

Susanne K. Langerová

O významovosti v hudbe Genéza umeleckého zmyslu



Spoločnosť pre NEkonvenčnú Hudbu
Bratislava
1998



Susanne K. Langerová (1895 - 1985) je významnou predstaviteľkou symbolistický orientovanej filozofie a estetiky, ktorú dlhé roky prednášala na viacerých amerických vysokých školách a univerzitách, vrátane Connecticut College, kde od r. 1954 viedla katedru filozofie a po odchode do dôchodku pôsobila ako emeritná profesorka. Po knižnom debute o mýte a fantázii *The Cruise of the Little Dipper, and Other Fairy Tales* (1924) nasledovali filozofické práce *The Practise of Philosophy* (1930) a *An Introduction to Symbolic Logic* (1938). Uzmanie je však priniesli až preklady Cassirerových prác a predovšetkým vplyvné knihy *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art* (1942) a *Feeling and Form: A Theory of Art, Developed front Philosophy in a New Key* (1953), ktoré sa dočkali mnohých vydání. Langerová v nich nadviazala na odkaz svojich učiteľov Ernsta Cassirera a Alfreda Northa Whiteheada ale tiež Charlesa Morrisa a Cliva Bella. Po nich ešte napísala knihy *Problems of Art* (1957) a *Philosophical Sketches* (1962) a svoje životné dielo korunovala rozsiahlou trilógiou *Mind: An Essay on Human Feeling* (1967-1982), v ktorej v obdivuhodnej interdisciplinárnej súčinnosti filozofie a estetiky s psychológiou a biochémiou pojednala problém ľudského cítenia v zložitom a členito štruktúrovanom vývojovom procese od najnižších organických aktivít až po abstraktné vedecké myslenie.

*Tam, kde sú slová nejasné, zjavuje sa hudba, pretože nielenže môže mať obsah, ale aj sama môže byť pominuteľnou hrou obsahov. Je schopná artikulovať city bez toho, aby sa na ne pevne viazala. Fyzikálna vlastnosť tónu, ktorý opisujeme ako „sladký,“ „hutný“ alebo „prenikavý“ a podobne, je schopná prostredníctvom fyzickej reakcie vzbudiť okamžitú interpretáciu. Kľúčová zmena môže spôsobiť nový Weltgefühl. Pridelovanie významov je premenlivá, kaleidoskopická hra, pravdepodobne za prahom vedomia, celkom určite však za hranicami diskurzívneho myslenia. Predstava odpovedajúca na hudbu je osobná, asociatívna a logická, podfarbená afektom, telesným rytmom a snom, týka sa však množstva formulácií svojho bohatstva poznania, nevyjadriteľného slovami, svojho celého poznania emocionálnej a organickej skúsenosti, životného podnetu, rovnováhy, konfliktu, spôsobov žitia i umierania a cítenia. Pretože žiadne pridelovanie významu nie je konvenčné, po plynúcom zvuku neostáva nič stále; už aj chvíľková asociácia je zábleskom pochopenia. Trvalý následok spočíva, podobne ako základný dôsledok reči pre rozvoj mysle, skôr v tom, ako robiť veci pochopiteľnými než v zhromažďovaní tvrdení. Nie komunikácia, ale vhl'adje darom hudby; poznanie „ako fungujú city,“ ak by sme to chceli formulovať veľmi naivne. Nemá to nič spoločné s Affektenlehre; je to oveľa jemnejšie, zložitejšie, premenlivejšie a aj oveľa dôležitejšie; jeho celkovým výsledkom je emocionálne uspokojenie, intelektuálna viera a hudobné chápanie. „A tak si teda hudba splnila svoje poslanie vždy vtedy, keď uspokojila naše srdciá“ píše významná americká filozofka a estetička Susanne K. Langerová vo svojej monografickej prvotine *Philosophy in a New Key* (1942). Jej dve kapitoly - 'O významovosti v hudbe a Genéza*

umeleckého zmyslu - tvoria obsah predkladaného, vôbec prvého slovenského (!) prekladu textu z pera tejto významnej postavy humanitných vied 20. storočia. Obidve kapitoly významne zasiahli do známeho sporu o významnosť hudby a hneď po vyjdení knihy sa stali predmetom siahodlnej a vášnivej diskusie v estetických kruhoch.

S odstupom času o nich autorka povedala:

„Kapitoly *O významovosti v hudbe* a *Genéza umeleckého zmyslu* sú, samozrejme, len úvodné a obmedzené štúdie a nedisponujú takou silou predpokladaných premís, aby sa mohli vysporiadať s celkovým problémom podstaty a štruktúry umenia; testujú však novú pôdu. ... Teória hudby navrhovaná v VIII. kapitole (*O významovosti v hudbe*) prešla značným rozvojom a prerástla vlastne do filozofie už nielen hudby ale všetkých umení.“ Je na čitateľovi aby sa sám presvedčil, že dávka skromnosti, s akou autorka ku svojim statiam pristupuje, je neopodstatnená a že prerástli nielen rámec hudby či disciplín zaoberajúcich sa jej reflexiou, ale že pre filozofiu umenia skutočne predstavujú „novú tóninu,“ v ktorej zaznievajú metodologické inovácie a interdisciplinárne presahy.

V edícii G.L.A.C.I.E.S. vyšlo:

J. Cage, M. Feldman - *Rozhlasové happeningy*

Pripravujeme:

Edwin Prévost - *Meta-hudobné rozprávania*

Z ďalších publikácií SNEH-u:

AVALANCHES 1990-95

Susanne K. Langerová

O významovosti v hudbe
Genéza umeleckého zmyslu

Spoločnosť pre NEkonvenčnú Hudbu
Bratislava
1998

Vydala Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu (SNEH) v spolupráci s vydavateľstvom IRIS ako druhý zväzok edície G.L.A.C.I.E.S., ktorú redigujú Jozef Cseres a Michal Murin.

Z anglického originálu Susanne K. Langer - *On Significance in Music* a *The Genesis of Artistic Import*, in Susanne K. Langer - *Philosophy in a New Key*, Harvard UP, Cambridge, London, 1993, s. 204-265, preložil a doslov napísal Jozef Cseres.

Odborná redakcia textu: Vladimír Godár

Jazyková redakcia: Alena Anettová

Grafický návrh prebalu: Peter Sentelik

Príprava do tlače: Kalligram typography, Nové Zámky

Tlač: Vydavateľstvo IRIS, Bratislava

*Táto publikácia vyšla vďaka finančnej podpore
Open Society Fund, Bratislava.*

©1998

Jozef Cseres (Slovak translation)

SNEH (Slovak edition)

ISBN 80-967445-6-9

Obsah

O významovosti v hudbe

4

Genéza umeleckého zmyslu

65

Hudobný význam v novej tónine

(Jozef Cseres)

94

O významovosti v hudbe

Čo odlišuje umelecké dielo od “obyčajného” artefaktu? Čím sa líši grécka váza ako umelecký výtvor od ručne vyrobeného hrnca na fazuľu z Nového Anglicka alebo od dreveného vedra, ktoré nemožno pokladať za umelecké dielo? Grécka váza je tiež artefakt; bola navrhnutá podľa tradičného vzoru; vyrobili ju, aby v nej nosili obilie, olej alebo iný domáci úžitkový produkt, nie aby stála v múzeu. Teraz má umeleckú hodnotu pre všetky generácie. Čomu vďačí za túto prednosť?

Odpovedať, “svojej kráse”, by jednoducho znamenalo vyhnúť sa otázke, pretože umelecká hodnota je krásou v najširšom zmysle. Hrnce na fazuľu a drevené vedrá majú často to, čo umelci nazývajú “dobrým tvarom,” t.j. nijako sa nepriečia oku. No aj bez toho, aby boli úplne škaredé, sú bezvýznamné, všedné, skôr neumelecké ako umelecké. Aká dispozícia, vlastná umeleckému dielu - hoci obyčajnému, akým je domáca grécka váza - im potom chýba?

Podľa slov významného kritika, pána Clivsa Bella, “je “významová forma” jedinou spoločnou vlastnosťou všetkých diel vizuálneho umenia.”¹ Profesor L.A. Reid, filozof výborne zorientovaný v problémoch estetiky, rozširuje pôsobnosť tejto charakteristiky na čokoľvek umelecké. Podľa neho “krása je len výraz” a “pravdivá umelecká forma ... je výrazová forma.”² Aj ďalší umelecký kritik, pán Roger Fry, prijíma pojem “významová forma,” hoci nedokáže priamo definovať jeho význam. Z pozorovania (povedzme) krásneho hrnca “vchádza do nás,” hovorí, ako

účinnok harmónie jeho línie, štruktúry a farby, "pocit zámeru; cítime, že všetky tieto zmyslovo logické zhody sú výsledkom zvláštneho pocitu, prípadne toho, čo by sme, ak by sme chceli použiť vhodnejšie slovo, mohli nazvať myšlienkou; a navyše môžeme povedať, že hrniec je výrazom myšlienky v umelcovej mysli."³ Po mnohých snahách definovať pojem umeleckého výrazu uzatvára: "V súčasnosti sa zdá nemožné dostať sa za tento neurčitý náznak významovej formy. Zdá sa mi, že tomu, čo mám na mysli, presne zodpovedá Flaubertov pojem "výraz idey". Flaubert však, bohužiaľ, nikdy nevysvetlil, a zrejme ani vysvetliť nedokázal, čo mal pod "ideou" na mysli."⁴

V súčasnosti je silná tendencia pokladať umenie skôr za významový fenomén, než za príjemný zážitok, potešenie zmyslov. Súvisí to pravdepodobne s voľným používaním disonancie a takzvanej "škaredosti" významnými umelcami vo všetkých oblastiach umenia - literatúre, hudbe a výtvarných umeniach. Do istej miery by to mohlo súvisieť aj s mimoriadnym nezaujmom nevzdelaných más o umelecké hodnoty. V predchádzajúcich obdobiach nemali masy prístup k veľkým umeleckým dielam; hudba a maliarstvo a dokonca knihy boli radosťami zámožných; možno však predpokladať, že aj chudobný a obyčajný človek by sa tešil z umenia, keby ho bol býval mal. Ale dnes, keď každý môže čítať, navštevovať múzeá a počúvať vynikajúcu hudbu aspoň prostredníctvom rozhlasu, keď posudzovanie týchto vecí masami sa stáva skutočnosťou, je celkom zrejmé, že *veľké umenie nie je priamym zmyslovým pôžitkom*. Ak by ním bolo,

muselo by kladne pôsobiť - podobne ako zákusky alebo kokteily - rovnako na neškolený, ako aj na pestovaný vkus. Táto skutočnosť, spolu so skutočnou "neprijemnosťou" väčšiny súčasného umenia, prirodzene spochybňuje každú teóriu pokladajúcu umenie za holé potešenie. A ak k tomu pridáme súčasný logický a psychologický záujem o symbolizmus, o výrazové médiá a artikuláciu myšlienok, nemusíme novú, z pojmu "významovej formy" vychádzajúcu filozofiu umenia, hľadať ďaleko.⁵

Ak však majú byť formy samy i mimo seba významové, a aby sme ich mohli pokladať za umelecké také byť musia, potom istý druh významovosti, ktorý im prináleží, vytvára špeciálny sémantický problém. Čo je umelecká významovosť? Aký druh významu vyjadrujú "výrazové formy"?

Je jasné, že na rozdiel od literárnych symbolov, nevyjadrujú tvrdenia. Všetci vieme, že (povedzme) obraz mora reprezentuje vodu a skaly, loďky a rybárske móla; že zátišie reprezentuje pomaranče a jablká, vázu s kvetmi, mŕtve zviera alebo rybu atď. Ale takýto obsah ešte nerobí z maľovaných vzorov na plátne "výrazové formy". Len sám pojem králikov, hrozien alebo západu slnka s loďkami nie je "myšlienka" inšpirujúca maľovanie. Umelecká myšlienka je vždy "hlbšou" koncepciou.

Niektorí psychológovia sa snažili odhaliť túto "hlbšiu" významovosť interpretovaním obrazov, básní a dokonca hudobných skladieb ako symbolov zamilovaných objektov, samozrejme najmä tých, čo sú *zakázané*. Umelecká aktivita je podľa psychoanalytikov, ktorí jej venovali svoju pozornosť, výrazom

primitívnych dynamizmov, nevedomých túžob a reprezentované objekty alebo scény využíva na stelesnenie tajných fantázií umelca.⁶

Toto vysvetlenie má mnoho dôvodov, aby sme ho odporúčali. Poukazuje na náš sklon pripisovať umeleckým dielam *významovosť*, hoci (z dôvodu morálnej cenzúry deformujúcej výskyt základných túžob) nikdy nemôžeme povedať, čo znamenajú. Zameriava sa na emocionálnu zainteresovanosť, vážnosť, s akou prijímame umelecký zážitok. Predovšetkým ale túto záhadnú oblasť ľudskej aktivity prenáša do sféry všeobecného psychologického systému - do takzvanej "dynamickej psychológie," založenej na poznaní určitých základných ľudských potrieb, sporov vyrastajúcich z ich vzájomnej interferencie a mechanizmu, v rámci ktorého sa presadzujú, skrývajú a nakoniec realizujú. Východiskovým bodom tejto psychológie je objav dovedy nepoznaného *symbolického modu*, stelesneného vo sne a dokonale viditeľného vo všetkých produktoch fantázie. Prirovnávať umenie k imaginatívnemu životu všeobecne, nie je, samozrejme, násilný postup. Navyše sa zdá, že témou práve tejto knihy je vnieŕ do symbolicky zameranej filozofie problém estetickej skúsenosti.

Sú to silné odporúčania pre psychoanalytickú estetickú teóriu. Napriek ich existencii si však nemyslím, že by táto teória (aj keď pravdepodobne platná) vrhala reálne svetlo na tie otázky, ktoré konfrontujú umelcov s kritikmi a utvárajú filozofický problém umenia. Pretože freudovská interpretácia, a nezáleží na tom, ako ďaleko je dovedená, nikdy

neponúka ani najhrubšie kritérium *umeleckej* dokonalosti. Môže vysvetliť, ako vznikla báseň, prečo je obľúbená, aké ľudské črty ukrýva pod svojou predstavivostnou metaforikou; aké tajné myšlienky kombinuje obraz a prečo sa Leonardove ženy záhadne usmievajú. Ale *nerobí rozdiel medzi dobrým a zlým umením*. Črty, s ktorými spája dôležitosť a významovosť majstrovského diela, možno takisto nájsť aj v bezvýznamnom diele nejakého celkom neschopného maliara alebo básnika. Wilhelm Stekel, jeden z vedúcich freudovských psychológov zaujímajúcich sa o umeleckú tvorbu ako o oblasť analýzy, vyjadril túto skutočnosť explicitne: "Chcem zároveň poznamenať, že z hľadiska nášho cieľa je vedľajšie, či je diskutovaný básnik veľký, všeobecne uznávaný, alebo či sa zaoberáme len malým veršotepcom. Pretože v konečnom dôsledku skúmame len podnet, ktorý poháňa ľudí tvoriť."⁷

Analýzu, ktorá nesúvisí s umeleckou hodnotou diela, možno ťažko pokladať za sľubnú techniku umeleckej kritiky⁸, pretože môže brať do úvahy len skrytý *obsah* diela a nie to, v čom každý umelec vidí skutočný problém - *dokonalosť formy*, ktorá danú formu "zvýznamňuje" v umeleckom zmysle. Nemôžeme túto dokonalosť oceňovať objavovaním čoraz nejasnejších objektov, ktoré daná forma reprezentuje alebo naznačuje.

Záujem o reprezentované objekty i záujem o vizuálne alebo verbálne štruktúry, ktoré ich zobrazujú, sú vždy beznádejne prepletené. Teraz už verím, že "umelecký význam" patrí k zmyslovému výtvoru ako takému; sám je krásny a obsahuje všetko, čo prispie-

va k jeho kráse.

Najpochopteľnejší prístup k formálnej stránke umenia by bol, prirodzene, prostredníctvom štúdia čistého vzhľadu. Čistý vzhľad však v poézii neexistuje a aj vo výtvarných umeniach hral až donedávna len vedľajšiu úlohu. Do značnej miery sa presadzuje v textilnej tvorbe a ako ozdoba sa vyskytuje v spojení s architektúrou a keramikou. Najväčší svetoví umelci však s týmito médiami pracovali len zriedka; ich výsostnou doménou sú sochárstvo a maliarstvo. Ak by sme sa naozaj obmedzili len na vnímateľné formy, potom by výtvarné umenia predstavovali z hľadiska nášho výskumu len úzke a už vôbec nie centrálné pole.

Hudba, na druhej strane, je dokonale nereprezentatívna, a také sú dokonca aj jej klasické výtvary a najväčšie výdobytky. Predkladá čistú formu nie ako ozdobu, ale ako svoju najzákladnejšiu podstatu; zoberme si jej výkvet - napríklad nemeckú hudbu od Bacha po Beethovena - a okrem tónových štruktúr nemáme pred sebou takmer nič: žiadnu scénu, žiadny obsah, žiadnu skutočnosť. Z hľadiska našej zaujatosti formou je to veľká pomoc. Chýba tu však zreteľný vecný obsah, ako ho chápeme my. Ak význam umenia patrí k zmyslovému vnemu ako takému, oddelenému od toho, čo zdanlivo reprezentuje, potom by takýto rýdzo umelecký význam mohol byť najprístupnejší prostredníctvom hudobných diel.

To však neznamená, že hudba je najvyššie, najexpresívnejšie alebo najuniverzálnejšie umenie. Zvuk je *najľahšie* médium, ktoré možno použiť rýdzo umeleckým spôsobom; pracovať však s najistejším

O významovosti v hudbe

médiom vôbec nie je to isté, ako dosiahnuť najvyšší cieľ. Navyše sa musíme vyvarovať mylného predčasného zovšeobecňovania - predpokladu, že prostredníctvom hudby skúmame všetky umenia, takže každé preniknutie k podstate hudby možno hneď aplikovať aj na maliarstvo, architektúru, poéziu, tanec a drámu; a najmä, že tvrdenia, ktoré nemajú vo všetkých uvedených oblastiach zrejme analógie, nie sú vo svojom obmedzenom hudobnom kontexte príliš zhodnotiteľné.' Základná jednota zámeru a najmä všeobecnej metódy pre všetky umenia je veľmi vítanou hypotézou a možno ju nakoniec dobre demonštrovať; avšak ako vopred prijatý záver, dogmatická premisa, je nebezpečná, pretože je prekážkou pre špeciálne teórie a cieľavedomé technické štúdium. Všeobecné teórie možno vytvárať *zovšeobecňovaním* princípov špeciálneho odboru, ich detailným spoznaním a pochopením. Tam, kde takýto systematický poriadok slúžiaci ako vzor nejestvuje, tvoria všeobecnú teóriu skôr nejasné frázy než platné zovšeobecnenia.

Preto si teraz dovoľíme sústrediť pozornosť na významovosť hudby samej. Ak už aj nie od čias Winckelmanna a Herdera, tak prinajneskôr od Schopenhauera sa tomuto predmetu venovala značná časť filozofického myslenia; a nielen zo všeobecného, estetického, ale aj zo špecializovanejšieho, hudobného a hudobno-kritického hľadiska. Dejiny hudobnej estetiky sú, ako to už v intelektuálnych dejinách chodí, bohaté na udalosti, takže sa nemožno vyhnúť tomu, že mnoho dobrých teórií treba zvažovať s ohľadom na ne. V priebehu celej tejto reflexie a polemiky presunul problém podstaty a

funkcie hudby niekoľko ráz svoje centrum; v Kantových časoch závisel od chápania umení ako kultúrnych činiteľov a týkal sa postavenia hudby v rámci týchto príspevkov k intelektuálnemu pokroku. Veľký ctiteľ rozumu ju na tomto základe prirodzene zaradil najnižšie spomedzi všetkých umeleckých foriem.¹⁰ Darwinisti neskôr hľadali kľúč ku dôležitosti hudby v jej pôvode; ak by sa dalo dokázať - alebo si to aspoň predstaviť - že má cenu prežiť, alebo že je dokonca pozostatkom nejakého dovtedy nenahraditeľného inštinktu či úmyslu, jej dôstojnosť by bola zachránená aj keby mal náš záujem o ňu vyplynúť len z toho, čo William James pokladal za - "jednoduchú sprievodnú zvláštnosť nervovej sústavy bez teleologického významu."¹¹ Helmholtz, Wundt, Stumpf a ďalší psychológovia, pre ktorých existencia a pretrvávanie hudby predstavuje problém, založili svoje výskumy na predpoklade, že hudba je forma *príjemného pocitu* a pokúšali sa poskladať hodnotu hudobných skladieb z "prvkov príjemnosti" ich tónových zložiek. To viedlo ku zrodu estetiky, založenej na páčení sa a nepáčení, k honbe za pocitovou definíciou krásy a k chápaniu umenia ako uspokojovania chůťok; tento typ teórie umenia, ktorý sa, samozrejme, vzťahuje na všetky umenia bez rozdielu, je "estetický" v najdoslovnejšom zmysle a jeho súčasní predstavitelia sú hrdí skôr na to, že neprekračujú hranice definovaného odboru.¹² Nás sa však uvedený prístup týka len po hranicu deskripcie testovaných príjemných-neprijemných reakcií na jednoduché zvuky alebo elementárne zvukové zhluky a niektoré pozorovania ľudského vkusu pri výbere

hudby; zdá sa, že je to od základu nudné dobrodružstvo. Ďalší spôsob reakcie na hudbu je však nápadnejší a zdá sa, že aj významnejší: je ním očakávanie, že obyčajne vyvoláva *emocionálnu* reakciu. Viera, že hudba burcuje emócie, siaha až ku gréckym filozofom. Platóna priviedla k požiadavke prísnej cenzúry tónin a melódií v jeho ideálnom štáte zo strachu, že by jeho občanov pokúšali slabými alebo zmyselnými nápevmi podľahnúť demoralizujúcim citovým pohnutiam." Rovnaký princíp sa často uplatňuje aj na vysvetlenie používania hudby v kmeňovej spoločnosti, vábenia afrického bubna, trúbkových signálov a "škótskych gájd" zvolávajúcich armády alebo kmene do boja, prastarého zvyku uspávať dieťa pomocou uspávaniek. Legenda o sirénach je, rovnako ako príbeh o Terpandrovi, ktorý preventívne zabránil občianskej vojne v Sparte, či o dánskom kráľovi Erikovi, ktorý spáchal samovraždu pod vplyvom harfistovho zámerného experimentovania s navodzovaním nálad, založená na viere v narkotické a toxické účinky hudby.¹⁴⁰ Napriek skutočnosti, že neexistuje, aspoň nie podľa mojich vedomostí, ani jeden autentický doklad o hocakej zvláštnej zmene povahy, úmyslu alebo aspoň inhibície praktického impulzu ktorejkoľvek osoby prostredníctvom hudby, táto viera vo fyzickú moc umenia pretrvala dodnes. Hudba je naozaj známa tým, že *kým trvá podnet*, ovplyvňuje rýchlosť pulzu a dýchanie, uľahčuje alebo ruší koncentráciu, vzrušuje alebo upokojuje organizmus; no okrem toho, že podnecuje spievanie, poklopkávanie, upravovanie krokov podľa hudobného rytmu, a snáď aj ježenie sa, zadržovanie dychu alebo

napätú pózu, hudba bežne správanie neovplyvňuje.¹⁵ Zdá sa, že jej somatické vplyvy pôsobia na ľudí s hudobným sluchom, ako aj bez neho (ukážky, ktoré sa obyčajne v experimentoch používajú, by hudobne nadaného človeka pravdepodobne skôr popudili, než upokojili či inšpirovali), a preto sú to skôr funkcie *zvuku* než *hudby*.¹⁶ Experimenty s vokálnou hudbou sú úplne nespoľahlivé, pretože slová a pátos ľudského hlasu sa k hudobnému podnetu pridávajú až dodatočne. Správanie sa koncertného publika aj po tých najvzrušujúcejších predstaveniach celkovo veľmi spochybňuje tradičný magický vplyv hudby na konanie ľudí. Jej somatické účinky sú premenlivé a jej morálne poklesky či povznesenia sa zdajú zanedbateľné.

Ak však pripustíme, že účinky dlho neprežívajú svoje príčiny, zrazu sa tvrdenie, že hudba vzbudzuje v poslucháčovi emócie, nezdá až také fantastické či mýtické. Viera v afektívnu moc hudby vzbudzuje v skutočnosti úctu až do takej miery, že niektorých moderných psychológov, zakladajúcich si priveľmi na faktoch, priviedla k vypracovaniu testov o emocionálnych účinkoch rozličných kompozícií a ku zozbieraniu zaznamenaných údajov. Zostavili prehľady možných "účinkov", ako sú:

smutný	pokojný
vážny	zábavný
tanečný	sentimentálny
pohnutý, vzrušený	túžobný
oddaný	vlastenecký
veselý, šťastný	podráždený

Poslucháči vybraných hudobných ukážok, ktoré mali

O významovosti v hudbe

obyčajne charakter tzv. "vyššieho populáru" (napr. MacDowellova *To a Wild Rose* alebo Sousov *Volunteer March*), dostali hotové dotazníky a boli požiadaní, aby svoje hudbou stimulované pocity označili v navrhovaných rubrikách.¹⁷

Výsledky takýchto experimentov¹⁸ len veľmi málo prispievajú ku známej skutočnosti, že väčšina ľudí spája svoje pocity s hudbou a (pokiaľ nepremýšľali o presnej povahe tohto spojenia) verí, že *má* pocity, kým je pod vplyvom hudby, najmä ak sa ich opýtate, ktorý z uvedených pocitov im hudba dáva. Len ťažko môže prekvapiť, že sa o rýchlych, rytmických melódiách hovorí, že spôsobujú, že sa človek cíti šťastný alebo "roztancovaný"; a neprekvapuje ani to, že o *Love's Old Sweet Song* sa všeobecne hovorí, že evokuje "nežné spomienky." Celé bádanie skutočne pokladá za samozrejmé to, čo britský muzikológ a organista Charles Avison povedal už r. 1775 bez toho, aby to experimentálne dokázal: totiž, že "zvuk má fantastickú schopnosť prebúdzat vášne," a že hudba "prirodzene burcuje v hrudi ľudí rozličné vášne podobné zvukom, ktoré vyjadruje; a preto nás umenie hudobníka ... radostne povznáša alebo norí do príjemného smútku, burcuje k odvahe alebo upokojuje milými hrôzami, zmäkčuje ľútosťou, nehou a láskou alebo unáša do sfér blaha, do extázy Božieho velebenia."¹⁹

Pojmy "príjemný smútok" a "milé hrôzy" predstavujú tak trochu záhadu. Ak nám hudba skutočne spôsobuje zármutok alebo nás desí, prečo ju potom počúvame? Súčasných bádateľov táto otázka nevzrušuje, no Avison sa cítil povolaný na to, aby ju zod-

povedal. Smútky a hrôzy hudby, o ktorých hovorí, nie sú naše vlastné, my ich len sympateticky pociťujeme; "Existujú isté zvuky, ktoré sú prirodzené radosti, iné zármutku alebo sklúčenosti, ďalšie nehe a láske; a keď *tieto* počujeme, prirodzene sympatizujeme s tými, čo sa buď radujú alebo trpia."²⁰

Keď nami však hýbe *sympatia*, s kým vlastne sympatizujeme? Koho pocity takto oceňujeme? Odpoveď obyčajne znie: hudobníci. To on, ktorý vytvára hudbu, si vylieva zo srdca svoje city. Hudba je cesta jeho sebaujadrenia, vyznáva sa obecenstvu zo svojich pocitov alebo si ich len v tichosti vylieva, aby poskytol útechu sám sebe. V časoch, keď väčšina interpretov ponúkala svoje vlastné skladby alebo dokonca improvizácie, bolo takéto vysvetľovanie hudby celkom prirodzené. Rousseau, Marpurg, Mattheson, C.Ph.E. Bach boli všetci presvedčení, že (ako to povedal Bach) "keďže hudobník nedokáže pohnúť ľuďmi bez toho, aby najskôr nepohol sám sebou, musí byť nutne schopný navodiť v sebe všetky tie afekty, ktoré by mal vyvolať vo svojich poslucháčoch; prenáša na nich svoje pocity, a tak ich najľahšie privádza k sympatetickým emóciám."²¹ Problém sa trochu skomplikoval narastajúcim rozdielom medzi skladateľmi a interpretmi ku koncu storočia; situáciu však zachránila vzájomnosť expresie a impresie. Skladateľ je, samozrejme, pôvodným subjektom opísaných emócií, no interpret sa stáva jeho dôverníkom a zároveň hovorcom. Prenáša majstrove pocity na zúčastnené obecenstvo.

V tejto podobe sa doktrína zachovala dodnes a v hodnej miere ju akceptujú hudobníci i filozofi. Od

Rousseaua po Kierkegaard a Croceho spomedzi filozofov, od Marpurga po Hauseggera a Riemanna spomedzi hudobných kritikov, no predovšetkým medzi hudobníkmi samými - skladateľmi, dirigentami a interpretmi - sa stretávame s veľmi rozšírenou vierou, že hudba je emocionálna očista a že jej podstatou je sebavyjadrenie. Beethoven, Schumann, Liszt, aby sme spomenuli aspoň velikánov, nám o tom zanechali dôkazy. Navyše aj priemerný sentimentálny milovník hudby je toho názoru, že každá hlboko dojímavá hudba musí tlmočiť nejakú osobnú skúsenosť, túžbu, extázu alebo zúfalstvo umelcovho vlastného *vie amoureuse*; a väčšina hudobných amatérov iste bez váhania prijme výrok Henriho Pruničra, ktorý kategoricky tvrdí, že nech už je skladateľ schopný vyjadriť akékoľvek pocity, "môžeme si byť istí, že tieto city nevyjadrí majstrovsky, keď ich v nejakej danej chvíli svojej existencie sám neprežil."²² S najväčšou pravdepodobnosťou zájdu dokonca až tak ďaleko, že budú súhlasiť s tým, že Beethoven použil nejakú tému až desať rokov potom, čo si ju prvý raz zaznamenal. "Je pravdepodobné, že táto téma, tlmočiaca dojem najhlbšieho smútku, mu napadla v deň utrpenia."²³ Teória sebavyjadrenia, ktorá stavia hudbu na úroveň "takých výrazov ako "oh-oh" alebo, na vyššej úrovni, lyrických veršov," ako hovorí Carnap, je najrozšírenejšou doktrínou chápania významovosti a funkcie hudby.²⁴ Veľmi prijateľným spôsobom vysvetľuje nepopierateľnú spojitosť hudby s cítením a tajomstvo umeleckého diela bez predstieraného obsahu; predovšetkým však privádza hudobnú aktivitu do sféry modernej psy-

chológie - behavioristickej, dynamickej, genetickej a neviem ešte akej. Lenže viera, že hudba je v podstate forma sebavyjadrenia, veľmi skoro naráža na paradox; z filozofického hľadiska zlyháva už na samom začiatku. Pretože dejiny hudby boli dejinami čoraz integrovanejších, usporiadanejších a artikulovanejších *foriem* a veľmi sa podobali dejinám jazyka, ktorý sa stáva dôležitým, len ak sa prestane napájať zo svojho prastarého žriedla expresívnych výkrikov a stáva sa skôr denotatívnym a konotatívnym, než emocionálnym. Zdá sa, že si tzv. "čistú hudbu" vážime a potrebujeme viac než staroveké kultúry;²⁵ preto náš kontrast a harmonické rozvíjania nepoznajú nič také, ako je expresívna neviazanosť indiánskych "ki-yi" a "how-how", kvílivý primitívny žalospev, divoké synkopované výkriky afrických domorodcov. *Čisté sebavyjadrenie si nevyžaduje umeleckú formu.* Hlučné lynčovanie okolo šibenice, žena zalamujúca rukami nad chorým dieťaťom, stojaci, chvejúci sa, poliaci sa a možno aj od vzrušenia sa smejúci či plačúci milenec, ktorý práve pri nehode zachránil svoju milú, to všetko dáva voľný priebeh citom; takéto scény však ešte nie sú príležitosťou pre hudbu, aspoň nie pre komponovanie. Dokonca ani téma "tlmočiaca dojem najhlbšieho smútku" nie je schopná dostaviť sa človeku alebo davu vo chvíli potreby vášnivého sebavyjadrenia. Pravidlá emocionálnej očisty sú prirodzené, a nie umelecké pravidlá. Verbálne reakcie ako "Ah!" či "Oh-oh!" nie sú výtvary, ale rečové zvyky; dokonca ani expresivita nádvok nespočíva v skutočnosti, že také slová sa vynašli pre psycho-katarzné účely, ale v tom, že sú

O významovosti v hudbe

tabu a prelomenie tabu poskytuje citovú úľavu. Rozbitie vázy by vás však upokojilo lepšie. Tak či tak možno dobre dokázať, že v *hraní* hudby hľadáme a často nachádzame sebavyjadrenie. Dokonca aj Hanslick, pre ktorého boli emocionálne *významy* v kompozícii kliatbou, pripustil možnosť utešovania ľudských citov pri klávesnici;²⁶ a ktokoľvek, kto má hlas alebo nástroj, môže z vlastnej skúsenosti potvrdiť útechu, ktorú hudobné výlevy poskytujú. Iste bol niekedy dohnaný k tomu, aby si svoje vzrušenie vybil v piesni, rapsódii alebo divokej tarantele a cítil sa lepšie vďaka maniackemu vzplanutiu; a pretože bol "vyhecovaný," pravdepodobne spieval alebo hral neobyčajne dobre. Vybral si určitú skladbu, lebo sa mu videlo, že "vyjadruje" jeho stav. Zdalo sa mu, aspoň vtedy, že skladba bola vytvorená preto, aby rozprávala jeho pocity a je možné, že potom navždy uveril, že to boli práve tie pocity, ktoré skladateľ zamýšľal zaznamenať do nôt.

Veľmi rozmanité interpretácie, ktoré rozliční hráči alebo poslucháči pripisujú jednej a tej istej skladbe - rozdielnosti týkajúce sa dokonca takých všeobecných pocitových obsahov ako je smútok, hnev, radosť či netrpezlivosť - spôsobujú, že takáto dôvera v autorove zámery vyzerá naivne. Rozhodne by nemohol cítiť všetky tie rozličné emócie, ktoré sú jeho skladby zdanlivo schopné vyjadriť. Hudbu naozaj môžeme *využiť na* vyliatie si svojich subjektívnych zážitkov a obnovenie našej osobnej rovnováhy, to ale nie je jej primárna funkcia. Keby to tak bolo, bolo by pre umelca úplne nemožné ohlásiť program vopred a očakávať, že ho zahrá dobre; alebo

dokonca, keby ho aj ohlásil až na mieste, *vyjadriť sa* postupne v *allegre, adagiu, preste a allegrette*, ako to premenlivé nálady jednoduchej sonáty zvyknú predpisovať. Takéto temperamentné vášne by boli nenormálne dokonca aj v notoricky náladovej kaste hudobníkov!

Ak má hudba nejakú významovosť, je sémantická a nie symptomatická. Jej "význam", samozrejme, nie je významom stimulu na evokovanie emócií, ani signálu na ich ohlasovanie; ak má nejaký emocionálny obsah, "má" ho v rovnakom zmysle ako "má" svoj pojmový obsah jazyk - *symbolicky*. Obyčajne nie je odvodený z afektov, ani nie *je pre* ne určený; s istými výhradami by sme však mohli povedať, že je *o* nich. Hudba nie je príčinou alebo liečebným prostriedkom emócií, ale ich *logickým výrazom*; hoci aj v tejto schopnosti má svoje špeciálne spôsoby fungovania, ktoré ju robia nesúmerateľnú s jazykom, a dokonca ani s prezentačnými symbolmi ako sú obrazy, gestá a ríty.

Mnoho bádateľov sa pokúsilo skúmať hudbu ako jazyk emócií. Ani jeden z týchto pokusov však v skutočnosti nebol uspokojivý, hoci niektoré z nich sú dôkladné i správne zamerané. Vo filozofii hudby sa vynaložilo mimoriadne veľa schopného myslenia a jedinou prekážkou, ktorá spomalila vývoj tohto ústredného problému "významovej formy," je podľa mňa potreba pochopenia ciest, ktorými môžu logické štruktúry vstupovať do rozličných typov "významovosti." Prakticky sa už urobilo všetko; príliš nevyjasnené anomálie a dohady, ktoré ešte ostali, sú väčšinou dôsledkom logických nepochopení alebo trochu

naivných predpokladov, a ako také ich vie spoznať azda len sám logik. Tu sa dostávame k ťažkosti, ktorá je vlastná súčasnému vedeckému bádaniu - prekážke *nadmerného poznania*, ktoré nás núti prijímať tzv. "objavy" odborníkov z iných oblastí, "objavy," ku ktorým došlo bez ohľadu na naše výskumy a ktoré nám často nechávajú dôležité veci neobjavené. Riemann napríklad s absolútnym presvedčením vyhlasuje, že hudobná estetika môže a musí akceptovať pravidlá a doktríny logiky ako dané.²⁷

Práve v hudobnej estetike však dochádza k tomu, že kľúčový problém, ktorému v rámci nej musíme čeliť, sa dotýka celej logiky symbolizmu. Je to *logic-ký problém umenia* a žiadny logik by pravdepodobne z vlastného záujmu nehľadal s ním súvisiace "závery". Týka sa logickej štruktúry toho druhu symbolu, ktorý logici nepoužívajú, a preto by oň, ako o nezaujímavý vrtoch, ani nezavadili. Skrátka, zaobráme sa *filozofickým* problémom, ktorý si vyžaduje logické štúdium a dotýka sa hudby: skúšobným kameňom skutočne vplyvnej filozofie symbolizmu je to, aby sme boli schopní primerane a presne definovať "hudobný význam," avšak *pre umelecký a nie pozitivistický kontext a zámer*. Dovoľme si teraz v záujme našej orientácie jednoznačne obísť problémy hudby ako stimulačného prostriedku i hudby ako emotívneho symptómu, pretože ani jedna z týchto funkcií (hoci obidve nepochybne existujú) by nestačila postihnúť dôležitosť, ktorú hudbe pripisujeme; dovoľme si ďalej predpokladať, že jej "významovosť" má v *určitom zmysle* povahu symbolu. Úlohou našej teórie bude potom stanoviť, *v akom zmysle*

to možno tvrdiť, pretože to určite neplatí v každom zmysle. Otázka nás vracia späť ku tretej kapitole,* k logike symbolov a k rozmanitým možnostiam významu, ktoré symbolické štruktúry môžu obsahovať. Tam by sme mohli nájsť podmienky pre "jazyk hudby," ak taký, pravda, existuje, alebo jazyk "významovej formy" iného druhu, než je jazyk. Domnienka, že hudba je druh jazyka, nie síce s prítomným, zato však s ozajstným pojmovým obsahom, sa intenzívne pertraktuje, hoci možno nie v takej miere ako teória emotívneho symptómu. Najznámejším priekopníkom na tomto poli je Schopenhauer; a dnes sa už všeobecne prijíma, že jeho pokus interpretovať hudbu ako symbol iracionálnej stránky duševného života, Vôle, bol dobrým dobrodružstvom, aj keď jeho záver o tom, že je "metafyzická," bol, samozrejme, úplne nesprávny. Nech to už bolo akokoľvek, jeho neobvyklý príspevok k nášmu problému spočíva iste v tom, že hudbu pochopil ako neosobnú, zrozumiteľnú, skutočne sémantickú, ako symbolizmus s myšlienkovým obsahom, namiesto zjavného výrazu kohosi emocionálneho stavu. Tento princíp si rýchlo osvojili ďalší myslitelia, takže sa rozprúdila rozsiahla debata o tom, aký obrazotvorný obsah jazyk tónov vyjadruje. Jeden autor dokonca uvádza až šesťnásť interpretácií, medzi nimi aj "výraz Slobody Vôle" a "výraz Vedomia".²⁸

Najzrejmšie a najnaivnejšie čítanie tohto "jazyka" je onomatopoické - spoznávanie prírodných zvukov v hudobných efektoch. Ono, ako každý vie, je základom "programovej hudby," ktorá zámerne imituje ruch a pokrikovanie na trhu, údery kopyt, búšia-

O významovosti v hudbe

ce kladivá, tečúce potôčky, slávikov, zvony i osudové kukanie. Takáto "zvukomaľba" rozhodne nie je nová; siaha prinajmenšom do trinásteho storočia, keď sa v zhudobnení *Sumer is icumen in* zaviedol ako téma spev kukučky.²⁹ Jeden kritik z osemnásteho storočia hovorí odmietavo: "Naše intermezzá ... sú plné fantastických imitácií a hlúpych trikov. Človek v nich môže počuť odbíjanie hodín, kvákamie kačíc, kŕkanie žiab a zanedlho možno už aj kýchanie blích i to, ako rastie *tráva*."³⁰ Zvukomaľba sa však pôvodne používala priamo ako vtip, ako v Bachovej fúge na písmená jeho mena, B-A-C-H. Až s rozvojom opery a oratória sa orchester začal využívať na zásobovanie istých scén vhodnými *zvukmi*. Vzpínajúce sa kone a plaziace sa červy v Haydnovom *Stvorení* len dodávajú hudobným figúram technické možnosti, ako sú tradičné kukučky a kohúty, kým potopa sa celkom iste používa s vážnym zámerom vystavať myšlienku na zvukovom efekte. V Bachových *Pasiách podľa sv. Matúša* orchester vyjadruje roztrhnutie chrámovej opony uprostred neklamnej hudobnej búrky. Zvukomaľba sa od tých čias rozmáha do takej miery, že romantická symfónia si už vyžaduje celú výbavu drevených rapkáčov, kravských zvoncov, hvizdov a dokonca zvukových nahrávok a zariadení na produkovanie vetrov.³¹ Vďaka čoraz detailnejším a nenahraditeľnejším programovým pokynom sa vyvinula ozajstná sústava dohodnutých znakov. Ako nakoniec hovorí jeden významný kritik z *New York Times*: "Strauss na vrchole svojej programovej posadnutosti zašiel až tak ďaleko, že vyhlásil, že víťazstvom by bolo, keby skladateľ dokázal skom-

ponovať strieborný príbor na stole tak, aby bol poslucháč schopný rozlíšiť nože od vidličiek."³²

Ale nie všetky koncepcie hudobnej sémantiky boli také naivné a vecné. Ruka v ruke s vývojom zvukomaľby sa rozvíjala aj "dramatická" hudba v subjektívnejšom zmysle - hudba zamýšľaná i pokladaná za *jazyk cítenia*. Objektmi hudobnej reprezentácie v nej nie sú strieborný príbor ani prehladky či hromobitia, ale láska a túžba, nádej a obava, jadro tragédie a komédie. Nie je to "sebvýraz"; je to *expozícia* citov, ktoré možno priradiť osobám na javisku alebo fiktívnym postavám v balade. Rýdzo inštrumentálna hudba bez dramatickej akcie môže obsahovať vysoko emocionálny zmysel, ktorý neodkazuje na žiadny subjekt, a pohotové ubezpečenie niektorých programových autorov, že je to skladateľov protest proti životu, zúfalý výkrik, obraz jeho milovanej, či čo, je absolútne neoprávnená predstava, pretože ak je hudba naozaj jazykom emócie, vyjadruje v prvom rade skladateľove *vedomosti o ľudských citoch* a nie ako alebo kedy tieto vedomosti získal; rovnako, ako jeho konverzácia vyjadruje jeho vedomosti o konkrétnych veciach a obyčajne nie jeho prvú skúsenosť s nimi.

Nie je to najtrvalejšia, najpriateľnejšia ani najzaujímavejšia doktrína hudobného významu a sama sa postarala o svoje značné rozvinutie; v teoretickej rovine Kretschmarom, E. v. Hartmannom, neskôr Schweitzerom a Pirrom, v praktickej zasa Schumannom, Wagnerom, Lisztom, Berliozom (ktorí nám takisto všetci zanechali teoretické výpovede) a mnohými ďalšími. Z Wagnera vyberám azda najjedno-

značnejšie podanie tohto princípu:

"To, čo hudba vyjadruje, je večné, nekonečné a ideálne; nevyjadruje vášň, lásku alebo túžbu toho-ktorého jedinca pri tej-ktorej príležitosti, ale vášň, lásku alebo túžbu ako také, a predstavuje ich v neobmedzenej rozmanitosti motivácií, čo je výlučnou a špecifickou vlastnosťou hudby, cudzou a nevyjadriteľnou v žiadnom inom jazyku."³³

Napriek romantickej frazeológii tento úryvok celkom jasne vypovedá, že hudba nie je sebvýraz, ale *formulácia a reprezentácia* citov, nálad, duševných napätí a odhodlaní - "logický obraz" vnímaného, citlivého života, zdroj porozumenia a nie prosba o súcit. City, ktoré hudba odhaľuje, v podstate nie sú "vášňou, láskou alebo túžbou toho-ktorého jedinca," vyzývajúce nás zaujať jeho miesto, ale sa predvádzajú priamo nášmu chápaniu, aby sme ich mohli uchopiť, uvedomiť si ich a pochopiť bez toho, aby sme ich predstierali či prisudzovali niekomu inému. Tak, ako slová dokážu opísať udalosti, ktorých sme neboli svedkami, miesta a veci, ktoré sme nevideli, tak hudba dokáže prezentovať emócie a nálady, ktoré sme necítili, vášne, ktoré sme predtým nepoznali. Jej obsah je rovnaký ako pri "sebvýraze" a jej symboly môžu byť dokonca príležitostne vypožičané z ríše expresívnych symptómov; avšak požičané sugestívne prvky sú *formalizované* a obsah "dištancovaný" umeleckým uhlom pohľadu.

Pojem "psychický odstup" ako charakteristický znak každej umeleckej "projekcie" skúsenosti, ktorý rozvíjal Edward Bullough, nerobí emotívne obsahy typickými, všeobecnými, neosobnými alebo "static-

kými"; robí ich *predstaviteľnými*, takže ich môžeme vidieť a chápať bez verbálnej pomoci a bez podpory príležitosti, v ktorej figurujú (keďže každý sebvýraz znamená pre dočasné pocity subjektu príležitosť, príčinu - skutočnú alebo imaginárnu). Skladateľ nielen naznačuje, ale aj *artikuluje* jemné komplexy pocitov, ktoré jazyk nedokáže ani pomenovať, nieto ešte vysvetliť; pozná formy cítenia a dokáže ich uchopiť, "skladať". Naše výkriky ani nervozitu "neskladáme".

Aktuálnu protikladnosť medzi dvoma emočnými teóriami hudobného významu - o sebvýraze a o logickom vyjadrení - najlepšie zhrnieme, ak už citovaný úryvok z C.Ph.E. Bacha o tom, že "hudobník nedokáže pohnúť ľuďmi bez toho, aby najskôr nepohol sám sebou" a vždy "na nich prenáša svoje city, a tak ich najľahšie privádza k sympatetickým emóciám" porovnáme s Busonihho tvrdením: "Tak ako umelec, ktorý má pohnúť citmi svojho obecenstva, nesmie nikdy pohnúť vlastnými - aby v danej chvíli nestratil svoje majstrovské ovládanie materiálu - ani poslucháč, ktorý chce získať celostný dojem z opery, nesmie ju nikdy brať ako skutočnú, ak nemá byť jeho umelecké ocenenie degradované len na ľudskú sympatiu."³⁴

Bullough by túto degradáciu nazval stratou "psychického odstupu." V skutočnosti je to zámerna symbolu, ktorý nám umožňuje *predstaviť si* jeho objekt, za znak spôsobujúci, že sa *zaoberáme* tým, čo znamená.

"Odstup ... sa dosiahne oddelením objektu a jeho pôsobnosti od vlastného ja človeka, jeho vymanením zo zajatia praktických potrieb a úloh. Ale ... odstup

neznamená neosobný vzťah čisto intelektuálneho záujmu.... Naopak, opisuje *osobný*, často veľmi citovo sfarbený vzťah, avšak *zvláštneho charakteru*. Jeho zvláštnosť spočíva v tom, že osobný charakter vzťahu bol takpovediac prefiltrovaný. Očistil sa od praktickej, hmatateľnej podstaty svojej pôsobnosti.

...³⁵

Obsah bol *zosymbolizovaný* pre nás a nevyzýva k emocionálnej odozve, ale ku *vhľadu*. "Psychický odstup" je proste skúsenosť, ako prostredníctvom symbolu pochopiť to, čo ešte nebolo artikulované. Obsah umenia je vždy reálny; spôsob jeho prezentácie, pomocou ktorého sa zároveň odkrýva i "dištančuje," môže byť fikciou. Môže to byť aj hudba alebo, ako v prípade tanca, pohyb. Ak by však obsahom bol život citov, pudov a vášní, potom by symboly, ktoré ho odhaľujú, neboli zvukmi alebo činmi, ktoré tento život obyčajne *vyjadrujú*; nášmu chápaniu ho musia oznamovať *symbolické formy* a nie sprievodné znaky.

Spomedzi autorov, ktorí priradili hudbe ktorýkoľvek z druhov významovosti, len málokto striktné medzi nimi rozlišovali. Doslovné významy - spodobenía vtákov, zvonov a hromu a dvadsiate storočie limitované nástrojmi orchestra - sú obyčajne vágnym spôsobom zmiešané s emotívnymi významami, ktoré by mali podľa očakávania podporovať, alebo dokonca prostredníctvom dojmu inšpirovať. A city sa striedavo chápu raz ako účinky, inokedy ako príčiny alebo obsahy takzvanej "emotívnej hudby". Dokonca aj u Wagnera, ktorý jednoznačne formuloval abstrakčnú, zovšeobecňujúcu funkciu hudby pri zobrazovaní citov, nachádzame mnoho nejasností.

Pri opisovaní vlastného *furor poeticus* sa sám predstavuje, že vyjadruje svoje osobné city a pozdvihnutia. V stati *Oper und Drama* hovorí, že operná hudba musí vyjadrovať city *rozprávača a herca* ("*des Redenden und Darstellenden*," nie "*des redend Dargestellten*")*. Už je teda úplne jasné, že "poetický zámer" ("*die dichterische Absicht*") ako *raison d'être* diela neznamená poskytnúť hercom sebvýraz, ani obecenstvu emocionálne orgie, ale znamená vysvetliť, spraviť predstaviteľným, teda hlboký vhľad do vášnivej ľudskej povahy. V tej istej práci ďalej pripisuje tragický osud Beethovena jeho neschopnosti komunikovať svoje súkromné city, *svoje útrapy zvedavému, no nepohnutému poslucháčovi, ktorý mu nebol schopný porozumieť.*"

A tak keď Hanslick písal svoju slávnu knižku *Vom Musikalisch-Schönen*, ktorá sa pokúsila rozbiť rozmáhajúcu sa romantickú koncepciu "jazyka hudby," cítil to ako výzvu do boja nielen proti používaniu onomatopoeje, úderov kopýt cválajúcich Valkýr a burácajúcim vyzváňaniam ohlasujúcich skazu Bludného Holanďana, ale aj proti produkovaniu, predvádzaniu a reprezentovaniu emócií - náreku a tremolu orchestra, exaltujúcim vzplanutiam Tristana a Izoldy. Proti všetkým týmto údajným "expresívnym funkciám" hudby nazhromaždil veľký purista svoje argumenty. Vehementne deklaroval, že hudba neprenáša žiadne významy, že jej obsahom nie sú nič iné, než pohybujúce sa znejúce formy ("*tönend bewegte Formen*")³⁸ a že "témou hudobnej skladby je jej vlastný obsah".³⁹ Jeho odpor však podnietil predovšetkým správny wagnerovský cieľ - *sémantické*

využitie hudby na *reprezentáciu* citového života.

"Nie je to len šermovanie so slovami," tvrdí na samom začiatku, "takmer empaticky protestovať proti pojmu *reprezentácia*, pretože tento pojem podnietil vznik najväčších omylov hudobnej estetiky. *Reprezentovať* niečo si vždy vyžaduje predstavu (*Vorstellung*) dvoch oddelených, rozličných vecí, z ktorých jedna musí byť vopred daná prostredníctvom špecifického aktu, jasného referenčného vzťahu k druhej."⁴⁰ Hudbu podľa jeho mienky nikdy nemožno použiť takýmto ponížujúcim spôsobom.

Pri lepších poznatkoch o symbolizme možno Hanslickovo určenie podmienok pre *reprezentáciu*, samozrejme, odmietnuť. To, čo hovorí, sa spravidla vzťahuje na doslovné, predovšetkým vedecké vyjadrenie; neplatí však o niektorých ďalších spôsoboch, slúžiacich skôr na formulovanie poznania než na komunikovanie jeho finálnych produktov. No jeho protest je aj oprávnený; tvrdenie jeho odporcov o *jazyku hudby* je skutočne zavádzajúce, čo môže veľmi ľahko spôsobiť škodu medzi hudobníkmi i poslucháčmi.

Tieto tvrdenia, podobne ako aj Hanslickove protitvrdenia, si žiadajú logickú kritiku. Takže namiesto sporenia sa o ten či onen údajný "význam" sa pozrieme na hudbu z čisto logického hľadiska ako na nejakú možnú symbolickú formu. Ako taká by v prvom rade mala mať formálne vlastnosti, ktoré by boli analogické s čímkoľvek, čo má údajne symbolizovať; nech už teda reprezentuje čokoľvek, napríklad nejakú udalosť, vášeň, dramatickú akciu, mala by vykazovať *logickú formu*, akú by mohol nadobudnúť aj uvedený

objekt. Napriek tomu, že pre každý obsah existujú alternatívne formy, všetko, čo si predstavujeme, predstavujeme si to v nejakej forme; no hudobná figúra, ktorú ako takú spoznáваме, musí byť *nejakou* figuráciou, podľa ktorej sme schopní zaregistrovať vec, na ktorú odkazuje.

To, že hudobné štruktúry logicky pripomínajú určité dynamické vzorce ľudskej skúsenosti je dokázaná skutočnosť. Dokonca to pripustil aj Hanslick, i keď možno nie na takom vedeckom podklade, akým sa môžu pýšiť naši súčasní teoretici; to, čo bolo za jeho čias psychologickým predpokladom pre pochopenie hudby, sa v našej dobe stalo psychologickou doktrínou, ilustrovanou vhodnými hudobnými príkladmi. Wolfgang Köhler, významný pionier tvarovej psychológie, pripomína užitočnosť takzvanej hudobnej "dynamiky" pre opisovanie foriem mentálneho života. "Vnútorne procesy," hovorí, "jedno či emocionálne alebo intelektuálne, prejavujú spravidla typy rozvoja, ktorým možno dať názvy používané obyčajne na označovanie hudobných udalostí, ako sú: *crescende a diminuendo, accelerando a ritardando*." Köhler potom prenáša tieto vhodné pojmy na opis zjavného správania, reflexiu vnútorného života prostredníctvom fyzických postojov a gest. "Keď sa tieto vlastnosti vyskytujú vo svete akustickej skúsenosti, možno ich nájsť aj vo vizuálnom svete, a tak môžu vyjadrovať *podobné* dynamické rysy vnútorného života v priamo pozorovateľnej aktivite. ... Vzostupnému vnútornému tempu a dynamickej úrovni zodpovedajú v oblasti viditeľného pohnutia *crescendo* a *accelerando*. Samozrejme, že ten istý

vnútorný rozvoj sa môže sám vyjadriť akusticky, ako v *accelerande* a *reforzande* reči. ... Váhanie a nedostatok vnútorného odhodlania sa zviditeľňujú ... ako *ritardando* viditeľného alebo počuteľného správania. ...⁴¹

Je to presne opačný prístup, než predstavuje opis hudby od Jeana D'Udina, ktorý ju skúma ako druh gesta, tónovú projekciu foriem cítenia, odrážajúcu sa priamejšie v mimickom "tanci" dirigenta orchestra. "Celá expresívna gestikulácia dirigenta," hovorí v provokatívnej a pútavo napísanej knihe *L'art et le geste*, "je v skutočnosti tancom ... celá hudba je tancovanie. ... Každú melódiu vytvárajú série postojov."⁴² A ďalej: "Každý pocit vlastne spôsobuje určité špeciálne gestá, ktoré nám odhaľujú po častiach základnú vlastnosť Života: pohyb.... Všetky živé tvory nepretržite uskutočňujú svoj vlastný vnútorný rytmus." Tento rytmus, podstata života, je pevným pozadím, voči ktorému zažívame špeciálne artikulácie vytvárané cítením; "a dokonca aj ten najjednoduchší život obsahuje niektoré prerušenia svojho rytmu, zdroje radostí a smútkov, bez ktorých by sme boli nehybní ako diaľničné kamene."⁴³ Tieto rytmy sú prototypmi hudobných štruktúr, pretože celé umenie je len ich projekciou z jednej oblasti vedomia do druhej, symbolickou transformáciou. "Každý umelec je pretvárač; každý umelecký výtvor je len premenou."⁴⁴ Tak ako Köhler používa jazyk hudobnej dynamiky na vyjadrenie psychologických fenoménov, na báze ich formálnej analógie, tak aj D'Udine robí z pohybu prototyp životných foriem a redukuje tak všetky umenia na "druh tanca" (túto

analógiu so životnými funkciami, nižšími i vyššími, urobil dávno predtým Havelock Ellis v *Dance of Life*); a rovnako aj muzikológ von Hoeslin spája tanec, výtvarné umenie, myslenie a cítenie s hudbou z dôvodu tej istej analógie. Základnými vzťahmi v hudbe, hovorí, sú *napätia a uvoľnenia*; a vzory generované týmito funkciami sú exemplifikovanými vzormi v každom umení, ako aj vo všetkých emotívnych reakciách. Všade tam, kde obyčajné kontrasty myšlienok produkujú reakciu, kde zážitky čírej formy produkujú mentálne napätie, dostávame základ pre *melódiu*; von Hoeslin preto hovorí o *Sprachmelodien* v poézii a *Gedankenmelodien* v živote.⁴⁵ Kritici inklinujúci k väčšiemu naturalizmu, často pri porovnávaní foriem hudby s formami cítenia robia kompromis, keď sa domnievajú, že hudba vystavuje vzory vzrušenia vyskytujúce sa v nervových vláknach, ktoré sú fyzickými zdrojmi emócie;⁴⁶ všetko to však v skutočnosti prichádza k rovnakej veci. Konečný výsledok všetkých týchto špekulácií a výskumov je to, že existujú určité aspekty takzvaného "vnútorného života" - fyzického alebo mentálneho, ktoré majú formálne vlastnosti podobné tým v hudbe - vzory pohybu a pokoja, napätia a uvoľnenia, súhlasu a nesúhlasu, anticipácie, naplnenia, vzrušenia, náhlej zmeny atď.

Takže prvá podmienka pre konotačný vzťah medzi hudbou a subjektívnou skúsenosťou, istá podobnosť logickej formy je určite splnená. Navyše niet pochyb, že hudobné formy majú určité vlastnosti, vďaka ktorým sa hodia na symbolické využitie: sú zložené z mnohých oddeliteľných jednotiek, ktoré

O významovosti v hudbe

možno ľahko vytvárať a najrozmanitejšími spôsobmi kombinovať; ako také nehrajú dôležitú praktickú úlohu, ktorá by zatienila ich sémantickú funkciu; ľahko ich možno rozlišovať, zapamätať si a opakovať; a nakoniec, majú pozoruhodnú tendenciu *modifikovať kombináciou vzájomné vlastnosti*, ako to robia slová, pretože všetky si navzájom slúžia ako kontext.⁴⁷ Zvláštny tónový fenomén, ktorý nazývame "hudbou" tak spĺňa rýdzo štrukturálne podmienky pre symbolizmus.

Napriek tomu to však, logicky vzaté, nie je jazyk, pretože nemá slovník. Nazývať tóny stupnice jej "slovami," harmóniu jej "gramatikou" a rozvíjanie tém jej "syntaxou" je neužitočná alegória, keďže tóny nemajú dôležitú vec, ktorá odlišuje slovo od obyčajného fonetického výrazu: fixovanú konotáciu alebo "slovníkový význam". Hoci má tón mnoho aspektov náležiacich pojmu hudobnej významovosti, harmónia k nim nepatrí. Tieto aspekty sa neustále a s vážnosťou študovali z psychologického hľadiska spôsobmi, ktoré celkom vhodne vylučujú nehudobné faktory, ako sú osobné asociácie spájané s melódiami, nástrojmi, štýlmi (napr. chrámovou hudbou, vojenskou hudbou) alebo programové podnety. V pozoruhodnej a precíznej práci⁴⁸ skúmal dr. Kurt Huber postupné objavovanie expresívnych faktorov v chápaní najjednoduchších možných tónových modelov - jednoduchých výškových modelov dvoch až troch tónov, zbavených všetkých kontextových zložiek timbru, rytmu, dynamiky a pod., vytváraných jednotne na elektrickom nástroji v časovej postupnosti a pri rovnakej hlasitosti. Subjekty pozorovania boli

inštruovaní, aby opísali svoje zážitky v ľubovoľných pojmoch, ktoré našli; prostredníctvom ich vlastností, vzťahov, významov, emocionálnych zvláštností, somatických účinkov, asociácií, inšpirácií, čohokoľvek. Boli vyzvaní, aby referovali o akýchkoľvek evokovaných obrazoch či spomienkach alebo, v prípade absencie takýchto zážitkov, jednoducho oznámili svoje dojmy najlepšie, ako len vedia. Táto forma experimentu je určite omnoho kontrolovanejšia a smerodatnejšia než Schoenove a Gatewoodove dotazníky o vplyve hudobných ukážok; a výsledky Huberových pokusov, ktoré by podľa očakávania mohli byť vzhľadom na jednoduchosť materiálu a absenciu špeciálnych inštrukcií chudobnejšie, sú v skutočnosti oveľa významnejšie a schopnejšie systematického usporiadania než emotívno-hodnotová štatistika. Mohli by sme ich stručne zhrnúť do nasledujúcich bodov:

(1) Najnižší stupeň chápania tónov postihuje len dojem *tónovej farby* celého tónového komplexu alebo rozdiel medzi tónovými farbami oddelených tónov.

(2) Významy prenášané iba prostredníctvom takéhoto dojmu tónovej jasnosti vždy obsahujú stavy alebo vlastnosti, prípadne ich zmeny, a to zmeny *pasívne*. K predstave nejakej *udalosti* nedochádza bez dojmu *tónového pohybu*.

(3) Najprimitívnejším faktorom percepcie tónového pohybu je zmysel pre jeho *smer*. Tento podľa autora "konštituuje východiskový bod toho psychologického symbolizmu tvarov (*psychische Gestalt-symbolik*), s ktorým sa stretávame pri tendencii

O významovosti v hudbe



usúvzťažňovať hudobné motívy s citmi."

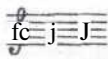

(4) Chápanie *šírky tónových intervalov* je nezávislé od tohto zmyslu pre smer; a "celý spaciálny symbolizmus v interpretácii motívov má svoje korene v tomto dojme vnútrotónovej vzdialenosti."

(5) Myšlienka *hudobného kroku* si vyžaduje spojenie percepcie vzdialenosti a smeru tónov. "Tým, že celú vyššiu psychickú interpretáciu dáme do priamej závislosti od pochopenia *intervalových foriem* alebo aspoň do nepriamej súvislosti s nimi, veľa toho nevyjadríme."

(6) Dojmy konsonancie, disonancie a príbuznosti (*Zusammengehörigkeit*) si vyžadujú poňatie o hudobnom kroku alebo progresii (simultánne tóny neboli predkladané; výskum bol založený na *melodických zložkách*).

(7) Tóny pokladané za príbuzné možno potom priradiť k tonike, buď zvolenej spomedzi nich alebo "dohodnutej," t.j. dodanej poslucháčom (túto orientáciu najpresvedčivejšie pripomína čistá kvarta, napr.

 , ktorá takmer presvedčivo konotuje situáciu: ).

(8) Priradenie k tonike podmieňuje pocit modalitu; napríklad,  konotuje odlišnú modalitu keď sa vezme ako \bar{A}  . ako keď je súčasťou

 .

(9) Subjektívny akcent môže jednoducho dopadnúť na tón, ktorý je harmonicky dôležitejší, keď poslucháč zostavil interval; môže, no nemusí sugero-

vať rytmickú štruktúru.

(10) V prípade, že dochádza k subjektívnej rytmičkej, je vybudovaná na mentálnej akcentácii. Keďže k takejto mentálnej akcentácii môže dochádzať aj bez skutočného dôrazu (ako je zrejmé z uvedených pokusov), je problém rytmu v hudbe, ako ho poznáme, nesmierne zložitý a nemožno ho vyriešiť tak, že ho jednoducho usúvzťažníme s bubnovaním a dupotom tancujúcich davov. Huber v skutočnosti rozlišuje medzi takýmto, čisto temporálnou mierou a "hudobným rytmom," ktorý vychádza z vnútornej, tónovej organizácie motívu.^{4*}

Celá štúdia efektívne ukazuje, ako veľa faktorov možnej expresívnej účinnosti sa zapája aj do tej najjednoduchšej hudobnej štruktúry, aké množstvo vecí plní popri uznaných kompozičných materiáloch v prenášaní hudobného posolstva rozhodujúce funkcie. Niektorí by mohli namietajúť, že aj na "expresivite" reči sa podieľajú hlasové modulácie, faktom však je, že verbálnemu posolstvu možno porozumieť aj bez nich. Nemenia obsah výpovede, ktorý je jednoznačne determinovaný slovníkom a syntaxou, ale nanajvýš môžu ovplyvniť reakciu človeka na ňu. Akokoľvek, hudobné sémantické faktory neboli nikdy izolované; dokonca aj Schweitzerove⁵⁰ a Pirrove⁵¹ nesporne zaujímavé snahy vytvoriť Bachov "emocionálny slovník" usúvzťažnením hudobných figúr so slovami, ktoré im zvyčajne priraduje, nám ukazujú skôr určité asociácie v Bachovej mysli, a možno aj akceptované konvencie jeho doby či školy, než pravidlá hudobného vyjadrenia. Takéto precízne interpretácie oddelených hudobných figúr nevedú nikam, pretože, ako

poznámenal Huber vo svojej priam psychologickej štúdií, "je nemožné determinovať absolútnu expresívnu hodnotu oddelených intervalov (tercií, kvínt atď.), keďže ich absolútna výška ovplyvňuje jasnosť ich zložiek, a tým aj ich vlastnosti ako sú kontrast, pochopiteľnosť a pod."⁵² To, že existujú tónové figúry odvodené od prirodzených rytmov, že vzostupný a zostupný smer, kyvadlový pohyb atď. možno hudobne "imitovať," že melodické linky môžu sugerovať vzlykanie, kňučanie či jódlovanie, tu netreba zvlášť zdôrazňovať; všeobecné klasifikácie tohto typu⁵³ nám však neposkytnú slovník hudby; a dokonca aj keby sme prijali ctižiadostivejší Schweitzerov alebo Pirrov slovník, to, čo sa obyčajne nazýva "gramatikou" hudby, t.j. harmónia, ani ten vôbec také "slová" neuznáva ako prvky. Analógia medzi hudbou a jazykom sa rozpadne, keď ju preniesieme za všeobecnú sémantickú funkciu, ktorú by podľa očakávania mali spĺňať.⁵⁴ Z logického hľadiska hudba nemá charakteristické vlastnosti jazyka - oddeľiteľné pojmy s fixovanými konotáciami a syntaktické pravidlá odvodzovania zložitých konotácií na úkor ktorýchkoľvek konštitučných prvkov. Odhliadnuc od niekoľkých onomatopoických tém - kukučka, trúbkové signály a možno aj kostolný zvon - hudba nemá doslovný význam.

Predsa však môže byť prezentačným symbolom a predstavovať emotívny zážitok prostredníctvom globálnych foriem, ktoré sú nedeliteľné, rovnako ako sú nedeliteľné zložky šerosvitu. Tento názor sa skutočne prijímal.⁵⁵ Naše vecné mysle však len ťažko chápajú myšlienku, že možno *spoznať* čosi, čo

nemožno *pomenovať*. Filozofi a kritici preto opakovane odmietali hudobné symbolizovanie emócie z dôvodu, ktorý formuluje Paul Moos: "Rýdzo inštrumentálna hudba nie je schopná jednoznačne a jasne vyjadriť vlastnými silami ani tie najobyčajnejšie city, ako sú láska, vernosť alebo hnev."⁵⁶ Alebo Heinrich v rovnakom duchu: "Existuje mnoho hudobných diel vysokej umeleckej hodnoty, ktoré nás úplne zmätú, keď sa snažíme jedným slovom označiť náladu, ktorú by podľa očakávania mali vyjadrovať. Už toto stačí na úplnú neudržateľnosť koncepcie hudby ako citového umenia alebo umenia na vyjadrovanie citov."⁵⁷ A A. Gehring poukazujúc, že žiadnej hudobnej fráze či figúre nemožno dokázať, že by znamenala nejaký pomenovateľný pocit, spomienku alebo myšlienku, vyhlasuje: "Kým je to tak, musíme symbolizmu upierať hlavný podiel na základnom pôvabe umenia."⁵⁸ To je však falošná predstava, založená na predpokladoch, že kategórie ustanovené jazykom sú absolútne, takže každý druh významovosti musí vytvárať rovnaké rozlíšenia ako diskurzívne myslenie a individualizovať rovnaké "veci," "aspekty," "udalosti" a "emócie". To, čo sa tu kritizuje ako slabá stránka hudobnej expresivity, je v skutočnosti jej silou: *hudba artikuluje formy, ktoré jazyk nedokáže vyznačiť*. Klasifikácie vytvárané jazykom automaticky vylučujú mnohé vzťahy a mnohé z tých oporných bodov myslenia, ktoré nazývame "pojmi". Je to len preto, lebo hudba nemá rovnakú terminológiu a vzor a sama sa prepožičiava na odhaľovanie nevedeckých pojmov. Vyjadrovať "jednoznačne a jasne tie najobyčajnejšie city, ako je láska, ver-

nosť alebo hnev," by znamenalo len opakovať to, čo už dosť dobre robia verbálne názvy.

Nemôžem preto súhlasiť s nasledujúcim tvrdením profesora Urbana: "Je pravda, že okrem symbolov jazyka existujú aj ďalšie symboly, prostredníctvom ktorých možno komunikovať významy, a to symboly umenia a matematiky. Tieto symboly si však samé žiadajú interpretáciu a tá je možná len v pojmoch jazyka."⁵⁹ Jeho silná kombinácia umenia a matematiky mi pripadá účelová a mylná, pretože matematika je diskurzívny a doslovný, špecializovaný a skratkový jazyk. V podstate sa síce obracia na zrak, a preto sa najľahšie "robí na papieri," jej symboly

však majú mená; výraz ako \sqrt{a} možno vždy verbálne vyjadriť ako "druhá odmôcnina a+b lomeno c na m+n-tú". Toto nie je nelingvistický symbolizmus; je to len vysoko technický žargón a vyučovať matematiku znamená interpretovať ju nezasvätenému. V umení však takáto interpretácia neplatí, pretože umenie - hudba určite a možno aj všetky umenia - je formálne a v zásade nepreložiteľné; a ja nemôžem súhlasiť s tým, že "interpretácia poézie je determinovanie toho, čo poézia hovorí. ... Jednou zo základných funkcií vyučovania literatúry je jej interpretácia. ... No a zvláštnosť takejto interpretácie je v tom, že sa vždy uskutočňuje v nebásnických, prípadne *menej* básnických pojmoch než interpretovaná vec."⁶⁰

Profesor Urban by zrejme tento druh vysvetľovania rád rozšíril aj na hudbu, pretože na inom mieste hovorí: "Dokonca aj v takých nelingvistických umeniach, ako je hudba alebo čistý dizajn, kde prvok tvrdenia jasne absentuje, je to podľa mňa očividne rov-

nako."⁶¹

Moos, Heinrich i Gehring majú, samozrejme, v tomto prípade právo upierať hudbe "emotívne" významy z dôvodu, že žiadne výpovede o pocitoch nemožno presvedčivo určiť ako obsahy jej foriem. Zdá sa mi však, že pravda je skôr v inom Urbanovom výroku, ktorý ťažko zosúladiť s jeho predchádzajúcimi, explicitnými názormi o nadradenosti a nadvláde jazyka: "Básnik ... robí dobre, keď rozpráva v obrazoch, keď sa drží svojej vlastnej symbolickej formy. Pretože presne v tejto symbolickej forme ja daný aspekt reality, ktorý inak nemožno adekvátne vyjadriť. Nie je pravda, že čokoľvek, čo sa dá vyjadriť symbolicky, možno vyjadriť lepšie doslovne. Pretože to nie je doslovné vyjadrenie, ale len iný druh symbolu."⁶²

Pretože hudobníkovi tento iný druh symbolu nezastiera neustále čosi, čo je povedané; hudobníci preto pochopili jeho povahu a dôležitosť oveľa jasnejšie než literárni kritici. Ak je hudba symbolizmom, má v podstate túto nepreložiteľnú formu. To je jadrom Wagnerovho opísania "orchestrálneho jazyku". Keďže tento "jazyk" nemá konvenčné slová, nemôže sa nikdy obracať na diskurzívny rozum. Vyjadruje však "práve to, čo je verbálnym jazykom nevypovedateľné a čo potom, z nášho racionalistického (*Verstandesmenschlicheri*) hľadiska, možno nazvať jednoducho *Nevypovedateľným*.""

Keďže formy ľudského cítenia majú oveľa bližšie k hudobným formám než formám jazyka, hudba je schopná *odhaľovať* podstatu citov tak podrobne a verne, ako ich jazyk nie je schopný priblížiť. Túto

charakteristickú artikulovateľnosť hudby ako séman-
tiky životných a emocionálnych faktov objavil asi
pred dvesto rokmi jeden z prispievateľov slávnych
Marpurgových *Beyträge zur Musik*. Uvedený autor
(je ním ten istý Huller, ktorý namietal proti kačiciam
a kýchajúcim blchám v "modernej hudbe") hovorí:

"Existujú city ... ktoré sú v návale našich vášní
neustále potláčané do takej miery, že sa vedia pre-
javiť len nesmelou a sú nám prakticky neznáme. ...
Všimnite si však, akú odozvu určitý druh hudby vy-
voláva v našich srdciach: sme láskaví, je očarujúca; a
hoci sa nesnaží vzbudiť smútok alebo radosť, ľútosť
alebo hnev, dojíma nás. Sme tak nepatrne a jemne
dojatí, že o tom ani nevieme, či skôr nie sme schopní
to dojatie pomenovať. ... V hudbe je naozaj úplne
nemožné pomenovať všetko to fascinujúce a vtisnúť
ju do určitých škatuliek. A preto si hudba splnila
svoje poslanie vždy, keď uspokojila naše srdcia."⁶⁴

Od čias, keď boli tieto slová napísané, mnohí
muzikológovia - menovite Vischer, Riemann a Kurth
- zdôrazňovali nemožnosť interpretovať "jazyk cíte-
nia," aj keď pripustili jeho funkciu odhaľovať neja-
kým spôsobom emócie, nálady alebo subtílny afekty
bez mena. Liszt vystríhal špeciálne pred praxou vy-
kladať emotívny obsah symfonickej básne, "pretože
v takom prípade majú slová sklon zničiť magické,
znesvätiť city a rozbiť najkrehkejšie konštrukcie
duše, ktoré nadobudli túto formu práve vďaka svojej
neschopnosti formulovať slovami, obrazmi alebo
myšlienkami."⁶⁵

Existujú však hudobníci, ktorým nestačí uznať
nevysloviteľnú povahu hudobného významu; svoje

umenie musia úplne vymaniť z ríše významu. Nevedia pripustiť, že hudba môže vyjadrovať čokoľvek akýmkoľvek spôsobom. Najzvláštniešia vec na tomto dokonale legitímnom probléme hudobného významu je, že ľuďom pripadá nemožné zaoberať sa ním s istou objektivitou alebo nezaujatosťou. Je to takmer religiózna záležitosť; ibaže zatiaľ čo v otázkach viery sú zástancovia doktríny obyčajne silnými veriacimi a vášnivými obhajcami, v tejto muzikologickej polemike ide zvyčajne o najemotívnejších nevercov, posmeškárov a kritikov. Tí, čo popierajú, že hudba je jazyk citov, neodmietajú jednoducho symbolickú teóriu ako nepresvedčivú alebo nedokázateľnú; neuspokojujú sa s vyhlásením, že nie sú schopní nájsť v hudbe údajný význam, a preto pokladajú hypotézu pritiahnutú za vlasy; s hrôzou odmietajú už sám pokus vykladať hudbu ako sémantiku, prisúdenie akéhokoľvek významu - emocionálneho či iného - berú ako urážku Múzy, degradovanie čistých dynamických foriem, škodlivú herézu. Zdá sa, akoby cítili, že ak by hudobné štruktúry skutočne mali mať nejaký význam a odkazovať na čokoľvek mimo nich samých, vzápätí by prestali byť hudobné. Dôstojnosť hudby si žiada, aby bola autonómna; jej existencia by sa nemala vysvetľovať. Pripájať "význam" jej zmyslovým prednostiam je horšie než upierať jej akúkoľvek prednosť - znamená to, do istej miery, zničiť jej život.⁶⁶

A tak sa zdá, že aj najhorlivejší kritici emotívno-obsahovej teórie sa nakazili zárodkom doktríny, ktorú sami napadli: popretím samej možnosti akéhokoľvek obsahu hudby upadli do spôsobu uvažova-

nia o nej v pojmoch formy a obsahu. Zrazu musia čeliť dichotómii: *významový alebo bez významu*. A tak zatiaľ čo na jednej strane neúprosne odvrhujú tvrdenie, že hudba je sémantická, na druhej nedokážu potvrdiť, že je bez významu. Infikovali sa problémom, nie doktrínou. Pomocou logického manévru, prijímaného obyčajne len medzi matematikmi - nikam nevedúceho tvrdenia vo forme odpovede na otázku, ktorú majú v zásobe, sa následne snažia nasýtiť vlka a zároveň uchovať ovcu. Hudobná forma, odpovedajú, je svojím vlastným obsahom; znamená samu seba. Túto výhovorku navrhoval už Hanslick, keď povedal: "Základným obsahom hudobnej skladby je jej téma." Vedel, že je to výhovorka;" jeho nasledovníci však čoraz ťažšie odolávali *otázke* obsahu, a tak hlúpa predstava samovýnamu dosiahla až stupeň doktríny.⁶⁸ V skutočnosti je to však len zaklínadlo proti akémukoľvek pripisovaniu špecifického obsahu hudbe; a ako také sa už zanedlho bude zdať oprávnené.

Vždy, keď ľudia horlivo odmietajú nejaké tvrdenie, nerobia to preto, že sa ono jednoducho neodporúča, ale skôr preto, že *áno*; prijať ho by znamenalo obmedziť nejakým vážnym spôsobom vlastné myslenie. Ak ľudia nie sú schopní určiť presnú škodu, ktorú by dané tvrdenie spôsobilo, označia ho jednoducho za "degradujúce," "materialistické," "škodlivé" či nejakým iným negatívnym názvom. Ich úsudok je možno zmätený, no intuícia, ktorú sa snažia zracionalizovať, je správna; akceptovať tvrdenie oponenta v tej podobe, *ako znie*, by viedlo k neblahým dôsledkom.

Rovnako je to aj s "významovou formou" v hudbe: viazať akúkoľvek tónovú štruktúru na špecifický a vysloviteľný význam by obmedzilo hudobnú predstavivosť a pravdepodobne aj predpojatosť voči citom by nahradilo nadšenou pozornosťou venovanou hudbe. "Nadaného človeka," hovorí Hanslick, "podnecuje ku skomponovaniu hudobnej skladby vnútorný spev, a nie vnútorný cit."⁶⁹ Preto nezáleží na tom, aké city sa mu následne prisúdia; jeho zodpovednosťou je len artikulovať "pohybujúce sa znejúce formy".

Je zvláštne, že niektoré hudobné formy možno rovnako dobre interpretovať ako smutné i radostné. Na prvý pohľad to síce vyzerá paradoxne, no v skutočnosti to má dokonalé príčiny, ktoré nerušia platnosť pojmu emotívneho významu, ale potvrdzujú poctivosť mysliteľov, štítiacich sa pripustiť špecifické významy. Pretože *hudba môže v skutočnosti odrážať len morfológiu cítenia*; a je celkom možné, že niektoré smutné alebo radostné stavy môžu mať veľmi podobnú morfológiu. Tento pohľad priviedol niektorých filozoficky orientovaných muzikológov k predpokladu, že hudba prenáša *všeobecné formy cítenia*, majúce ku špeciálnym formám cítenia taký vzťah, aký majú algebrické výrazy k aritmetickým; k doktríne, ktorú predložili Moritz Hauptmann⁷⁰ i Moritz Carrière.⁷¹ Obaja títo vynikajúci myslitelia videli v hudbe to, čo si väčšina estetikov nevšimla - jej intelektuálnu hodnotu, jej blízky vzťah k pojmom, nie však kvôli jej zložitým akademickým "zákonom," nie vďaka jej *odhaleniam*. Ak našim mysliam odhaľuje logický základ citov, rytmus a vzorec ich stúpa-

nia, klesania a prepletania, potom je silou nášho duševného života, nášho vedomia a chápania a nielen našej afektívnej skúsenosti.

Dokonca aj Hanslick pripustil túto logickú analógiu medzi hudbou a emóciami,⁷² nevšimol si však, ako veľa toho pripustil. Pretože za "význam" pokladal len konvenčnú denotáciu, trval na tom, že hudba nemôže znamenať hocičo. Každý matematik vie, aké ťažké je presvedčiť naivného začiatočníka v algebre, že jej písmená majú akýkoľvek význam, ak nie sú dané špeciálne denotácie: "Nech $a = 5$, $b = 10$ " atď. Nováčik sa za krátky čas naučí, že platnosť rovnice nezávisí od toho, ako boli určené významy členov; potom pochopí všeobecnosť symbolizmu. *Abstrakciu*, skutočný pojem vyjadrený vzorcom, pochopí len vtedy, keď vidí vyrovnanú rovnicu ako formu samú, nezávislú od všetkých jej možných aritmetických prípadov.

Písmená algebry sú len symboly; numerické vzťahy nevidíme v nich, ale *prostredníctvom* nich; majú najvyššiu "transparentnosť," akú môže jazyk dosiahnuť. Tým, že Hauptmann a Carričre prirovnali hudbu k takémuto symbolizmu, žiadali pre ňu zvláštnu "významovosť", vlastnú abstrakciám - všeobecný odkaz na oblasť reality, z ktorej je forma abstrahovaná, odraz zákonov uvedenej oblasti, "logický obraz," do ktorého sa musia všetky prípady hodiť, a nie "obraz" akéhokoľvek skutočného prípadu.

No výklad hudby ako vysokého stupňa abstrakcie a hudobného zážitku ako rýdzo logického odhalenia, nedoceňuje neklamné zmyslovú hodnotu tónu, vitálnu povahu jeho účinku, zmysel osobného prínosu, s ktorým sa stretávame vo veľkej kompozícii zakaž-

dým, keď ju znovu počúvame. Jej posolstvo nie je nemennou abstrakciou, jednoznačným, holým, fixovaným pojmom, ako môže byť lekcia z vyššej matematiky cítenia. Je vždy nová a bez ohľadu na to, ako dobre alebo ako dlho ju poznáme, stráca svoj pôvodný význam; nie je transparentná, ale hrá premenlivými farbami dúhy. Jej hodnoty sa navzájom preskupujú, jej symboly sú nevyčerateľné.

Podľa mňa sa však Hanslick, ktorý pripúšťal len *formálnu* podobnosť hudby a emotívneho zážitku, ale odmietal legitímnosť akejkoľvek ďalšej interpretácie, ako aj tí autori, ktorí spozorovali túto formálnosť, no pripisovali ju skôr hudobným *významom* než hudobným symbolom, veľmi priblížili k správnej analýze. Hudba má totiž všetky znaky pravého symbolizmu okrem jedného: existencie *pridelenej konotácie*. Je to forma, schopná konotácie a významy, ku ktorým je prístupná, sú artikuláciami emotívnych, životných, vnímaných zážitkov. Jej zmysel však nikdy nie je fixovaný. V hudbe narábame v podstate s voľnými formami, sledujúc inherentné psychologické zákony "správnosti" a obraciame svoj záujem na možné artikulácie sugerované výhradne hudobným materiálom. Rozpracovávame veľmi životaschopný symbolizmus, zahrňujúci princíp rozvíjania vo svojich vlastných elementárnych formách, tak ako je toho schopný len naozaj dobrý symbolizmus - podobne ako má jazyk "lingvistické pravidlá," pomocou ktorých slová prirodzene prerastajú do príbuzných slov, vetné štruktúry do podradovacích foriem, nepriamy (diskurz prostredníctvom "atrakcie" do konjunktívnych konštrukcií, ohýbania podstatných mien

prostredníctvom "dohody" do ohýbania ich modifikátorov. Zmeny samohlások, ohýbania alebo idiómy nedeterminuje vedomý intelektuálny zámer; rečové formy rozvíja sila toho, čo sa nazýva "lingvistickým cítením" alebo "zmyslom pre slová" - "duch jazyka," ako hovorí Vossler. Budovať jazyk na predsudku voči tomu, čo má vyjadrovať, nikdy nevedie ku skutočnému jazyku, pretože jazyk prerastá do významu v procese artikulácie a nie do artikulovaných foriem v procese predpojatého vyjadrenia.

To, čo platí o jazyku, platí v podstate aj v hudbe: hudba, ktorá vzniká tak, že sa skladateľova myseľ upriami na to, čo treba vyjadriť, sa pravdepodobne hudbou nestane. Je to limitovaný spôsob vyjadrovania, podobne ako umelý jazyk, len menej úspešný; *pretože hudba vo svojej najvyššej, hoci jasne symbolickej forme, je neúplným symbolom*. Jej životom je artikulácia, nie potvrdenie; výrazovosť, nie výraz. Skutočná funkcia významu dovoľávajúceho sa stálych obsahov, nie je naplnená; pretože *pridelenie* jedného či druhého možného významu ku každej forme nie je nikdy explicitné. Hudba je preto "významová forma," v zvláštnom zmysle slova "významová," ktorú podľa pánov Bella a Frya možno pochopiť, precítiť, nie však definovať; takýto význam je implicitný, nie však konvenčne fixovaný.

Skutočnosť, že v hudbe máme do činenia s neúplným symbolom, významovou formou bez konvenčného významu, vrhá čiastočné svetlo na všetky obskúrne protirečivé sudy, ktoré vyvolal rozmach programovej hudby. Vyjadrenie predstavy symbolickým spôsobom môže byť úspešné alebo neúspešné;

ľahké a primerané alebo kostrbaté, nepriame, nepresné. Zvyčajne vôbec nemáme presný "logický obraz" afektov; *odkazujeme* však na ne, najmä prostredníctvom nepriamej metódy opisovania ich príčin alebo účinkov. Hovoríme, že sa cítime "ohromení," "opustení," "pohnutí" alebo "akoby zakliati," "ako na úteku." Náladu možno opísať len pomocou situácie, ktorá ju mohla spôsobiť: existuje nálada "západu slnka a hviezdneho večera," nálada dedinského sviatku alebo viedenského večierku. A tak, keď skladateľov hudobný spôsob vyjadrovania nie je taký bohatý a určitý, keď sú jeho tónové formy samy dokonale koherentné, významové a uspokojujúce, potom je veľmi prirodzené, že ich naplní obyčajnými, nehudobnými spôsobmi vyjadrovania predstáv o cítení pre nás samých i iných; predstavovaním situácií, vecí či udalostí, ktoré nesú náladu alebo určujú emóciu. Mentálny obraz môže použiť len ako kostru pre usporiadanie svojej, inak hudobnej koncepcie. Schumann rozpráva o prípadoch, keď on sám alebo niektorý iný skladateľ predstavil scénu či bytosť tak, že vízia priamo inšpirovala koherentné, dokonale vypracované hudobné dielo.⁷³ Niekedy na vykryštalizovanie premenlivej a pohyblivej hudobnej témy do umeleckej formy poslúži obyčajná predstava toho, čo Huber nazýva "sférou," ako napríklad "stredoveká ríša," "rozprávkový svet," "heroická situácia," spôsobená jednoslovným názvom ako "Šeherezáda" či "Oberon". Inokedy skladateľ sám určí na rozpracovanie program a sleduje ho ako libreto alebo choreografický scenár. Je pravdivé a celkom prirodzené, že predchádzajúca praktika produkuje menej dokonalé hudobné vyjadrenie než čisto

tematické myslenie, pretože nie je cieľavedomá; nie všetko je v hudbe relevantné; a v *diele* niet ničoho, čo by poslucháčovi vnútilo skladateľove predstavy. Nič nás nemôže pri počúvaní hudby donútiť myslieť na eskapády Tilla Eulenspiegla.

Podobne nám však nič nemôže zabrániť v tom, aby sme sa uchýlili k mentálnym obrazom, fantáziám, spomienkam alebo *Sphärenenerlebnis* nejakého druhu, keď nie sme schopní z hrania alebo počúvania hudby priamo vydolovať subjektívny zmysel. Program je jednoducho oporou. Znamená uchýlenie sa k primitívnej, avšak dobre známej metóde udržiavania citov v imaginácii predstavovaním si ich sprievodných okolností. Neznamená to, že by bol poslucháč nemuzikálny, ale len, že nie je muzikálny do tej miery, aby myslel úplne v hudobných pojmoch. Je ako človek, ktorý síce rozumie cudziemu jazyku, no akonáhle musí čeliť nejakej intelektuálnej ťažkosti, rozmýšľa vo svojom materinskom.

Človeku s obmedzeným hudobným zmyslom pripadá takýto spôsob vytvárania predstáv, "subjektívny obsah," ktorý musí poslucháč dodať, najhodnotnejšou odozvou na hudbu. Ľudia tohto presvedčenia často pripúšťajú, že môže existovať aj zmysel pre čisté krásne zvuky, ktoré nám "poskytujú potešenie"; hudbe však môžeme *porozumieť* lepšie vtedy, keď prenáša poetický obsah.⁷⁴ Napríklad Goethe, ktorý nebol hudobne nadaný (napriek svojmu záujmu o umenie ako kultúrny výtvor), rozpráva, ako pri počúvaní nového klavírneho kvinteta nedokázal rozpoznať zmysel v žiadnej jeho časti až na allegro, ktoré by mohol interpretovať ako sabat bosoriek na

Blockbergu, "takže som nakoniec našiel predstavu, ktorá by mohla spočívať v tejto zvláštnej hudbe."⁷⁵

Tam, kde je takáto interpretácia spontánna, je dokonale legitímnou praktikou, spoločnou a nápomocnou pre hudobne limitovaných ľudí; keď ju však iniciujú učitelia, kritici alebo dokonca skladatelia, stáva sa škodlivou, pretože v tom prípade sa robí cnosť z chodenia o barlách. Je to skutočne popretie pravej podstaty hudby, ktorou je nekonvencionalizovaná, neverbalizovateľná sloboda myslenia. Práve preto sú protesty odporcov programovej hudby a hermeneutiky také vehementné; pociťujú úplné nepochopenie *umeleckej* významovosti tónových štruktúr a hoci pre svoj protest ponúkajú pochybné dôvody, ich reakcia je vzorne dôkladná.

Ozajstná sila hudby spočíva vo fakte, že môže byť pre citový život "pravdivá" spôsobom, akým jazyk nie; pretože jej významové formy majú tú *ambivalenciu* obsahu, ktorú slová nemôžu mať. Myslím si, že práve to mal na mysli Hans Mersmann, keď napísal: "Schopnosť hudby simultánne vyjadrovať protiklady jej ako takej poskytuje tie najspletitejšie obzory výrazovosti a z tohto hľadiska ju veľmi vzdďaľuje od obmedzení ostatných umení."⁷⁶ Tam, kde sú slová nejasné, zjavuje sa hudba, pretože nielenže môže mať obsah, ale aj sama môže byť pominuteľnou hrou obsahov. Je schopná artikulovať city bez toho, aby sa na ne pevne viazala. Fyzikálna vlastnosť tónu, ktorý opisujeme ako "sladký," "hutný" alebo "prenikavý" a podobne, je schopná prostredníctvom fyzickej reakcie vzbudiť okamžitú interpretáciu. Kľúčová zmena môže spôsobiť nový

Weltgefühl. Prideľovanie významov je premenlivá, kaleidoskopická hra, pravdepodobne za prahom vedomia, celkom určite však za hranicami diskurzívneho myslenia. Predstava odpovedajúca na hudbu je osobná, asociatívna a logická, podfarbená afektom, telesným rytmom a snom, *týka sa* však množstva formulácií svojho bohatstva poznania, nevyjadriteľného slovami, svojho celého poznania emocionálnej a organickej skúsenosti, životného podnetu, rovnováhy, konfliktu, *spôsobov* žitia i umierania a cítenia. Pretože žiadne prideľovanie významu nie je konvenčné, po plynúcom zvuku neostáva nič stále; už aj chvíľková asociácia je zábleskom pochopenia. Trvalý následok spočíva, podobne ako základný dôsledok reči pre rozvoj mysle, skôr v tom, ako *robiť veci pochopiteľnými*, než v zhromažďovaní tvrdení. Nie komunikácia, ale vhl'ad je darom hudby; poznanie "ako fungujú city," ak by sme to chceli formulovať veľmi naivne. Nemá to nič spoločné s "*Affektenlehre*"; je to oveľa jemnejšie, zložitejšie, premenlivejšie a aj oveľa dôležitejšie; jeho celkovým výsledkom je emocionálne uspokojenie, intelektuálna viera a *hudobné* chápanie. "A tak si teda hudba splnila svoje poslanie vždy vtedy, keď uspokojila naše srdcia."

A to aj dodáva základ teórii, ktorá mimo kontextu, ako je náš, znie veľmi neobvykle, teórii podporovanej Riemannom a oveľa neskôr rozvinutej profesorom Carrollom Prattom, ktorí prišli (celkom očividne nezávisle od seba) k záveru, že hudba nespôsobuje ani "nevybija" skutočné city, ale produkuje nejaké zvláštne účinky, s ktorými si ich mýlime. Hudba má svoje špeciálne, rýdzo auditívne

črty, ktoré "skutočne obsahujú určité vlastnosti, ktoré sa pre svoju blízkú podobnosť s istými črtami v subjektívnej oblasti často zamieňajú za vlastné emócie."⁷⁷ Ale "tieto auditívne črty vôbec nie sú emóciami. Len *znejú* podľa toho, ako sa nálady *cítia*.... Veľmi často však tieto formálne črty hudby zostávajú nepomenované: sú jednoducho tým, čím je hudba. ..." ⁷⁸

Predstava, že určité účinky hudby sa tak veľmi *podobajú* citom, že si ich s nimi mýlime, hoci sú v podstate úplne odlišné, sa môže zdať zvláštna len dotedy, kým sa na hudbu nezačneme pozerať ako na "implicitný" symbolizmus; potom sa tento omyl ukáže ako čosi očakávané. Pretože kým sú symbolické formy vedomie abstrahované, obyčajne sa zamieňajú za veci, ktoré symbolizujú. Je to ten istý princíp, ktorý zapríčiňuje, že veríme mýtom, že mená označujúce sily majú silu, že posvätné symboly majú účinnosť; princíp vysvetlený Cassirerom v pasáži, ktorú som už kedysi citovala,⁷⁹ no nedá mi, aby som ju na tomto mieste ešte raz nezopakovala: "Pre prvé naivné, neuvážené prejavy jazykového myslenia, rovnako ako pre mýtické vedomie, je typické, že tento obsah nie je rozdelený medzi symbol a objekt, ale obidva spejú ku svojmu zjednoteniu v dokonale nediferencovanej fúzii."⁸⁰ Tento princíp vyznačuje čiaru medzi "mýtickým" a "vedeckým" vedomím alebo medzi implicitnou a explicitnou koncepciou reality. Hudba je mýtus nášho vnútorného života - mladý, životaschopný a zmysluplný mýtus novej inšpirácie ešte vo "vegetatívnom" štádiu svojho rastu.

Poznámky:

¹Art(1914), s. 8.

²*A Study in Aesthetics* (1931). Pozri najmä strany 43 a 197. Pozri tiež *Knowledge and Truth* (1923), najmä poslednú kapitolu a "Beauty and Significance," *Proceedings of the Aristotelian Society*, N.S. XXIX (1928-29), s. 123-154.

³*Vision and Design* (1925), s. 50.

⁴*Ibid*, s. 302.

⁵ Túto tendenciu rozpoznať už dávno autor článku o symbolizme, ktorý sa začína slovami: "Dôkladná rozprava o symbole je miniatúrnou estetikou; pretože v posledných rokoch nadobudol symbolizmus v estetike ústredné postavenie, ťažko možno v tejto širokej oblasti urobiť krok bez toho, aby sme nenarazili na nejaký druh symbolického vzťahu." R.M. Wernaer, "Das aesthetische Symbol," *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, CXXX0907), 1:47-75.

⁶ Pozri Ch. Badouin, *Psychanalyse de Vart* (1929); A.M. Bodkin, "The Relevance of Psycho-Analysis to Art Criticism," *British Journal of Psychology*, XV (1924-25), part II, 174-183; J.W. Brown, "Psychoanalysis in the Plastic Arts," *International Journal of Psychoanalysis*, X, part I, (January 1929); J. Landquist, "Das künstlerische Symbol," *Imago*, VI (1920), 4: 297-322; Hanns Sachs, "Kunst als Persönlichkeit," *Imago*, XV (1929), 1: 1-14; bibliografickú esej od toho istého autora, "Aesthetics and Psychology of the Artist," *International Journal of Psychoanalysis*, II (1921), part I, 94-100; George

Whitehead, *Psychoanalysis and Art* (1930). Ku špeciálnym odkazom na hudbu pozri A. Elster, *Musik und Erotik* (1925); Max Graff, *Die innere Werkstatt des Musikers* (1910); K. Eggar, "The Subconscious Mind and the Musical Faculty," *Proceedings of the Musical Association*, XLVII (1920-21), 23-38; D. Mosonyi, "Die irrationalen Grundlagen der Musik," *Imago*, XXI (1935), 2: 207-226; A. van der Chijs, "Ueber das Unisono in der Komposition," *Imago*, XII (1926), 1: 23-31. Tento zoznam nie je vyčerpávajúci, ale reprezentatívny.

⁷ *Die Träume der Dichter* (1912), s. 32.

"Je dosť zvláštne, že tento fakt prehliada taký vynikajúci literárny kritik, ako je J.M. Thorburn, ktorý hovorí: "Na básnika sa, podľa mňa, musíme pozeráť ako na niekoho, kto sa usiluje o jednoduchosť detského vyjadrenia. Jeho cieľom je myslieť ako dieťa, chápať ako dieťa ...

"Keď niečo napísal a výsledok je dobrý, meradlom jeho génia je hĺbka, ktorú spätne dosiahol, originalnosť jeho štýlu a stupeň jeho starobylosti." (*Art and the Unconscious*, s. 70-71.)

"Ak by umenie bolo symbolické, potom je umelec ten, kto objavuje symbol. Nieje však nutné, aby ho dešifroval ako symbol, hoci to, samozrejme, robiť môže. Dešifrovať ho musíme my, recipienti jeho diela." (*Ibid.*, s. 79.)

To robí z umeleckého súdu špecifické rozvinutie psychoanalytickej techniky. "Snažíme sa rekonštruovať jeho (umelcovu) osobnosť z hocakých zdrojov, ktoré máme k dispozícii." (*Ibid.*, s.21.) Čím je dielo zasnenejšie a subjektívnejšie, tým primitívnejší je

jeho jazyk; najväčšími básnikmi by potom mali byť ľudia, schopní najnázornejšie líčiť svoje sny. Stekel však podčiarkol, že v rovine tvorby symbolu sa básnik nelíši od najprozaickejšej duše. Po tom, čo analyzoval tri sny - jeden vyrozprávala žena, ktorú opatroval, druhý Goethe a tretí básnikov priateľ a sluha Eckermann - si všima: "Nie je pozoruhodné, že veľký básnik Goethe a neznáma ženička ... vytvorili také podobné sny? A keby sme mali udeliť cenu za poetickú dokonalosť, potom by Eckermann i opustená žena nad Goethem zvíťazili." (*Die Träume der Dichter*, s. 14.)

⁹ Umelecký princíp môže byť zrejmý práve v jednej oblasti a ukazuje sa všeobecne prijateľným len po rozvinutí v nej; napríklad vynikajúci pojem Edwarda Bullocka "psychický odstup" (o ktorom bude viac reč neskôr) by pravdepodobne v hudbe alebo umení keramiky nebol uznaný ako dôležitý princíp, no špeciálne problémy drámy si tento pojem vyžadujú. A dokonca aj keby sa javil všeobecne neprijateľný, vo svojej pôvodnej oblasti by platil. (Pozri "*Psychical Distance as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle*," *British Journal of Psychology*, V (1912), časť II, 87-118.)

¹⁰ Pozri úryvok z Kantovej *Kritik der Urteilkraft* v antológii F.M. Gatza *Musik-Aesthetik* (1929), s. 53.

¹¹ *Principles of Psychology*, 2 diely (1890). Pozri 2. diel, s. 419. Jeho slová priamo poukazujú na ustráchané reakcie z vysokých miest, ktoré, ako hovorí, pripomínajú v tomto ohľade "náchylnosť k morskej chorobe alebo lásku k hudbe."

¹² Clive Bell preto, navrhujúc pre umeleckú kritiku

kľúčový pojem "významová forma," hovorí: "V tomto bode sa vynára otázka...: *Prečo nás tak hlboko dojímajú formy, ktoré sú usúvzťažnené zvláštnym spôsobom?* Je to nesmierne zaujímavá otázka, no pre estetiku irelevantná. V čistej estetike sa máme zaoberať len našimi emóciami a ich objektom."

Ak sú otázky *vzťahu* medzi emóciou a objektom irelevantné, načo sa zaoberať týmito faktormi?

¹³ *Štát*, 3. kniha.

¹⁴ Tieto i ďalšie príbehy cituje Irmgard Otto v stati "Von sonderbahrer Wurckung und Krafft der Musik," *Die Musik*, XXIX (1937), II. časť, 625-630.

¹⁵ Pre vyčerpávajúcu rozpravu o fyzických a mentálnych účinkoch hudby pozri dizertáciu Charlesa M. Disserensa *The Influence of Music on Behavior* (1926). Dr. Disserens prijíma mnoho dôkazov, ktoré by som ja spochybnila, neponúka však prehľad tých praktických činov inšpirovaných hudbou alebo dokonca účinkov na povahu či náladu, ktoré sa uvádzali v osemnástom storočí. (Por. napr. *Reflection on Antient and Modern Musick, with Application to the Cure of Diseases* (Anon., 1749); alebo Albrechtove *De Effectu Musices in Corpus Animatum*)

" Často prehliadaný rozdiel predostretý v *Musikpsychologie* Ernsta Kurtha, s. 152. Kurth si všíma, že Stumpf, pracujúci zámerne skôr s nehudobníkmi než hudobníkmi, nám ponúkol *Tonpsychologie*, nie však *Musikpsychologie*.

¹⁷ Pozri Esther Gatewood, "The Nature of Musical Enjoyment," in *The Effects of Music*, edited by Max Schoen(1927).

" Tieto výsledky neboli, samozrejme, spontánne,

pretože dotazník usmerňoval očakávaní subjektu ku špeciálnemu druhu zážitku, o ktorom sa všeobecne predpokladá, že doň počúvanie hudby ústi a navyše predurčoval *voľbu* nutnosťou výlučne alebo prednostne priradiť ku každej danej skladbe nejaký konkrétny pocit. Prchavé afekty, nahradené inými, nemožno eliminovať bez vytvorenia nesprávneho dojmu; ako výsledok sa predpokladali len všeobecné citové stavy, a preto boli svedomite zaznamenané.

V podstate rovnakú techniku používala aj Kate Hevnerová; pozri jej "Expression in Music: Discussion of Experimental Studies and Theories," *Psychological Review*, XLII (1935), 2: 186-204, a "Experimental Studies of the Elements of Expression in Music," *American Journal of Psychology*, XLVIII (1936), 2: 246-268.

"*An Essay on Musical Expression* (1775), s. 3-4.

²⁰ *Loc. cit.* Pozri s. 5, n.

²¹ *Versuch ueber die wahre Art, das Klavier zu spielen* (1925, reprint z 2. vyd.; 1. vyd., časť 1, 1753, časť 11, 1762). Pozri časť 1, s. 85. K podrobnému štúdiu tejto starej teórie pozri dizertáciu Wilhelma Caspariho, *Gegenstand und Wirkung der Tonkunst nach der Ansicht der Deutschen im 18. Jahrhundert* (1903). K rozsiahlejšiemu materiállovému zdroju pozri Gatz, *Musik-Aesthetik*.

²² "Musical Symbolism," *Musical Quarterly*, XIX (1933), 1: 18-28. Pozri s. 20.

²³ *Ibid.*, s. 21.

²⁴ O tom sú presvedčení dokonca aj naši poprední psychológovia: "Aby bol hudobník úspešný, musí svojich poslucháčov udržiavať na vlne emócie,

hraničiacej často so stavom extázy." Tento výrok pochádza od Carla Seashorea, ktorý sa pýši svojím rigoróznym skúmaním faktov a nie "omieľaním polovedeckých poznatkov pod rúškom filozofie v estetike!" (pozri *Psychology of Music*, 1938, s. 174 a 377.)

²⁵ Por. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (5. vyd. 1876; 1. vyd. 1854), s. 103; tiež Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst* (1907), s. 5.

²⁶ *Op. cit.*, s. 78-79.

²⁷ Hugo Riemann, *Die Elemente der musikalischen Aesthetik* (1903), s. 3.

²⁸ Colin McAlpin, *Hermaia: A Study in Comparative Esthetics* (1915). Pozri obsah.

²⁹ Por. Richard Aldrich, *Musical Discourse* (1928), s. 25.

³⁰ J.A. Hüller, "Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik," in Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 5 dielov (1754-1760). Pozri I. diel, s. 532.

³¹ Súčasťou Respighiho *Rímskych píníí* je gramofónová platňa so spevom slávik; Straussova *Alpská symfónia* požaduje "zariadenie na výrobu vetrov".

³² Aldrich, *op. cit.*, s. 15.

³³ Richard Wagner, "Ein glücklicher Abend," reprint od Gatza v *Musik-Aesthetik*, z *Gazette Musicale*, č. 56-58(1841).

³⁴ Busoni, *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*, tu citované z Gatz, *op. cit.*, s. 498.

³⁵ Bullough, "Psychical Distance," s. 91.

³⁶ Tu citované z Gatz, *op. cit.*, s. 166.

³⁷ *Ibid*, s. 172.

³⁸ Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, s. 45.

³⁹ *Ibid.*, s. 136.

⁴⁰ *Ibid.*, úvod, s. viii.

⁴¹ Kohler, *Gestalt Psychology*, s. 248-249.

⁴² Jean D'Udine, *L'art et le geste* (1910), s. xiv.

⁴³ *Ibid*, s. 6.

⁴⁴ *Ibid.*, s. xii.

⁴⁵ J.K. v. Hoeslin, *Die Melodie als gestaltender Ausdruck seelischen Lebens* (1920).

⁴⁶ Köhler i Koffka sa stotožňujú s pojmom "psychologického obrazu," z ktorého, podľa nich, nevidíme nejaký vonkajší duplikát, ale skutočné viditeľné aspekty celého telesného stavu alebo aktivity. Rovnaké stanovisko formuloval už C. Beauquier vo svojej *Philosophie de la musique* z r. 1865 ako aj ďalší autori, ktorých je príliš veľa, než aby sme ich tu uvádzali.

⁴⁷ A. Gehring dokonca preniesol tento princíp *kontextovej funkcie* až za rámec individuálnej kompozície. "Individuálne kompozície," napísal, "budú jedna na druhú pôsobiť tak nevyhnutne ako tie, ktoré sú spolu spriaznené. Celú oblasť hudby možno vidieť ako jedinú obrovskú kompozíciu, kde každá napísaná nota vynakladá svoj vplyv na celú oblasť tónov. Akoby povedal Guyau, ... mení samé podmienky krásy.

To vysvetľuje rozdielne účinky tej istej skladby v rozličných dobách. Harmónie, ktoré dnes znejú neobvykle, budú obľúbené o niekoľko desaťročí; sila a bohatstvo zvuku, aké uspokojovali našich predkov, sú dnes nepostačujúce." (*The Basis of Musical Pleasure* (1910), s. 34.)

Gehringovo pozorovanie potvrdzuje podobnosť s jazykom, kde sa každé slovo, použité dokonca v nepriamom kontexte, podieľa svojím významom, ktorý sa tam ustanovil, na živote a rozvoji jazyka.

⁴⁸ *Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive. Eine experimental-psychologische Untersuchung* (1923).

⁴⁹ "Takže sa ukazuje," hovorí, "že podľa tohto názoru (ktorý, mimochodom, zastáva Ohmann) hudobný rytmus, na rozdiel od obyčajného temporálneho rytmu *metra*, vyrastá z vnútorných *Gestalt-relácií* samého motívu." (*Ibid.*, s. 179.) Tento záver podporuje vedeckým dôkazom doktrína Heinricha Schenkera, týkajúca sa *metra* a rytmu, konkrétne tým, že rytmus je funkciou *tónového pohybu*, a nie časového rozvrhnutia; tento pohyb závisí rovnako od melodického a harmonického napätia a smeru, ako aj od tempa. (Pozri Schenkerove trojzväzkové *Neue musikalische Theorien und Phantasien*, najmä diel III, *Derfreie Satz*, kap. xii, s. 191-206.)

⁵⁰ Albert Schweitzer, *J.S. Bach, le musicien-poète* (2. vyd. 1905).

⁵¹ André Pirro, *L'esthétique de Jean-Sebastien Bach* (1907).

⁵² Huber, *Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive*, s. 182.

⁵³ Výborný príklad možno nájsť v práci E. Sorantina *The Problem of Musical Expression* (1932).

⁵⁴ Por. Siegfried F. Nadel, *Der duale Sinn der Musik* (1931), s. 78.

⁵⁵ Por. Julius Bittner, "Die Grenzen des Komponierbaren," *Der Merker*, II (1910), I. časť, s. 11-14.

⁵⁶ Paul Moos, *Die Philosophie der Musik* (1922), s. 297.

⁵⁷ F. Heinrich, "Die Tonkunst in ihrem Verhältnis zum Ausdruck und zum Symbol," *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Vili (1925-26), 66-92. Pozri s. 75.

⁵⁸ *The Basis of Musical Pleasure*, s. 90.

⁵⁹ W.M. Urban, *Language and Reality*, s. 55.

⁶⁰ *Ibid*, s. 487-488.

⁶¹ *Ibid*, s. 478.

⁶² *Ibid.*, s. 500. Je zvláštne, že tá istá pasáž končí slovami: "Ale keď je všetko povedané a urobené, pravdou zostáva, že poézia je skrytou metafyzikou, a to je len vtedy, keď sa jej hľadiská, kriticky interpretované a adekvátne vyjadrené, stávajú súčasťou filozofie, že možno dosiahnuť adekvátne nazeranie sveta." Čo však je týmto kritickým a adekvátnym vyjadrením, ak nie doslovná interpretácia?

⁶³ *Oper und Drama*. Pozri Gatz, *Musik-Aesthetik*, s. 192.

⁶⁴ Hüller, "Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik," s. 515 a 523. Kurzíva S.L.

⁶⁵ Franz Liszt, "Berlioz und seine Harold-Synphonie," reprint od Gatza z Lisztových *Gesammelte Schriften*. Pozri Gatz, *op. cit.*, s. 127.

⁶⁶ Dôležitosť tohto sporu rozpoznal Dr. Wierling, ktorý hovorí: "Veľká reakcia, ktorú Hanslick svojou knihou vyvolal, neľútostne ukazuje, že tu nešlo o zápas názorov, ale o taký konflikt síl, v ktorom stoja proti sebe dogma a heréza. ... Reakciu proti Hanslickovi spôsobilo napadnutie najposvätniejšieho presvedčenia ľudí." (*Das Tonkunstwerk als autonome*

Gestalt und als Ausdruck der Persönlichkeit, s. 24-25.) Nepochybne presne v tom istom duchu sa prejavil sám Hanslick, ktorý odvrhol to, čo pokladal nielen za omyl, ale za škodlivú doktrínu.

⁶⁷ Pozri Hanslick, *op. cit.*, s. 133: "V hudobnom umení nieje obsah v opozícii k forme, pretože hudba nemá formu nad svoj obsah a mimo neho." Je to faktické odvrhnutie dichotómie forma-obsah, odmietnutie problému, nie jeho riešenie.

⁶⁸ Pozri napr. E.J. Dent, *Terpander: or the Music of the Future* (1927), s. 12; Carroll C. Pratt, *The Meaning of Music* (1931), s. 237; a F. Heinrich, "Die Tonkunst in ihrem Verhältnis zum Ausdruck und zum Symbol," s. 67.

⁶⁹ *Op. cit.*, s. 75.

⁷⁰ *Die Natur der Harmonik und Metrik* (1853).

⁷¹ *Aesthetik*, 2 diely (1895).

⁷² *Op. cit.*, s. 26.

⁷³ Robert Schumann o Berliozovej *Symphonie Fantastique*, reprint od Gatz z *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Pozri Gatz, *op. cit.*, s. 299-303.

⁷⁴ Henri Pruničres (ten istý "interpretátor," ktorý nám tak kategoricky hovorí o tom, čo cítil Beethoven, keď vynachádzal svoje témy) píše o Straussových programových dielach: "Tieto diela sú vybavené formou dostatočne krásnou na to, aby sama osebe poskytovala poslucháčovi živý pôžitok, aj keby nepochopil všetky autorove zámery. Tak či tak treba mať na pamäti, že jeho pôžitok je dvojnásobný, keď je schopný pochopiť a postupne objavovať skryté symboly." ("Musical Symbolism," s. 20.)

D.M. Ferguson v eseji nazvanej "Ako môže hudba vyjadrovať pocit?" tvrdí, že hudba, "neschopná, na rozdiel od slov a obrazov, predstavovať našej pozornosti príčiny alebo vonkajšie okolnosti pocitu (z ktorých prevažne dedukujeme podstatu samého pocitu), začína *in medias res*, samým nervovým rozrušením a ... namiesto toho, aby reprezentovala podmienky, ktoré pocit vyvolávajú a požadovala, aby v tom pozorovateľ videl emocionálny význam, reprezentuje hudba emocionálne rozrušenie samé a požaduje, aby poslucháči v záujmejej najúplnejšieho pochopenia dedukovali príčinu.." (*Proceedings of the Music Teacher's National Association*, 1925, s. 20-32. Pozri s. 26-27. Kurzíva S.K.L.)

Ďalší dodávateľ interpretácií, F. Nicholls, hovorí (po tom, čo rozoznáva "akordy strachu" a "arpeggiá radosti"): "Teraz sa žiada osvetliť rýdzo hudobné dielo tak, že mu pričítame - v súlade s našimi dosiahnutými vedomosťami o hudobnom symbolizme - trochu určitejši a konkrétnejši význam. ... Hudba je vyššou alebo kozmickou interpretáciou určitých vecí. ... Interpretáciou, ktorá je predsa len často veľmi užitočná; a slovná 'alegória,' ak to tak možno nazvať, často a oprávnene prispieva k potešeniu z hudby." (*The Language of Music, or, Musical Expression and Characterization*, 1924, s. 77-78.) Ďalej píše kontrastné slová o Beethovenovej klavírnej sonáte.

⁷⁵ J.P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe* (vyd. z r. 1912), s. 158.

" "Versuch einer musikalischen Wertaesthetik," *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XVII (1935), 1: 33-47.

⁷⁷ Pratt, *The Meaning of Music*, s. 191.

⁷⁸ *Ibid.*, s. 203. Porovnaj Hugo Riemann, *Wie Hören Wir Musik?* (1888), s. 22-23: "V skutočnosti to vôbec nie je otázka vyjadrovania emócií, pretože ... hudba len pohýňa dušou spôsobom, ktorý je *analogický* so spôsobom, ako ňou pohýňajú emócie, bez predstierania toho, že by ich akýmkoľvek spôsobom vzbudzovali (preto ešte nič neznamená, že úplne rôznorodé afekty majú podobné dynamické formy, a preto môžu byť 'vyjadrované' rovnakou hudbou, ako si už, celkom správne, všimol Hanslick). ..."

⁷⁹ V *The Practice of Philosophy*, s. 178.

⁸⁰ Toto stotožnenie symbolu s objektom v hudbe zaujímavovo ilustruje pasáž z Gehringovej knihy *The Basis of Musical Pleasure*, kde čítame: "Ak sled myšlienok, zaplňajúcich minútu čo minútu našu myseľ, nesie akúkoľvek blízku podobnosť s melodickou štruktúrou, je taká nepatrná, že ju ešte nikto nebol schopný objaviť. Je teda, stoj čo stoj, nutné pátrať po analógii? Nemôžu tu duševný jav a hudobný pendant vzájomne splynúť? Nemožno melódiu nahradiť dôležitým myšlienkovým pochodom, ktorý by mala odrážať? V prípade rytmu, sily a tempa hudba zdvojuje alebo kopíruje myseľ; v prípade melódie s ňou splýva." (Strana 98.)

Poznámka prekladateľa:

* Tretia kapitola knihy *Filozofia v novej tónine*, na ktorú sa tu Langerová odvoláva, má názov *Logika znakov a symbolov* a zaoberá sa v nej logickými a psychologickými aspektmi vzniku konotačných vzťahov.

Genéza umeleckého zmyslu

Korene hudby siahajú hlboko do minulosti, avšak vo svojich začiatkoch pravdepodobne ešte nebola umením. Zdá sa, že existovalo dlhé predhudobné obdobie, keď sa organizované zvuky používali na rytmizáciu práce a rituálu, na burcovanie nervov a zrejme aj na magické účely. V tomto období sa ustanovili základné hudobné *materiály*, tónové formy, a tie napokon dosiahli taký stupeň artikulácie, ktorý ich, celkom spontánne, naplnil významom. Práve preto mohol Bucher vo svojej slávnej knihe *Arbeit und Rhythmus* nájsť vo výkrikoch námorníkov, dlhých vzdychoch drvičov obilia, úderoch cepov mlatcov a rytme búšiacich kladív v kováčskej dielni také množstvo motívov. Všetky tieto mechanické zvuky a spontánne výkriky museli byť dôverne známe oveľa skôr, než počujúce ucho dokázalo abstrahovať ich tónovú povahu; predtým, než sa mohli stať prvkami hudobnej imaginácie, museli nadobudnúť ustálené formy. Niektoré *piesne* i bubnový tanečný rytmus sú pravdepodobne staršie než akýkoľvek *hudobný* záujem. Ak je skutočne "človek spievajúci tvor," ako hovorí von Humboldt, potom by pieseň mohla existovať ešte pred hudbou; potom by človek mohol spievať svoje budíčky a nástupy, svoje zaklínania a tance dávno predtým, než spoznal, že vokálne formy sú krásne a možno ich spievať bez toho, aby niečo znamenali. Kolektívny hovor je nutne recitovaním. Dĺžka vety, ktorú možno vypovedať na jedno nadýchnutie, je prirodzenou hranicou verša, o čom svedčí držanie tónu na konci zborového

verša. Niektoré vplyvy, ako pracovné rytmy, tanečné tempá a zborový prednes, formovali hudbu zo zvukov, ktoré človek prirodzene vydáva pri práci alebo slávnostnom vzrušení, prípadne pri napodobňovaní zvukov sveta - kukania kukučky, húkania sovy, úderov kopýt, nôh, bubnov či kladív.

Všetky tieto hluky sú zárodočné "témy," hudobné modely, ktoré môže umelecká imaginácia uchopiť a sformovať do tónových ideí. Samé však do hudby spravidla nevstupujú, ale sa premieňajú na charakteristické motívy; intervaly, rytmy, melódie, všetky tieto skutočné zložky piesne nie sú *náhradou* za zvuky počuté v prírode, len sa nimi *inšpirujú*. Sluchové zážitky, ktoré nás dojímajú, obsahujú hudobné možnosti, môžu sa samé variovať a rozvíjať, rozširovať, alterovať a prostredníctvom harmonickej modifikácií meniť svoju emocionálnu hodnotu. Ernst Kurth vo svojej vynikajúcej *Musikpsychologie* dôkladne preskúmal tieto proto-hudobné prvky, ktoré nazýva *Ursymbole*; a pretože jeho slová sú najlepšou výpoveďou, akú som o spôsobe transformácie dôverne známych zvukov na hudbu našla, dovoľm si ich tu odcitovať:

"Pri výskume *tematických* koreňov ľudovej piesne človek čoskoro narazí aj na *psychologické* korene; u všetkých rás sa objavujú určité opakujúce sa jednoduché idiómy, ktoré naozaj nie sú ničím iným než prapôvodnými symbolmi ich životného vedomia: zvolania, zvonenia, kolísavé a pracovné rytmy; tanečné formy, často vnútorne späté s určitými telesnými pohybmi a krokmi; výkriky, vábivé volania lovcov a vojenské signály, horalské témy

(*Alphornweisen*) a zvolania *tallyho* (symboly populárneho humoru pretrvávajúce dokonca vo vyššej umeleckej tvorbe); ďalej množstvo výpožičiek z národnej liturgie; skrátka, všetky druhy motívov, v ktorých sa prejavuje spodný prúd ľudovej imaginácie.

Svoju stopu tu zanechávajú najmä dojmy z raných fáz detstva; preto tá (skrytá) záľuba v kolísavých rytmoch ľudových melódií, v určitých vábivých zvolaniach, ďalej v náboženských motívoch i mnohých jasných alebo len náznakových zvukoch zvonu....

Všetky uvedené témy možno ľahko objaviť v ľudových piesňach, kde sú prítomné priamo alebo v skrytej forme, niekedy zreteľne interpretovateľné, inokedy s neurčitým symbolickým charakterom. Rozhodne nie sú len vyjadrením okamžitého doslovného významu textu, ale skôr možno povedať, že vytryskujú priamo (a niekedy dokonca v rozpore s textom) zo samého hudobného obrazu a formulácie. ... Pri obvyklom ľahkom plynutí melódie ich ťažko možno rozoznávať ako samostatné motívy-hodnoty; ľudovú pieseň nemožno nikdy schematicky analyzovať, ani z hudobného ani predstavivostného hľadiska, ako čiru syntézu takýchto prvotných symbolov."²

Pretože všetky tie zvuky, s ktorými sa naše ostrážité a registrujúce ucho pri každodennej práci stretáva, znovu a znovu počúvame v prírode, výrobe či spoločnosti, menia sa v našej myslí na ustálené formy; a keďže sú vnútorne expresívne, umožňujú vzniknúť hudbe. Nenadobúdajú iba hodnotu asociácií, ale aj rytmov a intervalov, znázorňujú napätie a

uvoľnenie, postupnosť, vzostup a pokles, pohyb, zastavenie, odmlku. Do umenia vstupujú v tejto hudobnej funkcii a nie vo svojej pôvodnej funkcii znakov, sebvýrazov, náboženských symbolov či papagájskeho imitovania zvukov.

Existuje rozšírená a populárna falošná predstava, známa pod názvom "genetický klam". Vychádza z historickej metódy vo filozofii a kriticizme a je ňou omyl, ktorý *pôvod* veci zamieňa za jej *zmysel*, sleduje ju až po jej najprimitívnejšiu formu a potom ju nazve "len" podľa tohto archaického fenoménu. Táto chyba je zvlášť osudná najmä v symbolistickej filozofii, keďže *všetky elementárne symbolické formy majú svoj pôvod v niečom inom, než v symbolistickom záujme*. Význam je vždy pridaná hodnota. Slová boli pravdepodobne rituálnymi zvukmi ešte predtým, než sa stali komunikačnými nástrojmi; to ale neznamená, že by dnes jazyk "fakticky" nebol prostriedkom komunikácie, ale len to, že je to "fakticky" len pozostatok kmeňového vzrušenia. Podobne aj hudobné materiály mali podľa všetkého iné použitia predtým, než začali slúžiť hudbe; ani to však neznamená, že hudba nie je "fakticky" intelektuálny výkon a vôbec vyjadrenie hudobných myšlienok, ale že je v skutočnosti obyčajným vzývaním dažďa, hrou alebo rytmickou pomôckou tanečníkov a neviem čím ešte.

Ale práve tak, ako je chybou degradovať hudbu na jej pôvodné zdroje, je, podľa mňa, chybou povyšovať aj primitívne emocionálne zvuky, ako vtáčie spevy alebo monotónnu spevavú reč precitlivených ľudí, na úroveň hudby. Sú to síce hudobné materiály, no ich nevedomé používanie ešte nie je

umenie. Platí to dokonca aj o určitých melódiách. "The Old Gray Mare" vznikla pre účely pochodovania a je ozajstnou pomôckou pri rytmickom pochode, no jej hudobná funkcia je celkom druhotná. Niektoré piesne priadok sú po hudobnej stránke úplne zlé. Boli vytvorené len ako opora pre slová balady a nikoho nezaujíma ich melódia. Platí to rovnako aj o bubnovaných tanečných rytmoch, spestrených výkrikmi alebo veršami. Tónové formy vznikajú náhodne ako odpoveď na praktické požiadavky práve tak, ako architektonické, keramické alebo obrazové formy, a dosahujú nejaký stupeň konvenčného rozvoja ešte predtým, než v nich vôbec ktosi vidí umelecké formy.

Výtvarné umenia si nájdú svoje prirodzené modely kdekoľvek. Príroda je plná jedinečných, krásnych, typických foriem a ktokoľvek, kto modeluje hlinu alebo kreslí prstom do piesku, si prirodzene vybavuje nejaký objekt, len aby tvarom, vychádzajúcim spod jeho ruky, dal zmysel. Organickú jednotu vzoru dosiahneme ľahko tak, že z neho urobíme *reprezentanta* niečoho. Aj keby sme dokonca experimentovali s čistými formami, sme náchylní interpretovať výsledky ako ľudské postavy, tváre, kvety alebo dôverne známe neživé veci. Geometrické formy si vyžadujú hlboko intelektuálne a originálne usporiadanie, aby sa oku odporúčali ako citlivé *Gestalten*, a musia byť relatívne jednoduché, aby ich tvorca alebo divák mohol uchopiť ako krásne. Prírodné objekty však, vďaka svojej praktickej významovosti, poskytujú určitú záruku jednoty a stálosti a tá nám dovoľuje registrovať ich formy, ktoré by sme inak bez vedľajšieho významu, len ako vizuálne vzory, veľmi

ťažko dokázali uchopiť. Umelecky citlivá myseľ vidí významovú formu tam, kde sa takáto forma sama ponúka. Za skorý rozvoj výtvarného umenia zodpovedá nepochybne hojný výskyt prírodných modelov.

V tejto výhode sa však skrýva aj nebezpečenstvo, pretože rýdzo vizuálne umenia sa veľmi ľahko stávajú *závislé od modelu*. Ten umelcovi môže diktovať, namiesto toho, aby ho inšpiroval; praktické funkcie modelu, slúžiace na organizovanie koncepcie vlastnej formy, môžu upútať umelcovu pozornosť na úkor jeho abstrakčného videnia. Vplyv modelu ako objektu sa tak môže dostať do rozporu s vlastným obrazovým vplyvom a pomýliť zámer umelcovej práce.

Priemerný divák, posudzujúci umelecké dielo, takýto zmätok nevíta. Prvý naivný komentár sa takmer vždy týka toho, či obraz je alebo nie je *dost' presný*; ďalší toho, či téma je, alebo nie je hodná toho, aby bola reprezentovaná; a ešte ďalší zrejme toho, či je dielo "prijemné" alebo "neprijemné." Všetky tri uvedené komentáre sú založené na normách, ktoré nemajú nič spoločné s umením; všetky tri oceňujú vlastnosti, ktoré obyčajne odvracajú pozornosť od "významovej formy." Prvý požaduje, aby sa umelec zaujímal hlavne o objekt - tak, ako by sa oň asi zaujímal skladník posudzujúci ho z hľadiska svojich zásob. Druhý sa týka objektu, nie však vo vzťahu k obrazu - nie jeho vizuálnych predností alebo nedostatkov - ale vo vzťahu ku všetkému možnému na svete *okrem* obrazu. Kritériom hodnoty je v tomto prípade jeho praktický, morálny alebo historický význam. Tretí sa zaoberá skutočnou "estetickou"

schopnosťou obrazu, jeho silou dráždiť alebo tíšiť naše zmysly, spôsobať buď zlosť alebo upokojenie tak, ako to robia farby obývačky; v prípade, že je "pôžitok" odvodený od témy obrazu (pastorálna krajinka by potom bola "príjemným," kým sv. Sebastián, dobodaný množstvom šípov, "nepříjemným" umením), očakáva sa, že bude rovnakým spôsobom stimulovať aj imagináciu.

Všetkými uvedenými prednosťami však môžu disponovať aj priemerné obrazy; ich príkladmi sú obyčajne krajinky, morské výjavy a *žánrové* maľby, slúžiace ako obálky časopisov vždy tam, kde sa nehodí portrét pekného dievčaťa. Maliar bez vhl'adu, bez súdu, o obrazotvornosti ani nehovoriac, by sa mal držať Goetheho odporúčaní a nájsť si pre svoj obraz pôvabný a dokonalý model, aby stvárnil ušľachtilý charakter a zobrazil ho so zručnou presnosťou (skúsený mentor Goethe to nazýva "*getreue Nachahmung der Natur*") a vo farbách vybratých s neomylným vkusom;³ vytvoril by tak obraz, ktorý by mohol visieť v každom salóne, avšak pre jemnosť ozajstného umelca by bol bezvýznamný. Všetky tieto faktory sa možno môžu stať *materiálmi* umeleckej koncepcie, nie sú však koncepciou samou, nepredkladajú kritérium dokonalosti. Téma, ktorá má pre umelca emocionálny význam, môže preto upútať jeho pozornosť, primäť ho uvidieť jej formu rozlišovacím, aktívnym okom a udržiavať ju prítomnú vo svojej vzrušenej imaginácii, až kým mu nie sú zrejmé jej najvyššie významové dosahy; až potom nadobudne a namaľuje jej hlbokú a originálnu koncepciu. Práve preto je dlho zamilovaným alebo nábožensky zaniateným ľudom

vlastná inšpirácia na vytváranie veľkých, presvedčivých umeleckých diel. Umelecké dielo nerobí významovým dôležitosť témy, ani presnosť jej zobrazenia, ani predstavy, ktoré vzbudzuje v divákovi, ale artikulácia vizuálnych foriem, ktorú by Höslin nazval jeho "melódiou".

Ak by mal zrod umenia čakať na čiusi koncepciu tohto vnútorného významu a na jeho zámer vyjadriť ju, potom by naša úbohá zmätená rasa zrejme nikdy nebola bývala vytvorila svoj prvý umelecký výtvor. Významovosť vo veciach vidíme dávno predtým, než si uvedomujeme, čo vidíme, a na to, aby sme vytvorili objekt, ktorý by bol aj expresívne účinný, potrebujeme nejaký ďalší záujem - praktický, emocionálny alebo poverčivý. Významovú formu nemôžeme skoncipovať *ex nihilo*; môžeme ju len *objaviť* a vytvoriť niečo na jej obraz; pretože však človek vidí "významovú formu" veci, ktorú kopíruje, kopíruje ju s dôrazom na ňu, teda nie prostredníctvom miery, ale prostredníctvom selektívnej, interpretačnej schopnosti svojho inteligentného oka. Možnože práve divosi disponujú týmto vhlľadom; zdá sa, že Krováci i Indiáni, Polynézsania i Indonézsania majú skutočne k nemu sklon; majú cit pre formy tak, ako ho mali starí Egypťania a anonymní obyvatelia jaskýň v období paleolitu. Je zrejmé, že primitívny človek má svoje "vegetatívne" obdobie umeleckej činnosti, rovnako ako má obdobie jazykového, mytologického a rituálneho rastu. Drsný roľník predaténskeho obdobia vyrába Herma na ochranu svojho domu, vytvárajúc sochu archaickej krásy; Indián vyrezáva totemový stĺp, dosahujúc kompozíciu; tvaruje kanoe alebo

modeluje džbán na vodu, vytvárajúc pôvabnú formu. Jeho modelom je ľudské telo, kmeň stromu, vznášajúci sa zvinutý suchý list, mušľa, lebka alebo kokosový orech, z ktorého pije. Keď však napodobňuje takéto modely, vidí viac než len úžitkový zmysel ich tvarov; vo formách, na ktoré sústredil svoju pozornosť, *vidí* doslova odraz ľudského cítenia, "dynamické" zákony života, energiu a rytmus; vidí veci, ktoré nedokáže pomenovať, magické zmysly, primeranosť línie a hmoty, jeho ruky nevedomky vyjadrujú a dokonca prekračujú to, čo vidí, výtvor ho ohromuje, teší a vyzerá "krásny." Ale "nevie," povedané v diskurzívnych pojmoch, čo vyjadruje alebo prečo sa odchyľuje od modelu, aby formu viac "zvýznamnil." Ako sa však vymaňuje zo svojho divoškého stavu a nadobúda diskurzívny rozum, snaží sa už kopírovať presnejšie; a úsilie o naturalistickú, doslovnú reprezentáciu, o racionálne umelecké normy, o morálne interpretácie atď. mätie jeho intuíciu a ohrozuje jeho vizuálne predstavy.

Mnohokrát už bolo povedané, že hudba ako ju poznáme, t.j. ako umelecké médium, nemá veľmi starý pôvod. Oneskorenie jej vývoja primalo Williama Wallacea pripísať jej náhly rozmach objaveniu sa novej posluchovej schopnosti, neurologickému rozvoju, ktorý človek údajne práve dosiahol. Wallace vo svojom *Prahu hudby* vyhlásil, že ani Gréci a dokonca ani naši predkovia pred piatich či šiestich storočí ešte nedokázali počuť to, čo počujeme my; nedokázali rozlišovať konsonancie od disonancií. Aby podporil svoju teóriu, uvádza niektoré zaujímavé skutočnosti, hlavne tú, že pre Grékov, rov-

nako ako pred nimi pre Číňanov, bola hudba v podstate intelektuálnym cvičením. Inštrumentálnu hudbu praktizovali len ako remeslo, poskytujúce, podobne ako hostina alebo masáž, len jednu z fyzických rozkoší života, a nemala nič z dôstojnosti skutočných umení; preto mali len málo hudobných nástrojov, aj to primitívnych. Vynaliezaví Gréci, ktorí dokázali odlievať z bronzu všetky možné druhy chúlостivých sochárskych foriem, nevyužívali svoje schopnosti na to, aby aspoň trochu vylepšili flautu a lýru. Wallace z toho usudzuje, že starovekí hudobníci jednoducho nemali "vnútorné ucho," ktoré majú dnes bežne nielen nadaní jedinci, ale aj priemerný človek počujúci už celkom prirodzene melódie v kontexte nejakej harmonickej štruktúry. "Zatiaľ čo Gréci, ako vidno z ich umeleckých diel, dialektiky a poézie, dosiahli v trénovaní oka a mysle vynikajúce výsledky," uzavára Wallace, "existujúce zápisy ich hudby dokazujú, že ich sluchový zmysel nemal schopnosť rozlišovať jemnejšie odtiene a detaily zvuku."⁴ Keďže sa ale profesionálni grécki rapsódi sami pýšili schopnosťou zaspievať štvrtóny presne podľa ladenia, možno o predchádzajúcom jeho tvrdení otvorene pochybovať. Zvláštne však nesporne je, že hoci organ existoval už v stredoveku, nikto neobjavil možnosti *simultánných* tónových kombinácií, ako aj to, že veľké klasické obdobie hudby sa za inými umeniami - drámou, sochárstvom alebo maliarstvom - omeškalo o niekoľko storočí. Ak však odmietneme Wallaceovu hypotézu, že "hudobný zmysel" sa vyvinul až s nedávnym neurologickým rozvojom, musíme uniesť bremeno lepšieho vysvetlenia.

To podľa mňa spočíva v skutočnosti, že *hudba má veľmi málo prírodných modelov*. Vtáčie spevy, kriky, hvizdy, tradičné volania na dobytok a kovové zvuky sú obmedzené materiály; dokonca aj intonácie ľudského hlasu, či už rýdzo emocionálne (ako v našom prípade) alebo sémantické (ako sú rečové tóny v čínštine), sú neurčité, prchavé a ako presné formy ťažko zapamätateľné. V prírode sa sotva vyskytujú nejaké existujúce hudobné konfigurácie, ktoré by pripomínali organizované tónové štruktúry a samy sa javili naivnému, citlivému uchu divocha ako významové formy.

Formy a konštrukcie, do ktorých sa hudba musela sformovať, mali vonkajškový charakter. Obrazy majú vizuálne modely, dráma má priamy prototyp v akcii, poézia v príbehu; všetky môžu o sebe tvrdiť, že sú "kópiami," buď v platónskom význame alebo v jednoduchom aristotelovskom význame "imitácií". Ale hudba, pretože nemá adekvátne modely, sa musí spoliehať na nepriamu podporu dvoch nehudobných pomocných prostriedkov - *rytmu a slov*.

Rytmy sú pravidelnejšie, stabilnejšie a presnejšie než intonácie. Pravdepodobne práve preto sa spomedzi aspektov hudby ako prvá sformovala a spresnila rytmická štruktúra. Rytmus možno vyjadriť súčasne mnohými spôsobmi - výkrikmi, krokmi, údermi bubna, hlasom, pohybom tela a inštrumentálnymi zvukmi. Slová, úkony a výkriky, hvizdy, rachoty a tam-tamy možno zosynchronizovať jediným rytmom; niet divu, že rytmická figúra sa ľahko abstrahuje, keď je prednesená takými rozmanitými spôsobmi! Obyčajne je to jeden a ten istý metrický

vzorec, všeobecná dynamická forma, ktorú možno spievať, tancovať, tliekať alebo bubnovať; je to prvok, ktorý možno vždy zopakovať, a preto aj tradične uchovávať. Je preto prirodzené, že nám poskytuje prvý logický rámec, skeletovú štruktúru zárodočného hudobného umenia.⁵

Ľudský hlas je, pochopiteľne, najsamozrejmejší tónový materiál; jeho spontánnou funkciou je prirodzený výraz - krik alebo reč. U dospelých sa reč stala takým dominantným návykom, že dokonca naše rýdzo emocionálne zvolania majú sklon nadobúdať verbálne formy ako: "Beda!", "Ach!" či "Tiens!". A Bucher ukázal, ako sa postupne bezvýznamové, z rytmov vytvorené výrazy nahrádzajú asonančnými slovami bez nejakého zvláštného zreteľu na význam. Tennysonov farmár počul v dupotaní kopýt svojho koňa slová "majetok, majetok, majetok," čo jeho myslí dávalo dostatočný zmysel; ale rybár, ktorý počuje plachty hovorí "Jerry a Josh, Jerry a Josh," alebo dieťa počujúce kolesá vlaku opakovať "Jeruzalem, Jeruzalem, Jeruzalem," len skrátka podľahli moci lingvistických návykov. Zdá sa, že tento druh mentálnej formulácie je základom pre vytváranie pracovných a pravdepodobne aj mnohých slávnostných piesní. Prispôsobenie rečových impulzov požiadavkám rytmickej tónovej figúry je prirodzeným zdrojom všetkých spevov, začiatkom vokálnej hudby.⁶

Pretože spievanie nahlas si vyžaduje nejaké ozývajúce sa a trvajúce vokálne zvuky, človek sa nedokáže ubrániť spievaniu solmizačných slabík. Proces ich asociovania so slovami vytvára pre poe-

tické vyjadrenie príliš nápadnú príležitosť, než aby si ju mal nechal ujsť. Ale hneď ako nezmyselná náhodná záplava slov, ktorú spočiatku diktujú rytmické figúry a tonálne požiadavky, nasiakne poetickým zmyslom, vytvorí sa nový zdroj umeleckej schopnosti: *básnický verš* sa tak stáva *chorálovým veršom*, determinujúcim základnú melodickú formu, hudobnú frázu. Výškové vzorce sledujú vzorce slovného prízvuku a melodické verše začínajú i končia vetnými veršami. Pre hudobnú formu je to druhý vonkajškový "model".

Hudba bola dlho závislá od svojich rodičov - tanca a piesne - a bez nich sa nevyskytovala. Keď sa rituálny tanec vytratil a náboženstvo sa čoraz viac začalo viazať na verbálne vyjadrenie, na modlitbu a liturgiu, pracovná i svetská sviatočná hudba sa začali nerozlučne spájať s tanečnými formami a sakrálna hudba so spevom;⁷ a tak Goethe, posudzujúci dejiny umenia, zamieňajúc pri tom ich vedúce línie za ich pravé charakteristické vlastnosti, bol donútený vyhlásiť: "Posvätnosť sakrálnej hudby a veselý humor ľudových pesničiek sú osi, okolo ktorých obieha každá pravá hudba. ... Obrad alebo tanec."⁸

Ľudová pieseň sa však rozhodne neobmedzuje len na veselé pocity a nie je ani vždy založená na tanečných rytmoch; čerpá tak z posvätných zdrojov, ako aj zo svetských citových pohnutí a veľmi skoro z nich abstrahuje prvý nezávislý *hudobný* produkt - "nápev". Staré nápevy, podobne ako naše moderné hymnické melódie, nie sú ani smutné ani veselé; možno v nich spievať akékoľvek slová vo vhodnom metrickom vzorci. Takéto melódie sa neviažu na

žiadnu špeciálnu príležitosť ani tému, ale sa *používajú* len za účelom spievania rôznych druhov poém. Preto samé nápevy často získavajú názvy po miestach, skladateľoch, svätcoch, ako aj podľa svojich pôvodných slov. Nápevy sú národným majetkom; môžu mať charakter balady alebo si nájsť svoju cestu do polonáboženských prostredí, na vlastenecké ceremónie a pod., preniknúť na obrodenecké mítingy a skončiť v tej najdôstojnejšej hymnológii.⁹ Ak je ich rytmus ľahký a výrazný, spievajú sa na nekonečné banálne slová alebo hrávajú na husliach či gajdách bez akýchkoľvek slov a hodia sa viac na trávnatú náves, dedinský tanečný parket či do tanečnej sály. Mohlo by sa zdať, že ospravedlnením ich existencie je tanec; no zvyknú sa hrať či hvízdať na ulici, kde nikomu nezáleží na ich rytmickom takte z iných, než hudobných dôvodov. Hudba tu vystupuje bez svojej poetickej alebo tanečnej kostry, tónovej dynamickej formy a expresívneho média, riadiac sa vlastnými zákonmi a žijúc svoj vlastný život.

Pretože jej modely sú nehudobné, nie sú pre svoje zrelé umelecké výtvary také nenahraditeľné, ako zvyknú byť modely obrazov, sôch, hier alebo básní. Samozrejme, že nejaký tanec zanechal svoju pečať vo všetkých Mozartových menuetoch a iný zase v Chopinových valčíkoch, no hudobné diela nazývané menuetmi alebo valčíkmi preto ešte *nereprezentujú* jednotlivé tance, tak ako obrazy reprezentujú objekty. Sú to abstraktné formy prevtelené do hudby a pri hudbe môžeme zabudnúť na tanec oveľa ľahšie než pri maľbe na to, čo zobrazuje. Tanec bol len kostrou; nápev má iné obsahy, hudobné vlastnosti a zaujíma

nás priamo, nie prostredníctvom svojej konotácie "kroku," ktorý nakoniec ani nemusíme poznať.

Platí to takisto aj o slovách, ktoré poslúžili na vytvorenie melódie. Melódia, ktorú počúva niekto, kto nepočuje alebo nerozumie jej slovám, sa sama ponúka ako tónový vzorec vlastnej hodnoty a dokonale dáva dobrý zmysel, aj keď sa namiesto spievania hrá. Hudba sa ľahko zaobíde bez svojich modelov, pretože ich naozaj nikdy nebola schopná pokladať za reprezentatívne; sú to iba jej nevlastní rodičia, na ktorých sa v skutočnosti nikdy nepodobala. Tento sirotsky stav spomalil jej umelecký rast a dlho mala vďaka nemu len pomocné, či dokonca úžitkové postavenie; kompenzovala ho však svojráznosťou, vďaka ktorej je oveľa nezávislejšia od svojich prírodných modelov než ostatné umenia. Vnímame ju ako "významovú formu," neobmedzovanú žiadnym fixovaným, doslovným významom, ničím, čo by mala reprezentovať. Je ľahšie pochopiť *umelecký* zmysel hudby než zmysel starších a s modelom väčšmi zviazaných umení.

Umelecký zmysel je to, čo maliari, sochári a básnici vyjadrujú *prostredníctvom* svojho zobrazenia predmetov alebo udalostí. Vo výtvarných umeniach je jeho sémantikou hra línií, proporcií, farieb a textúr, v poézii zase hra obrazov, napätie a uvoľnenie myšlienok, rýchlosť a zabrzdzenie, zvonenie a rýmovanie slov - teda to, čo Höslin nazýva "*Formenmelodie*" a "*Gedankenmelodie*". Umelecký výraz je to, čo tieto médiá tlmočia; a hoci nie som odhodlaná to dogmaticky tvrdiť, mám silné podozrenie, že zmysel umeleckého výrazu je vo všetkých umeniach

zhruba taký istý ako v hudbe: verbálne neopísateľný, aj keď nie nevyjadriteľný, zákon životnej skúsenosti, ideál emocionálneho a vnímavého bytia. To je "obsah" toho, čo vnímame ako "krásnu formu"; a tento formálny prvok je umelcovou "myšlienkou," ktorú tlmočí každé veľké dielo. Je to presne to, čo sa takzvané "abstraktné umenie" snaží abstrahovať svojím vzdorovaním modelu, prípadne jeho úplným odvrhnutím; to, čo je spomedzi všetkých umení schopná vyjaviť najmä hudba, ktorá nie je zatemnená vedľajšími doslovnými významami. Podľa všetkého mal práve to na mysli Walter Pater svojím toľko diskutovaným výrokom: "Všetky umenia sa snažia dosiahnuť stav hudby."¹⁰

Vonkoncom to ale neznamena, že hudba dosahuje cieľ umeleckého výrazu úplnejšie než iné umenia. Ideálny stav je jej kladom, nie najvyššou vymoženosťou, a práve o tento *stav* sa musia ostatné umenia usilovať, zatiaľ čo hudba ho plne nachádza už na prvom stupni, kde ju môžeme vôbec nazvať umením. Jej umelecké poslanie je viditeľnejšie, pretože ho nezastierajú významy náležiacie skôr reprezentovanému objektu než forme, ktorá je vytvorená v jeho obraze. Ale umelecký *zmysel* hudobnej kompozície preto nie je ešte väčší alebo úplnejšie sformulovaný než zmysel obrazu, básne, či ktoréhokoľvek diela, ktoré sa blíži dokonalosti svojho druhu.

Diskutabilné však je, či oblasť hudobných významov, v ktorej jej nepridelené symboly účinkujú - ríša vnímavej a emocionálnej skúsenosti - je nakoniec látkou každého umenia. Vo všeobecnosti zrejme áno, avšak v rámci tejto rozsiahlej a neprebá-

danej sféry môže veľmi dobre existovať mnoho špeciálnych regiónov a v každom z nich sa na artikulované vyjadrenie hodí viac médium iného umenia. Je napríklad dosť možné, že naša fyzická orientácia vo svete - naše intuitívne uvedomovanie si hmoty i pohybu, obmedzenosti i samostatnosti a všetky pocity, ktoré s tým súvisia - je látkou vhodnou skôr pre tanec či sochárstvo, než, povedzme, poéziu; alebo, že erotické emócie sa najľahšie vyjadrujú v hudobných pojmach. Neviem, no práve preto, že existuje táto možnosť, zdráham sa, na rozdiel od mnohých filozofov a kritikov," kategoricky vyhlásiť, že zmysel všetkých umení je rovnaký a len médium závisí od jedinečného psychologického alebo zmyslového zloženia umelca, takže niekto môže sformovať z hliny to, čo iný vyjadruje v harmóniách, farbách a pod. Médium, v ktorom prirodzene formulujeme svoje myšlienky, ich môže obmedzovať nielen na určité formy, ale aj na určité oblasti, aj keď všetky ležia vo verbálne neprístupnej oblasti životnej skúsenosti a kvalitatívneho myslenia.

Základná jednota všetkých umení sa niekedy obhajuje očividným počiatkom všetkých umeleckých ideí v takzvanej "estetickej emócií," o ktorej sa predpokladá, že je ich zdrojom, a preto (v dôsledku povrchno nespoľahlivej dedukcie) aj ich zmyslom.¹² Každý, kto pracoval viac než s jedným médium, môže pravdepodobne potvrdiť, že "estetická emócia," sprevádzajúca tvorbu v rozličných umeniach, je v každom z nich rovnaká. Ja mám však podozrenie, že toto charakteristické vzrušenie, tak úzko späté s pôvodnou koncepciou a vnútornou víziou, nie je

Genéza umeleckého zmyslu

zdrojom, ale následkom umeleckej práce, osobnej emotívnej skúsenosti z odhalenia, vhľadu, mentálnej sily, ktoré zážitok v "implicitnom pochopení" vzbudzuje. Častokrát sa už konštatovalo, že je to rovnaká emócia, aká postihuje matematika, keď konštruje presvedčivý a elegantný dôkaz; a je to blaženosť, ktorú Spinoza, sám ju veľmi dobre poznajúc, nazval "intelektuálnou láskou Boha". K čomusi podobnému dochádza aj v chápaní umenia, aj keď nie celkom v rovnakej miere ako v tvorbe; faktom však je, že vďaka tomu, že uvedená odlišnosť má rovnaký pôvod, emócia prýšti z tej istej aktivity, ktorú umelec a divák prežívajú v nerovnomerných dieloch - z pochopenia nevyslovenej myšlienky. U umelca musí byť táto aktivita trvalá, úplná a intenzívna; jeho intelektuálne vzrušenie je často na úrovni horúčky. Je to jeho vlastná idea a ak nad ňou stráca kontrolu, zmätený z materiálu alebo rozptýlený naliehavými bezvýznamnosťami, niet symbolu, ktorý by mu ju udržal. Jeho myseľ má sklon byť počas stvárňovania umeleckej koncepcie zúrivo aktívna. Divákovi sa dielo ponúka ako stály zdroj vhľadu, ktorý dosahuje postupne, viac či menej zreteľne, z logického hľadiska možno nikdy úplne; a hoci jeho mentálna skúsenosť tiež prebúdza charakteristickú emóciu, nazývanú premenlivo "citom pre krásu," "estetickou emóciou" a "estetickou rozkošou," nepozná nič také, ako je radosť a napäté vzrušenie umelca pred rýdzim mramorom alebo hlinou, nedotknutým plátnom alebo papierom, keď v jeho mozgu svitá nové dielo.

Možno je nevyhnutné, aby sa táto emócia, ktorú človek skutočne počas tvorby alebo hľbania nad

umeleckou kompozíciou *má*, zamieňala za obsah diela, keďže obsah je sám emotívny. Ak je v diele cit a prežívajú ho umelec i divák, a ak ho má navyše umelec *viac* než divák, musel by to byť veľmi opatrný mysliteľ, ktorý by sa zdržal záveru, že emóciu, stelesnenú vo forme, pociťuje umelec ešte predtým, než začína tvoriť svoje dielo, že je "vyjadrená" v procese tvorby tak, ako môže byť vo výkriku alebo plači a že ju obecenstvo sympateticky pociťuje. Teraz už verím, že "estetická emócia" a emocionálny obsah umeleckého diela sú dve veľmi odlišné veci; "estetická emócia" prýšti z intelektuálneho triumfu, z prekonania bariér myslenia, ktoré je späté so slovom a dosiahnutia vľadu do doslova "nevysloviteľných" podstát; ale emotívny obsah diela má sklon byť niečím oveľa hlbším než akákoľvek intelektuálna skúsenosť, oveľa esenciálnym, predracionálnym a vitálnym, niečím ako sú rytmy života, o ktoré sa delíme so všetkými rastúcimi, dychtivými, pohybujúcimi sa a obávajúcimi sa tvormi: konečné podstaty ako také, hlavné fakty našej strohej, zmyslovej existencie.

"Estetická rozkoš" je potom blízka (hoci nie identická) pocitu uspokojenia z objavenia pravdy. Je to charakteristická reakcia na dobre známy, no obyčajne neurčitý fenomén nazývaný "umelecká pravda" - síce dobre známy všetkým tvorivým i vnímavým umelcom, pre väčšinu epistemológov však taký neurčitý, že voči nemu získali veľkú averziu. Pravda je však tak dôverne spätá so symbolizmom, že ak rozoznávame dva radikálne odlišné typy symbolického vyjadrenia, mali by sme logicky hľadať aj dva

rozdielne významy pravdy; a keď sú obidva symbolické mody dostatočne racionálne, potom možno obidva významy pravdy vymedziť.

Na tomto mieste treba poznamenať, že rozdiel medzi diskurzívnymi a prezentačnými symbolmi nezodpovedá odlišnosti medzi doslovnými a umeleckými významami. Mnohé prezentačné symboly len zastupujú diskurz; geometrické vzťahy možno vyjadriť v pojmoch algebry - možno ťažkopádnych, no významovo celkom ekvivalentných - a grafy sú len skrátané opisy. Vyjadrujú fakty diskurzívneho myslenia a ich obsah *možno verbalizovať*, podriaďiť pravidlám slovníka a syntaxe. Umelecké symboly sú na druhej strane nepreložiteľné; ich zmysel sa viaže na konkrétnu formu, ktorú nadobúda. Je vždy *implicitný* a nemožno ho vysvetliť žiadnou interpretáciou. Platí to najmä o poézii, pretože napriek tomu, že je *materiál* poézie verbálny, jej zmyslom nie je doslovné tvrdenie vytvorené zo slov, ale *spôsob, akým je dané tvrdenie vytvorené* a na ňom sa podieľa zvuk, tempo, aura slovných spojení, dlhé alebo krátke sekvencie myšlienok, bohatstvo alebo nedostatok premenlivej obrazotvornosti, ktorá ich obsahuje, náhle zabrzdenie predstavy holým faktom, či známeho faktu náhlou predstavou, odvracanie doslovného významu pretrvávajúcou dvojznačnosťou rozpustenou v dlho očakávanom kľúčovom slove a jednotiaci, všezahrňajúca vynaliezavosť rytmu. (Napätie, ktoré hudba dosahuje pomocou disonancie a preorientovanie v každom novom harmonickom rozvedení nachádzajú v poézii svoje ekvivalenty v prerušeníach a periodických ráznostiach vetného

zmyslu. "Harmonickou štruktúrou" poézie nie je eufónia, ale doslovný zmysel; melódia slov v literatúre sa viac podobá na tónovú farebnosť v hudbe.)

Báseň ako celok je nositeľom umeleckého zmyslu rovnako, ako je ním maľba alebo dráma. Môžeme v nej síce izolovať významné verše tak, ako môžeme izolovať krásne vlastnosti v ktoromkoľvek diele, avšak ak ich význam nie je určený a podporený kontextom, celým dielom, potom je dielo odsúdené na neúspech, a to aj napriek zárodku dokonalosti, ktorý v sebe obsahuje. Preto sa mi preformulovanie tajomných veršov T.S. Eliota:

"tuším už i tie vlhké duše slúžok,

ako otupene kľúčia pri domových vrátach,"

na: "Že duše slúžok sú skľúčené a vyklíčené," pochádzajúce od profesora Urbana, zdá spolu s jeho požiadavkou na *adekvátnejší preklad* tohto tvrdenia na spôsob filozofickej interpretácie hlbokým nepochopením básnického zmyslu." "Adekvátnejší preklad" by nebol menej, ale viac poetický; bol by lepšou básňou. "Umelecká pravda" *nie* je súčasťou tvrdení básne, ani ich obvyklých obrazných významov, ale spôsobu, *ako sú* jej figúry a významy *použitú, ako sú utvorenú* jej tvrdenia, systému jej zvukoslovia a sekvencie, rytmu, opakovania a rýmu, farebnosti a obrazu a rýchlosti ich plynutia - skrátka básne ako "významovej formy." Materiál poézie je diskurzívny, no výtvor - umelecký fenomén - už taký nie je; jeho významovosť je implicitne prítomná len v básni ako celku, forme zloženej zo zvuku a predstavivosti, výpovede a mlčania a to nedokáže reinkarnovať žiadny preklad. Poéziu možno priblížiť

v iných jazykoch a podnietiť tak vznik prekvapujúco krásnych nových verzií, odkrývajúcich nové možnosti jej nosných doslovných ideí a rétorických nápadov; výtvor je však nový, podobne ako orchestrálna instrumentácia organovej fúgy, klavírna verzia sláčikového kvarteta alebo fotografia maľby.

Umelecký symbol - ktorý môže byť produktom ľudskej remeselnej zručnosti alebo (v čisto osobnej rovine) niečím, čo v prírode vidíme ako "významovú formu" - má viac než len diskurzívny alebo prezentačný význam: jeho forma ako taká, ako zmyslový fenomén, má to, čo som nazvala "implicitným" významom, čosi, čo má rítus alebo mýtus, no liberálnejšieho druhu. Má to, čo L.A. Reid nazval "terciálnou témou," presahujúcou "primárnu imagináciu" (ako by povedal Coleridge) a dokonca aj "sekundárnu imagináciu," ktorá vidí metaforicky. "Terciálna téma je téma imaginatívne prežívaná v umeleckom diele ..., niečo, čo nemožno pochopiť mimo diela, hoci teoreticky to od jeho výrazovosti možno odlíšiť."¹⁴

Takzvaná "umelecká pravda" je pravdou symbolu vzhľadom na formy cítenia - formy síce bez názvu, no spoznatelné vtedy, keď sa objavia v zmyslovej replike. Takáto, k určitým logickým formám výrazu sa viažuca pravda má logické vlastnosti, ktoré ju odlišujú od tézovitej pravdy: vzhľadom na to, že prezentačné symboly nemajú negatíva, neexistuje taká operácia, kde by ich pravdivostná hodnota bola prevrátená, neexistuje pri nich *kontradikcia*. Preto tá "možnosť simultánne vyjadrovať protiklady," ktorú komentoval Mersmann. Nepravda je v tomto prípade zložitou chybou, a nie funkciou negácie. Profesor

Reid ju z tohto dôvodu nenazýva "nepravdou", ale *nevýraznosťou*; a Urban sa v epistemológii nerušenej chvíli vzdáva nielen pojmu "nepravda," ale aj "pravda" a navrhuje radšej označovať umelecké formy ako *adekvátne* a *neadekvátne* myšlienkam, ktoré stelesňujú.¹⁵ Zrejme nevidel, že táto terminologická premena odporuje jeho doktríne, že každé umenie robí tvrdenia, ktoré musia byť nakoniec parafrázované v jazyku; pretože tvrdenia sú buď pravdivé alebo nepravdivé a ich adekvátnosť treba predpokladať ešte predtým, než ich môžeme posúdiť ako tvrdenia vôbec. Sú vždy sporné a ich pravdivostné hodnoty možno overovať na základe charakteru ich vysvetliteľných dôsledkov. Umenie na druhej strane nemá dôsledky; dodáva formu niečomu, čo tam jednoducho je, tak ako intuitívne usporadúvajúce zmyslové funkcie dávajú formu objektom a priesotorom, farbe a zvuku. Dodáva to, čo Bertrand Russell nazýva "poznáním" emocionálnej skúsenosti "poznámosti," pod hladinou viery, na hlbšej úrovni vŕhľadu a postoja. A tomuto poslaniu je buď adekvátne alebo neadekvátne tak, ako sú obrazy, primitívne symboly "vecí," adekvátne alebo neadekvátne dávať nám predstavu o tom, "aké" veci sú.¹⁶

Pochopiť "ideu" obsiahnutú v umeleckom diele je preto skôr ako *mat' novú skúsenosť*, než *zvážiť* novú ponuku; a docieľiť toto poznanie znalosťou diela môže byť adekvátne len *do určitej miery*. Neexistujú miery doslovnej pravdy, avšak umelecká pravda, ktorá je významovosťou, výrazovosťou i artikulovanosťou zároveň, miery má; preto môžu byť umelecké diela dobré alebo zlé a musí ich odhaliť a

posúdiť naša skúsenosť. Umelecké normy sa ustanovujú podľa očakávaní ľudí, v ktorých dlhá známosť s nejakým druhom - hudbou, maliarstvom, architektúrou a pod. - vypestovala vnímavosť i náročnosť; neexistuje nemenné pravidlo umeleckej adekvátnosti, pretože významovosť sa vždy *týka* mysle i formy. Ale forma, harmónia a dokonca aj *timbre*, tie sú, celkom prirodzene, úplne "bezvýznamné"; preto musíme, skôr než si v nich dokážeme uvedomiť implicitný význam, celkom určite uchopiť *Gestalt*. Z tohoto dôvodu má najoriginálnejšia súčasná hudba v každom období vždy problémy s poslucháčmi. Čím je jej nový idióm výraznejší, tým ťažšie sa im k nemu dopracúva, až kým sa podnet, ktorý skladateľa dohnal k tomuto výtvoru, nestane časťou spoločnej skúsenosti, ešte neartikulovaného *Zeitgeistu*, ktorý cítia aj iní. Potom už aj oni môžu byť, podobne ako skladateľ, pripravení na experiment s novými spôsobmi výrazu a stretnúť sa s otvoreným myslením, čo dokonca ani najschopnejší z nich nevedia skutočne oceniť. Možnože je niektorá naozaj vynikajúca hudba stratená, pretože je príliš neobvyklá. Môže byť dokonca stratená aj pre svojho skladateľa, pretože nedokáže skutočne ovládnuť jej formy a odvrhne ich ako neúspešné. No dôverná známosť so všetkými druhmi hudby dáva niektorým všestranným mysliam silu pochopiť nové zvuky; trénovaní ľudia s týmito sklonmi dostanú aspoň "tušenie," že majú do činenia s ozajstnou "významovou formou," hoci ju aj oni ešte stále vnímajú poväčšine ako hluk, dovedy však budú nad ňou hľbať, kým ju, viac či menej, nepochopia. To, že sa Bach, Beethoven a Wagner vo svojich

časoch "ťažko počúvali," je stará známa vec. Dnes mnohí ľudia, ktorí rozumejú Rimskému-Korsakovovi alebo Debussymu rovnako ľahko ako Schumannovi, nedokážu počúvať hudbu Hindemitha alebo Bartóka; skúsenejší však podľa istých znakov pravdepodobne vedia, že je to tam.

Umelecké formy sa však, na druhej strane, môžu aj vyčerpať. Hudba, ktorá splnila svoje poslanie, môže dozrieť, takže jej štýl, jej hodnota, jej celá koncepcia strácajú pre generáciu, ktorá už vášnivo vyjadruje alebo sa snaží vyjadriť niečo iné, svoju príťažlivosť.¹⁷ Len veľmi liberálne mysle sú schopné vidieť krásu v mnohých štýloch, dokonca bez pomoci historickej predstavivosti, bez vedomej "seba-projekcie" do iných prostredí alebo období. Možnože práve v hudbe, kde sa typické formy už neviažu na doslovné odkazy na veci prechodného a zastaralého charakteru, je to najľahšie.

Najhorším nepriateľom umeleckého súdu je doslovný súd, ktorý je taký zřejmý, praktický a pohotový, že je schopný vyniesť svoj verdikt ešte skôr než zvedavé oko zaznamenalo celkovú formu, s ktorou sa stretáva. Nie slepota voči "významovej forme," ale *zaslepenosť*, spôsobená do očí bijúcim svedectvom dôverne známych vecí, zapríčiňuje, že nám umelecký, mýtický alebo posvätný zmysel uniká. To je pravdepodobne zdrojom veľmi starej a rozšírenej doktríny, podľa ktorej je takzvaný "materiálny svet" závojom medzi humanitou a vyššou, čistejšou a uspokojujúcejšou Pravdou - "Majiným závojom" alebo Bergsonovou falošnou, "spacializovanou" Realitou.

Možno si predstaviť, že mysticizmus je charak-

teristickým znakom neadekvátneho umenia? Mohlo by to vysvetľovať skutočnosť, že všetky naozaj veľké umelecké koncepcie zanechávajú v ich príjemcoch trochu mysticizmu; a mysticismus ako metafyzika by bol potom beznádejou implicitného poznania tak, ako je skepticizmus beznádejou diskurzívneho rozumu.

Pre nás, s inteligenciou späťou s jazykom, s výdobytkami ako fyzické pohodlie, stroje, lieky, veľké mestá i prostriedky na ich zničenie, predstavuje teória poznania teóriu komunikácie, zovšeobecňovania, dôkazu, skrátka kritiku vedy. Limity jazyka však nie sú konečnými limitami skúsenosti a veci nedostupné jazyku môžu mať svoje vlastné formy koncepcie, to znamená svoje vlastné symbolické mechanizmy. Takéto nediskurzívne formy, naplnené logickými možnosťami významu, sú základom významosti v hudbe; a ich uznanie rozširuje našu epistemológiu až tam, kde zahrňuje nielen sémantiku vedy, ale aj serióznou filozofiu umenia.

Poznámky:

¹ Karl Bucher, *Arbeit und Rhythmus* (4. vyd. 1908; prvý raz publikované r. 1896).

² Kurth, *Musikpsychologie*, s. 291.

³ Pozri "Zu malende Gegenstände" a "Maximen und Reflexionen iiber Kunst." In *Werke* (Cotta ed.), vol. XXXV.

⁴ William Wallace, *The Threshold of Music* (1908), najmä s. 35-42.

⁵ Por. R. Wallaschek, "On the Origin of Music," *Mind*, XVI (1891), 63: 375-386.

⁶ Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, s. 380.

⁷ Por. postreh Kathi Meyerovej: "V staroveku bol rituál kultovým aktom, ozajstným, skutočne prevedeným obetovaním. Modlitby a piesne boli len sprievodné a aj napriek svojmu veľkému rozvoju zostali druhoradé. Dnes sa už v kresťanskej bohoslužbe skutočné obetovanie nerobí, je symbolizované, transcendentalizované a spiritualizované. Bohoslužba je alegóriou. Tak sa z modlitieb a spevov stali skutočnosti, ktoré treba stále viac zdôrazňovať; nakoniec slúžia aj spiritualizačnému procesu. Ak si v minulosti kult vyžadoval symbol, človek mohol akt alebo dokonca Boha nahradiť obrazom, maľbou alebo sochou. Dnes, keď sa náboženstvo konceptualizovalo, môže človek spiritualizovať len psychický proces, *animu*. A to sa uskutočňuje pomocou slova alebo ešte lepšie hudbou." *Bedeutung und Wesen der Musik* (1932), s. 47.

⁸ Goethe, "Maximen und Reflexionen uber Kunst."

⁹ Por. Bucher, *Arbeit und Rhythmus*, s. 401.

¹⁰ Walter Pater, *The Renaissance. Studies in Art and*

Poetry (1908; 1. vyd. 1873), s. 140.

¹¹ Por. esej S.T. Coleridgea "On the Principles of Genial Criticism Concerning the Fine Arts, More Especially those of Statuary and Painting," pripojenú k *Biographia Literaria*, vo vyd. z r. 1907; tiež D'Udine, *L'art et le geste*, s. 70.

¹² Por. Clive Bell: "Východiskovým bodom pre všetky estetické systémy musí byť osobná skúsenosť jedinečnej emócie. ... Táto emócia sa nazýva estetickou emóciou; a keď budeme schopní objaviť nejakú spoločnú vlastnosť pre všetky objekty a nevynechať pri tom ani jeden objekt, ktorý ju vyvolal, vyriešime to, čo pokladám za ústredný problém estetiky." (*Art*, s. 6.) Pán Bell zabúda na logické pravidlo, že taký objav by nič nedokázal, keďže diskutovaná vlastnosť by bola *jedinečná* aj pre estetické objekty; akákoľvek vlastnosť, ktorá je spoločná pre všetky objekty, by splnila ním stanovenú podmienku.

¹³ Urban, *Language and Reality*, citovanú pasáž pozri na s. 234 hore. Komukoľvek, kto nie je schopný pochopiť význam a predstavu básnika, by ich určite "interpretácia" profesora Urbana skôr zahmlila než osvetlila.

¹⁴ "Beauty and Significance," s. 132.

¹⁵ Urban, *op. cit.* Pozri s. 439-442.

¹⁶ Lord Russell podľa mňa zabúda doceniť logické, formulatívne poslanie zmyslu, alebo sa mu vyhýba, pretože je späté s idealizmom. *Vidieť v určitých formách* však ešte neznamená vytvárať ich obsahy, hoci je to zdroj tej relativistickej povahy "dát," ktorá ich robí menej konečnými a absolútnymi, než mu jeho

empiricismus dovoľuje pripustiť.

¹⁷ Por. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, s. 57.

Poznámky prekladateľa:

• Preklad veršov T.S. Eliota podľa básnického prekladu J. Zábranu.

Hudobný význam v novej tónine

Jozef Cseres

"Nezáleží na tom, aké zložité, prenikavé a plodné môže umelecké dielo - alebo dokonca celá oblasť umenia - byť, je neporovnateľne jednoduchšie než život. Preto je teória umenia v skutočnosti prolegomenou k oveľa väčšiemu pokusu skonštruovať pojem mysle, ktorý by bol adekvátny životnej realite," píše významná americká filozofka a estetikka Susanne K. Langerová v závere druhej časti prvého dielu svojho opusu magnum *Mysel: Esej o ľudskom cítení (Mind: An Essay on Human Feeling)*.¹ V troch dieloch vyše tisícstránkovej "eseje," ktorej zasvätila ostatné dve desaťročia svojho dlhého života (1895 - 1985),² traktuje Langerová v obdivuhodnej interdisciplinárnej súčinnosti filozofie a estetiky s psychológiou a biochémiou problém ľudského cítenia v zložitom a členito štruktúrovanom vývojovom procese od najnižších organických aktivít až po abstraktné vedecké myslenie.

Neodmysliteľnou súčasťou emocionálneho života ľudí je, samozrejme, umenie. To podľa Langerovej slúži na artikulovanie cítenia a prostredníctvom tejto činnosti sprístupňuje nášmu sebapoznaniu vnútornú skutočnosť. Umenie má, ako nakoniec všetky formy kultúry, symbolický charakter, no na rozdiel od jazyka pojmov je jemu vlastný spôsob symbolickej artikulácie nediskurzívny, čo ho približuje skôr k mytologickým útvarom než ku kognitívnemu jazyku s primárnou dorozumievacou funkciou. Langerová

tento rozdiel manifestovala spočiatku najmä na príklade hudby, o ktorej bola presvedčená, že je "životaschopným mýtom nášho vnútorného života." Hudbe venovala samostatnú kapitolu už vo svojej monografickej prvotine *Philosophy in a New Key* (1942) a práve ona sa stala najviac diskutovanou časťou tejto prevratnej knihy. Spolu s na ňu priamo nadväzujúcou kapitolou *Genéza umeleckého zmyslu* tvorí preto obsah predkladaného, vôbec prvého slovenského (!) prekladu textu z pera tejto významnej postavy humanitných vied 20. storočia.

Akokoľvek metaforická sa zdá na prvý pohľad Langerovej charakteristika hudby, za jej poetickým vymedzením sa skrýva exaktná analýza s tými najširšími kontextovými reláciami. Jej sémantizujúci prístup je vzorovým príkladom nastupujúcej lingvistickej iniciatívy v humanitných vedách. Langerová, odvolávajúc sa na niektoré postuláty Wittgensteinovho *Traktátu* a rozlišujúc medzi "znakom" a "symbolom" (vo svojej nasledujúcej knihe *Feeling and Form: A Theory of Art, developed from Philosophy in a New Key* však toto rozlíšenie nahrádza Morrisovým delením znakov na signály a symboly) upozorňuje, že hoci je oblasť sémantiky neporovnateľne širšia než oblasť jazyka, limitujú ju dva zaužívané, navzájom súvisiace epistemologické predsudky: 1. predpoklad, že jazyk je jediný prostriedok artikulácie myslenia a 2. predstava, že všetko, čo nemožno vyjadriť v jazyku pojmov, spadá zákonite do ríše pocitov. Vzájomnú spätosť oboch dogiem vysvetľuje symbolickou povahou ľudského myslenia ako dôsledku toho, že obmedzenia

expresívneho "médiá" sú vlastne aj obmedzeniami pojmového myslenia. Za ich hranicami sa nachádzajú už len nič nezaznamenávajúce a nič nevyjadrujúce "slepé pocity," patriace do sféry impulzívnych reakcií. Langerová však zdôrazňuje, že v rámci ľudskej skúsenosti existujú javy, ktoré sa síce vymykajú gramatickým pravidlám diskurzívneho jazyka, napriek tomu ich však možno pochopiť práve prostredníctvom rozličných symbolických schém. Jazyk teda v žiadnom prípade nepredstavuje jediný artikulovaný výtvor človeka. Naopak, aj naša zmyslová skúsenosť je zložito štruktúrovaný proces formulácie, v rámci ktorého sa veci nielen zmyslovo vnímajú ale aj formovo usporiadávajú do zmyslových dát, čo podľa Langerovej vyplýva z vrodenej schopnosti ľudí uvedomovať si skôr celistvé formy než nekonzistentné toky zmyslových dojmov. Takéto podvedomé "uvedomovanie si" foriém predstavuje v podstate zárodočný stupeň myšlienkovej abstrakcie, takže jej korene vlastne ležia kdesi v hĺbinách zmyslového vnímania, v elementárnych funkciách našich zmyslov.

Langerová je teda (v zhode s postulátmi tvarovej psychológie) presvedčená o existencii vrodenej podvedomej schopnosti človeka abstrahovať z prúdu zmyslových informácií formu a až jej prostredníctvom sa zmocňovať celistvého zážitku už ako nejakej hotovej "veci." Táto abstrakcia na úrovni zmyslov, toto zvýznamňovanie prostredníctvom formy je, rovnako ako jazyk, založené na artikulácii. Na rozdiel od jazyka má však nediskurzívnu povahu, pretože nepribližuje skutočnosť následne ale simultánne. A práve nediskurzívny symbolizmus

pokladá Langerová za veľmi vhodný modus operandi tam, kde zlyháva kognitívny jazyk. Pretože podľa nej "sa nám príroda prihovára predovšetkým prostredníctvom našich zmyslov; formy a kvality, ktoré rozlišujeme, pamätáme si, predstavujeme alebo spoznávame, sú symboly entít, vystupujúcich a pretrvávajúcich v našej momentálnej skúsenosti. Tie isté symboly - kvality, línie, rytmy - sa navyše môžu vyskytovať v nespočetných predvedeniach; sú vyabstrahovateľné a kombinatorické. Je preto celkom prirodzené, že filozofi, ktorí spoznali symbolickú povahu takzvaných "zmyslových dát," špeciálne v ich vysoko rozvinutých aplikáciách, vo vede a umení, často hovoria o "jazyku" zmyslov, "jazyku" hudobných tónov, farieb a tak ďalej."³ Hneď vzápätí však Langerová vystríha pred častými tendenciami stotožňovať symbolizmus jazyka so symbolizmom ako takým, či dokonca ten druhý prehliadať. Kým jazyk ako špecifický modus výrazu je nemysliteľný bez slovnej zásoby a syntaxe, ktoré mu umožňujú zmysluplne manipulovať s jeho prvkami, t.j. slovami nesúcimi konkrétne významy, a tak vytvárať zložitejšie symboly, prejavy nediskurzívneho symbolizmu, napríklad vizuálne obrazy, touto sémantickou variabilitou nedisponujú. Aj tie síce možno rozložiť na elementárne prvky (napríklad na farby, tieň, línie atď.), tie však nie sú nositeľmi autonómnych významov. Aj keď majú, samozrejme, zmysel, ten je striktne viazaný na ich konkrétny vizuálny tvar a topologickú polohu v štruktúre, ktorej sú súčasťou. Keďže symbolické operácie nediskurzívnej povahy nemajú jednoznačné sémantické a syntaktické kon-

vencie vlastné jazykovému prejavu, akoukoľvek zámenou svojich elementov strácajú svoj pôvodný zmysel. Prvky jazyka naproti tomu možno vďaka flexibilnej povahe jeho slovníka vzájomne kombinovať a nahrádzať, významy jednotlivých slov vyjadrovať pomocou iných, synonymických či metaforických výrazov, prípadne v rámci toho istého jazyka paralelne konštruovať niekoľko odlišných prehovorov s identickými sémantickými výpoveďami. V nediskurzívnom symbolizme skrátka absentujú slovná zásoba, syntax a prekladový slovník a tento deficit mu neumožňuje inú než prezentačnú formu reprezentácie, vyznačujúcu sa nesprostredkovaným zmyslovým nazeraním, a teda aj "priamou prezentáciou individuálneho objektu," pretože "obraz ... sám osebe ... reprezentuje práve jeden objekt - skutočný alebo imaginárny, vždy však jedinečný objekt."⁴ Langerová preto dôrazne upozorňuje na terminologickú neopodstatnenosť zaužívaného označovania nediskurzívnych symbolických foriem termínom "jazyk." Formálne i významové rozdiely medzi obidvomi druhmi symbolizmu - diskurzívnym a nediskurzívnym - najvýstižnejšie zhrnula v nasledujúcich riadkoch svojej priekopníckej práce: "Jazyk je v prísnom zmysle v podstate diskurzívny; má stále významové jednotky, ktoré možno kombinovať do vyšších celkov; má ustálené ekvivalencie, umožňujúce definíciu a preklad; pretože jeho konotácie sú všeobecné, potrebuje neverbálne akty, ako je maľba, pohľad alebo dôrazné hlasové modulácie, aby sa k jeho termínom mohli priradiť špecifické denotácie. Všetkými týmito charakteristickými znakmi sa líši od

symbolizmu bez slov, ktorý je nediskurzívny a nepreložiteľný, neumožňuje definície v rámci jeho vlastného systému a nemôže priamo vyjadrovať všeobecnosti. Významy odovzdávané prostredníctvom jazyka sa chápu následne a zoskupujú do celku v procese nazývanom *discourse*; významy všetkých ďalších symbolických prvkov, ktoré vytvárajú širší, artikulovaný symbol, sa chápu len prostredníctvom významu celku, prostredníctvom ich vzťahov v rámci celkovej štruktúry. Ich vlastné fungovanie ako symbolov závisí od skutočnosti, že sú zapojené do simultánnej, integrálnej prezentácie. Takýto druh významovosti možno nazvať "prezentačným symbolizmom" alebo "jazykom" v pravom zmysle tohto slova."⁵ Platnosť Langerovej vymedzenia obidvoch vyššie charakterizovaných typov symbolizmu neohrozuje ani existencia výnimočných prípadov, ktorými sú napríklad "obrázkový jazyk" piktogramov a dopravných značiek alebo "akustická reč" bubnov; vo všetkých uvedených prípadoch ide, napriek ich neverbálnemu charakteru, o diskurzívne útvary.

Priznaním logickej podstaty prezentačným formám symbolizmu Langerová etablovala tie jeho prejavy, ktoré boli dovtedy väčšinou odsúvané do sféry emócií a intuície. Súc presvedčená o tom, že symbolická transformácia je elementárnym procesom racionálnej mysle, pochopila, že sémantickú reláciu "symbol - význam" nemožno dezintegrovať, a to ani v tom prípade ak je výsledkom zmyslového nazerania. Dochádza k záveru, že aj ľudským pocitom sú vlastné artikulované formy a ich "podoba" závisí práve od spôsobu symbolického nazerania, ktorý

voči nim uplatňujeme. Pretože jazyk považuje za neadekvátne médium na vyjadrenie emocionality človeka, zavádza dichotomické členenie symbolických kultúrnych foriem na **diskurzívne** a **nediskurzívne (prezentačné)**, pričom v druhej skupine sa spolu s rituálom a mýtom ocitla aj hudba. Ich spoločným menovateľom však už nie je štrukturálna ani sémantická podobnosť, ale špecifická, nediskurzívna povaha symbolického vyjadrenia.

Čo sa týka jazyka, jeho príslušnosť k diskurzívnym formám je zrejmá už len vzhľadom na funkciu, ktorej slúži - odovzdávanie konvenčných významov. Až také zrejmé už nie je, prečo Langerová uvažuje o hudbe ako o nediskurzívnom "médiu," teda ako o "nejazyku," keď sama priznáva, že zo štrukturalistického hľadiska hudobné formy spĺňajú podmienky, umožňujúce nám pokladať ich za konotačné systémy vykazujúce isté podobnostné rysy s logickými formami. Sú vytvorené z menších autonómnych jednotiek, ktoré možno navzájom všemožnými spôsobmi kombinovať a variovať. Majú teda svoju syntax a navyše sú ľahko zapamätateľné, identifikovateľné a reprodukovateľné. Chýba im však slovník, pozostávajúci z elementárnych jednotiek s fixovanými konvenčnými konotáciami, a práve tento handicap nám bráni pokladať ich za jazyk, dôvodí Langerová. Napriek tomu však sémantickú povahu hudby nepopiera. Nestotožňuje sa ale s onomatopoickou imitáciou ako bázou pre jazyk programovej hudby a nestotožňuje sa ani s názormi, pokladajúcimi hudbu za formu vlastného výrazu. Naopak, tvrdí, že samotný sebvýraz (*selfexpression*) nie je odkázaný na

umeleckú formu, pretože emocionálna katarzia sa riadi biologickými zákonitosťami a nie umeleckými princípmi. Na druhej strane však odmieta aj pokusy považovať hudbu len za jazyk emócií, argumentujúc neredukovateľnosťou emocionálnej skúsenosti na jej umeleckú projekciu bez "psychického odstupu:" "City, ktoré hudba odhaľuje, v podstate nie sú "vášňou, láskou alebo túžbou toho-ktorého jedinca," vyzývajúce nás zaujať jeho miesto, ale sa predvádzajú priamo nášmu chápaniu, aby sme ich mohli uchopiť, uvedomiť si ich a pochopiť bez toho, aby sme ich predstierali či prisudzovali niekomu inému. Tak, ako slová dokážu opísať udalosti, ktorých sme neboli svedkami, miesta a veci, ktoré sme nevideli, tak hudba dokáže prezentovať emócie a nálady, ktoré sme necítili, vášne, ktoré sme predtým nepoznali. Jej obsah je rovnaký ako pri "sebavýraze" a jej symboly môžu byť dokonca príležitostne vypožičané z ríše expresívnych symptómov; avšak požičané sugestívne prvky sú *formalizované* a obsah "dištancovaný" umeleckým uhlom pohľadu."⁶ Len na okraj teraz poznamenáme, že aj tieto "symbolické výpožičky" zblížujú hudbu so sémantickou "promiskuitou" mnohých mytologických konštrukcií.

Inštitúcia "psychického odstupu,"⁷ ktorou Lange-rová zastrešuje každé umelecké stvárnenie skutočnosti, síce negeneralizuje emocionálne obsahy, umožňuje nám však pochopiť ich bez prevedenia na verbálne štruktúry. Je to v podstate symbolická operácia našej mysle, jej schopnosť sprístupňovať nášmu intelektu svet emócií ich artikulovaním do zmysluplných neverbálnych správ a takýmto spô-

sobom korelovať náš citový život s kognitívnym poznaním. "Psychický odstup je proste skúsenosť, ako prostredníctvom symbolu pochopiť to, čo ešte nebolo artikulované. Obsah umenia je vždy reálny; spôsob jeho prezentácie, pomocou ktorého sa zároveň odkrýva i "dištancuje," môže byť fikciou. Môže to byť aj hudba alebo, ako v prípade tanca, pohyb. Ak by však obsahom bol život citov, pudov a vášní, potom by symboly, ktoré ho odhaľujú, neboli zvukmi alebo činmi, ktoré tento život obyčajne *vyjadrujú*; nášmu chápaniu ho musia oznamovať *symbolické formy* a nie sprievodné znaky," poznamenáva Langerová.⁸

Významovosť hudby teda podľa nej, nespočíva v sebvýraze ani vo vyjadrení emocionálneho života človeka. Naopak, "ak má hudba nejakú významovosť," môžeme sa dočítať ďalej, "je sémantická a nie symptomatická. Jej "význam," samozrejme, nie je významom stimulu na evokovanie emócií, ani signálu na ich ohlasovanie; ak má nejaký emocionálny obsah, "má" ho v rovnakom zmysle ako "má" svoj pojmový obsah jazyk - *symbolicky*. Obyčajne nie je odvodený z afektov, ani pre ne určený; s istými výhradami by sme však mohli povedať, že je o nich. Hudba nie je príčinou alebo liečebným prostriedkom emócií, ale ich *logickým výrazom*; hoci aj v tejto schopnosti má svoje špeciálne spôsoby fungovania, ktoré ju robia nesúmerateľnú s jazykom, a dokonca ani s prezentačnými symbolmi, ako sú obrazy, gestá a ríty." ⁹ Skutočnosť, že medzi nimi nenachádzame mýtus, by ale nepriamo mohla indikovať presvedčenie, že s ním súmerateľná je. Langerová túto súmertelnosť nachádza v špecifickom symbolizme,

zbavenom fixovaných významov a nepreložiteľnom do jazyka pojmov. Vďaka jeho arbitrárnej povahe ho nazýva "neúplným" či "nedokončeným" (*unconsummated symbol*) a podľa nej hudbu s mytológiou nielen spája, ale ich aj zároveň odlišuje od iných symbolických foriem ľudskej kultúry. Domnieva sa totiž, že v hudbe i mýtotvorbe nemožno zo sémantického hľadiska od seba oddeliť, ba niekedy dokonca ani rozlíšiť, proces a výsledok kreatívneho aktu. Obidve symbolické formy preto podľa nej tvoria akýsi medzistupeň medzi našou zmyslovou skúsenosťou a jej kognitívnym reflektovaním, čo sa, samozrejme, odráža aj v zložitosti ich sémantickej interpretácie. Preto ich nazýva "nedokončenými symbolmi," čím čiastočne retušuje ostrosť hraníc medzi diskurzívnym a prezentačným "formovaním" reality.

Z nediskurzívnych foriem predovšetkým hudba disponuje schopnosťou symbolizovať ľudské city, a tak suplovať ich nevyjadriteľnosť verbálnym jazykom. Za túto svoju schopnosť vďačí podľa Langerovej práve významovým formám. "Tam, kde sú slová nejasné, zjavuje sa hudba, pretože nielenže môže mať obsah, ale aj sama môže byť pominuteľnou hrou obsahov. Je schopná artikulovať city bez toho, aby sa na ne pevne viazala. Fyzikálna vlastnosť tónu, ktorý opisujeme ako "sladký," "hutný" alebo "prenikavý" a podobne, je schopná prostredníctvom fyzickej reakcie vzbudiť okamžitú interpretáciu. Kľúčová zmena môže spôsobiť nový *Weltgefühl*. Pridelovanie významov je premenlivá, kaleidoskopická hra, pravdepodobne za prahom vedomia, celkom určite však za hranicami diskurzív-

neho myslenia. Predstava odpovedajúca na hudbu je osobná, asociatívna a logická, podfarbená afektom, telesným rytmom a snom, *týka sa* však množstva formulácií svojho bohatstva poznania, nevyjadriteľného slovami, svojho celého poznania emocionálnej a organickej skúsenosti, životného podnetu, rovnováhy, konfliktu, *spôsobov* žitia i umierania a cítenia. Pretože žiadne pridelovanie významu nie je konvenčné, po plynúcom zvuku neostáva nič stále; už aj chvíľková asociácia je zábleskom pochopenia. Trvalý následok spočíva, podobne ako základný dôsledok reči pre rozvoj mysle, skôr v tom, ako *robiť veci pochopiteľnými* než v zhromažďovaní tvrdení. Nie komunikácia, ale vhl'ad je darom hudby; poznanie "ako fungujú city," ak by sme to chceli formulovať veľmi naivne. Nemá to nič spoločné s *Affektenlehre*; je to oveľa jemnejšie, zložitejšie, premenlivejšie a aj oveľa dôležitejšie; jeho celkovým výsledkom je emocionálne uspokojenie, intelektuálna viera a hudobné chápanie. "A tak si teda hudba splnila svoje poslanie vždy vtedy, keď uspokojila naše srdcia," uzatvára Langerová citujúc nemeckého muzikológa z čias osvietenstva J.A. Hullera.¹⁰ Výstižnejšie to pred ním sformuloval snáď len filozof a matematik Leibniz, jeden z tých, ktorí v 17. a 18. storočí významným dielom prispeli ku skonštituovaniu afektovej teórie v oblasti filozoficko-estetickrej reflexie hudby, keď hudbu označil za "tajné aritmetické cvičenie podvedome počítajúcej duše" (*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*).

Susanne Langerová správne pochopila, že rozlič-

ným stupňom ľudskej skúsenosti zodpovedajú rozdielne typy symbolického sprostredkovania. Ich rozdelením na diskurzívne a nediskurzívne eliminovala verbálny jazyk ako neadekvátne kritérium klasifikácie symbolických foriem kultúry. Jazyk ako výrazový prostriedok umenia totiž ešte nezaručuje diskurzívnu povahu výsledného kreatívneho aktu. Je to zrejmé na príklade poézie i mytológie, ktoré síce pracujú s jazykom ako diskurzívnym fenoménom, ich výsledok sa však jednoznačne vymyká konvenciám diskurzívneho symbolizmu. Zaradenie poézie i mytológie medzi diskurzívne symbolické prejavy by preto bolo nerešpektovaním metaforickej podstaty poetického jazyka obidvoch foriem a popretím špecifického, implicitného charakteru umeleckého symbolu.

Langerovej chápanie symbolických foriem, a hudobnej symboliky špeciálne, zanechalo veľkú odozvu u mnohých bádateľov, predovšetkým angloamerickej proveniencie, zaoberajúcich sa problematikou významovosti umeleckých prejavov. Ovplyvnilo napríklad amerického muzikológa a hudobníka Gordona Eppersona, ktorý ho vo svojej práci *Hudobný symbol. Štúdia o filozofickej teórii hudby* (1967) rozvinul do ucelenej teórie s kľúčovou kategóriou hudobného symbolu ako "inteligibilnej zvukovej štruktúry, vnímanej prostredníctvom skutočného počúvania v jeho vlastnej modalite virtuálneho času a pohybu."¹¹ Oveľa dôležitejšie však je, že svojou koncepciou hudobného významu veľmi efektívne zasiahla do sporu o významovosť hudby, ktorý sa na pôde filozoficko-estetickéj reflexie hudby postupne konštituoval už od antiky ako jeden z jej

ústredných problémov a od čias Kanta a Herdera polarizuje bádateľov do dvoch nezmieriteľných táborov obhajujúcich, respektíve popierajúcich, sémantickú relevantnosť hudobných útvarov. Na rozdiel od mnohých neskorších, štrukturalistický orientovaných mysliteľov typu Clauda Lévi-Straussa alebo Jana Mukafovského, ktorých podnetné skúmania boli limitované tónovou podstatou hudby, možno niektoré postuláty Langerovej teórie aplikovať aj na novšie hudobné prejavy prekračujúce rámec tónového univerza a etablujúce v hudobnom štruktúrovaní sónický materiál akéhokoľvek pôvodu, čo ju robí skutočne priekopníčkou. Pri objasňovaní podstaty a zákonitostí procesu umeleckého zvýznamňovania niektorých „protoumeleckých“ útvarov, ako sú monotónne expresívne zvolania a pohyby, pracovné piesne, vizuálne vzory a asociácie či rôzne rituálne a liturgické formuly, totiž odmieta stotožňovať umelecké prejavy s ich pôvodnými zdrojmi, respektíve ich klásť na úroveň umenia. Za spoločného menovateľa umeleckých i neumeleckých zdrojov estetická vyhlasuje „významovú formu,“ ktorá nie je determinovaná formálnou stránkou artikulačného procesu (vedomého i nevedomého) a môže si teda dovoliť axiologickú nezaujatosť. Implicitný charakter umeleckého symbolizmu navyše zaručuje umeleckým výtvorom komunikateľnosť aj bez znalosti prekladového kódu. Podľa Langerovej je to možné nielen preto, lebo väčšinou nevyjadrujú ani tak samotné pocity svojich autorov ako skôr ich vedomosti o nich, ale predovšetkým preto, že medzi formami ľudského cítenia a umeleckými (zvlášť

hudobnými) formami existuje formálna príbuznosť („...hudba môže v skutočnosti odrážať len morfológiu čítania;“). Aké podnetné sa javia tieto názory pre interpretáciu moderného umenia, zaťaženu ešte aj dnes balastom literárnosti!

O kapitolách, ktoré sa slovenskému čitateľovi prostredníctvom tejto knižky dostávajú do rúk, ich autorka s odstupom času povedala: "Kapitoly *O významovosti v hudbe* a *Genéza umeleckého zmyslu* sú, samozrejme, len úvodné a obmedzené štúdie a nedisponujú takou silou predpokladaných premís, aby sa mohli vysporiadať s celkovým problémom podstaty a štruktúry umenia; testujú však novú pôdu. ... Teória hudby navrhovaná v VIII. kapitole (*O významovosti v hudbe*) prešla značným rozvojom a prerástla vlastne do filozofie už nielen hudby, ale všetkých umení." Je na čitateľovi, aby sa sám presvedčil, že dávka skromnosti, s akou autorka ku svojim statiam pristupuje, je neopodstatnená a že prerástli nielen rámec hudby či disciplín zaoberajúcich sa jej reflexiou, ale že pre filozofiu umenia skutočne predstavujú "novú tóninu," v ktorej zaznievajú metodologické inovácie a interdisciplinárne presahy.

Poznámky:

¹ Langer, S.K. - *Mind: An Essay on Human Feeling*, vol. I., Baltimore, 1985, 4. vydanie, s. 244.

² Jednotlivé diely *Mysle* vyšli postupne v rokoch 1967, 1972 a 1982 v americkom vydavateľstve The Johns Hopkins University Press.

³ Langer, S.K. - *Philosophy in a New Key*. Harvard UP, Cambridge, London, 1993, s. 93-94 (Prekl. J.C.).

⁴ Tamtiež, s. 96 (Prekl. J.C.).

⁵ Tamtiež, s. 96-97 (Prekl. J.C.).

⁶ Tamtiež, s. 222 (Prekl. J.C.).

⁷ Langerová tento pojem prebrala z oblasti psychológie, kde je jeho autorom Edward Bullough.

⁸ Langer, S.K. - *Philosophy in a New Key*. Harvard UP, Cambridge, London, 1993, s. 223-224 (Prekl. J.C.).

⁹ Tamtiež, s. 218 (Prekl. J.C.).

¹⁰ Tamtiež, s. 243-244 (Prekl. J.C.).

¹¹ Epperson, G. - *The Musical Symbol. A Study of the Philosophic Theory of Music*. Iowa SUP, Ames, 1967, s. 292 (Prekl. J.C.).