

Kuric, Jozef

Metodologie výzkumu vývoje estetického vnímání

In: Kuric, Jozef. *Psychologie vnímání malířských výtvarných děl v ontogenezi*. Vyd. 1. Brno: Univerzita J.E. Purkyně, 1986, pp. 59-69

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122243>

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

4. METODOLOGIE VÝZKUMU VÝVOJE ESTETICKÉHO VNÍMÁNÍ

4.1. OBECNÉ OTÁZKY VÝZKUMŮ V PSYCHOLOGII UMĚNÍ

Psychologie umění má v rámci psychologických věd poněkud zvláštní postavení. Tím, že jde o psychologickou vědu, usiluje o stejnou metodologickou a metodovou exaktnost, jakou se vyznačují jiné psychologické vědy. Avšak tím, že se zabývá určitými aspekty estetických jevů, lze její předmět jen obtížně formalizovat. Na jedné straně se tedy psychologie umění snaží vyhovět nárokům a metodologickým postulátům psychologie jako experimentální vědy, která svůj předmět definuje v pojmech přesně rozlišitelných proměnných, a na druhé straně chce být srozumitelná pro uměnovědce a milovníky umění, kteří od ní očekávají pomoc jak v poznávání zákonitostí tvorby, tak v odhalování mechanismů estetického osvojování uměleckých děl.

Psychologové umění, kteří chtějí ve svých výzkumných projektech a objasňování výzkumných výsledků zůstat exaktní, proto dávají přednost těm koncepcím umělecké tvorby a recepcce uměleckých děl, které tvůrčí i poznávací umělecké činnosti chápou z pozic teorie informací, tj. jako komunikaci. Pak je možno vytvořit vztahový rámec výzkumů a objasňování jeho výsledků, v němž se umělecké dílo chápe jako určitý druh sdělení, které je přijímáno adresátem díky určitým procesům recepcce (osvojení, vnímání), jak jsme na to poukázali již v kapitole 2.2. Nebezpečí tohoto fundování exaktnosti je ovšem v tom, že specifické psychologické poznání procesu recepcce uměleckého díla je nahrazováno nebo se ztrácí v poznání kybernetickém či teoreticko-informačním. Chceme-li zůstat psychology, musíme hledat specifické možnosti psychologické metodologie při poznání zákonitostí tak složitého předmětu zkoumání, jakým je oblast recepcce uměleckého díla.

Má-li být zkoumání vědecky plodné, musí se opírat o marxistickou metodologii vědy a její postuláty. Základním požadavkem výzkumu z hlediska marxismu je dívat se na zkoumané jevy historicky, systémově a dialekticky.

Historický přístup v této souvislosti vyžaduje studovat vývoj zkoumaných jevů a procesů, a to jak vývoj historický, tak ontogenetický. Jde

o to, všimát si, jak se ve zkoumaném předmětu odrážejí a jak ho determinují změny společensko-kulturní, které jsou — jak známo — samy determinovány změnami v ekonomické základně.

Systémový přístup je tak říkajíc požadavkem doby. Zkoumat a řešit vědecké problémy systémově znamená vidět je nejen v jejich vnitřní strukturovanosti a členitosti a hledat určující vazby komponent celku, ale vidět je zároveň i v kontextu s okolím, což v případě estetických jevů znamená, studovat je na pozadí aktuálních společenských, politických a kulturních problémů a úkolů.

Dialektický přístup se orientuje jednak na hledání zdrojů a hybných sil vývoje zkoumaných jevů a jednak vyžaduje hledání dialektických vývojových zákonitostí, což znamená uplatňování principů dialektického determinismu, orientaci na podstatné, nutné a obecné, aniž bychom ztráceli ze zřetele jevové, nahodilé a zvláštní, jímž se často estetický předmět představuje.

4.1.1. Spekulativní přístup k poznání procesů percepce uměleckého díla

Až do vzniku experimentální estetiky, která je vlastně psychologii estetického vnímání estetických jevů, rozložených na jejich elementární kvality, jedinou cestu poznání zákonitostí estetického osvojování skutečnosti tvořila metoda uvažování. Dnes je tento způsob získávání poznatků v psychologické metodologii ironizován jako tzv. „pohovková“ či „křeslová“ psychologie, k jejímuž pěstování badatel nepotřebuje údajně nic než pohodlí sedacího nábytku své pracovny. To je ovšem nadsázka. Ve skutečnosti badatelé minulých století dokázali touto cestou dospět k pozoruhodným hypotézám i k mnoha tvrzením, které jsou potvrzovány těmi nejpřísnějšími empirickými metodami.

Dosud nebyla z tohoto hlediska provedena konfrontace názorů Baumgartenových, Goethových, Lessingových, Diderotových, Burkeho, Schillera, Kanta a dalších se současnými poznatky o zákonitostech procesu osvojování uměleckých děl. Patrně by tato konfrontace prokázala, že empirické výzkumy mnohdy potvrzují jen to, co bylo předjato metodou spekulace. Jistě na této metodě nelze stavět, neboť jí chybí explikační síla a kritérium pravdivosti. Nelze ji však naprosto zavrhnout. Nebudeme-li tvrzení založená na této metodě chápat jako pevné poznatky, ale jen jako hypotézy, můžeme dodnes získávat plodnou inspiraci pro empirické výzkumy.

4.1.2. Experimentální metoda v psychologii umění

Druhá polovina 19. století ve svém nadšení pro pokrok přírodních věd, který byl umožněn uplatněním experimentu a Millových kánonů indukce ovlivnila i psychologickou metodologii. Psychologové zpočátku experiment přijímali s rozpaky a spíše jen jako introspektivní experiment dojmu nebo reakce či výrazu, než v pravém významu manipulace s nezávisle proměnnými.

Dříve než došlo k poněkud nepřiměřenému vystřízlivění z možnosti využití experimentu v psychologii umění, experimentování ovlivnilo pokrok psychologie umění ve dvojitým směru. Jednak znamenalo zahájení konkrétních empirických výzkumů estetických zážitků a reakci živých lidí a tím umožnilo prověřovat spekulace badatelů předchozích epoch a jednak vedlo k analytickému přístupu k uměleckému dílu, které přestalo být považováno za tajemně působící celek a badatelé začali hledat účinné komponenty jeho struktury. Snad právě přecenění této analytické fáze experimentování a orientace badatelů na zkoumání izolovaných jednoduchých prvků vytržených z celku díla, způsobilo pokles zájmu o tuto cestu poznání, aniž by se hledal adekvátnější a realitě bližší model experimentu.

Současná psychologie umění poslední třetiny dvacátého století navazuje na více než stoletou historii úspěchů i selhání experimentu, aby našla experimentální projekty přiměřenější svému předmětu. Jestliže podstatou experimentu je manipulace s nezávisle proměnnými a jestliže nezávisle proměnnou v estetických výzkumech je umělecké dílo, pak adekvátní použití experimentu v psychologii umění znamená variovat prvky struktury uměleckého díla a způsoby jeho prezentace a zkoumat zážitky a reakce vnímatelů.

V. Příhoda (1963) možnosti experimentálního výzkumu v psychologii estetického vnímání dětí vidí jako velmi omezené. „Protože jde o citový poměr dítěte k přírodní a umělecké kráse, je experimentální zjištění faktů velmi nesnadné.“ A dále kriticky podotýká: „Starší pokusy se týkaly jen poměru dětí k jednotlivým počítkům, barvám nebo tónům... Přírodní a umělecké krásy jsou však vždy komplexní.“

Příhoda má nesporně pravdu, pokud kritizuje možnosti izolující experimentální metodologie. Dnes však existují v mnoha oblastech psychologie experimentální multivariační přístupy, které dovolují studovat současně působící komplex proměnných. Vhodně vybavená laboratoř by jistě mohla experimentovat s komplexními estetickými podněty tak, že by je prezentovala za experimentálně variovaných podmínek osvětlení, změn velikosti, změn detailů, barevnosti, pozadí atd.

I když podstatou experimentu je — jak už jsme několikrát poznamenali — manipulace s nezávisle proměnnými, v širším smyslu se experimentálnímu přístupu blíží i sledování systematické a kontrolované variace závisle proměnných.

Závisle proměnnými ve výzkumech psychologie umění jsou zážitky (dojmy) nebo reakce zkoumaných osob. Zážitek je dostupný introspekci. Objektivizuje se verbální nebo manipulační reakcí. Kontrolovaně provokované a kriticky analyzované a interindividuálně srovnávané výpovědi zkoumaných osob o estetických zážitcích jsou jednou cestou zvýšení validity výzkumů v psychologii umění. Jinou cestou je použití různých škálovacích technik, které byly vyvinuty v psychofyzice a jsou dnes znovu objevovány a zdokonalovány (viz K. Bardin, 1981, B. Ekman, 1976 atd.). Máme na mysli metody řazení (ranking) a posuzování (rating) estetických podnětů, metody párového srovnání a další.

Mezi mnoha metodami tohoto typu se zdá být vysoce perspektivní v psychologii umění metoda sémantického diferenciálu.

4.1.3. Sémantický diferenciál jako nástroj analýzy estetického vnímání malířských výtvarných děl

Zavedení metody sémantického diferenciálu do výzkumů estetického vnímání je jednou z cest, jak zvýšit exaktnost zkoumání v psychologii umění, kde tradičně převažuje buď kazuistické pozorování nebo zobecnování zkušenosti.

Sémantický diferenciál je zcela odůvodněnou metodou pro řešení řady problémů psychologie umění. Je tomu tak zejména proto, že umění lze považovat za jednu z forem komunikace či sdělení a metoda sémantického diferenciálu (dále SD) je nástrojem měření konotativních významů sdělení. Přesto však neexistuje příliš mnoho prací, které by SD aplikovaly na oblast výtvarného umění.

Sémantický diferenciál byl vyvinut v padesátých letech a publikován v knize Osgooda, Suci a Tannenbauma „The measurement of meaning“ v roce 1957 jako metoda měření významu pojmů. Už sami autoři však ve své práci referují o použití sémantického diferenciálu ke zkoumání osobnosti, komunikace, ale i estetických objektů.

Podstata experimentální metodiky Osgooda a kol. spočívá v tom, že se význam objektů vyjevuje statistickým zhodnocením reakcí zkoumaných osob na škálách adjektiv, pomocí nichž se pojmy (objekty) posuzují. Jde o páry bipolárních adjektiv, jako např. malý – velký, silný – slabý, dobrý – špatný, které představují sedmistupňové škály buď grafického nebo numerického typu:

	dlouhý	3	2	1	0	1	2	3	krátký
nebo	jednoduchý	:	-	:	-	:	-	:	složitý

Úkolem zkoumaných je, aby vyjádřili stupeň svého posouzení zaškrtnutím příslušného čísla nebo značkou v příslušném políčku.

Autoři tvrdí, že není tak důležité, aby se obsah adjektiv shodoval s posuzovanými pojmy (objekty), proto např. i při posuzování významu pojmu „škola“ se objevují adjektivní páry typu „tlustý–tenký“, „rychlý–pomalý“ apod.

Autoři vytvořili seznam 76 škál, z nichž odvodili metodou faktorové analýzy tři dimenze významu (v jednom výzkumu pracovali až s osmi faktory). Tyto tři dimenze se staly široce používanými, ale i diskutovanými faktory významu. Jsou to faktory aktivita, hodnocení a síla.

O hluboký teoretický rozbor toho, co vlastně sémantickým diferencialem zjišťujeme, se pokusil A. M. Etkind (1979). Jeho úvahy se opírají o informační teorii psychických procesů vypracovanou leningradským psy-

chologem L. M. Vekkerem (1976). Na základě této teorie Etkind konstatuje, že i dimenze sémantického diferenciálu zjišťují základní parametry psychického obrazu, tj. jeho prostorové a časové charakteristiky. Dimenze síly odpovídá prostorovým charakteristikám obrazů vědomí, dimenze aktivity jejich časovým charakteristikám. Dimenze hodnocení pak vyjadřuje verbální kód emočních procesů, které doplňují kognitivní obraz vědomí vztahovým aspektem.

V. F. Petrenko (1982) považuje SD za metodu zvláště vhodnou ke zjištění subjektivního sémantického prostoru individuálního vědomí lidí – jinak řečeno za metodu, která dovoluje odhalit, jak si lidé konceptualizují svou zkušenost s objekty (a tedy i s estetickými objekty) svého zážitkového světa.

Oba výchozí předpoklady konstrukce SD, totiž tvrzení o nezávislosti obsahu škál na posuzovaných pojmech a tvrzení o třech základních dimenzích významu byly již brzy po jeho vzniku kritizovány řadou významných autorů: v SSSR Apresjanem (1963, s. 140), na Západě Weinreichem (1958, s. 353), Carrollem (1959, s. 67) i dalšími.

Kritikové upozorňovali na to, že ve vědomí respondentů fungují obsahově nesouvisející škály jako nerelevantní podněty, které jsou zodpovídány náhodně jen proto, aby respondent vyhověl experimentátorovi. Už to, že 76 škál bylo vybráno z 289 antonym Rogetova Thesauru anglického jazyka, je arbitrární cesta, která sice odpovídá pozitivistické metodologii, ale postrádá zdůvodněná východiska. Rovněž faktorová analýza je podle kritiků nevhodnou cestou redukce konkrétních významů na jejich základní dimenze.

Následovníci Osgooda většinou pracují s počtem 10–20 škál (např. Jenkins, 1960; Sines, 1962) a zdůvodňují i logickou cestou jejich volbu. Podstatné pro faktorovou analýzu totiž je, že od ní badatelé očekávají řešení, tj. volbu relevantních párů adjektiv, podle velikosti faktorového náboje a rozptylu, které jednotlivé faktory odčerpávají z celkového rozptylu; pro logickou cestu je naproti tomu podstatné, že badatelé promyšleně vybírají od samého počátku vhodné škály podle předem definovaných kritérií a nečekají, že tuto volbu za ně provede samočinný počítač (který ostatně nedokáže udělat nic jiného, než že rychleji určí to, co odpovídá předem daným předpokladům).

Zvláště plodná se nám jeví cesta, v níž respondenti v předvýzkumu sami volí škály, které odpovídají jejich způsobům uvažování a dimenzionalizace významů. Tohoto postupu použila ve své diplomové práci Zd. Kratochvílová (1983) a jeho výsledky nepřímo ovlivnily i volbu sémantických škál našeho výzkumu.

Relevantnost škál SD – jak na to poukazuje F. Kerlinger (1964) – lze obtížně prokázat. Jde tu o problém výstižnosti škál vzhledem k posuzovaným objektům. Někde je tato výstižnost zřejmá z obsahové příbuznosti. Jistě pro posuzování pojmu učitel budou relevantní škály, které se týkají chování vyučujícího, jako „originální – stereotypní“, „systematický – desorganizovaný“ atd. Osgood připouští, že i škály s neznámou fakto-

rovou příslušností jsou často relevantní pro řešení určitých problémů a doporučuje prověřit relevanci zjištěním faktorové identity škál. V našem výzkumu jsme faktorovou analýzu neprováděli, neboť faktorování tak velkého počtu škál, které obsahuje náš SD, by se stěží dalo redukovat na smysluplné faktory a neposkytlo by záruku adekvátnosti použití faktorové analýzy.

4.2. VÝZKUMNÝ PROBLÉM A HYPOTÉZY

Když se zformovala psychologie jako samostatná věda, která se ostře distancovala od filozofických spekulací, začali se mnozí první odborní psychologové zabývat uměním z psychologického hlediska. Významné místo mezi nimi zaujímá G. T. Fechner (1971), který se pokoušel vybudovat estetiku „zdola“, psychologickým zkoumáním empirických estetických faktů. Na tyto slibné začátky systematicky navázal R. Müller-Freienfels (1912), který ovšem kladl větší důraz na mechanismus tvorby než na analýzu estetických reakcí. Od těchto slibných začátků se však empirické a experimentální výzkumy nerozvíjejí s takovou energií a nepokračuje se v úsilí vybudovat teoreticky i výzkumně fundovaný systém psychologie umění. Proto také psychologie umění nemá tak precizně vypracovaný pojmový aparát jako jiné psychologické disciplíny, chybí poznání zákonitostí estetického vnímání, interpretace uměleckých děl podléhá subjektivismu i volba vhodných děl jako didaktického materiálu ve výchově uměním je závislá na libovůli či pouhém zobecňování pedagogických zkušeností.

Už v rigorózní práci jsme dospěli k závěru (1952), že je nutné i umělecké dílo podrobit nějakým způsobem experimentu, např. na vybraných dílech výtvarného malířského umění zkoumat u různých skupin vnímatelů, jak se uskutečňuje pronikání do uměleckého díla a jak probíhá jeho chápání.

Otázek, které musí psychologie umění řešit jen v oblasti estetického vnímání výtvarných malířských děl, je příliš mnoho. Za klíčovou mezi nimi lze považovat otázku samotné podstaty estetického vnímání, tj. toho, co se děje ve vědomí člověka, když vnímá umělecké dílo nebo když se setkává s objektem přírody, kultury či s druhým člověkem a dívá se na ně esteticky. To je však otázka, k jejímuž řešení na úrovni experimentu ještě nejsou vytvořeny potřebné podmínky. Řešení, které jsme naznačovali v předchozích kapitolách, jsou jen přechodná a mají spíše charakter pracovních hypotéz než definitivního poznání.

Z dějin vědy je známo, že nejlepší průpravou k hlubšímu poznání nějakého předmětu je zkoumání jeho vývoje. Proto se v této práci soustředujeme i na studium vývoje estetického vnímání, a to alespoň v těch nejdynamičtějším obdobích ontogeneze, tj. mezi 10 až 20 lety. Náš základní výzkumný problém může být vyjádřen velmi jednoduše: Najít odpověď na otázku, jak se vyvíjí estetické vnímání výtvarných malířských děl v období mezi 10 až 20 (21) lety? K jakým změnám v tomto období do-

cházi v preferenci jednotlivých žánrů a stylů výtvarných malířských děl a jak se mění důvody preferencí či odmítání?

Protože však žádný výtvarník duchovně nekonzultuje sám o sobě konstantně v čase, ale jeho konkretizace ve vědomí vnímatelů podléhá změnám, rozhodli jsme se zkoumat i to, jak jsou stejná umělecká malířská díla vnímána po dvou desetiletých odstupech. Cílem tohoto zkoumání je zjistit, co podléhá změnám, které přináší kulturní revoluce a co je relativně invariantní. Vzhledem k tomu, že zkoumání zahrnuje léta 1960 až 1980, je možno očekávat, že se v obsahu estetických preferencí nějak promítne i dynamika kulturně-politických změn i krizové období konce šedesátých let a že se tak ukáže i na obsahu estetického vědomí, jak se v něm odráží širší společenské klima.

Domníváme se, že sledování estetického vývoje v rámci jednoho společenského období i sledování posunů v preferencích jednotlivých děl na stejné věkové úrovni, ale v různých obdobích společenského vývoje, právě umožní odhalit nejen zákonitosti individuálně psychologické a společensko-kulturní determinace estetického vnímání, ale že poskytuje i zdůvodněné podněty pro výchovu uměním, která se neobejde bez konkrétní znalosti toho, co skutečně mladého člověka ovlivňuje.

Předpokládáme, že náš výzkum i nepřímo ukáže hranice subjektivismu umělecké kritiky, která často ve svých jednotlivých představitelích hodnotí totéž umělecké dílo zcela rozpolceně od jeho vyzvedávání jako významného uměleckého přínosu až po jeho zatracování jako kýče (typické je z tohoto hlediska dílo J. Votruby s tematikou Vysokých Tater).

4.3. METODA VÝZKUMU VÝVOJE ESTETICKÉHO VNÍMÁNÍ

Výzkum vývoje estetického vnímání byl realizován — řečeno klasicou terminologií — jako experiment dojmu. Tento typ výzkumu byl navržen již v experimentálně psychologické laboratoři W. Wundta jako varianta introspektivního experimentu, pro niž je podstatné, že zkoumané osoby sdělují, co prožívají při působení jednotlivých podnětů.

Při výběru podnětů se ukázalo, že i odborníci různě charakterizují totéž výtvarné malířské dílo, že mu připisují různou uměleckou hodnotu a různou míru atraktivitu. Proto lze očekávat tím větší variabilitu u laických vnímatelů, kteří jsou našimi zkoumanými osobami.

Výtvarná malířská díla byla vybírána podle dvou hledisek: (1) aby rovnoměrně reprezentovala čtyři základní žánry, a to portréty, zátiší (včetně kytic), figurální kompozice a krajiny; (2) aby v každé kategorii byla zastoupena díla lišící se mírou stylizace či abstrakce — od vysloveně realistického (až naturalistického) ztvárnění po výtvarnou zkratku, stylizaci, náběh k abstraktní formě podání. Míra stylizace byla vyjádřena ohodnocením na pětistupňové škále, kde bod 1 znamená jednoznačně realistické provedení a 5 bodů výrazně stylizované, abstrahující provedení. Stanovení

míry stylizace se opíralo o výsledek předvýzkumů s posluchači pedagogické fakulty.

V našem výzkumu 42 obrazů výtvarných malířských děl představuje komplexní estetické podněty, z nichž zkoumané osoby mají za úkol vybírat,

Tabulka 4.1. Použité obrazy — podněty

Míra styl.	A: Portréty (P)	C: Zátiší (Z)	B: Fig. kompozice (F)	D: Krajiny (K)
malá	1 Toužící (Kiprenskij)		19 Děti míru (Medvecká)	34 Žně (Kollár)
1	3 Na stráži (Mudroch)		20 Za mír (Rešetnikov)	
	4 Děvče s panenkou (Bencúr)		21 Na Horní Oravě (Medvecká)	
			22 Setkání (Salay)	
			24 Minulost a současnost (Benka)	
2	7 Starý vesničan (van Gogh)	10 Zátiší s ovocem (Slaviček)	23 Sestřičky (Guderna)	31 Ráno v lese (Mařák)
		11 Kytice I (Beneš)	25 Kopání brambor (Palugyay)	32 Rozhovorna (Koreszka)
		13 Kytice III (Mudroch)		33 Z Kantora do Sklabina (Nemčík)
		14 Kytice na slavnost (Matejka)		35 Javorová dolina (Votruba)
				36 Zimní motiv (Zmeták)
				37 Na pastvě (Bendík)
				38 Dvě ženy (Benka)
3	2 Jeanne Samary (Renoir)		26 Basketbal (Hoffstädter)	
	5 Žena v sadě (Nowak)		28 Pastýřka (Mallý)	
	6 Matka ze Sedikartu (Fulla)			
4		12 Zátiší s ovocem II (Černý)	27 Detvanské melodie (Bazovský)	39 Černé grůně (Bazovský)
		15 Citróny (Paderlík)	29 Gajdoš (Galanda)	
		17 Kočka (Dubay)	30 Květinářka (Capek)	
5 velká	8 Portrét dívky (Modigliani)	16 Tulipány (Šimerová)		40 Senoseč (Sedláček)
	9 Marný sen (Rouault)	18 Zátiší s tulipány (Filla)		41 Krajina s potokem (Grus)
				42 Bretaňský přístav (Zrzavý)

a to jeden, který vnímají jako kladný, a jeden, který je pro ně záporný, a zdůvodnit svou volbu. Akt volby je vlastně realizací varianty psychofyzické metody jediného výběru, s tím rozdílem, že se provádí jeden pozitivní a jeden negativní výběr. Tuto „Wahlmethode“ používal již Fechner a dodnes se používá i v moderní psychofyzice, i když pro její plnou efektivnost jsou stanoveny dosti přísné podmínky (viz V. Břicháček, 1978, K. Bardin, 1982). Tato metoda je organicky spojena s výpovědí o důvodech volby, které respektují obsah estetického zážitku respondenta.

Všechny podněty jsou umělecká díla malířská z minulosti i současnosti, jde o vydařené reprodukce, které byly podrobeny hodnocení experty (vyučujícími katedry výtvarné výchovy). Bylo provedeno satinování (imitace struktury plátna) a mírný postřik olejem. Obrazy byly zarámovány beze skla.

Tabulka č. 4.1. podává přehled názvů použitých obrazů, sestavených podle žánrů a míry stylizace.

4.4. ZKOUMANÉ OSOBY

Výzkum vývoje estetického vnímání malířských výtvarných děl byl proveden ve třech etapách v letech 1960, 1970 a 1980, tedy vždy po 10 letech v rozpětí dvaceti let. Šlo o výzkum průřezový, nikoliv longitudinální.

V I. etapě v roce 1960 bylo do výzkumu zařazeno 1794 žáků a studentů z 51 škol Trnavy, Bratislavy, Galanty a dalších měst, městeček a vesnic Západoslovenského kraje. Šlo o žáky tehdejší 11. leté střední školy, odborných škol a prvních dvou ročníků tehdejšího Pedagogického institutu v Trnavě.

Ve II. etapě v roce 1970 se výzkumu podrobilo 2400 žáků a studentů 15 základních devítiletých škol, gymnázií, odborných středních škol a prvních dvou ročníků pedagogické fakulty v Trnavě a Nitře.

Ve III. etapě v roce 1980 se výzkum uskutečnil na 905 žácích a studentech 8 základních devítiletých škol v Trnavě a na prvních dvou ročnících pedagogické fakulty v Trnavě.

Podrobné početní složení zkoumaných souborů z hlediska postupných ročníků a pohlaví uvádějí tabulky č. 4.2. a 4.3. Tabulky obsahují i pomocné

Tabulka 4.2. Četnosti zkoumaných souborů v jednotlivých etapách

	I. etapa 1960	II. etapa 1970	III. etapa 1980	Celkem
Hoši	897	1200	328	2425
Dívky	897	1200	577	2674
Celkem	1794	2400	905	5099

Tabulka 4.3. Četnosti zkoumaných skupin

Věk	Roč.	I. etapa 1958			Roč.	II. etapa 1969			III. etapa 1980		
		H	D	C		H	D	C	H	D	C
9—10	4.	88	88	176	4.	100	100	200	36	38	74
10—11	5.	85	90	175	5.	100	100	200	23	23	46
11—12	6.	90	90	180	6.	100	100	200	26	24	50
12—13	7.	89	90	179	7.	100	100	200	26	22	48
13—14	8.	89	90	179	8.	100	100	200	17	30	47
14—15	9.	99	90	180	9.	100	100	200	26	31	57
15—16	10.	87	89	176	I.	100	100	200	38	55	93
16—17	11.	89	90	179	II.	100	100	200	51	67	118
17—18	1.	100	90	190	III.	100	100	200	36	46	82
18—19	2.	99	90	180	IV.	100	100	200	19	45	64
19—20					1.	100	100	200	14	75	89
20—21					2.	100	100	200	16	101	167
Celkem		897	897	1794		1200	1200	2400	328	577	905

údaje o věkovém rozpětí jednotlivých zkoumaných skupin. Vzhledem k hlavnímu cíli práce — totiž přispět umělecké výchově — považujeme za dostačující charakterizovat věk pomocí postupných ročníků a věkovým rozpětím.

4.5. VÝZKUMNÝ POSTUP

Zkoumané osoby přicházely po skupinách (většinou školní třídy) na simulovanou výstavu obrazů uspořádanou v prostorách seminárních pracoven katedry psychologie pedagogické fakulty UK v Trnavě. Uspořádání obrazů bylo stabilní, na závěsech neutrální barvy (světle hnědé). Obrázek na str. 69 ukazuje práci respondentů. Do výstavních prostor vstoupilo na jednu 5—10 zkoumaných osob, které obdržely standardní instrukci a nejdříve si celou výstavu prohlédly. Pomocníci výzkumníka dbali na to, aby zkoumané osoby mezi sebou nehovořily a neovlivňovaly se navzájem.

Úkolem zkoumaných osob bylo vybrat z celé výstavy dva obrazy — jeden, který se jim nejvíce líbí a který považují za nejlepší z celé výstavy a jeden, který se jim líbí nejméně, nebo se jim vůbec nelíbí, považují ho za nejhorší z celé výstavy. Číslo obou obrazů si zapíše do příslušných políček záznamového archu. Teprve pak dostaly pokyn, aby napsaly důvody své volby, ale nesměly už své rozhodnutí měnit, neboť předvýzkumy ukázaly, že respondenti měli tendenci přecházet k obrazům, o nichž se dalo snadněji psát. Žádnou bližší instrukci neobdrželi, aby nebyl ovlivněn směr jejich výpovědí.

Až byly zkoumané osoby hotovy s popisem obou obrazů, dostaly informaci, že jsou zde vlastně čtyři skupiny obrazů: portréty, zátiší, figurální kompozice a krajiny. Z každé této skupiny pak znovu volily nejlepší



a nejhorší obraz, ale už nepsaly zdůvodnění. Přitom dostaly pokyn, aby do svých dílčích výběrů zahrnuly prvou celkovou volbu, tzn. když nejlepší obraz celé výstavy byl ze skupiny „A“, tak nejlepší obraz z této skupiny musel být též – podobně i nejhorší obraz.

V intenzivním výzkumu působnosti vybraných estetických podnětů metodou sémantického diferenciálu (SD) jsme instalovali výstavu 12 obrazů v břeclavském gymnáziu. Respondenti posuzovali každý obraz na 64 škálách SD, jak podrobně uvádíme v 5. kapitole.

