

UNIVERZITA KARLOVA
FAKULTA TĚLESNÉ VÝCHOVY
KATEDRA KINANTROPOLOGIE



DIPLOMOVÁ PRÁCE

ESTETIKA VE SPORTU V SOUČASNÉ DOBĚ
(KRASOBRUSLENÍ)

Vedoucí diplomové práce:
PhDr. Jana Jebavá

Vypracoval:
Martin Fiřt

PRAHA 2009

Abstrakt

Název práce:

Estetika ve sportu v současné době

Cíl práce:

Definovat estetiku ve sportu s ohledem na 21. století, její konkrétní podobu, podstatu a vývoj. Vysvětlit pojmy estetika, sport, zážitková estetika ve sportu, krása lidského těla. Pojem harmonie ve sportu, řecká kalokaghatia a současné trendy ve sportovních disciplínách (krasobruslení)

Metoda:

Na základě dostupné odborné literatury vytvořit rešerše, kompilace a analýzu dostupných poznatků. V DP byly dále použity metody pozorování, srovnávání a analýzy.

Výsledky:

DP v teoretické části stanovila základní pojmy a v praktické části byl proveden projekt, který se týká estetiky a uměleckého projevu v moderních disciplínách sportu (krasobruslení)

Klíčová slova:

Estetika, krása, sport, zážitková estetika, umění a sport, krása lidského těla, kalokaghatia

Abstract

Thesis title:

The present sport aesthetics

Aim of the thesis:

To define an aesthetics of sports in 21st century, it's particular appearance, essence and development. Description of terms "aesthetics", "sport", "experienced aesthetics of sport", "the beauty of the human body". As well as terms "harmony in sports", Greek kalokaghatia and modern trends in sport disciplines.

Method:

A background research was conducted based on available specialised literature. Compilation of knowledge was created as well as it's analysis. Other methods implemented were observation and comparison of sources.

Results:

The thesis established basic terminology in it's first part and a project was carried out. Aim of the project was to talk about aesthetics and art of modern sport events (such as modern gymnastics or figure skating).

Key words:

Aesthetics, beauty, sport, art and sport, beauty of the human body, kalokaghatia

Děkuji za odbornou pomoc, cenné připomínky, náměty a vstřícný přístup při vedení diplomové práce, vedoucí práce PhDr. Janě Jebavé, dále pak svým rodičům, za věcné rady a podporu. Přátelům a známým, za mnohé úvahy a názory v bezpočtu diskuzích, Ondřeji Polákovi při pomoci zpracování a střihu video nahrávek a v neposlední radě bych rád poděkoval krasobruslařům Tomáši Vernerovi, Jozefu Sabovčíkovi a Renému Novotnému za poskytnuté rozhovory.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a k jejímu zpracování použil literaturu uvedenou v seznamu použité literatury.

V Praze dne.....

.....
Martin Fiřt

Svoluji k zapůjčení své diplomové práce ke studijním účelům. Proším, aby byla vedena přesná evidence vypůjčovatelů, kteří musí pramen převzaté literatury řádně citovat.

Jméno a příjmení	Číslo OP	Datum vypůjčení	Poznámka

Obsah:

I.ÚVOD.....	9
II.CÍLE A ÚKOLY PRÁCE.....	10
III.TEORETICKÁ ČÁST.....	11
1.Tělo jako umělecké dílo.....	11
1.1 Předobraz člověka.....	11
1.2 Chvála nahoty.....	11
2.Harmonie osobnosti, krásy, řecké kalokagathis a současnost.....	18
3.Helénistická estetika.....	21
4.Středověká estetika.....	23
5.Moderní pojetí.....	29
6. Kalokagathie.....	29
6.1.Význam kalokagathie.....	29
6.2 Kalokagathie v současnosti.....	34
7. Sport jako divadelní představení.....	34
8. Estetika.....	40
9. Sport.....	40
10. Estetika a Sport.....	40
11. Psychologické interpretace umění.....	43
11.1.Psychoanalýza.....	43
11.2. Sigmund Freund.....	43
11.3. Carl Gustav Jung.....	44
11.3.1. Rozdělení psychologických typů.....	46
11.3.2. Funkce lidské psychiky.....	46
12. Umění a sport.....	46
13.Krasobruslení.....	48
13.1 Disciplíny.....	48
13.2 Historie.....	48
13.3 Kluziště a zimní stadiony.....	49
13.4 Pravidla a soutěže.....	49
13.5 Krasobruslení a olympijské hry.....	50
13.6 Vybavení.....	51
13.6.1 Nože.....	51
13.6.2 Boty.....	51
13.6.3 Kostýmy.....	51
13.7 Krasobruslařské prvky.....	52
13.8 Krasobruslení na soutěžích.....	53
IV.PRAKTICKÁ ČÁST.....	53
14.Krasobruslení jako umění.....	53
15. Profily současných krasobruslařů.....	58
15.1. Jozef Sabovčík.....	58
15.2. René Novotný.....	59
15.3.Tomáš Verner.....	60

V.ZÁVĚR.....	61
VI.SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ.....	63
Přílohy.....	64

I. ÚVOD

Krása a cit pro ni, estetika je spojena s člověkem už od prvopočátku jeho bytí. Vždy si dokázal určit, vybrat, co se mu líbí a co ne, k čemu tíhne a naopak nad čím „ohrnuje nos“. Lidský vkus je odlišný i v současné době a dal by se členit mnoha způsoby. Například předpoklady, geografickou polohou výskytu člověka nebo třeba také jeho činností. Zvolil jsem si speciální lidskou činnost – sport. Estetika sportu je velmi zajímavou oblastí k podrobnému zkoumání. Který sport je ale v podstatě nejestetičtější? Kde je ale přesně ta krása ve sportu? Dá se přesně definovat? K této otázce jsem vytvořil na webových stránkách skupinu, fórum, která se této otázce věnovala. Ze širokého spektra rozličných názorů jsem získal množství podnětů, ale i odpovědí k sepsání této diplomové práce. Nicméně protože by se rozbor této otázky dotýkal čistě okraje estetiky sportu a já se rozhodl detailněji rozpoznat rysy a charakteristiku sportu, rozhodl jsem se zaměřit na společensky nejvíce esteticky uznávaný sport a to krasobruslení..

II. CÍLE A ÚKOLY PRÁCE

Předpoklady

Definovat estetiku ve sportu s ohledem na 21. století, její konkrétní podobu, podstatu a vývoj. Vysvětlit pojmy estetika, sport, zážitková estetika ve sportu, krása lidského těla. Pojem harmonie ve sportu, řecká kalokaghatia a současné trendy ve sportovních disciplínách (krasobruslení)

Stanovení hypotéz:

Předpokládáme, že ve sportu existují prvky, které souvisejí s krásou lidského těla v uměleckém pohybovém projevu sportu (viz krasobruslení)

Předpokládáme, že zážitky které prožívá aktér při pohybu vyvolávají v divácích umělecké zážitky. Předpokládáme, že krasobruslař (aktér) prožívá jedinečné prožitky při produkci volné jízdy a při exhibici

Předpokládáme, že jedinečnost a originalita ve sportovním projevu (viz volná jízda a exhibice v krasobruslení) mohou být vnímány jako umělecké prvky ve sportu

Předpokládáme, že pěstování harmonie (Řecké kalokaghatis) je nutné pěstovat i v současném postmodernismu, zejména ve sportu, např. v krasobruslení

III. TEORETICKÁ ČÁST:

1. Tělo jako umělecké dílo

1.1 Předobraz člověka

Nic tak výmluvně nepotvrzuje dávný humanistický charakter umění jako zaujetí, s jakým umělci všech dob zobrazovali lidskou postavu. Samostatné kategorie aktu a podobizny, jejichž vývoj můžeme sledovat od nejstarších údobí, soustředily tento zájem ke dvěma specifickým oblastem, které se staly přímo ztělesněním tvůrčích aspirací.

1.2 Chvála nahoty

Aktem nazýváme v malbě, plastice, kresbě i ve volné grafice (ale ve výtvarné fotografii) zobrazení nahé lidské postavy, v současné době nejčastěji ženské.

Označení vzniklo s nástupem akademismu a jeho přísné školní nauky, nazývajícím tímto termínem postoj, gesto a polohu nahého pózujícího modelu (latinsky actus znamená pohyb, jednání, úkon, činnost). Podle něho studenti převážně kreslili a tím se učili znát anatomii lidského těla, tak nezbytnou pro další kompoziční řešení. Počínaje Akademií sv. Lukáše v Římě, založenou roku 1577, kladly všechny instituce tohoto druhu velký důraz na akt jako základní školní průpravu, jejím někdy až dogmatickým pojetím museli všichni žáci povinně projít. Moderní umělci se od přelomu 19. a 20. století ostře bouřili proti podobnému přístupu, jenž nemohl narušit silnou emocionální přitažlivost tématu, procházejícího dějinami umění od samého začátku.

Rozmach aktu začal s prvním uvědoměním si krásy lidského těla jako nejdokonalejšího výtvaru přírody. Proto sem ještě nemůžeme zařazovat už připomenuté figurky pravěkých Venuší, jež měly zcela mimoestetické poslání, plníce magickou funkci kultovních idolů plodnosti.

Po raných periodách egyptského či sumerského umění, kdy docházelo k idealizaci nahé lidské postavy na podkladě její statutární monumentalizace, rozvinul se teprve v antickém Řecku onen kult nahého těla, jenž se stal přímo vývojovým principem. Počínaje 6. stoletím př.

n. l. (archaičtí Apollónové) byl mužský i ženský akt přímým výrazem základních postulatů řecké filozofie. Ta se od klasického období 5. a 4. století př. n. l. soustřeďovala k filozofii která preferovala směr kalokagathie, jednoty krásy tělesné i duševní v harmonické rovnováze obou složek. Vztah řeckých umělců k lidské postavě nevycházel ovšem z realistického názoru, ale řídil se určitým ideálem. Nezobrazovali to, co viděli, nýbrž tlumočili dobovou představu krásy, jež je ideální a vychází matematického schématu.

Antická výtvarná estetika vypracovala přesně formulované zásady, jimiž se tvůrci poslušně řídili. Tak pro ně bylo lidské tělo víc než anatomickým útvarem – v jeho fyzické kráse spatřovali symbol mravní i duševní dokonalosti, darované člověku z vůle bohů. Při veškerém obdivu k přírodě nepodléhali jí pasivně, pouze z ní vycházeli. Jak to vyjádřil Aristoteles: „Umění dokončuje to, co příroda nemohla dovést k závěru. Umělec nám dává vědomosti o neskutečných cílech přírody.“

Nauka o tělesných proporcích a jejich vztazích, vyjádřitelných aritmeticky a tlumočitelných v názorných geometrických formách, se stala výrazem této filozofie. Jejím zákonům se podřídilo i zobrazování nahého lidského těla, jak to dokládají mramorová torza Venuší, Apollónů, Merkurů, Dian atd. Jména slavných řecký sochařů (Polykleitos, Myrón, Práxiteles), jejichž díla se většinou dochovala v pozdějších římských kopiích, hovoří zároveň o tvůrčích nejkrásnějších aktů ve světovém umění.

Nástup a rozmach křesťanství způsobil radikální likvidaci aktu v umění, neboť po celá staletí se v nahotě spatřovalo cosi hříšného. Jen při zobrazování oboru prarodičů Adama a Evy se dovolal náznak jejich nahých těl, ovšem značně neumělý, protože středověk také zapomněl antické znalosti anatomie.

Zatímco evropské umění téměř na jedno tisíciletí odvrhlo dříve tak oblíbený námět aktu, v orientu (a zvláště v Indii) se vyvíjel dál. Indičtí, čínští i japonští Buddhové jsou vždy zobrazováni polonahí, stejně jako postavy Šivy a Višny či ostatních členů složitých figurálních komparsů, tvořících výzdobu buddhistických chrámů. Toto umění, jež se nepochybně mnoho poučilo na evropské antice (výboje Alexandra Velikého zanesly v letech 327 až 325 př. n. l. helénismus až do Indie), se stalo pokračovatelem antického senzualismu a hédonismu, jenž ostatně tvoří jednu z podstatných ideových položek filozofie buddhismu. Proto jsou tyto nahé sochy či vyobrazení v iluminovaných rukopisech plné smyslově

vzníceného pojmání života, a cítíme v nich horkou krev dychtící po lásce. Teprve až benátské malířství 16. století dohnalo v aktu ono dlouhé vývojové opožďení za klasickým rozkvětem tohoto žánru v indickém umění, reprezentovaném údobím guptovců ze 4. až 7. století n. l.

I když přísná morální dogmata křesťanství dlouho zabraňovala zobrazování nahého lidského těla, nemohla je odstranit úplně, neboť je vyžadovala některá biblická témata. Byl to především ústřední námět Krista na kříži, jenž se od přelomu 13. a 14. století začal poměrně rychle zbavovat své dlouhověké abstraktní symboličnosti, a byť zůstával spíše pojmovým typem než skutečným aktem, prosadil se nakonec jako důležitý ikonografický motiv, vyžadující alespoň anatomicky hodnověrné podání. Tak tomu bylo i s námětem vzkříšení mrtvých (nahá těla povstávající z hrobů v okamžiku posledního soudu) nebo s tématem sv. Šebestiána – mučedníka (podle náboženské legendy byl obnažený připoután ke stromu a prostřílen šípy). Museli být zobrazeni tak, aby výjev netratil na emocionální přesvědčivost.

Trvalé prohlubování studia přírody, začínající na přelomu 14. a 15. století a ústící pozvolna v renesanci, způsobilo návratem k antickým ideálům i oživení zájmu o výtvarné zachycení krásy nahého těla. To vše souviselo s proměnou vztahu ke skutečnosti v důsledku nové potřeby ovládnout přírodu a její sílu, nad nimiž člověk musel zvítězit mocí svého rozumu.

Prvním dílem, do něhož autor uložil všechny své poznatky o lidském těle a jeho vnější podobě, byl Donatellův David, vytvořený kolem roku 1430 (Firence, Batelko), Biblický námět o přemožení obra Goliáše mladíkem, který ho zabil kamenem z praku, umožnil sochařům vymodelovat akt jinocha, propracovaných do všech detailů. Rozšíření znalosti anatomie, spojené i pravými (nadlouho ovšem ještě tajnými) pitvami mrtvol (Leonardo da Vinci), prohloubilo i dokonalost kresebného, malířského a sochařského zobrazování nahého těla, z něhož se v 15. století stala v Itálii až jakási móda.

Podporovala je teze o tzv. vitruviánském člověku, formulovaná na začátku třetí knihy Vitruviaova spisu O architektuře, v níž se tvrdí, že všechny stavby by měly mít proporce lidí. Dokládá to obrazovou myšlenkou o nahé lidské postavě s rozkročenýma nohama a rozpraženýma rukama, vepsané do čtverce a kruhu, představující podle něho nejdokonalejší geometrické formy. Tato idea, výtvarně realizovaná slavnou kresbou Leonarda da Vinci, se stal východním bodem celé filozofie, na niž renesance přímo přísahala. Spolu s Pythagorovou

teorií hudebních rytmů, číselně vyjádřitelných, znamenala přesnost vztahu mezi estetickými zážitkem a řádem, mezi organickým a geometrickým základem krásy, jak v ní věřili všichni estetiци 15. až 17. století. Byl to obraz člověka jako mikrokosmu, známý už u Plotina ve 3. století n.l. a zaznívající v pozadí středověkého hledání harmonie sfér. Konkrétní grafickou podobu dal tomuto „vitruviánskému člověku“ i Albrecht Dürer, rovněž dlouho věřící, že člověk vytvořený k obrazu božímú musí odpovídat matematicky dokonalé postavě k kruhu a čtverce. Později si však uvědomil značně abstraktní podstatu tohoto názoru a nahradil jej empirickou praxí.

Na sever od Alp, kde dlouho přežívala gotika, se motiv realisticky podaného aktu prvně objevil na Gentském oltáři v kostele sv. Bava v Belgii (dokončen roku 1432), ve scéně Adam a Eva. V intencích tehdejší nizozemské malby, vycházející z důsledné optické analýzy a ze zájmu o detailní podrobnost téměř portrétního charakteru, byly obě postavy tlumočeny s věcností miniaturisty i s výstižností malíře podobizen. Tyto první „portrétní“ akty v zaalpském malířství, koncipované v důrazu na plastickou modelaci tvaru při kresebné osnově statického celku, uvolnily vývojový proces, jenž od 16. století získal na dynamičnosti.

Jan van Eyck byl i autorem jiného obrazu, který se však nedochoval a na němž zachytil nahou ženu v koupelně. Zdobil pracovnu kardinála Octaviana a podle popisu v jedné kronice ze čtyřicátých let 15. století obsahoval několik postav, z nichž jedna se odrážela v zrcadle, takže bylo její záda i prsa. Jan van Rycel měl podle dalšího historického údaje namalovat i obraz nahé ženy ve společnosti služebné. Lze předpokládat, že obě díla padla za oběť moralizujícímu obrazoborectví, které se zvláště za náboženské diktatury mnich Savonaroly ve Florencii v letech 1494 až 1498 s fanatickou nenávisťú zaměřovalo na ničení takových „lascivních“ vyobrazení.

Koženost dobové morálky zprvu sice nedovolovala přímé studium podle živých ženských modelů, nahrazovaných akty mužskými, ale i zde docházelo po roce 1500 k postupnému odstraňování předsudků. Malíři nejdříve kreslili podle svých manželek, modelem jim stály i nevěstky nebo lazebnice (Pisanello, Dürer). A od konce 16. století se ujalo běžné používání modelů placených od hodiny, pro něž se tato práce stala normálním zaměstnáním.

Učební plány evropských akademií zavedly studium katů i jako všeobecnou praxi pro figurální malbu. Její jednotlivá tvůrčí stádia předcházelo, že každá definitivní oblečená postava musela být nejdříve propracována nahá, aby i pod oděvem vynikly všechny anatomické vlastnosti. Tento zvyk se udržel až hluboko do 19. století a ještě v našem věku mu zůstal do konce života věrný např. Max Švabinský.

Renesance i barok, hojně i inspirující antickou mytologií (Tři Grácie, Danae, Diana a Aktión, Jupiter a Antipé, Paridův soud, Diana, Apollo a Dafné, Bakchantky, Únos Evropy, Nymfa a satyr atd) našly vděčnou příležitost k zobrazování ženského aktu zvláště v oblíbeném motivu Venuše. Mnozí (např. Boticelli) propůjčovali její podobě ideální typ krásy, jak ji vyznávala příslušná doba. Křehký lyrismus rané renesance s kultem elegance prostředí vystřídal v pozdním období výrazný senzualismus (Giorgione, Tizian), který měnil hlavně motiv ležící nahé ženy v eroticky vzrušující scénou, plnou pozemské smyslovosti, jež bývala častým terčem rozhořčení moralistních kartelů. Některé náměty, zdánlivě nevinné, skrývaly v sobě hlubší symboličnost přímo sexuálního charakteru. Tak tomu bylo kupř. s klasickým motivem Leda s labutí (Leonardo, Correggio, Veronese), alegorizující pohlavní spojení. Jak si tento námět i přes všeobecnou oblibu v nejvyšších společenských kruzích jen těžko klestil cestu proti předsudkům katolické pruderie, dokládá známá historka s Velázquezovým obrazem Venuše před zrcadlem z roku 1642. Nebýt přímé intervence španělského krále Filipa IV, jenž celou záležitost vzal na sebe, byl by autor díla pohnán před soud inkvizice za to, že porušil přísný zákaz malování aktů. Ještě Francisco Goya, když v letech 1800 až 1802 parafrázoval tradiční motiv ležící Venuše plátnem nahá maja, musil k ní vytvořit protějšek Oblečená maja. Oba obrazy měl ve svém domě zavěšené tak, že se překrývaly, a zvláštní mechanismus umožňoval odkrýt to dílo, které bylo v dané chvíli žádoucí. Vstoupil – li nevídaný host, jenž by mohl informovat inkvizici (s níž ani tento malíř nebyl v dobrých stycích – a to se už psal začátek 19. století), pohybem stroje se původní akt dal zakrýt druhým, zahaleným výjevem.

Ostatně dokonce o dvě stě let později měl Eduard Manet v pařížské společnosti podobné nepříjemnosti se svou Olympií a Snídaní v trávě (oba z roku 1863). U prvního obrazu, kompozičně napodobujícího Giorgionovu Odpočívající Venuši, pohoršoval typ nahé ženy převzatý z polosvětla a její vyzývavý pohled – leží na lůžku a levou rukou si zarývá klín, se na ni dívá černá kočka. Druhé dílo pak měšťáky šokovalo tím, že Manet nahou ženu namaloval sedící na trávniku mezi dvěma oblečenými muži – a přitom tento obrazový motiv

převzal od Rafaela ze scény Paridův soud, jak jej zaznamenal na jednom listu grafik Marcantonio Raimondi.

Vidíme tedy, že ani s příchodem novověku to umění aktu nemělo lehké. Jak rozpoznal už roku 1911 německý umělecký historik Wilhelm Hausenstein v knize *Nahý člověk v umění všech časů a všech národů*, ve dvacátých letech se pokoušející aplikovat na dějiny umění marxistickou metodu, odrazil i motiv aktu velmi citlivě vztah člověka k sociální realitě. Kdykoliv se upevňovaly, zaměřovaly reakční společenské síly svou tyranii i proti zobrazování nahého těla, jehož zdravě senzualistická a přirozená oslava byly vždy výrazem až pudové radosti ze života.

Velké nebezpečí pro akt povstalo po tridentském koncilu (1545 až 1563), na němž se v rámci boje katolické církve proti reformaci stanovily i přísné předpisy pro umění. Jedním z nejkategoričtějších byl zákaz zobrazování nahého těla v náboženských námětech. To přivedlo už papeže Pavla IV. k tomu, že dal malíři Danielu da Volterrovi příkaz, aby na Michelangelově fresce *Poslední soud* přimalovat nahým postavám cudné roušky. A jedině protest členů Akademie sv. Lukáše, k níž patřili nej přednější italští umělci té doby, zabránil tomu, aby papež Klement VII. Nechal toto dílo pro údajnou „nestoudnost“ úplně zničit.

Námět aktu vyslovil ve svém vývoji mnoho důležitého a podstatného o smýšlení a filozofické orientaci lidí určité doby, o jejich ideálech a životních cílech. Přesáhl původní námětově ohraničené určení a vrostl v široké kulturní povědomí, tlumočiv nejednou hluboké duchovní aspekty, spojené s odpověďmi na základní otázky pro smyslu lidské existence. Michelangelo vyjádřil v atletickém pojetí svých aktů monumentální citění vrcholné renesance, doby, o níž B. Engels výstižně poznamenal, že „potřebovala a zrodila obry, obry silou mysli, vášnivostí a charakterem, všestranností a učeností.“) Mnohé z tohoto přístupu je ovšem třeba připsat na úkor toho, že se Buonarroti považoval především za sochaře statutární vzezření (výzdoba stropu Sixtinské kaple v Římě). Nikoliv nepodstatně se projeví i jeho homosexuální sklony – jedině jimi si můžeme vysvětlit vysloveně mužský typ ženských aktů s nadsazenou muskulaturou. Kult mužské krásy, tak strhujícím způsobem vyjádřený v soše Davida, odpovídal zároveň dobové neoplatónské filozofii s názorem, že v této kráse mužského těla je cosi pohansky božského, co má umělce odhalovat a oslavit.

Manýrismus druhé poloviny 16. století obnovil kurt antických Venuší ve zdůrazňovaném protažení tělesných proporcí a v neobvyklých postojích a gestech, často přímo narušujících logiku anatomických zásad a možností. Tzv. figura serpentinata byl vůdčí kompoziční princip, využívající maximum estetického účinku z elastického natočení lidské postavy kolem vlastní osy k dosažení bohaté dynamiky a pohybového rytmu (Parmigianino a Bronino v malbě, Amanti a Bologna v plastice).

Barok začlenil zvláště nahou ženskou postavu do expresivního ladění svého výtvarného programu, umocňujícího výrazový patos až na samu hranici vypjatého citového vzrušení, proměňujícího stav extáze v prudké vytržení mysli i smyslů. P.P. Rubens naplnil nejpřesvědčivěji toto úsilí v díle, jež syntetizovalo senzualistické pojetí ženského aktu od antiky až po manýrismus a dalo mu slohově vyhraněnou individuální podobu, kterou není možné zaměnit s ničím jiným. Charakteristická korpulentnost těchto postav se zlatistými vlasy dominuje obrazovým řešením, jež však ani v akcentovaném hédonismu jako výrazu až rozkošnického požitku z faktu prostého fyzického bytí nepřekračují přísné zákony formového řádu a tvarotvorné kázně.

S devatenáctým stoletím se námětu aktu až nebezpečně zmocnil kosmopolitní akademismus, aby jej exploatoval způsobem, jehož katastrofální důsledky pocítujeme podnes. A přece i v tomto údobí povážlivého úpadku vkusu bylo několik tvůrců, kteří dovedli udržet vysokou etickou i estetickou úroveň. Ještě v první polovině pokračovala tradice barokní alegorie (J. A. D. Ingers), až teprve s nástupem realismu se i nahotě dostalo nového, vskutku životně pravdivého pojetí (G. Courbet). Tehdy do této vývojové kapitoly podnětně zasáhlo i české umění, které ji z tvůrčího přínosu Josefa Máneše obohatilo o několik děl přímo lyricky hudebního zaměření.

Francouzský impresionismus objevil také v tomto motivu vděčnou příležitost k uplatnění ryze malířského zájmu o hru světelných vztahů i jejich vliv hlavně na vyjádření hebkosti pokožky (Renoir, Degas). V okruhu moderního umění se zprvu zdálo, že motiv aktu se postupně rozplynul v převaze čistě formově analytický zřetelů. Ale ani jejich hegemonie nemohla narušit sílu tradice, zvláště když v osobnosti Amadea Modiglianiho získala tvůrce, který ji převedl do nové, dnes už klasické polohy.

Rovněž české umění 20. století napovědělo, že motiv aktu není nějakým odtažitým námětem, ale důležitým prostředkem sdělování určitých myšlenek nebo pocitů, často přímo společensky závažných (socha Raněný Jana Štrusy z roku 1921 jako symbol antihumanismu války). Rudolf Kremlíčka vrátil tomuto tématu jeho vypjatý senzualismus, aniž cokoliv ubral na formové náročnosti, jež stává trvale příkladnou.

Akt, o němž bylo výstižně řečeno, že jeho necitlivé odstranění ze současného umění bylo stejně nesmyslné jako snaha o škrtnutí lásky z krásné literatury, nepřestává být velkou námětovou oblastí. Svou uměleckou odpovědnost si však udržel jen tehdy, ponechá – li důraz na prvenství ryze výtvarných složek, jejichž prostřednictvím si i zde řeč tvaru zachová svou lidskou přirozenost.

2. Harmonie osobnosti, krásy, řecké kalokaghatis a současnost

Harmonie – pochází z řečtiny a označuje vyrovnanost, soulad, souhru, souzvuk

Harmonie – patřila k ústředním kategoriím antické estetiky

S prvním systematickým učením o harmonii se setkáváme u pythagorovců. Zakládalo se na představě o dokonalé organizovanosti vesmíru, o řádu kosmu. Harmonie je u pythagorovců spjata s pojetím čísla jako ústředního pojmu jejich filozofie. Velký význam přikládali triádě, obsahující počátek, střed a konec. Podle jejich názoru jsou čísla nejenom hlubší než věci, ale i ve věcech jsou hlubší, než jejich bezprostředně dané smyslové vlastnosti. Čísla, podle pythagorovců, vtiskují věcem tvar. Pythagorovské texty nás dovedly od gnozeologie čísla k jeho estetice. Číslo se u nich chápe jako princip tvarování věci, jehož smyslem je učinit věc dostupnou lidskému vědomí. Harmonie se tu nemyslí nic jiného, než struktura věci rozčleněná a zároveň celistvá.

Vznik pythagorovské estetiky byl podmíněn pokrokem sociálně politického vývoje. Nové pojetí harmonie zformuloval Hérakleitos. Jeho myšlení vycházelo z teze o shodě protiv, zejména jednoho a mnohého. Hérakleitovo učení je svěžejší a bohatší a má tragičtější podoby. Je tomu tak proto, že harmonie už nevytváří pouhá čísla, ale samy věci a kategorie. Shoda protiv je u Hérakleita pevně spjata s pojmem „harmonie“. Už předsokratikci si uvědomovali, že harmonie se nevyčerpává číselnými poměry. Klasická antika chápala dokonalého člověka jako mnohem složitějšího – neboť tělo je živý organizmus. Právě tuto stránku tělesné harmonie postihl v polovině 5. století Epedoklés.

Zatímco u pythagorovců vystupovalo do popředí číslo a forma, u Hérakleita substanciální zaplněnost a nepřetržité vznikání, u Empedokla forma přechází v proces vzniku substance, aby se zase vrátila sama k sobě. Z toho vyplývá, že v estetice předsokratiků byla harmonie chápána především kosmologicky, jako univerzální vesmírný princip. V polemice proti pythagorovskému kosmologismu vystoupil Platón s univerzální koncepcí harmonie, vztahující se stejnou měrou k řádu kosmu jako mravnímu a vůbec duchovnímu životu člověka. V Platónově koncepci jsou nejvyššími idejemi ty vysoce abstraktní – nejvyšší je idea dobra, a sní úzce související idea krásy a pravdy. Pod nimi jsou pak další antické ctnosti jako statečnost, moudrost, zbožnost, spravedlnost apod.

Platón uložil hlavní myšlenky své koncepce do tří mýtů: mýtu o jeskyni, mýtu o rozpomínání a mýtu o Erótovi.

V mýtu o jeskyni se zmiňuje o tom, že „lidé jsou zajatci své vlastní přirozenosti a zároveň jsou ve smyslovém světě zabydleni a ten jim poskytuje bezpečí“. Jediný ze zajatců, který opustí jeskyni, se může podívat na pravý svět.

V mýtu o rozpomínání se zmiňuje o tom, že základní cestou „poznání“ idejí je cesta rozumová – ale rozumem stejně nemůže člověk vytvořit něco nového, nějakou novou ideu, neboť všechny ideje existují stále, neměně, věčně.

Třetím významným dílem Platóna je mýtus o Erótovi – kterému věnuje knihu Symposion. V titulu Hostina, je řada účastníků, která pronáší oslavnou řeč na Eróta. Sokrates mj. rozmlouvá s Agathónem: Erós je láska ke krásě, ale krása mu chybí. Co je dobré, je i krásné, chybí mu tedy i dobro. Co není hloupé, nemusí být moudré – existuje cosi mezi tím: „Mít správné mínění a nemoci je logicky dokázat, to neznamená vědět, neboť jaké by to bylo vědění bez rozumových důvodů, ani to však není hloupost, neboť jak by mohlo být hloupostí něco, co se shoduje se skutečností – taková věc je tedy správným názorem, něčím mezi věděním a hloupostí“.

Dalším z významných představitelů antické estetiky je Platónův žák Aristoteles. Aristoteles na rozdíl od Platóna je vědec, systematik a analytik. Jestliže bereme Platóna jako prvního estetika, pak můžeme nazvat Aristotela prvním teoretikem umění (Platón rozebírá

filozoficky zejména ideu krásy, Aristoteles se v první řadě zabývá problémem umění). Své názory Aristoteles vyložil především ve spisech Poetika, Politika a Rétorika, částečně také ve spisu O duši. Podobně jako v ostatních vědních oborech, které Aristoteles klasifikoval a v nichž shrnul dosavadní poznatky, které následně podrobuje kritice, i v případě umění a estetických jevů se vrací k otázkám, které si již položili jeho předchůdci a které znovu promýšlí.

Aristoteles vidí příčinu vzniku umění ve vrozené lidské schopnosti a zálibě napodobování. „Napodobování je lidem vrozeno od malička a tím se právě liší člověk od ostatních živočichů, tím že si libuje v napodobování a že si osvojuje první poznatky napodobováním.“

„To je příčina, že poznávání je nejen filosofům nejpříjemnější, ale právě tak i ostatním lidem, ale ti mají na něm účast jen nakrátko. Proto se totiž lidé radují, když se dívají na obrazy, že při tom poznávají a usuzují, co každá věc je... neboť i když určitého člověka snad dříve neviděli, způsobí jim radost ne jeho napodobení, nýbrž pro své pečlivé vypracování nebo pro svou barvu nebo pro nějakou jinou příčinu a od přírody je nám vrozeno nejen napodobování, ale i melodie a rytmus.“

„...Krása se zakládá na velikosti a uspořádání... Krásný živočich i krásný předmět, než se skládá z několika částí, musí je mít nejen spořádané, nýbrž také mít velikost ne nepatrnou... velikost musí být přehledná a děje (v tragédiích) lehce zapamatovatelné...“

To, co Aristoteles požaduje, bývá někdy označováno jako *unitas multiplex* (jednota rozmanitosti). Jde o to, aby všechny složky díla byly uspořádány ladně, ve vzájemné harmonii a rovnováze, v souladu s přirozeností tak, aby na výsledném celku nešlo nic přidat ani ubrat, aniž by se tím porušila dokonalost celku hotového díla. V tom viděl Aristoteles podstatu krásy.

Aristotelem vrcholí nejen řecká estetika, ale i klasické období řecké filosofie.

3. Helénistická estetika

Obdobím helénismu, označujeme období, které je vymežováno smrtí Aristotela a Alexandra Makedonského až do nástupu křesťanství. V tomto období i nadále funguje Platónova Akademie i Aristotelova Peripatetická škola. Nově se ale objevuje škola stoická, epikurejská a skeptická a ke konci tohoto období i proud eklektický a neoplatónský.

Pro všechny tři školy platí stejná charakteristika jako pro celé helénské období: míšení různých stylů a nauk, proplétání filosofických tezí klasického období s archaickými či orientálními naukami, relativismus, dekadence apod.

Předmětem zájmu se stává otázka: Jak dosáhnout štěstí a blaženosti a jak k tomu může napomoci umění?

Školy dávají různé odpovědi:

epikurejci – ke štěstí jsou v životě potřebné jen slasti

stoikové – štěstí může dát jen ctnost

skeptikové – šťastným může být člověk jen tehdy, když se osvobodí od pochybností a životních strastí (tato škola byla ostatním v opozici jakožto dogmatickým)

ad. a) Epikurejci chápali bytí materialisticky, o duchovní krásu se zajímali velmi málo, hodnotu krásy a umění viděli v rozkoši. Krásné pro ně bylo to, „co je příjemné zraku a sluch“.

ad. b) Stoiků byla jejich estetika určována všeobecnými zásadami systému, hlavní teorií morálky a teorií kosmu. Uměním se zabývali méně než krásou, protože krása byla v jejich chápání nižší než krása přírody.

ad. c) Skeptikové uplatňovali svou základní myšlenku o nemožnosti poznání hlavně na dobro a zlo. Popírali poznávací a estetickou hodnotu umění: ani nepoučuje lidi, ani je nepovznáší, někdy působí spíše negativně a morálně je ničí.

Ve 2. - 1. století se v Athénách i Římě objevily snahy sblížit filozofické školy pod heslem: *Eligere ex omnibus optima* (ze všeho vybrat to nejlepší) jehož autorem byl Quintilianus. Základy těchto škol vytvořili Řekové a celkové završení provedl Cicero.

Cicero, Marcus Tullius

Byl římským filozofem a řečníkem, který proslul svojí květnatou mluvou a díky ní získal funkci kvestora pro Západní Sicílii.

Jeho názor na krásu byl, že krása spočívá v pořádku, míře, vztahu, ve vhodném uspořádání a v souladu částí. Není sice originální, ale Cicero ještě dodává, že krása působí svým vzhledem, působí na oči, spočívá v pěkném pohledu. I on pokládá duševní krásu za vyšší. Základní rys této morální krásy viděl v přiměřenosti.

Cicerovo pojetí umění bylo: Umění je vše, co vytvářejí lidské ruce. Umění je tam, kde je poznání. Podle názoru Cicera si umělec a řemeslník byli prakticky rovnocenní. Jejich rovnost odstranila až renesance.

Cicero, na rozdíl od Platóna postřehl aktivní složku nejen umělcovi tvorby, ale také recipientů (příjemců) uměleckých děl. Napsal, že člověk má zvláštní smysl pro krásu a tento smysl pro estetický zážitek je vrozený. Tyto estetické schopnosti přisuzoval jen člověku

Dalším významným představitelem antické estetiky je Vitruvius.

Vitruvius vydal příručku o tom jak stavět pod názvem Deset knih o architektuře, která měla vliv i na další epochy vývoje estetiky. Podle Vitruvia je stavitelství jedno z nejstarších umění, které naučila člověka příroda. Vitruvius má na architekta množství požadavků. Musí znát celou řadu věd a musí mít všestranné vzdělání z praxe.

Vitruviův spis byl nesmírně vlivný ještě v renesanci, kde podle jeho vzoru napsal L. B. Alberti svých 10 knih o stavitelství.

Řadu rysů, typických pro pozdní helénismus nacházíme v díle Plotínově. Zde se mísí antická kultura, filosofie a estetika s orientálními prvky, mystikou a již nastupujícím křesťanstvím. Plotínova filosofie a estetika je neoplatóská a tak jako Platón staví proti sobě dva světy: nedokonalý, tělesný svět, v němž žijeme, a dokonalý, duchovní svět. Zatímco pro Platóna byla opravdová krása dostupná jen myšlením, pro Plotína byla dostupná i smyslovým vnímáním.

Zatímco Platón vede člověka cestou rozumového poznání, Plotinos cestou kontempace (rozjímáním, přemýšlením). Pro Plotína je Bůh světlem (z něhož vše vyzařuje) a jako takový může být jen nazírán, nikoli myšlen.

Plotinos měl svými úvahami velký vliv na malířství. Malíři ve svých dílech usilovali o eliminaci diváka tím, že chtěli, aby předmět ukázal jen svoje vlastní črty. Proto se každý předmět zobrazoval ve skutečné velikosti, barvě a reálném tvaru, v jednolitým osvětlení beze stínů, v jedné rovině a neperspektivně. Zobrazované postavy byly izolovány od okolí a většinou se nedotýkaly země. Malířství zavádělo ustálená schémata a geometrické formy.

Tento styl převzalo částečně i křesťanské umění. Plotínova teorie se stala podstatnou součástí středověké estetiky.

4. Středověká estetika

Tímto pojmem označujeme široké období, které zahrnuje množství historických událostí a které nacházejí společné zázemí v latinském jazyce a křesťanské filosofii s Bibli, jakožto základním textem. Vychází hlavně z estetických názorů Bible Starého a Nového zákona a z interpretací starověké estetiky.

Křesťanskou středověkou estetiku můžeme rozdělit na dvě období:

období patristiky (do 9. století) – kde dochází k formování křesťanské filosofie za pomoci známých textů antické filosofie

období scholastiky (do 14. – 15. století) – zde se rozvíjejí jednotlivé problémy křesťanské filosofie a objevují komentáře k základním filosofickým a křesťanským textům.

Pro středověk bylo charakteristické, že se pomocí alegorismu a symbolismu pokoušel vyložit vztah mezi mikrokosmem a makrokosmem a pomáhal si přitom matematickou symbolikou.

Mezi nejdůležitější myslitele raného středověku, v jejichž díle se objevují charakteristické estetické teze, patří Basilius z Caesareje.

Basilius z Caesareje měl značné světské vzdělání, znalosti gramatiky, astronomie, znalosti z filosofie, medicíny a díky jeho rozhledu, můžeme v jeho díle najít důležité dvě složky:

Složku řeckou – ve které vycházel zejména z filosofie eklekticismu a z novoplatonismu.

Složku křesťanskou - kde je hlavním opěrným bodem je první kniha Bible Genesis.

Mnoho teorií o kráse se objevuje v jeho spisu Homilie k Hexameronu. Basilius zde opakuje řeckou teorii, kde krása spočívá ve sladění částí, jejich struktuře a výběru.

Důležitou roli v jeho estetickém myšlení (následně pak v estetickém myšlení celého středověku) hraje světlo. Světlo je krásné, ačkoli je stejnorodou substancí bez proporcí mezi jednotlivými částmi. Vztah zde ale existuje: jde o vztah světla ke zrakovým orgánům.

Podle raných křesťanů je v Bibli důležitý fakt, že Bůh chválí krásu světa, který stvořil. Svět se podobá uměleckému dílu, avšak tímto umělcem je Bůh. To, že člověk posuzuje krásu skrze své smyslové požitky, plyne z toho, že je nedokonalý. Kdyby byl dokonalý, posuzoval by krásu podle účelnosti.

Mezi další důležité spisy patřící do období raného středověku jsou spisy dlouhou dobu připisované Dionýsovi Aeropagitovi, prvnímu athénskému biskupovi. Po odhalení, že jde o anonymního spisovatele, patřícího zřejmě mezi platoniky 5. století, jsou označovány jako spisy Pseudo-Dionýsovy. Jeho díla jsou teologická a estetika v nich stojí výrazně v popředí. V souladu s platónskou teorií idejí, Pseudo-Dionýsos píše o Prakráse, která je nejvyšším dobrem a příčinou všech věcí. Charakteristické znaky, které jsou jí připisované a můžeme najít už u Platóna: je trvalá nevzniká a nezaniká, neroste a nezmenšuje se, je věčná, je prvotním zdrojem veškeré krásy, příčinou veškeré harmonie. V souladu s učením církevních otců tuto Prakrásu připisuje Pseudo-Dionýsos Stvořiteli, který je zároveň i onou Prakrásou. Vše co vidíme na zemi je jenom odleskem božské krásy.

Nejvýznamnějším myslitelem raného středověku byl Aurelius Augustinus. Byl vzdělán v rétorice, filosofii a teologii a než se stal křesťanem, zastával manichejské a

skeptické názory. Estetické spisy psal zejména ve svém předkřesťanském období, např. *De pulchro et apto* (O krásném a náležitém). Svůj vztah ke krásě a umění vyjadřuje ve svém nejvýznamnějším spise křesťanského období *Confessiones* (Vyznání).

Umění chápal Augustin velice široce, zahrnoval do něj i řemesla, ale odděloval ta umění, která hledají krásu. Dá se říci, že Augustinova estetika byla přechodným článkem od estetických umění pozdního helénismu, zvláště novoplatonismu, ke středověkým učením o krásě. Středověcí autoři se na Augustina často odvolávali jako na neotřesitelnou autoritu v otázkách povahy a podstaty krásy. Proto se s ohlasy Augustinovy koncepce setkáváme po celý středověk.

V estetice raného středověku bylo úkolem umění hlásat křesťanství a sloužit Bohu, proto v literatuře převládaly hymny a životy Krista a učedníků. Zajímavým prvkem tohoto období bylo stírání hranic mezi krásnou a vědeckou literaturou, zejména mezi historií a románem a mezi krásnou literaturou a literaturou přírodovědeckou.

Ve výtvarném umění nastalo jisté obrození až za vlády Karla Velikého. V té době dochází ke sloučení nových forem v tzv. románské umění, kdy jsou postavy zobrazovány podle pravidel antické estetiky, ale mísí se skutečnost a symboly.

Jedním z nejvýznamnějších učenců na dvoře Karla Velikého byl mnich Alkuin, který byl vědeckým vykonavatelem Karlových idejí.

Karolínské knihy, které pro Karla Velikého pořádal Alkuin uvádějí: „Malíři mají zachovat památku na historické události, ale to, co se dá vidět a slovy vypovědět, ne malíři, ale spisovatelé mají zobrazit a jiným ukázat“. Proto se obrazům nemá vzdávat úcta, ale mají zvětšovat události a okrašlovat stěny.

V dalším vývoji estetiky středověku stále převládaly názory odvozené z teorií Augustinových, kde za krásné byly považovány formy určené jednoduchými číselnými a geometrickými pravidly. V té době byl považován za umělce teoretik, ale praktik, ten využíval pouze daru, který mu dala příroda. Architektura té doby pracovala s proporcemi a jejich matematickým vyjádřením. Spojovala krásu s hmotou, upouštělo se od barevných mozaik a drahých materiálů a místo toho se plochy oživovaly vlasy, slepými arkádami a sochařskou výzdobou.

Realismus našel uplatnění zejména v sochařství, malíři malovali lidské postavy vytržené z přirozeného prostoru zejména na zlatém pozadí.

Hlavním estetickým principem bylo tedy přizpůsobit se pravidlům, která oproti řeckým pravidlům pro „napodobující“ umění deformovala skutečnost.

Estetika raného středověku se vyvíjí přes estetiku gotickou, estetiku cisterciáků, estetiku viktoriánů, estetiku Charteské školy až k vrcholu scholastické estetiky, kde hlavním záměrem bylo zahrnout Boha i svět, přírodu i člověka do jednotného systému pojmů, který by se shodoval s křesťanskými principy.

Nejvýznamnějším představitelem scholastiky byl Tomáš Akvinský. Tomáš Akvinský se sice nezabýval otázkami estetiky speciálně, ale zahrnul ji do svého filosofického systému, který byl určujícím pro další vývoj scholastické filosofie. Přejal mnoho estetických tezí, které byly charakteristickými pro celý středověk.

Ve své Teologické sumě definoval krásné věci, jako ty, které se líbí, když se na ně díváme. Za nejdokonalejší ze všech smyslů proto pokládal zrak, který dokáže zastoupit všechny smysly. Vnímání chápe jako smyslový akt, který má rovněž rozumovou složku. Zároveň zdůraznil další rys: z vnímání krásy vznikají příjemné pocity.

Tomáš Akvinský, co se týče objektivních vlastností krásy, opakuje známé koncepce proporce světla. Krásu umění pak hodnotí převážně z morálního hlediska. Chápe jí však jako sloužící ke chvále Boží a poučení lidu. Neodsuzoval ani umění, které slouží k požitkům, ale chtěl, aby bylo včleněno do harmonického života a témata zobrazovalo přiměřeně.

Estetika scholastiky v jejím pozdním období, v období od 14. století, začíná pomalu upadat. Hodnocení krásy jako vztahu, jež bylo částečně převzato od Tomáše Akvinského, dochází již zcela k jejímu zrealizování. Objektem rozumu, který není sám reálný, je idea. Člověk, který hledí na reálný objekt, může vytvořit cosi reálného. V té době se již objevuje moderní teze, že obraz nepatří do přírody, protože může svobodně ztvárňovat něco, co nemá žádný vzor. Tak se již předznamenávají důležité myšlenky renesance.

Středověká estetika se při vytváření nových představ o harmonii dostávala do složitých a rozporuplných vztahů k antickému dědictví. Raně křesťanští ideologové (Basileos Veliký) podrobili toto učení ostré kritice. Představy o harmonickém uspořádání kosmu, odporovaly biblickým názorům.

Renesanční myslitelé se snažili antické umění o kráse, souměrnosti a proporcionálnosti obrodit na základě nového filosofického principu, totiž panteismu. Renesanční panteistická filozofie skoncovala se středověkým dualismem hmoty a ducha a objevila v přírodě tvořivý, aktivní princip – NATURA NATURANS (představitelé Alberiho, Leonardo da Vinci, Dürer).

Renesančními teoretiky, zabývajícími se harmonií byli Albertiho, Firenzuola aj.

Albertiho prohlašuje za specifický rys krásy HARMONII: „Je jasné, že krása jako něco, co je tělu vlastní a vrozeno, je rozlito po celém těle v míře, ve které je tělo krásné“.

Firenzuola vychází rovněž z platónského pojetí estetiky, avšak nesouhlasí s tím, že by krása nemohla existovat v jednotlivých částech.

Systematický výklad učení o proporcích, podal italský vědec a matematik Pacioli („O božské proporcí“). Už na konci XVI. století byla v barokní estetice myšlenka o univerzálnosti harmonie ve světě zatlačena do pozadí s přesvědčením, že světu vládne disharmonie a disonance.

Nejvýznamnějším představitelem anglického estetického myšlení v XVIII. století byl Shaftesbury („Charakteristika lidí, zvyků, názorů a dob“)

Představitelé klasické estetiky vážali ve svém hledání individuální harmonii na harmonii společenskou. Věřili totiž, že společenská harmonie může být pevným základem pro rozvoj umění a estetického citění člověka (Goethe, Winckelmann, Schiller, Hegel). Kýžená harmonie byla provázena idealizací antiky.

Estetickou podstatou harmonie se zabývala i ruská demokratická estetika XIX. století (Gercen). Byl přesvědčen, že na požitku z krásy se „nedílně, harmonicky“ podílí „živý lidský

duch všemi svými stránkami“. Gercen poukázal na specifický charakter estetické harmonie, na její společenský význam a původ.

Novotomismus – buržoasní směr, filosofická škola, která usiluje o oživení Tomáše Akvinského, který v duchu své doby hodně uvažoval o harmonii, pokládal ji dokonce za jednu z rozhodujících podmínek krásy. Významným představitelem novotomismu je francouzský filosof J. Maritain, který ve své knize Umění a scholastika popisuje poměrně obšírnou charakteristiku harmonie. Maritain útočí především na antické pojetí harmonie jako podstaty krásy. „To, co staří říkali o krásnu, musíme pojímat ve smyslu co nejformálnějším ...“ Vytýká antice, že pojem harmonie zabsolutizovala a ztotožnila ho s pojmem krásy. Představy v té době ale naopak vyžadovaly, aby harmonie byla spínána s jistým ponětím o cíli: „Úplnost a proporce nemají žádného absolutního významu a musejí se chápat jedině vzhledem k cíli díla.“ (Maritain, 1933)

Řekové své teorie harmonie a míry podmiňovali svým živelným materialismem, jejichž pozornost ze všeho upoutala očividná organizovanost lidského těla a věcí vůbec a samozřejmě i kosmos jako celek. Náš materialismus se jistě nedá redukovat na materialismus antický, a to ani přes všechny zjevné přednosti, které má proti mnoha teoriím pozdějším. Avšak krása, kterou staří Řekové objevili v podobě harmonie a míry, je věčná a žádné umělecké dílo, ani to nejmodernější, ji nemůže ignorovat. Z pohledu dnešní doby je toto antické pojetí příliš naivní a úzké. My budeme v harmonii a míře vidět vždy výraz individuálního i sociálního bytí člověka, které ve srovnání s antikou nabylo mnohem složitějších forem.

Pojmy „harmonie“ a „míra“ jsou pojmy dialektickými, tedy komplementárními s pojmy disharmonie a neuměřenost. Nemohli bychom používat pojmu „kladné číslo“, kdybychom nevěděli, co znamená „záporné číslo“, kdybychom neznali „zlomky“. O relativnosti harmonie lze proto mluvit pouze a jedině tehdy, víme-li dobře, co je harmonie a disharmonie a uznáváme-li harmonii za výchozí estetický princip.

Modernistické umění opravdu nemá daleko ke ztrátě „středu“ a občas ho skutečně ztrácí. Pokrokové umění dneška však ještě střed neztratilo, a pokud ano, tedy pouze v tom smyslu, v jakém jej chápala antika, nikoli absolutně. A ani v antickém slova smyslu jsme rozhodně neztratili cit pro harmonii, neboť dodnes užíváme těch či oněch uměleckých forem antiky, byť v rudimentární podobě a podřízeném postavení.

5.Moderní pojetí

V moderní době (od konce 19. století) se pojetí estetiky různí. Estetika je vnímána a vykládána pod vlivem fenomenologie, existencialismu, intuitivismu a mnoha dalších směrů. Velký význam hraje estetika v postmoderní filosofii a umění.

6.Kalokagathie

6.1.Význam kalokagathie pro současnost

Název složený ze dvou slov - „kalos“ (krásný) a „agathos“ (dobrý) odkazuje stejnou měrou k jejímu obsahu etickému i estetickému. Tento pojem „krásnodobrý“ mohl mít význam pouze v epoše, kdy etické a estetické vědomí bylo v podstatě synkretické, jednotné. Základní prvky pro rozvoj lidské individuality byly obsaženy již v řeckých světonázorových představách.

Fyzická kultura byla v raně archaickém období – v 8. a 7. století – výsadou aristokracie. Jedině aristokracie měla v té době možnost získat všestrannou tělesnou kultivaci. Fyzická zdatnost odlišovala aristokracii od ostatních, byla pak výrazem její sociální nadřazenosti.

Aristokrat byl označován výrazem „agathos“ (statečný). V protikladu stál „kakos“ – špatný, zbabělý, tj. člověk bez výcviku. Vedle výrazu agathos byl aristokrat označován zesíleným výrazem jako statečný za statečných – „agathos ex agathón“ – či nejstatečnější „aristos“. V tomto slově již slyšíme nezakrytě zaznívat výraz používaný do našich dnů – aristokrat.

V průběhu 7. a 6. století došlo k dalekosáhlým společenským změnám. Fyzická kultivace se stala tradicí. Nemožnost prokazovat ji v boji, vedla k přesunu do sportovního závodění, jakými byla jízda na koni a závody vozů. Vedle fyzické kultivace k němu patřily i kultivované formy společenského chování - umění bavit, recitovat, tančit, zpívat a hrát na hudební nástroje.

Koncem 6. století filozof a matematik Pythagoras založil školu, ve které se členové věnovali nejen vědeckému bádání, ale i systematické fyzické kultivaci. Její součástí byla pravidelná cvičení - především běhy, zápasy – jednak i speciální dieta.

Tak se průběhu 7. a 6. století vykrystalizoval nový aristokratický ideál. Žádal vyvážený poměr mezi fyzickou a duševní kultivací a byl provázen poznáním, že harmonické sladění obou těchto složek je nezbytným předpokladem pro rozvoj lidské individuality. Zrodil se ideál - Kalokagathie.

Evropské jazyky nemají pro řecký pojem kalokagathie adekvátní výraz. Obvykle se překládá slovy „krásné a dobré“, „krása a dobro“, „ve všech směrech krásný“, která však význam pojmu přesně nevystihují. Vzhledem k této terminologické nejasnosti není snadné pojem kalokagathie ani objasnit.

Někteří znalci antické filozofie vysvětlují vznik daného termínu zálibou řečtiny v aliteracích (souzvuk na začátku slov) a asonancích (souzvuk na konci slov). Této zvláštnosti, zafixované v řeckém jazykovém povědomí, mohlo být využito pro vyjádření určité myšlenky. Jde prostě o jediný pojem, o jedinou myšlenku. Jestliže se někdo označí jako džentlmen, pak ne proto, že se o něm dá říci, že je „jemný“ a zároveň „muž“, nýbrž se poukazuje přímo na určitý typ jeho jednání a vystupování.

Nejstarší zmínky o kalokagathii nacházíme v materiálech z okruhu tzv. sedmi mudrců a pythagorovců. Právě Solónovi připisuje Démétrios Falerský výrok: „Zachovávej kalokagathii mravů věrněji než přísahu.“ Ze stejného pramene pochází i výrok Biantův: „Ten, kdo uzřel v zrcadle a shledal, že je pěkný, musí dělat pěkné; kdo viděl, že je škaredý, musí nevyhnutelně napravovat nedostatek přírody pomocí kalokagathie.“ Konečně Iamblichos ve svém líčení Pýthagorova života uvádí mimo jiné: „Jakási jejich ponětí o důstojnosti, především to, že pro ty, kdož dosáhli pravé důstojnosti v kalokagathii, není pěkné a vhodné projevovat velkou volnost v řeči a jiné z toho, o čem se hovořilo.“ (myslí se „hněv“, „hrozby“, „drzost“ atd.)

Tato svědectví jsou nejstaršími zmínkami o kalokagathii a mají jeden společný rys – neobsahují antitezi duševní ctnosti a zevnějšku člověka; vesměs hovoří pouze o ctnosti, tedy o kráse vnitřní. Jak ukazuje výrok Biantův, nevzhledný člověk není na překážku kalokagathie. Stopy klasického pojetí kalokagathie nacházíme i ve výrocích starořeckých myslitelů Sókrata, Platóna i Aristotela.

Kalokagathie v pojetí Platóna je výsledkem vysoké estetické kultury člověka, k níž lze dospět estetickou výchovou. Ta činí člověka krásným a dobrým. Byl prvním, kdo v kalokagathii spatřoval harmonii duše a těla i konečný cíl každého usilování o dobro. Domníval se, že každý, kdo se snaží dosáhnout úspěch nebo dobra, neusiluje o nic jiného, než se stát dobrým a krásným, neboť „pro krásné a dobré lidi i věci jsou dobré, kdežto pro špatné zlé“. (Pseudoplatónika, Erythiás, 398 D)

U Platóna se mluví o kalokagathii v souvislosti s různými předměty, činy, správou státu i lidmi. Sama kalokagathie neznamena ovšem nic jiného než určitý stav, není ničím jiným než tíhnutím k tomu, co je dobré a nejlepší. Vyjadřuje to i jeho pregnantní definice pojmu kalokagathie jako „stavu záměrného volení nejlepších věcí“ (Pseudoplatónika, Výměry, 415).

Platónova koncepce je mnohem širší než Sókratova. Zatímco u Sókrata je kalokagathie pouze jednou z ctností vedle moudrosti a spravedlnosti, u Platóna jde už o zvláštní psychický stav, o zvláštní ladění lidské psychiky, souměrnost, harmonii duše a těla.

Univerzálního estetického významu nabývá kalokagathie i v Aristotelově filozofii. Aristotelés se ohrazuje proti tomu, aby byla ztotožňována s jejich určitým souborem, neboť žádná ctnost není sama o sobě ještě kalokagathii. Kalokagathie je ctností celku, výrazem jednoty a vzájemného prolnutí všech dílčích ctností. Kdo chce dosáhnout kalokagathie, musí mít přirozeně i všechny ostatní ctnosti. Ani v jiných oblastech tomu přece nemůže být jinak. Nestává se, že by někdo měl zdravé celé tělo a neměl zdraví nějaký úd. Na druhé straně však jednotlivé ctnosti a jednotlivé přednosti ještě nečiní nikoho kalokagathickým. Kalokagathický člověk musí být dobrý a krásný zároveň. Aristotelés definuje dobro jako to, co je chvályhodné, krásu jako to, co má význam samo o sobě a co existuje jen skrze sebe sama. Lze ale říci, že ta či ona jednotlivá ctnost je vždy dobrem? „Zdraví však není chvályhodné, neboť není svým vlastním dílem. Chvályhodné není ani to, co bylo vykonáno silou. Vždyť ani síla

není chvályhodná. Tyto věci jsou dobré, ale nejsou chvályhodné. (Eudémova etika, VII 5, 1248b, 23-25).

V Aristotelově výkladu je kalokagathie stavem sebeuspokojení, celistvosti duchovního života člověka. Stejně jako Platón spatřuje i Aristotelés v kalokagathii vlastnost příslušníků společensky privilegovaných vrstev, jimž se dostalo dobré výchovy. „S větší zámožností bývá také spíše spojeno vzdělání a urozenost. Mimo to, jak se zdá, zámožní mají již to, pro co se chudí dopouštějí bezpráví; proto také bývají nazýváni muži šlechtnými a váženými.“ (Politika, IV 8, 2).

V klasickém pojetí kalokagathie se názorně odrážejí osobité představy antické estetiky o kráse. Pro staré Řeky byla krása synonymem bohatství, hmotných nebo občanských privilegií. Toto v podstatě patriarchální pojetí krásy přetrvává v klasických učeních o kalokagathii, kde, jak jsme viděli, „krásné a dobré“, „dobro a krása“ už zcela splynuly. Proto byla „krása“ neodmyslitelná od „ctnosti“ a každá ctnost nerozlučně spjata s bohatstvím, ctí, mocí, silou, zdravím apod.

Toto pojetí krásy a kalokagathie rozvinul a k logickému závěru dovedl Xenofón. Nelze přehlédnout, že Xenofónovy představy o kráse a kalokagathii se Sokratovým nebo Platónovým nemohou rovnat ani ideálností, ani občanským patosem. Přesto se nesmíme mylně domnívat, že by byly v rozporu s estetickým cítěním antiky. Xenofón naopak k logickému vyvrcholení dovedl hledisko spotřební hodnoty, z něhož celá klasická estetika antického Řecka vychází.

Specifickou zvláštností klasické kalokagathie je, že se chápe jako vrozená vlastnost, jako privilegium dané urozeným způsobem, dobrou radou atd. Až v období krize antické klasiky se objevují představy o tom, že kalokagathie je výsledkem náročné mravní přípravy.

S takovým pojetím kalokagathie se setkáváme u řeckého řečníka Ísokrata. Ten chápe kalokagathii ve výlučně mravním slova smyslu jako výsledek vnitřních, duchovních snah člověka. Je příznačné, že právě tato koncepce se stala základem nového helénistického pojetí, které se nejvýrazněji projevilo ve výkladech stoického učení u Klémenta Alexandrijského: „Nikoli od přírody (fysis), ale jako výsledek učení (mathésis) vznikají „krásní a dobří“ lidé jako lékaři a kormidelníci.“ V těchto slovech se zračí celá propast mezi klasickým a

helénistickým ideálem. Hérakles a Théseus se už jako hrdinové narodili. Helénistický člověk přichází na svět jako slabá bytost, sice neobyčejně citlivá a myslící, avšak přitom bezmocná. Může se ovšem stát hrdinou, ale vyžaduje to životní a pedagogickou přípravu, ba dokonce askezi, například stoickou.

Středověká estetika objevila, že pojmy pulchrum (krása) a honestum (ctnost) označují dvě na sobě nezávislé hodnoty, které se často vylučují. Středověcí myslitelé vynaložili nemálo času a námahy na to, aby dokázali vzájemnou spřízněnost dobra a krásy, jejich harmonii a jednotu. Přes všechnu jejich snahu měla tato harmonie ve středověké estetice povýtce abstraktní, spiritualistický ráz a při zobrazování reálného člověka se stávala až nepřírozenou. Ani v následujících staletích neztratila antická kalokagathie pro spisovatele a myslitele nejrůznějších směrů na přitažlivosti, byť v ní už viděli jen nenávratně ztracený ideál.

Naše představy o člověku jako individuální a společenské bytosti, zejména pak představy o jeho vnitřním životě jsou antickému ideálu, příliš omezenému a spoutanému životními podmínkami otrokářské společnosti, přirozeně vzdáleny. Proto však právě dnes, kdy mluvíme o harmonickém rozvoji osobnosti jako mravním a estetickým ideálu společnosti, nemůžeme pominout antickou představu o „krásném a dobrém“ člověku. Při vši historické omezenosti představuje pro nás reálný předobraz osobnosti, v níž krása je mravní i fyzická v nerozlučné jednotě a jejíž vnitřní svět i vnější podoba vytvářejí jasnou a vyváženou harmonii.

Pojem KALOKAGATHIE, tedy představa o dobré kráse a krásném dobru, je pojmem výsostně antickým.

Řecká estetika byla především snahou dospět od prvotního chaosu, nerovnováhy, ke kosmu, tzn. k řádu, syntéze, harmonii a tento řád se projevoval i v původním smyslu výrazu kalokagathie. Později se tento výraz vžil pro estetickou výchovu, která kladla důraz nejen na tříbení ducha (rozvíjení intelektu a pěstění vkusu), ale i na harmonický rozvoj těla. Pod vlivem ideálu kalokagathie založil Miroslav Tyrš dodnes známou tělovýchovnou organizaci Sokol. Známy býval rovněž výraz kalobiotika, umění správně žít. Dnes bychom mohli tento výraz vztáhnout na tzv. zdravý způsob života.

6.2 Kalokagathie v současnosti.

Kalokagathie jako taková se přenesla v současné době do řady sportů. Můžeme ji vidět v tanci, gymnastice, kulturistice, fitness, krasobruslení a řadě dalších sportů.

7. Sport jako divadelní představení

Čeho jsme tu vlastně svědky? Podobně jako v umění, tak i ve sportu dochází k cílevědomému uplatňování estetických hledisek, která se dříve ve sportu uplatňovala skrytě, a projevovala se spíše spontánně, bezděčně, jakoby v „druhém plánu“.

S rostoucím podílem estetické funkce se zvyšuje jedna ze specifických oblastí, kterou označujeme jako estetickou kulturu. Domníváme se, že je to právě ona, která tvoří nejvlastnější pole, na němž se sport setkává s uměním jako rovnocenný partner. Zvolíme si ji jako východisko pro srovnání některých sportovních odvětví s vybranými uměleckými druhy. Přitom se pokusíme nejít nejen společné, ale také jejich rozdílné rysy.

Pro počáteční srovnání se nám jeví jako nejvhodnější zvolit dva druhy krásné a vzrušivé „podívané“, jakou nám poskytují sportovní hry na jedné straně a dramatické umění na straně druhé. Co spojuje hru na scéně a na hřišti?

Jde o formu představení, které je určeno veřejnosti. Divák se svobodně rozhoduje k účasti. Ve svém volném čase vynakládá v tomto směru jistou aktivitu, která má více nebo méně složité psychologické, ale i sociální „pozadí“. Nejde zdaleka o rozhodnutí motivované ryze osobně. Účastí na podívané se dostává do styku s druhými. Ve vzájemném působení s ostatními zájemci umocňuje své zážitky z podívané možností společného prožívání. Subjektivní svět zážitků ještě obohacuje tím, že ho může sdílet a porovnávat s kolektivním názorem, stejnou volbou spřízněných účastníků a projevit tak souhlas s druhými. Osvobozuje se od tlaku soukromí, od rodiny, pracovního prostředí a běžných forem občanského života. Uniká na čas z každodenní všednosti a prožívá tak jisté uvolnění z ustálených celospolečenských vazeb. Tento složitý stav vyúsťuje do pocitu uvolněnějšího chování (na stadionu) i spontánnější hry představitosti (v divadle).

Pro shromážděné účastníky je vytvářen specifický prostor (divadlo, stadion, aréna), který je funkčně rozdělen na hlediště pro diváky a na hrací či herní prostor pro aktéry (hřiště, jeviště).

Představení se odehrává v určitém čase, ve vymezeném časovém rozpětí. Je rozděleno na jednotlivé části (dějství, poločas, třetiny) s přestávkami, které umožňují prohloubení vzájemných kontaktů diváků, spojených s řadou společensky významných činností (diskusí, dotazy, studiem programu a dalších informací, navazováním styků apod.).

Představení se odvíjí podle více či méně propracovaného plánu, scénáře či programu. U divadelní hry dán scénářem, který nastuduje režisér. Sportovní utkání je založeno na pevně stanovených pravidlech. Ta obecně dovolují hráčům tvořivé řešení herních situací. Celkovou koncepci naprogramuje v základních rysech trenér. Této volnější formě sportovní hry se blíží improvizované výstupy v malých jevištních žánrech.

Účinkující se odívají funkčním oblekem (kostým, dresem), který je odlišuje od diváků. Navíc pomáhá zaujmout požadovanou roli a převádí se tak ze životní reality do světa hry.

Účinkující uskutečňují představení. Dokonalé mistrovství jeho provedení spolu s tvořivostí aktérů mu propůjčují reálnou existenci. Jde však o existenci pouze dočasnou, která je určena k aktuálnímu, bezprostřednímu vnímání, hodnocení a prožívání. Hra spolu s tokem času zaniká, pokud není zachycena filmem a tudíž má ráz jedinečnosti a neopakovatelnosti.

Průběh představení ovládají dramatické zákonitosti, které vyplývají ze stále nových a nečekaných situací, jež vznikají z činnosti aktérů, ale i textu hry. Působí tu také dramatický čas. Jeho proměny spolu se změnami tempa, rytmu a agogiky (odstupňování tempa) jsou provázeny střídáním intenzity vzrušení a uklidnění, napětí a uvolnění. Do jisté míry vymezená délka představení ovlivňuje dynamiku prožívání rozvíjeného děje, který dospívá k řešení, jež je stále otevřené, divákovi neznámé. Můžeme tu vytušit základní dramatické principy, které se ve hře – ať již záměrně, nebo spontánně – uplatňují. V počáteční expozici je divák vtahován postupně do světa hry. První konflikty a střetnutí vyvolávají vzrušení, které napomáhá poddání se „pravidlům hry“. Stupňování napětí, které vzniká ze zauzlení a průběhu děje, spěje ke kolizi. Spolu s neustálým zostřováním rozporů dochází k vyvrcholení, které může být –

zejména v dramatu- považováno za krizi. Může však také znamenat dočasné uklidnění nebo též obrat: peripetii, od níž pak děj spěje k závěru, který vzhledem k otevřenosti hry může mít rozličné vyústění či rozuzlení.

Francouzský estetik Souriau hovoří v souvislosti s dramatičností sportu o tzv. agonálním rysu, který má svůj základ v boji dvou protikladných sil. Průběh střetnutí tají v sobě výrazný dramatický konflikt. Sportovní hra prý proto podléhá spíše zákonitostem tragédie než činohernímu dramatu.

Průběh představení je závislý na činnosti předvádějících aktérů. Ale ani účast obecnstva není bez důležitosti. Podíl diváků na úrovni předváděné hry se ukazuje jako jeden z rozhodujících, podmiňujících faktorů. Jejich zpětnovazební vliv na představení ovlivňuje hru aktérů a násobí dramatické napětí mezi „scénou“ a hledištěm. Obecnstvo prožívá hru a jeho chování prochází různými stupni sebekontroly, která je podmíněna dobovými kulturními zvyklostmi. Historie divadla pamatuje i takové zásahy diváků do divadelní hry, které nemají daleko k chování sportovních fanoušků.

Mezi scénou a hledištěm se postupně vytváří pochopení pro specifickou dramatičnost hry. Jistě se dnes bez důvodů nehovoří o jazyku, popřípadě řeči sportu, který je srozumitelný těm divákům, kteří si osvojili pravidla hry. Chování aktérů, jejich střetávání apod. nebývá pro ně znakové povahy, takže v rozšířené představivosti diváka znamenají ještě „něco navíc“. Činnosti jednajících na „scéně“ se stávají symboly anebo obrazy, které tvoří „podtext“ hry. Vyjadřují i odkazují k dalším skutečnostem mimo hru, tj. do samotného života.

Dopad i způsob zpracování podnětů z představení je u diváků značně individuální. Pro úroveň jejich postoje a schopnosti esteticky hodnotit podívanou je rozhodující jejich kultura a vzdělání. Dovolují divákovi zaujmout jistou „distanční“ (odstup), která je nutná pro to, aby hru prožíval nikoli jako život či reálný boj, nýbrž právě jen jako hru. V tom tkví jádro Aristotelovy myšlenky o katarzi. Tímto očistným procesem neprochází každý účastník. Primitivnímu, nekulturnímu divákovi je vysoce ideový, estetický a mravní proces nepřístupný.

Slovní výraz „umění“ má značně široké významové pole. V případě nejširšího pojetí je do jeho charakteristiky zahrnuto nejen dílo a jeho provedení, ale také divák, posluchač, jehož

podíl na výsledném tvaru a interpretaci díla není zanedbatelný. V takových případech píše teorie umění o tzv. sféře (oblasti) umění. Představuje v podstatě tříčlánkový, na sebe navzájem navazující proces; produkce (tvorba artefaktu) – reprodukce (interpretace) – recepce (konzum).

Jazyková praxe používá slova „umění“ zhruba ve dvou významech – širším a užším. Při širším chápání není neobvyklé spojovat umění se sportem. Hovorový jazyk či slovník sportovních reportérů se také nerozpakuje označit některý ze sportů nebo sportovní výkon za umění. Nepřekvapí nás proto taková slovní spojení, která zhodnotí branku, přihrávku či zdařilou fintu jako umění. Stáváme se dokonce svědky dalšího rozšíření umění na některé obory či odvětví jako kuchařství, vojenství atp. Za povšimnutí stojí, že širší význam umění není spjat jen s praktickými činnostmi. Má své místo i v oblasti psychických aktivit (umění myslet, přednášet, umění poslouchat hudbu).

Ve všech těchto i dalších podobných případech je s uměním spojována lidská činnost, která se vyznačuje určitým stupněm zručnosti či dovednosti. Musí se vyznačovat jistými znaky, k nimž patří zejména záměrná snaha o vyšší úroveň a kvalitu provádění příslušné činnosti nebo jejího výsledku. Takové dovednosti vykazují tendenci po překonání průměrnosti, snahu po lepším, nevšednějším, vynikajícím výkonu. V širším významu umění se vlastně ještě ozývá jeho původní sepětí se slovem „uměti“, ve smyslu dokonale uměti.

Je zajímavé, že se tímto spojením můžeme setkat již v antickém Řecku, kde staří Řekové označovali slovem „techné“ umění, které v tehdejší pojetí do sebe zahrnovalo nejen tvorbu malířů a sochařů, ale i řemeslníků. Byli to zejména sofisté, kteří při výchově mladých adeptů podtrhli důležitost „techné“, tj. vypracovaného postupu, který je nutné si osvojit při učení se řečnickému umění. Tím se dostává do umění jistý demokratický rys. Spočíval v tom, že při osvojování určité specifické dovednosti se navazuje na zkušenosti a poznatky, které nejsou „majetkem“ jedince, nýbrž výsledkem sociálních zkušeností a poznatků, shromážděných celými generacemi.

To znamená, že předně se jakýkoliv obor lidské činnosti stává přístupným každému, přirozeně vyvinutému jedinci, a to prostřednictvím postupů, technik a metod. Tyto „technémy“ se navíc stávají ještě předpokladem pro další zdokonalování osvojených dovedností. Jejich prostřednictvím je možné je dále rozvíjet, zdokonalovat a tím dosáhnout tak vysokého stupně mistrovství a tedy i umění (v širším slova smyslu).

V hodnocení výroku „to je umění“ je obsažen ještě jeden charakteristický rys. Značné technické mistrovství uvolňuje snáze prostor pro širší uplatnění dalších, vyšších schopností jedince, zejména z oblasti nadání a talentu. Poznávají jeho činnost pečeti původnosti, neobvyklosti, osobitosti, ale též pružnosti, nekonvenčnosti a originality při řešení problému. Jsou to znaky prozrazující kreativitu osobnosti, její schopnosti tvořivě využít osvojených dovedností tak, aby odpovídaly měnícím se podmínkám určité situace.

Sport a umění představují vhodné pole pro uplatnění těchto i dalších projevů tvořivosti. Současné výzkumy prokazují, že kreativita není zdaleka jen doménou umění. Její základy jsou společné jak pro vědeckou, technickou, tak i estetickou činnost.

Zjistili jsme základní rysy umění (v širším významu), které ve stručné, schematické zkratce představují:

dokonalé osvojení určitého oboru lidské činnosti,
další zvyšování jeho technického mistrovství,
uplatnění v rozvoji příslušného oboru.

Tyto rysy nalezneme nejen ve sportovních výkonech nebo v umělecké tvorbě, ale také v jiných oborech lidské činnosti. Všechny se vyznačují tím, že se v nich uplatňuje zvýšenou měrou estetická funkce, že se líbí, že jsou schopny esteticky působit a nadchnout nejen pozorovatele, ale také přinášet estetické zážitky těm, kteří příslušnou činnost provádějí.

Významnější uplatnění hledisek vede často k tomu, že některé obory či odvětví jsou označovány jako umění. Estetické je samozřejmě spjato s uměním. Pokud je tím míněno umění v širším slova smyslu, pak takové zhodnocení je na místě a proti jeho použití nebude ze strany estetiků a teoretiků umění žádných námitek. Došlo by k nim tehdy, pokud bychom ztotožňovali sport s uměním v užším významu, kdy bývá pro přesnější označení charakterizováno rozličnými adjektivy, jako například krásné, volné, vážné, vysoké. Tato přídavná jména vykazují zjevnou tendenci odlišit specifickou uměleckou tvorbu od té oblasti, která se zatím stala předmětem našich poznámek.

Za daleko méně vhodné budeme pokládat použití odvozených slovních výrazů, např. „umělec“ a „umělecké dílo“ k označení sportovních výkonů. Je možno říci, že dosažená branka nebo jiný sportovní výkon jsou uměleckým dílem? Takové spojení je zcela nevhodné.

Snad bychom ještě připustili ohodnotit autora branky jako umělce. Ovšem i toto označení nepatří právě k nejhodnějším. Snad jen v tom případě, pokud bychom ho použili s jiným ironickým až sarkastickým podtextem, posměšnému zhodnocení výkonu sportovce, jenž nedosahuje té úrovně, kterou požadujeme od tvorby dokonalého mistra, umělce.

Z tohoto stručného jazykového rozboru vyplývá jedna důležitá skutečnost. Jádro pojmu umění se posouvá od původního významu, který je spojován s činností, k novému, užšímu a specifitějšímu významu, jenž se soustředí především k výsledku činnosti, tj. k jejímu zhmotnění (realizaci, objektivaci, konkretizaci) ve formě sochy, obrazu, skladby. Tento poznatek plně odpovídá pojetí umění (v užším slova smyslu), jak je chápáno nejen v běžné jazykové praxi, ale také interpretováno v teorii umění a estetice. Charakteristika umění a vyčleňování jeho specifických rysů vycházejí především z existence uměleckých děl a jejich analýzy. (Hohler, 1989)

K těmto rozborům je třeba přidat ještě jednu poznámku. Hranice mezi mimouměleckými, estetickými a uměleckými jevy je značně pohyblivá. Z historie umění vyplývá, že některé obory, které byly pokládány za vysoké umění, svou pozici ztrácejí, například řečnictví ve starověku nebo ohněstrůjství a režie dvorních slavností v renesanci. Vývoj se však ubírá i opačným směrem; například film, který je v současnosti pojímán jako umění i když u něho původně převažovalo technické a posléze zábavné zaměření.

Tyto vývojové proměny a přechody, od zcela praktických a mimoesteticky zaměřených činností přes estetické k uměleckým projevům, provázejí mnoho oblastí lidské i společenské praxe.¹

8. Estetika

Estetika (z řec. *aisthetikos* - vnímavost, cit (pro krásu)) je víceméně filosofická disciplína zabývající se krásnem, jeho působením na člověka, lidským vnímáním pocitů a dojmů z uměleckých i přírodních výtvorů. Estetické úvahy provázely filosofii již od jejich samotných počátků, jako samostatnou disciplínu však estetiku vymezil až roku 1735 A. G. Baumgartner. K vyspělému pojetí lidské kultury patří kultura estetiky tělesného a pohybového projevu (Jebavá, 1998)

9. Sport

Slovo sport je anglosaského původu a odvozuje se od slova *disport*. Znamená obveselení, rozptýlení, vlastně útěk od práce, od povinnosti k zábavě.

Pojmem sport je dnes obvykle označována pohybová (fyzická) aktivita provozovaná podle určitých pravidel a zvyklostí, jejíž výsledky jsou navíc měřitelné nebo porovnatelné s jinými provozovateli téhož sportovního odvětví.

Ve výše uvedené definici jsou důležitá tři omezení:

jedná se o pohybovou aktivitu, což vylučuje činnosti, kde se soutěží pouze pomocí duševních schopností nebo štěstí - například deskové hry (go), počítačové hry nebo hazardní hry

aktivita má jasná pravidla, podle kterých se soutěží - to vylučuje z oblasti sportu například válka

aktivita má soutěžní charakter, dochází k poměřování jejích výsledků - to vylučuje například bojová umění provozovaná nesoutěžním filosoficky zaměřeným způsobem nebo jógu

10. Estetika a sport

Estetično se ve sportu uplatňuje na několika úrovních. Estetická funkce převážně vystupuje pouze jako doplňková, ale v některých případech jako vyžadovaná plnohodnotná složka, která ovlivňuje vlastní sportovní výkon nebo zájem diváka. Součástí některých sportovních disciplín je přímo hodnocení uměleckého dojmu (krasobruslení, moderní

gymnastika, skoky do vody, synchronizované plavání, některé lyžařské disciplíny, skoky na lyžích a. j.) Vedle splnění předepsaných technických prvků obtížnosti a kvality se hodnotí ještě umělecký dojem jako například v krasobruslení. Sportovní a umělecký výkon jsou hodnoceny nezávisle, uplatňovány jsou stejné bodové stupnice, nejvyšší udělená možná známka je 6. V případě rovnosti bodů je dokonce nadřazen umělecký dojem. Umělecké prvky nesmí zasahovat do technických omezení. (V krasobruslení se například nepoužívá salto.) Velké diskuse o tom, zda některé umělecké prvky - záměrný pád na led nejsou prohřeškem proti technickým normám, se vedly v době působení anglického tanečního páru Torvillová – Dean, kteří vnesli do krasobruslení nové umělecké prvky a celé vystoupení volné jízdy komponovali jako celistvou uměleckou choreografii, do které byly zařazeny jednotlivé povinné technické prvky. (Kössl, 1977)

Umělecký dojem podporují i další estetické prvky – výběr hudby, účes, oblečení a celková vizáž sportovce. Součástí velkých krasobruslařských soutěží jako mistrovství světa, mistrovství Evropy, olympijské hry je závěrečná nesoutěžní exhibice, kde většinou se zvláštním programem vystupují sportovci umístění na předních místech. Diváky je tato exhibice sledována pro estetický, nikoliv sportovní zážitek. Podstata sportovního zážitku se zaměřuje na cíl, jak klání dopadne, jaké kvality bude předvedený sportovní výkon, jde tedy o podívanou, nikoliv o umístění a rekordy. Sportovní exhibice často probíhají i v rámci kolektivních her, jedná se benefiční utkání na počest vynikajícího hráče nebo utkání uspořádaná v rámci nějaké akce solidarity. V tomto je sport blízký obdobně pořádaným uměleckým akcím. Například rockeři proti světovému hladu nebo na podporu nemocným AIDS. Dalším podnětem může být reklamní zviditelnění dané soutěže nebo sportu.

Zvláštním sportem z pohledu estetiky je kulturistika. Kulturista nepodává běžný sportovní výkon, ale během pódiového vystoupení reprezentuje své tělo, které tréninkem rozvíjí tak, aby naplnilo kulturistický ideál krásného a dokonalého těla. (nejde o dosažení co největší svalové hmoty, ale o její harmonický rozvoj.)

Další estetické prvky se výrazně uplatňují v některých sportovních odvětvích, kde estetické hodnocení není součástí sportovního výsledku, ale podstatnou měrou ovlivňuje divácký zájem. Zejména kolektivní sporty jako fotbal, hokej, basketbal – esteticky hodnotící prvky se objevují i v komentáři reportérů a článkách v novinách a časopisech. Často se mluví o lадném projevu fotbalisty, nenapodobitelném stylu, dosaženým gólem či bodem, ale jsou

vyzdvihovány z hlediska originality, nápaditosti, technické náročnosti a bývají používána i esteticky záporná měřítko, gól to byl důležitý, ale nikterak pohledný. Například hokejovému brankáři Dominiku Haškovi byl po nástupu do NHL v Americe vyčítán jeho nezvyklý (neestetický) brankářský styl, ačkoliv byl z hlediska sportovní úspěšnosti mnohem efektivnější.

Podobný problém nastal i ve sportovních odvětvích, kde je umělecký dojem součástí výsledného hodnocení. Nejmarkantněji tento problém vyvstal ve skocích na lyžích. Skokani propagující z hlediska délky skoku efektivnější V – styl byli penalizováni za technické provedení.

Teprve po dlouhé době byl V – styl dohodou uznán za rovnocenný, čímž zároveň vymizel klasický skokanský styl. Zavedení nové techniky v běhu na lyžích, zase vedlo k rozdělení jednotlivé disciplíny na volné a klasické techniky. Tyto problémy, ale nesouvisejí s estetickými prvky, ale s definovanými pravidly. Sport se také stává předmětem uměleckých děl. V dobách antických olympijských her se vítězové stávali náměty soch – jako známa socha diskobola.

Leni Riefenstahlová v dvoudílném dokumentárním filmu *Olympie*, který byl natáčen hlavně z důvodů propagace německého nacistického režimu, pojala sport jako oslavu tělesné krásy. Úvodní aranžované pasáže nesouvisejí nikterak se sportovním výkonem, ani společenskou událostí, ale symbolizují zrod jednotlivých sportů a jejich krásu v antickém Řecku. Naopak epizoda Miloše Formana *Desetiboj* z dokumentárního filmu *Viděno osmi* natáčeném na olympijských hrách v Mnichově v roce 1972 snímá sportovce, diváky, trenéry a sbor rozhodčích, často v neestetických záběrech působících výsměšně a ironicky, některé záběry jsou zrychlovány, čímž režisér umocňuje komický účinek. V paralelním stříhu prokládá sportovní výkony záběry jódlových Bavoráků v krojích.

V současné době se umělecké prvky převzaté z uměleckého filmu uplatňují i při snímání přímých přenosů. Zpomalených záběrů a prolínaček se nepoužívá pouze pro odhalení techniky provedení, ale také pro zdůraznění estetických kvalit či dokonce pro jejich vložení. Zpomalené záběry vytvářejí dojem monumentálnosti a patosu.

Sport v antice nebyl vnímán pouze v dnešním smyslu předvedení co nejlepšího sportovního výkonu, ale jako jeden z projevů kalokagathie tj. harmonie krásy těla a ducha.

Umělci ve svých oborech také soutěžili obdobně jako sportovci, pokus o zavedení uměleckých disciplín na olympijských hrách se uskutečnil i po obnovení olympijských her v novověku. V některých uměleckých druzích se také pořádají umělecké soutěže, tradice těchto střetnutí působí u hudebních interpretů, pořádají se soutěže zejména pro začínající umělce.

Poslední oblastí průniku estetických a sportovních prvků je současná estetizace sportu, která do sportu prosakuje z estetizace běžného života a projevuje se v oblečení, účesech a designu sportovního náradí. V mnohých případech vzhled sportovců ztěžuje vlastní sportovní výkon, dlouhé vlasy, nezvyklý účes, dlouhé nehty, atd. Fotografie sportovců, mnohdy snímané jako akty se pro estetickou kvalitu vytrénovaného těla, stávají nástrojem propagace sportovního odvětví nebo se užívají k reklamním účelům, ve spojení se známou tváří a jménem sportovce.

11. Psychologické interpretace umění

11.1. Psychoanalýza

Původně léčebná metoda, metoda léčby psychických poruch.

Psychologický směr založený na přesvědčení, že sexuální pud má rozhodující vliv na vývoj jedince; vychází z teorie podvědomě potlačených konfliktů (zejména sexuálních) a jejich vlivu na duševní stav a chování

Psychoterapie založená na odhalování a uvědomování podvědomých konfliktů pomocí produkce volných asociací pacientem a jejich interpretací navozovaných psychoterapeutem

Zakladatelem a nejvýznamnějším představitelem psychoanalýzy byl Freud, k dalším psychoanalytikům patřili Jung, Adler a Fromm

Psychoanalýza se rozšířila během prvních desetiletí 20.stol., brzy pronikla za hranice medicíny a psychologie a ovlivnila některé směry společenských věd a umění (Hošek, Slepíčka, 2006)

11.2. Sigmund Freud 1856 - 1939

Byl rakouský lékař a psycholog, neurolog, psychopatolog; zakladatel psychoanalýzy = léčebná metoda a později celý ucelený teoretický systém; v terapii vyvinul metodu volných asociací a odreagování

Osobnost se skládá

id - ono - pudy

ego - já - vědomí

superego - nadjá

Sexuální determinace velké části lidského chování, prožívání i duševního vývoje; i kultura má být objasněna z konfliktu libida (touha po slasti) a reality; jeho zdůrazňování sexu má i svou společenskou podmíněnost - Freud reaguje na maloměšťáckou morální pruderii konce století, která vyvolávala četné neurotické poruchy; za všemi neurotickými traumaty vězí sexuální pud. Oidipovský komplex = pokušení dopustit se incestu s vlastní matkou a zabít svého otce jako svého soka

Dále Freud zkoumal hysterii, která souvisí s neurózami - neurózy jsou duševní šrámy zakotvené v našem podvědomí mimo dosah lidské mysli, nejsou schopny se sami vysvobodit, toho lze dosáhnout pouze odreagováním a za královskou cestu do nevědomí považoval Freud sny. Prohlásil: „dokážu, že existuje psychologická technika, jejíž pomocí je možné vykládat sny“

Výsledky práce s volnými asociacemi ho přesvědčily, že mnohé z těchto asociací jsou uloženy pod úrovní vědomé mysli a jsou spojeny s citovými škodami napáchanými v raném dětství vytěšňováním a zkreslováním životních instinktů, zvláště sexuálních potřeb, v zájmu společnosti a rodiny

K nevědomí se lze dostat prostřednictvím snů; v bdělém stavu je id udržováno v mezích egem, racionální částí mysli, která je zakotvena ve střízlivém uvažování a lpí na získaném smyslu pro mravnost. Ve spánku však ego ztrácí kontrolu a do popředí vstupuje id, které zaplavuje mysl svým nemorálním programem - v té chvíli vstupuje do hry mentální mechanismus, který Freud nazývá cenzor - ten transformací nevědomých materiálů do umírněnější formy uchraňuje ego od rušivé záplavy, která by mohla snícího až probudit. Cenzor propustí snový obsah jako neškodný

11.3. Carl Gustav Jung 1875 - 1961

Byl švýcarský psychiatr, psycholog a psychoterapeut, filosof kultury; zakladatel analytické psychologie; přispěl ke studiu - zkoumání příčin a léčbě schizofrenie; vytvořil analytickou psychologii s učením o kolektivním nevědomí; jeho učení má spekulativní a mystické rysy. Jeho přínos psychologii spočívá v pochopení lidské psychiky na pozadí světa snů, umění, mytologie, náboženství a filosofie. V opozici k filosofické psychologii se Jung zabýval experimentální psychologií, v níž odvozoval zákony se stejnou platností jako ve vědě.

Významně přepracoval používaný asociační test, rozšířil škálu podnětných slov i asociačních párů. Asociační test tak pro Junga představoval bránu k obsahům nevědomých afektů v lidské psychice

- ve fabulacích = vymýšlení příběhů - duševně nemocných nacházel podobnosti s mýty a tuto shodu chápal jako projev společné základny individuální imaginace a vědomí celé lidské rasy. Jung studoval mytologii a sbíral materiál přeludů, halucinací a snů pacientů, který se mu zdál pro tuto teorii relevantní. Spolupracoval s Freudem; v určitém slova smyslu se hovoří o vztahu učitele a žáka, avšak: také důvěra a přátelství .

Freudovská psychoanalýza, která se zaměřovala na sexuální původ neurózy, však připadala Jungovi příliš omezená, přál si pracovat s "trajektorií" neurózy a jejími implikacemi pro budoucí vývoj pacienta; stejně tak pojetí komplexu jako jakéhosi sexuálního rezidua z psychických prožitků raného dětství mu přišlo jako silně omezující

Zatímco pro Freuda byl symbolismus z větší části důsledkem historického a kulturního kontextu, Jung kladl na tyto faktory minimální důraz a zaměřil se na neosobní vrstvu lidské duše, kterou nazval kolektivní nevědomí - zde se začaly společné cesty rozcházet. Neustále se snaží zdůrazňovat empirickou povahu duševních výpovědí a je si zároveň vědom, že pro moderní vědecký názor nebude snadné tento fakt přijmout; poukazuje na nebezpečí plynoucí z oddělení psychického světa od racionalisticky chápané skutečnosti

Na mnoha místech vyslovil předtuchu nebezpečného vlivu nezpracovaných nevědomých archetyp, která se mu splnila druhou světovou válkou.

V těchto úvahách dospěl Jung k podstatnému zjištění, že vědomí a nevědomí s k sobě chovají komplementárně a kompenzačně; různé varianty vztahu vědomých a nevědomých faktorů jsou charakteristické pro různé typy duševního onemocnění. Jungova práce nebyla přijímána bez výhrad; před moderní vědou musel trvale dokazovat empirickou povahu svých zjištění a byl často obviňován z esoterismu. Častá výtkka teologů směřuje k psychologizujícímu pojetí Boha, který jako autonomní psychický obsah nemá žádnou realitu mimo lidskou psyché

Jungova analytická psychologie je obecně použitelná a neomezuje se pouze na určité psychologické typy, nýbrž respektuje jakoukoliv povahu člověka; získala si celou řadu ctitelů a žáků, kteří pokračovali v Jungově díle

11.3.1. Rozdělení psychologických typů:

11.3.1. Rozdělení psychologických typů

C. G. Jung rozlišuje dva základní postoje osobnosti - dvě kategorie povahy podle zaměření libida: extroverze a introverze

Extroverze (orientovaná na vnější svět) se vyznačuje vstřícnou, jasně otevřenou a ochotnou bytostí, která se snadno orientuje v dané situaci, rychle navazuje vztahy a odvažuje se často bezstarostně a důvěřivě do neznámých situací, aniž by brala zřetel na možné problémy

Introverze (orientovaná do svého nitra) je charakterizována váhovou, reflexivní, uzavřenou bytostí, která se nepoddává lehce, bojí se objektů, je vždy trochu v defenzívě a ráda se skrývá za nedůvěřivá pozorování

Oba dva postoje jsou v každé osobě přítomné; většinou však jeden z nich dominuje

11.3.2. Funkce lidské psychiky:

Jung vypočítal čtyři základní psychologické funkce: myšlení, cítění, počítky a intuici

Myšlení je pokus pochopit intelektuálně svět - "dává věcem jména"

Cítění zdůrazňuje hodnotu věcí pro osobu - "říká mi, co je pro mne cenné"

Počítka objasňuje, že věc existuje - "říká mi, že něco je"

Intuice spočívá většinou na nevědomých procesech - "zajímá se spíše o pravděpodobnost než fakta"

12. Umění a sport

Při zpětném pohledu do minulosti umění a sportu vidíme, že často docházelo k tomu, že umění bylo upřednostňováno, bylo na vrcholu všech poct a uznání a sport byl až na samém okraji zájmu a potřeb společnosti. Byla však i taková období v dějinách lidstva, kdy umění a sport stanuly „bok po boku“ jako rovnocenní partneři. Prostředí jejich spolužití tvoří kultura. I když umění a sport procházely různými vývojovými cestami, neztratily pečeť kulturních jevů. Spojují je společné úkoly a cíle, které vyplývají z jejich funkce jako typických oblastí lidské kultury, jako nezastupitelných prostředků harmonického a všestranného rozvoje lidské osobnosti.

Zhruba padesát, šedesát let zpětně, jsme svědky renesance sportu. Vývoj některých disciplín vykazuje rysy, které se sblíží s uměním, i když struktura a funkce každé z obou oblastí se vyznačují mnohými odlišnostmi. Ty vyplývají z jejich specifčnosti; ale nelze nevidět, že je spojuje stále výrazněji se uplatňující *estetická funkce*.

V současné době se sport stává druhem široce oblíbené podívané. Návštěvností soupeří s ostatními kulturními a uměleckými akcemi, v mnohých případech je i mnohonásobně předčí. V minulosti se s předváděním fyzických výkonů nepočítalo s diváky, a když, tak to byla vybraná skupina lidí, která měla poněkud odlišnou funkci, než jakou mají diváci dnes. V současné době, hlavně vlivem masových sdělovacích prostředků, nabývá účast diváků na sportovních utkáních masové povahy. Pro nás je v této souvislosti významné, že jsou to právě estetická hlediska, která patří k důležitým motivům a důvodům velké návštěvnosti. Navíc rozhovory se sportovci a jejich trenéry zcela jasně ukazují, že sami „aktéři“ si plně uvědomují rostoucí zájem diváků o pěknou, dramatickou podívanou a proto jim ji také slibují.

Pro zvýšení zajímavosti, vzrušivosti a estetického působení sportovních her a soutěží dochází i ke změně pravidel. Ale nejen to, estetizace se uplatňuje v oblečení, tvarovém a barevném řešení náčiní a náradí i prostředí spolu s ceremoniály sportovních a tělovýchovných slavností. Při některých nechybí dokonce ani estetická koncepce profesionála – režiséra. Významné světové sportovní podniky jsou připravovány spolu s významnými národními i světově uznávanými choreografy. Zvyšuje se i péče o výtvarné řešení hlediště i „scény“. Poslední dobou se pro vrcholné soutěže staví velkoryse pojímané stavby, které v mnoha směrech znamenají špičku světové avantgardní architektonické tvorby.

Takto, stručně popsaný vývojový trend dokládá, že dochází k záměrnému, neustále se zvyšujícímu zapojování estetické funkce do sportu. Estetická působnost sportovních výkonů a utkání se dnes stává již nedílnou součástí sféry sportu, která zaujímá stále významnější místo v oblasti tzv. vizuální kultury. Dnes není neobvyklé, že je moderní sport srovnáván s některými útvary dramatického umění.

13.Krasobruslení

Krasobruslení je druh bruslařského zimního sportu, ve kterém je kladen důraz na umělecké ztvárnění piruet, skoků a kroků. Krasobruslaři se utkávají v soutěžích na národní a mezinárodní úrovni, jako jsou např. Mistrovství Evropy, Mistrovství světa, Národní mistrovství, Mistrovství čtyř kontinentů, Grand-Prix v krasobruslení aj. Krasobruslení je také jednou z oficiálních disciplín Zimních olympijských her.

Mnoho krasobruslařů působí po skončení své amatérské závodní kariéry jako trenéři, nebo vystupují v různých ledních revue.

13.1 Disciplíny krasobruslení

Krasobruslení se dělí do následujících disciplín:

Jednotlivci

Sportovní páry

Tance na ledě

Synchronizované krasobruslení

13.2 Historie krasobruslení

Kolébkou krasobruslení je Velká Británie, první krasobruslařský závod se zde konal v roce 1814. Odtud se krasobruslení šířilo do celé Evropy a Ameriky. V USA přidali ke krasobruslení ještě hudbu a taneční a baletní prvky.

Při výletu k prvopočátkům krasobruslení jako sportovního odvětví, musíme nejdříve mluvit jen o bruslení, které se až později rozdělilo do dvou různých sportovních disciplín, krasobruslení a rychlobruslení.

První historické zmínky o bruslení pocházejí z Dánska z roku 1134, nejstarší anglická zmínka je datována do roku 1174. Archeologické nálezy (brusle vyrobené z kostí) datují vznik bruslení až do doby bronzové a kamenné.

Primitivní začátky krasobruslení lze nalézt v Nizozemí 13. a 14. stol. - dřevěné brusle opatřené na spodní straně železným plátkem – k rozjetí však bylo nutné použít hole. Až náhoda, kdy nizozemský truhlářský učeň změnil při zasazování železek vodorovnou polohu za svislou, přinesla změnu. Bruslaři odložili hole, pohyb se stal volnější, rychlejší a ovladatelnější. V nizozemském Holandsku bylo bruslení zábavou prostého lidu, jak dokazují některé obrazy od starých mistrů, v jiných zemích, a také u nás, bylo bruslení výsadou

šlechtických rodů. Počátkem roku 1610 byl na dvoře Rudolfa II. uspořádán velký karneval na ledě.

Rozvoj „skutečného“ krasobruslení začal teprve v 18. století, když nože dostaly lehce zahnutý tvar, což umožnilo provádět otáčky a komplikovanější prvky.

Nebruslilo se jen v západní Evropě, ale také na východě, zejména v severní části Ruska. V roce 1838 byla v Petrohradě vydaná knížka pod názvem „Zimní zábavy a umění jezdit figury na bruslích“. Podává svědectví o tom, že bruslení se věnovala nejen mládež, ale i dospělí. Na kovových bruslích se v Rusku jezdilo už v 17. stol. Car Petr Veliký si dal v roce 1637 vykovat pár železných bruslí. Nejprve se jim říkalo „skorochoď“, teprve později, když přední část bruslí získala ozdobu koňské hlavy dostaly název, kterého se používá dodnes – „koňky“.

13.3 Kluziště a zimní stadiony

Prvními kluzišti byly samozřejmě zamrzlé rybníky a řeky. První umělé kluziště bylo postaveno už v roce 1876 v Londýně (Chalsea). Výstavba dalších umělých kluzišť byla rozhodující pro následující rozvoj tohoto sportu.

Absolutně největší zastřešený zimní stadion byl postaven v roce 1960 v Tokiu, Japonsko. Ledová plocha zabírá úctyhodných 4000 m².

Japoncům patří i další prvenství – největší otevřené kluziště, postavené v roce 1976 s plochou 15 400 m².

Zimní stadiony nalezneme nejen v Kanadě, USA, Švédsku a dalších evropských zemích, ale také ve slunném Španělsku nebo také v černé Africe, např. na Pobřeží slonoviny.

13.4 Pravidla a soutěže

První mezinárodní krasobruslařské soutěže se konaly roku 1882 ve Vídni, podle soutěžního řádu zvaného Regulativ. Ten byl odvozen z učebnice žáků Jacksona Hainese – Dr. Körpera, Wirtha a Diamantidiho „Spuren auf dem Eise“ (Stopy na ledu), vydané roku 1881.

Tento Regulativ později převzala také Mezinárodní bruslařská unie (angl. International Skating Union, zkr. ISU), a tak vznikla pravidla, která v pozměněné podobě fungují dodnes. K výraznějším změnám došlo zavedením krátkého programu a ve změně poměrů mezi hodnocením povinné a volné jízdy.

Rozvíjející se dovednosti krasobruslařů a narůstající požadavky na lepší a objektivnější hodnocení přiměly ISU vytvořit nový systém hodnocení, který je platný od sezóny 2004/2005 a odsunul stávající tzv. „6kový systém“ do historie. Základem nového systému je nový výpočet soutěžních výsledků a jednotlivých hodnot předvedených prvků. Zavedení digitálního

video-systému umožňuje rozhodčím přehrát si jednotlivé prvky znovu a tak je lépe a objektivněji zhodnotit.

Při prvních vídeňských soutěžích zaujal mladičký Nor Axel Paulsen, který předvedl svůj slavný skok, který dodnes patří k povinným prvkům.

První mistrovství Evropy se konalo už v roce 1891, ještě před založením ISU, a prvním mistrem Evropy se stal Němec Oskar Uhlig.

První mistrovství světa se konalo 1896 v Petrohradě. Opět vyhrál Němec, tentokrát Gilbert Fuchs. O pět let později vyhrál svůj první světový titul legendární Švéd Ulrich Salchow. To se mu podařilo ještě 9 krát. Po ukončení závodní kariéry se Ulrich Salchow stal dlouholetým předsedou Mezinárodní bruslařské unie.

Jeho úžasný rekord napodobily v letech 1927-1936 stejně legendární Norka Sonja Henieová a v letech 1969-1978 také Irina Rodninová, která své první čtyři tituly ve sportovních dvojicích získala s Alexejem Urmanovem a dalších šest titulů se svým manželem Alexandrem Zajcevem.

Ženy začaly o titul mistryně světa bojovat v roce 1908 v Davosu, o první titul mistryně Evropy teprve v roce 1930 ve Vídni. První evropskou mistryní se stala Rakušanka Fritzi Burgerová

Ve Vídni 1930 se také poprvé uskutečnilo mistrovství Evropy sportovních párů. O světový titul soutěžily také daleko dříve – již od roku 1908.

Nejmladší krasobruslařskou disciplínou jsou tance na ledě. Na světových šampionátech se objevily teprve v roce 1956 v Paříži a o dva roky později také na evropském mistrovství v Bolzanu. Od roku 1976 jsou tance na ledě standardní součástí v programu Zimních olympijských her.

13.5 Krasobruslení a olympijské hry

1908 v Londýně proběhla první olympijská soutěž v krasobruslení. Na pořadu byly čtyři disciplíny: bruslení žen a mužů, sportovní dvojice a speciální figury. Soutěž ve speciálních figurách už pak ale nikdy nebyla opakována. Prvním olympijským vítězem se stal Ulrich Salchow.

Druhý olympijský závod proběhl na Letních olympijských hrách 1920 v Antverpách šest let po posledním mistrovství světa 1914. Celkem se zúčastnilo 9 mužů, 6 žen a 8 párů ze šesti zemí.

V roce 1924 proběhly první Zimní Olympijské hry v Chamonix. Zúčastnilo se jich 29 soutěžících z toho 16 mužů a 13 žen z jedenácti zemí.

Zimních olympijských her 1976 v Innsbrucku se účastnilo již 105 olympioniků (52 mužů a 53 žen) z 18 zemí.

13.6 Vybavení

13.6.1 Nože (viz obr. 11)

Krasobruslařské nože, vyrobené z tvrdé oceli, jsou 3 až 4 milimetry široké. Jsou jen nepatrně zahnuté – což umožňuje provádět složité obraty a prvky. Jsou sbroušeny tak, že vznikají dvě hrany (vnitřní a vnější), mezi kterými je dutina. Tyto hrany usnadňují bruslaři zrychlovat a ovládat jízdu. Špička je ozubená, používá se při odpíchnutých skocích a jako otáčivý bod při piruetách. (Dědič, 1979)

13.6.2 Boty (viz obr. 11)

Boty jsou zpravidla zhotoveny na míru, silně vyztužené, šněrovací do výšky lýtek s tlustým koženým vnitřkem a dodatečným vyztužením oblasti kotníku. (Dědič, 1979)

13.6.3 Kostýmy (viz obr.5, 6, 7, 8, 9)

Kostýmy jsou ovlivňovány charakterem programu a volbou hudebního doprovodu. Měly výkon korunovat a ne odvádět pozornost nebo dokonce pobuřovat. Dřívějším přísným pravidlem byly sukně pro ženy, dnešní pravidla již umožňují, aby ženy vystupovaly i v kalhotovém kostýmu – dokonce i v tancích – musí to však být explicitně uvedeno v úpravě pravidel, které každoročně uveřejňuje ISU. Muži musí i nadále nosit dlouhé kalhoty – které však nesmějí být trikotové (přiléhavé). Jiné módní doplňky, které nejsou pevně přichyceny na kostýmu, stejně jako různé jiné pomůcky nejsou v soutěži povoleny.

Od vzniku bruslení jako sportu v druhé polovině 19. století se mnohé změnilo: metoda hodnocení, pravidla, organizace, průběh soutěží, technika bruslení, stadiony a ledové plochy, materiál a také kostýmy.

Ale jeden aspekt se v průběhu času nezměnil: kostýmy stále sledují metody, vzory, materiály a barvy jednotlivých časových epoch. Když vzniklo krasobruslení v dnešním moderním smyslu, kostýmy jako takové neexistovaly. Bruslilo se v běžném denním oblečení: muži měly na sobě kalhoty a bundu, ženy dlouhé sukně až po kotníky. Gilbert Fuchs jako první zavedl legíny, které však dnes nejsou povoleny. Byla to fenomenální Sonja Heniová, nesporná

krasobruslařská Diva, která zavedla velkou novinku – krátkou sukni, kterou předvedla na prvních ZOH 1924.

Od té doby ji napodobovalo spousta žen, které začaly nosit krátké sukne a přiléhavější kostýmy, které jim nebránily v pohybu a umožňovaly provedení složitějších figur.

V následujících dekádách došlo k velkým změnám v technické obtížnosti: jednoduché skoky se staly dvojitými a trojitými (a dnes už dokonce v podání některých špičkových závodníků také čtvernými), programy začaly vyprávět reálné příběhy. Tento rozvoj ovlivnil také kostýmy, které se staly součástí soutěží, jedním z hlavních prvků uměleckého projevu společně s hudbou a zvoleným tématem.

v 70. a 80. letech 20. století byly moderní krátké sukne a kalhoty do zvonu. Barva kostýmů byla nevýrazná bez barevných odstínů a bez jasných vzorů.

v 80. a 90. letech 20. století se těšily velké přízni kostýmy s flitry. Oblíbené byly světlé a teplé barvy, vzory byly jasnější. Kalhoty měly rovný střih, sukne byly vpředu kratší a vzadu delší. Různé ozdoby namísto flitrů, delší sukne, dech beroucí výstřihy. Užívání textilií propůjčující falešnou nahotu skoro vymizelo. Rozmanité ozdoby dnes nosí už i muži a jejich košile jsou často otevřené. Hlavní snahou však zůstává podchytit téma jízdy a přivést je k životu, nejen výběrem vhodného hudebního doprovodu a projevem na ledě, ale také za pomoci kostýmů. Bruslaři se stávají hlavními hrdiny a dojem z jejich vystoupení se tak vrývá do paměti každého diváka.

Kostýmy se stávají „nesmrtelnými“. Který krasobruslařský nadšenec by si nepamatoval na kostým Oksany Grishuckukové se Schvarovski křížem, když se svým partnerem Evgenym Platovem vyhrála olympijské zlato 1998? Nebo na taneční pár Jayne Torvillová a Christopher Dean a jejich fialový Kostým ze slavného Bolera? Nebo kostým mušketýra, vynikajícího francouzského krasobruslaře Philippa Candeloro, který měl na sobě, když vyhrál svou druhou bronzovou olympijskou medaili 1998 ?

Kostýmy byly a jsou v krasobruslení velmi důležité. Krasobruslení není jen sport, ale také jistý druh pohybového umění. Kostým je to první, co diváka zaujme a zůstane mu v paměti.

13.7 Krasobruslařské prvky (viz obr.10)

Jak už bylo řečeno, krasobruslení umělecké ztvárnění skoků, kroků a piruet.

Ke skokům patří Salchow, Toeloop, Rittberger, Flip, Lutz a Axel, které se skáčou s jednou, dvěma, třemi, a dokonce i čtyřmi obrátkami. Mimo nosné prvky (skoky, kroky, piruety) sem patří také různé spojovací prvky jako váha, arabesky, měsíc aj.

K prvkům typickým pro sportovní dvojice patří odhozené a twistované skoky, zvedané figury a spirála smrti.

13.8 Krasobruslení na soutěžích

Olympijské hry

Londýn 1908 LOH | Antverpy 1920 LOH | Chamonix 1924 | St. Moritz 1928 | Lake Placid 1932 | Garmisch-Partenkirchen 1936 | St. Moritz 1948 | Oslo 1952 | Cortina d'Ampezzo 1956 | Squaw Valley 1960 | Innsbruck 1964 | Grenoble 1968 | Sapporo 1972 | Innsbruck 1976 | Lake Placid 1980 | Sarajevo 1984 | Calgary 1988 | Albertville 1992 | Lillehammer 1994 | Nagano 1998 | Salt Lake City 2002 | Turín 2006 |

Mistrovství pěti kontinentů v krasobruslení

Halifax 1999 | Osaka 2000 | Salt Lake City 2001 | Jeonju 2002 | Beijing 2003 | Hamilton 2004 | Gangneung 2005 | Colorado Springs 2006 |

Krasobruslení na Univerziádě

Chamonix 1960 | Špindlerův Mlýn 1964 | Sestriere 1966 | Innsbruck 1968 | Rovaniemi 1970 | Jaca 1981 | Sofia 1983 | Belluno 1985 | Štrbské Pleso 1987 | Sofia 1989 | Sapporo 1991 | Zakopané 1993 | Jaca 1995 | Muju-Chonju 1997 | Poprad 1999 | Zakopané 2001 | Tarvisio 2003 | Innsbruck 2005 | Turín 2007 |

IV.PRAKTICKÁ ČÁST

13.Krasobruslení jako umění

Přenesme pozornost na další možnosti srovnávání, které poskytují ty sporty, jež svými pohyby vykazují značnou podobnost s pohybovými prostředky tanečního umění. Je to především v estetické gymnastice a v krasobruslení.

V tomto odvětví jsou výkony vázány na předem vytvořenou skladbu, která má značně bližší vztah k tanečním kreačím než k „improvizacím“ sportovního hráče. Tyto momenty, spolu se zvýšeným podílem záměrně se uplatňující estetické funkce, vedly nesporně i k tomu, že bývají označovány jako estetické sporty.

Přes jistou podobnost pohybových prostředků v estetických sportech na jedné straně a tanečním uměním na straně druhé vykazuje jejich použití přece jen podstatné rozdíly. Vyplývají především z odlišné funkce každého z uvedených pohybových odvětví. Nebudeme se zde zevrubněji zabývat rozbořem struktury pohybu. Věnujme proto jen letmou pozornost některým důležitějším otázkám, které vyplývají z cílů našim srovnávacích postupů.

V pohybových projevech estetických sportů dominuje technické mistrovství, neboť podmiňuje vlastní výkon. Odpovídá to konečně i cílům sportu. Proto zaujímá v posouzení rozhodčích největší položku. Také prožitky diváků jsou odrazem zhodnocení technické výkonnostní stránky sportovní činnosti.

Teprve prostřednictvím sportovní techniky se dostávají „ke slovu“ i další stránky pohybového projevu, zejména jeho výraz. Výrazové pohyby jsou vnějším projevem psychických, především emocionálně citových procesů a stavů. Vypovídají proto o aktuálně probíhajících procesech (vzrušení, napětí, radosti, vztahu k činnosti atp.), které provázejí sportovní výkon. Nemusí být vždy na závalu estetické působivosti pohybového projevu. Některé však prozrazují i takové emocionální stavy a procesy, které by sportovec raději skryl, protože například naznačují strach, únavu, rozpaky. Jiné zase nemají vzhledem k estetickým požadavkům místo v jeho projevu (napětí, křečovitost, zklamání z neúspěšného provedení prvku).

V rámci výcviku je tudíž nutné tento spontánní výraz zvládnout a osvojit si jeho vyšší, kultivovanější formy. Především je rozvíjen estetický výraz, odpovídající požadavkům příslušného pohybového odvětví. V zásadě je určen k citovému přenosu informace, k sebevyjádření a k esteticky přesvědčivému sdělování. Jeho prostřednictvím může krasobruslař, který si osvojil základní abecedu těchto výrazových pohybů, vyjádřit bohatou škálu rozličných citových stavů a procesů. Jejich tlumočení není však vždy nucen přiměřeně prožívat.

Podstatná změna nastává ve sféře výrazu. Mění se totiž v „umělý“ prostředek, nabývá povahy znaku. Co to znamená? Znakem se stává jakýkoli pohyb anebo jeho smyslově vnímatelné vlastnosti, které poukazují na „něco“ mimo sebe. Tato schopnost odkazovat (znamenat) k určitému, vybranému úseku skutečnosti (objektivní i subjektivní) a tuto realitu zastupovat, předurčuje výrazové pohyby k tomu, aby byly záměrně používány nejen k přenosu zpráv a informací, ale i k působení na druhé.

Estetické sporty i taneční umění staví na znakové povaze pohybového výrazu. Tvarové, prostorové, časové, časově prostorové, dynamické vlastnosti pohybu slouží nejen k vyjádření, ale i k zobrazování a symbolizaci rozmanitých jevů a procesů vnější i vnitřní skutečnosti.

Podíváme – li se blíže na výběr těchto základních druhů sdělovacích prostředků, pak u estetických sportů je zcela zjevná tendence dávat přednost výrazu jako vyjadřovacímu prostředku. Nabízí sportovcům tlumočit škálu prožitků, nejčastěji zážitky z průběhu vlastní úspěšné sportovní činnosti. Emocionální výraz totiž „zlidšťuje“ strohou funkční formu sportovní motoriky.

V gymnastických a krasobruslařských skladbách se uplatňují složitější, speciálním výcvikem z kultivované způsoby pohybového vyjadřování. Jejich prostřednictvím tlumočí představitelé citové stavy a procesy, které staví do vzájemných protikladů, aby tak zanesli do skladby kontrast, vyjádřený v obecnějších estetických kategoriích (dramatické a lyrické, vážné a humorné, ale též staccato a legato, andante a allegro ap.) U některých krasobruslařských sportovních dvojic a tanečních párů se setkáváme se snahou vyjádřit průběh jednotlivých citových zážitků (souladu, konfliktu, krize, usmíření). Tím se vnášejí do celkového průběhu skladby dynamické a gradační prvky. Stáváme se také svědky pokusů o složitější způsoby sebevyjádření anebo takového sdělování, které překračuje „námetovou“ oblast, vázanou na osobnost sportovce a svět sportu. Nejčastěji se objevují podněty inspirované tanečním uměním. Za povšimnutí stojí, že zdaleka ne všechny jeho druhy a žánry se uplatňují ve sportovních skladbách. Přednost je zjevně dávana jen některým tanečním žánrům (lidovému a modernímu společenskému tanci) a druhům (baletu, džezbaletu, výrazovému tanci).

Návaznost estetických sportů pouze na některé taneční odvětví je podmíněna tím, že setrvávají rozdíly ve sdělovacích možnostech pohybových prostředků. Stály u vzniku rozličných tanečních druhů a žánrů, které se postupně odlišovaly tím, jak výběrově čerpalý a rozvíjely jen některé z bohatých vyjadřovacích, zobrazovacích anebo symbolických stránek pohybu. Před podobnou situací byly též postaveny gymnastika a krasobruslení. Snaha rozvinout specifickým způsobem estetické a sdělovací možnosti sportovní motoriky si vynutila jejich vnitřní členění na moderní (dříve uměleckou) gymnastiku a tanec na ledě. Od té doby se vývoj obou odvětví ubírá rychlejším tempem a je provázen hledáním vlastní „tváře“.

Krasobruslení, zejména tance na ledě vykazují zjevné souvislosti a neklamnou návaznost na taneční umění. Přesto respektují svou základní, sportovní zaměřenost, která jim zajišťuje jejich specifický charakter. Spočívá především v tom, že v pohybovém projevu nedominují sdělovací hlediska nad technickými a výkonnostními. U uměleckých kreačí je tomu naopak. Umění začíná tam, kde technika ztrácí svou nadvládu a kde není místa pro pouhé předvádění vrcholných výkonů a dokonale zvládnutých pohybových dovedností. Odpovídá to i základnímu cíli, který umění sleduje, a tím je esteticky sdělná funkce. Výkon tanečníka spolu

s jeho pohybovou technikou slouží jako prostředek, kterého používá k umělecky pravdivému, vysoce rozlišnému způsobu esteticky přesvědčivého sdělení ve formě obrazu.

V dosavadní rovině zkoumání nelze dostatečně doložit rozdíl mezi sportovní a taneční skladbou. Musíme pokročit dále, tj. od charakteristiky pohybových prvků k jejich vnitřní organizaci (syntaxi) v záměrně prokapovaný tvar: skladbu, kompozici, dílo apod.

Výběr prostředků, jejich zařazení a uspořádání v určitý tvar jsou v uměleckém díle uvedeny snahy po sdělení určitého „námetu“. Ten zobrazuje v oblasti tanečního umění značnou šíři, bohatost a pestrost v porovnání s jistou monotematicností sportovních skladeb. Organizace jejich prostředků je totiž omezena značným počtem „vnější“ faktorů, které je autor nucen respektovat. Jsou to především samotná sportovní pravidla a soutěžní řád, který stanovuje délku skladby, plochu, prostor pro provádění skladby, částečně určuje i výběr nutných prvků příslušné technické obtížnosti atd.

Nepřekvapí nás proto skutečnost, že v kompozičních postupech stojí v popředí výkonnostně náročné prvky, způsob jejich přesného a technicky dokonalého provedení i originalita ve formě jejich řazení a celkové organizace. Zjevná je také tendence uplatňovat ve skladbě nové, náročnější pohybové prvky, hledat zatím ještě skryté možnosti lidského těla a pohybu spolu s dalšími možnostmi využití náčiní. K tomu přistupuje nutnost kvalitního posuzování skladby a jejího přesného zařazení do určité „příčky žebříčku“ v rámci soutěže. To si vynucuje jisté zjednodušení hodnotících kritérií, které mohou zpětně omezovat svobodu tvorby. Proto také objevné, avantgardně pojaté sportovní skladby narážejí při hodnocení na úzce vymezená měřítká a rozhodčí nejsou s to jejich prostřednictvím postihnout některé estetické a umělecké kvality. Podobné soutěže v oblasti tvorby uměleckých děl neexistují, neboť jejich složitá a osobitě pojatá struktura neumožňuje ohodnotit je zcela jednoznačně.

Požadavky, které jsou kladeny na funkční formu sportovní skladby, se v mnohém podobají nárokům na předměty užitého umění. Také zde je omezena sdělovací funkce ve prospěch poměrných vztahů mezi krásou a účelovostí.

Specifické rysy, které se pokoušíme vyčlenit, poznamenávají nutně i výsledný tvar – kompozici díla. Již samotný způsob jeho existence, jak vychází z tvůrčí dílny autorů, je rozdílný.

Sportovní skladby vystačí s přesným popisem pohybu v odborné tělovýchovné terminologii. Značně širší záběr vykazuje taneční scénář. Ryze technické údaje jsou doplněny scénickými poznámkami, které blíže určují charakter pohybu s jeho sdělovacími úkoly. Tato rozdílnost souvisí s tím, že umělecké dílo je odrazem skutečnosti, specifickým sdělením o realitě mimo umění, které se do struktury díla dostává především prostřednictvím námětu. Taneční scénář

se proto skoro vždy opírá o libreto s určitým dějem, který překračuje svět tance. Je však ztvárněn tanečními prostředky. Sportovní skladby naproti tomu jsou nedějové, a proto nenesou žádný název.

Jistě ne náhodou se projevuje umělecké dílo s vytvořením obrazu. Použije – li autor ve svém díle scénu souboje, zápasu či utkání, pak v něm nejde zdaleka jen výkon tanečníků anebo herců, nýbrž o obraz zápasu, konfliktu. Není zobrazen v celé šíři, nýbrž v umělecké zkratce. Spočívá ve výběru charakteristických stránek, které dávají určitou představu zápasu v jeho jedinečnosti. Umělecký obraz však také zobecňuje tím, že postihuje typické rysy příslušného jevu. Vyjádřením toho, co je podstatné pro zobrazení námětu (popřípadě myšlenky, ideje), vytváří umělec obraz – symbol, střetnutí dvou protikladných sil. Proto se od sebe liší sportovní a umělecké skladby také šíří a rozmanitostí námětů. Blíže se s touto problematikou seznámíme v dalších kapitolách.

Poznamenejme ještě, že umění se nevyhýbá žádnému z námětů. Volí nezřídka i takové, které jsou pro „optimistické“ ladění sportovních skladeb tabu. Tato otevřenost umění pro vše, co se vztahuje ke světu člověka, byla i jedním z důvodů obohacení tance o další složky, které by podpořily jeho esteticky sdělnou funkci. Taneční drama tvoří nedílnou jednotu pohybové, choreografické, hudební, výtvarné popřípadě i literární složky.

Vzájemný soulad vnitřní soudržnost a tvůrčí spojení jednotlivých složek se u sportovních skladeb vyskytuje zřídka. Hudba nebývá původní a je často zpracována ve formě směsi (potpourri). Spokojí se často jen s doprovodnou funkcí. Vytváří pro skladbu základní časový rámeček. Z bohaté struktury hudebního výraziva je sledována citlivěji jen její rytmicko-metrická a dynamická stránka. Výtvarné řešení „scény“ je dáno sportovním prostředím, které nedoznává podstatných zásahů ve prospěch estetického umocnění skladby. Jen oblečení a estetizaci náčiní je věnována větší péče. Zdůrazňuje většinou sportovní charakter kompozice. Pouze někteří krasobruslaři se snaží podtrhnout volbou kostýmu základní charakteristiku postavy anebo žánru skladby.

Kdybychom sledovali další „osudy“ vytvořené kompozice, pak v případě dramatu (tanečního anebo divadelního) zjistíme, že se vyznačuje do jisté míry samostatností a nezávislostí na původních autorech. Je vyvoláno do života vždy novým nastudováním, které – a to nebývá výjimkou – se často liší od původního artefaktu. Prosazuje se tu podíl dalších profesionálních umělců, režiséra, choreografa, výtvarníka scény a kostýmů a v neposlední řadě samých interpretů: herců – tanečníků.

Taková složitá situace není obvyklá u sportovních skladeb. Ty jsou ve zdrcující většině vytvářeny pro konkrétního sportovce (sportovní dvojici apod.). Nebývá zvykem, aby tutéž

kompozici nastudoval jiný sportovec. Výjimku tvoří povinné skladby, které však sledují odlišné cíle. Tato skutečnost by mohla být jedním z důvodů, proč sportovec, který provádí skladbu, není označován za interpretačního umělce. Dokonce ani trenér (trenérka), který bývá obvykle autorem skladby, není chápán jako umělec – choreograf.

Naše srovnávací analýza sportu a umění se snažila postihnout některé jejich společné i rozdílné rysy. Ukázalo se, že vzájemné plodné vztahy mezi oběma oblastmi vedou k jejich sbližování a někdy i překrývání. Nelze dosti dobře vést jakousi hraniční čáru mezi sportovními a uměleckými projevy. Jde spíše o hraniční pásmo, v němž se odehrávají nepřerušované, na sebe navzájem navazující přechody od mimouměleckých jevů k jevům estetickým a uměleckým.

Vzájemné styky sportu a umění obohacují každou z těchto oblastí estetické kultury. Navíc znamenají i významné podněty pro jejich vývoj a další proměny. Oboustranné vlivy a „výpůjčky“ přinášejí kladné výsledky zejména tehdy, když je respektována specifická jak sportu, tak i umění.

Bylo by proto nesprávné pokládat otázku na ostří nože: sport nebo umění? Obě oblasti jsou pro rozvoj osobnosti nezastupitelné. Jejich bohatě rozvinuté projevy představují důležitý prostředek, ale i prostředí k uspokojování mnohotvárných a rozrůzněných zájmů a potřeb jedince i celé společnosti. Hodnoty sportu i umění přinášejí osobitý vklad do pokladnice národní i světové kultury.

14. Profily současných krasobruslařů:

14.1. Jozef Sabovčík

(* 4. prosinec 1963, Bratislava, ČSSR (Slovensko)) je slovenský krasobruslař, žijící v Americe. Byl prvním krasobruslařem, který na mezinárodní soutěži skočil čtverný skok. Říká se mu také jumping Joe.

Jozef Sabovčík začal s krasobruslením ve věku 7 let díky babičce, která ho na led přivedla. „Kdyby nebylo jí, asi bych se krasobruslením nikdy „nenakazil“, takže za všechnen můj úspěch vděčím jí,“ říká Sabovčík. Sabovčík bruslil více než 30 let a ještě dnes skočí všechny trojitě skoky a také čtverného toeloopa. Za své amatérské kariéry se stal šestinásobným mistrem

Československa, dvojnásobným mistrem Evropy a vyhrál bronzovou medaili na zimních olympijských hrách 1984 v Sarajevu.

Měl obrovský skokový potenciál, chyběla mu ale síla v nohou. Často měl zdravotní potíže a tak 1986 přerušil amatérskou kariéru. Oženil se a odešel do světa. Nejdříve trénoval děti v Německu, později se odstěhoval do Toronta, kde pracoval jako obchodní zástupce jedné firmy s hudebními. Šťastná náhoda jej svedla dohromady s Tollerem Cranstonem, začal znovu trénovat, aby všem ukázal, co ještě umí. Vylepšil svůj umělecký dojem, naučil se salto vzad doskočené na jednu nohu a znovu byl prvním na světě.

Jako profesionální krasobruslař získal titul mistra světa profesionálů a působil v mnoha televizních show.

1984 Olympic Bronze Medalist

World Professional Champion

2x European Champion

6x National Champion

US Open Champion

14.2. René Novotný

(* 10. června 1963 v Brně) je český sportovec-krasobruslař, mužská polovina sportovního a manželského páru (sňatek v roce 1996), který tvoří s českou krasobruslařskou Radkou Kovaříkovou-Novotnou. Jedná se o amatérského mistra světa z roku 1995 a dvojnásobného mistra světa kategorie profesionálů v disciplíně sportovních dvojic a až doposud neúspěšnějšího českého mužského závodníka všech dob v této sportovní disciplíně.

Sportovní úspěchy

Soutěže amatérů

- 1990 Mistrovství Evropy, Petrohrad (Sovětský svaz), sportovní dvojice, 6. místo
- 1990 Mistrovství světa, Halifax (Kanada), sportovní dvojice, 8. místo
- 1991 Mistrovství Evropy, Sofie (Bulharsko), sportovní dvojice, 4. místo
- 1992 ZOH 1992, Albertville (Francie), sportovní dvojice, 4. místo
- 1992 Mistrovství Evropy, Lausanne (Švýcarsko), sportovní dvojice, 4. místo
- 1992 Mistrovství světa, Oakland (USA), sportovní dvojice, 2. místo

- 1993 Mistrovství světa, Praha, sportovní dvojice, 4. místo
- 1993 Mistrovství Evropy, Helsinky (Finsko), sportovní dvojice, 4. místo
- 1994 Mistrovství Evropy, Kodaň (Dánsko), sportovní dvojice, 4. místo
- 1994 ZOH 1994, Lillehammer (Norsko), sportovní dvojice, 6. místo
- 1994 Mistrovství světa, Čiba (Japonsko), sportovní dvojice, 5. místo
- 1995 Mistrovství Evropy, Dortmund (Německo), sportovní dvojice, 2. místo
- 1995 Mistrovství světa, Birmingham (Anglie), sportovní dvojice, 1. místo

Soutěž profesionálů

- 1995 Mistr světa
- 1997 Mistr světa

14.3. Tomáš Verner

(* 3. června 1986, Písek) je český krasobruslař pod vedením Vlasty Kopřivové a Michaela Hutha.

V současnosti figuruje na 1. místě světového žebříčku krasobruslařů.

Největším dosavadním sportovním úspěchem Tomáše Vernera je získání zlaté medaile na Mistrovství Evropy v krasobruslení 2008 v Záhřebu, čímž navázal na loňský stříbrný úspěch z Varšavy. Ziskem 232,67 bodů porazil Švýcara Lambiela i třetího Francouze Jouberta. Po krátkém programu, ve kterém startoval jako poslední se startovním číslem 32 a jel na skladbu Tokáta a fuga d-moll od Johanna Sebastiana Bacha, dokonce vedl, když porazil i největšího favorita – Francouze Briana Jouberta. Ve volné jízdě již své vedoucí postavení neudržel, mj. kvůli pádu při čtverném toeloopu, a díky třetí nejlepší volné jízdě dne (po Joubertovi a Belgičanu van der Perrenovi) v celkovém pořadí obsadil druhé místo.

Na mistrovství Evropy roku 2007 předvedl krátký program na skladbu Tokáta a fuga d-moll od Johanna Sebastiana Bacha. Startoval s číslem 32 a do krátkého programu vyjel jako poslední. Náskok na největšího favorita – Francouze Briana Jouberta (mistr světa 2007), však ve volné jízdě neudržel, mj. kvůli pádu při čtverném toeloopu, a díky třetí nejlepší volné jízdě dne (po Joubertovi a Belgičanu van der Perrenovi) v celkovém pořadí obsadil druhé místo.

K největším dosavadním sportovním úspěchům Tomáše Vernera je získání stříbrné medaile na Mistrovství Evropy v krasobruslení 2007 ve Varšavě a zlaté medaile na Mistrovství světa v krasobruslení 2008 v Záhřebu.

V. ZÁVĚR

Diskuze nad stanovenými hypotézami

Předpokládáme, že ve sportu existují prvky, které souvisejí s krásou lidského těla v uměleckém pohybovém projevu sportu (viz krasobruslení)

Výsledky experimentu získaného prostřednictvím pozorování a srovnáváním současných krasobruslařů potvrzují, že prvky jako např. originální pohyby, výrazy patří projevu pohybu a souvisejí s krásou lidského těla. V krasobruslení jsou tyto prvky hodnoceny a mají uměleckou hodnotu.

Předpokládáme, že zážitky které prožívá aktér při pohybu vyvolávají v divácích umělecké zážitky. Předpokládáme, že krasobruslař (aktér) prožívá jedinečné prožitky při produkci volné jízdy a při exhibici

Ze získaných osobních rozhovorů s profesionálními krasobruslaři mohu usoudit, že lze tento předpoklad plně potvrdit. Prožitek krasobruslaře při volné jízdě nebo při exhibici je neobyčejný a souvisí s celkovým rozvojem osobnosti. Přednes a estetické cítění je individuální, odlišné.

Předpokládáme, že jedinečnost a originalita ve sportovním projevu (viz volná jízda a exhibice v krasobruslení) mohou být vnímány jako umělecké prvky ve sportu.

Jedinečnost i originalita jsou speciální umělecké prvky dotvářející celou koncepci uměleckého projevu při krasobruslení. Výjimečnost sportovce patří k celkovému uměleckému dojmu.

Předpokládáme, že pěstování harmonie (Řecké kalokaghatis) je nutné i v současném postmodernismu, zejména ve sportu, např. v krasobruslení

Představa o dobré kráse a krásném dobru tedy kalokaghatis by se dalo říci, že není již jen pojmem výsostně antickým, ale patří k podstatě uměleckého prožitku každé doby, tedy i současného postmodernismu.

Souhrn

Tuto práci jsem z počátku pojal z široké perspektivy ať už pohledu použitých zdrojů a podnětů, tak z pohledu rozboru otázky krásy a estetiky sportu. Postupným vývojem této DP jsem se musel k získání odpovědi oprostít od detailního hledání estetiky v každém sportu zvlášť a soustředit se na jediný sport a to krasobruslení, které je opravdu sportem s uměleckou hodnotou. Spojení hudby, choreografie, kostýmu a sportovního výkonu dohromady, dává celkový estetický dojem. Jednotlivé jmenované prvky jsou podstatou estetického přednesu v krasobruslení.

Je zajímavé, že ačkoliv dokážeme definovat estetické sporty, dalo by se říci „krásné sporty“, tak nejsou a nepatří mezi světově nejvíce sledované sporty jako například fotbal, americký fotbal nebo hokej. Masovost sportu možná souvisí i s pohodlností člověka. Nejrozšířenější sporty nebývají zpravidla sporty nejestetičtějšími, protože náročnost dosažení výborných výsledků jsou nad průměr náročnosti ostatních sportů, proto nejsou zdaleka tak rozšířené. Podobný názor můžeme krom sportu možná aplikovat i do jiných činností a prožitků lidského života

VI. SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ:

- CARRIT, E.F., *What is beauty?* Oxford: Clarendon Press, 1932.
- DĚDIČ, J. *Krasobruslení*. Praha: Olympia, 1979.
- FROMM, E. *Umění být*. Praha: Naše vojsko, 1994.
- FORTIN, F. a kol. autorů *Sports The Complete visual*, Montreal, QA International, 2000.
- GRAHAM, G. *Filosofie umění*. Brno: Barrister&principal, 2000.
- HENCKMANN W., LOTTER K., *Estetický slovník*. Praha: Svoboda, 1995.
- HEGEL, G.W.F., *Estetika*, Praha: Odeon, 1966.
- HLAVÁČEK, L. *Řeč tvarů*. Praha: Horizont, 1984.
- HOŠEK, V. SLEPIČKA, P. *Psychologie sportu*. Praha: Karolinum, 2006.
- JEBAVÁ, J. *Kapitoly z dějin tance*, Praha: UNITISK, 1998.
- JUNG, C.G. *Duše moderního člověka*, Praha, Atlantis, 2008.
- KOHLER, V., KÖSSL J. *Sport v umění*. Praha: Olympia 1989.
- KOŽÍŠEK, V. *Tělesná kultura v životě naší společnosti*: Olympia, 1989.
- MARITAIN, J. *Umění a scholastika*, Olomouc: Knihovna Fil.revue 1933
- MARKALOUS, B. *Estetika praktického života*, Brno: Odeon, 1989.
- MICHALSKÁ, Z. *Estetika*, Olomouc 2002.
- MORPURGO-TAGLIBUE, G. *Současná estetika*, Praha: Odeon, 1985.
- NEKONEČNÝ, M. *Psychologie osobnosti*
- NOVOTNÁ, V. *Tvorba pohybové skladby*, Praha: Česká asociace Sport pro všechny, 1998.
- OLIVOVÁ, V. *Sport a hry ve starověkém světě*. Praha: Artia 1988.
- SOURIAU, É. *Encyklopedie estetiky*. Praha : Victoria Publishing, 1994.
- TATARKIEWITCZ, W., *Starověká estetika*, Bratislava: Tatran, 1985
- TATARKIEWITCZ, W., *Středověká estetika*, Bratislava: Tatran, 1988
- VOLEK, J. *Kapitoly z dějin estetiky I*. Praha: Panteon, 1985.

Seznam internetových odkazů:

www.tomasverner.com

www.wikipedia.org

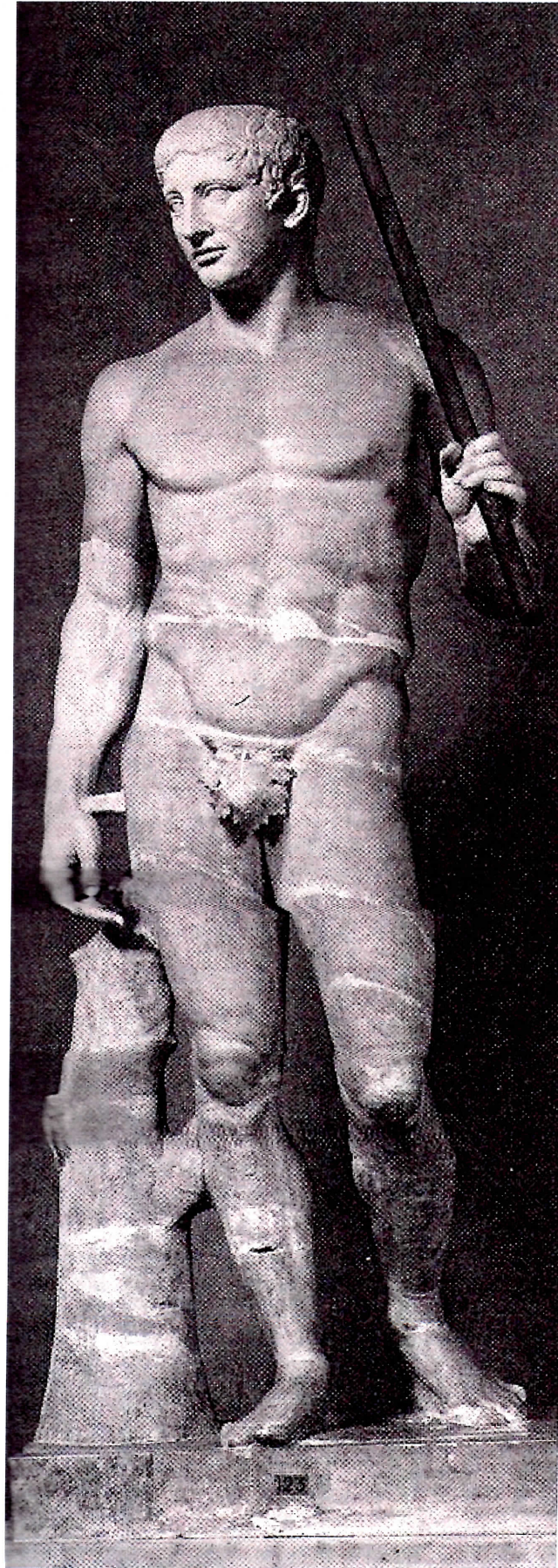
PŘÍLOHY:

Obrazové:

1. Odpočívající profesionální boxer. Bronzová socha od Apollónia (str.65)
2. Doryforos – autorem sochař Polykleitos (zachycena postava ideálu mužského těla, str.66)
3. Diskobolos - autor Myrón z Eleuther (autor byl už ve starověku považován za mistra zachycení postav v pohybu, str.67)
4. “Ice skating Scene“ Obraz od J. Babera patrně z 19. stol. (str.68)
5. První olympijský vítěz v krasobruslení Ulrich Salchow na Letních olympijských hrách 1908 v Londýně (str.68)
6. Momentka z Mistrovství světa v krasobruslení v roce 2004 (str.69)
7. Fotografie Tomáše Vernerera (str.70)
8. Fotografie Jenvgenij Pljuščenko (str.71)
9. Fotografie Jozef Sabovčík (str.72)
10. Některé krasobruslařské skoky (str.73, 74)
11. Krasobruslařské boty (str.75)

DVD (rozhovory s krasobruslaři Tomášem Vernerem, Jozefem Sabovčíkem a Reném Novotným)

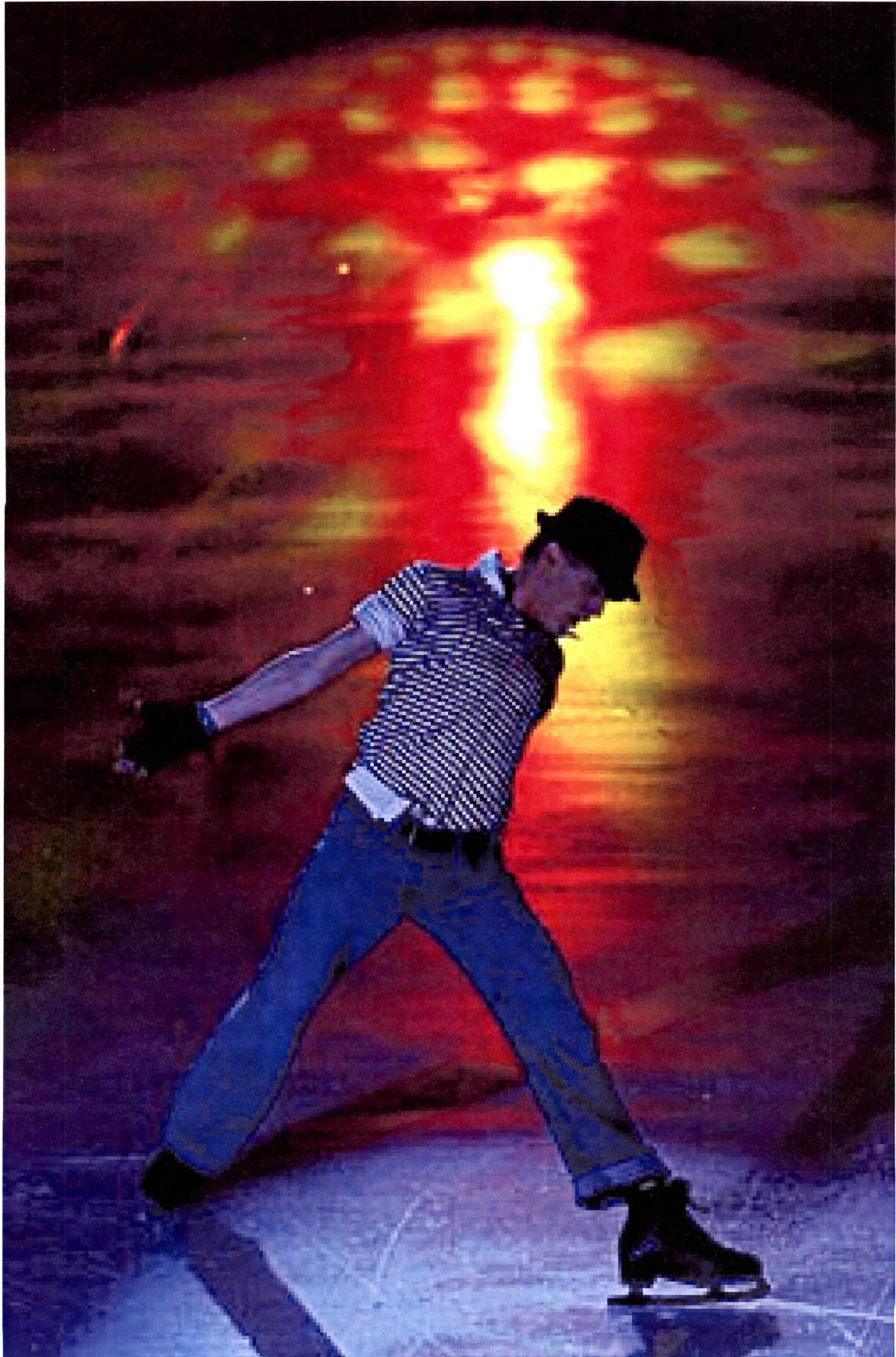




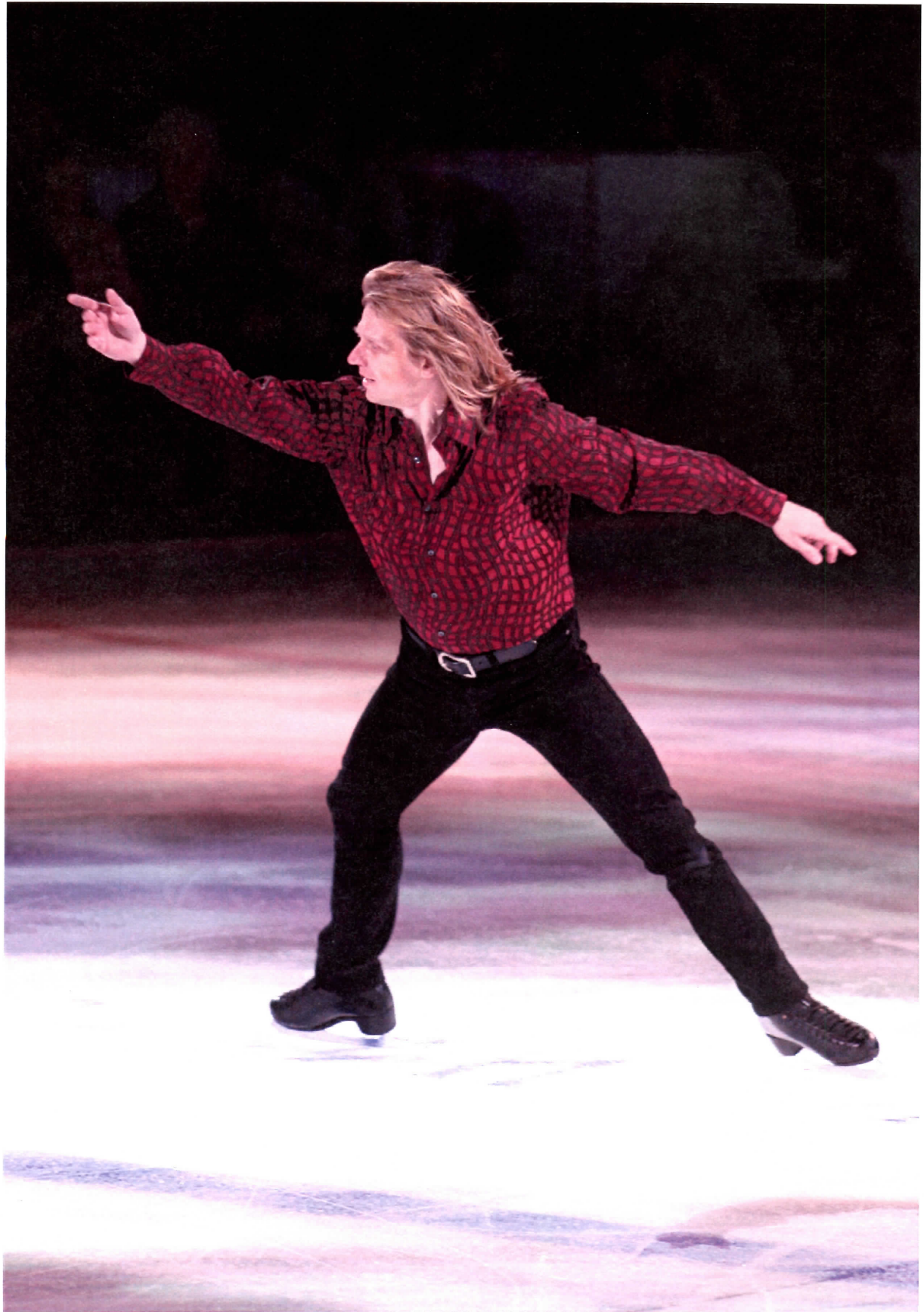




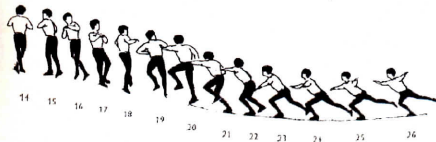
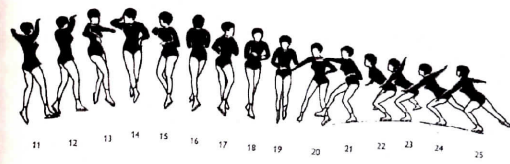
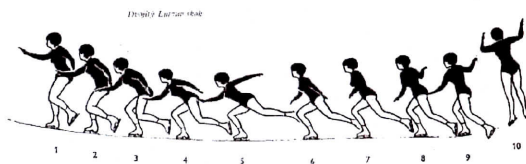
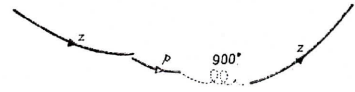
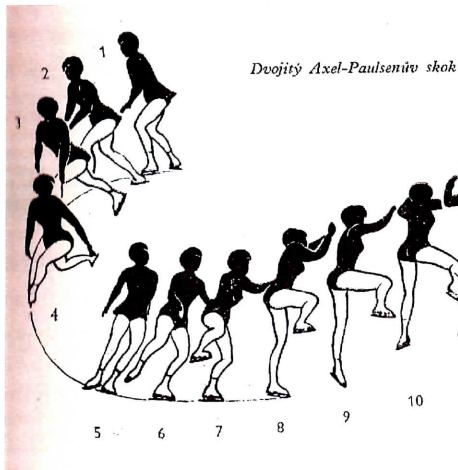
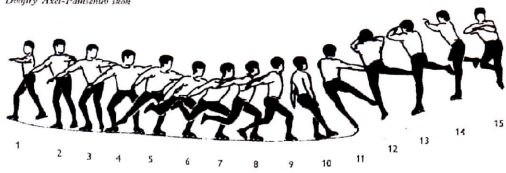




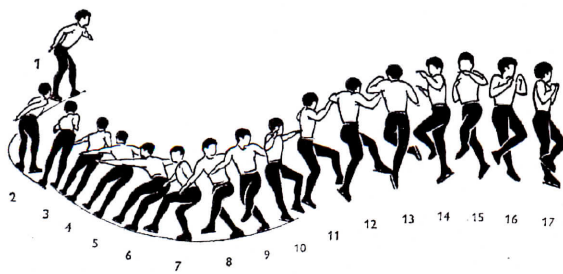




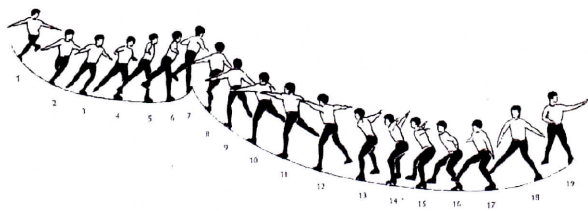
Dvojité Axel-Paulsenův skok



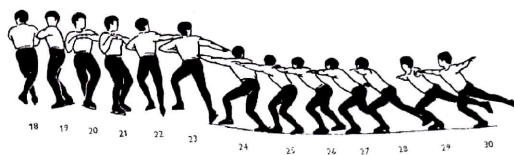
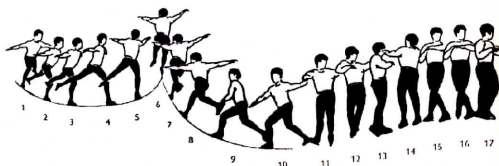
Trojité Rittbergerův skok



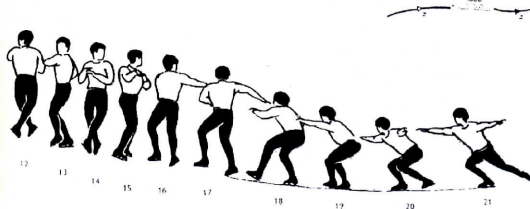
Trojité Salchowův skok



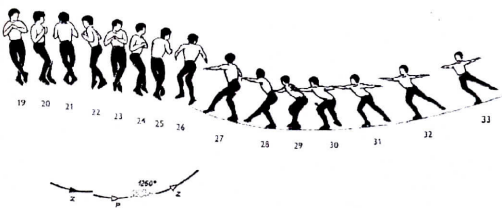
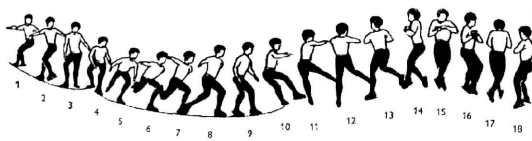
Trojité odpíchnutý Rittbergerův skok



Trojité Lutzův skok



Trojité Axel-Paulsenův skok





Speciální krasobruslařská bota, bílá pro ženy, černá pro muže. Charakteristický je zvýšený podpatek, pevná podrážka se zaobleným klenkem a rovnou plochou pod přední částí chodidla a noze přizpůsobená část nad patou. Háčky, usnadňující rychlé šněrování, jsou umístěny až nad nártem, protože v ohybu by nevydržely značný tah zejména při výponu v odrazu ke skokům.



