

Kuric, Jozef; Smékal, Vladimír

## **Osobnostní a vývojové determinanty estetického vnímání**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. I, Řada pedagogicko-psychologická. 1979-1980, vol. 28-29, iss. 114-15, pp. [39]-73*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112961>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JOZEF KURIC, VLADIMÍR SMĚKAL

## OSOBNOSTNÍ A VÝVOJOVÉ DETERMINANTY ESTETICKÉHO VNÍMÁNÍ

### ÚVOD

Problematika vnímání patří k nejpropracovanějším úsekům psychologie. Posuzujeme-li ji podle množství publikací a rozsahu poznatků ve standardních psychologických příručkách, máme dojem, že zde už není co zkoumat. Navzdory tomuto mínění však se ukázalo, že téměř nic nevíme o vnímání druhých a že je to tak specifická oblast, že nevystačíme s pouhou aplikací obecně psychologických poznatků. Intenzivní výzkumy sociální percepcce, které se konají od padesátých let, přinášejí neustále nové poznatky (viz A. A. Bodalev, 1965, 1970). Podobně jako sociální percepcce, překvapuje psychology šedesátých a sedmdesátých let estetické vnímání. B. S. Mejlach (1971) říká: „Nyní, jak se zdá, všichni uznávají, že umělecké vnímání patří k nejaktuálnějším vědeckým problémům a současně i k nejsložitějším. Avšak v praxi (zvláště při vyučování literatuře) se vnímání nejčastěji chápe jen jako jednorozměrné osvojení obsahu. ... Ale umělecké vnímání — to přece není jen styk s autorem díla, myšlenkový spor nebo nesouhlas s ním; to je i objevování nového v životě, i poznávání sebe sama, je i to i prožitek i sebevýchova.“ Na vyřešení problémů estetického vnímání závisí úspěch výchovy uměním, neboť umění může osobnost rozvíjet jen tehdy, jestliže je vnímatel adekvátně chápe a jestliže je připraven přijmout jeho poselství. Takže teprve odhalení mechanismů estetického vnímání a poznávání může poskytnout výchovné praxi základnu, na níž bude možno stavět promyšlenou a účinnou uměleckou výchovu a využívat umění k výchově celé socialistické osobnosti v duchu dokumentů ÚV KSČ o úloze umění a kultury v rozvoji socialistického člověka. Zcela shodně tuto ideu vyjadřuje V. P. Šestakov (1976): „Problém estetického vnímání je jednou z nejaktuálnějších otázek v současné estetice a pedagogice. V oblasti estetiky je to základ, na kterém spočívá studium estetického citění, estetické emoce, umělecké fantazie, představitvosti, estetického hodnocení, vkusu atd. Pokud se týče pedagogiky, i zde hraje problém estetického vnímání prvořadou roli. Vždyť teprve tehdy, bude-li řešena otázka podstaty estetického hodnocení, struktury a forem

vnímání uměleckých děl, individuálních a sociálních rozdílů v chápání krásy, lze vůbec hovořit o vědeckých základech estetické výchovy.“

Studium estetického vnímání bylo až dosud pracovní doménou estetiků a teoretiků umění resp. uměleckých pedagogů, kteří se převážně omezují buď na využívání a reinterpretaci poznatků obecné psychologie o vnímání (viz např. J. Levý, 1971) nebo na impresionistický popis poznávání a hodnocení uměleckých děl (viz např. D. Šindelář, 1916) či na otázky výchovy uměním a chápání umění (J. Uždil, 1960, Fr. Holešovský, 1960, V. Jůva, 1967 a d.). Experimentálně psychologické výzkumy vnímání se estetikům jeví jako „příliš vědecké“, zatímco psychologům se uvažování estetiků a výtvarných pedagogů zdá být „příliš umělecké“ a málo exaktní. Je to ke škodě plodné spolupráce, která by za daného stavu specializace věd byla konstruktivnější než vymezování kompetence a vzájemné vytýkání nedostatků.

V poslední době se objevují práce, které uspokojují estetiky i psychology, jako je např. dílo R. Arnheima „Art and vizual perception“, jehož první vydání je už z r. 1954, ale má více reedici a bylo přeloženo do řady jazyků (včetně ruštiny a polštiny). V Sovětském svazu vyšla průkopnická publikace pod redakcí B. S. Mejlacha „Chudožestvennoje vosprijatije“ v r. 1971, která shrnuje bohatou domácí literaturu. Konstruktivní kritikou západních koncepcí estetického vnímání a výchovy uměním se zabývá sborník statí sovětských autorů B. P. Jusova, V. P. Šestakova a G. V. Labunské, který vyšel v českém překladu doplněný o řadu dalších výzkumných studií pod názvem Umění a děti v r. 1976 (originál je z r. 1969).

V této studii se budeme zabývat některými základními teoretickými otázkami estetického vnímání a poznávání a uvedeme výsledky několika výzkumů, z nichž je patrné, že jde o problém širokého dosahu.

## **1. ESTETICKÉ VNÍMÁNÍ A POZNÁVÁNÍ JAKO PSYCHOLOGICKÝ PROBLÉM**

### **1.1 Perceptologický vztahový rámec estetického vnímání**

Abychom si ujasnili specifikum estetického vnímání, uvedeme základní poznatky současné perceptologie, mimo jejichž rámec nelze o estetickém vnímání vědecky uvažovat. V rámci interfunkčního pojetí, které metodologicky rozpracoval, definuje D. Kováč (1975) vnímání jako „selektivní zpracování informací podle určitých principů do významných celků, které v závislosti na jiných funkcích vstupují do chování jako regulátor odpověďové složky chování“. V sedmi tezích Kováč dále vymezuje základní faktory vnímání, a to: (1) Podnětové charakteristiky (fyzikální, sémantické a probabilistické), (2) biologické vlastnosti organismu (evoluční, involuční, sexuální dimorfismus, funkční asymetrii atd.), (3) senzorické funkce, (4) pamětní funkce, (5) specifické a nespecifické učení, (6) intelektovou úroveň (7) vnímající subjekt jako osobnost. Všechny tyto faktory považujeme za determinanty, jejichž úlohu bychom měli zkoumat i v rámci estetického vnímání.

V kontextu kybernetiky a teorie informací psychologie charakterizuje

vnímání jako proces (1) vyhledávání a zjišťování (detekce), (2) rozlišování (diskriminace), (3) rozpoznání a určení (identifikace) a (4) interpretace (stanovení významu a smyslu, zařazení do souvislostí) informace obsažené v podnětové struktuře. (Viz Stríženec, M., 1966, Křivohlavý, J., 1970.)

Obě tato konvergující vymezení procesu vnímání ukazují jeho komplexnost a složitost, ale nenaznačují, čím se liší estetické vnímání od běžného. Pokusíme se na tuto otázku pracovně odpovědět rozlišením cílů obou druhů vnímání.

## 1.2 Podnětové podmínky estetického vnímání

O estetickém vnímání nemůžeme uvažovat bez zodpovězení otázky, které předměty se líbí a které nelíbí a proč. Podle Gilbertové a Kuhna (1954) už estetikové 19. stol. vyslovili přesvědčení, že „správná odpověď na tuto otázku musí objasnit zákon, jímž se řídí kauzální vztah mezi vnějším objektem jakožto příčinou a libostí jakožto výsledkem“.

Podnětové struktury, které vyvolávají estetické vjemy, jsou v estetických pracích často definovány subjektivně:

„Esteticky krásné je to, co nám skýtá maximální vzrušení při minimální únavě a ztrátě energie“ (Grant Allen, citováno podle Gilbertové a Kuhnové).

„Krásné jsou struktury, které ztělesňují vášně, jimž byl dán výrazný tvar“ (B. Croce, 1907).

„Krásné je to, co je představováno bez pojmů jako objekt všeobecného zálibení“ (I. Kant, 1790).

Pod vlivem tvarové psychologie a jako pokračování antické tradice se objevují i vymezení, která zdůrazňují harmonii, rytmus, symetrii, proporce a organizaci jakožto základní podmínky krásy. Mnoho poznatků v tomto směru přinesla už psychologizující experimentální estetika 2. pol. 19. stol.

Velmi precizně a moderně psychologický přístup ke kráse formuloval ve dvacátých letech L. S. Vygotskij (1965): „Každé umělecké dílo psycholog přirozeně považuje za soustavu podnětů, vědomě a záměrně organizovaných s takovým zřetelem, aby vyvolaly estetickou reakci. Analýzou struktury podnětů rekonstruujeme strukturu reakce.“ V této hutné formulaci je obsažen bohatý program i možná metoda výzkumů estetického vnímání z hlediska stimulace.

Podnětné myšlenky k chápání estetického přinesl V. B. Šklovskij (1925): „Začneme-li se zabývat všeobecnými zákony vnímání, uvidíme, že děje, které se stanou navyklými, začínají se stávat automatickými... Věc jde kolem nás, jako by byla zabalena, víme, že existuje podle místa, které zaujímá, ale vidíme jenom její povrch. Vlivem takového vnímání věc schne, zprvu jako vjem a potom se to ukazuje i na tom, jak působí... Tak se propadá život, měně se v nicotu. Automatizace požívá věci, šaty, nábytek, ženu i strach z války. ... Nuže, pro to, aby vrátilo pocit života, dalo cítit věci, pro to, aby udělalo kámen kamenem, existuje to, co bývá nazýváno uměním. Cílem umění je dát pocit věci jako faktů vidění, nikoliv faktů poznání; metoda umění je metoda ozvláštnění věci a metoda znesnadnění formy, zvětšující obtíž a délku vnímání, po-

něvadž proces vnímání je v umění sám o sobě cílem a musí být prodloužován; umění je způsob prožívat děláni věcí, ale to co je uděláno, není v umění důležité.“

Umění se svými estetickými kategoriemi je zde tedy podle Šklovského a jiných formalistů k tomu, aby rozbilo automatismus a stereotypnost každodenního vnímání věcí, aby člověka vytrhlo z jeho každodennosti a donutilo ho podívat se na věci z nového zorného úhlu, jakoby je viděl poprvé. I když nebudeme souhlasit s podceňováním obsahu díla a s náznaky zastávání samoučelnosti umění, přece jen považujeme za velmi cenný princip ozvláštnění a považujeme za perspektivní hledat v jednotlivých druzích umění, jakými prostředky (materiálovými, technickými, kompozičními, tématickými) autor upozorňuje vnímatele na méně zřejmé kvality zobrazeného předmětu, na jeho místo ve struktuře bytí a dění.

Podobnou ideu jako Šklovskij měl zřejmě na mysli F. X. Šalda (1905), i když ji vyjádřil z pozice vnímatele: „Dojem, jímž na vás živé umělecké dílo působí, jest spíše dojmem čehosi tvrdého a přísného, čehosi silného, odvráceného a drsného než elegantního a hladkého — něčeho, co se příkře odlišuje od konvenčnosti a příjemné pohodlnosti posavadního běžného uměleckého výrazu.“

Z hlediska teorie informace — řečeno negativně — sdělení, které je předem známo, nenese žádnou informaci, a proto je přijímáno automaticky.

E. Panofski (1939) rozlišuje na uměleckém díle čtyři vrstvy, které do jisté míry odpovídají hloubce postižení díla v estetickém vnímání:

1. vnější, povrchová rovina zahrnuje předměty a jevy zobrazené bezprostředně v díle a přístupné běžnému vnímání;
2. vrstva slohová, která se týká způsobu, jímž je podle požadavků umělecké konvence daného období obraz namalován, či dílo vytvořeno;
3. hlubší vrstva alegorie, typů;
4. nejvnitřnější vrstva obsahuje vnitřní filozofický význam díla, jeho poselství, či skryté svědectví o cílém komplexu mravů zobrazované epochy.

Vrstvovou teorii uměleckého díla rozvíjí i R. Ingarden v pracích „O poznávání literárního díla“ (1937), „O struktuře obrazu“ (1946) a d.

Rovněž tento vrstevový přístup k podnětové struktuře umění může být plodně využit, zejm. při zkoumání, na které roviny díla se koncentruje vnímatel.

Stojí za to zvážit, zda by se nedala na principu vrstev vybudovat typologie vnímatelů.

V západní estetice se dosti často objevuje rozlišování dvou vrstev uměleckého díla: dílo jako fyzická realita a dílo jakožto umělecký předmět. Existence fyzického uměleckého díla je podmínkou existence estetického uměleckého díla. Existenci tohoto však nelze jednostranně vysvětlovat — jak činí např. Pepper (viz *Umění a děti*, 1976) až realizaci aktu vnímání. Estetično existuje ve fyzickém díle jednak v podobě zásahů tvůrce, které byly nesený jasným záměrem, jednak v podobě významů a smyslu, který je objektivizován ve společenském vědomí (viz O. Organova, 1975). Je sice pravda — jak na to výstižně upozornil Z. Myslakowski (1939), že se najdou lidé, kteří estetično nevnímají, ale to je podle něho důsledek slepoty

k určitým hodnotám: „Kultura jako společenský proces není jenom souhrnem objektivních výtvorů, ale procesem dvojího směru — objektivizací duchovního života a subjektivizací výtvorů tohoto života. To co povstalo jako vnější projekce jisté duchovní potřeby, nemůže existovat samo sebou, leda jen v neustále udržovaném nebo obnovovaném úsilí. Kdyby toto hromadné úsilí na čas ustalo, kulturní hodnoty by přestaly být hodnotami, ztratily by veškerý humanitní smysl a staly by se prostě věcmi, částmi přírody; obraz Leonardův by byl pouze kouskem prkna pokrytého barevným olejem, Bethovenova sonáta třením koňských žíní po beraních střevech, chvěním vzduchu, kouskem potišťeného papíru.“

S. L. Rubínštejn (1946) proto oprávněně zdůrazňuje, že „umělecký obraz nevede nikdy pouze k víceméně celostnímu komplexu sensorických dat, stejně jako k nim nevede obsah významného uměleckého díla. Umělec přímo uvádí do zorného pole vnímatele smyslová data obrazu. Jejich prostřednictvím klade mu za úkol (a to je pro umělecké vnímání podstatné) vnímat to, co je jimi určeno — sémantický poetický obsah obrazu a v něm ztělesněný záměr umělce. Právě proto, že se při vnímání uměleckého díla musí řešit tento úkol, je toto vnímání složitou činností, ne každému ve stejné míře přístupnou“.

Vnímatel, který chce vnímat esteticky plně, si musí klást otázky: „Co chtěl umělec sdělit?“, a „Jak to sděluje?“ A za každou touto otázkou je třeba mít vypracovaný systém etalonů, kategorií, pomocí nichž lze obsah a formu díla dešifrovat. Podotýkáme, že sestavení taxonomií těchto analytických kategorií — vzorů je samostatným úkolem estetiky a psychologie umění, který je dosud spíše řešen ad hoc než fundamentálně (viz např. A. F. Losev—V. P. Šestakov, 1965; W. Sypher, 1956).

### 1.3 Struktura estetického vnímání

Marxistická estetika charakterizuje estetické vnímání jako specifickou tvůrčí činnost, v určitém ohledu analogickou (nikoliv totožnou) s umělcovou tvorbou. „V procesu estetického vnímání se ve vnímatelově vědomí formuje umělecký obraz, podobný tomu, který se autor snažil zafixovat ve své tvorbě.“ (M-LE, 1973.) K tomuto vymezení by bylo možno dodat, že v širším pojetí se umělecký obraz formuje i na základě krásy objektů, které původně nebyly vytvořeny pro estetické působení (příroda, technika), ale které umělecky působí (svou vznešeností, monumentalitou apod.).

Naprostá většina autorů se shoduje v tom, že vnímání estetických podnětů je aktivním, tvůrčím procesem, v němž se významně účastní kognitivní struktury. D. Šindelář (1961) říká, že „... pro estetické vnímání je typická aktivnost a mnohovýznamnost vjemů“.

Pro analýzu estetického vnímání je plodný konstrukt sensorického etalonu, který zavedl L. A. Venger (1975). Je to systém smyslových kvalit předmětů a „vnímání vyčleňuje převážně etalonové významy vlastností“. Pojem „sensorický etalon“ má svou paralelu v Arnheimově pojmu „perceptivní pojem“ (1967), v Molesově konceptu „apriorní forma“ (1958), v Piagetově (1970) pojetí „sensorických schémat“, v Dufrénově koncepci

„apriorní afektace kvalit“ (1953) nebo v Granovské a Berezné (1974) pojmech „terciárních příznaků“ a „příznaků transpozičních“. Tyto pojmy stejně jako pojmy „gestalt“ apod. byly zavedeny k postižení faktu, že vnímání strukturuje vjemové pole, že nachází v podnětech význam a smysl.

L. A. Venger (c. d.) charakterizuje vnímání jako řetěz percepčních aktů hledání, zjišťování, diskriminace, identifikace a odraz objektivní podstaty vlastností a vztahů předmětů. Tyto percepční akty se uplatňují i v estetickém vnímání, ale vstupují zde do složitějších závislostí na povaze estetických podnětů.

Předmětné vlastnosti a vztahy lze označit pomocí příznaků, které — jak se domnívají Granovskaja a Bereznaia (c. d.) — se dělí podle míry zobecnění na příznaky primární, sekundární, terciární a transpoziční.

Primární nebo také lokální příznaky představují nejjednodušší vlastnosti kontury předmětů nebo přesněji části této kontury (přímost, křivost, plynulost, vypuklost atd.). Operací „kategorizace“ probíhá postupné zobecnění primárních příznaků a tím se již uskutečňuje struktura prostřednictvím příznaků sekundárních, které vyjadřují celkové vlastnosti objektu. K sekundárním příznakům patří např. symetrie a periodičnost. U terciárních příznaků se distance od původní smyslové závislosti na předmětu ještě zvětšuje. „Terciární příznaky objektu odrážejí vztahy mezi konfiguracemi toho objektu a jinou figurou, která se vytváří ve vnitřním plánu myšlenkové (c. d.). Nachází-li se ve vjemovém poli několik objektů, vydělují se ještě tzv. „transpoziční příznaky“, které charakterizují rozložení jednotlivých objektů a vztahy mezi nimi. Autorky rozlišují transpoziční příznaky prvního a druhého druhu, podle toho, zda jde o odrazení místa objektů vzhledem k okrajovým oblastem vjemového pole, k jeho středu, diagonálám apod., nebo zda jde o lokalizaci objektů v nějakém abstraktním prostoru, např. v prostoru samotných příznaků. V uměleckém vnímání tvoří tyto příznaky důležitý etalon kompozice. Úkolem výzkumů by mělo být odhalení toho, které vrstvy uměleckého díla či skutečnosti odpovídají těmto kategoriím příznaků a jaký druh estetické poznávací reakce vyvolávají. Podkladem zmíněných percepčních aktů jsou jednoduché percepční operace, které se opírají o sensorické etalony prvního a druhého řádu, tj. etalony vlastností a vztahů mezi těmito vlastnostmi.

Plnohodnotné estetické responze zahrnují operace vyššího řádu, jež vyčleňují etalonové vlastnosti a vztahy v rámci celostních figur a konfigurací. Tyto operace jsou již na přechodu k reverzibilitě. Prostřednictvím operací vyššího řádu se vnímaný objekt mění v estetický předmět, jehož utváření není nikdy ukončeno.

V souladu s literaturou lze „estetické centrace“ vymezit jako simultánní strukturae, které spočívají na mechanismu systémových percepčních úkonů. Ohniskem „estetických centrací“ jsou sensorické etalony vysokého stupně zobecnění. Tyto etalony jsou organicky navzájem propojeny a konstituují semiotickou strukturu, která je dílem minulé zkušenosti.

Operační fázi estetického vnímání vlastně geneticky předchází část orientační, jež vlastně „spouští“ výše popsaný percepční mechanismus. Orientační článek percepčního úkonu reguluje výběr a změnu resp. změnu sensorických etalonů. V tom je základ „aktualizace estetického

vztahu ke skutečnosti“. Tato změna psychického zaměření je podmíněna motivačně. Odtud je důležité zkoumat též motivaci na estetické, o níž jsme se již zmiňovali výše.

Operaci kategorizace považujeme v procesu estetického vnímání za základní. Vnímatel kategorizováním zařazuje vnímaný estetický objekt do třídy definované či asociované s určitými estetickými znaky, blízké či vzdálené jeho estetickému ideálu, aktivizuje své estetické zkušenosti atd. Kategorizací si vytváří třídy estetických zkušeností, které ve své myslí hierarchizuje podle svého estetického ideálu (nebo z nich tento ideál abstrahuje). Vytvořené třídy pak slouží jako etalony pro další estetické vjemové akty.

Zcela formalizovanou koncepci estetického vnímání vytvořili matematik G. Birkhoff (1932) a pozitivistický psycholog H. J. Eysenck (1957). Oba se shodují v tom, že míra estetičnosti vjemu (E) závisí na složitosti (S) a uspořádanosti (U) objektu. Birkhoff soudí, že vjem je tím více estetický, čím je působící podnět uspořádanější a jednodušší. Eysenck naproti tomu předpokládá součin obou charakteristik, tedy estetická zkušenost a zážitek jsou tím bohatší, čím je vnímaný předmět složitější a uspořádanější.

$$\text{Birkhoff: } E = \frac{U}{S}$$

$$\text{Eysenck: } E = U \cdot S$$

I když je tato koncepce příkladem značné simplifikace analýzy estetického vnímání, představuje jeden z mála pokusů o empirické zakotvení konstruktů, s nimiž pracuje estetický psycholog. Domníváme se, že matematický model estetického vnímání bude daleko komplexnější a že je dosud předčasné pokoušet se o takovou abstrakci.

O aplikaci teorie pravděpodobnosti na estetické poznání usiluje sovětský fyzik A. I. Kitajgorodskij (1972). Jeho náměty mají význam pro sociologii konzumu umění spíše než pro psychologii.

### 1.31 ROZDÍLY BĚŽNÉHO A ESTETICKÉHO VNÍMÁNÍ

Zatímco cílem běžného vnímání je orientovat se v působících podnětových strukturách, poznat v nich, co je pro subjekt významné z hlediska řízení činnosti, tedy získat co možná adekvátní obraz předmětů působících na smysly, estetické vnímání má za cíl poznání estetična, tj. krásy a dalších estetických kategorií v dílech umění i v přírodě a civilizačních výtvorech člověka. Mnozí estetikové soudí (viz K. Gilbertová a H. Kuhn, 1954), že estetické vnímání ani tak nesměřuje k poznání, jako spíše k přivedení se do stavu vytržení ze všednosti a každodennosti, prostě k navození estetických vjemů.

Jestliže vycházíme z regulačního pojetí vnímání, bude ovšem otázka poznávacího obsahu pro nás podstatná. Hypoteticky lze říci, že bezprostředně estetické vnímání reguluje vznik estetických zážitků, které u mnoha vnímatelů nemusí být uvědomovány jako určité obsahy, avšak jejich specifická spočívající ve zvláštním pocitu povznesenosti, uchvácenosti (Maslowův „peak-experience“), může vést vnímatele k vyhledávání esteticky působících podnětů. Dosud se nepodařilo objektivizovat tyto zážitky a popsat je obecně přijímaným způsobem.



Uvažujeme-li o zprostředkovaném regulačním působení estetických vjemů, můžeme předpokládat, že vytvářejí etalony (vzory), díky nimž realitu chápeme bohatěji a členitěji, vidíme v ní více než ten, kdo nemá potřebu vnímat esteticky. Byl vysloven též předpoklad — který dále ověřujeme — že člověk s rozvinutým estetickým vnímáním je citlivější sociálně, má větší empatii a diferencovanější sociální postoje. Totéž má na mysli S. L. Rubinštejn (1946), když říká: „... i umělecké zobrazení vjemu nejen vyjadřuje, ale i utváří vnímání umělce. Současně vychovává a utváří vnímání lidí, kteří se na uměleckých dílech učí správně vnímat svět.“

K základní charakteristice běžného vnímání patří jeho výběrovost, která je výrazem závislosti vnímání na potřebách. Přesně a adekvátně člověk vnímá především to, co je pro něho významné, co na předmětu má informační hodnotu z hlediska jeho funkce uspokojování potřeb subjektu, resp. z hlediska instrumentálního, které vymezuje, jak s předmětem zacházet jako prostředkem k uspokojení cílových hodnot. Ostatní aspekty předmětu zůstávají nepoznány.

Na estetické vnímání nelze pohlížet — jak činí někteří estetikové — jako na samoučelný proces vnímání pro vnímání, poznávání předmětu jako předmětu. I estetické vnímání je určováno potřebami — jako je potřeba vnímání a tvoření krásy, vkus, zvědavost atd. — které se dokonce považují za hodnoty bytí, za výraz potřeby seberealizace. (Viz A. Maslov, 1968.) Z toho ovšem plyne, že estetické vnímání se vyznačuje plností a obsáhlostí vjemu, je neseno úsilím postřehnout vše, co může obohatit mysl. Metaforicky lze říci, že v estetickém vnímání se subjekt snaží plně „vychutnat“ všechny aspekty objektu. Proto letmost a zběžnost, která charakterizuje každodenní vnímání, znesnadňuje, ne-li znemožňuje, aby příslušné vnímání bylo estetické. V souvislosti s estetickým vnímáním literárního díla na to výstižně upozorňuje J. Hrabák (1971).

Ze závislosti estetického vnímání na specifických potřebách subjektu ovšem plyne, že lidé, kteří příslušné potřeby nemají, vnímají skutečnost jen věcně, prakticky, utilitárně atd. To ostatně postřehl už E. Spranger — i když v poněkud mystifikované podobě — ve své koncepci hodnotových orientací: jeho estetický typ osobnosti umělecké dílo hodnotí podle toho, jak je „umělecké“, ekonomický typ podle toho, jak je „drahé“, poznávací typ podle toho, „jak adekvátně zobrazuje, čím je podmíněno“ atd.

T. Munro (1941) vystoupil s koncepcí, podle níž běžné, každodenní vnímání je příliš praktické a utilitární. Vidí na věcech jen to, co má cenu pro praktický život. Estetické vnímání nemá žádný jiný cíl kromě požitku z věcí jako takových, z jejich tvaru, barvy, linií. Mnozí lidé se však nedovedou zaměřovat na bezprostřední vizuální formy věcí, je třeba je to učít. V této koncepci je centrální myšlenka o zaměřenosti vnímání na strukturu věcí a z ní získávané estetické zkušenosti znehodnocena nedocenením poznávací a sociální funkce umění.

### 1.32 INTERFUNKČNÍ STRUKTURA ESTETICKÉHO VNÍMÁNÍ

Vnímání estetických podnětů má kromě své gnostické stránky také aspekt emotivní. Citová odezva není pouhým doprovodem estetického

vjemu, ale je jeho strukturální prožitkovou součástí. Již náš Fr. Krejčí (1916) psal: „Nevidíme pouze barvy, ale také různé tvary, tělesa, předměty různé velikosti a podoby. Vjemy tyto jsou zdrojem záliby zvláštního druhu, různé od záliby, kterou máme z vidění barev. Ježto a pokud záliba taková je prvkem estetické záliby, mluvíme o libosti tvarové, formové a jednotlivé případy nazýváme city tvarovými, formovými...“

B. M. Těplov (1956) poukázal na to, že vnímání umění je nejen obrazovým, ale i emocionálním poznáváním světa. Porozumět uměleckým dílům znamená především emocionálně je prožít, procítit a na tomto základě o nich přemýšlet.

V podnětném díle A. S. Vygotského (1966) je ukázáno, že vnímání uměleckých děl vyžaduje tvořivost. Vygotskij rovněž zdůrazňuje význam emocí, které podle něho hrají důležitou roli především v počáteční, orientační fázi vnímání.

Výzkumy P. A. Mezenceva (1967) ukazují, že estetické vnímání je neoddelitelné od ideového života člověka, je vždy nasyceno ideově emocionálním obsahem.

Na emociogenní aspekt umění poukázal též P. M. Jakobson (1971): „Estetické city jako diferencovaný emocionální ohlas na vnímané malířské, hudební nebo literární dílo jsou charakteristickými znaky veškerého estetického vnímání v tom smyslu, že jestliže dílo zanechává člověka lhostejným, neprobouzí v něm živější ohlas, pak ani nevyvolává opravdové umělecké vnímání. Dílo musí v nějaké míře chytit člověka emocionálně, vyvolat jeho emoční odezvu.“

V. A. Ezinkejevová (podle Šurdakové, 1972) se domnívá, že emotivita hraje významnou roli při vnímání libovolného druhu umění a obrací pozornost i na druhou stránku procesu: „Jednou z komponent estetického vnímání je dovednost plně si osvojit námět obrazu, vydělit podstatné a druhotné.“ Dále v této stati uvádí, že analýza oddělených částí obrazu probíhá současně se vznikem jejich syntézy, s jejich sloučením v jeden celek. Domnívá se, že při hodnocení uměleckých děl je velmi důležité vidět ty charakteristické detaily, které jsou pro vyjádření ideje díla podstatné. Důležitá je podle ní při estetickém vnímání i role fantazie.

V. A. Salejev (1977) se podrobně zabývá strukturou estetického vnímání a zdůvodňuje, že do ní patří i estetický soud, kterým se vyjadřuje hodnocení uměleckého díla. Diskutuje otázku, nakolik je tento soud intelektuální a nakolik v něm hrají podstatnou roli emoční komponenty. Přijímá Simonovovu (1966) informační teorii emocí, v níž vidí možnost překlenout antagonismus intelektuálního a citového. I my spatřujeme v této teorii slibné východisko pro syntetickou teorii estetického vnímání a hodláme ji začlenit do naší další výzkumné koncepce.

Předběžně lze říci, že esteticky relevantní bude vjem tehdy, když obdržená informace se bude lišit od očekávané kvalitativně a když bude kvantitativně převyšovat informaci nutnou k tomu, aby byla uspokojena základní potřeba zvědavosti (to je podle Simonova podmínkou vzniku pozitivní emoce). Analýze a specifikace kvalitativní odlišnosti je úkol před kterým estetická psychologie stojí.

Poeticky myšlenku interfunkční podmíněnosti estetického vnímání vyjádřil slavný filmový tvůrce S. Ejzenštejn (1964): „Každý divák v sou-

ladu se svou individuálností, po svém, z vlastní zkušenosti, z útrob své fantazie, z tkáně svých asociací, z předpokladů svého charakteru, mravů a sociální příslušnosti tvoří obraz přesně podle týchž usměrňujících nápadů, které mu napověděl autor a které ho neochvějně vedou k poznání a prožívání tématu. Je to týž obraz, který byl promyšlen a vytvořen autorem, ale tento obraz je současně vytvořen i vlastním tvůrčím aktem diváka.“

Je zde zdůrazněna nejen podmíněnost estetického vnímání celou osobností vnímatele, ale jeho tvořivý charakter, což znamená, že estetické vnímání nelze dnes už zkoumat mimo kontext výzkumů tvořivosti.

### 1.33 FUNKČNÍ STRUKTURA ESTETICKÉHO VNÍMÁNÍ

Přestože se estetické vnímání považuje za tak důležitý základ konzumu umění, je dosud téměř neanalyzované ve své procesuální stránce. Proto naše poznámky k funkční struktuře estetického vnímání budou mít jen předběžný charakter.

V. Aldrich (1963) vidí klíč k podstatě estetického vnímání ve změně kategoriální perspektivy nazírání na věci. Tutéž věc můžeme vnímat buď jako fyzikální nebo jako estetický objekt podle „kategoriálního pohledu“. Rozdíl mezi kategoriálními pohledy se týká způsobů vnímání a druhů „horizontu“, ve kterém si příslušné objekty uvědomujeme.

Vezmeme si za příklad patření na zvláštní konstelaci mraků při západu slunce. Při věcném vnímání budeme posuzovat tvar mraků, jejich barvu a hustotu jako event. ukazatel vývoje počasí. Půjde nám o co nejadekvátnější vystižení, jaké mraky jsou. Při estetickém vnímání či „osvojování“ sledujeme spíše hru světél a stínů, proměny barev a jejich ladění a „oddáváme se“ dojmu a pocitům, které v nás vznikají.

Aldrich rozdíl obou způsobů vnímání charakterizuje takto: „... v procesu pozorování vnímáme charakteristiky materiální věci jako vlastnosti, které ji definují, zatímco při estetickém osvojování se vlastnosti vnímají jako aspekty (objektivní dojmy), které ji oživují.“

R. Arnheim (1954) patří sice k předním tvarovým psychologům, kteří se zabývají estetickým vnímáním, ale tvrzením, že vidění — to je narušování klidu, mobilizace prostoru, vnímání v činnosti — se blíží marxistické teorii činnosti jako metodologickému základu psychologie. Arnheim soudí, že každý percepční akt představuje výběr určitých vlastností vnímaného objektu, jejich analýzu a uspořádání v nějaký vizuální obraz a současně vizuální hodnocení objektu. Vnímání každého prvku vždy znamená jeho konfrontaci a začleňování do celkových souvislostí, proto vnímání vždy probíhá jako porovnávání prvků, které jsou stále organizovány a reorganizovány, dokud nedojde k pocitu úplnosti vjemu.

V této studii zastáváme mnohofázovou koncepci estetického vnímání, která se formálně shoduje s obdobným nástinem polského estetika R. Ingardena (1966).

Estetické vnímání začíná tehdy, když v pozorovaném (nebo jen představovaném předmětu) postřehneme určitou kvalitu, která narušuje rovnováhu naší mysli. Tato počáteční aktivizace je tzv. „vstupní emoce“. Je

to vzrušení či svého druhu údiv, který nutká vnímatele, aby se dále zabýval předmětem poznání. Vede k zúžení a soustředění pozornosti na předmět.

V druhé fázi začíná proces aktivního zkoumání předmětu, analýza jeho vlastností. Zde záleží na tom, jak složitý daný předmět je. Někdy vnímání končí prostým zařazením předmětu do nějaké vytvořené třídy (porovnání s etalonem) a zážitkem libosti. Jde-li o složitější předmět, pokračuje analýza, srovnávání a konfrontace s etalony dále a vzniká řetěz emocí (napětí, neklidu, nadšení, slasti atd. — podle toho, jak se daří odhalovat vlastnosti a jejich souvislosti). Ingarden si povšiml, že „slast brzy vyvolává nové vášnivé přání vidět ty vlastnosti, které nás esteticky vzrušují a které subjekt estetického prožívání hledá v bezprostředně daném uměleckém díle nebo si je představuje. V posledním případě se tyto vlastnosti jakoby včleňují v to, co je bezprostředně dáno a spojují se s tím“.

Estetický vjem a zážitek jsou dovršeny, když se nám podaří konfrontovat a harmonicky spojit tu vlastnost, kterou jsme v díle hledali, s vlastností, která byla výchozím podnětem hledání.

Dovršit poznání estetického v uměleckém díle a jeho plná objektivizace ovšem vyžadují další poznávací úsilí, které zapojuje širokou zkušenost vnímatele, jeho estetické ideály a hodnotící úsudky.

Úvahu o funkční struktuře estetického vnímání můžeme shrnout slovy O. Organovy (1975), která vyjadřují i naše stanovisko: „Proces vnímání uměleckého díla má svoji specifiku, která ho odlišuje od vnímání objektů, jež se vyskytují v běžném životě a vědeckém výzkumu.“

Je to složitý a mnohostranný proces, obsahující protikladné momenty a tendence.

Na jedné straně jeho struktura a zaměření jsou zaprogramovány v uměleckém díle, na druhé straně se realizací tohoto procesu uskutečňuje tvůrčí činnost vnímajícího, tak či onak měnící obrazy, které jsou v uměleckém díle ztělesněny. Tyto obrazy se mění pod vlivem individuální životní zkušenosti vnímajícího, pod vlivem jeho estetických ideálů, světónázorových principů a určité zaměřenosti.

Na jedné straně při vnímání uměleckého díla u vnímajícího vzniká ten citový vztah, který chtěl vyvolat umělec, když vytvářel své dílo, objevují se takové prožitky, které se vyskytovaly jak u umělce v době, kdy tvořil své dílo, tak i u hrdinů jeho díla, na druhé straně emoční stavy a prožitky vznikající během estetického vnímání, jsou hluboce individuální, neopakovatelné, jsou momentem vnitřního světa vnímajícího, jeho vlastního „já“. Na jedné straně, v procesu estetického vnímání vnímající dostává tu informaci, ty údaje o jevech skutečnosti, které jsou obsaženy v uměleckém díle, na druhé straně, když analyzuje během estetického vnímání svou životní zkušenost, poznává vnímatel to nové, co překračuje hranice zobrazeného v uměleckém díle.“

### 1.34 DISPOZIČNÍ STRUKTURA ESTETICKÉHO VNÍMÁNÍ

Předpokládá se, že estetické vnímání je závislé též na určitých dispozičních podmínkách, k nimž patří vedle zkušenosti především vkus. Dnes se cituje lapidární téze I. Kanta (1790): „Definice vkusu, ze které

vycházíme, zní: vkus je schopnost posuzovat krásno.“ A. F. Losev a V. P. Sestakov (1965) ukazují ve svém pronikavém rozboru složitý vývoj a vnitřní protiklady chápání vkusu jako jedné z nejdůležitějších kategorií současné estetiky. Považují vkus za schopnost, kterou možno rozvíjet jediné paralelně s rozvojem schopnosti tvořit ve všech oblastech lidské činnosti a uzavírají, že „vkus je dialektická jednota bezprostředního a zprostředkovaného, společného a individuálního, smyslového a racionálního v estetickém poznání“.

Nesporné je, že vkus podmiňuje úroveň estetického vnímání a poznávání a určuje obsah a směr hodnocení uměleckých děl. Na vkusu závisí, zda dovedeme adekvátně oceňovat umělecké dílo, zda dovedeme rozpoznat pravé umění od padělku, zda dovedeme odlišit umělecké dílo od líbivého kýče, zda dovedeme uspořádat umělecká díla různé hodnoty podle hierarchie, která vyjadřuje míru jejich dokonalosti.

Všechna vymezení, která specifikují předmět vkusové schopnosti, jsou dosti neurčitá a chybí dosud jak konstitutivní teorie tak empirické zakončení tohoto složitého konstruktů.

Pracovně definujeme vkus jako estetickou schopnost projevující se v dovednosti („smyslu“, „citu“) vystihovat harmonii, míru, symetrii, rytmus, proporce, jednotu v rozmanitosti, dokonalost. Jsme si při tom vědomi toho, že některé z definujících pojmů jsou konstrukty, které by samy vyžadovaly empirickou definici (např. pojem „dokonalost“).

#### 1.4 Typologická struktura a osobnostní podmíněnost estetického vnímání

Na relativně stálé individuální rozdíly ve zvláštlostech vnímání a poznávání psychologie systematicky poukazuje od vzniku diferenciální psychologie. V marxistické psychologii o nich nejobsažněji píše N. D. Levitov (1970). První pokus aplikovat typologický přístup na estetické vnímání učinil patrně E. Bullough (1906), který rozlišil — podle povahy hodnocení barev — objektivní, fyziologický, asociativní a charakterový typ. Interpretace těchto typů H. Readem (1958) a jejich integrace s typologií Jungovou nám připadá dosti arbitrání, přesto však takové integrativní snahy považujeme za plodné, neboť zastáváme princip ekonomie vysvětlovacích principů.

Domníváme se, že estetické vnímání a poznávání probíhá odlišně u rozdílných „specificky lidských typů“, jak je popsal I. P. Pavlov a že má heuristickou hodnotu z těchto typů vyjít, určit jejich základní varianty a zkoumat, jak se projevují v estetickém vnímání a poznávání.

Hypoteticky se dá vymezit, že prvosignální typ vnímá a poznává konkrétně obrazně a že v jeho rámci můžeme rozlišit přinejmenším variantu intuitivní, interpretativní a variantu střídavě perceptivní, popisovatelskou.

U osob první varianty bude rozhodující pocit a imprese (dojem) poznávaného objektu, půjde o vnímání a poznávání subjektivní, spíše „vcitování“, kdežto pro lidi druhé varianty je charakteristická objektivní věcnost, neosobnost, objektivnost poznávání. Lze předpokládat, že intuitivní

budou více globální, perceptivní více detailizující. Charakteristická pro obě varianty však je konkrétnost a bezprostřednost.

Príslušníci druho signálního typu se vyznačují slovně-logickým, abstrahujícím, deduktivním a diskurzivním přístupem k poznávané skutečnosti. Lze pracovní varianty rovněž dvě varianty: hodnotící a intelektuální. Pro hodnotící variantu je charakteristický citový přístup, metaforické myšlení, spekulace, srovnávání poznávaného objektu s normami a ideály. Pro intelektuální variantu je naopak podstatná analýza, srovnávání, typizace, asociace na základě abstraktních principů.

Na estetické vnímání pravděpodobně působí i nekognitivní individuální rozdíly. Dá se předpokládat, že základní orientace na subjekt (introverze) či objekt (extraverze) se promítne zejména v determinaci estetických preferencí.

Rovněž emocionální stabilita — labilita či — podle S. L. Rubinštejna — větší nebo menší přístupnost dojmům se bude asi spolu s dalšími komponentami citlivosti podílet na povaze a průběhu estetického vnímání.

Významnou determinantou estetického vnímání a poznávání pravděpodobně bude i rozdíl v míře asimilace či akomodace, na jejichž úlohu v poznávání poukázal J. Piaget, resp. v míře autonomie či heteronomie, které v podobném smyslu charakterizuje M. Lüscher.

### 1.5 Vývoj estetického vnímání a poznávání

Tak jako byly bezpečně stanoveny etapy a fáze ve vývoji dětské kresby a zobrazovací činnosti, dá se předpokládat, že existují i fáze ve vývoji estetického vnímání a poznávání. Neznáme však studii, která by gradienty estetického vnímání přesněji charakterizovala.

N. N. Volkov (1971) ve své práci „Vnímání obrazu“ poukazuje na to, že v estetické výchově dětí lze často pozorovat velmi rozšířený jev — že děti vnímají jen námět a nejsou s to proniknout záměr, úmysl umělce a ani u nich nevzniká estetický cit k dílu. Volkov to objasňuje následovně: Je-li v obraze barevnost, pak rukopis autora, detail nepůsobí a je vnímán jen námět. Je-li v obrazárně hodně obrazů, pak se vnímatelé zaměřují jen na náměty. Při vnímání obrazů je nutné prodlení, posečkání, mezi vnímáním jednotlivých obrazů musí být časové pauzy. Tento spíše pedagogický aspekt má své psychologické zdůvodnění v tom, že i vnímání uměleckého díla je dovednost, jejíž osvojení vyžaduje čas a jejíž realizace též trvá určitou dobu. V tomto smyslu je závažná studie Rakitiny (1973), která pojednává o „umění vidět“, jejíž rozvíjení je nezbytné pro kultivované estetické vnímání.

Laboratorním výzkumem na zjednodušených estetických podnětech studovala estetické vnímání a jeho vývoj A. Flerinová (in: Umění a děti, 1976). Estetické hodnocení se podle ní začíná objevovat až kolem 10 let. Autorka ukazuje řadu vývojových změn v percepci perspektivy, kompozice, námětu atd.

Podrobný přehled různých dílčích studií vývoje estetického vnímání podává T. V. Šurtaková (1975), která svou studii shrnuje v konstatování, že estetické vnímání je vždy individuální. „Závisí na následujících faktorech:

1. na celkové úrovni vývoje,
2. na estetické úrovni vývoje,
3. na životních zkušenostech,
4. na věku,
5. na tvůrčí praxi v oblasti zobrazovacího umění,
6. na rozdílech ve speciálních typech v. n. č. člověka,
7. částečně i na rozdílech v obecných typech v. n. č., tj. na temperamentu.“

Autorka zde zahrnuje nejen přímý fyzický věkový faktor, ale i funkční věk (vývojovou zralost) v oblasti celkové, zkušenostní a estetické. Její přehled obsahuje i další faktory ovlivňující estetické vnímání.

## 2. METODOLOGICKÉ PROBLÉMY ESTETICKÉHO VNÍMÁNÍ A POZNÁVÁNÍ

### 2.1 Obecně metodologický přístup

Přehled názorů na estetické vnímání a poznávání ukazuje jak nutné je vymezit základní metodologický přístup, aby se mohly konstituovat pevné základy konkrétních výzkumů.

B. S. Mejlach (c. d.) poukazuje na to, že estetické vnímání je mnohoaspektový problém. Je nutno vypracovat jeho metodologii zkoumat podstatu vnímání, jeho zákony, prozkoumat a osvětlit evoluci vnímatele, čtenáře, diváka, posluchače v různých obdobích společenského vývoje a v souvislosti s historickými procesy vývoje umění. Mejlach vytyčuje dále úkol zkoumat současné zájmy, vkus a estetické záliby lidí. Zejména tyto aspekty považuje za rozhodující pro pochopení estetických ideálů, citů a hodnocení uměleckých děl.

P. M. Jakobson (1971) nastiňuje tři velké oblasti zkoumání procesu estetického vnímání z hlediska psychologického:

1. Zkoumání vztahů mezi procesem estetického vnímání (s jeho komponentami) a jinými stránkami psychického života člověka,
2. zkoumání úrovní procesu estetického vnímání,
3. zkoumání stupňů procesu uměleckého vnímání, tj. jeho dynamiky.

Autor navrhuje i metodiku výzkumů estetického vnímání. Domnívá se, že je nutno zkoumat nejen výsledné vjemy z hlediska jejich adekvátnosti, obsahu a struktury, ale i samotný proces. Za vhodný přístup považuje metodu rozhovoru zaměřenou na objasnění prvků procesu vnímání a charakteru dojmů (jde tu vlastně o vyprovokovanou a kontrolovanou introspekci vnímatelů). Dále doporučuje systematické cílevědomé pozorování charakteru estetických reakcí u různých kategorií diváků. V neposlední řadě jsou pak důležité experimentální sondy a monografické výzkumy dynamiky procesů estetického vnímání jednotlivců — např. kritiků, znalců umění atd.

N. N. Volkov (c. d.) upozorňuje, že celostní, emocionální, hluboké vnímání obrazů závisí na třech skupinách faktorů:

1. na vnějších podmínkách,
2. na vyladění, ustanovce vnímatele,

3. na celkové připravenosti vnímatele, na jeho estetické reaktivnosti, k níž musí být vychován, nebo k níž je nadaný.

L. S. Vygotskij (c. d.) již ve dvacátých letech zdůraznil estetickou reakci jako základní východisko zkoumání estetického vnímání a poznávání. Navrhl pro konkrétní výzkumy dále objektivně analytickou metodu. Je to metoda, která za východisko zkoumání nebere ani autora, ani vnímatele, ale samotné dílo. Je to metoda, která zajišťuje dostatečnou objektivitu výsledku zkoumání, protože vychází ze zkoumání tvrdých, objektivně existujících a postižitelných faktů. „Od formy uměleckého díla přes funkcionální analýzu jeho elementů a struktury k rekonstrukci estetické reakce a k stanovení jejich obecných zákonů“ — taková je cesta výzkumu, kterou Vygotskij nastiňuje. Dnes bychom řekli, že anticipoval metodu obsahové analýzy. V programu našich výzkumů tuto metodu hodláme včlenit do komplexního přístupu jako východisko, které nám zmapuje všechny působící proměnné, jež lze na díle rozlišit.

## 2.2 Komponentová struktura díla jako nástroj jeho analýzy

Předběžně jsme na výtvarném uměleckém díle zobecnělou obsahovou analýzou rozlišili následující komponenty:

**Námět**, který se týká toho, co je zobrazeno. Respondenti ve výzkumu jej zdůrazňují, když uvádějí prvky reality, která je na obraze ztvárněna.

**Materiál**, který zahrnuje použití barev, nástrojů, podkladu atd. Respondenti ho charakterizují uváděním takových výroků jako „struktura štětce“, „technika malby“, „tahy štětce“, atd.

**Forma díla**. Zde jde o kompozici v širokém slova smyslu. Způsob použití materiálu, zpracování námětu, zdůraznění pozadí, linií, tahů, barevnosti, členění ploch, harmonie či roztržitosti atd. Na formu díla respondenti reagují, když zdůrazňují uvedené složky.

**Obsah díla** se ani tak netýká samotné tematiky, jako spíše pojetí a vyznění námětu v určitém poselství či ideji díla. Respondenti reagují na obsah odpovědními typy: „tajuplnost“, „klid a pohoda“, „venkovská idyla“, „dálavy“, „hodně dění“ atd.

**Dojem**. Respondenti často charakterizují své pocity, které v nich dílo vyvolává: „napětí“, „strach“, „vzrušení“.

**Směr, styl**. V reakcích respondentů se objevuje i uvedení uměleckého stylu, v němž je dílo vytvořeno. Esteticky školení respondenti často uvádějí přímo název: realismus, impresionismus, abstraktní umění, atd. Častěji se však objevují neurčitá označení, jako „zvláštní způsob malby“, „divně nekonkrétní“ apod.

Tyto aspekty díla jsme aplikovali na obsahovou analýzu reakcí respondentů v jednom z našich empirických výzkumů, o nichž podáváme zprávu níže. Podotýkáme, že některé reakce obsahují i více z těchto kategorií (např. v reakci „bouřlivá krajina“ respondent zdůrazňuje percepce námětu i obsahu).

Jak jsme už poznamenali v kapitole o struktuře estetického vnímání, považujeme operaci kategorizace za jádro procesu vnímání. V našich výzkumech jsme využili původní metodiky, v níž úkolem zkoumaných osob



bylo vytvářet z předložených obrazů skupiny, které jsou libovolně početné a kterých zkoumaná osoba může vytvořit tolik, kolik odpovídá její představě rozdílných kategorií obrazů. Jeden obraz se může zařadit i do více skupin, když se do nich svými různými aspekty hodí. Po provedení této kategorizace měly zkoumané osoby za úkol vysvětlit své třídění obrazů. Obsahová analýza odpovědí nám umožní určit, co vlastně zkoumané osoby na obrazech vnímají.

### 2.3 Přehled proměnných ve výzkumu estetického vnímání a poznávání

Každá metodologická analýza musí odhalit a inventarizovat základní proměnné, které lze na objektu zkoumání definovat. Na základě provedených teoreticko-kritických rozborů dosavadních poznatků o estetickém vnímání a poznávání — z nichž mnohé jsou v této studii charakterizovány — jsme dospěli k pracovnímu vymezení následujících skupin proměnných:

#### A. Proměnné osobnosti

1. věk
2. celková psychická úroveň
3. estetické vzdělání
4. životní zkušenosti
5. estetická zaměřenost, umělecké zájmy apod.
6. estetický ideál
7. úroveň tvořivosti
8. osobnostní zvláštnosti (temperament, adaptační mechanismy, vztahové rysy charakteru atd.)

#### B. Proměnné percepčních mechanismů

1. všímavost (hloubka — povrchnost postřehu)
2. „umění vidět“ (konstrukt, o jehož důležitosti hovoří všichni, kdo mají co činit s estetickou výchovou)
3. dimenze percepcie, jako objektivita — subjektivita, globálnost — detailnost, syntetické — analytické vnímání
4. převažující způsob poznávání (Jungovy konstrukty: čítí — intuice, myšlení — cit)
5. kategorizace ve vnímání (používané dimenze konceptualizace, jak z hlediska jejich obsahové rozmanitosti tak z hlediska jejich relevantnosti)
6. aktuální geneze, utváření vizuálního obrazu ad.
7. vkus
8. estetické hodnocení
9. estetická kritika jako myšlenkové zpracování díla

#### C. Proměnné objektu

1. kontext vnímání, podmínky situace (fyzikální, sociální, časové — galerie, výstava, originály, reprodukce, přirozená velikost, zmenšené atd.)
2. doba vzniku
3. styl (klasické, impresionismus, expresionismus, kubismus)
4. žánr (námetový, beznámetový, zátiší, atd.)
5. kompozice (vyvážená, souměrná, atd.)
6. vztah předmětu a zobrazení
7. technika provedení
8. materiál obrazu, rám atd.

#### D. Estetické proměnné, které „nějak“ existují na estetickém objektu

1. krásno

2. vznešeno
3. tragično
4. komično
5. idea díla a další

Tyto estetické proměnné je možno ve výzkumu operacionalizovat např. pomocí škál sémantického diferenciálu do většího počtu elementárnějších dimenzí estetického hodnocení. Tím se ovšem více tyto kategorie subjektivizují a jsou pak „průsečíkem subjektivního a objektivního“.

Zkoumat vývoj estetického vnímání a poznávání bez znalosti interindividuálních aspektů (které jsou dány všemi dalšími proměnnými subjektu kromě věku) by bylo značně omezující. Proto empirické zkoumání estetického vnímání a poznávání zahajujeme hledáním interindividuálních determinant, na něž v další fázi naváže důkladný výzkum věkových zvláštností estetického vnímání a poznávání.

### **3. VÝSLEDKY VÝZKUMU DETERMINANT ESTETICKÉHO VNÍMÁNÍ A POZNÁVÁNÍ**

#### **3.1 Analýza determinant preference a kategorizace reprodukcí děl výtvarného umění**

##### **3.11 PROBLÉM**

V tomto výzkumu byl řešen otevřený problém „Jak zkoumané osoby kategorizují a co preferují v sérii žánrové a stylově rozmanitých reprodukcí děl výtvarného umění?“ a jak preference i kategorizace závisejí na úrovni estetického vzdělání a na některých osobnostních rysech.

##### **3.12 VÝZKUMNÝ PŘÍSTUP A METODY**

Výzkum byl uskutečněn na třech dvacetičlenných skupinách středoškolských studentů: První skupinu tvořili studenti gymnázia, kteří byli profesory hodnoceni jako osoby bez estetického zájmu; ve druhé skupině bylo zařazeno na 20 gymnazijských studentů s estetickými zájmy a ve třetí skupině 20 studentů umělecko-průmyslové střední školy. Všechny výběry byly pořízeny náhodně z početnějších skupin studentů tak, aby v každé skupině byl stejný počet hochů a dívek. Průměrný věk studentů byl 17,10. Výzkum byl proveden v době vyučování.

Zkoumané osoby absolvovaly hromadné vyšetření dotazníkem TE-ZA-DO a pak byly podrobeny individuálnímu vyšetření, v němž bylo úkolem:

a) sestavit ze série 20 reprodukcí (pohlednicového formátu) děl výtvarného umění tolika skupin, kolik se dá podle podobnosti vytvořit. (Seznam reprodukcí je v příloze č. 1.) Instrukce zdůrazňovala, že v každé skupině může být libovolný počet reprodukcí, které mají něco společného, že táž reprodukce může být i ve více skupinách, když se podobá jiným v různých hlediscích.

Po zařazení reprodukcí do skupin a označení skupin písmeny abecedy byly zkoumané osoby vyzvány, aby uvedly důvody, co je společného reprodukcím skupiny A, B, atd.

b) V další části výzkumu bylo úkolem zkoumaných osob vybrat tři re-produkce, které se jim nejvíc líbí a tři, které se líbí nejméně. Rovněž zde pak měly svou preferenci či odmítnutí zdůvodnit.

## 3.13 HYPOTÉZA

V tomto výzkumu jsme ověřovali předpoklad, že kategorizace výtvar-ných děl bude diferencovanější u osob s vyšším estetickým vzděláním a s větší estetickou zaměřeností. Tyto osoby budou jednak produkovat rozmanitější klasifikační pojmy a bude převládat klasifikace podle este-tických kritérií. U esteticky nezainteresovaných naopak bude kategori-zace homogennější (podle menšího počtu dimenzí) a budou převládat věcná kritéria klasifikace (námět, vnější líbivost apod.).

Tab. 1. Přehled obsahové analýzy reakcí ZO na podnětové obrazy

1. skupina Studenti gymnázia bez estetického založení									3. skupina Studenti SPŠT s estetickým zaměřením								
Poř. č. osoby	N	M	F	O	S	D	0	Dif. ind.	Poř. č. osoby	N	M	F	O	S	D	0	Dif. ind.
1	9	0	0	0	0	0	11	2,019	1	0	2	13	5	2	2	1	3,441
2	10	0	3	4	0	4	4	2,408	2	3	4	13	2	0	0	5	3,321
3	3	0	0	14	0	6	4	2,641	3	4	3	8	0	6	0	4	3,384
4	8	4	5	4	5	4	3	3,084	4	9	0	13	0	0	0	3	3,108
5	11	0	3	13	0	9	1	3,271	5	0	2	12	8	2	2	4	3,484
6	4	0	4	10	0	5	6	3,108	6	6	0	8	8	3	0	2	3,921
7	13	0	11	4	0	0	1	3,721	7	2	2	16	9	2	0	1	4,121
8	13	0	0	0	0	0	7	1,856	8	0	2	15	2	0	0	2	3,721
9	13	0	0	12	0	1	5	2,228	9	4	0	15	6	0	3	1	3,784
10	7	0	0	5	0	4	11	2,181	10	3	0	12	14	4	3	1	4,221
11	5	0	13	15	0	15	0	3,884	11	0	0	17	19	0	0	0	3,546
12	3	0	6	3	3	6	9	2,219	12	3	0	12	7	5	0	6	2,671
13	0	0	0	16	0	16	4	2,746	13	7	0	14	17	8	3	1	4,321
14	7	0	0	17	0	10	3	2,528	14	8	2	18	14	3	0	0	4,321
15	17	0	0	6	0	0	3	3,521	15	3	0	12	16	2	4	2	3,794
16	9	0	0	9	0	0	8	2,170	16	0	2	11	8	6	0	0	4,021
17	0	0	8	4	0	6	8	2,321	17	0	2	14	11	8	0	3	3,984
18	10	0	2	17	0	10	3	4,084	18	3	0	11	11	2	4	2	3,746
19	5	0	0	17	0	16	1	3,584	19	8	4	14	5	0	5	0	4,084
20	6	0	0	17	0	13	1	3,584	20	0	6	8	8	6	0	2	3,184
$\bar{X}$	151	4	55	185	8	125	83	57,199		63	31	256	170	59	26	41	74,178
$\bar{X}$								2,858									3,708

Poznámky: Čísla pod jednotlivými písmeny jsou četnosti odpovědí, kterými respon-denti zdůvodňují podobnost obrazů v rámci příslušné kategorie. N = námět, M = materiál, F = forma, způsob zpracování, O = obsah, pojetí, S = umělecký směr, styl, D = dojem, který dílo na respondenta pů-sobí, 0 = žádná odpověď. Vzhledem k tomu, že některá odpověď je hodnocena podle dvou i více hledisek, může součet odpovědí v řádku přesahovat 20 (tj. počet obrazů).

### 3.14 VÝSLEDKY

Kategorizace výtvarných děl jednotlivých osob každého výběru jsme zpracovali souhrnně v matici četností shodných společných výběrů. Přivedením četností na procentové četnosti jsme získali možnost analyzovat matici elementární článkovou analýzou McQuittyho, která ukázala, že osoby ve skupině bez estetického vzdělání vytvářejí poměrně rozsáhlá seskupení obrazů (až 8 obrazů se objevuje v jedné kategorii). Svědčí to o tom, že osoby této skupiny mají poměrně nediferencované vnímání.

Jako motivy podobnosti 1. skupina nejčastěji uvádí námětová hlediska, obsahové charakteristiky a dojmy (viz výše uvedenou obsahovou analýzu). Nejméněčlenná seskupení vytvořili studenti umělecko-průmyslové školy (2 až tři obrazy v jedné kategorii). U těchto studentů je též minimum námětových motivů podobnosti a nejvíce převládají estetická kritéria podobnosti (stejná technika, barevnost, kompozice). Přehled obsahové analýzy reakcí 1. a 3. skupiny uvádíme v tabulce č. 1.

Pro každou osobu první a třetí skupiny jsme dále vypočítali Scottův (1962) diferenciatní index, vlastně koeficient entropie  $H$ , který vyjadřuje „průměrný počet ortogonálních dimenzí obsažených v seskupovací proceduře, kterou použila zkoumaná osoba“. Analýza ukazuje, že tento diferenciatní index je nejnižší u první skupiny (v průměru 2,858) a nejvyšší u třetí skupiny (v průměru 3,708), což znamená, že průměrný člověk bez estetického vzdělání a zájmu používá 2,8 nezávislých kategorií ke konceptualizaci pozorovaných obrazů, kdežto člověk esteticky vzdělaný a zainteresovaný 3,7 nezávislých kategorií. Nemáme k dispozici test statistické významnosti rozdílu hodnot Scottova indexu, ale uvedený trend naznačuje, že zkoumané osoby s estetickým vzděláním a zájmem vnímají estetické podněty diferencovaněji, jak jsme předpokládali.

## 3.2 Sémantický diferenciatl uměleckých fotografií

### 3.21 PROBLÉM

V tomto výzkumu je řešen problém podobnosti jednotlivých uměleckých fotografií vzhledem k obsahu jednotlivých škál estetického hodnocení. Otázka obecně zní: Které fotografie vnímají zkoumané osoby jako příbuzné z hlediska krásy, složitosti, výraznosti, závažnosti atd.

### 3.22 VÝZKUMNÝ POSTUP

Výzkum byl uskutečněn na dvou skupinách po padesáti studentech průměrného věku 18 let. Jednu skupinu tvořili studenti gymnázia, druhou studenti umělecko-průmyslové školy se zaměřením na fotografii.

Zkoumaným osobám byla individuálně předkládána sada dvaceti uměleckých fotografií (rozdělených po pěti ze základních žánrů: portrét, akt, zátiší, krajina, figurální kompozice). Úkolem zkoumaných osob bylo ke každé fotografii vyplnit sémantický diferenciatl s dvaceti škálami. (Seznam fotografií a škál je v příloze č. 2 a 3.)

## 3.23 HYPOTÉZY

Ve výzkumu jsme ověřovali, zda se liší hoši a dívky v intenzitě prisuzování jednotlivých škál prezentovaným fotografiím, dále zda je rozdíl mezi laiky a odborníky v posuzování jednotlivých fotografií na jednotlivých škálách a konečně, jaké jsou podobnosti mezi jednotlivými fotografiemi vzhledem ke každé škále zvlášť.

Zde jsme předem neformulovali hypotézy, takže výzkum má heuristický charakter a jeho výsledky budou využity v dalších výzkumech obrazů a soch s použitím sémantického diferenciálu.

## 3.24 VÝSLEDKY

Výzkum ukázal, že dívky preferují portréty a figurální kompozice, hoši akty a krajinky na škálách, které vyjadřují kladné estetické hodnocení.

Studenti „odborníci“ jednoznačně preferují jako umělečtější, propracovanější, složitější náročné kompozice, z portrétů tváře, které jsou studenty „laiky“ hodnoceny jako neumělecké, ošklivé, nic neříkající. Rovněž akty jsou studenty „odborníky“ hodnoceny výše v estetických kategoriích škál. V některých případech má na hodnocení zřejmě vliv i jméno autora fotografie, který je studentům „laikům“ neznámý, kdežto „odborníci“ o něm četli nebo se o něm učili a je-li považován za „veličinu“ působí zde pravděpodobně i haló-efekt.

Analýza struktur podobnosti byla prováděna elementární článkovou analýzou McQuittyho. Vcelku se ukazuje, že „laici“ vnímají jako podobnější ty fotografie, které vyjadřují podobnou náladu nebo které jsou žánrově stejné, kdežto u „odborníků“ jsou struktury podobnosti daleko diferencovanější — ukazuje se zde vliv „umění vidět“.

Podrobná analýza výsledků i s diskusí bude publikována ve studii J. Kuric, J. Chrástková, V. Smékal: Dimenze hodnocení umělecké fotografie.

### 3.3 Závislost preference uměleckých obrazů na dominanci poznávací funkce

## 3.31 PROBLÉM A HYPOTÉZA

V tomto výzkumu šlo o ověřování předpokladu, že preference děl výtvarného umění závisí na typologické dominanci poznávací funkce. Tento předpoklad formuloval zcela konkrétně H. Read (1967), podle něhož dominance percepční funkce koresponduje s preferencí vciřovacího umění (extraverti) a expresionistického umění (introverti), dominance intuitivní funkce koresponduje s preferováním ornamentalizujícího umění (extraverti) a formálního umění (introverti), myšlenková funkce odpovídá enumerativnímu umění (extraverti) a organickému umění (introverti), převaha citu souvisí s preferováním dekorativního (extraverti) a imaginativního (introverti) umění. Odhlédneme-li od neobvyklé terminologie uměleckých stylů, jde tu o konkrétní relace. V našem výzkumu jsme si tedy položili otázku, co budou preferovat reprezentanti vyhraněných poznávacích funkcí?

## 3.32 VÝZKUMNÝ POSTUP

Výzkum provedla H. Koubová (1978) na 60 studentkách oboru psychologie a filozofie FF UJEP (průměrný věk 20,10 let).

Zkoumané osoby nejdříve byly podrobeny hromadnému vyšetření typologickým dotazníkem Wheelwrighta a Buehlera, který přeložil a upravil V. Smékal. Dotazník 81 otázkami zjišťuje míru extravertze — introvertze a úroveň jednotlivých funkčních typů, jak jsou výše popsány. Vychází z Jungova pojetí těchto vlastností a byl validizován úspěšně v řadě srovnávacích studií.

Poté zkoumané osoby byly podrobeny individuálnímu experimentu s uspořádáním 13 reprodukcí (pohlednicový formát) zánrově i stylově rozmanitých obrazů světového umění. Tyto obrazy měli probandi uspořádat od té, která se jim líbí nejvíce až po tu, která se líbí nejméně (viz příloha č. 4).

## 3.33 VÝSLEDKY

Pro každou bipolární dimenzi (introvert — extravert, percepční — intuitivní, myšlenkový — citový) bylo vybráno po 15 vyhraněných reprezentantech (někteří probandi se objevili pochopitelně ve více dimenzích). Pracovali jsme tedy metodologií extrémních skupin, která má své slabiny, ale která umožňuje v nových oblastech zkoumání postihnout potenciální souvislosti.

Pro každou bipolární dimenzi jsme dostali řadu rozdílů v úrovni preference některých obrazů. Rozdíly analyzované t-testem se nacházely na úrovni významnosti v pásmu 7—12<sup>0</sup>/<sub>0</sub>, přesahovaly tedy mírně meze běžně přijímané v psychologických výzkumech. Jsme přesvědčeni, že větší výchozí základna osob a větší počet osob v extrémních skupinách by v naznačených trendech statistickou signifikanci zvýraznil.

Téměř významné výsledky lze interpretovat smysluplně, i když ne v souladu s původními Readovými hypotézami.

Ukázalo se, že výrazní extraverti preferují figurální kompozice a portréty, tedy náměty, v nichž je zachycen člověk v různých akcích i podobách, kdežto introverti dávají jednoznačně přednost krajinám a zátiším, což je v souladu s jejich distancováním se od světa lidí.

Výrazně percepční typy preferují obrazy s jasně členěnými liniemi, v nichž dominuje tvar, kontura, ostré barevné kontrasty, tedy vždy ostrá forma. V některých případech obrazy působí spíše plošně, dekorativně. Naproti tomu lidé s převahou intuice dávají přednost obrazům, v nichž dominuje barva, která je jasná a nelomená a kde námět je poněkud neurčitý. Zde se ukazují zcela opačné výsledky, než jaké předpokládal H. Read.

Představitelé myšlenkového typu preferují obrazy s jasnou přehledně a logicky učeněnou kompozicí, kde má vše své místo, kde nic nechybí, kdežto citový typ dává přednost obrazům s jemně voleným rozmístěním barev a polostíňů, jemně propracovaným a osobitým rukopisem a spíše náznaky, které umožňují dotvářet. Zde je už výraznější korespondence s Readovou hypotézou.

### 3.4 Vztah estetického vkusu a interpersonálních vlastností

#### 3.41 PROBLÉM A HYPOTÉZA

Abychom si připravili cestu ke zkoumání estetického vkusu jako důležité dispoziční determinanty vnímání uměleckých děl a abychom mohli formulovat přesnější hypotézy o výchovném významu estetického vnímání pro kultivaci osobnosti, uskutečnili jsme výzkum vztahů mezi úrovní estetického vkusu a citlivostí na lidi, pochopením problémů druhých a osobní vytríbeností.

Předpokládali jsme, že čím vyšší má člověk estetický vkus, tím více bude empatický (citlivý na druhé) a chápající druhé, a tím bude vkusově vytríbenější v úpravě svého zevnějšku i v celkové kultuře osobního chování.

#### 3.42 VÝZKUMNÝ POSTUP

Výzkum provedl na padesáti studentech gymnázia (37 dívek a 13 hochů, průměrný věk 17,3 let) I. Čermák (1978).

Studentům byly předloženy tři testy vkusu vytvořené na základě námětu W. Bernarda a J. Leopolda (1963). Šlo o neverbální test vkusu, v němž zkoumaná osoba má volit z trojic jednoduchých konfigurací vždy tu, která nejlépe vystihuje klíčový pojem (soulad, harmonie, krása, rytmus, atd.). Druhý test byl verbální, sestával z 10 problémů, k nimž měla zkoumaná osoba vybrat vhodné řešení ze tří alternativ. Problémy se týkaly vhodnosti oblečení, úpravy prostředí atd. Ve třetím subtestu bylo úkolem zkoumané osoby vyhledávat vhodné asociace mezi slovy a čmáranicemi.

Interpersonální proměnné osobnosti byly sledovány zvláštní nominační technikou, v níž každá osoba porovnávala všechny ostatní členy kolektivu se sebou z hlediska, zda má více nebo méně posuzované vlastnosti. Posuzovaly se: citlivost na lidi, chápavost problémů druhých a osobní vkus. Výsledky bylo možno kvantifikovat jednak z hlediska sebehodnocení, jednak z hlediska hodnocení druhých. Tak jsme pro každou vlastnost získaly dva skóry.

Korelace mezi vkusovými a osobnostními proměnnými jsou pak ukazatelem očekávaných vztahů.

#### 3.43 VÝSLEDKY

Sedm statisticky významných koeficientů korelace souhlasí s vytýčenými předpoklady (viz tab. č. 2).

Kladná korelace mezi neverbálním vkusem a citlivostí na lidi ukazuje, že vysoký vkus koresponduje s vyšší empatií, a to na objektivní i subjektivní úrovni (posouzení druhými i sebehodnocení). Verbální test vkusu

koreluje s objektivním posouzením citlivosti na druhé, s objektivním i subjektivním posouzením chápavosti a se subjektivním posouzením osobního vkusu. Asociační subtest koreluje významně s citlivostí na lidi zjišťovanou objektivně. Korelace jsou významné na 1 až 5%/ní hladině.

Tab. 2. Interkorelace ukazatelů vkusu a osobnostních charakteristik (pro N = 49)

	verbální test vkusu	verbální test vkusu	asociační test vkusu
Posouzení druhými			
citlivý přístup k druhým	085	139	029
schopnost chápat a rozumět lidem	-194	258 <sup>+</sup>	046
úroveň vkusu	-229	-218	031
složité povahy	-429 <sup>++</sup>	-005	024
Sebeposouzení			
citlivý přístup k druhým	-075	153	286
schopnost chápat a rozumět lidem	-073	363 <sup>++</sup>	300 <sup>+</sup>
úroveň vkusu	004	330 <sup>+</sup>	317 <sup>+</sup>
složité povahy	-148	080	182

Poznámka: 0 a desetinná čárka jsou vynechány

- \* = významné na 5% hladině
- \*\* = významné na 1% hladině

### 3.5 Věk a pohlaví jako determinanty estetických preferencí

#### 3.51 PROBLÉM A HYPOTÉZY

Ve výzkumu jsme si položili otázku, zda se preference a odmítání uměleckých obrazů liší významně v závislosti na věku, pohlaví, estetickém školení a zda jsou různě preferovány různé umělecké žánry. Výzkum má charakter heuristický a explorativní, proto jsme předem neformulovali specifické hypotézy. Jen jsme obecně předpokládali výskyt významných diferencí.

#### 3.52 VÝZKUMNÝ POSTUP

Výzkum byl proveden s 30 pohlednicovými reprodukcemi uměleckých výtvarných děl (viz příloha č. 5, kde jsou díla seřazena podle žánrů a v rámci každého žánru od nejrealističtějších ke nejstylizovanějším; čísla v závorce udávají pořadí prezentace). Výzkum byl proveden se 110 hochy a 126 dívkami ve věku 15 let (mladšími) a se 110 muži a 126 ženami ve věku 20 let (starší) — všichni studenti PedF UK v Trnavě) a s 67 dvaceti-



Tab. 3. Procentové četnosti preferencí (P) a odmítání (O) podnětových obrazů

Pořadí obrazů	Mladší				Starší				Studující VV		
	Hoši		Dívky		Hoši		Dívky		(Hoši + dívky)		
	P	O	P	O	P	O	P	O	P	O	
I.	1	41,0	0	26,2	0,8	28,2	0,9	15,8	0	13,4	1,5
	2	10,0	0	12,7	0	14,5	0	9,5	0	7,5	0
	3	0	5,4	0,8	6,4	0,9	3,6	0	4,0	2,9	0
	4	0	3,6	0	4,0	2,7	5,4	0	4,0	0	0
	5	0	3,6	1,6	5,5	0	1,8	4,0	4,0	0	2,9
II.	6	8,2	0	15,1	0	6,3	3,6	5,5	2,4	2,9	1,5
	7	2,7	0	13,5	0	4,5	0	6,3	0,8	0	0
	8	0,9	0,9	2,4	0,8	0	0,9	2,4	0	0	0
	9	0,9	6,3	2,8	4,0	0,9	7,3	1,6	8,0	2,9	9,0
	10	0	8,2	0	10,3	0,9	10,0	0	9,5	0	10,4
III.	11	10,0	1,8	4,0	0,8	17,2	0	11,1	1,6	17,9	0
	12	7,2	0	3,2	0	2,7	0	8,7	0	16,4	0
	13	0	3,6	0,8	4,8	0	2,7	0	0	0	1,5
	14	0,9	10,9	0	4,0	0	8,1	0,8	15,8	1,5	9,0
	15	0	3,6	0	3,2	0	3,6	0	3,2	1,5	1,5
IV.	16	7,2	0	6,4	1,6	6,3	0,9	5,5	0,8	1,5	0
	17	1,8	0	1,6	0	4,5	0,9	6,3	0	6,0	0
	18	1,8	3,6	0	0,8	0,9	1,8	3,2	0,8	6,0	0
	19	0	8,2	0	8,0	0,9	3,6	0	4,0	1,5	0
	20	1,8	5,4	0,8	2,4	1,8	6,3	3,2	1,6	4,4	0
V.	21	2,7	0,9	0	0,8	1,8	2,7	2,4	1,6	0	17,9
	22	0	1,8	0	4,0	0	4,5	0	8,0	0	10,4
	23	1,8	2,7	0	0	0,9	1,8	1,6	0	1,5	0
	24	0	16,3	0	23,0	0	14,5	0	15,8	1,5	12,0
	25	0	5,4	0	6,4	2,7	2,7	6,3	1,6	6,0	1,5
VI.	26	0,9	0,9	0,8	0,8	0	0	2,4	0,8	1,5	1,5
	27	0	0	4,0	0	0	1,8	1,6	2,4	0	7,5
	28	0	0	1,6	2,4	0,9	5,4	0	4,8	1,5	1,5
	29	0	0,9	0	0,8	0	1,8	0	0	0	7,5
	30	0	5,4	1,6	4,8	0	2,7	1,6	4,8	1,5	2,9

letými studenty pedagogické fakulty, kteří měli v kombinaci obor výtvarná výchova (12 mužů a 55 žen, v analýze dat zpracováváno hromadně).

Zkoumané osoby měli vybrat reprodukci, která se jim nejvíce a reprodukci, která se jim nejméně líbí.

### 3.53 VÝSLEDKY

Výsledky byly analyzovány  $\chi^2$  kvadrát testem a binomickým testem absolutní četnosti preferencí a odmítání se zřetelem ke stanoveným proměnným: věk, pohlaví, estetické studijní zaměření a žánr). Pro úsporu místa uvádíme tabulku procentových četností (viz tabulku č. 3).

Analýza výsledků ukazuje, že hoši statisticky významně preferují akty, kdežto méně preferují kytice a dívky méně preferují akty (na 1<sup>0</sup>/<sub>0</sub>ní hladině významnosti). V odmítání jsou rozdíly významné na 5<sup>0</sup>/<sub>0</sub>ní hladině: skupina aktů dostala méně a skupina krajinek víc záporných hodnocení než lze očekávat podle náhody.

Binomický test ukazuje na 1<sup>0</sup>/<sub>0</sub> hladině, že je významný rozdíl v kladném hodnocení aktů hochy ve srovnání s dívkami.

U dospělých se objevily významné rozdíly (na 1<sup>0</sup>/<sub>0</sub>ní hladině) v tom, že muži výrazněji preferují portréty, ale méně výrazně preferují zátiší a kytice než ženy. U aktů se objevuje výraznější významný rozdíl (na 5<sup>0</sup>/<sub>0</sub>ní hladině) v preferenci aktu č. 1 muži a aktu č. 2 ženami.

Statisticky významný rozdíl (na 1<sup>0</sup>/<sub>0</sub>ní hladině) se objevuje u žen v převaze kladných hodnocení portrétů, jen u mladších pak figurálních kompozic, jen u starších — krajin, a převaha záporných hodnocení se vyskytuje při posuzování zátiší, jen u mladších i při posuzování aktů a jen u starších i při posuzování kytic.

U mužů je velmi výrazně vysoká preference portrétů ve srovnání s jejich odmítáním, jen u starších pak převažuje i kladné hodnocení aktů. Výrazné odmítání je příznačné pro zátiší, jen u mladších i pro krajiny a jen u starších pro figurální kompozice.

U obou pohlaví vysoce významně převládá preference realističtějších obrazů (1. a 2. v každém žánru), kdežto stylizované obrazy (4. a 5.) jsou vysoce významně častěji odmítány.

Pokud jde o žánry, všem skupinám (i studujícím výtvarnou výchovu) se nejvíce líbí portréty. Na druhém místě obliby jsou u mladších dívek a studentů výtvarné výchovy figurální kompozice, u ostatních skupin akty. Nejméně se všem líbí kytice, s výjimkou mladších dívek, které dávají na poslední místo v oblibě zátiší.

Nejsilněji všechny sledované skupiny odmítají zátiší, na druhém místě figurální kompozice nebo akty. Nejméně silně jsou odmítány kytice, studující výtvarné výchovy nejméně odmítají krajiny.

I tyto uvedené výsledky jsou podle chí kvadrát testu významné na 1<sup>0</sup>/<sub>0</sub>ní nebo 5<sup>0</sup>/<sub>0</sub>ní hladině.

### 3.54 DISKUSE A ZÁVĚRY

Analýza ukazuje, že i metoda preferencí — i když neodhaluje mechanismy estetického vnímání — dovoluje nahlédnout do struktury estetických hodnocení. Z hlediska estetické výchovy je pozitivní zjištění, že je pozitivněji akceptováno realistické umění a že vysokou sdělovací a estetickou hodnotu pro mladé vnímatele má portrét a figurální kompozice — tedy díla, která zobrazují člověka s jeho psychickými vlastnostmi a sociálními vztahy.

### 3.6 Preference výtvarných uměleckých děl v závislosti na žánru a podnětové kvalitě

#### 3.61 PROBLÉMY A HYPOTÉZY

Ve výzkumu hledáme odpověď na otázku, zda realistická umělecká díla jsou upřednostňována ve srovnání se stylizovanými a zda expresivně výraznější jsou preferována ve srovnání s málo expresivními uměleckými díly. Hypoteticky předpokládáme kladné odpovědi na položené otázky.

#### 3.62 VÝZKUMNÝ POSTUP

Výzkumu se účastnilo 54 studentů pedagogické fakulty UK v Trnavě (41 žen a 13 mužů; průměrný věk 19,8 let).

Zkoumaným osobám bylo předkládáno 20 pohlednicových reprodukcí z nichž měly vybrat vždy tu, která se jim nejvíc líbí. Reprodukce byly voleny tak, aby rovnoměrně zastupovaly realistické a stylizované umění, silně expresivní a slabě expresivní díla. Expresivitou v tomto kontextu rozumíme estetickou účinnost, která je dána výrazností kompozičních prvků. Seznam portrétů utříděný podle uvedených aspektů je v příloze č. 6.

#### 3.53 VÝSLEDKY

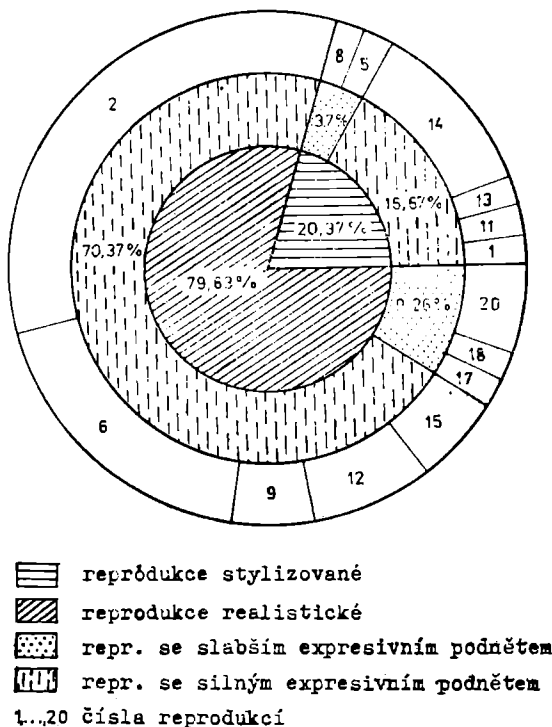
Tab. 4. Četnosti preferencí jednotlivých druhů podnětových obrazů

	Reprodukce		
	realistické	stylizované	
silně expresivní	38 70,4 %	9 16,6 %	47 87 %
slabě expresivní	5 9,2 %	2 3,8 %	7 13 %
	43 79,6 %	11 20,4 %	

Zjištěné preference byly analyzovány chí kvadrát testem. Tabulka č. 4 ukazuje rozložení četností preferencí vzhledem k proměnné realistické — stylizované a proměnné silně — slabě expresivní. Statisticky vysoce významný výsledek (0,1<sup>0</sup>/<sub>0</sub> ní hladina významnosti) ukazuje, že jednoznačně jsou preferována realistická silně expresivní díla, kdežto nejméně styli-

zovaná slabě expresivní. Graf č. 1 udává procentové zastoupení preferencí i pro jednotlivé obrazy, jejichž četnosti jsou též uvedeny u seznamu podnětů v příloze č. 6. Zde je zajímavé, že stylizovaná Galantova matka v silně expresivním provedení (obr. č. 14) je preferována 11% osob, kdežto slabě expresivní stylizovaná matka (obr. č. 3) není uváděna žádnou zkoumanou osobou. Znamená to, že míra expresivity obsahu díla rozhoduje o jeho oblíbenosti za jinak stejných podmínek.

Graf č. 1



### 3.64 DISKUSE A ZÁVĚRY

Jednoduchý výzkum, o kterém jsme referovali, rovněž přesvědčivě ukazuje, že estetické vnímání nelze zkoumat bez přesné znalosti podnětových kvalit výtvarných děl a že systematická variace jednotlivých proměnných díla může přinést cenné poznatky o zákonitostech působení díla na vnímatele.

## 4. DISKUSE A KOMENTÁŘ

Všech šest výzkumů, o nichž referujeme, lze považovat za sondy do složité problematiky estetického vnímání. Některé z nich mají kritický charakter, ověřující hypotézy, většinou však jde o otevřené problémy,

jejichž cílem je dospět k pevným hypotézám, které bude možno ověřovat kritickými výzkumy.

Výsledky, o kterých jsme referovali, jednoznačně potvrzují úlohu estetického vzdělání v determinaci estetického vnímání a hodnocení uměleckých děl. Osoby s estetickým vzděláním, stejně jako „laici“ s estetickým zájmem preferují složitější a náročnější umělecká díla a všímají si v nich více estetických kvalit než jen shody se skutečností nebo celkového dojmu a nálady. Naučili se tedy vidět „jak je dílo uděláno“ a dovedou o tom zaslíbeněji hovořit.

Vzhledem k tomu, že výzkumné projekty byly jednoduché a izolující, nemáme možnost odpovědět na otázku, nakolik v tomto přesunu těžiště estetického vnímání hraje roli též vkus a skutečný „požitek“ z vnímání a nakolik jde jen o vytvořenou všímavost k určitým námětovým, materiálovým, formálním, kompozičním a obsahovým komponentám díla.

Další výzkum chceme uskutečnit s cílem zkoumat tuto interakci vkusu a vzdělání a chceme ověřovat otázku, kdy dílo působí formativněji na osobnost, zda už tehdy, umí-li v něm divák vidět skutečné umělecké kvality nebo až tehdy, má-li zároveň vkus, tj. schopnost vnímat estetično v díle.

Na základě uvedených poznatků hodláme rovněž zkoumat ontogenetickou dimenzi, řešit tedy problém, na jaké úrovni věku, v interakci se zájmem a estetickou informovaností dochází ke kvalitativním posunům v estetickém vnímání. Kdy tedy konkrétně jedinec přechází od vidění pouhého námětu k vnímání dojmu, jímž dílo působí ať už z intence autora nebo spontánně, a k vnímání tvárných komponent. V souvislosti s tím nás i nadále zajímá otázka, jak s věkem interaguje dominance poznávací činnosti a jak se to projevuje v preferenci stylů a žánrů.

I když tedy naše výzkumy více problémů nastolily než vyřešily, domníváme se, že dosažené výsledky přesvědčivě prokazují závažnost problémů jak pro teorii vnímání tak pro praxi estetické výchovy.

Jsme si vědomi toho, že náš přístup je dosud spíše molární a extenzivní a že nevyhnutelně budeme muset přikročit k analýze aktuální geneze estetického vnímání, která by ukázala, co je specifické v estetickém vnímání oproti vnímání běžnému. Teprve odhalením těchto konkrétních mechanismů, budeme moci odpovědět na otázku, jak se formuje vkus a další komponenty celkové dovednosti (či schopnosti) „vidět estetično“ v uměleckých dílech i ve věcech kolem nás. A teprve zodpovězením této základní otázky budeme s to nastínit použitelnou a prakticky efektivní metodiku estetické výchovy.

Dosažené výsledky však ukazují, že úroveň vkusu determinuje či souvisí s interpersonálními vlastnostmi osobnosti, a to s těmi vlastnostmi, na nichž závisí kooperativnost a jiné formy produktivního soužití lidí.

Naše cesta je tedy taková: od výzkumu věkových a osobnostních determinant estetického vnímání a „umění vidět estetično“ k rozvoji vkusu a odtud k navržení psychologicky zdůvodněné metodiky estetické výchovy jak dětí tak dospělých.

## 5. ZÁVĚRY

Vzhledem k neukončenosti našich výzkumů je nesnadné formulovat závěry, které by mohly sloužit pro poznatkovou základnu psychologie.

Za pevně zjištěné možno považovat konstatování, že:

1. úroveň estetického vnímání závisí na úrovni estetického vzdělání a zájmu, a to ve trojím smyslu: esteticky vzdělanější a zainteresovanější preferují složitější a náročnější výtvarná díla, mají diferencovanější dimenze konceptualizace při klasifikaci obrazů, všímají si více estetických kategorií v díle (kompozice, materiál apod.), kdežto čím je jedinec méně školený či méně zainteresovaný, tím více preferuje dílo podle atraktivity námětu a tím více se uplatňuje námět jako základ klasifikace;

2. preferovaný obsah estetického vnímání závisí na dominanci poznávacích funkcí a typových dimenzí osobnosti;

3. úroveň estetického vkusu pozitivně koreluje s úrovní interpersonálních vlastností, jako je empatie, chápavost a s osobním vkusem ve smyslu vytríbenosti chování a estetiky odívání a prostředí.

## Příloha 1

Podnětové obrazy  
(Seznam)

čís.	autor	název díla
1.	Rembrandt van Rijn	Krajina s hradem
2.	G. C. Nisakij	Vladivostok — sopky
3.	Henri Rousseau	Zaklínačka hadů
4.	Munkácsy Mihály	Prašná cesta
5.	Ludovít Čardák	Východoslovenská krajina
6.	A. K. Savrasov	Zimní cesta
7.	Vincent van Gogh	Zelené žito
8.	Claude Lorrain	Pobřeží s Acides a Galatheou
9.	Pieter Brueghel	Lovci ve sněhu
10.	Július Nosčík	Podtatranská krajina
11.	Begnier Noema Zeeman	Plachetnice na moři
12.	N. S. Sarjan	Lawlar
13.	Jan van Goyen	Za humny
14.	István Czók	Duha nad Balatonem
15.	Jan van Goyen	Za humny
16.	A. B. Benois	Večer v Ilyinsku
17.	Csi Psy Si	Návrat domů
18.	Sándor Brodszky	Pohled na Balaton
19.	Z. B. Sorobrjakova	Ozimy
20.	Adrian Ludwig Richter	Svatební průvod na jaře

## Příloha 2

## Seznam podnětových fotografií

čís.	autor	název díla
1.	Miroslav Vojtěchovský	Zátiší
2.	Josef Sudek	Zátiší s vajíčkem
3.	Josef Hník	Zátiší
4.	Josef Sudek	Vzpomínky
5.	Jaroslav Vácha	Portrét
6.	Věra Váchová	Portrét
7.	Yousuf Karsh	Dr. Albert Schweitzer
8.	Dana Vašátková	Autoportrét
9.	Zdenko Feyfar	Pohled do Čech
10.	Petr Sikula	Průmyslová krajina
11.	Eugen Miškovský	Měsíční krajina
12.	František Chrástek	Bez názvu
13.	Neznámý autor	Akt
14.	Taras Kuschinskij	Akt
15.	Eugen Funk	Akt
16.	Josef Mario Ribas I Prous	Akt
17.	Dorothea Langeová	Matka v Niponě
18.	Jill Freedmanová	Žena
19.	Huynh Cong Ut	Co předcházelo šťastným návratům
20.	Ovie Carter	Utrpení dětí

## Příloha 3

## Sémantický diferenciál pro hodnocení fotografií

1. krásné — ošklivé
2. tragické — komické
3. vznešené — nízké
4. harmonické — disharmonické
5. odpudivé — působivé
6. průzračné — tajemné
7. příjemné — nepříjemné
8. nudné — zajímavé
9. lhostejné — vzrušující
10. realistické — romantické
11. klidné — neklidné
12. tendenční — netendenční
13. neobvyklé — všední
14. moderní — nemoderní
15. cynické — sentimentální
16. atraktivní — neatraktivní
17. pochopitelné — nesrozumitelné
18. výmluvné — nic neříkající
19. originální — banální
20. poetické — prozaické

## Příloha 4

## Podnětové obrazy

čís.	autor	název díla
1.	Fernand Leger	Dva milenci v krajině
2.	Max Švabinský	Rajky
3.	Georges Braque	Zátiší s klarinetem a houslemi
4.	Pablo Picasso	Vlastní podobizna
5.	Marc Chagall	Cirkus
6.	Henri Matisse	Joaquina
7.	Pierre Bonnard	Rozhovor v Provinci
8.	Diego Velazquez	U snídaně
9.	Ernst Ludwig Kirchner	Koupající v místnosti
10.	Václav Špála	Kytice
11.	Paul Gauguin	Dobry den pane Gauguin
12.	Edgar Degas	Rozmluva
13.	Miloš Bazovský	Čemice

## Příloha 5

Umělecké reprodukce (pohlednicový formát)  
k výzkumu estetických preferencí

## I. Portréty

1. Légrady Šandor: „PORTRÉT ZOLTÁNA KODAYA“ (2)
2. Albreyht Dürer: „PORTRÉT MLADÉHO MUŽA“ (3)
3. Ernest Zmeták: „AUTOPORTRÉT“ (4)
4. Mikuláš Galanda: „HARLEKÝN“ (1)
5. Peter Matejka: „ŽENA“ (5)

## II. Akty

6. Giorgione: „ODPOČÍVAJÚCA VENUŠA“ (14)
7. Auguste Renoir: „KUPAJUCE SA DIEVČA“ (11)
8. Ernest Zmeták: „SEDIACI AKT“ (12)
9. Renato Guttuzo: „AKT“ (13)
10. Max Pechstein: „SEDIACE DIEVČA“ (15)

## III. Figurálne kompozície

11. F. V. Sičkov: „KALUŽSKÉ DIEVČATA“ (7)
12. Max Slevogt: „TANEČNICA MARIETTA DI RIGARDO“ (10)
13. František Studený: „MATKA S DIETATOM“ (9)
14. Max Beckmann: „TANEC V BADEN BADEN“ (8)
15. Karol Ondreička: „KOPÁČKY“ (6)

## IV. Krajinky

16. A. K. Savrasov: „JAR. OGOROD“ (17)
17. Martin Benka: „ŠTÚDIA Z MOKRADE“ (19)
18. František Studený: „ČIERNE MORE“ (18)
19. Michal Tilner: „NA SENE“ (16)
20. Paul Cézanne: „KAMENE V LESE“ (20)

## V. Zátišia

21. I. I. Maškov: „ZÁTIŠIE S PORCELÁNOVÝMI FIGURKAMI“ (25)
22. Miloš Bazovský: „ZÁTIŠIE“ (22)
23. Vincent Hložník: „ZÁTIŠIE S CITRONOM“ (24)
24. Georges Braque: „ČIERNE RYBY“ (23)
25. František Studený: „ZÁTIŠIE S CIGARETOU“ (21)



## VI. Zatišie s kvetami

26. Ernest Zmeták: „KYTICA I.“ (26)  
 27. S. V. Cechonin: „RUŽE“ (30)  
 28. Paul Gauguin: „KYTICA II.“ (27)  
 29. Michal Tillner: „ŽLTÁ KYTICA“ (28)  
 30. František Studený: „KYTICA III.“ (29)

## Příloha 6

Rozdělení reprodukcí (20 pohlednic) do skupin  
 (včetně četnosti preferovaných obrazů)

	Ž	M	Celkem
<b>A Reprodukce realistické:</b>			
<b>I. silně expresivní</b>			
1. A. K. Savrasov: Pohled na moře (2.)	15	3	18
2. G. Reni: Jozef (6.)	9	1	10
3. L. Károly: Koupající se žena (9.)	0	3	3
4. F. V. Sychkov: Kalužské děvčata (12.)	4	0	4
5. J. Scholtz: Babička a vnučka (15.)	2	1	3
<b>II. slabě expresivní</b>			
6. N. D. Mylnikov: Portrét koupající se ženy (4.)	0	0	0
7. I. I. Mashkov: Zatiší s porcelánovými figurkami (16.)	0	0	0
8. D. Skutecký: Před obědem (17.)	0	1	1
9. L. Benický: Muž v přistavě (18.)	0	1	1
10. P. Bruegel: Slepci (20.)	2	1	3
<b>B Reprodukce stylizované:</b>			
<b>I. silně expresivní</b>			
11. F. Jurík: Květy (1.)	0	1	1
12. E. Zmeták: Zima v Lendaku (7.)	0	0	0
13. V. Chmel: Horiace mesto (11.)	1	0	1
14. E. Heckel: Kanál v zimě (13.)	1	0	1
15. M. Galanda: Matka I. (14.)	5	1	6
<b>II. slabě expresivní</b>			
16. M. Galanda: Matka II. (3.)	0	0	0
17. F. Studený: Zatiší s cigaretou (5.)	1	0	1
18. V. Chmel: Kohout (8.)	1	0	1
19. M. Bazovský: Zatiší (10.)	0	0	0
20. M. Tillner: Přehrada v Dobšíně (19.)	0	0	0

Poznámka: čísla v závorce udávají pořadí expozice.

## LITERATURA

- Aldrich, V.: Filozofia umenia. Bratislava 1968 (orig. 1963).
- Arnheim, R.: Art and vizual perception. Berkeley 1954.
- Blagonadživa, L. V.: Otnošenije dětj k iskusstvu i jeho vozrastnoje razvítije. Vopr. psich., 14, 1968, 4. str. 58–66.
- Bodalev, A. A.: Vosprijatije čeloveka čelovekom. Leningrad 1965.
- Bodalev, A. A.: Formirovanije ponjatija o drugom čeloveke kak ličnosti, Leningrad 1970.
- Birkhoff, G.: Esthetic Measure. Cambridge 1933.
- Croce, B.: Aestetika. Praha 1907.
- Cermák, I.: Estetický vkus a sociální percepce. FF UJEP, Brno 1978. Práce pro SVOČ.
- Dmitrenko, F. N.: Osobnosti vosprijatija životopisi učaščimisja 5–6 klass. Avt. ref. kand. diss. Moskva 1971.
- Durčáková, S.: Estetické vnímání a osobnost. FF UJEP, Brno 1978. Dipl. práce.
- Ejzenštejn, S.: Izbrannye proizvedenija. T. 2. Moskva 1964.
- Eysenck, H. J.: Sens and nonsens in Psychology. Harmondsworth 1957.
- Gilbertová, K., Kuhn, H.: Dějiny estetiky. Praha, Odeon 1965 (orig. 1954).
- Granovskaja, R. M., Bereznaia, U. J.: Zapominanije i uznavanije figur. Leningrad 1974.
- Holešovský, F.: K systému estetické výchovy. Praha, SPN 1960.
- Hrabák, J.: Umíte číst poezii a prózu? Praha 1971.
- Hýl, V.: Výtvarné umění jako prostředek výchovy. Ostrava 1948.
- Chrástková, J.: Dimenze estetického hodnocení uměleckých fotografií. FF UJEP, Brno 1978. Dipl. práce.
- Ingarden, R.: O poznávání literárního díla. Praha 1967 (orig. 1957).
- Ingarden, R.: Štruktura obrazu, Bratislava 1967 (orig. 1946).
- Jakobson, P. M.: Psychologija i chudožestvennoje vosprijatije. In: Chudožestvennoje vosprijatije. Sb. 1. Leningrad 1971.
- Juldašev, L. G.: Estetičeskoje čuvstvo i proizvedenije iskusstva. Moskva 1969.
- Jůva, V.: Die ästhetische Erziehung der Jugend. I. a II., Brno 1967, 1969.
- Kagan, M. S.: Ludská činnost. Bratislava 1977 (orig. 1974).
- Kant, I.: Kritika soudnosti. Praha, Odeon 1975 (orig. 1790).
- Kitajgorodskij, A. I.: Nepravdepodobné, neskutočné. Bratislava 1977 (orig. 1974).
- Koubová, H.: Typologické poznávací determinanty preference výtvarných děl. FF UJEP, Brno 1978. Práce pro SVOČ.
- Kováč, D.: K integrácii v psychologii. Bratislava 1975.
- Krejčí, F.: Psychologie citění. Praha 1916.
- Křivohlavý, J.: Člověk a stroj. Praha 1970.
- Levitov, N. D.: Psychologija charakteru. Moskva 1970.
- Levý, J.: Bude literární věda exaktní vědou? Praha 1971.
- Losev, A. F., Šestakov, V. P.: Dejiny estetických kategorií. Bratislava 1978 (orig. 1965).
- Markov, M.: Iskusstvo kak proces. Moskva 1970.
- Marx, K., Engels, B., Lenin, V. I.: O kultuře a umění. Praha 1977.
- Maslow, A.: Toward a Psychology of Being. Princeton 1968.
- Mejlach, B. S.: Chudožestvennoje vosprijatije kak naučnaja problema. In: Chudožestvennoje vosprijatije. Sb. 1. Leningrad 1971.
- Mejlach, B. S.: Medzi vedou a umením. Bratislava 1974 (orig. 1971).
- M-L-E: Marxisticko-leninská estetika. Praha 1977 (orig. 1973).
- Moles, A.: Theorie de l'information et perception esthétique. Paris 1958.
- Munro, T. (1941): Powers of Art Appretiation and Evaluation (cit. podle Umění a děti. Praha 1976).
- Myslakowski, Z.: Obecná pedagogika. Praha 1939.
- Organova, O. N.: Specifika estetického vosprijatija. Moskva 1975.
- Piaget, J.: Psychologie intelligence. Praha 1970.
- Rakitina, V. I.: Iskusstvo vidět. Moskva 1973.
- Read, H.: Výchova uměním. Praha 1966 (orig. 1943).
- Rubiňštejn, S. L.: Základy obecné psychologie. Praha 1964 (orig. 1946).
- Salejev, V. A.: Iskusstvo i jevo ocenka. Minsk 1977.

- Scott, W. A.: Cognitive complexity and cognitive flexibility. *Sociometry*, 1962, 25, 405—414.
- Simonov, V. P.: Što takaje emocija. Moskva 1966.
- Stríženec, M.: Psychológia a teoria informácie. Bratislava 1965.
- Sypher, W.: Od renezance k baroku. Praha 1984 (orig. 1956).
- Šabouk, S.: Umění — systém — odraz. Praha 1973.
- Šestakov, V. P.: Problém vnímání v teoriích estetické výchovy. In: Umění a děti. Praha 1976.
- Šindelář, D.: Estetické vnímání. Praha 1961.
- Šklovskij, V. B.: Teorie prózy. Praha 1948 (orig. 1925).
- Šurtakova, T. V.: Vozrastnoje vosprijatije živopisi učaščimisja. In: Psichologo-pedagogičeskije voprosy obučenija i estetičeskogo vospitanija. Kazaň 1975.
- Těplov, B. M.: Psychologie hudebních schopností. Praha 1969.
- Ulrich, G.: Malé dějiny malířství. Praha 1971 (orig. 1962).
- Umění a děti. Praha 1976 (orig. 1969).
- Umění a skutečnost. Praha 1977.
- Utitz, E.: Dějiny estetiky. Praha 1968.
- Uždil, J.: Estetická výchova. Praha, SPN 1960.
- Vasiljeva, A. S.: Psychologičeskij analiz otnošenij podrostkov k izobrazitel'nomu iskusstvu. Moskva 1972.
- Venger, L. A.: Vnímání a učení v předšk. věku. Praha 1975.
- Vernon, M. D.: The psychology of perception. Harmondsworth 1962.
- Volkov, N. N.: Vosprijatije proizvedenij živopisi i skulptury. In: Chudožestvennoje vosprijatije, sb. 1. Leningrad 1971.
- Volkov, N. N.: Vosprijatije kartiny. Moskva 1976.
- Vygotskij, A. S.: Psychologija iskusstva. Moskva 1966.
- Zelenov, L. A.: Proces estetičeskogo ožraženija. Moskva 1969.

## ЛИЧНОСТНЫЕ И ВОЗРАСТНЫЕ ДЕТЕРМИНАНТЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

Авторы подробнее уделяют внимание теоретико-методологическим вопросам эстетического восприятия и познания. Они исходят из интер-функциональной теории восприятия предложенной Д. Ковачом (1975) по которой «восприятие является селекционной обработкой данных информации по определенным принципам в значащие единицы, входящие в зависимости от других функций в поведение как регулятор ответочной составной части поведения». В области восприятия придают особое значение категоризации и структуризации стимулов. Специфику эстетического восприятия усматривают в «остраннении» или «оживлении» воспринимаемых объектов, далее в «нарушении равновесия мысли», в оценке объекта познания в соответствии с эстетическим идеалом.

Диспозиционным базисом эстетического восприятия является вкус. С точки зрения типологии можно дифференцировать конкретнообразный (имеющий вариант интуитивный и перцептивный) и словно-логический (имеющий вариант оценочный и рассудочный) способы эстетического восприятия, детерминирующий подход к художественному произведению как с точки зрения предпочтений так с точки зрения акцентировки определенных сторон произведения.

В отделе посвященном исследованию, авторы докладывают о шести частичных исследованиях эстетического восприятия и познания, которые были реализованы с одной стороны методом предпочтения, с другой стороны оригинальным методом интерпретации спонтанных категоризаций художественных произведений, и на конец при помощи семантического дифференциала.

Из результатов следует, что уровень эстетического восприятия и познания зависит от эстетического воспитания и образования, обуславливающего более богатые и более содержательные восприятия, преимущественно эстетической оценки произведения над оценкой утилитарной или оценкой основанной на субъективном впечатлении чи простом наименовании темы. Предпочтение художественных произведений зависит от таких свойств личности как интроверсия — экстраверсия итп. Вкус влияет тоже на содержание и форму эстетического восприятия и тесно связан тоже с эмпатией, сообразительностью и богатостью личности

## PERSONALITY AND DEVELOPMENTAL FACTORS OF AESTHETIC PERCEPTION

The authors deal more widely with some theoretical and methodological problems of aesthetic perception and cognition. Their approach is based on the interfunctional theory of perception which was suggested based on the interfunctional theory of perception which was suggested in 1975 by D. Kováč, who thinks of perception as "a selective elaboration, concerning information according to certain principles, into a number of meaningful units dependant on other functions that enter into behaviour as a regulator of the response element of behaviour". As to perception, the authors emphasize the categorization and structuralization of stimuli. The specific feature of aesthetic perception is seen in the fact that the object of perception is made "peculiar" or "vivid", followed by the violation of the subject's mental balance, and also in the evaluation of the aesthetic object which is based on aesthetic ideals.

The dispositional basis of aesthetic perception is taste. Typologically, it is possible to distinguish between sensory pictorial (together with an intuitive and perceptive variant) and verbally logical (combined with an evaluation and reasonal variant) ways of aesthetic perception which determine the approach to works of art from the point of view of preference as well as from that of accentuating specific aspects of pieces of work.

In the research section, the authors mention six partial studies of aesthetic perception and cognition, which have been done by means of the method of preference, then by the method of spontaneous categorization of works of art, and finally by using the semantic differential technique.

The results show that the level of aesthetic perception and cognition depends on aesthetic education which especially determines richer and wider percepts, the predominance of aesthetic evaluation over utilitarian or subjectively impressive evaluation, or over that of, theme only. The preference concerning works of art differs conspicuously in subjects with various levels of introversion and extraversion, etc. Taste has an influence on both the content and form of aesthetic perception and is in correlation with empathy, comprehension and personal maturity.

