

Hermeneutika a moderní umění

JAROSLAV SEDLÁŘ

Když jsem začal pravidelně přednášet dějiny moderního umění na filozofické fakultě v Brně v 60. letech 20. století, setkával jsem se už tehdy s odsuzujícími názory na moderní umění. Začal jsem tedy uvažovat o tom, zda se nám moderní umění vzdálilo natolik, že mu již nerozumíme, nebo se vytratilo z oblasti estetického cítění člověka, zda tvoří jednotný stylistický i významový proud, nebo v něm běží vedle sebe více směrů. Po diskusích s profesorem Václavem Richterem, který vedl filozofické debaty s Janem Patočkou mimo jiné také o hermeneutice, ale i s profesorem Bohdanem Lacinou o filozofických problémech umění 20. století, dospěl jsem k názoru, že modernímu umění se musíme snažit porozumět. A toto porozumění nabízí právě hermeneutika. Bylo zřejmé, že umění má svůj imanentní vývoj, zároveň je však historicky determinováno dobou, v níž se rozvíjí. Jak ovšem najít model, podle kterého bychom jeho postavení ve společnosti pochopili? Zde jsem hledal oporu v umění manýrismu, který se mně stal modelem pro pochopení moderního umění, protože můžeme-li posuzovat minulost z hlediska současnosti, proč bychom nemohli hledat podobnosti s minulostí, kdy už modelový proces proběhl. V tomto směru jsem dospěl k názoru, že problém hermeneutiky moderního umění je v určitém dějinném smyslu, který je obzvláště dobře patrný v malířství. To bývá někdy charakterizováno jako citlivý seismograf života. Zdá se také, že v moderním umění nelze hovořit o *možnosti hromadné mystifikace anebo hromadného omylu*, jak o tom uvažoval už Guillaume Apollinaire. Člověk si ale musí odpovědět na otázku o smyslu moderního malířství a moderního umění vůbec, protože když stojí před nesrozumitelným obrazem, chce viděné říci, tedy optické dojmy převést do pojmů, do jazykového výkladu významu, smyslu, obsahu, což je u abstraktního umění téměř nemožné. V tomto případě ovšem odkazuje například psychologie formy k vrstvám optické inteligence, které člověku umožňují vnímat viděné ryze opticky, bez nutnosti pojmového pochopení. Otázka tím ovšem vyřešena není. Bude pravděpodobně nutné řešit ji z více hledisek, třeba i z hlediska uměleckohistorického. Proto bychom si měli stanovit i při nebezpečí jisté schematizace hlavní, obecné souvislosti, a to především kvůli pochopení smyslu moderního umění.

Slovo umění je abstraktní pojem. Konkrétně je vyjádřeno trojicí skutečností: *umělec – dílo – divák*. Takové hledisko najdeme konečně i v historiografii dějin umění. Renesanci zajímaly životopisy umělců, konec 18. století se staral spíše

o dílo a ještě novější pojetí usilovalo o pochopení historického smyslu díla. Podle filozofa Wilhelma Diltheye musíme chápat umění dějinně. Umělec je vždy již postavený do historického světa, do kterého tvořivě zasahuje. Repräsentantem příkladného rozvrhu skutečnosti je dílo. Učí dívat se na skutečnost. Je názorným zástupcem života. Umělec však nepředstavuje stupňovanou subjektivitu, je spíše průsečíkem historických vztahů. Avšak historičnost diváka Dilthey nedořešil, neboť i diváka, který *znovutvorbou* staví vždy dílo do života, musíme považovat za determinovaného danou historickou situací. Umělecké dílo, umělcův výtvar, který trvá, je tedy relativně neobjektivnějším východiskem všech úvah o umění. Dílo se totiž svému tvůrci odcizuje – a to zcela ve smyslu Hegelovy a Marxovy teorie odcizení, stává se věcí, artefaktem, novou realitou, vyřazenou z původního historického světa. Tvůrčí proces, jehož výsledkem je dílo, probíhá v přísné dialektice. Schematicky je možno označit to, co chce umělec říci, tezí, samotný tvůrčí proces antitezí. Výsledkem, syntézou, je dílo, které je na druhé straně přístupné pouze *zážitkem diváka*, čímž se odlišuje od fyzikálního předmětu přístupného vjemem – pojmem. O zážitku reflektujeme v anamnéze. Je však možný zážitek bez kontroly díla, bez předcházejícího návrhu pochopení díla? Dnešní věda zážitkovou, *citovou* psychologii odmítá jako subjektivismus. I zde je člověk vázán objektem a umělecké dílo často *čeká* na přiměřený *zážitek* diváka mnohdy celá staletí. Uměním tedy rozumíme umělecké dílo. Tento objektivismus nelze klasifikovat jako formalismus. Plyne z podstaty věci.

Umělecké dílo se stává artefaktem, obraz nebo socha je zcela konkrétní věcí. Obrazy nebo i sochy považovali zakladatelé *Concret Artu* za zcela konkrétní a smyslové jako třeba list nebo kámen. Pomáhali si tvrzením, že architektura nevychází ze žádného předmětného vzoru a je také uměleckým dílem, zároveň ovšem i konkrétní věcí.

A tak jsem dospěl k názoru, že vodítkem k pochopení uměleckého díla by mohla být teorie věci. Teorii věci je ovšem několik, ty základní jsou tři. Tu první bychom mohli nazvat logickou. Podle ní se věc skládá z neměnného jádra a z vlastností. Latina má pro to výrazy *substance* a *akcidencie*. Jednoduchá vypovídací věta se skládá ze subjektu a predikátu, věc ze substance a akcidencí. Z takového výkladu věci vycházejí ve starověku dva proudy. Pro klasickou řeckou antiku je bytí obecninou, ideou. Ani tzv. Aristotelův realismus se nedostal nad obecninu. Aristoteles, chápající bytí jako řemeslník nebo pěstitel, přinesl sice novou definici věci jakožto celku složeného z *hylé-látky* a z *morfé-eidos-formy*. Platónská idea vešla do *morfé* a *hylé* je pouhým jejím nositelem. Látka je pouhou možností formy. Srovná-li se s tímto objektivním idealismem řecké klasické umění, je patrná paralelnost objektivního idealismu a uměleckého idealizujícího typismu, věcně odůvodněného tím, že prezentuje svět bohů. Druhý modus je dán římskou antikou, kterou ovšem dogmaticko-estetické pojetí považuje za úpadek klasické antiky řecké, pozitivisticko-genetický názor naopak

za další vývojový stupeň řecké antiky, kdežto historické chápání v ní vidí útvar sice řeckou antikou ovlivněný, ale v podstatě zvláštní, nevyjasněný ani vývojem, ani úpadkem, se znaky Řecku protikladnými.

Už paleolitické umění je třeba chápat, jak se zdá, eideticky – výrazově. Je zakládací a magické, postrádá jakoukoli formu. Zato neolitický ornament je původně nadměrným dokončením nádoby, tedy napodobením předkeramických tvarů. A tak můžeme říci, že umění se i historicky objevilo jako dialektika nebo zápas mezi vyrábějícím člověkem (homo faber) a člověkem hledajícím pravdu světa (ideologickým). Toto základní napětí vytvářelo stále nová řešení a protiklad se vyhrocuje dále ve směru k obsahu nebo ve směru k formě. Střídání těchto dvou základních modů tvoří dialektiku celého historického vývoje umění. V dobách všeobecné ztráty jistot se mohou vedle sebe vyskytovat oba principy najednou. Taková období bývají označována obvykle pojmem manýrismus. Zdá se, že i my jsme v dnešní době svědky tohoto dialektického sváru. Člověk je částí své skutečnosti, vleče svůj obal vždy s sebou, je původcem a trpítelem, hercem i divákem v jednom, nemůže překonat zařazení svého vědomí do spleti skutečností.

Ve středověku byl postupně přetvářen římský naturalismus spíše k abstraktnímu symbolu. Věc jako psychologický komplex počitků byla pojímána jako nadsmyslová, lidsky dohodnutá značka. Je možné, že touha k abstrakci koření v hluboké touze lidského ducha uchovat pomíjivost věcí tím, že jim propůjčí vlastnosti a formy trvajících, nepomíjivého a věčného. V tom, jakož i v úsilí přiblížit se pouze matematicky uchopitelné mimolidské skutečnosti, je moderní umění, hlavně abstraktní, v jistém vztahu k umění středověku, i když kvalitativně na jiné rovině. Analogií podobného typu je více, v neolitu, v islámském umění, ve středověku, ale i v renesanci atd. Není to samozřejmě nic divného. Nazíráno z hlediska historie umění patří bezpředmětné malířství do řady těchto úsilí, která chtějí prorazit povrchem jevu ke kořenu jeho existence. Podobné úsilí charakterizuje např. i klasicismus.

V renesanci se stává skutečnost předmětností. Subjekt stojí proti objektu – hmotnému světu, ovšem ve vztahu k lidské schopnosti tento svět ovládat. Avšak už začátkem 16. století zde dochází k podstatným změnám. V duchovním životě se to projevilo kulturní revolucí ve Florencii kolem r. 1500. Programem se stalo tvrzení, že duše je v umění sokem boha. To ovšem vyvolalo konflikt mezi umělci jako bohémy, snílky, blázny a světem byrokracie, militarismu, měšťáctví a konvenčního vzdělání. Byla to roztržka typická i pro moderní umění. Florencie jako středisko novoplatonismu se stala v té době kolébkou novodobé subjektivity, ale také v souhlasu s novými přírodovědnými poznatky a v souladu s novou filozofií kolébkou nové antropologie v protikladu k Savonarolovi, což jen dokresluje kontroverzi doby. V Galileiově matematice přírody pak dochází k idealizaci přírody, která se uskutečňuje na základě nové matematiky. Objektivita byla vymezena geometrickými vztahy a neměnnou kauzalitou, reálný svět našeho každodenního života byl nahrazen světem absolutních a nezávislých

matematických pravd, který je poznáván apriorním nazíráním a je bezprostředně evidentní. A zde dochází k velké kontroverzi mezi tím, co je dáno smyslem, a mezi tím, co je přístupné rozumu. V roce 1543 se objevuje Koperníkův spis *Revoluce nebeských světů*, v roce 1584 Lomazzův spis *Trattato dell'Arte della Pittura*, v umělecké teorii se zaměřuje heliocentrismus psychocentristem, duch je absolutizován a stává se v protikladu k přírodě samostatným, rebelie nabývá podobu agresivity. Také manýristické umění lze rozdělit v hrubých rysech na proud výrazový – expresivní – a proud klasicizující. Manýrističtí malíři v první fázi manýrismu se však dívají na věc vnitřním zrakem, což poněkud připomíná surrealistický vnitřní model. Tento přístup ke skutečnosti vyvolává k životu nauky o ideji. Myšlenka umělce je pro vznik díla mnohem důležitější než příroda. Vrcholu dosáhlo určení o umělecké ideji ve spisech Frederiga Zuccariho. Jeho spis *Idea de' Pittori, Scultori, ed Architetti* z roku 1607 znamená vysloveně estetický systém manýrismu. V teorii umění, vycházející z raného florentského novoplatonismu, doplňuje pojem idea o *concetto* – formulí. Podle této teorie vzniká v lidském duchu *concetto*, ideální představa *disegno interno*, a teprve potom dochází k jejímu uskutečnění *disegno esterno*. Mnohé z nejsobitějších názorů Zuccariho se stýkají s poznatky moderní estetiky a tzv. eidetické psychologie nazíracích obrazů Jenschova nebo Bergsonova učení. Kromě Platónovy nauky o idejích je východiskem jeho úvah také učení Tomáše Akvinského. Umělec je podle jeho názorů schopen soupeřit s přírodou, nejvyšší formou uměleckého snažení je umělecké umění, protože mistři jím dosahují efektů podivuhodností, a to surreálního nebo expresivního druhu, haní malíře, kteří pracují jen s *practica naturale*, nemají teorii, jde o umělecké řemeslníky. Požaduje tedy antinaturalistické umění v podobném smyslu, v jakém bojuje proti objektivnímu a subjektivnímu naturalismu 19. století moderní umění, počínaje Vincentem van Goghem, Paulem Gauguinem na jedné a Paulem Cézannem na druhé straně. Výrazový proud v manýrismu 16. a 17. století dostává těmito teoriemi filozofické posvěcení. Michelangelova poslední díla, Raffaeovy grotesky ve vatikánských loggiích a práce jeho žáků Giovanniho da Udina a Pierina del Vagy, fresky Taddea Zuccariho v zámku Caprarole u Viterba, Pontormovo, Rossovo, Tintoretovo a El Grecovo dílo, jakož i práce Arcimbolda a mnohých dalších lze vysvětlit téměř beze zbytku teoriemi Federiga Zuccariho. Je to mohutný expresivní proud v evropském manýristickém umění. Enigmatičnost, hieroglyfičnost doby, ireální fantastika, vidění zániku světa – to vše je možno vyčíst z konkrétních uměleckých děl expresivního proudu. Vydrancování Říma roku 1527 označuje konec renesance právě tak jako rok 1914 znamená konec staré Evropy. Stejně fascinuje Evropu svými manýristickými rysy romantika – další období evropského manýrismu, a to až do doby, kdy život ovládne měšťáctvo.

Moderní umění se rodí z roztržky s hodnotami 19. věku, podobně jako se rodil manýrismus z roztržky s hodnotami renesance. V 19. století dozrál také

ideje a názory, kterým se dostalo vítězného potvrzení ve Francouzské revoluci. Devadesátá léta, v nichž dochází ke kvalitativním změnám v umění, znamenají vyvrcholení společenské krize, dochází ke ztrátě všech jistot, tak pevných v 19. století. Všechny hodnoty jsou relativizovány. Pravda se zdá být ukryta pod vnějším povrchem věcí. Ekonomická struktura společnosti se změnila a během posledních tří století a zejména v poslední době byl neobyčejně rychle podkopán základ patronace umění, která se vždy opírala o soukromé vlastnictví. To vše vedlo nutně k roztržce mezi uměním a společností. Umělec je v nové kapitalistické společnosti považován za zajímavého outsidera, bohéma, jehož je třeba nechat hrát úlohu statisty ve společenské pitoresce. Konflikt mezi společností a umělci, objevující se už v manýrismu, charakterizuje tedy společenské vztahy i v moderní společnosti. Krize v novodobém umění má však kromě společenské krize předehru zejména v krizi věd. Ještě v 19. století, v epoše Darwina, Haeckela, Wilhelma Wundta, se věřilo, že člověk může jako jedinec a sám žít vnímáním odlesku skutečnosti. V podstatě je to víra podobná antropocentrismu humanistické renesance. Ve filozofii 19. století vládne přesvědčení, že mimo empirickou zkušenost neexistuje žádné jiné poznání. Toto pozitivistické učení, ovlivněné přírodovědou, bylo reakcí na idealistický světový názor předcházejících filozofických systémů.

Obrat začal v matematice zaváděním neeuklidovské geometrie, která učinila spornou onu koncepci prostoru, jež byla od Euklida po Descarta, od Newtona po Kanta považována za věčnou. K převratu ve fyzice došlo na základě dvou velkých revolucí, revoluce relativity, která vznikla z rozporu mezi klasickou koncepcí prostoru a času a potom k syntéze fyziky a geometrie. Revoluce kvant učinila spornou nejen tradiční koncepci prostoru a času, ale i determinismu.

Krize věd jako výraz zásadní životní krize evropského lidství je zároveň i krizí umění. Krize umění podobně jako ve vědě otevírá větší možnosti poznání světa, neboť moderní umění, zejména nastoupené Cézannem usiluje o proniknutí k podstatě jevů. Tato krize je však i revoluční, kvalitativní změnou, která je zároveň modifikací, výrazem radikálního převratu v existenciálním systému vztahů, v podstatě bytí moderního člověka. V okamžiku, kdy přestává v uměleckém díle minulosti už cosi naprosto nového, znamená moderní nové umění, odpovídající novým objevům přírodních věd, ačkoliv ani potom nelze chápat toto umění jako vědeckou ilustraci nebo ilustraci vědeckých objevů. Avšak moderní umění dospívající k tomuto okamžiku patří do procesu postupujícího revolučního zvratu, charakterizovaného nejdříve kritikou impresionismu. V této oblasti má mnoho společných rysů s manýrismem.

Zcela v duchu nových vědeckých objevů, v duchu změněného systému vztahů, podobně jako v manýrismu, vystupují malíři konce 19. století a začátku 20. století proti naturalismu reprodukcí obrazu. V průběhu několika desetiletí vymezují jeho nový, antinaturalistický charakter. Podle nového pojetí tvoří obraz samostatný, do sebe uzavřený celek, který chce ryze výtvarnými

prostředky vždy něco evokovat, ne reprodukovat. V rámci tohoto názoru je možné rozdělit umění podobně jako v manýrismu na proud expresivní a racionálně formový.

Už v prvních fázích kritiky impresionismu nazírají umělci jako V. Gogh věc vnitřním zrakem. Žár vjemu, síla lidské účasti mu otevírá svůj svět. Pro vnitřní zažívání přírody a světa je charakteristický jeho výrok: Vidím v celé přírodě, např. ve stromech, výraz, ba i duši, který připomíná manýristické nauky o ideji. Gogh a Gauguin odhalili a neobyčejně podpořili samostatnou psychickou schopnost vyjádřit se výtvarnými prostředky, změnili věc, charakterizující linii v arabesku výrazu a barvu v barvu výrazu. Cesta, kterou nastoupil Vincent van Gogh a Paul Gauguin, byla subjektivací, vášnivým vypořádáním se s věcmi, pro ně se staly barevné formy především prostředkem lidského dojetí, prostředkem niterného zažívání světa. Tak jako nejlepší manýristé touží především po ztraceném ráji, touží i Gauguin stát se primitivem, nalézt praobraz bytí. Nachází na tichomořských ostrovech v přímosti k lidem a věcem dojem ráje, kterému Evropa dávno odrostla. Manýristická enigmatičnost je patrná v jeho obraze *Odkud přicházíme? Co jsme? Kam jdeme?* Ano, zde jsme už v tom bodě Gauguinova vývoje, kdy malíř pyšně staví svoji malbu jako metafyziku.

Tento obecný pocit své doby vyhrocuje zejména Edvard Munch. Z jeho některých děl (*Křik, Úzkost, Večer na třídě Karla Jana, Žárlivost*) vyznačuje neznámá metafyzická hrůza z přírody, ze společenského života, ze vztahu muže a ženy, strach z enigmatičnosti a z neodvratitelného osudu. Munch podnikl pokus odhalit příčiny těchto pocitů, a tím je odstranit. Umělec provedl tedy něco, co později učiní z terapeutických důvodů ve vědě Sigmund Freud. Rovněž Ernst Ludwig Kirchner, jeden z hlavních představitelů německého expresionismu, rozvíjí nauku o ideji v duchu manýristického pojetí.

Výrazový proud pokračuje dále v dadaismu a v surrealismu. Surrealismus pracuje na základě tzv. vnitřního modelu opět s rozkladem formy. Jak dadaismus, tak i surrealismus stupňuje však výraz novým způsobem. Umělci těchto směrů, aby odhalili cizotu věci, skrytý smysl věci, zrelativizovali její vztahy, vytrhávají věc z jejího obvyklého systému vztahů ve světě. Takto ji uvádějí do neobvyklých souvislostí a pomocí šoku odhalují absurditu jevu a jeho skrytý smysl, čímž vyvolávají zároveň dvojsmysl věci. Důraz je většinou kladen na mechanismus tvorby a na podvědomí. Zajímavé přitom je, že iracionální je zde vyjadřováno v mnoha případech racionálními prostředky. V tom, jakož i v celém přístupu k umělecké tvorbě nalezneme opět mnoho analogií s uměním manýrismu. Víme, že mnozí surrealisté čerpali poučení přímo vědomě z umění evropského manýrismu 16. a 17. století, např. Salvador Dalí. Vyjdeme-li z teze, že věc je vytržena z obvyklých vztahů a převedena do vztahů nových, pak lze do tohoto proudu výrazového umění současnosti zařadit i naivní umění, dále např. dílo Marcela Duchampa a snad i pop-art, dále také větev abstraktního umění vycházejícího z expresionismu nebo surrealismu a pracujícího na základě

vnitřního bodu pozorování, nebo automatismu. Patří sem zcela bez diskuse informel, tašismus, action painting aj.

Na racionalismu je postavené také umění vycházející z kritiky impresionismu prováděné Cézannem. Cesta Cézannova byla objektivováním mírou, číslem a konstruktivní formou. Cézanne se chce stát prostřednictvím přírody opět klasickým jako Poussin. Obraz může být podle jeho vlastních slov konstrukcí před přírodou. Jde mu o podstatu věci. Byl přesvědčen, že vše v přírodě se modeluje jako koule, kužel a válec. Nechtěl se spokojit s nejistotou impresionistického okamžiku, nýbrž usiloval o vyjádření věčně trvalého. Tím, že se snažil převést bohatství forem přírody na nejjednodušší stereometrické útvary, nastoupil v podstatě cestu k abstrakci a položil tak základní kámen modernímu umění. Zatímco první výrazový proud usiluje o vyjádření niterného vztahu člověka ke skutečnosti, a to vesměs prostředky názorného modelu, což jej úzce spojuje s konkrétním člověkem, je druhý proud, vycházející z Cézannova umění, charakterizován úsilím o racionalizaci nazírání světa, snahou o proniknutí k podstatě jevů. V tomto proudu je nejcharakterističtější jeho znakem postupující proces redukce předmětu, u Georsege Seurata redukce barvy na základní komponenty, tedy abstrahující proces. V tomto smyslu posunuje analytický kubismus celý proud nastolený Cézannem v rámci tradičně metafyzického pojetí světa významně kupředu. Přitom však analytický kubismus není ještě zcela novým způsobem malování, snad jen revolucí formy, neboť impresionisté nebo zcela už kubisté užívali nové, abstraktnější pantomimy, ale jako dříve uvnitř obrazové formy bezprostředního znázornění. Snad nejradikálnější stupeň této redukce představuje svým dílem Kazimir Malevič. Prohlašuje, že čtvercová plocha označuje spíše počátek suprematismu, nového barevného realismu, než bezpředmětné tvorby. Věci a předměty reálného světa zmizely z umění jako kouř... Malevičovým cílem bylo oprostít obraz ode všech předmětných a zpředměťujících prvků, jakož i barvy. V procesu abstrakce usiluje o úspornost nejjednodušších geometrických forem, aby vyvolal prázdnotou obrazu onen pocit, onen vnitřní *zážitek*, který se stává obsahem a motivem obrazu, lépe řečeno co samo se stává obrazem. Jeho obrazy ovládá pocit rytmiky a rovnováhy. Tento pocit je osvobozen od jakéhokoliv užitkového a praktického účelu. V Malevičově umění vyvrcholil, a jak se zdá, i skončil abstrahující proces redukce předmětu. Obrazem, který představuje bílý čtverec na bílém pozadí, dospěl v tomto úsilí k propasti nihilismu. Malevičovým dílem začíná tedy vysloveně moderní malířství. Proud, který zde označujeme jako racionálně formový a který usiluje o proniknutí k podstatě jevů, je zároveň dialektickým protikladem proudu expresivního, vedle nějž běží paralelně. Zahrnuje do sebe i dílo P. Mondriana, konstruktivismus, purismus, konkrétní umění, minimal a koncept art, novou geometrii a neokonceptualismus.

Paralelu vedenou zde s manýristickým uměním je nutné chápat jako pomocné schéma k lepšímu pochopení smyslu a dialektiky moderního umění,

a to hlavně v období postimpresionismu, který je základem a východiskem celého dalšího uměleckého dění. V okamžiku, kdy moderní umění opouští předmět a tradiční chápání světa v rámci obvyklých kategorií hmoty, prostoru, světla, barvy a perspektivy, je možné hledat podobnosti s uměním minulosti jen v některých případech, a i to s jistými výhradami a s vědomím kvalitativních rozdílů. Smysl moderního umění je možné spatřovat především v tom, že usiluje o prohloubení poznání světa a člověka v rámci změněného systému vztahů, podobně jako věda, ovšem specifickým způsobem. Uvědomění vyžaduje totiž vždy pojem. A obraz nemůže nikdy zastupovat zprostředkování takového dosahu, aby nám postavil před oči základní pravdu. Na druhé straně však výtvarné umění může významně doplňovat vědomí člověka, jak o tom konečně svědčí celé dějiny umění. Obraz byl mnohdy ekvivalentem řeči a jeho schopnost zpřítomnění nevyprchala, jak se zdá, ani dnes.

Redakci Universitas došlo

pokračování ze str. 21

Roman Hájek, Anna Potáčová (eds.), **Next Generation Sequencing and Research Advances in Monoclonal Gammopathies. Abstracts and Application Manual**. 8th Myeloma Workshop 16–17/10/2013 Brno, Czech Republic. Masarykova univerzita. Brno 2013. ISBN 978-80-210-6366-2.

Ve sborníku abstraktů jsou shrnuty možnosti využití moderních metodických přístupů, které jsou používány při detekci minimální residuální choroby u mnohočetného myelomu a ve výzkumu monoklonálních gamapatií. Abstrakty jsou věnovány popisu a přínosu nových genomických metod, jako jsou genomové sekvenování nové generace, molekulární profilování a arrayCGH ve srovnání se standardními cytogenetickými technikami. Další abstrakty jsou zaměřeny na roli miRNA při vývoji onemocnění plazmatických buněk.

Lucie Procházková, Pavel Sochor a kol., **Support of People with Special Needs: International Perspectives. Förderung von Menschen mit Behinderung: Internationale Perspektiven**. Masarykova univerzita. Brno 2013. ISBN 978-80-210-6637-3.

Monografie je zaměřena na podporu osob se speciálním potřebami v několika zemích. Pozornost je věnována vzdělávání a strategiím při vzdělávání, uplatnění na trhu práce a pracovním zkušenostem osob s postižením či znevýhodněním. Část kapitol se zaměřuje na stigmatizaci z důvodu postižení, životních podmínek či institucionální péči a uměleckou tvorbu jako možnost (sebe)vyjádření a rozvoje. Hlavním tématem monografie je participace osob s postižením na životě ve společnosti a podmínky, jak k ní přispět.

Tomáš Janík, Petr Najvar, Miroslav Jireček a kol., **Výzkum školního vzdělávání: poznatky a výzvy**. Masarykova univerzita. Brno 2013. ISBN 978-80-210-6689-2.

Publikace zahrnuje bilanční texty, jež vznikly v průběhu kalendářního roku v gesci Institutu výzkumu školního vzdělávání PdF MU. První text nahlíží z obecnější a historizující perspektivy na úlohu učitele ve společnosti. Druhý shrnuje poslání a nejdůležitější aktivity institutu. Třetí a čtvrtý představují přehledové studie věnované vybraným oblastem pedagogického výzkumu a v pátém je pozornost věnována německému projektu SINUS, který slouží jako ukázka dobré praxe etablování intervenčního programu.

pokračování na str. 67