

ZDENKA STRÁNSKÁ

PSYCHOLOGICKÉ ÚVAHY O ESTETICKÉM VNÍMÁNÍ, PROŽÍVÁNÍ A POZNÁVÁNÍ SOCHAŘSKÉHO UMĚNÍ

„Sochařství je podstata věcí, podstata přírody, jež je věčně lidská... je jako každé umění nejvyšším vyjádřením doby.“

Wilhelm Lehmbruck
(Myšlenky moderních sochařů. Praha 1971, s. 146)

Dříve než přistoupíme k charakteristice sochařského umění a k některým faktorům, které je třeba vzít v úvahu při vnímání, prožívání a poznávání sochařského díla, uvedeme v následujícím odstavci, jak je charakterizován pojem sochařství v Malé čs. encyklopedii (V. svazek, 1987, s. 738):

„Sochařství je druh výtvarného umění zobrazující skutečnost a umělecké představy trojrozměrným objektem, popř. dosahující prostorovosti plastickým náznakem (reliéf).

Definice pojmu sochařství je historicky proměnná, v současné době je rozšiřována o nové postupy ztvárnění i objekty, v nichž je hmatová kvalita dematerializována světlem anebo v nichž světlo vytváří pomyslné objemy (světelné plastiky, vodní, ohňové a kouřové plastiky).

Podle techniky, vycházející z vlastností materiálu, se dělí sochařství na dva základní druhy:

- sochařství skulptivní, vytvářející konečné dílo odebráním hmoty (kamenosochařství, řezbářství, glyptika),
- sochařství plastické, spočívající na postupu modelování a přidávání hmoty (ceroplastika, štukatéřství, terakotářství a kovolitické postupy).

Podle funkce zahrnuje sochařství díla, která jsou součástí architektury (architektonická plastika), urbanistického nebo přírodního prostředí (sochařství parkové, zahradní nebo pomníkové), exteriéru a interiéru (volná plastika); motivem sochařství jsou lidské a zvířecí postavy, zátiší, krajiny, architektura, ale i ornament, symbol, znak a další abstraktní motivy. Sochařství obsahuje vedle hmatových hodnot i kvality prostorové (úhel vnímání, formování prostoru sochařským dílem), barevné (polychromie, barva materiálu), dynamické (mobily, kinetické objekty).“

Mezinárodní název sochařství — skulptura — pochází z latinského slova „sculpere“ (tzn. „vyřezávat“, „vysekávat“). Slovo plastika vzniklo z řeckého slova „pladzein“, což znamená „modelovat“.

Z hlediska historického vývoje umění sochařství patří k nejstarším uměním lidským. Začátky vývoje sochařství spadají do pravěku. První pokusy člověka znázornit v hmotě duševní stavy spadají do oboru sochařství. Charakteristickou památkou z prehistorické doby jsou různé sošky Venuší.

Rozhovor o sochařství je už sám o sobě nesnadný a plný úskalí. Zeptáme-li se kteréhokoli člověka, zda ví, co je to sochařství (socha), odpoví nám, že samozřejmě ví. Ale zeptáme-li se ho, co rozumí pod těmito pojmy, jaké zná významné sochaře, jakými prostředky sochař vyjadřuje svůj záměr, jaké jsou možnosti a zvláštnosti sochařského umění atd., pak na všechny tyto otázky každý neodpoví.

Sochařství (stejně jako ostatní druhy umění) hraje velkou roli v našem životě. Sochařský projev specifikou svých výrazových prostředků a estetickým působením v konečném důsledku dotváří a formuje atmosféru konkrétního životního prostředí člověka, jeho tužby, představy a estetické potřeby; podílí se na jeho estetickém — a šířeji — duchovním obohacení stejně jako ostatní druhy uměleckých děl. Naučit se mu alespoň částečně rozumět, obohacovat v této oblasti svůj rozhled by měl každý kulturní člověk.

Každý druh umění má specifické účinky na člověka. Sochařství se často považuje za umění, které konkrétně i symbolicky představuje magicky uloženou kombinaci ducha a hmoty, významu a materiálu. (H. Kreitler, S. Kreitler, 1972)

Sochařství je jedním z druhů výtvarného umění vedle malířství a grafiky. Sochařství, malířství a grafika patří do prostorově zobrazující skupiny umění (podle M. S. Kagana, 1972).

Přes jejich druhovou odlišnost i imanentní diferenciaci jsou spojeny společným principem východiška ve vztahu k realitě, kterou odrážejí, i ve vztahu k realitě (společenské), pro niž jsou určeny. Je to princip vizuálnosti. Výtvarné dílo na základě vizuálního vjemu nejen vzniká, ale je i přijímáno. Výtvarné umění zobrazuje především podoby vnějšího světa, předmětů, věcí i jevů. Výtvarné umění nezobrazuje jen povrch těchto jevů, věcí a předmětů, ale může vyjádřit i jejich vnitřní podstatu. I „evoluci vidění“ podmiňuje lidská touha po poznání a kráse. A právě to nás učí i ve výtvarném umění „vidět za vnějším vnitřní“. (N. A. Dmitrijeová, 1964, s. 170, 61)

Cílem sochaře je vytvořit hmatatelný trojrozměrný prostorový plastický tvar v reálném prostoru. V tom tkví kvalitativní odlišnost sochařství od malířství.

H. Kreitler a S. Kreitler (1972) uvádějí, že trojrozměrnost se projevuje dvojitým způsobem: na jedné straně je forma, která se v závislosti na úhlu pohledu může jevit plošně nebo kubicky, a na druhé straně je prostor, který je sice přítomen vždy, ale vystoupí do popředí, když se k povrchu přidá třetí dimenze.

Trojrozměrnost a prostor není možné od sebe oddělit; kde je trojrozměrná forma, tam je i prostor, který slouží jako její prostředí a pozadí. Vnímání formy a prostoru je simultánní a často založené na principech, které jsou nejen oběma společné, ale vývojově jsou závislé a vzájemně se určující (J. J. Gibson, 1950 — in H. Kreitler, S. Kreitler, 1972). V sochařství není možné dosáhnout prostorového efektu bez manipulace s trojrozměrnou formou a účinek formy bez divákova zážitku prostoru.

Prostor a trojrozměrné formy nejsou jen specifickými prostředky sochařství, ale i architektury. V práci H. Kreitlera, S. Kreitlera (1972) lze

najít odpověď na otázku, co rozlišuje tato dvě umění. Obě umění se sice zabývají organizací prostoru, ale architekt začíná oddělením vnitřního prostoru od vnějšího, aby tak vytvořil vnější formu a uzavřel vnitřní prostor, zatímco sochař nemá potřebu dělit prostor a pracuje s ním tak, aby mu dal vnější formu. Architekt vždy pracuje se dvěma prostory, vnitřním uzavřeným a vnějším obklopujícím, oba formuje a oběma věnuje stejnou pozornost s cílem harmonicky integrovat jejich vzájemně určené účinky. Sochař však pracuje jen s jedním typem prostoru, vnějším uzavírajícím, který utváří vypracováním vnější formy sochy. Formování vnějšího prostoru je oblast společná sochařství i architektuře. Sochař však nemusí sledovat tento cíl tak přísně jako architekt. Sochy nemusí být nevyhnutelně umístěné do již strukturovaného prostoru jako architektonické objekty. Sochař má větší svobodu ve formování tvarů, objemů a jejich vzájemných vztahů bez omezení ať již okolními předměty nebo strukturou a potřebou vytvořit uzavřený prostor. Sochař není vázaný ani materiálem. Přesto však můžeme říci, že sochaři postupují ke konvergenci s architekturou.

Autoři dále upozorňují, že má-li mít socha účinek na prostor, musí být umístěna sama, nejlépe ve volném prostoru nebo alespoň odděleně od ostatních objektů. Jen tehdy má struktura sochy šanci proniknout obklopující prostor, vložit do něj své vlastní směry, svou dimenzionalitu a rozdělení. Socha tvoří střed dynamického pole sil. Čím volnější je obklopující prostor, tím silnější je kontrast mezi uspořádáním prostoru u objektu a prázdnotou vzdáleného prostoru, který slouží jako pozadí. Strukturace prostoru sochou je důležitá podmínka pro zážitek diváka, protože jeho novost nejen zvyšuje uvědomění si prostoru, ale také odhalí obvykle přehlížený aspekt jeho dynamiky. Socha může utvářet prostor nejen jeho strukturováním, ale i tím, že jej vybaví různými kvalitativními charakteristikami. Divák opouštějící výstavní síň, má zážitek z prostoru i z formy. Nejčastější zážitky jsou: hustota prostoru, řídkost, rozšiřující se prostor, lésný, dynamický nebo klidný. Všechny tyto kvalitativní zážitkové atributy jsou, zdá se, závislé na formě sochy a na vzájemném vztahu mezi ní a obklopujícím prostorem. Zvláštní význam pro zážitek ze sochy má prostorová hustota, její různý stupeň. Závisí to na sérii faktorů, které osvětlili gestaltisté. Je možné předpokládat, že pozorovatel sochy vnímá prostor uzavřený nebo obklopený sochou jako hustější nebo koncentrovanější, než je prostor, který obklopuje sochu (R. Arnheim, 1948 — in H. Kreitler, S. Kreitler, 1972). Tento kontrast mezi kvalitami uzavřeného a volného okolního prostoru má zvláštní význam z hlediska základního kontrastu mezi hmotou objektu a prázdnotou prostoru. Postavení plnosti a prázdnoty vedle sebe dává zážitek kontrastů, které jsou nositelem tenze.

Na sochařském díle můžeme rozlišit materiál, zobrazovanou látku, kompozici, formu a obsah. Materiálem rozumíme hmotu, z níž je socha provedena. Látka je věc, kterou znázorňuje.

Kompozice je celkové uspořádání sochy a rozložení jejích částí. Forma je způsob, jehož umělec používá k vyjádření duchovního obsahu, a obsah je citový a myšlenkový komplex, který chce sochou sdělit. (V. Hýl, 1948)

Sochařství používá pevných materiálů, které jsou schopny dlouho odolávat destruktivnímu vlivu času (dřeva, pálené hlíny, kamene, kovu atd.).

Tím je dána též svéráznost uměleckého jazyka volné plastiky: zvláštní hmatatelná výraznost, názornost obrazu, který jako by reálně existoval v prostředí, které dílo obklopuje. Tyto vlastnosti podstatně odlišují sochařství, zvláště volnou plastiku, od malířství. Malířství pomocí světla a stínu vytváří portréty a obrazy krajín, lidí a prostředí na dvojrozměrné ploše. Malíř podává obraz materiálnosti a trojrozměrnosti lidí a předmětů, avšak nikoliv v prostoru reálném, nýbrž iluzorním. Sochař umístí sochu do reálného prostorového prostředí, do sálu či na náměstí a zde ji lidé vnímají. Socha je osvětlena přirozeným nebo umělým světlem daného místa nebo sálu. Malíř však současně se svými postavami podává jak světlo, tak i prostorové prostředí, v němž jsou umístěny.

Na specifičnost plastiky poukazuje mj. např. L. Hlaváček (1984). Od malířství se sochařství neodlišuje pouze růzností materiálu a trojrozměrností, takže může být nejen nahlíženo, ale i dotýkáno v plné objemovosti jednotlivých realizací. Liší se od něho dokonce i v původu své sociální funkce. Malba měla od začátku jisté kolektivistické tendence, zatímco plastika tíhla v počátcích spíše k individualismu (amulety či talismany). Dále autor uvádí, že k problematice sochařství lze přistupovat z několika stran. Můžeme ji nahlížet z hlediska společenské funkce a ideografických aspirací, ze vztahu k materiálu a technice nebo s ohledem na tematiku a žánr. To co však i pro plastiku zůstává nejpodstatnější, je specifičnost její výrazové mluvy, založené na dodržování jistých zákonů, společných všem věkům a nejrůznějším světovým kulturám a civilizacím. Na prvním místě je třeba opakovat, že sochařství je disciplinou prostorovou — každá volná socha (a tím se liší od reliéfu nebo plastiky připoutané pevně k architektuře) v pravém smyslu toho slova „zabývá“ prostor a vstupuje tak do konkrétních časoprostorových vztahů. Při jejím vnímání je vedle způsobu osvětlení důležitý pohledový úhel, z něhož se nazírá a jehož nesprávná volba by mohla konečný dojem zcela zkreslit. Mnohé sochy jsou vysloveně jednopohledové, předpokládající záběr zpředu. Jiné byly vypočítány pro pohled zdola, a proto mají jiný poměr proporcí. Naproti tomu, moderní socha (počínaje Augustinem Rodinem — francouzský sochař) většinou vyžaduje, aby ji divák při prohlížení pomalu obcházel, chvílemi se přitom zastavoval, přibližoval se k ní a opět vzdaloval. Také N. N. Volkov (1971) upozorňuje na to, že pro plnohodnotné zrakové vnímání sochy je nezbytné její obejití nebo ekvivalentní otáčení sochy. Staří sochařští mistři počítali u kulaté sochy s osmi pohledy — obrysy kol dokola tak, aby ze všech stran dobře působila (M. Hégr, 1959). H. Kreitler, S. Kreitler (1972) v souvislosti s výše uvedeným problémem uvádějí, že divák poté, co si sochu prohlédl z různých úhlů, cítí potřebu integrovat své dojmy, potřebu utvořit si z různých pohledů souhrnný, stabilní obraz, který si je možno uchovat. Potřeba vzniká jak z rozmanitosti pohledů, tak i ze vztahů mezi pohledy, které mohou obsahovat tenzi, když se jeden pohled srovnává s druhým. Snaha o celistvost může působit ve dvou směrech — divák se může snažit redukovat různé pohledy na jediný pohled a setrvat v něm, ale může se pokusit syntetizovat své dojmy do jednoho jednotícího pochopení objektu.

Existuje nějaká preferovaná poloha pro pozorování sochy? Výše uvedení autoři uvádějí, že se pozorováním diváků ukázalo, že preferují frontální

pohled, když se dívají na sochu jen z jednoho pohledu, a také frontální pohled jako poslední, když obešli sochu dokola. Také se zdá pravděpodobné, že když dojde k redukci různých pohledů na jeden, pak je to právě frontální pohled, který slouží této redukci a splňuje sumující úlohu. Tato zjištění jsou v souladu s výsledky psychologických experimentů. H. Kreitler a S. Kreitler (1972) připomínají výsledky zkoumání D. Katza, který dal subjektům úlohu reprodukovat s vhodným materiálem trojrozměrné tvary, které předtím pozorovali. Subjekty „si vybraly téměř bez výjimky frontální polohu nebo polohu kolmou na ni“. (D. Katz, 1950, s. 64) K podobným závěrům dospěl i C. E. Osgood (1953, s. 284) a R. H. Forgas (1966, s. 91).

Proč je frontální pohled preferovaný? Není jisté, zda je možné tuto preferenci vysvětlit návykem, který vzniká tím, že v každodenním životě máme více příležitostí pozorovat objekty z frontálních pohledů. Ve skutečnosti je frontální pohled zřídkaější nebo aspoň méně častý než různé šikmé, boční pohledy, kterým jsme soustavně vystaveni naším stálým pohybem.

D. Katz (1950, s. 63) uzavírá, že tato odchylka od bočního šikmého pohledu směrem k frontálnímu paralelnímu pohledu je výrazem přesnosti. Druhá alternativa — syntéza různých pohledů do souhrnného obrazu — je stejně význačná jako redukce na jeden pohled. Tendenci obsáhnout současně všechny pohledy trojrozměrného objektu je možné odvodit z úsilí dětí určitého vývojového stupně a primitivních lidí reprodukovat kubické tvary, jak uvádějí H. Kreitler a S. Kreitler (1972) podle H. Wernera (1957).

Tyto snahy mají obvykle formu jednoduchého postavení různých pohledů vedle sebe. Tak šestileté dítě zobrazí kostku pěti čtverci vedle sebe; šestý nenakreslí, neboť jej jako podstavu nevidí (H. Werner, 1957). Není to výrazem ani selhávající motorické kapacity, ani patologické vidění, ale výrazem snahy obsáhnout nebo zobrazit všechny pohledy na objekt simultánně. Tato snaha může být účinná jako zdroj tenze během pozorování sochy, i když v tomto případě se její uspokojení pravděpodobněji dosáhne celkovou integrativní syntézou než primitivním postavením pohledů vedle sebe, což je evidentní též v paměťovém obrazu, který si někdy o soše uchováme. „Syntetizující aktivita“ diváka by se však neměla považovat za protikladnou nebo vylučující ve vztahu k „redukční tendenci“. Obě jsou nejen výrazem stejného snažení o přesnost a konstantnost ve vnímání, ale obě mohou vést ke stejným zážitkům. Autoři H. Kreitler a S. Kreitler (1972) zařazují sochařství do oblasti temporálního umění, neboť je důležitá i časová dimenze pro vnímání trojrozměrné prostorové formy. Čas je v sochařství čtvrtou dimenzí prostoru úzce spjatou s ostatními třemi dimenzemi.

Podle L. Hlaváčka (1984) je důležité také světlo (přirozené či umělé), které sochu ozařuje, odráží se na jejím povrchu, změkčuje ho a rozvlnuje. Osvětlení může být zdařilé nebo nezdařilé. „Sochu můžeme světlem „zničit, zabít“ nebo „obnovit“, — říkala V. I. Muchinová (in V. V. Jermonska-ja, 1964, s. 14).

Dále důležitým faktorem při vnímání sochařského díla je rovněž užitý materiál, neboť prohlubuje původně optický zážitek o estetickou senzaci povahy haptické — na sochu bychom se vskutku neměli jen dívat, ale po-

cíťovat ji i svým hmatem. Jiný efekt vydává hladký a studený bronz, jinak působí měkké dřevo, navíc na povrchu strukturně zvrásněné, a opačně vyznívá zvětralý pískovec či tvrdý mramor, vědomě kombinující kluzkou objemovost s drsnou plochou, rozdrásanou údery špičáku.

V práci autorů H. Kreitlera a S. Kreitlera (1972) můžeme najít odpověď na otázku: co je to v sochách, co tak svádí k taktilnímu zážitku. Odpověď je částečně v samotné povaze sochařství a částečně v povaze dotyku. Zdá se, že taktilní přitažlivost povrchu sochy pochází zejména z kontrastu mezi ním a povrchy, s nimiž se běžně setkáváme. Většina soch je hladká, což přináší příjemný zážitek. Tuhost, drsnost, hrubost jsou nepříjemné a hladkost příjemná. Jejich kombinace vyvolává napětí.

Jedinečným rysem taktility, který ji odděluje od jiných smyslů, je úzká reciprocita subjektu a objektu. Dotknout se — znamená též „být dotknutý“. Člověk sice přitom může zůstat pasivní, ale pocit dotyku se změní v zážitek jen tehdy, když hraje aktivní úlohu v tomto procese a když kromě toho je akt dotyku konečným aktem sám o sobě. Např. při dotýkání se soch je úplná reciprocita. Skládá se z opakovaného cyklu pohybu a pocitu, vzájemně na sobě závislých (D. Katz, 1925), v němž uvědomění si vnějšího povrchu a subjektivní dojem na kůži tvoří jednotný zážitek (J. J. Gibson, 1966). Dále autoři H. Kreitler a S. Kreitler (1972) uvádějí, že taktilita je zjevně závislá na fyzické blízkosti diváka a sochy, ale čím je divák bližší k soše, tím méně ji může vidět. Tedy dotykový zážitek ze sochy značně omezuje rozsah možného vizuálního zážitku. Jsou to dvě smyslové modality, které závisí na vzájemně se vylučujících podmínkách (E. W. Straus, 1958).

Dotyk potřebuje fyzický kontakt, vidění vzdálenost. Optická vzdálenost umožňuje celkové uchopení (pochopení), které má obvykle menší celkovou intenzitu, zatímco taktilní blízkost poskytuje jen následné série momentálních kontaktů, z nichž každý může být intenzivnější a bližší než vizuální (G. Révész, 1938). Kromě toho prostor odhalený zrakem je mnohem širší, jeho horizont leží dále a objekty umístěné v něm se mění ve svém vzhledu podle toho, zda se na ně díváme zblízka nebo z dálky. Dotykový prostor je naopak velmi omezený a vzdálenost v tomto prostoru nezmění vzhled objektu, spíše odhalí rozdílné stránky jejich materiálových kvalit (V. Lowenfeld, 1953). Materiálové kvality můžeme vnímat i po skončení dotyku vizuálně jako přídatnou zážitkovou dimenzi, která obsahuje přímo i synesteticky vizuální efekt z povrchu a tvarů. Hladkost, i když není přímo zažitá, se hodnotí jako příjemnější, ale méně vzrušující a méně „aktivní“ než drsnost (Y. Tanaka, T. Oyama, C. E. Osgood, 1963).

Pokroucené, špičaté formy nejcharakterističtější pro drsné povrchy mohou být přispívajícím faktorem k vzrušujícímu vizuálnímu efektu drsnosti. Protože taktilita a vidění jsou vývojově v úzkém vztahu (J. Piaget, 1952, H. Werner, 1957) a zůstanou tak i v dospělosti (J. J. Gibson, 1966), dotykové dojmy v průběhu vizuálního zážitku je možné jen očekávat (M. F. Washburn, 1895). Tedy uvedené účinky drsnosti, hladkosti, hrubosti, jemnosti a snad i rozdílných tepelných kvalit materiálu (S. Weinstein, 1968) mohou být zážitkem nejen dotykovým, ale i vizuálním, i když méně intenzivním.

Kvalita materiálu vyvolává další účinek povrchu, který je hlavně vizuální: odraz. Při dopadu světla na povrch se může světlo odrazit různým stupněm nebo dokonce lomit. Jemnější gradaci světlosti je možné vyvolat malými puklinami a dutinami na povrchu, které mu dají kvalitu třpytícího se světla. Variováním kvality materiálu a směru a množství dopadajícího světla se může nejen reprodukovat celá škála achromatických odstínů (barev), ale také dosáhnout většího napětí postavením vedle sebe kontrastující světlosti a tmavosti nebo velmi podobných stupňů jasnosti, a tak stejně se i mohou zvýšit nebo zmírnit účinky formy a objemu.

Zobrazení pohybu může být hlavním faktorem způsobujícím, že si pozorovatel uvědomí prostorový a trojrozměrný účinek způsobený vývojovou asociací, mezi pohybem a pojmem prostoru (J. Piaget, B. Inhelder, 1956). Dotyk a ohmatávání jsou další faktory, které jsou v úzkém vztahu k pohybu i k strukturaci prostoru v raném vývoji (J. Piaget, 1952). Silové pole sochy může být matricí, která oživuje tyto hluboko zakořeněné vztahy prostoru, trojrozměrnosti, dotyku (hmatu), vnímaného pohybu a zažitého pohybu a povyšuje je na úroveň intenzivního zážitku. Aby pozorovatel mohl být vtažen do tohoto pole sil, musí být aktivní. Dotýkáme se sochy, chodíme okolo ní, abychom dostali různý pohled, a to jsou jen dvě formy této aktivity. Další je tendence pozorovatele imitovat postoj postavy (dle H. Kreitlera a S. Kreitlera, 1972).

Pokud se týká barvy, lze uvést, že zatímco malířova paleta reprodukuje všechno barevné bohatství světa, barva sochy je obvykle barvou sochařského materiálu, a nikoliv barvou zobrazovaných předmětů. Jistě i sochařství někdy reprodukuje barvu předmětů. Známe řadu sochařských děl, která mají barevný povrch (např. barevná majolika); vedle toho existuje i barevná socha, tj. taková, v níž barevného účinku sochař dosáhl kombinací barevných materiálů. Přesto však je úloha barvy v sochařství jiná než v malířství. Barva spolu s kresbou a šerosvitěm je pro malíře jedním ze základních prostředků, jimiž reprodukuje skutečnost a dosahuje sugestivního účinku. Barva zobrazuje a zároveň vyjadřuje svět citů, které člověk prožívá při vnímání reality. Sochařství zobrazuje skutečnost ve výtvoru, který je prostorový a modelován či vytesán z kamene ap.; barva může sochařské dílo jen doplnit a dodat mu větší životnosti.

Jak upozorňuje V. V. Jermonskaja (1964), k problému barevnosti sochařského díla je třeba přistupovat velice opatrně, neboť vytvořené tradice jednobarevné plastiky vychovaly v nás určité chápání krásy v soše. Podle téže autorky se vnímání sochy vyznačuje velkou aktivitou. Sochařské dílo vyvolává u diváka přání obejít ho ze všech stran, pocítit jeho trojrozměrnost, prohlédnout ze všech stran, aby plněji vnímal obsah obrazu.

Není to náhoda, že se chceme dotknout sochy rukou, neboť ohmatání jakoby doplňuje zrakový obraz. „Malířství se obrací pouze k očím . . . Socha existuje jak pro slepé, tak i pro lidi, kteří vidí“, — říkal Diderot (V. V. Jermonskaja, 1964, s. 12). G. Dorfler (1976, s. 83) píše: „Chceme-li připsat určitou hodnotu smyslovým orgánům, které jsou koneckonců tím jediným, co nám dovoluje přímo se zmocňovat uměleckého jevu, můžeme se odvážit vyslovit názor, že z vizuálních umění pouze sochařství podněcuje kromě zraku i hmat, nebo spíše jeho nejzvláštnější složku.“ Podle jeho ná-

zoru vyplývá důležitost, kterou má hmat — kromě zraku — v hodnocení plastického díla, z vědomí potřeby uplatnit vedle zrakové citlivosti a vedle normální povrchové hmatové citlivosti i naši citlivost stereognostickou. Jinými slovy, dovoluje-li nám zrak zmocnit se celého výtvarného díla, např. architektonického nebo malířského, máme pocit, že ke správnému a hlubokému poznání zvláštního prostorového prostředí, v němž se rozvíjí a v němž je umístěna plastika, je zapotřebí i zásahu našeho stereognostického smyslu (který je, jak známo, i z prostého fyziologického hlediska situován v jiných anatomických strukturách, než jsou struktury povrchové hmatové citlivosti). Proto můžeme vedle prostého hmatového smyslu hovořit zcela nemetaforicky o smyslu pro prostorovou skladbu.

Umělecký jazyk sochařství je neobyčejně originální a působivý. To podmiňuje poetickou krásu a hlubokou oduševnělost jeho realistických obrazů, v nichž se umělecká pravda výrazu a zobrazení spojuje v jediný celek — v pravdu uměleckého obrazu a hodnocení života. Duchovní svět zobrazovaného hrdiny i veškerou poetickou jemnost či dramatickou sílu jeho prožitků může sochařství vyjádřit rozmanitými prostředky: proporcemi sochařských forem, způsobem opracování materiálu, způsobem pohybů lidského těla, tvarem siluety, tu klidným a plynulým, jindy dynamickým a výbušným. To vše spolu s mimikou obličeje a s významem gesta přispívá k vytvoření žádoucího účinku. Architektonický soubor a vůbec prostředí, které obklopuje sochu, stává se jakoby součástí jedné kompozice, pomáhá překonávat zdánlivou izolovanost sochařského výtvaru.

Porozumění tomu či jinému druhu umění, osvojení si patřičných poznatků obohacují člověka, způsobují mu radost, nutí ho hodnotit umělecká díla, chránit je jako plody nadšené tvorby, jako kulturní hodnoty lidu.

V závěru stati si položíme ještě několik otázek. Jak se stává člověk citlivým, jemným, ohleduplným, jak získává schopnost rozlišovat dobro a zlo, krásu a nevkus, jak se učí poznávat pravé hodnoty a odlišovat je od hodnot zdánlivých? Jak si utváří představy o plném a bohatém lidském životě?

Mnoho faktorů ovlivňuje vývoj osobnosti člověka. Životní prostředí hraje nezastupitelnou úlohu v celém psychickém vývoji jedince. Na význam prostředí upozorňuje mj. Angličan John Ruskin (1819—1900), který říká, že „prostředí dítěte má být nebeské“. Měli bychom se snažit vytvořit dítěti takové prostředí, které by mu otevíralo radostný pohled na svět i život, a to jak doma, tak i např. v kolektivních zařízeních. Do obytného nebo pracovního prostředí vybaveného základními kusy nábytku bychom měli umísťovat vhodné funkční i dekorativní doplňky (např. textilie, dřevěné předměty, keramické výrobky, výrobky ze skla, obrázky, plastiky, sošky atd.). Zde je však třeba zároveň připomenout, že tyto předměty mají interiér doplňovat, ne přepřňovat. Je tedy třeba varovat před prostředím ohlušujícím a otupujícím přílišnou měrou estetických podnětů.

Mladý člověk se rád dopracovává k poznatkům sám, rady starších přijímá často s pochybnostmi. Ale zkušenosti postupně přibývají a člověk nabývá názoru, že není bohatého a plného lidského života bez radosti z krásy ve všech jejích podobách. A jedním z prostředků na poznávání krásy je estetická výchova. Není to myšlenka nová. Již v antickém Řecku přemýš-

leli filozofové o významu výtvarného umění a dospěli k názoru, že výtvarná činnost nabízí člověku příležitost důkladně pozorovat skutečnost, že ho formuje a pomáhá mu utvářet si správné postoje k sobě samému, k lidem i k věcem.

Ale i v současné době se ve zvýšené míře diskutuje o estetické výchově, jejím postavení v našich školách. A nejen na školách. Vždyť své nezastupitelné místo má v tomto výchovném procesu rodina, ale i sdělovací prostředky. Smutné, ale zároveň alarmující je konstatování současného stavu estetické výchovy u nás: Nemůžeme být spokojeni s dosavadní úrovní estetické výchovy. Praxe ukázala, že je třeba věnovat se problematice podílu umění na formování všestranně a harmonicky rozvinutého člověka jak z hlediska teoretického, tak i praktického. Umění je jedním z významných výchovných prostředků, který zjemňuje a obohacuje charakter člověka. To musí mít na paměti jak učitel, tak každý, kdo vede a vychovává mladé lidi. Celkově je možno konstatovat, že jde o úkol velmi náročný, jehož důležitost je uznávána ze společenského i z vědeckého hlediska, neboť jde o problémy, jejichž řešení se týká psychologie, pedagogiky, sociologie, věd o umění, estetiky a dalších disciplín, kde se setkává ve vzájemné interakci oblast kulturně uměleckých podnětů s otázkami rozvíjející se osobnosti mladého člověka. V kontextu psychologických vědních disciplín se nachází i psychologie umění, která má výše uvedené skutečnosti přímo zpracovány do svého předmětu.

LITERATURA

- Arnheim, R.: The holes of Henry Moore: on the function of space in sculpture. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1948, 7, 29—38.
- Dmitrijevová, N. A.: Malířstvo, sochárstvo, grafika. Bratislava 1964.
- Dorfles, G.: Proměny umění. Praha 1976.
- Forgus, R. H.: Perception: The Basic Process in Cognitive Development. New York: McGraw-Hill, 1966.
- Gibson, J. J.: The Perception of the Visual World. Cambridge, Mass.: Houghton Mifflin, 1950.
- Gibson, J. J.: The Senses Considered as Perceptual Systems. Boston: Houghton Mifflin, 1966.
- Hégr, M.: Technika sochařského umění. Praha 1959.
- Hlaváček, L.: Řeč tvarů (Umění vnímat umění). Praha 1984.
- Hýl, V.: Výtvarné umění jako prostředek výchovy. Ostrava 1948.
- Jermonskaja, V. V.: Osnovy ponimanija skulptury. Moskva 1964.
- Kagan, M. S.: Morfologija iskusstva. Leningrad 1972.
- Katz, D.: Der Aufbau der Tastwelt. Leipzig: Barth, 1925.
- Katz, D.: Gestalt Psychology: Its Nature and Significance. New York: Ronald, 1950.
- Kreitler, H., Kreitler, S.: Psychology of the Arts. Duke University Press, Durham, N. C. 1972.
- Lowenfeld, V.: Creative and Mental Growth. Rev. ed. New York: Macmillan, 1953.
- Malá československá encyklopedie. V. svazek. Praha 1987.
- Myšlenky moderních sochařů. Praha 1971.

- Osgood, C. E.: *Method and Theory in Experimental Psychology*. New York: Oxford University Press, 1953.
- Piaget, J.: *The Origins of Intelligence in Children*. New York: International Universities Press, 1952.
- Piaget, J., & Inhelder, B.: *The Child's Conception of Space*. London: Routledge & Kegan Paul, 1956.
- Révész, G.: *Die Formwelt des Tastsinnes*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1938.
- Straus, E. W.: *Aesthesiology and Hallucinations*. In R. May, E. Angel, & H. F. Ellenberger, eds., *Existence*. New York: Basic Books, 1958. Pp. 139—70.
- Tanaka, Y., Oyama, T., & Osgood, C. E.: A cross-cultural and cross-concept study of the generality of semantic space. *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, 1963, 2, 392—405.
- Volkov, N. N.: *Vosprijatie proizvedenij živopisi i skulptury*. In: *Chudožestvennoje vosprijatije*. Sb. 1. Leningrad 1971.
- Washburn, M. F.: *Über den Einfluss von Gesichtsassociationen auf die Raumwahrnehmungen der Haut*. Doctoral dissertation, Cornell University, 1894. Abstract in *American Journal of Psychology*, 1895, 7, 286—287.
- Weinstein, S.: *Intensive and extensive aspects of tactile sensitivity as a function of body part, sex, and laterality*. In D. R. Kenshalo, ed., *The Skin Senses*. Springfield, Ill.: Charles C. Thomas, 1968, Pp. 195—222.
- Werner, H.: *Comparative Psychology of Mental Development*. New York: International Universities Press, 1957.

SUMMARY

The author has made an attempt to survey the present knowledge of aesthetic perception, experience and understanding of three-dimensional artefacts, i.e. of sculptures. She draws on Czech sources and on outstanding personalities studying psychological aspects of the process of creation and perception as e.f. S. Kreitler, H. Kreitler, R. Arnheim, N. A. Dmitrijeva, V. V. Jermonskaja, M. S. Kagan, N. N. Volkov, D. Katz, J. J. Gibson, G. Dorfler.

The article represents a basis for farther possible experimental activity in the area of communication through three-dimensional art. The author defines intervening variables in the communication through three-dimensional art and those variables that can be checked and worked with in the experimental process proper. It is important that attention is paid to partial characteristics of dynamic personality structure without neglecting the inner causal relations of a personality as a whole.

In her conclusions the author stresses the prominent role of the human environment of an individual and its equipment with impulses for his/her psychological development. The author gives a warning of human environment being either too rich or too poor in aesthetic impulses. At the same time she draws attention to the present state of aesthetic education in Czech schools, the quality of which is not satisfying.