické, neuropsychologicky a kognitivně směřované zkoumání možných **paralel mezi žánrovostí a tělesností** přitom nemá vést k metodologicky nepřijatelné rehabilitaci biologizujících náhledů na literaturu pěstovaných v dějinách literárního myšlení romantickou a naturalistickou poetikou, případně úsilím filtrovat spontánní proces formování literární kultury dogmaticky pojatými tezemi psychoanalýzy.<sup>167</sup>

<sup>165</sup> „Za základní pojem pokládá (*míněn Beralanffy*) systém, definovaný jako komplex elementů různé materiální povahy, které jsou ve vzájemné interakci. Provedl také základní třídění systémů podle jejich vztahu vůči prostředí do tří skupin: 1. *Otevřené systémy*, v nichž probíhá výměna látek a energií s prostředím, 2. *uzavřené systémy*, v nichž probíhá pouze výměna energie a 3. *izolované systémy*, kde nedochází k výměně s okolím, ani látek ani energie. Zvláštní pozornost pak věnoval otevřeným systémům. Vychází z teze, že živé organismy jsou typické otevřené systémy, které nepřetržitě vyměňují s prostředím látkové, energetické a informační prvky. Mezi otevřené systémy náleží i systém umění. (...)“ (*Marginálie k sociologii umění*, s. 5-6)

<sup>166</sup> *Úkoly obecné estetiky*, in: Jan Mukařovský: *Studie (I)*, s. 75-76

<sup>167</sup> Připomeňme si pro zpřesnění souvislostí, že nejvlivnějším propagátorem podobného pojetí literatury zůstává Harold Bloom, jehož koncepce literárního procesu a literárního kánonu („strach z vlivu“, paralyzující působení „literárních otců“, vítězství „silného básníka“) jsou podrobovány ostré kritice ze strany feministicky orientované literární vědy.

Pátráme po možných souvislostech mezi literaturou, praxí tvůrčího psaní a sebereflexivně, seberegulačně strukturovanými autopoietickými systémy, které dokáží dosahovat dynamické rovnováhy na základě vlastní samoorganizace. Praxe tvůrčího psaní nás nutí nově modelovat a pojmenovávat některé aspekty literárního procesu, což se děje na pozadí široce chápané interdisciplinarity, v jejímž rámci jsme si však dobře vědomi toho, že převádět v duchu jakéhosi naivního redukcionismu literární fenomény na fenomény jiných, byť přílehlých oblastí, v žádném případě nelze. Právě proto volíme v určitých uzlových bodech našeho kritického uvažování cestu metafory a snažíme se jejím prostřednictvím zahlédnout vnitřní spřízněnost a příbuznost jevů také tam, kde je přísně vědeckému jazyku z pochopitelných důvodů skryta, kde mu uniká...

Makrostruktury i mikrostruktury libovolného žánru lze schematicky ztvárnit ve formě **mentálních a pojmových map**, které jsou pokusem vizuálně znázornit vzájemné vztahy myšlenek či pojmů pomocí plošné sítě vznikající kolem centrálního slova umístěného ve středu komunikační plochy.<sup>168</sup> Tony Buzan, americký teoretik a propagátor této kreativní metody založené na generalizovaném využití neuronálních modelů myslí se domnívá, že s pomocí mentálního mapování jsme schopni výrazně pozvednout úroveň svého psaní, a to nejen na poli eseje, k němuž Buzanovy úvahy přímo směřují:

„Mentální mapy jsou vynikající pomůckou pro psaní dobře strukturovaných esejů jdoucích k jádru věci. Díky mentálním mapám uvidíte svou argumentaci jako celek a budete moct objektivně zhodnotit, zda jsou vaše argumenty logické a zda jsou logicky uspořádány. Mentální mapa vám pomůže naplánovat si, co napíšete, ale dobře vám poslouží i při samotném psaní – neustále se k ní můžete vracet a ověřovat si, zda jste se někde neodchýlili z cesty.“<sup>169</sup>

### **Metodologické průhledy – Tvůrčí psaní a mentální mapování**

Tvorba mentálních map nevykazuje přes jisté vnější podobnosti mnoho společného se strohou logikou větných vzorců a syntaktických rozborů. Mentální mapování má

<sup>168</sup> Uvedená charakteristika je zkrácenou verzí výkladu mentálního mapování z metodické příručky *Vyučování jako dialog* (s. 77-78).

<sup>169</sup> Tony Buzan: *Mentální mapování*, s. 134

primárně *asociační* charakter a může zahrnovat různobarevné a všelijak pokroucené spojovací linie, nehledě na jednoduché obrázky sytící příslušná abstraktní schémata vlastní emoční energií. **Mentální mapování představuje schematizovanou formou otevřeného dialogu prožitkových a myšlenkových struktur, protože právě jednota myšlení a prožívání je přesně to, co při tvořivé reflexi svého psaní nutně potřebujeme:**

„(...) Obdobně jako plány měst nebo silniční či turistické mapy nám mentální mapy umožňují zorganizovat si fakta a myšlenky tak, aby se náš mozek mohl od samého počátku pracovně angažovat způsobem, který je mu vlastní. (...) Všechny mentální mapy mají mnoho společného. Všechny užívají barvy. Všechny mají přirozenou strukturu paprskovitě se šířící z centra. Všechny užívají křivky, symboly, slova a zobrazení podle souboru jednoduchých, přirozených a mozku přátelských pravidel. S mentální mapou se dlouhý výčet nudných informací rázem promění v barevné, dokonale uspořádané, snadno zapamatovatelné schéma, které funguje v naprostém souladu s tím, jak je od přírody zvyklý pracovat náš mozek.“<sup>170</sup>

Ve skutečnosti jsme schopni takto zahlédnout a *nahlédnout* jen povrch aktuálně probíhajících tvůrčích dějů, protože autopoietická sebestrukturace a samoorganizace, strukturální seberegulace textu probíhá převážně mimo dosah konceptuálního, diskursivního myšlení. Nicméně jakákoliv nedokonalá komunikace s vlastními kreativními zdroji bude vždy převyšovat obvyklý stav komunikačního vakua, jehož trpkým plodem je předčasná rezignace posilující v některých studentech falešný obraz literatury jako něčeho nepochopitelně mysteriózního, dokonce nepřátelského.

Mentálními mapami formalizovaná a schematizovaná autorská sebereflexe vznikajícího textu nám umožňuje zpřehlednit rozvržení a průběžné korekce autenticky vznikajícího textu. *Jak ještě působivěji vyložit a prakticky předvést Mukařovského tezi o nemechanické vzájemnosti a energetické souvztažnosti struktur?* Pomocí mentálního mapování lze například strukturovat a zároveň kriticky reflektovat každý typ narativu, zpřesňovat zápletku a domýšlet vztahy mezi

<sup>170</sup> *Mentální mapování*, s. 14-15; přesné instrukce k tvorbě mentálních map podává Tony Buzan v podkapitole *Sedm kroků k vytvoření mentální mapy* (s. 20).

postavami<sup>171</sup>, mentální mapy nám při výuce literární teorie dovolují graficky tematizovat konstitutivní principy žánrů<sup>172</sup>, včetně významových, *energetických* toků příslušných žánrových postupů, atd. Protože ale hlavní perspektivou praxe tvůrčího psaní zůstává pragmatické hledisko *tvorby*, není důvodu se při využití této metody obávat převahy intuitivního přístupu jen dodatečně projasňovaného teoreticky poučenou reflexí.<sup>173</sup>

**Mentální obrazy literárních žánrů jako abstraktní modely specificky strukturované kreativní energie nám mohou mimo jiné zprostředkovat skutečně živý kontakt s dosavadní literární tradicí.** Jestliže totiž máme prostřednictvím mentální mapy vyjádřit kompoziční strukturu konkrétního textu či jeho části, dostáváme se do mnohem aktivnějšího, *kreativního* kontaktu s estetickým myšlením daného autora než při běžné, převážně receptivně zaměřené výuce.

Didaktickým uplatněním metody mentálního mapování se alespoň na chvíli stáváme souputníky a *spolupracovníky* významných literátů minulosti, jejichž tvárné úsilí pomáhalo ustavit současnou podobu daného žánru, takže je v něm jednou provždy otištěno a *rozpuštěno*, protože žádný tvůrce hodný toho jména by si jistě nepřál, aby se kdokoliv z pouhé úcty ubíral výhradně jím prošlapanou cestou. Výzva Erika Maisela *pokračujte v tradici*, hlášaná záhlavím stejnojmenné kapitoly jeho příručky *Trénink kreativity*<sup>174</sup> tudíž rozhodně není návodem k nereflektované, kanonicky pasivní oddanosti klasikům:

„(...) Nyní bych chtěl, abyste se zamysleli nad spojením, jež můžete navázat s žijícími i zesnulými tvůrci, kteří pracují nebo pracovali v rámci vašich tradic. Když usednu k psaní, cítím, že jsem součástí dlouhé a úctyhodné tradice sahající hluboko do minulosti a zahrnující spisovatele celého světa. Práce mnohých z nich nikdy nebyla publikována, ale všichni

<sup>171</sup> Pokud máme dostatek času a volného prostoru, můžeme se pokusit o **konstelační ztvárnění těchto vztahů**; bude se jednat o jednu z variant již uvedených **experimentálních konstelací** (podrobný rozbor této možnosti viz *Úžasná síla celku...*, s. 163-180).

<sup>172</sup> Přesně taková je mentální mapa eseje v publikaci Tony Buzana (s. 135).

<sup>173</sup> Tím ovšem není míněno nahrazení literárního myšlení psychologíí, respektive *psychologizováním*; z metodologického hlediska jde o poměrně složitou otázku, jíž se ve známé studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění* dotýká Jan Mukařovský (stručný komentář k jeho názorům na toto téma najdeme v publikaci Mojžíra Grygara *Terminologický slovník českého strukturalismu...*); zasvěcenou kritiku poněkud jednostranného Mukařovského důrazu na *sémantické* souvislosti tvorby a recepce z perspektivy současné psychologie podává Josef Viewegh (*Psychologie umělecké literatury...*).

<sup>174</sup> Příslušný oddíl Maiselovy knihy se jmenuje *Navazujte vztahy* (sic!).

pracujeme na stejném poli. Mám-li být upřímný, cítím se spřízněn více s těmito autory než se svými sousedy na zahradě nebo dokonce se svými kolegy - psychoterapeuty. Líbí se mi představa, že skrze mě dostáváte kousek z Dostojevského a Camuse, neboť oni i ostatní ve mně přebývají. Má účast na spisovatelské tradici mě obohacuje, a má-li tato kniha pro vás nějakou cenu, obohacuje i vás. (...) Navazovat na tradice znamená spojit se s úsilím ostatních umělců kvůli objevení své vlastní pravdy. (...)“<sup>175</sup>

Pokud mám být po Maiselově vzoru zase jednou upřímný já sám, musím s mírným ostychem a nemalými obavami přiznat, že se už po nějaký čas cítím mnohem lépe ve společnosti většině literární veřejnosti neznámého Edwarda de Bona nežli třeba s Thomasem Stearnsem Eliotem a jeho úctyhodnými estetickými a *etickými* požadavky.<sup>176</sup> Doufám tedy, že poučenou četbou a teoretickým studiem probuzený zájem o rozvoj literární tradice se pro adepty tvůrčího psaní nestane zdrojem únavné kulturní povinnosti, že se nezmění ve stísnující závazek, ale zůstane přirozenou součástí vzrušující literární hry.

*Tradice a individuální talent po sobě navzájem nic nepožadují, pouze svůj vztah v osobě každého nového autora vždy znovu hledají a spontánně, předem nepředstavitelným způsobem nalézají. Zaujetí pro **ludecii**, jejíž prvky a principy se objevují všude tam, kde je otevřené literární hře dovoleno, aby se stala cílem sama sobě, stejně jako nadšení pro **vodní logiku**, představující v praxi tvůrčího psaní metaforický model volného pohybu esteticky probuzené mysli, považuji z těchto důvodů za důležitější než jakýkoliv druh skalního vyznavačství:*

„Skála je pevná, tvrdá a neměnná. To poukazuje na axiomy tradičního způsobu myšlení (pevný jako skála). Voda je právě tak skutečná, není však ani pevná ani tvrdá. Její trvání není určeno jejím tvarem. Skála má ostré hrany a přesný obrys. To naznačuje jasně definované kategorie tradičního myšlení. Posuzujeme, zda něco do této modelové kategorie zapadá, nebo nikoliv. Voda má břeh a její ohraničení je stejně určité jako u skály, toto vymezení je však závislé na okolním terénu. Voda vyplní mísu nebo jezero. Přizpůsobuje se terénu i krajíně. Vodní logika je závislá na podmínkách a okolnostech. Tvar skály zůstává stejný, bez ohledu na okolní terén. Položíte-li kousek kamene do nádoby, nezmění svůj tvar ani ji nezačne vyplňovat. Axiomy tradičního uvažování jsou cíleně vymezeny jako nezávislé na

<sup>175</sup> E. Maisel: *Trénink kreativity...*, s. 158-160

<sup>176</sup> Viz již zmiňovaný Eliotův esej *Tradice a individuální talent*.

okolnostech. Když do vody přilejete další vodu, stane se součástí celku. Pokud skálu připojíte k jiné, máte prostě dva kusy skály. Takové doplňování a absorpce ve vodní logice odpovídá poetickým postupům, kdy celek vstřebává nové obrazy.“<sup>177</sup>

---

<sup>177</sup> *Pravdu mám já, určitě ne ty*, s. 293-94

## POJETÍ TEXTU V TVŮRČÍM PSANÍ

Třebaže pokus uchopit teoretické téma nejprve pomocí metafory a teprve poté je pojmově zakotvit v příslušných definicích<sup>178</sup> může u odborně laděného čtenáře vyvolat údiv, rozhodl jsem se ještě jednou tohoto druhu obrazné explikace využít. **Literární text ze všeho nejvíce připomíná síť, když si nadto ještě představíme stejně složitou síť významů spojených s každým jednotlivým slovem, dospějeme k názoru, že jde o síť sítí. Nejblíže tomuto pojetí je dnes podobně komplexní systém vzájemně provázaných elektronických odkazů, kterému říkáme hypertext a jehož domovem je ideální, elektronicky simulovaný prostor internetového hyperprostoru. Psát v hypertextovém duchu znamená vytvářet právě takovou síť aktualizujících se odkazů a číst znamená je otevírat, počítačovým slangem řečeno klikat na ně v hyperprostoru čtenářovy mysli s její vlastní komplexně strukturovanou, nekonečně hustou odkazovou sítí...**

Z hlediska jeho sebestrukturní, samoorganizační povahy můžeme literární text, jak na něj nahlížíme a přímo se s ním setkáváme ve výuce tvůrčího psaní, pokládat za svého druhu **ideální, naší vlastní mysli projektovaný prostor**, specifickou hraniční oblast estetického vědomí a zkušenostního světa, neustále se přeskupující sémantické pole, ve kterém se jazykově strukturovaná mysl zpředměťuje prostřednictvím stop alfabetického systému na papíře či monitoru počítače. **Psát a číst v takovém případě znamená opakovaně vstupovat do polyrytmického procesu zjevování a mizení znaků, jejichž význam je postupně konstituován aktuální a průběžně se aktualizující estetickou extenzí<sup>179</sup> písničeho autora, respektive jeho v čase a prostoru rozptýleného čtenáře, ať už empirického nebo modelového.**<sup>180</sup>

<sup>178</sup> Pokud se různých **definic a pojetí textu** týká, bude nám rovněž v tomto případě zasvěcenou průvodkyní Daniela Hodrová (...*na okraji chaosu...*), a to zejména proto, že k nejednoznačné problematice textu přistupuje na základě pečlivě shromážděného materiálu dostatečně otevřeně a *kriticky*; pro tvůrčí psaní zásadní je Hodrovou opakovaně reflektovaný **přesun pozornosti literární teorie z textu jako díla k textu jako textu**, tedy k textu samotnému (kapitola *Dílo a text*, s. 70-80); aktuální **stylistická pojetí textu**, jimž se ještě budeme věnovat, představuje Jana Hoffmannová v publikaci *Stylistika a...Současná situace stylistiky*.

<sup>179</sup> Pojmu **extenze** užívám ve významu zavedeném Marshalllem McLuhanem (viz jeho esejistický soubor *Jak rozumět médiím. Extenze člověka*).

<sup>180</sup> Problematice **vztahu spisovatelství a čtenářství**, včetně kategorizace různých typů čtenářů a čtení, se u nás v rámci teorie literární kultury systematicky věnuje polonista Petr Poslední, nejnověji v knize komparativních studií *Spisovatelé jako čtenáři. Tři česko-polské paralely*.

Zárodkem literárního textu, prvotním zdrojem autorem postupně strukturovaných, organizujících se estetických významů nezřídka bývá nějaká zajímavá scéna, dialog nebo replika, nehledě na inspirativní vzhled či pohyb konkrétní postavy, jak to dokládá legendární kunderovské *gesto touhy po nesmrtelnosti*. Text ovšem může vzniknout též na základě tvůrčích impulsů zhuštěných v jednom jediném slově, doslova **rozklikáním takového potenciálními odkazy nabitého výrazu**. Rodící se textové struktury jsou pak během tohoto procesu obvykle samy sobě oporou, samy ze sebe vytvářejí rámec a možnosti vlastního růstu, takže dostatečně otevřený a vnímavý autor se ocitá v situaci připomínající spíše volnou, příslušnými textovými strukturami zpevněnou a dále *zpevňovanou* hudební kompozici nežli rutinně, více či méně *abstraktně* chápané psaní. Miles Davis, geniální jazzman a nesmlouvavě prostořeký reformátor sebe sama, k tomu na pozadí memoárové reflexe své vlastní nahrávací praxe dodává:

#### **Metodologické průhledy – Tvůrčí psaní a jazzová improvizace**

„(...) jakmile jsme začali hrát, tak jsem to řídil jako dirigent, a buďto jsem někomu něco napsal nebo jsem mu řekl, aby hrál různé věci, co jsem slyšel, jak to začínalo nabývat a muzika se začínala dávat dohromady. Bylo to současně uvolněný a sevřený. Dělal jsem to mimoděk, ale zároveň jsem byl ve střehu, a všichni si dávali pozor na různé možnosti, který se v té muzice objevovaly. Zatímco se muzika nějak vyvíjela, slyšel jsem třeba něco, o čem jsem měl pocit, že by se to dalo buďto natáhnout nebo zkrátit. Takže tohle nahrávání bylo pokračování tvůrčího procesu, něco jako živá kompozice. (...) Proto jsem to vůbec nepsal, ne že bych nevěděl, co chci, bylo mi jasné, že to, o co mi jde, se vynoří během tvůrčího procesu a ne z nějakých předem naaranžovaných blbostí. (...)“<sup>181</sup>

Práce s textem v hodinách tvůrčího psaní má ve srovnání s běžnou literární a publicistickou praxí jednu zásadní přednost. Ta spočívá v relativní nezávaznosti tvořivé činnosti nezatížené po většinu času, kromě textů tvarovaných v předem dohodnutém formátu, jakoukoliv definitivní **textovou institucionalizací**. Výuka tvůrčího psaní tak napomáhá žádoucí deinstitucionalizaci literatury, na základě výše uvedených závěrů navíc dospíváme k možnosti **deinstitucionalizace textu** a jeho staronové interpretace jako **rukopisu**.

<sup>181</sup> Miles Davis, Quincey Troupe: *Miles. Autobiografie*, s. 270-71

Podle Rolanda Barthesa musí být každý autentický text hodný toho jména v první řadě **rukopisem**, rozuměj různorodými vnějšími a vnitřními okolnostmi tvarovanou, *osobně motivovanou* textovou výpovědí aktualizující momentální komunikační a estetickou vůli pisatele. Negativní alternativou Barthesova experimentálního konceptu je vždy nějak předem **institucionalizovaný, k finalizaci směřující text stejně se institucionalizujícího, sama sebe finalizujícího autora** uvězněného mezi jazykem a stylem:

„Víme, že jazyk je soubor předpisů a zvyklostí, společných všem spisovatelům určité epochy. To znamená, že jazyk je něco jako příroda, která cele prochází projevem spisovatele, aniž mu však dává formu, aniž mu dokonce dává potravu: jazyk je jakoby abstraktní kruh pravd, mimo nějž se teprve začíná usazovat hutnost osamělého slova. (...) Jazyk je tedy před literaturou. Styl je skoro za ní: obrazy, mluva, slovník se rodí z těla a z minulosti spisovatele a stávají se pozvolna dokonce automatismy jeho umění. (...) Horizont jazyka a vertikálnost stylu značí pro spisovatele přírodu, neboť on nevolí jedno ani druhé. Jazyk funguje jako cosi negativního, jako počáteční hranice možného, styl je nutnost, která svazuje povahu spisovatele s jeho řečí. Tam nalézá důvěrné spojení s historií, zde důvěrné spojení se svou vlastní minulostí.(...) Nu a každá forma je též hodnotou; proto je mezi jazykem a stylem místo pro jinou formální realitu: pro rukopis. V kterékoliv literární formě je obecný výběr tónu, étosu, chcete-li, a právě zde se spisovatel jasně individualizuje, protože právě zde se angažuje.“<sup>182</sup>

Barthesovský pojem rukopisu obrací naše chápání literatury směrem k **původní otevřenosti autorského gesta**<sup>183</sup> teprve dodatečně podrobovaného nevyhnutelnému estetickému násilí spojenému s konvencemi příslušného žánru chápaného jako **estetická instituce**. Ani ten nejautentičtější rukopis se ovšem nemůže podle Barthesa stát tím, čím umí být jenom volná ústní promluva, totiž bezstarostným pohybem řeči nezatížené autorovou stylistickou předpojatostí a výrazovými podmínkami zvoleného estetického plánu. Přinejmenším na začátku výuky tvůrčího psaní lze jistě studentům doporučit, aby psali stejně uvolněně a bezstarostně, jako mluví:

<sup>182</sup> *Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie*, s. 13-15

<sup>183</sup> Toto autorské gesto bychom neměli prvoplánově ztotožňovat s Mukařovského *sémantickým gestem*, jež naopak odkazuje ke skryté, psaním a čtením se odhalující celistvosti, završenosti textu či díla.

„Všechny rukopisy mají jistý charakter uzavřenosti, která je cizí mluvené řeči. Rukopis není naprosto nástrojem sdělení, není otevřenou cestou, jíž by prošla toliko jedna intence řeči. Je to celý chaos proudící promluvou a dávající jí ten pohlčený pohyb, který ho udržuje ve stavu věčného posunu. A naopak je rukopis zatvrdlá řeč žijící sama ze sebe a nemající nikterak za úkol svěřovat svému vlastnímu trvání pohyblivý sled aproximací, nýbrž mající naopak vytvářet jednotou a clonou svých znaků obraz promluvy zkonstruované mnohem dřív, než byla vymyšlena. (...)“<sup>184</sup>

Nelze si nepovšimnout, že sám Roland Barthes nám zde v jednom ze svých raných textů nabízí svého druhu *odborný rukopis*, jehož náročný styl nám místy znemožňuje dokonale porozumět autorovým radikálním postojům. Barthesův enigmatický způsob psaní v tomto případě zjevně souvisí s jeho **kritikou psaní coby vyčerpávajícího pracovního výkonu**, náročné až sebedestruktivní řemeslné práce, kterou nalézá v základech naturalismu a estetického perfekcionismu Gustava Flauberta.

Neskrývaná okázalost Flaubertova rukopisu zatěžuje literaturu literaturou, znevolňuje text nadměrným patosem a přemrštěnou vážností vyplývající z ničím neředěného vlivu estetické ideologie autora a jím rozvíjeného literárního směru. Neurotizující nárok na řemeslnou dokonalost psaní tak ničí, řečeno Barthesovými vlastními slovy, *klasickou instrumentalitu rukopisu*, čímž zpětně znehodnocuje provokativní svobodomyšlnost a hravost nemalé části klasicistní, osvícenské a snad ještě preromantické literatury<sup>185</sup>:

„(...) kolem roku 1850 si literatura začíná klást problém ospravedlnění: rukopis si bude hledat alibi; a právě proto, že nad jeho užitím se začíná zvedat stín pochyby, celá vrstva spisovatelů, starostlivých, jak by na sebe zgruntu vzali odpovědnost za tradici, nahradí užitkovou hodnotu rukopisu hodnotou práce. Rukopis bude zachráněn nikoli na základě svého určení, ale díky práci, kterou stojí. Tehdy se začíná vypracovávat dílna obrazů spisovatele řemeslníka, který se uzavírá na nějakém legendárním místě jako dělník ve své dílně a otesává, přiřezává, puléruje a zasazuje svou formu, přesně tak jako brusič kamenů prací pravidelných hodin samoty a námahy dobývá na hmotě umění (...).“<sup>186</sup>

<sup>184</sup> Nulový stupeň rukopisu..., s. 18

<sup>185</sup> Právě kouzlo tohoto typu psaní a literatury se bude později pod osvěžujícím vlivem próz Denise Diderota v určité fázi své tvorby snažit umělecky rehabilitovat Milan Kundera...

<sup>186</sup> Nulový stupeň rukopisu..., s. 43

Barthesem postulovaný proces **flaubertizace rukopisu** nemusíme nutně považovat za nesmiřitelný odsudek tohoto druhu literární práce, jejíž umělecké zisky, přinejmenším v díle samotného Gustava Flauberta, jsou mimo jakoukoliv pochybnost. Roland Barthes se nás pouze snaží upozornit na závažnou, běžně přehlíženou skutečnost, že hodnocení literárních děl se od Flaubertových časů více než kdy jindy zakládá na sporných kritériích formálního mistrovství. Obsahově plytký text tak může získat nemalé množství kritických bodů za řemeslné provedení, což se dle Barthesa později stane základním předpokladem brutálně pragmatické **politizace rukopisu** literárními apologety totalitních režimů. Jejich mnohdy formálně vytříbená díla až překvapivě snadno zapadnou do uměle vytvořeného, každé větší než schválené míře původnosti nepřátelského, hodnotově deformovaného literárního kánonu:

„Tento konvenční rukopis byl vždy oblíbenou příležitostí pro školskou kritiku, která měří hodnotu textu evidentností práce, kterou stál. Jenže není nic spektakulárnějšího než zkoušet kombinace větných částí, jako když dělník staví na místo jemný kus nábytku. To, co škola obdivuje v rukopisu takového Maupassanta nebo Daudeta, je literární znak odtržený konec konců od svého obsahu, určující literaturu nedvojsmyslně jako jistou kategorii bez jakéhokoliv vztahu k jiným řečem a nastolující tím ideální srozumitelnost věcí. (...) Funkcí spisovatele není zde ani tak vytvořit dílo, jako zásobit literaturou, kterou je zdaleka vidět.“<sup>187</sup>

Během výuky tvůrčího psaní bychom si proto měli neustále připomínat, že pro nás **psaní zůstává psaním, tedy kulturně a historicky podmíněným, individuálně zabarveným nástrojem průzkumu a rozvoje vlastních tvořivých sil osvobozených od povinnosti tvořit výhradně na základě dosavadních literárních konvencí**. Takovéto vývojové stadium rukopisu v Barthesově interpretaci reprezentuje objevitelské dílo Stephana Mallarméa:

„Mallarmé, jakýsi Hamlet rukopisu, dobře vyjadřuje tento křehký moment dějin, kdy literární řeč se udržuje, jen aby lépe vyzpívala svou nutnost zemřít. Mallarméova typografická agrafie chce vytvořit kolem zředěných slov pásmo prázdnoty, v němž mluva, osvobozená od svých sociálních a hříšných harmonií, už šťastně nerezonuje. Slovo, odloučené od hlušiny svých obvyklých klišé, technických reflexů spisovatele, je tedy plně

---

<sup>187</sup> Nulový stupeň rukopisu, s. 47

nezodpovědné za všechny možné kontexty; blíží se ke krátkému, zvláštnímu činu, jehož temnost potvrzuje samotu, tedy nevinnost.(...) Tato mallarméovská řeč je Orfeus, který nemůže zachránit to, co miluje, leda tím, že se toho zžekne, a který se přece jen trochu ohlédne; je to literatura přivedená k branám země zaslíbené, tj. k branám světa bez literatury. (...).<sup>188</sup>

Rukopis oproštěný od většiny naléhajících estetických klišé a podvědomých literárních reflexů se nachází ve svém *nulovém stupni* a stává se pro praxi tvůrčího psaní rozhodujícím typem textu, jakýmsi **textem bez přívlastků**. Tato zcela nová, esteticky okrajová, přechodová a *mezní* situace samozřejmě nevyklučuje možnost využívat všech představitelných stereotypů k opakovaně zdůrazňované literární hře. Ambice této hry, z hlediska institucionalizované literární kultury nevysoké, se budou oku náročného kritika jevit pomíjivé, z pohledu tvůrčího psaní však představují samo srdce tvořivého, *seberealizačního* procesu. *Text se v něm svobodně proměňuje a je svobodně proměňován spolu s námi:*

„Termín pochází z latinského *textus*, tkanina, předivo. Ve vlastním smyslu jej chápeme jako sled výpovědí s vyznačeným začátkem a koncem a tvořící tedy autonomní jednotku s vnitřní soudržností, většinou v psané, ale i v mluvené formě. Délka textu může být neomezená, jeho nejmenší částí je však věta. (...) Romantická estetika chápala text v jeho jednotě jako jediný objekt zkoumání a nepřipouštěla žádné další vlivy na jeho tvorbu a percepci, analyzovala jej jako autonomní organismus. V našem století byla tato koncepce přeformulována pod vlivem kategorií jako systém a struktura. (...) Chápání textu jako uzavřené struktury formální i významové je kritizováno z několika úhlů. Především existuje celá řada textů, jež jsou vědomě otevřené a fragmentární. Dále je zřejmé, že základním rysem většiny textů je *polysémie*: umožňují tedy různé způsoby čtení a pochopení, nabízejí několik modelů recepce a nic nemusí naznačovat tomu, že právě uzavřený model je jedině správný. Každá četba je totiž také konstrukcí, jež pochopitelně dbá zákonitostí, jež jsou jí vlastní, ale současně zahrnuje prvky individuální kreativity.“<sup>189</sup>

**Rukopisný text funguje během motivační a inspirační fáze výuky tvůrčího psaní v nulovém stupni svého rozvoje vzhledem k osobnímu, individualizovanému přístupu pisatele k příslušným literárním strukturám, které se stávají součástí**

<sup>188</sup> *Nulový stupeň rukopisu...*, s. 50

<sup>189</sup> Étienne Souriau (ed.): *Encyklopedie estetiky*, s. 861

široce pojímané, multidimenzionální komunikační síť.<sup>190</sup> Text rukopisu si ve výuce tvůrčího psaní představujeme jako síť hloubkovou, mnohorozměrnou a mnohosměrnou, bez nadsázky hyperprostorovou. Pokusme se nyní načrtnout několik nejvýznamnějších síťových vlastností textu, jejichž pochopení by mohlo adeptům tvůrčího psaní usnadnit orientaci v základních rysech tvorby:

- slova coby základní stavební jednotky textu vždy ukazují do rozlehlejšího, obsažnějšího a hlubšího sémantického prostoru, tedy k dalším asociovaným a konotovaným významům, jež nemusejí být na první pohled patrné, lze se jich ale dobrat pomocí tvořivých experimentů a kreativních simulací
- každé zastavení u jednotlivého slova či slovního spojení následované analýzou odkrývající se významů a zakoušením jejich prožitkových kvalit se podobá kliknutí na hypertextový odkaz, který přesouvá pozornost z prostoru původního textu do nekonečné řady přílehlých významových oblastí
- zdánlivá plošnost textového artefaktu a vnější linearita textu jsou pouhými vizuálními, respektive akustickými formami skryté prostorovosti a cykličnosti, tradičně zdůrazňovaná kompoziční logika a deterministická tvrdost textových struktur je na různých úrovních změkčována svobodou volného pohybu kreativní imaginace
- takto chápaný text je ze své podstaty vždy neuzavřený a po svém tvůrci požaduje sémantické završení jenom tehdy, jestliže se rozhodneme svou vlastní osobní zkušenost strukturovat prostřednictvím specifické žánrové formy, na začátku výuky tvůrčího psaní ovšem nic takového není třeba, protože nám jde zejména o probuzení motivace a chuti k psaní jako takovému...

---

<sup>190</sup> „Kreativita znamená komunikaci: Individuum je ve stálém kontaktu s vnějším i vnitřním světem. Otevřenost, s jakou prožívá své prostředí, mu umožňuje rozpoznávat problémy. Vztah okolního světa k jeho vnitřnímu světu vyvolává asociace s tím, co ví a co prožil, a ty vedou k řešení. Nový náhled, nejprve pouze subjektivní, je pak přeložen do objektivní, pro vnější svět srozumitelné formy. Zvědavost a vědychtivost nás otevírají vnějšímu světu. Vnitřní svoboda dává k dispozici nashromážděné vědění našeho vnitřního světa. Vědomí, že jsme součástí svého prostředí, podporuje adekvátní překlad nového náhledu. Když nedokážeme být kreativní, chybí nám svoboda a prostředky komunikovat se svým vnějším a vnitřním světem.“ (Erika Landau: *Odvaha k nadání*, s. 149-150)

Prezentované úvahy o *hypertextovosti textu* chápu jako tvořivé, provokativními odkazy směřující z oblasti historicky ustáleného literárněteoretického diskursu k současným koncepcím textové stylistiky a lingvistiky. Především nám však usnadňují přesun pozornosti k **teorii kontextualizace**, jejíž principy vztahené Janou Hoffmannovou<sup>191</sup> na recepci textu lze bez většího zkreslení promítnout též do jeho *produkce*. Hoffmannová totiž tvrdí, že při interpretaci nepřisuzujeme jazykovým výrazům jen obsah determinovaný naší znalostí jazykového systému, ale rovněž **významy plynoucí z dalších vazeb daného projevu, zejména textových, intertextových, situačních, sociálních, kulturních a geografických.**<sup>192</sup>

*Textovými vazbami* přitom Jana Hoffmannová myslí vztahy vyplývající z vnitřních souvislostí vznikajícího textu, tedy z návaznosti na jeho dosud realizované části stejně jako z anticipací úseků následujících. *Intertextovými* potom nazývá vazby fungující coby články určitého genealogického řetězce charakterizujícího skupiny příbuzných, vzájemně provázaných textů. Jedná se kupříkladu o pravidelnou komunikaci týchž partnerů, novinové texty zařazované do téže rubriky a podobně. Konečně vazby *situační* se v textové komunikaci týkají samotných osob komunikačních partnerů, jejich vzájemných vztahů a stupně osobního poznání, kompetencí a zkušeností, včetně odpovídajících znalostí a příslušných komunikačních kanálů či médií, zejména však času a prostoru, v němž se dorozumívání uskutečňuje.<sup>193</sup>

Celý tento komplexní systém textových, v našem metaforizujícím pojetí vždy už *hypertextových* vazeb bývá obvykle označován jako **kontext**, někdy se pro zdůraznění vnitrotextových vztahů užívá výrazu **kotext** a kromě klasického **intertextu** vyjadřujícího konkrétní vztahy mezi různými texty pracuje Jana Hoffmannová též s pojmem **makrotext**, který je vyhrazen pro popis konkrétního prostředí a specifickou situaci příslušné komunikace.<sup>194</sup>

Právě **koncept makrotextu** má šanci se ve svém dostatečně širokém pojetí stát metodologickým východiskem všech tvůrčích aktivit, v jejichž průběhu se snažíme

<sup>191</sup> Jana Hoffmannová: *Stylistika a...Současná situace stylistiky*

<sup>192</sup> *Stylistika a...Současná situace stylistiky*, s. 47

<sup>193</sup> Tamtéž

<sup>194</sup> Tamtéž

získat inspiraci ze svého okolí a v návaznosti na nahodile působící, nelineární inspirační procesy relativizovat vžité představy o psaní, statické pojetí autorského subjektu jako na aktuálním psaní nezávislého ducha stojícího před branami textu nevyjímaje. *Produkce a recepce jakéhokoliv textu vždy představuje vnitřně diferencovaný proces kontinuálního vytváření i narušování nejrůznějších druhů vazeb.* Popravdě řečeno, kontinuita a diskontinuita jsou v takovém případě pouze dvěma stranami téže mince, **text nezůstává nikdy dlouho v klidu, pohybuje se neustále od sebe a zase k sobě, opakovaně sám sebe přesahuje, čímž zas a znovu potvrzuje svoji primární otevřenost tvořící základní rys jeho imanentní dynamiky, jeho energetičnosti.**

Když píšeme, přinejmenším podvědomě své psaní okamžitě interpretujeme, přisuzujeme a *připisujeme* vlastním slovům, která ovšem podle Rolanda Barthesa vůbec nemusejí být *naše*, konkrétní významy v souladu se spontánně se proměňující autorskou intencí jako systémem průběžně se diferencujících estetických motivací. *Takto komplexní proces pochopitelně čas od času vyústí v zdánlivě nežádoucí, na první pohled matoucí nesoulad a zmatek, jehož skrytého potenciálu se máme v praxi tvůrčího psaní naučit efektivně využívat.*

To je prakticky nemožné, jestliže se snažíme text za každou cenu a v každém okamžiku ovládat, jinými slovy být si naprosto všeho, co se s textem a *v textu* děje, plně vědomi. *Také ve svém chování a jednání se běžně spoléháme na vlastní neuronální a psychosomatické struktury, proč bychom tedy neměli důvěřovat literárně ukotveným jazykovým a estetickým strukturám?* Nezbyvá zkrátka než znejistělým studentům doporučit, aby se pokusili uvolnit cyklicky se blokuující tvořivou energii tím, že dočasně opustí myšlenku kontroly a doslova se *odevzdají* vznikajícímu textu. Tehdy jim všudypřítomné **integrační síly textu**<sup>195</sup> samy od sebe pomohou rozpoznat a *překonat* nastalé tvůrčí potíže:

---

<sup>195</sup> V naznačených souvislostech zkoumání **integračních sil textu** bude dobré od sebe jasně oddělit **literární psaní** a psaní, pro něž se nejlépe hodí označení *motivační*; za **motivační psaní** považujeme využití psaného textu pro sebereflexi a různě orientovanou zpětnou vazbu (terapeutické psaní, psaní jako součást osobního poradenství, koučování a některých druhů managementu), rovněž v těchto případech však dokážou textové struktury prokázat svou integrační sílu a stávají se oporou pro plnější prožívání a otevřenější, kritičtější myšlení...

„Současná existence stylistiky v kontextu textové lingvistiky by měla podpořit její orientaci hlavně na relace, vztahy, které (...) izolované prostředky spojují a integrují; na styl jako organický *celek*, jako součást (a specifický projev) vnitřní strukturace textu a jeho koherenční *jednoty*. Je možno tu (...) poukázat na stylistickou teorii K. Hausenblase, který přesvědčivě ukázal, že styl zasahuje i *globální* kategorie výstavby textu, jako je např. *téma* a jeho rozvíjení v textu, nebo konstituování *smyslu* textu. S tím souvisí rovněž pozornost, kterou stylistika tradičně věnuje různě chápaným nadindividuálním stylům, stylovým typům atd., tedy invariantním strukturám stylových rysů, které jsou společné celým souborům textů (...).“<sup>196</sup>

Mezi *nadindividuálními, invariantními strukturami společnými celým souborům textů*, jak je v souvislosti se stylistickými koncepty Karla Hausenblase prezentuje Jana Hoffmannová, hraje z pohledu tvůrčího psaní nejdůležitější roli **téma, tematické zaměření rodícího se textu**. Bez ohledu na to, zda jde o přímý důsledek zadání, nebo se téma samo vynoří v průběhu volného psaní, představuje pro nás, podobně jako žánr, nejenom tvůrčí výzvu, nýbrž též *oporu* vlastní tvorby. Něco takového ovšem platí za předpokladu, že téma respektujeme, máme minimální pochopení pro jeho rozvoj a vládneme jistými *nástroji* pro práci s ním.<sup>197</sup> Tím se vracíme k otázce **racionalizace tvořivého procesu**, jejíž programově **neromantické, pragmatické řešení pravděpodobně nejvíce odlišuje současnou výuku tvůrčího psaní od tradičně chápaného spisovatelství**.

Zdeněk Kožmín navrhuje pro libovolný tematický, žánrový nebo ryze formální záměr tvarující výslednou podobu textu pojem **textová determinace**. Jednotlivým determinačním faktorům je nadto v Kožmínem užívané terminologii nadřazen, řečeno s Hausenblasem a Hoffmannovou, *globální a organický*, v našem hypertextově laděném pojetí *globalizující a organizující* proces **celkové generace a modelace průběhu textu**. Následující úryvek z Kožmínova *Tvořivého slohu* tak může bez dalšího komentáře uzavřít přítomné, v mnoha ohledech jen přípravné úvahy o významu textu v praxi tvůrčího psaní. Dosud převážně abstraktní teorie se jeho prostřednictvím zase o něco více přibližují své praktické realizaci:

<sup>196</sup> *Stylistika a...*, s. 157

<sup>197</sup> Například **brainstormingem, technikou klíčových slov, mentálního mapování, zvětšování částí textu** a mnoha dalšími metodami tvůrčího a kritického myšlení.

„Ve škole se modelace textu zatím děje převážně na bázi jednotlivých slohových útvarů.(...) Je však možno působit na generování textu ještě celou řadou dalších impulsů, které jsou jako repertoár v podstatě dány samotnou stavbou různých typů textových struktur. Je například možné modelovat kompozici textu přesně stanovenými determinantami. Lze určit charakter začátku textu či charakter textové koncovky. Je možné stanovit, aby se určitý prvek objevil v textu víckrát, a to s touž nebo naopak rozdílnou funkcí apod. Vypočítávat tyto možné determinace není dost dobře proveditelné, protože tu jde o velké množství determinujících strukturálních prvků a jejich kombinací.(...) Lze velmi efektivně použít principu hry, takže pisatel textu není ve většině počínů omezen, ale naopak se mu dostává příležitost k volným kombinacím, k vlastním zásahům, k tvůrčí aplikaci daných instrukcí.“<sup>198</sup>

---

<sup>198</sup> *Tvořivý sloh...*, s. 16

## ROZCVIČKY, ZAHŘÍVACÍ CVIČENÍ A PRAXE DIVOČINY

*Zaujmout tvořivý postoj ke světu a zároveň trvat na jeho zavedených, konvenčních výkladech není dlouhodobě možné.* Platí to rovněž ve vztahu literární teorie a praxe tvůrčího psaní, pro kterou jsou různé literárněteoretické koncepty nezbytné, tvůrčí psaní samo však patří k odlišné reflektivní oblasti, *náleží jinému diskursu.* **Režim řeči o tvůrčím psaní bytostně tíhne k interdisciplinaritě a v mnoha směrech si dosud zachovává svůj metodologicky mezní, přechodný ráz.** Dotýkáme se jím určitého **kreativního rozhraní**, na jehož pohyblivém území periodicky zakoušíme nadměrnou abstraktnost mnoha dosavadních konceptů, aniž bychom zároveň věděli, čím konkrétním je nahradit. Přesvědčivých příkladů metodické podpory kriticky zaměřeného, otevřeného myšlení bychom našli v dějinách západního myšlení celou řadu, přesto doporučuji vrátit se pro tuto chvíli k jeho počátkům. Mám samozřejmě na mysli postavu (sic!) Sokrata, přesněji řečeno Sokratův legendární **porodnický přístup k myšlení.**

Pozoruhodný důkaz univerzální platnosti Platonem zobrazeného Sokratova postoje ke skutečnosti, tedy obratného podněcování otázek a hledání osobního vztahu k nadosobní pravdě, dnes najdeme v porodnictví samotném. Francouzský lékař Michel Odent dospívá v závěru své proslulé knihy *Znovuzrozený porod* k nově definované **jednotě vědeckého poznání a intuitivního chování**, jejíž potenciální dopad na praxi tvůrčího psaní bude hlavním tématem této kapitoly:

„Chronická porodnická krize, jež se vytvářela několik staletí, dosáhla nyní akutního stádia. Revoluci, jíž tak mnoho z nás usilovně hledá, nespustí porodničtí profesionálové a dokonce ani lékaři všeobecně. To však neznamená, že by věda neměla v budoucnosti vytvořit nějaký přínos. Pokrok ve vědeckých disciplínách, jako je například neurofyziologie, může navzdory jejich zjevnému odstupu od porodnictví přispět k této revoluci. (...) To, jak ženy rodí a jak se rodí děti, je hluboce spjato s našimi názory na přírodu, vědu, zdraví, medicínu, svobodu a lidské vztahy – obzvláště mezi mužem a ženou. Náš ambiciózní projekt, jenž usiluje o humanizaci a feminizaci porodu, používá k dosažení tohoto cíle velmi prosté prostředky. A skutečně, místní ženy, které porodily na naší klinice, vyprávějí o způsobu, jakým pracujeme, jako o něčem, co dá zdravý rozum. Tyto ženy považují náš postoj za něco tak samozřejmého,

že nedovedou pochopit, co tam vůbec dělá to množství návštěvníků a filmových štábů. Jejich údiv stojí za to, abychom se nad ním zamysleli.“<sup>199</sup>

*Konkrétní způsob, jakým píšeme a čteme, je hluboce spjat s našimi vlastními názory na literaturu, pokud vůbec věříme, že naše pojetí literatury je naše, že literatuře rozumíme alespoň trochu po svém.* Bylo by nesmyslné začít na základě příznivého dojmu z četby jediné knihy nutit všechny ženy, aby rodily jiným než standardním, aktuální medicínskou kulturou *standardizovaným* způsobem. Ani literárněvědné myšlení není potřeba obracet naruby jenom proto, že už je naruby téměř celý svět. Otázku po **rozšíření epistemologických standardů literární vědy** bychom si však položit měli, navíc má praxe tvůrčího psaní také v tomto směru rozhodně co nabídnout.

Nezdráháme se obdivovat a *podporovat* umělecké snahy našich mentálně a somaticky hendikepovaných spoluobčanů, aniž by nám docházelo, že každý podobný projekt relativizuje konvenční, konsensuální hranice zdraví, normality a tvořivosti také pro nás samotné, *pro nás osobně*. Podobně jako Odentem kritizovaní porodníci chceme mít všechno pevně pod kontrolu, takže nám uniká podstata tvořivého procesu, pro jehož spontánní průběh se ve výuce tvůrčího psaní snažíme připravovat cestu. Rozcvičky a zahřívací cvičení slouží právě tomuto cíli:

„Hlavním principem, který rozhoduje, jestli je médium horké nebo chladné, je míra, do jaké médium rozšiřuje jeden smysl o „vysokou ostrot“. Jinými slovy to je rozsah, v jakém jeden z našich smyslů dostává velké množství dat. Fotografie má více informací než kreslená karikatura a je tudíž na stupnici blíže k horkému médiu. Telefon je chladným médiem, protože sluch přijímá málo informací. Uživatel se tudíž podílí více na chladném médiu než na horkém.“<sup>200</sup>

Ze sféry porodnictví a porodnického myšlení se prostřednictvím citované pasáže přesunujeme do světa stejně provokativních mediálních úvah Marshalla McLuhana. Nekriticky horovat pro McLuhana a mcluhanismus není v současné době, jakkoliv podle Christophera Horrockse, autora uvedených řádků, prožíváme určitou renesanci

<sup>199</sup> Michel Odent: *Znovuzrozený porod*, s. 146 (první vydání knihy je z roku 1984, citované české vydání je třetí dotisk)

<sup>200</sup> Christopher Horrocks: *Marshall McLuhan a virtualita*, s. 75

McLuhanových idejí, dost dobře možné. Řada nejnovějších technologických, sociokulturních a politických procesů ve veřejném prostoru postindustriální globalizované civilizace totiž různou měrou posunuje původní význam jeho prorockých vizí, což bezpochyby platí rovněž pro McLuhanovo **dělení médií na horká a chladná**. *Jestliže budeme přesto ve značně rozšířeném pojetí a zároveň ze zúženého pohledu praxe tvůrčího psaní považovat za určitý druh média, neboli extenze vnímaného, prožívaného a myšleného lidského světa, také text, jak to potom dopadne s jeho aktuální teplotou?*

**Textové médium se mi v současnosti jeví jako extrémně chladné, vzhledem ke své seberozmělňující všudypřítomnosti dokonce podchlazené, pokud ne přímo ledové.**<sup>201</sup> Například kdysi naprosto zásadní rozdíl mezi strohou novinovou zprávou a emotivně zabarvenou lyrikou je dnes pro většinu těch, kdo ještě vůbec něco pozorně čtou, prakticky nulový, protože oba na první pohled protikladné typy textů procházejí naším trvale zaneprázdněným vědomím, aniž by v něm zanechávaly jakoukoliv trvalejší stopu.

Už od dětství jsme zaplavováni nejrůznějšími druhy textů a naše schopnost zahřívát jejich abstraktní struktury svou vlastní imaginací je natolik přetížena, že pro náležité ohřátí všech textových struktur, s nimiž jsme denně nuceni se setkat, bychom potřebovali mnohem víc energie, než kolik jsme schopni jí čemukoliv poskytnout. Jedním z hlavních cílů textových rozcvíček a zahřívacích cvičení je proto **přivést adepty tvůrčího psaní k vědomí, že i ten nejkratší a nejbanálnější text naléhavě potřebuje pro svou smysluplnou existenci životadárnou dávku našeho kreativního tepla, živelnou energii spontánní imaginace, protože jinak se změní v kus mrazivého komunikačního ledu.**

Na pozadí komparativní analýzy bondovského a zemanovského mýtu dospívá v rámci svého zkoumání ideologického a narativního diskurzu Petr A. Bílek k závěrům, které nejsou bez významu ani pro praxi tvůrčího psaní, zejména ve vztahu k problematice vychladnutí a dalšího *vychládání* textu v prostředí všeobecně akceptované a dále horečně narůstající komunikační přesycenosti:

<sup>201</sup> Původním médiem v mcluhanovském smyslu je samozřejmě **písmo**, později na mechanické reprodukci jednotlivých písmen založený **knihtisk**.

„(...) Označili-li jsme ideologický diskurz jako denotativní, implikujeme, že narativní diskurz využívá naopak spíše vazby konotativní: předpokládá spoluúčast na vnímání fikčního světa, realizovanou jako aktivní vnímatelská anticipace (co teď bude? jak to dopadne?) a retrospekce (jak to, co jsem právě vnímal, zapojit do celku, který již „znám“?). Ideologický diskurz usiluje o maximální analogii mezi kódováním a dekódováním. Narativní diskurz naopak ponechává nevyplněný prostor mezi oběma činnostmi a dokáže těžit z jejich nesouladu: vzniká tak prostor estetizace. (...)”<sup>202</sup>

**Ideologický diskurz** se nás svým jednoznačným kódováním snaží přesvědčit, že nám otevírá přístup k jediné pravé, *pravdivé* skutečnosti zkoumaného, respektive zobrazovaného jevu, k němuž se máme vztahovat mimeticky, zatímco konotativně laděný **narativní diskurz** má tendenci sám sebe relativizovat a zpochybňovat, mimo jiné též periodickou tematizací samotného procesu vyprávění. Naše spoluúčast na **konstrukčním vnímání fikčního světa** ovšem vyžaduje nemalé množství volně dostupné energie a času, kterých se nám právě s ohledem na každodenní komunikační zaneprázdněnost zoufale nedostává. *Nevyplněný prostor mezi kódováním a dekódováním* přesto zůstává oním zásadním *prostorem estetizace*, nezbytnou **kreativní mezerou**, z níž teprve můžeme tvořivě číst, tím spíše psát.

*Jestliže postrádáme čas a energii pro konotativně zaměřené, kreativně otevřené čtení a psaní, když ještě navíc nedisponujeme žádnými nástroji k jejich objevení a kultivaci, mění se všechny literární texty v jednorázové autorské ideologie a my o ně ztrácíme zájem, tedy pokud nejsme k nějakému druhu předstíraného, hraného zájmu příslušnými vzdělávacími institucemi donuceni.* Proto musíme v praxi tvůrčího psaní ze všeho nejdříve probudit z vleklého zimního spánku samu ochotu produkovat konotované, především *osobní* významy textu, abychom mohli posléze dospět k odvaze čtenářsky i autorsky zahřát na kost promrzlé textové médium. **Když ale chceme nějaký text pěkně zčerstva vnímat a důkladně ho prožít, musíme spolu s ním tak trochu zdivočet:**

„Divokost“ odkazuje na proces sebeuspořádávání, jenž vytváří systémy a organismy, které jsou všechny omezovány většími systémy - a zároveň jsou jejich součástí - a které jsou rovněž divoké (...). O divokosti můžeme říci, že je základní povahou přírody. V reflexi

<sup>202</sup> Petr A. Bílek: *James Bond a major Zeman: Sémantika narativní ideologie*, in: *James Bond a major Zeman. Ideologizující vzorce vyprávění*, s. 111

vědomí to můžeme nahlížet jako jistý druh otevřené pozornosti plné představ, ale také jako zdroj bdělé inteligence nutné k přežití. Hnutí lidské mysli ve své nejbohatší podobě odrážejí tuto sebeuspořádávající divokost. Jazyk tedy nevkládá řád chaotickému vesmíru, ale odráží jeho nespoutanost, divokost. (...) Lze namítnout, že způsob, jakým jazyk nakládá s naším viděním skutečnosti, je omezující, zužující, ohraničující a možná zavádějící. (...) Ale než abychom odmítali jazyk z duchovních pozic, hovoříce matně o „nevyslovitelných“ pravdách, měli bychom se raději obrátit přímo zpět k jazyku. Způsob, jak vidět jazykem, jak s ním moci volně nakládat a považovat ho za prostředek sebepřesahujícího proniknutí do podstaty jevů spočívá v opravdu dobrém poznání mysli i jazyka a ve hře s jejich mnoha možnostmi bez jakéhokoliv připoutání. Přitom nám jazyk poskytuje různá překvapení a úhly pohledu, které nás ohromí a které mohou vést zpátky k nezprostředkované přímé zkušenosti.“<sup>203</sup>

**Koncept divokosti** Garyho Snydera, celá jeho nespoutaně přímočará **praxe divočiny** nám ve výuce tvůrčího psaní pomáhá **revitalizovat náš osobní vztah k textu a jeho nejdůležitějšímu zdroji, totiž k samotnému jazyku**. Snyder si samozřejmě velmi dobře uvědomuje, že vedle provokativně divokého, výrazně *básnického* postoje ke skutečnosti musíme zvládat také daleko pragmatičtější způsoby zacházení s jazykem, takže krom očekávaného důrazu na tvůrčí psaní se ve svých esejích zabývá rovněž akademickým a administrativním psaním, které označuje za *technické*. Budiž však zároveň řečeno, že podobné způsoby psaní jsou podle jeho názoru obvykle spojeny s nepřiměřenými mocenskými nároky spisovného jazyka, k jehož centralizovaným normám má Gary Snyder jako přesvědčený regionalista své výhrady:

„Normy „spisovného jazyka“ byly až donedávna založeny na jazyku lidí mocných a vlivných, jejichž jazyk byl zároveň jazykem hlavního města (...) a tyto normy byly svázány s uznáním společenských a hospodářských výhod, které náležely k jejich užívání. Jiný druh normy zahrnuje technický způsob psaní, který je zasvěcen jasnosti a uspořádanosti a je správně vnímán jako jeden ze základních prvků v sadě nástrojů člověka doufajícího v úspěch v moderním světě. Tento posledně jmenovaný způsob psaní je ze své podstaty nudný, ale má užitnou hodnotu traktoru, který jezdí stále a bez oklik sem a tam. Stejně jako od traktoru se od něj očekává jistá sklizeň: učené eseje a disertace, grantové návrhy, obžaloby a obhajoby v právních sporech, závěrečné zprávy, dlouhodobé scénáře, strategické plány.“<sup>204</sup>

<sup>203</sup> Gary Snyder: *Místo v prostoru. Etika, estetika a vodní předěly*, s. 154

<sup>204</sup> *Místo v prostoru...*, s. 155-156

Vzhledem k tomu, že otázka po adekvátnosti a *přípustnosti* nespisovného jazyka coby integrální součásti autorského záměru patří podle mých zkušeností ve výuce tvůrčího psaní k těm nejčastěji kladeným, zdržme se ještě chvíli v blízkosti tohoto důležitého tématu. Osobně Snyderův koncept **sebeuspořádávající se divokosti** pokládám za specifický případ jistých metaforicky založených modelů skutečnosti, které nazývám *vyrovnávací koncepty*. Účelem a smyslem Snyderova důrazu na spontánní divokost tvorby je totiž akutní potřeba poukázat na neprávem opomíjenou, dočasně odvrácenou stranu tvořivého procesu, rozhodně se tedy nejedná o žádnou pseudoromanticky naivní touhu potlačovat či popírat jeho těžko zpochybnitelné zákonitosti a nepostradatelná pravidla. **Literatura ve stavu divokosti neztrácí nic ze své literárnosti, jenom ve vztahu k její organicky chápané genezi přechodně zdůrazňujeme přirozeně spontánní, nelineární a deterministickou kauzalitou neuchopitelné aspekty tvorby.** Jak říká sám Gary Snyder, *Homér byl pěvcem a vypravěčem příběhů, nikoliv spisovatelem*:

„Skutečně úchvatné literatury se (...) dopracují ti, kteří se naučili, zvládli a osvojili si konvenční „spisovný jazyk“, a potom se vrátili k radosti a nezatížené hravosti přirozeného jazyka. Obyčejná „dobrá literatura“ je jako zahrada, na které roste díky nepřetržitému plení a hnojení přesně to, co chcete. Vyrostete vám to, co zasadíte - jako řádka fazolí. Ale *skutečně* úchvatná literatura je jak v zahradě, tak za jejím plotem. Může to být pár fazolí, ale také divoký mák, vikev, pěknosemenec, zpododěr a k tomu ještě nějaké sněhule severní a pár sršňů. Je to rozmanitější, zajímavější, nepředvídatelnější, a vyžaduje to inteligenci s širším a hlubším záběrem. Spojení s divokostí jazyka a představivostí tomu dodává sílu.“<sup>205</sup>

*Jazyk je součástí našeho těla a je vetkán do vidění, cítění, dotýkání a snění celé myslí stejnou měrou jako pochází z jistého lokalizovaného řečového centra,* dodává Snyder na jiném místě své knihy.<sup>206</sup> Vlastní přesvědčení o přírodním původu literatury přitom zakládá na hlubokém vědomí jakési živočišné vitality slova, v jejímž duchu si lze proces spontánního myšlení a psaní představit jako **primárně nekoordinované objevování jednotlivých konotací v podobě intuitivního vyzařování dílčích významů a příslušných významových vztahů.**<sup>207</sup> Ostatně podle Snyderova názoru

<sup>205</sup> *Místo v prostoru...*, s. 156

<sup>206</sup> Tamtéž, s. 158

<sup>207</sup> Podobný náhled nalezneme již v (meta) psychologických teoriích Sigmunda Freuda, konkrétně v jeho koncepci **primárního a sekundárního procesu**, přesněji řečeno v požadavku **mentalizace**, jež nám teprve umožňuje s primárně procesovanými psychickými jevy zacházet a orientovat se v nich.

*nepotřebujeme pořádat takzvaný chaos, protože řád a svoboda nestojí ve vzájemném protikladu. Jsme osvobozování cvičením, v našem případě psaním, které nám umožňuje dokonale ovládnout nutnost, a kázně dosahujeme svým svobodným rozhodnutím převzít dokonalé mistrovství.*<sup>208</sup>

Jakýkoliv radikálně inovační koncept, divokost Garyho Snydera nevyjímaje, v sobě bohužel vždy skrývá riziko přehoupnutí pronikavého, svou ideovou neotřelostí osvobozujícího postoje od primárně relaxačního účinku k předem nezamýšlenému neurotizujícímu efektu. Tento sekundární důsledek každé myšlenkové inovace nazývám *syndromem zmraženého kyvadla* a rozumím jím podvědomou touhu zadržet vlastní myšlení v nově zaujaté pozici, ke které se budeme snažit po zbytek života přimknout. *Jaké nebezpečí nám tedy hrozí, jestliže konceptu divokosti v návalu tvořivé euforie nekriticky podlehneme?*

Zahlčení přebujelou vegetací vlastní imaginace ztratíme smysl pro tvar a *tvarovost* estetické zkušenosti a oddaným zahříváním textu nakonec přehřejeme svoji mysl, jež začne vřít a vařit se sama v sobě. *Nejvyšší čas zatížit, ukotvit a uzemnit tvořivý proces nějakou pevnější formou!* Psychohygienický rozměr imaginativního stavu vědomí nás tak opětovně přivádí ke zhmotňujícímu prožitku těla. Z perspektivy estetické komunikace navíc znovu objevujeme a *oceňujeme* klíčovou **strukturační funkci konkrétních literárních postupů a žánrových prototypů jako formálních opor tvorby**. *Praxi tvůrčího psaní chceme přece rozvíjet osobnostní typ na literární výkon orientovaného tvůrce, nikoliv pouhého fantazijně vegetujícího snílka...*

Kritickému pohledu by neměl uniknout ani sociokulturní a kulturněhistorický kontext Snyderovy vize. Jeho praxi divočiny jistě není možné plně pochopit, aniž bychom si nepřipomněli osobitou tradici amerického filosofického myšlení, které počínaje literárním odkazem Walta Whitmana a novoanglických transcendentalistů, především **Ralpha Waldo Emersona**<sup>209</sup>, nezřídka ústí do nereflektované adorace

<sup>208</sup> *Místo v prostoru...*, s. 158

<sup>209</sup> „ (...) Emerson dokázal na poli filosofie to, co Cooper na poli beletrie. Vyzvedl přírodu jako model lidského chování, prostor regenerace a zásadní faktor duchovní proměny. Jestliže Evropa zakládala svou identitu na kultuře a bohaté, leč problematické tradici a historii, Amerika mohla a měla založit svou identitu na novém základě, na přírodě. (...) Emersonovy myšlenky nebyly nikterak nové, byly však vysloveny v pravou dobu a pravým způsobem, na jaký intelektuální Amerika slyšela. Jeho eseje jsou směsicí kázání, veřejných proslovů zanícených reformátorů, osobních postřehů okořeněných

naivního přírodního mysticismu a patetické oslavy jakési primitivně nekomplikované, spásonosné přirozenosti. **Naší povinností je naopak upozornit adepty tvůrčího psaní na všechna úskalí spojená s uměleckou tvorbou ztotožňovanou s ničím neomezovaným denním sněním, jehož prchavá svůdnost bude bezpochyby důrazem na volnou hru tvořivých sil v čase rozcvíček a zahřívacích cvičení ještě posílena:**

„Osoba, která nejedná ve skutečnosti, ale pouze ve fantazii, *se sama stává neskutečnou*. Skutečný „svět“ se pro takovou osobu smršťuje a ochuzuje. „Realitu“ fyzického světa a druhých lidí přestává užívat jako fabuli pro kreativní cvičení své imaginace, a ta se stává stále méně důležitá. Fantazie, která není aspoň v určité míře ztělesněná v realitě nebo obohacovaná injekcemi „reality“, se stává stále prázdnější a těkavější.“<sup>210</sup>

Skotský psychiatr Ronald David Laing citovaným názorem reaguje na dramatický vývoj svého oboru na přelomu padesátých a šedesátých let dvacátého století, sama otázka po reálnosti či naopak iluzornosti konkrétní lidské existence však nepatří pouze k základním tématům západní psychoterapie, postihnout se jí odedávna snažili též mnozí mistři a učitelé zenu. Následující úryvek z promluvy Dennise Genpa Merzela představuje další kritickou reflexi problematiky **nevědomého pohlcení tvůrčím procesem**, proti němuž zenová tradice staví uzemňující vědomí obyčejného, všedními starostmi neseného života:

„Probuzený není ten, kdo prožije nějakou zkušenost a pak žije nevědomě, necitlivě, nepozorně. (...) Jestliže jsi zcela pohroužen do vlastních myšlenek, starostí a pocitů, vůbec si nevšimneš, že někdo něco potřebuje. Naší praxí je nebýt pohlcen sám sebou. Žádné sezení na polštáři, při kterém bloudíme v myšlenkách a pocitech. Jistě, musíme prožívat myšlenky a emoce. Nikdy bychom je neměli vytěšňovat ze svého vědomí, není ale třeba se v nich

---

trochou humoru a mystiky, bonmotů, životních moudrostí i památníkových sentencí. Apelují na hodnoty, na které Američani vždy slyšeli – rovnost, svoboda, soběstačnost, osobní zkušenost, emotivní bezprostřednost, důraz na osobní prožitek, odpor k autoritám atd. Emersonovo myšlení se utvářelo pod vlivem Kanta zprostředkovaného Coleridgem a Wordsworthem, novoplatonismu a německé mystiky. Emerson sice nikdy nevytvořil ucelený filosofický systém, ale možná díky tomu se stal jednou z nejvlivnějších osobností americké literatury. Ve 20. století ho poněkud zastínil jeho vlastní učedník, Henry David Thoreau.“ (Michal Peprník: *Topos lesa v americké literatuře*, s. 222)

<sup>210</sup> Ronald David Laing: *Rozdělené Self. Existenciální studie o duševním zdraví a nemoci*, s. 86; **Ronald David Laing** (1927-1989) je mimo jiné autorem zajímavé básnické sbírky *Uzly* (*Knots*, 1970), v níž se snaží esteticky ztvárnit psychologické důsledky neautentické, do sebe uzavřené a zacyklené, *zauzlované* komunikace reprezentující stejně odcizené, neurotické bytí.

ztrácet. Naší praxí je vyklidit těmto myšlenkám a pocitům prostor, aby mohly přijít a zase odejít, aby se mohly samy rozpustit a zmizet.“<sup>211</sup>

### **Metodologické průhledy – Tvůrčí psaní a meditace zazení**

Zenová tradice může obohatit praxi tvůrčího psaní v obou svých výcvikových modech, tedy koanovém<sup>212</sup> i meditačním, od většiny známých spirituálních systémů se přitom odlišuje důrazem na spojení psychických, somatických a duchovních aspektů osobnosti. Jedná se pravděpodobně o přímý důsledek čínského, konkrétně taoistického vlivu na importované principy indického buddhismu. Samotný zazen není nic jiného než *padmasana* neboli **lotosový sed** v prapůvodním, syrovém až *surovém* stavu zbaveném všech pozdějších interpretačních nánosů. Zazen jako *šikantaza* čili *pouhé sezení* z tohoto důvodu poskytuje poměrně bezpečnou základnu pro psychospirituální sebezkušenost, jejíž podstatu a průběh symbolicky vyjadřuje obraz rozvíjejícího se lotosového květu.<sup>213</sup> Na jógovém poli má podobný ráz Západem oprávněně favorizovaná **hathajóga**, také jejím základem je totiž pronikání relaxované mysli ke strukturám těla.<sup>214</sup>

*Kreativní význam zazení spočívá v nácviku vědomé absorpce tělesně zakotveného proudu sebezkušenosti, kterým můžeme coby pomyslnou bránu bez dveří kdykoliv vstoupit do interakce s příslušnými literárními strukturami, což po nějakém čase stráveném v zazení dokážeme v jakékoliv pozici, v níž se aktuálně nacházíme. Meditovat nebo psát bez ohledu na vlastní tělo opravdu znamená psát bezohledně, bohužel nejenom sám k sobě, ale též ke všem svým potenciálním čtenářům.*

<sup>211</sup> Dennis Genpo Merzel: *Okno nikdy nespí. Přímě do srdce zenu*, s. 56

<sup>212</sup> Václav Cílek, editor a překladatel antologie *Mrtvá kočka. Sbírka zenových říkadel, básniček a překážek* interpretuje výraz **koan** jako *překážku*, rozuměj hranici, mez a limitující faktor běžného, konvenčního uvažování; koanovou praxi lze z tohoto pohledu považovat za archaickou formu kritického myšlení; nejznámější koanovou sbírku *Wumengan. Brána bez dveří* do češtiny přeložil a zasvěceným komentářem (včetně kulturní a *žánrové* analýzy tohoto specifického útvaru čínské a japonské literatury) doprovodil Oldřich Král.

<sup>213</sup> Posuďte sami, nakolik dává **metafora lotosu** smysl nejen v praxi tvůrčího psaní, ale v rámci uvědomělého, tvořivého života vůbec: „(...) Lotosový květ zabírá v zenové tradici zcela zvláštní místo, je symbolem míru a dokonalosti, jeho životní cyklus je pak vnímán jako metafora života člověka a jeho zatracení. Věří se, že jak nádherný lotosový květ stoupá z bahnitých hlubin, tak se může očistit a přerůst i lidská hloupost a utrpení. (...)“ (David Scott: *Zen v praxi*, s. 155)

<sup>214</sup> „(...) Naše tělo je prostoupeno vědomím a psychikou až do té nejmenší buňky. Proto jogín praktikuje i ty nejobyčejnější disciplíny s nehlubší úctou k svému tělu. Když provádí jakoukoliv ásanu a nechává vědomí proniknout všemi tkáněmi svého těla, intenzivně participuje na spontánním životě svého organismu, dává volné pole silám, které ho prostupují, INTEGRUJE SE SE SVÝM TĚLEM. Neboť jóga je INTEGRACE.“ (André Van Lysebeth: *Cvičíme jógu*, s. 235)

Neukotvený a neuzemněný, sám sebe nedostatečně reflektující autor nemá od vlastního textu ani ten nejmenší odstup a životodárná snyderovská divokost se pod jeho příliš dychtivýma rukama mění v estetický zmatek a ideový zmar...

Nehodláme a *nesmíme* se tu stavět do role samozvaných literárních soudců, přesto nelze při této příležitosti nezpomenout spisovatelskou zodpovědnost Gustava Flauberta, který své zralé, všeho zbytkového romantismu zbavené psaní ukázňoval, podle Rolanda Barthesa nadmíru, jako málokdo před ním i po něm. V praxi tvůrčího psaní zkrátka kultivujeme **schopnost kritického odstupu od vznikajícího textu**, jež sama souvisí s vědomou reflexí toho, co prostřednictvím naší tvorby vstupuje do světa a čím tento svět osobitým způsobem dotváříme, pokud ne přímo nově *utváříme*.

**Právě proto není sebestrukturní a samoorganizační charakter divoce rostoucího literárního procesu představitelný bez adekvátní kritické zpětné vazby spočívající v dostatečně poučené literárněteoretické reflexi.** Prakticky každý pojem ze současné literární teorie, tím spíše libovolnou kategorií deskriptivní, ryze formální poetiky můžeme bez větších potíží převést na jednoduchou **literární rozcvičku, skrze jejíž textově realizované definiční determinanty získáváme základní řemeslnou zručnost**, nehledě na hlubší vhled do problematiky autentické a živé, otevřené literární teorie<sup>215</sup>, případně některé z poetik.<sup>216</sup>

Pokud se jedná o konkrétní rozcvičky a zahřívacích cvičení, nezbyvá než se obrátit na nejbližší příručku literární teorie nebo si zalistovat v dostupné učebnici tvůrčího psaní.<sup>217</sup> Připomeneme si zde pouze **zásadní význam psaní na čas považovaného právem za nejefektivnější zahřívací cvičení vůbec. *Psaní na čas je kreativní sprint, imaginační úprk v rozpětí pěti až deseti minut, když jej však budeme provádět***

<sup>215</sup> Každá teorie vzniká *konceptualizací zkušenosti*, a pokud si pro sebe nárokuje vědeckost, nemohou její koncepty zůstat neměnné, musí se průběžně přizpůsobovat příslušné empirii, v našem případě komunikační a estetické...

<sup>216</sup> Tento přístup přes jisté metodologické nedostatky (absence širší literárněteoretické reflexe, malý důraz na historický kontext dílčích kategorií a poetik) u nás zatím nejvýrazněji reprezentuje příručka Františka Hrdličky *Průvodce po literárním řemesle. Základy tvůrčího psaní* (většina jejích cvičení je založena na aplikaci poznatků získaných popisem jednotlivých formálních kategorií).

<sup>217</sup> Další zdroj podnětů pro tvorbu rozcviček a zahřívacích cvičení představují různé soubory **jazykových a psychologických her**, které nám nabízejí řadu příležitostí jak s minimálními časovými nároky experimentovat s vlastním vyjadřováním a prožíváním, přičemž nabytou zkušenost lze vždy nějak textově ztvárnit.

*opakovaně, naběháme nakonec značné množství tolik potřebných autorských kilometrů...*

Řešení svízelné otázky *co si počít s narůstajícím množstvím rozcvičkových a zahřívacích textů* nabízí objev z objemnější lepenkové krabice zhotovené, dle osobního vkusu vyzdobené<sup>218</sup> **spisovatelské truhly**, do níž napsané texty a textové fragmenty doma ukládáme, aby se mohly nerušeně zakuklit a v chráněném prostředí zrát ke svému estetickému naplnění. Spisovatelskou truhlu samozřejmě čas od času otevíráme a vzrušeně se v ní přehrabujeme, jinak řečeno **třídíme a organizujeme její nezadržitelně bující obsah, přičemž samotný fyzický kontakt s nasbíraným materiálem je vůbec nejdůležitější funkcí truhly jako zpředmětněného způsobu kultivace a recyklace uložených nápadů a myšlenek**. Ve výuce tvůrčího psaní zastupuje privátní prostor spisovatelské truhly jasně deklarovaná dohoda, podle níž nesmí být nikdo z účastníků příslušné aktivity nucen, s výjimkou kontrolních zadání, své texty jakkoliv zveřejňovat a vyjadřovat se k nim.

*Spisovatelská truhla není jen symbolickou objektivací nevědomých procesů zaplavujících naši tvořivou mysl, ale reprezentuje rovněž bezpečí zcela svobodného, žádným předčasným hodnocením nespoutávaného psaní*. Pomáhá nám tak z trochu jiného úhlu pohledu pochopit a snadněji přijmout Snyderovu koncepci původní divokosti tvorby, ke které se v příznačně poetické *lekcí ještěrek* svým osobitým způsobem vztahuje též Ray Bradbury:

„Uháněj, klidně stůj. To je lekce ještěrek. Pro všechny spisovatele. Pozorujte téměř každého tvora, který přežil, a uvidíte totéž. Výskok, běh, strnulý klid. (...) Všimněte si kolibříka. Je tu a vzápětí je pryč. Jako myšlenka vzejde a v záchvěvech se vytratí, tak zmizí ten tvoreček utkaný z letních par. Kosmické odkašlání, zvuk padajícího listu. A tam, kde byl, zůstalo jen chvění. Co se my spisovatelé můžeme naučit od ještěrek, co můžeme opsat od ptáků? V rychlosti je pravda. Čím rychleji něco plácnete, čím rychleji píšete, tím jste poctivější. V zaváhání už je myšlenka. S odkládáním přichází snaha o styl, místo aby se skočilo po pravdě, což je jediný styl, který stojí za kladení pastí či léček na divoké šelmy.“<sup>219</sup>

<sup>218</sup> Důraz na *originální výzdobu truhly* není samoúčelný, souvisí s individuálním přístupem k tvorbě, který v praxi tvůrčího psaní všemožně podporujeme.

<sup>219</sup> Ray Bradbury: *Zen a umění psát...*, s. 27

*Uhánět a klidně stát, to je rytmus práce se spisovatelskou truhlou.* Pokud bychom se snažili za každou cenu zůstat v předem konceptualizovaném stavu divokosti po celou dobu tvorby, nejspíše bychom se znovu ztratili, tentokrát v křečovitém úsilí o nespoutanou volnost projevu. **Spisovatelská truhla zpomaluje a zastavuje časově omezený proces psaní, nikoliv samo tvůrčí myšlení, které se díky tomu, že jeho výsledky necháváme zrát, může dál vyvíjet:**

„Práce, tedy tvrdá práce, připravuje půdu pro první stadia relaxace, kdy se člověk začíná blížit něčemu, co Orwell mohl nazvat *nikoliv mysllet!* Jako při výuce psaní na stroji přijde okamžik, kdy jednotlivá písmena a-s-d-f a j-k-l ustoupí přílivu slov. Takže bychom neměli hodnotit svou práci, ani těch pětáctiřicet nebo pětapadesát povídek, které jsme v prvním roce napsali, jako nezdár. Selhat znamená vzdát to. Ale vy jste součástí nepřetržitého procesu. Takže nic není nezdarem. Všechno pokračuje dál. Práce je hotová. Pokud je dobrá, poučíte se z ní, pokud je špatná, poučíte se ještě víc. Dokonalá práce, která je za vámi, je lekcí k prostudování. Nepracovat znamená zastavit se, ztuhnout, znervóznět, a tudíž mařit celý proces tvoření. (...) Napětí je výsledkem nevědomosti nebo vzdání se snahy pochopit. Práce, která nás obdařuje zkušenostmi, vede k obnově sebedůvěry a nakonec k uvolnění. Opět jde o týž druh dynamické relaxace jako při modelování plastik, kdy sochař nemusí vědomě říkat prstům, co mají dělat. Chirurg neříká svému skalpelu, jak si počínat. Ani atlet svému tělu neradí. Znenáhla se dosahuje přirozeného rytmu. Tělo myslí za sebe.“<sup>220</sup>

Prací s vlastní tělesně ukotvenou sebezkušeností dospíváme k přirozeně plynoucí, uvolněné pozornosti, kterou Ray Bradbury nazývá *dynamickou relaxací* a spojuje ji se spontánní rytmizací všech funkcí našeho těla. Tomuto kreativnímu uvolnění se ale musíme teprve naučit, kupříkladu úspěšným zvládnutím textových rozcvíček a zahřívacích cvičení. Třebaže považuji za nutné uchovat si svůj skeptický postoj vůči převážně většině archaických technik léčby a rozvoje nabízených dnes na každém rohu charismatickými agenty globalizovaného **univerzálního šamanismu**<sup>221</sup>,

<sup>220</sup> *Zen a umění psát...*, s. 138

<sup>221</sup> Vztahem mezi ekologickým a estetickým konceptem divokosti (divočiny), literaturou (Šumava v díle Josefa Váchala, básnické a esejistické dílo Gary Snydera) a šamanismem se zabývá sborník *Divočina - příroda, duše, jazyk* připravený Jiřím Zemánkem; základní přehled o současném bádání na poli tzv. šamanských kultur (včetně psychologických a estetických souvislostí jejich přetrvávající existence a překvapivě rostoucího vlivu) podává Mnislav Zelený-Atapana ve slovníkové příručce *Malá encyklopedie šamanismu*; pokud se původní české beletrie týká, výrazné stopy **tematizace šamanského přístupu ke skutečnosti** najdeme například v textech Egona Bondyho, Jáchyma Topola nebo Petry Hůlové, osobitou verzi beletrizované antropologie a etnologie přinášejí knihy Pavlína Brzákové (*Dědeček Oge* aj.).

nemohu zároveň přejít bez povšimnutí metodicky podnětný aspekt **víry vytvořené procesem** zahrnutý v jejich často bizarní nabídce:

### Metodologické průhledy – Tvůrčí psaní a šamanismus

„Moderní terapeuti uznávají účinnost práce se symbolickou imaginací, ale pochybují, že by mnozí z nich uznali jejich niternou realnost. Je to škoda, protože příliš mnoho lidí, kteří užívají tuto metodu, vložilo svou víru v metodu samu. To znamená, že si myslí, že účinnost pochází z použitého procesu, zatímco ve skutečnosti účinkuje víra vytvořená procesem. Vizualizace nebo vedená imaginace je naprosto neúčinná, pokud nevede k reakci v podvědomí, jak ví každý šaman. Důvod, proč to funguje tak dobře, když to funguje, je ten, že použití symbolů (z běžného hlediska) často obchází kritickou, analytickou, vědomou mysl a snadněji dosahuje nerozlišující podvědomou mysl. I tak je nutno neefektivnější imaginaci přizpůsobit obecnému rámci osoby, a v tom jsou šamani odborníky.“<sup>222</sup>

Psaní se může podobně jako kterákoliv jiná forma tvorby a *sebetvorby* za jistých okolností stát skutečnou *Cestou dobrodruha*, takže Serge King, americký znalec a propagátor **kreativního šamanismu**, takto pojmenoval svůj příspěvek rozhodně právem. Dalším konceptem spojujícím nezřídka opojný zážitek volného, *divokého psaní* s archaickou moudrostí dávných šamanských bojovníků<sup>223</sup> by mohla být magická **ztráta duše**, k níž ze současného psychotherapeutického hlediska nejčastěji dochází, když v průběhu neurotického procesu okázale popíráme a odštěpujeme údajně nežádoucí části sebe samých. Moderní verzi tohoto prastarého psychologického vhladu najdeme v textech některých představitelů humanistické psychoanalýzy, třeba v následující pasáži z díla Ericha Fromma:

„(...) Tento proces prolomení hranic organizovaného já (ega) a navázání spojení s vyloučenou a odštěpenou částí sebe sama, s nevědomím, je blízký náboženskému prožitku překonání individuální existence a pocitu jednoty se vším. (...) Objevíme v sobě touhy, strachy, myšlenky a náhledy, které jsme vyloučili ze své vědomé organizace a které jsme viděli u druhých, ale ne už u sebe. Je pravda, že nutně můžeme uskutečnit jen omezenou část

<sup>222</sup> Serge King: *Cesta dobrodruha - tradice havajských šamanů*, in: Shirley Nicholson (ed.): *Šamanismus II. Rozšířená víze reality*, s. 45

<sup>223</sup> Tradiční obsah pojmu duchovního boje, respektive *duchovního bojovníka* aktualizoval americký antropolog a spisovatel **Carlos Castaneda**, jehož esoterický, žánrově variabilní (psychologický, iniciační a vývojový román, antropologická studie, horor a legendární vyprávění) románový (?) cyklus soustředěný kolem učení tajemného indiánského šamana dona Juana doslova dobyl svět...

svých možností, které máme. Řadu jiných musíme vyloučit, neboť bez takového zásahu bychom nemohli žít svůj krátký a omezený život. Ale za hranicemi konkrétní organizace já se nacházejí všechny lidské možnosti, vlastně celé lidstvo. (...) Když navážeme spojení s odloučeným světem nevědomí, princip potlačení bude nahrazen principem prostupování a integrace. Potlačení je násilný čin, kdy dochází k odříznutí a vládne „zákon a pořádek“. Potlačení ničí spojení mezi naším já a neuspořádaným životem, z něhož naše já pramení. Dělá z naší osobnosti něco ukončeného, co již neroste, ale zemřelo. Když uvolňujeme potlačené skutečnosti, dovolujeme sobě samým, abychom vnímali životní proces a věřili v život, a nikoliv v pořádek.“<sup>224</sup>

*Neuspořádaný život, ze kterého pramení naše já*<sup>225</sup>, tak by docela klidně mohla znít další definice přírodní divokosti Garyho Snydera. **Psaní je pořádající se neuspořádanost, přičemž pořádající a pořádané se při bližším pohledu ukáží jako jedno a to samé vyvstávání možného.**<sup>226</sup> Literatura nám dokáže v nevědomém shonu všedních dní poztráčenou duši nejenom vrátit, má kouzelnou moc nám vše potlačené znovu darovat<sup>227</sup>, ale je schopna nám ji, jestliže se na ni příliš upneme a zdůrazníme jen její institucionální tvář, také vzít...

<sup>224</sup> Erich Fromm: *Psychoanalýza a náboženství*, s. 102-104

<sup>225</sup> V castanedovském světě dona Juana jde v první řadě o tvůrčí napětí mezi vědomou a racionální (tonal) a nevědomou, intuitivní stránkou (nagual) života, podrobněji viz Carlos Castaneda: *Kolo času. Šamani dávného Mexika a jejich představy o životě, smrti a vesmíru*.

<sup>226</sup> „(...) Určité patří do otevřenosti možného a v tom neurčitého. Určité existuje jen ve volném prostoru neurčitého; tomu vděčí za to, že se může ukazovat, a tam, kde se ukazuje, prokazuje otevřenost volného prostoru. Určité je projevem neurčitého; neurčité je *bytím* určitého. (...) Určité a neurčité se liší, protože určité sice patří do neurčitého, ale přesto se od něj odlišuje. (...)“ (Günter Figal: *Úvod do Heideggera*, s. 78-79)

<sup>227</sup> „Jen na kratičký okamžik jsem spatřil Harryho, tak jak jsem ho znal, jenže tvář měl jasnou, smál se a byl v neobyčejně dobrém rozmaru. Ale sotva jsem ho poznal, rozpadl se, oddělila se od něho druhá postava, pak třetí, desátá, dvacátá, a celé obrovské zrcadlo bylo plné samých Harryů či částí Harryho, bezpočetných Harryů, a každého z nich jsem spatřil a rozpoznal jen na chvíli, krátkou jako záblesk. Někteří z té spousty Harryů byli staří jako já, někteří starší, jiní prastaří, jiní docela mladí, jinoši, chlupci, školáci, uličníci, děti. (...)“ (Hermann Hesse: *Stepní vlk*, s. 203)

## TVŮRČÍ PSANÍ A NARATOLOGIE

Naratologická studia patří v rámci praxe tvůrčího psaní k tomu nejpodnětějšímu, co nám může dnešní literární teorie nabídnout. Platí to zejména tam, kde se její pojmové operační systémy prolínají s mediálními analýzami narativity, jakousi mimoúrovňovou křižovatkou přemostující rozlehlá území naratologie, psychologie a antropologie pak tvoří zkoumání struktur a historických funkcí vyprávění na pozadí růstu a uvádání lidské osobnosti, nehledě na osudy celých kultur a civilizací.<sup>228</sup>

Jako každý fenomén naší mysli, může se také vyprávění hned poté, co jsme na něj poprvé upřeli svůj zkoumavý zrak, stát onou pověstnou nietzscheovskou propastí, do níž lze fascinovaně hledět po celé věky, aniž bychom se kromě toho, že nás propast skrze náš vlastní pohled začne ovládat, dobrali něčeho definitivního, natož abychom alespoň koutkem oka zahlédli její dno.<sup>229</sup> Rovněž z tohoto důvodu nenabízí přítomná kapitola víc nežli v mnoha ohledech osobní, mou autentickou pedagogickou praxí ovlivněný výběr narativních kategorií a technik.

Aby bylo mé doznání úplné, nemohu nepřiznat, že se mi většina impozantní *narativní gramatiky*<sup>230</sup>, o které v úvodu své *Poetiky vyprávění* podrobně referuje Shlomith Rimmon-Kenanová, jeví pro výuku tvůrčího psaní těžko použitelná. Proto dávám v praxi tvůrčího psaní přednost Rimmon-Kenanovou rovněž tematizovanému

<sup>228</sup> S některými z témat tohoto problémového kruhu jsme se již setkali, připomeňme si třeba pojem **osobního (rodinného) příběhu**, který sám leží na průsečíku kognitivně-behaviorální a systemické (rodinné) terapie, aniž by přitom ztratil vztah ke svému tradičnímu významu **osobního mýtu**, jak byl v kontextu literatury New Age aktualizován zejména Carlosem Castanedou (metoda *rekapitulace* jako cesta k překonání osobní historie, hledání vlastního *příběhu síly*); Castanedův přístup překvapuje absencí sebelepší **narativní kritiky** (strukturní relativizace absolutně chápané, mýtotvorné narace), což nás přivádí k závěru, že vzdor autorovu proklamovanému akademickému (antropologickému) školení se v případě jeho esoterických bestsellerů jedná o specifický druh *románovosti*, nikoliv o beletrizované výzkumné zprávy.

<sup>229</sup> „Problém většiny pojmů, které nám nabízí teorie vyprávění při analýze kategorií času, prostoru, postavy, děje a vypravěče, spočívá v tom, že jde o pojmy klasifikačně popisné. Takové pojmy umožňují zařazení a specifikaci toho, jaký z postupů či z prostředků výstavby struktury vyprávění byl užít. (...) Takové pojmy umožňují specifikaci entit, které ve vyprávění očekáváme, ale tyto entity chápou jako nalezitelné a izolovatelné objekty, jejichž smysl se vyčerpává patřičnou popisnou analýzou. (...) Význam v našem pojetí není (...) součtem stabilních významových náplní jednotlivých prvků, ale je potenciálem, jakousi ideální entitou, která se více či méně naplňuje v individuálních mentálních aktech významové realizace jako reakce na relativně dostupný a klasifikovatelný výraz.“ (Petr A. Bílek: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*, s. 127)

<sup>230</sup> „I když je příběh transverbální, je často považován za homologický (tj. paralelní svou strukturou) s přirozeným jazykem, a proto nejlépe přístupný pro typ analýzy užívané v lingvistice.“ (Shlomith Rimmon-Kenanová: *Poetika vyprávění*, s. 16)

### **intuitivnímu přístupu k vyprávění založenému na osobní čtenářské zkušenosti s narativními strukturami textu:**

„(...) Teoretická možnost abstrahovat příběh-formu pravděpodobně odpovídá intuitivnímu chování lidí při přístupu k příběhům: schopnost je převyprávět, rozpoznat varianty stejného příběhu, poznat též příběh v jiném médiu atd. Tato intuice vedla téměř každého naratologa, následovníka Vladimíra Proppa, k tvrzení, že je možné izolovat, alespoň pro účel popisu, imanentní strukturu příběhu, někdy také nazývanou „narativita“ (...) Uživatelé však, stejně jako v tzv. přirozeném jazyce, nemohou produkovat či rozumět příběhům bez nějaké (implicitní) kompetence, pokud jde o narativní strukturu, tj. čehosi, co přetrvává při parafrázi či „převodu“. Této kompetence nabývají uživatelé rozsáhlou praxí čtení a vyprávění příběhů. (...)“<sup>231</sup>

Hlavním důvodem, proč ve výuce tvůrčího psaní upřednostňuji *Poetiku vyprávění* Shlomith Rimmon-Kenanové před texty takových naratologických veličin, jakými jsou třeba Franz Stanzel, Lubomír Doležel nebo Paul Ricoeur, je autorkou sestavený seznam beletristických titulů, jejichž analýza tvoří empirický rámec většiny teoretických závěrů knihy. Takový bibliografický soubor se může s ohledem na svou reprezentativnost snadno stát čtenářským vodítkem pro každého, kdo se chce o narativních formách světové prózy dozvědět to podstatné přímo u pramene. Osobně také nezačínám systematickou práci s narativními strukturami teoreticky. Ze všeho nejdříve si totiž se studenty nějaký příběh skutečně *vyprávíme*, čímž praktikujeme **skupinovou narativní improvizaci na předem zvolené téma**. Mým úkolem přitom zůstává kriticky reflektovat a korigovat autentické kolektivní dění, mimo jiné vhodnými poukazy na konkrétní narativní fenomény, které se v průběhu vyprávění spontánně objevují.<sup>232</sup>

Když k dosud řečenému přidáme snyderovský koncept autopoietické divokosti coby samoorganizace a sebestrukturace živé, aktuálně se odvíjející narace, přiblížíme se

<sup>231</sup> *Poetika vyprávění*, s. 15-16

<sup>232</sup> Tato aktivita je inspirována krátkou sebereflexivní prózou Michala Viewegha *Lekce tvůrčího psaní*; Vieweghovo literární alter ego, úspěšný spisovatel Oskar, se během svých debat se studenty věnuje například otázce adresáta literárního díla, žánrovým principům, prolínání intelektuálně laděné a populární literatury, publicistickému psaní a řadě dalších zajímavých témat, vzhledem k nimž je z hlediska praxe tvůrčího psaní Vieweghova knížka podnětná, bez ohledu na to, jakou literární hodnotu jí přisoudíme.

k modelu **sdílené narativní vize**<sup>233</sup> odvíjející se v prostoru zdánlivě neuspořádané, na základě vlastních pořadajících principů se pořadající **narativní mysl**<sup>234</sup>, stejnou měrou společné jako individuální. V této části práce bude věnována značná pozornost **osobnímu rozměru vyprávění**, ten bychom však ani v praxi tvůrčího psaní neměli ztotožňovat pouze se subjektivitou vypravěčského pohledu. Právě naopak, pozornou prací s různými způsoby vyprávění dospíváme k porozumění objektivních a *objektivizujících* aspektů narativity, jak se nám postupně ozřejmují během experimentování s vypravěčskými strukturami.

Taková **narativní praxe** má nejčastěji podobu **řízené konstrukce specifických úhlů pohledu**, nemalý rozvojový potenciál má též **substituce základních vypravěčských perspektiv**, případně **dialogizace a monologizace** vybraného textu. Následující řádky obrátí naši pozornost ke kreativně velmi produktivní **teorii fokalizace**, na jejímž základě jsme schopni ve výuce tvůrčího psaní vytvořit celou řadu jednoduchých **FOKALIZAČNÍCH CVIČENÍ**.<sup>235</sup>

Podle Shlomith Rimmon-Kenanové, jejíž výklad fokalizační teorie vychází z myšlenek Gérarda Genetta, se příběh v textu projevuje prostřednictvím určitého **prismatu, perspektivy či úhlu pohledu verbalizovaného vypravěčem**. Nemusí ovšem nutně jít o jeho, rozuměj *vypravěčův* vlastní pohled. Pro tento druh **textové mediace** užívá Rimmon-Kenanová pojem **fokalizace**, který sám Genette zvolil proto, aby se vyhnul vizuálním konotacím obvykle spojovaným s naratologickou kategorií *hlediska*, v angličtině *point of view*.<sup>236</sup> K tomu Shlomith Rimmon-Kenanová dodává, že termín *fokalizace* v sobě s ohledem na své optické a fotografické konotace vizuální aspekt rovněž obsahuje. **Musí proto být rozšířen tak, aby zahrnoval také kognitivní, emotivní a ideologickou orientaci vyprávění**, jak se s nimi v literatuře běžně setkáváme.<sup>237</sup>

<sup>233</sup> Připomeňme si při této příležitosti souběžný koncept **narativního impulsu**, jehož jsme se dotkli při analýze předpokladů a možností KOMIKSOVÉHO CVIČENÍ.

<sup>234</sup> „Narativní představivost – příběh – je základním nástrojem myšlení. Na něm spočívají rozumové schopnosti. Je to náš hlavní prostředek, jak nahlížíme do budoucnosti, jak předvídáme, plánujeme a vysvětlujeme. Je to literární schopnost nepostradatelná pro lidské poznání obecně. Toto je první způsob, kterým je myšlení ze své podstaty literární.“ (Mark Turner: *Literární mysl*, s. 13)

<sup>235</sup> Žádný detailní seznam tohoto typu cvičení neuvádím, jestliže si osvojíme příslušný teoretický, respektive metodický náhled, můžeme jich sami zkonstruovat nepřeborné množství...

<sup>236</sup> *Poetika vyprávění*, s. 78

<sup>237</sup> Tamtéž

Fokalizaci navíc není možné ztotožňovat jen s vyprávěním a původní Genettovu koncepci je tudíž třeba obohatit o subtilnější vztahy příslušného způsobu vyprávění ke konkrétnímu autorskému záměru. Tak například **pozice vzhledem k příběhu jako typ fokalizace** se vztahuje k vnějšímu nebo vnitřnímu pohledu na příběh, **aspekt vnímání** zase tematizuje různé druhy percepce použité ve vyprávění, přičemž v sobě mimo jiné zahrnuje též **různá pojetí prostoru a času**.<sup>238</sup> Pojdme se nyní podrobněji podívat na několik vybraných podkategorií čili **složek** Rimmon-Kenanovou vyčleněných **psychologických a ideologických aspektů fokalizace**.

**1. Psychologický aspekt, kognitivní složka.** Mezi hlavní kognitivní pojmy související s různými způsoby vyprávění patří podle Shlomith Rimmon-Kenanové **vědomost, domněnka, víra a vzpomínka**<sup>239</sup>, což jsou všechno druhy fokalizace, které lze snadno přetvořit v textové determinanty FOKALIZAČNÍCH CVIČENÍ.<sup>240</sup> **Základem zmíněných aspektů a složek je přítom opozice mezi vnější a vnitřní fokalizací, jinak řečeno protiklad mezi neomezenou a omezenou vědomostí vypravěče.** Takzvanému **vnějšímu fokalizátoru** je známo naprosto vše o jím představovaném světě, a jestliže přesto omezuje své vědění, činí tak výhradně z rétorických důvodů. Vědomosti **vnitřního fokalizátora** jsou naopak omezeny apriorně, neboť sám vypravěč do příslušného narativního světa náleží a nemůže o něm tudíž vědět všechno.<sup>241</sup>

**2. Psychologický aspekt, emotivní složky.** V rámci emotivní transformace příběhu vzniká z výše uvedené opozice vnější a vnitřní fokalizace protiklad **objektivní, tedy neutrální či nezapojené, versus subjektivní, zabarvené a zapojené fokalizace**.<sup>242</sup> Rimmon-Kenanová pro ilustraci uvádí dvě pasáže z Flaubertova románu *Paní Bovaryová*, které se obě týkají Emina vnímání zahrady. První z citovaných scén se odehrává v situaci, kdy Ema Bovaryová prožívá intenzivní pocity nudy, zahrada v

<sup>238</sup> Analýzami těchto kategorií se autorka zabývá na s. 81-82, respektive 84-86; vzhledem k našim specifickým potřebám dané pasáže pomíjíme, přesto však obsahují řadu zajímavých metodických podnětů; zejména **panoramatické a simultánní pojetí prostoru ve vyprávění** lze v praxi tvůrčího psaní velmi dobře využít.

<sup>239</sup> *Poetika vyprávění*, s. 86

<sup>240</sup> Na základě zvoleného aspektu tvoříme příslušné **narativní instrukce**, například *vyprávějte příběh tak, jako byste měli k dispozici všechny potřebné informace o ději* (vědomost), nebo naopak *vyjádřete ve svém vyprávění nejistotu ohledně podrobných okolností děje* (domněnka), atd.

<sup>241</sup> Tamtéž

<sup>242</sup> Tamtéž, s. 87

Tostes se jí proto nijak citově nedotýká a vypravěč o ní může referovat neutrálně. Na tutéž zahradu ovšem později Ema hledí jako na místo nemoci, úpadku a smrti, protože její fiktivní mysl následuje vlastní projekce zoufalého rozpoložení v příslušné fázi Emina literárního osudu. Samotná zahrada zůstává v obou případech neživá a psychologický aspekt fokalizace je tak relevantní jen pro pozorujícího lidského fokalizátora.<sup>243</sup>

**3. Ideologický aspekt.** Ve významovém a formálním rámci tohoto fokalizačního aspektu máme co do činění s **obecnými systémy konceptuálního nahlížení světa nebo normami textu, v souladu s nimiž jsou postavy a události příběhu hodnoceny.**<sup>244</sup> Základní případ ideologické orientace narativu představuje situace, kdy jsou normy předkládány skrze jedinou dominantní perspektivu vypravěče. Pokud se v textech objevují nějaké další ideologie, bývají podřízeny **dominujícímu fokalizátoru**, který tím pádem ostatní hodnotící subjekty transformuje na objekty hodnocení. Jeho ideologii chápeme jako autoritativní a všechny odlišné názorové orientace v textu musí být tudíž hodnoceny z této narativně vyšší pozice. Složitější případ nastává, když autoritativního vnějšího fokalizátora nahradíme **pluralitou ideologických pozic**<sup>245</sup>, z pohledu FOKALIZAČNÍCH CVIČENÍ ovšem právě tato situace představuje jednu z nejproduktivnějších možností.

Připomeňme si ještě základní dělení na **typy a aspekty fokalizace** a konstatujme, že autorkou uváděných typů fokalizace<sup>246</sup> jsme se s ohledem na zaměření práce jenom letmo dotkli během výkladu fokalizačních aspektů. Mezi těmi jsme zase kromě nepřeborného množství jejich potenciálních přesahů a vztahů<sup>247</sup> zcela pominuli důležitý **aspekt vnímání**. Stalo se tak proto, že některými **perceptuálními kontexty**

<sup>243</sup> *Poetika vyprávění*, s. 87

<sup>244</sup> Tmtéž, s. 88

<sup>245</sup> Tamtéž

<sup>246</sup> Jedná se o dříve uvedenou pozici vzhledem k příběhu a **stupeň trvání**, o němž se v *Poetice vyprávění* říká: „Fokalizace může zůstat pevná v celém narativu (...), ale může se také střídát mezi dvěma dominantními fokalizátory (...) či se pohybovat mezi více fokalizátory (...). Toto rozlišení na fokalizaci pevnou, střídavou a četnou se vztahuje stejně tak na fokalizátora jako na fokalizované.“ (s. 83)

<sup>247</sup> „Perceptuální, psychologické a ideologické aspekty se mohou překrývat, ale mohou také náležet odlišným, ba i vzájemně si odporujícím fokalizátorům. Tak například v *Nadějných vyhlídkách* je obvykle perceptuálním fokalizátorem mladý Pip, procházející zkušenostmi, zatímco ideologie je fokalizována spíše starším, vyprávějším Pipem (...). Podobná nesrovnalost mezi psychologickým a ideologickým aspektem se nalézá v Dostojevského románu *Bratři Karamazovi (1880)*: psychologie Fjodora Pavloviče Karamazova je často odhalena zevnitř, ačkoli je prezentován jako z ideologického hlediska nesympatická postava (...).“ (Tamtéž, s. 89)

**narativu** se budeme vzápětí zabývat zvláště, navíc v konceptuálním a pojmovém rámci o stupeň jednodušším a snad i didakticky působivějším...

Jak již bylo naznačeno, představené principy fokalizační teorie Shlomith Rimmon-Kenanové, včetně jejich různě náročných kombinací, lze v hodinách tvůrčího psaní využít jako přesně definovaných **konstrukčních, konstitutivních parametrů textu** neboli konkrétních **textových determinant**, čímž dospíváme k propojení a *integraci* poetiky vyprávění se slohovou výukou v inovativním pojetí Zdeňka Kožmína. Esteticky účinná transformace kteréhokoliv determinantu do odpovídající literární podoby pochopitelně předpokládá rovněž jisté doplňující instrukce, především informace o **vzájemného vztahu jednotlivých aspektů fokalizace a konkrétních jazykových prostředků**. Právě mapováním příslušného **výrazového repertoáru** se Shlomith Rimmon-Kenanová zabývá v podkapitole *Jazykové indikátory fokalizace*.<sup>248</sup>

Jedním z významů slova fokus je *ohnisko*, tedy místo soustředění určitého množství energie, například sluneční. *Energie slunce koncentrovaná v dostatečně silném ohnisku však dokáže vyvolat požár, nadměrné množství mentální energie, třeba analytické pozornosti věnované nějakému literárnímu jevu, zase může způsobit vyhoření našeho zájmu o literaturu.* K tomuto nežádoucímu jevu obvykle dochází, když se ve žhnoucí atmosféře náročně strukturované abstrakce vypaří tvořivý prvek literárního procesu představovaný v případě vypravěčského umění (sic!) těžko vykořenitelnou nahodilostí sebe sama neustále překračujícího autorského záměru. *Někdy je zkrátka nutné nasadit si v žáru teoretické lásky ke složitostem na hlavu klobouk, nejlépe myslitelský, pochopitelně!*

<sup>248</sup> „Říci, že fokalizace je vyjádřena různými jazykovými indikátory, neznamená zrušit rozdíl mezi fokalizací a vyprávěním (...). Sama o sobě je fokalizace neverbální; i ona však je, jako všechno v textu, vyjádřena jazykem. Většinu jazyka v textu tvoří jazyk vypravěče, ale fokalizace jej může „zabarvit“ takovým způsobem, že se jeví jako transpozice vnímání samostatného agentu. Takže jak přítomnost jiného fokalizátora, než je vypravěč, tak přesun od jedné fokalizace k fokalizaci jiné mohou být signalizovány jazykově.“ (*Poetika vyprávění*, s. 89); na tomto místě si nemohu odpustit kritický komentář: úzkostné rozlišování mezi fokalizací a vyprávěním či jejich jazykovými signály považuji za poněkud umělé; vyprávění a vyprávěné je fokalizováno vždy, aniž by vůbec záleželo na tom, zda budeme nějaký podobný termín užívat; z této perspektivy se mi při vědomí odlišných teoretických východisek a s přihlédnutím k tomu, co jsme nazvali **narativní myslí** zdá Kožmínův systém textových determinant o něco pružnější a otevřenější, v praxi tvůrčího psaní do něj proto můžeme bez zbytečných metodologických obav všechny druhy fokalizací včlenit...

### **Metodologické průhledy – Tvůrčí psaní a metoda šesti klobouků**

Dostáváme se k originálnímu systému kritického myšlení, který jeho autor Edward de Bono nazval **metodou šesti myslitelských klobouků**.<sup>249</sup> Kreativní hra na myslitele se symbolickým kloboukem určité barvy na hlavě totiž obsahuje mnohé z toho, čím jsme se až dosud během svých naratologických reflexích zabývali. *Stačí jen tvořivě interpretovat jednotlivé klobouky a jimi zastupovaná hlediska jako zvláštní případy fokalizace.* Přesto bychom neměli ztrácet ze zřetele, že metoda šesti klobouků byla Edwardem de Bonem vyvinuta pro zvládnání podstatně širšího okruhu problémů než jsou ty vypravěčské:

„V této knize předkládám velice prostou metodu, která při myšlení umožňuje zaměřit se jen na jednu věc, oddělovat city od logiky, informace od tvůrčí činnosti, atd. Je to technika šesti myslitelských klobouků. Nasadit si na hlavu kterýkoliv z nich znamená přejít na některý z vyhraněných typů myšlení. (...) Šest myslitelských klobouků nám dává možnost ovládat myšlení asi tak, jak dirigent řídí orchestr. Obdobným způsobem lze úspěšně vést účastníky nejrůznějších jednání a porad k tomu, aby opustili vyježděné koleje a podívali se na projednávanou záležitost z jiného úhlu.“<sup>250</sup>

Zatímco Shlomith Rimmon-Kenanová směřuje od analýzy jednotlivých aspektů fokalizace k jejich estetické syntéze, Edward de Bono zavádí do kritického myšlení strategii **kreativní izolace několika postojových ohnisek**, jejichž případná syntéza má převážně komunikační ráz. Proto považuji za vhodné nasazovat jeho klobouky do hry zejména v přípravných, inspiračních fázích tvorby. Kýžený celkový pohled na ztvárňovaný jev ovšem nikdy nevzniká pouhým poskládáním získaných stavebních dílů do předem určeného tvaru. Myšlení ani psaní nefunguje na principu puzzle, spíše se v obou případech jedná o **komplexní sémantický výkon spočívající v tvořivé integraci jistých předběžně definovaných postojů a rolí**:

„(...) klobouky jsou tak cenné proto, že umožňují hrát různé role. Myslitel může být hrdý na to, že dovede zahrát každou roli. Bez stylizace do jednotlivých klobouků by se někteří

<sup>249</sup> Kompletní metodika (včetně jejích teoretických a metodologických východisek) byla autorem poprvé představena v knize *Šest klobouků aneb Jak myslet*.

<sup>250</sup> *Šest klobouků aneb Jak myslet*, s. 12

myslitelé nikdy nevymanili ze svého jediného převládajícího způsobu myšlení (kterým je obvykle myšlení s černým kloboukem). (...) Zapamatovat si podstatu každého klobouku je snadné.

**Bílý klobouk: čistě bílý, nic než fakta, čísla a informace**

**Červený klobouk: city a pocity, také předtuchy a intuice**

**Černý klobouk: škarohlíd, negativismus, proč něco nepůjde**

**Žlutý klobouk: sluníčko a optimismus, pozitivní a konstruktivní přístup, příležitosti**

**Zelený klobouk: plodný, tvůrčí, rostliny vyrůstající ze semínek, hybná síla, provokativní podněty**

**Modrý klobouk: odstup a ovládání, dirigent orchestru, přemýšlení o myšlení (...)<sup>251</sup>**

Důraz na komunikační význam kreativní syntézy myslitelských hledisek reprezentovaných barvami jednotlivých klobouků nás znovu přivádí k *rétorickému kontextu mluvení a psaní*. Představme si nyní, že na rétorický, v našem případě **narativní výkon**<sup>252</sup> lze bez větších metodologických obtíží aplikovat lingvistické kategorie **kompetence a performance**<sup>253</sup> a definujeme **narativní kompetenci** jako dílem získanou<sup>254</sup>, dílem vědomě osvojenou, naratologickým studiem a narativní praxí prohloubenou *schopnost vyprávět*. Nejde vlastně o kompetenci, nýbrž *kompetence*, protože každá reálná narace je vždy aktualizací a konkretizací řady obecných **narativních operací**.

**Narativní performanci** potom chápeme jako *praktický výkon uvedené schopnosti*, který ovšem neprobíhá v žádném abstraktním, idealizovaném rámci, nýbrž zůstává pokaždé vypravěčským výkonem jistým způsobem *prožitým*. **Narativní performanci tak tvoří aktualizace a konkretizace dílčích narativních kompetencí spolu s prožitkem vyprávění, jímž zde rozumím specifické rozpoložení či naladění vypravěče během vyprávěcího aktu. Toto vypravěčské**

<sup>251</sup> *Šest klobouků aneb Jak myslet*, s. 172

<sup>252</sup> Narativní žánry byly součástí rétorického výcviku už od jeho starořeckých počátků, ostatně také původní řecká historiografie se soustřeďovala na co nejvěrohodnější vyprávění o minulých událostech a dějích, což se týkalo rovněž vyprávění ze života významných osobností...

<sup>253</sup> Rimmon-Kenanová odkazuje v souvislosti s těmito pojmy ke klasickému **Saussurovu dělení na jazyk (langue) a promluvu (parole)**, především však k myšlenkám **Noama Chomského**, přičemž zdůrazňuje **dialektický vztah (narativní) kompetence a performance jako jednoty virtuálního a skutečného** (viz *Poetika vyprávění*, s. 16).

<sup>254</sup> Kompetence v podobě *získaného předpokladu* zde znamená přítomnost vrozených dispozic (mozkových struktur, neuronálních funkčních okruhů) ve spojení s odpovídající sociální kondicí (aktualizace a rozvoj vrozeného podporujícím prostředím, zejména rodinným).

**naladění** se samozřejmě sotva může stát nějakou exaktně definovanou kategorií, mnohoznačným tendencím aktuální, autentické narace lze jenom stěží vnútit naprosto přesný a přehledný rámeček.

Požadavek vyvolání určité nálady vyprávění vědomým, esteticky zaměřeným naladěním fokalizovaného narativního procesu opět směřuje naše uvažování od pestrobarevných myslitelských klobouků k *psychagogickým souvislostem platónské rétoriky, respektive jí ovlivněné poetiky*. Možná ale bylo věčných návratů k Platónovi také v tomto textu už dost, zkusme se proto na celou záležitost podívat ještě z jiného úhlu pohledu:

„(...) Chování hypnotizované osoby v některých projevech připomíná chování herce, který převzal roli a snaží se splnit její požadavky. K tomu, aby byla role úspěšná, potřebuje základní znalosti a schopnost pohroužit se do role. Stupeň pohroužení může být různý: od pouhého povrchního předvádění toho, co předpokládá, že se od něj očekává, až po hluboké pohlcení rolí a ztracení se v ní. Hypnotizovaná osoba pak již nehraje pouze navenek, ale i vnitřně prožívá to, co předvádí, a při ještě hlubším pohroužení i věří v pravost toho, co prožívá. Na jednom konci kontinua tedy stojí pouhé vnější předvádění, při němž si osoba přesně uvědomuje pravý stav věcí i možnost kdykoliv přestat, na druhém konci kontinua je tak hluboké pohroužení do role, že se subjektu již stírá rozdíl mezi skutečností a hrou.“<sup>255</sup>

### **Metodologické průhledy – Tvůrčí psaní a hypnóza**

Stanislav Kratochvíl v citované pasáži rozhodně nemluví o literatuře, jistá forma hypnotického působení přesto není literárním produktem zcela cizí. **Když se přidržíme zavedeného dělení na autohypnózu a heterohypnózu, můžeme působení určitých aspektů literárního díla na čtenáře zahrnout mezi heterohypnotické jevy, některé stránky tvorby doprovázející a namnoze přímo podmiňující vznik literárních textů pak lze řadit k fenoménům autohypnotickým.**<sup>256</sup> Nesmíme přitom ale zapomínat, že podstata hypnotického a

<sup>255</sup> Stanislav Kratochvíl: *Experimentální hypnóza*, s. 32

<sup>256</sup> Za nejbližší literární potřebám a principům praxe tvůrčího psaní považuji tzv. **ericksonovskou hypnózu** založenou na následujícím chápání hypnotického působení: „Jakmile se (...) výzkum oprostí od názoru, že hypnotický prožitek je výsledkem nějaké neodolatelné energie přenesené hypnotizérem na subjekt, objevuje se pojetí hypnotického vztahu jako změněného stavu vědomí vyvolaného v subjektu a prožívaného subjektem, do jisté míry ovšem ovlivněného osobou hypnotizéra.(...)“ Jeffrey K. Zeig, Michael W. Munion: *Milton H. Erickson*, s. 64; toto metodologické

sugestivního působení, včetně subtilních přechodů mezi sugescí a hypnózou, dosud uniká jednoznačnému vědeckému vysvětlení.

Vedle psychologických a neuropsychologických pokusů zmapovat obtížně přístupnou krajinu hypnózy se tudíž vyplatí věnovat pozornost rovněž poněkud archaičtějším, *intuitivním* přístupům k hypnotickým jevům. Autentická praxe tvůrčího psaní ostatně sama překračuje všechny dostupné teoretické modely směrem k *umění psát* a z intuitivního chápáním narativity přece vychází též Shlomith Rimmon-Kenanová. Následuje pozoruhodný pokus mytologa Josepha Campbella postihnout ve zkratce základní pravidla dálněvýchodního malířského umění:

„(...) Čínská i japonská tradiční malba se řídí šesti základními pravidly či principy. První je *rytmus*. Pozoruješ-li bambus, vžij se do jeho rytmu; pozoruješ-li ptáčka, zaměř se na rytmus jeho ptačího života, chůzi, let, držení těla. Vše má svůj rytmus a prvním krokem umělce je poznat a prožít jej. Rytmus je nepostradatelným nositelem umění. Následuje *organická forma*. Lince nesmí chybět náboj, spojitost, život: je sama organické povahy a v žádném případě není jen imitací čehosi živého. Přirozeně, že v sobě nese rytmus zobrazovaného objektu. Pravidlo třetí: *věrnost*. Umělec se snaží zachytit přírodu věrně, což však neznamená, že je fotografem. Věrně vylíčen má být především rytmus objektu: ptáček na obraze musí umět létat; sedí-li na bambusu, musí se i ten ohýbat ve větru. Čtvrtým principem je *barva*, která zahrnuje celé to tajemné vědění o světle a stínu, světle a tmě. Barva zachycuje podstatu energie a inercie. Pátý je princip *umístění objektu do pole* a jak jsem si všiml, dnes je hojně využíván především v japonské fotografii. V Japonsku mají například „malířství jednoho rohu“, které relativně malý předmět (může to být řekněme rybářská bárka v mlze) dokáže umístit do obrovského prostoru tak, že i z této okrajové polohy může ovlivnit celou scénu a oživit plátno. Konečně je tu otázka *stylu*, kdy technika nánosu barvy musí odpovídat rytmu předmětu.“<sup>257</sup>

V prezentované explikaci východní estetiky hraje hlavní roli slovo *rytmus*, přesněji řečeno **schopnost určitý rytmus rozpoznat, vcítit se do něj a patřičně jej prožít, aby se mohl stát součástí stylu**. Rytmus vyprávění dozajista náleží mezi nejvýznamnější zdroje narativní energie a důležitým cílem každého vypravěče vždy bylo co nejpůsobivěji jej přenést na svého posluchače či čtenáře, což platí dvojnásob

pojetí umožňuje vztáhnout k hypnotickému kontextu každou intenzivnější a dostatečně soustředěnou, různou měrou *pohlcující* činnost, mluvení a psaní nevyjímaje.

<sup>257</sup> Joseph Campbell: *Mýty. Legendy dávných věků v našem denním životě*, s. 134-135

v době omámené mluvením a rozmlouváním všeho druhu, topolovským chrlením řeči počínaje a televizními půtkami politiků konče...

Zaměřme nyní raději pozornost na potenciální kreativní a estetickou funkci Stanislavem Kratochvílem zdůrazňované *schopnosti pohroužit se do role*, která nás při zvláště hlubokém zaujetí dokáže dovést až k naprostému *pohlčení rolí*, za jistých okolností se dokonce můžeme v dané roli zcela *ztratit*.<sup>258</sup> Musíme přesněji vymezit působnost psychologických, respektive estetických fenoménů, jichž by se jakákoliv reflexe hypnotických, z hlediska geneze literárního díla především *autohypnotických* principů měla týkat. Podle mého názoru půjde přednostně o následující tři sémantická a operační pole:

- **autohypnotické změny prožívání a vyjadřování v rámci střídání různých narativních perspektiv a rolí**
- **autohypnotický základ empatického vztahu autora k jím vytvářeným postavám**
- **schopnost autohypnotického kreativního pohroužení do autorského fikčního světa**

Metodologicky dostatečně fundovanému procvičování nám dobře známého, teď také **narativně determinovaného prožitku psaní v roli** už po tomto exkurzu do království hypnózy nestojí nic v cestě.<sup>259</sup> Míra narativní spontaneity a hloubka vypravěčského vnoru ovšem závisí hlavně na ochotě účastníků příslušné aktivity něco podobného vůbec zkusit. *Odvážnému štěstí přeje, odvaha a statečnost ve většině životních situací však souvisí mimo jiné s příslušným množstvím volné, disponibilní energie. Právě tu se snažíme pomocí kreativních metod praxe tvůrčího psaní z dostupných literárních zdrojů získat...*

Narativně ani jinak zaměřené lekce tvůrčího psaní bychom neměli měnit v hypnotické seance, během nichž se budeme pokoušet pokoutně zjišťovat úroveň

<sup>258</sup> Do tohoto problémového okruhu náleží samozřejmě též diskuze o **potenciálních rizicích nadměrného pohlčení procesem tvorby**, v tomto případě určitou narativní rolí, také z fikčního světa je totiž třeba se pravidelně vynořovat...

<sup>259</sup> Nakonec jsme aplikací několika vybraných aspektů hypnotické (autohypnotické) práce jenom rozšířili a doplnili všechny dosud uvedené kreativní kontexty, přednostně se řečené pochopitelně týká **psychodramatu, dramatické výchovy a dramaterapie**.

sugestibility a hypnability jejich účastníků. Adeptům tvůrčího psaní však přesto alespoň stručné poučení o tom, jak určitý stupeň autohypnotického pohroužení a vcítění se do postavy přispívá k uměleckému zdaru jakéhokoliv vážně míněného narativu, může jedině prospět.

Praxe tvůrčího psaní není závislá na žádném úředně akreditovaném výcviku literárních profesionálů, takže v jejím otevřeném, všech institucionálních nároků zbaveném rámci je každý kontakt s vlastní narativní imaginací obohacující. Začít psát román nemusí nutně znamenat jej také dokončit, natož úspěšně vydat, samotný prožitek osobního kontaktu s mnohotvárnými, takřka nekonečnými možnostmi vyprávění ale rozhodně stojí za trochu toho narativního nepohodlí. Proč to tedy nezkusit, když si navíc můžeme spolu s Ericem Maiselem dovolit takový kreativní experiment kdykoliv prohlásit za povznášející **narativní hru**:

„Představte si postavy. Pojmenujte je. Každou z nich stručně popište. „John, 44, pojišťovací agent, se sklonem k nachlazení a chorobným strachem z plešatosti.“ „Mary, 43, nakupuje u Nordstroma a uvažuje, že se začne učit italsky.“ „Jean, 19, cestuje se dvěma plyšovými medvídky a zlatou kartou Mastercard.“ Jsou to hezké úvodní popisy. Nyní vnikněte pod povrch a nechejte své postavy promluvit. Představte si, jak do popředí vystupuje John, potom Mary a Jean, a vyprávějí svůj příběh. Nechte je mluvit bez přerušení. Objevíte udivující věc: ty postavy mají hloubku. (...) Vyprávění se začíná rozvíjet. Všechny postavy se ukrývaly pod povrchem vaší mysli a čekaly na tuto příležitost. (...) Zjistíte ještě jinou věc. Jakmile se ponoříte do práce, budete si připadat nesmrtelní. Pracujte na svém románu několik dní. Pokud se vám to zalíbí, pokračujte a radujte se z okamžiků, kdy budete pociťovat sjednocení s vesmírem.“<sup>260</sup>

---

<sup>260</sup> *Trénink kreativity*, s. 189-190

## HLEDÁNÍ ZTRACENÉHO ČASU A DEN KLOBOUKŮ

**1. HLEDÁNÍ ZTRACENÉHO ČASU** je psychodramaticky zaměřená kreativní aktivita inspirovaná vybranými motivy, tématy a narativními postupy stejnojmenného románového cyklu Marcela Prousta. V mnoha ohledech budeme na následujících řádcích rozvíjet literárněteoretickou, estetickou a psychologickou problematiku otevřenou předcházející kapitolou. Hlavní vypravěčskou strategii Proustova textu, metodu **proudu vědomí**, si představíme jako specifickou formu **vnitřního monologu autobiograficky konstruované postavy**. Vycházet přitom budeme z předpokladu **minimální epické distance mezi autorem a jeho vypravěčským prostředníkem**. Hlavní cíle proustovského cvičení HLEDÁNÍ ZTRACENÉHO ČASU tudíž leží v oblasti **esteticky působivého prolnutí autentického zážitku osobní paměti s jednou z nejotevřenějších literárních forem moderní literatury**.

Stranou nezůstane ani **seberefektivní potenciál tohoto typu vyprávění**. Ačkoliv bývá dnes *Hledání ztraceného času* bez rozmýšlení řazeno do žánru psychologického románu, jsem ve shodě s René Wellekem a Austinem Warrenem<sup>261</sup> přesvědčen, že bychom měli pečlivěji rozlišovat mezi psychologií coby konkrétními metodami a terminologickým aparátem vybavenou *vědou* a případným vlivem takto organizovaného empirického poznání na genezi a strukturu literárního díla. Ostatně značně kritický, přes všechny pozdější korekce trvale zdrženlivý postoj českého strukturalismu k psychologismu v literatuře je dostatečně známý. Tak například pro praxi tvůrčího psaní zásadní otázku **záměrnosti a nezáměrnosti v umění** se snaží Jan Mukařovský řešit spíše z pozice sémantické a sémiotické, ačkoliv psychologické náhledy na tento fenomén bere rovněž v úvahu. *Záměrnost a nezáměrnost jsou jevy sémantické, nikoli psychologické, záměrnost v umění je energií sémantickou, říká přímo.*<sup>262</sup>

Na pozadí citlivého vztahu mezi diskursivními teoriemi psychologické vědy a živou, jediným paradigmatickým modelem obtížně uchopitelnou literární tvorbou si musíme znovu ujasnit nejednoznačný **poměr mezi praxí tvůrčího psaní a**

<sup>261</sup> Viz příslušná kapitola jejich *Teorie literatury*.

<sup>262</sup> Podrobněji k tomu viz Mukařovského stať *Záměrnost a nezáměrnost v umění*, in: *Studie (I)*

**psychologií kreativity.** Třebaže všechny metodické koncepty, s jejichž pomocí se pokoušíme proniknout ke zdrojům vlastní tvořivosti, by měly ve výuce tvůrčího psaní zůstat pouhými inspiračními schémata a empirickými modely, může nám být řada z nich velmi užitečná, pokud ovšem nepropadneme scientistickému pokušení ztotožnit obsah a *dosah* příslušného metodického instrumentáře s hlubokým prožitkem tvůrčího procesu. Jedině z něj se totiž rodí skutečné literární hodnoty:

„Někdy psychologický vhled zřejmě opravdu zvyšuje uměleckou hodnotu. V takových případech potvrzuje důležité umělecké hodnoty: komplexnost a koherenci. Avšak takového vhledu lze dosáhnout i jinak než teoretickou znalostí psychologie. Jako vědomá a systematická teorie myslí a její činnosti je psychologie pro umění nepotřebná a sama nemá uměleckou hodnotu. U některých sebereflektujících umělců snad psychologie upevnila jejich smysl pro skutečnost, zlepšila jejich pozorovací schopnosti či jim umožnila najít dosud neobjevené modely. Samotná psychologie je však pouze přípravou k tvůrčímu aktu; v díle samotném má psychologická pravda uměleckou hodnotu pouze tehdy, když zvyšuje koherenci a komplexnost - je-li zkrátka uměním.“<sup>263</sup>

Při své práci s *Hledáním ztraceného času* se budeme v první řadě zajímat o Proustův přístup k literárnímu ztvárnění autentické osobní zkušenosti, obraťme proto pozornost k textu samotnému, třebaže jinak seznámení s dílem Marcela Prousta netvoří začátek následně prezentované metodické řady. S ohledem na tematizaci co nejosobněji chápaného průběhu tvořivého procesu záměrně volím ukázkou z nejstarší, teprve posmrtně rekonstruované verze *Esejů*, jež představují ideový a estetický základ Proustova románu:

„Den ze dne přikládám menší váhu rozumu. Den ze dne si víc uvědomuji, že jedině mimo něj může spisovatel postihnout něco z našich dojmů, totiž zachytit kus sebe sama, což je jediný umělecký materiál. Minulost není to, co nám pod tímto názvem poskytuje rozum. Ve skutečnosti se každá zesnulá hodina našeho života, jako duše zemřelého v některých lidových vyprávěních, okamžitě převtělí a skryje do nějaké materiální věci. A zůstane v ní zajatá, navždy zajatá, dokud se s věcí znovu nesetkáme. Skrze ni ji rozpoznáme, vyvoláme, a je osvobozena. Věc, v níž je skryta - nebo pocit, protože každá věc ve vztahu k nám je pocit-

---

<sup>263</sup> René Wellek, Austin Warren: *Teorie literatury*, s. 129

, docela dobře nemusíme potkat nikdy. Vždyť je tak nepatrná, tak ztracená ve světě, a naděje, že bychom na ni cestou narazili, tak malá!“<sup>264</sup>

Vlastní cvičení HLEDÁNÍ ZTRACENÉHO ČASU zahájíme tím, že **požádáme účastníky, aby zavřeli oči a otevřeli dlaně natažených rukou, do nichž jim bez dalšího vysvětlování vložíme předem zvolený předmět. Poté mají účastníci za úkol se s tímto předmětem prostřednictvím hmatu seznámit, načež jsou vyzváni, aby svou pozornost obrátili k myšlenkám, pocitům a představám, které v nich předmět vyvolává. Poté přejdeme k dalším asociacím a vzpomínkám, teprve na závěr doplníme mentální obraz předmětu dosud potlačovaným zrakovým vjemem.** Ten jsme v úvodu eliminovali proto, že v našem každodenním životě zrakové vjemy dominují a snadno tak zastíňují podněty přicházející z jiných smyslových zdrojů.

Nakonec účastníci cvičení své prožitky stručně zapíší. Snažíme se je přitom **dovést k tomu, aby se oprostili od všech podvědomých nároků na dokonalou formu a usilovali jen o předběžnou inventarizaci zakoušeného.** Naskýtá se nám tím pádem ideální příležitost připomenout si **didaktický rozdíl mezi psaním a editací.** Takto získaný textový materiál se vzápětí stane východiskem pro tvorbu **volné vzpomínkové prózy s esejistickými prvky,** jejíž zpracování můžeme zadat jako samostatné domácí cvičení. Zbývá už pouze seznámit účastníky s výše prezentovanou inspirační pasáží z Proustova románu, přičemž doporučuji zdůraznit její charakteristicky komplexní **syntaktické struktury,** neboť právě z nich se posléze stanou nejdůležitější determinanty neboli **strukturační modely** osobního proustovského textu. V metodickém souhrnu vypadá pořadí jednotlivých kroků HLEDÁNÍ ZTRACENÉHO ČASU následovně:

- **vstupní instrukce, informace o zaměření dílčích fází cvičení**
- **distribuce předmětu vybraného ke spontánní evokaci pocitů, asociovaných vzpomínek a představ**
- **proces navazování kontaktu s předmětem, aktuální proud vědomí**

---

<sup>264</sup> Marcel Proust: *Eseje. Zamyšlení nad Sainte-Beuvem*, s. 5

- **inventarizace získané zkušenosti v podobě primárního, formálně nekorigovaného textu**
- **textová strukturace výsledného znění, závěrečná reflexe a prezentace Proustova díla...**

Pokud se jedná o **předmět ve funkci spouštěče proudu vědomí**, nejvíce se mi osvědčily nahrubo nastříhané zbytky nejrůznějších textilií. Smyslový, zejména hmatový kontakt s rozličnými látkami a tkanivý se totiž od nejtělejšího dětství výrazně podílí na konstituci psychického fenoménu domova, k jehož podstatě se Marcel Proust v nejnámějších úsecích svých esejů opakovaně vyjadřuje:

„Nedávno jsem se vrátil večer domů celý promrzlý, a když jsem se pustil u sebe v pokoji při lampě do čtení a nemohl jsem se zahřát, má stará služebná navrhla, že mi udělá šálek čaje, který normálně nepiji. A náhoda tomu chtěla, že mi přinesla pár sušenek. Namočil jsem sušenku do šálku s čajem a v okamžiku, kdy jsem ji vložil do úst a ucítil na patře její rozměklou, čajem prosáklou chuť, ucítil jsem zmatek, vůni kakostů, pomerančovníků, jakési neobyčejné světlo, štěstí; něco se ve mně dalo, nerozuměl jsem tomu, ale bál jsem se pohnout, abych to nezarazil, a pořád jsme se jen upínal k tomu soustu sušenky, které zřejmě dokázalo takové zázraky, když tu otřesené hradby mé paměti náhle povolily a do mého vědomí vtrhla léta, strávená v onom venkovském domě, o němž jsem se už zmínil, všechna tehdejší rána, a s nimi defilé, záplava nekonečných hodin blaženosti. Pak jsem si vzpomněl: hned jak jsem se oblékl, chodíval jsem do pokoje za dědečkem, který se zrovna probudil a snídal čaj. Vždycky do něj namočil piškot a dal mi ochutnat. A když léta minula, mrtvé hodiny - pro rozum mrtvé - si našly jeden z úkrytů v příchuti čajem provoněného piškotu, kde bych je byl pravděpodobně už nikdy znovu nenašel, kdyby mi byla toho zimního večera, kdy jsem se vrátil prokřehlý domů, služebná nenabídla nápoj, k němuž se tajemnou, pro mě neznámou úmluvou pojilo znovuvzkříšení.“<sup>265</sup>

Vracíme se k předběžně zmíněným **syntaktickým aspektům Proustova textu**. Jsem vždy znovu nepříjemně překvapen, když zjišťuji, že většina vysokoškoláků ani po absolvování maturitní zkoušky z českého jazyka nerozumí funkčním souvislostem mezi větnými a souvětými strukturami a různorodými komunikačními, případně *estetickými* cíli, k nimž se příslušné struktury vztahují. Z hlediska praxe tvůrčího psaní jde o zásadní vhléd do **kreativní interakce mezi myšlenkovým a pocitovým**

---

<sup>265</sup> *Eseje...*, s. 5-6

**polem autorského záměru a sumou gramatických, v tomto případě syntaktických možností zakládajících a podporujících vznik textu<sup>266</sup>:**

„(...) Styl *umělecký* (...) využívá nejrůznějších možností a prostředků větné stavby, vše tu záleží na idiolektu autora a na individuálním způsobu výstavby textu: někde přitáhnou naši pozornost jednočlenné věty, jinde časté osamostatňování části výpovědi, jinde zase volné, nespojitě přiřazování syntaktických jednotek bez explicitního vyjádření jejich vzájemného poměru... Tak bychom mohli pokračovat dlouho: např. o využití tázacích a zvolacích výpovědí v *publicistice*, o stále pronásledovaných a stále se vyskytujících nepravých větách vztažných; nebo o specifických prostředcích *řečnického* stylu, o řečnických otázkách, o syntaktických paralelismech, o syntaktickém formování gradací a kontrastů aj.“<sup>267</sup>

Janou Hoffmannovou naznačenou aplikací teoretického modelu **autorského idiolektu** na *využívání nejrůznějších možností a prostředků větně stavby v uměleckém stylu* znovu prosvítá dávná příbuznost literárního a řečnického stylu, především nám ale výše představené pojetí umožňuje, například právě na pozadí analýzy syntaktické hloubky *Hledání ztraceného času*, obrátit pozornost k problematice **významotvorného pole autorské intence a z něj vyrůstajícího systému stylových motivací díla.**

Bylo by nanejvýš pošetilé vyhýbat se při práci s kanonizovaným textem jeho **interpretaci**, k níž nás v tomto případě vyzývá sama možnost porovnat dvě knižně dostupné verze Proustova textu. **Díky metodám praxe tvůrčího psaní se ovšem nabízí mnohem víc, neboť uplatněním takových postupů, jakými jsou cílená změna úhlu pohledu na vyprávěné, spontánní monolog některé z postav nebo fokalizace na vybrané, v původním textu jen naznačené okolnosti děje lze podstatným způsobem rozvinout a s nezbytnou pomocí kritické zpětné vazby rozšířit sémantické pole příslušného díla.**

**Nazvěme tento způsob psaního čtení kreativní interpretací a pokládejme jej za inovaci metodologie close reading, tedy pečlivého, původnímu textu co**

<sup>266</sup> Výrazy *kreativní vztah*, respektive *ztvárnění* se snažím znovu zdůraznit mnohokrát připomínanou skutečností, že jazykové formy nejsou nádoby, do nichž bychom nalévali nějaký obsah, nýbrž že samy *formují* (ovlivnění jazykem výpočetní techniky bychom mohli dokonce říci *formátují*) naši zkušenost, tu literární nevyjímaje...

<sup>267</sup> *Stylistika a...*, s. 143

**nejvěrnějšího textového rozboru**<sup>268</sup>, v jehož metodickém rámci se rovněž neobejdeme bez některých pomocných, podpurných kroků. *Hlavně se však nebojme začlenit kreativní interpretaci do běžné školní praxe, protože svým charakterem a zaměřením rozhodně obohacuje mírně stagnující didaktický repertoár současné literární výchovy...*

**2. DEN KLOBOUKŮ** odstartujeme tím, že studenty vyzveme, aby si na příští lekci tvůrčího psaní přinesli libovolnou pokrývku hlavy, pochopitelně nejlépe *klobouk*, stejně dobře nám ale poslouží čepice nebo šátek. Vybraný oděvní doplněk budou ve smluvený den od rána nosit, ovšemže především *na hlavě*, protože jejich úkolem je se s ním co nejintenzivněji seznámit, doslova *sžít*.

DEN KLOBOUKŮ, při jehož tvorbě jsem se nechal inspirovat společenským životem na jedné americké střední škole, kde se studenti i učitelé pravidelně vydávají do výuky opatření předem dohodnutým módním doplňkem, patří společně s předcházejícím **HLEDÁNÍM ZTRACENÉHO ČASU** do skupiny psychodramatických tvůrčích aktivit. Tentokrát ovšem budeme klást důraz na **tvořivé prožívání rolí s následnou textovou realizací jejich významových možností**. V souladu se základními principy dramatické výchovy předpokládáme, že hraní jakékoliv role, bez ohledu na to, zda nám byla tato role někým přidělena, nebo jsme se pro ni sami rozhodli, vede ke **spontánní změně aktuálního stavu vědomí**. Intenzita takové změny přímo souvisí s mírou našeho ztotožnění se s rolí, tedy se schopností **autohypnotického pohroužení do dané role**.

*Není nakonec také rozhodnutí věnovat se literární tvorbě aktem převzetí specifické role, do které je třeba se náležitě pohroužit? Jestliže jsme si dávno před tím, než vůbec začneme psát, naprosto jisti, že je taková role nad naše síly, nepotvrzujeme tím spíše výkon své rezignace nežli skutečný obsah spisovatelské profese? Literátem se jistě nedokáže stát každý, přehnanou úzkostí z tvorby přesto na prvním místě*

<sup>268</sup> Encyklopedické heslo *Lexikonu teorie literatury a kultury* uvádí následující charakteristiku **close reading**: „(angl., „pozorné, z textu vycházející čtení“), způsob detailní, pozorné, intenzivní četby a interpretace, která se maximálně drží textu díla (...), vychází z představy autonomie uměleckého díla, vědomě rezignuje na veškeré kontextové faktory (...) a soustřeďuje se na jazykové zvláštnosti, formální znaky a významové odstíny určitého díla. (...)“ (s. 99)

stvrzujeme svůj předsudečný sebeobraz a pochroumané sebepojetí, jež nám zabraňuje uvolněně a bez nadměrných aspirací psát.

### **Metodologické průhledy – Kreativní aspekty jógy**

Poučení Josephem Zinkerem už víme, že kreativita nemusí mít vzhledem ke svému projektivnímu základu jen pozitivní dopad, vytvářet můžeme také vlastní nemohoucnost a beznaděj. To určitě neznamená, že jsme si všechna utrpení světa vymysleli, nejnovější poznatky psychosomatické medicíny a pradávna, archaická moudrost jógy ovšem v tomto směru mluví překvapivě shodnou řečí.<sup>269</sup>

Typický psychosomatický pacient nevědomě vytváří své somatické struktury odpovídající symptomy jako zvláštní projevy vnitřní sebedestruktivní komunikace, čímž externalizuje potlačené konflikty a převádí jejich skrytý význam do viditelné, rozuměj *komunikovatelné* řeči těla. Jedná se tedy o paradoxní, patologický projev naší vlastní kreativity, jejíž somatické výtvořiny v roli nemocných potvrzujeme a uzavíráme tím v sobě autodestrukční bludný kruh. *Co účinkuje, je skutečné*<sup>270</sup>, prohlašuje v publikaci věnované staroindické nauce *súrjámárga* čili *cesta slunce* německá badatelka v oboru psychosomatické medicíny Barbara Spachtholzová:

„Jestliže jste například přesvědčeni, že se proti vám všechno spiklo, jen aby vám to ztěžovalo život, pak je tento způsob myšlení produktem vašeho rozumu. Takový vzorec myšlení přiměje vaše tělo vytvářet napětí, hájit se, chránit, uzavírat do sebe a tím blokovat energii ve vašem těle. Totéž platí pro každou představu nebo hodnocení. Dokonce i když myslíte stále pozitivně, například si říkáte, „všichni jsou na mé straně“, vytvoří tyto myšlenky, pokud jsou opakovány dostatečně často, nereálný vzorec s odpovídajícími účinky. Z toho je patrné, že uvolnění energetických blokády v těle bude vždy pouze neúplné a

<sup>269</sup> „Ve vývojové psychologii považujeme čas a prostor za první dva rozměry, okolo kterých se strukturuje lidské myšlení. (...) Asijsí filozofové (japonský buddhismus, čínský taoismus, indická jóga) a některá tradiční cvičení dávají přednost třetímu rozměru, a tím je uvědomění a stupeň jeho úrovně. (...) Tento třetí rozměr existuje i v naší křesťanské tradici. Jedná se o trénink rozlišování, který rozvinuli ve svém učení jezuité. (...) Co se týče psychoanalýzy, ta zase podněcuje k „čištění zrcadla“. I když je trochu deformující, alespoň poskytuje jasnější obraz sebe sama, jakmile se začneme snažit o sebepoznání a sebeporozumění.“ (Édouard Stacke: *Koučování pro manažery a firemní týmy*, s. 42-43)

<sup>270</sup> Barbara Spachtholzová: *Súrjámárga. Cesta k životní energii*, s. 123

přechodné. Dokud se rozum vytrvale drží svých idejí, obrazů a vzorců myšlení, konečné řešení neexistuje.“<sup>271</sup>

Setkání s důsledky fungování patologických **obranných mechanismů** popsanych v odpovídajících kulturních, převážně psychospirituálních kontextech dlouho před jejich znovuobjevením psychoanalýzou<sup>272</sup>, nás přivádí k otázce, do jaké míry je vůbec možné využít právě metod tvůrčího psaní k tomu, abychom svoje kreativní vědomí přivedli zpátky k jeho primárnímu určení.<sup>273</sup> Taková **jóga tvůrčího psaní** by potom měla šanci stát se nefalšovanou transformační magií<sup>274</sup>, kreativní alchymií zbavenou všeho přežilého, esoterického balastu. **Zatímco literární teorie představuje nezbytný kritický aspekt literárního procesu, praxe tvůrčího psaní nově tematizuje jeho stejně důležitou magickou rovinu. Literární teorie a praxe tvůrčího psaní jsou tak dvěma komplementárními prvky současné postmoderní literární kultury...**

**Nosit po nějaký čas na hlavě klobouk znamená otevřít se jeho narativní potenci, uvědomit si narativní impulsy v něm obsažené, protože každý předmět spontánně implikuje nějaký příběh.** Ve smyslu zběžně načrtnuté transformační jógy a magie tvůrčího psaní lze úplně všechno, s čím se v běžném životě setkáváme, změnit ve zdroj literární inspirace. *At' už máme na jazyku chuť čajem rozpouštěné sušenky, nebo si zvykáme na přítomnost obstarožní hučky na vlastní hlavě, vždycky o tom můžeme nejenom přemýšlet, ale také zajímavě psát.* Třeba hned následujícím způsobem:

<sup>271</sup> *Súrjámárga...*, s. 105

<sup>272</sup> Doložitelné souvislosti mezi psychologickými aspekty jógy a moderními psychoterapeutickými směry, zejména psychoanalýzou, objasňuje Svámí Adžája ve své syntetizující práci *Psychoterapie Východu a Západu. Sjednocující paradigma*; poněkud zúžený, výrazně buddhisticky zabarvený výklad psychologie jógy nabízí již zmíněná meditační příručka Tarthanga Tulku *Otevřená mysl...*

<sup>273</sup> Reflexí podobných témat se dotýkáme citlivé oblasti málo probádaného **literárního étosu**, tedy jakéhosi *celkového zaměření či myšlenkového ladění konkrétní literární tvorby*; zejména v našich podmínkách byl v minulých desetiletích literární proces natolik zasažen neústrojnými ideologickými a cenzurními zásahy, že je velmi obtížné vůbec vyslovit požadavek, aby byla literatura vzhledem ke svému kulturnímu vlivu podrobena morálním soudům...

<sup>274</sup> „Racionalističtí filozofové i teologové už pětadvacet století o lidech vykládají, že jsou rozumové bytosti. Dokonce si to myslí i sami o sobě. Zkušenost říká, že do značné míry platí opak: Jsme vysoce citové, magicky myslící bytosti, které se někdy, převážně nerady a s velikou námahou, chovají racionálně. V tomto vzácném případě jsou naše osobní názory i způsoby chování založeny na logické a objektivní analýze všech dostupných informací. Což na oplátku vyžaduje dovednost bolestnou, pracně získávanou, jménem kritické myšlení.“ (František Koukolík: *Před úsvitem, po ránu. Eseje o dětech a rodičích*, s. 23)

- napište skutečný příběh svého klobouku, komu klobouk patří, od koho jste jej získali, jakých významných životních událostí mohl být svědkem, atd.
- vytvořte fiktivní, na zrekapitulované historii nezávislý příběh klobouku, vycházejte přitom z jeho vlastností, momentálního stavu, atd.
- nechte ve své fantazii klobouk promluvit, zprostředkujte nám jeho vnitřní monolog, zaměřte se na vztah klobouku k jeho majiteli, atd.
- zkuste vést s kloboukem dialog, svěřte se mu se svými pocity, s nejbližším účastníkem cvičení společně uvažujte nad možnostmi dialogu klobouků samotných, začněte spolu takový dialog psát...

Předložený výčet metodických kroků pochopitelně není vyčerpávající, dostatečně tvořivý čtenář si ho jistě sám podle svých potřeb dotvoří a *přetvoří*. Zastavme se proto pouze u fiktivního **DIALOGU KLOBOUKŮ**, který nám nabízí neotřelý způsob jak prostřednictvím dialogizace nahodilých imaginačních podnětů nahlédnout do podstaty a fungování **dialogické formy narativní komunikace**.

Když pomineme cíle tohoto textu přesahující historickou analýzu funkce dialogu ve starověké a středověké, případně novověké filosofii, zbývá nám k prozkoumání přinejmenším stejně zajímavá teoretická oblast **vztahu v dialogu se projevujících postav a jejich fiktivního, souborem vnitřních a vnějších motivací utvářeného světa**. Nazvěme takový průběžně vznikající a na mnoha úrovních se neustále proměňující svět, z něhož postava čerpá své literární bytí, jejím **zdrojovým světem** a představme si narativní proces jako **interaktivní komunikaci všech aktuálně se manifestujících zdrojových světů nacházejících svůj estetický výraz ve vznikajícím textu**.

DIALOG KLOBOUKŮ se z tohoto pohledu stává **formou autohypnotické personifikace, jejímž základem je pohroužení do rolově definovaného zdrojového světa takto manifestované postavy, respektive postav**. Zdrojový svět každého klobouku vyvěrá ze světa klobouků jako takových, komunikující klobouky přirozeně sdílejí určité společné rysy, s ohledem na svou personifikaci se však zároveň v mnohém odlišují, což je přesně to, *o čem vedou rozhovor*. Stačí si odmyslet hravě provokativní aranžmá kloboukové simulace a máme před sebou dvě klíčové strategie každé narace, totiž **personifikovanou komparaci a konfrontaci**

**rozdílných zdrojových světů, včetně jim odpovídajících jazyků.** Nechme nyní na toto téma chvíli vést dialog úryvek z eseje Michala Růžičky *Informace a dobro*, věnovaného hermeneuticky pojatému mediálnímu kontextu dialogičnosti, a krátkou pasáž z knižního souboru genologických a naratologických statí *Román jako dialog* Michaila M. Bachtina:

„(...) Zjednodušeně řečeno, existují dvě pojetí komunikace; první náhled reprezentují autoři, kteří vycházejí z přesvědčení, že v komunikaci jde především o výměnu informací, o výměnu „hotových“ sdělení, jimž je anebo není porozuměno (...). Tento názor je inspirován tradicí novověké vědy a podporuje jej obrovský rozvoj informačních systémů, které operují se shodným modelem. Druhé pojetí vyrostlo především na půdě fenomenologické a hermeneutické filosofie: pracuje s pojmem dialogu, který je čímsi podstatnějším, než jen výměnou přesvědčení, totiž je základním setkáním na půdě *světa*, je problematizací horizontů těch, kdož hovoří, aniž by předem bylo cokoli neutřesitelné.“<sup>275</sup>

„V analyzovaných jevech vnitřní dialogičnosti promluvy (vnitřní na rozdíl od dialogu vyjádřeného vnější kompoziční formou) tvoří vztah k cizí promluvě, k cizí výpovědi součást stylového záměru. Styl do sebe organicky pojímá odkazy z vnějšku, zahrnuje souvztažnost svých prvků s prvky cizího kontextu. Vnitrostylová politika (sjednocování prvků) je determinována politikou vnější (vztahem k cizí promluvě). Promluva jako by vegetovala na pomezí vlastního a cizího kontextu. Takovou dvojí existenci vede replika každého reálného dialogu: utváří se a nabývá smyslu v kontextu celého dialogu, sestávajícího z vlastních (hledisko mluvčího) a cizích (partnerových) výpovědí. Z tohoto smíšeného kontextu nemůže být replika vytržena, aniž by ztratila svůj smysl a zabarvení. Replika je organickou součástí kontrapunktického komplexu.“<sup>276</sup>

Na mnoha vnitřně se prostupujících a vzájemně provázaných úrovních probíhající dialogičnost je také v praxi tvůrčího psaní vlastní podstatou otevřenosti a proměnlivosti jakékoliv textové struktury. DIALOG KLOBOUKŮ coby spontánní proud řeči rudimentárních, z hloubi personifikovaných zdrojových světů vystupujících postav tak simuluje proces konstituce a estetické prezentace *smíšeného kontextu* na sebe odkazujících promluv. Ani ve fiktivním, imaginárně vedeném rozhovoru klobouků není nic předem připraveným, *hotovým sdělením*, které by si

<sup>275</sup> Michal Růžička: *Informace a dobro*, s. 53

<sup>276</sup> *Román jako dialog*, s. 62

magicky oživené předměty mohly podle nějakého předem existujícího vzoru, pokud nepočítáme zákonitosti dialogu samotného, jen *vyměňovat*. Rovněž v tomto případě jsme konfrontováni s *kontrapunktickým komplexem* komunikačního a kreativního dění a účastníme se primárního setkání systémových prvků rodícího se fikčního, v tomto případě literárního světa.<sup>277</sup>

**Od prozatím jenom stínových postav a nezřetelného obrazu jejich matně se rýsujících zdrojových světů můžeme postoupit k přesnější konstrukci jim odpovídajícího prostředí a v souladu s praktickými důsledky teorie fikčních světů navázat na tuto fázi narativního procesu hledáním spolumožných postav, včetně potenciálních zdrojů napětí a konfliktů, které si postavy přinášejí ze svých zdrojových světů do společného literárního světa. Nakonec nenásilně dospíváme k hrubému rozvržení děje a prostřednictvím analýzy jeho motivických a tematických prvků ke stručné synopsi, případně filmové povídce...**

Přesný definiční obsah a *rozsah* synopsis a filmové povídky není v rámci právě popsaného procesu tím nejpodstatnějším.<sup>278</sup> Za mnohem důležitější rozměr práce s podobnými textovými formáty považují jejich kompoziční otevřenost, která doslova volá po dalším zpřesňování a doplňování. Podobají se tím jakýmsi **megaosnovám a narativním hypertezím** připravujícím a *podněcujícím* systematické budování příběhu. Také tento druh **postupně vrstvené textové strukturace** můžeme chápat jako specifický příklad všudypřítomné samoorganizační a sebestrukturní tendence myšlení a psaní, pro jejichž tvořivý růst někdy stačí zasít do vhodné půdy jen jedno jediné slovo:

„Ty nejdobrodružnější dny často začínají hledáním významu nového slova ve slovníku. Jedno maličké slovo, které běžný čtenář přejde bez povšimnutí, se může stát (pro spisovatele) opravdovým zlatým dolem. Po slovníku jsem obvykle vzal do ruky

<sup>277</sup> DIALOGU KLOBOUKŮ nebo jiných **narativních rekvizit** esteticky nejlépe vyhovuje žánr **moderní pohádky**, kde má každá oživená věc svůj vlastní svět a „životní“ příběh; výborným příkladem tohoto narativního postupu je pohádková kniha Zdeňka Svěráka *Tatínku, ta se ti povedla*.  
<sup>278</sup> „(...) Konečné verzi předchází obvykle 10-15 stránková **synopse**, která stručně charakterizuje hlavní zápletky a postavy (odpovídá tedy námětu) a 50-60 stránková **filmová povídka** (treatment), v níž už je zachycen celý děj budoucího filmu včetně významných epizod a dialogů. (...)“ (*Průvodce po literárním řemesle...*, s. 99)

encyklopedii, a to ne jednu, ale hned několik. Po encyklopedii jsem přešel k celé řadě referenčních příruček, od příruček ke knihám a odtud k devítidennímu hýření. Hýření spočívajícím v pátrání a slídění, šmejdění a hledání. Nejen, že jsem si dělal hory poznámek, ale také jsem vypisoval celé stránky. Někdy jsem stránky, po kterých jsem nejvíc toužil, prostě vytrhl.(...)“<sup>279</sup>

Nemusíme úplně ve všem následovat příkladu amerického spisovatele Henryho Millera, přesto by jeho román *Plexus* měl patřit k povinné četbě každého začínajícího literáta. Nelze než s trochou upřímné závisti obdivovat tvůrčí zaujetí Millerova autobiografického vypravěče, pro něhož hraje nahodilá inspirace stejnou roli jako tvrdá práce hraničící s posedlostí a letmé setkání s neobvyklým podnětem má tutěž váhu jako pečlivá autorská příprava...

V některých zemích patří k akademickému standardu právo ucházet se o některé stupně vědecké kvalifikace v oboru tvůrčího psaní nanejvýš pozoruhodným způsobem. Například spisovatel napíše román a po nějaké době ho doplní vlastní odborně zaměřenou reflexí, jejímž cílem je tematizovat vybrané otázky konkrétním procesem geneze příslušného literárního díla spíše zastíněné, pokud ne přímo zakryté.<sup>280</sup> *Dvojí diskurs literární a literárněteoretické práce se tak paradoxně svým institucionalizovaným metodologickým oddělením může konečně začít znovu personálně prostupovat, slévat a spojovat, což je stav naposledy možný snad někdy v antice. Umění mluvit a psát zrodilo umění o mluveném a psaném mluvit a psát a toto specializované umění se tím pádem mohlo časem stát vědou, jejíž terminologická specializace sama sobě postupně zastřela vědomí společného původu.*<sup>281</sup>

<sup>279</sup> Henry Miller: *Plexus. 2. kniha volné trilogie Růžové ukřižování*, s. 58

<sup>280</sup> „(...) moje spokojenost s daným jazykem při převypravování snů také může pocházet z určité zkušenosti s psaním: člověk, který píše, začne pokládat skutečnost, že k popisu všelijakých chaotických labyrintů má jen jazyk s omezeným počtem slov a pevně danou kategoriální strukturou za něco, co je přirozené a zcela v pořádku: k psaní patří napětí mezi touhle omezeností nástroje a tím, co chce vstoupit do jazyka, napětí, které je ve své podstatě něčím velmi pozitivním a tvůrčím; všelijaké nářky nad „nedostatečností jazyka“ a „nevyslovitelností citu“ bývají znaky diletantů (ve špatném smyslu toho slova) a byly mi vždycky protivné.“ (Michal Ajvaz in: Michal Ajvaz, Ivan M. Havel: *Snování. Rok dopisů o snech*, s. 187)

<sup>281</sup> Připomeňme si při této příležitosti ještě jednou, že podle argumentačně přesvědčivých tvrzení Lakoffa s Johnsonem (*Metafory, kterými žijeme*) má veškerý jazyk, vědecký nevyjímaje, metaforický charakter...

**Výuka tvůrčího psaní, v přítomné práci pojímaná jako součást široce chápané praxe tvůrčího psaní, je z této perspektivy novým institucionálním rámcem znovuobjevené didaktiky literární tvorby vzešlé historicky z rétorické tradice.** Tato literární didaktika sice není zcela totožná se školní didaktikou, v mnohém však na ni navazuje a hlavně je schopna její dosavadní metodický rámec zásadním způsobem překročit a *rozvinout*. Jedním z důkazů reálné existence této možnosti měla být rovněž právě završená kapitola.

## PRÁCE S ŽIVOTOPISY A DENÍKY

1. **Životopisy** a deníkové záznamy nebudeme v praxi tvůrčího psaní považovat za samostatné cílové žánry, ale prohlásíme je za pouhé **sběrné inspirační formy** shromažďující osobně významný prožitkový materiál určený k pozdějšímu zpracování. Centrem naší pozornosti se tudíž nestanou na obsah deníkových záznamů navazující memoáry ani další autentické, o autentičnost usilující či autenticitu předstírající autobiografické žánry<sup>282</sup>, kterými se to v dnešní literární kultuře jenom hemží.<sup>283</sup> Důrazem na personální aspekt spojovaný s původně renesančním oceněním nezávislé hodnoty individuality a její biografie<sup>284</sup> se přesto způsob zacházení s deníky a životopisy v praxi tvůrčího psaní široce akceptovanému významu jmenovaných žánrů přibližuje.<sup>285</sup>

Metodický postup, s jehož pomocí dokážeme transformovat i ty nejformálnější administrativní životopisy ve zdroj osobně zabarvené literární inspirace, nazývám **ZVĚTŠENINY**. S termínem ZVĚTŠENINA jsem se poprvé setkal v již zmiňovaném sborníku královehradecké Pedagogické fakulty *Psaní jako sebevyjádření*, kde jím ovšem Nella Mlsová v kožmínovském duchu rozumí detailní kritickou práci s vybranými částmi studenty vytvořeného textu.

Ve svých vyučovacích hodinách a tvůrčích dílnách využívám **konceptuální metaforu zvětšovacího skla nebo dalekohledu** k tomu, abych svým studentům pomohl zpřítomnit zvolenou etapu jejich života, jak je v obecných rysech nastíněna v jejich životopise. **Zvětšovat v tomto případě znamená vizualizovat, případně**

<sup>282</sup> *Encyklopedie estetiky* uvádí pod heslem „Autentický“ následující definici: „Nejprve právníký termín, užívaný pro spisy formálně ověřené kompetentními úředníky (notáři atd.). Přídavné jméno autentický se rozšířilo na každý text, předmět nebo dokument, jehož originalita nemůže být zpochybněna. (...)“; **přenesený význam autenticity** pak je „morální kvalita, jejímž prostřednictvím osoba skutečně zaujatá svými slovy a svými činy realizuje jednotu toho, čím se jeví a čím je. Někdy je tato morální hodnota užívaná i v estetickém hodnocení. (...) *Autentický umělec* je takový, který nedělá ústupky, aby dosáhl úspěchu, známosti atd., ale míří k podstatným hodnotám umění.“ (s. 72)

<sup>283</sup> Za určitých esteticky příznačných okolností můžeme rozlišovat mezi autenticitou a *autentifikací*, která představuje souhrn všech estetických (literárních) strategií a postupů signalizujících autenticitu.

<sup>284</sup> Podrobněji viz *Slovník literární teorie*, s. 47

<sup>285</sup> Z hlediska historického bádání nebývají životopisy (narozdíl od deníků a korespondence) obvykle řazeny mezi tzv. **ego-dokumenty** (ego-dokumenty jako historickými prameny pro studium *dějin mentalit* se zabývá sborník prací Fakulty humanitních studií Univerzity Pardubice *Osobní deník a korespondence – snaha o prezentaci, autoreflexi nebo (proto) literární vyjádření?*), s ohledem na jejich dnešní četnost a (administrativní) žádanost by tam však již zřejmě patřit mohly...

**jakýmkoliv jiným imaginačním způsobem rekonstruovat obrazy vlastního života**, abychom o nich, přesněji řečeno *z nich* mohli psát.

Nejprve si tedy připravíme vlastnoručně sestavený životopis. Vůbec přitom nezáleží na tom, zda se spokojíme se seznamem chronologicky řazených událostí nebo hned na začátku napíšeme strukturovaný životopisný text. Příslušný soupis významných životních období a epizod totiž představuje jen **orientační biografickou osnovou**, jejíž dílčí položky začneme posléze prostřednictvím ZVĚTŠENIN samostatně rozvíjet. Měli bychom spíše brát v úvahu, že každým podrobnějším, tím více *psaným* vzpomínáním se během prohlubujícího se zpřítomňování osobní historie můžeme dotknout některých jejích citlivých bodů.

Od tohoto psychologického rizika musíme v praxi tvůrčího psaní udržovat vědomý kritický odstup, například pomocí teoretické reflexe **konstrukční a rekonstrukční funkce paměti**.<sup>286</sup> Svou minulost si do značné míry, alespoň pokud se týká její mentální reprezentace ve formě osobních vzpomínek, sami utváříme a *přetváříme*, což by stoupence **kreativního přístupu k životu** nemělo příliš překvapovat. Rozhodně nelze připustit, aby se přes zjevný autoterapeutický potenciál tvůrčího psaní jeho výuka změnila v amatérskou, divoce provozovanou psychoterapii...

Mezi vzpomínkou a jejím textovým vyjádřením vzniká nevyhnutelné **kreativní napětí**, osobně zabarvené rekonstrukční pnutí, protože žádný psychický fenomén nelze bezzbytku převést, takřikajíc *otisknout* do jakési povolné, poddajné matérie jazyka. *Jazyk totiž strukturuje vzpomínku stejně jako kteroukoliv jinou lidskou zkušenost*. Děje se tak vzhledem k relativně konečnému repertoáru aktuálně dostupných jazykových prostředků, především však kvůli schopnosti jazyka produkovat skrze vlastní strukturní kategorie primární kontext sdělení.

*Někdy se dokonce zdá, jako kdyby naše existence trvale předbíhala samu sebe a svoji reflexi budovala na základě záměrné sebedistance, bez které by se pravděpodobně*

---

<sup>286</sup> „Právně velmi významná je existence falešných vzpomínek, související s různou mírou sugestibility. Paměťové záznamy v mozku nejsou vyleptané jednou provždy do skla nebo kovu, ale proměnlivé události v živém systému. Mohou se do nich plést nové a zavádějící informace. (...) Všechny postupy, které mají zvýšit vybavování z polozasutých vrstev paměti, zvyšují i riziko falešných vzpomínek. (...)“ (*Před úsvitem, po ránu...*, s. 130)

*sama v sobě ztratila. Proces literární tvorby si potom můžeme představovat jako opakovaně vznikající, samu sebe vzápětí zaplňující mezeru, do jejíhož otevřeného prostoru spontánně vtéká tvořivá energie imaginace, aby vždy znovu překonávala odvěký horror vacui, strach z prázdna.* Prostřednictvím literatury jsme schopni se překládat z významově neurčitých představ a pocitů do slov, která se okamžitě stávají zdrojem dalších představ a pocitů:

„(...) „Jen si pomysli,“ pokračoval don Juan. „Svět se nám nedává přímo. Mezi námi a světem stojí popis světa. Takže přesně vzato, jsme vždycky o krok jinde a naše prožívání světa je vždycky vzpomínkou na toto prožívání. Neustále se rozpomínáme na okamžik, který se zrovna odehrál, který právě uplynul. Pořád se rozpomínáme, rozpomínáme, rozpomínáme.“ Don Juan obracel dlaní sem a tam, aby mi předal pocit toho, co má na mysli.<sup>287</sup>

### **Metodologické průhledy – Tvůrčí psaní a popisy světa**

Dona Juana z antropologizujícího románového cyklu Carlose Castanedy můžeme považovat za ideového reprezentanta romanticky pojatého šamanského mysticismu, takže *popis světa* se v jeho interpretaci nutně zdá být něčím, co *stojí mezi námi a světem* jako překážka. Samotný popis světa ale překážkou být nemusí, stačí jen chápat jej právě jako *popis*, rozuměj komplexně determinovaný, kontextově zakotvený pokus o interpretaci a sémantickou rekonstrukci světa, přesněji *světů*, včetně těch nejosobnějších a nejintimnějších.

**Rovněž popisy symbolického světa literatury jsou kreativní nástroje, které lze bez obav používat, pouze si musíme neustále připomínat, že všechny nástroje a jim příslušející instrumentální, operační systémy se svým užíváním opotřebovávají a mění, nehledě na nikdy nekončící změny a proměny toho, k čemu a nač je používáme:**

„Člověk je biologicky předurčen k tomu, aby s ostatními lidmi svět vytvářel a žil v něm. Tento svět se pro něj stává dominantní a definitivní realitou. Jeho omezení jsou dána přírodou, ale jakmile je tento svět jednou vytvořen, zpětně na přírodu působí. V dialektice

<sup>287</sup> Carlos Castaneda: *Příběhy síly*, s. 45

mezi přírodou a sociálně vytvořeným světem je přetvářen i samotný lidský organismus. V témže dialektickém vztahu člověk vytváří realitu a tím vytváří i sám sebe.“<sup>288</sup>

Zákonitosti symbolického světa literárních významů jsme aktuálně vztáhli k vlivné koncepci **sociologie vědění**, kterou její autoři Peter I. Berger a Thomas Luckmann nazvali **sociální konstrukce reality**. Ostatně interdisciplinární základna praxe tvůrčího psaní přímo *vyžaduje* odkazy k mnohočetným popisům a výkladům skutečnosti představovaným na první pohled nesourodými sférami vědeckého a obecně kritického, *tvůrčího* myšlení.

**Kreativní prožitek epické, lyrické či reflexivní distance, který se ve vztahu k následně zvoleným literárním žánrům a postupům při práci s životopisy a deníky objevuje, nám pomáhá překonat řadu autobiograficky zakotvených zábran a předsudků. Žánrovou distancí vyvolaná sebedistance umožňuje pronikat hlouběji k samoorganizačnímu a sebestrukturnímu jádru textu, jehož zdrojovým světem se stala osobní látka našeho života. Distancí řízená spontaneita je tudíž nejdůležitějším aspektem oné kreativní mezery volající nás k permanentní konstrukci a rekonstrukci nejenom estetické reality. V praxi tvůrčího psaní nepěstujeme přezíravý postoj vůči nezpochybnitelným životním faktům, únosnou míru jejich relativizace, k níž v rámci působení tímto způsobem pojaté tvorby dochází, ovšem považujeme za obohacující a *posilující*:**

„(...) ani u subjektivního básníka bychom neměli a nemůžeme odstranit rozlišování mezi údaji autobiografické povahy a použitím takového motivu v uměleckém díle. Umělecké dílo tvoří jednotu na zcela odlišné rovině a má zcela jiný vztah ke skutečnosti než paměti, deník či dopis. (...) Dokonce i v případě, kdy umělecké dílo obsahuje prvky, které lze s jistotou určit jako biografické, budou v díle tak přeskupeny a transformovány, že ztratí specificky osobní význam a stanou se prostě konkrétním lidským materiálem, integrálními prvky díla. (...) Celý tento názor, podle něhož je umění čistým a prostým sebevyjádřením, přepisem osobních pocitů a zážitků, je prokazatelně chybný. Z úzkého vztahu mezi uměleckým dílem a autorovým životem nesmíme nikdy vyvozovat, že umělecké dílo je pouhou kopií života.“<sup>289</sup>

<sup>288</sup> Peter I. Berger, Thomas Luckmann: *Sociální konstrukce reality. Pojednání o sociologii vědění*, s. 180

<sup>289</sup> *Teorie literatury*, s. 106-107

ZVĚTŠENINY osobního životopisu jsou simulační strategií, s jejíž pomocí se snažíme svým studentům přiblížit zákonitosti zrodu literárního díla. Každý literát je totiž nucen vždy znovu prožívat základní kreativní situaci, kdy se jeho prvotní záměr během autentického tvůrčího procesu proměňuje a všechny následující strukturní transformace text odcizují původnímu prožitku. *Literární tvorba se také díky tomu stává součástí univerzálního dramatu existence, v němž už od počátku věků role přepisují svoje herce a diváci z hlediště překřikují nepřítomné autory:*

„Výchozím předpokladem komunikace je společná činnost, vezměme si za příklad kolektivní operaci, jakou je lov. Její nedílnou součástí je komunikace v průběhu akce, tj. bezprostředně předávané informace v podobě povelů, dotazů, přesvědčování, popisu ukazování atd. To je základní, **bezprostřední rovina komunikace**, komunikace *in eventum*. Na ni navazují jak referáty o skončené akci - *post eventum* -, tak referáty - *ante eventum* - o akcích zamýšlených. Referující vybírá a třídí informace z hlediska celé akce a už tím provádí jakési její operativní vysvětlení. Vystupuje tak, alespoň částečně, ze své individuální role v akci. Ocitáme se v rámci samostatného diskursu, **diskursu vyprávění**, zejména **příběhu**. To není malá předloha, vždyť „člověk není věc, ale drama“, vyznává se Ortega y Gasset, „jeho život je čistá a univerzální příhoda, která se děje každému z nás a ve které každý není ničím jiným než příhodou.“<sup>290</sup>

Zdeněk Vašíček komentuje v citované pasáži tentýž proces, který zde nazýváme **distancí řízená spontaneita**, respektive **kreativní mezera**. Ostatně život nelze redukovat ani na *čistou a univerzální příhodu* a člověka samotného si představujeme jako *drama* pouze ve vědomé metaforické nadsázce, což jistě platí též pro naše *dramata jazyka*. Nakonec nejde o nic jiného nežli o další z mnoha možných popisů, žádná konceptualizace lidské existence ale nebude nikdy zcela bezpečná, pokud v ní bezmezně uvěříme...

Pokud se rozhodneme pomocí ZVĚTŠENINY rozvinout vnější okolnosti nějaké autobiografické události, dospíváme k žánru neutrálního či subjektivně zbarveného popisu, když se naopak zaměříme na vnitřní prožitek situace, stojíme na prahu reflektivně pojatého textu, ať už prozaického, nebo ve verších. Nabídka různých možností práce s osobními životopisy možností je prakticky nekonečná, zacházet

<sup>290</sup> Zdeněk Vašíček: *Obrazy (minulosti). O bytí, poznání a podání minulého času*. s. 15

s nimi efektivně a *zodpovědně* však vedle důkladně promyšleného metodického postupu vyžaduje také empatickou vstřícnost vůči případným nezamýšleným psychologickým důsledkům tohoto **biografického kreativního experimentu**.

2. V dobách komunistické kulturní totality představovaly pro mnoho autorů právě **deníky** spolu s literárně stylizovanou korespondencí jeden z mála přijatelných způsobů estetického vyjádření. Deníková forma nám ovšem při bližším pohledu nabízí podstatně širší pole působnosti, jednoduchými poznámkami v zápisníku či diáři počínaje a pedagogicky orientovanými deníky mladých aristokratů konče. Deníkové záznamy navíc v minulosti nezdědka sloužily jako příprava k sepsání pamětí, což se opět týká především aristokratického prostředí.<sup>291</sup> V důsledku toho se deník postupně stává svébytnou **sociální a kulturní institucí**, takže na něj můžeme aplikovat následující popis sedimentačního původu postupně objektivované tradice z pera Petera I. Bergera a Thomase Luckmanna:

„Vědomí uchovává pouze malou část veškerých zkušeností člověka. Takto uchované zkušenosti jsou pak sedimentovány, což znamená, že ve vzpomínkách tvoří zřetelné a zapamatováníhodné entity. Kdyby k této sedimentaci nedocházelo, jedinec by nebyl schopen dát svému životu určitý smysl. Pokud několik jedinců žije společně, dochází i k intersubjektivní sedimentaci a zkušenosti jejich společného života jsou začleňovány do společného souboru vědění. Intersubjektivní sedimentace může být nazvána vpravdě sociální pouze tehdy, když byla objektivována nějakým druhem znakového systému, tedy když byla vytvořena možnost opakované objektivizace sdílených zkušeností. (...) V zásadě by k tomuto předávání zkušeností mohl být využit jakýkoliv znakový systém. Obvykle je však nejdůležitějším znakovým systémem systém jazykový. Jazyk sdílené zkušenosti objektivuje a v rámci jazykového společenství je zpřístupňuje všem, čímž se stává jak základem, tak nástrojem sociální zásoby vědění. (...)“<sup>292</sup>

Deníky nejsou pouze **tradicí ustálenou, objektivovanou formou sedimentace osobní a sociální zkušenosti**, nýbrž také kulturně podmíněným užíváním osvědčeným a opakovaně potvrzovaným *nástrojem* této sedimentace. Kulturní instituce deníku osobní a sociální identitu toho, kdo si deník vede, průběžně

<sup>291</sup> Podrobně a na konkrétních příkladech se touto problematikou zabývá v úvodu kapitoly zmíněný sborník pardubické univerzity *Osobní deník a korespondence – snaha o prezentaci, autoreflexi nebo (proto) literární vyjádření?*

<sup>292</sup> *Sociální konstrukce reality...*, s. 70

zachycuje a zpevňuje, zároveň je ale tatáž identita v seberefektivním procesu budování vlastního sebepojetí deníkem teprve definována a *tvořena*.

Označit nějaký text za *deníkovou výpověď* ještě automaticky neznamena, že se nám v něm dostává skutečně autentického svědectví o zaznamenaných událostech a dějích. Při prezentaci **deníku jako literárního žánru** hodinách tvůrčího psaní proto doporučuji využít kritické úvahy Lubomíra Machaly z knihy *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*, v níž je dané problematice věnována samostatná kapitola *Deníková a memoárová literatura*.<sup>293</sup>

Machalovu skepsi vůči dnes tolik rozšířené hře na literární autenticitu pokládám za oprávněnou, při svých občasných setkáních s některým z deníkových a korespondenčních tlustopisů se navíc nedokážu ubránit vzpomínce na satirickou prózu Woodyho Allena *Metterlingovy seznamy*. Pro zpestření a pro odlehčení pomalu těžknoucího diskursu této práce si ocitujme alespoň začátek Allenovy parodie. Mimochodem, Woody Allen tu v absurdní nadsázce vznáší tutéž otázku, jakou si ve svých epistemologických a metodologických úvahách *Diskurs, autor, genealogie* klade Michel Foucault:

„Nakladatelství Hamoun a synové vydalo konečně dlouho očekávaný první díl Metterlingových seznamů prádla (*Sebrané seznamy prádla Hanse Metterlinga*, díl první, 437 s. plus XXXII stránek předmluvy, rejstřík, 18 dolarů 75 centů), se zasvěceným komentářem známého metterlingovského badatele Gunthera Eisenbuda. Rozhodnutí publikovat toto dílo samostatně, před dokončením vydavatelských prací na celém obrovitém čtyřdílném opusu, je vítané i moudré, neboť tato závažná a jiskrná kniha učiní okamžitě přítrž nepěkným pověstem, že Hamoun a synové, sklidivše bohatou žeň z Metterlingových románů, zápisků, deníků a korespondence, hledají pouze další zisky ze stejného pramene. Jak hrozně se našeptavači mýlili! Vskutku, hned první Metterlingův seznam prádla

Seznam č. 1

6 párů spodků

4 nátělníky

6 párů modrých ponožek

4 modré košile

<sup>293</sup> Lubomír Machala: *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*, s. 33-45

2 bílé košile  
6 kapesníků  
Neškrobit!

poslouží jako dokonalý, téměř vyčerpávající úvod k dílu tohoto rozervaného génia, známého mezi současníky jako „Pražský pošuk“. Tento seznam vznikl, když Metterling psal *Přiznání monstrózního syra*, práci ohromného filozofického významu, v níž nejen dokázal, že Kant se mýlil, pokud jde o vesmír, ale že také nikdy neplatil účty.<sup>294</sup>

*Kam až sahá obsah a rozsah autorova literárního odkazu, co všechno má být z jeho textů a pseudotextů zveřejněno?* V praxi tvůrčího psaní má osobní deník status *nedotknutelnosti*, což je vůbec první informace, kterou musíme studentům sdělit. Následovat by měly základní údaje o **typologii deníkových žánrů**, uvést lze například klasifikaci deníků ze *Slovníku literární teorie*, jehož autoři rozlišují **a) deník autentický**, ten nebývá určen čtenářskému publiku a jeho případná estetická hodnota závisí na míře literárního talentu autora, **b) deník jako dílo určené čtenářům**, ve kterém autor záměrně popisuje a hodnotí určité historické události nebo období vlastního života, a konečně **c) deník jako literární dílo fiktivního charakteru** využívající tohoto žánru ke specifickým estetickým cílům.<sup>295</sup>

Pro moderní literární historii objevil deníky jeden z jejích zakladatelů August Saint-Beuve, v jehož psychologizující metodě hrají z pochopitelných důvodů různé biografické a autobiografické žánry klíčovou roli.<sup>296</sup> Nakonec právě deníky a dopisy stojí v pozadí zásadních proměn západního románu, jak o tom svědčí nejvýznamnější prozaická díla německého, francouzského a anglického preromantismu, respektive sentimentalismu. Stále platí, že přítomnost deníků podobně jako integrace dopisů do významových struktur románu s sebou přináší odpovídající subjektivitu a intimitu, čímž pochopitelně není míněna nějaká hypotetická, sotva ověřitelná fakticita, nýbrž příslušným způsobem vyhraněný **narativní postoj**.<sup>297</sup>

<sup>294</sup> Woody Allen: *Vedlejší příznaky*, s. 7-8

<sup>295</sup> *Slovník literární teorie*, s. 70

<sup>296</sup> Podrobněji viz příslušné pasáže v publikaci *Psychologie umělecké literatury...*

<sup>297</sup> Esteticky a čtenářsky podnětnou aktualizaci přirozené jednoty deníkového a korespondenčního principu v pozici dominantního (jediného) narativního postupu představuje kniha Herberta Rosendorfera *Dopisy do čínské minulosti*, Montesquieovými *Perskými listy* inspirovaný příběh (filosofický pamflet) čínského mandarína, který ze svého 10. století zabloudí po selhání jím zkonstruovaného „časového kompasu“ do Německa minulého století...

Komparativní pohled na význam deníků v literární produkci jiných kultur nám pomůže zprostředkovat tradice **básnických cestovních deníků** v japonské literatuře<sup>298</sup>, mezi nim na prvním místě Bašóova *Úzká stezka do vnitrozemí* kombinující v duchu dobové konvence prozaické cestovní zápisky s příležitostnými trojveršími haiku.<sup>299</sup> Pominout nelze ani **deníky dvorních dam**, které vznikaly v těsném sousedství prvních japonských románů. O esteticky funkčním propojení časově organizovaných osobních záznamů s pětiveršovou básnickou formou tanka se lze přesvědčit četbou *Závojů mlhy* Izumi Šikibu.

Dále doporučuji věnovat pozornost originální metodice americké autorky Lucie Capacchione, jejíž *Tvořivý deník pro děti* nabízí s odkazem na životní příběh Anne Frankové systematickou práci s vlastním sbepojetím skrze spontánní i tematicky vymezené psaní a kreslení. **Tvořivý deník** v osobní růstové praxi může nabývat mnoha dalších podob, američtí psychologové Sydney Simon, Leland How a Howard Kirschenbaum ve své příručce *Vyjasňování hodnot* kupříkladu nabízejí *deník časový, deník nezávislosti, deník mužské a ženské role, deník úspěchů*, atd.

Bude zajímavé sledovat, nakolik se takto nesubstanciálně, procesuálně chápaná a prožívaná identita bude časem dostávat do rozporu s reprodukčními a rekonstrukčními zájmy historických věd. Růstově laděné deníky totiž budeme sotva uchovávat s myšlenkou na osobní poselství budoucím generacím, protože samu budoucnost v nich záhy nahlédneme jako neustále se proměňující a spontánně přeskupující projekci přítomnosti...

**Metodologickým jádrem deníkových aktivit v praxi tvůrčího psaní je kreativní posun doprovázející jakékoliv tvárné úsilí, jež se nikdy neobejde bez různě intenzivního zážitku paradoxní jednoty pohroužení a odstupu. Ničím a nikým nezprostředkovaný osobní kontakt s nejednoznačnou, ambivalentní jazykovou podobou osobní zkušenosti a jejími textovými transformacemi nám usnadňuje pochopení formálních a významových úskalí deníku. Především nás ale z té**

<sup>298</sup> **Praxe tvůrčího psaní je spontánně multikulturní, protože se stala didaktikou globalizované literární tvořivosti**, nejedná se přitom o zvláštní rys tohoto metodického a metodologického textu; nejfrekventovanější kulturní výpůjčku v příručkách tvůrčího psaní představují rovněž zde hojně zastoupené impulsy japonského a čínského zenu (čchanu).

<sup>299</sup> Spolehlivý úvod do této problematiky nabízí studie Antonína J. Límana provázející české vydání Bašóovy *Úzké stezky do vnitrozemí*.

**nejtěsnější blízkosti seznamuje s kreativní disproporcí mezi osobním prožitkem a jeho estetickým a stylistickým zákonitostem podléhající literární verzi.**

Protikladný postoj, tedy každé romanticky patetické, **nekritické prolnutí a splynutí autorského tvůrčího subjektu s jeho osobní životní látkou** si dovolím klasifikovat jako zvláštní případ Milanem Kunderou analyzovaného fenoménu *lyrismu*. Kunderovský *homo sentimentalis* se ve své neotřesitelné identitě bere smrtelně vážně a za jistých okolností tak může představovat smrtelné nebezpečí:

„Dvacetiletý chlapec, který vstoupí do komunistické strany anebo jde s puškou do hor bojovat s gerilou, je fascinován svým vlastním obrazem revolucionáře, jímž se odlišuje od jiných, jímž se stává sám sebou. Na počátku jeho boje je rozjitřená a neuspokojená láska k jeho já, kterému chce dát výrazné obrysy a pak ho poslat (pohybem, kterým jsem nazval gesto touhy po nesmrtelnosti) na velikou scénu dějin, kam je upřeno tisíce očí; a my víme na příkladu Myškina a Nastasji Filippovny, že duše pod intenzivními pohledy roste, nafukuje se, je čím dál větší a nakonec se vznese k nebi jako nádherná rozsvícená vzducholod'. To, co zvedá lidem pěsti do výše, dává jim pušku do ruky, žene je do společného boje za spravedlivé i nespravedlivé věci, není rozum, ale hypertrofovaná duše. To ona je tím benzínem, bez něhož by se motor dějiny neotáčel a Evropa by ležela na trávě líně se dívající k nebi na plující oblaka.“<sup>300</sup>

*To, co zvedá lidem pěsti do výše, dává jim pušku do ruky, žene je do společného boje za spravedlivé i nespravedlivé věci, je nedostatek kritického odstupu od vlastní proměnlivé identity spojený se ztrátou schopnosti tvořivé sebereflexe. Narozdíl od Milana Kundery si nemyslím, že by nám výrazně uškodilo, kdyby se Evropa alespoň na chvíli líně položila do trávy a sledovala nebem plující oblaka. Naši civilizaci ve skutečnosti mnohem víc ohrožuje stereotypní představa konvenčního, metafyzicky konstantního já, pro něž svět není víc nežli zrcadlovou plochou poslušně vracející jeho nazdařbůh vržené neurotické představy.*

**Výuka tvůrčího psaní je nově institucionalizovaným nástrojem kreativní sebereflexe přispívající k rozvoji kritické literární teorie, jejíž aspirací není pouhá abstraktní analýza významových struktur literárních artefaktů, nýbrž**

<sup>300</sup> Milan Kundera: *Nesmrtelnost*, s. 209-210

**těž snaha porozumět literárnímu myšlení dostupným aspektům naší  
nejednoznačné, trvale proměnlivé existence.** Tvořivá práce s životopisy a deníky  
nás v tomto úsilí posouvá o jeden podstatný, jinak těžko realizovatelný krok.

## TVŮRČÍ PSANÍ A POEZIE

„(...) V nejběžnějším slova smyslu je poezie uměním tvořit verše. Rozšířením významu se termínu používá i k označení výsledku básnické tvorby: poezie je tedy souborem poetických děl. Od doby, kdy byla poezie svázána s veršem, se stává protikladem k próze. I když v době romantické revoluce přestala být poezie omezena výhradně na „řeč vázanou“, neznamenovalo to změnu v cítění rozdílu mezi poezií a prózou. Próza však už nebyla chápána v lingvistickém smyslu slova, ale filozofickém, a stála v protikladu k celku literatury, ať už veršované či ne. A tak podle teorií Friedricha Schlegela nebo Schellinga stojí poezie (tedy literatura jako taková) v opozici proti próze tak, jak stojí proti sobě konkrétní k abstraktnímu, příznakové jazykové vyjádření k vyjádření běžnému, symbolické zobrazení k vědeckému uvažování atd. V té či oné formě ovlivňovala tato koncepce velice dlouho teorie zabývající se problematikou poezie. Dnes je spíše tendence vrátit se k čistě lingvistické definici prózy, nicméně s výhradou, že poezie není synonymem versifikace a že tedy poezie a próza se nijak nevyklučují. (...)“<sup>301</sup>

Řecké slovo *poiésis* původně znamenalo *tvorbu*, a to nikoliv pouze literární. Také z tohoto důvodu považuji metodickou podporu tvorby poezie za vyvrcholení výukového systému praxe tvůrčího psaní a přítomnou kapitolu za **závěrečnou syntézu všech předchozích částí**. Citovaný slovníkový výklad navíc dokazuje, že chápání poezie a *poetického* se v průběhu času mění, z pohledu kreativního a kritického myšlení se dnes vracíme spíše k výchozímu širokému pojetí spojenému s etymologickými kořeny slova. **Poetické principy přesto stále ze všeho nejlépe reprezentuje básnictví, zejména moderní báseň, jak ještě uvidíme, má charakterem svého zrodu a působení blízko k metodám vědeckého myšlení zdůrazňujícím autopoietický, tedy samoorganizační a sebestrukturní základ zkoumaných jevů a jim odpovídajících teorií.**

Žádný druh autopoiesis neprobíhá ve vzduchoprázdnu, podstatný zůstává rovněž **kontext sebeorganizace a sebetvorby**, například organismus a prostředí se podle této koncepce vymezují a přetvářejí *vzájemně*, v mnohostranné systémové interakci. *Přirozeným prostředím jazyka bude vždy hypotetický souhrn všech jeho užití, konkrétní texty se stejným způsobem vztahují k různým jazykovým funkcím a stylům,*

<sup>301</sup> Étienne Sourieau (ed.): *Encyklopedie estetiky*, s. 673

*keré je determinují, aby jimi samy byly v tomtéž interaktivním procesu determinovány, tedy hned potvrzovány, hned zase měněny...*

Pokud skutečně v dnešní době *poezie není synonymem versifikace*, došlo na poli básnictví k posunu, jehož důsledky si dosud plně neuvědomujeme. Jestliže k tomu přidáme zkušenost s přetrvávající příznakovostí básnického jazyka, projevující se mimo jiné jakousi nevymýtelnou patetizací převážně rýmované, všemožnými romantizujícími klišé nabitě tvorby začátečníků, vystoupí před námi zřetelně dvě oblasti, jimiž je třeba se přednostně zabývat. Jedná se o **rytmus a imaginaci** a právě **poetické funkce rytmu a imaginace** se z těchto důvodů stanou osovými tématy následujících metodických úvah.

**Pragmatická versologie tvůrčího psaní** určitě nemůže nahrazovat podrobné studium veršových struktur, pro naše účely ovšem zůstává rozhodující **kriticky reflektovanou praxí získaná schopnost s různými možnostmi moderního verše osobně příznačným způsobem samostatně pracovat**. Hluběji neprobádaná, mechanicky chápaná dichotomie verše a prózy bude vždy zavádějící, ve výuce tvůrčího psaní přesto musíme vyjít z podvědomého čtenářského *očekávání* příslušným **metrickým impulsem** založeného rytmu spojovaného s poezií, nikoliv s prózou.<sup>302</sup> Jakékoliv očekávání může autor záměrně zklamat, ani takový estetický trik však přítomnost **intuitivního rytmického citění** v základu básně nepopírá, spíše naopak. Zvláště nápadná je **dialektika metrické struktury a jejího rozpadání** v případě **volného verše**, jehož zákonitosti jako málokdo jiný v moderní literatuře prakticky prozkoumal Allen Ginsberg:

„(...) Myslel jsem si, že nenapišu báseň, ale že budu prostě bez obav psát to, co budu chtít, že popustím zcela uzdu imaginaci, otevřu své soukromí a budu škrábat magické verše přímo ze skutečné podstaty své mysli – že shrnu celý svůj život – že napíšu něco, co nebudu moct ukázat nikomu, že budu psát jen pro ucho vlastní duše a pro několik jiných zlatých uší. A tak vznikl první verš *Kvílení*: „Viděl jsem nejlepší hlavy“ atd., celou První část jsem v záchvatu šílenství napsal na stroji za jedině odpoledne, ta obrovská komedie divokého frázování,

<sup>302</sup> **Ze strukturálního hlediska je metrický impuls a s ním spojené metrum estetickým projevem samotného jazyka, má tedy objektivní platnost a básník se o něj může opřít, čehož právě hodláme v praxi tvůrčího psaní využít;** z programově paradoxní zenové perspektivy to vypadá tak, že *verš veršuje a báseň básní...*

bezobsažné obrazy pro krásu abstraktní poezie myslí, plynoucí volně a vytvářející neohrabané kombinace jako chůze Charlie Chaplina, dlouhé verše jako saxofonové chorysy, jejichž zvuk, to jsem věděl, se jistě bude líbit Kerouackovi - protože navazuje na jeho vlastní prozaické řádky, ve skutečnosti novou poezii.“<sup>303</sup>

Vzápětí uvidíme, jak Allen Ginsberg dovádí proklamaci o vzniku své nejpopulárnější básně od celkem předvídatelného, dobovou jazzovou produkcí ovlivněného důrazu na *divoké frázování* až k originálnímu pojetí **verše jako jednotky dechu**. Ginsberg naštěstí ani na chvíli nepropadá poklesle romantické představě, podle níž volný verš staví jakýsi mystický most mezi rozvinutou, tím pádem často pracnou až *únavnou* poetickou kulturou a prapůvodní, neprávem zavrženou svobodou řeči. Zákonitostem volného verše totiž nelze porozumět bez ohledu na historický kontext jeho vývoje<sup>304</sup>, což Allen Ginsberg sám na začátku své stati připomíná zmínkou o *hebrejsko-melvilovské bardické širokdechosti*<sup>305</sup>, nehledě na opakovaně přiznávané whitmanovské vlivy.<sup>306</sup> Ostatně pro zdar Ginsbergova poetického projektu bylo nejdůležitější, že se v něm rétoricky velkorysá, bardická širokdechost imaginace mohla propojit s autorovou důvěrnou znalostí jazyka, zejména pak s jeho porozuměním **syntaktické osnově volného verše**:

„Spoléhal jsem, že slovo „kteří“ mi umožní udržet rytmus, že bude základnou pro slabikovou míru, že se k němu budu vracet a z něho zase vycházet na další stezku invence: „kteří si zapalovali cigarety v dobytčácích v dobytčácích v dobytčácích“ a pokračovat dál v prorocství toho, co opravdu vím, navzdory ponurému povědomí světa: „kteří byli vizionářskými indiánskými anděly“. (...) Ideálně je každý verš v *Kvílení* jednotkou dechu. (...) Mám dlouhý dech - a to je Slabiková míra, fyzická slabiková míra - duševní inspirace myšlenky obsažená v pružnosti dechu. To teď pravděpodobně vrtá hlavou Williamsovi, ale to je jen

<sup>303</sup> Allen Ginsberg: *Poznámky ke knize Kvílení a jiné básně*, in: Jan Zábrana (ed.): *Jak se dělá báseň*, s. 95-96

<sup>304</sup> Přehled **vývojových tendencí a souvislosti českého volného verše** obsahují *Dějiny českého volného verše* Miroslava Červenky; svým rozsahem a náročnou metodologií sice Červenkova monografie přesahuje možnosti běžné výuky tvůrčího psaní, přesto pro ni vytváří spolu s dalšími autorovými versologickými pracemi spolehlivé teoretické pozadí.

<sup>305</sup> *Jak se dělá báseň*, s. 95

<sup>306</sup> Ginsberg zmiňuje řadu básníků, mimo jiné též Williama Blakea, nicméně byl to právě Walt Whitman, kdo první zřetelně tematizoval **estetický vztah veršované řeči k fyziologii těla a jeho rytmům**; ani Whitmanův přístup však nelze považovat za bezprostřední vyjádření tohoto komplexního, mnoha úrovnemi lidského vědomí procházejícího vztahu, k němuž má co říci především fenomenologicky orientované bádání; fenomenologie těla tvoří spolu s kognitivními vědami, psychosémiotikou a řadou objevných empirických výzkumů metodologická východiska práce Pavla Jiráčka *Lyrický rytmus. O spojení zvuku a smyslu ve verši*.

přirozený důsledek, moje vlastní zintenzívněná konverzace, žádná chladnější krátkodechost každodenního průměrného hovoru. (...) A tak jsou tyhle básně řadou experimentů s formální organizací dlouhého verše. (...)“<sup>307</sup>

**Kreativní využití dialektiky metrické struktury a jejího rozpadání není nutně podmíněno neomylnou znalostí versologie a všech prozodických systémů.** Poučení empiricky průkaznými závěry strukturální literární teorie už nějaký čas víme, že **organizační struktury verše jsou v příslušném jazyce objektivními jevy, takže se na ně můžeme jako na metrickou osnovu své vlastní imaginace plně spolehnout.** Skutečně dobrá báseň přece není zveršovaný obraz, ani nějak dodatečně rytmizovaná, natož zrymovaná myšlenka. **Navzdory nutným korekcím a nezbytným posunům významu v průběhu básnické práce se hned od začátku obraz a verš, myšlenka a rytmus projevují v integrální, organické jednotě jakéhosi metropoetického gestaltu,** jehož podstatu ve svých esejích zkoumá také Octavio Paz:

„Tvrdit, že rytmus je zárodkem básně, neznamená, že rytmus je souhrnem meter. Existence prózy nabitě poezií a existence mnoha děl bezvadně zveršovaných a naprosto prozaických ukazují, že toto ztotožnění je falešné. Metrum a rytmus nejsou totéž. Antičtí rétoři říkali, že rytmus je otcem metra. Když z rytmu vyprchá obsah a stane se z něho setrvačná forma, pouhá zvuková slupka, rytmus dál plodí nová metra. Rytmus je neoddělitelný od věty; není složen z jednotlivých slov, ani není pouhou mírou nebo slabičnou kvantitou, nespočívá v přízvucích a pomlkách: je obrazem a smyslem. Rytmus, obraz a smysl vyvěrají současně v nedělitelné a soudržné jednotě: v básnické větě, ve verši. Metrum je naopak abstraktní míra nezávislá na obraze. (...)“<sup>308</sup>

**Osobní cit pro rytmický pohyb básnického textu** můžeme nacvičovat mnoha způsoby, výborně se k tomuto účelu hodí například denní tisk. Čím vzdálenější přítom bude zvolený novinový článek od běžných představ o básnictví a poetičnu, tím působivějšího efektu **textové transformace** založené na improvizovaném **ROZEPSÁNÍ DO VERŠŮ** je dosaženo. Rozepisovat do veršů lze samozřejmě jakýkoliv jiný prozaický útvar, z pochopitelných důvodů se k tomu nejvíce hodí **básně v próze**, jejichž úseky nebo jednotlivé věty můžeme míchat s vlastními

<sup>307</sup> *Jak se dělá báseň*, s. 96-97

<sup>308</sup> Octavio Paz: *Báseň*, in: *Luk a lyra*, s. 60

představami a myšlenkami a tak se zvolna a nenásilně přesunovat k samostatnému básnickému textu. Tatož aktivita tvoří vhodné pozadí také pro demonstraci historické proměny **veršového přesahu**, který se v moderní poezii z ryze prozodického opatření změnil ve standardní způsob osamostatňování významných částí básnické výpovědi. Cvičení ROZEPSÁNÍ DO VERŠŮ obvykle zakončují prezentací a rozbořem básnického knihy Jaromíra Hořce *Testamenty* složené z autentických osobních svědectví a dokumentů z období nacistické a komunistické totality. Estetickou funkci verše tu máme opravdu jako na dlani...

Ačkoliv jednoznačně sdílím Pazovu představu, že *rytmus, obraz a smysl vyvěrají současně v nedělitelné a soudržné jednotě*, nedokážu si představit začátečnickou úroveň práce s básnickými texty bez nějaké obecnější metody, jež by nám umožňovala **záměrně a opakovaně vstupovat do přímého kontaktu s vlastní imaginací**.<sup>309</sup> Z rozsáhlé nabídky dnes provozovaných imaginačních technik nejčastěji volím **tvořivou práci s mandalami**.

### **Metodologické průhledy – Tvořivá práce s mandalami (2)**

Samotné slovo *mandala* pochází ze sanskrtu a volně ho překládáme jako *posvátný kruh*, archaická symbolika kruhu však rozhodně není omezena na indotibetský kontext a najdeme ji prakticky ve všech kulturách světa. Mandalové obrazce odedávna doprovázejí různé meditační praxe, v jejichž rámci obvykle reprezentují symboly nejzazších, nejabstraktnějších principů reality, včetně **vnitřního procesu strukturace, zrání a transformace meditující mysli**.<sup>310</sup>

Podstatné pro Jungem aktualizovaný **seberekonstrukční a terapeutický význam mandaly** je pochopení zobrazených archetypálních vzorů coby projevů inherentní tvořivé energie našeho vlastního vědomí a jeho primárního zdroje, **bytosného já**. Jungiánská mandala tedy není založena na rituálním, meditačním rozpoložením

<sup>309</sup> Opět se dostáváme ke vztahu tvůrčího psaní k arteterapii (artefyletice), respektive dramatické výchově; základní imaginační (vizualizační) techniky najdeme ve všech publikacích tohoto zaměření, inspirativní souhrn různorodých přístupů a metod nabízí slovenský sborník *Na stole slovám. Příručka tvorivého písania pre učiteľov slovenského jazyka a literatúry*.

<sup>310</sup> K mandalové tematice dnes existuje rozsáhlá, prakticky nepřehledná literatura, **mandalou v podobě symbolického modelu textu** se u nás ve svých teoretických knihách a studiích průběžně zabývá Daniela Hodrová (nejnověji viz například *Citlivé město. Eseje z mýtopeotiky*).

podpořeným zpřítomňováním předem daných symbolických struktur, nýbrž představuje specifickou variantu **aktivní imaginace**, jejíž léčivý, v našem případě *kreativní* potenciál Jung objevil.

**Meditovat nad vlastní mandalou nebo jiným druhem improvizované kresby<sup>311</sup> znamená pohroužit se do proudu shromážděnými obrazy navozených pocitů, představ a myšlenek, jejichž kreativní energii vstřebáváme prostřednictvím uvolněné, decentralizované pozornosti.** Stali jsme se svým vlastním, v osobním prostoru rozptýleným zrcadlem, nezaujatě prožíváme a prožívané volně řetězíme, představujeme si a myslíme, aniž bychom svým představám a myšlenkám podléhali, čímž vzniká žádoucí kreativní odstup nutný pro efektivní průběh tvořivého procesu. **Nakonec získanou meditační pozornost rozpustíme do nám důvěrně známého, nyní mnohem komplexněji prožívaného volného psaní...**

Zatím jsme ale nevytyčili ani mandalový kruh, do něhož budeme spontánně malovat, pastelkami co nejbarevnějšími, naprosto všechno, co nás ve stanoveném čase napadne. *Nezbytné omezení tvoří jen uzavřená plocha kruhu symbolicky předjímající nutné hranice každé formy, což bez výjimky platí též pro volný verš.* Rovněž ten by měl totiž zůstat *veršem*, třebaže v moderní poezii už není organizován jediným dominantním metrickým schématem.

Následuje **improvizační verbalizace mandalových vizí**, jejímž cílem je **jazyková akumulace imaginačního materiálu připraveného k dalšímu zpracování**. Právě tento druh kreativního využití nahodilé kresby a jejího předběžného slovního vyjádření spojuje tvořivou práci s mandalami s estetickým odkazem Ezry Pounda. Především ještě, že nejrychlejší přístup k **transformaci mandalové kresby v básnický text** nám zprostředkuje **prostý popis mandalou shromážděných a soustředěných obrazů**.

Byl to opět Allen Ginsberg, kdo ve svém eseji *Deset odkazů Ezry Pounda*<sup>312</sup> spojil Poundovu koncepci **nelineárního, relativně otevřeného uspořádání moderního**

<sup>311</sup> Vřele doporučuji práci s nejrůznějšími čmáranicemi vzniklými mimoděk ve chvílích nudy, *meditační potenciál nudy je ohromující...*

<sup>312</sup> Český překlad in: Petr Mikeše (ed.): *Ezra Pound, mistr těch, kteří vědí*

**básnického textu založeného na juxtapozici volně asociovaných představ se spontánním pohybem meditující mysli**, jak ji sám Ginsberg poznal během svých studií u mistrů buddhistické a hinduistické jógy. Připomeňme si zde znovu provokativní, většinovým publikem nikdy nepřijaté dílo amerického skladatele Johna Cage, jenž patřil mezi průkopníky hudebních experimentů na poli nahodilých procesů v kompozici a notaci. Nutno však poznamenat, že ani u něj nelze přehlédnout řadu východních inspirací, zejména vlivy taoismu a zenu.

Konkrétní průběh verbalizace mandalových vizí nás přivádí k poslednímu zamyšlení nad *klíčovým vztahem tvůrčího psaní a rétoriky*. Od aristotelských počátků literární teorie je zřejmé, že každá představitelná poetika bude vždy jistým zvláštním případem obecně platného, daným sociokulturním kontextem podmíněného *rétorického působení*.<sup>313</sup> Tento postoj dlouhodobě charakterizuje angloamerické literární myšlení, o čemž kromě dostatečně známých teoretických závěrů Terryho Eagletona či Northropa Frye<sup>314</sup> svědčí také kultovní román Roberta M. Pirsiga *Zen a umění údržby motocyklu*. Jeho autobiografický hrdina se totiž prezentuje jako bývalý univerzitní učitel rétoriky a v jedné z reflexivních rovin příběhu sám sebe nazývá Faidrem...

Zbývá nám představit **aktualizovanou verzi základního kreativního modelu**, s nímž jsme v jedné z úvodních kapitol do praxe tvůrčího psaní vstupovali. Původní algoritmus **inspirace, organizace a strukturace** se na základě experimentální zkušenosti se simulací básnické tvorby prostřednictvím osobní mandalové kresby mění v následující tvůrčí stupně:

1. **Inspirace**
2. **Verbalizace**
3. **Rétorizace**<sup>315</sup>

<sup>313</sup> Na dnes spíše přehlížené **souvislosti rétoriky a básnického umění** upozorňuje v předmluvě ke svým překladům *Sonetů* Williama Shakespeara Martin Hilský; přinejmenším renesanční sonet měl vzhledem k překvapivé šíři svého tematického záběru (vedle konvenčních milostných námětů též filosofické reflexe a politická témata) bez nadsázky *přesvědčovací funkci*.

<sup>314</sup> Podrobnosti k žánrově zaměřené „rétorické kritice“ Northropa Frye viz jeho *Anatomie kritiky. Čtyři eseje*.

<sup>315</sup> Proces rétorizace zahrnuje v tomto případě nejenom kompoziční (syntaktické) ztvárnění mandalové látky, ale také práci s veršem, případně vědomou (řízenou) **aplikaci básnických figur a tropů**.

Jestliže se rozhodneme směřovat básnický proces ke konkrétnímu **poetickému žánru**, neobejdeme se bez určitého teoretického vodítka, jehož uživatelská náročnost by ovšem neměla přesáhnout možnosti, které při obvyklé hodinové dotaci výuky tvůrčího psaní máme. K tomu se přímo nabízí *Větší poetický slovník* Josefa Bruknera a Jiřího Filipa, neocenitelné služby nám ale poskytne též na zmíněnou publikaci navazující *Menší poetický slovník v příkladech* Přemysla Ruta. Jak už samotný titul Rutovy knihy napovídá, jedná se v tomto případě o žánrovou inspiraci přímo nabitou básnickou sbírkou.

Za minimální žánr, s nímž lze přinejmenším v úvodních lekcích věnovaných poetické tvorbě pracovat, považuji tradiční japonskou formu **haiku**.<sup>316</sup> Haiku coby konečný produkt tvořivé práce s mandalami bude maximálně zhuštěným koncentrátem jedné či dvou nejsilnějších vizí, získaný poetický substrát lze však také rozřeďovat dalším upřesňujícím psáním, přesněji *rozepisováním*.

Podobně fungují **STRATÁLY** Edwarda de Bona, které nám umožní ještě jednou navázat na Ginsbergovo pojetí textu jako projekčního prostoru otevřené, nelineárně fungující mysli. **Pro její spontánní pohyb tak charakteristická paradoxní organizace samovolně se pořádající neuspořádanosti přitom nemusí být nijak překonávána, natož skrývána, protože se sama proměňuje v jedno z klíčových témat moderní básně.**

Podle Edwarda de Bona se poezie *řídí vodní logikou vnímání, takže její význam nevzniká postupně, ale vrstvu po vrstvě*.<sup>317</sup> Vlastní STRATÁL je tudíž tematicky determinovaným *navrstvením různých prohlášení, mezi nimiž nemusí být žádná logická vazba, přičemž nejvhodnější počet takových tvrzení je čtyři až pět*.<sup>318</sup> Jednotlivé vrstvy STRATÁLU mohou být v našem případě tvořeny dílčími představami a myšlenkami vzešlými z mandalové práce, jejich následným veršově organizovaným propojováním pak vzniká zárodek básnického textu. **Nejdůležitějším místem celého STRATÁLU je pochopitelně onen provokativně**

<sup>316</sup> Podstatu a základní pravidla haiku svým studentům přibližuji (mimo dříve uvedené inspirační tituly) na pozadí příslušných pasáží *Cesty zenu* Alana W. Wattse; výtečným úvodem do haikové problematiky je reprezentativní výbor českých převodů klasických haiku *Pár much a já*, který pořídil a instruktivním doslovem doprovodil Antonín J. Líman.

<sup>317</sup> *Pravdu mám já, určitě ne ty*, s. 282

<sup>318</sup> Tamtéž

**prázdný prostor mezi jednotlivými vrstvami, protože právě ten je třeba vlastní imaginací překlenout...**

*Dramata jazyka dospěla do svého závěrečného dějství. Bylo by nespravedlivé považovat poezii z pouhých etymologických důvodů za tvořivější než prózu, nicméně v určitém směru bude její moderní podoba praxi tvůrčího psaní vždy o něco blíž. V nově se formující tradici kreativního myšlení je poezie synonymem intuitivního hledání nových hodnot a nové krásy, ztělesněním osvobozující energie, díky které jsme schopni jakoby mimochodem, pouhým koutkem bdělého oka spatřit nečekané souvislosti vlastního života. **Neobávejme se tedy tvořit, nemějme strach tvořit se. Z okamžiku na okamžik, z textu do textu.***

(30. května 2009)

**Bibliografie:**

- ADAIR, JOHN: *Efektivní inovace*. Praha 2004, Alfa Publishing
- ADŽÁJA, SVÁMÍ: *Psychoterapie Východu a Západu. Sjednocující paradigma*. Chvojko nakladatelství, Praha 2000
- AJVAZ, MICHAL, HAVEL, IVAN M.: *Snování. Rok dopisů o snech*. Červený Kostelec 2008, Pavel Mervart
- ALLEN, WOODY: *Vedlejší příznaky*. Praha 1985, Odeon
- ARRIENOVÁ, ANGELES: *Archetypy šamanské tradice. Duchovní cesty vnitřního bojovníka, léčitele, vizionáře a učitele*. Praha 2000, Portál
- BACHTIN, MICHAEL, M.: *Román jako dialog*. Praha 1980, Odeon
- BARTHES, ROLAND: *Mytologie*. Praha 2004, Dokořán; *Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie*. Praha 1967, Československý spisovatel
- BAŠÓ, MACUO: *Úzká stezka do vnitrozemí*. Praha 2000, DharmaGaia
- BERGER, PETER. I., LUCKMANN, THOMAS: *Sociální konstrukce reality. Pojednání o sociologii vědění*. Brno 1999, Centrum pro studium demokracie a kultury
- BHIKKHU, THÁNISSARÓ: *Mysl odpoutaná jako oheň. Symbolika raných buddhistických textů*. Praha 1997, DharmaGaia
- BÍLEK, PETR, A (ed.): *James Bond a major Zeman. Ideologizující vzorce vyprávění*. Příbram 2007, Pistorius & Olšanská; *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému u textu*. Brno 2003, Host
- BÍLÝ, JAN: *Úžasná síla celku. Organizační, podnikové a experimentální konstelace*. Hodkovičky 2007, Pragma
- BLOOM, HAROLD: *Kánon západní literatury. Knihy, které prošly zkouškou věků*. Praha 1999, Prostor
- BONO, EDWARD DE: *Pravdu mám já, určitě ne ty*. Praha 1998, Argo; *Šest klobouků aneb Jak myslet*. Praha 1997, Argo
- BORECKÝ, VLADIMÍR: *Imaginace a kultura*. Praha 1996, Univerzita Karlova (Karolinum)
- BRADBURY, RAY: *Zen a umění psát. Eseje o tvořivosti*. Praha 1998, Pragma
- BRHELOVÁ, EVA: *Tvorba dramatického textu a její pedagogické aplikace*. Brno 2006, Janáčkova akademie múzických umění

- BRUKNER, JOSEF, FILIP, JIŘÍ: *Větší poetický slovník*. Praha 1968, Československý spisovatel
- BUBÍKOVÁ, ŠÁRKA: *Literatura v Americe, Amerika v literatuře. Proměny amerického literárního kánonu*. Červený Kostelec 2007, Pavel Mervart
- BUZAN, TONY: *Mentální mapování*. Praha 2007, Grada
- CAMERONOVÁ, JULIE: *Umělcova cesta. Duchovní cesta k vyšší kreativité*. Praha 2000, Triton
- CAMPBELL, JOSEPH: *Mýty. Legendy dávných věků v našem denním životě*. Praha 1998, Pragma
- CAMUS, ALBERT: *Člověk revoltující*. Praha 2007, Garamond
- CAPACCHIONE, LUCIA: *Tvořivý deník pro děti. Společník pro rodiče, učitele a vychovatele*, Hodkovičky, bez vřočení, Pragma
- CAPRA, FRITJOF: *Tkáň života. Nová syntéza mysli a hmoty*. Praha 1997, Academia
- CASTANEDA, CARLOS: *Kolo času. Šamani dávného Mexika a jejich představy o životě, smrti a vesmíru*, Praha 1999, Volvox Globator; *Příběhy síly*. Praha 1996, Volvox Globator
- CÍLEK, VÁCLAV (ed.): *Mrtvá kočka. Sbírka zenových říkadel, básniček a překážek*. Praha 2007, Dokořán
- CLEARY, THOMAS: *Podstata zenu. Nauky o svobodě*. Olomouc 1997, Votobia
- CULLER, JONATHAN: *Krátký úvod do literární teorie*. Brno 2002, Host
- ČERVENKA, MIROSLAV: *Dějiny českého volného verše*. Brno 2001, Host
- ČINČERA, JAN: *Práce s hrou. Pro profesionály*. Praha 2007, Grada
- DACEY, JOHN, S., LENNON, KATHLEEN, H.: *Kreativita*. Praha 2000, Grada Publishing
- DAVIS, MILES, TROUPE, QUINCEY: *Miles. Autobiografie*. Bratislava 2000, Silberman
- DOLEŽEL, LUBOMÍR: *Kapitoly z dějin strukturální poetiky. Od Aristotela k Pražské škole*. Brno 2000, Host; *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha 2003, Karolinum
- DROIT, ROGER-POL: *101 experimentů z každodenní filosofie*. Praha 2003, Baset
- DRURY, NEVILL: *Nové horizonty*. Olomouc 1996, Votobia
- DUBUFFET, JEAN: *Dusivá kultura*. Praha 1998, Herrmann & synové
- EAGLETON, TERRY: *Úvod do literární teorie*. Praha 2005, Triáda

- ECO, UMBERTO: *O literatuře*. Praha 2004, Argo; *Mysl a smysl. Sémiotický pohled na svět*. Břeclav 2000, Moravia Press
- ELIADE, MIRCEA: *Šamanismus a nejstarší techniky extáze*. Praha 2004, Argo; *Jóga. Nesmrtelnost a svoboda*. 1999, Argo
- ELIOT, THOMAS STEARNS: *Tradice a individuální talent*, česky in: *O básnictví a básnících*. Praha 1991, Odeon
- FIGAL, GÜNTER: *Úvod do Heideggera*. Praha 2007, Academia
- FIŠER, ZBYNĚK: *Tvůrčí psaní. Malá učebnice technik tvůrčího psaní*. Brno 2001, Paido
- FOJTÍK, IVAN: *Budó. Moderní japonská bojová umění*. Praha 2001, Naše vojsko; *Duch budó. O podstatě a smyslu bojových umění*. Praha 2006, Naše vojsko
- FOUCAULT, MICHEL: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha 1994, Svoboda
- FOX, HUGH: *Šaman*. Praha 1999, Maťa
- FROMM, ERICH: *Psychoanalýza a náboženství*. Praha 2003, Aurora
- FRYE, NORTHROP: *Anatomie kritiky. Čtyři eseje (s předmlouvou Harolda Blooma)*. Brno 2003, Host
- GJURIČOVÁ, ŠÁRKA, KUBIČKA, JIŘÍ: *Rodinná terapie. Systemické a narativní přístupy*. Praha 2003, Grada Publishing
- GOLDBERG, ELKHONON: *Jak nás mozek civilizuje. Čelní laloky a řídicí funkce mozku*. Praha 2004, Nakladatelství Karolinum
- GRAYLING, ANTHONY C.: *Wittgenstein*. Praha 2007, Dokořán
- GROENSTEEN, THIERRY: *Stavba komiksu*. Brno 2005, Host
- GRYGAR, MOJMÍR: *Terminologický slovník českého strukturalismu. Obecné pojmy estetiky a teorie umění*. Brno 1999, Host
- HERRIGEL, EUGEN: *Zen a umění lukostřelby*. Hodkovičky, bez vrocení, Pragma
- HESSE, HERMANN: *Stepní vlk*. Praha 2009, Argo
- HODGE-NORBERG, HELENA: *Dávné budoucnosti*. Brno 1996, Hnutí Duha
- HODROVÁ, DANIELA (a kolektiv): *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha 2001, Torst; *Citlivé město. Eseje z mýtopoetiky*. Praha 2006, Torst
- HOFFMANNOVÁ, JANA: *Stylistika a... Současná situace stylistiky*. Praha 1997, Trizonia
- HORROCKS, CHRISTOPHER: *Marshall McLuhan a virtualita*. Praha 2002, Triton
- HOŘEC, JAROMÍR: *Testamenty. Ještě nikdy jsem neviděl ty listy umírat v takové kráse*. Praha 1999, Riopress

- Hra, věda a filosofie. Sborník příspěvků* (ed. Jiří Nosek). Praha 2006, Filosofia
- HRDLIČKA, FRANTIŠEK: *Průvodce po literárním řemesle. Základy tvůrčího psaní*. Praha 2004, Votobia Praha
- CHVATÍK, KVĚTOSLAV: *Strukturální estetika. Řád věcí a řád člověka*. Praha 1994, Victoria Publishing
- ISER, WOLFGANG: *Teorie literatury. Aktuální perspektiva*. Brno-Praha 2004, Ústav pro českou literaturu AV ČR
- JANEČEK, PETR: *Černá sanitka a jiné děsivé příběhy. Současné pověsti a fámy v České republice*. Praha 2006, Nakladatelství PLOT
- JIRÁČEK, PAVEL: *Lyrický rytmus. O spojení zvuku a smyslu ve verši*. Brno 2007, Host
- JULIŠ, EMIL: *Svět proměn*. Praha 1994, Mladá fronta
- KOJA, KATHE: *Divoký pes*. Praha 2004, Albatros
- KOLÁŘ, ZDENĚK, ŠIKULOVÁ, RENATA: *Vyučování jako dialog*. Praha 2007, Grada
- KOUKOLÍK, FRANTIŠEK: *Před úsvitem, po ránu. Eseje o dětech a rodičích*. Praha 2008, Karolinum
- KOŽMÍN, ZDENĚK: *Tvořivý sloh. Malé traktáty a malé scénáře*. Praha 1995, Victoria Publishing
- KRATOCHVÍL, STANISLAV: *Experimentální hypnóza*. Praha 1999, Academia
- KRAUS, JIŘÍ: *Rétorika v evropské kultuře*. Praha 1998, Academia; *Rétorika a řečová kultura*. Praha 2004, Nakladatelství Karolinum
- Kritické listy. Čtvrtletník pro kritické myšlení ve školách*. Vydává občanské sdružení Kritické myšlení pro členy Informační a nabídkové sítě RWCT - KM jako neprodejný tisk, spojení viz [www.kritickemysleni.cz](http://www.kritickemysleni.cz)
- Krok k autorské existenci. Sborník referátů z konference o tvůrčím psaní*. Praha 2002, Literární akademie
- KUNDERA, MILAN: *Nesmrtelnost*. Brno 1993, Atlantis
- LAING, RONALD DAVID: *Rozdělené Self. Existenciální studie o duševním zdraví a nemoci*. Praha 2000, Psychoanalytické nakladatelství; *Uzly*. Praha 2003, HRANA
- LABERGE, STEPHEN: *Lucidní snění*. Praha 2006, DharmaGaia
- LAKOFF, GEORGE, JOHNSON, MARK: *Metafory, kterými žijeme*. Brno 2002, Host
- LANDAU, ERIKA: *Odvaha k nadání*. Praha 2007, Akropolis

- LEE, BRUCE: *Umělec života*. Hodkovičky 2002, Pragma
- LENDEROVÁ, MILENA, KUBEŠ, JIŘÍ (edd.): *Osobní deník a korespondence – snaha o prezentaci, autoreflexi nebo (proto) literární vyjádření?* Sborník vědeckých prací Univerzity Pardubice, Série C, Suplement 9, Fakulta humanitních studií, Pardubice 2004
- LOE, ERLEND: *Naivní. Super*. Brno 2005, Doplněk
- LYSEBETH, ANDRÉ VAN: *Cvičíme jógu*. Praha 1988, Olympia
- MACHALA, LUBOMIR: *Literární bludiště. Balance polistopadové prózy*. Praha 2001, Brána a Knižní klub
- MAISEL, ERIC: *Trénink kreativity. Podněty pro rozvinutí tvořivého potenciálu na celý rok*. Praha 2002, Portál
- MAURER, ROBERT: *Cesta kaizen. Z malého kroku k velkému skoku*. Praha 2005, Pavel Dobrovský – BETA
- McLUHAN, MARSHALL: *Jak rozumět médiím. Extenze člověka*. Praha 1991, Odeon
- MERZEL, DENNIS GENPO: *Oko nikdy nespí. Přímo do srdce zenu*. Praha 1996, DharmaGaia
- MIKEŠ, PETR (ed.): *Ezra Pound, mistr těch, kteří vědí*. Olomouc 1995, Votobia
- MIKEŠ, VLADIMÍR: *Proč psát*. Praha 2003, ISV nakladatelství
- MILLER, HENRY: *Plexus. 2. kniha volné trilogie Růžové ukřižování*. Olomouc 1995, Votobia
- MÖNKS, FRANZ J., YPENBURG, IRENE H.: *Nadané dítě*. Praha 2002, Grada
- MORRIS, PAM: *Literatura a feminismus*. Brno 2000, Host
- MUKAŘOVSKÝ, JAN: *Studie (1, 2)*. Připravili Miroslav Červenka a Milan Jankovič. Brno 2007, Host
- Na stope slovám. Průručka tvorivého písania pre učiteľov slovenského jazyka a literatúry* (Kolektiv autorů). Bratislava 2007, Štátny pedagogický ústav
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Radostná věda*. Praha 2001, Aurora
- NOHEJL, MAREK: *Lebenswelt a každodennost v sociologii Alfreda Schütze. Pojednání o východiscích fenomenologické sociologie*. Praha 2001, Sociologické nakladatelství (SLON)
- NÜNNING, ANSGAR (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepce, osobnosti, základní pojmy*. Brno 2006, Host
- ODENT, MICHEL: *Znovuzrozený porod*. Praha 2004, Argo

- PARMA, PETR: *Umění koučovat*. Praha 2006, Alfa Publishing
- Pár much a já. Malý výběr z japonských haiku* (přel. Antonín Líman). Praha 1996, DharmaGaia
- PAZ, OCTAVIO: *Luk a lyra*. Praha 1992, Odeon
- PEPRNÍK, MICHAL: *Topos lesa v americké literatuře*. Brno 2005, Host
- PIRSIG, ROBERT, M.: *Zen a umění údržby motocyklu. Zkoumání hodnot*. Praha 1996, Volvox Globator
- PLATÓN: *Faidros*. Praha 2000, OIKOYMENH
- PODGÓRECKY, JÓZEF: *Jak se lépe dorozumíme*. Ostrava 1999, Amosium servis
- POSLEDNÍ, PETR: *Spisovatelé jako čtenáři. Tři česko-polské paralely*. Praha 2006, Cs Press
- POSPÍŠIL, ZDENĚK: *Marginálie k sociologii umění*. Olomouc 1992, Votobia
- POSTMAN, NEIL: *Ubavit se k smrti. Veřejná komunikace ve věku zábavy*. Praha 1999, Mladá fronta
- PROUST, MARCEL: *Eseje. Zamyšlení nad Sainte-Beuvem*. Olomouc 1996, Votobia
- Psaní jako sebevyjádření* (Jan Dvořák ed.), Hradec Králové 2001, Gaudeamus
- PSTRUŽINA, KAREL: *Svět poznávání. K filozofickým základům kognitivní vědy*. Olomouc 1998, Nakladatelství Olomouc
- QUENEAU, RAYMOND: *Stylistická cvičení*. Praha 1994, Volvox Globator
- REZEK, PETR: *Fenomenologická psychologie. Spisy IV*. Praha 2008, Jan Placák – Ztichlá klika
- RIMMON-KENANOVÁ, SHLOMITH: *Poetika vyprávění*. Brno 2001, Host
- ROSENDORFER, HERBERT: *Dopisy do čínské minulosti*. Boskovice 1996, Albert
- RUT, PŘEMYSL: *Menší poetický slovník v příkladech (1974 - 1981)*. Praha 1985, Mladá fronta
- RŮŽIČKA, MICHAL: *Informace a dobro*. Praha 1993, Ježek
- SARDAR, ZIAUDDIN: *Thomas Kuhn a vědecké války*. Praha 2001, Triton
- SCHULZ, GERHARD: *Romantika. Dějiny a pojem*. Praha – Litomyšl 1998, Paseka
- SCOTT, DAVID: *Zen v praxi*. Praha 2003, Ikar
- SHAKESPEARE, WILLIAM: *Sonety* (zrcadlové vydání, přel. Martin Hilský). Praha 1997, Torst
- SCHLIPPE, ARIST VON, SCHWEITZER, JOCHEN: *Systemická terapie a poradenství*. Brno 2006, Cesta

- SIMON, SYDNEY, HOW, LELAND, KIRSCHENBAUM, HOWARD: *Vyjasňování hodnot*, Praha 1997, Talpress
- SNYDER, GARY: *Praxe divočiny*. Praha 1999, DharmaGaia; *Místo v prostoru. Etika, estetika a vodní předěly*. Praha 2002, Maťa - DharmaGaia
- SOURIAU, ÉTIENNE (ed.): *Encyklopedie estetiky*. Praha 1994, Victoria Publishing
- SPACHTHOLZOVÁ, BARBARA: *Súrjamárga. Cesta k životní energii*. Praha 2000, Ivo Železný
- STACKE, ÉDOUARD: *Koučování pro manažery a firemní týmy*. Praha 2005, Grada
- STIBRAL, KAREL: *Proč je příroda krásná. Estetické vnímání přírody v novověku*. Praha 2005, Dokořán
- STUDENÝ, JIŘÍ: *Drama jazyka. Teorie a praxe tvůrčího psaní*. Pardubice 2003, Univerzita Pardubice (skriptum)
- SVĚRÁK, ZDENĚK: *Tatínku, ta se ti povedla*. Praha 1991, Albatros
- Šamanismus II. Rozšířená vize reality* (ed. Shirley Nicholson). Bratislava 1994, CAD Press
- ŠIKIBU, IZUMI: *Závoje mlhy. Deník dvorní dámy*. Praha-Litomyšl 2002, Paseka
- TARTHANG, TULKU: *Otevřená mysl. Sebepoznání a vnitřní klid prostřednictvím meditace*. Hodkovičky, bez vřočení, Pragma
- TODOROV, TZVETAN: *Teorie prózy*. Praha 2000, Triáda
- TURNER, MARK: *Literární mysl. O původu myšlení a jazyka*. Brno 2005, Host
- Tvůrčí psaní – klíčová kompetence na vysoké škole. Sborník příspěvků z mezinárodní konference uskutečněné ve dnech 21. – 23. října 2004 na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně* (Zbyněk Fišer ed). Brno 2005, Doplněk
- Umwelt. Koncepce žitého světa Jakoba von Uexküll* (edd. Alice Kliková, Karel Kleisner), Červený Kostelec 2006, Pavel Mervart
- VALENTA, MILAN: *Dramaterapie*. Praha 2000, Portál
- VAŠÍČEK, ZDENĚK: *Obrazy (minulosti). O bytí, poznání a podání minulého času*. Praha 1996, Prostor
- VIEWEGH, JOSEF: *Psychologie umělecké literatury. K problematice a metodologii nové interdisciplíny*. Brno 1999, Nakladatelství Pavel Křepela
- VIEWEGH, MICHAL: *Lekce tvůrčího psaní*. Brno 2005, Petrov
- VLAŠÍN, ŠTĚPÁN (ed.): *Slovník literární teorie*. Praha 1984, Československý spisovatel

- VYBÍRAL, ZBYNĚK: *Psychologie jinak. Současná kritická psychologie*. Praha 2006, Academia
- WALLERSTEIN, IMMANUEL (ed): *Kam směřují sociální vědy. Zpráva Gulbenkianovy komise o restrukturalaci sociálních věd*. Praha 1998, Sociologické nakladatelství (SLON)
- WATTS, ALAN W.: *Cesta zenu*. Olomouc 1995, Votobia
- WATTS, NIGEL: *Umění psát*. Praha 1998, Grada Publishing
- WELLEK, RENÉ, WARREN, AUSTIN: *Teorie literatury*. Olomouc 1996, Votobia
- WHITMORE, JOHN: *Koučování. Rozvoj osobnosti a zvyšování výkonnosti*. Praha 2004, Management Press
- Wumenguan. Brána bez dveří* (Přeložil Oldřich Král). Praha 2007, Maxima
- ZÁBRANA, JAN (ed.): *Jak se dělá báseň*. Praha 1999, Mladá fronta, KPP
- ZEIG, JEFFREY K., MUNION, MICHAEL W.: *Milton H. Erickson*. Praha 2007, Triton
- ZELENÝ- ATAPANA, MNISLAV: *Malá encyklopedie šamanismu*, Praha 2007, Libri
- ZEMÁNEK, JIŘÍ (ed.): *Divočina - příroda, duše, jazyk*. Praha 2003, Kant
- ZINKER, JOSEPH: *Tvůrčí proces v Gestalt terapii*. Brno 2004, ERA

*...a Timothy Learymu za jeho bláznivou vědeckou moudrost.*

**Dodatek (1):****MOŽNOSTI PROSTORU V TVŮRČÍM PSANÍ. Metodický esej****I. Obecná filosofie práce s prostorem v tvůrčím psaní**

Všichni žijeme v prostoru, žít v něm tvořivě však znamená vstoupit do jeho otevřenosti svou vlastní otevřeností, což samo o sobě není nic samozřejmého a už vůbec ne snadného. Nelze toho totiž dosáhnout dříve, nežli dokončíme průzkum svého vlastního nitra a neobjevíme, že právě odtud vycházejí všechny osobní i kolektivní sny a vize, které nás sice spojují přímo s nejhlubší podstatou skutečnosti, stejně tak nás ale od ní díky téže projekční síle, tentokrát v podobě našich falešných představ, mylných interpretací a iluzí, mohou oddělovat. Vědomá a aktivní, v tom nejlepším slova smyslu angažovaná přítomnost v otevřeném prostoru postupně zbavovaném podvědomých předsudků a zkreslení tudíž představuje naprostý protiklad pasivního projektování, které sice převažuje v každodenním životě, v umění ale pro ně není místo, jakkoliv to tak při pohledu na běžnou konzumní produkci nevypadá.

Z ryze metodického hlediska půjde při jakékoliv tvořivé práci s prostorem a v prostoru vždy o několik základních, stále se opakujících kroků, které budou mít, ať už se je rozhodneme vnímat a prezentovat na čistě duchovním či raději kriticky vědeckém, kupříkladu sémiotickém nebo obecně systémovém pojmovém pozadí, přibližně následující podobu:

- **otevření se prostoru (pohybové hry, meditace)**
- **vytvoření vztažných bodů (význačné detaily, struktury)**
- **sjednocení s prostorem (vědomí, prožitek jednoty)**
- **pozorování dění (nezaujatá reflexe, vnímání)**
- **jednotlivé fáze tvorby...**

Prostor je zdrojem nevyčerpatelné inspirace, ty nejzajímavější impulsy ale často přicházejí ze zcela odlehlých koutů reality, proto je třeba zůstat stále otevřený a trpělivě kultivovat svoji vnímavost pro ony vzácné okamžiky, kdy se tvořivá energie

prostoru sama projeví. Když jsem dopisoval jednu z poněkud těžkopádnějších a mnohomluvnějších, pokud ne přímo nabubřelejších verzí tohoto textu, zabloudil jsem v prostorách jednoho nákupního střediska do oddělení hraček, kde mne ve výloze zaujala pohyblivá figurka oslíka Ijáčka, mého oblíbeného hrdiny z okouzujících příběhů Medvídka Pú. Pohyby Ijáčkovy ze strany na stranu se kymácející, osudu odevzdané a skepticky svěšené hlavy zdánlivě vycházely odněkud z nitra postavičky, ve které byl ukryt neznámý pohonný mechanismus. Při podrobnějším průzkumu se však ukázalo, že skutečným pohonem oslíkova rozčarování byla energie miniaturní solární baterie umístěné na okraji stylizované, křiklavě fialové plastové louky. Můj milý Ijáček si pro svůj vesmírný smutek bral všechnu energii ze světla, čerpal ji přímo z prostoru...

## II. Příklady tematických cvičení

### 1. Psaní na čas a metoda volného psaní:

**1.1. Stručná charakteristika cvičení:** Volné psaní po předem dohodnutou dobu představuje výchozí, iniciační techniku praxe tvůrčího psaní, neměli bychom si je ovšem plést s automatickým textem v surrealistickém duchu. Účastníkům cvičení sdělíme, že jejich text má mít v závěrečné, alespoň letmo editované podobě formu krátké úvahy, pokud možno na jedno z témat, které se během procesu psaní začnou spontánně vynořovat z přítomného okamžiku a nezaujatě reflektující, do vnitřního prostoru otevřené mysli píšících. Po skončení fáze psaní, tedy ještě před započatím editace, účastníky vyzveme, aby svá témata nějakým způsobem, třeba ve dvojicích nebo v malých skupinách, sdíleli. Toho lze posléze využít nejenom k tematizaci individuálních odlišností autorského stylu, ale též k analýze vlivu předpokládané skupinové dynamiky, pokud se nějak projeví.

Žádný text, dokonce ani ten nejlépe stylizovaný, nelze nikdy považovat za definitivně uzavřený, jakýkoliv další zásah do jeho uspořádání je vždycky možný, pochopitelně pouze za cenu samovolného, hypertextové či hyperpostorové kliknutí připomínajícího přeskupování jeho znovu se otevírajícího významového pole. Ukončení a případné odevzdání rukopisu jsou tudíž často aktem jakéhosi tvůrčího sebezapření, projevem nezbytné vůle ke konci, jež může být ovšem ovlivněna také únavou a nechotou v psaní dál pokračovat, třebaže přepisování přepisovaného by

mohlo trvat svým způsobem donekonečna. Součástí tvořivého přístupu k životu je naštěstí rovněž toto vědomí omezenosti osobních tvůrčích sil, jinak by zřejmě žádná kniha nemohla být nikdy dokončena, protože bychom nedokázali proplout ani úskalím první věty, jak se to přihodilo pedantickému lékaři, takto amatérskému romanopisci z Camusova románu Mor...

Během procvičování volného psaní lze doslova na vlastní kůži zakusit složitý, vnitřně diferencovaný komplex psychických a psychosomatických fenoménů, pro něž se v terminologickém aparátu obecné systémové teorie stejně tak jako ve specializovaných diskurzech biologie, ekologie, neurologie, neuropsychologie a kognitivní vědy vžilo označení samoorganizace či sebestrukturace organismu. Naprosto volně a intuitivně vznikající, skutečně organicky narůstající text lze v tomto smyslu považovat za dílčí příklad a zároveň zrcadlo tvořivého procesu, jak se před námi v rámci dané kreativní situace odvíjí v souladu se zákonitostmi jazyka.

## **1.2. Schematický popis aktivit:**

- dohoda o časovém rozmezí cvičení (optimální čas 10-15 minut)
- objasnění podstaty volného psaní, výzva ke spontánnímu písemnému projevu
- vlastní psaní, během něhož lze zpřesňovat zadání v souladu se situací
- objasnění rozdílu mezi psaním a editací jako dvěma rozdílnými činnostmi (N. Watts)
- prezentace osobních témat, případně otázky po dalším záměru a postupu textu
- editace (determinace a strukturace, finalizace) textu na základě zvoleného tématu
- improvizovaná, nestrukturovaná reflexe osobní zkušenosti v kterékoliv fázi...

## **2. Šamanské putování za postavou a fikční světy:**

**2.1. Stručná charakteristika cvičení:** Nejde o skutečné šamanské cestování, pokud vůbec něco takového mimo rámec imaginačních projekcí naší mysli existuje, nýbrž o šamanismem inspirovanou vizualizaci postavy coby předobrazu literárního hrdiny. Kromě místních prostorových zdrojů využívá cvičení též zajímavých podnětů jungiánsky orientované psychoterapeutické metody známé jako voice dialog. Ze všeho nejdříve je třeba se pokusit o propojení našeho vědomí s prostorem a jeho aktuálními strukturami a významy, což lze uskutečnit nějakým druhem pohybu,

kupříkladu řízenou chůzi, při které si v souladu s postupy dramatické výchovy postupně vyzkoušíme, pochopitelně s ohledem na možnosti daného prostoru, psychomotorický a psychosomatický obsah různých situačních rolí. Třeba to, jakým způsobem jdeme do práce nebo z práce, jak na milostnou schůzku či na vlak, když jsme veselí, smutní, zklamaní, atd. Přitom necháváme chodce na smluvený signál čas od času zamrznout do jakési poziční momentky, během níž mají za úkol se skrze své pohybem zostřené a prohloubené vnímání propojit se všemi aktuálně dostupnými pocitovými a myšlenkovými obsahy dané role.

Účastníky cvičení tím připravujeme na situaci, kdy budou vyzváni, aby na sebe na několik okamžiků převzali vnějším prostorem nabízenou fiktivní identitu, která se skrze jejich imaginativní interakci s jeho strukturami vynořuje a ustavuje z jejich vlastních pozic a pohybů. Jestliže se po skončení inspirační chůze rozhodneme hned psát, bude metodicky nejefektivnější orientovat improvizované texty ke zběžným portrétům postav nebo lidských typů, s nimiž se účastníci v průběhu své reflexivní chůze v sobě setkali a jehož identita se jich nějakým způsobem dotkla a zarezonovala v nich.

Variantou aktivity pro prostory, v nichž není dostatek místa k pohybu, je hra na sochy, při které se dvojice účastníků bez dalšího dorozumívání střídá v roli sochaře, respektive jeho co nejšetrněji modelovaného artefaktu. Následným psaním ovšem rozvíjíme jen vnitřní zkušenost sochy, vyzveme totiž zúčastněné k tomu, aby vytvořili co nejpodrobnější charakteristiku osoby, potenciálního literárního hrdiny, v níž se pod sochařovými rukama proměňovali. Estetické rozpracování získaného materiálu je kromě teorie fikčních světů založeno též na určité holografické vizi postavy, v jejímž symbolickém rámci předpokládáme, že každý představitelný literární hrdina je přinejmenším nepřímo zdrojem a centrem svého narativního světa, ve kterém se různým způsobem, třeba prostřednictvím klíčových témat a konstitutivních motivů, zrcadlí jeho povahové rysy. Z těch zase můžeme vyvozovat a konstruovat obrysy pro něj esteticky nejvhodnějšího prostředí, případně povah dalších, dle zmíněné teorie fikčních světů spolumožných postav. Na základě souhry těchto dílčích faktorů pak uvažujeme o vhodné zápletce, napadají nás první scény, jednotlivé dialogy, atd.

Samotné putování za postavou spočívá v tom, že si každý účastník vybere a pro sebe obsadí konkrétní místo v prostoru, zaujme v něm libovolnou pozici a snaží se přemýšlet o někom, kdo by se na tomto místě v tuto chvíli a v tomto postavení, posezení, poležení, pocházení, pobíhání, pohroužení, případně pokroucení mohl nacházet. Co by tady pravděpodobně dělal, viděl, slyšel a cítil, na co by myslel a tak podobně. Zbytek metodiky je totožný se zpracováním výsledků řízené chůze, nezapomeňme však dostatečně zdůraznit, že smyslem tohoto druhu cvičení je pouze modelovat, nanejvýš experimentálně stimulovat a simulovat některé principy tvorby narativu či dramatické situace, reálná práce na tvorbě povídky, románu nebo dramatu nic z toho samozřejmě obsahovat nemusí. Ve skutečnosti se během autorského psaní nejrůznější fáze a aspekty tvořivého procesu často až chaoticky překrývají, jedna druhou podmiňují a iniciují...

## **2.2. Schematický popis aktivit:**

- seznámení s hlavními body cvičení, dohodnutí časových a prostorových hranic
- realizace činnosti pro základní kontakt s prostorem (nejlépe chůze, případně sochy)
- krátké zkušenostní momentky se zaměřením vnímání (fokalizace, S. Rimmon-Kenanová)
- letmý portrét některé z průběžně zakoušených identit (prožitek v roli, voice dialogue)
- osobní místo a pozice v prostoru, postupná konkretizace postavy (fikční světy)

## **3. Báseň jako mandala duše:**

**3. 1. Stručná charakteristika cvičení:** Slovo mandala pochází ze sanskrtu a znamená v dnes běžně zažitém významu posvátný kruh, navzdory souvislosti tohoto pojmu s indickou, respektive tibetskou jógou má přitom různým způsobem ztvárněný symbol kruhu univerzální platnost a najdeme ho ve všech kulturách světa, včetně, třeba v podobě pestrobarevných vitráží gotických chrámů, té naší. V příslušné mandalové praxi představují tyto obrazce historicky podmíněnou symbolickou reprezentaci konceptuálně obtížně uchopitelného celku skutečnosti. Systematické zacházení s jejich vnitřními strukturami a významy pak sahá od pečlivého provádění

složitých rituálů až k osobnímu pohroužení do transformační energie kulturně definovaných vzorů duchovních ochránců a božstev. Jejich vlastnosti ovšem mají být v posledku rozpoznány, teď mluvíme o původní tantrické józe, jako nejvyšší kvality naší vlastní mysli a na tomto základě vědomě integrovány do každodenního života.

Přítomné pojetí práce s mandalami vychází z arteterapeutické aplikace symbolických významů mandalového kruhu, jak je do západního myšlení uvedl Carl Gustav Jung, protože však je naším cílem rozvoj tvořivosti a nikoliv léčba, překračuje jungiánské hranice. Podobně blízko má tento druh aktivní imaginace k specifickému pojetí prostoru v čínských a japonských bojových uměních, jejichž společným východiskem je osobní sjednocení, v ideálním případě přímo ztotožnění bojovníkova vědomí s aktuálním vztahovým, rozuměj silovým a energetickým polem, o jehož interaktivní, psychomotorickou jednotu bojovníkovi stejně jako jeho protivníkovi v jejich vzájemném úsilí o maximalizaci vlastních obranných a útočných možností jde. Stává se tak pro ně, jak s charakteristickou drsností zdůrazňují zenoví mistři, otázkou života a smrti...

V kreativním kontextu lze podobné koncepty interpretovat jako odhodlání nechat ze svého podvědomí vystupovat a bez dalšího cenzurování zaznamenávat vše, co se na základě příslušného inspiračního impulsu v prostoru mysli spontánně projeví. Tak můžeme všechno to, čeho se sami v sobě bojíme, co tedy v sobě zadržujeme a co ze svého nevědomí úzkostně projektujeme do vnějšího světa, včetně obav z vlastní tvořivosti, zahrnout do tradiční kategorie stínového bojovníka. Ten jenom zdánlivě mimo nás, tam někde venku čeká na to, aby byl konečně akceptován a integrován, doslova vtažen, sám Jung mluvil pod vlivem indické védanty o stažení archetypálních projekcí, zpátky tam, odkud kdysi vyšel. Každý z nás je středem své vlastní mandaly, tento střed však není žádným striktně vymezeným, zaměřitelným či přímo změřitelným bodem v geometrizujícím psychologickém smyslu. Je samotnou prapůvodní otevřeností našeho vědomí, v níž a z níž mysl přechází podle aktuální potřeby od sebe samé ke kontaktu se zrcadlem vnějšího prostoru a bohatostí různorodých jevů v něm.

Kromě právě zmíněných konceptů je cvičení založeno rovněž na symbolických souvislostech nahodilých kresby a spontánně vznikajících jazykových struktur.

Literární oporou tohoto způsobu tvorby je Ezrou Poundem inspirovaná představa strukturální a procesuální podobnosti převážně chaotické, nelineární činnosti mysli s pro moderní poezii tak typickou juxta poziční organizací textu. Tedy syntakticky a sémanticky volným řazením výrazů a obrazů, jak je ve svých komentářích k Poundově odkazu analyzoval Allen Ginsberg. Účastníky cvičení můžeme při této příležitosti v hlavních obrysech, nejlépe však přímo zvukovou ukázkou seznámit s dodnes provokativní tvorbou amerického skladatele Johna Cage, který se jako jeden z prvních pokoušel o estetické aplikace teorie nahodilých procesů v hudební kompozici a notaci. Nutno však poznamenat, že také u něj nelze přehlédnout řadu východních inspirací, konkrétně vlivy taoismu, zenu a hinduistické jógy.

Meditovat nad vlastní mandalou či jakýmkoliv jiným druhem improvizované kresby, v rámci zahřívací, přípravné fáze třeba jen nad neuspořádanými čmáranicemi vytvářenými běžně ve chvílích nudy, znamená nechat se unášet prostřednictvím co nejvolněji plynoucí, prostorově rozptýlené, zároveň ale dostatečně tělesně ukotvené pozornosti příslušnými vizuálními podněty, které v nás probouzejí související představy a na ně plynule navazující slova, slovní spojení a nakonec celé věty. Nejprve jenom letmo a nezávazně, doslova bez ladu a skladu, vše prožívané zaznamenáváme na připravený papír, abychom v příslušný čas, vybaveni základním poučením o podstatě a charakteru moderního volného verše, mohli začít chaotickou změť nápadů proměňovat v prvotní básnický text. Jeho definitivní podoba, nálada a zaměření pochopitelně nemusí mít s původními impulsy mandaly nic společného... Teď už nám nic nebrání v tom, abychom se pokusili přenést symbolický meditačního kruh do reálného prostoru, tedy abychom se onou mandalou stali my sami, přesněji řečeno naše průběhem cvičení probuzené a rozšířené vědomí přítomného okamžiku, z jehož podnětů tvoříme další text. Na začátku pro někoho exotická až esoterická představa mandaly se nakonec samovolně rozpouští do dobře známého, nyní podstatně vědomějšího a pozornějšího, hlouběji zakotveného procesu volného psaní.

### **3.2. Schematický popis aktivit**

- objasnění podstaty a významu mandaly (antropologický a terapeutický kontext)
- nahodilé čmárání jako předobraz tvořivé mandaly, hlavní instrukce pro realizaci textu

- kresba osobní mandaly, pokud možno barevné a dostatečně rozměrné (alespoň formát A4)
- meditace nad mandalou, přeměna obrazů v poetický text (moderní báseň a volný verš)
- improvizovaná reflexe probíhajícího procesu, upřesnění (básnictví jako model mysli)
- konečná editace mandalou inspirovaného textu, opakování procesu v prostoru...

#### **4. Vstup do obrazu:**

**4. 1. Stručná charakteristika cvičení:** Poté, co jsme prošli předcházejícími cvičeními a aktivitami, bude pro nás realizace vstupu do obrazu hračkou a stane se příjemným vyvrcholením našeho úsilí prozkoumat možnosti prostoru v praxi tvůrčího psaní. Tentokrát půjde o cvičení vysloveně imaginační, teoreticky podepřené určitými prvky narativní koncepce fokalizace, což je poněkud obsažnější varianta známé kategorie úhlu pohledu. Nezbytnou šťávu, rozuměj energetizující inovační jiskru, této aktivitě dodá experimentální filosofie všedního dne, jak ji ve svých knihách představuje francouzský spisovatel Roger-Pol Droit. Ostatně právě od něj pochází celý základní rámec tohoto závěrečného, v mnoha ohledech syntetizujícího cvičení.

Nezapomeneme ani na své staré známé šamany, vstupovat totiž budeme do reprodukce předem dohodnutého, v nouzi jakéhokoliv dostupného obrazu, grafiky nebo fotografie, tudíž se v zájmu vlastního tvořivého pohodlí neobejdeme bez některých zásad bezpečného šamanského cestování. Konkrétně se zaměříme na rituál vstupu do alternativní, v našem případě imaginační reality, respektive výstupu z ní. Jde o přesné určení místa, kterým do obrazu vejdem a zase se jím vrátíme zpět, čímž si vytvoříme dostatečně pevné hranice pro svobodnou hru naší vlastní, zatím v tomto směru spíše nezkušené a nevyvíčené mysli, jejíž asociační pohyby někdy jsou, jak známo, natolik strhující, že bychom se v nich mohli snadno ztratit a nechtěně tak ohrozit její křehkou rovnováhu.

Jistě není nutné tento aspekt vnitřní práce přehnaně dramatizovat, určitě ale nebude na škodu alespoň letmo poukázat na přínosy, ať už fyzické, psychické nebo

duchovní, vědomého ukotvení či uzemnění, slovy taoistické jógy zakořenění mysli v těle. Žádné tělo není pouhé fyzikální těleso, rozprostraněná substance v descartovském duchu, každá tělesnost je vždy už osobitou formou více či méně otevřeného zakoušení prostorovosti, což je odvěké téma detailně pojednané v transformujících ásanách indické či tibetské jógy, v pozicích čínských a japonských bojových umění, ale dnes rovněž v nejlepších příkladech západní tělesné kultury, jak ji podle mne nejlépe reprezentují bionergetika, rolfing, Pilatova metoda nebo taneční a pohybová terapie. Jakákoliv tvořivá práce v prostoru by rovněž neměla postrádat nějaký druh ekologického kontextu. V ideálním případě by se mohla, třeba v souladu s prastarými, původně geomantickými metodami čínského umění feng-šuej, stát bdělým a plně vědomým, spontánně ekologickým úsilím o estetické ztvárnění kvalit prostoru jako přímé protiváhy jeho současného dobývání, drancování a vykořisťování...

#### **4.2. Schematický popis aktivit:**

- výběr reprodukce (nejlépe domácí úkol), případně dohoda na společném obraze
- vysvětlení teoretického pozadí a charakteru cvičení, určení vchodu a východu z obrazu
- samostatná vizualizace pohybu v prostoru obrazu, bdělé vědomí vynořujícího se prožitku
- po uplynutí dohodnutého času (optimálně 5-8 minut) písemný záznam prožitého
- před finální editací improvizovaná reflexe dosavadního průběhu cvičení (včetně teorie)
- objasnění principů fokalizace (narativní ohniska, například pocity, smyslové vjemy, atd.)
- návrat do prostoru obrazu, fokalizovaná imaginace, po výstupu opět zápis, atd.

**Text je zkrácenou verzí příspěvku ze sborníku *Na stope slovám. Průručka tvorivého písania pre učiteľ'ov slovenského jazyka a literatúry* (Kolektiv autorů). Bratislava 2007, Štátny pedagogický ústav**

**Dodatek (2):****HERMENEUTIKA VOLNÉHO PSANÍ. Několik esejistických poznámek  
k dosud přehlíženému tématu**

*Pište, o čem chcete a jak chcete.* Obvyklá instrukce základního cvičení tvůrčího psaní, jímž je spontánní volné psaní, nejčastěji praktikované ve formě psaní na čas. *Prostě pište.* Jenomže existuje vůbec něco takového jako *prosté psaní*, tedy psaní zbavené všech předběžných předpokladů a podmínek? Roland Barthes v podobných souvislostech mluví o *nulovém stupni rukopisu*, není však těžké si domyslet, že také jeho radikální koncepce živelného psaní coby skutečného *živlu* svěhlavě unikajícího všem apriorním normám a představám, má svůj vlastní kontext. Je jím vášnivá polemika s řemeslným, jakýmsi dělnicky umanutým, zarputilým stylem psaní, který sám Barthes připisuje Gustavu Flaubertovi.

Nejenom hermeneutika volného psaní, ale celá dosud jen mlhavě artikulovaná *hermeneutika tvůrčího psaní* jako takového, se neobejde bez historického rozměru. Lubomír Doležel ve svých studiích z dějin strukturální poetiky upozorňuje na běžně přehlížený fakt, že ještě pro osvícenské estetiky by jakýkoliv spontánně vzniklý, záměrně dezorganizovaný text vůbec nebyl *textem*, nýbrž nesrozumitelným blábolem. Surrealisté by zkrátka se svými volnými asociacemi u Leibnize neuspěli. Nejedná se přitom o žádný *pokrok* ve smyslu modernistického *osvobození slov*, ve hře není nic menšího nežli celkové pojetí světa, dějinný náhled na ucelený, zas a znovu se zacelující *kosmos estetických hodnot*...

Otázkou zůstává, kolik z toho, co se tiše zjevuje a zase mizí na pozadí volného psaní, naši studenti znají a hlavně nakolik si to v procesu psaní *uvědomují*. Psát stejně tak jako číst znamená brát účast na kulturně definovaném, historicky podmíněném *fenoménu psaní a čtení*, takže když se hradecký polonista Petr Poslední při zkoumání četby několika českých a polských spisovatelů snaží identifikovat různé *styly čtení*, vyzývá nás tím nepřímou k tomu, abychom též zdánlivě samozřejmé spontánní psaní podrobili příslušné kritice. Pro začátek stačí společně reflektovat několik nejvýznamnějších kapitol z jakýchsi provizorních, přípravných *dějin volného psaní*.

*Romantická revolta proti klasicistní estetice striktní diferenciaci druhů a žánrů. Nástup volného verše v poezii a dozrávání metody proudu vědomí v próze. Futuristická, respektive dadaistická destrukce logické struktury textu. Automatické texty prvních surrealistů. Francouzský nový román. Rapová a hiphopová estetika intuitivního, rytmicky strukturovaného proudu řeči. Není nakonec každá podobná genealogie programově nekonvenční literární tvorby tím nejdostupnějším a nejúčinnějším protilekem na neodbytné nutkání podlehnout také na tomto poli některé z mnoha tak přitažlivých, amerikanizovaných mutací kreativity?*

Rovněž typicky postmoderní tematizace klíčových kvalit tvořivé, kreativně laděné osobnosti, jak ji dnes nalézáme zejména v manažerské literatuře, by měla mít svoje dějiny. Začínaly by nejspíš někde u vizualizačních šamanských praktik pozměňujících strukturu a obsah dílčích vrstev ideálního, *idealizovaného* vědomí a končit by mohly třeba vítězoslavným *návratem archaického* v sugestivním podání Terrence McKenny. Odpověď na otázku, zda lze pouhou posedlost operačními mody vědomé a podvědomé mysli považovat za to nejpodnětnější a *nejkreativnější*, na co se prastará, a proto stále aktuální tradice šamanismu, respektive šamanismem iniciované jógy zmohla, ponechám raději bez odpovědi. O to radostněji můžeme přistoupit k dalšímu ožehavému tématu, jímž je sám původce literárního textu, někdy nepřesně označovaný jako *autor*.

*Hermeneutika autorství* v tvůrčím psaní je založena na vlastním *prožitku psaní*, který je stejně tak navýsost osobní jako prostorově situační, v případě dobře fungující skupinové dynamiky dokonce *kolektivní*. Nejúčinnější přístup k volnému psaní je totiž ten meditační. *Meditovat* tu ovšem neznamená podrobovat se moudrosti nějakého samozvaného guru, nýbrž jakýmsi dětsky nevinným způsobem zůstat pozorovatelem všech myšlenkových, pocitových a vůbec *informačních* toků, jimž jsme ve chvílích uvolnění a oproštění od všelike psychologické předpojatosti vystaveni. *Tvůrčího uvolnění*. Oproštění od rozkategorizované, klasifikovatelné, a proto neautentické, *zpředmětněné* osobnosti...

Co se stane, když necháte spontánně a bez jakéhokoliv vylučování proudit svým vědomím vše, co se v dané chvíli ve vás a kolem vás děje? Pravděpodobně vás ona *moc přítomného okamžiku*, o níž tak inspirativně píše Eckhart Tolle, přivede

k pochopení Mukařovského přesvědčení o nevykazatelnosti psychofyzické osobnosti autora coby předmětného zdroje textu blíže než sebedetailnější studium strukturalistických teorií. Dost možná nahlédnete pronikavou hloubku ještě o stupeň radikálnějšího postoje poststrukturalistických rebelů Derridova či Foucaultova formátu, jejichž představa *rozpuštění subjektu autora v neustávajícím proudu diskursu* vám dosud připadala přitažená za vlasy. Nakonec ani buddhisté se svým meditačním zpochybněním skálopevně neměnného já nenabízejí nic jiného nežli experimentální relativizaci dosavadních statických koncepcí jáství, která opouštějí ve prospěch vnitřně pluralitní, vlastním myšlením a cítěním se svobodně utvářející bytosti.

Pochopitelně je tu rovněž *transakční analýza* Erica Berna se svou postanalyticky pojatou strukturou vnitřních hlasů a fiktivních promluv ega, stejně tak jako na Berneových a Jungových konceptech založená metoda *voice dialogu* nabízející osvobozující přijetí potenciální mnohočetnosti našeho tvořivého vědomí. Prožitek volného psaní ovšem nemá daleko ani k empirickým základům současných kybernetických a především biochemických teorií samoorganizačních, sebestrukturujících se systémů. Ostatně též pražský strukturalista Květoslav Chvatík volí v prologu svého úvodu do strukturální estetiky metaforu mraků, jakési meteorologické podobenství *oblaků* jako nejvýstižnější obraz jenom zdánlivě nesmyslného, *neustále se pořádajícího chaosu*.

Tak teď už vážně, kde je to slavné autorské já? *Nikde a všude*, protože sama osobnost tvůrce není žádný snadno a jasně vykazatelný předmět, ať už fyzický nebo mentální. Romantiky všech časů tolik vzývaný tvůrčí subjekt samozřejmě existuje, spíše však jako vysoce individualizovaný, obtížně komunikovatelný *vnitřní prožitek tvorby*, nekonceptuální a *mimokonceptuální* jednota tvoření a tvořeného, interaktivní zrcadlení struktury tvůrčí činnosti a struktur tvořivého vědomí. Nikdy neustávající pohyb středu od středu a zase zpět, přičemž takto sám sebe středující střed se tímto střídáním středů *odstředuje*...

Leccos bylo v tomto eseji objasněno, mnohé jen naznačeno, ledacos zůstává prozatím zamlčeno, doufejme pouze, že nikoliv *zamlženo*. To podstatné však podle mého názoru řečeno bylo. Hermeneutika volného psaní spočívá v nijak překvapivém

zjištění, že také takzvané spontánní psaní má své vlastní nevyjádřené předpoklady, jimiž je třeba se opakovaně kriticky zabývat. *Hermeneutika tvůrčího psaní může začít.*

**Textová verze příspěvku předneseného na *Festivalu tvůrčího psaní*, Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity Brno, 7. listopadu. 2008**

## DRAMATA JAZYKA. Teorie literatury a praxe tvůrčího psaní - Abstrakt

Spojení literární teorie a praxe tvůrčího psaní vychází z nutnosti postavit výuku tvůrčího psaní, která z pochopitelných důvodů vždy bude mít převážně literární charakter, na pevné metodologické základy. Zároveň nám ale tato kombinace nabízí možnost obohatit současné literárněteoretické myšlení o některé aspekty autentické a živé, literárními postupy tvarované tvorby. Základní otázkou přitom zůstává, nakolik dnešní pojetí literární kultury a její institucionalizované prezentace podporuje, či naopak komplikuje možnou aplikaci řady pozoruhodných, obecně platných literárněteoretických poznatků postmoderní literární vědy v běžné školní výuce. Na tuto problematiku se snaží text reagovat prostřednictvím postupně se prohlubujících reflexí *vztahu literárního kánonu a spontánního psaní* nebo nepřímých, nezamýšlených důsledků centralizace a institucionalizace, případně potenciální *decentralizace a deinstitucionalizace literárního procesu*, jak ji reprezentuje právě praxe tvůrčího psaní.

Po dvou úvodních kapitolách zabývajících se různorodými metodickými, ale též kulturními kontexty výuky tvůrčího psaní, například *dramatickou výchovou, rétorikou, arteterapií a zenovou filosofií tvorby*, se předložená práce zaměřuje zejména na *neuropsychologické souvislosti kreativity, specifické postavení textu a textových struktur v praxi tvůrčího psaní, tvořivé využití egodokumentů a dalších autobiografických metod, naratologických a poetických přístupů v tvorbě autorských textů* stejně jako na metodologicky podnětné *interdisciplinární pozadí tvůrčího psaní*.

Hlavní text doplňuje řada rozšiřujících odkazů, práce je v příloze vybavena dvěma dodatky zaměřenými na *hermeneutiku volného psaní*, respektive *kreativní práci s prostorovými strukturami*. Kompoziční a stylistická pluralita textu vytváří předpoklady pro setkávání různorodých diskursů a myšlenkových hledisek projevujících se mimo jiné v průběžné symbióze odborného a esejistického přístupu k probíraným tématům. Praxe tvůrčího psaní není orientována na výrobu nových spisovatelů ani se nesnaží vézt na módní vlně virtuální grafomanie, jejím cílem je oživit *cestu psaní jako svébytný druh směřování k sobě* a zároveň *obohatit*

*postmoderní literárněteoretický diskurs o výukou tvůrčího psaní tematizované a reflektované kreativní aspekty.*

## **LANGUAGE DRAMAS. Theory of Literature and Creative Writing Practice - Abstract**

The coexistence and cooperation of theory of literature and creative writing practice is based on the necessity to build up a reliable methodological background for literary oriented creative writing itself. At the same time however this type of relation enables us to improve contemporary literary thinking with some new aspects derived from the vivid and authentic creative process dealing with specific literary forms and genres. In any case, the fundamental question of nowadays literary culture remains the same, that is how to introduce at least some of the groundbreaking achievements of postmodern theory of literature to the institutionalized context of more or less traditional school system. Presented text reflects this kind of topic through the continuous comments on *relationship between literary canon and spontaneous writing*, and indirect, unconscious consequences of centralization and institutionalization or *decentralization and deinstitutionalization of literary process* represented mainly by creative writing practice.

Two introductory chapters focused not only on methodic but also various cultural context of creative writing teaching, for example *education through drama, rhetorics, therapy through art* and *zen aspects of creative activities*, are followed with passages concentrating in particular on *neuropsychological conditions of creative work, specific position of text and textual structures in creative writing practice, creative application of ego-documents and other autobiographical methods, narratologic and poetical approaches to writing* together with extremely inspiring *interdisciplinary basis of creative writing* as a whole.

The main body of the text is supplied with many interdisciplinary references, there are two essays dealing with *hermeneutics of creative writing* and *creative activities based on spacial forms* added. Compositional and stylistic plurality of the text offers a possibility to combine different discourses and viewpoints, manifested first of all in creative symbiosis of scientific and artistic expression. Creative writing practice focus is not on manufacturing new writers or trendy easy writing, but it tries to reinvent *the way of writing as a specific path to selfreflection*, and last but not least to

*extend and increase postmodern literary thinking with creative aspects and approaches.*

**OBSAH:**

<b>V zajetí knih?.....</b>	<b>4</b>
<b>Trochu opožděný úvod.....</b>	<b>14</b>
<b>Tvůrčí psaní v dalších vztazích a souvislostech.....</b>	<b>32</b>
<b>Neuropsychologický základ tvořivosti.....</b>	<b>61</b>
<b>Pojetí textu v tvůrčím psaní.....</b>	<b>81</b>
<b>Rozvičky, zahřívací cvičení a praxe divočiny.....</b>	<b>92</b>
<b>Tvůrčí psaní a naratologie.....</b>	<b>106</b>
<b>Hledání ztraceného času a den klobouků.....</b>	<b>118</b>
<b>Práce s životopisy a deníky.....</b>	<b>131</b>
<b>Tvůrčí psaní a poezie.....</b>	<b>142</b>
<b>Bibliografie.....</b>	<b>151</b>
<b>Dodatek (1): Možnosti prostoru v tvůrčím psaní.</b>	
<b>Metodický esej.....</b>	<b>160</b>
<b>Dodatek (2): Hermeneutika tvůrčího psaní.</b>	
<b>Několik esejistických poznámek k dosud přehlíženému</b>	
<b>tématu.....</b>	<b>169</b>
<b>Abstrakt.....</b>	<b>173</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>175</b>