

Kuric, Jozef; Smékal, Vladimír

## Východiska a cíle psychologie umění

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. I, Řada pedagogicko-psychologická. 1984, vol. 33, iss. 119, pp. [103]-108*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112711>

Access Date: 16. 02. 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

## VÝCHODISKA A CÍLE PSYCHOLOGIE UMĚNÍ

Umění je objektem výzkumu mnoha věd. Není tedy divu, že některé z nich žárlivě vymezují a střeží svá výlučná práva na zkoumání umění a že v důsledku toho v badatelských nárocích a poznatkových tvrzeních psychologie umění vidí hned psychologizaci uměnovědy, hned nedoceňování nebo opomíjení hledisek estetických, gnozeologických, filozofických, sociologických, semiotických a jiných.

V čem je specifika psychologického přístupu k umění? Jaký předmět si psychologie definuje na objektu, jímž je umění, resp. estetično?

Jednou z cest, jak odpovědět na tuto otázku, je analýza existujících koncepcí psychologie umění. Pokusíme-li se o jejich marxistickou teoreticko-kritickou analýzu, můžeme rozlišit pět různých badatelských zaměření.

1. Psychologie umění jako zkoumání struktury díla: Nejvýrazněji je toto zaměření reprezentováno L. S. Vygotským, který svou Psychologii umění napsal ve dvacátých letech, ale knižně poprvé vyšla až po 40 letech v r. 1966. V době, kdy na ní Vygotskij pracoval, se psychologie umění založená na marxistické filozofii musela vypořádat s formalismem, subjektivismem, dogmatismem i vulgarizačními tendencemi. Možná že i těmito okolnostmi je dáno, že Vygotskij požaduje „zkoumat čistou a neosobní psychologii umění bez ohledu na autora a čtenáře“ a rekonstruovat proces tvorby i recepce díla na základě zkoumání jeho struktury.

2. Psychologie umění jako analýza estetického vnímání: V padesátých a šedesátých letech dominovala v marxistické psychologii umění orientace na proces estetického vnímání, na odhalení zákonitostí, na nichž závisí proces estetického osvojení uměleckého díla. Typickým představitelem tohoto úsilí v SSSR je B. S. Mejlach, P. M. Jakobson a další.

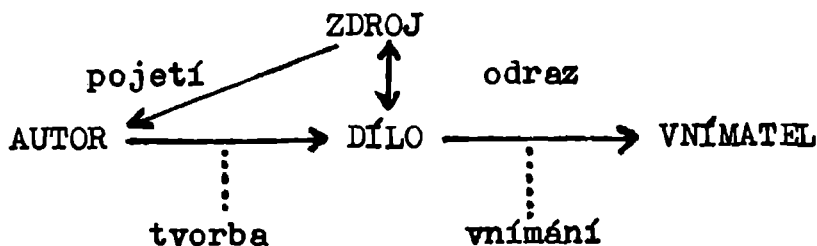
3. Psychologie umění jako věda o zobrazení člověka v uměleckém díle: Souběžně s orientací na estetické vnímání se objevují studie, které považují za hlavní cíl psychologie umění zjistit, jak je v uměleckém díle zobrazován člověk. Reprezentativním dokladem tohoto zaměření jsou práce M. S. Kagana „Literatura jako věda o člověku“ (1971), práce D. S. Lichačeva (1972, 1976), M. M. Bachtina (1979) a další. Tato linie uvažování převládá v psychologii

umělecké literatury a trvá až do současnosti inspirována patrně výrokem M. Gorkého o spisovatelích jako „inženýrech lidských duší“.

4. Psychologie umění jako věda o umělecké tvořivosti: Soustředění na tvorbu jako jádro předmětu psychologie umění nacházíme již ve čtyřicátých letech a dříve (viz např. v ČSSR J. Kafka, 1937). Avšak radikálně nový přístup k výzkumům tvořivosti v šedesátých letech znamená renesanci zájmu o proces tvorby i v oblasti umění. V r. 1980 vychází zásadní kolektivní monografie „Psychologija procesov chudožestvennogo tvorčestva“, která v marxistické psychologii umění zahajuje novou pozitivní linii bádání, která už není zaměřena jen na negativní kritiku buržoasních iracionalistických teorií tvorby, ale na hledání nových pozitivních řešení. Těžiště tvořivosti je spatřováno v potřebě vzniku nového a je zdůrazňována úloha empiricky chápané intuice.

5. Psychologie umění jako studium vztahu zdroje a díla: Ve výše citované práci je otištěn koncept přednášek z psychologie umění, které na přání A. R. Lurii připravil M. S. Ejzenštejn, známý filmový teoretik a režisér. Píše se v nich: „Říci v úvodu, že nejzajímavějším problémem psychologie umění — není téma nebo obsah, ale to, jak toto téma nebo obsah se stává z předmětu skutečnosti — předmětem umění. Jak se událost stává dílem. V čem tkví tento proces převtělení z faktu života ve fakt umění. V čem je tajemství metody umění. V čem je tajemství tzv. formy, odlišující jev od jeho vyjádření v umění. A druhá otázka: kde se bere působnost, která je umění vlastní. Prvotní kořeny této působnosti. Její smysl“.

Domníváme se, že by bylo krokem zpět, kdybychom upřednostnili některou z těchto vývojově daných orientací a prohlásili ji za hlavní předmět psychologie umění. Soudíme, že tyto cesty je třeba chápat jako jednotlivé aspekty, které si současná marxistická psychologie umění definuje na objektu „umění“ jako svůj předmět. Tuto kritickou syntézu můžeme znázornit logogramem, z něhož vyplývají i vztahy a procesy mezi jednotlivými aspekty komplexního předmětu psychologie umění:



V dalším výkladu se zaměříme na charakteristiku nejdůležitějších problémů a metodologických východisek, které z nastíněného vztahového rámce vyplývají.

## TVŮRCE A PROCES TVORBY

Jde o aspekt, který zdaleka nepatří jen psychologii. Vždyť tvůrce je živ v určité době, náleží do určité společenské třídy, má určité společenské po-

stavení ve společenských vztazích, je současníkem generace, která má své tradice, svůj program. Tvůrce je tedy zároveň osobností i sociálním typem. Jako osobnost jej především zkoumá psychologie, jako sociální typ je předmětem studia vědeckého komunismu, sociologie, etiky atd.

Psychologii především zajímá, co je pro tvůrce specifické, na jakých vlastnostech osobnosti závisejí kvality tvorby. Jestliže odmítneme patografické koncepty psychoanalýzy a různé iracionalistické názory na tajemství procesu tvorby, pak před psychologií stojí náročný úkol hledat reálné osobnostní determinanty tvorby: potřeby, schopnosti, aktuální procesy. Je třeba nově analyzovat klasické složky tvůrčího procesu: přípravu a inspiraci, inkubaci a intuici, iluminaci a verifikaci. Je třeba odhalit, jak se rodí tvůrčí idea, jakou úlohu má v tvůrčí činnosti fantazie a jakou „řemeslo“, které tolik přeceňovali formalisté. I když máme k dispozici množství poznatků (viz např. V. A. Kruťčikij, 1968; A. Storr, 1972, A. G. Cejtlin, 1962), ještě více je toho, co nevíme. Naše poznání má většinou explorativní úroveň a chybí mu dosud utvářecí síla.

Výzkumy tvůrce a tvorby je třeba zaměřit spíše intenzívním než extenzívním způsobem (jak to u nás učinil v oblasti výtvarného umění S. Drvota, 1972), pomocí moderních prostředků obsahové analýzy je třeba znovu studovat deníky významných umělců a jen dílčí otázky má smysl řešit experimentálně, neboť přesnost experimentu je na úkor komplexnosti poznatků, která je v naší oblasti nevyhnutelná.

Z psychologického hlediska je zajímavá otázka dialektiky vztahu umění a tvůrce. Jde tu o to, nakolik se umělec v díle manifestuje, nakolik musel prožít to, co vyjádřil a nakolik si jen hrál s tvůrčím nápadem. Jde tu o otázku, co chtěl umělec vyjádřit a co vyjádřil, i o otázku, nakolik bylo pro něj samotného dílo katarzí a nakolik je katarzí pro vnímatele.

## DÍLO A JEHO ZDROJ

Zkoumání vztahu díla a jeho zdroje není primárně psychologickým problémem. Lze říci, že to je vlastní doména věd o umění. Psychologa tento vztah zajímá v souvislosti s analýzou vztahu mezi tím, co chtěl tvůrce vyjádřit a co vyjadřuje, co chtěl o skutečnosti vypovědět a co vypovídá. Domníváme se, že právě analýzou tohoto trojčlenného vztahu můžeme zjistit jeden z nejskrytějších mechanismů tvůrčí činnosti.

Psychologii pochopitelně zajímá dílo jako výtvar činnosti, neboť metoda analýzy výsledků činnosti patří k základní výzbroji psychologie již od jejího ustavení jako exaktní vědy. Z díla psychologie usuzuje na podnět jeho vzniku i na to, jak se na jeho tvorbě podílely jednotlivé stránky psychiky i vnější podmínky.

Abyste psychologie mohla svůj úkol rekonstrukce tvorby a osobnosti tvůrce z díla splnit, musí mít k dispozici pokud možno objektivně stanovený inventář proměnných, které lze na díle definovat. Vědy o umění však dosud nedospěly k obecně uznávanému souboru kritérií, jimiž lze definovat tzv. uměleckou dokonalost, tedy to, co činí umělecké dílo uměleckým. Uměleckost nemůžeme ztotožňovat s krásou a tím méně s libostí, neboť mnozí považují za

umění kýč, který vnímají jako krásný. Jako krásné vnímáme i některé přírodní scenerie nebo některé lidské činy a také je nepovažujeme za umělecké. Velmi obecně lze tedy formulovat naši otázku takto: Co musí být v předmětu našeho poznání přítomno, aby vyvolával estetické city nebo emoční poznání?

Zkoumání vztahu zdroje a díla je též záležitostí gnozeologickou, která však má četné psychologické důsledky. Výzkumy ukazují, že prepubescentní vnímatelé a lidé bez estetického vzdělání srovnávají dílo s jeho zdrojem a kvalitě díla posuzují podle míry shody se zdrojem, orientují se tedy ve svém estetickém vnímání výrazně na námět, kdežto zkušenější vnímatelé spíše oceňují, jak autor zdroj „ozvláštnil“, co na něm zdůrazňuje a co pomíjí. Vzniká tedy otázka, zda vnímatel získává též z díla nějakou poznávací informaci o zdroji nebo zda cílem umění je aktivizace jiných oblastí osobnosti než poznávací. Současná sovětská psychologie umění zde oprávněně zdůrazňuje komplexnost působení umění: vedle poznání jde především o hodnocení, o afektivní sféru osobnosti v nejš. smyslu. (viz M. S. Kagan, 1974).

Otázka uměleckosti z psychologického hlediska jistě nemůže být řešena subjektivisticky, jak s oblibou činily idealistické estetické teorie. Řekneme-li, že „krásné jsou jevy, které v nás vzbuzují estetickou libost“, neposkytuje nám taková definice žádné empiricky zakotvené ukazatele, pomocí nichž bychom krásu mohli objektivně určit.

Ve vztahu k typům osobnosti by stálo za to zkoumat rozdíly v objektivních určeních podstaty uměleckosti. Jisté jsou lidé, kteří za umělečtější považují — po vzoru antického pojetí krásy — to, co harmonické, úměrné, souladné, pravdivé, uspořádané, a proti nim stojí ti, kteří jako umělecky dokonalé oceňují díla burčující, neobvyklá, vytrhující z klidu napětím, které v sobě mají, a toho docilují právě narušováním ustáleného řádu věcí, tím že zobrazují předmět v neobvyklém zorném úhlu. Výstižnou objektivní definici uměleckosti podává L. S. Vygotskij (1968), když říká, že umění je „společenskou technikou citu, nástrojem společnosti, jehož prostřednictvím jsou do sféry sociálního života vtahovány nejintimnější a nejosobnější stránky naší osobnosti“.

## ESTETICKÉ VNÍMÁNÍ A VNÍMATEL

Teprve v posledním desetiletí se zdůrazňuje specifičnost a svézákonost estetického vnímání na rozdíl od vnímání věcí. Na závažnost problému estetického vnímání důrazně upozorňuje B. S. Mejlach (1976). Poznání procesu i obsahu estetického vnímání vyžaduje i analýzu podnětových struktur. Umělecké dílo jako podnět může být považováno za systém znaků, které zastupují nějaký jiný objekt a mohou mít i symbolický charakter. Znaky jsou tedy podněty estetického osvojení díla. Podle D. E. Berlyne (1971) mají znaky své dimenze psychofyzické, ekologické (kontextové) a kolativní. Posledním pojmem vyjadřuje Berlyne, že v díle jde o kvalitativně komplexní podněty, které aktualizují minulou zkušenost a porovnávají ji s aktuálními vjemy. Jde tu o víc než o apercepci, těžiště je ve vzniku nového uspořádání. Díváme-li se na věc esteticky, zaměřujeme se na způsob, jakým je věc předvedena spíše než na to, co věc znamená sama o sobě. Jak výstižně soudí S. L. Rubinstein

(1974) v estetické zkušenosti se odhaluje podstata věci v její jevové povrchové rozmanitosti a bohatosti, neboť umění demaskuje celou šířku a bohatství smyslových vlastností předmětu, vyjadřuje jev v jeho podstatě, odhaluje v jevu podstatné na jeho smyslovém povrchu, v jeho smyslové formě, a tím v jeho jedinečnosti a zároveň typičnosti.

Proto je umělecký předmět více než věcí, je to výrazová věc, jak zdůraznil např. R. Arnheim (1974), a zprostředkuje nejen informaci o zdroji, ale i jeho hodnocení v pojetí tvůrce.

Estetická zkušenost zahrnuje nejen percepci, ale i emoci, aktivaci, která vzniká, když se perceptivní informace konfrontuje s celou osobností vnímatele a přechází v emoci. Toto emoční poznání analyzuje např. A. F. Begiašvili (1973) a S. Ch. Rappoport (1972). B. J. Sardello (1976) poukazuje na to, že sekvence daná přechodem percepcie v emoci nemá kauzální charakter, ale je vysvětlitelná spíše dialekticky zákonem negace-negace.

Estetické vnímání je aktivní, vyžaduje ztotožnění s vnímaným objektem, což však neznamená podlehnoutí. Jeho významnou charakteristikou je i projekčnost. Vnímání do díla promítá své pocity a problémy, nachází je v díle často řešeny a tím se obohacuje. V této projektivnosti estetického vnímání spatřujeme mechanismus, jímž dílo může působit katarticky a jímž nesporně působí na etickou sféru osobnosti. Eticky kultivující vliv estetické vytříbenosti osobnosti jsme prokázali v několika výzkumech.

Aktuálním problémem psychologie umění je objasnění, jací lidé potřebují umění a estetické ke svému životu a především, jak lze estetickou potřebu probudit a rozvíjet.

Výzkumy, které jsme uskutečnili ukazují, že estetické vnímání má své zákonité ontogenetické fáze, že probíhá od preferování námětu (dětství) přes zdůrazňování subjektivního dojmu (pubescence) až po sledování estetických kategorií (jak je dílo uděláno, jaká je jeho kompozice, ideový obsah atd.), což je typické ve vnímání pro vyspělých adolescentů. Závažné však je, že všechny tyto typy vnímání se vyskytují i u dospělých a to v závislosti na úrovni jejich vkusu a estetické potřeby. Že vkus není jen něco subjektivního, jak tvrdí kantovská estetika, a že je ho možno rozvíjet, přesvědčivě ukazuje marxistická analýza L. S. Szabó (1978).

## Z Á V Ě R Y

Zabývali jsme se v naší teoreticko-kritické studii základními problémovými okruhy současné marxistické psychologie umění a ukázali jsme na některé její výsledky. Základní myšlenkou naší analýzy je důraz na komplexnost, víceúrovňovost přístupu ke zkoumaným jevům a předpoklad kvalitativní rozrůzněnosti, který vyžaduje aplikaci dialektické metody v celé její šířce a hloubce.

Za nejdůležitější oblast výzkumu považujeme analýzu podstaty estetického osvojování skutečnosti. Její odhalení pomůže jak poznání mechanismů tvorby tak poznání formativní úlohy umění. Z hlediska praktických aplikací nám přece jde o to, abychom vytvořili základy pro metodiku rozvíjení tvořivosti i pro obohacování osobnosti vnímáním umění a krásy.

## LITERATURA

1. Arnheim, R.: Art and visual perception. New York 1974
2. Bachtin, M. M.: Estetika slovesnovo tvorčestva. Moskva 1979
3. Begiašvili, A. F.: Filosofija i poezija. Tbilisi 1973
4. Berlyne, D. E.: Aesthetics and Psychobiology. New York 1971
5. Cejtin, A. G.: Trud pisatelja. Moskva 1962
6. Drvota, St.: Osobnost a tvorba. Praha 1972
7. Jakobson, P. M.: Psihologija chudožestvennovo vosprijatija. Moskva 1964
8. Kafka, F. H.: O umělecké tvořivosti. Praha 1937
9. Kagan, M. S.: Literatura jako věda o člověku. In: Východiska a cile. Praha 1974
10. Kagan, M. S.: Čelovečeskaja dějatel'nost. Moskva 1974
11. Krutěckij, V. A.: Voprosy psihologii sposobnostej. Moskva 1967
12. Lichačev, D. S.: Čelovek v literature drevnej Rusi. Moskva 1974
13. Mejlach, B. S. (red.): Chudožestvennoje vosprijatije. Leningrad 1969
14. Mejlach, B. S.: Psihologija procesov chudožestvennovo tvorčestva. Leningrad 1980
15. Rapport, S. Ch.: Ot chudožnika k zritelju. Moskva 1978
16. Rubinštejn, S. L.: Problemy obščej psihologii. Moskva 1973
17. Sardello, R. J.: The dialectic as an approach to psychological aesthetics. In: Dialectic. Basel 1976
18. Storr, A.: The dynamics of creation. Harmondsworth 1976
19. Szabó, L. S.: Ízlés és kozművelődés. Budapest 1978
20. Vygotskij, L. S.: Psihologija isskustva. Moskva 1978. 2. Aufl.

## ПРЕДПОСЫЛКИ И ЦЕЛИ ПСИХОЛОГИИ ИСКУССТВА

Наша теоретическо-критическая статья касается основных сфер проблем современной марксистской психологии искусства и показывает некоторые результаты, достигнутые в этой области. Основная идея нашего анализа — мы подчеркиваем требование комплексности, многопланности подхода к анализируемости явлений и предпосылки качественного различения, требующую аппликацию диалектического метода во всей его ширине и глубине.

Важнейшей областью исследования считаем анализ сущности эстетического усвоения действительности. Ее разоблачение помогает узнать не только механизмы творчества, но тоже формирующую роль искусства. С точки зрения практического применения дело в том, чтобы образовать основы для методики развития творческих сил и способностей и для обогащения человеческих личностей восприниманием искусства и красоты.

## AUSGANGSPUNKTE UND ZIELE DER KUNSTPSYCHOLOGIE

Wir beschäftigten uns in unserer theoretisch-kritischen Studie mit den Grundproblemen der heutigen marxistischen Kunstpsychologie und wiesen auf manche ihre Ergebnisse hin. Der Grundgedanke unserer Analyse ist die Betonung der Komplexität des Herangehens an die untersuchten Vorgänge in mehreren Ebenen und die Voraussetzung ihrer qualitativen Differenzierung, die die Anwendung der dialektischen Methode in ihrer ganzen Breite und Tiefe erfordert.

Für das wichtigste Gebiet der Untersuchung halten wir die Analyse der Substanz der ästhetischen Aneignung der Realität. Ihre Aufdeckung wird sowohl der Erkenntnis der Mechanismen des Schöpfungstums als auch der Erkenntnis der gesellschaftsbildenden Funktion der Kunst helfen. Vom Standpunkt praktischer Anwendungsmöglichkeiten geht es uns jedoch um Herausbildung der Grundsätze einer Methodik der Entwicklung der künstlerischen Schaffenskraft und um die Bereicherung der Persönlichkeit durch Wahrnehmung der Kunst und Schönheit.