

## FORMALISMUS

V hodnocení umění hrají roli jednak vlastnosti reprezentační, jednak způsob jejich uspořádání. Způsob uspořádání struktury díla se běžně nazývá jeho *forma*. Někteří teoretici se domnívají, že nikoli reprezentovaný obsah, ale právě forma je rozhodujícím faktorem hodnoty. Z historie je dostatečně znám zejména poukaz na roli formálních vztahů u pythagorejců. Z moderních teoretiků uvedme dva nejznámější proponenty důrazu na formu.

### Eduard Hanslick

Formalismu se obvykle rozumí jako antipodu morální kritiky umění. Pravděpodobně nejcitovanějším textem estetiky hudby je pojednání *O hudebním krásnu*<sup>252</sup> Eduarda Hanslicka. Je východiskem většiny diskusí o místě emocí v hudbě či o doktríně hudebního purismu. O prvním uvedeném Hanslick tvrdí jednak to, čím hudba není, tzv. *negativní tezi*; tato teze odporuje rozšířenému přesvědčení, že hudba reprezentuje pocity. V případě purismu tvrdí *pozitivní tezi*, že krása hudebního díla je specificky hudební, tzn. je inherentní tonálním vztahům mezi tóny bez jakéhokoliv odkazu k vnějšimu, mimohudebnímu kontextu, k vnějšimu reprezentovanému. Hudba vyjadřuje hudební ideje, nemá být ničím jiným než sebou samou.<sup>253</sup>

Co přesně Hanslick popírá? To, že podstatou hudby není vzbuzovat či reprezentovat tzv. běžné pocity jako jsou láska, strach, nenávisť, hněv.<sup>254</sup> Hanslick uvádí na podporu své tzv. negativní teze tři argumenty. Reprezentace specifického pocitu či emocionálního stavu nenáleží mezi charakteristické mohutnosti hudby, protože takové pocity či emocionální stavy

neexistují nikdy bez skutečného historického obsahu, který lze vyložit jen v pojmech. Hudba jakožto ‚neurčitá řeč‘ nemůže zprostředkovávat a adekvátně sdělovat určité pojmy ... určitost citů spočívá právě v jejich pojmovém jádru.<sup>255</sup>

252 HANSLICK, EDUARD. *O hudebním krásnu*. Praha: Supraphon, 1972.

253 *Ibid.*, s. 33, 43, 60 a násl.

254 Může se zdát, že otevřeny zůstávají jiné možnosti: hudba může esenciálně vzbuzovat jiný druh pocitů, nebo může vzbuzovat pocity obyčejné v nějakém esteticky relevantním kontextu. Hanslickův argument má být ovšem obecný a zahrnovat i tyto případy.

255 HANSLICK, EDUARD. *O hudebním krásnu*. Praha: Supraphon, 1972, s. 43.

Jinými slovy, emoce nemohou být hudbou reprezentovány, neboť v jazyku hudby chybí to, co filosofové nazývají *intencionálními objekty*. Hudba tudíž tyto objekty nemůže reprezentovat, protože k tomu není kategoriálně vybavena:<sup>256</sup>

1. Každá reprezentace emocí vyžaduje reprezentaci vnějších, intencionálních objektů.
2. Hudba nemá intencionální objekty.
- ∴ Hudba nereprezentuje emoce.

Druhý Hanslickův argument se zaměřuje zejména proti možnosti, že hudba vyjadřuje *běžné* emoce. Podle Hanslicka totiž neexistuje obecná shoda v tom, jaké určité emoce by ta která hudební pasáž měla reprezentovat. Tudíž nemá smysl říkat, že může vůbec nějaké určité city reprezentovat. Zobrazovat neurčité je pro Hanslicka protimluv. První premisa je patrně problematická: shoda (kompetentních) většinou existuje. Kdo někdy hrál pasáže s určitým zjevným emočním charakterem, pravděpodobně shledá onu první premisu o chaotickém nesouhlasu zcela nepravdivou, či přinejmenším spornou:

1. Aby reprezentovala emoce, musí existovat jednoznačná shoda na tom, které konkrétní emoce to v té které hudební pasáži jsou.
2. Neexistuje shoda o tom, které konkrétní emoce by měla ta která konkrétní pasáž reprezentovat.
- ∴ Hudba nereprezentuje emoce.<sup>257</sup>

Třetí Hanslickův argument je založen na faktu, že skladatelé dřívějších dob někdy používali tutéž hudbu pro různé texty. To znamená, že může-li hudba být emotivně vhodná pro dva texty rozdílné expresivity, pak nelze říci, že hudba má vůbec jaký jednoznačný emotivní charakter. Hanslickův první příklad, dobře známé Händelovo použití hudby z jeho erotických duet lásky z Mesiáše, ukazuje, že hudební výraz melancholie či radosti se zdá být přiměřený jak pro radost a melancholii erotické lásky, tak i pro radost a melancholii křesťanského náboženství, což nijak nepřekvapuje. Sotva to však dokazuje, že ta hudba nemůže být reprezentací obou emocí: radosti a melancholie.

Takže:

1. Každá jednotlivá emoce vyžaduje jedinečné hudební označení.

---

<sup>256</sup> Na tento argument lze např. namítnout, že možná existují i jiné způsoby, jimiž hudba při reprezentaci emocí může nahradit intencionální objekty; rovněž je možné namítnout, že některé emoce je možné reprezentovat bez intencionálních objektů.

<sup>257</sup> HANSLICK, EDUARD. *O hudebním krásnu*. Praha: Supraphon, 1972, s. 53.

2. Někteří skladatelé použili stejnou hudbu pro vyjádření různých emocí.
- ∴ Hudba nereprezentuje emoce.<sup>258</sup>

*Estetickou* podstatou hudby tedy není vzbuzovat *obyčejné* emoce.

Přejdeme k pozitivnímu tvrzení. Co podle Hanslicka hudba vyjadřuje? Obsahem hudby jsou *znějící pohybové formy*.<sup>259</sup> Hanslick spojil toto nahlédnutí absolutní (instrumentální) hudby jako pohybuující se formální struktury s intuicí, že formální struktura není pouze kaleidoskopický vzorec (jeho metafora), nýbrž jakýsi *quasisyntaktický* vzorec analogický jazyku. Otázka je, jakou roli hrají v Hanslickově filosofii hudby běžné emoce. Hudba může takové emoce v posluchačích vyvolávat, to Hanslick nepopírá. Popírá jen, že tyto vyvolané emoce mohou být *vnitřní* součástí hudby, že mohou hrát nějakou relevantní roli v kritickém verdiktu.

Znamená to, že Hanslick nahlíží správnou zkušenost hudby jako zcela prostou emoci, jako dokonale chladnou? Nikoli, hudba reprezentuje krásu:

Zdatný skladatel zná a ovládá charakter každého hudebního prvku prakticky, ať už instinktivně či uvědoměle. (...) Dojem, který v nás vyvolává nějaká melodie, vůbec není záhadným, tajemným zázrakem, který bychom směli jen cítit a tušit, nýbrž nutným důsledkem působení hudebních faktorů sklenutých do určitého tvaru. Těsný či rozmáchlý rytmus, diatonické či chromatické postupy – to vše má svou charakteristickou tvářnost, to vše nás oslovuje svým způsobem. Vzdělaný hudebník si představí výraz neznámé skladby daleko zřetelněji, když se dozví, že v ní například převažují zmenšené sextakordy a tremolo, než kdyby si přečetl poetické vylíčení citových krizí, jež při poslechu prožil referent. (...) Specificky hudební vlastnosti je třeba podřadit obecně estetickým kategoriím a ty zase jedinému a nejvyššímu principu.<sup>260</sup>

Budovat dílo tak, že se jednotlivé prvky komponují podle zákonů dané normy v tom kterém žánru do vzájemných vztahů tak, aby generovaly estetické vlastnosti, a tyto vlastnosti aby následně konstruovaly „nejvyšší princip“ – (hudební) krásu, to je zcela v souladu s koncepcí složeného pojmu krásy. Krása je přitom, jak říká Hanslick, entita duchovní. Bylo by tedy chybné směřovat Hanslickův formalismus s prázdnou kombinatorikou.<sup>261</sup>

<sup>258</sup> HANSLICK, EDUARD. *O hudebním krásnu*. Praha: Supraphon, 1972, s. 49–53.

<sup>259</sup> *Ibid.*, s. 60 a násl.

<sup>260</sup> *Ibid.*, s. 66–7.

<sup>261</sup> *Ibid.*, s. 62 a násl.

## Clive Bell

Bellův záměr je tradiční: nalézt charakteristickou vlastnost společnou všem uměleckým dílům; pakliže takovou společnou vlastnost umělecká díla nemají, pak při hovoru o uměleckých dílech podle něj jen tlacháme.<sup>262</sup> Na straně vnímatele zavedl specifickou estetickou emoci. Ve vizuálním umění se tato emoce musí indukovat z určitých formálních tvarů a vztahů mezi tvary, ze vztahů a kombinací linií a barev. Proč tyto formální vztahy vzbuzují estetickou emoci, to nevíme: jsme nuceni postulovat neznámé a tajemné zákony (vizte část o supervenienci), jejichž jednotlivé tvary pro nás ustavují *významovou (significant) formu*, jak onu hledanou společnou vlastnost Bell nazval. Bell se domníval, že jeho teorie je ukotvena v obecné individuální zkušenosti jednoho charakteristického typu evokovaného uměním od primitivů až k postimpresionistům. Co přesně evokuje tuto jedinečnou zkušenost, nedokáže přesně Bell vyjádřit. Ví však, že jejím zdrojem jsou formální struktury, nikoli narativní, reprezentovaný obsah.

Responze na významovou formu je odlišná od přijímání *informací* pomocí napodobující či reprezentativní malby. Liší se též od evokace rozličných lidských emocí. V autentickém umění jsou předmětem estetické emoce tvary samy o sobě. Vlastním cílem umění tudíž nemůže být zdokonalování mimetické správnosti na základě technické virtuozity. Pro takovou imitaci je dnes k dispozici fotoaparát. V případě malby platí, že má-li reprezentující tvar hodnotu, je to hodnota formy, nikoli hodnota reprezentovaného. Ve zkušenosti s uměním bychom tak měli hledat a nalézat to, co jen vzácně zakoušíme v mimouměleckém životě: estetické vzrušení, vytržení či extázi. Ve všech nevyčerpatelných různostech stylů a médií, jak je známe z dějin umění, je životně důležitým obecným rysem určité vzrušení svědčící ve prospěch něčeho, co by bylo lze nazvat *významovou formou*. Právě významová forma má být společná celému umění: sumerským sochám, archaickému řeckému umění, umění byzantskému, Giottovi, Cézannovi. Od vrcholné renesance po impresionisty však Bell identifikuje i množství malířů, kteří tento esenciální aspekt – významovou formu – opomíjeli. Bellova estetická teorie vlastně podněcuje k revizi zavedeného kánonu: abychom zakusili čistě formální, musíme se zbavit vědomí o každodenní významovosti objektů ve světě a opustit jejich nahlížení jako prostředků našich praktických cílů, jinými slovy je třeba se zbavit iluze o hodnotě reprezentace; přitom kritérium ikonické nápodoby bylo až donedávna dominantním kritériem kvality. Podle Bella je třeba uvažovat umělecká díla jako čisté formy, jako cíle samy o sobě. A to znamená dosáhnout vize nejzazší reality, všimnout si všudypřítomného Boha ... vše pronikajícího rytmu. Bell uvažuje umění a náboženství jako

---

262 BELL, CLIVE. *Art*. New York: Capricorn, 1958, s. 79.

dvojí manifestaci ducha, dvě cesty k uměleckému vytržení. Podobně pro Bella nepředstavuje problém uvést do vztahu hodnoty umění a hodnoty morálky. Výkonem zvláštního úkolu, jímž je produkce specifické estetické zkušenosti generující vnitřně znamenitý stav mysli, umění přispívá přímo jedné z fundamentálních forem dobra. Zde svoji teorii Bell staví explicitně na doktríně morálního konsekvencialismu.

Bellova teorie svádí ke kritice analytické filosofy. Podle některých Bell nepředkládá náležitě informativní tvrzení o lidské zkušenosti s uměním. Bellovy ústřední pojmy – umělecké dílo, estetická emoce, významová forma – ustavují spíše sebezduvodňující množinu, pojmy vzájemně se definující.