

Základy estetiky

Učební text pro střední školy

Napsal:

Prof. PhDr. Miloš Jůzl, CSc.

Lektorovali:

PhDr. Martin Horký
profesor Akademického gymnázia v Praze

Miloslava Sobotková
profesorka Středního odborného učiliště strojnického v Praze

Vydáno se souhlasem ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy
České republiky, č. j. 14 047/92-10, ze dne 11. března 1992.

Na obálce: Bohyně Artemis – z fragmentu vlysu v Parthenonu v Athenách

© Miloš Jůzl

ISBN 80-900096-9-7

1. Zvláštnosti estetického přístupu ke světu

Věda není jediný způsob, jak se zmocňujeme okolního světa (případně i našeho světa duchovního a duševního). Existují i přístupy jiné, především náboženský a estetický. Každý z nich má své nezastupitelné zvláštnosti. Nemůžeme proto žádný z nich převést na některý přístup jiný.

Náhled estetický nevěnuje pozornost otázce, co jsou věci a jevy samy o sobě, ale jak na nás působí, tedy pozornost zážitku zcela speciálnímu, který nazýváme krásným. Zážitek ovšem vzniká vždy z nějakého podnětu, tedy i zážitek krásy, případně jejího protipólu – ošklivosti. Nabízí se proto domněnka, že krása (ošklivost) je v okolním světě jako reálná vlastnost již obsažena a že ji poznáváme. To bychom však setrvali v oblasti vědeckého poznání, které by mělo naše estetické soudy (výroky o kráse či ošklivosti) sjednotit. Ve skutečnosti se však nacházíme v oblasti axiologické, tj. v oblasti **estetického hodnocení**, kdy se jednotlivci ve svých estetických soudech mnohdy neshodnou a nemohou jeden druhého přesvědčit.

Nejde však o soudy zcela libovolné. Určitou jednotu v estetickém hodnocení nacházíme u vyhraněných sociálních skupin (např. hnutí "punk") či vrstev, zjišťujeme i poměrně ustálené estetické přístupy a názory v určitých historických obdobích vývoje umění (např. v období klasicismu). Krása není sice objektivní vlastností předmětů a jevů, avšak jejich jiné vlastnosti (např. uspořádání, významné vrstvy apod.) **zakládají možnost** estetického hodnocení. Protože se však toto hodnocení skupinově i historicky postupně proměňuje a v různých kulturách dokonce i značně odlišuje (např. odlišný ideál ženské krásy u některých černošských kmenů ve srovnání s ideálem evropským), nelze stanovit jednotný a jediný výklad krásy. Ze stejných důvodů se proměňuje i názor na ošklivost (hlas Louise Armstronga nebo vzhled Belmondův by v 18. nebo 19. století byly hodnoceny záporně, v současné době však nikoli).

Estetický přístup ke světu se však nevyčerpává jen hledisky krásy nebo ošklivosti. Skutečnost posuzujeme a hodnotíme též jako vznešenou, komickou, tragickou, banální (všední, nevkusnou), působivě bláznivou apod. Některé směry v umění 20. století záměrně zdůrazňují hrůzné nebo absurdní (nesmyslné, protismyslné) stránky skutečnosti, bouří se proti starému pojetí krásy (Leoš Janáček: "drsná pravda proti kráse") atd. Zajímavé však je, že povětšinou se stávají tyto různé vzpoury a odchylky v průběhu doby novou krásou. Znamená to, že pro vědní obor, který se těmito jevy zabývá, zůstane krása základní teoretickou kategorií (nejobecnějším odborným pojmem).

Musíme rozlišovat mezi estetickým přístupem ke skutečnosti a estetikou jako vědním oborem. V prvním případě jde o jednu ze speciálních orientací člověka ve světě, v druhém případě o odborný výklad této orientace. Teore-

tické závěry estetiky jako vědního oboru spadají proto do oblasti vědy a podřizují se jejím přísným kategoriím. Poznatky estetiky jsou buď pravdivé nebo nepravdivé, zatímco naše estetické hodnocení skutečnosti je spjato se zvláštními subjektivními zážitky, které v nás okolní svět vyvolává. Pověstinou jde ovšem o skutečnost lidmi již přetvořenou, a to též podle estetických hledisek, která se prosazují v naší činnosti, výtvorech i prostředí. Estetické hodnocení se proto neváže pouze k naší zálibě a zážitkům, ale je ve svém souhrnu bohatší, hlubší, duchovní, spjaté s dobovou kulturou.



Příklad mimoevropského pojetí ženské krásy

Estetika jako vědní obor bývá považována za nauku o krásnu, ale – pro stejnou závažnost dalších estetických kategorií – je lépe nazývat ji naukou o estetičnu (je to sice definice v kruhu, ale dá se objasnit). Protože vlastnosti a stránky skutečnosti nemohou být estetice lhostejné, nacházíme tři věcné okruhy jejího zájmu:

- a) estetično přírody,
- b) estetično lidských výtvorů a mimouměleckých projevů (z nichž některé směřují do okruhu uměleckého, např. výrobky uměleckých řemesel),
- c) estetično umělecké.

Třetímu okruhu věnovala estetika vždy největší pozornost, protože umělecká tvorba je od dob renesance ve své naprosté většině zaměřena k tomu, aby esteticky působila, někdy třeba i provokací. Estetické osvojování světa je v umění vyjádřeno podstatným způsobem. Bylo tomu tak v raném stadiu vzniku umění, podle všeho však ne vždy záměrně. Není proto divu, že tato

díla esteticky působí, ačkoli jejich původní určení bylo např. náboženské, výchovné apod.

CVIČENÍ

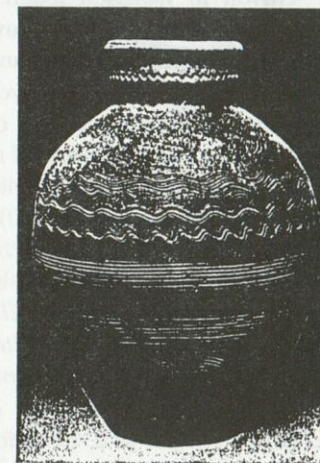
- Existují nekulturní jevy ve vašem okolí?
- Existují neestetické jevy ve vašem okolí? Můžete je změnit?
- Uveďte konkrétní příklady proměnlivého pojetí krásy.
- Co je předmětem estetiky?
- Vysvětlíte rozdíl mezi estetickým přístupem ke světu a estetikou jako vědním oborem.
- Které kladné estetické jevy jsou ve vaší škole a třídě?

2. Podmínky vzniku řemesel, užitého umění a některých druhů umění

Uspokojování životních hmotných potřeb se stalo podnětem pro vznik řemesel a užitého umění. Při výrobě předmětů docházelo často k tomu, že na nich zůstávaly stopy po výrobním procesu (otisky prstů v keramice, rýhy apod.). Později, když se výroba zdokonalila, bývaly vytvářeny záměrně z estetických důvodů (z estetické potřeby).

O souvislosti některých druhů umění s řemeslem věděli již antičtí Řekové. Výtvarná umění a architekturu zařazovali do oblasti "techné", tedy do zručnosti, do řemesel vedle zemědělství, kormidelnictví a jiných lidských činností. Svědčí to nejen o tom, že již uchovávali – byť bezděky – vědomí historických souvislostí, ale i o tom, že ještě necítili potřebu rozlišovat umění na tzv. nižší a vyšší, na užité a "čisté". Toto rozlišení nastalo až mnohem později.

V 19. století, pod vlivem rozvoje uměleckých řemesel, rozpracoval architekt *Gottfried Semper* (1813–1879) teorii o čtyřech prvcích stavebního umění. Těmito prvky podle něho byly: *krb, střecha, ohrada, násep*. S nimi je spojeno uspokojování životních hmotných potřeb, které se staly podnětem pro vznik řemesel, užitého umění (uměleckého řemesla) a některých druhů umění.



Kombinace vrypů daných pracovním procesem spolu s vrypy vytvořenými estetickým záměrem

Jádrem života rodiny je **krb**. Na něm se upravuje pokrm. K tomu je potřeba nádob. Člověk pozoruje, že hlína a jíl ohněm tvrdnou, stávají se nepropustnými a trvanlivými. Při krbu se tedy vyvinulo hrnčířství. Odtud se otevírají možnosti keramiky, ozdobným vázám, plastice. Oheň krbu vyvolal dále techniku kovářství a od ní odvozené techniky zpracovávání kovů a sléváctví, techniky výroby zbraní apod.

Stavba **střechy** jako ochrany před deštěm a nepohodou vede k zdokonalování tesařského řemesla, dále k ozdobám, k řezbářství, až k řezaným plastikám a dekoracím, k truhlářství a stavitelství vůbec.

Ohrady kolem osídleného místa vedou k vytváření různých obranných plotů; proti větru a mrazu se však dělají ohrady i kolem jednotlivých obydlí, a to pomocí rohoží a koberců, z nichž se vytvářejí ochranné stěny. I roucho na lidském těle lze považovat za jakýsi domek, který nosíme stále s sebou a jehož "stěny" přiléhají k tělu. Vytváří se technika splétání, hledá se vhodný materiál (drobounké proutí pro rohože, rozštípané proutky, vlákna, která se dají tkát). Vlastností materiálu se využívá k nejrozumnějším vzorům, jimž pak člověk věnuje pozornost a stávají se mu předmětem záliby. Zde lze najít souvislosti s malířstvím, v souhrnu všech prvků nacházíme souvislosti s architekturou.

Náspy chrání před povodněmi. Pokud jsou z kamene, dospívá se k zednictví, kamenictví, hlína připraví techniku cihlářskou.

Obydlí je však jen jeden aspekt hmotných životních potřeb. Dalšími aspekty jsou: **oděv, pokrm, lov, obrana**. S každým tímto aspektem je spjata celá řada dalších lidských činností, včetně hry jako přípravy na lov a obranu, nebo včetně ozdob, které vycházejí z ochrany proti atmosférickým vlivům a končí v pestré a rozmanité okrasě těla (natírání se hlinkami apod., pokud nejde o magické zastrašování nepřítele, tetování).

Zatímco Semper se zajímal jen o potřeby denního života, český estetik **Otakar Hostinský** (1847–1910) sledoval též důsledky, které vyplývají z uspokojování potřeb duchovního života lidí, čímž podstatně rozvinul Semperovy podněty: "*Vidíme, jak práce směřující k ukojení nejnezbytnějších hmotných potřeb vedla člověka ke všem uměleckým technikám výtvarným, jimiž pak monumentální stavitelství vládne. Tím však není ještě vyčerpán kruh základních tvarů tohoto umění. Jsouť hlavně dva takové samostatné tvary, jež vznikly zase z potřeb vyšší kultury duchovní, do jisté míry též náboženské: mohyla, chránící nasypanou zemí, nakupenými balvany nebo zdířem pohřbené mrtvé tělo, a pomník, jenž vztyčenou trvalou hmotou označuje památné místo nebo připomíná památnou událost přístupu pokolením. O významu mohyly a pomníku výmluvně svědčí dějiny umění, zejména starověké... K žádoucímu bližšímu označení pomníku – a ovšem i mnohého jiného předmětu – bylo zapotřebí obecně srozumitelných známení, jež se*

dále vyvíjela jedním směrem k písmu, druhým pak k **o b r a z u**." (O. Hostinský, *Umění a společnost*.)

Ve všech těchto bodech spjatých s duchovní kulturou jde Hostinský ve výkladu vzniku umění nad Sempera, ukazuje nezbytnost potřeb duchovních, z nichž vyrůstají další možnosti pro oblast umění. Vedle písma a obrazu je ovšem třeba uvést ještě tvorbu různých svěbytných znaků.

berliet



NAISSANCE
ET EVOLUTION
D'UN EMBLEME



Vývoj firemního znaku k stále větší abstrakci

Kultura hmotná a duchovní jsou souhrnně vzato pouze jedním z kořenů vzniku "krásných umění" (viz později). O dalším – velmi významném – pojednáme v následující kapitole.

CVIČENÍ

- Rozšiřte počet řemesel u jednotlivých Semperových prvků a aspektů.
- Stanovte ještě jiné podmínky vzniku řemesel než ty, které jsou již uvedeny. Najděte řemesla, která jsou s nimi spjata.
- Která řemesla byste zařadili do oblasti řemesel uměleckých?
- Uved'te konkrétní příklady (ukázky) výtvarů uměleckých řemesel.
- V čem vidíte uměleckost příkladů, které jste uvedli?

3. Umělecké druhy vzniklé z magických rituálů

Druhým kořenem, z něhož se vyvinuly další druhy umění, byly magické rituály.

Slovo "magie" znamená čarodějnictví, kouzelnictví. Slovo "rituál" znamená obřad. Obřady nemusejí být magické. Každá společnost v nejrůznějších dobách dodržuje určité obřady, byť historicky obměňované či dokonce vytvořené. I dnes existuje množství obřadů, zvláště při slavnostních chvílích našeho života (křest, svatba, promoce, volba prezidenta státu apod.). Obvykle se přitom uplatňuje i hledisko estetické, což zřejmě ještě neplatilo pro obřady magické.

Čarování našich primitivních předků bylo obráceno k tajemným silám, které je všude obklopovaly. Lidé si je potřebovali naklonit, ovlivnit tak, aby jim neškodily, případně aby jim pomáhaly. Ovlivňování se týkalo jednak sil, které působí v okolní přírodě, jednak sil uvnitř těla, které způsobují lidem emoce. Existenční proces, pracovní proces, uchovávaní rodu – to vše bylo spjato s magií. Tedy i řemeslné výtvary, stavby a jeskynní obrazy, o kterých jsme hovořili v předchozí kapitole. Magie a rituály však v sobě nesly zárodky dalších, budoucích druhů umění. V každé rodové skupině se prosadil silný jedinec, jemuž byla přičítána schopnost spojení s magickými silami. Věřil tomu i on sám. Zařikávač (šaman) měl svým rituálním zaklínáním a čarováním nejen vymýtit zlé síly z nemocného člověka, ale měl působit i na přírodní děje a budoucí události. Byl tedy věštcem, lékařem i knězem v jedné osobě. Jeho zařikávání nebylo a nemohlo být odděleno od gestických pohybů, maskování a oblečení, nebylo však zdaleka záležitostí jasných slovních formulací. V transu, do kterého se postupně dostával, přecházel šaman do zvuků, které již nebyly slovy, ale nesmyslnými slovními a zvukovými změteninami, jejichž neustálé opakování mělo až hypnotický vliv na všechny účastníky rituálu.

Působivost zvuků, slov, gest, masek, oblečení, kromě toho též momenty tajemnosti a extáze – to vše se stalo darem a odkazem, z kterého pak čerpa-la pozdější umělecká činnost.

Ze šamana, věšce, lékaře a kněze v jedné osobě se s rozvojem kultury stal rapsód, starořecký potulný pěvec bohatýrských událostí, propletených s mýty, tj. s vyprávěním o bozích a neobyčejných polobožských výjimečných hrdinech. Vznikl tak samostatný literární útvar – epos. V různých kulturách mají takoví pěvci různé názvy (bard, akyn, ašug apod.). Pravzorem z řecké kultury je *Homér* (kolem r. 800 př. n. l.). Rapsód si ve své historicky proměnné činnosti zachovával cosi ze všech šamanových funkcí. Jeho celkový projev byl zvláštní slitinou básnění, recitování, zpívání, hraní na lyru a snad i pohybového předvádění bohatýrských dějů. Masku mu ovšem chyběla (ob-

jevila se v nové úloze opět při vzniku antického řeckého divadla). Výtvarné hledisko však zcela nezmizelo. Rapsód byl ozdoben vzácným rouchem, vavřínovým věncem a berlou. Dodnes se o básnících hovoří jako o pěvcích a prorocích (viz např. Vítězslav Hálek: "*Nekamenujte proroky, neb pěvci jsou jak ptáci...*").

Ve vrcholném období antického Řecka (4. stol. př. n. l.) byla již běžně rozlišována epika, lyrika a drama. **Epikou** se rozumělo vyprávění děje (eposu). Řekové měli tehdy již celou řadu vyvinutých uměleckých forem. Základním náboženským projevem byl chvalozpěv neboli hymnus. Především byli oslavováni Apollón (hymnus na něho se nazýval paján) a Dionýsos (tento hymnus se nazýval dithyramb). Řekové zpívali hymny při obětních slavnostech sborově, za hudebního doprovodu. Protože doprovodným nástrojem byla lyra, byly hymny zařazovány do **lyriky** (sborové). Obsahově se lyrikou rozuměla taková básnická tvorba, která vyjadřovala osobní dojmy, prosbu, duševní stav, nadšení apod.

Drama je charakterizováno jednáním dramatických osob, jejich rozmluvami (dialogy) a konflikty. Zárodky dramatu vznikly, když zpěv dithyrambů začal být dramatizován náčelníkem sboru, jenž přerušoval zpěv sboru epickým vyprávěním Dionýsových příběhů. Jako předzpěvák sboru se tak měnil v herce, který rozmlouval se sborem, odpovídal případně na otázky apod. Objevil se tak zárodek dramatického dialogu, který zesílil, jakmile byl na scénu uveden další herec. *Sofoklés* (asi 496–406 př. n. l.) psal již pro tři herce a sbor. Herci měnili masky, mohli tedy hrát porůznu více postav, včetně postav ženských. Tragédie pojednávala o závažných osudových tématech. Její výstavba měla pevný řád. Základem byl samozřejmě dramatický text. Střídaly se části, v nichž tančil a zpíval sbor. Toto propojení všech složek (básnické, hudební, herecké, taneční a výtvarné) se nazývá **synkretismus**. Jednotlivé druhy umění se pak osamostatnily, ale později, zvláště v 19. a 20. století, vznikaly pokusy vytvořit nová spojení různých druhů umění, uskutečnit jejich novou syntézu.

Spojení básnického slova a hudby je nejsilnější. Trvá po všechna staletí, především v písních. Nástrojová (instrumentální) hudba bez spojení s textem se prakticky osamostatnila až v době renesance, hlavně jako taneční (různé suity, tj. seřazené hrané tance). Rozvívěly se však i samostatné formy mimotaneční (sonáty, tj. skladby pro neklávesové nástroje a toccaty /čti: tokáty/, tj. skladby pro nástroje klávesové).

CVIČENÍ

- Znáte některé situace, při nichž se používá až dosud nesmyslných slov?
- Pokuste se najít v některých pověrách vztah k magii.
- Uveďte obřady, u kterých pozorujete též jejich estetické působení.

- Seznamte se alespoň s částí homérského eposu.
- Seznamte se alespoň s částí antického dramatu.
- Co je to synkretismus v oblasti umění?
- Stanovte rozdíly mezi epikou, lyrikou a dramatem.

4. Umění "nižší" a "vyšší". Přechodové jevy

Středověk ještě nepocíťoval zvláštní rozdíly mezi řemeslem a uměním, renesance však již ano. Souvisí to s osamostatňováním estetické funkce. Nakonec teoretikové 18. století vyjádřili tuto proměnu na úseku literatury termínem "belles lettres" (krásné písemnictví, beletrie). V té době se také začalo používat pro všechny druhy umění označení "krásná umění". Byla tím míněna umělecká tvorba "vyšší", "čistá", nespjatá s užítkovostí. Teoretickou zásluhu na tomto odtržení užítkových a "čistých" uměleckých výtvorů měl filozof Immanuel Kant (1724–1804). V jeho době šlo o záslužný čin, protože Kant chtěl teoreticky objasnit **specifičnost** té umělecké tvorby, která byla pocíťována jako "vyšší" ve vztahu k řemeslným výrobkům nebo k umění lidovému. Zároveň však Kantovo pojetí mylně vytvořilo nepřekročitelný předěl mezi uměním "vyšším" a "nižším".

V 19. století byl tento pohled podporován také **etnologickými výzkumy**, které byly vyvolány zesílenou kolonizací Afriky a Asie evropskými zeměmi. Černošská Afrika se jevila jako zaostalá nejen ekonomicky, ale i kulturně; jako kdyby neměla své vlastní dějiny. Badatelům se zároveň zdálo, že mají možnost studovat problém, z jakých začátků a jakým způsobem se rodila a rozvíjela kultura lidstva a umění zvláště. Některé poznatky (např. o magických rituálech) jsou cenné. Zvyky i umělecké projevy tohoto lidového života neuměli však Evropané pochopit. Poměchovali je kulturou Evropy, kterou chápali jako vyšší vývojové stadium (tzv. evropocentrismus). Docházelo i k rasistickému podceňování neevropských národů. Najít věcné a vývojové spojení umění "nižšího" s uměním "vyšším" nebylo při tomto přístupu vůbec možné.

Zvláštní situace nastala v Evropě při **folklórních (národopisných) bádáních**. Národní sebevědomí buržoazie 19. století vyvolalo zájem o kulturu a tvorbu venkovského lidu (sbíraly se a zapisovaly písně, pořekadla, zvyky, mýty, lidové hry apod.). Prosazovala se přitom mnohdy domněnka, že tato kultura není zasažena cizími vlivy a že poukazuje až k prakořenům národní minulosti. Později se začalo rozlišovat mezi uměním lidovým a zlidovělým, pak se začalo hovořit o folklóru městském. Někteří sběratelé uvažovali

o umění lidovém a umění panském, "vysokém". Proti romantickému zbožňování lidové tvorby se v průběhu 19. století objevovaly názory, že lidové umění čerpá z umění "vysokého", že je méněcenné, málo kvalitní, "pokleslé". Umělá "vysoká" tvorba je prý skutečně tvůrčí, navíc známe autora. Lidová tvorba je prý naproti tomu netvůrčí, navíc pak anonymní. Dnes víme, že rozdíl je v množství (kvantitě) lidové tvorby, nikoli v její naprosté nehodnotě vůči tvorbě umělé. "Vysoké" umění často čerpá z lidového a naopak. I v lidové tvorbě nacházíme nové a neotřelé umělecké nápady a postupy, mnohdy větší vynalézavosti (invence) než v tvorbě umělé. Oprávněně proto odmítáme podceňování lidového umění a jeho násilné oddělování od umění "vysokého".

Jinou záležitostí však jsou různé **přechodové jevy** od umění k neumění. V bohatosti jednotlivých lidských činností a výtvorů nacházíme sestupnou řadu od umělecké tvorby až k předmětům běžné denní potřeby, které často o uplatnění estetické funkce, byť jen přidružené, vůbec neusilují. Srovnáme např. ve vztahu k paláci nebo chrámu panelový dům nebo nějakou králíkárnou. K literární oblasti patří nejen romány, ale i cestopisy, reportáže, zprávy; k divadlu (podívané) též spartakiády nebo karnevaly; k baletu též tanec v kavárnách apod.

Známe též takovou tvorbu, kdy kvalitní umělecké postupy zplání, rozmělní se (např. v řadě hudebních hitů), takže z hlediska kvality jde o úpadek. Někdy to poznáme okamžitě, někdy však hranice mezi uměním a neuměním není snadné stanovit.

Potíže se objevují též při posuzování výtvorů amatérů, duševně nemocných lidí, dětí, případně i začátečnických prací známých autorů.

Občasné rozpaky nenacházíme jen při hodnocení přechodových jevů. U některých nejnovějších děl veřejnost leckdy váhá (někdy jsou na rozpacích i odborníci), zda mají být jako umělecký výtvor přijaty, protože nepotvrzují naši dosavadní zkušenost. Často vznikají také pochyby při kontaktu s uměleckými projevy jiných kulturních typů a okruhů (např. rozpaky nad již zmíněnou hudbou některých afrických kmenů).

Obsah a rozsah pojmu umění se bude pod vlivem nové tvorby neustále posuzovat, hloubka i hranice tohoto pojmu budou vždy pohyblivé. Co umění je, to se ozřejmuje vždy znovu pod vlivem celé společenské praxe a pod vlivem dotyku jiných kultur. Významové jádro však můžeme přece jen stanovit, použijeme-li k tomu více hledisek. **Sociologickou hranicí** umění je společenská existence člověka. U zvířat nemůžeme hovořit ani o estetickém citu ani o umění, protože jde o stále stejný stereotyp jejich chování. Další hledisko je **psychologické**. Jestliže nějaký pracovní nebo umělecký postup tak zobecněl, že jej dokáže vykonat kdokoli, přestáváme mluvit o umění, i když kdysi mohlo jít o skutečné mistrovské postupy. Umění je to, co neumí

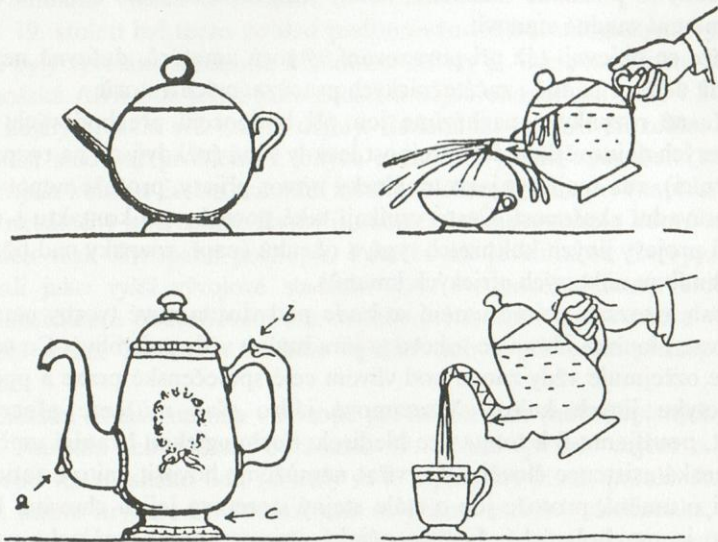
každý! Z hlediska **logického** určujeme, co v dané situaci považujeme za výtvo-ry "krásných umění", a to bez ohledu na to, zda jde o díla dokonalá, nebo nepodařená a špatná (toto hledisko se však nevztahuje na výše uvedené jevy přechodové, pokud již oblast umění opustily).

CVIČENÍ

- Uved'te u každého druhu umění jeho přechodové jevy a činnosti.
- Uved'te příklady umění lidového a zlidovělého.
- Uved'te příklad městského folklóru.
- Uved'te lidovou píseň, které dáváte z estetického hlediska přednost před některým konkrétním šlágrelem a obráceně.
- Uved'te příklady uměleckých výtvorů z jiných kultur, které považujete za esteticky působivé.

5. Funkční vztahy v mimoumělecké a umělecké činnosti

Lidské činnosti i výtvo-ry (včetně uměleckých) plní v našem životě řadu nejrůznějších funkcí. Shledali jsme, že užitečný předmět může zdůraznit i svou estetickou funkci, takže je praktický i krásný. Pouze její úloha vůči ostatním funkcím je jiná. S krásným praktickým výrobkem se nám lépe žije, snáze se



Nepřiměřený a přiměřený vztah tvaru a funkce (podle knihy Karla Honzika: Tvorba životního slohu)

prodává atd. Úloha estetické funkce je významná i v lidském chování. Uplat-ňujeme ji např. v prvotřídním oblečení a celkové úpravě našeho vzhledu, ale nejde přitom o samoúčelnost: chceme tím zároveň vzbudit sebedůvěru a dů-věru, zájem druhého pohlaví atd. Estetická funkce tedy v mimoumělecké oblasti slouží převážně zcela konkrétním účelům.

Jednání či předměty, kterých lze přiměřeně použít vzhledem k určitému účelu, jsou **funkční**, plní konkrétní funkci. Funkce je takový **vztah** mezi dvě-ma prvky, jevy, předměty nebo soubory, kdy změna jedné složky v tomto dvoustranném vztahu má za následek změnu v druhé složce. Mezi účelem a výrobkem je funkční vztah. Změna účelu nutně vyvolává změnu výrobku a pracovních postupů, v lidských vztazích vyvolává změnu chování (např. účel pracovat hospodárně si vynucuje lepší organizaci práce, soustředěnou pozornost při pracovní činnosti, pracovní kázeň apod.; účel bavit se vyvolává naproti tomu potřebu jiného typu jednání).

Sama změna účelu je vázána na změnu **potřeb**. Rozlišujeme potřeby bio-logické (potřeby potravy, spánku, tepla atd.) a potřeby společenské. Spole-čenské zasahují do biologických (požadavek kulturního stolování), biologic-ké do společenských (nutnost zajistit si potravu prostřednictvím společen-ských vztahů a sociálním způsobem, tedy nikoli třeba kradením). Potřeby vyvolávají naše jednání: jednáme za účelem uspokojit naše potřeby a hledá-me či vytváříme předměty, které jsou vůči účelu funkční.

Výchozí vztahy tedy jsou: potřeba – účel – funkce. V lidské praxi však nastávají i jiné vztahy. Určitý přírodní objev nebo technický vynález se ukáže jako vhodný k nějakému účelu, který byl až dosud uskutečňován zastaralým způsobem. Lepší možnosti vyplývající z objevu vyvolávají zesílenou potřebu jeho využití a podněcují též jeho větší spotřebu. Otevírají se i možnosti zcela netušené. Pokud nebyl vynalezen telefon, existovala pouze nenaplnitelná touha domlouvat se i s lidmi prostorově vzdálenými. Objev telefonického spojení vyvolal zcela konkrétní potřebu telefonů. Spalovací motory otevřely možnost jezdit kočárem, který nemá potah. Z této možnosti se stal účel, je-muž motor funkčně sloužil: vyrábět automobily. Byla tím vyvolána i jejich potřeba, měly však nadále tvar kočárů. Přicházel však nový požadavek, nový účel: jezdit rychle. Jedním z funkčních prostředků k splnění daného účelu se postupně stal aerodynamický tvar automobilů. Změna tvaru je i změnou vzhledu. Funkčnost začala být chápána jako nová krása, zdobnost jako pře-žitek. V architektuře se prosadil pod vlivem těchto estetických názorů samo-statný směr – funkcionalismus.

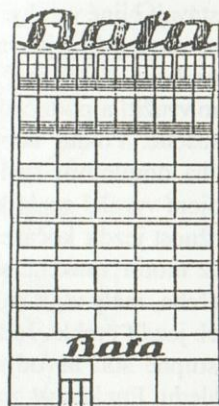
Další zajímavostí je, že výtvo-ry, který vznikl pod tlakem určitého konkrétního účelu, může funkčně někdy sloužit účelům značně odlišným, původně nezamýšleným. Například při vzniku Československa v roce 1918 bylo po-třebné, aby Češi a Slováci měli svou hymnu. Představitelé státu chtěli navá-

zat na tradice. Proto se hymnami nestaly nějaké nové skladby, ale zlidovělé písně *Kde domov můj* a *Nad Tatrou sa blýská*, které tak začaly plnit zcela novou funkci.

I umělecká tvorba vznikla povětšinou pod vlivem životních či dobových potřeb a s funkcí plnit určité účely. Částí této tvorby jsou tzv. žánry, tj. útvary zcela užité (ukolébavka, halekačka, biografický román apod.).

Vznikly však každý lidský výtvar nebo činnost proto, aby byl splněn nějaký účel, nějaká konkrétní funkce? Když si dítě hraje, je to smysluplná činnost? Musí každé umělecké dílo plnit konkrétní společenskou funkci? Na tyto a podobné otázky mnozí badatelé odpovídají záporně. Dnes víme, že dětská hra je – mimo jiné – přípravou do života (stejně jako hra zvířat), z čehož plyne, že přirozené projevy nejsou samoúčelné. Umělecká činnost je však činností společenskou. Přesto ani v této oblasti – až na výjimky – nebudeme samoúčelnost. Umělecká tvorba nevzniká "do prázdna". Lidé žádají, aby je poučila, vzdělala, zabavila, uvedla do náboženského rozpoložení, vychovávala atd. Umění jako projev společenského vědomí plní tedy řadu zcela konkrétních funkcí: naučnou, zábavnou, výchovnou atd. Jedno umělecké dílo může přitom – podle svého zaměření – plnit i několik funkcí najednou. V oblasti umění je tedy funkce chápána volněji, jako role, kterou může umělecké dílo plnit (funkční vazby při výstavbě díla musíme bohužel ponechat stranou našeho zájmu).

Zvláštní postavení estetické funkce vzniká též proto, že mnohé věci, které měly původně konkrétní užžitnou funkci, vyjímáme z jejich původního určení a zajímáme se o ně pouze jako o krásné objekty (viz např. mnohé sbírky uměleckoprůmyslových muzeí). Tento proces probíhal i v samé umělecké praxi. Například menuet v Mozartových symfoniích už nesloužil k tanci, ale k "pouhému" poslechu. Byl tedy vyvázan z užžitkové funkce. Plní však funkci jinou, která je též "užitková", ale v jiné, "vyšší" rovině. Uspokojuje totiž naši potřebu kulturní a estetickou. Estetická funkce slouží nejen k vyvolávání smyslové libosti, ale pomáhá tomu, aby se jejím prostřednictvím rozkrývaly další funkce a významy, které je umělecké dílo schopno nabídnout, aby se naše potřeby kulturní a estetické rozvíjely. Proto je nezbytné estetickou funkci chápat nikoli jako neužitečnou a prázdňovou, nýbrž jako obsažnou a zavřující funkce ostatní.



Strohé funkční tvary obchodního domu v Praze na Václavském náměstí (autor L. Kysela, 1928–29)

CVIČENÍ

- Vysvětlíte vztah potřeby, účelu, funkce. Ukažte to na příkladech.
- Uveďte příklady, kdy vynález ovlivnil a rozšířil potřeby. Uveďte, jak byly funkčně uspokojovány.
- Znáte nějaké funkcionalistické stavby?
- Znáte nějaké příklady, kdy řemeslný či umělecký výtvar získal jinou funkci než původní?
- Jaké různé sbírky znáte? Mají estetickou funkci?

6. Umění a jiné duchovní aktivity člověka

Umění (umělecká činnost) je sociální a kulturní jev. Jeho úloha v našem životě je mimořádná nejen tím, že svými funkcemi uspokojuje a rozvíjí množství našich potřeb, ale též proto, že umělecký přístup ke světu je jiný než přístup vědecký. Prosadil se ve všech – i nejdlehlších – kulturách. Znamená to, že lidstvo tento přístup nezbytně potřebuje.

Zvláštnosti uměleckého uchopování světa spočívají v tom, že tvorba je ve větší nebo menší míře neustále bezděky podřizována hledisku, jak činnost nebo výtvar působí na okolí. Estetické posuzování se projevuje již přímo v této tvůrčí aktivitě. Může se ovšem dít i pomocí slov, tedy vyslovením estetického soudu. Avšak již v 1. kapitole jsme zjistili, že estetický soud nemůžeme podřidit soudu poznávacímu. Zcela konkrétně to znamená, že o estetickém soudu nemůžeme vést důkaz ("proti gustu se nedá disputovat"), zatímco vědecké soudy nepodložené důkazem mohou být nanejvýš otevřenými hypotézami čekajícími na své ověření, nebo nemohou být vůbec brány vážně. Vědecký soud se potvrzuje teprve důkazem.

Nemožnost převést estetické soudy na soudy poznávací (vědecké) vyvolává někdy pochybnosti o oblasti, kde se estetické soudy uplatňují, především tedy pochybnosti o smyslu umění. Takové hledisko by však bylo velmi krátkozraké. Umění potřebujeme právě proto, že plní jiné úkoly než věda. Úkolem vědy (včetně estetiky jako vědního oboru) je **poznávat**. Umělecká činnost a estetické soudy jsou však založeny na **hodnocení**. Úkolem estetiky jako vědního oboru je poznat, podle jakých principů estetické a umělecké hodnocení probíhá, ale nesnažit se o jejich sjednocení. Při výkladu norem uvidíme, že ani estetické soudy nejsou zcela libovolné. Avšak skutečnost, že nemůžeme tyto soudy pomocí důkazů sjednotit, vede k bohatosti tvorby jak v oblasti užitého umění, tak i v oblasti jednotlivých druhů umění. Hodnotící hlediska při umělecké činnosti nebo při ztvárňování předmětů nejsou ovšem

soustředěna k hledání pravdy, jako je tomu ve vědě, nýbrž k hledání působivosti a přitažlivosti dosažených výtvorů. Náзор na tuto působivost a přitažlivost se přitom v průběhu času mění.

Přesto se předpokládá, že i v umění dochází k poznání a dokonce se hovoří o pravdě v umění. S tím lze souhlasit pouze potud, pokud přitom nebudeme převádět poznání a pravdu do roviny vědecké. Jde totiž o hlediska zprostředkovaná. Ve výtvarných obrazech z dřívějších období např. poznáváme, jak se lidé oblékali (můžeme takové zobrazení využít při psaní dějin módy), jaké bylo vybavení bytu apod., avšak obrazy nebyly povětšinou malovány za tímto účelem. Naše poznání z obrazu je svým způsobem bohatší. Poznáváme totiž, jak umělci nahlíželi na skutečnost, jak ji hodnotili, co považovali za podstatné. Když chtěl být někdo zobrazen, jistě se chtěl ve své podobizně poznat. Není sice zanedbatelné, jak vypadal např. nějaký panovník, ale mnohem podstatnější poznatek pro nás je, jak ho viděl a umělecky ztvárnil malíř. Sledujeme jeho umělecké "poznání" (ve skutečnosti vlastně hodnocení) a teprve jeho prostřednictvím se vracíme k poznávání zobrazené skutečnosti. Proto také umělecká pravda není totožná s pravdou vědeckou. V umění je pro nás pravdivé to, co nás přesvědčuje. Toto přesvědčování nemá pro nás sílu a závaznost vědeckého důkazu. Přesto umělecká přesvědčivost není pro nás méněcenná. Rozšiřuje náš pohled na svět, obohacuje nás v jiném směru než pravda vědecká.

Hodnotící přístup ke světu není však jen záležitostí umění, ale také náboženství a morálky. I v těchto případech nevystačíme s vědeckými argumenty. Ty totiž netvoří podstatu náboženského názoru věřícího člověka. Ten se nachází prvotně nikoli v rovině **gnoseologické** (poznávací), ale v rovině **axiologické** (tj. hodnotící, hodnotové, hodnototvorné).

Obdobná situace je i v oblasti morálky. Krása, dobro a svatost se dobře doplňují, protože jsou to kategorie **axiologické**. Příroda není ve své podstatě ani dobrá, ani zlá, protože není vědomým činitelem, který je zodpovědný za své činy. V umění je to však jiné. Všechny hodnoty chápeme především **antropocentricky**, tj. podle lidských měřítek. Hodnoty jsou hodnotami ve vztahu k lidem, nakolik pomáhají jejich sebezdokonalování a seberealizaci. Proto jedinec může ctít jiné hodnoty než společnost a dokonce ani společnost nemusí pochopit, co jí prospívá a co nikoli. Uvažovat o vztahu krásy a dobra v umění je namístě, protože jde o závažné hodnoty.

Občas je v dějinách velmi naléhavě kladena otázka, zda umělecké dílo může zapůsobit na vnímatele tak, že změní jeho charakter a morálku. Takový vliv existuje, ale ne vždy a ne u každého. Přitom nejde o morální vliv přímý, ale zprostředkovaný esteticky. Byla i období, v nichž se – až dogmaticky – trvalo na tom, že umělecké dílo má přinášet morální ponaučení, že má morálně vychovávat. Proti tomu je vždy znovu vyhlašována naprostá nezávis-

lost obou hledisek. Umění je pak chápáno jako svrchované panství estetična, které se nemá spojovat s žádnými jinými společenskými funkcemi, tedy také ne s funkcí morální (tzv. "umění pro umění"). Umění však řadu závažných funkcí vždy plnilo a plní. Víme již, že jeho funkci estetickou nemůžeme od těchto ostatních funkcí oddělit, nebudeme je však také nekriticky ztotožňovat.

CVIČENÍ

- V čem spočívá rozdíl mezi vědou a uměním?
- Jak chápat pravdu ve vědě a pravdu v umění?
- Uveďte umělecké dílo, které považujete za pravdivé, a pokuste se vysvětlit proč.
- Jaký je vztah umění a morálky?
- Znáte moralistní dílo, které vás esteticky nepřesvědčuje?

7. Umělec

Člověk se nemůže stát odborníkem, nemá-li pro zvolený obor schopnosti. I umělec je odborník. O jeho osobu bývá však v široké veřejnosti větší zájem než o mnohého vědce. Důvody nejsou jen sociologické (popularizace tanečníků, herců, zpěváků atd. v hromadných sdělovacích prostředcích), i když mají velkou váhu. Zvědavost vzbuzuje též sama umělecká činnost. Jako kdyby byla obestřena tajemstvím a založena na čisté intuici. Umělec jako by byl zcela jiný než my. V romantismu docházelo až ke zbožnění umělce-génia a tento přístup stále ještě doznívá. Zdálo se, že génius není svou dobou vůbec podmíněn.

Dnes na genialitu pohlížíme ze dvou hledisek: sociologického a psychologického. Z hlediska sociologického dnes víme, že génius je svou dobou podmíněn a ovlivněn. Není jen výsledkem pouhé nepředvídané náhody. Potřeby doby vyvolávají tlak na rozvoj jeho skrytých předpokladů. Génius na tyto potřeby reaguje a řeší je.

Někdy bývá zdůrazňován zásadní rozdíl mezi géniem vědeckým a uměleckým. Vědecký génius učiní třeba i řadu významných objevů (stejně tak i technický génius, jakým byl třeba Edison), ale dá se předpokládat, že by došlo k oněm objevům stejně, třeba postupně několika lidmi, i kdyby on nežil. Naproti tomu kdyby nežil třeba Mozart, nikdo a nikdy by už nenapsal Dona Giovanniho, Kouzelnou flétnu atd. Tato úvaha je oprávněná jen částečně, pokud se týče Mozartových neopakovatelných individuálních děl.

I Mozart byl totiž dítětem své doby. Je představitelem hudebního klasicismu. Kdyby se nenarodil, hudební klasicismus by přesto existoval. V tomto smyslu nejsou výtvoři uměleckého génia ničím zcela libovolným. Zvláštnosti vědce a umělce se týkají metod práce.

Z hlediska psychologického je genialita zvláštní jednotou vloh, schopností, nadání a talentu. I tyto biologicko-psychologické předpoklady se rozvíjejí nebo zakrňují pod vlivem sociálních podmínek. **Vlohy** představují vrozený, biologický základ, na němž a z něhož se vyvíjejí schopnosti. Vlohy jsou dědičné a vrozené, zatímco **schopnosti** jsou z určité části získané, např. umělecká představitelství, fantazie a umělecké myšlení.

Nadání pro nějakou uměleckou činnost představuje tu složku osobnosti člověka, která mu umožňuje dosahovat kvalitních výkonů v konkrétní oblasti umělecké činnosti, např. v oblasti interpretačního umění (herec, hudební virtuós). Předpokládáme, že určitou míru nadání (ovšem s různým zaměřením) má každý zdravý člověk. Nadprůměrné nadání nazýváme **talentem**. Výjimečný talent je považován za **génia**.

Umělce chápeme jako člověka tvořivého, nadaného citlivostí pro materiál, dále pak fantazií a schopností umělecké abstrakce. Avšak tvořivým myšlením, citlivostí k materiálu, fantazií a schopností abstrakce musí být obdařen i vědec a technik. Pouze zájmové zaměření je různé. Ke škodě věci se však často všechny tři oblasti chápou jako nespojité, zvláště pokud jde o umění a umělce ve vztahu k vědě a technice.

Existují ovšem i rozdíly spočívající v metodě a dodávající tak umělecké tvorbě zvláštní nádech. Věda respektuje objektivní nutnost, objektivní zákonitosti. Teprve tím, že je poznává, umí je všestranně využívat v náš prospěch (někdy i zneužívat). Zákonitosti se nepodřizují lidským tužbám a přáním. Z tohoto hlediska jsou jakoby "mimolidské". Umění se naproti tomu bytostně dotýká člověka. Dochází v něm neustále k "sebezlidštění". Dějiny umění jsou vždy výpovědí o člověku. Také příroda tvoří, ale jinak. Její vývoj probíhá tak, že zákonitost si razí cestu nescíslným množstvím náhod a variací. Příroda tvoří nevědomě. Její výtvoři (strukтуры) nevznikly v důsledku jejího záměru.

Také umělec prochází cestou "pokusů", neboť i on musí vybírat z více možností. Činí tak ovšem s určitým záměrem. Víme již, že netvoří zcela libovolně. Možnosti volby výrazových prostředků i jejich kombinací se z jedné strany uzavírají a z jiné ootvírají podle toho, v kterém období a v které kultuře umělec žije a v jakém uměleckém žánru se vyjadřuje. Tak se vytvářejí předpoklady pro různorodou a bohatou tvorbu, kde mají umělcovy schopnosti a fantazie dostatek prostoru.

Umělecký výsledek není přitom dán uskutečněním přímočarého záměru. Umělec v procesu tvorby vede se svým vznikajícím dílem neustálý dialog:

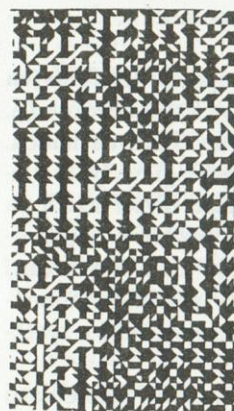
klade mu tvůrčí otázky, materiál se mnohdy vzpírá jeho záměru a vynucuje si jiné řešení. Každý krok nabízí řadu nových možností, z nichž je nutno volit. Zatímco vědecké pokusy při řešení určitého dílčího úkolu ve své závěrečné fázi vedou k jednotné nebo alespoň jednotící odpovědi, umělec nachází odpověď spíš tam, kde se odklání od získaných znalostí a pravidel. Každý kvalitní nezvyklý výtvor klade nové otázky svému okolí a otevírá možnosti dosud netušené. Vždy se setkáváme s něčím nepředvídaným a nezáměrným. Umělcova činnost je dobrodružným hledáním.

CVIČENÍ

- Zvažte, jaké nadání mají vaši jednotliví spolužáci.
- Čím se toto nadání projevuje, jaké má znaky?
- Zvažte fantazijní a tvořivé momenty kolem sebe, ať již v jednání nebo v předmětech.
- Čím se umělec liší od vědce? Pokuste se to ukázat na příkladech.
- Pokuste se něco vytvořit a sledujte, jak postupujete.
- Vezměte nějaký umělecký objekt a snažte se poznat a zhodnotit, jakými prostředky a jak a proč je tak vytvořen.

8. Vztahy mezi druhy umění

Druhy umění bývaly tradičně rozdělovány na **prostorové** (nehybné: výtvarné umění, architektura) a na **časové** (pohybové: hudba, divadlo, tanec).



Příklad op-artu
(Zdeněk Sýkora,
Struktury, 1967)

Literatura bývala chápána jako umění časové). Sami umělci se však při své tvorbě s tímto rozčleněním nespokojovali. Dílčí rozrušování tohoto protikladu zesílilo ve 20. století, zvláště pak po druhé světové válce. Ve výtvarném umění nacházíme tendence využít pohyb, umožnit časové dění. Vedle statických soch jsou vytvářeny objekty, které se pohybují (tzv. mobily). Vzpomeňme na mohutný metronom v Praze na kraji Letenské pláně v době Československé všeobecné výstavy v roce 1991. Brněnský architekt Pešánek ve 30. letech 20. století uvažoval o novém druhu umění, **kinetismu**, do kterého zařazoval například pulsaci městských neonových reklam. Jiní autoři místo soch vytvářejí podivné stroje, jejichž pohyby jsou samoučelné, čímž upoutávají naši pozornost. Tak zvaný **op-art** (optické umění) pracuje se zrakovými klamy,

s proměnou osvětlení, barev, případně i s proměnou dílčích plošek, takže vnímáme buď domnělý nebo skutečný pohyb v pozorovaném objektu.

Proměny nastávají částečně i v časových uměních. V **hudbě** byl prostor sice využíván již dávno (tzv. echa, kdy sbor za scénou opakoval hudební úseky zpívané na scéně), nyní však má být využit jinak. Jedna z možností je rozesadit orchestr přímo mezi diváky, jiná vytvořit z pěveckého sboru kruh kolem posluchačů, při reprodukování hudbě vytvořit takový kruh z více reproduktorů apod. V **moderním tanci** je využit prostor a nehybnost např. tak, že tanečník ustrne uprostřed pohybu (vytváří tedy dojem sochy), další tanečníci ho v jeho nehybnosti přenesou na jiné místo jeviště, takže se rozehrává i prostor apod. V **divadle** bývají někdy herci zcela záměrně vedeni k nehybnosti (např. u Becketta).

To vše svědčí o tom, že naše dělení druhů umění jsou pouze pomocná, nikoli trvalá. Jde o živý proces. Každý druh umění zkouší pracovat s novými výrazovými prostředky, s novým materiálem.

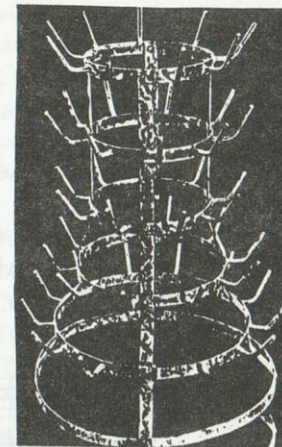
Výtvarné umění zjišťuje, zda a jak se dá využít k uměleckým záměrům např. emailu, latexové barvy apod. Někdy je již známý materiál aktualizován (plastické hmoty, plexisklo, kov – viz např. u Brancusiho nádherný povrch soch vzniklý hlazením a leštěním), jindy se pracuje s vyřazeným materiálem ze skládek, který se svařuje, lisuje apod. Poezie prověřuje možnost, jak využít zvukovosti hlásek přímo, nikoli zprostředkovaně jako dosud. **Hudebníci** se nechávají inspirovat konkrétními zvuky ze svého okolí, které jsou pomocí magnetofonů nahrávány a ve zvukových laboratořích upravovány, případně jsou využívány i zvuky z generátorů (elektronická hudba). Nové možnosti nabízejí **computery**, a to nejen pro vyškolené umělce, ale i pro laiky. Computery mohou podnítit představivost a tvořivost. Jejich pomocí se dá tvarovat, modelovat, kombinovat, experimentovat.

Vznikají též tendence k částečnému nebo širšímu **propojení jednotlivých druhů umění** (syntéza – viz 3. kapitola), případně pokusy o synkretickou (tj. slučující) podívanou. Známy pokus o nové spojení je tzv. barevná hudba. Zvláštní synkretické hledisko prosadili tvůrci naší laterny magiky. Synkretický dojem měl být vyvolán při různých seancích. Například diváci seděli na nádvoří zámku, slyšeli z reproduktorů dramatizovanou historii s doprovodem hudby, s případnými hranými výjevy a s osvětlováním jednotlivých částí nebo oken zámku podle uváděného děje. Nejvýraznějším synkretickým uměním naší doby je však film, kde ovšem spíš než o synkrezi hovoříme o syntéze (o vnitřním sjednocení).

Zcela zvláštní posun hranic umění nastává tam, kde jsou do jeho oblasti vtahovány předměty z oblasti mimoumělecké, a to do funkce předmětů uměleckých. Vznikly původně za jiným účelem, ale záměrně jsou konfrontovány s ustálenou představou o umění (umístění sušáku lahví mezi výtvarná

díla, uvedení nalezených věcí do výstavních síní, chápání prasklin ve zdech jako výtvarnou událost na způsob Hrabalova "něžného barbara" Vladimíra Boudníka, výstavy samorostů apod.).

Hranice umění nikdy nebudou ostré. Budou asi vznikat i nové druhy umění (své místo si vydobyla např. umělecká fotografie). Přesto snahy zařadit do umění takové činnosti jako např. zahradnictví, jsou scestné. Jde o estetickou úpravu, o kosmetiku přírody. Taktéž nelze zahrnout do umělecké sféry třeba umění kuchařské nebo umění parfémů. Chutí a čichem podněty spotřebováváme. Hmat lze vzít v úvahu jen jako zprostředkování na dálku: hmatově pocítujeme drsnost pískovce, hladkost mramoru, chlad nebo teplo použitého materiálu, ale přímo hmatové umění vytvářené pro vnímatele není možné – osaháváním by předmět ničili. Všechny smysly nám poskytují estetický zážitek, umělecké možnosti však jen zrak a sluch, a to proto, že jsou to smysly distanční a analytické. Distanční proto, že zachováváme od vnímaných uměleckých objektů odstup, analytické proto, že jsme schopni analyzovat zvukové či zrakové podněty na prvky (rozlišujeme tóny, barvy, analyzujeme souzvuky apod.).



Sušák na láhve, který umístil M. Duchamp jako tzv. ready-made na výstavě obrazů v roce 1913

CVIČENÍ

– Seznamte se

s výtvary op-artu, s mobily, s výtvary Césarovými, Schwittesovými, Kolářovými, Brancusiho, s ocelovými stavbami, se skleněnými paláci apod. (když ne jinak, tak alespoň z knih),

se skladbami konkrétní a elektronické hudby,

s fónickou poezií,

s moderním baletem,

s Beckettovým Čekáním na Godota (tendence k znehybnění pohybu v divadle),

s akčním malířstvím (Jackson Pollock aj.).

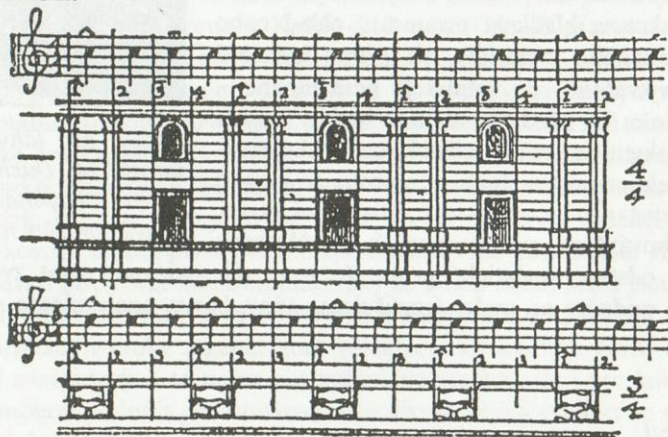
– Bez předsudků sledujte současné umění, poznávejte a diskutujte.

– Srovnajte literární předlohu a její adaptaci pro rozhlas, televizi nebo film. Pozorujte změny a zvažte jejich nutnost vzhledem k zvláštnostem a možnostem jednotlivých prostředků masové komunikace. V případě ilustrací zvažte,

jak odpovídají duchu literárního díla a co považoval výtvarník za důležité z daného děje.

9. Řád, systém, celek, struktura

V uměleckých dílech se prosazují pravidelnosti i nepravidelnosti, spolu s řádem a systémem i prvky nesystémovosti, spolu s normami i jejich rozrušování. Obdobně je tomu i ve společenském dění. Nejdříve však věnujme pozornost umění.



Příklad pravidelnosti a řádu: Poslední podlaží Palazza Giraud v Římě (nahore) a římsa Villy Farnesiny v Římě (dole) převedené do 4/4 a 3/4 taktu metodou Clauda Bragdon

Začneme zmíněnou **pravidelností** jako východiskem. Setkáváme se s ní velmi často. Nacházíme pravidelné metrické útvary v hudbě i v poezii, pravidelné členění sloupů v různých stavbách, stejnoměrné rozdělení průčelí chrámů podle vertikální osy atd. Pokud by se však v uměleckých dílech uplatňovala pouze a jediné pravidelnost, bylo by to nudné a nesnesitelné. Umrtvovalo by to naši pozornost i fantazii. Jednostranné prosazení nepředvídatelných nepravidelností by bylo taktéž zhoubné, neboť bychom se pak již vůbec nedokázali ve výtvaru orientovat.

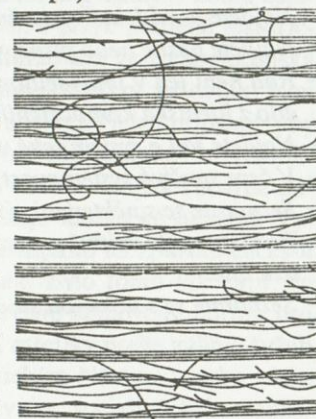
Jinou záležitostí ovšem je nepravidelnost na pozadí pravidelnosti. Využívala toho už lidová tvorba, například při tanci v tzv. matenících (různé střídání dvoutaktí a třítaktí). Běžně bývá využíváno napětí mezi pravidelnou

metrikou a proměnlivým rytmem. Také básnictví si různě vypomáhá, aby nevznikal dojem nudné stejnotvárnosti. Příkladů z různých druhů umění vztahu pravidelnosti a nepravidelnosti najdeme dostatek.

Nepravidelnost bývá v těchto případech využívána záměrně. Oživující odchylky, které vytváří, vyvolávají v nás obvykle estetický požitek. Pokud se odchylky upevní, vzniká nová pravidelnost (ustálená jednota v rozmanitosti). Avšak i neustálené odchylky od stereotypní pravidelnosti nerozsbíjejí řád v umění, neboť organizace výstavby díla se jimi nerozpadá. Rozpad řádu nastává teprve tehdy, prosazuje-li se chaos. Potom se rozpadá i celý systém. Systém je vůči řádu pojmem nadřazeným, protože řád nacházíme již v mechanické pravidelnosti. V systému drží jeho jednotlivé prvky **vnitřně** pohromadě, nejde tedy jen o mechanickou sumu částí. Například v obyčejné písni slyšíme, že její tóny se vzájemně vážou, některé přímo tihnou k tónu jinému. Slyšíme to, zpíváme-li si třeba durovou stupnici. Ta je odvozena z živé hudby. Počet jejích intervalů vznikl historicky. V začátcích hudby byly jen některé tóny pevné, jiné netvořily ještě systém: byly nahodilé, nepevné.

Prvky systémovosti a nesystémovosti se v umění neustále střetávají. Systém není uzavřen jednou provždy, ale rozšiřuje se, proměňuje, případně je nahrazován systémem jiným (tendence k rozkladu tonality jako systému vedla k vzniku systému dalšího, dodekafonii, kdy se vnitřní vztahy mezi dvanácti půltóny stupnice vytvářejí podle nových principů).

Dochází však i k situacím, kdy nový systém nemůže vzniknout, protože nad vším převládly náhoda a chaos. Tato tendence se uskutečňuje v některých uměleckých snahách 20. století, kdy je programově otevírána cesta nahodilosti. V divadle či na koncertě je to tzv. happening, kdy jsou diváci vtahováni do situace a podílejí se na nahodilém výsledku. V hudební tvorbě se prosazuje tzv. aleatorika, kdy zvukový výsledek vzniká v důsledku nahodilosti. Nahodilosti ponechává místo ve výtvarném umění tzv. **akční malířství**. Toto hledání je přirozené, ale umění se trvale systémům vzdát nemůže.



Kombinace řádu a nahodilosti (autor Dezider Tóth: 1500 V, vizuální partitura)

Zcela samostatným námětem je, jak se historicky vnitřně propojují a přemísťují jednotlivé prvky a složky systému. Jejich významná a významová úloha není totiž neměnná. V psychofyziologické rovině nás upoutávají tzv. teplé barvy, jako je např. červená. V rámci uměleckého díla se však úloha jednotlivých barev mění. Přestávají být prvkem pouhého psy-

chofyziologického působení. Stávají se prvkem sémantickým (významovým). Jejich úloha v díle může být jak nadřazená, tak i podřízená. Izolovaný akord *dur* je v rovině psychofyziologické pocitován jako veselý, *moll* akord jako smutný. V písni či větší hudební skladbě to však nemusí platit. Známe dost rozpustilých a veselých písní, které jsou v mollové tónině. Jednotlivé prvky či složky jsou svým působením závislé na svém zapojení do celku. Jsou mu podřízeny. Celek je víc než jeho části.

Tuto skutečnost bral v úvahu i český moderní estetický směr zvaný **strukturalismus**. I v něm nacházíme celostní pojetí. Celek je chápán jako svébytná struktura, jejíž prvky a složky vytvářejí různé hierarchické vazby. Jestliže například v hudbě stojí v popředí melodie jako organizující složka, bude si podřizovat všechny složky ostatní. Bude-li však v popředí jako organizující princip barva (témbr), vztahy uvnitř struktury se podstatně promění. Celek je zvláštním aspektem systému. Umění se chová celostně, podobně jako živý organismus (jenž je sám též systémem). To, co neodpovídá jeho vnitřním vazbám, jeho logice uspořádání, jeho charakteru, nechce do sebe systém přijmout. To se děje i v systému jazykovém, jenž přijme jen novotvary odpovídající duchu daného jazyka. Děje se tak dokonce i v systému módy. V pozadí tohoto dění nacházíme normy.

CVIČENÍ

- Najděte pravidelně vystavěné básně nebo písně.
- Najděte básně nebo písně, v nichž se objevuje těž nepravidelnost.
- Řád není jen v pravidelnosti, ale i v celkové kompozici díla. Sledujte určité dílo z hlediska kompozičního řádu.
- Najdete řád a systém také ve společenských vztazích?
- V čem spočívá systémovost jazyka? Objevuje se také v básních?
- Seznamte se s některými výtvary, v nichž se uplatnila nahodilost.
- Prozkoumejte vnitřní propojení a závislost tzv. výrazových prostředků v určitém díle.
- Seznamte se s některou studií Jana Mukařovského (podle učitelovy volby).

10. Estetické normy

Normami rozumíme směrnice nebo pravidla (popřípadě i stanovená měřítka), která mají být dodržena. Normy se prosazují v umění, normami se běžně řídíme v našem společenském životě. Ne všechny z nich mají stejnou závaznost, platnost a sílu. Jsou např. některé normy právní, které nejenomže

mají být dodrženy, ale dodrženy být musí, protože jsou uzákoněny (kodifikovány) a jejich porušení má trestné následky. Taktéž v oblasti stavebnictví a techniky jsou pevně kodifikovány normy bezpečnostní, normy v dimenzích výrobků, v technice práce apod., protože jejich porušení může mít katastrofální následky s trestným postihem.

Jiné kodifikace norem jsou také plně závazné, ale nikoli již trestně postižitelné. Dítě, které se naučí mluvit, začne respektovat normy v jazyce, aniž ví cokoli o gramatice. Gramatika, s kterou se pak seznámí ve škole, obsahuje již normy kodifikované, v nichž se např. určuje, podle jakých pravidel mají být vytvářena nová slova, kdy se má psát tvrdé "y" a kdy měkké "i" atd. Taková kodifikace je nutná. Jednak vychází z poznatků o historii jazyka, jednak ze společenských potřeb, abychom dokázali ústně i písemně mezi sebou komunikovat. Porušení kodifikované normy v této oblasti je chápáno jako negramotnost, nikoli však jako trestný čin.

Zvláštní situace nastává při kodifikačním úsilí v oblasti estetiky. Nejen jazyk, ale každý komunikativní systém (tedy i systémy umělecké) obsahuje v sobě normy. Pokud se o ně nezajímá věda, nejsou teoreticky ozřejmovány, jsou však běžně a povětšinou neuvědoměle využívány. Norem využívá např. lidový hudec nebo zpěvák, aniž něco ví o hudební vědě. Pro estetiku jsou normy – zvláště v umění – předmětem zájmu, musí usilovat o poznání jejich vývoje, proměn, závaznosti apod., ale – na rozdíl od lingvistiky – nemá estetika právo vyhlášovat kodifikovaný systém norem. I jazyk podléhá historickým změnám, proto je po čase vždy znovu kodifikován. Je to společenská potřeba. Stejně tak jazykové normy správné výslovnosti (tzv. ortoepie) jsou kodifikovány, aby byla dodržena srozumitelnost sdělení. Nelze připustit, aby rozhlasový nebo televizní hlasatel vyslovoval roztáhlé pražské "e" (enteligenční místo inteligentní) atd. Umění na pozadí norem naopak různých odchylek rádo využívá. Normativní estetika podvazuje umělecké hledání. Vychází třeba i z konkrétního poznatku, ale absolutizuje ho na způsob: chceš-li být úspěšný (působivý apod.), postupuj tak a tak. Bylo tomu tak např. ve francouzském klasicismu 18. století, kdy byly přesně stanoveny normy pro psaní tragédií. Zrůdné je vyhlášení normativní estetiky podle zálib a tužeb politických představitelů, jak tomu bylo ve fašistickém Německu nebo v tzv. socialistickém táboře, kde byly stanoveny normy tzv. socialistického realismu a kde sovětský politik Ždanov vyhlásil v roce 1948 normy pro hudbu.

Estetické a umělecké normy není správné kodifikovat, ale zkoumat. Literární věda např. rozlišuje, zda se uplatňuje norma velmi silná či norma, která má charakter důrazného doporučení. V prvním případě se hovoří o konstantě, v druhém o tendenci (týká se metrických přízvuků v básních).

Některé normy jsou vyjadřovány matematickými vztahy. V takovém případě hovoříme o **kánonech** (např. kánon zlatého řezu ve výtvarném umění

a architektuře). Jindy se však obecně názvem kánon myslí norma. Dodržování normy nemusí ještě vést k umělecké hodnotě. Každé velké umělecké dílo normy částečně dodržuje, ale zároveň je i částečně rozrušuje. Právě tím se umělecká tvorba neustále posouvá. Přestože norma směřuje k bezvýjimečné závaznosti (někdy se hovoří o diktátu norem), nikdy nemůže dosáhnout platnosti přírodního zákona. Existují normy dlouhodobé (např. ve folklóru) i normy krátkodobé (obvykle spjaté s módou).

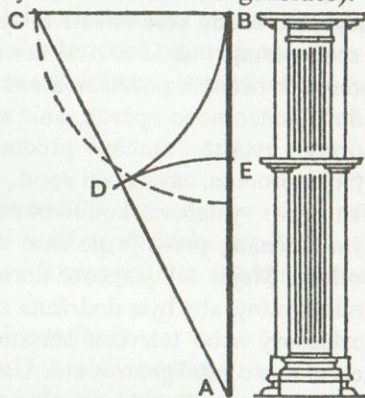
V jednom a téže kolektivu existuje mnoho norem, přičemž každá z nich má tendenci vytlačit normy ostatní. Můžeme hovořit o hierarchii (stupnici) norem, jejímž vrcholem je norma nejmladší, nejméně zmechanizovaná a nejméně spjata s jinými typy norem. Normy starší jsou umístěny "spodněji" a mají větší setrvalost (dokladem toho může být opět folklór). Vedle tohoto členění vertikálního lze nalézt i členění horizontální, např. rozdíl podle věku, pohlaví, profese, generace (nová generace má obvykle vlastní normativní vkus opřený o uznávání odlišných norem od starší generace).

Zvláštním námětem je přechod norem z jedné oblasti do jiné, například z tzv. vysokého umění do umění lidového či zlidovělého až po pokles norem (např. v řadě lidových písní). Dochází však i k opačnému procesu, kdy třeba tzv. triviální hudba (např. pouliční) je vtažena zpět do hudby "vysoké" (u Mahlera, Šostakoviče aj.). Klesáním se tedy norma neznehodnocuje nenapravitelně. Někdy se dokonce hovoří o koloběhu norem. Je třeba také uvážit, že v uměleckém díle existuje větší množství estetických norem (v hudbě třeba normy pro výstavbu melodie, pro harmonizaci, instrumentaci, formovou výstavbu, pro hudební ztvárnění textu atd.).

Mezi estetickou normou a normami ostatními není nepřekročitelná hranice. Norma estetická může přejít v normu jinou a naopak. Mravní norma se může stát estetickou, jindy estetická norma (např. tzv. happy end) se může stát až směšnou a ztratí i hodnotu mravní.

CVIČENÍ

- Uveďte příklad kodifikované normy z naší umělecké tvorby předchozích let.
- Uveďte některé normy z folklóru (spjaté obvykle s funkcí, např. normy v různých krocích, slovním projevu, výstavbě pohádky apod.).



Geometrické ztvárnění a praktické uplatnění tzv. zlatého řezu

- Uveďte příklady krátkodobé normy (z různých módních vln), která již zmizela.
- Uveďte příklad zastaralé a přežilé normy z dřívějšíka.
- Uveďte příklady porušení normy (např. nedodržení navykklé výstavby, nové nezvyklé postupy apod.).
- Kteří umělci (literáti, hudebníci, výtvarníci) se inspirovali pokleslými normami? Uveďte příklady z jejich tvorby.

11. Společenské normy ve vztahu k normám estetickým

Porušení estetických norem nevyvolává samo o sobě právní sankce (k právním sporům ovšem několikrát došlo), zato "trestní postih" vůči umělcům vykonává někdy část společnosti zneuznáváním, skandalizováním v tisku apod. Postupují tak obvykle zastánci starých estetických norem. Tato část společnosti vlastně žádá na umělci, aby "se uměl chovat". Také nejrozumnější společensky přijaté normy určují, jak se mají jednotlivci či dílčí sociální skupiny chovat. Společenské normy bývají rozčleňovány na obyčej, mravy, zákony a tabu. Určité chování se přikazuje, doporučuje, zakazuje, přičemž nemusí jít o právní akt. Ten se uplatňuje pouze při schválených zákonech, např. trest za pohoršlivé chování na veřejnosti (obnažování apod.).

Zdánlivě není rozdíl mezi narušováním norem estetických a norem společenských, ale není tomu tak. Morální normy jsou přímo jádrem norem společenských. Proměňují se velmi pomalu. Tlak na jejich dodržování je obvykle zcela oprávněný. Morálními normami se upravuje chování občanů vůči sobě navzájem, jejich uplatňováním se má zabránit nespolečenskému a protispolečenskému projevu. Jednotlivec dosahuje uvolnění morálních norem jen s nesmírnými obtížemi, protože ve vztahu k ustáleným mravům se stává odchylka v jeho chování nápadnou a vyznívá jako výsměch vůči společnosti. Nezáviděníhodnou situaci mají však i morální reformátoři, kteří vystupují proti uvolněné morálce celé společnosti a vyžadují buď vytvoření nového řádu nebo obnovení morálního řádu dřívějšího.

Proti těmto jednotlivcům je umělec mnohem svobodnější. Různé narušování estetických norem, které uskutečňuje, je pro vývoj umění charakteristické a nutné. Právě proto je chybné ztotožňování umění s morálkou. Morálka umělce není vždy shodná s morálkou jeho díla. Morálka díla spočívá v hledání, ve snaze neustrnout, nenechat se uplatit, nepodřít se špatnému vkusu vládnoucích vrstev, zvláště pak jejich diktatuře (co zůstane z umění minulých let, které se přizpůsobilo požadavkům vládnoucí politiky?). Na druhé

straně morální neokázalé jednání, jímž jsou podporovány a udržovány obecné lidské hodnoty a celková kulturnost (např. úcta ke starým lidem, pozornost vůči ženám apod.), oceňujeme kladně i esteticky. Formální návyky a konvence, z nichž vyprchal jejich původní smysl, se stávají esteticky neutrálními, pokud nejsou nějakou situací znovu aktualizovány. Například podání ruky je dnes běžnou konvencí. Původně ve středověku to však bylo významné gesto, jímž se dokazovalo, že žádný z obou partnerů nedrží v ruce zbraň. Podají-li si ruku dva státníci za politicky zvláštních okolností, může mít toto gesto značný smysl, který nás oslovuje i esteticky.

Morální normy jsou jen jedním z projevů úrovně kultury národa. Do mezilidských vztahů zasahují ovšem velmi podstatně. Ovlivňují totiž celkově náš způsob chování vůči jiným lidem: jestliže se chováme nespolečensky u stolu, halasíme hlučně na ulicích nebo do telefonu, jsme nepozorní vůči jiným lidem, okrádáme je apod., vždy to má aspekty morální a estetické. Toto vše má jednoho společného jmenovatele: je jím **asociálnost**. Normy ve způsobu chování a normy morální se sice historicky poněkud proměňují, ale v jejich pozadí musí zůstat hledisko všelidské, tzn. projevování úcty k druhému člověku.

Samostatný okruh společenských norem vytváří **oblékání** (často spjaté s chováním). Hledisko estetické bývá podřízeno hledisku sociálnímu (podle **sociálního postavení** se jinak obléká úředník a jinak třeba zemědělec, podle **sociální funkce** jinak biskup, jinak řadový kněz, podle **společenské situace** bylo a je jiné oblečení pro svátek a jiné pro všední den). Estetická zdobnost tyto odlišnosti podtrhuje. V dnešní době často výrazně pocítujeme podřizování estetického hlediska především **generačním hodnotám** (např. část mládeže zdůrazňuje víc než kdy jindy své hodnoty a normy v odlišném oblékání, chování, ve volbě hudby, způsobu zábavy apod.). Je snaha rozrušit i funkce oblékání (nerespektuje se večerní oblečení na koncert nebo do divadla). Je to způsobeno též volnějším produkcemi vně tzv. kamenných budov a divadel (např. party, potlachy apod.). I tam je však pocíťována ozvláštěná atmosféra. V jiných životních situacích by se měla zvláštní atmosféra vytvořit oblečením (nepůjdeme do kostela nebo k svatebnímu obřadu v špinavých montérkách). Působí zde i tlak norem estetických.

Zvláštní je, že normy, které vznikají jako protest proti strnulému uniformnímu vládnoucímu vkusu, zároveň napomáhají vytvářet uniformitu další, ať již jednostranným vyznáváním dílčích hodnot v tzv. fan-klubech nebo – což má někdy i aspekty politické – ve stejném způsobu oblékání, vnějším vzhledu i chování (např. hnutí "punk", hnutí "skinhead" atd.).

Spojení norem společenských s estetickými se projevuje i v módě, v kultuře těla, v bydlení i v pracovní činnosti.

CVIČENÍ

- Uveďte příklady obyčejů, mravů, zákonů a tabu.
- Uveďte příklady sociálních příkazů, doporučení, zákazů.
- Uveďte příklady porušování morálních norem.
- Co vše považujete za asociální?
- Uveďte příklady morálního rozkladu celé společnosti (z historie).
- Uveďte příklady uměleckých reformátorů.
- Které společenské konvence považujete za všelidské, které za obsahově prázdné a zastaralé?
- Uveďte některé sociální zvyky a snažte se najít důvod jejich vzniku.
- Uveďte další příklady různého oblékání podle sociálního postavení, sociální funkce a sociální situace.
- Jaké uznáváte vlastní kladné generační hodnoty?
- Vznikly už pro ně sociální (případně estetické) normy?

12. Vkus

Vkus, o kterém byla již několikrát zmínka, je schopnost rozpoznat záporné estetické jevy a v protikladu k nim vhodně esteticky jednat a posuzovat (hodnotit). Jednáním zde rozumíme způsob oblékání, vytváření životního prostředí, chování, způsob mluvy, umělecké tvoření, tedy praxi, aktivní estetickou činnost; posuzováním (hodnocením) rozumíme vyslovování estetických a esteticko-kritických soudů, tedy pasívnější estetický přístup.

Vkus je pojem estetický, psychologický i sociologický, týká se tedy celého způsobu našeho života (a oblasti umění). Při posuzování stavu našeho okolí nebo výrobků se řídíme pocitem libosti nebo nelibosti. To je však nejistý základ, který má za následek tvrzení, že proti gustu (tj. vkusu) se nedá disputovat (viz 6. kapitola). S tím lze souhlasit jen potud, pokud nechápeme estetické soudy jako zcela izolované. Ze **sociologických důvodů** dochází totiž k sjednocování vkusu jednotlivých sociálních skupin kolem jimi vyznávaných norem, které prosazují silní jedinci v těchto skupinách. Přitom nemusí vždy jít o názory a jednání vhodné a vkusné.

Uvážíme-li, že to, co se nám líbí, považujeme obvykle za vkusné, kde najdeme pevnější základnu pro zjištění záporných estetických jevů a pro určení jevů vhodných, kladných? Co je to tzv. **dobrý vkus**, který by měl platit nejen pro jednotlivé sociální skupiny, ale pro celou společnost? Vše nasvědčuje tomu, že situace je obdobná jako u norem. Dochází sice k postupné historické

proměnlivosti, ale v pozadí těchto obměn stojí všelidská (antropologická i obecně kulturní) hlediska. Například představa o dokonalosti chování – což je jeden ze znaků dobrého vkusu – se historicky proměňuje. Dokonalé chování renesančního šlechtice by se nám dnes některými svými projevy mohlo zdát zastaralé, snad i směšné. Dokonalost klasicistního uměleckého díla je jiné povahy než dokonalost díla romantického nebo impresionistického. Nikdy však nebudou považovány za dokonalost chaos, nevyváženost, nepřiměřenost částí vůči celku, nepřiměřené chování člověka vzhledem k dané situaci (např. nevhodné chování při pohřebním obřadu) apod. Tak jsou vymezeny i některé další znaky dobrého vkusu: je to nejen dokonalost, ale i taktnost, uměřenost, ladnost, přínaléžítost, vhodnost, vyváženost, půvabnost, elegance apod. To vše jsou podstatná **hlediska estetická** (proměnlivě "neproměnná"). Dobrý vkus je jeden z důležitých příznaků kulturnosti nejen jednotlivce, ale i celé společnosti (v druhém případě záleží na tom, v jaké míře je vládnoucí vrstvou dobrý vkus podporován a pěstován – vzpomeňme na rozkvět Periklových Athen).

Z **hlediska psychologického** je dobrý vkus jednatelů projevem zvláštního talentu, s kterým se takoví lidé rodí. Ovlivňují své spolubližní v jejich estetickém jednání a posuzování. Bývají označováni jako "arbitři elegance". Elegancí rozumíme přirozenou uhlazenost a ladnost v odívání, chování, ale i ve slovním projevu. Hovoříme o elegantním oblečení, postojích, pohybech (včetně elegantního tance), elegantním řešení situace (míněno: obratném), ale i o elegantních verších (míněno: půvabných). I zde ovšem může docházet k záporným jevům, jakým je např. za určité situace elegance přehnaně okázalá nebo okázale nedbalá. Vždy však bude záležet na výši dobové nebo skupinové "lat'ky", která bude určovat rovnovážný stav vkusu a kritéria posuzování.

Vkusné bývá nejen chování, ale i lidské výtvoř. Hovoříme o vkusném obleku, nábytku, osvětlovacím tělesu, vkusném bytu apod. Avšak stejně jako normy morální jsou pevnější než normy estetické, je tomu tak i ve vztahu vkusu a uměleckého díla. Takové dílo může být vkusné, leč nikoli nutně umělecky prvotřídní. Vkus totiž obvykle utvrzuje stávající normy, zatímco závažná umělecká tvorba tyto normy neustále porušuje a razí vkus nový. Při posunu vkusu dochází k novému výběru a uplatnění působivých prostředků, ale zároveň se prosazuje úsilí o udržení celistvosti, dokonalosti, vyrovnanosti atd.

Lze působit na vkus výchovou? Každému talentu v jeho rozvoji výchova a vzdělání jistě napomáhá. Člověk, který vkusový talent nemá, výchovou ho nezíská. Přesto si může dobrý vkus částečně osvojit, rozvinout, rozšířit a prohloubit. Protože jeho libost z méně vkusných či nevkusných podnětů je opravdová, nelze mu tyto podněty při výchově zakazovat. Vyučující musí na-

bídnout podněty hodnotnější (zvláště z oblasti umění) a pomocí nenásilného výkladu vést své posluchače k tomu, aby si sami v sobě vytvořili nový hodnotový a normový svět, aby začali podněty hodnotit jinak, citlivěji. Tím se změní i jejich záliby. Jejich vkus, i když není původní, se může zkvalitňovat. Nevkus (kýč apod.) je tak odstraňován zcela přirozeně, ovšem nikoli jednou provždy, protože se objevuje další. Střetávání vkusu a nevkusy, informace a entropie (neuspořádanosti) bude probíhat neustále. V tomto střetu je výchova k dobrému vkusu povinností, má-li se společnost přirozeně rozvíjet.

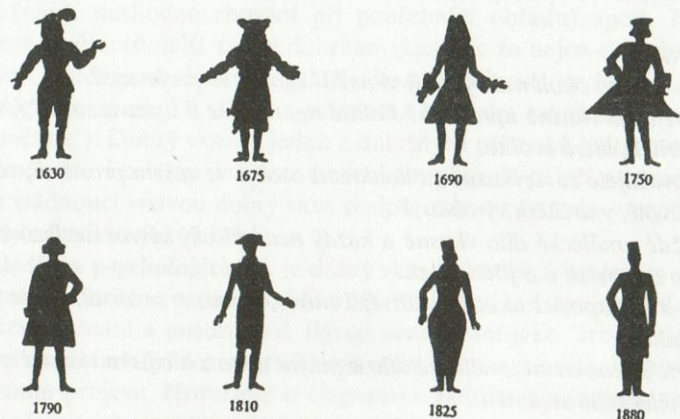
CVIČENÍ

- Kdo z vašeho okolí má vybraný vkus? V čem se to projevuje?
- Je vaše třída vkusně upravená? Pokud ne, můžete ji upravit sami? Uvažujte o kritériích, která zvolíte.
- Co považujete za nevkusné (u konkrétní osoby, ve vašem prostředí, ve veřejném životě, v určitém výrobku)?
- Je každé umělecké dílo vkusné a každý neumělecký výtvoř nevkusný? Uvažujte o odpovědi a o příkladech.
- Máte-li k dispozici ukázky z dřívější módy, pokuste se zjistit, co je vkusné a co nikoli.
- Vyberte si konkrétní umělecké dílo a posuďte ho z hlediska vkusu i z hlediska uměleckého ztvárnění.
- Znáte příklady nějakého směšného vkusu?
- Uveďte příklady nevkusného chování. Zahrajte si scénku.

13. Móda, stylizace, životní styl

Móda je úzce spjata s vkusem, ale nejde o totožnost. Leckdy existují módní výstřelky, které jsou od vkusu značně vzdáleny. Vkus je vzhledem k módě stálejší a do jisté míry má na ni vliv. Móda – stejně jako normy a vkus – zasahuje do celého způsobu našeho života. Uplatňuje se především v odívání a v úpravě předmětů denní potřeby, ale prosazuje se i v umění, vědě a kultuře. V odívání a úpravě předmětů je pro ni charakteristické poměrně rychlé střídání forem a linií. Důvodů těchto proměn je celá řada: politické, ekonomické, generační, psychologické, estetické. Silné motivy jsou ekonomické. Průmysl potřebuje odbyť svých výrobků, proto je neustále obměňuje, přičemž nejde vždy o jejich lepší funkčnost, ale hlavně o vzhled. Reklama podniků vytváří neustálý psychologický nátlak na možné odběratele. Má jimi být oceňována novost proti zastaralosti (kolik kusů krásného starého

nábytku lidé zničili jen proto, že je podle módních tlaků považovali za zastaralé haraburdí), propaganda zdůrazňuje nutnost jít s dobou, být moderní, vychází řada módních časopisů a katalogů, které udávají dobový "tón" atd. Skutečně se daří vytvářet masovou "nákazu": zvláště ženy a mládež odmítají nosit to, co bylo ještě včera módním hitem. Vytvořil se diktát módy. Kdo se mu nechce podrobit, může se dostat i do situace, že je společensky znemožněn. Kdo nejde s dobou, nepodřizuje se módě, je považován za nemoderního člověka.



Několik příkladů proměny pánské módy

To je však záměna pojmů. Modernost není totožná s módností. Hovoříme-li o moderní technice, vědě, umění, literatuře, moderních názorech apod., máme na mysli pokrokovost, která nepodléhá chvilovým vrtochům módy. V tomto smyslu je také používán v umění pojem moderna. I v umění ovšem najdeme módní vlny, někdy až s jepičím životem. Móda se projevuje i v řeči. U nás se nyní například – až v nesmyslných vazbách – módně hovoří všude o filozofii (filozofie výroby, filozofie dopravy apod.).

Nejsme však jen v zajetí diktátu módy, ale i diktátu těch společenských a estetických norem, které jsou dlouhodobější a odolávají tlaku módy. Do dobových norem se totiž rodíme a nemůžeme je libovolně měnit. Tím je určeno do značné míry naše jednání a chování. Máme zábrany a netroufneme si chodit po ulici v oblečení z doby rokoka nebo romantismu. Respektujeme současný systém norem, na jehož změnu máme jen nepatrný vliv.

Na změnu módy může mít ovšem jednotlivec (např. oděvní návrhář) vliv dosti výrazný. Pozoruhodné však je, že vrtkavost módy – alespoň pokud jde o oblast odívání – také není zcela svévolná. I móda se udržuje a rozvíjí v rámci určitého systému, byť se tento systém proměňuje rychleji než systém společenských norem. Například po uvedení velkoformátu Caesar a Kleopatra

se stalo módním dámské letní obutí à la Kleopatra. Jenže takový nový prvek si vynucuje změnu prvků dalších (doplňků, typu ošacení atd.). A tak jeden určující proměněný prvek má za následek postupnou restrukturalizaci celého oblečení, způsobuje nové systémové uspořádání všech složek. Cizorodý prvek buď do systému nemůže vstoupit nebo – pokud se tak stane – začne nová restrukturalizace.

Jeden z projevů módy je stylizace. Stylizují se jednotliví populární zpěváci, stylizují se i celé hudební skupiny. Ctitelé někdy napodobují jejich oblečení a chování, takže vlastně dochází k druhotné stylizaci. Zvláště silným prostředkem stylizace je film. Vytváří přímo modelové hrdiny nebo typy žen. Bylo např. období, kdy opanovala pole žena-vamp (démonická, osudová), jindy žena erotická (typ B. Bardotové), výrazně erotická žena (typ M. Monroové), lyrická žena atd.

Stylizace však nebývá jen módní záležitostí. Například veřejní činitelé se stylizují natrvalo pro širokou veřejnost. Sociologové tomu říkají image (imidy). Nemusí to znamenat jen a jen přetvářku. Může jít o zdůraznění některých charakteristických rysů, třeba rozhodnosti, dobrosrdečnosti apod. T. G. Masaryk se např. trvale stylizoval jako prezident republiky svým oblečením (včetně tvaru čepice, která byla nazývána "masaryčka").

Chování a oblékání některých sociálních vrstev vytváří někdy celý módní styl. Ve vztahu ke stylu (způsobu) života společnosti, který má své trvalé znaky, je ovšem módní styl jen okrajovou záležitostí. Životní styl má i své aspekty estetické, neboť si upravujeme své prostředí i podle estetických kritérií. Vytváříme si ho jako svůj domov. Nejde tedy jen o byt, ale i o dům, pracovní prostředí, o celou vesnici nebo město, ba o celý kraj (co vše chápeme jako domov si nejlépe uvědomujeme v cizině). Domov si vytváříme způsobem výroby, způsobem "zabydlování", tedy i péčí o své okolí, rekreačními činnostmi, vzájemným stykem s ostatními lidmi. Do tohoto styku patří i ochrana našich spolubližních před škodlivými látkami z průmyslové výroby, vytváření prostředí pro všechny (tedy i ochrana přírody), komunikace v nejširším slova smyslu (přeprava zboží, osobní přeprava vlaková i autobusová apod.). Vytváření domova se netýká tedy jen estetické úpravy prostředí, ale je současně výrazně i záležitostí ekologickou.

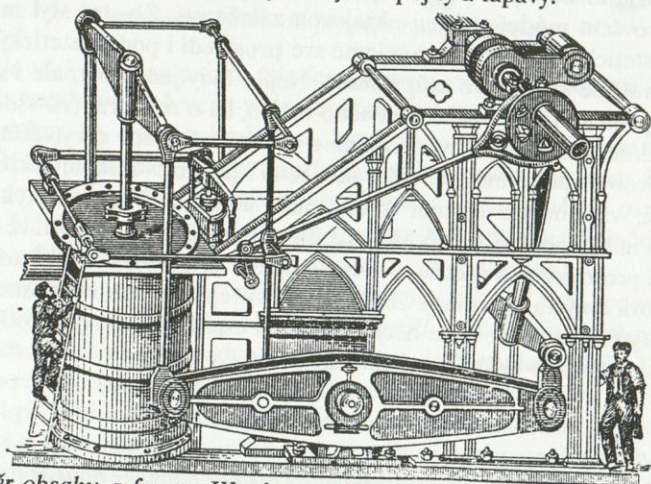
CVIČENÍ

- Pripouštíte, že existují módní výstřelky? Můžete na nějaký poukázat?
- Co si myslíte o reklamě v televizi? Napomáhá módě nebo módnosti?
- Můžete uvést příklady tlaku módy a módní "nákazy"?
- Považujete za správné a samozřejmé, že se tlaku módy podřizujeme?
- Jaký je vztah mezi módností a moderností? Uveďte na příkladech.

- Můžete uvést módní tendence v našem současném jazykovém projevu? Znáte takové tendence i z dřívějších dob?
- Uveďte příklady módní stylizace a obecnější stylizace.
- Všimněte si na konkrétních příkladech zvláštní logiky při proměně módy v odívání.
- Co rozumíte životním stylem? Co je to americký styl života? Uveďte příklad jiného životního stylu než amerického.
- Co rozumíte domovem?

14. Design. Estetika pracovní činnosti

Některé stroje z 18. století připomínaly svou konstrukcí architektonické tvary. Například Wattův lodní parní stroj byl zasazen do rámu v gotickém stylu, jindy najdeme tvary barokní. Rozmachem průmyslu v první polovině 19. století postupně vznikaly stále nové stroje. Jejich celkový tvar se nutně stával vzhledem k výrobnímu procesu předmětem zájmu konstruktérů. Často se však udržovaly ze setrvačnosti tvary staré; jindy již byly podřízeny závažnějším kritériím, ale jejich výběr byl nespojitý a tápavý.



Nepoměr obsahu a formy: Wattův parní stroj je upevněn do gotického rámu

V polovině 19. století si architekt *Gottfried Semper* (viz 2. kapitola) uvědomil, že tvary průmyslových výrobků (do nichž patří i stroje k vytváření konkrétních výrobků) je třeba zkoumat a rozvíjet ze tří hledisek: použitého

materiálu, techniky práce a praktického účelu. Další autoři začali uvažovat o tom, že některé formy jsou jednoznačně spjaté se svým účelem, ale jiné jsou svobodnější, kdy účel je pouze jedním z řešených úkolů a tvar dalších prvků se může různě obměňovat podle estetického citu konstruktéra. Bylo též zřejmé, že odlišné tvary jsou podmíněny také tím, zda jde o předměty lité, kované, soustružené nebo vytvářené ještě jinak. Někdy nerovnost povrchu litých předmětů byla formálně "vylepšována" ozdobami.

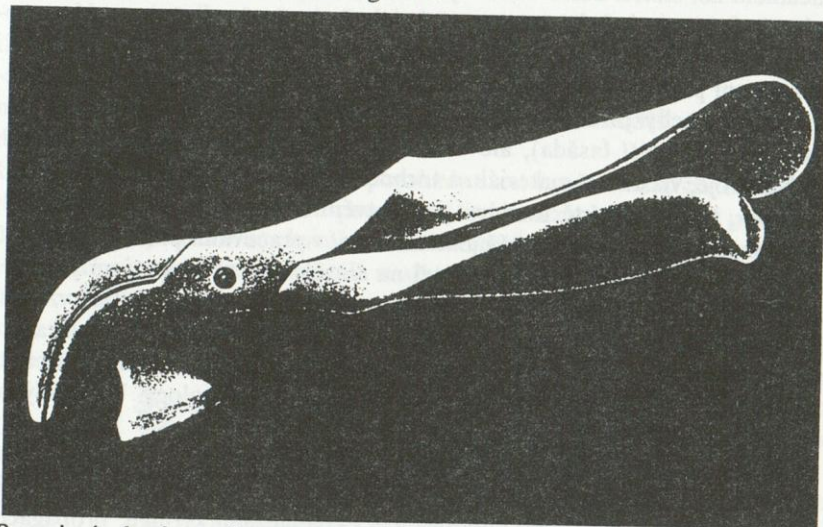
Železnice, turbíny, elektromotory a spalovací motory zrychlovaly pohyb: začátkem 20. století došlo k rozvoji aviatiky. U pohyblivých objektů se ukázalo, že forma je jedním z parametrů, jehož zlepšení ovlivňuje rychlost pohybu. Forma se tak začala podřizovat obsahu (pohybu). Inženýři a architekti byli nuceni promýšlet formu jak z funkčního, tak i celistvého hlediska. Estetický vzhled nebyl již chápán jako cosi samostatného, nespojitého se strojem (jako pouhá vnější fasáda), ale vznikl jako důsledek vnitřních a vnějších funkcí stroje, vlastností materiálu a technologie jeho zpracování. Stalo se též zřejmým, že je na místě uvažovat o celistvém tvaru stroje nikoli izolovaně, ale že je nutno brát v úvahu též jeho umístění v pracovním prostředí. Kromě toho se až dosud téměř nebral zřetel na člověka, který se strojem pracuje. I to se muselo změnit. Bylo nutno propracovat a prozkoumat systém vztahu: člověk – stroj, promýšlet výslednou formu i z hlediska fyziologie člověka, jeho intelektu, jeho psychiky, propracovat celý komplex problémů. Inženýři byli nuceni spolupracovat s výtvarníky, případně i psychology. Vytvářely se zárodky designu (dyzajnu).

Design se někdy zjednodušeně chápe jako průmyslový návrh tvarů strojů a výrobků. Ve skutečnosti jde též o řešení životního prostředí člověka ve výrobním procesu, ekonomie, komunikace, ekologie, marketingu, propagace. Jde tedy o spolupráci vědy, techniky, kultury i umění. Pokud se vnější vzhled výrobku podřizuje komerčním zájmům, nehovoříme o designu, ale o stylingu (stajling – vzhledová úprava).

Institut průmyslového designu v Praze vydal soubor kritérií pro posouzení průmyslového výrobku. Tato kritéria charakterizují široké, přesto však celistvé pojetí designu. Požadavky sociální: výrobek musí odpovídat společenské užitečnosti a efektivnosti, musí být v souladu s vědeckotechnickým pokrokem, musí uspokojovat potřeby harmonické tvorby životního prostředí a musí vylučovat předčasné morální opotřebování (= zastarávání vlivem nových výkonnějších strojů s nižšími výrobními náklady). Požadavky funkčnosti: designérský výrobek musí být optimální z hlediska svých funkcí, především z hlediska ovladatelnosti, udržitelnosti, trvanlivosti a souladu konstrukce a formy. Požadavky ergonomické: požadavky hygienické, antropometrické (odpovídající rozměrům člověka), fyziologické a psychologické. Kritéria estetická: modernost výtvarného řešení, funkčnost formy výrobku,

dokonalost výrobního zpracování i průvodní dokumentace a obalu. Všechna hlediska jsou vzájemně propojená, žádné z nich, tedy ani estetické, není přídatné.

Cesta k estetice pracovní činnosti vede přes ergonomii. Ta studuje člověka v jeho pracovním prostředí z hlediska výkonnosti a ochrany jeho zdraví na základě analýzy tří systémů: člověk – stroj, člověk – pracovní činnost, člověk – pracovní podmínky. Uplatňují se přitom poznatky nejen z fyziologie, psychologie a sociologie, ale i z pracovního lékařství, hygieny práce, bioklimatologie, teorie řízení a regulace.



Propojení obsahu a formy: tvar nástroje je uzpůsoben pro ruční uchopení (Zdeněk Kovář, Kleště pro cvikaře, 1945)

Z estetického hlediska rozlišujeme jevy předestetické (hygienu práce, fyziologické zákonitosti zrakové, sluchové, hmatové a čichové, chuťové v podstatě nepřicházejí v úvahu) a jevy estetické. Mezi oběma skupinami není nepřekročitelná hranice. Například některé barvy nás fyziologicky dráždí, jiné uklidňují. Vhodné barevné prostředí, odvozené ze znalosti psychofyziologického působení barev, nepochybně vyvolává též kladnou estetickou odezvu. Dále rozlišujeme estetiku pracovního prostředí a estetiku práce samé (opět nelze obojí od sebe zcela oddělit). Do estetického prostředí patří např. vedle ladění barev též intenzita osvětlení, prostředí zvukové, prostorové řešení výroby. Do vlastní estetiky práce patří např. možnost ladných, ale nikoli stereotypních pracovních pohybů, snadná manipulovatelnost výrobního materiálu i výrobků, dobré tvarování nářadí, s kterým dělník pracuje. Jsou nástroje, které vytvářejí odřeniny a mozoly. Jiné jsou však tvarovány

nejen účelově, ale též ve vztahu k dělníkově fyziologickým možnostem. Respektováním hledisek technologických, zdravotních a psychologických vznikají přirozené rozmanitosti tvarových linií a ploch, které vybízejí k neformální estetické úpravě nástroje či stroje, stejně tak i výrobku. A tak se estetické hledisko logicky zařazuje do celkového pojetí designu.

CVIČENÍ

- Zvažte určité konkrétní pracovní prostředí z estetického hlediska.
- Posuzujte tvary strojů z hlediska jejich vnitřní a vnější funkčnosti (posuďte i jednotlivé detaily stroje, např. tvar pák, umístění apod.).
- Posuďte tvary jednotlivých pracovních nářadí.
- Lednička či pračka mají téměř stejné tvary, protože zdůrazňují funkci septickou. U kterých výrobků byste nezdůrazňovali jejich pracovní funkčnost?

15. Výběrová bibliografie k dalšímu (širšímu) studiu podle jednotlivých kapitol

1. Hostinský O.: Slovo o krasovědě. In: Studia a kritiky, Praha 1974.
Jůzl M., Prokop D.: Úvod do estetiky. Praha, Panorama 1989.
2. Volek J.: Základy obecné teorie umění. Praha 1968.
Šindelář D.: Estetika užité tvorby. Praha 1978.
Hostinský O.: O původu umění. In: Studie a kritiky. Praha 1974.
3. Fukač J., Poledňák I.: Hudba a její pojmoslovný systém. Praha 1981.
4. Hauser A.: Filozofie dějin umění, 5. kap. Praha, Odeon 1975.
5. Šindelář D.: Estetika užité tvorby. Praha 1978.
Poledňák I.: Funkce hudby. In: Hudební věda 1979, č. 2.
Mukařovský J.: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: Studie z estetiky. Praha, Odeon 1966.
Mukařovský J.: Místo estetické funkce mezi ostatními. In: Studie z estetiky. Praha, Odeon 1966.
6. Umělecká a vědecká tvorba. Praha, Odeon 1977.
Umění ve století vědy. Praha, Mladá fronta 1988.
Hostinský O.: Náboženství a umění. In: Studia a kritiky. Praha 1974.
7. Mukařovský J.: Cestami poetiky a estetiky. Praha 1971, s. 49 an., 145 an., 161 an.

- Mukařovský J.: Záměrnost a nezáměrnost. In: Studie z estetiky. Praha, Odeon 1966.
8. Stadtrucker I.: Čas projektívnej kultúry. Bratislava, Tatran 1982.
 Doubravová J.: Hudba a výtvarné umění. Praha, Academia 1982.
 Pukl O., Spielmann P.: Kubismus a hudba. In: Hudební věda 1969, č. 2.
 Lébl Vl.: O mezních druzích hudby. In: Nové cesty hudby 2. Praha 1960.
 Konečný D.: Kinetismus. Bratislava 1970.
 Osolobě I.: Divadlo, které mluví, zpívá a tančí. Praha 1971.
 Baran L.: Audiovizuální prostředky – technika, tvorba, využití. Praha 1979.
 Paštěka J.: Estetické paralely umenia. Bratislava 1976.
 Hostinský O.: O klasifikaci umění. In: Studie a kritiky. Praha 1974.
9. Mukařovský J.: O strukturalismu. K pojmosloví československé teorie umění. In: Studie z estetiky. Praha 1966.
 Mukařovský J.: Pojem celku v teorii umění. In: Cestami poetiky a estetiky. Praha 1971.
 Dorfler G.: Proměny umění. Praha, Odeon 1976, s. 43 an.
10. Sus O.: O strukturním rozboru estetické normy a o dynamice jejího vzniku a aplikace. In: Česká literatura 1967, č. 3.
 Sus O.: Příspěvek ke strukturní teorii estetické normy. In: Estetika 1966, č. 4.
 Mukařovský J.: Estetická norma. In: Studie z estetiky. Praha 1966.
11. Hohler V.: Estetická norma, sociální regulativ estetických vztahů v tělesné kultuře. Praha, Univerzita Karlova 1981.
 Brožík V.: Hodnoty, normy a projekty světa. Bratislava 1971.
12. Losev A. F., Šestakov V. P.: Dejiny estetických kategorií. Bratislava 1978 (vyšlo též česky).
 Šindelář D.: Estetika užití tvorby. Praha 1978.
 Kuchyňka Z.: O estetickém vkusu. In: Estetika 1964, č. 3.
 Poledňák I.: K problému hudebního vkusu. In: Hudební věda 1972, č. 2.
13. Šindelář D.: Estetika užití tvorby. Praha 1978.
 Hauser A.: Filozofie dějin umění. Praha 1975, s. 152 an.
 Zítek O.: Lidé a móda. Praha, Orbis 1962.
14. Šindelář D.: Estetika užití tvorby. Praha 1978.
 Klivar M.: Estetika průmyslové práce. České Budějovice 1968.

OBSAH

1. Zvláštnosti estetického přístupu ke světu	3
2. Podmínky vzniku řemesel, užitého umění a některých druhů umění	5
3. Umělecké druhy vzniklé z magických rituálů	8
4. Umění "nižší" a "vyšší". Přechodové jevy	10
5. Funkční vztahy v mimoumělecké a umělecké činnosti	12
6. Umění a jiné duchovní aktivity člověka	15
7. Umělec	17
8. Vztahy mezi druhy umění	19
9. Řád, systém, celek, struktura	22
10. Estetické normy	24
11. Společenské normy ve vztahu k normám estetickým	27
12. Vkus	29
13. Móda, stylizace, životní styl	31
14. Design. Estetika pracovní činnosti	34
15. Výběrová bibliografie k dalšímu (širšímu) studiu podle jednotlivých kapitol	37