

Kuric, Jozef

## Estetické vnímání a poznávání jako psychologický problém

In: Kuric, Jozef. *Psychologie vnímání malířských výtvarných děl v ontogenezi*. Vyd. 1. Brno: Univerzita J.E. Purkyně, 1986, pp. 27-50

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122241>

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.

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

### **2.1. PERCEPTOLOGICKÝ VZTAHOVÝ RÁMEC ESTETICKÉHO VNÍMÁNÍ**

Abychom si ujasnili specifiku 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 významových 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.

Pod vlivem 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 Stříženeč, 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.

### **2.2. 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, monumentalikou apod.).

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

Pro analýzu estetického vnímání je plodný konstrukt senzorickeho etalonu, který zavedl L. A. Venger (1975). Je to systém smyslových kvalit předmětů a „vnímání vyčleňuje převážně etalonové významy vlastností“. Pojem „senzoricke etalon“ má svou paralelu v Arnheimově konstrukt „perceptivní pojem“ (1967), v Molesově konceptu „apriorní forma“ (1958), v Piagetově pojetí „senzoricke schémat“ (1970), v Dufrénové koncepci „apriorní afektace kvalit“ (1953) nebo v Granovské a Berezné 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.

Předmětné vlastnosti a vztahy lze označit pomocí příznaků, které, — jak se domnívají Granovská a Berezná (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 částí této kontury (přímota, křivota, plynulota, vypuklota atd). Operaci „kategorizace“ probíhá postupné zobecnování primárních příznaků a tím se již uskutečňuje strukturace prostřednictvím příznaků sekundárních, které vyjadřují celkové vlastnosti objektu. K sekundárním příznakům patří např. symetrie a periodičnosta. 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 odrážení 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 senzoricke etalony prvního a druhého řádu, tj. etalony vlastností a vztahů mezi těmto vlastnostmi.

Plnohodnotná estetická zkušenost zahrnuje operace vyššího řádu, jež vyčleňuje etalonové vlastnosti a vztahy v rámci celostních figur a konfi-

gurací. 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 strukturace, jež 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.

Operaci kategorizace považujeme v procesu estetického vnímání za základní. Vnímání 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). Vytvoření 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.

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

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

I když jsou tyto koncepce příkladem značné simplifikace analýzy estetického vnímání, představují dva z mála pokusů o empirické zakotvení konstruktů, s nimiž pracuje estetický psycholog. Domníváme se, že model estetického vnímání bude daleko komplexnější a že je dosud předčasně pokoušet se o jeho formulaci.

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

Podobně informační teorie estetického vnímání nesplnila dosud očekávání. Vyplývá to předvídavě ze stanoviska I. D. Rui a I. I. Cikkermana (1971), jejichž názory volně reprodukuje.

Nelze pochybovat o tom, že umělecké vnímání je nějakým způsobem spojeno se získáním nové informace. Zákonitosti předávání nových zpráv studuje teorie informace. Již při vzniku této teorie se vynořila i různá

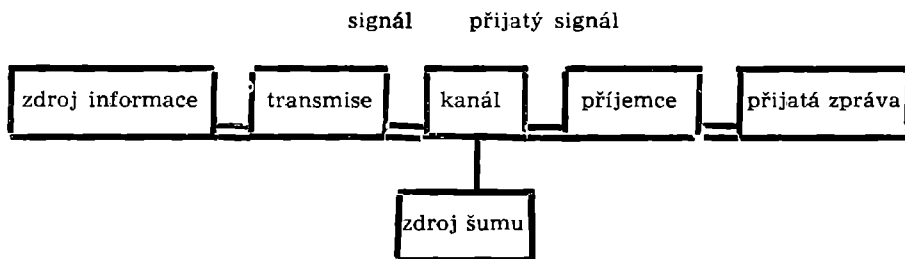
varování, z nichž stále živé je upozornění C. Shannona, zakladatele teorie informace: „ . . . pomocí několika magických slov, jako informace, entropie, redundance, nelze vyřešit všechny nevyřešené problémy“.

Vzniklo nebezpečí vulgarizace, zejména tehdy, když začali vědci uvažovat o množství informace v uměleckých dílech a snažit se pomocí míry informace oceňovat umění.

Snaha specifikovat informaci obsaženou v uměleckých dílech jako „estetickou“ nevede vůbec k ničemu kromě vzniku několika dalších nových termínů. Podle autorů je zřejmé, že měřit umění je naprosto bezperspektivní.

K faktorům, na kterých závisí umělecký dojem, patří nejenom množství informace ve formě a obsahu díla, ale i určitý nově vytvořený vztah mezi autorem díla a čtenářem, posluchačem nebo divákem. Kladný vztah k dílu začíná už odpovídajícím výběrem typu signálů, nesoucích informaci. Vztah je určen i tím, jaká je propouštěcí schopnost kanálu, kterým informace prochází.

Informace se předává podle následujícího schématu:



Rychlost vnímání viděného, čteného nebo poslouchaného může být změřena. Výsledky těchto měření jsou dostatečně stabilní a mají význam pro inženýrskou psychologii. Nedostatkem zůstává, že ve všech pokusech, kde se uvažovala rychlost vnímání, zůstal vždy nevyjasněný vztah zdroje a kanálu.

Příliš velká redundance sdělení je antiestetická. Může se projevovat ve stereotypních melodiích nebo např. v poetických obratech. Současně se projevuje jako nežádoucí i druhá krajnost. Přetížení kanálu vnímání ničí umělecký dojem. Není bez zajímavosti srovnat uvedené poznatky s výsledky některých fyziologických a psychologických experimentů, ve kterých se studoval vztah mezi množstvím informace, přijaté určitým systémem, a množstvím informace jím zpracované. Charakter vzájemné závislosti je následující:

V umění hlavní část zpracování informace dělá umělec. Ale nemálo práce zůstává i na vůli diváka, čtenáře či posluchače. Zde pak vystupuje do popředí nejen životní zkušenost, ale i estetická výchova.

Kódování umělecké zprávy nemůže probíhat po jednotlivých elementech, ale vcelku. Pak se jedná o obrazné vidění a obrazné vnímání.

Modelování takovéto úrovně uměleckého poznání je dosud velmi obtížné, ba nemožné. Můžeme však hovořit o prvních přiblíženích k efektivnímu kódování, to znamená o přiblíženích, která hovoří o elementech zprávy a vztazích mezi blízkými elementy. Řetězec vnímání vzniká postupně, část po části, i když jednotlivé části mohou být vnímány současně. Z toho je pak možno usuzovat na správnost či nesprávnost jednotlivých částí řetězce. Tímto způsobem pak vzniká u diváka, čtenáře nebo posluchače pocit toku informací. Statisticky určené vztahy mezi nejbližšími elementy určují pak strukturu sdělení. Velký význam má tzv. předpověď. Výsledky statistické analýzy totiž ukazují, že pravděpodobnost následujícího závisí na předcházejícím.

Navzdory těmto slibovaným možnostem však autoři v závěru své studie opatrně zdůrazňují, že se snahy o mechanické upotřebení míry informace pro ocenění uměleckých děl setkávají s neúspěchem a ukazují se být neudržitelnými. Na druhé straně skutečné pochopení teorie informace, faktů o proudu informací, o vzniklém vztahu mezi zdrojem sdělení a kanálem, faktů o kódování atd., dává poznatkům teorie informace při studiu uměleckého vnímání určitou perspektivu.

### 2.2.1. 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 osobnost, 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, 1953), že estetické vnímání ani tak nesměruje k poznání, jako spíše k přivedení se do stavu vytržení ze všednosti a každodennosti, prostě k navození estetických emocí.

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 specifičnost spočívající ve zvláštním pocitu povznesenosti, uchvácenosti 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 — a částečně ověřen — že člověk s rozvinutým estetickým vnímáním je citlivější sociálně, má větší empatii a diferencovanější sociální postoje (viz J. Kuric a V. Smékal, 1979). Totéž má na mysli S. L. Rubinstein (1946), když říká: „... 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 uspokojování 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. Podobně rozvádí dialektiku těchto komponent jako součástí estetické potřeby I. A. Džidarjanová (1976). 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 v 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) obohatil vědění o estetickém vnímání 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 učit. V této koncepci je cenná myšlenka o zaměřenosti vnímání na struktury věcí a z ní získávané estetické zkušenosti znehodnocena nedocenením poznávací a sociální funkce umění.

### 2.2.2. 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 F. 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 L. 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. Ezinkejová (podle Šurtakové, 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 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.

V souladu s informační teorií 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). Hypoteticky lze říci, že podstatou kvalitativní odlišnosti jsou kolativní proměnné, o nichž se zmiňujeme v minulé kapitole. Jde tu o to, že v estetickém podnětu konstituují aktem vnímání specifický estetický předmět, který vzniká v konfrontaci aktuálního percepčního aktu a minulé zkušenosti.

Poeticky myšlenku interfunkční podmíněnosti estetického vnímání vyjádřil slavný filmový tvůrce S. Ejzenštejn (1964): „Každý divák v souladu 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 zamená, že estetické vnímání nelze dnes už zkoumat mimo kontext výzkumů tvořivosti.

### 2.2.3. Dynamická struktura estetického vnímání

Přestože se estetické vnímání považuje za tak důležitý základ konzumu umění, je dosud téměř neanalyzované ve své procesuální stránce. Proto naše analýza dynamické struktury estetického vnímání bude mít jen předběžný charakter.

V. Aldrich (1963) vidí klíč k podstatě estetického vnímání ve změně kategoriální perspektivy nazírání na věci. Tutěž 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.

Vezměme 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 světla 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 ožívají.“

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 zamená 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 předměť) postihneme 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 spojuje 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 dynamické struktuře estetického vnímání můžeme shrnout slovy O. Organovové (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, světonázorových 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.“

#### 2.2.4. Dispoziční struktura estetického vnímání

Předpokládá se, že estetické vnímání je závislé též na určitých dispozičních podmínkách, k nimž patří vedle zkušenosti především vkus. Dodnes se cituje lapidární teze I. Kanta (1975): „Definice vkusu, ze které vycházíme, zní: vkus je schopnost posuzovat krásno.“ A. F. Losev a V. P. Šestakov (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 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 zakotvení 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 přitom vědomi toho, že některé z definujících pojmů jsou konstrukty, které by samy vyžadovaly empirickou definici (např. pojem „dokonalost“).

## 2.2.5. Estetické vnímání a jeho řízení slovem

Vnímání umění, stejně jako vnímání v jiné libovolné sféře, je určeno cílem, přizpůsobuje se předmětu vnímání a závisí na konkrétních (vnějších i vnitřních) podmínkách. Problém vnímání je ve skutečnosti vždy adaptace vlastností vnímání ke konkrétnímu životnímu projevu.

„V literatuře, mně dostupné,“ říká N. N. Volkov (1971), „se na vnímání obrazů nahlíželo jako na aktivní proces, kdy se divák dožaduje nějaké nové estetické informace, přičemž mu pomáhá společnost. Na proces, který způsobuje rozšíření estetické informace, má vliv celá řada faktorů, jejich struktura a souvislosti jsou experimentálně hledány. Proces estetického vnímání probíhá v širokém sociálním kontextu, často ve vzájemném vztahu se slovem.“ Tomuto vnímání se musí člověk učit. Znamená to, že předem připravený divák vnímá obraz jinak, než nepřipravený.

Vnímání uměleckých děl musí dávat ucelenou, emocionální představu o díle, jako o jednotém organismu, kde jsou výrazové prostředky těsně spojeny a podřízeny obsahu. K podmínkám uceleného, emocionálního a hlubokého vnímání obrazu patří:

1. vnější podmínky
2. nálada a orientace diváka
3. celková připravenost diváka, estetické porozumění.

Pro správné vnímání obrazu není nutné dlouhé postávání před obrazem, ale naopak nutná je příprava pro chvíli vnímání obrazu. Obrazy jsou instalovány a jejich vnímání probíhá převážně v muzeích a výstavních sálích, kde bývá vnímání intenzivnější než u sebe, ve vlastní místnosti. Současně ale nemůžeme zapomenout na nedostatky muzeí a velkých výstavních sálů. Pro velké množství obrazů a jejich těsného sousedství není divák schopen vnímat všechny s největší pozorností a proto je celá řada z nich přehlížena. Některé budovy nedovolují přesné rozlišení detailů, systém barevné skladby, systémem osvětlení se často mění kolorit k horšímu. Toto všechno jsou vnější podmínky vnímání, ke kterým přiřazujeme i čas. Nesmírně důležité je také zařízení expozičního sálu, stejně jako jeho architektura. I když jsou vnější podmínky špatné, divák je schopen, jestliže je dobře připraven, vnímat dílo opravdově a hluboce.

Vnímání obrazu člověkem se uskutečňuje na základě

1. sumace signálů,
2. dřívější zkušenosti, informovanosti o vnějším světě,
3. současného rozpoložení.

Je zjevné, že je naprosto nedocenená práce vychovatele a pedagoga.

Veškeré poznání je tvoření. „Enzym“ tvoření je skryt v libovolném aktu vnímání. Obraz vnímaného je tvořivá rekonstrukce předmětu v hlavě člověka. Slovo znalce umění musí organizovat vnímání díla, které potom vede k poznání skutečné podstaty díla, a to z různých stran a pohledů. Vnímání umění musí být právě takové, o jaké usiloval autor, s přiměřenými subjektivními přídávky, které často s vlastním uměleckým dílem ani

nesouvisí. Tyto doplňky jsou možné pouze u abstraktního umění, kde vznikají tímto způsobem u diváka různé asociace.

Tvořivost diváka se uplatňuje v poznání uměleckého díla, proniknutí do jeho skutečné struktury. Naší úlohou je toto tvořivé poznání organizovat. Aby se uchovala emocionálnost vnímání, je nezbytná velká opatrnost při výběru průvodního slova. Jenom emoce dovolují v umění skutečný průnik do myšlenky a bohatství díla. Celkové zachycení a výběrová část vnímání je určena z velké části syžetem a koncepcí díla. Aby si člověk vytvořil první dojmy z obrazu nebo sochy, nepotřebuje příliš mnoho času. V každém případě se i u prvního dojmu jedná o minuty a ne o vteřiny. Další etapa je už potom vnímání vedené určitým směrem. A teprve tato etapa vnímání je plnohodnotná. Řada uměleckých děl neukáže totiž své umělecké kvality na první pohled, potřebují analýzu. Vyprávění o uměleckém díle musí s dílem těsně souviset. Musí reprodukovat kompoziční schéma. Pouze v takovém případě nebude závadné. Vyprávění o syžetu se musí rozvíjet stejnými kompozičními postupy, jaké jsou realizovány v díle. Znamená to, že se vyprávění nevztahuje jen k obsahu, ale také k formě, částečně i k vnějším prostředkům vyjádření. Nyní se nám nabízí otázka — nezabíjí potom analýza formy obsahové, bezprostřední vnímání umění? Naopak. Přínos analýzy je v tom, že na jejím základě vzniká plodotvorná syntéza.

### **2.3. TYPOLOGICKÁ OSOBNOSTNÍ PODMÍNĚNOST ESTETICKÉHO VNÍMÁNÍ**

Na relativně stálé individuální rozdíly ve zvláštnostech vnímání a poznávacích schématech se 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 arbitrární, 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 impresie (dojem) poznávaného objektu, půjde o vnímání a poznávání subjektivní, spíše „vcíto-

vání“, kdežto pro lidi druhé varianty je charakteristická objektivní věcnost, neosobnost, objektivnost poznávání. Lze předpokládat, že intuitivní budou více globální, perceptivní více detailizující. Charakteristický pro obě varianty je však neanalyzující přístup.

Příslušníci druhosignálního typu se vyznačují slovnělogickým, abstrahujícím, deduktivním a diskurzivním přístupem k poznávané skutečnosti. Lze pracovně rozlišit 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 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.

## **2.4. PŘEHLED VÝZKUMŮ V PSYCHOLOGII ESTETICKÉHO VNÍMÁNÍ**

Už v minulosti se uměleckým vnímáním zabývala celá řada psychologů. V druhé polovině 19. století to byl Gustav Fechner, jeden ze zakladatelů směru „experimentální estetiky“, který objasnil řadu otázek, zejména z oblasti estetiky všedního dne a průmyslové estetiky. Ale pro studium uměleckého vnímání byl přístup, který zahájil, málo produktivní, především proto, že představitelé experimentální estetiky se domnívali, že v základě všech vyšších estetických vjemů leží vjemy elementárního charakteru. Tento „atomistický“ přístup je zcela neadekvátním přístupem k uměleckému vnímání.

Později vznikly experimenty nového typu. Analýze se začaly podrobovat ne elementární komponenty, ale vnímání uměleckých děl v jejich závěrečném stadiu nebo v jejich jednotlivých samostatných částech. Velkou roli sehrál ve vědeckých výzkumech tohoto typu profesor experimentální psychologie a pedagogiky K. Valentine, autor díla „Psychologie krásy“.

Typ experimentů jím zahájený má své místo v psychologii umění dodnes. V poslední době se využívá i strategií sociálně psychologických výzkumů vnímání různých děl, z různých oblastí umění.

Zkoumané skupiny lidí se od sebe odlišují podle věku (děti, adolescenti, dospělí, staří lidé), podle rozdílů v úrovni kultury a vzdělání, podle

etnické příslušnosti atd. Byla získána série statisticky zpracovaných poznatků o tom, jaká díla jsou přijímána pozitivně, jaká záporně.

Podle názoru P. M. Jakobsona (1971) dnes můžeme uvažovat o dvou velkých oblastech výzkumu:

1. další prohloubení studia procesu uměleckého vnímání jako takového, odhalování jeho kvalitativních zvláštností a zákonitostí,

2. odkrytí zvláštností uměleckého vnímání v různých a výzkumu mechanismů, které leží v základě tohoto vnímání.

Jaké jsou úkoly psychologie podle Jakobsona ve studiu samotného procesu uměleckého vnímání?

1. studium spojení procesu uměleckého vnímání s ostatními oblastmi psychického života člověka,

2. studium úrovně procesu uměleckého vnímání,

3. studium stupňů procesu uměleckého vnímání, tzn. jeho dynamika.

Celkový proces vnímání uměleckého díla vystupuje ve vědomí jednotlivo nebo rozděleně. To předpokládá obrácení pozornosti jednou na celek, jednou na jednotlivé části vnímaného předmětu.

Při studiu procesu uměleckého vnímání může být použita celá řada metod v závislosti na tom, co zkoumáme; Jakobson zdůrazňuje zejména tyto:

1. různé besedy, prováděné s cílem objasnění elementů procesu vnímání a charakteru dojmů, vzniklých při seznamování se s díly různých žánrů a směrů,

2. systematické pozorování reakcí různých kategorií diváků, posluchačů a současně sledování jejich vlastní analýzy získaných dojmů,

3. systém různých přístupů (pozorování, besedy, experimentální „řezy“) dovolující provádět dlouhodobé studium dynamiky procesů uměleckého vnímání u různých lidí.

Zvláštní pozornost se musí věnovat metodologii experimentálních výzkumů, které musí být prováděny tak, aby byla zachována celistvost uměleckého vnímání a přitom bylo možno zabývat se i jednotlivými komponenty.

Valentine ve svém výzkumu estetického vnímání (1912) použil 36 pohlednicových reprodukcí obrazů různé kvality. Zkoumané osoby (50 studentů, mužů i žen) byly dotázány, jak se jim obrazy líbí, zda je shledávají dobrými a měly vysvětlit svůj soud. Identifikoval tři druhy postojů: 1. zdůraznění řemeslné kvality u obrazu, který se líbí – tím se vyrovná i neuspokojení námětem; 2. výborné dílo, ale špatný námět; 3. postoj neovlivněný řemeslnou kvalitou, subjekt se zajímá a hovoří pouze o námětu; první z postojů znamená nejvyvinutější estetický soud. Rozlišil čtyři typy vnímání obrazu: 1. subjektivní typ – zaujatý obrazem pro náladu, kterou v něm vzbuzuje; 2. objektivní typ – zaujatý náladou obsaženou v díle; 3. asociativní typ – obraz mu něco připomíná a 4. charakterový typ – interpretuje např. obraz příboje tak, že velké vlny bezmocně narážejí, aniž by dosáhly toho, oč se snaží; tito lidé nejpřesněji oceňují umění, mají po-

třeby pravdivé a prvotní emocionální exprese. Pořadí typů podle přesnosti ocenění díla je následující: charakterový typ, objektivní, subjektivní, asociativní typ a nerozlišený typ.

V dalším pokuse Valentine zkoumal vztah mezi krásou a příjemností: každý obraz měl být umístěn na sedmibodové škále příjemný — jiný než příjemný a na sedmibodové škále krásy. Korelace mezi škálou příjemnosti a krásy byla velmi vysoká (0,72), což svědčí o tom, že tyto kvality konvergují. Posuzování bylo ovlivněno nejvíce barvou, dále obecnými proporcemi, kompozicí, vyvážeností, uměleckou dovedností, výrazem, charakterem.

Valentine též empiricky prokázal vliv sugesce na posuzování obrazů.

Burt (1933) se pokusil určit, zda existuje obecný faktor vkusu. Zkoumané osoby měly seřadit 50 fotografií děl různé kvality podle preference, přičemž jako standardu bylo použito pořadí stanovené jedenácti umělci. Korelace u různých skupin subjektů se standardním pořadím byly relativně vysoké a ukázalo se, že stoupají s věkem; nejvyšší byly u uchazečů o studium umění. Výsledky podle Burta svědčí o tom, že existuje obecný faktor uměleckého posuzování a vkusu.

Pro měření schopnosti uměleckého posuzování vytvořil Burt Picture Postcard Test, zaměřený jednak na obecný faktor estetického posuzování a dále na bipolární faktory pro určité typy uměleckého oceňování, které mají pravděpodobně vztah k temperamentovým rozdílům testovaných subjektů.

Gordonová (1923) použila při svém výzkumu jako podnětů barevných reprodukcí orientálních koberců. Zjistila jednak, že shoda jedinců se skupinou je dosti vysoká; dále, že hodnocení u obou pohlaví se také velmi shoduje a že i shoda mezi různými skupinami zkoumaných osob je dosti vysoká. Také stabilita řazení podnětů podle estetické hodnoty (po 21 dnech) byla s několika výjimkami dosti vysoká. Zjistila však také poměrně velkou variabilitu posudků pro jednotlivé položky: každá položka dostala několik velmi vysokých i velmi nízkých ohodnocení; i soubor expertů se lišil od ostatních i od sebe navzájem. Uzavírá, že přes značné individuální difference existuje obecný konsensus o estetické hodnotě, a že experti se mezi sebou méně shodují.

Child (1966) kritizoval práci Gordonové především z hlediska výběru podnětů: položky si byly v estetické kvalitě příliš podobné. Rozdíly mohly být způsobeny i skutečností, že tzv. experti tvořili příliš malou skupinu.

Jiné uspořádání měl výzkum Bulleyové (1929). Zkoumaným osobám byly předkládány dvojice obrázků a měly určit, který z nich je lepší. Výsledky však byly neprůkazné. Valentine se domnívá, že podnětový materiál nebyl vhodně vybrán, nebyly použity extrémní dobrého a špatného umění.

Bulleyová a Burt (1933) pak realizovali podobný pokus pomocí rozhlasu a rozhlasového časopisu; výsledky byly porovnávány s hodnocením expertů. Zjistili, že 70 % mužů a 74 % žen se shodlo s experty a že shoda byla vyšší u osob s vyšším vzděláním. Problematická je interpretace lepší



shody žen s míněním expertů: mají ženy lepší vkus nebo jsou konformnější?

Burtova podnětového materiálu v jiném uspořádání použili Burt a Dewarová (1938): pohlednice byly předkládány v párech dětem se záměrem testovat jejich estetické oceňování. Výsledky potvrdily jak existenci obecného faktoru estetického oceňování, tak specifických faktorů, souvisejících patrně s postojí.

William, Winter a Woods (1938) využili Burtovu metodu k vytvoření nástroje testování literárního oceňování u dětí. Podle jejich výsledků schopnost literárního ocenění vysoce koreluje s obecnou inteligencí a poněkud méně s oceňováním obrazů a hudby. Zjistili existenci dvou obecných faktorů: jednoho unipolárního – literárně oceněné, a jednoho bipolárního, který vyjadřuje opačné tendence (typy) podle preference buď klasických autorů a objektivního stylu nebo romantických autorů a subjektivního stylu.

S hodnocením poezie prováděl experimenty Eysenck (1940). 12 milovníků poezie mělo řadit 32 básní podle toho, jak se jim líbí. Výsledky prokazují existenci bipolárních faktorů hodnocení poezie: je to preference 1. jednoduchých proti spíše komplikovaným a 2. romantických proti spíše rezervovaným. První faktor přitom koreluje s extravertí – introvertí.

Gordon (1951) porovnával hodnocení obrazů souborem expertů a souborem právníků na pětistupňové škále „umělecké dokonalosti“ a navíc sledoval vysvětlení volby hodnocení. Jako podnětového materiálu užil olejomalb studentů podobné kvality, ale různého obsahu a stylu. Zjistil, že právníci silně preferují realistické proti nerealistickému. Berou v úvahu barvy, realismus, jasnost a obsah. Naproti tomu experti si všímají technických aspektů a při hodnocení zdůrazňují barvu, kompozici, techniku stínů a světla, styl, koncepci, náladu a obsah; na realismus nehledí. Korelace hodnocení obou skupin je záporná. Podle Gordona tedy experti soudí podle líbení – nelíbení se obrazu a podle umělecké úspěšnosti ve zvoleném stylu; právníci naproti tomu vidí obrazy z hlediska jejich obsahu. I tyto pokusy Valentine kritizuje pro přílišnou podobnost položek z hlediska jejich estetické hodnoty.

Gordon (1956) realizoval další podobný experiment. Zjistil, že soudy právníků se mezi sebou shodují mnohem víc, než soudy expertů. Faktorovou analýzou odhalil tři faktory podílející se na estetickém posuzování: 1. schopnost akceptovat moderní umění, 2. zájem o řemeslnou stránku umělecké tvorby a 3. zájem o styl a originalitu.

Dojmy, které obrazy vyvolávají, se zabýval Israeli (1928). U dvaceti reprodukcí výborných autorů mělo 400 středoškoláků a vysokoškoláků vybrat přiléhavý popis z nabízených skupin slov: 1. chlad, mír, klid, 2. deprese, smutek, melancholie, 3. samota, 4. únava, 5. vzrušení, úzkost, neklid, starost atd. Percentuální shoda ve výběru označení byla u vysokoškoláků 26,7, u středoškoláků 20,7 a u studentů umění 20,3. Tato shoda je však u různých obrazů různá – u jednoho až 68 %. Israeli výsledky interpre-

tuje tak, že shoda je vyšší u obrazů vyvolávajících velmi specifickou náladu. Mnoho dobrých obrazů však divákům umožňuje vnímat je podle vlastní zkušenosti – tak jeden obraz budí v různých lidech různé nálady.

Podle Eysenckova (1940b) názoru může být obecný faktor estetického oceňování měřen po vyloučení vlivu 1. učení, tradice a kulturního zázemí, 2. technické dokonalosti a 3. známosti. Proto by vybrané podnětové objekty měly být přibližně stejně dokonalé a stejně neznámé; neměly by to být takové objekty, které tradice nebo výuka považuje za lepší než ostatní. Eysenck sestavil 18 sad obrázkového materiálu: portréty, sochařské portréty císařů, knižní vazby, kresby Clauda Lorraina, reklamní fotografie žen, vázy, masky, japonské malby, lodě, krajiny, sady obrazů, výšivky, matematické křivky, sochy, květy, keramika, stříbrné tepané talíře, starožitné hodiny. U souboru 18 lidí různých profesí zjistil existenci obecného faktoru, který vyčerpává asi pětinu rozptylu. Obecný faktor estetického oceňování zastupuje individuální vkus, nezávislý na intelektu.

Další výzkum, který Eysenck (1941) realizoval, potvrdil a upřesnil zjištěné faktory. Obecný faktor T (taste) se týká vkusu, bipolární K-faktor odlišuje preferenci moderního a klasického umění. Tento bipolární faktor souvisí s psychologickými proměnnými: 1. extravertizací – introvertizací, 2. radikalismem – konzervatismem, 3. preferencí barev – tvarů a s 4. preferencí jasných – tlumených barev; nadto souvisí s věkem.

Peel (1946) vytýká těmto experimentům, že se při identifikaci estetických faktorů přehlíží kvality posuzovaného díla. Ve svém souboru použil dvou souborů podnětů, krajin a zátiší. U krajin byl posuzován detailní naturalismus, kompozice, atmosférické světlo; u zátiší realismus, technická kvalita, spontaneita; u obou souborů podnětů bylo posuzováno, jak se obraz líbí či nelíbí. U krajin byl zjištěn jeden bipolární faktor, daný liběním/neliběním se a naturalismem, a obecný faktor, který je dán kompozicí obrazu. U zátiší se realismus a technika překrývají (korelace 0,55), spontaneita je ve vztahu k nim bipolární (s technikou koreluje  $-0,80$ , s realismem  $-0,51$ ).

Výsledky Eysencka a Peela přispěly k lepšímu stanovení faktorů hodnocení: obecného faktoru, který lze chápat jako estetickou citlivost a přesnost posuzování, a bipolárního faktoru, který je spojen s osobnostními a temperamentovými rozdíly podílejícími se na preferenci jasného/moderního a tlumeného – staršího umění. Přispěly také k rozlišení kompozičních a reprezentačně technických kvalit díla.

Shodu mezi odborníky a neoborníky v posuzování uměleckých děl zkoumal Child (1962) a zjistil, že tato shoda je poměrně nízká. Čím více informací o umění je dodáno, tím více se neoborníci blíží odborníkům. Je však skutečně míra konformity s průměrnou preferencí mírou individuální estetické citlivosti?

Další experimenty se zabývaly problematikou estetických kvalit a uměleckého oceňování.

V Pickfordových výzkumech (1940) mělo být hodnoceno 18 reprodukcí na následujících sedmibodových škálách: 1. líbí/nelíbí se, 2. estetický

design — harmonie, 3. sentimentalita — neobratné, povrchní vyjádření emocí, 4. emocionální vyjádření — pravdivé, 5. přesnost vyjádření — realismus, 6. symbolické vyjádření — distorze předmětů k vyjádření emocí, 7. atmosférický efekt — světlo a stín, tónování, nálady, 8. náboženské cítění — subjektivní pocit, že je obraz zamýšlen jako náboženský. Obecný faktor je sycen škálami 4 a 2, bipolární, technický faktor má na jednom pólu škály 3 a 5 a na druhém škály 6 a 7.

Podobný experiment realizoval Pickford (1964) v Glasgowě; jako podnětový materiál sloužily originály v místní galérii. V souvislosti se specifiky skotského malířství se některé kvality objevovaly hojněji, jiné méně často; autor soudí, že byl přiměřeně vystižen naturel skotského malířství.

I další podobně uspořádané pokusy na jiném podnětovém materiálu, které realizovali Lawsonová a Pickford (1948) s hudbou a Gunn (1951, 1952) s poezií potvrdily Pickfordovy faktory: první obecný, estetický, reprezentující emocionální efekt, způsob vyjádření a související s námětem, a druhý, bipolární — technický.

Originály moderních soch použil McElroy (1949) jako podnětového materiálu; jeho zkoumané osoby (16–18letí gymnasté) je měly posoudit na sedmibodové škále hedonického ladění. Jeho výsledky potvrzují existenci obecného faktoru, vůči kterému však působí negativně v případě moderních soch tři kvality: distorze, abstrakce a prázdnota. Ty ruší člověka neznalého moderního umění. Výsledky tedy spíše protirečí existenci obecného faktoru dobrého vkusu.

Pickford (1955a, 1969a) využil pro výzkum výstavy Van Gogha. Identifikoval jednak obecný faktor, jednak dva bipolární faktory, v jejichž sycení se projevil silný vliv specifik malířova umění.

Estetickou preferenci přírodní krásy a krásy člověka zkoumal Iliffe (1960). Zkoumané osoby měly seřadit 12 fotografií ženských tváří podle krásy. Shoda mezi různými skupinami posuzovatelů byla velmi vysoká, což interpretuje tak, že obličeje mají jistou kvalitu, shodnou se všemi krásnými objekty, a že zde působí i vliv kulturních norem.

Francés a Voillaume (1964) zkoumali vztah preference obrazu a věrnosti vyjádření a motivy preference vyjádřené sedmi kategoriemi působícími buď kladně nebo záporně: realismus (+ impresie života, — banalita), originalita (+ fantazie, — excentričnost), kvalita techniky (+ mistrovská kompozice, — neohrabaný design), kvalita modelu nebo předmětu (+ krása, — ošklivost), užití barvy a světla (+ barevná harmonie, teplo, — příliš silné, obskurní), subjektivní impresie (+ příjemný, — nepříjemný pocit), expresivnost objektu nebo osoby (+ nevinnost, romantický vzhled, — hloupý vzhled, chmurná krajina). Zjistili, že se u dětí se stoupajícím věkem překrývá hledisko preference s věrností vyjádření; u dospělých s rostoucím stupněm vzdělání se překrývá stále méně (až negativní korelace). Dále zjistili, že pokud je věrnost zobrazení pro subjekt rozhodující, převažují při stoupající věrnosti zobrazení pozitivní motivy hodnocení obrazu a negativní ubývají.

Hodnocení figurativního a abstraktního umění zkoumal Hussain (1968)

u dospělých. Podle jeho výsledků je při posuzování figurativních obrazů důležitý námět; při posuzování abstraktních obrazů je hodnocení prováděno podle „významu“, estetické a technické kvality. Autor stanoví tři úrovně vývoje estetické preference: 1. emocionální hodnocení — pocity vyvolané obrazem; 2. percepční hodnocení — postižení detailů a jejich přínosu k celkovému dojmu a 3. estetické hodnocení — integrace detailů ve formě nového estetického ocenění, vznikající z 1. a 2. Pokud je estetické hodnocení nevyvinuto, objevují se potíže s hodnocením abstraktního umění.

Faktorovou analýzu 72 bipolárních škál k hodnocení obrazů současných polských autorů provedl Choynowski (1967) na základě hodnocení obrazů umělci. Identifikoval 8 faktorů: 1. umělecká hodnota (originální — běžný), 2. interpretace (objektivní — subjektivní), 3. nálada (jasná — chmurná), 4. kompozice (dynamická — statická), 5. ladění (teplé — chladné), 6. provedení (naznačené — vypracované), 7. obsah (plný — vyprázdněný), 8. geometričnost (geometrický — negeometrický). Obrazy byly rozříděny do dvou velkých trsů — moderní/tradiční a menších shluků podle literárního obsahu.

Künnapas a Norman (1970) hledali dimenze podobnosti devíti Cézanových zátiší a našli tři: 1. komplexní horizontálně umístěný motiv, 2. vertikální centrální figura a 3. centrální figura bez pozadí.

Principy malování platné pro lidi i pro opice (na základě studia opičích obrazů) stanovil D. Morris (1962): 1. sebeuspokojující aktivace, 2. kompoziční kontrola, 3. kaligrafická diferenciacce, 4. tematické variace, 5. optimum heterogenity a 6. univerzální imaginace.

Také Hussain (1962) se zabýval opičím uměním. Předkládal k hodnocení díla Picassa, Reida, dětská a opičí. Jeho výsledky nepotvrzují hypotézu, že nejlepší umění bude nejčastěji preferováno.

Dobu rozhodování při párovém srovnání fotografií podle jejich estetické kvality zkoumala Oleronová (1966). Potvrdilo se, že čím menší rozdíl v estetické kvalitě je uvnitř porovnávaného páru, tím delší doba je nutná k rozhodování.

Výzkumy Molnara (1964, 1966, 1968) a Ceccata (1966) ukázaly, že pohyby očí sledují hlavní kompoziční prvky obrazu. Přednost mají určité barvy (např. v pořadí žlutá — zelená — oranžová).

Dowová (1933) sledovala rozdíly v aktivitě u skupiny umělecky nadaných a umělecky nejméně nadaných předškolních dětí. Zjistila, že existují průkazné rozdíly při volné hře na vybaveném a málo vybaveném hřišti. Umělecky nadané děti se méně zapojují do fyzické a sociální aktivity a více si hrají s vybavením hřiště. Na nevybaveném hřišti se zvětšily rozdíly mezi pohlavím — u umělecky nadaných hochů vzrostla vysoce sociabilita a aktivity oproti umělecky nadaným dívkám.

Vztah umělecké „inteligence“ a estetičnosti prostředí u dětí nad pět let zjišťovala Rodgersová (1933). Podle jejich výsledků jsou většinou obě proměnné přímo úměrné; vyskytují se však i opačné případy.

Tieboutová (1933) sledovala na základě sedmnácti psychologických testů rozdíly mezi umělecky nadanými a nenadanými dětmi. Zjistila, že umělecky nadané děti jsou statisticky významně lepší 1. v úplnosti a přes-

nosti pozorování, 2. znovuvybavení pozorovaného materiálu po 10 dnech a 6 měsících, 3. v jedinečnosti, originalnosti při konstrukci objektů a situací ze smysluprostých forem, 4. originalnosti vyjádřené v kreslení čar, 5. **diskriminaci** forem a chápání hlavních forem objektu, 6. diskriminaci hlavních rysů zahrnující pozorování a srovnávání s cílem určit obměňované položky.

Naproti tomu Drepsová (1933) při srovnání velmi nadaných studentů umění s nejméně nadanými nezjistila žádné rozdíly ve 23 testech schopností a emocionální senzibility; predikci úspěšnosti v umění nelze tedy na těchto testech založit.

## **2.5. ESTETICKÉ VNÍMÁNÍ Z HLEDISKA MARXISTICKÉ PSYCHOLOGIE ČINNOSTI**

Estetické vnímání, poznávání a estetické emoce se konstituují na základě estetického vztahu k objektivní realitě a lze je pochopit jen v kontextu osobnosti jako celku.

Estetické vnímání je složitý mnohaaspektový jev, který nelze vysvětlit jen na základě analýzy jeho interfunkční struktury (interfunkční strukturu má i tzv. běžné vnímání). K jeho pochopení je nutný interdisciplinární a systémový přístup. Citlivě uplatňovaný interdisciplinární přístup umožňuje pregnantní vymezení východisek i výsledných kategorií a vztahů mezi nimi. Systémový přístup ke zkoumaným jevům představuje speciální případ obecného principu marxistické dialektické metody. Umožňuje postihovat zákonitosti, vnitřní a vnější podmínky vzniku nových kvalit právě v takové dynamické struktuře, jakou je osobnost.

Mimořádná obtížnost pronikání do podstaty a povahy komplexních psychických jevů nevyplývá pouze z jejich jedinečnosti a bohaté proměnlivosti geneze těchto jevů, ale i z mimořádné metodické složitosti poznávání subjektivního světa jedince.

Jednou z možností, jak uchopit problém vývoje estetického vnímání, je jeho analýza z hlediska kategorií činnosti a sociálního styku, z hlediska analýzy systému psychické regulace estetické činnosti, z hlediska analýzy vývoje některých jednotek subsystému zaměřenosti, jako je estetický zájem apod., i z hlediska analýzy vývoje estetické potřeby a s ní souvisejících motivů.

Jádrové kategorie marxistické psychologie, kategorie činnosti a kategorie sociálního styku, představují dvě stránky společenského bytí člověka. Řada autorů (např. M. S. Kagan, 1977) vychází z dialektického subjekt-objektového vztahu. V tomto kontextu uvádějí tři formy základních činností: přetvářecí, poznávací a hodnotově orientační. Ty jsou doplněny čtvrtou formou, a to komunikační činností.

Přetvářecí činnost je působení subjektu na objekt, poznávací činnost reprezentuje odraz objektu ve vědomí subjektu. Hodnotově orientační činnost je činností, která zprostředkovává takový odraz objektu v subjektu,

jenž umožňuje zjistit význam objektu pro subjekt a poskytuje subjektu možnost, aby se orientoval v další činnosti. V komunikativní činnosti se uskutečňují vzájemné vztahy mezi subjekty, jedná se tedy o sociální styk.

Zmíněné čtyři formy činnosti se nevyskytují izolovaně, ale ve vzájemné součinnosti. Mají svoji genezi, kde se uplatňuje úroveň zralosti CNS, minulá zkušenost i charakter aktuální podnětové situace. V konkrétních podmínkách vystupuje také do popředí i patřičná forma činnosti.

Činnost a sociální styk nejsou dvě paralelní aktivity, jak se to v některých studiích vysvětluje, ale činnost je obecnější kategorie v tom smyslu, že existuje jako vnitřní podmínka sociálního styku (ať již v podobě koordinované – plnění nějakého společného cíle, nebo v podobě nekoordinované – lidé činní vedle sebe bez společného cíle).

K pochopení zákonitostí, které se v psychické předmětné činnosti uplatňují, napomáhá ontogenetický přístup ke sledovaným jevům. Zde je třeba uvést, že kategorie sociálního styku má své nezastupitelné místo v průběhu socializace osobnosti jedince. V průběhu socializace se také rozvíjí individuální vědomí, představující zevšeobecněný odraz objektivní skutečnosti a umožňující regulování plánovité činnosti člověka na základě tohoto odrazu. Vědomí je konečnou instancí psychické regulace činnosti. V našem případě se v průběhu estetického vztahu k realitě ve vědomí člověka rozvíjí estetické poznání, estetický ideál, hodnotový systém, estetické soudy atd.

Vytváření té části hodnotového systému, který se váže k umění, je neobyčejně složitý proces. Důležitým článkem, který tento proces zprostředkovává, je rodina, kolektiv, škola apod. Ty se podílejí na formování estetického vztahu člověka k realitě právě v průběhu ontogeneze. Tento estetický vztah je neustále zkvalitňován rozvíjejícím se poznáním jedince, kultivací jeho vnitřního i vnějšího světa.

Ovšem na dítě mnohdy působí i vlivy protikladné a záleží na přesvědčivosti, na osobním příkladu těch, kteří estetické hodnoty prosazují. Jinak se stává, že místo rozvoje estetického vztahu k uměleckým artefaktům a rozvoje estetických emocí se rozvíjí vztah ke kýči, podložený sentimentalitou.

Mnohé zákonitosti estetického vnímání lze odhalit zprostředkovaně, a to tak, že se zaměříme na analýzu rozvoje estetického zaměření, estetických zájmů apod. Přínosné je i zpracování poznatků o vývoji estetické potřeby a s ní souvisejících motivů. Vlivem sociogenních podnětů se v průběhu ontogeneze rozvíjí z původně amorfní potřeby estetická potřeba.

Otázky, které nás zajímají v obecné rovině řešené problematiky, lze nalézt v pracích A. V. Zápotožce (1962, 1967), L. A. Vengera (1975), B. M. Veličkovského a kol. (1979), V. P. Zinčenka, M. Klivara (1974) a dalších.

Vnímání je třeba chápat jako systém percepčních úkonů, jejichž zvládnutí vyžaduje zvláštní učení a dostatečně dlouhou praxi. Podstatné je to, že jak samostatné percepční činnosti, tak i kritéria adekvátnosti obrazu nezůstávají neměnné, ale procházejí značným vývojem spolu s rozvojem samotné činnosti. To znamená, že nejdůležitější charakteristikou vnímání

je jeho historičnost, podmíněnost konkrétními podmínkami činnosti a minulou zkušeností člověka i lidstva jako celku.

Aktivní pohyby se zpočátku účastní vypracování kritérií adekvátnosti praktických činností a teprve potom činností poznávacích. Zejména praktická činnost klade dítěti nejprve percepční úlohy, orientace v situaci, odvrácení pozornosti od jedněch a věnování pozornosti jiným jejím stránkám. Již nejprostší senzomotorický úkon uchopování předmětů předpokládá ohodnocení vzdálenosti, rychlosti a směru pohybu, velikosti a tvaru. Postupně to vede k tomu, že prvky percepční orientace, které se uplatňují v praktické činnosti, se od ní oddělují a mění se v samostatné percepční činnosti, speciálně zaměřené na řešení percepčních úloh. Vývojově jsou tudíž percepční činnosti odvozeny od praktických činností.

Praktická činnost dítěte se uskutečňuje za vedení dospělého člověka, v průběhu stálého, nejčastěji verbálního styku mezi nimi. Velká úloha sociálního styku pro rozvoj běžného vnímání, ale samozřejmě i estetického vnímání souvisí s tím, že dospělý jedinec řídí pozornost dítěte a pomáhá mu orientovat se na podstatné znaky a vztahy mezi nimi v konkrétní situaci. V průběhu těchto styků si dítě osvojuje společensky vypracované systémy sensorických kvalit, které Zaporožec (1963) nazývá sensorické etalony (vzory). Patří k nim např. všeobecně uznávaná tónová stupnice v hudbě, systém geometrických tvarů apod.

Senzorické etalony jsou výsledkem společensko-historické zkušenosti lidstva při vyčleňování a utváření systémů sensorických kvalit, které jsou nutné pro orientaci v okolním světě. Výsledek individuální činnosti člověka v osvojení těchto sensorických vzorů pak nazýváme operativními jednotkami vnímání. Konkrétně vystupují operativní jednotky vnímání jako obsah vyčleněný při plnění té či jiné percepční úlohy. Rozvoj vnímání je spojen se změnami operativních jednotek vnímání. Jak ukazují výzkumy (Zaporožec, 1967), jsou tyto změny patrné v přetváření náhodných, konkrétních znaků v strukturní, celostní. V důsledku toho, že operativní jednotky vnímání umožňují vznik obrazu předmětu a percepčních modelů celých situací, nastává možnost simultánního vnímání nezávisle na počtu znaků v aktuální situaci.

Souběžně dochází ke změnám samotných percepčních úkonů. Ve své rozvinuté podobě vystupují na prvních stupních ontogeneze, kde se nejvýrazněji projevuje jejich struktura a úloha v utváření obrazu vnímání. Dále prodělávají řadu postupných změn a krácení, dokud se neskryjí do podoby okamžitého aktu „spatření“ předmětu vcelku, který byl popsán představiteli celostní psychologie a byl jimi chybně interpretován a pokládán za geneticky prvotní formu vnímání.

Proces změny operativních jednotek vnímání je možné sledovat na příkladu učení se čtení. Zpočátku se dítě zabývá každým písmenem zvlášť, všímá si u něho charakteristických tahů, které ho odlišují od jiných písmen. Po osvojení abecedy se stanou jednotkami vnímání slabiky, slova, věty. Konečně zkušený čtenář je schopen odhalit smysl celého jednoduchého odstavce textu při pouze několika zrakových fixacích. V této etapě

jsou vnější pohybové články percepční činnosti maximálně redukovány a vnímání vynikne jako proces okamžitého pochopení smyslu. Analogické změny jsou pozorovány i při zrakovém vnímání tvaru.

V rozvinutých procesech vnímání existují speciální rozpoznávací úkony. Jejich pomocí je prováděno vyčleňování obsahu, podle něhož může člověk ztotožnit prezentovaný předmět s již utvořenými operačními jednotkami vnímání a znovu jej poznat a pak konečně přiřadit k té či oné třídě předmětů, tj. kategorizovat jej.

Rozvoj vnímání takto vede k vytvoření celé škály operativních jednotek vnímání, tj. určité množině obrazů nebo percepčních modelů okolí. Jestliže ve fázi utváření obrazu objektu nastává připodobnění vnímajícího systému působícím vlastnostem, potom ve fázi znovupoznání nebo činnosti se podstatně mění charakteristika a zaměření procesu na základě vytvoření operativních jednotek vnímání. Podle Zaporožce spočívají tyto změny v tom, že člověk nejen znovu vytvoří pomocí operačních činností obraz předmětu, ale také překóduje (převede) získanou informaci na jazyk operativních jednotek vnímání nebo již osvojených percepčních modelů. Jinými slovy, současně s připodobněním vnímajících systémů předmětů nastává připodobnění předmětu subjektu a pouze tato dvoustranná transformace vede k utváření plnohodnotného adekvátního a spolu s tím subjektivního obrazu objektivní reality.

Třetí nejdůležitější charakteristikou vnímání, vedle aktivity a historičnosti, je jeho předmětnost. Utváření předmětnosti v ontogenezi je spojeno s praktickými úkony dítěte, které mají předmětný ráz, jsou zaměřeny na vnější předměty a přizpůsobeny jejich zvláštnostem, umístění a tvaru. Později, když se vnímání vyčleňuje v poměrně samostatný systém percepčních úkonů, klade praktická činnost před vnímání různé percepční úkoly a nutně vyžaduje adekvátnost, a tudíž i předmětný odraz skutečnosti.

Předmětnost vnímání je vyjádřena ve formě celostnosti, konstantnosti a smysluplnosti percepčního obrazu.

Vrátíme-li se k estetickému vnímání, je třeba ve stručnosti uvést, které charakteristiky se podílejí na realizaci estetického vztahu k realitě. Tak zejména je to motiv, který evokuje v permanentním neuvědomovaném toku myšlenkové činnosti smysl, který aktualizuje sémantický záznam. Prostřednictvím systému zpětných vazeb je celý proces konstituován jako kontinuum z minulé zkušenosti fixovaných názorných i nenázorných psychických obsahů, s aktuálními psychickými obsahy vyplývajícími z konkrétní situace.

Jestliže v myšlenkovém toku jsou latentně přítomny různé sémiotické soustavy, potom smysl evokovaný konkrétním motivem představuje nejobecnější intenci právě uvědomovaného, připravovaného sdělení či výpovědi, pro které je třeba hledat vyjádření ve významech adekvátních obsahů smyslu. Dochází k sémantické modulaci smyslu, což představuje kontinuitní sémantický záznam, který můžeme charakterizovat jako systém simultánních schémat, jejichž jednotlivé komponenty vstupují do sémantických vztahů. Pro tato schémata jsou charakteristické logicko-sémantické



obsahy, které jsou výsledkem konjunkce sémantických rysů. Tyto hloubkové struktury se považují za prvotní oproti hloubkově syntaktickým strukturám. Korespondence mezi těmito strukturami se realizuje prostřednictvím vnitřní řeči. V dalším průběhu při přechodu od hloubkových syntaktických struktur k povrchovým syntaktickým strukturám a expresivní řečové činnosti převažují sukcesivní postupy.

Člověk se i při estetickém vnímání řídí pomocí sémantických kritérií, jsou-li sémantické vztahy přehledné (umělecký artefakt chápeme vždy jako znakovou soustavu).

Jestliže výtvarné dílo jako sémiotická soustava tvoří sémantický celek, potom lze již osmileté děti naučit adekvátní smysluplné analýze sémantických vztahů v tomto celku. To znamená, že je možné naučit děti hodnotné komunikaci uměním dříve než v pubertě, kdy se rozvíjejí abstraktní operační struktury. Proto je třeba děti v průběhu estetické výchovy naučit nejprve odhalovat sémantické vztahy v sémantickém celku manipulací s těmito vztahy jako s „věcmi“ s úkolem vydělovat je nebo naopak propojovat podle stupně sémantické informace v jednotlivých vztazích. Tento postup je do určité míry analogický školní výuce poznatků o větě jako sémantickém celku. I když jazyková soustava má řadu odlišných charakteristik oproti ostatním sémiotickým soustavám, je pochopení principů její výstavby základním předpokladem pro pochopení všech ostatních znakových soustav. Organizování činnosti se sémantickými vztahy umožní rozvoj kreativních schopností dětí, umožní akceleraci kognitivního vývoje a plnovýznamových komunikací v nejširším slova smyslu.