

Jiří Kulka



PSYCHOLOGIE UMĚNÍ



 **GRADA®**

Upozornění pro čtenáře a uživatele této knihy

Všechna práva vyhrazena. Žádná část této tištěné či elektronické knihy nesmí být reprodukována a šířena v papírové, elektronické či jiné podobě bez předchozího písemného souhlasu nakladatele. Neoprávněné užití této knihy bude **trestně stíháno**.

Používání elektronické verze knihy je umožněno jen osobě, která ji legálně nabyla a jen pro její osobní a vnitřní potřeby v rozsahu stanoveném autorským zákonem. Elektronická kniha je datový soubor, který lze užívat pouze v takové formě, v jaké jej lze stáhnout s portálu. Jakékoliv neoprávněné užití elektronické knihy nebo její části, spočívající např. v kopírování, úpravách, prodeji, pronajímání, půjčování, sdělování veřejnosti nebo jakémkoliv druhu obchodování nebo neobchodního šíření je zakázáno! Zejména je zakázána jakákoliv konverze datového souboru nebo extrakce části nebo celého textu, umísťování textu na servery, ze kterých je možno tento soubor dále stahovat, přitom není rozhodující, kdo takovéto sdílení umožnil. Je zakázáno sdělování údajů o uživatelském účtu jiným osobám, zasahování do technických prostředků, které chrání elektronickou knihu, případně omezují rozsah jejího užití. Uživatel také není oprávněn jakkoliv testovat, zkoušet či obcházet technické zabezpečení elektronické knihy.



Copyright © Grada Publishing, a.s.



Copyright © Grada Publishing, a.s.

Doc. PhDr. Jiří Kulka

PSYCHOLOGIE UMĚNÍ

2., přepracované a doplněné vydání

Vydala Grada Publishing, a.s.
U Průhonu 22, 170 00 Praha 7
tel.: +420 220 386 401, fax: +420 220 386 400
www.grada.cz
jako svou 3378. publikaci

Odpovědný redaktor Mgr. Michal Plzák
Sazba a zlom Antonín Plicka
Počet stran 440
Vydání 2., přepracované a doplněné, v Grada Publishing 1., 2008

Vytiskly Tiskárny Havlíčkův Brod, a. s.
Husova ulice 1881, Havlíčkův Brod

© Grada Publishing, a.s., 2008
Cover Photo © Tomáš Císařovský, www.cisarovsky.cz
Obraz „Okraj pralesa“

ISBN 978-80-247-2329-7 (tištěná verze)
ISBN 978-80-247-7016-1 (elektronická verze ve formátu)
© Grada Publishing, a.s. 2011

OBSAH

SLOVO ÚVODEM	10
UMĚNÍ A PSYCHOLOGIE	14
1. PODSTATA UMĚNÍ A JEHO DRUHY	15
2. FUNKCE UMĚNÍ	21
3. UMĚLECKÉ DÍLO	24
4. UMĚNÍ JAKO PŘEDMĚT PSYCHOLOGICKÉHO POZNÁNÍ	29
5. PSYCHOLOGIE UMĚNÍ (MINULOST A DNEŠEK)	31
SOUHRN	38
II. METODY PSYCHOLOGIE UMĚNÍ	40
1. METODY PSYCHOLOGICKÉHO POZNÁVÁNÍ	40
1.1 Pozorování a posuzování	41
1.2 Analýza dokumentů a produktů činnosti	42
1.3 Experiment	43
1.4 Rozhovor, anketa a dotazník	44
1.5 Psychologické testy	46
1.6 Analýza snů	47
1.7 Biografie	54
2. METODY PSYCHOLOGICKÉHO OVLIVŇOVÁNÍ	54
2.1 Demonstrace a příklady, objasňování, přesvědčování	54
2.2 Cvičení	55
2.3 Sugese a autosugesce	55
2.4 Autogenní trénink (AT)	56
2.5 Hypnóza	57
2.6 Psychohry	58
2.7 Společenské hry s psychologickým dopadem	59
3. METODY PSYCHOLOGICKÉHO LÉČENÍ	63
3.1 Arteterapie	65
3.2 Muzikoterapie	66
3.3 Psychogymnastika a psychopantomima, choreoterapie	68
3.4 Biblioterapie	69
3.5 Psychodrama a dramaterapie	69
3.6 Filmoterapie, terapie pomocí digitálního umění	72
SOUHRN	72
III. OSOBNOST, ČINNOST A SPOLEČENSKÝ STYK	74
1. PSYCHICKÁ REGULACE A ŘÍZENÍ ČINNOSTI	76
2. STRUKTURA OSOBNOSTI	84
3. ČINNOST A SPOLEČENSKÝ STYK	90
SOUHRN	94

IV. VIDĚNÍ	96
1. MECHANISMUS VIDĚNÍ	96
1.1 <i>Vizuální pole a jeho strukturace</i>	99
1.2 <i>Figura a pozadí</i>	103
2. SVĚTLO, BARVY A TVARY	108
2.1 <i>Soustava barev</i>	110
2.2 <i>Míchání barev</i>	115
2.3 <i>Psychofyzická polarita barev</i>	117
2.4 <i>Vizuální konstanty a kontrasty</i>	118
2.5 <i>Expresivnost a symbolika barev, preference</i>	121
2.6 <i>Linie a tvary</i>	123
2.7 <i>Podnětové kompozice</i>	131
3. OSVĚTLENÍ	135
4. POHYB, PROSTOR A ČAS	136
5. CHÁPÁNÍ VIDĚNÉHO	141
6. OBSERVAČNÍ STRATEGIE	145
SOUHRN	147
V. SLYŠENÍ	150
1. MECHANISMUS SLYŠENÍ	150
1.1 <i>Sluchové pole a jeho strukturace</i>	151
1.2 <i>Figura a pozadí</i>	161
2. INTERAKCE ZVUKŮ	162
3. POHYB, PROSTOR A ČAS	164
4. CHÁPÁNÍ SLYŠENÉHO	167
SOUHRN	169
VI. MOTORIKA	172
1. SLOŽKY HYBNÉHO SYSTÉMU	172
2. LIDSKÉ TĚLO A PSYCHICKÉ ŘÍZENÍ POHYBU	174
3. PARAMETRY POHYBU A MOTORICKÉ SCHOPNOSTI	176
SOUHRN	183
VII. KOMUNIKACE	186
1. OBECNÝ MODEL MEZILIDSKÉ KOMUNIKACE	187
2. KOMUNIKACE UMĚNÍM	189
3. ZNAK	195
4. VERBÁLNÍ KOMUNIKACE	208
5. NONVERBÁLNÍ KOMUNIKACE	218
SOUHRN	229
VIII. VYJADŘOVACÍ PROSTŘEDKY UMĚNÍ	232
1. ZNAKOVÁ STRUKTURA UMĚLECKÉHO DÍLA	232
2. ŘEČ VÝTVARNÉHO UMĚNÍ	244
2.1 <i>Bod a linie</i>	245
2.2 <i>Plocha</i>	248
2.3 <i>Objem</i>	249
2.4 <i>Barva</i>	250
2.5 <i>Tvar</i>	252
2.6 <i>Těleso</i>	254
2.7 <i>Prostor</i>	255

2.8	<i>Světlo</i>	256
2.9	<i>Kompozice</i>	257
3.	ŘEČ HUDEBNÍHO UMĚNÍ	262
3.1	<i>Tón</i>	263
3.2	<i>Interval</i>	266
3.3	<i>Melos</i>	268
3.4	<i>Akord</i>	269
3.5	<i>Rytmus</i>	270
3.6	<i>Metrum</i>	272
3.7	<i>Tempo</i>	272
3.8	<i>Melodie</i>	273
3.9	<i>Harmonie</i>	274
3.10	<i>Polyfonie</i>	275
3.11	<i>Barva</i>	276
3.12	<i>Dynamika</i>	277
3.13	<i>Tektonika a forma</i>	278
4.	ŘEČ TANEČNÍHO UMĚNÍ	280
4.1	<i>Držení těla</i>	282
4.2	<i>Dolní končetiny</i>	282
4.3	<i>Trup</i>	284
4.4	<i>Horní končetiny</i>	285
4.5	<i>Hlava</i>	286
4.6	<i>Pózy</i>	286
4.7	<i>Otáčení</i>	288
4.8	<i>Kroky a skoky</i>	288
4.9	<i>Časové průběhové, dynamické a tvarové stránky</i>	288
4.10	<i>Kompozice</i>	290
5.	ŘEČ LITERÁRNÍHO UMĚNÍ	292
5.1	<i>Poezie</i>	293
5.2	<i>Beletrie</i>	307
6.	ŘEČ DRAMATICKÉHO UMĚNÍ	313
6.1	<i>Divadlo</i>	313
6.2	<i>Film</i>	327
7.	ŘEČ ARCHITEKTURY	347
	SOUHRN	350
IX.	VNÍMÁNÍ UMĚLECKÉHO DÍLA	354
1.	STRUKTURA ESTETICKÉHO VNÍMÁNÍ	355
1.1	<i>Motivace a receptivní záměr</i>	356
1.2	<i>Percepce</i>	358
1.3	<i>Dekódování</i>	358
1.4	<i>Interpretace</i>	363
1.5	<i>Estetická responze</i>	365
2.	TYPY ESTETICKÉHO VNÍMÁNÍ	366
3.	PROBLÉM POCHOPENÍ	370
4.	ESTETICKO-PSYCHOLOGICKÉ OTÁZKY PŘÍPRAVY UMĚLECKÉHO ZÁŽITKU	372
	SOUHRN	375

X. TVORBA UMĚLECKÉHO DÍLA	378
1. STRUKTURA UMĚLECKÉ TVORBY	379
1.1 PREPARACE (<i>příprava</i>)	386
1.2 INKUBACE (<i>zrání</i>)	386
1.3 INSPIRACE (<i>vnuknutí</i>)	387
1.4 ILUMINACE (<i>osvětlení</i>)	388
1.5 ELABORACE (<i>vypracování</i>)	389
1.6 EVALUACE (<i>hodnocení</i>)	390
1.7 KOREKCE (<i>oprava</i>)	390
2. OSOBNOST A TVORBA	391
SOUHRN	398
SYSTEMATICKÝ PŘEHLED KLÍČOVÝCH POJMŮ	399
PŘÍLOHA I DĚVČÁTKO S FLÉTNOU: PSYCHOLOGICKÁ ANALÝZA	403
PŘÍLOHA II NA MODRÉM KMITOČTU: PSYCHOLOGICKÁ ANALÝZA	405
PŘÍLOHA III ŘAZENÍ BAREV	410
SEZNAM RÁMEČKŮ	413
LITERATURA	415
POZNÁMKY	429

*Nejsme lidské bytosti s příležitostnými duchovními prožitky,
ale naopak – jsme duchovní bytosti
s příležitostnými lidskými zkušenostmi.*

DEEPAK CHOPRA

*Patero barev oslepí oko člověka
patero tónů ohluší ucho člověka
patero chutí otupí ústa člověka
švanice a lovy poblouzní jeho srdce
nedostupné zboží pokříví jeho činy*

Proto:

*Světec se věnuje svému nitru
nevěnuje se svým čivům
nebo se vždy jedno opouští,
abychom získali druhé!*

TAO TE TING

*Na mně je toto vše navlečeno
jako na šňůře řada perel.*

BHAGAVADGÍTA

*Jste tím, jaká je vaše hluboká žádost, jež vás pohání.
Jaká je vaše žádost, taková je vaše vůle.
Jaká je vaše vůle, takové jsou vaše skutky.
Jaké jsou vaše skutky, takový je váš osud.*

ORIENTÁLNÍ MOUDROST

SLOVO ÚVODEM

Kniha, kterou dostává čtenář do rukou, je přepracovanou verzí publikace *Psychologie umění (obecné základy)* z roku 1991. Tehdejší text byl určen především vysokým uměleckým školám. Díky nakladatelství GRADA jsem dostal možnost knihu předělat a doplnit. Bylo mi radostí. Tentokrát se obracím k širší veřejnosti jak odborné, tak i laické. Vracím se k ní téměř po dvaceti letech. Cítím však, že jsem již zcela jiným člověkem. Také svět je úplně jiný.

První verzi psychologie umění jsem psal na starém psacím stroji ve druhé polovině osmdesátých let minulého století. Už jsem sice měl potuchu o existenci počítačů, ale osobní zkušenost zcela chyběla a o mobilním telefonu se mi mohlo jen zdát. O internetu jsem akorát něco zaslechl, ale byla to science fiction. Zato digitální revoluce byla již v plném běhu. To, co se událo v letech devadesátých a začátkem třetího tisíciletí, změnilo naši civilizaci k nepoznání, i když si to sotva uvědomujeme. Získali jsme okamžitý a univerzální přístup k informacím – vědění a umění se stalo snadno dostupným.

Padesátá léta minulého století jsou ve znamení beatnické literatury, objevuje se rock'n'roll a svět se vzpamatovává z hrůz druhé světové války. Je to příprava následujícího kouzelného desetiletí.

Mé dospívání je poznamenáno šedesátými lety. Byla to úžasná doba civilizačních a kulturních proměn. Z hlediska digitalizace a prezentace informací došlo tehdy poprvé k uvědomění, že kontakt mezi strojem a člověkem se může odehrávat za pomoci obrazovky. Ale hlavně to byla doba vzniku hnutí hippies, zrodili se Beatles a Rolling Stones, v tehdejším Československu se probudil socialismus s lidskou tváří. Krásná léta, rolling sixties, měla nepopsatelný náboj a voní dodnes.

Tehdy jsem měl rockovou kapelu a snil jsem o hvězdném nebi a staré Indii. Rozhodoval jsem se o své budoucí profesionální orientaci a nakonec zvítězila psychologie, která pro mne byla vždycky dobrodružstvím duchovního poznávání. Myslím, že mám určité tvůrčí nadání, což se projevovalo tím, že jsem se vždy zabýval poezií a hudební tvorbou. Již na přijímacích zkouškách ke studiu psychologie na univerzitě jsem tvrdil, že se budu živit psychologií umění, což vzbudilo úsměv nad naivitou studentika (rok 1970!).

Nechci čtenáře unavovat svými biografickými údaji, ale chtěl bych jen naznačit, že tato kniha vznikla v určitém kulturně-duchovním kontextu a za zvláštních podmínek. Její první verze a tato druhá se od sebe liší právě těmito různými kontexty. Za všechno může digitalizace. Dnešní zpracování textů, obrazů a zvuků se od základů změnilo ve srovnání s minulostí. Kdo dnes píše knihu, píše ji na počítači a to znamená, že má přístup k multimédiím a k nekonečnému oceánu informací.

Kromě toho, že jsem vlastně první verzi přepsal zcela nově a spíše než o druhém vydání bych mluvil o druhé verzi, o novém titulu (proto jsem ji také nazval trochu jinak), psal jsem ji s novými tvůrčími zkušenostmi. Mezitím jsem realizoval hudební projekt *Písničky*. Je to CD album zpívané poezie, které je absolutně autorské – napsal jsem texty i hudbu,

nahrál jsem to ve studiu a sám jsem to také produkoval. Setkal jsem se s možnostmi digitálního záznamu a byl jsem opět okouzlen. Jak úžasné perspektivy má dnešní umělec, který může zkombinovat ve svém díle, na co si vzpomene. Různá média nakonec ústí v multimediální či intermediální umění, které má jistě velkou budoucnost.

Jako psycholog nechci pouze nadšeně adorovat digitální revoluci a internet. Mají také své nedostatky a dokonce se už tu a tam objevují jejich meze, což se mi zdá neuvěřitelné. Psychologickou limitou se ovšem stává negativní vliv moderních médií na prostou mezilidskou komunikaci. Základem našeho bytí je kontakt tváří v tvář, obyčejné popovídání, společné děláni ve fyzickém kontaktu. To se někdy ztrácí a posléze i znehodnocuje.

Proto bych chtěl na závěr tohoto úvodu poděkovat své rodině, manželce Jarmilce a dcerám Radunce a Kateřince, které pro mne hodně znamenají a jsem rád, že na ně mohu být hrdý i pyšný. Obvykle se děkuje za péči a pochopení, ale já bych chtěl v této chvíli prostě zmínit, že jsem šťastný, že jsou a že je mám.

Svou vděčnost chci také vyjádřit zesnulému příteli Josefu Burjankovi, který svými dary ještě obohatil mou, i tak rozsáhlou knihovnu do té míry, že mohu s radostí konstatovat, že drtivou většinu československých, česky a slovensky psaných publikací z oblasti psychologie umění a estetiky vlastním. S profesorem Burjankem jsme strávili dlouhé hodiny hovory o umění a jeho teorii.

Doufám, že osobnost a osobní vztahy, vědění i umění nikdy neztratí svůj původní „přírodní“ základ a že jim i digitální revoluce dodá jen další rozměry. Když hledím do mlhavých dálek budoucnosti, běhá mi úžasem mráz po zádech...

Jiří Kulka,

ARCANA, společnost pro zdraví, krásu a duchovní rozvoj, Brno 2007

www.arcana.cz

*Zasej myšlenku a sklidiš čin.
Zasej čin a sklidiš návyk.
Zasej návyk a sklidiš charakter.
Zasej charakter a sklidiš vlastní osud.*

ORIENTÁLNÍ MOUDROST

*Moudrosti je možno dosáhnout:
zprv zkušností, to je cesta nejtěžší;
zadruhé napodobováním, to je cesta nejlehčí;
zatřetí přemýšlením, to je cesta
nejušlechtilejší.*

KONFUCIUS

Předměty jsou vychladlé myšlenky.

KAZIMÍR MALEVIČ

Umění je především stav duše.

MARC CHAGALL

*Umění neopakuje viditelné,
ale činí viditelným.*

PAUL KLEE

*Není těžké být umělcem ve třiceti letech,
ale být jím ještě v šedesáti.*

JAN ŠTURSA

UMĚNÍ A PSYCHOLOGIE

Vnitřní spjatost umění a psychologie je dobře známa. Mnoho umělců se – připojme, že právem – přímo za „badatele“ v hájemství psychologie považovalo. Za všechny vzpomeňme alespoň Rembrandta, Janáčka nebo Dostojevského.

Umění samo o sobě skutečně k hlubšímu poznávání člověka přispívá. Je důležitým prostředkem sebereflexe lidské existence ve světě. Stendhal, když charakterizoval své zaměstnání spisovatele, se nazval „pozorovatelem lidského srdce“. Pozorování lidí je základní metodou získávání poznatků a zkušeností pro umělce i psychology. Totéž lze říci o pozorování sebe sama (introspekce). Guy de Maupassant napsal: „Nikoli závidět, nýbrž litovat by nás měli lidé, neboť v čem se vlastně spisovatel odlišuje od ostatních? Žádný prostý cit není pro něj přístupný. Vše, co vidí, každá radost, trápení, zklamání se okamžitě stává předmětem pozorování. Naprosto nechtěně a nezávisle na ničem stále analyzuje lidská srdce, tváře, gesta, intonace hlasu... Když trpí, pozoruje sám sebe a snaží se zapamatovat si to. Vraceje se ze hřbitova, kde se rozloučil s někým, koho nade vše miloval, říká si: ‚Jaké to bylo zvláštní, všechno, co jsem cítil, bylo takové, jako bych byl bolestí omámen...‘

BRÁNY UMĚNÍ

Do říše umění vede mnoho bran. Kdo se k ní blíží širokou cestou vědy, vstupuje tam průčelím dějin umění, filosofie umění nebo estetiky. Laik postupuje k ní po skromnějších stezkách. Nalézá přístup dveřmi lásky k umění.

Okolo poutníků k posvátným místům umění se na hranicích této říše tísní četní průvodčí a nabízejí své služby: Jeden slibuje krátkou cestu po zázracích umění, druhý láká poučnou poutí od slohu k slohu, třetí zaopatřuje přístup pouze k „prominentům“ říše umění – je průvodcem ke geniům. Avšak bránu dějin umění zahrazují řady knih, kde strmí slovníky, monografie, příručky, stilistické slabikáře, obrazová díla a tak dále. Přes tuto barikádu vědění stoupá cesta do svatyně umění. Jediná brána, u které netřeba šplhati přes knižní násep, jsou dveře lásky k umění. Je třeba překročit pouze práh hluboké úcty k tvůrčímu výkonu a nutno si vzít na cestu jenom dvojí: otevřené oko a ochotné srdce...

Člověk uměnímilovný se nemusí báti problému krásy ani otázky stylu. Na otázku „Co je krása?“ je tolik odpovědí, kolik ušlechtilých duchů přemýšlelo o tomto problému: „Smysly poznaná dokonalost,“ pravil Baumgarten; „Co se bez prostřednictví zájmu nebo pojmu obecně líbí,“ tak soudil Kant. Hegel viděl krásu ve „smyslové existenci absolutní idey“, Schelling pak v „zobrazení nekonečna v konečnu“. Pro Schillera je krása „projevující se svobodou“, podle Friedricha Theodora Vischera je „přítomností idey v omezeném jevu“, a Herbart ji určuje jako „to, co se nezměnitelně líbí“.

W. Waetzoldt, Nebojte se umění, ss. 15–16

a tak dále. A pak rychle uspořádá v paměti detaily: pózy sousedů, strojené výrazy tváří a tisíc různých podrobností...”

V této kapitole si objasníme předmět psychologie umění. Bude však nutné alespoň letmo se dotknout některých estetických otázek.

1. PODSTATA UMĚNÍ A JEHO DRUHY

Charakterizaci umění uvedeme citátem z Monacovy knihy „Jak číst film“: „Jestliže poezie je něčím, co nemůžete překládat, jak jednou prohlásil Robert Frost, potom ‚umění‘ je čímśi, co nemůžete definovat. Přesto je zábavné se o to pokusit. Umění zasahuje tak širokou škálu lidského snažení, že jde spíše než o činnost o postoj. Během let se hranice významu tohoto slova postupně, ale nezadržitelně rozšiřovaly. Historik kultury Raymond Williams o umění hovoří jako o jednom z ‚klíčových slov‘, které je třeba pochopit, abychom mohli rozumět vzájemným vztahům mezi kulturou a společností. Podobně jako u ‚společensví‘, ‚kritiky‘ a ‚vědy‘ odhaluje historie slova ‚umění‘ bohatství informací o tom, jak naše civilizace funguje.“ (1)

V antickém Řecku se umění často zaměřovalo se zručností, což souviselo patrně s tím, že tehdy bylo umění velmi blízké řemeslu nebo bylo pokládáno za práci. Ve starší době antické byly jmenovány tři Múzy, dcery boha Dia, které byly považovány za patronky vynalézavosti (Melété), paměti (Mnémé) a zpěvu (Aoidé). Později se – zejména u Hésioda – ustálil sbor Múz na čísle devět. Múzy podle bájí působily vždy blahodárně, ve zpěvu a tanci přinášely světu harmonii, pomáhaly najít klid a domov řeckým osadníkům. I když vystupovaly většinou ve sboru, měly individuální patronáty nad různými obory věd a umění.

Výtvarná zobrazení devíti Múz používala ustálenou symboliku. Erató, Múza milostného básnictví, byla zobrazována se strunným nástrojem. Euterpé, Múza lyrické poezie doprovázené hrou na flétnu, byla zobrazována s dvojitou flétnou. Kalliope, Múza epického zpěvu a vědy, se objevovala s voskovými tabulkami nebo se svitkem a rydlem. Kleió, Múza dějepisectví, také držela v ruce rydlo a kus pergamenu. Melpomené, Múza zpěvu a tragédie, mívala tragickou masku, kyj a věnec z révového listí. Polymnia (lat. Polyhymnia), Múza vážného zpěvu provázeného hudbou, byla zobrazována ve vážném postoji, někdy se svitkem papíru. Terpsichoré, Múza tance, zaujímala taneční pózu, v ruce držela lyru a tepátko. Thaleia (Thálie), Múza komedie, mívala komickou masku, břečtanový věnec a zakřivenou hůl. Devátá a poslední Úranía, Múza hvězdářství, byla zobrazována s glóbusem. V římské mytologii byly Múzy ztotožněny s Kaménami, původně mořskými nymfami (Livius Andronicus).

Exkurs do antické mytologie ukazuje, že pojem umění nebyl ve starém Řecku ani v Římě nikterak jasný a že zahrnuje různé lidské činnosti, z nichž některé dnes k umění neřadíme. Múzické vzdělání ve výše uvedených oborech tvořilo vedle vzdělání gymnastického (tělovýchovného) druhou důležitou složku výchovy. Ve středověku se umění stále ještě objevuje v souvislosti s věděním, se znalostmi, s učeností. Vzniká pojem „artes liberales“ (svobodná umění), do jehož rozsahu spadají gramatika, rétorika, dialektika, aritmetika, geometrie, hudba a astronomie. Dialektikou se rozumělo umění vést rozhovor. Ve srovnání s antikou přibýly k umění některé vědy, některé obory umění však z oblasti artes liberales vypadly.

JAK TO BYLO V ČÍNĚ

Umění... bylo zde vymezeno poněkud šířeji než v Evropě. Roku 120 po Kr. tedy k „šesti uměním“ patřilo vykonávání obřadů, hudba, lukostřelba, řízení vozu, psaní a matematika. Stejný seznam najdeme i v encyklopedii z 18. století, kam přibýlo žonglérství, střelení z kuše, stavitelství a různé druhy literatury. Po mnoho století byly jednotlivé druhy umění v Číně spjaty se sociálním rozdělením. Urozeným dvořanům, tedy třídě mandarinů z řad vládnoucích učenců, příslušela poezie, kaligrafie a malířství. Tyto tři druhy umění, zahrnované pod společné označení „Tři dokonalosti“, vyjadřovaly větší měrou osobnost umělce, na rozdíl od spíše řemeslných aktivit, jakými bylo třeba vystupování před obecností, psaní znaků či výzdoba interiérů. Od aristokrata se očekávalo, že bude též schopen pomoci věštby rozeznat jednotlivé „vzory“, které jsou základem veškerého umění. K tomu sloužilo vypracovávání kosmických diagramů, podobných těm, jaké známe v astrologii. Tato umění byla jednotná. Číňané v zásadě nečinili rozdíly například mezi poezií a malířstvím: z roku přibližně 1100 po Kr. se dochovalo toto přísloví: básně jsou malby bez tvaru, malby jsou vytvarované básně. Psaní básní bylo většinou spjato s kaligrafií, která byla i základní součástí mnohých obrazů, takže tyto tři oblasti umění byly jedno. Od všech velkých umělců z řad aristokratů se očekávalo (což také dělali), že budou psát básně, věnovat se kaligrafii na vysoké úrovni a malovat.

P. Johnson, Dějiny umění: nový pohled, s. 427

Výrazný rozdíl mezi uměním jako dovedností a tzv. krásným uměním se prosadil teprve v době renesance, i když jisté náznaky obdobné diferenciaci je možno sledovat v helénské době. Avšak ani v době porenesanční se za umění nepovažovaly vždy stejné činnosti.

Historická proměnlivost pojmu umění je poměrně velká. Dnešku blízké chápání umění přinesl vlastně až romantismus. Přesto však stále není zcela jasné, co označit za umění a co již ne. To platí zejména pro začátek třetího tisíciletí, kdy významnou úlohu hraje také prezentace určitého díla. Navíc existuje řada přechodných oblastí, v jejichž rámci postupujeme od umění par excellence ke stále méně „uměleckým“ činnostem a produktům, které ovšem mají také svou společenskou užitečnost. Příklady jsou některé výrobky užitých umění, folklór a lidové umění, amatérské umění, reprodukční (kopistické) umění, umění dětí a duševně chorých atd. Užité umění (např. šperkařství, zlatnictví, umělecké kovářství, textilní výtvarnictví, průmyslový design atd.) představuje zvláštní oblast.

Fakt přechodových oblastí, neexistence určité významové hranice a historická i místní proměnlivost pojmu umění by mohly vést k otázce, zda je pojem umění logicky vymezitelný. Na tuto otázku odpověděl jeden z největších českých estetiků a teoretiků umění Jaroslav Volek kladně (2). Musíme ovšem rozlišovat jádro pojmu a jeho nejasné, neurčité významové okraje. „Jádrem pojmu umění jsou právě takové výtvořivé lidské činnosti, které jsou v podstatě od svého počátku celkem bez výkyvů pokládány za umění a umělecky též v praxi působí.“ Jako příklady pak uvádí sochy Praxitelovy, tragédie Sofoklovy, básně Ovidiovy, Dantovu Božskou komedii, tvorbu Shakespearovu, Chaucerovu, Villonovu, malby a stavby Giottovy, rytiny Dürerovy, egyptské pyramidy nebo básně básníka Li Po.

Historický pohled na vývoj umění vede k závěru, že ani dnešní chápání umění není konečné a neměnné, neboť umění se stále vyvíjí a nelze dopředu vyloučit ani vznik zcela nových uměleckých druhů.

Stejně jako je problematické přesněji vymezit, co je umění, je těžké říci, co je jeho podstatou. Podstata něčeho je vnitřním určením, je tím, co dělá danou věc tím, čím je. Podstatu umění lze vymezit různě a právě toto vymezení do značné míry charakterizuje a dále určuje každou teoretickou úvahu.

Bylo by jistě poučné konfrontovat několik pojetí podstaty umění. Zde se spokojíme s pojetím jedním, které současně zahrnuje všechny další naše úvahy z oblasti psychologie umění. Navazujeme na dnes již historické výsledky pražského mezioborového týmu pro studium vyjadřovacích a sdělovacích systémů umění, který v 70. a 80. letech XX. století patřil k vysoce tvůrčím týmům. Vedl jej Sáva Šabouk a další důležitou osobností, která stála v popředí, byl Zdeněk Mathauser. Významných vědeckých výsledků dosáhli také slovenští badatelé vedeni Antonem Popovičem a po jeho smrti Františkem Mikem. Dále budeme přihlížet ke zkoumání Brněnského interdisciplinárního týmu pro výzkum umění, jenž v téže době organizoval Jiří Kulka.

Umění pokládáme za specifický typ mezilidského dorozumívání. Základem všech zvláštností umění je specifický předmět, o němž se komunikuje (tj. specifické informace, které jsou uměním přenášeny). „*Informace sdělovaná v průběhu umělecké komunikace není formulovatelná a sdělitelná jinými než uměleckými prostředky. Její zvláštní povaha spočívá v tom, že se neobrací k některé jednotlivé psychické funkci, ale k celku psychických sil člověka. Umění tento celek reorganizuje a vytváří tak novou harmonii bytostných sil (rozumu, citu a vůle).*“ (3)

Nadále se budeme neustále zabývat tím, jak konkrétně je umělecká informace formulována a sdělována (tj. jak umělecké dílo vzniká) a jak působí na vnímatele, jakým způsobem reorganizuje celek jeho duševních sil (tj. jak je umělecké dílo vnímáno).

Pro lepší názornost a s jistým zjednodušením lze říci, že pro umění jsou nejdůležitějšími požadavky:

1. *sebevyjádření* – umění je prostředkem vyjadřování lidských myšlenek, názorů, postojů, pocitů, vkusových soudů, prožitků apod. Sebevyjádřením je i nejprostší výrobek

KVANTITA UMĚLECKÉ INFORMACE

Toto pozorování – třebaže bylo vymyšleno ad hoc – lze zobecnit a aplikovat na případy ne vykonstruované, nýbrž zcela reálné, jako je hudební materiál, jehož rozbor je naším cílem. Tvárné postupy, dejme tomu: melodické intervaly nebo rytmické modely, u nichž byla zjištěna největší relativní četnost a tudíž i pravděpodobnost výskytu, přinášejí velmi málo informace, protože se s nimi setkáváte neustále, jsou v převaze ve všech slozích a žánrech moravské písně a nejen to: objevují se – jak jsem si ověřil – neméně často i v oblasti české a slovenské, a možná v hudebním folklóru všech evropských národů. Z toho plyne důležitý závěr: o informaci ve vlastním slova smyslu můžeme namnoze mluvit teprve tam, kde se objeví nový prvek nebo kde je relativní četnost známého prvku podstatně větší, než je obvyklé.

A. Sychra, Hudba a kybernetika, in Nové cesty hudby, 1964, s. 245

- uměleckého řemesla, byť by nesděloval žádnou konkrétní myšlenku a „pouze“ reprezentoval názor, vkus a prožitek svého tvůrce.
2. *zobrazení* – umění musí být smyslově vnímatelné, myšlenka musí být zachycena v názorně obrazné podobě. Dokonce ani abstraktní umění se neobejde bez alespoň vzdálené narážky na reálné formy. Každé umění – včetně konceptuálního – je tedy alespoň do určité míry obrazem, tj. ideálním modelem skutečnosti, reálné či vysněné, fantazijní. To platí také pro umění literární, které zobrazuje pomocí slov (viz např. básnický obraz) nebo hudbu, která je zase zobrazováním tónovým nebo šířeji zvukovým (viz hudební obrazy). Zobrazení u všech umění vlastně zprostředkovává sebevyjádření tvůrce.
 3. *estetické uspořádání* – to, co je vyjadřováno a zobrazováno, musí být uspořádáno tak, aby to bylo krásné či esteticky působivé (patří sem i ošklivost).

Všechny tři zmíněné momenty jsou pro umělecké dílo podstatné a tedy od něj neodlučitelné. Člověk se může vyjádřit i neumělecky, může neumělecky zobrazit nějakou událost a může i vyprodukovat esteticky zformovanou věc, jíž nelze statut uměleckého díla přiznat. Umění je tedy ***prostředkem zobrazování zážitků v esteticky uspořádaných tvarech***.

Umění zahrnuje velmi široké spektrum společenských jevů. Již z běžné zkušenosti víme, že je ustálenou konvencí rozlišovat různé druhy umění jako například hudbu, literaturu, malířství nebo film. Estetika a teorie umění podaly nepřehledné množství různých klasifikací a typologií uměleckých druhů. Jejich srovnáním a uměleckým rozborem však dospíváme k závěru, že umělecké druhy netvoří žádnou přírodní strukturu, srovnatelnou například s Mendělejevovou soustavou prvků. Umění představuje výtvoř, které jsou nejen přírodními, ale i psychologickými, sociálními, kulturními a spirituálními fakty. Vyvíjí se spontánně, bez ohledu na kritéria normativní estetiky. I když jsou tedy různé umělecké druhy vymezeny, zjišťujeme, že se různě prolínají, že vedle čistých typů nacházíme sloučeniny, které se nedaří bez logické újmy někam přiřadit. Empirická estetika proto ztrácí v poslední době zájem o spekulativní třídící konstrukce a povětšinou se spokojuje s diferenciací uměleckých druhů podle materiálu a vyjadřovacích prostředků každého určitého umění.

Rozdělení druhů umění má svůj význam i pro psychologii umění, neboť v rámci každého z nich je nutno mít na mysli působení odlišných psychologických zákonitostí, které vyplývají z odlišnosti uměleckého materiálu (např. optické či akustické povahy) a z odlišnosti tvůrčí technologie a vnímání. Svůj význam má také způsob záznamu a uchování uměleckých děl.

Podle již citovaného J. Monaca existoval původně jediný způsob, jak vytvářet umění: jeho produkce v reálném čase – zpěvák zpíval píseň, vypravěč vyprávěl příběh, herci hráli divadlo, tanečník tančil a tak dále.

Dalším vývojovým stupněm byla možnost zachycení vizuální skutečnosti obrazem a slova písmem. Hovoříme o reprezentaci, neboť obrazy či příběhy mohly být uchovávány a později v případě potřeby obnovovány. Dalších sedm tisíc let byly dějiny umění dějinami uvedených dvou reprezentativních médií: obrazového a literárního.

Poté nastal další historický zlom. Vznikla záznamová média (fotografie, film, magnetofonový a v posledku digitální záznam).

Výsledné spektrum umění lze tedy Monacovými slovy naznačit následujícím způsobem:

- scénická umění, odehrávající se v reálném čase,
- reprezentativní umění, která závisejí na zavedených kódech a konvencích jazyka (obrazového a literárního), aby doručily informace o předmětu pozorovateli,
- záznamová umění, která poskytují přímější cestu mezi předmětem a pozorovatelem: médium, které není bez svých vlastních kódů, ale je kvalitativně přímější než média reprezentativních umění. (4)

Dále budeme postupovat poněkud tradičněji. Nejprve rozčleníme uměleckou tvorbu na oblast *volného* a *užitého* umění. Rozdíl mezi zmíněnými kategoriemi spočívá zejména v jejich vázanosti na účel, funkci, cíl, kterému mají sloužit. Zatímco účelem volného umění jsou především sebevyjádření a estetická komunikace umělce, účelem užitého umění je sloužit člověku v jeho praktickém životě. Primární je praktická funkce, jíž se podřizuje esteticko-umělecké řešení předmětu. Užité umělecké dílo vstupuje do života jako dílo-věc, jako funkční předmět a jeho umělecko-komunikativní stránka je druhotná. Volné umělecké dílo je zase především dílem-znakem, prostředkem sdělování. Z hlediska hodnocení obou stojíme ve dvou zcela odlišných situacích. U užitého umění se střetávají hodnota užitná a estetická, u volného umění jde o střet hodnoty komunikativní (tj. sdělnosti) a hodnoty estetické. Přirozeně i mezi volným a užitým uměním existují přechodové oblasti; výše uvedené specifikace jsou nutně relativní.

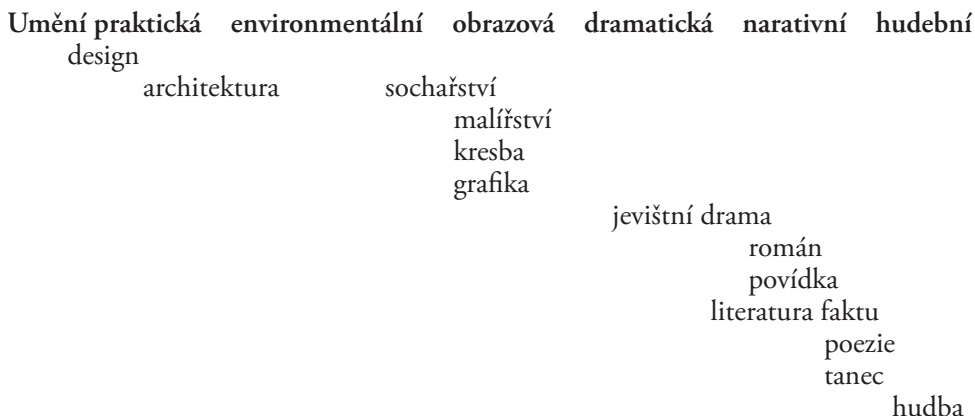
Dalším nezbytným krokem je typologizace alespoň základních druhů umění podle používaného materiálu a uměleckých postupů. Za jeho kategorie lze považovat umění výtvarná, hudební, taneční, literární a dramatická. Uvnitř těchto kategorií je možno typologizaci zjemňovat.

Do okruhu výtvarných umění (viz renesanční pojem „*arti del disegno*“) náleží malířství, grafika, plastika, tapiserie, fotografie aj., volně je sem možno zařadit i architekturu, která bývá vyčleňována také samostatně. Jde přirozeně o dosti odlišné obory jako ostatně i u následujících druhových kategorií. U hudebního umění se běžně rozlišuje vokální, instrumentální a vokálně instrumentální hudba nebo z jiného hlediska hudba sólová, komorní a orchestrální. Taneční umění je sólové, ve dvojici (*pas de deux*), ansámblové (skupinové), zvláště vyčleňujeme balet (klasický a moderní), společenský tanec, tanec na ležď aj. Do oblasti literárního umění (patří sem jak ústní slovesná tradice, tzv. fónická poezie, slovesnost, tak i tištěná literatura) spadají próza (beletrie), poezie a dramatická literatura (divadelní hry, filmové povídky apod.). Rozsáhlý druhový útvar tvoří dramatická umění. Klasická jsou divadlo a pantomima, z novodobých přistupují umění rozhlasové nebo televizní (popř. video), díla mohou být činoherní, hudební, taneční, loutková atd. Zde se již druhové hranice stírají (viz např. také animovaný film, video-art a jiné poddruhy). V poslední době se uvažuje o specifikaci uměleckého druhu záznamového (digitální umění) anebo o multimediálním či intermediálním umění. Čisté klasifikace nelze dosáhnout, neboť dnes lze kombinovat cokoli.

Čistě psychologické povahy je klasifikace umění na vizuální, auditivní a syntetická. Při tomto třídění jsou vzaty v úvahu lidské smysly, jimiž se uměleckých sdělení chápeme. Mohli bychom připojit haptiku (dotek) a kinetiku (pohybovost), které se na příjmu umění podílejí vedle zraku a sluchu. Haptický smysl a propriocepce (uvědomování si pohybu na podkladě informací přicházejících ze svalů a šlach) se při vnímání umění neuplatňují

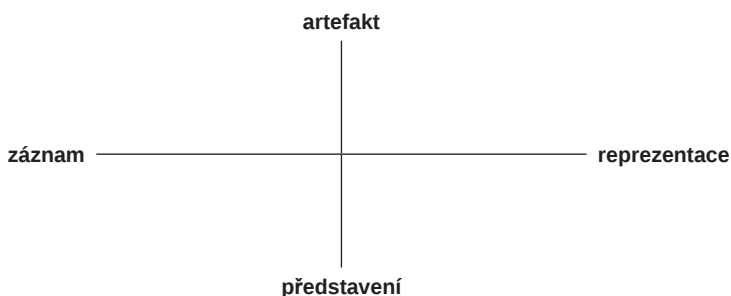
samostatně. Vizualním uměním je malířství, vizuálně haptickým uměním je sochařství, auditivním druhem umění je hudba, dramatická umění jsou syntetická, proprioceptivní smysl se podílí především na vnímání tance (nikoli ovšem výlučně).

Konečně se krátce zastavme u klasifikace Monacovy (5). Tento autor nejprve vychází ze stupně abstrakce jednotlivých umění. Spektrum umění uspořádaných podle míry abstrakce vypadá následovně:



Zatímco design a architektura jsou hodně konkrétní a spjatá s prostředím, u sochařství a malířství míry této spjatosti ubývá a u hudby je jí už minimum. Toto třídění je sice problematické, na druhé straně zase nepostrádá originalitu a odráží složitost poznávaného předmětu.

Psychologicky zajímavé je rozlišení čtyř „modů rozpravy“ neboli zohlednění vztahů mezi dílem, umělcem a pozorovatelem. Systém umělecké komunikace pak lze podle J. Monaca naznačit následujícím diagramem:



Vertikální osa je osou prožitku, horizontální osa představuje osu přenosu. Artefakt je zhotovenou věcí, představení je hereckou akcí, mezi reprezentace řadíme obrazy nebo i literární výtvořky, záznamová umění zastupuje například fotografie nebo film. Jednotlivé druhy umění zaujímají vždy určitou oblast tohoto diagramu. Tak například malba je artefaktem i reprezentací, záznamová umění zase používají prvky představení a reprezentace a tak dále.

UMĚNÍ JAKO PŘEDPOKLAD SPOKOJENOSTI

...umění vzniklo nejen dříve než písmo, ale nejspíš dokonce dříve než strukturovaná řeč, ... bylo velmi úzce spjato s instinktem velícím člověku vytvářet hierarchizovaná společenství, díky němuž vůbec vznikla lidská společnost, a ... tudíž bylo odnepaměti nezbytným předpokladem lidské spokojenosti.

P. Johnson, Dějiny umění: nový pohled, s. 13

Nastínili jsme jen velmi hrubý přehled možných klasifikací. V kapitole o vyjadřovacích prostředcích umění budeme postupovat přibližně podle schématu: výtvarné – hudební – taneční – literární – dramatické umění. Přidáme krátkou kapitolku o architektuře, zejména s ohledem na její přesahy do přírodního a společenského prostředí. Svou samostatnou kategorii by si zasloužilo umění multimediální či intermediální, přidržíme se však zatím tradice. Jak patrně, umění je velmi bohatou a různorodou oblastí estetických aktivit člověka, z nichž každá má tak výrazná specifika, že vyžadují profesionální specializaci.

2. FUNKCE UMĚNÍ

Termín funkce pochází z latinského „functio“ (úkon, výkon, činnost, konání). Pojem funkce často vystupuje ve dvojici s pojmem struktury. Jestliže struktura představuje vnitřní složení věcí, funkce je jejich vnějším projevem. Struktura se týká vztahů mezi částmi nějakého celku, funkce se projevuje v chování daného celku. S pojmem funkce je také spjata představa účelnosti. Můžeme proto říci, že například funkce umění spočívá v jeho účelnosti, že právě v množství funkcí, jimiž se umění projevuje, spočívá smysl umění a současně se vyjevuje jeho podstata – *funkce vyjadřování, zobrazování a estetického formování*.

Některé funkce umění jsou vždy přítomné, mají relativní samostatnost a nelze je navzájem na sebe převádět. To jsou funkce hlavní (např. funkce seberealizace, sebevyjádření, funkce poznávací, hodnotící atd.), jiné funkce se objevují pouze v určitých situacích a vystupují v roli satelitů. Příkladem takovýchto vedlejších funkcí jsou funkce terapeutická (léčebná), erotická, reklamní, signalizační, dokumentární atd. V dějinách se dále často stává, že původně zamýšlené funkce se mění a dané dílo nabývá funkci jinou. Například umělecké projevy zamýšlené původně jako náboženské, dokonce i liturgicky utilitární (Bachova velká mše h-moll) fungují v pozdějším historickém období také vyvázané ze zmíněných funkcí. Umělecké dílo mívá svůj vlastní život, který je od jeho tvůrce oddělen.

Funkce, jimž umění slouží, se v průběhu historického vývoje mění, vznikají funkce nové, staré zanikají. Historický pohled nás přesvědčuje, že na úsvitu dějin neexistovalo umění v našem slova smyslu a že vůbec užívání umění v minulosti bylo ve srovnání s dneškem více funkční. Známy historik Paul Johnson napsal: „Umění, jež vyžadovalo pečlivě získané dovednosti, neobyčejné úsilí a mnoho času, bylo důkazem, že člověk se stal pánem svého osudu, že si dokáže chaos udržet od těla a že si sám pro sebe dokáže

vydobýt alespoň určité jistoty. Ve světě, v němž vládá řád, měl člověk alespoň nějaké vyhlídky na to, že dosáhne štěstí, a to byl také hlavní důvod, proč pro něj bylo umění tak důležité.“ (6)

Umění v minulosti ústrojněji odpovídalo zvláštním společenským situacím a životním příležitostem, které významným způsobem spoluvytvářelo. Mnoho estetiků a uměnovědců si stěžuje na současnou inflaci umění a nabádá k jeho citlivějšímu využívání v životě. Již před desetiletími končí český estetik M. Novák svou analýzu funkcí hudby slovy „šetřme hudbou!“, což zřejmě platí pro všechny druhy umění, které jsou prezentovány pomocí masových médií. (7)

Nejen Mirko Novák, nýbrž i Otakar Hostinský, Otakar Zich, Zdeněk Nejedlý, Jan Mukařovský, Antonín Sychra a mnoho jiných našich předních estetiků a teoretiků umění se otázkami funkčnosti umění zabývalo. Bylo vypočítáno několik desítek funkcí, do nichž může umění vstoupit. Podle J. Fukače a I. Poledňáka se jejich množství pohybuje kolem stovky. (8) Žádné umění totiž neexistuje mimo funkční kontext. Jeho funkce do značné míry určuje smysl umělecké tvorby a recepce (příjmu).

Široký a složitě uspořádaný funkční terén umění rozdělíme ve vztahu k člověku do několika málo životních okruhů. Je možno také hovořit o jednotlivých funkčních úrovních, z nichž zde vybíráme oblast biologickou, psychologickou, sociální, ekonomickou, kulturní a duchovní.

Biologické funkce umění se projevují v jeho funkci stimulační (podněcování smyslových orgánů a různých psychických i fyzických procesů), ve fyziologické relaxaci (uvolnění) nebo naopak tonifikaci (napětí), v ovlivňování různých fyziologických funkcí (biorytmy, oběhový systém, zažívací soustava atd.).

Psychologické funkce jsou patrně nejbohatší. Patří sem funkce kognitivní (poznávací), expresivní (vyjadřovací), formativní a výchovné, abreaktivní (uvolnění odreagování), emocionálně motivační, psychoterapeutické (léčebné) aj.

Sociální funkce umění postihují zejména mezilidskou komunikaci, potřebu sociální identifikace člověka (potřeba ztotožnit se s určitou skupinou, institucí, národem), koordinaci společenských činností (tanec, pochod, pracovní činnost, sport atd.). Sociální funkce umění předcházejí mnohdy nerozlišitelně ve funkce psychologické a naopak. Z dalších sociálních funkcí lze připomenout zejména funkci ideologickou, reprezentativní a světonázorovou.

ALCHYMIE, SPIRITUALITA A UMĚNÍ

Umělcovo poslání má blízko k úkolu alchymisty. Alchymista zkoušel svou úžasnou prací přeměnit hrubý materiál hmoty na duchovní substanci. Zkouše a chybám jsme nevyhnutelně vystaveni při tvorbě umění, jež vyživuje duši. Každý objekt, který takto vzniká, se stává nástrojem léčení, čistým prostředníkem duchovní síly, neboť byl zhotoven s energií oddanosti. Léčivá síla, jež prochází rukama, proslula v křesťanské i taoistické tradici. Umělecké výtvoř, které jsou dílem srdce a duše, jsou zároveň rezervoáry transcendentální energie. Vnímavý, přemýšlivý divák je napojen na zdroj mystické síly. Naplnit umění touto transformativní silou je alchymickým úkolem, v jehož rámci vzniká magnum opus, velké, vznešené dílo.

A. Grey, *The Mission of Art*, s. 200

Ekonomické funkce umění se projevují v okamžiku, kdy se s ním začíná nakládat jako se zbožím.

Kulturní funkce umění se v dějinách uplatnily zejména ve zprostředkovávání základních vzorců chování určitých kulturních okruhů, ale i v úpravě životního prostředí (např. dekorativní funkce, hudba jako prostředí). Radíme sem i funkci estetickou.

Konečně *spirituální funkce* se promítly do náboženských systémů a do magicko-kulturních činností, své místo našly v mystice.

Funkce umění mohou být konečně také vyjádřeny pomocí estetických principů, jak to učinil D. Šindelář (9), zamýšleje se nad vztahem umění a života.

Princip distance

První funkce se zračí ve snaze vydělit člověka z celku anonymní přírody, distancovat jej od zvířete. Zapojení umění do složitého řetězu distancí bere na sebe následující rysy: pro umělecké dílo je zvoleno těžko dostupné místo (chrám v horách, sochy na vysokých soklech a podobně), dílo je lokalizováno v místě, které vyžaduje zvláštní svolení k přístupu (např. církevní řád, soukromé sbírky), dále je nákladné (viz drahé materiály) a má velký rozměr, vedle toho jej charakterizují přepych (vytváření distancovaného prostředí luxusu), pracnost, tajemnost a symboličnost, rafinovanost (složité techniky), vznešenost, nádhernost (umělecký cíl lišící se od prostoty), chlad a neosobnost (např. přísný geometrický řád), mimoúčelnost (umělé ruiny v parcích atp.), kvantita (množství, které reprezentuje, např. skupiny soch, výzdoba), podřízení většímu celku (viz plastiky v chrámové architektuře), krása jako idealizující typizace nebo retardace, která se projevuje ve ztížení podmínek vnímání a jeho zpomalování (viz např. námahu při procházení egyptských chrámů aj.).

Princip vydělení, přizpůsobení a označení

Vydělení umění vede k potvrzení a zdůraznění existenciálních rozměrů lidského života. Jedním z prostředků je například orámování díla jako něčeho jedinečného. To také umocňuje jeho estetické vnímání.

Princip zdvojení, zaměnění a podobnosti

Člověk má tendenci zdůraznit sebe vydělením, zároveň se však chce přesáhnout, transcendovat a zdvojit navenek v přechodné nebo trvalé formě. Proto se v tvorbě uplatňuje práce s modelem, kdy se člověk promítá do uměleckého novotvaru, v němž se pak zase nachází a poznává.

Princip uspořádání

Umění se významně podílí na uspořádání našeho života, ale také lidského prostředí, v němž se člověk pohybuje. Jde o organizaci životních úkonů – například Mondrianovy obrazy zachycují nejen představu o uspořádání života ve shodě s abstraktními principy uspořádání vesmíru, ale také moderní způsob přesného myšlení.

Princip funkčnosti

Umělecké funkce vycházejí především z vnitřní lidské potřeby umělecké tvorby a estetických zážitků. Z této kreativní podstaty se odlupují další funkce, o nichž jsme se již zmínili výše.

Princip slohovosti

Tento princip se v umění projevuje ve třech formách: ve vyhraněném způsobu, jímž se vyjadřuje určitá doba, v individuálním slohu tvůrce a konečně ve slohu jako požadavku, který klademe na umělecké dílo jako na rytmizovaný celek.

Uvedených principů jsme se dotkli jen letmo, stejně jako uměleckých funkcí. Přehlédneme-li naznačený funkční terén umění, zjistíme, že jednotlivé funkce se mohou kombinovat, podporovat nebo vylučovat, mohou v sebe dokonce vzájemně za určitých podmínek přecházet. Jediné dvě funkce nemohou chybět u žádného uměleckého projevu: funkce esteticko-osvojovací (viz principy zobrazení a estetického uspořádání) a funkce komunikativní (principy sebevyjádření a sdělování). Teorie uměleckých funkcí čeká na své systematické zpracování. Psychologie umění se bez ní neobejde, neboť umělecké dílo nelze z jeho funkčního kontextu vyvázat. Většina funkcí umění je navíc psychologicky zprostředkována.

3. UMĚLECKÉ DÍLO

Naslouchá-li teoreticky nepoučený člověk Beethovenově sonátě, má za to, že vnímá umělecké dílo. Prohlíží-li nástěnný obraz nebo čte-li knihu, domnívá se, že má co činit s výtvarným nebo literárním dílem. Ve skutečnosti však není situace tak jednoduchá. Umělecké dílo jako kulturně historický fakt je něčím více.

Řekněme, že jednou uslyšíme zahrát Bachovu houslovou partituru G. Kremerem a podruhé J. Sukem. Slyšeli jsme totéž umělecké dílo? V jistém smyslu ano, avšak pokaždé bylo poněkud jiné. Co je tedy uměleckým dílem? Je jím skladatelova představa, notový zápis, koncertní provedení nebo zážitek posluchačů? U múzických umění, která jsou často prováděna specializovanými umělci-interprety, je řešení tohoto problému velmi komplikované. Ale ani třeba u výtvarného umění není situace tak jednoduchá, jak by se mohlo zdát. Obrazový originál existuje pouze jedenkrát, a tudíž by neměly být žádné pochybnosti o tom, zda je, nebo není konkrétním uměleckým dílem. Zeptejme se však různých lidí na to, co na obraze vidí, co si z něj zapamatovali, co si odnesli z jeho prohlídky, jak mu porozuměli. Nebude se od sebe lišit jen Američan a Číňan, nýbrž i dítě od dospělého nebo dva různě vzdělaní a kulturně vyspělí lidé. Psychologicky jsou uvedené rozdíly podstatné.

Teoretikové řeší zmíněnou otázku různě. Jedni prohlašují, že umělecké dílo je jen jedno a že lidé je pouze různě vnímají v závislosti na svých psychických dispozicích. Jiní se snaží dokázat, že uměleckých děl je tolik, kolik je vnímatelů, že pro každého je určité divadelní představení nebo koncert něčím jiným. Jsou to dvě extrémní stanoviska, mezi nimiž bychom chtěli zaujmout střední pozici.

ZNÁSOBENÉ SVĚTY

Na jedné straně je zde to, co víme sami o sobě, o vlastním citění a svém bytí díky tomu, že si sami sebe uvědomujeme, což je podstatou našeho já. Na druhé straně na nás však doléhá jiná skutečnost, jejímiž prostředníky jsou naše tělo a smyslové pocity...

Co jiného nám nabízí umělecké dílo, ne-li jakousi novou skutečnost, která se liší od obou předchozích, a přesto je obráží, přesto je výrazem obou – zkrátka odlišnou třetí skutečnost, zbudovanou podle vlastních zákonů, ve které však rozpoznáváme (o to zřetelněji, je-li figurativní) nerozlučně spjatý a propletený prvky obojího druhu...

R. Huyghe, Řeč obrazů ve světle psychologie umění, s. 16

Jen prostřednictvím umění můžeme vyjít ze sebe a dozvědět se, co vidí někdo druhý ze světa, jenž není stejný jako náš a jehož krajiny by nám byly zůstaly právě tak neznámý jako krajiny na Měsíci. Místo co bychom viděli svět jediný, svět náš, vidíme ho díky umění zmnohonásobený, a kolik je originálních umělců, tolik máme k dispozici světů, které jsou navzájem odlišnější než světy otáčející se v nekonečnu a které k nám vysílají své zvláštní světlo ještě dlouhá staletí po tom, co vyhasl jeho zdroj, ať už se jmenoval Rembrandt anebo Vermeer.

M. Proust, Čas opět nalezený, podle Huyghe, s. 103

Podstatu věcí poznáme nejlépe z jejich vzniku, vývoje a fungování. Pokusme se tedy alespoň stručně naznačit základní faktory vzniku a bytí uměleckého díla.

Aby umělecké dílo vzniklo, musí mít svou příčinu, jinými slovy *zdroj*. Odtud pochází *podnět* k tvorbě (umělce něco zaujme, inspiruje k tvorbě). Následuje fáze *přípravy* díla, tj. přípravy jeho *pojetí* (koncepce). V této fázi je prvotně zpracován tvůrčí podnět, vzniká a je strukturován námět, případně téma, krystalizují první představy o budoucím díle. Ve třetí fázi dochází k *plánování* (projekci) díla jako celku. Vzniká architektonický projekt, notový záznam hudební kompozice nebo dramatický text divadelní hry. Umělecké dílo je třeba konečně *realizovat* – postavit dům, interpretovat skladbu, inscenovat divadelní představení. Jakmile došlo k realizaci uměleckého díla (k jeho materializaci, přesněji k materializaci uměleckého artefaktu, viz dále), může být vnímáno a posuzováno. V této souvislosti hovoříme o estetické *responzi* a *reflexi* (uvažování o díle, nad dílem).

Jednotlivé fáze existence uměleckého díla můžeme schematicky shrnout následujícím způsobem:

zdroj – podnět
 příprava – koncepce
 projekce – konstrukce
 realizace – materializace
 responze – reflexe

Umělecké dílo chápeme v *jednotě tvorby a recepce*, tj. příjmu. Musíme si však ještě objasnit několik pojmů. Především je třeba upozornit na základní fakt, že umělecké dílo je prostředkem komunikace, tj. dorozumívání mezi lidmi (prostředek sdělení/sdílení –

o tom později). Lidé spolu komunikují obvykle pomocí mateřského jazyka. Mezilidské dorozumívání se tím však nevyčerpává. Člověk má totiž k dispozici ještě jiné komunikační prostředky, mezi něž patří také umění. Důležité je uvědomit si, že komunikovat lze pouze prostřednictvím znaků, jejichž význam nemusí být nutně ustálen (konvencionalizován) a že má-li umění fungovat jako prostředek vyjadřování a sdělování, musí mít znakovou podobu. Pojem znaku a znakového systému si vysvětlíme později. Nyní vystačíme s několika příklady.

Znakem je slovo, gesto, může se jím stát určitý obraz a vlastně cokoli, co může zastupovat něco jiného nežli sebe sama tak, že jakmile se objeví věc A (znak), vyvolá v našem vědomí věc B (význam). Řazením znaků vedle sebe nebo za sebou podle určitých pravidel vznikají *texty*.

Nyní se můžeme obrátit k pěti fázím vzniku a bytí uměleckého díla a přiřadit jim nové termíny. Výše uvedeným fázím tedy odpovídají následující znakové konstrukce:

PRETEXT ARCHITEXT PROTOTEXT TEXT METATEXT

Pretext představuje text v zárodečném stavu. Inspirační podnět existuje pro umělce ve formě zážitku, vzpomínky, nějaké představy, ale i slovně zformulovaného hesla, sloganu a podobně.

Architext je již prvním zachycením uměleckých představ. Příkladem jsou zápisky, poznámky, skicy, notové nápady (poznámenané motivy a témata atd.). Z nich můžeme vyčíst, jak bylo dílo koncipováno.

Prototext je zafixovaným projektem uměleckého díla. Příkladem je notový záznam hudební skladby, filmový scénář, model budoucí plastiky, dramatický text. Prototext slouží jako návod ke zhotovení textu uměleckého díla.

Textem uměleckého díla rozumíme konečné uspořádání uměleckých znaků, které je již neměnné. Prototext je sice také relativně neměnný, je to však prototyp, podle něž jsou vytvářeny konkrétní jevové podoby uměleckého díla a tyto konkrétní materializace mohou, ale nemusí být – a obvykle také nebývají – totožné. Prototext tedy vystupuje jako soubor potencionálních možností, z nichž lze vybírat různě odlišné konkrétní realizace uměleckého díla. Proto se jednotlivé interpretace nebo inscenace téhož „díla“ různými tvůrci od sebe liší. V architektuře může být tato odlišnost nulová.

Pojetí různých modů uměleckých textů je nejsnáze aplikovatelné u muzických umění. U výtvarného nebo literárního umění je rozlišení prototextu a textu někdy problematické, jindy nemá vůbec smysl. Prototextem je třeba výtvarný projekt mozaiky, jenž má být přenesen na kamennou zídku. Prototextem je originál literárního díla, jenž je přeložen do jiného jazyka. Překlad považujeme za text. Prototextem básnické sbírky je rukopis autora, textem je vytištěná sbírka. Samotná básnická sbírka však může vystupovat jako prototext recitované poezie. Všimněme si, že vymezení pojmů prototextu a textu je relativní. Relativita existuje ovšem i ve vztahu dalších znakově fixovaných fází vzniku a bytí uměleckých děl. Zvláště názorný může být příklad z filmového umění. Filmová povídka je architextem ve vztahu k literárnímu scénáři, jenž je zase prototextem ke scénáři režiséřskému (technickému). Režiséřský scénář je zase prototextem ve vztahu k realizovanému filmu, ač ve vztahu k literárnímu scénáři byl textem. Je-li filmová povídka otištěna ve sbírce povídek, stává se literárním textem. Relativita vymezených pojmů nesnižuje hodnotu, užitečnost ani smysl rozlišení textových módů. Je naopak jeho výhodou.

Vztah „prototext – text“ lze vyjádřit analogicky jako vztah „prototyp – model“ nebo „projekt – artefakt“. Je zajímavé, že vyspělá civilizace stále více rozpojuje fáze projekce a realizace díla tak, že realizace je často svěřována jiným – například strojům nebo řemeslníkům.

Nakonec se dostáváme k *metatextu*. Je jím každý rozbor uměleckého díla, (zapsané) vyjádření k němu, poznámky, vědecké studie, kritické recenze a podobně. Je to vlastně text o textu.

Z toho, co bylo řečeno, plyne, že musíme přísně rozlišovat a definovat umělecký projekt, umělecký artefakt, umělecký text a umělecké dílo. Zároveň se nám odkryjí nové souvislosti.

Umělecký projekt je návod k materiálnímu zhotovení uměleckého artefaktu. Může být přesný nebo volný, může být fixován v prototextu nebo zůstat v hlavě tvůrce.

Umělecký artefakt je materializovaným projektem. Je to objektivní produkt s pohotovostí vstoupit do komunikace uměním. Umělecký projekt lze realizovat v různých artefaktech.

Umělecký text je organizovaný, strukturovaný soubor znaků, v jehož pozadí se skrývá *systém jazyka* (*umělecký kód*, 10). Umělecké znaky jsou uspořádány podle pravidel, známých jako zákony kompozice (později použijeme také termín „syntaxe“). Materiálním nositelem uměleckého textu je umělecký artefakt. Sám artefakt je organizován tak, aby sloužil jako text. Z toho vyplývá, že umělecký text neexistuje mimo umělecký artefakt.

Nejdůležitější zjištění, k němuž docházíme, je složitost existence uměleckého díla. Stručně řečeno, *umělecké dílo* je **esteticky komunikovaný artefakt**, přesněji, **soubor všech možností konkrétních realizací uměleckého projektu a jejich recepcí**.

Z upřesnění, k nimž jsme dospěli, je zřejmé, že umělecké dílo nelze redukovat pouze na projekt, umělecký artefakt, text nebo obraz, jenž vzniká v recepci. Umělecké dílo existuje ve společenském vědomí jako *soubor komunikačních možností*, které jsou neustále otevřené a vždy realizovány sociálně-historicky a individuálně-psychologicky. Proto není jeho dění nikdy ukončeno a nikdy se nemůžeme u něj dopátrat absolutně všeho. Tím je zachováno právo každého vnímatele na utvoření vlastního názoru.

Uvedené pojetí je současně prakticky velmi užitečné, neboť umožňuje zahrnout do úvahy všechny možné již existující stejně jako dosud neexistující fakty – přesněji, předvídat možné a předpokládat neočekávané, tj. počítat se vším. Svět se neustále děje a má svou historii. Když Raffael nebo Goya namalovali své obrazy, těžko mohli předvídat, jak budou vnímány za sto, za dvě stě let. Každá doba do jejich obrazů promítala své vlastní myšlenky a mohla je také jinak interpretovat a aktualizovat. Dění uměleckého díla je ovšem otevřeno nejen historicky, nýbrž i psychologicky, jak bylo již zdůrazněno.

Pojmy uměleckého díla a artefaktu se běžně zaměňují. Dílo je něco, co je uděláno. Dílem tedy může být jakýkoli předmět, který člověk vyrobil. Proč pojem „uměleckého díla“ tak obsahově komplikujeme? Kvůli postižení co nejvíce analytických rovin jeho zkoumání. Pojem díla (opusu) je navíc rezervován pro věci již hotové, fixované, ukončené. Proto se status díla upírá například umělecké improvizaci, která je realizována na místě, aniž by existovala v podobě předem utvořeného projektu. U improvizace vlastně splývá dílo s artefaktem. Ukončenost, hotovost uměleckého díla je – přísně vzato – vždy relativní, chápeme-li je v jednotě tvorby a recepcí.

Nadále budeme umělecké dílo a umělecký artefakt rozlišovat pouze tam, kde to bude nutno pro odlišení významové potenciality díla, tj. jeho možných výkladů, a materiální reality výtvorů. Respekt k větším významovým rozdílům ponecháme teorii umění a este-

tice. V souladu s výše vymezenými požadavky sebevyjádření, zobrazení a estetického uspořádání definujeme umělecké dílo jako ***zobrazení zážitku v esteticky uspořádaném tvaru***. V této perspektivě se na ně můžeme dívat jako na věc, obraz, výraz, znak a model. Lze mu přirozeně přisoudit i jiné aspekty, jde nám však o ty psychologicky nejrelevantnější.

- A) *Umělecké dílo jako věc*, tj. ontologický fakt. Je-li umělecký artefakt stvořen, existuje jako kterákoli jiná věc. Prvotně je také vnímán jako běžný předmět. Esteticky je vnímán až v okamžiku, kdy si recipient uvědomí, že jde o umělecké dílo. Jeho věcnost není ovšem negována ani tehdy, ví-li dopředu, že má co činit s uměním. Věci jsou chápány jako prostředky k cíli. Utilitární pohled na věc, tj. z hlediska její užitečnosti, je důležitou dimenzí užitého umění či tzv. uměleckého řemesla. Dílo-věc může sloužit praktickým potřebám člověka. Ani u volného umění není věcnost, materiální předmětnost díla nepřítomná.
- B) *Umělecké dílo jako obraz*, tj. odraz, zachycení objektivní skutečnosti v díle. Tento aspekt uměleckého díla má hluboký filozofický dosah. Víme, že se v uměleckém díle promítá mimo jiné také realita, v níž umělec, popř. vnímatel žije. Dílo tak zrcadlí určitou historickou skutečnost, která je na subjektu nezávislá. (11)
- C) *Umělecké dílo jako výraz*, tj. vyjádření subjektivní reality v díle. Řekněme zjednodušeně, že je to vyjádření, projekce různých duševních obsahů člověka v jeho výtvaru. V uměleckém výrazu se vlastně promítá vztah umělce ke světu.
- D) *Umělecké dílo jako znak*, tj. prostředek mezilidské komunikace. Každé umělecké dílo, jak již bylo konstatováno, reprezentuje také něco mimo sebe sama. Lidé si jeho prostřednictvím sdělují různé informace. Umělecké znaky tyto informace nesou.
- E) *Umělecké dílo jako model*, tj. zobrazení určitého pojetí světa. V této perspektivě chápeme umělecké dílo jako konkrétní realizaci určité světonázorové koncepce. Světový názor je relativně ucelený systém poznatků, víry a přesvědčení, hodnot a životních cílů, zvnitřněných norem chování. Reprezentuje celkové vidění světa, jeho chápání a jeho jádrem jsou otázky po smyslu života, dějin a celého jsoucna. Jak napsal J. Mukařovský, světový názor je pro dílo „principem jeho umělecké výstavby, působí na vzájemné vztahy jeho složek i na celkový význam uměleckého znaku, kterým dílo je. Je tedy prvkem uměleckého díla, ale prvkem zvláštního druhu, který je zároveň

POJMY UMĚNÍ

Umění je užití jistých duchovních kvalit nebo manuální zručnosti při realizaci určitého díla. Tento termín má ovšem na základě svého hlavního významu četné významové nuance, jež někdy dokonce stojí ve vzájemném protikladu.

I – Tvůrčí činnost člověka v protikladu k působení přírody

II – Specializovaná technika

III – Poznání, intelektuální disciplína

IV – Krásná umění

V – Obratnost při užívání prostředků umožňujících vytvořit hodnotné dílo

VI – Schopnost neredukovatelná na pravidla a předepsané postupy

É. Souriau, Encyklopedie estetiky, s. 873

uvnitř i vně, prvkem, který je velmi účinným pojítkem umění především s celou širokou oblastí lidské kultury...“ (12)

Současný vývoj umění napovídá, že bychom mohli připojit další aspekty: dílo-tělo (body art), dílo-prostředí (land art), dílo-hra (digitální umění), dílo-náhradní realita (virtuální) a dokonce dílo-život (viz happening nebo heslo „utvářej svůj život jako umělecké dílo“).

Věcná, obrazová, výrazová, znaková a modelová povaha uměleckého díla je organickou jednotou vzájemně se prostupujících stránek, které se předpokládají. Výklad tyto pojmy od sebe abstraktně oddělil. V jejich seřazení lze identifikovat také určitou logiku následnosti. Dílo-model nemůže existovat bez předpokladu díla-znaku, jenž zase předjímá dílo-obraz (zobrazení a výraz), které je materiálně fixováno jako dílo-věc.

Jak patrně, umělecké dílo je složitou strukturou. Mezi jeho složkami a prvky vznikají komplikované vztahy na nejrozličnějších úrovních. Z jejich vzájemného působení povstává význam, smysl, obsah, které mají synergetickou povahu – jsou něčím více nežli jen součtem jednotlivých částí. Budeme hovořit také o systémové povaze uměleckého artefaktu/díla.

Z uvedeného je dále zřejmé, že skutečné umělecké dílo je plně slovy nevyjádřitelné a že jakákoli jeho analýza musí být nedostatečná. Přesto mají pokusy o rozbor díla a jeho výklad svůj smysl, neboť prostě přispívají k jeho objasňování. Tento úkol si staví také psychologie umění.

Hlubší ponor do nastíněné problematiky by v této chvíli nebyl funkční, a proto přejdeme přímo k vymezení předmětu psychologie umění.

4. UMĚNÍ JAKO PŘEDMĚT PSYCHOLOGICKÉHO POZNÁNÍ

Vynikající fyzik a jeden z největších vědců všech dob Albert Einstein prohlásil při jedné příležitosti, že nejnepochopitelnější věcí na světě je, že je svět pochopitelný. Dodejme, že k těm nejméně pochopitelným věcem vůbec patří skutečnost, že člověk může svým chápáním poznávat své vlastní chápání a rozumět mu. Tomu napomáhá vědecká psychologie.

Věda je zvláštní lidskou činností, která směřuje k vytváření nových poznatků o přírodě, společnosti a člověku. Pro vědecké poznání je charakteristické, že je systematické a objektivně kontrolovatelné. To znamená, že se vyvíjí plánovitě a že je možno ověřit si jeho pravdivost bez ohledu na jeho původce či nositele. Tím se věda diametrálně liší od umění, které zcela objektivní být nemůže a ani nechce. Umění staví na prožitku, předpokládá individuálně-subjektivní hodnocení a toleruje je. Věda se naopak snaží všechny subjektivní příměsi ze své činnosti odstranit.

Budeme-li vědu chápat jako *prostředek komunikace myšlenek a poznatků s pravdivostní intencí (záměrem)*, je možno umění vymežit jako *prostředek komunikace prožitků s intencí estetickou*.

Psychologie je věda. Slovo „psychologie“ vzniklo z řeckého „psyché“ – duše a „logos“ – slovo, pojem, myšlenka, rozum. Nejprve se psychologie vymezovala jako věda či nauka o duši. Protože se pojem duše ukázal být nejasný, nepřesný nebo nevhodný, byl předmět psychologického poznávání položen do oblasti vědomí a prožívání nebo chování, případně

PSYCHOLOGICKÉ A NEPSYCHOLOGICKÉ

Formální hledisko v umělecké kritice přece úplně nevylučuje hledisko genetické. Je stejně oprávněné, vykládáme-li umělecké dílo jako pokus, jehož prostřednictvím umělec usiluje o sebevyjádření, jako považujeme-li je za uzavřený neosobní formový systém. Můžeme si všimnout jak jeho symboliky, tak i vnitřní souvislosti, nebo vzájemné závislosti jeho formálních prvků. Každý rys uměleckého díla je dvojnásobně podmíněný, jednou účinkem, o němž dílo usiluje, podruhé prožitkem, z něhož vzniklo. Umělecké dílo je doslova „předurčeno“. Vzniká jako sebevyjádření jedince, který se chce otevřít světu a zvěstovat mu nějaké poselství. Není však určeno jen duševním ustrojením individua, které se chce vyjádřit a vydat poselství, ale i vědomím tohoto jedince, jenž se zabývá realizací svého záměru, tj. uvažuje o tom, jaké výrazové prostředky má k dispozici a jaké jsou předpoklady, aby se mu podařilo srozumitelně se vyjádřit. Celou řadu znaků uměleckého díla můžeme sice vysvětlit pomocí dějin umění a umělecké kritiky, které ponechávají osobu umělce stranou svého zájmu, avšak jiné znaky nám zůstávají nesrozumitelné, jestliže je oddělíme od okolností, za nichž dílo vzniklo. Tyto okolnosti nemůžeme jen tak včlenit do formální jednoty uměleckého výtvaru, neboť se nám na rozdíl od strukturálně podmíněných rysů zdají náhodnými a svévolnými, bez ohledu na to, jak pádné je genetické zdůvodnění, jež vysvětluje jejich přítomnost.

A. Hauser, Filosofie dějin umění, ss. 58–59

do obou současně. Psychologie začala být chápána jako věda o duševním životě člověka a vedle vědomých psychických jevů se začala soustředit také na zkoumání nevědomí.

Dnes víme, že psychologie nevystačí s pouhým popisem prožívání a chování člověka, že je třeba přesunout pozornost od jevových forem psychických jevů k jejich podstatě. Chování a prožívání jsou řízeny psychikou, která je jejich regulátorem. V kap. III se více dozvíme o tom, jak psychika reguluje a řídí lidskou činnost. Nyní předběžně vymezujeme předmět psychologie jako **regulaci a řízení činností, jejichž subjektem je individuum**.

Psychologie umění se tedy zabývá zkoumáním toho, *jak jsou umělecké činnosti řízeny a regulovány*. To bude znít na první poslech poněkud cizí. Vystihuje to však psychologickou podstatu umění. Konkrétněji řečeno, psychologie umění je aplikovanou vědeckou disciplínou, která se věnuje poznávání umění, jeho tvorby a vnímání. Bylo by třeba dodat, že z psychologického hlediska, neboť tvorbou a recepcí umění se zabývá řada vědních oborů (např. estetika, obecná teorie umění, historie umění, sociologie umění, umělecká pedagogika atd.).

Terén psychologie umění členíme různým způsobem.

- První možností je vyjít od jednotlivých psychických funkcí a procesů a ptát se, jaké jsou jejich zvláštnosti v oblasti umění (např. umělecké myšlení, vnímání, paměť, city atd.).
- Druhou alternativu nazval jeden z průkopníků psychologie umění L. S. Vygotskij objektivně analytickou metodou. Tato metoda poznávání vychází z předpokladu, že je možno na základě analýzy struktury podnětů rekonstruovat strukturu reakcí. Vygotskij ji charakterizoval slovy: „Od formy uměleckého díla přes funkční analýzu prvků a struktury k rekonstrukci estetické reakce a stanovení obecných zákonů.“ (13)

- Konečně třetí a nejrozšířenější varianta členění předmětu psychologie umění stanoví jako východisko zkoumání praktické procesy umělecké tvorby a vnímání umění. Psychika je jejich regulátorem, umělecké dílo je na jedné straně výsledkem tvůrčí činnosti, na druhé straně je předmětem činností vjemových.

V dalším textu se snažíme uvedené tři psychologické přístupy k umění sloučit. První přístup je uplatněn v kapitolách třetí až sedmé, druhý byl aplikován v kapitole osmé, třetí se promítl do deváté a desáté kapitoly.

5. PSYCHOLOGIE UMĚNÍ (MINULOST A DNEŠEK)

V předešlé podkapitole jsme vymezili psychologii umění jako aplikovanou, tj. užitou vědeckou disciplínu, která zkoumá tvorbu a vnímání uměleckých děl i samotné umělecké artefakty z hlediska psychického řízení duševních procesů, které probíhají při tvorbě a vnímání umění nebo které jsou – ve formě produktů – fixovány uměleckým artefaktem.

Psychologické zkoumání umění v jeho dějinách nebylo dost specifikováno. Tato oblast moderního poznání se rozvíjela a dosud vyvíjí velmi nerovnoměrně. Zatímco například psychologie hudby je dnes hluboce propracovaná, psychologie tance se jako obor sotva konstituovala, pokroky v psychologii malířství se nedají srovnat se stavem poznání v psychologii sochařství. Psychologie literatury, divadla a filmu jsou ve srovnání s psychologií hudby asi na půli cesty. Psychologie multimediálních umění, intermédií a podobně je zcela v začátcích.

Více toho víme o vnímání umění než o jeho tvorbě, na druhé straně osobnosti umělce byla v minulosti věnována větší pozornost než osobnosti vnímatele ve vztahu k recepci. Mohli bychom pokračovat. Naším cílem nyní však není systematicky probrat historii psychologie umění a zhodnotit její současný stav. Povšimneme si jen několika klíčových osobností a směrů, případně i děl z psychologie umění ve světě a u nás.

Historický přehled by bylo možno začít již starověkem, neboť psychologie umění (přesněji úvahy na toto téma) se dlouho vyvíjela v rámci filozofie, později také estetiky a dějin umění. Prvním dochovaným esteticko-psychologickým pramenem je Bharatova *Nátjašāstra* pocházející ze staré Indie VII. –II. století př. n. l., kde jsou probrány zejména základy teorie hudby, tance, poezie a divadla.

Jako samostatná věda se psychologie umění ustavila souběžně s psychologií jako takovou ve druhé polovině XIX. století. Průkopnickými pracemi jsou *Učení o vnímání tónů jako fyziologický základ pro hudební teorii* (Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, 1863) od H. Helmholtze, která ve svém obsahu spojuje hlediska akustiky, fyziologie a psychologie, a především *Psychologie tónů* (Tonpsychologie), jejíž dva díly publikoval C. Stumpf v letech 1883 a 1890. Nelze se divit, že s více než stoletou tradicí je hudební psychologie dnes nejvyvinutější. Jako třetí lze vzpomenout *Přípravnou školu estetiky* (Vorschule der Ästhetik, 1876), kterou napsal G. Th. Fechner. Jak je patrné z názvu, nejde o psychologii umění, nýbrž o estetiku. Tato kniha je však významná proto, že staví estetiku na psychologických základech a že její autor v ní prezentuje experimentální metodu, kterou zavádí do estetiky jako prostře-

1950 – KATEDRA PSYCHOLOGIE VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

Francouzům je ke cti, že přiznali psychologii umění zvláštní důležitost a vždy vyzdvihovali pouta mezi dílem a člověkem. První Psychologii umění napsal Němec Müller-Freienfels, ale teprve francouzská škola se zaměřila na studium vnitřních pohnutek, jež vedou lidskou bytost k tvorbě uměleckého díla... A konečně v roce 1950 zřídila Collège de France katedru psychologie výtvarných umění.

Postupně se tak ujímá nový způsob, jak přistupovat k umění; klade větší váhu na bezprostřední zkušenost než estetika...

Psychologie umění se samozřejmě nestaví proti dějinám umění anebo proti estetice, ale doplňuje je a současně v nich nalézá oporu. Vychází z prvé z obou disciplín, která jí poskytuje nezbytné informace, aby mohla dílo a autora zřadit, a směřuje k druhé, které zas ona nabízí zkušenost prožitku.

R. Huyghe, Řeč obrazů, ss. 18–19

dek hodnověrného získávání empirických poznatků, faktů a jako protiklad dosavadní spekulace.

Dalším příkladem psychologizující estetiky je publikace *Estetika, psychologie krásy a umění* (Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst, 2. sv., 1903–1906), v níž Th. Lipps rozvíjí svou teorii vcítění. Estetická hodnota vcítění spočívá podle něho ve skutečnosti, že prožitek uměleckého díla člověka k ničemu nezavazuje, ani z něj neplynou praktické důsledky. Vcítěním se do příběhu můžeme podle Lippse prožít věci, které by jako reálné měly třeba i katastrofální dopad v praktickém životě.

První a dosud stále jedna z nejrozsáhlejších a aktuálních systematických publikací z psychologie umění je Müller-Freienfelsova *Psychologie umění* (Psychologie der Kunst, 3 sv., 1912–1933). Richard Müller-Freienfels může být považován za otce této vědní disciplíny. V prvním svazku jsou pojednány obecné otázky psychologie umění jako její předmět a metody, pojem umění a uměleckého prožitku. Jeho největší část zaujímá charakterizace základních faktorů uměleckého prožitku (senzorických, motorických, asociativních, intelektuálních a emocionálních). Ve druhém díle se autor zabývá uměleckou tvorbou a estetickým hodnocením, třetí svazek se soustředí na psychologickou charakterizaci jednotlivých umění (tance, básnictví, hudby, ornamentiky, stavebního umění, plastiky a malířství). Müller-Freienfelsově psychologii umění nemohla dlouhá léta konkurovat žádná jiná. (14)

Mnoho psychologických poznatků je roztráštěno po stovkách článků a studií v různých odborných časopisech. Z teoretického hlediska mají buď eklektickou povahu, nebo se hlásí k jednomu z hlavních psychologických směrů našeho století. Novější studie a výzkumy psychologie umění integrují v sobě obvykle několik psychologických zaměření, neboť každý z historických směrů, o nichž vzápětí stručně pojednáme, byl kritizován buď pro svou jednostrannost, nebo jiné metodologické nedostatky.

Dějiny vědecké psychologie se píšou od roku 1879, kdy byla v Lipsku na univerzitě založena W. Wundtem první psychologická laboratoř. V této laboratoři byla pěstována elementová psychologie, která se snažila rozložit duševní děje na prvky, mezi nimiž hledala vztahy a souvislosti. Za první byly zprvu považovány představy, později počítky,

tedy vědomé psychické obsahy. Jejich spojováním vznikají podle *elementové psychologie* asociace, které se řídí tzv. asocičními zákony. Ve své desetisvazkové Psychologii národů (*Völkerpsychologie*, 1911 až 1918) považuje Wundt umění za produkt fantazie, jenž se vyznačuje spontánností, názorností a produktivností v tom smyslu, že přináší vždy něco navíc, než je ve skutečnosti. Jeho psychologie umění je asocianistická, v mnohém inspirovaná J. F. Herbartem; v estetice na něho navazují formalisté.

Estetický formalismus rozlišil v lidské zkušenosti prvky jako obsah zkušenosti a vztahy mezi prvky jako formu zkušenosti. Prvky jsou zcela prosté a nemohou být podle nich zdrojem estetické libosti, zatímco do estetického zážitku vstupují vztahy mezi prvky. Estetická zkušenost spočívá v pochopení daného souhrnu vztahů, které jsou v estetickém objektu (v uměleckém díle) rozpoznány. Z našich estetiků navázali na Herberta Josef Durdík, Otakar Hostinský a Otakar Zich, jenž mnohé své studie věnoval také psychologii umění, zejména psychologii hudby a divadla.

Proti elementové psychologii a asocianismu vystoupil již na přelomu XIX. a XX. století psychologický směr zvaný *gestaltismus* (od německého Gestalt – tvar). Gestaltistická neboli tvarová či celostní psychologie nehledala v duševním životě prvky jako asocianisté, nýbrž naopak zdůrazňovala prvotnost celku před částmi. Podle těchto představ nejprve vznikají ve vědomí psychické celky, které se až posléze člení na části. Gestaltistické myšlenky byly ihned využity také v psychologii umění. Umělecké dílo je totiž přijatelnější chápat jako strukturu, organický celek než jako pouhý souhrn prvků. V teorii estetického vnímání byly zejména aplikovány tvarové zákony. (15) Hlavním, světově proslulým propagátorem tohoto psychologického směru ve výzkumu umění je R. Arnheim. Gestaltistický přístup k umění pomohl odhalit řadu zákonitostí při jeho vnímání.

Vedle protikladu celku a částí (prvků) se do psychologie promítl protiklad vnitřního (jen duchovně postižitelného) a vnějšího (pozorovatelného). Tento protiklad má ještě další dimenze a možnosti uchopení, zde si jej však zjednodušíme. V psychologii umění se projevil v nesmiřitelnosti duchovědného a behavioristického přístupu. Behaviorismus byl ovšem v opozici proti všem dosavadním psychologiím.

Otcem *duchovědné psychologie* je W. Dilthey. Tento směr odmítl vysvětlovat duševní dění a formulovat jeho zákony. Psychiku není možno podle duchovnědy vysvětlovat, může být toliko chápána. Na rozdíl od vysvětlující psychologie byla dána přednost psychologii rozumějící (*Verstehende Psychologie*). Předmětem uměleckého zobrazení je lidský svět. Umění je orgánem jeho chápání, je prostředkem porozumění životu. Podle duchovědně orientovaných badatelů může psychologie pouze popisovat intuitivní vžití do psychiky člověka, do dějinného vědomí lidstva. Malíři nás učí číst ve tvářích lidí, pomoci básníků chápeme jiné. Umění tak rozšiřuje naše chápání světa, takže jsme s to lépe proniknout ke smyslu života. Vzhledem k tomu, že rozšiřuje naše hranice prožívaného, vzdaluje nás od vlastního konání a tím povznáší do svobodného stavu.

Jestliže je duchovědná psychologie v příkrém rozporu se současnou představou o vědeckém poznávání světa, *behaviorismus* tuto představu počátkem našeho století dovedl ad absurdum. Jeho hlavním představitelem je J. B. Watson, podle něž se vědomé psychické děje nedají objektivně pozorovat a ověřovat a tudíž se nemohou stát předmětem vědy. Psychologie má zkoumat jen objektivně pozorovatelné chování (*behavior* – v americké angličtině „chování“). Behaviorismus vymezil uměleckou tvorbu i vnímání jako zvláštní druh chování. Psychologii umění však příliš nepřál. Výzkumy sklouzávaly často jen do

objektivního pozorování a zaznamenávání fyziologických reakcí na umění, nanejvýš k rozboru slovních projevů o umělecké tvorbě či vnímání.

Svým objektivismem byla americkému behaviorismu velmi blízká ruská *reflexologie*. I. M. Sečenov například učil, že duševní jevy jsou mozkové reflexy, které mají vždy nějakou vnější příčinu a které je možno pozorovat jako vnější svalový pohyb. Duševní jevy jsou tak převedeny na reflexy. Reflexem rozumíme zákonitou odpověď organismu na dráždění smyslových čidel, která je zprostředkována centrálním nervstvem. Mnohem propracovanější učení, které se od reflexologie již vzdaluje, poskytl geniální ruský fyziolog I. P. Pavlov, od nějž pochází typologie osobnosti, která rozlišila typ myslitelský (převaha druhé signální soustavy nad první, tj. dominance slova nad smyslovými obrazy), typ umělecký (opačný případ) a typ praktický, kdy je činnost první a druhé signální soustavy vyrovnaná.

Behaviorismus a reflexologie zcela vyloučily z psychologie pojem vědomí a prožitku. Další z velkých historických směrů, *hlubinná psychologie*, je přijala a představy o lidské psychice navíc obohatila o pojem nevědomí. Dělíme ji na *psychoanalýzu* (S. Freud), *individuální psychologii* (A. Adler) a *analytickou psychologii* (C. G. Jung). O umění se zajímali zejména Freud a Jung.

Psychoanalytický směr se stal v psychologii umění brzy po svém vzniku vůdčím teoretickým modelem. Podle S. Freuda je lidský život ovládan dvěma protikladnými principy: princip slasti působí podle psychoanalýzy ve formě sexuální energie, zvané libido, která vychází z nevědomí. Společenský život člověka však brání jeho přímému ukojení, neboť princip reality, který se uplatňuje na úrovni vědomí, jej nutí uspokojovat libido společensky přijatelným způsobem. Mezi nevědomím a vědomím se tak utváří dynamické napětí. Psychicky zdravý člověk toto napětí zvládá tak, že najde společensky přijatelné cesty ukojení libida. Nezřídka se tak děje sublimací, kdy je sexuální pud ukojen nepřímou, v určité (ne)sexuální činnosti, v níž dochází k odčerpání energie (např. organizační práce, hra, tvorba atd.). Psychicky nezdravý člověk nedokázal v reálném životě společensky přijatelnou cestu ukojení libida nalézt, a proto se „utíká“ do nemoci. Vytváří si svůj vlastní, imaginární svět, který pokládá za realitu. Mezi psychickým zdravím a nemocí stojí podle psychoanalýzy umělec, pro nějž je umění sice také prostředkem úniku ze skutečnosti do imaginace, na rozdíl od psychicky chorého si však umělec zachovává možnost návratu z imaginace do reality. Umělecká tvorba je tedy podle psychoanalýzy prostředkem sublimace sexuální energie v tvorbě (nejčastěji v podobě zašifrovaných sexuálních symbolů), která vystupuje ve funkci náhradního uspokojení. Ve stejné funkci pak působí sny a mýty.

C. G. Jung v mnohém na Freuda navázal, v mnohém se od něho distancoval. Především na místo libida postavil tzv. duševní energii, která také podle jeho představ sídlí v nevědomí. Jung ovšem rozeznává dva druhy nevědomí. V tzv. individuálním nevědomí se nacházejí – podobně jako u psychoanalýzy – potlačená přání. V tzv. kolektivním nevědomí jedince jsou uloženy archetypy, tj. nejstarší a typické zkušenosti, představy lidstva. Jsou to pravzory lidského jednání a usilování (např. archetyp matky, ohně, zrození a smrti atd. a s nimi spjaté představy). Také podle analytické psychologie je umění výrazem něčeho nerealizovaného, co život umělci odepřel, do uměleckého díla však nepronikají pouze motivy jako symboly z oblasti individuálního nevědomí, nýbrž i z nevědomí kolektivního.

Jen pro zběžnou informovanost uvedme, že pro A. Adlera jsou zase základními duševními tendencemi člověka touha po sebeuplatnění a cit pospolitosti. Člověk si ve společenské seberealizaci uvědomuje své nedostatky, což prý vede k pocitům méněcennosti.

Těchto pocitů se chce zbavit, a proto se snaží překonat jiné, nabýt převahu, dosáhnout moci. Jedním z prostředků seberealizace a vyniknutí pak může být také umění.

Hlubinná psychologie byla v psychologii umění dlouho monopolním teoretickým směrem, jenž byl ovšem také mnohokrát podroben kritice ze strany těch badatelů, kteří měli odpor ke spekulaci a více se klonili ke zkušenosti a experimentu. Přestože se objevily pokusy revidovat a inovovat ortodoxní učení (viz neopsychoanalýza; také behaviorismus později obrousil svá radikální stanoviska v neobehaviorismu), psychologie vůbec i psychologie umění zvlášť se z hlediska výše vzpomenutých směrů vyvíjela a dodnes vyvíjí v konfrontaci více přístupů, často zcela eklekticky.

Každému ze vzpomenutých „velkých“ psychologických směrů lze leccos vytknout. Jejich kritika by zabrala mnoho místa. Zde jsme si vyhradili prostor pouze pro několik základních údajů, takže se ještě zdržíme několika poznámkami u *informační* a *humanistické* psychologie umění.

Teorie informace, která vznikla přibližně v polovině našeho století v rámci kybernetiky, ovlivnila nejen technické a přírodní vědy, nýbrž také vědy společenské a humanitní. Tato vědní disciplína zkoumá matematickými metodami možnosti měření množství informace obsažené v různých zprávách. Využitím teorie informace v estetice a v psychologii umění se zabývali například A. A. Moles, M. Bense, U. I. Rižinašvili a mnoho dalších. *Informační psychologie* zařazuje umění do koloběhu získávání, přenosu, uchovávání a zpracovávání informací. Protože je množství informací v nějaké, např. umělecké zprávě závislé na míře její neurčitosti, obsahuje umělecké dílo tím více informace, čím více je originální, neočekávané.

Zatímco se snaží informační psychologie umění kvantitativně postihnout a změřit v umění cokoli, jejím dokonalým protikladem je *psychologie humanistická*, která vznikla v šedesátých letech XX. století v USA. Tento směr vyhlásil sám sebe za „třetí sílu“ v psychologii, která nastupuje po behaviorismu a psychoanalýze, jež byly v USA vládnoucími teoretickými směry. Humanistická psychologie se vlastně vrací k duchovně tradici a navazuje také na existencialismus a fenomenologii. Do centra pozornosti se postavila dosud málo frekventovaná témata – růst a rozvoj osobnosti, prožívání smyslu života a smrti, přátelství, láska, vrcholné a zvláštní prožitky extáze, duchovní setkání (encounter) lidí, životní hodnoty, meditace a podobně. Pokud se v tomto kontextu uvažuje o umění, přistupuje se k němu na podkladě neopakovatelného prožitku, jenž může být jiným sdělen pouze umělecky. Experiment se pokládá za nezduvodnitelné ochuzení psychologického poznávání umění. Ke slovu se opět dostalo vcítění, prožitek a bezprostřední sociální kontakt, zejména typu Já-Ty.

Marxistická psychologie umění, která se v minulém století rozvíjela v rámci sovětského bloku, vždy vycházela z teze o jednotě psychiky a činnosti, o formování všech psychických vlastností a procesů v činnosti. Tuto tezi rozvinul S. L. Rubinštejn a dále rozpracoval A. N. Leontjev. Marxistická psychologie umění je důsledně dialektická, historická a materialistická. Podle těchto představ vede rozvoj výrobních sil k rozvoji společenských vztahů, jejichž stále složitější struktura nutí člověka vytvářet celistvý obraz světa, v němž žije. K celkovému obrazu světa přispívá umění, které pak rozvíjí estetické potřeby, city a schopnosti, neboť člověk tím, jak pěstuje umění, se stává umělecky tvůrčí individualitou. Společenskohistorická povaha umění a lidské činnosti vedla marxisty k závěru o jednotě práce (jako aktivní předmětné činnosti), poznání (jako subjektivního odrazu objektivní reality) a komunikace (jako formy společenského styku).

Prošli jsme v největší možné stručnosti hlavní psychologické směry, o něž se v minulosti opíral a jimiž se v současnosti stále ještě inspiruje výzkum v psychologii umění. Opomenuli jsme dlouhou řadu vynikajících autorů, teoretiků i výzkumníků. K reprezentativním představitelům dnes kromě již výše uvedených patří *v oblasti obecné psychologie umění* L. Halász, B. S. Mejlach, O. I. Nikofoforova, V. P. Šestakov, *v oblasti výtvarné* D. E. Berlyne, A. Ehrenzweig, E. H. Gombrich, J. Hogg, R. Huyghe, B. S. Jusov, V. Lowenfeld, G. Regel, H. Prinzhorn, *v oblasti hudební* S. Bimberg, P. R. Farnsworth, R. Francés, L. B. Meyer, P. Michel, J. V. Nazajkinskij, G. Révész, C. E. Seashore, B. M. Těplov, A. Wellek, J. Wierszylowski, *v oblasti literární* N. Groeben, O. Hinrichsen, E. I. Ivanova, E. Köstler, A. G. Kovalev, H. G. McCurdy, N. A. Rubakin, W. Salber, J. Starobinski, A. Warren, R. Wellek, *v oblasti taneční* A. A. Brill, F. Böhme, F. J. J. Buytendijk, E. Jacques-Dalcroze, E. Kréal, R. von Delius, *v oblasti dramatické* P. Bourdieu, M. Merleau-Ponty, J. Mitry, L. Séve, D. Steinbeck, E. Valentini, H. Wallon, A. Villiers, M. van Loggen a R. Zazzo. Samozřejmě by bylo možno připojit řadu dalších jmen.

V Československu a později v Česku a na Slovensku se psychologie umění často vyvíjela na okraji profesionálních zájmů různých odborníků (ne vždy psychologů) v teorii, výzkumu a v praxi. Odpovídá tomu i stav odborné literatury. První rozsáhlejší publikace je z pera Otakara Zicha. Vyšla ve Věstníku královské české společnosti nauk v roce 1910. Zich se pod titulem *Estetické vnímání hudby* pokusil na experimentálním základě – za jednoduchých metodologických podmínek – prozkoumat citové působení hudby na jednotlivé posluchače. O několik let později vydal studii *O typech básnických*, která vyšla knižně v roce 1937. Psychologii literatury se vedle hudební psychologie u nás poměrně dařilo. V roce 1917 vyšla útlá knížka O. Fischera *Otázky literární psychologie*, ve dvacátých letech spatřily světlo světa publikace *Čtenář a kniha* (1926) B. Koutníka a *Psychologie čtenáře* (1929) J. Freye. V roce 1938 byla vydána větší psychologická studie F. H. Kafky *O umělecké tvořivosti*, která zahrnuje ve svých sedmi kapitolách všechny druhy umění. Brzy se začala rozvíjet také psychologie dramatických umění, která mohla v některých momentech navázat na Zichovu *Estetiku dramatického umění* (1931). V roce 1946 vychází *O umění hereckém* M. Rutteho, která je na tehdejší dobu velmi pokročilá. Psychologie tance se dočkala svých prvních teoretických postřehů u nás v knize J. Reye *Psychologie tance* (1928).

Padesátá léta nepřála ani psychologii, natož psychologii umění. O něco lepší byla situace v následujícím desetiletí. Vůbec první z tematického hlediska relativně soubornou práci z oboru je sborník *Psychologie umění* z roku 1968. Participovali na něm V. Smetáček, L. Svoboda, M. Nakonečný, J. Fišer, R. Parotek, P. Maydl, S. Drvota a J. Cigánek. Významným publikačním počinem sedmdesátých let byl titul S. Drvoty *Osobnost a tvorba* (1973), psychologie hudby se dočkala ve *Stručném slovníku hudební psychologie* (1984) I. Poledňáka první přehledné studie vybraných pojmů, J. Kuric vydal *Psychologii vnímání malířských výtvarných děl v ontogenezi* (1986), J. Šlédř napsal *Základní otázky psychologie umění* (1988). Kdybychom připomenuli ještě několik učebních textů I. Pondělíčka, P. Maydla, H. Širokého a J. Kulky (psychologie dramatických umění), R. Brejky (psychologie hudby) a J. Kurice a kol. (psychologie výtvarného a literárního umění), byl by již výčet relativně vyčerpávající.

Dotkli jsme se ovšem jen knižních publikací. Celou řadu podnětů přinesly časopisecké články a jednotlivé studie ve sbornících. Pokud jde o institucionální základnu, je nutno vzpomenout, že v druhé polovině sedmdesátých let byl při katedře psychologie filozofické

fakulty Univerzity J. E. Purkyně založen tým pro psychologii umění, který pracoval do začátku osmdesátých let (J. Kuric, J. Kulka, V. Smékal, L. Vašina, Z. Hálová). Na V. sjezdu Československé psychologické společnosti při ČSAV se v roce 1980 prezentovala vlastním sympoziem nově zřízená pracovní skupina pro psychologii, která se brzy reorganizovala na řádnou sekci, jež čítala v roce 1988 na sto padesát členů. V roce 1982 se na brněnské univerzitě konala I. celostátní konference psychologů umění ČSSR. V následujících letech se každoročně scházeli psychologové, estetikové a teoretikové umění v Brně na svých odborných konferencích.

Uvedeme několik našich významnějších představitelů psychologie umění v Česku a na Slovensku. V *oblasti výtvarného umění* to jsou O. Čačka, V. Dočkal, S. Drvota, F. Holešovský, Z. Hálová, V. Chmelař, J. Khol, M. Klivar, J. Kuric, Z. Petrželka, E. Řehulka, M. Sedláková (architektura), V. Smékal, K. Stejskal, Z. Stránská, J. Uždil, L. Vašina, *psychologii hudby* se zabývali nebo ještě zabývají R. Brejka, J. Burjanek, J. Doubravová, B. Dušek, V. Fedor, J. Hlavsa, M. Holas, J. Jůzl, P. Krbača, F. Kratochvíl, J. Kulka, L. Melkus, I. Poledňák, F. Sedlák, A. Sychra, H. Váňová a další. Mezi známé pracovníky *psychologie literárního umění* patří F. Bury, I. Čermák, O. Chaloupka, M. Klivar, Š. Knotek, R. Konečný, J. Kopál, J. Kulka, P. Liba, M. Nakonečný, L. Plesník, F. Rudaš, J. Viewegh a F. Vízdal. *Dramatickému umění* se z psychologického hlediska věnoval J. Hlavsa, J. Kabát, J. Kulka, P. Maydl, E. Mistrik, I. Pondělíček, F. Rudaš, J. Šípek, H. Široký, M. Valenta, J. Vopálenský, I. Vyskočil a další. Sporadicky se vyskytl i zájem o *psychologii tance* – J. Kröschlová, J. Rey, E. Siblík.

Psychologii umění se v menší míře zabývají členové kateder psychologie a psychologických ústavů na našich vysokých školách. Určitá pozornost byla tomuto oboru v minulosti nebo v současnosti věnována v Psychologickém ústavu ČSAV v Praze a v Brně, dříve také v Psychologické laboratoři ČSAV v Brně nebo v Ústavu experimentální psychologie SAV v Bratislavě. Přírozenými centry psychologie umění se u nás staly katedry teorie a dějin hudebních, dramatických a výtvarných umění našich vysokých uměleckých škol.

Zájem o psychologii umění stále vzrůstá, zejména u mladší generace odborníků. Poslední desetiletí jsou výzkumy a praktické pěstování psychologie umění hodně dislokovány, neboť se jim také věnují privátní organizace. Téměř dvacet let se rozvíjí činnost brněnské Společnosti pro zdraví, krásu a duchovní rozvoj ARCANA, jejímž zakladatelem je J. Kulka. Nejmarkantnější je však průnik psychologie umění do oblasti psychoterapie, tj. léčení pomocí umění. Vznikly aktivní organizace, které pořádají konference i odborný výcvik (viz např. Česká arteterapeutická společnost – www.arteterapie.cz, Česká asociace muzikoterapie a dramaterapie – www.muzikoterapie.cz, Sekce muzikoterapie při České psychoterapeutické společnosti Lékařské společnosti J. E. Purkyně a jiné).

Mohli jsme se letmo dotknout jen několika základních informací. Terén psychologie umění ve světě i u nás je dnes již velmi pestrý, i když ve srovnání s jinými psychologickými specializacemi není tak dobře zmapován. Dnes můžeme – stejně jako před dvaceti lety – konstatovat, že psychologie umění je stále ještě především věcí budoucnosti. Její význam se bude nepochybně zvyšovat souběžně s tím, jak poroste poznatková základna psychologických věd a jak bude vzrůstat společenský význam volného času a duchovních aktivit člověka.

SOUHRN

Umění je zvláštním způsobem mezilidského dorozumívání. Informace sdělovaná v průběhu umělecké komunikace není formulovatelná ani sdělitelná jinými než uměleckými prostředky. To je právě specifikum umění – obrací se k celku psychických sil člověka, tedy k rozumu, citu i vůli. Svým působením psychiku reorganizuje, tj. ovlivňuje a přetváří.

Z esteticko-psychologického hlediska jsou nejdůležitějšími požadavky na umělecké dílo sebevyjádření, zobrazení a estetické uspořádání. Tyto požadavky se různou měrou podle zvláštností uměleckého materiálu a záměrů samotného umělce promítají do tvorby volné a užité, případně do základních druhů umění výtvarného, hudebního, tanečního, literárního a dramatického.

Široký a komplexně organizovaný funkční terén umění byl rozdělen do několika životních okruhů, v jejichž rámci se uplatňuje několik desítek biologických, psychologických, sociálních, ekonomických, kulturních a spirituálních funkcí.

Umělecké dílo pojímáme v jednotě tvorby a recepce (příjmu), jež jsou chápány jako soubor reálných nebo i možných komunikačních aktů, které jsou vždy uskutečňovány sociálně-historicky a individuálně-psychologicky.

Jednotlivé fáze existence uměleckého díla byly popsány jako zdroj – podnět, příprava – koncepce, projekce – konstrukce, realizace – materializace a responze – reflexe. V nich vznikají umělecké znaky (jako prostředky vyjadřovací), které se kombinují do pěti druhů významových konstrukcí: pretextu, architekstu, prototextu, textu a metatextu. V návaznosti na ně byly definovány umělecký projekt, umělecký artefakt, umělecký text a umělecké dílo. V souladu s požadavky sebevyjádření, zobrazení a estetického uspořádání je umělecké dílo vymezeno jako zobrazení zážitku v esteticky uspořádaném tvaru. V této perspektivě je pak popsáno jako věc, obraz, výraz, znak a model.

Psychologie umění je aplikovanou vědeckou disciplínou, která zkoumá umění z hlediska psychických činností (tvorby a vnímání). Psychologické hledisko lze charakterizovat jako zaměřené na individuální regulaci, případně na řízení zmíněných činností, přihlížející ovšem ke společenským, kulturním a spirituálním souvislostem lidského života. Z hlediska metody zkoumání můžeme postupovat od jednotlivých psychických funkcí a procesů (popř. vlastností, stavů, psychických obsahů atd.) směrem k umění a tázat se na jejich zvláštnosti, které se projevují v kontaktu s uměním. Postupovat lze také obráceně, od umění (uměleckého díla) směrem k lidské psychice. Třetí možnou variantou je volba východiska zkoumání v praktických procesech umělecké tvorby a vnímání uměleckých děl.

*Chceš-li zavést pořádek v celé zemi,
musíš nejprve zavést pořádek v provinciích.
Chceš-li zavést pořádek v provinciích,
musíš zavést pořádek ve městech.
Chceš-li zavést pořádek ve městech,
musíš zavést pořádek v rodinách.
Chceš-li zavést pořádek v rodinách,
musíš si udělat pořádek ve vlastní rodině.
Chceš-li si udělat pořádek ve vlastní rodině,
musíš si udělat pořádek v sobě.*

ORIENTÁLNÍ MOUDROST

Žiju životem člověka, jímž se zabývám.
HONORÉ DE BALZAC

*Umění je věc tak ideální a tak prchavá,
že žádné nástroje nejsou nikdy dost vhodné
a žádné prostředky dost rychlé.*
EUGÈNE DELACROIX

Prosím, berte mne jako sen.
FRANZ KAFKA

*Eklektik je loď, která by chtěla plout
všemi směry.*
CHARLES BAUDELAIRE

Malíři mají hloubat jen se štětcem v ruce.
HONORÉ DE BALZAC

*Ve spánku a snu prozrazuje a ukazuje
moje duše, co bylo v mém srdci,
projevuje to ve významných obrazech
podle pravdy a v prorocké formě.*
FJODOR MICHAJLOVIČ DOSTOJEVSKIJ

II. METODY PSYCHOLOGIE UMĚNÍ

Popsat přesně předmět a metodu určité vědní disciplíny je velmi těžké. Tak například vynikající vědec a pedagog Jay Orear odpovídá na otázku, co je to fyzika následujícím způsobem: fyzika je to, čím se fyzikové zabývají dlouho do noci. Humornou parafrází zmíněného výroku by bylo ujištění, že poznat psychologii umění lze sledováním činnosti psychologů umění. Těch je na světě zatím poměrně málo.

Mnohé metodologické zkušenosti soudobé psychologie lze ovšem dobře uplatnit v umění, a to jak v tvorbě, tak při zkoumání jeho vnímání.

Následující výklad nás seznámí s vybranými metodami psychologického poznávání (psychognoze), ovlivňování (psychagogie) a léčení (psychoterapie). Probereme je s ohledem na psychologii umění, to znamená podle toho, jak mohou být pro ni užitečné a inspirativní.

1. METODY PSYCHOLOGICKÉHO POZNÁVÁNÍ

Z našeho úhlu pohledu jsou nejdůležitější pozorování, psychologické testy (především projektivní), analýza snů a biografie. Přirozeně neopomeneme uvést i další metody.

KRÁSNÉ A OŠKLIVÉ

Když zkoumáme synonyma ke slovům krása a ošklivost (1), je zřejmé, že zatímco za krásné je považováno to, co je půvabné, líbezné, milé, přitažlivé, sympatické, spanilé, rozkošné, úchvatné, harmonické, obdivuhodné, něžné, líbezné, okouzlující, velkolepé, skvělé, podmanivé, vznešené, znamenité, nádherné, pohádkové, fantastické, čarovné, podivuhodné, hodnotné, ohromující, skvostné, ušlechtilé, okázalé,

pak ošklivé je to, co budí odpor, co je hrůzostrašné, šeredné, nepřijemné, groteskní, ohavné, hnusné, nenáviděné, neslušné, nečisté, špinavé, obscénní, odpudivé, strašné, mrzké, monštrózní, hrůzné, odporové, strašlivé, oplzlé, necudné, brozné, úděsné, špatné, tíživé, nechutné, nesnesitelné, protivné, páchnoucí, děsivé, nedůstojné, nehezské, mrzuté, tísnivé, znetvořené, nesouladné, ohyzdné (nemluvě o tom, jak se hrůza může projevovat rovněž v oblastech tradičně přisuzovaných kráse, tedy v hájemství světa pohádek, fantastična, magična, vznešena).

U. Eco, Dějiny ošklivosti, s. 16

1.1 POZOROVÁNÍ A POSUZOVÁNÍ

Zakladatel anglické realistické krajinomalby 19. století John Constable jednou řekl, že umění vidět přírodu se musí člověk učit téměř tak, jako umění číst egyptské hieroglyfy. Skutečně, umění vidět se člověk musí učit. Nejen v přírodě. Musíme se učit vidět jiné lidi, jednat tak, abychom neviděli pouze sebe sama nebo nanejvýš jiné prostřednictvím sebe, nýbrž i tak, abychom věděli, nač se soustředit, čeho si všimat. Obvykle to přesně nevíme. Svou pozornost pak zaměřujeme na věci nepodstatné, jiné věci pochopíme poněkud jinak, ostatní nám uteče. Nic není těžšího než správně vidět a postihnout určitou realitu takovou, jaká je ve skutečnosti. Pozorování se učí výtvarníci, ale i dramatikové, hudebníci se učí naslouchat. Umělecké pozorování je ovšem jiné než pozorování vědecké.

Umění nás učí vidět svět. Má-li se však stát určitá věc uměleckým artefaktem, je třeba vyjmout ji z řady faktů skutečného života. Je třeba vyrvat ji ze souvislosti obvyklých asociací, ve kterých se nalézá. Kámen jsme tedy s to vidět jako „skutečně kamenný“, jestliže jej vyrveme z obvyklých životních souvislostí, jestliže jej ozvláštníme. A tomu slouží umění.

Vědecké pozorování probíhá – na rozdíl od uměleckého – na základě jasného postavení otázky, která specifikuje, co pozorovat a za jakým účelem. Lze je chápat jako zesílené a zdokonalené vnímání. Ono zdokonalení spočívá v tom, že psychologické pozorování je připravené, plánované, systematické. Nejdůležitější je vymezení toho, co je na pozorovaném předmětu (člověku) registrováno. Vymezují to tzv. kategorie pozorování, které zaměřují naši pozornost správným směrem. KATEGORIÁLNÍCH SYSTÉMŮ pozorování je celá řada.

Pozorování objektivních projevů chování jiných lidí se nazývá *extraspekce*. Nejen psychologové, nýbrž i umělci používají ve své práci velmi často *introspekci*, což je pozorování sebe sama. Je to metoda velmi cenná, i když má svoje úskalí, na něž upozorňujeme.

1. Ne všechny psychické jevy jsou principiálně pozorovatelné u sebe sama, ne všechny jsou pozorovatelné stejně snadno. Poměrně snadno jsou pozorovatelné vjemy, vzpomínky, představy, hůře pak city a myšlenky. Myšlenkové procesy jsou vůbec těžko postižitelné, neboť velká jejich část probíhá nevědomě. To platí zejména o umělecké tvorbě. Nápady se vynořují často neočekávaně. Většina introspektivních pozorování je ovšem v pravém slova smyslu retrospekcí, tj. pozorování s časovým odstupem (viz např. básnickou skladbu Havran od E. A. Poea, jejíž vznik popsal sám autor).
2. Mnohé psychické jevy jsou rušeny a pozměňovány samotným faktem sebepozorování. Rozštěpení Já na pozorující a pozorované není zcela bezproblematické. Často totiž narušuje spontaneitu průběhu psychického procesu.
3. Introspekce je dále závislá na psychologických vlastnostech pozorovatele a na jeho dovednostech. Především je to míra inteligence (tzv. intrapersonální inteligence), sebekritičnost, schopnost abstrakce, soustředěnost, rozsah bezprostřední paměti, ale i věkové a jiné zvláštnosti osobnosti. Nelze ji proto využít například u malých dětí, osob psychicky narušených atd.
4. Významný je vliv jazyka. Sebeopozorující subjekt musí výsledky svého pozorování vyjádřit slovy. Slovník žádného přirozeného jazyka však neobsahuje dostatek výrazů pro odlišení všech odstínů prožitků. Zejména v umění zůstává mnoho věcí verbálně nevyslovitelných. Koneckonců také proto existuje umění, které dokáže komunikovat (převést, zprostředkovat) i nevyslovitelné.

5. Výsledky introspekce jsou deformovatelné přáním a sugescí (o ní viz dále). Člověk někdy není s to připustit, že jev pozorovaný u sebe sama a u jiných eventuálně kritizovaný a odsuzovaný může být jeden a týž. K sobě máme zcela jiný vztah než k jiným. Přejeme-li si být za každou cenu vynikajícím umělcem, všímáme si kdejaké maličkosti, která toto přání podporuje. Nežádoucí postřehy zapomínáme, potlačujeme do nevědomí a zkreslujeeme.
6. Často se uplatňuje vliv logifikační tendence, tj. snahy o ustavení smysluplných souvislostí (filmová montáž ji využívá pozitivně). Tak jsou „logicky“ doplňovány případné mezery a nejasnosti vlastního sebepozorování. V umění však nebývá vše logické, jasné a jednoznačné. Na základě pozorování se vyvíjí psychologické posuzování. Posuzování vychází z pozorování, avšak jeho výsledky vyjadřuje na nějaké stupnici. Posuzovací techniky lze různě objektivizovat. To se děje při soutěžích, kdy se počítají získané body nebo se z nich vypočítávají průměrné hodnoty. Členové poroty vlastně aplikují obvykle více nebo méně promyšlený systém škálování uměleckých výkonů. Je zde řada problémů jak estetické, tak i psychologické povahy. Nejčastěji se uplatňuje chyba zvaná *haló-efekt*. Při pozorování jiných se člověk často nechá strhnout prvním dojmem, většinou vlastností, která nejvíce „bije do očí“. Tomuto dojmu podlehně a další pozorování je již zkreslené. K tzv. *logické chybě* dochází, když pozorovatelé vycházejí z vlastní logiky, kterou čerpají ze své subjektivní zkušenosti. Mnoho chyb a nepřesností je způsobeno snahou pozorovatelů nepoužít krajních, extrémně vyjádřených hodnot (tzv. *chyby centrální tendence* – bojácnost a nejistota vedou k nadužívání „průměrných hodnot“). Také *efekt dobroty*, případně *přísnosti* je osobnostně podmíněn. Spočívá v tendenci vidět na přátelích, sympatických lidech jen dobré či jen špatné vlastnosti a modifikovat jejich hodnocení směrem ke kladnému nebo zápornému pólu. Kromě toho se setkáváme s *chybou generalizace* („plané zobecňování“), kdy jsou věci, které spolu nějak souvisí, hodnoceny podobně, ač by ve skutečnosti vyžadovaly rozdílný přístup. Negativně působí na posuzování také *prostorová* nebo *časová blízkost podnětů* a jejich *kontrasty*. Je známo, že následuje-li třeba i průměrný umělecký výkon za výkonem vrcholným či vynikajícím, jeví se jako podprůměrný. Naopak neúspěšné vystoupení předešlého soutěžícího zvyšuje hodnocení následujícího dobrého výkonu. Dále se lze setkat s tzv. *časovou chybou*, kdy jsou podceňovány jevy řídce se vyskytující a přeceňovány ty, které se objevují častěji.

Psychologie umění dnes používá často velmi složité škálovací techniky, které jsou sestrojovány na základě důmyslných matematických a psychologických předpokladů. Největším problémem však zůstává obrovská komplexnost a celostnost uměleckých výkonů i uměleckých děl. Není snadné rozložit jejich organickou celistvost na jednotlivé složky a prvky. Někteří badatelé mají za to, že taková atomizace ani není možná. Začneme-li totiž rozpitvávat živé dílo nebo výkon, ztrácí se jeho životnost, „fosforeskující fluidum“. Tím nemá být řečeno, že je to zhola nemožné nebo že je to apriorně špatné.

1.2 ANALÝZA DOKUMENTŮ A PRODUKTŮ ČINNOSTI

Slovo „dokument“ pochází z latinského „documentum“ – naučení, příklad, doklad, důkaz, svědectví. Dokumentem rozumíme jakýkoli předmět vytvořený člověkem za účelem uchování informace. Psychologii zajímají především osobní dokumenty, jako jsou deníky

a různé osobní záznamy, dopisy, obrazový materiál (skicy, náčrtky) apod. Za produkty činnosti se pokládají například umělecká díla.

Osobní dokumenty a produkty činnosti bývají psychologicky analyzovány z obsahového a formálního hlediska. Pomocí obsahové analýzy lze dokonce kvantifikovat, tj. matematicky zachytit různé informace, což platí i o uměleckých dílech. Jednou z efektivních metod formálního rozboru dokumentů je psychologická analýza písma (grafologie). Při analýze písma hodnotíme sílu tlaku, velikost písma, jeho délku, stupeň vázanosti, formy spojování, polohu písma, jeho pravidelnost, členění, směr řádků a tak dále, vedle toho pak různá interpunkční znaménka – jejich charakter, umístění, rozložení písma na papíře, způsob podpisování dokumentů.

Pro názornost uvedeme ještě příklad grafologické interpretace. Jde o podpis člověka na dokumentu, např. na obraze. Podpis reprezentuje ve zdůrazněné formě vlastní Já pisatele nebo tvůrce uměleckého díla. Charakterizuje, jak člověk prožívá a hodnotí sám sebe a jak chce být vnímán a hodnocen jinými. Z podpisu, který je vzhledem k ostatnímu textu nebo vzhledem k prostorovým podmínkám enormně velký, můžeme usuzovat na zvýšené sebevědomí, sebehodnocení, samolibost, snahu prosazovat se, ukazovat sílu. Je-li takový podpis ještě podtržen, můžeme s jistotou pravděpodobností soudit na vysoké sebeoceňování pisatele a snahu o sebeprosazení. Také autorizace uměleckého díla nám odhaluje mnohé o jeho tvůrci, zejména o jeho vztahu k dílu, stylizace vlastní osoby, sebeoceňování atd. (2)

Psychologická analýza dokumentů není jednoduchá. Vždy se hodnotí celek, detaily jsou posuzovány zase vzhledem k celku, v určitém kontextu. Nikdy nelze odpovědně usuzovat na nějakou vlastnost člověka z jediného grafického detailu. Psychologické poznávání respektuje totalitu tvůrce i uměleckého díla, popřípadě jiného osobního dokumentu.

1.3 EXPERIMENT

Slovo „experiment“ pochází z latinského „experimentum“ – pokus, zkouška. Samotný experiment je významným prostředkem pokroku v umění i ve vědě, neboť – je-li úspěšný – přináší nové hodnoty. Experimentální rysy má každé novátorské umělecké dílo.

Podstatou psychologického experimentu je vyvolání určitého jevu nebo změn daného jevu v kontrolovaných podmínkách s možností objektivní registrace potřebných údajů. Pro konkrétnější představu uveďme příklad. Chceme-li se dozvědět, má-li imaginární cvičení na nástroj (přehrávání skladby v duchu) pozitivní vliv na kvalitu interpretačního výkonu, vytvoříme dvě skupiny výkonných hudebníků a uložíme jim nacvičit vybranou hudební skladbu. Snažíme se zajistit, aby obě experimentální skupiny byly rovnocenné co do různých podmínek (věk, pohlaví, nadání, technická úroveň atd.). Experimentální skupinu pak vystavíme opakovanému imaginárnímu cvičení. Druhá skupina (tzv. kontrolní) procvičuje skladbu běžným motorickým učením. Jestliže se nám skutečně podařilo zachovat složení obou skupin i charakter experimentálních podmínek s výjimkou imaginárního cvičení stejné a budeme pozorovat u experimentální skupiny lepší umělecký výkon, lze tento výsledek přičíst vlivu imaginárního cvičení.

Psychologické experimenty se dnes plánují obvykle za použití počítačů, které také statisticky vyhodnocují experimentální výsledky a podle zadaných kritérií rozhodují, jsou-li získané výsledky statisticky významné a tedy vědecky platné.

1.4 ROZHOVOR, ANKETA A DOTAZNÍK

Rozhovor (interview) patří vedle pozorování k nejdůležitějším psychologickým metodám. Jeho zrádnost spočívá v tom, že se jeví jako poměrně snadný. Jestliže si však postavíme konkrétní úkol, například zjistit, jak umělec hodnotí své vlastní dílo nebo jaké prožitky a názory jej vedly k realizaci určitého projektu, zjistíme, že není vždy snadné požadované

Dotazník k analýze představení

1/2

1. Obecná charakteristika inscenace

- Jak jsou jednotlivé prvky spojeny (vztahy mezi scénickými systémy)?*
- Koherece či inkoherece inscenace: na čem je založena?*
- Místo inscenace v kulturním a estetickém kontextu.*
- Co vám na této inscenaci vadí: jaká jsou její silná, slabá či nudná místa? Jaké je její místo v kontextu současné divadelní tvorby?*

2. Scénografie

- Formy prostoru – městského (urbanistického), architektonického, scénického, gestického atd.*
- Vztah mezi diváckým a hereckým prostorem.*
- Principy organizace prostoru:*
 - Dramaturgická funkce scénického prostoru a jeho zaplnění.*
 - Vztah mezi jevištním a mimojevištním prostorem.*
 - Vztah mezi využitým prostorem a inscenovanou dramatickou fikcí.*
 - Vztah mezi tím, co se ukazuje a co se zakrývá.*
 - Jak se scénografie vyvíjí? Čemu odpovídají její proměny?*
- Systém barev, forem a materiálů: jejich konotace.*

3. Systém osvětlení

*Povaha, vztah k fikci a k herci.
Vliv na recepci představení.*

4. Objekty

Povaha, funkce, materiál, vztah k prostoru a tělu, systém jejich použití.

5. Kostýmy, líčení, masky

Funkce, systém, vztah k tělu.

6. Herecké výkony

- Fyzický popis herců (gesta, mimika, líčení); změny zjevu.*
- Předpokládaná (zamýšlená) herecká kinestezie, kinestezie vnímaná divákem.*
- Výstavba postavy: herec/role.*
- Vztah herce a skupiny: přesuny, vztahy k celku, pohyb na scéně.*
- Vztah text/tělo.*
- Hlas: vlastnosti, účinek, vztah k dikci a zpěvu.*
- Statut herce: minulost, profesionální situace.*

7. Úloha hudby, zvuku, ticha

- Povaha a charakteristika: vztah k fabuli, k dikci.*
- V jakých okamžicích zasahují; důsledek pro představení.*