

Teorie umění a estetika

Distanční studijní text

Miroslav Zelinský

Opava 2021



**SLEZSKÁ
UNIVERZITA**
FILOZOFICKO-
PŘÍRODOVĚDECKÁ
FAKULTA V OPAVĚ

Obor: Umění, dějiny umění

Klíčová slova: Umění, estetika

Anotace: Tato studijní opora podává stručný přehled historie myšlení o umění, představuje nejvýznamnější estetické školy a ukazuje na praktické možnosti estetiky.

Autor: **Doc. PhDr. Miroslav Zelinský, CSc.**

Obsah

ÚVODEM.....	5
RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY	6
1 CO JE TO TEORIE UMĚNÍ?	7
1.1 Pojem teorie umění	7
1.2 Dějiny umění.....	8
2 UMĚNÍ „PŘED UMĚNÍM“	10
2.1 Pravěk umění	10
2.2 Egypt, Babylon, Asýrie.....	11
3 UMĚNÍ ANTIKY	13
3.1 Řecko	13
3.2 Antický Řím.....	14
3.3 Říše východořímská a její vztah k umění	15
4 STŘEDOVĚKÉ UMĚNÍ, RENESANCE, BAROKO	17
4.1 Středověk	17
4.2 Renesance	18
4.2.1 Pojetí umělce v renesanci a související důsledky	19
4.2.2 Renesanční teorie umění.....	19
4.2.3 Baroko	20
5 OSVÍCENSTVÍ.....	22
5.1 Racionalismus a empirismus.....	22
5.2 Rokoko.....	23
5.3 Akademismus.....	23
6 ESTETIKA	24
6.1 Estetika konce 18. a v 19. st.....	25
6.1.1 Immanuel Kant	25
6.1.2 Romantismus	26
6.1.3 Empirismus v estetice.....	27
7 ESTETIKA PŘÍRODY A ČLOVĚKA.....	29
7.1 Estetika neodarwinismu	30
7.2 Zrcadlový neuron a princip odměny	31
7.3 Ještě k přírodovědné estetice	31

<i>Miroslav Zelinský - Teorie umění a estetika</i>	
7.3.1	Světlo a barvy 32
7.3.2	Rytmus..... 32
8	ČLOVĚK JAKO ESTETICKÝ OBJEKT 33
9	ANTROPOCENTRICKÉ POJETÍ KULTURY A SPOLEČNOSTI A JEHO KRITIKA..... 36
10	ESTETICKÉ MYŠLENÍ – SHRNUTÍ A ZAHRANIČNÍ SYSTEMATICKÉ INSPIRACE..... 40
10.1	Estetika umělecké komunikace podle nitranské školy 41
10.2	Ústřední kategorie estetiky a estetika ošklivosti 51
11	PRAKTICKÁ ESTETIKA 54
11.1	Některé estetické školy (strukturalismus, psychoanalýza, sémiotika)..... 54
11.2	Analytické čtení..... 57
12	ESTETIKA UŽITÉHO UMĚNÍ..... 65
12.1	Mezi řemeslem a designem 66
13	KULTURNÍ A KREATIVNÍ PRŮMYSLY..... 68
13.1	Historie pojmu „kulturní průmysl“ 69
13.2	Diference kreativní průmysly x kulturní průmysly 70
13.3	Kreativní průmysly..... 73
13.4	Kreativní města a kreativní klastry..... 75
13.5	Kreativní organizace..... 76
13.6	Kreativní průmysly – mezinárodní přehled..... 78
14	JAK SE VYZNAT V PRAXI AKTUÁLNÍHO UMĚLECKÉHO PROVOZU 83
LITERATURA 89	
SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY 90	
PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON 91	

ÚVODEM

Milí studenti,

Potřeba seznamovat se zákonitostmi, podobami a účinky uměleckých děl odbornou, neoborovou veřejností se ukazuje jako stále platná, ba možná v dnešním pragmatickém a na účel zaměřeném světě ještě důležitější. Poznávání světa prostřednictvím umělecké komunikace, přesněji komunikace s uměleckými díly má stejnou relevanci, jako poznávání světa exaktními metodami tzv. tvrdých věd. Vzdělaný svět toto ví a praktikuje, my můžeme být pyšní na to, že ve druhé polovině 20. let minulého století vyhlašuje T. G. Masaryk ve spise O studiu děl básnických právě toto: „Dílo umělecké je výronem zvláštního poznávání světa i pravím dále, že je to poznávání právě tak samostatné a oprávněné jako poznávání vědecké.“

Předchází tomu ovšem schopnost rozpoznat situaci, kdy se v komunikační situaci s uměleckým dílem ocitám, resp. schopnost rozpoznat umělecké díla jako takové. Tato zdánlivá samozřejmost skončila s nástupem moderního umění na počátku dvacátého století. Od té doby je potřeba přistupovat ke světu umění, určitě pak k některým jeho druhům, žánrům, projevům a podobám s jistou mírou znalostí a nemalou mírou porozumění a vůle k ní. Rozumět umění je první krok mj. také k efektivnímu řízení procesů jeho prezentace, propagace a případného prodeje.

V následujících řádcích se čtenář velmi stručně seznámí s dějinami estetiky a základními osobnostmi oboru. Větší důraz bude kladen na podstatu uměleckého díla a na způsoby estetického myšlení o něm. Seznámí se s teoriemi interpretace, se strukturou řízení uměleckých institucí, možnostmi a způsoby jejich financování. Primárním účelem tohoto textu je tedy propojit bezúčelový svět umělecké tvorby s účelností jeho představování široké veřejnosti.

V tomto učebním textu najdete kromě samotného výkladu (jež ovšem nelze považovat za vyčerpávající) také různé příklady, úkoly, náměty k zamyšlení nebo ukázky literárních textů. To vše by mělo ilustrovat výklad a vést Vás k sebeevaluaci. Součástí textu jsou i pokyny pro další studium sekundární literatury a odkazy k tutoriálům.

Tento distanční studijní text je součástí kurzu v LMS Moodle, kde najdete kontaktní informace a prostor pro komunikaci s vyučujícím, jakož i další možnosti ověření nabytých znalostí.

RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY

Předložený text se věnuje problematice estetického myšlení v širokých, ale pouze naznačených souvislostech historických, teoretických i praktických. Předkládá dějiny estetického myšlení od antiky po současnost. Věnuje se některým vlivným estetickým školám a přichází také s praktickými ukázkami možností interpretace uměleckého díla. V závěru se zaměřuje na společenské a ekonomické souvislosti umělecké tvorby a šířeji kreativity a také na problematiku aktuálního uměleckého provozu.

1 CO JE TO TEORIE UMĚNÍ?

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



První kapitola představuje uvedení do problematiky teorie umění obecně. Ptá se po významu, smyslu a obsahu teorie umění, teorií umění a stručně seznamuje čtenáře s historickým vývojem těchto disciplín.

CÍLE KAPITOLY



- vymežit podstatu teorie umění / teorií umění
 - nastínit předmět zájmu
 - představit stručně historický vývoj
-

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



1 hodina

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



teorie umění, diachronní osa, artefakt, dějiny umění

1.1 Pojem teorie umění

Teorie umění je souhrn zásad, které se snaží reflektovat skutečnost našeho poměru k umění. Proč některé věci a jevy nazýváme uměním a popisujeme je pod tímto zorným úhlem. Cílem je najít to, co mají umělecká díla společného. Umělecké, šířeji kulturní artefakty (věc vzniklá lidskou aktivitou) byly vytvářeny ve všech dobách. Teorie umění má historický (diachronní) rozměr. Hlavním úkolem teorií umění je přinášet odpovědi na otázky, které jsou pro dané období relevantní.

Co je to teorie umění?

1. Co je to umělecké dílo?
2. Kdo je umělec?
3. Jak rozeznat dobré umění od špatného?



ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Pokuste se přinést vlastní definici uměleckého díla a dokumentujte ji na konkrétním příkladě.

Totéž proved'te nad osobou tvůrce, definujte tedy vlastnosti, které nese umělec.

Uveďte příklady.



KONTROLNÍ OTÁZKA

1. Jak rozumíte slovním spojením teorie umění / teorie umění (rozlišujte jednotné a množné číslo).
 2. Jaká je vaše osobní teorie umění?
-

1.2 Dějiny umění

Vztah mezi teorií / teoriemi umění a dějinami umění je obousměrný s iniciačním impulsem na straně teorie / teorií umění. Nejdříve si musíme umění definovat, poznat, co je umělecké dílo, pak můžeme začít přemýšlet o jeho historickém vývoji. Nejčastěji se v reflexích setkáváme s gnómičkou definicí, že umění začíná ve starověkém Řecku a končí Fontánou Marcela Duchampa. V této definici je zřejmý přezíravý vztah k dalším starověkým civilizacím mimo evropský kontinent stejně jako k modernímu umění.

První chybou, kterou nepoučený pozorovatel umění dělá, je chápat teorie umění a dějiny umění jako univerzálně platný koncept. Je potřeba mít neustále na paměti, že se vždy, v každém časovém úseku, od doby, kdy se začalo umění reflektovat, jedná o zpětný, rekonstruktivní pohled, který vykresluje dějiny umění jako vědomý vývoj, protože je jeho cílem textově zachycený obraz. Ten je vždy neúplný, výběrový, často konstruující pochybné vývojové spojnice. V dobách pravěkých, starověkých, středověkých a i novověkých, až po renesanci, nikdo nereflektoval umění v tom smyslu, jak to činíme my dnes. Všichni měli vlastní teorii umění.

Slovo umění pochází z latinského „ars“, což se překládá jako dovednost nebo také technika, účast činnosti lidských rukou je v tom zřejmá. Jedna z možných definicí umění pak

může znít, že umělecké dílo bylo technicky vytvořeno nebo naaranžováno a je tedy výsledkem lidské činnosti. Ke vzniku teorie umění je potřebná úvaha, jak se vyvíjí a jaké postupy je formovaly. Jeho základním nejobecnějším rysem je jeho permanentní proměnlivost, umění se průběžně „děje“. Další tázání pak může vést směrem k podobě artefaktů a k významům, které jim lidé ve své době přikládali.

ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Zkuste si vzpomenout na svá první setkání s uměleckými díly i na své první zážitky s nimi. Uveďte příklady.

KONTROLNÍ OTÁZKA



1. Proč nemáme jen jednu teorii umění
-

SHRNUTÍ KAPITOLY



Abychom mohli zpracovávat dějiny umění, musíme mít jeho teorii / teorie. Ty jsou vždy vázány na dobové vnímání umění. Jejich popis má retrospektivní charakter.

ODPOVĚDI



Vnímání umění je silně subjektivní, je k němu zapotřebí emocionální nastavení, ochota přijmout umění jako specifickou lidskou činnost. Pak je možné začít si vytvářet vlastní teorii umění. Její prosazení je dáno společenským podmínkami.

2 UMĚNÍ „PŘED UMĚNÍM“



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Druhá podkapitola přináší stručný pohled na historické přístupy k umění v dobách, kdy nebylo takto vnímáno.



CÍLE KAPITOLY

- charakterizovat dobovou proměnlivost vztahu k umění
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

pravěk, starověk, figura, perspektiva

2.1 Pravěk umění

O dobách před velkými civilizacemi, které už písmem vládly, nemáme žádné písemné záznamy. Nemůžeme tedy dokládat, co si nejstarší kultury myslily o artefaktech, které vytvářely, zda je chápaly jako něco výjimečného vy smyslu, jak vnímáme umění my dnes. Máme pouze dochované artefakty a přisuzujeme jim ve svých výkladech významy a funkce. Můžeme si tedy dnes prohlédnout nejstarší jeskynní malby, které sahají podle posledních objevů 70 tisíc let před náš letopočet. O jejich smyslu se však můžeme jen dohadovat. Jistě také nešlo o jedinou tvůrčí aktivitu našich předků, nálezy prastarých fléten z kostí nás vedou k domněnce, že se používaly při rituálech a jejich součástí mohl být jak tanec, tak i zpěv. To, co nazýváme pravěkým uměním tak velmi pravděpodobně bylo součástí duchovní a/nebo s nimi spojených rituálních aktivit a činností.

K ZAPAMATOVÁNÍ



O pravěkých uměleckých aktivitách nemáme žádné písemné zprávy. Jejich podobu jen obtížně rekonstruujeme z nalezených artefaktů.

PRO ZÁJEMCE



Srovnejte motivickou skladbu jeskynních maleb v dostupných nalezištích ve Francii, Španělsku s nejnovějšími nálezy v Africe a Jižní Americe.

KONTROLNÍ OTÁZKA



1. O čem svědčí geografický rozptyl v nálezech jeskynních maleb?
 2. Co jsou nejčastější témata jeskynních maleb?
-

2.2 Egypt, Babylon, Asýrie

Tři velké civilizace, které se rozvinuly a operovaly v dnes blízkovýchodním prostoru, nám zanechaly obrovské množství artefaktů. Byly to v povodí Nilu Egypt (3500-30 př. n. l.) u Eufratu a Tigridu Babylónie a Asýrie (3500 – 400 př. n. l.) My považujeme tyto artefakty za umění, vystavujeme jev galeriích a muzeích, ačkoliv víme, že dobově takto výjimečně vnímány nebyly, resp. nikoliv v tom smyslu, jak o nich přemýšlíme dnes my.

Obrazivost egyptského umění je evidentní již z jejich dorozumívacího prostředku – písma. Egypťané psali v hieroglyfech, tedy ve vizuálních zjednodušených symbolech světa. Své stavby, především sakrální, zdobili malbami a sochami. Tyto výsledky jejich „uměleckých“ činností jsou naprostou většinou anonymní, z čehož lze usuzovat na společenskou nevýznamnost jejich tvůrců a odtud pak také na společenský status těchto výtvorů. Jsou bohatým zdrojem informací o dobovém životě. Plošně vyvedené figury naznačují absenci povědomí o perspektivě, dobové reálie (jídlo, doprava, oděv) jsou však zřejmé. O značném povědomí o hmotné ceně artefaktů svědčí jejich umístění do hrobek zemřelých faraonů. I přes tři tisíce let trvání si egyptská kultura zachovala stylovou jednotu. Výjimku tvoří pouze období vlády faraona Achnatona (1370 př. n. l.), který zrušil panteismus a nastolil víru v jednoho slunečního boha. Umění se stává naturalističtější a stává se vstupní inspirací pro pozdější umění řecké.

Babylónské a asyrské umění se tematicky věnuje „dějinnějším“ událostem, především vyobrazení válečných scén, na rozdíl od egyptského zájmu o činnosti běžného života.



SAMOSTATNÝ ÚKOL

Srovnej zobrazení figury v egyptském, babylónském a asyrském umění.



PRO ZÁJEMCE

Jakým způsobem a kdo konkrétně (míněna společenská skupina) mohl ve zmíněných kulturách přemýšlet o umění.



SHRNUTÍ KAPITOLY

Povaha uměleckých artefaktů je ve starověkých civilizacích anonymní, o způsobech přemýšlení a jejich hodnocení nemáme písemné zprávy, můžeme jen usuzovat z jejich užití. To známe z archeologických nálezů a z dochovaných staveb a jejich vybavení.



ODPOVĚDI 2.1

1. Geografické rozšíření paleolitických malířských nálezů svědčí o větším množství center lidského rodu a jejich společném základu.
 2. Zvířecí a rostlinné motivy, lidská figura při různých činnostech (lov, rituály, tanec).
-

3 UMĚNÍ ANTIKY

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Umělecké artefakty vznikající v tomto období jsou úzce spojeny s dobovým politickým a geografickým uspořádáním. Rozlišujeme umění starověkého Řecka a starověkého Říma. Mezi oběma územně i časově následnými celky existují úzké vazby v oblasti umění, vždy pochopitelné retrográdním směrem na úrovni podnětu, inspirace, exploatace.

CÍLE KAPITOLY



- seznámit studenty s hlavními charakteristikami umělecké tvorby starověkého Řecka
- seznámit studenty s hlavními charakteristikami umělecké tvorby starověkého Říma
- charakterizovat hlavní rysy antického vztahu k umění

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



antika, starověké Řecko, starověký Řím, artefakt, ars, techné, mimesis

3.1 Řecko

Starověké Řecko není kompaktním státním útvarem, ale dynamickou a proměnlivou skupinou městských států (Athény, Korint, Sparta, Théby, Delfy, Efez aj.) Z hlediska teorie umění pro potřeby dějin umění se jedná o významné období. Starověké Řecko spojovalo náboženství, sport a kultura. Důležitou charakteristikou je rozvoj myšlení, princip dialogičnosti, písemné památky. Vztah k umění byl velmi podstatný, stavěli chrámy s bohatou výzdobou, vytvářeli sochy a malovali obrazy. Velmi rozvinuté bylo, řečeno dnešní terminologií, užité umění (nádobý, nástroje, nábytek). Jakkoliv bohaté dědictví antického Řecka ukazuje na smysl pro umění, nikdo jej v té době takto nepojmenovává. Pojmenování pro

ně používané je techné, což, podobně jako již zmíněné slovo ars znamená dovednost, technickou zručnost. Takto uchopit lze jakoukoliv lidskou činnost.

Negativní postoj k umělecké tvorbě zaujímal ve svých spisech řecký filozof Platón (428-354 př. n. l.), pro kterého to byly pouhé nápodoby, protože jedinou opravdovou skutečností jsou pouze ideje, vše co vzniká lidskýma rukama je pouhou nápodobou, kopií ideálu. Opačný postoj zaujímá jeho žák Aristoteles (384-322 př. n. l.) Jeho teorie „mimesis“ (nápodoby) říká, že je možné uměleckou činností, především poezií, divadlem dovést k dokonalosti nedokončené dílo přírody. Účelem tvorby je vytvářet jednotu, představovat dílo jako dokonalost, která už nepotřebuje žádný dodatek. Umění má být silně emotivní a působit na city i rozum. S Platónem měl společné chápání krásy jako autonomní vlastnosti artefaktu, bez ohledu na to, jak působí na člověka. Dílo má být podle mimetické teorie co nejvěrnějším obrazem skutečnosti (dnešní hyperrealistická malba by se Aristotelovi jistě k jeho argumentaci hodila).



KONTROLNÍ OTÁZKA

1. Co je to mimesis?
2. Co je to techné?
3. V čem se Platón a Aristoteles neshodli?

3.2 Antický Řím

Podrobení Řecka Římem mělo za následek, samozřejmě mimo jiné, přesun obrovského množství řeckých výtvarných děl do Říma a tedy, protože se velmi často jednalo o součást chrámové výzdoby a chrámového inventáře, zásadní změnu kontextu. Dalo se očekávat, že vzniknout dvě základní tendence ve vztahu k umění dobytých území. Jednoznačné zavržení nebo naopak přijetí jako vzoru. Zvítězila ta druhá, takže je někdy obtížné určit původ artefaktů. V oblasti témat rozšířili nikoliv tvarový, ale obsahový vliv na tzv. civilní sochy. Místo řeckých bohů berou si římscí sochaři za objekty své tvorby císaře, generály a další významné osobnosti. Tato tendence se udržela až do XX. st.

S přibývajícím časem se také zvyšuje množství textů o povaze umění, z nichž se sice dochovaly jen zlomky, ale i z nich lze formulovat vztah k umění. Evidentní je u tvůrců stále silnější snaha nikoliv o neutrální výraz portrétovaného, ale o zachycení emočních stavů, vzruchů, citových pohnutí. Tedy jde o snahu vystihnout charakter a to už je legitimní otázka teorie umění. Jediný dochovaný text reflektující umělecký druh je spis O architektuře římského autora Vitruvia z konce 1. století př. n. l.

Tématem se rovněž stává výjimečná osobnost tvůrce, otázky inspirace, tvořivosti a geniality.

KONTROLNÍ OTÁZKA



4. Co vzešlo z převzetí řecké kultury Římany v oblasti reflexe umělecké tvorby?

3.3 Říše východořímská a její vztah k umění

Po pádu západní části římské říše a jejím ovládnutí Germány nesla prapor císařství už jen její východní část. Zato však vydržela tisíc let, od poč. 4. st. n. l. až do poloviny století patnáctého, kdy se jí zmocnila Osmanská říše. Dělení na dvě říše je ovšem až zpětný reflexivní akt pozdějších historiků. Ve skutečnosti šlo až do 5. st. n. l. stále o jednu říši, ale se dvěma císaři.

Až do samotného konce Východořímské říše ovšem sloužilo veškeré umění na tomto území především podpoře křesťanství. Nikoliv však jednoznačně. 8. 9. st. je ve znamení ikonoklasmu – obrazoborectví. Někteří byzantští císaři naplňovali slova starozákonního Mojžíše o nezobrazování Boha útokem na dosud vzniklá díla. V tomto období bylo zničeno obrovské množství církevních památek, především mozaiek a ikon, obrazů Krista a světců. Podobný přístup k zobrazování má dodnes islámské umění, proto se v něm rozvinula dlouhá a bohatá tradice florální a geometrické ornamentalistiky. Především ona geometrická dostala až význam posvátnosti, protože vyjadřovala harmonii vesmíru, je daná, neměnná a zároveň se projevuje nekonečnými možnými variacemi. Díky arabským učencům jejich překladům antických děl nám zůstaly zachovány texty Aristotela, Euklida i Pythagora.

PRŮVODCE TEXTEM



Přetete si Aristotelovu Poetiku a pokuste se definovat jeho názor na umění. Co je umění? Jak se projevuje? Jakou má strukturu?

KONTROLNÍ OTÁZKA



5. Jedná se o dvě římské říše, mluvíme-li o Západorímské a Východořímské?



SHRNUTÍ KAPITOLY

Vztah mezi antickým Řeckem a antickým Římem je vztahem inspirace a exploatace, odmítnutí a přijetí. Pojetí umění jako řemeslné tvorby, práce, je oběma kulturám společné. Umělec není výjimečnou osobností.



ODPOVĚDI

1. Mimesis je Aristotelův pojem pro nápodobu v umělecké tvorbě.
 2. Techné je řecký termín pro dovednost a pojmenovává nejen umělecké činnosti, ale i ty jakékoliv další.
 3. Platón a jeho žák Aristoteles měli rozdílný názor na status umění. Pro Platóna to byla bezvýznamná činnost a bezvýznamné produkty, protože ideální jsou je ideje. Pro Aristotela ta byla možnost přiblížit se a překonat genialitu přírody.
 4. Římané přejali postupy a většinou i témata řeckého umění.
 5. Jedná se o jednu říši se dvěma císaři, rozdělovací moment je až záležitostí pozdějších historiků.
-

4 STŘEDOVĚKÉ UMĚNÍ, RENESANCE, BAROKO

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V této kapitole stručně představíme vývoj vztahu k umění v období středověku a na počátku historického novověku. Zmíníme vývoj pojetí umělce a umělecké tvorby a vztah církve k této části tvorby. Rozčleníme si celé období podle kanonizovaného členění dějin umění.

CÍLE KAPITOLY



- pochopit definici středověku a jeho vztahu k umělecké tvorbě
- ukázat na změněnou funkci umění a pojetí tvůrce v renesanci
- definovat baroko jako vrcholné období novověku v oblasti umění

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



románský sloh, gotika, renesance, baroko, humanismus, génius

4.1 Středověk

Tím, co evropské říše po pádu té Západořímské spojovalo, bylo křesťanství. V prvním období byly výrazové prostředky, stylizace i témata velmi prosté, Už v době karolínské (za vlády Karla Velikého (800-870) a v období nazvaném později jako románské (všechny názvy stylových období jsou až dílem pozdější reflexe historiků) je zřetelná inspirační vazba na anti-ku, kterou pro Evropu objevila křižácká tažení na východ. Je-jich cílem bylo osvobození Ježíšova jeruzalémského hrobu od muslimů. Následující gotika (12.-16.st.) se realizovala přede-vším v malířském a sochařském umění a v architektuře. Za název opět může budoucnost, renesanční reflexe toto období nazvala podle barbarského kmene Gótů

pro jeho údajnou ne-důmyslnost. Z toho je vidět, jak už se celá staletí přistupuje k minulosti jako k něčemu méněcennému, nedomyšlenému, nedokonalému. A přitom náročné statické výpočty pro nosnost katedrálních oblouků, bohatá výzdoba vitrážových oken a roset, barevnost soch i obrazů svědčí o pravém opaku, opět ovšem z našeho dnešního hlediska.

Za důležité považuje teorie umění a kunsthistorie intenzivní využívání symbolických postupů v gotickém umění. Je to opět vazba na řeckou tradici, v této době ovšem transformovaná do vztahu k Bohu a Kristovu evangelijnímu příběhu.

4.2 Renesance



SAMOSTATNÝ ÚKOL

Najděte příklady renesančního umění v architektuře, malířství, literatuře, hudbě, divadle a definujte jejich „renesančnost“.

Význam pojmu renesance je znovuzrození a vztahuje se samozřejmě k antice, k jejímu novému otevření se světu filozofie, umění a kultury. Tento proces začíná už ve 12. st., kdy mluvíme o tzv. karolínské renesanci. Tím hlavním a nejvlivnějším proudem je ovšem renesance italská a zasahuje rozsáhlý časový úsek od 14. do druhé pol. 16. století. Končí tzv. vrcholnou renesancí, k níž se vztahuje tvorba ikonické trojice malířů a sochařů Michelangelo (1475-1564), Raffael (1483-1520) a Leonardo da Vinci (1452-1519). Proč se jeden z nejvlivnějších myšlenkových a uměleckých proudů rozvinul právě na jihu Evropy? Itálie, na rozdíl od dalších velkých evropských států nebyla královstvím nebo státem s nevolnickou strukturou obyvatelstva, ale tvořily ji městské státy, republiky. Ty mezi sebou soupeřily vojensky, ale také řemeslně a obchodně. Vlivnými se stávají bohaté městské rody, z nichž nejznámější jsou Medicejští z Florencie. Ti jako bankéři a obchodníci přicházejí do prostoru umění s novým typem vztahu k tvůrcům, když si u nich zadávají díla a kupují je, ať už jde o malířství, sochařství nebo poezii.



DALŠÍ ZDROJE

Jako další rozšiřující zdroj ke studiu si přečtěte román Karla Schulze *Kámen a bolest*, který je věnován právě Michelangelovi a ukazuje také na dobovou roli mecenášů Medicejských.

V oblasti myšlení o světě, Bohu, člověku a umění se rozvinul směr, kterému historie říká humanismus. Jeho původním významem je výzva k četbě antických textů. Z toho pro dobové myslitele vyplynul zájem o člověka jako hybatele dění, ten se stává centrem zájmu,

už to není Bůh. Právě přesvědčení o schopnostech lidského ducha, nezávislého na nadřazené metafyzické autoritě Boha vedlo k rozvoji nejrůznějších disciplín lidské činnosti, vedle umění samozřejmě vědy, astronomie, lékařství, matematiky aj. Přelomovým vynálezem renesance se stává objev knihtisku Johannem Gutenbergem v r. 1450. Přelomovým proto, že umožňuje postupně přístup k textům širším vrstvám obyvatelstva a stojí tak za rozvojem vzdělanosti. V tomto období se v čínské tradici objevený vrací do evropského prostoru střelný prach, který stojí za novým způsobem vedení válek. Dalším důležitým a vlivným dobovým prvkem je počátek objevitelských cest. Se jménem Kryštofa Kolumba je spojeno objevení nového kontinentu a kratší obchodní cesty do Číny a Indie. Církev dostává silný úder změnou geocentrických představ v heliocentrické, za kterými stojí Galileo Galilei a jeho vylepšený dalekohled.

4.2.1 POJETÍ UMĚLCE V RENESANCI A SOUVISEJÍCÍ DŮSLEDKY

Klíčovým momentem renesančního vztahu k umění a jeho tvůrcům, je vymanění se z vlivu cechů a zdůraznění umělecké činnosti nikoliv ve smyslu techné, tedy řemeslného zpracování, ale jako výtrysku tvůrčí geniality, která je autorům vrozena a lze ji jen rozvíjet, nikoliv si ji bez talentu osvojit. Na konci 14. st. také vychází první kniha, kterou bychom mohli pojmenovat jako umělecko-teoretickou. Je to spis italského malíře Cenina Cenniniho Kniha o umění, která se věnuje praktickým aspektům malování a právě souvislostem a důsledkům osvobození se autora z vlivu cechů a pojmenovává podstatnou vlastnost tvůrčího ducha, kterou je individualita, na rozdíl od kolektivismu cechů.

4.2.2 RENESANČNÍ TEORIE UMĚNÍ

Francesco Lancilloti (nar. 1509) byl jedním z prvních teoretiků, který se pokusil vytvořit systém, kterým by bylo možné umění, v jeho případě malířství, nazírat a hodnotit. Rozlišoval v něm čtyři složky: **kresbu, barvu, kompozici a uměleckou invenci**.

Kresba a barva (malba) stojí v jistém protiklady, kresba je přesnější, racionálnější, barva expresivnější a emotivnější. Římští a toskánské tvůrce (např. Michelangelo) preferovali kresbu, benátské (Tizian) ctily výraz a expresi. Spor byl veden o tom, co je výstižnější, přesnější, dnes bychom řekli „umělečtější“.

V kompozici udělala renesance obrovský průlom teorií „zlatého řezu“, zlatého středu. Ideální, božský poměr je nositelem nejvyšší krásy a harmonie. Vyjadřuje jej iracionální číslo, přibližně vytyčené jako 1,618, což představuje poměr, který rozděluje jednu úsečku na dvě části tak, že poměr větší části k menší je stejný jako poměr celé úsečky k větší části. Lze jej nalézt také v přírodním světě.

Už od Leonarda da Vinciho se datuje chápání umění jako specifického druhu a způsobu poznávání světa. Invence je spouštěčem umělcovy imaginace, které vnáší do díla silné emoce. Ve své době považoval kresbu a skicování za výraz této invence jako bezprostředního spojení mezi genialitou tvůrce a rukou, která jí dává výraz.

Dalším velkým objevem a inspirací přicházející z antického světa, byla lineární perspektiva, tedy zobrazovací soustava, která umožňuje přenést na plochu papíru trojrozměrný svět skutečnosti. Jako první s ní přišel Filippo Brunelleschi, florentský architekt, autor renesančního architektonického stylu. Po něm perspektivu zpopularizoval další architekt, o dvě generace mladší Leon Baptista Alberti, který přichází s jednoduchou výzvou, malovat, co je vidět, nikoliv představu. Používal k tomu rastry, úběžník a rovnoběžky, jak je známe z výuky perspektivy dodnes.

Z materiálních výtvarných objevů renesančního umění je významné využívání olejomalby. Do Itálie přichází z Flander, dnešní severní Belgie, a jejím objevitelem je malíř Jan van Eyck. Do té doby se většina malířství realizovala ve freskách rychleschnoucí a nelesklou barvou – temperou. Van Eyck ji zkusil smíchat se lněným olejem a dostal pomalu schnoucí, ve výsledku lesklou barvu, která se nanášela na připravenou dřevěnou desku. Výsledkem je výrazně realističtější a trvanlivější malba obrazů, které se stávají výnosnou a vyhledávanou obchodní komoditou.

V posledním období vrcholné renesance nabývá v malbě vrchu popření realistických proporcí, deformují se tělesné proporce a barevnost je opulentnější. Manýrismus, jak toto období kritici nazvali, se projevil především u Michelangela a byl ve své době hodnocen negativně. Negativní příděch pojmu zůstal i pro další období.

4.2.3 BAROKO

Bohatství renesančního umění a jeho plošné rozšíření v Evropě byla samozřejmě velmi nákladnou záležitostí, která začala být trnem v oku kritikům zaměřujícím se na opulentní život církve. Na poč. 16. st. se proti tomuto jevu začíná vymezovat německý mnich Martin Luther, který zvedne vlnu protestů proti rozmařilému životu a ostentativnímu bohatství církve. Snaží se o reformu církve, proto se hnutí spojené s jeho myšlenkami nazývá reforma. Je nutno připomenout, že o sto let tento proces předběhl nás Jan Hus. Protestantická hnutí a odštěpování od katolické církve s sebou nesou také ikonoklastické bouře, kdy jsou ničena a rozbíjena umělecká díla s náboženským obsahem a umění je označováno za rouhačské.

Církev reagovala na reformační snahy jednak mocensky, jednak snahou o změnu chování, která se projevila zvýšenou pomocí nejhudším vrstvám. Během Tridentského koncilu, který měl nastolit novou strategii v zápase s protestantismem, také vymezila pojetí umění, které se mělo vzdát manýristických postupů a více se přiblížit umění lidovému, srozumitelnému, bohatému na vjemy a duchovnost. Ve sféře umění se pro toto období od 19. st. používá název baroko. Stalo se uměním smíření, protože se snažilo spojovat velké dobové protiklady jako rozum a cit, racionalitu a intuici, barvu s tvarem a věrnost antickému kánonu s vůlí k pokroku.

KONTROLNÍ OTÁZKA



1. Jak rozumíte významu slova techné?
 2. Které výtvarné umělce moderní doby byste nazvali manýristickými?
 3. Který malířský princip je typicky barokní?
-

SHRNUTÍ KAPITOLY



V kapitole jsou představeny renesance a humanismus jako určující umělecké a myšlenkové proudy 14.-16.st. Tehdy se proměňuje pojetí umělce z řemeslníka na Bohem navštíveného génia. Rozvíjí se teorie barev a perspektiva. Vše vrcholí v období tzv. manýrismu.

1. Umění, a především malířství a sochařství, je pojímáno jako svébytná, výjimečná duševní a duchovní činnost. Pracuje s kompozicí a má filozofické základy.
2. V malířství začíná být důležitý jeho narativní princip, přítomnost příběhu v obraze, na jehož realizaci se podílejí barevné, anatomické a kompoziční dovednosti a znalosti technických prostředků malby.
3. Umění v pojetí Leonardově představuje svébytný způsob poznávání skutečnosti.
4. Umění začíná být chápáno jako organická součást lidské povahy a jeho tvorba je přirozenou potřebou.

Celý proces politických a společenských změn 17. a 18. st. nastartoval procesy, na jejichž konci začínáme rozumět umění už plně v dnešním slova smyslu. Počátkem těchto změn je osvícenství.

ODPOVĚDI



1. Řecké slovo techné, podobně jako latinské ars, znamená zručnost, tedy řemeslnou schopnost zpracovávat materiál, a to i s uměleckými ambicemi tohoto tvůrce.
 2. V současném umění se za manýrismus může považovat jakékoliv využívání, tematické, tvarové a i barevné, kýče (např. Andy Warhol, La Chapelle, Milan Kunc, Jeff Koons aj.)
 3. Umění šerosvitu, tedy rozsvícení obrazu „zevnitř“.
-

5 OSVÍCENSTVÍ



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

U zrodu nejvlivnějšího myšlenkového proudu posledních století stojí přesvědčení, že lidský rozum dokáže vše vysvětlit, vyřešit politické, společenské a kulturní problémy a přivést lidstvo do vysněného zlatého věku. Šlo o nejostřejší výpad proti iracionalitě církevního vidění světa, který si postupně získával stále větší zastánce a vykladače. Projevil jsem jak v dobovém myšlení, tak také v umění.



CÍLE KAPITOLY

Seznámit studenty s charakteristikou osvícenství a uměleckých směrů, které je provázely.



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

1 hodina



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Osvícenství, rokoko, akademismus, racionalismus

5.1 Racionalismus a empirismus

Racionalismus, jak plyne již z etymologie toho slova, prosazoval rozum, rozumné a rozumové argumentování, které vychází z kritického myšlení a permanentních pochybností a ověřování skutečnosti. Jeho představitelem byl René Descartes. Představitelem empirismu byl John Locke, který ve svém klíčovém Eseji o lidském rozumu (1690) tvrdil, že vše podstatné o světě se člověk dovídá postupným získáváním zkušenosti s ním. Myšlenky nejsou odvozeny od Boha, ale ze zkušenosti. V umění se to projevuje odklonem od mytologie a náboženství a akcentem na realismus a zkušenost.

5.2 Rokoko

Umělecký proud zvaný rokoko je prvním sekulárním, na církevních představách nezávislým projevem uměleckých tendencí. Objevuje se v průběhu 18. st. a je založen na eleganci, půvabu, oslavě pozemských radostí. Silně se projevuje také v užitém umění, dnes bychom řekli designu, především v oblasti nábytku a obecně interiérového vybavení. Významnými představiteli jsou Antoine Watteau a Jean-Honoré Fragonard.

5.3 Akademismus

Významným zásahem do uměleckého světa byl vznik akademií, tedy škol, které v Evropě vychovávaly výtvarné umělce. Tyto akademie disponovaly hierarchizovanými systémy.

Akademie především vytvořila hierarchii uměleckých malířských oborů. Nejvýše byla postavena historická malba (výjevy z historie a mytologie), potom následovalo portrétní umění, krajinářství, scény ze života, zvířata a na posledním místě zátiší. Principem tvorby byl idealismus, tedy malovat postavy, krajinu nebo předměty takové, jaké by měly ideálně být. Naturalismus, tedy realistický pohled byly odsuzovány jako pokleslé, protože nevedly k ideálu.

Tímto ideálem se na konci 18. st., jako již poněkoli káté a jistě ne naposledy v dějinách, stává antika. Tentokrát se kladl důraz na ideálnost idealizovaných antických říší, která tak vycházela vstříc imperiálním ambicím evropských absolutistických vlád i mladé demokratické republiky na americkém kontinentě. Neoklasicismus se tak stává určujícím kánonem nejen ve výtvarném umění, ale také v architektuře.

Primárním hybatelem této tendence se stávají archeologické vykopávky, především objev Pompejí a také rozvoj cestování právě do oblastí bývalého antického světa, zejména do Říma a Neapole. Velkou roli při redefinici klasické antiky sehrál německý historik umění Johann Winckelmann, který trval na jejím ideálním a idealizovaném významu, bez ohledu na to, jak sama sebe antika vnímala.

V tomto období se také začíná rozvíjet umělecká kritika. Jejím prvním představitelem byl filozof Denis Diderot, který vstoupil do polemiky s neměnnou formální hierarchií, kterou nastolily v uměleckém prostoru akademie.

SHRNUTÍ KAPITOLY



Kapitola představuje estetiku jako vědu založenou ve fyziologické podstatě člověka.

6 ESTETIKA



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Estetika jako obecná teorie umění, která chtěla odevždy definovat, co je krása a proč na nás tak působí. Její vývoj se částečně překrývá s dějinami teorií umění, protože ty se vždy problematiky krásy dotýkaly. Z antického Řecka, od Platóna a Aristotela pochází dlouho se udržující názor, že krása je otázkou proporcí a funkčnosti.



CÍLE KAPITOLY

Základní pojetí estetiky a osobnosti jejího vývoje. Biologická podstata estetického zážitku.



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

A. G. Baumgarten, aisthesis, zrcadlový neuron, princip odměny



PRŮVODCE STUDIEM

I. Pojem „estetika“ se na vědecké scéně objevil roku 1750, kdy Alexandr Gottlieb Baumgarten publikoval latinsky psaný spis *Esthetica* I. Pojem oboru je odvozený od řeckého adjektiva „aisthétikos“, které znamená „týkající se vnímání“. Klíčovým pojmem je ale u Baumgartena pojem „aisthésis“, který znamená smyslové poznání. Vrací se tedy, nebo lépe dále rozvíjí renesanční teze o umění jako specifickém způsobu poznávání světa. Baumgarten byl totiž přesvědčen, že člověk poznává už na smyslové úrovni. Estetika v jeho pojetí pak byla něco jako „logika obrazotvornosti“. V centru pozornosti není výlučně krása; obrazotvornost je neutrální pojem a zabývá se nejrůznějšími estetickými fenomény, včetně těch krásných. Fantazie není podle Baumgartena iracionální, nýbrž naopak: představuje

jakousi zárodečnou racionalitu. Dnešní evoluční věda pak valorizuje Baumgartenův pojem estetická.

II. Baumgarten je totiž nejen tvůrcem názvu našeho oboru, ale také počátkem jeho moderní podoby a moderní významu. Emoce jsou součástí kognice, poznávacího procesu. Pojí se s tím výraz „emoční inteligence“.

Je zajímavé, že když dojde ke zranění mozku v oblastech, které odpovídají za city, člověk selhává v logických zadáních dlouhodobé a střednědobé perspektivy, i když v testech inteligence plně obstojí. Je to zvláštní, ale city nejsou „jenom“ city. A protože neexistuje ani žádné čisté vnímání, neexistuje celkem logicky ani žádná „jenom“ estetika. Fenomén estetická je pak zřejmě univerzální a týká se kognitivních, tedy vyhodnocovacích procesů.

Estetické prožívání je významně strukturováno dvěma systémy mozku.

1. Tzv. zrcadlové neurony (mirror neurons), které zajišťují vcítění do objektu. „Zrcadlím-li“ sám v sobě druhého člověka, stává se z objektu v mém zorném poli subjekt, tedy plnohodnotný člověk, jakým jsem ve svých očích já sám. Zrcadlové neurony tedy „animu-jí“ objekty: to je jedna z cest k pochopení pohádek a mýtů, kde hovoří zvířata, stromy i kameny, a to cesta psychologicky vývojová.
2. Jde o tzv. systém odměny. Když někomu nezištně pomohu, spustí mozek proces, jehož výsledkem jsou endorfiny vyplavené do krevního řečiště. Říká-li se jim lidově „hor-mony štěstí“, je jasné, proč nám v takové situaci bývá dobře; štěstí má tedy „hormonální“, nikoli „psychologický“ základ. Pro estetiku je důležité, že systém odměny se aktivuje při vnímání něčeho krásného.

Oba systémy jsou propojeny. Když se tedy do někoho nebo do něčeho vcítím, jsem nakloněn tomu, abych mu pomohl, a když mu pomohu, jsem za to odměněn endorfiny v krvi. Oba tyto mozkové systémy nejsou výhradním vlastnictvím člověka; příroda je vygenerovala pro všechny tvory žijící ve skupinách, třeba pro krysy. Mozek nás odměňuje za nejrůznější činnosti, tak např. za příjem potravy nebo fyzický pohyb. Estetický zážitek je tedy součástí biologické podstaty člověka.

6.1 Estetika konce 18. a v 19. st.

6.1.1 IMMANUEL KANT

Po Baumgartenovi přichází jedna z nejvýznamnějších postav světové filozofie, Immanuel Kant (1724-1804). Jeho spis *Kritika soudnosti* je výchozí úvahou pro celou další diskusi o estetice. Jako osvícenský filozof se zabýval především definováním a redefinováním filozofických pojmů a problémů, tvrdí, že neexistuje možnost krásu vědecky definovat a přináší do pojmového systému estetiky klíčový pojem „estetický soud“.

1. estetický soud je nezainteresovaný, nezávislý na naší vůli, něco vnímáme jako krásné a následně z toho máme potěšení, nikoliv naopak.
2. estetický soud je univerzální, na daném soudu by se shodli všichni lidé, krása spočívá ve formě.
3. Krása je vnitřní kvalita věcí, je nezbytná, existuje stejně reálně jako vůně nebo barva.
4. Krása je účelná, ale bezúčelová, nemá nějaký předem určený účel, v našem vnímání ovšem její blíže nedefinovaný účel nacházíme.

Kant ve svých úvahách o kráse zahrnuje do širokého pole jak procesy vnímání, racionální reflexi a také sám předmět, který je účelem zkoumání, zda je krásný.

Další kategorií Kantovy estetiky je pojem vznešenosti. Právě v něm je evidentní onen princip beúčelovosti. Vznešeností je např. úžas, který pociťujeme při některých přírodních jevech (bouře, požár atd.) Je racionální reflexí nepostizitelná, překvapuje nás, vymyká se našemu chápání.

Je dobré si u tohoto pojmu uvědomit, že je metaforický, jeho výrazovým principem je metafora, jak ji definovali kognitivní lingvisté G. Lakoff a M. Johnson v knize *Metafory*, kterými žijeme. V etymologickém základu toho slova je směřování vzhůru, což v systému orientačních metafor Lakoffa a Johnsona je směr vyhrazený pozitivním hodnotám a emocím. Přitom fyzicky ve směru vzhůru se s námi při zážitku vznešenosti nic neděje.

6.1.2 ROMANTISMUS

Romantismus je pojem protikladný termínu osvícenství. Je, oproti racionalismu a empirismu osvícenskému založen na sebezprezentaci subjektu, „já“ já klíčovým pojmem, a na představitosti, tedy na značné míře subjektivnosti. Kant řekl, že nikdy nevidíme věci kolem sebe „objektivně“, jako „samy o sobě“. Do našeho pohledu vstupuje subjektivní zkušenost a kulturní kontext, který nás formuje.

V romantismu se poprvé stávají emoce a pocity základem pro umělecké vyjádření. Oceňovány byly iracionalita, subjektivnost a duchovno.

Johann Wolfgang Goethe je nejvýraznějším představitelem romantického myšlení. Byl široce vzdělán (malířství, sochařství, architektura, literatura, hudba, teorie barev). Klíčovým pojmem je svobodný duch, který se realizuje v umění prostřednictvím geniálního jedince.

Génius se vrací na scénu poprvé od renesance, je svobodný, má blízko k přírodě v tom smyslu, že ona je produktem geniálního tvoření, jeho duše je dětská, cosi jako nepopsaný list. Toto pojetí vstupuje do ostré kontroverze s pojetím akademismu a neoklasicismu.

Romantickými tématy se stává rozervaný jedinec, trpící nepochopením svého okolí a utíkající se do přírody. Právě divoká příroda je nejčastějším námětem romantických obrazů

a romantické poezie (vedle Goetha např. tzv. jezerní básníci S. T. Coleridge a W. Wordsworth).

G.W.F.Hegel, další německý filozof (vliv německé filozofie na estetiku 19. st. je zásadní), který přináší zásadní pohledy na svět umění. Hybatelem světa je světových Duch a umění v jeho rámci pak vlastně vědou, protože se vyvíjí a proměňuje pod tlakem doby. Důležitým tedy již není jedinec, a jeho lidský duch, nýbrž je umění ztělesněním, rozuměj reprezentantem, kulturní éry. Hegel je autorem spisu Filozofie umění, kde chronologicky hierarchizuje a definuje tři stupně umění.

1. Symbolické období – umění z období před antickým Řeckem zahrnuje umění východu a Egypta. Umění tohoto období je duchovně pokřivené, potlačuje přirozenost a to, co je skryté zjevuje prostřednictvím mystiky nebo nezobrazivého umění (islámské umění). Typickým médiem je proto období architektura.
2. Klasické období je podle Hegla obdobím řecko-římským. Duch je zde ztělesněn a vyjádřen. Především v sochařství lze představit postavu jako božskou a přirozenou zároveň.
3. Romantickému období dominuje křesťanství, kdy se duch projevuje v subjektivním prožitku pravdy a jeho výrazem je duchovní touha. Vše se nejviditelněji realizuje v malířství.

6.1.3 EMPIRISMUS V ESTETICE

V průběhu 19. století se intenzivně rozvíjí instituce schraňující umělecké díla – muzea, ale také vědecká disciplína dějiny umění. Rozvíjí se znalectví umění (schopnost detailně popsat umělecké artefakty), které vrcholí ve formalistickém přístupu k umění, kdy bydatele zajímá jen podoba předmětů a vývoj a proměny jednotlivých stylů. Velkým vkladem do bádání o umění byl ikonologický přístup představovaný Erwinem Panofským. Hledá se při něm význam díla a jeho místo v daném historickém nebo aktuálním kontextu. Zkoumá se filozofie, literatura a náboženství dané doby a jejich odraz ve výtvarném díle.

Zásadní vliv na celé období má rozvoj průmyslu a zemědělství. V obou odvětvích proběhly revoluce, které nesly převratné vynálezy, a Evropa se jimi proměnila z agrárního kontinentu v kontinent průmyslový. Některé z oněch objevů a vynálezů si připomeňme.

1704 Jethro Tull vynalezl secí stroj

1724 Gabriel Fahrenheit a vynález teploměru

1761 John Harrison - námořní chronometr

1769 James Watt – parní stroj

1796 Edward Jenner – vakcína proti neštovicím

1800 Alessandro Volta – galvanický článek a baterie

1809 Humprey Davy – elektrické světlo

1835 Henry Fox Talbot – fotografický postup kalotypie

1876 Graham Bell – telefon

1885 Harim Maxim – kulomet

1886 Gottlieb Daimler – čtyřkolový automobil

1895 bratři Lumiérové – kinematograf

1898 Rudolf Diesel – naftový motor

1903 Henry Ford – výrobní linka

1903 bratři Wrightové – první motorový řízený let

1905 Albert Einstein publikoval teorii relativity

1926 John Logie Baird – televize



ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Které ze zmíněných objevů považujete pro oblast umění za důležité a proč?



SHRNUTÍ KAPITOLY

Kapitola představuje myšlení o umění v 18. a 19. st., sleduje soubor mezi emocí a rozumem, změny postavení umělce a statut uměleckého díla. Začínají se objevovat pokusy o chronologické vymezení vývoje umění. Immanuel Kant definuje estetický soud a problém krásy a vznešenosti.

7 ESTETIKA PŘÍRODY A ČLOVĚKA

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Kapitola pojednává o vztahu člověka a přírody pod zorným úhlem estetického přístupu.

CÍLE KAPITOLY



Seznámit studenty s estetickými vztahy mezi člověkem a přírodou.

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



estetika přírody, neodarwinismus, zrcadlový neuron, princip odměny

Člověk byl od počátku součástí přírody, ještě předtím, než si začal vytvářet cílená společenství. Po celou svou existenci se setkával s krásou, která nevzniklo jeho zásahem, nebyla produktem jeho vlastní činnosti. Od počátku se v přírodním prostředí setkával s tajemnými tvary, strukturami, liniemi, formami, zvuky, rytmy i barvami. To vše přitahovalo jeho pozornost, vzbuzovalo jeho zájem a vyvolávalo estetickou libost.

Příroda je pro člověka první branou k jeho estetické zkušenosti. Člověk v přírodě žil, reagoval na ni a zaujímal k ní postoj jak pragmatický, utilitární, tak také estetický, neutilitární, bezúčelový. A právě takový postoj stojí za libými pocity z kontaktu s přírodou. Příroda formovala a zdokonalovala lidské smysly a rozvíjela fantazii v kosmologických mýtech (o stvoření Země, Slunce atd.)

Cílem a úkolem estetiky přírody je osvětlení příčin, proč příroda esteticky působí. Přitom lze přírodní objekty a jevy rozdělit do dvou základních skupin:

1. neživá příroda (pozemská, kosmická)

2. živá příroda (flóra, fauna, člověk)

Estetika přírody nevěnuje pozornost je přírodnímu krásnu, ale zkoumá veškeré estetické hodnoty živé i neživé přírody

- vznešenost (pompéznost velehor, nedozírnost vodní hladiny, nekonečný vesmír)
- půvab (krajina, pohyb zvěře a ptáků)
- komično (mláďata, opice)
- tragično (přírodní katastrofy, sopky, požáry, povodně)
- ošklivost (mrtvá zvířata, mrtvý člověk, odstrašující mimikry zvířat)

V prostředí přírodního estetická můžeme rozlišovat estetické kvality statické (linie, tvary, struktury, barvy atd.) a dynamické (pohybující se tělesa, ohýbající se stromy, skok šelmy atd.)

Krásu přírody se věnovalo malířství, a také hudba (Debussy, Vivaldi) a samozřejmě literatura (Schiller, Byron, Mácha)

Příroda byla po celé 19. st. zdrojem silných zážitků, poskytovala útočiště před racionalistickou krutostí světa, před pocitů osamění, odcizení. Zde byl nejsilnějším arbitrem I. Kant, který upřednostňoval krásu přírody před krásou zobrazenou, uměleckou, umělou. Tu naopak preferovali Schelling a Hegel, kteří chápali estetiku jako filozofii umění. Krásu přírody pak znovu ocenila až věda, především u Ch. Darwina. Krásu chápal jako důsledek přirozeného výběru, což bylo ovšem mechanistické pojetí, silně antropomorfizující.

Schopnost estetického postoje k přírodě i k umění je dána pouze člověku a estetické je jevem společenským, nikoliv biologickým. S tím ovšem aktuálně polemizuje neodarwinistické pojetí.

7.1 Estetika neodarwinismu

Nové pojetí estetických předpokladů u člověka vychází z darwinismu, ale aplikuje jej podle nejnovějších vědeckých bádání.

Estetika, jak jí dnes rozumíme ve světle neodarwinismu, začíná u Baumgartena. Emoce jsou součástí kognice, každý z vás už jistě slyšel termín „emoční inteligence“. Je zajímavé, že když dojde ke zranění mozku v oblastech, které odpovídají za city, člověk selhává v logických zadáních dlouhodobé a střednědobé perspektivy, i když v testech inteligence plně ob stojí. Je to zvláštní, ale city nejsou „jenom“ city. A protože neexistuje ani žádné čisté vnímání, neexistuje celkem logicky ani žádná „jenom“ estetika. Fenomén estetická je zřejmě universální a týká se kognitivních, tedy vyhodnocovacích procesů. Uvidíme ještě, že fenomén „krásná žena“, „krásný muž“ a „krásné dítě“ neznamena je krásu v povrchovém smyslu líbivosti.

7.2 Zrcadlový neuron a princip odměny

Estetické prožívání člověka je významně strukturováno dvěma systémy mozku. Tím prvním jsou tzv. zrcadlové neurony (mirror neurons), které zajišťují vcítění do objektu. „Zrcadlím-li“ sám v sobě druhého člověka, stává se z objektu v mém zorném poli subjekt, tedy plnohodnotný člověk, jakým jsem ve svých očích já sám. Zrcadlové neurony tedy „animují“ objekty: to je jedna z cest k pochopení pohádek a mýtů, kde hovoří zvířata, stromy i kameny, a to cesta psychologicky vývojová. Druhým systémem je tzv. systém odměny. Když někomu nezištně pomohu, spustí mozek proces, jehož výsledkem jsou endorfiny vyplavené do krevního řečiště. Říká-li se jim lidově (internetově) „hormony štěstí“, je jasné, proč nám v takové situaci bývá dobře; štěstí má „hormonální“, nikoli „psychologický“ základ. Pro nás je důležité, že systém odměny se aktivuje při vněmu krásného; líbí-li se nám opravdu určitá žena či muž nebo krajina, hudba a obraz, pak zafungoval systém odměny. To je z hlediska oboru klíčové zjištění. Důležité přitom je i to, že oba systémy jsou propojeny. Když se tedy do někoho nebo do něčeho vcítím, jsem nakloněn tomu, abych mu pomohl, a když mu pomohu, jsem za to odměněn, aniž bych musel vykourit svého jointa. Oba tyto mozkové systémy nejsou výhradním vlastnictvím člověka; příroda je vygenerovala pro všechny tvory žijící ve skupinách, tak třeba pro krysy. Mozek nás odměňuje za nejrůznější činnosti, tak např. za příjem potravy nebo fyzický pohyb; proto chodíme do cukráren a do posiloven, a někteří do obojího, protože to i to nám dává příjemný pocit. V důsledku činnosti systému odměny může vzniknout i závislost, třeba závislost na sladkostech nebo na posilování. V zásadě může vzniknout závislost na čemkoli, od výletů do přírody až po četbu. Estetický zážitek je tedy součástí biologické podstaty člověka.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Najděte příklady pro fungování zrcadlového neuronu ve světě mimo umění a v něm. Stejně tak i pro princip odměny. Zaměřte se přitom na funkční vlastnosti lidského těla a jeho reakce při kontaktu s uměním a non uměním.

7.3 Ještě k přírodovědné estetice

Významným reprezentantem přírodovědné estetiky, tedy estetiky založené na pozorování a vnímání přírody a přírodních jevů v celé jejich šířce a hloubce., byl Friedrich Nietzsche. Estetiku chápal jako aplikovanou fyziologii. Umění je pro něj „podněcování živočišných sil pomocí obrazů a tužeb po plném životě.“ V tomto smyslu dělí umění na tzv. dionýské a apollinské.

Významnější je pro ně umění dionýské (vášnivé, mysteriózní, orgiastické), na rozdíl od apollinského, které je jasné, harmonické, klidné, rozumové. Proslul tak svými interpretacemi operního díla Richarda Wagnera.

J. W. Goethe přišel s teorií univerzální morfologie, tedy tím, že všechny přirozené a přírodní procesy usilují o to, aby dosáhly dokonalého tvaru. Tento názor stojí u zrodu tzv. teorie tvaru, Gestaltheorie.

Z pozorování přírody pocházejí pojmy, které zásadně určují estetické vnímání skutečnosti už tak, jak mu rozumíme my v dnešní době. V procesech onoho estetického osvojování si skutečnosti hrály a hrají důležitou roli.

7.3.1 SVĚTLO A BARVY

S těmito fyzikálními jevy se člověk poprvé setkal v kontaktu s přírodou. Východ a západ slunce, hvězdná obloha, měsíční světlo byly (a jsou) úchvatnými jevy a jejich účinek nemohl člověka nepoznamenat. Proto vznikaly ve všech kulturách mýty a pověsti o stvoření světa, stvoření člověka. Bible tvrdí, že světlo i barvy stvořil Bůh, duha na obloze pak představuje, reprezentuje věčné spojení mezi Bohem a živým světem na Zemi. Dnes samozřejmě víme, že barvy jsou ukryty ve světle a barevné jevy vznikají na fyzikálním základě, nejen v atmosféře a vesmíru, ale i v živé přírodě. Barevné ptačí peří, motýlí křídla nebo kovový lesk krovek některých brouků, to všechno jsou důsledky lomu světla a jeho interferencí s podkladovým materiálem. Nemají prvořadě estetický charakter, vyvinuly se jako mimikry v boji o život, aby odrazovaly nepřítele nebo lákaly partnera.

7.3.2 RYTMUS

začal člověk vnímat díky přírodě, díky rytmu kosmických těles, která udávají dále rytmus našemu pozemskému životu – den a rok se staly našimi základními časovými údaji. K vnímání rytmu jako estetické kvality přispěl opět prožitek vlastního těla – rytmus dýchání, tlukot srdce, pracovní pohyby. Všechny dosavadní kultury si byly a jsou vědomy toho, že rytmus určuje sestavu linií, forem, barev, pohybů i zvuků. V čase projevuje a realizuje umění hudební a literární, v prostoru výtvarné a dramatické umění v kombinaci obou, v časoprostoru.



KONTROLNÍ OTÁZKA

Které přírodní entity a situace vedou k estetickému vnímání?



SHRNUTÍ KAPITOLY

Kapitola představila člověka v jeho vztahu k přírodě jako estetickému objektu.

8 ČLOVĚK JAKO ESTETICKÝ OBJEKT

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Kapitola se věnuje člověku, jak je schopen vnímat sám sebe pod zorným úhlem estetického vnímání.

CÍLE KAPITOLY



Seznámit studenty s lidským tělem jako estetickým objektem.

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



1 hodina

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



sociohistorický pohled, dynamická a statická kvalita těla

Lidské tělo je složité nejen z hlediska anatomického a fyziologického, ale i z hlediska estetického. Při posuzování tvaru těla bereme v úvahu především takové parametry jako je symetrie, míra, proporcionalita, harmonie. Kresba nahého těla patří k nejnáročnějším kresliřským disciplínám na počátku studia výtvarného umění na akademiích.

Naše tělo vnímáme prostřednictvím všech pěti smyslů a prostřednictvím jejich souznění synestezie. Vyjadřuje vztah nejen mezi jednotlivými jeho částmi, ale také vztah k okolí. Od puberty si pak začínáme uvědomovat estetické kvality těla vlastního a jeho prostřednictvím také těl ostatních.

Na vnímání estetických kvalit těla – na tom, co nás na těle (tělech) přitahuje a co nás odpuzuje – se podílí mnoho faktorů: individuální založení každého jedince, výchova, společnost, doba, typ kultury, ve které „majitel těla“ žije.

Jiří Vaněk rozlišuje ontogenetické a sociohistorické vnímání těla.

Ontogenetické vnímání:

1. akceptuji to, co vnímám, jako esteticky pozitivní,
2. ujasňuji si, co pociťuji na těle a tělesných projevech jako negativní,
3. snažím se postupně abstrahovat od aktuálního vnímání esteticky negativních jevů, pěstuji spolu s estetikou těla i její anestetiku, tedy znecitlivění k některým jevům.

Sociohistorické vnímání:

1. definuje rozdíly mezi podle společenských vrstev
2. definuje unifikační, sjednocující tendence.

Vedle **statických kvalit** lidského těla: velikost, souměrnost, barva atd. vstupují do hodnocení také jeho **dynamické kvality** – při mluvě, gestikulaci, chůzi, tanci, sportu, sexu.

Kromě vizuálních vjemů se na našem hodnocení podílí také vjemy auditivní (hlas, výška a barva.)

Na synestézii se samozřejmě podílí i naše haptická – hmatová zkušenost, a také tělo vnímáme chuťově a především pachově. Vizuální krása není jediným důležitým faktorem v procesu estetického vnímání těla. Přitahují nás krásné hlasy, gesta, pohyby, vůně. Jiná estetická kritéria používáme z hlediska vztahu k věkovým skupinám, jinak hodnotíme dítě, jinak dospělého, jinak stáří.

V estetickém postoji ke skutečnosti hrála roli otázka estetického ideálu- dokonalého univerzální vzoru. Nejmarkantněji je to v umění vidět na vývoji ideálu ženské krásy. Od antického ideálu sportovního těla přes renesanční štíhlost a dlouhovlasost s půvabnou tváří, barokní smyslnou tělnatost. Pozdější doby přinesly časté střídání ideálu, které se s přibývajícím dobou jednak zrychluje, jednak demokratizuje v tom smyslu, že přestává být obecně platný a závazný jeden ideál. Lze tedy konstatovat fakt, že ideál ženské krásy je v rámci jedné kultury společensko-historicky proměnlivý.

Při estetickém vnímání těla registrujeme i jeho pohlavnost, která patří k lidskému tělu a erotika k lidské přirozenosti. Erotika pak souvisí s láskou, byť láska není jen pouhá sexualita. Pohlavnost i láska se podílejí na utváření estetické hodnoty těla.



KONTROLNÍ OTÁZKA

Jak je definována krása v Šalamounově písni písni? Intepretujte z perspektivy estetiky lidského těla tuto biblickou skladbu.

SHRNUTÍ KAPITOLY



V této kapitole byl stručně nastíněn možný estetický přístup k lidskému tělu.

9 ANTROPOCENTRICKÉ POJETÍ KULTURY A SPOLEČNOSTI A JEHO KRITIKA



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola představuje antropocentrický pohled na svět, člověka je centrum veškerého dění a zdroj hodnot.



CÍLE KAPITOLY

Seznámit studenty s antropocentrickým pojetím světa a jeho kritikou.



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

antropocentrismus, somatocentrismus, kognitivní lingvistika, přirozený svět

Antropocentrismus moderního světa stojí u základů problémů, kterými dnešní planeta žije, či přesněji, které žije. Ta oprava při volbě valence slovesa žít je pro naše dnešní vystoupení příznačná. Význam pojmového výrazu něčím žít je od problému, který v centru zájmu stojí, o který v pojmu jde, přece jen emocionálně i hodnotově trochu více vzdálen než ve vazbě žít co. Přinejmenším je tím rozdílem míra vážnosti, kterou subjekt problému věnuje. V instrumentální vazbě např. žijeme zábavou, prací (je naším koníčkem), ale v akuzativní žijeme své životy – jde o rozdíl v míře existenciality žitého jevu, nebo, řečeno v inspiraci výrazovou soustavou nitranské školy estetické komunikace, jde o vyšší míru existenciálnosti výrazu.

Ale zpět k první větě našeho příspěvku. Moderní antropocentrismus, tedy takový vztah člověka ke světu, kdy my sami jsme mírou všech věcí a nejsme schopni překročit svou vlastní perspektivu směrem k transcendentálnímu rozměru lidského bytování ve světě. Ptá-

li se takový člověk cui bono, pak si hned vzápětí odpovídá, že přece jemu samotnému. Kritiku tohoto přístupu čteme jen v české kultuře od Patočky po Havla a Bělohradského, z perspektivy více biologické pak třeba také u jednoho podle mého soudu z nejinspirativnějších duchů XX. st., u etologa Konrada Lorenze.

Na druhé straně mi nelze jinak než dělat člověku, stvoření obdařenému tělem a reflektující myslí, tak trochu advokáta. Nic jiného než své vlastní tělo na tomto světě nevlastníme, a nemylme se, je to opravdu tak. Pakliže ovšem nechceme svou roli absolutizovat a mocensky legalizovat a legitimovat.

Jde mi o to ukázat, že zmíněný antropocentrismus stojí u základů takového přístupu ke skutečnosti, který, vědomě i bezděky, bere jako hlavní filtr zkušenosti vlastní tělo. Chci ukázat na kulturní somatocentrismus, který nás usvědčuje z toho, jak zásadně prožitek našeho vlastního těla určuje naše vnímání a následnou reflexi světa, resp. dvou základních světů, se kterými přicházíme do styku: 1) svět přirozený/Lebenswelt, a 2) svět stvořený (médií, uměním).

S prvním případem tak mnoho problémů mít nebudeme. Velký kus práce tady dodnes udělala lingvistika, a to především to její odvětví, které se nazývá lingvistikou kognitivní. Se zásadními příspěvky přišli američtí kognitivisté George Lakoff a Mark Johnson již v polovině 80. let min. st., v českých překladech se jejich díla objevují až nyní. Myslím teď na monografii *Metafory*, kterými žijeme a *Ženy, oheň a nebezpečné věci*. Oba autoři přišli s velmi rasantní tezí o tom, že naše myšlení neprobíhá v konkrétních pojmech, ale v metaforách. V jednom z důležitých postřehů ne-li přímo objevů pak američtí kognitivisté tvrdí, že existují takové druhy metafor, které organizují kolem sebe celé pojmové systémy. Nazývají je orientačními metaforami a jejich bázi generují, samozřejmě odkud odjinud, než z prožitku vlastního, fyzického lidského těla. Jejich orientačnost se soustřeďuje na prostоровé souřadnice nahoře – dole, uvnitř, venku, vpředu – vzadu atd. Právě tyto souřadnice se generují ze somatického prožitku, z faktu, že naše těla fungují jistým zcela konkrétním způsobem. Tak např. metaforické uspořádání šťastný je nahoře, smutný, nešťastný je dole:

Dnes se mi zvedla nálada
Pozvedlo mě to na duchu.
Je v povznesené náladě.
Uznání mi zvýšilo sebevědomí.
x
V poslední době jsem úplně na dně.
Upadl jsem do depresí.
Moje nálada prudce klesala.

Fyzickou bázi tvoří skutečnost, že skleslý postoj provází smutek a depresi, pro pozitivní citový stav je příznačná napřímenost.

Zdraví a život jsou nahoře, nemoc a smrt jsou dole:

Je na vrcholu sil.
Lazar vstal z mrtvých.
Je ve vrcholné formě.

Upadl do nemoci.
Rychle zdravotně upadal.
Upadl do mdlob.

Vážná choroba nás nutí ležet, smrtelný stav je také spojen s horizontální polohou a při našem pohřebním ritu také v kultuře našeho kmene, řečeno vančurovsky, ukládáme naše mrtvé do země, tedy dolů.

Podstatné tedy je si uvědomit, že strukturování pojmů, ve kterých přemýšlíme, není náhodné, ale že je hloubkově uloženo v naší fyzické zkušenosti, že tvoří v naší zkušenosti normální stav, tedy normu. Tak pak, je-li záměrně porušena, vyvolává v recepčním procesu situaci aktualizace a strhává na sebe pozornost, a přes sebe pak na jev, na který chceme ukázat.

Vedle americké větve kognitivní lingvistiky se etablovala se značnou mírou autonomie větev polská (trochu tato situace připomíná vztah francouzského a českého strukturalismu v 60. l. min. st.) a jí se inspirující česká jazykověda především v pracích Ivy Nebeské či Ireny Vaňkové.

Kognitivní lingvistiku této české provenience zajímá především to, že zásadní místo tělesnosti v naší kognitivě a ve vztahu ke světu vůbec lze interpretovat právě z běžně užívaného jazyka. „Tak např. v rámci frazeologie zaujímá přední místo (kvantitativně i kvalitativně) tzv. somatická frazeologie – ve frazémeh se velmi často vyskytují např. hlava, oko a oči, ruka, srdce, ale třeba i vlas či nehet. Názvy částí lidského těla se běžné (na základě metaforického nebo metonymického přenesení) používají pro označení velkého množství věcí, tělo je počítadlem (prsty) a pomůckou při určování kvantity a míry (délkové míry stopa, palec, loket, krok, výrazy jako hrst, lok, sousto). Slovesa vztahující se primárně k tělesnosti, pohybu, smyslovému vnímání, manipulaci s předměty v prostoru apod. nabývají řady významů přenesených, odkazujících k emocím, kognitivním procesům, sociálním vztahům, komunikaci aj. (jít dál, tlačit na někoho, táhnout někoho, viset na někom, nést odpovědnost, plazit se před někým, stát pevně na zemi).

Metaforicky jsou rovněž založena tzv. konceptuální/ představová schémata, jimiž je člověk primárně ukotven do světa (vycházejí ze zkušenosti subjektivně prožívaného těla) a jejichž fungování lze interpretovat z jazyka... Například schéma „nádoba“ můžeme nalézt v základu takových vyjádření jako: být plný očekávání; mít/ nosit (tu křivdu) pořád v sobě; uzavřený nebo otevřený člověk, prázdný/ plný, vyprázdňený/ naplněný život, mít prázdnou hlavu, mít v hlavě piliny, mít plnou hlavu starostí; mít děravou hlavu/ paměť; nosit někoho v srdci; slova plná bolesti. Nebo schéma „spojení“, přítomné v pozadí mnoha vyjádření zejména o sociálním kontaktu (mít na někoho spojení, navázat známost; zpretrhat pouta; úvazek, závazek, svazek (manželský); je uvázaná u dětí; upoutat někoho; být pevně spjat s něčím, upínat se k někomu/ něčemu, spojují je pouta přátelství) .

Tolik tedy k reflexi přirozeného světa. Ve druhém případě, kdy se naše tělo stává reflektorem skutečnosti vytvořené médií, musíme zásadně rozlišovat mezi dvěma typy stvořených světů. A opět s tím prvním příliš mnoho problémů nemáme. Má rozpracovanou svou

teorii, strukturu, systematiku – jde o svět budovaný sub speciae dominance estetické funkce. Zde do problému vstupuje ještě jedno členění, a tím je rozdíl mezi diskurzivním a nondiskurzivním světem, na toto téma jsem krátce odkazoval na tomto místě před rokem.

Tělesné aspekty prožívání světa vnesla zásadně a silně do světa umění moderna, která osvobodila lidské tělo od metafyzické zátěže dočasného prostředníka mezi dvěma fyzickými nebytími, dobou před zrozením a dobou po fyzické smrti. Do té doby, arcíže činíme velké generalizace, člověku jeho tělo příliš nepatřilo, bylo schránkou, nádobou, přechodným úložištěm rozumu i citu. Jak prudce se toto pojetí mění si uvědomujeme až nad deformacemi barevnými fauvistů a expresionistů, nad tvarovými u kubistů a futuristů. Prudce se mění pojetí času v literatuře, např. u Prousta u Joyce, tělo najednou začíná být vidět, cítit, překáží, nebo přináší rozkoš, a třeba také bolest, sobě i druhým – u Camuse, u Robbe Grilla, ale třeba také kontinuálně u Hrabala nebo na Slovensku Rudolfa Slobody. Fyzické, rozuměj tělesné možnosti ozkušuje u interpreta i posluchače moderní vážná hudba. Z hlediště narativního postava jako aktér příběhu reflektuje jeho význam pro své žití světa. atd. atd.

Zůstává nám poslední příklad, a to reflexe světa vytvořeného mediálně, ale bez estetických ambicí, byť estetická funkce často přítomna je, ovšem bez oné dominance. Převažující intence je informativními, a persuzivními – ovlivňovacími. Propojenost těchto dvou diskurzivních praktik a jejich vzájemná zaměnitelnost je téma, ke kterému mě vybídne třeba další setkání pod střešou smolenického zámku. Tento svět je povýtce kvantitativně nejrozšířenější a pohříchu nejméně systematicky interpretačně uchopen. Z poslední doby bych rád připomněl dvě knihy, které se o tuto systematiku pokusily – Herbert Willems, York Kautt – *Theatralitaet der Werbung* (2003) a Werner Gaede – *Abweichen von der Norm* (2004). Hlavně první z nich má tělesnost implicitně vepsanou do titulu a explicitně je jí věnováno nejvíce prostoru. Zkoumány jsou korporální základy základních identit sub speciae rodových a věkových charakteristik.

ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Pracujte s kategoriemi kognitivní lingvistiky dle vlastní tělesné zkušenosti, definujte další příklady vertikální orientace našeho somatického světa.

SHRNUTÍ KAPITOLY



Kapitola představila antropocentrické pojetí světa a člověka v něm a seznámila studenty i s jeho kritikou.

10 ESTETICKÉ MYŠLENÍ – SHRNUTÍ A ZAHRANIČNÍ SYSTEMATICKÉ INSPIRACE



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola shrnuje význam pojmu estetické myšlení a představuje nitranskou školu umělecké komunikace.



CÍLE KAPITOLY

Seznámit studenty s nitranskou školou umělecké komunikace a estetikou ošklivost K. Rosenkranze.



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

nitranská škola umělecké komunikace, výrazová soustava, zážitkovost, Karl Rosenkranz, estetika ošklivosti, Wolfgang Welsch, anestetika

Lidé odjakživa přistupovali a vlastně dodnes přistupují (aniž by naprostou většinou cítili potřebu tento stav pojmenovat a reflektovat) ke skutečnosti pod zorným úhlem čtyř základních postojů. Při postoji praktickém chce člověk na skutečnost kolem sebe působit, zmocňovat se jí a přetvářet ji ve svůj prospěch. Při zaujetí postoje teoretického je cílem lidského snažení pochopení principů a zákonitostí fungování skutečnosti, jejích vnitřních, procesů, motivací, důsledků. Zcela jiný cíl stojí před člověkem při zaujetí postoje magicko-náboženského. Tehdy se pro něj otevírá skutečnost především v její symbolické rovině s úběžníkem ve smyslově neuchopitelném nadpřirozenu. A konečně při postoji estetickém dochází rovněž k chápání estetických jevů jako znaků, symbolů, ale člověk se soustřeďuje především na jev, věc, skutečnost, činnost samotnou. Prostřednictvím komunikace s uměleckým dílem, jeho naslouchání, přijímání, otevírání se mu se pak může tázat na povahu

všech věcí a dějů světa, prostřednictvím uměleckého díla se může zmocňovat celého univerza, které je mu při praktickém nebo teoretickém přístupu nedostupné.

Činíme tak prostřednictvím estetického postoje. V něm vycházíme od smyslového vnímání, následného poznávání a uchopování estetických objektů, kdy v silném emočním gestu jsou rozehrávány naše recepční a hodnotící aktivity a stávají se iniciátory zcela specifického smyslového a intuitivního poznání. To je pak v procesu porozumění světu zcela rovnocenným partnerem poznávání racionálnímu, exaktnímu, vědeckému. Děje se tak prostřednictvím estetického zážitku, který je cílem každé komunikační estetické situace. Detailně problematiku zážitku a kategorií zážitkovosti rozpracovala nitranská škola estetické komunikace v pracích Františka Mika a jeho žáka Lubomíra Plesníka.

10.1 Estetika umělecké komunikace podle nitranské školy

Základními kategoriemi nitranské školy umělecké komunikace, k jejímž zakladatelům patřil na konci šedesátých let především estetik František Miko, je protikla operativnosti a ikoničnosti. Zjednodušeně řečeno stojí proti sobě principy praktické komunikace a estetické komunikace. V tomto rámci dále nitranská škola rozlišuje čtyři typy stylů, které se navzájem odlišují poměrem subjektivnosti, zážitkovosti, pojmovosti, operativnosti, sociativnosti a ikoničnosti. V umělecké komunikaci pak rozpracovává tzv. výrazové kategorie, tedy klíčové emocionálně nasycené nositele charakteristik uměleckého díla. Systém je velmi sofistikovaný, ale v důsledku přehledný, byť možná příliš mechanický a v interpretačním procesu obtížně aplikovatelný. Nelze mu ovšem upřít výjimečný cit pro jemné odstínění jednotlivých emocionálních kategorií. Ukážeme si zde systém kategorií, které rozvíjejí zážitkovost výrazu a na jedné vybrané kategorii uvidíme způsob myšlení Mikova týmu.

Kategorie rozvíjející zážitkovost výrazu

(silně vyznačené hesla označují nadřazený pojem)

Dějovost výrazu

Aktuálnost výrazu

Mimetičnost výrazu

Markantnost výrazu

Figurativnost výrazu

Imaginativnost výrazu

Fiktivnost výrazu

Fantastičnost výrazu

Zvláštnost výrazu

Kolorit výrazu

Malebnost výrazu

Synestetičnost výrazu

Industriálnost výrazu

Síla výrazu

Dramatičnost výrazu

Dynamičnost výrazu

Bulvárnost výrazu

Zábavnost výrazu

Show jako výrazová kategorie

Cool jako výrazová kategorie

Provokativnost výrazu

Smyslnost výrazu

Erotičnost a pornografičnost výrazu

Vulgárnost výrazu

Brutalita a drastičnost výrazu

Sadomasochismus jako výrazová kategorie

Bizarnost výrazu

Hororovost výrazu

Gotičnost výrazu

Apokalyptičnost výrazu

Mysterióznost výrazu

Neurčitost výrazu

Iracionálnost výrazu

Absurdnost výrazu

Deformovanost výrazu

Typičnost výrazu

Banálnost výrazu

Infantilnost výrazu

Vznešenost výrazu

Sakrálnost výrazu

Subtilnost výrazu

Komornost výrazu

Kontrast výrazu

Symetričnost výrazu

Cykličnost výrazu

Rytmičnost výrazu

Míra výrazu

Harmoničnost výrazu

Idealita výrazu

Krása výrazu

Katarznost výrazu

Působ výrazu

Estétskost výrazu

Manýrističnost výrazu

Kýčovitost výrazu

Ošklivost výrazu

Tragičnost výrazu

Melancholičnost výrazu

Komičnost výrazu

Ironičnost výrazu

Parodie jako výrazové kategorie

Travestie jako výrazová kategorie

Persifláž jako výrazová kategorie

Grotesknost výrazu

Vzhledem k častým definičním a interpretačním potížím při výukovém procesu si inspirativnost a širokou kulturní a vzdělanostní základnu myšlení nitranské školy představíme na třech kategoriích: smyslnost výrazu, erotičnost výrazu a kýčovitost výrazu. První dvě kategorie se pak úzce vážou k předchozí kapitole o estetice lidského těla. (Autory citovaných hesel jsou Jiří Vaněk- smyslnost a erotičnost, a Michaela Malíčková – kýčovitost.)

SMYSLNOST VÝRAZU

§ 1.

1. Vyzývavý tělesný projev; 2. zakoušení přitažlivých tělesných kvalit vyjádřených jazykovými (znakovými) prostředky (v různých druzích umění).

§ 2

Pojem smyslnost výrazu třeba nejprve odlišit od pojmu smyslovost výrazu. Pod smyslovostí výrazu se chápe jazykově (znakově) zprostředkovaný zážitek smyslových hodnot, které v běžné činnosti zakoušíme pěti smysly (zrakem, sluchem, hmatem, čichem a chutí) nebo propojeně, synesteticky (→ synestetičnost výrazu). Smyslnost výrazu zase existuje jako vnímatelná vlastnost zakoušeného tělesného objektu (říká se: "má smyslné tělo", "smyslná ústa" ap.) a také jako vlastnost subjektu - jeho dispozice (předpoklad), zájem, přednostní zaujetí smyslnými charakteristikami tělesných objektů (pak se říká: "To je ale smyslný člověk!" "Ten je smyslně založen!"). Smyslnost výrazu patří do okruhu estetických zážitků lidské tělesnosti vnímané "zvenčí", takřikajíc "ve veřejném prostoru", což je považováno za protiklad vnímání těla "zevnitř", z jeho funkčních zdrojů a ohnisek. Jako specifický způsob estetického prožívání těla je smyslnost výrazu spojená s pozitivky ve škále kvalit, k nimž patří ladnost a soudržnost, půvab ("smyslný půvab"; porovnej → půvab výrazu), přitažlivost, líbení se, lákavost, žádoucnost, rafinovanost, vyzývavost, svůdnost, erotičnost (→ erotičnost a pornografičnost výrazu) nebo až nabízení se. Smyslnost rovněž znamená povrchnost pohledu (je to pohled zvenčí, důraz se klade na vnější kvality), výlučné zaměření na smyslnost výrazu proto ústí do povrchního přístupu k lidské bytosti. Smyslnost má v sobě sexuálně-erotický náboj, působí vlastně ve službě erotičnosti výrazu. Takto se konkrétně projevuje jedna z podob služebného, jistým životním potřebám podřízeného estetic-

kého zážitku (t. j. nikoliv "čistého", s ohledem na praktické zájmy nezaujatého, samoúčelného) - je případem kantovské "adherované" krásy. Do zážitku smyslnosti se promítají i kulturní tradice, dobové, místní a skupinové preference, sexuální orientace a specifický vkus příjemců: v Číně se u žen považují za smyslné malé nožky, v Japonsku labutí šije, v Africe a na Karibských ostrovech zadnice, v euroamerické kultuře především prsa. Smyslnost výrazu se projevuje i při vnímání celého těla, a to v konkrétním tělesném ideálu, který se mění spolu s dobou a prostředím.

Při vnímání smyslnosti výrazu v životním projevu i v uměleckém vyjádření plní svou úlohu hra mezi odkrytostí a zakrytostí: náznaky upřednostňovaných tělesných rysů a sexuálních znaků působí jako příslib podněcující fantazii (→ fantastičnost výrazu). Prostřednictvím jisté míry zakrytosti se jí totiž ponechává mentální prostor. Tato okolnost se promítá do smyslnosti výrazu v módě. Celkově však podíl smyslnosti výrazu v současném tzv. postmoderním životním stylu souvisí s estetickým upřednostňováním mládí a svěžího mladistvého vzhledu. Tento trend je příznačný právě pro konec 20. a začátek 21. stol., kdy se uplatňuje až nadměrně. Smyslnost výrazu přitom není dána jen samotnou tematizací tělesných znaků, vnímaných jako pozitivní kvality, ale i způsobem jejich prezentace a tomu odpovídajícímu přístupu příjemce. Proto smyslnost výrazu působí také v rovině doslovnosti tělesných významů, nejen v poloze symbolického smyslu. I původní téma čiré smyslné žádosti však může být chápáno v přeneseném, duchovním smyslu. Např. Ganymedes, chlapecký objekt tělesné touhy, se (bez smyslnosti výrazu) zobrazoval i na hlavicích sloupů středověkých křesťanských kostelů (ve francouzském klášteře ve Vézelay aj.), protože církevní výklad nabídl, aby se původní oběť homosexuálního únosu vnímala jako symbol duše povznášející se k Bohu (tento význam byl zřejmě i záměrem Rubensovy první verze zpracování tohoto námětu na obraze Ganymedes a orel /1611 - 1612/, i když tělo mladíka je ztvárněno dost smyslně: smyslnost výrazu je tu jen vstupní, ne konečnou významovou rovinou). V umělecké tradici se smyslnost výrazu uplatňovala zejména v aktu. V evropském starověku šlo zpočátku zejména o mužský akt, až od dob Praxitela začal narůstat podíl ženského aktu, který nakonec zcela převládl. Umělecky se smyslnost výrazu vyjadřovala zejména v této ženské tematice, v druhé polovině 20. stol. se ale opět začala realizovat i v mužském aktu (autory jsou nejčastěji gayové). Rovněž v erotických filmech je mužské tělo většinou zakrýváno ženským. Přirozená rovnováha ve vnímání smyslnosti výrazu ženského a mužského těla se tak narušuje jistou moderní jednostranností. Proti přístupu k ženskému tělu jako výhradně smyslnému objektu vystupují hlavně představitelky feminismu (Yalomová, 1999), a to právě proto, že smyslnost výrazu se uplatňuje především při vnímání či popisování tělesnosti "zvenčí".

§ 3

Ke znakům, kterými se smyslnost výrazu projevuje ve své klasické, tzv. apollónské verzi (F. Nietzsche, M. Bachtin), patří ladnost křivek, jemnost pleti, svěžest pokožky i celkového vzhledu, hladkost a splývavost linií postavy, propojení hmotnosti svalstva s → půvabem (např. Praxitelove sochy z klasického umění starého Řecka), výraznější rysy (např. smyslné

ty). Smyslně může působit i objekt, který připomíná jisté prvky těla, tedy biomorfni tvarosloví (např. Brancusiho plastika *Kněžna X/1915* /, asociující falus). Uplatnění těchto forem může být hravé (např. na obrazech rokokových mistrů F. Bouchera či J.-H. Fragonarda), ale také může dospět až k ordinérnosti, vyzývavému nabízení. Odlišné ukazatele má hrubší, tzv. dionýzská smyslnost výrazu. Charakterizuje ji plnost forem, obtížená, hutná kyprost. Smyslnost výrazu ve spojení s → půvabem, elegancí, grácií působí líbivě a může přecházet až do → kýčovosti výrazu. Účinek smyslnosti výrazu na jedné straně brzdí → vznešenost výrazu (svou nepřístupností, odtažitostí) a na druhé straně → komičnost výrazu a → grotesknost výrazu (svým "sesazením" hodnot; grotesknost spočívá jednak v zesměšnění uznávaných hodnot klasických "apollónských" forem, jednak v obraze hrubé smyslnosti, nikoliv v samém jejím prožívání). Smyslnost výrazu může být spojena s jistou mírou → bizarnosti, jak o tom svědčí některé její projevy v manýrismu (→ manýrističnosti výrazu), např. nahota na obraze tzv. fontainebleauské školy *Dvě vévodkyně v lázni* (Gabrielle d'Estrées se svou sestrou / konec 16. stol./) nebo *Triumf Moudrosti* (Minerva jako vítězka nad nevědomostí / kolem r. 1595 /) od Bartholomæa Sprangera. Společným jmenovatelem všech kvalit smyslnosti výrazu je svůdnost. Ty druhy umění, které jsou přímo spjaty s tělesným vyjádřením - tanec, divadlo, performance -, poskytují nejširší výrazovou škálu smyslnosti: od přiměřenosti smyslové formy, jejíž smyslovost jen zdůrazňuje určitou míru erotické přitažlivosti, až po lascivní, bujnou smyslnost, vyzývající k sexuální akci.

§ 4

Kontext smyslnosti výrazu zkoumala estetika, filozofie, teorie umění (zvláště téma aktu), psychologie, sociologie (preferenční zájmy v sexualitě), psychiatrie (hypertrofické projevy). Smyslností výrazu se stejně zabývaly dějiny kultury (historie sexuality v jejích formách: hetero-, bi-, homo-; historie prostituce), které přinášejí bohatý materiál. Filozofie postmoderny si zase všímá, jak se původně orgiastické směřování smyslnosti (dionýzské orgie, bakchanálie, rozběsněná vulgární smyslnost středověkých a renesančních karnevalů) změnilo na vyprázdňená necudná gesta moderní pornoshow. Podle Jeana Baudrillarda zkomercionalizovaná nahota ztratila svou svůdnou smyslnost výrazu.

EROTIČNOST A PORNOGRAFIČNOST VÝRAZU

§ 1

1. Prezentace (vyjádření a zakoušení) citově milostných a tělesně sexuálních témat v jejich životních významech (= erotičnost); 2. způsob zpracování jejich samoučelného, obscénního vystavování (= pornografičnost).

§ 2

O erotičnosti výrazu lze hovořit všude tam, kde vyjadřovací prostředky poukazují na významy týkající se lásky a sexuality, ale přitom mají širší významový přesah (nejde o samoučelnou tematizaci). Ve slovesném umění se erotičnost výrazu uplatňuje v celé výrazové škále: od jemné světské lyriky (okruh antické poezie a podobně v jiných kulturních

obdobích: trubadúři, minnesengři evropského středověku aj.) přes lyriku duchovní, v níž obrazy tělesnosti zastupují spirituální, duchovní hodnoty (biblická Píseň písní, díla renesančních autorů Dante Alighieriho, Francesca Petrarca aj.), až po bujně vyjádření (v antice Martialis, ve středověku vagantské písně nebo prostopáše lidové zpěvy). Stejně výrazové rozpětí se vyskytuje i v próze. Poměrně nevázané a drsné podoby erotičnosti v. se vyskytují v období antiky, např. v Petroniově díle, v renesanci u mnohých novelistů, zejména u Giovanna Boccaccia. Od renesance zaznamenává erotická literatura vzrůst a svou povahou stále více (zvláště ve 20. stol.) vzbuzuje otázku, kde je hranice mezi erotičností v. a pornografičností výrazu. Pornografičnost výrazu je způsob reprezentace obscénnosti, t. j. samoučelného vyčlenění sexuálních stránek a aktivit těla, jejich osamostatnění ze širšího významového kontextu lidského života. Cílem je vzrušení nebo jen chladná racionálnost, v níž se někdo vyžívá (Vaněk, 1999, s. 94). Pornografičnost (stejně jako obscénnost) není dána tématem. V rámci uměleckého díla lze použít jednotlivé gesta, vyjádření, scény vyznačující se obscénností. Pokud má však dílo širší významový rozměr, nepůsobí čistě pornograficky. Svědčí o tom např. antický dionýzský kult (vyjadřoval rozpoutávání přírodních sil, směřujících k věčné obnově života), resp. podobné kultovní praktiky přírodních národů, středověká a renesanční karnevalová kultura, literárně zachycená v díle Françoise Rabelaise Gargantua a Pantagruel, které z tohoto hlediska analyzoval Michail Bachtin (1975). Podobně je to ve výtvarném projevu. Zdůrazněné sexuální stránky pravěkých venuší, mnohopsé sochy bohyně Artemidy, falický kult v antice, jak je znám ze zobrazení na vázách či nástěnném malířství a v plastice (Dionýsův falický oltář na ostrově Délos), sochy satyrů a Priapa s erekcí), významově včleňují sexualitu do kontextu plodnosti, obrody, stálého oživování přírody, a dokonce ekonomické prosperity. V moderním výtvarném umění obnovuje tento pohled Constantin Brancusi svou falickou plastikou Kněžna X (1915): životní sílu vyjadřuje v souladu se svým úsilím o elementární formy světa. Ve figurativní instalaci Eda a Nancy Kienholzových Sollie 17 (1979 - 1980) starý muž na posteli gestem - rukou zastrčenou ve slipech - v syrovém výrazu reprezentuje vlastní opuštěnost a osamělost. Širší sémantický odkaz je rozlišovacím znamením mezi erotičností výrazu a pornografičností výrazu, ale není třeba ho chápat jen v rovině výslovného začlenění do dalších životních souvislostí. V některých případech mu lze porozumět, pokud se na zobrazované díváme jako na prosté, radostné prožívání tělesnosti. Nacházíme ho už ve staré řecké tradici, např. ve vyobrazené oslavě tělesných požitků na tehdejší keramice, ale i v etruské hrobce (Hrobka býků, 6. stol. př. n.l), nebo v pohřební keramice Močiků a Čimuánců v pouštních říších ve starém Peru.

Umělecká pornografičnost výrazu se vyskytuje v dílech, jejichž výrazové prostředky jsou sice zcela koncentrované na detailní exhibiční rozvinutí sexuality (obscénnost), ale ta je vyjádřena umělecky kultivovanou formou a odkazuje i na obecnější, resp. filozofické postoje (v literatuře: markýz de Sade, Georges Bataille, Henry Miller, William Burroughs aj.; ve výtvarném umění některé díla Egona Schieleho, George Grosze, ale i Pabla Picassa, Balthuse nebo díla z okruhu tzv. nové věčnosti - Christian Schad). Při posuzování jednotlivých děl je tedy třeba rozlišit, zda je pokládáme za umělecké pro technickou stránku jejich provedení, nebo proto, že jejich zpracování se vyznačuje jistou optikou vidění, která pře-

sahuje obyčejný záznam vyzývavého faktu. Při hodnocení homosexuálního tématu (gay-ského a lesbického) v umělecké i neumělecké tvorbě (k její tradici viz Fanel, 2000) lze použít stejná kritéria jako u tématu heterosexuální erotiky a pornografie.

§ 3

Strukturálními ukazateli erotičnosti výrazu jsou všechny způsoby prezentace sexuality a milostných kontaktů, počínaje obyčejným popisem a vykreslením příslušných dějů až po rafinované metaforické vyjádření. Milostnost lze spojovat s galantností, se zvýrazněnou sexualitou, ale také s → tragičností, do které může erotika vyústit v rámci základního tématu lidského života, a to na významové ose láska - smrt. V pornografičnosti výrazu je v krajní poloze exponované rozpětí sex - smrt (např. povídky Příběh oka nebo Matka od George Bataillea). Pornografičnost výrazu se rozpoznává podle samoúčelných scén, izolace detailů, vyzývavosti jejich vystavování, t. j. prezentace obscénnosti, opakování sexuálních úkonů vyznívajících mechanicky, což tvoří základ totalitní → roztříštěnosti vnímání (takto ji charakterizuje Susan Sontagová, 1991). V repertoáru pornografičnosti výrazu je voyerismus doplňkovým jevem exhibice. K osobitým rysům pornografičnosti výrazu patří ostentativnost a frivolnost (necudnost) jako formy výrazného poukázání na vyhraněnou tematiku, příp. pikantnost jak zjemněná podoba takové informace.

§ 4

Erotický motiv byl vždy přítomen v estetice každodenního života i v umění. Z mimoevropského umění jsou nejznámější indické chrámové plastiky (v Konáraku, Sómnáthpuru aj.) a text Vátsjájánovy Kámasútry. Raný řecký filozof Empedokles chápal lásku jako princip spojování základních prvků světa (konkrétně čtyř živlů: vody, ohně, země a vzduchu), tzn. jako způsob vzniku všech věcí. Platón věnoval tématu lásky především dialogy Symposium a Faidros. Lásku chápe jako božské šílenství: je to zaujetí krásou, přilnutí k ní; pravá cesta lásky vede od smyslnosti k jejímu opouštění, a to ve prospěch duchovní krásy. Odtud pochází spojení "platonická láska", které v obecném povědomí pojmenovává netělesný vztah, ačkoliv původní smysl tohoto spojení vyjadřoval pouze postupné odvrácení se od zájmu o → tělesnost. Friedrich Nietzsche ve svém Zrození tragédie z ducha hudby (1872) ukázal, že vedle platónské, umírněné, zduchovněné, "apolónské" erotiky se na druhém pólu antického cítění rozvinulo "dionýzské", orgiastické, opojné prožívání životního pudu. V novověku erotičnost až pornografičnost výrazu uvolnil francouzský libertinismus v 18. stol. Ve 20. stol., především od 50. a 60. let, se zasloužili o novou vlnu "osvobozené" sexuality ve svých dílech i v životní praxi tzv. bítníci a členové hnutí hippies. Henry Miller např. programově ve svých dílech i esejích uplatňoval sexualitu, která zacházela do obscénnosti. Považoval ji za způsob hledání "zasutých" základů lidského konání a vztahů (sám se k tomu vyjadřuje v eseji Svět sexu, 1957). Georges Bataille přivedl chápání pornografičnosti výrazu do krajnosti. Demonstroval ji ve svém literárním díle a rozvíjel i ve své filozofické koncepci. Podle ní člověk skutečně objevuje sám sebe až při "překračování hranic" daných běžnou morálkou a cítěním.

KÝČOVITOST VÝRAZU

§ 1

Zaměření na efekt a emocionální údernost, líbivost, povrchnost, předstírání vyšší hodnoty.

§ 2

Původ slova kýč (z něm. Kitsch - kýč) je sporný, prokazatelně se používá od druhé poloviny 19. stol. a vyšel z prostředí obchodu s uměním. Nejpravděpodobnější je německý původ základu slova v slovesném základě kitschen = sbírat bláto z ulice, resp. verkitschen = slevit, znehodnotit nebo v nářečí i falšovat nábytek, aby vypadal jako starožitný. V úvahu přichází i anglický původ, a to od slova skica = skica, náčrt, které do německého prostředí mohli přinést anglicky mluvící turisté, hledající levné umění. Existuje však i teorie obrácení francouzského slova chic jako jeho významového opaku. Označení něčeho za kýčové má v sobě většinou pejorativní (hanlivý) nádech nebo alespoň hodnocení estetické defektnosti. Kýčovitost souvisí s → mírou výrazu, protože využívá přehánění. Kýčovitost se projevuje evidentně, je zjevná, povrchová a v první řadě se vyjevuje ve formálním ustrojení výpovědi: klade důraz na smyslové povrchové kvality, využívá dekorativnost až přehnanou zdobnost, okázalost a pompéznost, přičemž kvalita často ustupuje co největšímu efektu a výpověď je poznamenána laciností a vysokou mírou umělosti, nepřírozenosti. Kýčové využívá patos (→ operativnost výrazu), související v tomto případě s monumentalizací → banálností (v případě → vznešenosti jde naopak o monumentalizaci vysokého), resp. s nepřiměřeným zdůrazňováním formálních kvalit vznešeného. Působnost kýčovitosti výrazu spočívá v emocionalitě univerzální povahy. Často počítá s dojetím a sentimentem, oslovuje recipienta perspektivou → ideality, v rámci které zobrazuje schematicky a stylizuje stereotypně. Přináší okamžité, emocionální intenzivní působení. Ačkoli je krátké, "funguje" zaručeně. Apeľuje totiž na univerzální lidské témata, představy, obrazy, emoce a z nich okázale, pompézně a levně dělá fráze, banalizuje je, vnáší do nich klišé. Kýčové svou přímočarostí, prvoplánovostí, významovou jednoznačností, schematicností, bezkonfliktností, záměrným zjednodušením oslovuje okamžitě, a to i (či spíše právě) člověka s minimální recepční zkušeností. Napomáhá tomu i použití konvenčního jazyka, běžných, významově jednoznačných vyjadřovacích prostředků, realistická technika nebo alespoň technika jednoznačné a zvládnuté zkratky. Kýčové je poznamenáno neautentičností, nedostatkem originality a nadhledu, necitlivým a povrchním spojováním nesourodých, cizorodých prvků zaměřeným na efekt. Kýčové má v sobě falešnou ambici vydávat se za něco víc, než ve skutečnosti je: předstírá uměleckou hodnotu. Ačkoli vnímání něčeho jako kýčového není jednoznačné a neměnné, protože závisí na kulturně-historického kontextu a subjektivním vkusu, můžeme uvažovat o jistých společných základních, elementárních kvalitách, které kýčovitost podmiňují a spoluvytvářejí (Kulka, 1994).

Příkladným využitím kýčovitosti výrazu v narativní umění se vyznačují milostné romance, tvořící fond tzv. červené knihovny, a v ještě viditelnější podobě televizní verze příbuzných narací - tzv. telenovely nebo americké tzv. soap opery. Jednu z výrazných linií

latinskoamerických, resp. mexických telenovel tvoří do opakujícího se mustru (univerzálního modelového příběhu) "o Popelce" vkládané rozvláčné a uměle prodlužované příběhy nevinných a naivních krásných mladých hrdinek se zastřeným původem a často silnou vazbou na křesťanskou víru a církev. Z těchto společensky bezvýznamných dívek s okouzující osobností se stávají okolím respektované, zralé a nakonec i šťastné ženy s úspěšnou profesní kariérou. Děj dopředu posouvají neustálé konflikty, nejasnosti a intriky, jejichž zdrojem jsou postupně se vyjasňující rodinné vztahy a samozřejmě láska. Hlavní hrdince na strastiplné cestě za jejím princem asistuje černo-bílý "arzenál" ženských postav. Ty jsou jasně typizované, jejich jednání se vyznačuje předvídatelností. Hlavní mužská postava - "Popelčin princ" - bývá společensky úspěšný, dobře situovaný fešák, který se osudově zamiluje do "Popelky", ale neustále komplikuje situaci svým mačovstvím, váhavostí a lehkou ovlivnitelností. V závěru se však ukáže jako charakter. Osamostatňování hrdinky, její schopnost prosadit se a být ekonomicky i společensky nezávislá na muži, se často naplňuje pomocí klišé pracující svobodné matky. V oblasti výtvarné tvorby je kýčovitost výrazu příznačná pro velkou část užitkového umění. Úsilí o co největší estetizaci tu s sebou přináší kromě zmíněných výrazových kvalit i narušení funkčnosti a snižování užitkové hodnoty (např. ouško na šálku ve tvaru lidského ucha znemožňuje uchopit šálek). V umělecké fotografii se s kýčovitostí záměrně vyrovnává např. Jan Saudek. Vybírá si atraktivní, univerzálně oslovující témata, provokativní většinou jen do té míry, jakou se váže divácká přitažlivost. Výjevy jsou výrazně stylizované a zejména příznaně kolorované nepřírozeně křiklavými, kontrastními barvami, které fotkám dávají výraz umělosti, → ideality až ireálnosti. Kýčovitost výrazu se zde narušuje např. nadsázkou, ironizací (→ ironičnost výrazu), nerespektováním kánonů (např. ženské krásy), množením významů atd. Na samém vrcholu kýčovitosti výtvarného výrazu trní Jeff Koons. Jeho tvorba je důkazem, že k soudobým ukazatelům kýčovitosti patří i skandalóznost výrazu, resp. → provokativnost výrazu. V hudbě je živnou půdou kýčovitosti výrazu oblast komerční tvorby v popmusic. Píseň účelově "osekaná" na jednoduché formové schéma s výraznou, nekomplikovanou a snadno zapamatovatelnou melodií většinou podporuje i nenáročný text, zabývající se univerzálním, většinou banálním a pro jistou skupinu určeným tématem. Princip "coververzí" a "crossoverů" v sobě rovněž obsahuje potenciál kýčovitosti, což dokazuje např. zakomponování úryvků pompézní vážné hudby do hardrockové či metalové skladby. Příkladem hudebního kýče bez jakýchkoliv přesahů může být slovenská formace Senzus, která pomocí zjednodušování, vulgarizace (→ vulgárnost výrazu) a recepční "podlézavosti" usiluje hudebně i textově "aktualizovat" lidové písně, příp. vytváří podobné či příbuzné verze. V oblasti filmového umění s kýčovitostí výrazu velmi demonstrativně a koncepčně pracuje režisér Baz Luhrmann ve filmu *Moulin Rouge* (2002). Záměrnost použití kýče jako základního vyjadřovacím prostředku pak ve výsledném výrazu vede k jeho oslavě i zpochybnění zároveň.

§ 3

Kýčovitost výrazu je způsobována použitím dramatických efektů a zvrátů, výraznou až samoúčelnou → expresivností, exotizací (nebo jiným zatraktivněním), zdobností a ornamentálností. Využívá umělosti jako výraznosti či jako protikladu obyčejnosti a fádnosti. Teatralizuje vysoké, a tím ho banalizuje, nekonceptně míchá nesourodé prvky na úrovni

stylu, materiálu i kulturních inspirací. Kýčovitost výrazu provází vyprazdňování smyslu. Dosahuje se toho častým opakováním, zdůrazňováním a přeháněním. Kýčovitost výrazu se vyjevuje prostřednictvím velkých gest (→ gesto jako výrazová kategorie), patosu, sentimentu, eufemismů a zdobnělin. Pracuje se schematicností, stereotypem, frázemi, nepřiči se jí plagiát ani klišé. Vše se podřizuje happy endu ve smyslu vítězství ideálu.

§ 4

Ačkoliv se termíny kýč a kýčovitý začaly používat až v 19. stol., o kýčových kvalitách estetických či uměleckých výpovědí lze taktéž uvažovat již mnohem dříve. A to i navzdory teoriím (hlavně historizujícím koncepcím), které hovoří o tom, že kýčovitost souvisí až se vznikem moderní doby, tedy se vznikem střední vrstvy a buržoazie, s rozmachem měst, přílivem venkovského obyvatelstva do nich a následným mícháním městského umění s lidovým. Kýčovitost tyto teorie spojují s rozvojem průmyslové výroby, která umožnila → sériovost, nahradila originály kopiemi, napodobeninami, plagiáty (od úrovně materiálu přes formu až k námětu) a díla-výrobky cenově zpřístupnila. Jiné teorie zase kýčovitost výrazu považují za odnož romantického vnímání světa. Oba tyto přístupy odkazují k přibližně stejnému období, ve kterém se kýčovitost výrazu zabydluje, zvýrazňuje a nabírá na masovosti. Je však málo pravděpodobné, že by kýčové vnímání nebo ztvárňování světa dosud vůbec neexistovalo. Jisté důkazy o tom podává např. starověká Hostina u Trimalchiona v Satirikonu od Petronia. Hostitel se v ní popisuje jako snobský zbohatlík s nevkusně, ale okázale zařízeným příbytkem. Podobně se Cervantesův román o Donu Quijotovi vysmívá rytířským romancím, jejich naivní poetice a perspektivě ideality, schematicnosti a průhlednosti jejich příběhu, tedy kvalitám příznačným pro dnešní tzv. červenou knihovnu (Kulka, 1994, s. 26). I barokní a zejména rokoková zdobnost dnes často vyvolává dojem kýčového. Secese byla ve své době zpočátku také přijímána rozpačitě, a to pro svou ornamentiku a kombinaci evropského s orientálním. Teorii kýče se kromě jiných věnují např. Tomáš Kulka, Zdeněk Pospíšil, Milan Kundera, Umberto Eco, Clement Greenberg, Matei Călinescu či Susan Sontagová.

10.2 Ústřední kategorie estetiky a estetika ošklivosti

Ústředními kategoriemi estetického myšlení, ke kterým se v procesu estetické komunikace vztahujeme, jsou krása, vznešenost, tragično a komično. Nejsou samozřejmě kategoriemi všezahrnujícími, problém estetické komunikace se jimi nevyčerpává, ale spíše začíná a otevírá.

Krásno je vymezeno harmonií, mírou, proporčností. Vznešenost je kategorií rovnováhy a míry, je spojena s důstojností, velikostí, ale také s elegancí a přirozeností. Tragično je intenzivní a vždy vnitřně rozporné a protikladné. Základem je svár mezi povinností a svobodou, snem ve smyslu ideálu, a skutečností, a vždy ústí v katastrofu. Je schopno klást před člověka základní otázky po smyslu a podobách jeho existence, o jeho poslání. Dialekticky vylučující se kategorií je pak komično. To souvisí s porušením vnitřní soudržnosti a har-

monie, s rozporem mezi vnitřní a vnější stránkou lidské existence. Není totožné se směšností. Smíchová kultura nabývá svého významu teprve tehdy, odhaluje-li smysl toho, čemu se smějeme. Tato kategorie výrazně formovala především renesanční estetiku v protikladu k předchozí středověké, jež měla smích za nástroj d'áblův.

Dalšími estetickými kategoriemi jsou např. míra, harmonie, vkus, kýč, půvab, nápodoba, ideál, ironie atd. O kategoriích estetiky, které se vztahují k podobám ošklivého, jsme se výše zmiňovali v souvislosti s prací Karla Rosenkranze, nyní je prostor pro detailní představení jeho Estetiky ošklivosti, dodnes nepřeložené systematické práce staré více než 150 let, která ovšem podle našeho soudu neztrácí nic na své inspirativnosti.

KAREL ROSENKRANZ – ESTETIKA OŠKLIVOSTI

VI. jm. Johann Karl Friedrich Rosenkranz (1807-1979) byl německý filozof a pedagog, Hegelův žák. Ve své bohaté činnosti interpretoval především své předchůdce v idealistickém duchu. Působil jako profesor filozofie na univerzitě v Koenigsbergu/Královci, kde v r. 1853 vydal svou systematickou Estetiku ošklivosti. V obecné rovině se zaměřuje na negativitu, nedokonalost, přirozenou, duševní a umělou ošklivost. Z hlediska formy, tvaru mluví o amorfности, asymetrii a disharmonii. Ošklivé je také to, co je nesprávné, nekorektní, zde především ve vztahu k jednotlivým stylovým způsobům a uměleckým druhům. Systematicky pak analyzuje pojmy jako malichernost, slabost, nízkost, obyčejnost, svévoli a surovost. Do nadřazené kategorie odpornosti patří podle Rosenkranze nehoráznost, smrt a prázdnota, detailně pak člení kategorii ohavnosti na nechutnost, odpornost, zlo, zločinnost, strašidelnost a d'ábelskost. Samostatnou kategorií je karikatura.

Tento systematický přístup rozšířil Baumgartnerovo pojetí estetiky, aniž ustupoval z pozic estetiky jako filozofické disciplíny.

Jednou z aktuálních tendencí je návrat k chápání estetiky nikoliv jen jako vědní disciplíny zabývající se projevy uměleckých činností a samozřejmě také jejich strukturou (mluvíme v tomto smyslu o estetice tance, estetice filmu apod.). Jde také o širší chápání vjemů smyslových i duchovních, které k nám přicházejí z našeho přirozeného světa. Německý estetik Wolfgang Welsch mluví v tomto smyslu o protikladu estetiky a anestetiky, kdy druhý pojem označuje ztrátu, absenci schopnosti smyslově pociťovat. Anestetika je odvrácenou stranou estetiky.

Anestetikou Welsch označuje stav necitlivosti na fyzické i duchovní úrovni. Název odvodil od dvojznačného řeckého výrazu aisthesis, vztahujícího se rovněž ke smyslovému i kognitivnímu, rozumovému vnímání. Akcentuje se tak smyslový, pocitový aspekt lidského vnímání, jenž tradiční estetika většinou odsouvala do pozadí anebo zcela ignorovala. Zavedením komplementární opozice „estetika – anestetika“ přímo reagoval jednak na pohyby, k nimž došlo v uměleckém a estetickém myšlení, a jednak na proměny ve společenských vztazích, životním prostředí a mediálním prostoru. Výsledkem je současný stav unifikace, globalizace, relativizace a anestezizace na všech úrovních.

Samostatnou a velmi frekventovanou kapitolou současných estetických reflexí je problematika kýče. Viz citované heslo nitranské školy umělecké komunikace kýčovitost výrazu. Současná estetika se mu věnuje velmi intenzivně, protože jeho invazivnost do našeho světa je masivní (také díky masovým médiím) a široké publikum má tendence jej přijímat a akceptovat jako autentické umění. Jeho znaky jsou snadná dostupnost, multiplikovatelnost, náhražkovitost, líbivost, podbízivost. Reakcemi pak rychlý, ale prchavý prožitek, sentiment, dojetí.

ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Najděte ke každé citované kategorii Rosenkranzovy estetiky ošklivosti konkrétní příklad. Pojmenujte rozdíly mezi zdánlivě synonymními pojmy, kterých Rosenkranz užívá.

SHRNUTÍ KAPITOLY



V této kapitole jsme blíže představili vlivnou nitranskou školu umělecké komunikace, její systém výrazových kategorií, systematická estetika ošklivosti a některé pojmy Wolfganga Welsche.

11 PRAKTICKÁ ESTETIKA



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Tato kapitola přináší didaktický příklad analytického čtení textu v širokých estetických, literárněhistorických a lingvistických souvislostech. Předtím ovšem ještě krátká úvaha o interpretaci uměleckého díla.



CÍLE KAPITOLY

Seznámit studenty s principy strukturalismu, sémiotiky a psychoanalýzy jako nástroji interpretace uměleckého díla.



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

strukturalismus, psychoanalýza, sémiotika

11.1 Některé estetické školy (strukturalismus, psychoanalýza, sémiotika)

Estetika jako obecná věda o umění pak stojí v základech každé speciální uměnovědy zaměřené na jeden konkrétní uměleckých druh. Cílem každého estetického zkoumání je pak ovšem v širokém synchronním i diachronním (viz výše) kontextu porozumění uměleckému dílu, se kterým vstupuji do komunikace, které recipuji, konzumuji, přijímám, které na mě nějak působí, a já se snažím rozumět tomuto porozumění a adekvátně je také pojmenovat, artikulovat. Dvacáté století bylo na nejrůznější přístupy k uměleckému dílu velmi bohaté, po pozitivismu a intuitivismu druhé pol. století devatenáctého se jednoznačně pocítovala potřeba exaktnějšího metodologického a terminologického uchopení tvaru, vý-

znamu i kon-textu díla a s tím souvisí samozřejmě vývoj a organizace interpretačních nástrojů. Není cílem tohoto textu představit všechny myšlenkové impulsy, zmíníme jen ty, které jsou nebo byly podle našeho názoru nejvlivnější, k hlubšímu pochopení zmíněný a k seznámení s dalšími, zde nejmenovanými pak odkazuje doporučená literatura

Především je v našich podmínkách potřeba citovat velmi vlivné strukturalistické myšlení. Jeho otcem je jeden z nejvlivnějších vědců XX. století, švýcarský lingvista Ferdinand de Saussure, který inspiroval nejen ke strukturním úvahám o jazyce, ale také např. antropologii (Claude Lévi-Strauss). Za své přijal strukturní pohled především ruský jazykovědec Roman Jakobson, od 20. let žijící v Praze, kde spolu s dalšími českými a ruskými badateli spoluza-ložil významnou instituci Pražský lingvistický kroužek. Jeho členem byl také estetik Jan Mukařovský, který strukturní myšlení aplikoval v prostoru umění, především slovesného a formuloval tak učení o estetickém objektu. Jeho myšlenky následně po neblahé etapě 50. let rozvinula první generace jeho žáků (Miroslav Červenka, Robert Kalivoda, Milan Jankovič, Přemysl Blažíček). Základními pojmy strukturální estetiky jsou estetická funkce, norma a hodnota. Funkce zde vystupuje jako vlastnost estetického objektu, která ovšem není zaměřena vně něj, ale soustřeďuje pozornost na objekt samotný. V tomto se liší od tradičního pojetí funkčnosti. Estetická norma je soubor vlastností, podmínek a pravidel, které umožňují hodnotit dílo jako estetické, umělecké a je dobově podmíněná a proměnlivá. Estetická hodnota pak vyjadřuje vztah předmětu s estetickou funkcí k jeho přijímateli, Můžeme ji v časovém horizontu strukturovat jako genetickou (v době vzniku díla), vývojovou (jak se proměňovala v průběhu času) a aktuální (v okamžiku současné recepcce).

Dalším důležitým inspiračním impulsem k pochopení uměleckého díla, byť poměrně jedno-strannému, byla psychoanalytická teorie představovaná především teoriemi psychiatra Sig-munda Freuda. Jako vlivná se ukázala jeho analýza lidského vědomí, skládajícího se ze tří úrovní, ego, superego a id, tedy vědomí – JÁ, NADJÁ, a podvědomí ID. NADJÁ představuje soubor vrozených, ale také získaných, naučených norem, které nám umožňují většinou bezproblémově fungovat v běžném denním provozu, protože s nimi konfrontujeme naše myšlenkové pochody. V okamžiku, kdy se dostávají do rozporu naše představy s normami, potlačujeme je do podvědomí – ID. Jejich hromadění ústí v běžné „odvětrání“ ve snění, ale třeba také v bdělém snění – fantazírování, v umělecké akci apod. Na tvůrčí úrovni byla psy-choanalýza inspirací především pro surrealismus.

Pravděpodobně nejvlivnější metodologické impulsy vnesla do estetiky sémiotika, obecná věda o znacích. Již Aristoteles definoval znak jako smyslově vnímatelný předmět, který odkazuje toho, kdo ho vnímá, k něčemu jinému, na jiný předmět. Její systematické začátky byly položeny na počátku XX. st. již citovaným švýcarským lingvistou Ferdinandem de Saussurem. Spis Kurz obecné lingvistiky z roku 1916 tvoří jeho přednášky, které uspořádali a k vydání připravili po autorově smrti jeho žáci. Základním východiskem je binarita / dvojakost jazykového (nejen) znaku, který je tvořen složkou označující a označovanou. Označující (signifiant) je materiálová podstata znaku, označované pak pojmenovávaným předmětem nebo jevem. Dalším pojmem, který ve svém základě znak nese, se-

mióza, tedy proces, kdy jsou znakům přiřazovány významy, je vlastně zvýznamnění označujícího. Znaky lze samozřejmě podle nejrůznějších kritérií členit, dělit a strukturovat. Základní rozdělení je podle narůstající míry abstraktnosti mezi označujícím a označovaným. Tak ikon je znakem, který je založen na bezprostřední podobnosti obou složek. Může jím být např. fotografie, krajinářská, portrétní apod. Ikonickým zobrazením Zlína by tak byla letecká fotografie ce-lého města. Druhým stupněm je index, který už jistou míru abstrakce při intepretaci vyžaduje, protože se jedná o vztah logické souvislosti mezi označujícím a označovaným a k jeho dešifrování je už nutná i jistá znalost kontextu. V našem zlínském případě by indexem byla fotografie slavné „jedenadvacítky“ nebo hotelu Moskva. Ve třetím případě, kdy mluvíme o symbolech a kdy je potřeba být vybaven značnou mírou znalostí při porozumění symbolic-kému znaku, by to byl městský znak Zlína, tedy zlatá roubená věž s otevřenými vraty na zeleném trávníku a modrém pozadí. K jeho přesnému výkladu je potřeba být vzdělán v oboru historie a heraldiky.

Symbolsy samy o sobě jsou nejčastějším znakem v našem běžně žitém, ale specificky pak i uměleckém světě. Úplně základně si je dělíme na ostré a neostré. Každý ostrý symbol má pouze a jen jeden význam, ať je to dopravní značka, piktogram městského informačního systému nebo chemický vzorec. Není možné jej vyložit jinak, protože hrozí nedorozumění v některých případech s fatálními následky (zkuste se napít tekutiny s označením H₂SO₄, kterou považujete z neznalosti za vodu...). Mnohem zajímavější a také mnohem rozsáhlejší je semiosféra symbolů neostrých, tedy takových, které mohou nést a nesou více významů, navíc často hodnotově protikladných a kulturně a historicky ukotvených. Můžeme si je rozčlenit do devíti tematických oblastí.

1. Prvotní příčiny, elementy, živly (např. protikladné významy vody nebo ohně, jak je známe z Bible)
2. Nebeská tělesa, přírodní jevy a útvary (Slunce a Měsíc v mytologické tradici, sémantika znamení zvěrokruhu)
3. Geometrické tvary (kruh a kříž hrály významnou roli v mnoha historických společnostech, trojúhelník jako symbol trojjedinosti křesťanského Boha)
4. Barvy (rozdílné významy bílé v západní a východní kulturní tradici, symbolika barev oděvu Panny Marie)
5. Čísla („šťastná“ a „nešťastná“ čísla, numerologie)
6. Předměty (symbolické významy kladiva a srpů, zrcadla, klíče, meče, kotvy aj.)
7. Rostliny („květomluva“ – symbolický význam jednotlivých druhů květin, strom života, tzv. národní stromy – slovanská lípa atd.)
8. Zvířata (také zvířata mytologická) – symbolické významy připisované hadu, lvu, psu, ale také např. drakům
9. Lidé (také mytologické bytosti) – symbolické významy připisované muži, ženě, dítěti, staré ženě, ale také obrům, trpaslíkům, rusalkám apod.

11.2 Analytické čtení

Metodu poučeného analytického čtení si předvedeme na interpretaci slovenské básně Dvor.

Dvor
Umyté slnko sa sklóní
cez strechy do chladného dvora
betón je raz a navždy ale
piesok sa zaleskne, železo zmatnie
zjasnie všelijaká bielizeň a tehlový úlomok
zdvihnutý z výslnia zohreje detské ústa

Máme s interpretací tohoto textu dlouholeté zkušenosti, pracujeme s ní v úvodních seminářích uměnovědných předmětů a ukazujeme na ní důležitost metodologického pluralismu, otevřenosti a zapojení vlastního zkušenostního komplexu. Pracujeme postupně i paralelně s nejrůznějšími kontexty. Tím prvním, který se nabízí, je samozřejmě kontext literárněhistorický:

Autor básně, Štefan Strážay, je slovenský básník (nar. 1940), který nepatří k žádnému generačnímu seskupení, vždy byl jakýmsi solitérem, který se věnoval své věcné a spontánní poetice a tématům všedního dne. Naše báseň je ze sbírky Palina z roku 1979. Že je téma Dvora pro autora významné dosvědčuje stejnojmenný titul celé sbírky následující z roku 1981.

První čtení textu nás nijak nepřesvědčuje o estetické uspořádanosti textu. Převáděno do vizuálního média, jedná se o takřka amatérské fotografické zachycení situace, ve které se neděje nic zvláštního, obraz je takřka statický, nic v něm neupoutává pozornost. Musíme jej podrobit analytickému čtení, ke kterému volíme bazální a univerzálně použitelnou metodu dvou os v kontextu primární orientace:

Abychom byli schopni se orientovat ve světě, který každodenně obýváme, ve kterém se pohybuje a žijeme své osobní i sociální životy, je potřeba mít neustále na paměti jeho časový a prostorový rozměr. Abychom se mohli se studenty potkat na semináři na rozboru básně Dvor Štefana Strážaye, musíme předem vědět KDY a KDE se máme potkat. To je elementární rozměr oněch dvou existenciálních os.

Pracujeme nejprve s osou časovou. Přiložme časový rastr na každé nebo téměř každé slovo v textu a hledejme v něm jakoukoli souvislost s časem danou naší vlastní zkušeností osobní, fyzickou, ale i zprostředkovaně čtenářskou nebo diváckou.

Dvor – vnitřní prostor vymezený okolními domy. Může nás napadnout ve dvojí variantě, jako dvůr venkovský nebo městský. Zpětnovazebným ověřováním můžeme vyloučit dvůr venkovský, protože ostatní atributy tohoto prostoru jsou urbánní, sídlištní – střechy (je jich víc a tedy i domů je víc, beton, písek, prádlo, pozůstatky stavební činnosti – železo, úlomky cihel). Interpretovi se nabízí vlastní zkušenost městského dítěte konce šedesátých a sedm-

desátých let, kdy dvůr byl především místem DĚTSKÝCH her. Byl zabydlen partou generačně blízkých dětí, sídliště bylo zabydleno najednou rodinami s dětmi. Implicitně tedy tvrdíme, že dvůr je spojen s dětským elementem, což nám explicitně potvrzuje motiv dětských úst ve finále básně. Dítě je pak extraktem časových souvislostí, v symbolickém světě naší kultury znamená počátek na časové ose (viz antický mýtus o putování boha Helia po hvězdné obloze, od dítěte po starce.)

Umyté slnko – sugesce ranního slunce, odkaz k „malému“, dennímu lidskému času. Zároveň ovšem symbol slunce reprezentuje míru času na referenčních i symbolických úrovních. prostřednictvím zdánlivého pohybu slunce po obloze lidé odnepaměti měřili nejen čas denní, ale také střidu ročních dob v časové následnosti. V jazyce se realizuje prostřednictvím takovým výroků jako „od slunka do slunka“. V symbolické rovině slunce může odkazovat i k životnímu času lidského jedince. Eufemistické vyjádření smrti člověka známe jako „slunce jeho života zapadlo.“

sa skloní – čas je nejen praktická nebo existenciální kategorie, ale také kategorie gramatická, kterou u slovesa, stejně tak českého i slovenského definujeme v přítomní, minulé i budoucnostní podobě. V tomto případě jde o přezens, který nám celý text, ve shodě s dalšími slovesy, situuje do aktuální současnosti času básně.

cez strechy – je dobré poučit studenty, že není v souladu s interpretačním procesem hledat nutně zadané souvislosti všude. Krkolomnost takové činnosti by se brzy vyjevila. Konstatujeme tedy, že motiv střech je z časového hlediska množinou prázdnou.

do chladného dvora – časová souvislost tohoto motivu byla vytěžena v motivech dvora z titulu básně a v ranním „umytém“ slunci.

Betón je raz a navždy – jednou provždy je explicitní časové určení sugerující konečnost času, jeho definitivnost a uzavřenost, což je samozřejmě v rozporu s naší zkušeností, která říká, že čas zastavit nelze a jeho plynutí je existenciální kategorií určující náš vztah k životu i smrti. Je zde vystavěna kategorie neměnnosti, stálosti, ukončenosti, které se začíná od dalšího výrazu odporovat, co naznačuje odporovací spojka

ale – od této chvíle se text básně syntakticky vyjevuje. Jde o souvětí se dvěma větami hlavním, tedy souřadné, které jsou spojeny odporovací spojkou ale. A čemu se začíná významově odporovat? Především právě oné tezi o neměnnosti času, o možnosti jeho zastavení a trvání v bezčasí. Děje se tak prostřednictvím řady situací, které tento fakt zdůrazňují.

piesok sa zaleskne – lesknoucí se písek sugeruje sluneční aktivitu, která vyvolává třpyt slídových střípků v písku. Písek je ale také s časem spojen prostřednictvím měření času v přesýpacích hodinách.

železo zmatnie – železné kovy mění barvu působením povětrnostních podmínek, především vlhka, v jistém časovém průběhu, prostě korodují.

zjasnie všelijaká bielizeň – opět působením světelných paprsků mění původně tmavší, vlhké prádlo svou barvu, projasňuje se.

a tehlový úlomok – úlomek cihly byl kdysi součástí kompletní cihly, stavebního materiálu dokreslujícího atmosféru městského dvora. Působením mechanickým, ale také třeba opět povětrnostních podmínek v časovém průběhu se odděluje část materiálu a mění se v úlomek.

zdvihnutý z výslunia – výsluní je místo ozářené slunečními paprsky, jedná se o místní a zároveň i časové určení navázané na pohyb slunce,

zohreje detské ústa – vracíme se na samotným počátek textu, k jeho titulu, kde jsme implicitně očekávali přítomnost dětského elementu. Ve finálním synekdochickém motivu dětských úst (pars pro toto, část za celek) se nám explicitně potvrzuje přítomnost dětského živlu v prostoru textu a zdůrazňuje se tak jeho existenciálně časový rozměr.

Druhým rastrem, který na text básně přiložíme, je prostor. Řečeno co nejobecněji, orientujeme se v prostoru podle dvou základních geometrických os, vertikály a horizontály. Zkoumejme tedy pod tímto zorným úhlem, jak je organizovaná prostor básně Dvor. Opět po jednotlivých částech textu, podobně jako v případě osy časové.

Dvor – je prostorově vymezen stěnami domů, které jej vytvářejí. Jeho podloží je takto ohraničený pozemek, lze tedy konstatovat, že vertikálně horizontálním kříží je umístěn dole.

Umyté slnko – tento motiv postavený hned v textové následnosti za dvůr vytváří první verzi vertikály, která se bude v textu realizovat mezi limitami NAHOŘE a DOLE.

sa skloní - vertikála, tentokrát dynamická, v pohybu shora dolů. Prostor textu se začíná vyjevovat jako výrazně strukturovaný s konkrétní směrovou preferencí.

cez strechy do chladné dvora – dokončení a další potvrzení vertikální orientace z předchozího obrazu

Betón je raz a navždy – tkvění ve spodní části vertikály, její upevnění ambivalentním motivem betonu

ale piesok sa zaleskne – vertikálna píska skrze reflektovaný motiv související s časem. Písek v přesýpacích hodinách teče shora dolů.

železo zmatnie – druhý příklad prázdné množiny, tentokrát v prostorovém rastru. Samozřejmě, že si ono „železo“ můžeme v daném prostoru nějak představovat, pro konkrétní umístění ale nemáme v textu žádnou oporu.

zjasnie všelijaká bielizeň – kombinace obou os, jediný motiv, kde se objevují osy obě. Vertikála prádla visícího na horizontále prádlové šňůry.

a tehlový úloмок zdvihnutý z výslnia zohreje detské ústa – reverzní pohybová sekvence stojí na druhé straně osy jako ta první v motivu slunce, sklánějícího se přes střechy. Tentokrát jde o pohyb zdola nahoru a dominance vertikality slaví své vítězství.

Svár oněch dvou základních os vytyčujících směry naší prostorové orientace v naší kultuře jednoznačně vyhrává osa vertikální. Je pro nás extrémně důležitá fyziologicky, ale také existenciálně a metafyzicky. Většinu svého bdělého času trávíme ve vertikální poloze, vsedě nebo vestoje. Jsme v těch chvílích bdělí, aktivně účastní na svých životních a sociálních procesech. V okamžiku, kdy tuto polohu měníme na horizontální, tedy ukládáme-li se k spánku, mění se náš vztah k okolnímu světu. Spánek je velmi specifická duševní aktivita, psychologové mluví o „malé smrti“. Člověk se ve chvílích spánku nekontroluje, neovládá racionálně své myšlenky a ocitá se tak trochu ve stavu ohrožení. Proto si pro tyto chvíle vybíráme místa, kterým důvěřujeme, důvěřujeme jejich personálnímu obsazení, kde se cítíme bezpečni. Velmi často se na tomto pocitu bezpečí podílí umístění našeho lože. Velmi často je nějakým způsobem na dotyku se stěnami pokoje, který obýváme a které tak alespoň částečně zabezpečují náš spánek. Není výjimkou, že jsou to kouty místností, v mansardových pokojích se pak uchylujeme pod stropní šikminy, aby iluze bezpečí z více stran byla silnější. Gaston Bachelard, francouzský filozof psychoanalytického zaměření ve své monografii *Poetika prostoru* popisuje tento typ vymezeného prostoru a analyzuje tak např. mj. i kouty místností.

Dalším potvrzením významnosti vertikality, tentokrát v metafyzickém smyslu, je umístění křesťanského boha nahoru, tedy na nebesa. Oči světců obrácené vzhůru na množství votivních obrazů budují tuto vizuální vertikality od počátků křesťanství. A opět je i v tomto smyslu přítomna také opačná strana, opačný konec vertikály. Křesťanské peklo je umístěno dolů, pod naše nohy, do podzemí, a podle Danta Alighierioho je i tam rozvrstveno, a to nejhroznější je v nejspodnějším devátém kruhu. Také své mrtvé v naší kultuře pohřbíváme v horizontální poloze a do země. Zjednodušeně je možné říct, vertikála představuje v semiotickém vesmíru naší kultury život a upínání se k jeho rajske podobě.

Tezi o významnosti vertikality a ambivalentnosti významů spojených s jejími konci, tím horním i spodním, potvrzují bádání amerických kognitivních lingvistů George Lakoffa a Marka Johnsona, jak jsem se o nich zmiňovali v kapitole o antropocentrickém založení estetického myšlení a celé naší kultury.

Tím jsme ovšem ještě významový potenciál básně Dvor zdaleka nevyčerpali.

Třetí zorný úhel pohledu při vstupu do textu nám tvoří smyslové vnímání tematických prvků básně.

Zrakem vnímáme 80 procent všech informací, těmi prvními, které náš mozek vyhodnocuje, aniž by je ovšem nutně musel vždy převádět do artikulovaného myšlení, jsou tvary a barvy. V našem případě hrají barvy prvořadou roli. Budeme-li pokračovat opět metodicky stejným způsobem od jednoho slova nebo tematického celku k druhému, preference se nám

brzy vyjeví. Dvůr zatím neidentifikujeme, ale hned po něm naše zkušenost se sluncem předloží našemu interpretačnímu záměru celou škálu od červené po zlatou. Červenou rovněž spojujeme v naší malé kulturní oblasti s červenou. Nebarva – šedá – betonu, podobně jako zmíněný odporovací syntaktický vztah nebo umístění ve spodní části vertikály, nám jej činí v mnoha ohledech úhelným kamenem celého významového dění básně. Písek opět přináší žlutou a její valéry (závislé opět dle naší zkušenosti od petrografické charakteristiky a chemického složení jednotlivých mikročástek). Železo matní, tedy mění barvu, pod vlivem povětrnostních podmínek a v čase prostě rezaví, barva rzi, opět valéry mezi rezavou a hnědou. Slovenské slovo bielizeň, na rozdíl od českého prádla v sobě nese sugesci bílé, ale opět ze zkušenosti víme, že prádelní šňůry bývají obsazeny poměrně pestrými barvami. Cihlový úlomek neztrácí nic ze své původní červeně a červená jsou i dětská ústa. Vidíme tedy silnou dominanci teplých barev, které do lidského vnímání přinášejí pocity pohody a uspokojení.

Dalším smyslem v pořadí, jak jsme se je učili během školní docházky je sluch. Zde dochází k zajímavému významovému napětí, které nás znovu přivádí k prvotní sugesci, že pozorujeme všední výjev na amatérské fotografii. V básni Dvůr je totiž pozoruhodné ticho. Žádný zvuk nesený významem některého ze slov se zde neobjevuje, není reflektován.

Velmi slabé a interpretačně velmi labilní jsou i prezentace čichu a chutě. Snad možná bychom našli něco v motivu čistého vypraného prádla resp. v chuti cihly vkládané do dětských úst. Mnohem více možností ale nabízí haptická zkušenost. Hmatem identifikujeme mezi prvními vjemy teplo a chlad. Z tohoto hlediska a naším procházením se textem narážíme nejprve na slunce, chladným protikladem je mu dvůr, explicitně takto definovaný. Pak v rytmické střídě opět přichází po všech stránkách dosud „překážející“ beton. Jeho chlad je dán nejen materiálně, ale také empiricky. A pak přichází kaskáda teplých haptických zážitků: písek prohřátý sluncem, zahřátý kus železa, schnoucí prádlo. K tomuto motivu se přidává i implicitně, skrze funkci prádla, přítomná blízkost a tedy i teplota lidského těla. Finále je pak vysloveně plně akumulovaného tepla. To je zmíněno explicitně v motivu úst zahřátých teplým kouskem cihly, ale samozřejmě opět je zde přítomno živé, teplé lidské, dětské tělo.

Zde je nutno zmínit jeden podstatný antropologický moment. Gesto vkládání do úst je na fylogenetické a ve zkrácené verzi i ontogenetické rovině jedním z nejdůležitějších, kterým se v dávnověku primáti začali odlišovat ostatních zvířecích druhů. Při vývoji dítěte hraje samozřejmě stejně důležitou roli.

Podnikali jsme zatím pouze náročnou cestu textem a je tedy načase dobírat se ke smyslu textu a jeho hodnotovému vyznění. Jaké hodnoty se zde předstávají před oči čtenáře a v čem vrcholí? V první řadě je to zde konflikt časů. Času přirozeně plynoucího, jak je jeho reflexe člověku vlastní, a času zastaveného demiurgickým gestem básníka v podobě odkazu k neměnnosti betonu. Jinými slovy plynutí času s jeho destruktivními, přirozeně destruktivními projevy je zde definováno jako hodnototvorný proces. V protikladu k němu stojí stálost, neměnnost betonu, která je ovšem zcela vzdálena všemu lidskému, lidsky tep-

lému. Děním smyslu básně pak vrcholí v motivu dítěte nesoucího svou ruku k ústům, dítěte, které je na počátku své životní dráhy a jako takové v sobě koncentruje velké množství pozitivních faktorů, které je umísťují na pomyslný hodnotový vrchol naší kultury. Dítě stojí na kladném pólu naší zkušenosti a pojí se s ním významy, čistoty, radosti, upřímnosti, naděje. Dítě je nejen pod ochranou své matky a rodičů, ale také pod ochranou společenskou, vyjádřenou v právní řeči zákony na ochranu dítěte a vysokou mírou a intenzitou trestů v případě jejich porušení. Těch pozitivních faktorů je v celé básni velké množství, jak symbolických, tak empirických, takže bychom mohli mluvit o hodnotovém nadbytku, *superficitu*

Z celého procesu analytické čtení vyplývá nejen tento poměrně jednoduchý hodnotový závěr, ale především užitečnost analytického čtení jako nástroje ke smyslu textu.

Nutno zde ještě připomenout také stopovou přítomnost narativních prvků v básni tak krystalicky lyrické. Bylo by možné konstruovat nad ní příběhový fragment dítěte hrajícího si na dvoře, který nalézá svou pointu, svůj vrchol, své finále v motivu ruky nesené k ústům. To je také svého druhu konec příběhu jen torzovitě naznačeného v textu básně. Konec je totiž, podobně jako vertikála, pro člověka extrémně důležitý. Konec osmysluje, dává smysl našemu pozemskému konání, které jinak konec nemá, respektive nemá konec, který by měl smysl. Člověk se tak existenciálně vyrovnává se svým tendováním ke smrti. A konce příběhů mu, alespoň na chvíli, tuto možnost dávají.

Udělejme ovšem ještě jeden krok a pokusme se narušit, už mimo text básně, onen hodnotový nadbytek vztahující se k dítěti jako potomku a pokračovateli lidského rodu. Nabídeme vám tři velké romány, které s pozitivitou dítěte polemizují a zároveň odkazují k jedné velké dějinné zkušenosti. A jedná se o romány velké, které se zásadní měrou podílejí na uměleckém obrazu zkušenosti člověka XX. st. Dva ze tří autorů těchto děl jsou také nositeli Nobelovy ceny za literaturu, třetí by si ji určitě také zasloužil.

Tím prvním je německý spisovatel Günter Grass se svým románem *Plechový bubínek* (1959). Hlavním hrdinou je zvláštní dítě Oskar, které se narodilo s dospělým mozkem a s tímto „defektem“ také nasvěcuje svět dospělých. Román se tak mj. stává i kritickou parodickou reflexí totalitní uspořádání světa, se kterým měl Grass také osobní zkušenost. Byl dobrovolným členem obávaných vojenských oddílů SS hitlerovské armády a tuto skutečnost celý život tajil. Přiznal ji až ve svých pamětech vydaných v novém miléniu devět let před svou smrtí.

Dalším dílem je román anglického spisovatele Williama Goldinga *Pán much* (1954). Jde o postkatastrofické dílo, jazykem dnešní literární vědy o dílo dystopické. Svět je zničen jadernou katastrofou a ze zasažených oblastí odvázejí evakuační letadla ty, kteří přežili. Jedno z takových letadel, které má na své palubě samé děti, je přinuceno nouzově přistát na malém tichomořském ostrově. Dospělí zahynou, přistání přežije několik desítek malých dětí ve věku od 3 do 12 let. A tato komunita si začne budovat hierarchické uspořádání, přesně podle vzoru, který jediný zná, z minulosti, která dovedla celé společenství až na práh vyhynutí. Mezi staršími chlapci se výrazně projevuje jeden z nich, vůdce, který kolem

sebe shromáždí partu nohsledů a ta začne pronásledovat své odpůrce, přesně podle totalitního vzoru. Dojde dokonce až na zabíjení. Totalitní zřízení potřebuje silného vůdce a nepřítel, oběho se společnosti na ostrově dostává. Přilétající záchranná mise dospělých nachází jen partu špinavých a ubrečených dětí, ale smysl všeho jí uniká.

Třetím autorem je původem český, dnes už přes 40 let francouzsky píšící a ve Francii žijící Milan Kundera. Jeho životní osud je v mnohém pro poválečnou střední Evropu příznačný. Nás ovšem v souvislosti s naším tématem zajímá především jeho román *Knih smíchu a zapomnění* (1979, 2017). Ve dvou částech knihy se objevuje postava české emigrantky Taminy, která s manželem po srpnové okupaci vojsk Varšavské smlouvy v roce 1968 opouští republiky. Manžel ovšem v emigraci brzy umírá a osamělá Tamina je zděšena, jak rychle se jí vytrácí z paměti obraz milované osoby. Učiní pokus zpřítomnit si jej dávnými dopisy, ale ani to nefunguje a Tamina se rozhodne, že opustí tento svět. Při této symbolické cestě ve snových obrazech přichází na břeh jezera, odkud ji na pramici na nedaleký ostrov odváží mladý chlapec (zcela zřejmá cháronovská metafora se na snovosti situace intenzivně podílí). Tamina přichází na ostrov, který je ostrovem dětí, žijí tam pouze děti a svůj život organizují na principu pionýrského tábora, kolektivní spolupráce, spousta her. Zprvu nadšená Tamina postupně ztrácí s permanentními nároky dětí trpělivost a když už podruhé vystoupí z rozběhlé hry, stane se obětí útoku nejstarších chlapců, kteří ji znásilní. Tento násilný akt nutí Taminu k útěku, pokouší se z ostrova uplatat, děti se jí snaží na lodi dohonit a pak jen velkýma zvědavýma očima sledují, jak se Tamina utopí. Kundera píše, že Tamina pobýtem na ostrově přichází o tři základní lidské intimity.

Intimitu ve vylučování - Tamina je nucena sdílet s dětmi společné toalety, což je pro ni jako pro dospělou ženu nepřijatelné. Intimitu v sexu, ta byla narušena násilnickým aktem party pubertáků, a intimitu ve smrti, kdy je voyeuricky pozorována partou dětí.

Ve své knize esejí *Umění románu* (česky ve svazku *Slova, pojmy, situace*, 2014) má Kundera také část s názvem *Třiasedmdesát slov*. Jde o klíčové pojmy jeho poetiky i románové tematiky, jakýsi slovník. V hesle *Infantokracie* pak píše:

„Motocyklista jel prázdnou ulicí, ruce a nohy do O, a jel pak zase v pekelném hřmotu zpátky; jeho tvář měla vážnost dítěte, které připisuje svému vřeštění tu největší důležitost.“ (Robert Musil, *Muž bez vlastností*.) *Vážnost dítěte: tvář technického věku. Infantokracie: ideál dětství nařízený lidstvu.*

Infantokracie jako nadvláda dětského principu je základním principem totalitních režimů, které všichni tři zmínění autoři podrobují své hodnotové kritice. Dítě je zde nositelem vlastností, které jsou v rozporu s naší zkušeností a s naším každodenním vztahem k dětem. O to intenzivněji pak toto poselství vnímáme.



ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Najděte ve své čtenářské nebo divácké zkušenosti další příklady, které problematizují jednoznačně pozitivní roli dítěte v lidské kultuře.



SHRNUTÍ KAPITOLY

Kapitola představila některé vlivné systematické přístupy k umění ve XX. st.

12 ESTETIKA UŽITÉHO UMĚNÍ

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Kapitola představuje užité umění jako specifickou estetickou kategorií.

CÍLE KAPITOLY



Seznámit studenty s estetickou kategorií užitého umění a rozdíly mezi designem a řemeslem.

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



1 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



užité umění, design, řemeslo, dekorativnost

Dnešní člověk nežije v přírodním prostředí, ale ve světě prostředí umělého, stvořeného jím samým. Vedle přírodního estetična, které člověka obklopovalo odedávna je zde ještě estetično mimoumělecké, tedy veškerá tvorba. Denně se setkáváme s obrovským množstvím produktů lidských rukou, které mají praktický účel, ale zároveň nesou jisté prvky krásy, nebo také ošklivosti. Od dětství po dospělost se setkáváme s hračkami, oděvy, školními potřebami, nádobím, dopravními prostředky, mobiliářem bytovým i externím, nástroji, domácími spotřebiči, obalovou technikou až po náhrobky a umělé květiny. O všech těchto věcech mluvíme jako o užité tvorbě, která je ovšem také předmětem zájmu estetiky, mluvíme pak o estetice užité tvorby.

Více než v jakékoliv oblasti se v užitém umění setkáváme s náhražkami, předstíráním, se „lživými“ věcmi.

1. **Předstírají jiný materiál nebo techniku zpracování** – papírové obkladačky, „cihlové“ tapety, umělohmotné vázy, které předstírají, že jsou z porcelánu apod.

2. **Předstírají jinou funkci, než mají mít** – vývrtka na víno v podobě klíče, hodiny v podobě talíře, bar ukrytý ve velkém glóbu
3. **Nedomýšlejí funkční užití** – plechová váza, která teče, hrnek na kávu s uchem ve tvaru lidského, které se nedá uchopit, aniž bychom obsah šálku nevylili
4. **Vyznačují se zbytečnou dekorativností** – sériové sklo vylepšované nahými slečnami (které se navíc při naplnění tekutinou „svlékají“), hřeben s rukojetí ve tvaru nahé ženy...
5. **Předstírají dobu vzniku** – veškeré aktuální i minulé retroaktivity

12.1 Mezi řemeslem a designem

Užitá tvorba je produktem řemesla, uměleckého řemesla nebo průmyslu a je označována jako užité umění.

Antika a raný středověk, gotika ani renesance ještě nerozlišovaly stránky umělecké a řemeslné. Pojem krásné umění neexistoval a samotné slovo ars nemělo ve středověku nic společného s uměním a estetikou. Výtvarní umělci byli považováni za řemeslníky a sdružovali se v cechy nebo také hutě. Renesance pak již iniciovala postupné vydělování umění vysokého od řemesla. Až do 17. st. však byli umělci označováni za řemeslníky. Pojmu fine arts – krásné umění bylo poprvé použito až ve druhé polovině 17. st. a postupně také dochází k rozlišování řemesla, uměleckého řemesla a uměleckého průmyslu.

Řemeslo je specializovaná rukodělná výroba pro trh, kdy řemeslník vyráběl z vlastní suroviny a byl návrhářem i výrobcem a obchodníkem v jedné osobě. Řemeslníci se sdružovali do cechů. Takový řemeslník tvoří sám, komplexně od návrhu po finální výrobek. Pracuje ručně s pomocí mechanických nástrojů, nikoliv sériově. Vytváří běžné předměty, ale funkční, užitná stránka jeho výrobku není v rozporu s jeho estetickými hledisky. Naopak, jeho praktické výrobky mohou mít i značnou estetickou hodnotu (např. obuvníci)

Umělecké řemeslo je pojem, který vznikl v souvislosti se zavedením svobodných živností. Řemeslník potřeboval vyšší kvalifikaci než jen výuční list a patřil do oblasti tzv. svobodných povolání. Podstatou této tvorby je nejen komplexní provedení jedním člověkem, ale i preciznost, dokonalost, úcta k materiálu a k ruční práci. Pojem umělecké řemeslo znamená uměleckou rukodělnou výrobu (umělecké truhlářství, knihvazačství, kovotepectví, zlatnictví, hrnčířství atd.) Je udržovatelem tradice národní tvorby a dnes se nejčastěji spojuje s původní lidovou tvorbou.

Umělecký průmysl je pojem, který zavedl G. Semper v pol. 19. st. V důsledku prudkého rozvoje tovární výroby klesá kvalita výrobků určených k běžné spotřebě spolu s jejich estetickou úrovní. Strojová výroba umožňuje eklekticismus, čerpání ze starých forem a napodobování nejrůznějších slohů a stylů. V důsledku vedla k poklesu obecného vkusu.

Do tohoto kontextu vstupuje také pojem kulturní průmysly a kreativní průmysly, frekventované obzvláště dnes.

SHRNUTÍ KAPITOLY



Kapitola představila oblast užitého umění jako specifickou estetickou kategorii.

13 KULTURNÍ A KREATIVNÍ PRŮMYSLY



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Cílem studia této kapitoly je získání základních vědomostí o historii, teorii a současném stavu vnímání a významu pojmů kreativní a kulturní průmysly, a o rolích těchto průmyslů ve veřejném společenském a ekonomickém prostoru. Kreativní ekonomika a s ní spojené a do ní integrované kreativní a kulturní průmysly významně zhodnocují duševní vlastnictví a tvoří dnes v Evropě významnou součást ekonomického prostředí, zcela v duchu maximy Richarda Florida, že lidská kreativita je dnes nejsilnějším ekonomickým zdrojem. Nedílnou součástí kapitoly je i studium potřebné základní literatury, domácí i zahraniční. Současně se od studenta očekává i práce s další uvedenou doporučenou literaturou.



CÍLE KAPITOLY

Po jejím prostudování budete znát:

- Základní historické souvislosti pojmů kreativní a kulturní průmysly;
 - základní členění uvnitř jednotlivých segmentů kreativních a kulturních průmyslů;
 - aktuální politické a společenské souvislosti kreativních a kulturních průmyslů;
 - situaci ve vybraných evropských zemích
 - typy kreativních organizací.
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

1 hodina



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Kulturní průmysl, kulturní průmysly, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, kreativní město, kreativní klastr, pojetí kultury v Evropské unii, kreativní průmysly, Management kreativních průmyslů, koordinace, kontrola, kreativní organizace, Evropská unie

13.1 Historie pojmu „kulturní průmysl“

Co je kulturní průmysl? Kulturní průmysl (culture industry) používali v kritickém slova smyslu kritici masové zábavy ve Spojených státech amerických. Etabloval se v souvislosti s inspirativními myšlenkovými aktivitami filozofů Frankfurtské školy, Theodorem Wiesengrundem Adornem a Maxem Horkheimerem. Ti pojmenovali jednu z kapitol ze své společné knihy *Dialektika osvícenství: Kulturní průmysl. Osvícenství jako masový podvod*. Kniha je věnována historickým i synchronním analýzám společenské patologie. Pojem kultura oba autoři chápali především ve smyslu vysokého umění. Po emigraci z nacistického Německa do Spojených států amerických se zde mj. vyrovnávají se zklamáním z masové kultury, resp. kulturního průmyslu. Nejvíce jim vadila její komercializace a komodizace.

„Kultura a průmysl měly být podle Adorna a Horkheimera a podle tradice, kterou reprezentovali, velmi vzdálené protipóly, avšak v moderní demokratické a kapitalistické společnosti došlo k jejich podivnému propojení - odtud vznik termínu kulturní průmysl.“ [1]

Na Adorna a Horkheimera navázali další, především opět němečtí autoři, kteří se zaměřili na kritiku masmédií při jejich roli v ovlivňování občanů jako potenciálních voličů. Pokračuje také kritika amerického zábavního průmyslu přesouvajícího své žánry (hollywoodská filmová produkce, televizní zábava, populární časopisecká a knižní produkce, pop-music) stále masivněji do Evropy.

Na konci 60. let XX. st. je Adornův a Horkheimerův koncept kulturních průmyslů podroben kritické reflexi. Především ze strany francouzských sociologů, kteří v první řadě učinili terminologickou inovaci – změni kulturní průmysl na kulturní průmysly. Oprávněným argumentem k této pojmoslovné iniciativě byla samotná povaha jevu zkoumání, který není možné postavit na jednotné strukturní bázi. Kulturní průmysly jsou organizačně různorodou strukturou v rámci společenských a ekonomických činností.

KONTROLNÍ OTÁZKA



Jste po prostudování studijních materiálů schopni vlastními slovy vysvětlit, jaký je rozdíl mezi pojmy kulturní průmysl a kulturní průmysly?

ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Komentujte uvedené názory:

1. Kulturní průmysl je jen jeden.
2. Masová kultura je negativním společenským jevem.
3. Vysoká kultura je jen pro vyvolené.

4. Zopakujte historii vzniku pojmu kulturní průmysly.



SAMOSTATNÝ ÚKOL

Podrobně se v doporučené literatuře seznamte s pojmy kulturní průmysl, kulturní průmysly, s jejich významem a historií, s aktuální reflexí ve společnosti.



OTÁZKY

1. Proč je pojem kulturní průmysly dnes tak aktuální?
2. Uveďte některé negativní charakteristiky masové zábavy.
3. Sehrála masová média v oblasti kultury nějakou pozitivní společenskou a kulturní roli?

13.2 Diference kreativní průmysly x kulturní průmysly

Zelená kniha. Uvolnění potenciálu kulturních a tvůrčích odvětví, je dokumentem Evropské komise, který se zabývá tím, jak využít možností kulturních a kreativních průmyslů. Definiuje obě oblasti takto:

- **Kulturní průmysly** zahrnují odvětví, která vyrábějí a distribuují zboží nebo služby nezávisle na obchodní hodnotě, kterou mohou mít. Patří sem například divadelní umění, výtvarné umění, kulturní dědictví (včetně veřejného sektoru), film, DVD, video, televize, knihy nebo tisk,
- **Kreativní průmysly** jsou odvětvími, která využívají kulturu jako vstupu a mají kulturní rozměr, i když jsou jejich výstupy především funkční. Jedná se především o architekturu a design, ale i grafický design nebo reklamu.

Jako to vidí EU:

Umění – výtvarné umění, scénická umění, kulturní dědictví

Kulturní průmysly – film, video, televize, rozhlas, videohry, hudba, knihy a tisk

Kreativní průmysly – design, architektura, reklama

Příbuzná průmyslová odvětví – výrobci mobilních platform, herních konsol, elektronických čteček, přehrávačů, telefonů atd.

Stále ale je vymezení odvětví kreativních průmyslů nejednotné, nejednoznačné a problematické:

Charles David Throsby kreativní průmysly rozlišuje podle míry kreativity. Mezi tzv. - **hlavní kreativní umění** (core creatives arts) patří: literatura, hudba, jevištní a výtvarné umění. Do **jiných hlavních kulturních průmyslů** (other core cultural industries) řadí pak film, muzea a knihovny a v dalším pořadí následují **širší kulturní průmysly** (wider cultural industries), kam zařazuje památkovou péči, televizi, počítačové hry, nakladatelský průmysl, pořizování zvukových záznamů nebo rozhlas.

David Hesmondhalgh má jiná pořadí. Za hlavní kulturní průmysly považuje odvětví masově multiplifikující (např. rozhlas a televize, filmový průmysl, internetový průmysl, reklama a marketing, počítačové hry apod.). Jako okrajové označuje čistě umělecké obory (např. jevištní a výtvarné umění).

Richard Florida nevymezuje kreativní průmysly přes odvětví, ale především přes tzv. kreativní třídu, do které řadí vědce, inženýry pracující ve vývoji, umělce, hudebníky, designéry a znalostní povolání. Na tu navazuje širší skupina kreativních profesionálů, která pracuje ve financích, právní sféře, zdravotnictví, obchodu a dalších oblastech. Ta se odlišuje od manuálně pracujících a pracujících ve službách velkou mírou svobody a flexibility při realizaci své práce. Dle Floridy vydělává kreativní třída v průměru dvakrát více než příslušníci dalších tříd.

John Howkins definuje kreativní průmysly jako duševní vlastnictví. Při popisu jednotlivých odvětví vychází z dané legislativy. Jedná se o 4 oblasti:

- patentové právo,
- autorské právo,
- ochrannou známku a
- design (může být chráněn jak autorským právem, tak speciálním designovým právem nebo být registrován jako ochranná značka – např. logo).

Na tyto právní formy navazují průmyslová odvětví.

- **Patentové průmysly** – do nich spadají průmysly, které produkují nebo pracují s patenty. Např. vesmírný průmysl, farmaceutický průmysl nebo automobilový průmysl.
- **Autorskoprávní průmysly** (reklama, scénické umění, nakladatelský průmysl, vývoj počítačových programů, hudební průmysl, design, fotografie, film, video, rozhlas, televizi a videohry, ale i architektura a výtvarné umění).
- **Průmysly ochranných známek a designové průmysly** – u tohoto odvětví je dle autora velmi těžké přesně oblasti vymezit. Je to především kvůli problematickému rozpoznání podílu kreativity na výstupu a spornému určení jakou část zisku lze přisoudit kreativitě u ochranné známky v rámci celého produktového mixu.

Z hlediska obecného nazírání na kreativní průmysly se jedná o velmi široké vymezení. Především zařazení vědy a výzkumu a patentových průmyslů do kreativních průmyslů je vzhledem k ostatním obecně uznávaným definicím kreativních průmyslů ojedinělé. Autor

sám komentuje tento fakt jako problematický, ale zároveň nutný. Říká, „že věda a výzkum jsou stejně tak kreativní jako umění a kulturní průmysly a obě oblasti jsou velmi úzce provázané“. Autentická praxe při etablování tvůrčí umělecké kreativity v systémech hodnocení uměleckých činností v ČR vychází tomuto pojetí vstříc.

Praktické, a velmi široké členění pak v konkrétních podmínkách konkrétního města představuje např. také CIF, bratislavské Fórum kreativneho priemyslu (www.ciforum.sk):

- audiovizuální průmysl včetně filmového,
- multimediální průmysl včetně herního
- softwarový průmysl,
- mediální průmysl včetně vysílání a vydávání tisku,
- hudební průmysl,
- design a architektura,
- reklamní průmysl včetně marketingu a PR,
- zábavní průmysl,
- trh s uměním včetně knižního trhu,
- elektronické komunikace a poskytování informačních služeb,
- výroba, dovoz a prodej souvisejícího hardwaru
- poskytování související technologické základny (služeb).



KONTROLNÍ OTÁZKA

Prostudujte doporučenou literaturu a komentujte rozdělení a hierarchii kreativních a kulturních průmyslů. Navrhněte vlastní rozdělení.



K ZAPAMATOVÁNÍ

- Kreativní průmysly
 - Kulturní průmysly
-



ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

- Zkuste intuitivně definovat rozdíl mezi kreativním a kulturním průmyslem?
 - Jaký je podle vás vztah mezi kreativitou a kulturou?
 - Je kreativita vždy kulturní? A naopak?
-

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Podrobně se v doporučené literatuře seznamte s definicemi kultury v širším i užším slova smyslu.

OTÁZKY



1. Zvolte jednu Vám známou kulturní instituci a snažte se na ní definovat, zda jde o kulturně či kreativně průmyslovou strukturu.
 2. Které další konkrétní instituce byste mezi kreativní, resp. kulturní průmysly zařadili?
-

13.3 Kreativní průmysly

V zahraniční literatuře existuje velmi široké významové rozpětí v pojmech, které nějakým způsobem v sobě integrují zkoumanou problematiku. U různých autorů napříč angloamerickým a evropským spektrem se můžeme setkat s těmito terminologickými podobami (záměrně ponecháváme originální tvary):

- Kulturwirtschaft (cultural industries)
- Cultural Industries Cluster
- Kulturgüter (cultural goods)
- Kreativwirtschaft
- Kreativsektor
- Kreative Industrien
- Creative Economy
- Creative class
- Creative Capital (CC Theory)
- Copyright Industries

Při bližším pohledu lze rozlišit dvě možné stratifikační linie

- Angloamerický versus kontinentálně evropský přístup
- Horizontální versus vertikální přístup

Angloamerický přístup představuje především pojetí duchovního otce konceptu Richarda Floridy. Nemluví o kreativních průmyslech, ale o kreativní třídě, jeho přístup je adhominální. Členové kreativní třídy pracují inovativně, tvořivým způsobem přistupují

k řešení problémů a návrhům inovací. Florida rozlišuje v rámci kreativní třídy tři tvořivé podskupiny:

- Vysoce kreativní (fyzici, chemici, matematici, informatici aj.)
- Kreativní profesionálové (finančníci, obchodníci, právníci, pracovníci v sociálních službách)
- „Bohémové“ (spisovatelé, výtvarní umělci, novináři, fotografové atd.)

Kontinentální přístup se od Floridova odlišuje především v zaměření na samotné profesní činnosti a jejich místo v ekonomické struktuře společnosti. Představuje jej v opozici k Floridově personální triádě tzv. model tří sektorů:

- **Veřejný sektor:** kulturní provoz (divadla, muzea, galerie atd.)
- **Soukromý sektor:**
 1. kulturní průmysl v úzkém slova smyslu (trh s hudbou, literaturou, uměním, filmem)
 2. kulturní průmysl v širším slova smyslu (trh s informacemi a komunikací)
- **Třetí sektor** (Intermediärer): přechodový sektor s obecně prospěšnými organizacemi, nadacemi a spolky



KONTROLNÍ OTÁZKA

Přeložte do mateřského jazyka variantní názvy pro kulturní průmysly z počátku kapitoly?



KORESPONDENČNÍ ÚKOL

Analyzujte možné příčiny rozdílů v evropském a americkém pojetí kulturních průmyslů.



OTÁZKY

1. Popište rozdíly mezi americkým a kontinentálním přístupem ke kulturním průmyslům.
2. Zkuste najít vždy alespoň jeden konkrétní příklad pro pojmy v mezinárodní terminologii kulturních průmyslů.



13.4 Kreativní města a kreativní klastry

V rámci politik městských menšin je posilována role kulturních a kreativních průmyslů. V pol. 80. let se konstituují ve Velké Británii tzv. cultural quarter policies jako důsledek konfrontace městských politik a působení kulturních průmyslů. Cultural quarter policies (CQP) přinášejí řešení díky strategicky plánovanému a z veřejných roz- počtů financovanému rozvoji kultury a umění v daném místě, prostoru, regionu. Výsled- kem je relativní náprava v oblasti problémů se zaměstnaností a další ekonomické a soci- ální otázky.

KREATIVNÍ MĚSTA

Situaci v rozvoji kulturních a kreativních průmyslů do značné míry určily iniciativy vznikající ve Velké Británii. Jejich potenciál je takový, že na nich bude do značné míry závislý ekonomický růst v XXI. st. Kreativita a inovace se stanou nejen emblémy státních a privátních agentur, ale conditio sine qua non skutečné prosperity a ekonomického progresu. Jejich koncentrovanost ve městech je dána především logistickými podmínkami a také schopností kumulovat kreativní mozky na jednom místě, v podmínkách k tvůrčímu myšlení, které potřebuje také nezprostředkovaný intelektuální a emocionální interperso- nální kontakt.

KREATIVNÍ KLASTRY

V případě kreativních klastrů jde o rozvíjení a rozpracování teorie podnikatelských klastrů (business clusters). „Kreativní klastry představují další krok při zužitkování umění a kultury v rámci strategií městské či regionální regenerace. V momentě, kdy města či regiony už díky urbanistickým strategiím postaveným z velké části na kultuře (kreativní města) disponují hudebními festivaly, galeriemi, divadly, kulturními centry apod., na- stává další fáze místního rozvoje, ve které se zájem tvůrců místních kulturních strategií přesouvá na dotvoření prostředí vhodného pro vytvoření vysoké koncentrace výskytu pří- slušníků kreativní třídy a subjektů podnikajících v oblasti kulturních (kreativních) prů- myslů.“ 1

KONTROLNÍ OTÁZKA

Jaká je hierarchie mezi cultural quarter policies, kreativními městy a kreativními klastry?





ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

1. Pojmenujte vztah kreativity a města, ve kterém žijete, ze kterého pocházíte, které často navštěvujete.
 2. Ukažte příklad jednoho konkrétního kreativního klastru.
-



KORESPONDENČNÍ ÚKOL

Popište vlastní vizi svého města v oblasti kreativních strategií.



OTÁZKY

1. Jaký je rozdíl mezi kreativním městem a cultural quarter policies?
 2. Čím je definován kreativní klastr?
 3. Jak byste viděl/a vlastní roli v prostoru kreativních/kulturních průmyslů?
-

13.5 Kreativní organizace

Management kreativních podniků a organizací se zaměřuje kromě standardních manažerských úkolů především na management kreativních procesů a kreativních subjektů. Podle klíčových autorů tohoto tématu Davise a Scase (1) existují dva základní směry pozornosti, které mají být kreativním procesům a subjektům věnovány. Je to **koordinace** kreativních procesů a jejich **kontrola**. V prvním případě jde o rozdělení organizace a vzájemnou propojenost a propojitelnost jejích součástí. Podle intenzity tohoto faktoru se organizace dělí na ty, jejichž mechanismy koordinace jsou vysoce organizované, na druhém pólu pak jsou organizace se silně fragmentovanými koordinačními mechanismy.

V oblasti kontroly je škála procesů opět velmi široká, od velmi sofistikovaných a striktně hierarchizovaných postupů, přes kolektivní rozhodování až po self-management. V kreativních organizacích lze ovšem nalézt vysokou mírou rozhodovací svobody, nonkonformisty a neformálních pracovních přístupů a postupů.

4 typy kreativních organizací podle Davise a Scase:

- Komerční byrokracie
- Kulturní byrokracie
- Tradiční organizace s charismatickým vůdcem

- Síťová organizace

Znaky **komerční byrokracie**: vysoká formalizovanost a jednoznačnost koordinačních a kontrolních mechanismů. Účelem je maximalizace zisku, minimalizace nákladů ve prospěch explicitně definovaných cílů organizace, ať již jsou jimi organizace ziskové nebo neziskové

Znaky **kulturní byrokracie**: vysoká formalizovanost kontrolních procesů, na druhé straně vykazuje velmi nízkou míru koordinace. Patří sem především kulturní organizace dotované veřejnými prostředky a státními dotacemi. Vykazuje silnou subordinační hierarchii, kterou spolu s vysokou mírou formalizace vykazuje vysoké náklady na provoz.

Znaky **tradiční organizace**: vysoká míra koordinace doprovázená principem sdílení společných hodnot a vysokou mírou loajality pracovníků k organizaci. Nejsou silně vyvinuty kontrolní mechanismy. Cíle organizace určuje charismatický vůdce, často se jedná o rodinné firmy a podniky. Prioritní je naplňování cílů organizace, někdy bez ohledu na její ziskovost.

Znaky **síťové organizace**: neužívá ani koordinační ani kontrolní mechanismy, vykazuje značně neformální vazby a vztahy, je bez organizační struktury

KONTROLNÍ OTÁZKA



Základní kritéria pro vnitroorganizační strukturu kulturněprůmyslového podniku.

ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Pokuste se najít ze své zkušenosti osobní a získané konkrétní příklady na 4 typy kreativních organizací.

KORESPONDENČNÍ ÚKOL



Nakreslete libovolným grafem vzájemné rozdíly mezi jednotlivými typy kreativních organizací.



OTÁZKY

1. Charakterizujte vzájemný poměr koordinace a kontroly u komerčních a kulturních byrokracií
2. Pokuste se rozvést charakteristiku jednotlivých znaků síťové organizace

13.6 Kreativní průmysly – mezinárodní přehled

Postavení kreativních a kulturních průmyslů v EU

Čerpáme zde především z údajů studie Evy Römerové Fenomén kreativních průmyslů – nová příležitost růstu globální ekonomiky (8)

Podle slov evropských ministrů pro kulturu z dubna 2010, by se kultura díky svému ekonomickému a sociálnímu potenciálu měla stát nedílnou součástí evropské ekonomické strategie pro rok 2020. Členové Evropské komise na Fóru pro kulturní průmysly v Barceloně prohlásili: „Evropa by měla více investovat do kreativních průmyslů. Ty jsou zdrojem budoucího růstu“. Evropská komisařka pro kulturu Androulla Vassiliou se nechala slyšet, že "úspěch Evropy v roce 2020 je do velké míry závislý na ekonomickém příspěvku kulturních průmyslů. "

Evropská komise se problematice kreativních průmyslů intenzivně věnuje.

Nejdůležitějšími zprávami, které se zabývají tímto sektorem, byly za poslední roky Evropa 2020 - Strategie pro inteligentní a udržitelný růst podporující začlenění (2010), Zelená kniha - Uvolnění potenciálu kulturních a tvůrčích odvětví (2010), Studie o ekonomice kultury v Evropě, kterou provedla pro Evropskou komisi společnost KEA, pracovní dokument útvarů Komise o výzvách pro podporu EU inovacím a zpráva UNCTAD (2008) – Kreativní ekonomika – vyhodnocení příležitostí kreativní ekonomiky – směrem k veřejné správě založené na informacích.

VELKÁ BRITÁNIE

Základním impulsem pro kreativní průmysly ve Velké Británii bylo založení pracovní skupiny vládou New Labour v roce 1997, která měla za úkol tuto problematiku mapovat a dát doporučení pro její využití a rozvoj. Závěry vedly k významnému rozvoji a šíření kreativních průmyslů nejen v této zemi, ale i v Evropě a na celém světě. Pro kreativní průmysly se zde používá definice: Kreativní průmysly stojí na kreativitě, schopnostech a talentu jednotlivce a pomocí využívání intelektuálního vlastnictví přispívají k zvyšování bohatství a zaměstnanosti.

Na tuto definici navazuje specifikace 13 kreativních odvětví:

- Reklama
- Architektura
- Obchod s uměním a antikvitami
- Počítačové hry a videohry
- Rukodělné práce, lidová řemesla
- Design
- Móda, oděvní návrhářství
- Film a video
- Hudba
- Scénická umění
- Nakladatelská činnost
- Software
- Televize a rozhlas

NĚMECKO

V roce 2009 byla Federálním ministerstvem Ekonomiky a Technologie zveřejněna obsáhlá zpráva věnována kreativním průmyslům (KP jsou zde označovány jako kulturní a kreativní průmysly). Zpráva vychází z empirických dat a vyvozuje z nich závěry – především dopady na zaměstnanost a ekonomickou sílu. KP jsou po ICT průmyslech a automobilovém průmyslu třetím největším německým průmyslem s podílem na 2,6 % na HDP. Celkový obrát v odvětví byl 132 miliard Euro. Zaměstnával 1 001 700 pracovníků a působilo zde 238 000 subjektů (podniky a osoby samostatně výdělečně činné). Kreativní průmysly nabízejí dle zprávy velké množství pracovních příležitostí pro poskytovatele služeb, samostatně výdělečně činné jednotlivce a tzv. svobodné povolání a může tak významně přispět k zaměstnanosti.

RAKOUSKO

Rakousko je stát s bohatou kulturní tradicí, který považuje oblast kreativních průmyslů za velmi významný, což dokazuje i počet výzkumů. Jedná se především o Zprávu o rakouském kreativním průmyslu z roku 2003, 2006 a 2008, Výzkum ekonomického potenciálu kreativních průmyslů z ve Vídni z roku 2004 a Perspektivní práce a zaměstnání ve vídeňském kreativním průmyslu z roku 2006. V Rakousku působil v roce 2006 každý desátý podnik v oblasti kreativních průmyslů. Přes 4 % všech samostatně výdělečně činných jednotlivců bylo činných v kreativních průmyslech. Podniky působící v této oblasti se podílely více jak 3% na celkových tržbách všech podniků. Kreativní průmysly mají větší podíl na rakouské ekonomice než například turismus a to i přesto, že Rakousko je dlouhodobě významnou turistickou zemí.

HOLANDSKO

Podíl Holanďanů zaměstnaných v oblasti kreativních průmyslů je až 35 %. Rozumí se jimi ta odvětví, jejichž produkty jsou v převažující míře založeny na kreativním výkonu a jejichž tržní hodnota bezprostředně na tomto kreativním výkonu závisí. Konkrétně jsou zde započítávány klasická umění, média a zábavní průmysl, architektura, design a reklama. Jedním z kritérií zařazení každého odvětví je také podíl estetické funkce na produktu. Jsou z toho vyloučeny inženýrské profese, na rozdíl od přístupu Floridova.

ŠVÝCARSKO

Ve Švýcarsku je debata kolem funkcí a rolí kulturních a kreativních průmyslů relativně mladého data. První analýzy jsou až z první poloviny prvního decenia tohoto století. Teoreticky přejímá v opozici k Floridovu pojetí kreativní třídy třísektorový kontinentální model. Do kreativního hospodářství (Kreativwirtschaft) pak Švýcaři řadí:

- Hudební průmysl
- Knižní trh
- Trh s uměním (především výtvarným)
- Filmový trh
- Rozhlasový trh
- Trh se scénickými uměními
- Design
- Architektura
- Reklamní trh
- Software a hrací průmysl
- Umělecká řemesla
- Tiskový trh
- Fonotechnický trh

ČESKÁ REPUBLIKA

V České republice není prozatím oblast kreativních průmyslů ve srovnání s některými západními státy EU nebo USA a Kanadou dostatečně prozkoumána. Jediným dokumentem, ze kterého je možné čerpat statistické údaje ke kreativním (kulturním) průmyslům v ČR je v současné době Vstupní analýza současných vazeb trhu práce se sektorem kultura a definování výchozích předpokladů pro strategické plánování zaměstnanosti v tomto sektoru. Tento projekt byl zadán Ministerstvem práce a sociálních věcí a vypracován Institutem umění – Divadelním ústavem v roce 2007. Projekt mimo jiné zkoumá pozici sektoru kultury v rámci ekonomiky ČR, pozici sektoru kultury na trhu práce a podíl sektoru kultury na ekonomickém výkonu. Do sektoru kultury zahrnuje 7 oblastí (umění, knižní kulturu a knihovny, státní památkovou péči, muzea a galerie a ochranu movitého kulturního dědictví, hromadné sdělovací prostředky a kinematografii, církve a náboženské společnosti a oblast autorského práva). Toto vymezení se v době ukončení analýzy odlišovalo jak od národního

tak od mezinárodního statistického vymezení sektoru kultury. Autoři tohoto dokumentu poukazují na chybějící sjednocující kroky ve statistickém zjišťování, v obsahové náplni ukazatelů a rozvoji informačních zdrojů a to jak na evropské tak i na světové úrovni. Konkrétním výstupem jsou některá zajímavá čísla. Např. sektor kultury vyvolává poptávku po službách a výrobcích, kterou uspokojovalo okolo 73 tis. pracovních míst. Tento počet tvořil s přímou zaměstnaností v kultuře 3,3 % z celkové zaměstnanosti v ČR v roce 2005. Za sledovaná léta 2003 – 2005 byl vývoj zaměstnanosti v sektoru poměrně stabilní. Objem odměn se podílel na celkovém objemu odměn v roce 2005 v ČR 1,93 %. U obou ukazatelů byl meziroční růst rychlejší než v celé ekonomice ČR. Lze tedy konstatovat, že se jedná v celkovém kontextu hospodářství České republiky o významná čísla a pozornost, která se v posledních letech věnuje sektoru kultury, respektive kreativním průmyslům je opodstatněná.

KONTROLNÍ OTÁZKA



Ve které evropské zemi je podle Vás nejrozvinutější infrastruktura kulturních a kreativních průmyslů?

ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Která odvětví tvůrčí lidské činnosti vám ve výčtech kulturních a kreativních průmyslů chybějí a která tam podle vás už nepatří? Argumentujte tento názor.

KORESPONDENČNÍ ÚKOL



Udělejte si na základě malé rešerše výčtovou analýzu stavu kulturních průmyslů ve vašem městě.

OTÁZKY



Zopakujte si rozdíl mezi kreativními a kulturními průmysly a rozdělte v tomto smyslu seznamy vypočítaných kreativních odvětví v této kapitole.



SHRNUTÍ KAPITOLY

Kapitola představila základní vědomosti o historii, teorii a současném stavu vnímání a významu pojmů kreativní a kulturní průmysly, a o rolích těchto průmyslů ve veřejném společenském a ekonomickém prostoru. Kreativní ekonomika a s ní spojené a do ní integrované kreativní a kulturní průmysly významně zhodnocují duševní vlastnictví a tvoří dnes v Evropě významnou součást ekonomického prostředí, zcela v duchu maximy Richarda Florida, že lidská kreativita je dnes nejsilnějším ekonomickým zdrojem. Nedílnou součástí kapitoly je i studium potřebné základní literatury, domácí i zahraniční. Současně se od studenta očekává i práce s další uvedenou doporučenou literaturou.

14 JAK SE VYZNAT V PRAXI AKTUÁLNÍHO UMĚLECKÉHO PROVOZU

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Kapitola představuje členění umělecké sféry podle segmentů jak jich využívá ministerstvo školství.

CÍLE KAPITOLY



Seznámit s Registrem uměleckých výstupů jako nástrojem hodnocení uměleckých činností.

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



1 hodina

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Registr uměleckých výstupů, architektura, design, hudba, film, literatura, scénická umění

Při kategorizaci uměleckých oborů, druhů a činností bude účelné pro naše potřeby vypracovat si systematiku, která vznikla z potřeby narovnat situaci při financování vysokých uměleckých škol. Výsledkem je Registr uměleckých výstupů, zařazený do vysokoškolského zákona jako nástroj pro evidenci, následné hodnocení výsledků uměleckých činností a v důsledku pak k přidělení finančních prostředků, kterými dosud umělecké školy a obory nemohly disponovat, protože patřily pouze univerzitám s vědeckým výzkumem. Tento nástroj chápe uměleckou tvorbu jako jiný, ale rovnocenný způsob poznávání světa. Umění je samozřejmě příliš složitá, nespoutatelná a nezměřitelná semiosféra, tvůrcům Registru se ovšem podařilo vytyčit alespoň elementární hranice jednotlivých uměleckých druhů a činností. Budeme pracovat s terminologií, kterou Registr uměleckých výstupů (dále už jen RUV) vytvořil, etabloval a úspěšně aplikoval (nutno podotknout, že jde stále, a vždy

půjde, o živý organismus, protože předmět zkoumání, svět uměleckých děl, sám vykazuje tuto charakteristiku.

Bylo tak vytvořeno a pojmenováno, nikoliv najednou, ale postupným vývojem v diskuzích a konfrontacích, sedm tzv. segmentů, které jsou schopny obsáhnout celou škálu uměleckých druhů, jak se s nimi můžeme potkat na vysokých školách, akademiích i univerzitách, ale také ve volném prostoru umělecké tvorby, která vzniká mimo vysokoškolská učiliště. Představíme si abecedně jednotlivé segmenty a odkážeme především na příklady konkrétních institucí, které je reprezentují a prezentují.

1. Architektura
2. Audiovize
3. Design
4. Hudba
5. Literatura
6. Scénická umění
7. Výtvarné umění

ARCHITEKTURA

Architektura je spolu s designem na hranici tzv. volné a užití tvorby, volného a užitého umění. Řečeno terminologií strukturální estetiky: estetická funkce je přítomna, ale není dominantní, převažují nad ní funkce praktické. Běžný člověk se nejčastěji setkává s realizovaným architektonickým projektem, laicky řečeno postavenou budovou. Architektura jako obor však pracuje i v jiných "žánrech" (studie, projekt, model). Studovat ji lze na technicky zaměřených školách ČVUT v Praze a VUT v Brně, a také na Technické univerzitě v Liberci nebo na Západočeské univerzitě v Plzni. Vážnější zájemci o obor se mohou orientovat v architektonických soutěžích a navržených projektech ve fázích studie nebo také už modelu. Časopisy, které o soutěžích, ale také o konkrétních návrzích, osobnostech, historických aspektech apod. referují, jsou dostupné samozřejmě v tištěné podobě, a ještě samozřejměji v podobě elektronické. Jmenujme alespoň Architektplus, Intro, Zlatý řez. Architektonické dílo snad více než v kterémkoliv jiném oboru (především kvůli množství vynakládaných prostředků) vstupuje do nejrůznějších soutěží. Sledována jsou také architektonická oceňování. Známé jsou např. v České republice Grand prix architektů nebo Česká cena za architekturu, ze zahraničních jsou prestižní mj. Pritzkerova cena (říká se jí Nobelova cena za architekturu), Mies van der Rohe Award nebo Gold Medal RIBA.

AUDIOVIZE

Patří k nejmladším uměleckým oborům, resp. jde o obor, který permanentně, už více než sto let prochází „omlazovacími“ kúrami. Množství technologických proměn a novinek, které pohyblivé obrazy doprovázejí, je obrovské a podle odborníků zdaleka nekončí. Proměnily se jak nosiče, od celuloidového pásu k digitálním datům, tak, a asi především, způ-

sobu představování pohyblivých obrazů. Po dlouhém období demokratického, tedy společného sdílení na jednom místě (kina) se přidalo intersubjektívni sledování před obrazovkami televizorů, kdy ještě participovala alespoň malá komunita (rodina). Aktuálně se sdílecí kvalita masivně vytrácí ve prospěch individuální recepce na nejrůznějších mobilních platformách. S nimi se vytratila i vázanost na konkrétní čas. Množství digitálních videoték (Youtube, Netflix, HBO GO atd.) stejně jako možnost stahování filmů (často ovšem nelegální), stojí u základu individuálního sledování v libovolném čase a na libovolném místě. Také v oblasti audiovizuálních žánrů došlo k obrovskému rozvoji. Tradiční žánry jako hraný film a dokumentární film v celovečerní i krátké stopáži dnes doplňují nejrůznější žánry, jejichž zájem je především komerční (reality show). V poslední době se k producentům audiovizuálních děl přidávají také zřizovatelé internetových portálů, které vstupují do konkurence především v oblasti zpravodajství a zábavy. Další producenti se generují např. z obřích e-shopů. Nově se filmovým producentem stal např. Amazon. Specifickou odnoží audiovizuální tvorby je tzv. videoart, žánrově nezařaditelná tvorba na hranici s výtvarným uměním. Studovat v nejrůznějších oborech a profesích lze audiovizuální tvorbu na FAMU v Praze, na Fakultě multimediálních komunikací ve Zlíně a na Filozoficko přírodovědné fakultě Slezské univerzity v Opavě. Na Slovensku pak na Filmové a televizní fakultě Vysoké školy múzických umění v Bratislavě. Reflexe audiovizuální tvorby probíhá na stránkách, tištěných i elektronických médií jako jsou Iluminace, Cinepur, dlouhou tradici má Film a doba.

K prezentacím slouží především nejrůznější filmové festivaly kategorizované podle významu a vlivu. V České republice je pouze jeden z kategorie A Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary, známé v Evropě jsou festivaly v Benátkách, v Cannes, v Berlíně apod. Existuje ovšem dlouhá řada festivalů menších, např. žánrových jako Novoměstský hrnc smích, Mezinárodní festival outdoorových filmů, Zlín Film festival filmů pro děti a mládež a mnoho dalších. Jejich součástí je také závěrečné oceňování. Svou roli hrají také hojně medializované slavnostní premiéry a s nimi spojený merchandising (doprovodné akce, suvenýry, autogramiády apod.) A samozřejmě vyhlašování výročních cen. Na mezinárodní úrovni jsou neprestížnější stále Oscary (podle sošky ve tvaru mužské figury), oficiálně Ceny Akademie udělované americkou Akademií filmového umění a věd od r. 1929. V českém prostředí to jsou Čeští lvi, na Slovensku pak od r. 2004 Slnko v sieti (podle názvu slavného filmu nové vlny československého filmu režiséra Štefana Uhra).

DESIGN

je dalším oborem, po architektuře, kde se nutně kloubí estetická funkce s funkcemi praktickými. Ke studiu se lze hlásit především na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze a dále na Fakultě multimediálních komunikací UTB ve Zlíně, také na Technické univerzitě v Liberci a na Západočeské univerzitě v Plzni. Na Slovensku pak na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě.

Můžeme registrovat aktuální boom designu, obrovský zájem o něj, jak studijní, tak také obchodní, především tedy o drobný design produktový – šperkařství, fashion design, de-

sign obuvi, design skla. Vzhledem k nárůstu mobilních komunikačních platforem roste také zájem o grafický design, design webových stránek a digitální design obecně. Specifickou kategorií je design pro prodejní místa, propagaci výrobků, obalový design atd.

K prezentaci slouží velké množství printových i elektronických médií zaměřených na design, domácích i zahraničních, kontakty jsou dostupné na portálu czechdesign.cz nebo na designportal.cz. Vzhledem k oborové rozrůzněnosti designérských profesí existuje doma i v zahraničí velké množství nejruznějších ocenění, zaměřených většinou na konkrétní typ designerských aktivit. Ve světě je rozšířená síť, která sdružuje tzv. týdny designu v nejruznějších světových metropolích, ale i menších městech Design Weeks World. V českém prostředí se autoři prezentují na velké přehlídce Design blok, v Evropě patří k nejprestižnějším přehlídka v italském Miláně, obří akce, kterou žije celé město a celá Evropa.

HUDBA

Hudba je podle nedávných nálezů archeologů druhým nejstarším doloženým uměním na planetě. Řadí ji sem 30 tis. let starý nález kostěné flétny. Dnešní muzikologie rozlišuje mj. mezi hudbou artificální a nonartificální, velmi zjednodušeně řečeno jde o rozdíl mezi hudbou tzv. vážnou, klasickou, a hudbou populární, kam se počítá i jazz. Česká republika má v Evropě jedinečnou a exkluzivní širokou základnu základních uměleckých škol, které slouží k počátečnímu hudebnímu vzdělávání, jak teoretickému, tak praktickému. Na vysokoškolské úrovni lze hudbu, tedy hru na jednotlivé nástroje, zpěv, skladbu a dirigování studovat na některé ze dvou tradičních akademií (Hudební akademie múzických umění Akademie múzických umění v Praze a Hudební fakulta Janáčkovy akademie múzických umění v Brně) a na Fakultě umění Ostravské univerzity. K prezentování hudby slouží především živé koncerty, samostatné i festivalové, soutěžní přehlídky pro jednotlivé nástroje a tzv. mistrovské kurzy. Hudbu lze také sledovat na hudebních nosičích (CD a dnes znovu do obliby přicházející vinylové desky), a samozřejmě také na mobilních platformách prostřednictvím některého z hudebních zprostředkovatelů – YouTube, Spotify, GooglePlay atd. Mezi největší světové, evropské a domácí festivaly patří např. wagnerovský festival v Bayreuthu, Pražské jaro, Janáčkův máj v Ostravě, z hudby nonartificální Woodstock, Glastonbury, Colours of Ostrava a mnoho dalších. Studie a recenze lze najít v časopisech Opus musicum, Cantus, Harmonie, HisVoice a mnoha dalších především pro hudbu nonartificální.

LITERATURA

Literatura velmi dlouho patřila k nejdůležitějšímu uměleckému druhu, protože u ní bylo od začátku zřejmé, že estetická funkce je zde dominantní. Zatímco ostatní druhy sloužily i jiným účelům, především rituálním a sakrálním (tanec, zpěv, malba), literatura vyprávěla příběhy. Zprostředkovávala nejstarší mýty o původu světa a pokoušela se pojmenovat smysl lidského přebývání ve světě především tím, že člověka stavěla do konfrontace s božskými principy a přírodními jevy (severské mýty, Homér). Důležitost narativního prvku

spočívá v jeho zásadním významu pro konstituování lidské psychiky, při sebereflexi vlastního místa ve světě přítomností konce příběhu, který je nositelem smyslu a staví se tak do protikladu k nesmyslnosti konce vlastního fyzického života, jak jej člověk vnímá.

Zkoumáním literatury, jejích podob, proměn a projevů se zabývá literární věda, ve které rozlišujeme zájem o vývojové aspekty (literární historie), o tvar a skladbu literárního díla (literární teorie) a o její hodnocení v aktuálním čase a prostoru (literární kritika).

Prezentace literatury probíhá v mnoha žánrových podobách, od autorských čtení a besed, dnes tolik oblíbených audioknih, jejichž předchůdci jsou rozhlasové pořady čtení na pokračování apod, přes autogramiády, setkání s autory na literárních festivalech a veletrzích až po adaptace literárních děl některým jiným narativním uměleckým druhem (divadlem či filmem, zde pak mluvíme o sekundárním bytí literatury). Klíčovou rolí pro komerční fungování literatury hrají knižní veletrhy, na kterých nakladatelství i celé země a jazykové oblasti představují svá nejlepší díla a nabízejí je zahraničním partnerům k překladu a dalšímu šíření. Největší knižní veletrhy v Evropě jsou v německé oblasti ve Frankfurtu nad Mohanem, v Lipsku, stále více se angažuje v oblasti knižního trhu také Čína. V české republice je několik akcí podobného typu. Největší je pražské Svět knihy, dále můžeme navštívit veletrhy menší v Havlíčkově Brodě nebo v Ostravě. O propagaci se intenzivně starají jak samotná nakladatelství (Host, Argo, Paseka a mnoho dalších), tak dnes stále více portály velkých knihkupeckých domů (Martinus, Kosmas, Akademia, na Slovensku Panta Rhei ad.) K reflexi a hodnocení slouží literární časopisy, které i přes nepřízeň trhu k printovým médiím stále hrají důležitou roli (Tvar, Host, A2, Plav, samozřejmě také v elektronických podobách). Nejvýznamnějším internetovým portálem, který se věnuje domácí i zahraniční literatuře je iliteratura.cz.

SCÉNICKÁ UMĚNÍ

Mezi scénická umění řadíme aktivity realizované v rámci scénických projektů (činoherní, operní a muzikálové inscenace, performační interakce, taneční inscenace, rozhlasové dramatické scénické projekty, loutková divadla aj.). Široká škála divadelních, šířeji scénických aktivit má v ČR velkou tradici. Divadlo stálo v národním obrození u základů naší novodobé kultury. K výchově slouží především dvě akademie, Divadelní akademie múzických umění patřící pod pražskou AMU, a Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění v Brně. Na Slovensku lze pak studovat Divadelní a taneční fakultu Vysoké školy múzických umění. Studie a recenze o divadle publikují a o tradičních i nově vznikajících přehlídkách scénických umění informují časopisy Divadelní noviny, Divadelní revue, Svět a divadlo, Theatralia. K oblíbeným prezentačním formám pro široké publikum patří především mediálně sledované premiéry divadelních představení. A samozřejmě také divadelní festivaly, které umožňují v krátkém čase zhlédnout na jednom místě představení divadel z různých koutů republiky (Divadelní Plzeň, Ostravar), ale také ze zahraničí (festival divadla německého jazyka v Praze).

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

zahrnuje širokou škálu aktivit, dvojrozměrných, trojrozměrných, ale také na digitálních platformách, audiovizuálních, v technikách malby, kresby, grafiky, koláže, asambláže, sochařských či instalačních. O výtvarném životě u nás informují časopisy jako Umění/Art, Ateliér, Art and Antic, ale opět především internetové stránky významných galerijních a muzejních institucí státních (Národní galerie) i soukromých (DOX). Široký informační záběr mají webové stránky Artalk.cz. Samozřejmě velmi významný je výtvarný život mimo hlavní pražské centrum (krajské galerie a muzea, malé soukromé galerie). Pozornost na sebe strhávají především data vernisáží, ke kterým se soustřeďuje i mediální zájem. Pro zájemce jsou pak k dispozici katalogy z výstav, případně monografie výtvarných umělců, skupin i celých dějinných období. Studovat výtvarné obory lze opět především na tradičních akademiích (Akademie výtvarných umění, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, Fakulta výtvarných umění VUT v Brně), ale také v regionech na univerzitách (Olomouc, Opava, Liberec, Plzeň, Ústí nad Labem).

V mezinárodním měřítku stanovují kritéria hodnoty významné výtvarné salony jako jsou Bienále v Benátkách nebo v pětiletém cyklu se opakující Documenta v německém Kasselu a mnoho dalších.

Velmi podrobný přehled časopisů, portálů, cen, přehlídek, festivalů atd. najdete v aplikaci Registru uměleckých výstupů na adrese www.ruv.cz, která je řízena a spravována Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy. Pro její užívání je nutné se zaregistrovat podle pokynů na webových stránkách MŠMT.



ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Co znamená dominance estetické funkce v uměleckém díle a které další funkce můžeme jak ve volném umění, tak také v užitém uidentifikovat?



SHRNUTÍ KAPITOLY

Kapitola představila systém uměleckých činností podle Registru uměleckých výstupů MŠMT.























LITERATURA

- ADORNO, T.W./HORKEIMER M. Dialektika osvícenství. Praha: OIKOYMENH 2009.
- CIKÁNEK, M. Kreativní průmysly. Příležitost pro novou ekonomiku. Praha: Institut umění - Divadelní ústav 2009
- EXNER, M., Estetika pro neoborové studenty, TU Liberec, 2008
- HORÁČEK, R. Umění bez revolucí, B and P, Brno 2019
- CHVATÍK, K. Strukturální estetika. Brno: Host, 2001.
- INGERLE, P. Příběh perspektivy
- JOHNSON, P.: Dějiny umění, nový pohled. Academia, Praha 2006
- KOLESÁR, Z. Kapitoly z dějin designu, VŠUP, Praha 2004
- MUKAŘOVSKÝ, J. Studie I. Brno: Host, 2007.
- NÜNNING, A. et al. Lexikon teorie literatury a kultury. Brno: Host, 2006.
- OSBORNE, R., SURGIS, D., TURNER, N. Teorie umění, Portál, Praha 2006
- POSPÍŠIL, Z. Kaleidoskop estetiky, UPOL, Olomouc, 2006
- RILEYOVÁ, N. Dějiny užitého umění, Slovart, Praha 2003
- ŘEBÍKOVÁ, B. Poučení estetický postoj, Togga, Praha 2020
- STIBRAL, K. Estetika přírody, Nakladatelství Pavel Mervart, Červený Kostelec 2019
- VANĚK, J. Způsoby estetického prožívání, Galerie Zdeněk Sklenář, Praha 2006
- ZELINSKÝ, M. (ed.) Kdo umí, učí. RUV 2010-2015, Host, Brno 2016
- ZELINSKÝ, M. a kol. Teorie a praxe kulturních průmyslů, Eurokodex, Bratislava 2012

SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY

Předložený text se věnuje problematice estetického myšlení v širokých, ale pouze naznačených souvislostech historických, teoretických i praktických. Předkládá stručné dějiny estetického myšlení. Věnuje se některým vlivným estetickým školám a přichází také s praktickými ukázkami možností interpretace uměleckého díla. V závěru se zaměřuje na společenské a ekonomické souvislosti umělecké tvorby a šířeji kreativity.

PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON

	Čas potřebný ke studiu		Cíle kapitoly
	Klíčová slova		Nezapomeňte na odpočinek
	Průvodce studiem		Průvodce textem
	Rychlý náhled		Shrnutí
	Tutoriály		Definice
	K zapamatování		Případová studie
	Řešená úloha		Věta
	Kontrolní otázka		Korespondenční úkol
	Odpovědi		Otázky
	Samostatný úkol		Další zdroje
	Pro zájemce		Úkol k zamyšlení

Pozn. Tuto část dokumentu nedoporučujeme upravovat, aby byla zachována správná funkčnost vložených maker. Tento poslední oddíl může být zamknut v MS Word 2010 prostřednictvím menu Revize/Omezit úpravy.

Takto je rovněž omezena možnost měnit například styly v dokumentu. Pro jejich úpravu nebo přidávání či odebrání je opět nutné omezení úprav zrušit. Zámek není chráněn heslem.

Název: **Teorie umění a estetika**

Autor: **Doc. PhDr. Miroslav Zelinský, CSc.**

Vydavatel: Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Určeno: studentům SU FPF Opava

Počet stran: 92

Tato publikace neprošla jazykovou úpravou.