PALACKÉHO UNIVERZITA V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA MUZIKOLOGIE

# Koncept hudební sentimentality v estetice 20. století

# The concept of musical sentimentality in 20$^{th}$ century aesthetics

Bc. Sandra Tichá

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Martina Stratilková, Ph.D.

Olomouc 2017

# Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucí práce a za použití uvedené literatury.

V Olomouci dne: ..... Podpis: .....

# Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala paní Mgr. et Mgr. Martině Stratilkové, Ph.D. za vstřícné a podnětné vedení této diplomové práce. Velký dík patří také mé rodině a přátelům.

# Obsah

**1 Úvod** **2**

**2 Stav bádání** **5**

**3 Hudební sentimentalita v estetických teoriích autorů 20. století** **9**
3.1 Edward Bullough: koncept psychické distance . . . . . 9
3.2 Moritz Geiger: zalíbení a požitek . . . . . 13
3.3 José Ortega y Gasset: dehumanizace umění . . . . . 18
3.4 Ivor Armstrong Richards: sentimentalita jako výraz . . . . . 22
3.5 Michael Tanner: sentimentalita jako výraz v hudební oblasti . . . . . 25
3.6 Emoce v hudbě pohledem analytických estetiků . . . . . 28
3.6.1 Stephen Davies . . . . . 31
3.6.2 Peter Kivy . . . . . 35
3.6.3 Jerrold Levinson . . . . . 40
3.7 Anthony Savile: sentimentalita jako idealizování . . . . . 41
3.8 Robert Solomon: obrana sentimentality . . . . . 44
3.9 Roger Scruton: sentimentalita a kýč . . . . . 51

**4 Koncept hudební sentimentality** **59**
4.1 Zařazení do kontextu vývoje estetiky 20. století . . . . . 59
4.2 Sentimentalita jako vlastnost hudby . . . . . 63
4.3 Sentimentalisté . . . . . 65

**5 Závěr** **67**

**6 Shrnutí** **69**

**7 Summary** **70**

**8 Zusammenfassung** **71**

**9 Seznam použité literatury** **72**
9.1 Internetové zdroje: . . . . . 78

# 1 Úvod

Předkládaná diplomová práce se zabývá *hudební sentimentalitou*, pojmem užívaným v estetice, v hudební vědě i v běžné komunikaci mimo akademickou sféru. Tomuto užívání však neodpovídá jasný koncept, který by hudební (umělecké) sentimentalitě umožnil fungovat jako samostatná kategorie. Co tedy hudební sentimentalita znamená? Má tento výraz konkrétní tradici, nebo se jedná o intuitivní spojení s určitou funkcí? Cílem této práce je definovat koncept hudební sentimentality a současně objasnit proměny jeho obsahu v estetice 20. století.

Po vyhledání estetických a filosofických pojednání z 20. století, jež se tématu sentimentality v umění a v hudbě věnovala, byl učiněn výběr nejvýznamnějších textů. Nabízejí různé pohledy na danou problematiku. Studované texty představují výchozí materiál, ze kterého je interpretační, komparační a deduktivní metodou charakteristika hudební sentimentality sledována. Myšlenky uvedených autorů jsou zasazeny do kontextu jejich ideových východisek. Protože lze v rámci sledovaného období hovořit o určitém vývoji konceptu, jsou jednotlivé přístupy uvedeny chronologicky.

Za představením dosavadního stavu bádání jsou prezentovány teorie sentimentality. V první polovině 20. století se jedná o teorie čtyř autorů, vyjadřujících se k sentimentalitě v umění obecně (Edward Bullough, Moritz Geiger, José Ortega y Gasset, Ivor A. Richards). V druhé polovině 20. století již bylo tématu věnováno více statí, včetně těch týkajících se hudby přímo. Vybrány byly teorie Michaela Tannera, Anthonyho Savila, Roberta Solomona a Rogera Scrutona. Další podkapitola nabízí sondu do problematiky v rámci diskurzu k emocím v hudbě v pojetí analytických estetiků (se zaměřením na Stephena Daviese, Petera Kivyho a Jerrolda Levinsona). V druhé kapitole se nachází koncept hudební sentimentality a zhodnocení teorií v rámci estetiky 20. století.

Sloučení hudby a sentimentality poukazuje na emocionální sílu hudby, která se jako velké téma průběžně objevuje v historii hudební estetiky (afektová teorie, musica poetica). Navzdory shodě o značné subjektivitě působení hudby mnozí autoři

předpokládají obecně platné mechanismy jejího emocionálního významu, resp. exprese. To je jeden z důvodů, proč se v teoriích zaměřují na instrumentální artificiální hudbu bez mimohudebních vazeb a odkazů. Předpokládají (po vzoru Eduarda Hanslicka), že u hudby platí jen to, co lze vysledovat u hudby absolutní, nutno dodat původem ryze evropské.

Emocionalita hudby je propojena se zásadními a diskutovanými problémy, jako jsou *hudební význam*, *recepce hudby*, *estetické emoce*, *estetická hodnota*, *kýč*, aj. Již tento výčet souvisejících pojmů napovídá, že hudební sentimentalita nenáleží pouze do oblasti estetiky, ale výrazně také do psychologie umění. Ačkoliv psychologické hledisko nelze zcela pominout, pro potřeby této práce setrvává v pozadí.

Definici pojmu *hudební sentimentalita*, ale ani *sentimentalita* jsme v hudebních slovnících nenalezli. Z estetických slovníků nabízí definici *Estetický slovník* (1995): „*Sentimentálno/st označuje lidské postoje, osobnostní struktury nebo stavy určované převážně city a náladami.* [...] *dnes převážně negativně užívaný výraz, podléhá silněji než jiné estetické kategorie změně sociálních poměrů.* [...] *Za sentimentální se dnes považují city relativně povrchní, mírné, měkké,* „sladké“ *povahy, jež se liší od silných, velkých vášní, od tragických nebo náboženských citů zasahujících do hloubi duše. Sentimentální city v charakterech a činech nalézají většinou konvenční, snadno srozumitelné vyjádření v* „dojácích“*, v triviální literatuře, v hudebních šlágrech, v idylickém malířství, v patriotickém filmu atd. Dojemnost může však také vystupovat jako emocionální reakce na uvolnění tvrdých, nehumánních postojů a konfliktů a vyjádřit pocit znovuzískané nevinnosti. Naopak konvenční podezření ze sentimentality, které se v naší době stalo téměř konstitutivní, může vést k destrukci a zfalšování i pravých citů a složitých duševních hnutí. Příležitostné návraty k vytváření subjektivních duševních stavů ve filmu, v románu či lyrice nejsou však zatím s to antisentimentalismus omezit.*“[1] Autoři zde zmiňují také Friedricha Schillera, který užíval pojmu v jiném významu, jemuž věnují samostatné heslo [naivita a senti-

[1] Wolfhart Henckmann a Konrad Lotter, *Estetický slovník* (Praha: Nakladatelství Svoboda, 1995), 163–164.

mentálnost].[2] Schiller sentimentalitu přisuzoval pejorativně spíše tehdejšímu (romantickému) básnictví. Považoval ji za subjektivní postoj, jenž napodobuje bezprostřednost v opozici proti přirozené a nelíčené naivitě, která je objektivní a v níž mu bylo vzorem antické umění. Henckamann a Lotter v rámci sentimentality zmiňují také dojemnost, pohnutlivost, citovost, rozcitlivělost i nadšení. Stručné vysvětlení termínu *sentimentalita* nalezneme i v *Ottově slovníku naučném*, a to v duchu Schillerovy estetiky. Ačkoliv *Ottův slovník naučný* není aktuální materiál, jako doplňující synonymum k sentimentalitě uvádí ještě „sladkobol".[3]

Anglický pojem *sentiment* (původ vysledován k podobě *sentement* ve 14. století) znamená „personal experience, one's own feeling" (osobní prožitek, pocit). Pochází z francouzského *sentement*, který byl přejat ze *sentimentum* ve středověké latině jako „feeling, affection, opinion" (pocit, náklonnost, dojem), v dřívější latině *sentire* – „to feel" (cítit). K rozšíření slova došlo v polovině 18. století často ve smyslu „myšlenky, zabarvené nebo vycházející z emocí".[4] *Sentimental* pak znamená „pertaining to or characterized by sentiment" (vztahující se k sentimentu), později i „having too much sentiment" (přecitlivělý). *Sentimentality* uvádí Online etymologický slovník jako podstatné jméno odvozené od přídavného jména *sentimental*.[5]

Německý pojem *das Sentiment* je téhož francouzského a latinského původu jako zmíněný anglický výraz. Tento termín má dvojí význam: 1. „Gefühl, Empfindung" (pocit, nálada), 2. zřídka i „Gefühl der Voreingenommenheit" (pocit předpojatosti).[6] Přídavné jméno *sentimental* má rovněž dvojí užití: častěji jako pejorativní „allzu gefühlsbetont" (příliš emocionální) nebo „empfindsam" (citlivé). *Die Senatimentalität* ve stejných významech odkazuje na povahu či věc.[7]

---

2 Tamtéž, 131–132.

3 Jan Otto, *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopædie obecných vědomostí. Díl 22* (Praha: J. Otto, 1904), 866.

4 Online etymologický slovník. Dostupné z: https://www.etymonline.com/word/sentiment. Vyhledáno dne 4. 12. 2017.

5 Online etymologický slovník. Dostupné z: https://www.etymonline.com/word/sentimental.; https://www.etymonline.com/word/sentimentality. Vyhledáno dne 4. 12. 2017.

6 Online etymologický slovník. Dostupné z: https://www.duden.de/rechtschreibung/Sentiment. Vyhledáno dne: 4. 12. 2017.

7 Online etymologický slovník. Dostupné z: https://www.duden.de/rechtschreibung/sentimental.;

# 2 Stav bádání

Dosud nebyla nalezena práce, která pojednává o hudební sentimentalitě jako o samostatném konceptu, rovněž s vysledováním proměny jejího obsahu. V roce 1967 vznikla studie *What is Sentimentality?* Briana Wilkieho, která mapovala význam používání výrazu *sentimentalita* v literatuře. [8]

Existují také dvě studie, které zkoumají vývoj konceptu sentimentality v rámci umění a estetiky obecně. Z roku 1989 pochází studie *Laughing at the Death of Little Nell: Sentimental Art and Sentimental People* od Marcii Muelder Eatonové. Sleduje koncept sentimentality ve 20. století, ale nevztahuje se však k hudbě. Autorka vycházela z filozofických, obecně estetických a literárních textů. Mezi zmíněnými autory figurují například I. Richards, M. Tanner a A. Savile.[9]

Aktuálnějším textem je studie německého estetika Andrease Dorschela, jenž sledoval používání výrazu sentimentalita v estetice a filozofii. Ačkoliv zmínil, že se pojetí sentimentality měnilo od 18. století dodnes, jeho práce se věnuje zejména změnám v 19. století.[10]

Následuje výčet sekundární literatury k primárním textům, ze kterých koncept hudební sentimentality v další kapitole sledujeme. Nejobsáhleji se k životu a dílu Edwarda Bullougha vyjadřuje Elizabeth M. Wilkinson v předmluvě k výběru z díla tohoto autora.[11] Jako doplňující zdroj je zde využita diplomová práce Veroniky Adámkové, ve které je představena a komparována nejznámější Bulloughova studie *Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip* s pozdějšími navazujícími

---

https://www.duden.de/rechtschreibung/Sentimentalitaet. Vyhledáno dne: 4. 12. 2017.

8 Brian Wilkie, "What is Sentimentality?," *College English* 28, 8 (1967): 564–575.

9 Marcia Muelder Eatonová, "Laughing at the Death of Little Nell: Sentimental Art and Sentimental People," *American Philosophical Quarterly* 26, 4 (1989): 269–282.

10 Andreas Dorschel, "Sentimentalität. Über eine Kategorie ästhetischer und moralischer Abwertung," *Perspektiven der Philosophie. Neues Jahrbuch* XXXI (2005): 9–22.

11 Elizabeth M. Wilkinson, "Bibliographical note" a "Introduction" in Edward Bullough, *Æsthetics Lectures and Essays*, ed. Elizabeth M. Wilkinson (Westport: Greenwood press, 1977), xi–xIiii.

koncepcemi.[12]

Další sonda nabízí pohled do fenomenologického pojetí problematiky v pracích Husserlova žáka Moritze Geigera. O jeho díle obecně je pojednáváno v *Handbook of Phenomenological Aesthetics* (2010).[13] Informace k fenomenologii, kýči, sentimentalitě a krátce i k Moritzi Geigerovi nalezneme v knize *Phänomenologie des Kitsches* Ludwiga Giesze (1971).[14] O myšlenkách M. Geigera k vědomým pocitům napsal v roce 2015 studii Mariano Crespo.[15]

V *Handbook of Phenomenological Aesthetics* je k nalezení také kapitola k dílu Josého Ortegy y Gasset.[16] Z roku 2012 pochází studie zabývající se Ortegovou teorií dehumanizace umění ve spojení s hudbou: *The Dehumanization of Art. Ortega y Gasset's Vision of New Music*, autorkou byla Maria João Nevesová.[17] Komparaci názorů k estetickému požitku Moritze Geigera a Josého Ortegy y Gasset uvedl ve své studii Nelson R. Orringer.[18] K Moritzi Geigerovi, Josému Ortegovi y Gasset i k jiným fenomenologům, kteří ve svých teoriích směřovali k poli hudby, napsala knihu *Vývoj fenomenologického myšlení o hudbě* (2012) Martina Stratilková.[19] Srovnání myšlenek Ortegy y Gasset a Edwarda Bulloughа se ve své diplomové práci z roku 2009 věnovala Lenka Dostálová.[20]

K životu a dílu Ivora Armstronga Richardse uveďme například knihu *I. A. Ri-*

---

[12] Veronika Adámková, "Kritické reakce na koncepci psychické distance Edwarda Bullougha"(diplomová práce, Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2012).

[13] Hans Rainer Sepp a Lester Embree, *Handbook of Phenomenological Aesthetics* (New York: Springer, 2010), 127–130.

[14] Ludwig Giesz, *Phänomenologie des Kitsches* (Mnichov: Fink, 1971).

[15] Mariano Crespo, "Moritz Geiger on the Consciousness of Feelings," *Studia Phænomenologica* XV (2015): 375–393.

[16] Hans Rainer Sepp a Lester Embree, *Handbook of Phenomenological Aesthetics* (New York: Springer, 2010), 245–248.

[17] Maria João Nevesová, "The Dehumanization of Art. Ortega y Gasset's Vision of New Music," *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 43, 2 (2012): 365–376.

[18] Nelson R. Orringer, "Esthetic Enjoyment in Ortega y Gasset and in Geiger. A Newly Discovered Source," *Revue de Littérature Comparée* 48 (1974): 33–56.

[19] Martina Stratilková, *Vývoj fenomenologického myšlení o hudbě* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012).

[20] Lenka Dostálová, "Problematika estetické distance: Edward Bullough a Ortega y Gasset,"(diplomová práce, České Budějovice: Jihočeská Univerzita v Českých Budějovicích, 2009).

*chards: His Life and Work*[21] nebo *Understanding I. A. Richard's Principles of Literary Criticism.*[22]

Ve druhé polovině dvacátého století vznikla velká řada prací věnujících se emocím v hudbě. V této diplomové práci je do tohoto tématu podniknuta pouze stručná sonda, neboť úzce souvisí s hudební sentimentalitou, třebaže s ní nepracuje jako s uceleným konceptem. Proto byly vybrány práce autorů, které se v průběhu let ukázaly jako významné a pomohou nám účinně nahlédnout do dané problematiky. Vybraní autoři S. Davies, P. Kivy a J. Levinson rovněž navzájem pojednávali o svých teoriích.

K existujícím myšlenkovým proudům hudební exprese a aktivační úrovně vzrušení se vyjadřoval například Stephen Davies, jenž napsal teoretický základ, o který se opírá hudebně-psychologické kompendium *Handbook of music and emotion: theory, research, applications*, editované Patrikem Juslinem a Johnem Slobodou.[23] Těmto teoriím se věnuje i Jenefer Robinson, například ve studii *The Expression and Arousal of Emotion in Music* z roku 1994.[24] S existujícími teoriemi rovněž polemizuje Roger Scruton ve své významné a obsáhlé *Aesthetic of Music* (1997).[25] O přehledné rozdělení diskuze k emocím v hudbě se snaží i publikace *The Routledge Companion to Philosophy and Music* z roku 2011.[26]

Jako sekundární zdroj k vývoji Kivyho názorů poslouží bakalářská diplomová práce Ivany Fraňkové s názvem *Emoce v hudbě: analytická koncepce Petera Kivyho*, obhájená na Masarykově univerzitě v Brně v roce 2013. Stejná autorka ve své magis-

---

21 John Paul Russo, *I. A. Richards: His Life and Work* (New York: Routledge, 2015).

22 Kalika Ranjan Chatterjee, *Understanding I. A. Richard's Principles of Literary Criticism* (Delhi: Atlantic, 2002).

23 Patrik N. Juslin a John Sloboda, *Handbook of music and emotion: theory, research, applications* (Oxford: Oxford University Press, 2012).

24 Jenefer Robinson, "The Expression and Arousal of Emotion in Music," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, 1 (1994): 13–22.

25 Zde ve slovenském překladu Ivana Kosky a Petera Zagara: Roger Scruton, *Hudobná estetika* (Bratislava: Hudobné centrum, 2009).; Roger Scruton, *The Aesthetics of Music* (New York: Oxford University Press, 1997).

26 Theodor Gracyk and Andrew Kanya, eds., *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (London, New York: Routledge, 2011).

terské diplomové práci nadále zaobírala teorií hudebních emocí, tentokrát z pohledu hudebního formalismu 20. století: *Obrana hudebního formalismu: vybrané texty moderní angloamerické diskuse.*[27] V této práci pojednává i o R. Scrutonovi.

O teorii A. Savila a M. Tannera a rovněž I. A. Richardse pojednávala již zmíněná studie M. M. Eatonové *Laughing at the Death of Little Nell: Sentimental Art and Sentimental People* z roku 1989.

Koncepty A. Savila a R. Solomona zmínila ve svém pojednání *The Alleged Unwholesomeness of Sentimentality* Ira Newmanová.[28] Kniha *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*, ve kterém se její článek nachází, řadí debatu o sentimentalitě k jednomu z jedenácti aktuálních témat v soudobé estetice a filozofii umění.

---

[27] Ivana Fraňková, "Emoce v hudbě: analytická koncepce Petera Kivyho" (diplomová práce, Brno: Masarykova Univerzita v Brně, 2013).; Ivana Fraňková, "Obrana hudebního formalismu: vybrané texty moderní angloamerické diskuse" (diplomová práce, Brno: Masarykova Univerzita v Brně, 2016).

[28] Ira Newmanová, "The Alleged Unwholesomeness of Sentimentality," in *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*, eds. Alex Neill, Aaron Ridley (London, New York: Routledge, 2008), 342–353.

# 3 Hudební sentimentalita v estetických teoriích autorů 20. století

## 3.1 Edward Bullough: koncept psychické distance

Téma distance se v estetice stalo populárním zejména ve 20. století. Do té doby bývalo spíše tušenou, ovšem blíže neprobádanou (a také nespecifikovanou) součástí teorie recepce umění. Okrajově se k ní vyjadřovali Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer nebo Friedrich Schiller. Na přelomovou esej Edwarda Bulloughа (1880–1934) z roku 1912 reagovalo množství autorů, kteří se jeho konceptem dále inspirovali (Sheila Dawsonová, Oswald Hanfling, Stephen Pepper[29] i Vlastimil Zuska), nebo se jej snažili vyvrátit (George Dickie).[30]

Definováním psychické distance se Edward Bullough snažil eliminovat emocionální působení estetických předmětů. V centru jeho zájmu byla percepce umění obecně, svá stanoviska opíral i o psychologické experimenty, ve kterých zkoumal vnímání barev. Zásadním výsledkem těchto testů bylo stanovení typů percepce. V návaznosti na poznatky Alfreda Bineta, Bullough rozlišil typ (1) objektivní, u kterého převládá intelektové zhodnocení s minimem ovlivnění pociťovaných emocí; (2) intrasubjektivní, u něhož je výrazná citová reakce spojena s fyziologickou odezvou; (3) asociativní, jenž si při vnímání objektu vybavuje a pojí různé asociace a (4) charakterový, který vnímá objekt tak, jako by reprezentoval určitý osobnostní povahový rys. Výsledky testování vyšly ve třech článcích časopisu *The British Journal of Psychology* mezi lety 1907–1910.[31]

---

[29] Jako jeden z prvních přejal Bulloughův koncept psychické distance Američan Stephen Pepper. Zabýval se emocemi v umění, přičemž vycházel z hypotézy, že estetické emoce jsou totožné s tzv. dvakrát odvozenými emocemi v běžném životě. Stephen Pepper, "Emotional distance in art," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 4, 4 (1946): 235–239.

[30] Veronika Adámková, "Kritické reakce na koncepci psychické distance Edwarda Bulloughа,"7.

[31] Sumarizaci a porovnání výsledků s jinými výzkumy uvádí sám Bullough v pozdější studii: Edward Bullough, "Recent Work in Experimental Aesthetics," *The British Journal of Psychology* XII, I (1921): 81–89.

Do širšího povědomí se jméno Edwarda Bullougha dostalo zpočátku zejména v Británii a USA a to až po publikování estetické eseje o *psychické distanci*.[32] Distanci chápal Bullough jako součást porozumění světu, v umění pak jako jeden z rysů estetického vědomí, které umožňuje estetické vnímání a přisuzování hodnot. *Psychickou distanci* představil jako faktor v umění a základní estetický princip, který umožňuje, aby estetický zážitek byl cílem pocházejícím výlučně z díla samotného. Otázky původu díla a vlivů při jeho tvorbě nejsou pro psychickou distanci relevantní.[33] V tomto momentu je patrná silná podobnost s fenomenologickým přístupem, neboť k navození psychické distance je také podstatné zaměření na předmět sám o sobě.

Hned v úvodu eseje Bullough uvedl, že v umění kromě zřejmé distance prostorové (vzdálenost mezi dílem a divákem a rovněž vzdálenost znázorněná v díle samotném) známe i temporální distanci – vzdálenost z časového hlediska. Tyto zmíněné druhy jsou podle autora od obecné psychické distance odvozené. Psychická distance umožňuje rozlišení krásného od pouze příjemného.[34] Nachází se jak mezi umělcem a jeho dílem, tak mezi dílem a divákem.[35]

Nejedná se přitom o přirozený lidský přístup, nýbrž o poměrně složitý a komplexní mechanismus, jenž nám při recepci objektu umožňuje vymezit se vůči praktické stránce věci i našeho postoje: „[...] *stát mimo kontext našich osobních potřeb a cílů*“.[36] Nabyté vjemy, pocity i myšlenky interpretujeme jako součást (vlastnost) jevu. K objektu budujeme spíše „[...] *osobní, ale* distancovaný *vztah*“.[37]

---

[32] Elizabeth M. Wilkinson, “Bibliographical note,” xi.

[33] Bullough, “Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip,” *Estetika* 23, 1 (1995): 29.

[34] Tamtéž, 10.

[35] Oswald Hanfling se ve své eseji inspiroval Bulloughovým konceptem a navrhl rozdělení psychické distance do pěti druhů: 1. zavržení praktické stránky věci, 2. distance mezi pocity fiktivních postav a diváků, 3. distance mezi uměním a realitou, 4. distance mezi uměleckým objektem a recipientem, 5. distance mezi uměleckým objektem a jeho tvůrcem. Oswald Hanfling, “Five Kinds of Distance,” *British Journal of Aesthetics* 40, 1 (2000): 89–102.

[36] Odhlédnutí od praktické stránky věci kritizoval Oswald Hanfling. Jmenoval příklady, kdy může být znalost praktické stránky díla přínosná pro tu uměleckou, i kdy si tyto stránky mohou konkurovat. Hanfling, “Five Kinds of Distance,”89–102

[37] Bullough zmínil i důvod, proč není vhodné při charakteristice psychické distance používat výrazy „objektivní“ a „nezaujatý“ v obecně platném smyslu. Podle něj právě přímo vylučují

Recipienti by se měli snažit pojmout veškeré detaily díla v rámci celé kompozice. Stejně jako u Kanta, Husserla, Geigera, N. Hartmanna či Ingardena subjekt „opouští“ reálný svět a soustředí se pouze na objekt a své prožitky.[38]

Psychická distance je variabilní s ohledem na umělecký druh i na odlišnou situaci jedince při recepci téhož díla.[39] Estetický zážitek tedy mohou ovlivnit „[...] *dva různé soubory podmínek ovlivňujících stupeň distance v jakémkoliv daném případě: ty, s nimiž přichází objekt a ty, jež realizuje subjekt.*“[40] Tím lze vysvětlit rozdílnost estetických zážitků. Bullough byl toho názoru, že pro uměleckou tvorbu i recepci „[...] *je nejvíce žádoucí nejvyšší možné snížení distance bez její ztráty.*“[41] Variabilitu psychické distance recipienta demonstroval na příkladu návštěvy inscenace *Othella* v situaci, kdy divák v osobním životě řeší nevěru. Ztráta distance nastává v případě, kdy se divák ztotožní s postavami na jevišti. Distancovaný postoj však lze udržet uvědoměním si vlastních pocitů.[42] Na tomto místě Bullough také zmínil katarzní účinek umění, jenž je u psychické distance za těchto podmínek možný. Dokonce rozlišoval velmi jemné rozdíly mezi vcítěním se a prožitou katarzí při recepci umění. Vyjádřil to na příkladu melodramu a tragédie. Ačkoliv u recipientů ve většině případů dochází ke ztrátě psychické distance způsobené jejich sentimentalitou a dojetím, při správném zachování distance zprvu přichází otřes vlastních jistot, vzápětí vystřídaný užaslým poznáním.[43]

Ztráta distance nastává pod-distancovaným nebo pře-distancovaný postojem. První varianta nejčastěji nastává chybou subjektu. Běžný recipient velmi často

---

„osobní vztah“.

38 Na mnohem větší podobnost až shodu s fenomenologickým postojem spíše než s psychologickým pojetím poukázal již Vlastimil Zuska. Vlastimil Zuska, *K estetice XX. století: mimesis – fikce – distance* (Praha: Gryf, 1996).

39 Variabilitu distance zkoumal i José Ortega y Gasset. K tomu podrobněji níže, s. 21.

40 Bullough, “Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip,”14.

41 Tamtéž, 14.

42 Nad analyzováním vlastních pocitů hlouběji přemýšlel Moritz Geiger. Byl toho názoru, že pokud nějaké plně prožíváme, v momentě, kdy si je uvědomíme, tyto pocity vypneme. Analýza tedy může probíhat pouze zpětně v jejich doznívání, ne v plném prožívání. Moritz Geiger, “Das Bewusstsein von Gefühlen,” *Münchener Philosophische Abhandlungen, Theodor Lipps zum 60. Geburtstag* (1911): 134.; Mariano Crespo, “Moritz Geiger on the Consciousness of Feelings,” *Studia Phænomenologica* XV (2015): 384.

43 Bullough, “Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip,”20–21.

snižuje svou distanci až k hranici, kde se ještě jedná o estetický prožitek, na tzv. distanční limit. Průměrný distanční limit umělců se však nachází výše než u běžného publika. To podle Bullougha způsobuje mimo jiné mnohá nedorozumění a skandální nepochopení ze strany veřejnosti. Také cenzura by postrádala smysl, pokud by všichni byli přirozeně schopni psychické distance, alespoň v podobné míře.[44]

Pře-distancování je obvyklým nedostatkem umění. Bullough to nejčastěji pozoroval v „umění minulosti“, zejména v „idealistickém umění“. Jakoby se umění snažilo reagovat na přemíru pod-distancovaného přístupu ze strany subjektu, až vyprodukovalo díla, která svou vzdáleností budila dojem umělosti a nelidskosti. V umění se také zvyšuje distance, pokud bylo v minulosti úžeji spjato se společností, než je tomu v pozdějších dobách (například řecká mytologie).[45] Tato hypotéza ukazuje na problematické případy, kdy v rámci estetiky bývá pojednáváno o umění minulosti se snahou o objektivnost.

Intenzita působení uměleckého díla závisí na psychickém stavu diváka, jeho připravenosti, emocionálním rozpoložení i zkušenosti. Můžeme říci, že soubor těchto vlivů v obecném smyslu vysvětlují vkusové odchylky. Co však ideálně distancovanému postoji pomáhá, jsou jednotné formální rysy umění – symetrie, proporce, kompozice atd. Vzápětí však Bullough dodal, že pouhé obdivování technické dokonalosti díla není estetickým prožitkem, přesto však tyto kompoziční rysy v duchu formalismu upřednostňoval. Podle něj jsou patrné především v architektuře a hudbě.

Obecně v považoval zrak a sluch za nejvíce estetické smysly, což pozorujeme už v antice (Platónův *Hippias Větší*). Hudbu a architekturu označil za dvě nejabstraktnější umění a zároveň druhy, u kterých je distance nejvariabilnější. Například artificiální hudba se často jeví jako pře-distancovaná. Naopak populární hudba na distanci klesá, až přesahuje distanční limit a ztrácí na uměleckosti. Dle Bullougha snižování psychické distance způsobují nejen některé výrazné rytmické aspekty, ale

---

[44] Tamtéž, 15.
[45] Tamtéž, 10–20.

také melodie a harmonie. Hudbu obecně bral za až smyslně působící.[46]

Spojitost mezi sentimentalitou a psychickou distancí podle Edwarda Bullougha můžeme demonstrovat na již zmíněném příkladu návštěvy divadelního představení. V našem kontextu lze do tohoto příkladu dosadit i hudební koncert, při němž posluchači poslouchají hudbu s domněnkou, že jde o sebeexpresi skladatele. Sentimentální vcítění způsobí ztrátu distance pod-distancováním subjektu. Sentimentalitu však Bullough rozlišoval i na straně uměleckého objektu a to u pře-distancování. Především u idealistického umění, o kterém hovořil zejména ve spojitosti se snahou o vznešené alegorie a obecné pravdy. Přílišný idealismus i sentimentálnost v takových dílech „[...]*svou přemíru distance obrací obecně na pod-distancované působení – tím snadněji, že obecnou chybou subjektu je spíše pod-distancování než pře-distancování.*“[47] Stupeň distanční meze, jak na straně umělce tak i publika, má podle Bullougha zásluhu právě na rozdílu mezi „idealistickým“ a „realistickým“ uměním, neboť nelze říci, že by se tyto druhy lišily odlišnými uměleckými postupy, například technickými.[48]

## 3.2 Moritz Geiger: zalíbení a požitek

Využití fenomenologického přístupu v estetice pozorujeme u německého filozofa Moritze Geigera (1880–1937). Základy Geigerovy teorie se opírají o rané dílo jeho učitele Edmunda Husserla zároveň s poznatky ze studia psychologie v Mnichově, kde byl žákem Theodora Lippse.[49] Spolu s ním patří mezi představitele takzvané mnichovsko-göttingenské školy.[50]

---

[46] Tamtéž, 17–22.
[47] Tamtéž, 16.
[48] Tamtéž, 22.
[49] Sepp a Embree, *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, 127–129.
[50] Do stejného okruhu řadíme i Edithu Steinovou, Alexandra Pfändera a Else Voigtländerovou, kteří se vyjadřovali k sentimentalitě mimo estetickou oblast. Rozlišovali nálady (Stimmungen) a sentimenty (Gesinnungen). Zatímco nálady (např. melancholie) jsou podobné emocím, sentimenty (láska, nenávist) jsou od emocí (radost, smutek) odlišné, a to v kvalitativní polaritě. Například při lásce můžeme být smutní i veselí, stejně tak nenávist může přinášet i potěšení. Emoce však neumí být obojím. Sentimenty jsou také charakteristické tím, že bývají vztaženy

M. Geiger se zajímal o vědomí směřující ke specifické předmětné oblasti a právě v estetice umění shledával potenciál fenomenologického přístupu.[51] Podle něj by se estetika měla zakládat na zkoumání podstaty věci samé, tedy samotného uměleckého díla. Ve svých tezích o estetickém prožívání a estetických požitcích využívá ovšem také psychologických poznatků.

Součástí Geigerovy teorie o estetické hodnotě a jejích formách je pojednání o estetickém prožitku. Svou teorii se snažil aplikovat na všechny druhy umění. Ačkoliv se k hudbě nevyjadřoval často, právě jí přisuzoval pomyslné prvenství v otevřenosti požitkářskému vnímání. Do jisté míry je to zapříčiněno specifičností sluchu, tedy smyslu, kterým je hudba vnímána (pozorována). Sluch je podle Geigera mnohem více vázaný k tělu, které zvuky dokáží skrz sluchové ústrojí „rozechvět". Nelze proto docílit úplné distance vůči objektu, tj. vnímání předmětu z pomyslné pozice naproti sobě.[52] V historii hudby viděl Moritz Geiger nepřetržitý souboj objektivity a subjektivity, v různých obdobích se jednalo o odlišné přístupy. Od „objektivního kontrapunktu" v době renesance vývoj směřoval směrem k subjektivizaci, která vrcholila v době Wagnera. Ve stejném smyslu hovořil o přetlačování estetiky hodnoty s účinkovou estetikou. V hudbě, i v dalších uměních, pozoroval po roce 1920 obracející se tendenci zpět k objektivismu.[53]

Moritz Geiger ve své teorii otevřeně vycházel z přelomové knihy Eduarda

---

k objektům s lidskou podstatou. Pfänder byl dokonce toho názoru, že sentimenty určují naší otevřenost (či uzavřenost) světu. Ingrid Vendrell Ferran, "The Emotions in Early Phenomenology," *Studia Phænomenologica* XV (2015): 358.

[51] Důraz na autentický přístup a odmítání „působících" uměleckých předmětů jsou obecně příznačné pro realistickou fenomenologii. Stejně jako Hanslick a Geiger neuznával působící umělecká díla Waldemar Conrad (1878–1915). O adekvátním vnímání hudebního díla přemýšlel i Roman Ingarden (1893–1970), jenž se po umění literatury nejvíce zajímal o hudbu. O jednotlivých uměleckých druzích a jejich vrstevnatosti psal německý filozof Nicolai Hartmann (1882–1950). Sentimentální pocity pojil s tzv. vnitřní vrstvou pozadí, která je silně subjektivní a neanalyzovatelná. Stratilková, *Vývoj fenomenologického myšlení o hudbě*, 39–45.

[52] Moritz Geiger, "Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses," *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 1 (1913): 632–635.

[53] Moritz Geiger, *The significance of art. A phenomenological approach to aesthetics* (Washington, D.C.: Center for advanced research in phenomenology & University press of America, 1986), 82–84.

Hanslicka *O hudebním krásnu*, poprvé publikované roku 1854.[54] Hanslick do hudebního krásna striktně odmítal zahrnovat jakýkoliv vnější obsah, neuznával tedy jiné významy než ty hudební – výhradně tónové povahy. Hudba svými prostředky není schopna zobrazit afekty nebo city, respektive je schopna vyjádřit pouze pohyb a dynamiku. Posláním hudby není morální účinek. To vše podporovalo Hanslickovu snahu o necitovou estetiku, o zkoumání krásného objektu a ne vnímajícího subjektu.

Eduard Hanslick v hudbě rozlišoval formu a obsah. Obsah ve smyslu prvotní myšlenky, jež naplňuje formu, čistě hudební obsah tónové povahy, ne slovní ani tematické. Při estetickém vnímání musí být rozum a cit recipienta v rovnováze. Pokud je duševní stav recipienta vyveden z rovnováhy sentimentalitou či radostí, pak se nejedná o vnímání, ale cítění. Estetické slyšení je náročný soustředěný poslech, sledující skladbu v její celistvosti.

Odmítání neestetických emocí a zaměření se na podstatu hudby šlo ruku v ruce s fenomenologickými metodami nově postulovanými Edmundem Husserlem. V návaznosti na Eduarda Hanslicka rozpracovával Moritz Geiger estetické pojmy *zalíbení* a *požitek*.[55] Uvedl, že bývají často zaměňovány a pro otázku hodnoty různě upřednostňovány.[56] O zalíbení psal jako o před-intelektuálním postoji, který přináší pozitivní či negativní odpověď na otázku, zda se nám předmět (dílo) líbí nebo ne. Náš přístup tedy teprve určuje. Proto je zde subjekt aktivní ve vztahu k objektu. Nepodřizuje se mu, ale zaujímá svůj postoj, rozhoduje se. Oproti tomu požitek není takto dvoupólovým postojem, je emocionální reakcí. Subjekt zůstává pasivní, přesněji řečeno, je aktivní jen do té míry, že na sebe nechává objekt jakkoliv působit. Požitek nezajímá estetická hodnota, nýbrž pouze emoce vyvolané objektem. Pokud však dojte u zalíbení k pozitivní či negativní reakci, subjekt je otevřen hodnotovým kvalitám díla. „*Zalíbení má zrak, požitek je slepý.*“[57] V Geigerově pojetí je estetický požitek dán zejména samotným postojem než předmětem, ke kterému se vědomí

---

[54] Eduard Hanslick, *O hudebním krásnu* (Praha: Supraphon, 1973).

[55] V německém a anglickém jazyce Gefallen/Pleasure a Genussen/Enjoyment.

[56] Dle Geigera je to zapříčiněno tím, že s výjimkou němčiny jsou označení v jiných jazycích nepřesná a matoucí.; Geiger, *The significance of art*, 62.

[57] Tamtéž, 63.

vztahuje.[58]

Opravdové estetické prožívání zahrnuje ve většině případů zalíbení i požitek. Jednotlivě pak převažuje jedno či druhé. Zvláštní moment nastává v konfliktu obou přístupů. V situaci, kdy například víme o nehodnotě sentimentální melodie, kterou slyšíme. Necítíme k ní zalíbení. Jsme však schopni si ji užívat, emocionálně prožívat. Jako bychom slyšeli hlas našeho estetického svědomí, na který naše emoce neberou zřetel.[59]

Pohledy estetiky se různí právě v upřednostnění zalíbení nebo požitku. Estetika zalíbení pátrá po estetické hodnotě jako kvalitě objektu. Objektivita fenoménu nesmí být matena konkrétním nebo aktuálním vnímáním, které se různí podle subjektu. Geiger to přirovnal k chuti ovoce, tedy že chutná sice každému jinak, ale jsme schopni se shodnout, jestli chutná sladce či slaně. U *požitkové estetiky* je situace jiná. Nejprve se snaží analyzovat požitek, o umělecké dílo se zajímá až poté. Geiger řekl, že *estetika požitku* je vlastně *estetikou účinku*. Je nutno tento účinek zkoumat, pokud chceme vědět, co jej způsobilo. Tvrdil, že pro estetiku účinku není estetická hodnota nezávislou kvalitou objektu, neboť je u uměleckého díla definována předpokládanou produkcí určitého efektu.[60]

U *estetického prožitku* dále Geiger rozlišoval *vnější* a *vnitřní koncentraci*. Pouze vnější koncentrace je však podle něj specificky estetickým postojem – adekvátním estetickým prožitkem, který rozhoduje o hodnotě díla. Vnější koncentrace pojímá umělecké dílo jako jedinečný objekt, zajímá se o jeho formu, strukturu, každý detail. Vnitřní koncentrace je k takovýmto vlastnostem díla lhostejná. Slouží k produkci požitku a různých citů. Pokud by jedinou funkcí umění mělo být vyvolání emocí, nijak by se podle Geigera nelišilo od intoxikace, například alkoholem či opiáty. Takový přístup označuje za pseudoestetický.[61]

---

[58] Tamtéž, 62–63.
[59] Tamtéž, 64.
[60] Tamtéž, 65–68.
[61] Tamtéž, 80.

Sentimentalitu považoval M. Geiger za typický příklad prožitku s vnitřní koncentrací. Přirovnal ji k příkladu klidné večerní krajiny, ve které se procházíme. Jsme okouzleni prostředím, atmosférou, barvami, ale nic z toho se nám nevyjevuje v detailu. Žijeme v pocitech, které krajina vyvolává. Naše psychika se nezaměřuje na krajinu, ale na pocity z ní. Tak funguje vnitřní koncentrace – jako přirozené vcítění a volné fantazírování s mizivým zájmem o vlastní příčinu.[62] Dílo zůstává vně skutečného psychického hlediska, jež sleduje naše pocity. Geiger používal také termín *diletantismus*. V žádném jiném umění jej není při prožitku tolik jako právě u hudby. Diletanti se nechávají nést na vlně nesoucí je do nálady, ve které mohou snít.[63] Přesto, pokud je sentiment směřován ke svému zdroji a nikoli k vyvolaným emocím, je stále podle Geigera možno hovořit o adekvátním estetickém prožívání.[64]

Sentimentalitě stejně jako vnitřní koncentraci přisuzoval Geiger několik zdrojů, například pohodlnost. Zatímco vnější koncentrace vyžaduje mentální námahu, sentimentalita a vnitřní koncentrace se svým minimálním úsilím stávají rekreací, což šlo ruku v ruce potřebám buržoazie post-romantické éry.[65] M. Geiger dokonce docházel k určitým povahovým rysům a lidským vlastnostem, které se s vnitřní koncentrací pojí nejčastěji. Například introverti častěji postrádají vnitřní vyrovnanost a unikají z reálného světa do konejšivých představ. Nebo období dospívání, kdy jsme přecitlivělí; citlivé ženské povahy, které označoval za autoestetické – tedy cítící požitek téměř ze všeho. Sentimentalitu podnítila také demokratizace umění, zpřístupňující díla široké veřejnosti.[66]

---

62 Tamtéž, 79.

63 Nelson Orringer ve své studii na téma estetického prožitku u Geigera a Ortegy y Gasset přeložil Geigerův termín „Zustandgefühle“ jako „situational sentiments“ – tedy situační sentimenty. Geiger jej používal ve stati *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses* a stanovil, že ačkoliv jsou situační sentimenty nějakým způsobem propojeny s požitkem, nejsou však její nutnou součástí. Někdy celý požitek mohou pohltit, zvýšit i posílit jeho obsah z pohledu subjektu a přinést mu nadbytečné potěšení, podobné zmíněné intoxikaci. Orringer, “Esthetic Enjoyment in Ortega y Gasset and in Geiger,”41.

64 Tamtéž, 53.

65 Zde například vidíme sociologický kontext, který byl zmíněn v definici sentimentality v úvodu této práce.

66 Geiger, *The significance of art*, 79–90.

## 3.3 José Ortega y Gasset: dehumanizace umění

Španělský filozof José Ortega y Gasset (1883–1955) se tématu umění nevěnoval často. Velkou část jeho odkazu tvoří myšlenky směřující ke společnosti. V úvahách o umění se ostatně sociologie rovněž uplatňuje. Mezi lety 1905 a 1911 studoval na německých univerzitách v Lipsku, Berlíně a Marburgu. Na posledním jmenovaném místě jej nadchla metodika fenomenologie. V eseji *Dehumanizace umění* reflektoval moderní umění se snahou o jeho fenomenologické pojetí.

Ortega y Gasset shodně s Hanslickem i Geigerem spatřoval v umění romantismu vyvrcholení subjektivizace umění.[67] Označil to za dobu, kdy skladatelé komponovali hudbu budící emoce a lidé se do ní vciťovali. Snažil se analyzovat důvod tohoto počínání zejména u recipienta a jeho estetického prožívání. Hlavní důvod nacházel v předpokladu, že člověka láká takové umění, ve kterém si může představovat sebe v nějaké roli. Řekl, že pro většinu lidí znamená estetický požitek fantazírování nad lidskými osudy a vášněmi, jako by byly reálné. Veřejnost pak oceňovala taková umělecká díla, která toto umožňovala, když recipientům poskytovala pocit, že objektu rozumí. A nejen objektu, ale také pohnutí umělce, jenž do díla přetvořil své bolesti a lásky. Ve vizuálním umění je tento rys ještě umocněn ztvárněním postav či krajiny. Od reálného života se takový estetický zážitek liší pouze menší utilitárností, intenzitou a absencí nepříjemných následků.[68] Toto pojetí umělecké tvorby Ortega y Gasset zavrhoval: „[...] *zaobírání se lidským v umělecké tvorbě je ve své podstatě neslučitelné se striktně estetickou funkcí.*“[69] Eduard Hanslick byl v tomto ohledu ještě razantnější, psal, že hudba nemá vzor v přírodě, neboť neobsahuje žádný pojmový obsah.[70]

V tomto kontextu dával Ortega y Gasset do kontrastu umění romantismu i rea-

---

[67] Blízkost s Geigerovou koncepcí není náhodná. Ortega y Gasset četl fenomenologickou ročenku z roku 1913 a pravděpodobně studoval i spis M. Geigera. Stratilková, *Vývoj fenomenologického myšlení o hudbě*, 112–113.

[68] Ortega y Gasset, *Eseje o umení* (Bratislava: Archa, 1994), 11.

[69] Tamtéž, 12.

[70] Hanslick, *O hudebním krásnu*, 62.

lismu oproti modernímu umění 20. století. Stejně jako Moritz Geiger volal po větší objektivitě. Zaujal ovšem ještě radikálnější postoj. Tradiční umění považoval za „extrakt ze života“ a jeho výsledky byly podle něho uměleckými díly jen částečně. „*Ve skutečnosti však je to tak, že umělecký objekt je uměleckým jen do té míry, do jaké není reálným.*“[71] Stejně tak se hudba v 19. století snažila ztvárňovat fiktivní verzi lidské reality. Ortega y Gasset sem řadil jak Beethovena tak i Wagnera, blíže však příklady nekonkretizoval.

V moderním umění včetně hudby (konkrétně dvacátých let 20. století) identifikoval určité společné prvky: dehumanizaci umění, vyvarování se živým tvarům, tendenci uměleckého díla nebýt ničím jiným než uměleckým dílem, nazírání na umění jako na hru a nic víc, ironii jako podstatu díla, odmítání jakékoliv falešnosti, vyvarování se transcendentnosti.[72] Ve své době shledával nejprogresivnější uplatňování výše zmíněného v poezii (Mallarmé) a v hudbě v čele s Debussym, který tvořil umění zvuku. Podle Ortegy y Gasset moderní umění potřebuje otevřenou mysl recipienta, aby mohly být probuzeny druhotné emoce, které jsou estetické. Patří „[...] *do psychické sféry velmi odlišné od té, která je součástí primárního lidského života.*“[73]

Nejen umělci mladší generace, ale všichni umělci nemohou zcela popřít tradici svého umění. Vědí, co jejich době předcházelo a vždy to nějak, třeba i podvědomě, reflektují. Vytvořit dílo, které by nemělo žádný smysl a vzor v realitě, je velmi obtížné. Podstatou však má být zobrazování idejí objektů, ne pouhých věcí jako doposud. Moderní umění se zbavuje patosu, ale jeho inspirace je komická – většina lidí ji označuje za frašku. Působí tak i proto, že nemá žádnou tradici, resp. ta se ještě nestačila zformovat.[74] Ortega y Gasset dodával, že moderna je skromná, ne arogantní. Stejně tak považoval za nemožné zříci se reálných tvarů, např. ve vizuálním umění i jednoduchý obrys může připomínat postavu či jiný objekt ze skutečného světa. V hudbě by se dalo hovořit o podobnosti s přírodními zvuky. Účelem tedy

---

[71] Ortega y Gasset, *Eseje o umení*, 12.
[72] Tamtéž, 15.
[73] Tamtéž, 21.
[74] Tamtéž, 38.

není zcela se zříci reálných prvků, neboť to je nemožné, nýbrž „aktivně se podílet na dehumanizaci“ – tedy snažit se o originální ztvárnění.[75]

Dehumanizace znamená, že umění nepředstírá realitu, takže se recipienti nemohou vcítit do rozličných dějů a rolí, které díla často ukazují.[76] „*Estetické gesto nikdy nepochází z melancholie či úsměvu.*“[77] José Ortega y Gasset vycházel z toho, že emoce vyvolané během prožitku jsou mechanickým, automatickým reflexem, nevědomým fenoménem. Proto bylo potřeba svou mysl při recepci přizpůsobit. Prostředky k dehumanizaci umění jsou například metafora či zobrazování věcí z jiné, netradiční perspektivy. Vyjevují vlastní podstatu věci.

Problém nepochopení dehumanizovaného umění a nezájem ze strany veřejnosti Ortegu y Gasset nijak netížil. Stejně jako Geiger masové rozšíření umění nevítal. Lidé mohou těžce porozumět něčemu, co nemá tradici v jejich kraji. Podle něj byla přirozená paralelní existence tzv. vysokého umění, pro které má pochopení menšina, a nízkého (neopravdového) umění, kterému rozumí většina lidí. Nejde však o nepochopení způsobené přílišnou složitostí. Neřekli bychom, že Debussyho a Stravinského hudba je složitější než Wagnerova či Mendelssohnova. Nová hudba „[...] *jest ve svém postupu nadmíru prostá, ale inspiroval ji duchovní postoj, který je zcela cizí myšlení davu. Není tedy ona hudba nepopulární, protože je nesnadná – je nesnadná, protože je nepopulární.*“[78] Na jiném místě Ortega y Gasset zmínil, že nové umění vznešený obsah postrádá. Transcendentalismu, jenž dával umění vysoký společenský význam, se mladí umělci ve prospěch své věci zřekli. Usilovali o umění bez nároků. Progresivnost mladé generace Ortega přisuzoval mimo jiné počínajícímu věku jinošství, oproti

---

75 Tamtéž, 21.

76 Někteří teoretikové, například portugalská hudební teoretička Maria João Nevesová, se podivovali, proč Ortega y Gasset zvolil termín dehumanizace. Lidský aspekt v umění považují za základní. Obzvlášť oponují případem, kdy Ortega y Gasset jako příklad jmenuje Debussyho hudbu. Debussy sám se ke kompozici *Printemps* (Jaro) z roku 1881 vyjádřil, že jeho inspirací byly lidské bytosti a příroda. Ve stejné studii sama autorka jako příkladnou hudební formu v „dehumanizovaném“ ortegovském podání jmenuje arabesku. Maria João Nevesová, “The Dehumanization of Art. Ortega y Gasset’s Vision of New Music,”374–375.

77 Ortega y Gasset, *Eseje o umení*, 25.

78 José Ortega y Gasset, “Musicalia,”in *Smrt a zmrtvýchvstání* (Brno: Jan V. Pojer, 1938), 39–40.

kultu stáří a moudrosti, jenž do té doby panoval.[79]

Estetický prožitek nemá skýtat útěchu, nýbrž vyžaduje určité zapojení mysli. Ortega y Gasset v návaznosti na Geigera také zmiňoval určité lidské vlastnosti nezbytné pro adekvátní estetické vnímání a porozumění. Je potřeba umělecké sensitivity – modernímu umění rozumí pouze umělci, ale nemyslel jen ty, kteří tvoří, ale i ty, kteří umění přirozeně rozumí. Podobně jako Geiger rozlišoval vnější a vnitřní koncentraci hovořil Ortega y Gasset o vnitřní soustředěnosti – ponoření se do vlastních niterných pocitů – a soustředění k vnějšku, kdy jsme ostražití ke všem detailům.[80] Paralelu lze pozorovat i s Bulloughovým konceptem psychické distance, jejím pře-distancováním a pod-distantováním.[81] Ortega y Gasset různě citově zapojené vnímání přirovnal ke vzdálenosti k určitému objektu.[82] Uvedl ji příkladem, kdy slavný muž umírá ve své ložnici, obklopen milující ženou, zasahujícím doktorem, žurnalistou a malířem. Každý ze zúčastněných je jinak emocionálně a duševně zapojen. S největší distancí a zároveň s nejmenší citovou účastí scénu pojímá malíř. Jeho pohled je nezainteresovaný, lhostejný až nelidský.[83]

Sentimentalita podle Ortegy y Gasset znamenala představování si vlastního života, žití svého příběhu skrze umění. Sentimentální zapojení nazýval lidským reflexem, automatickým přístupem. Taková zainteresovanost subjektu zabraňuje, aby pojímal dílo v objektivní čistotě. „*Namísto toho, aby subjekt měl požitek z uměleckého objektu, má požitek sám za sebe, dílo bylo jen příčinou a alkoholem jeho radosti.*“[84] To je zcela v rozdílu s estetický prožitkem, který musí být důmyslným a rozumem motivovaným postojem, vědomým přizpůsobením našich smyslových orgánů.

---

79 Ortega y Gasset, *Eseje o umení*, 41.

80 Ortega y Gasset, “Musicalia,”52.

81 Lenka Dostálová, “Problematika estetické distance: Edward Bullough a Ortega y Gasset,”(diplomová práce, České Budějovice: Jihočeská Univerzita v Českých Budějovicích, 2009).

82 Se slovem distance dále jako s významnějším pojmem nepracoval. Kladl důraz spíše na znázornění variability postoje k objektům. Výše zmíněná autorka Maria João Nevesová ji však zdůrazňovala a nazývala *duchovní distancí*, Leon Livingstone ve své studii o Ortegovi y Gasset a jeho filozofii umění stejně tak hovořil o *sentimentální distanci*. Maria João Nevesová, “The Dehumanization of Art. Ortega y Gasset’s Vision of New Music,”366. Leon Livingstone, “Ortega y Gasset’s Philosophy of Art,”*PMLA* 67, 5 (1952): 629.

83 Ortega y Gasset, *Eseje o umení*, 15–19.

84 Tamtéž, 25.

Moritz Geiger používal pro sentiment termín *Gefühl* (pocit), Ortega y Gasset *sentimiento*, oba těmto pojmům udíleli i metafyzický význam. Zatímco Geiger rozlišoval jeden sentimentální akt, Ortega y Gasset byl toho názoru, že estetický prožitek vyžaduje existenci dvou. První pozoroval v okamžiku, kdy se vlastní já přestane zaobírat prvotním dojmem z uměleckého objektu. Teprve potom začínáme vnímat výjev v pozadí díla. Protože právě v tomto momentu je mysl schopna rozlišit metaforický význam (vlastní všem uměleckým dílům), jedná se o estetický akt.[85]

## 3.4 Ivor Armstrong Richards: sentimentalita jako výraz

Docela jiný úhel pohledu prezentoval anglický literární teoretik a básník Ivor Armstrong Richards (1893–1979), jeden z prvních autorů směru Nová kritika. Zajímal se o účinky uměleckých děl na lidské vědomí s inspirací v behaviorismu a tvarové psychologii. Ačkoliv v oblasti teorie umění ostře kritizoval myšlenky estetického formalismu, na poli kritiky mu však nakonec nebyly tak vzdáleny. Kritika by se podle něj například neměla zabývat kontextem díla či osobností umělce.[86]

Jeho studie, publikovaná ve zkrácené[87] a podrobnější verzi[88] z let 1926 a 1929, je sondou do dobového používání termínu sentimentalita z pohledu literárního vědce. Spíše než zdroji sentimentality se autor zabýval tím, v jakém smyslu je v odborném i hovorovém jazyce pojem *sentimentalita* používán.[89] Motivem pro napsání tohoto textu se Richardsovi stal dojem, že označení *sentimentalita* slýchá mnohem častěji, a to na úkor slova „silly“ (hloupý), jež se k podobnému účelu používalo ještě

---

85 Nelson R. Orringer, “Esthetic Enjoyment in Ortega y Gasset and in Geiger,”50–51.

86 Gabriela Nováková, “Vybrané kapitoly z teorie literárního díla – Ruský formalismus a Nová kritika,”(diplomová práce, Brno: Masarykova Univerzita v Brně, 2015), 32–34.

87 Ivor A. Richards, “Sentimentality,” *The Forum* 9 (1926): 384–391. Tato kratší verze textu je ochuzena o konkrétní informace k výsledkům experimentu a o specifičtější typologii sentimentality.

88 První vydání pochází z roku 1929, tato diplomová práce vychází z dostupného druhého vydání (1930). Ivor A. Richards, “Sentimentality and Inhibitor,”in *Practical Criticism* (London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1930), 255–270.

89 V roce 1967 vznikla studie *What is Sentimentality?* Briana Wilkieho, která rovněž mapovala význam používání výrazu *sentimentalita* v literatuře. Wilkie, “What is Sentimentality?,”564–575.

dříve.

Na počátku textu se vyjádřil, že výraz „sentimentalita“ nemůže být jednoduše definován pomocí konkrétního termínu. Fakt, že se tento pojem četně užívá v různých významech – například jako uhlazená urážka, zamlžené označení se společenským dopadem či jako silnější označení než „nelíbí se mi“ – Richardse přiměl i k menšímu experimentu. Odborné a laické veřejnosti předložil několik básní bez znalosti autorství. Jejich úkolem bylo je po týdnu studování anonymně zhodnotit. Kromě toho, že se potvrdila jeho hypotéza, že kvalitní dílo nelze jednoznačně určit a teprve jméno autora ve velké míře určuje hodnocení, bylo výsledkem také to, že u výrazu „sentimentální“ bylo možné rozlišit několik druhů významů.[90]

Hlavní a nejrozšířenější význam nazval *kvantitativním* typem. Sentimentálními označujeme ty emocionální reakce, které jsou vzhledem k situaci přemrštěné. Emoce jsou lehce spuštěny a dále nekontrolovány. Jak často a v jaké míře se tyto situace dějí, závisí i na dosavadních zkušenostech jedince. Richards trefně dodal, že pro odsouzení neadekvátní reakce je nutno opatrně stanovit tu správnou. Dále zmínil (stejně jako Bullough, Geiger a Ortega y Gasset), že existují „zvláštní okolnosti“, jež lidský sentimentalismus ovlivňují a zvyšují. Jmenoval drogy, počasí, únavu, nemoc, konkrétně v hudbě zmínil pouze „[...] *určité rytmy, jako v případě dechovky*“[91] a zvuky, které působí sentimentálně pravděpodobně skrze asociace (trubka a zpěv slavíka). Také jmenoval věk dospívání jako nejen zvláště sentimentální, ale poukázal i na to, že samotní dospívající často používají slovo „sentimentální“ směrem k určité osobě.[92]

*Kvalitativní* typ představuje užití sentimentality jako ekvivalent pro výraz „surový“ (crude) – tedy opak k rafinovaným (rafined) emocím. Charakter obou druhů emocí nezahrnuje intenzitu. Richards se domníval, že surové emoce jsou způsobovány všemožnými situacemi, zatímco rafinované (uhlazené) emoce jen určitými. Uhla-

---

90 Richards, “Sentimentality,”384–386.
91 Richards, “Sentimentality,”386.
92 Richards, “Sentimentality and Inhibitor,”257–259.

zeným emocím obecně přisuzujeme větší hodnotu, to však v některých případech může být i zavádějící.[93]

Mezi kvantitativním a kvalitativním typem používání výrazu *sentimentální* se často rozlišuje, nebo máme na mysli obojí současně. Podle Richardse se při užití označení *sentimentální* směrem k lidskému výtvoru málo rozeznává, zda je myšlen autor, jenž byl při tvorbě emocionálně pohnutý, nebo vlastní citové zapojení recipienta. Ačkoliv existují případy, kdy jsou myšleny oba tyto momenty, tedy sentimentalita autora i diváka, nejčastěji lidé označení volí na základě vlastních pocitů z recepce. Oba typy sentimentality zahrnují i moment, kdy rozlišujeme a komparujeme vlastnosti dvou objektů. Říkáme, že toto je sentimentální, tohle zase ne. S tím se pojí i důležitá a podle Richardse pozitivní vlastnost sentimentality – tedy její morální vyznění, které zároveň označuje méněcennost, což je zásadní při našem hodnocení. Ačkoliv tuto vlastnost Richards vyzdvihoval, na rozdíl od výše zmíněných autorů nevolal po smysluplnějším umění či objektivní a obecně platné recepci. „*Naše vlastní emoce nejsou tak svobodné, tak bohaté a tak různorodé, abychom si mohli dovolit být netolerantní k ostatním a dostatečně sebejistí ve stanovování našich vlastních standardů jako univerzálně platných.*“[94]

Třetím typem je „[...] *trvalý, organizovaný systém dispozic*“,[95] vycházející z psychologického pojetí sentimentu. Jedná se o dlouhodobé a komplexní nastavení mysli spíše než o okamžitou reakci na podnět. Jako příklad takového sentimentu uvedl Richards lásku. Formuje se na základě našich zkušeností, je ovlivňována i společenským kontextem.[96] Přesto bývá i taková sentimentalita nevhodná, neboť zaměřuje pozor-

---

[93] Tamtéž, 258–259.

[94] Ovšem tato pasáž v pozdější verzi studie zcela chybí. Richards, “Sentimentality,”391. Pro srovnání citujme slova Ortegy y Gasset: „*Umělecké dílo je opravdu jako krajina, která se nejkrásněji projeví, díváme–li se na ni pod určitým zorným úhlem nebo z jistého hlediska. Ba věřím, že bychom musili, chtějíce zachránit hudbu a malířství před ztroskotáním, jež je ohrožuje, sestaviti co nejrychleji katechismus vychutnávání, disciplinu a techniku prožitku, umění nad umění.*“ Ortega y Gasset,“Musicalia,”51.

[95] I. Richards přesnější název tohoto druhu nestanovil. Russo, *I. A. Richards: His Life and Work*, 311.

[96] Například přijetí sentimentalismu u mužů – v romantismu se tolerovalo mnohem více, v Richardsově době se zdálo být nepřijatelné.

nost pouze na určitý aspekt z mnoha, nebo takový aspekt zcela nahradí smyšlenou situací, jež dokonce s původním dílem nemusí mít nic společného. Potlačování a odsuzování citů považoval Richards za mnohem horší než jejich přijetí. Dokonce spatřoval původ sentimentality v osobních zábranách a potlačování emocí. Jedince, pro které platí tento třetí typ, označil za oběti. Jejich problémem není přílišná intenzita citů, ale právě jejich nedostatek způsobený úzkým pohledem na svět a podléháním módním vlnám. Proto je jejich reakce až moc jednoduchá.[97]

Sentimentální recepce uměleckých děl, zde konkrétně čtení básní, je špatná v tom, že je omezená „[...] *na jeden stereotypní, nereprezentativní aspekt vyvolané situace.*“[98] Ačkoliv si byl Richards vědom toho, že umělecká díla nelze tvořit jednotně, zmínil určité faktory, které mohou při tvorbě básní pozdějšímu sentimentálnímu přístupu zabránit. Těmi by měly být „[...]*dostatečná blízkost, konkrétnost a soudržnost prezentovaných situací.*“[99]

Na původní studii I. A. Richardse odkazoval Michael Tanner ve své stejnojmenné stati z roku 1976, o které pojedná následující podkapitola.[100]

## 3.5 Michael Tanner: sentimentalita jako výraz v hudební oblasti

„*Sentimentalita si zaslouží, aby byla brána vážněji, než se bere ona sama.*“[101]

Mezi prvními texty vzniklými po 2. světové válce je esej *Sentimentality* (1976) britského filozofa Michaela Tannera (*1935) k tématu hudební sentimentality nejpřínosnější. V jeho stati pozorujeme první pokus o komparaci a organizaci některých dosavadních pojetí sentimentality spolu s vysledováním spouštěčů, které

---

97 Richards, “Sentimentality and Inhibitor,”269–270.
98 Chatterjee, *Understanding I. A. Richard's Principles of Literary Criticism*, 227.
99 Tamtéž, 264.
100 Michael Tanner považoval za nejvýznamnější právě Richardsovu snahu o zmapování a zorganizování problematiky sentimentality. Michael Tanner, “Sentimentality,” *Proceedings of the Aristotelian Society* 77 (1976–1977): 129.
101 Tanner, “Sentimentality,”146.

sentimentalitu vyvolávají. Tanner si byl vědom obtížnosti svého zkoumání, kvůli neexistenci konceptu a rovněž kvůli tomu, že „[...] *za sentimentální je obecně považována většina lidských emocí.*“ Přínosem je Tannerův zájem v hudbě, který je patrný v častějším hledání pojítek a příkladů v oblasti hudebního umění. I přesto však nebyl v otázkách hudební řeči příliš konkrétní.

Hlavními texty, z nichž Tanner vycházel, jsou výše zmíněná studie Ivora A. Richardse a krátká poznámka Oscara Wilda z dopisu adresovanému Lordu Alfredu Douglasovi, kterého Wilde obvinil z povrchnosti.[102] Wilde Lorda Douglase označil za typického sentimentalistu, jenž touží po emocích „bez placení“ a je v srdci cynikem.[103] Podle Tannera Oscar Wilde trefně vystihl obecně platný význam sentimentality, tedy že se jedná o emoce, které jsou nezasloužené. Recipient si je nepřivodil vlastním přičiněním na základě svých vlastních skutečných skutků a chování – pouze se těší pocitům, za které „nezaplatil“.[104]

Ivor A. Richards zmínil, že první a třetí typ sentimentality – přílišné emoce a obecně přehnaně citlivý stav mysli – jsou neadekvátní vzhledem ke své *příčině* (objektu). Michael Tanner k tomu dodal, že sentimentální pocity mají tendenci se od takové příčiny odpoutat a stát se autonomní. Dále se domníval, že často ani žádnou výchozí situaci mít nemusí. Demonstroval to na příkladu instrumentální hudby, u které nelze v obecném slova smyslu říci, že by takovou příčinu obsahovala. I v případech programní hudby: fakt, že byli skladatelé inspirováni nějakými okolnostmi podle Tannera neznamená, že tyto okolnosti mají sentimentálně ovlivňovat posluchače. Přesto se v obou případech recipienti často chovají tak, jako by tam tyto okolnosti, například nějaký objekt byl.[105]

„*Nejlepší instrumentální hudba je ta, která nám nabízí symboly nebo vzory něčeho s ideální intenzitou a balancí pocitů, nejotravnější hudba je taková, která vnucuje*

---

[102] Kromě textů těchto dvou autorů Tanner okrajově polemizoval pouze s Kantem a Spinozou. Spíše než o přehled existujících konceptů se snažil o hlubší analýzu tématu.

[103] Oscar Wilde, dopis Lordu Alfredu Douglasovi, 1897: in *The Letters of Oscar Wilde*, ed. Rupert Hart–Davis (London: Rupert Hart–Davis, Ltd., 1962), 501.

[104] Tanner, “Sentimentality,”131.

[105] Tamtéž, 129–130, 135.

*iluzi pořádku nebo nabízí úžasný a hrozivý zmatek.*“[106] Tanner připustil, že hudba sama o sobě může být sentimentální. Podstatu toho nehledal v konkrétních kompozičních postupech, nýbrž se domníval, že za to jsou zodpovědné implicitní objekty, které hudba představuje. Nejsou však obecnou podmínkou, neboť existují i skladby s implicitními objekty, které podle něj nejsou sentimentální. Například Beethovenova symfonie *Eroica* nese význam „heroismu“ a jako sentimentální ji Tanner nenazval. Naopak Mahlerovo Adagietto pro smyčce a harfu z *Páté symfonie* označil za „[...] *sentimentální, i když je o ničem.*“[107]

M. Tanner našel v Richardsově i Wildově pojetí oporu v názoru, že sentimentální postoj vede k pasivitě mysli. Jedinou aktivitu recipient provede v rozhodnutí, jak moc pasivní zůstane. To souvisí i s rozlišením dvou typů sentimentalistů na typ lidí, kteří se životem nechají unášet a ty jedince, již si nenechají utéct žádnou příležitost, aby svůj život prožívali naplno. První typ se chytá jen některých podnětů, kdežto druhý typ veškerých možných podnětů pro sentimentální přecitlivělost. Sentimentální lidé se podle Michaela Tannera vyznačují: 1. extrémně pohotovou odezvou na podnět, 2. ačkoliv vypadají nešťastně, své smutky si ve skutečnosti užívají, 3. velmi rychle a silně reagují na nesrovnatelné podněty, 4. vyhýbají se adekvátním a skutečným činům na základě svých reakcí (nevyhýbají se jen výjimečně).[108]

Co je tedy obsahem sentimentálního vnímání? Tuto otázku Michael Tanner nedokázal jednoznačně zodpovědět. Polemizoval s několika vysvětleními, ale k žádnému se nakonec nepřiklonil. Nabízelo se například, že se jedná o „[...] *srdečné, soucitné emoce ve spektru od lásky po zármutek*“,[109] které v určitých momentech mohou být nazvány sentimentálními. Jenže někteří lidé dokáží u stejných příležitostí cítit až hněv či rozhořčení, což bychom také nazvali sentimentální, ale do zmíněného spektra to nezapadá. Právě negativní až bolestné sentimentální emoce pociťované například při asociacích s neopětovanou láskou dokazují, že sentimentalita nepřináší pouze

---

[106] Tamtéž, 145.
[107] Pátou symfonii znějící ve Viscontiho filmu *Death in Venice* z roku 1971 Michael Tanner dokonce označil za „rozvláčný kýč“. Tamtéž, 137.
[108] Tamtéž, 140.
[109] Tamtéž, 130.

potěšení. O to překvapivější jsou momenty, kdy se jedinci nepříjemným emocím poddají namísto toho, aby se jim vyhnuli. Důvod, který takoví lidé v extrémních případech udávají, zní, že bolest je pro ně důkazem toho, že jsou naživu. Proto Tanner neopomenul dodat, že sentimentalita není produktem zdravé a vyrovnané mysli, naopak zahrnuje „[...] *několik druhů chorob pocitů*“.[110] Pro nepříjemné i příjemné sentimentální emoce platí, že je člověk prožívá pouze sám pro sebe či kvůli sobě. Takové emoce Tanner, stejně jako Oscar Wilde, spojoval s cynismem. Doplnil i podobnost s krutostí.[111]

Tanner si dále položil otázku, zda se sentimentalita stala historickým fenoménem. Jeho odpověď je přinejmenším unikátní – domníval se, že ano, neboť většina našich postojů a pocitů k nejzákladnějším otázkám života je založena na křesťanské tradici, jež předpokládá křesťanskou pravdu ve světě i v umění. Podle Tannera se křesťanství ze současné společnosti vytratilo, proto také sentimentalita patří pouze k odkazu dřívější doby.[112]

## 3.6 Emoce v hudbě pohledem analytických estetiků

Od poloviny 20. století vznikla celá řada filozofických, estetických a psychologických pojednání k tématu emocí v umění a v hudbě. Objevily se polemiky okolo relevance emočního obsahu při estetické zkušenosti. Pocity již nebyly přisuzovány pouze umělci či recipientovi, ale i samotnému uměleckému objektu. V případě hudby se tedy emoce častěji přisuzovaly hudební struktuře. Teoretické pole je rozděleno na *formalisty*, kteří jakýkoliv nehudební obsah odmítají a další dva částečně se prolínající proudy týkající se *exprese hudby*: na *emotivisty*, kteří hudební emoce spojují s autentickým emočním prožitkem posluchače, a *kognitivisty*, kteří existenci spojení mezi emocemi a

---

[110] Tamtéž, 135.

[111] Tamtéž, 132–135.; Filozofka Mary Midgley (*1919) ve své eseji prezentovala názor, že sentimentalita vede k brutalitě. Ta je však ve své podstatě opakem sentimentality, neboť zahrnuje skutečně kruté emoce. Mary Midgley, “Brutality and Sentimentality,” *Philosophy* 54 (1979): 385.

[112] Tanner, “Sentimentality,”145–146.

hudební strukturou přijali, popírají však možnost prožití totožných pocitů u různých posluchačů.[113] Na toto téma stále probíhá bohatá a podnětná debata. Právě teorie *hudební exprese* se ukazuje za nezbytné kvůli spojení s hudební sentimentalitou prozkoumat. Názory na hudební expresi jsou bohaté a nejednotné, z tohoto důvodu byla pozornost soustředěna na zásadní myšlenky spojené se sentimentalitou a představení způsobu filozofické práce s tímto tématem.[114] Dotkneme se také souvisejícího tématu *arousal theory – aktivační úrovně vzrušení*, neboť předpokládáme sentimentalitu rovněž za součást odezvy na umění.

K oživení myšlenky hudby jako emocionálního jazyka přispěla známá kniha z roku 1956 *The Language of Music* Derycka Cooka (1919–1976). Je na místě stručně připomenout obsah Cookovy teorie. Tento britský muzikolog a praktický muzikant považoval tehdejší pojednání o hudbě za „přeintelektovaná a přeestetická", odmítající hudbě přiznat její přirozenost. Svou teorií, ve které přiřadil emoce konkrétním hudebním postupům a znakům, se snažil tento odlidštěný přístup změnit. Od tempa, metrorytmiky, témbru, dynamiky, charakteru durových, mollových a chromatických stupnic, až po všechny intervaly a stupně tonálního systému – jednotlivé druhy pocitů (smutek, radost, potěšení, žal, melancholii apod.) podrobně rozlišil ve struktuře hudby, kterou chápal jako svébytný jazyk.[115] Tato hudební řeč má svůj slovník, syntaktické vazby i kontext, v jejichž rámci je srozumitelná lidem.

Hudbu Cooke považoval za nejemotivnější umění. Metaforicky v ní rozlišoval cha-

---

[113] Peter Kivy, *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience* (Ithaca: Cornell University Press, 1990), 146.

[114] O přehledné rozdělení se snaží například *The Routledge Companion to Philosophy and Music* nebo *The Handbook of Music and Emotion.* Theodor Gracyk Andrew Kanya, eds., *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (London, New York: Routledge, 2011).; Patrik N. Juslin and John Sloboda, *Handbook of music and emotion: theory, research, applications* (Oxford: Oxford University Press, 2012), 15–44.

[115] Pro srovnání uvádíme podobně konkrétní přiřazení hudebních postupů jednotlivým emocím z hudebně-psychologické knihy *Music and Emotions* (2001) editované P. N. Juslinem a J. A. Slobodou. Vychází ze spojení emocionálního výrazu řeči a hudby. Sentimentálnost se podle autorů pojí s malým melodickým rozpětím, vysokou tónovou výškou a pomalým tempem. Alf Gabrielsson a Erik Lindström, "The Influence of Musical Structure On Emotional Expression,"in *Music and Emotions: Theory and Research*, eds. Patrik N. Juslin and John Sloboda (New York: Oxford University Press, 2001), 224–248.

raktery dalších umění: s architekturou hudbu spojuje formální (matematická) struktura, s malířstvím prezentace fyzického objektu a s literaturou pak používání jazyka k vyjádření emoce. V jednotlivých obdobích hudební historie byla nadřazována určitá složka – ve středověku architektonická, v romantismu literární, v impresionismu malířská, Nové hudbě autor přisuzoval návrat k architektonické složce.

Emoce, podle Cookovy teorie, stojí na počátku hudebního počinu – ve skladatelově temperamentu, inspiraci i ve způsobu, jak skladbu tvořil a rovněž, které hudební prvky použil.[116] Vše se odrazí v hudební řeči skladby, kterou posluchač nevědomě „rozkóduje“ a při poslechu pocítí emoce. Cooke rozlišil jednotný hudební jazyk u tonální hudby zhruba od 14. století, kdy jej skladatelé začali vědomě, spíše však intuitivně, používat ve svých skladbách. Takové počínání skladatelů – přenášení pocitů do hudby – považoval za lidské a přirozené. Proto stejným způsobem nahlížel na přítomnost emocí v hudbě.

Mezi emocemi, které Cooke hudebním znakům přiřadil, se „sentiment“ či „sentimentalita“ přímo nenachází. Protože Cooke návaznost hudby na emoce obhajoval, prosazoval taková pojednávání absolutní hudbě, ve kterých odborná hudební terminologie navazuje na pociťované emoce.[117] Podle něj by se stále mohla zachovat objektivita a rozeznávat hodnota hudebního díla. Pouze je třeba se vyvarovat upřednostnění určitého hudebního výrazu na úkor ostatních složek skladby. Cookova teorie hudebního jazyka otevřela prostor mnoha otázkám, které se další autoři snažili zodpovědět. K námi studovanému tématu si také můžeme položit několik relevantních otázek: pokud by posluchač porozuměl hudebnímu jazyku, kdy už se jedná o sentimentální či subjektivní poslech? Pokud nějaký jazyk existuje, je snad z principu chtěné, aby ho někdo rozluštil. Znamená to tedy, že by posluchač měl tento jazyk rozluštit, ale neočekává se empatie a vcítění? Neznamenalo by však

---

[116] Přiřazování původu emocí v hudbě jejímu skladateli je hlavní myšlenkou *biografické teorie* (The Biographical Theory), dílčímu proudu *expresivní teorie*.

[117] V knize uvedl příklad takovéto analýzy na Mozartově *Symfonii č. 40 g moll* (K. 550) a *Šesté symfonii e moll* Vaughana Williamse. Deryck Cooke, *The Language of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1959), 232–274.

takové počínání odepřít si lidskou přirozenost?

*The Language of Music* se po vydání stala kontroverzní a zůstala být takto brána do dnešních dní. Dosud hudebně psychologické experimenty nepotvrdily, ale ani jasně nevyvrátily řadu Cookových argumentů. Kniha je bohatá na konkrétní notové ukázky. Přínosné jsou zejména příklady děl, ve kterých různí skladatelé využili stejných postupů k efektu téže emoce. K identifikování stejných emocí byl Cooke nucen volit ze zhudebněných textů. To bývá častým terčem kritiky – pokud hudební jazyk existuje, je předpokladem jeho funkčnost i bez textové předlohy.[118]

Kromě *The Language of Music* byla pro teorii hudební exprese podnětem také kniha Leonarda B. Meyera *Emotion and Meaning in Music* z roku 1956 představující teorii hudebního významu, který pramení ze samotné hudby, bez nutnosti nehudebních odkazů a symbolů.[119]

### 3.6.1 Stephen Davies

Věnujme nyní prostor myšlenkám analytických estetiků (Davies, Kivy, Budd, Levinson), kteří navázali na zmíněné knihy a jejich pojetí hudební sentimentality. Novozélandský profesor Stephen Davies (*1950) již ve studii z časopisu *Mind* (1980) považoval schopnost hudby vyjadřovat emoce za vlastnost, která daleko překračuje hranice hudebního díla.[120] Ve své zásadní výzkumné otázce se ptal, jestli hudba skutečně může být expresí pocitů a jestli je v její moci vyvolat emoce u posluchače.

Navzdory faktu, že Davies vycházel z Hanslicka a polemizoval s jeho názory, je patrný odlišný přístup, než s jakým jsme se seznámili doposud. Sám autor zmínil, že jeho cílem není stanovení adekvátního estetického vnímání a odmítnutí toho emo-

---

[118] Jedním z kritiků Cookovy teorie je i Roger Scruton. Ten se domníval, že v tonální hudbě nejde o jazyk, ale o dlouhou tradici „vytváření a přizpůsobování“.„Pravidla významu“ jsou ve zkutečnosti návyky vkusu. Scruton, *Hudobná estetika*, 198.

[119] Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (Chicago: University Chicago Press, 1956), vii.

[120] Tato podkapitola čerpá především z knihy *Musical Meaning and Expression* (1994), jejíž součástí je i původní esej *The Expression of Emotion in Music.*

cionálního. Nedomníval se, že když skladatelé cíleně pracují s určitými tématy, které mohou připomínat něco z mimohudebního světa, konají tak něco umělecky a esteticky méněcenného.[121] Emocionální poslech bral jako přirozený jev, který stále není dostatečně prozkoumán. O hudbě, i o té absolutní, hovořil jako o spouštěči představivosti. Za běžný poslech označoval takový, kdy posluchači skrze představy hudba evokuje osobní asociace. Takové asociace však vedou k nepozornému poslechu a horšímu porozumění hudbě.[122]

Stephen Davies zastával názor, že je v pořádku užívat emocionální termíny v metaforickém významu.[123] Jejich užívání se snažil odůvodnit zásadním východiskem své teorie – při komponování, poslechu i popisování hudby pracujeme s *charakteristickým vzhledem emocí*, jinými slovy se slyšitelným *obrysem emocí*. Přirovnal to k popisu postavy, která se nám zdá být smutná. Nevíme, zda vůbec a v jaké míře smutná je, usuzujeme tak pouze z jejího hlasu, gest, výrazu a postoje. U hudby pracujeme s těmito náznaky obdobně, budí v nás dojem určité emoce.[124] Myšlenka, že expresivní hudba vyjadřuje výraz emoce a ne emoci samou, je klíčová pro *Contour Theory*, jejíž český ekvivalent by mohl znít *teorie obrysu*. K této teorii se přiklánějí i další analytičtí estetikové: A. Goldman, J. Levinson, M. Budd, D. Putman a P. Kivy.

Nejen že získáme dojem emoce, ale jsme schopni si představit i lidskou postavu, se kterou tu emoci spojíme (slovy Ortegy y Gasset bychom mohli říct – humanizujeme hudbu). Davies k přiblížení situace použil příměr P. Kivyho – když omotáme dřevěnou lžíci kouskem oblečení, dítě si s tím bude hrát jako s panenkou. Představuje si lidskou figuru.[125] Davies došel tedy k závěru, že pokud v mysli dokážeme oživit něco, co vidíme, jistě se to týká i zvuků, které slyšíme. Domníval se, že expresivita

---

[121] Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1994), 210.

[122] Stephen Davies, "Contra hypothetical persona in music,"in *Emotion and the Arts*, eds. Mette Hjortovou a Sue Laverovou (New York: Oxford University Press, 1997), 96.

[123] Co se týká hudební terminologie posluchačů, Davies se domníval, že odborné termíny těch hudebně vzdělaných nejsou nezbytností, jde pouze o používání jiných slov pro stejný smysl.

[124] Velmi úzká se zdá být hranice mezi prožitým smutněním a smutným vzhledem. V tomto případě je však určující recipientův dojem plynoucí z rozeznání charakteristického obrysu emoce. Davies, *Musical Meaning and Expression*, 222–223.

[125] Tamtéž, 241.

hudby vychází především z podobnosti hudební dynamiky a lidských pohybů (chůze, držení těla, gesta).[126] V hudebním materiálu jsme schopni rozlišit vývoj, introdukci či vrchol, připomínající spíše lidské konání než nelidský mechanismus.[127]

V případně zhudebněného textu se podle Daviese expresivita hudby nezakládá na podobnosti s mluvícím hlasem, ale s bezeslovným sténáním a úpěním. Argumentuje tím, že nemůžeme říci, že recitativ kopírující promluvu je expresivní, avšak shodneme se na tom, že klesající interval malé tercie v Pendereckého žalozpěvu *Obětem Hirošimy* ano, protože představuje křik v agónii.[128] Takováto napodobení sténání či vzlyku nejsou v hudbě tak obvyklá na to, jak často se s emotivní hudbou setkáváme. Proto Davies pátral dále a zvažoval teorii Malcolma Budda: pokud emoci zbavíme jejích charakteristických vlastností, zůstane pouhý základní dojem (feeling tone), který určuje, zdali se jedná o emoci příjemnou, nebo nepříjemnou. Pokud by hudba mohla rozdílně reprezentovat tento příjemný či nepříjemný dojem, pravděpodobně by tím dokázala podněcovat vznik emocí. Budd intuitivně navrhl konsonance a disonance jako hudební analogii bolesti a potěšení. Hudební dění mezi konsonancemi a disonancemi může být právě tou změnou rozpoložení mezi příjemností a nepříjemností. Davies příjemný a nepříjemný pocit z hudby jinými slovy označil za hudebně vyjádřené charakteristické rysy štěstí nebo smutku.[129]

Obrys emoce si nedokážeme představit pod jedním hudebním znakem, nýbrž v rámci určité hudební fráze, například v úseku melodie.[130] V tomto smyslu by hudba mohla být univerzálním jazykem emocí. Dokázala by vyjádřit celé spektrum emocí? Stephen Davies (i Kivy, Putman, Budd) se shodli na tom, že (vyšší) emoce jako stud, pýcha, naděje a pieta nemohou být hudebně vyjádřeny, protože

---

[126] Teorie, které hudební expresi vysvětlují na základě *podobnosti* s lidským světem, se souhrnně označují jako *Resemblance theory*.

[127] S. Davies i M. Tanner přirovnávají porozumění hudbě k porozumění člověku. V obou případech můžeme například hovořit o určitém charakteru člověka, jeho historii a vývoji. Tamtéž, 386., Michael Tanner, "Understanding Music," *Proceedings of the Aristotelian Society* 59 (1985): 215–232.

[128] Davies, *Musical Meaning and Expression*, 206.

[129] Hudební expresivitu jako tendenci hudby evokovat emoce u recipienta, se snaží vysvětlit *Arousal Theory*. Připodobnili bychom ji k afektové teorii od konce 17. a v 18. století.; Tamtéž, 215–239.

[130] Peter Kivy, *Sound Sentiment* (Philadelphia: Temple University Press, 1989), 80.

jsou obecně „jemnější“ a postrádají výraznější odezvu v chování. Naopak Jerrold Levinson se domníval, že možné to je, a to právě díky schopnosti hudby rezonovat s jakýmkoliv emocionálním náznakem. V myslích posluchačů se tak může určitá emoce připomenout, i když ji hudba jen okrajově či nepřímo vyjadřuje.[131] Reakce posluchačů na určité hudební motivy podléhá kultuře a konvencím. Taktéž samotný vznik hudebního díla je svázán určitými konvencemi ovlivňujícími jeho kontext, například určitý hudební žánr. Pokud je posluchač s těmito konvencemi seznámen, jeho reakce (včetně emocionálního zapojení) jim bude pravděpodobně také přizpůsobena.[132]

Hudební psycholog Patrik N. Juslin na základě svých experimentů přisuzuje expresivitu hudby jejímu provedení.[133] Davies vznesl protiargument tím, že spousta efektů (ne-li všechny) je v podobě poznámek zanesena do partitury skladatelem.[134] To je jeden z důvodů, proč hudba může být chápána jako odkazující na svět lidských emocí. Tuto teorii však nelze empiricky potvrdit – obvykle sice skladatel cíleně utváří a kontroluje hudební expresivitu, netýká se to však všech autorů.[135] Davies dodal, že hudba může být slyšena jako expresivní bez toho, aby ji skladatel zkomponoval s cílem vyjádřit určitého emocionální obsahu.[136]

Existují případy, kdy hudba vyjadřuje nějakou emoci a recipient ji zrcadlí – začne cítit smutek, když se mu hudba jeví smutná, nebo štěstí, když je hudba veselá. Davies upozornil, že hudba není správným objektem, ke kterému jsou naše emoce směrovány zpět, i když je hudba jejich původcem.[137] Vede nás to ke stěžejní otázce:

---

[131] Davies, *Musical Meaning and Expression*, 210–215.

[132] Tamtéž, 243–246.

[133] Charles Nussbaum, autor eseje *Sentiment and Sentimentality in Music*, se domníval, že provedení má schopnost sentimentalizovat hudbu, pokud zkreslí intencionalitu hudební reprezentace. Charles O. Nussbaum, “Sentiment and Sentimentality in Music,” *Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences* 9 (2010): 43.

[134] Juslin a Sloboda, *Handbook of Music and Emotion*, 27.

[135] K této myšlence se přiklání i P. Kivy a A. Goldman. Davies, *Musical Meaning and Expression*, 229.

[136] Tamtéž, 277.

[137] Peter Kivy toto nezávisle na Daviesovi pozoruhodně upřesnil a rozvedl. Zmínil překvapivost toho, když hudba vzbudí emoce v nás, ale my je přisuzujeme hudbě. Hudba je přece necítí, to my sami. Pokud začneme pociťovat smutek či hněv, tyto emoce nemáme ve zvyku směřovat na hudbu – nejsme na ni naštvaní, nemáme z ní strach, nejsme kvůli tónům smutní. Kivy, *Sound*

proč vlastně lidé poslouchají hudbu, která je činí smutnými? Odpověď se zdá být stále záhadou, ačkoliv se Davies domnívá, že je to nejspíš ze stejného důvodu, proč se lidé snaží pokořit horu či proč pracují. Pro zábavu (i když ne vždy v radostném smyslu) nebo jednoduše z důvodu, že je to jedna z možností, co dělat ve svém životě. Daviese zaráží fakt, že když jsme v životě kvůli něčemu nešťastní, má to konkrétní příčinu. Případ hudby se jeví odlišný, dobrovolně zakoušíme nepříjemné pocity, přitom nemůžeme říci, že jsou opodstatněné.[138]

### 3.6.2 Peter Kivy

Současně s myšlenkami Stephena Daviese publikoval svou teorií emocí v hudbě americký hudební teoretik Peter Kivy (1947–2017). Do povědomí se dostala zejména díky publikaci *The Corded Shell* (1980), která se stala výchozí pro autorovy dílčí změny a revize v dalších pojednáních. Právě druhé vydání *The Corded Shell* Kivy publikoval pod jiným názvem *Sound Sentiment*. Již z toho vyplývá, že sentiment přisuzoval zvuku a hudbě samotné. Zabýval se tím, jak mohou být pocity v hudbě obsaženy. Posluchačské recepci, rovněž i estetickému prožitku, se věnoval okrajově. Jak sám poznamenal: „*Pravděpodobně se shodneme na tom, že současní myslitelé nabízí lepší řešení tématu arousal theory, než staré, omílané asociace nápadů se svými nežádoucími důsledky subjektivního a osobního vnímání. Musí existovat nová kombinace nejnovějších poznatků z psychologie, fyziologie a psychologie hudby, která objasní, jak zvuky a konkrétně hudební zvuky interagují s lidským organismem a zapříčiňují emocionální reakce nepřiměřeného druhu. Možná nějaké takové existují, ale já o nich nevím: a domnívám se, že trocha předběžné reflexe k možnostem napovídá, že se jedná o slepou uličku.*“[139]

Peter Kivy přispěl k terminologii hudební exprese. Kladl důraz na rozdíl mezi používání výrazu „hudba vyjadřuje emoci“ (music expresses emotion) oproti

---

*Sentiment*, 32.

[138] Zde by se nabízelo Tannerovo vysvětlení související se sentimentalitou, tedy, že si recipienti takovou příčinu představí sami.; Tamtéž, 281.

[139] Tamtéž, 30.

přesnějšímu a správnému „hudba je expresí (vyjádřením) emoce“ (music is expressive of emotion). Toto upřesnění je důležité, neboť tvoří základ pro jeho primární tezi, že hudba žádné emoce nevyjadřuje, ale může být expresí určitého pocitu. Jak je zřejmé, existují situace, kdy si jako posluchači emoce s hudbou spojíme. Jak je toto zapříčiněno a jakou roli hraje hudba, to se Peter Kivy spolu s dalšími teoretiky snažil objasnit.[140]

Než představil svou teorii emocí v absolutní hudbě,[141] stejně jako S. Davies a E. Hanslick, nejprve vycházel z příkladu vokálně–instrumentální hudby. Když uvážil dosavadní teorie, spojením jejich platných norem došel k závěru, který označil za „*arousal speech theory of musical expresiveness*“,[142] pro kterou je typické následující: „*1. hudba je smutná (veselá či jakákoliv) na základě vzbuzování smutku u posluchače, 2. vzbuzuje smutek podobností, hudebně, mluvící hlas vyzařuje expresi smutku, 3. posluchač tuto podobu rozezná a cítí odpovídající emoci, na základě jakési empatie nebo pocitem sounáležitosti, či spíše tak, jako bych byl pohnut smutkem přítele.*“[143]

Vedle Daviese k teorii obrysu nejvíce přispěl právě Peter Kivy. Uveďme jeho slavný příměr k tváři bernardýna. Při pohledu na ni máme dojem, že je pes smutný. Tvář je však prakticky neměnná, což ve výsledku znamená, že v nás budí sentimentální dojmy, i když je šťasten. Jeho tvář tedy pouze nese rysy smutku a stejně tak to podle autora funguje i ve světě hudby.[144] Svá tvrzení Kivy opírá o lidskou schop-

---

[140] Tamtéž, 18–19.

[141] Pro klasickou instrumentální hudbu zvolil Kivy označení „music alone“, který například figuruje v názvu jeho knihy z roku 1990. Peter Kivy, *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience* (Ithaca: Cornell University Press, 1990).

[142] Speech theory je známá z hudební historie jako používání rétorických figur. Aplikovali ji skladatelé florentské kameráty. Podle Kivyho není z hlediska emocí v hudbě dostatečná, neboť tkví pouze v melodické nápodobě řeči ve spojení s textovou předlohou. Podobností se sténáním, vzlykem či úpěním si nevšímá, ačkoliv je zásadní a také skladateli využívaná, například v Monteverdiho *Lamentu Ariadny* nebo v Bachových *Matoušových pašijích* (partu II), kde Bach používá chromatismů k imitaci Petrova sténání. Používání hudebně rétorických figur není neznámou věcí, Kivy se však snažil poukázat, že hudební prostředky skladatelů jdou až za hranice textové předlohy.

[143] Kivy, *Sound Sentiment*, 22.

[144] Tamtéž, 18–19.

nost tzv. vizuální (či akustické) pareidolie – dotváření si vnímané skutečnosti.[145] Kivy „[...] *vysvětluje expresivitu hudby na základě shody hudebního obrysu se strukturou expresivní vlastnosti a chování.*“[146]

Tyto obrysy emocí, resp. schopnost hudby být vyjádřením určité emoce, staví Kivy jako vlastnost hudby vedle dynamiky, témbru, rytmu, harmonie a melodie. Není vedlejším účinkem, ale relevantní vlastností, která však není nikdy dominantní na úkor ostatních. Přesto, když přijde na emoce posluchače, tato vlastnost se tak relevantní nezdá. Zřejmě je to intimitou oblasti vnímání, přeci jen se jedná o niterné osobní pocity. Také se zde objevuje řada rozdílů mezi posluchači. Kivy rovněž narazil na zásadní a neobjasněný problém. Pokud je emoce kvalitou hudby, neznamená to, že je v její schopnosti jakkoliv působit na recipienta. K vyřešení tohoto problému jej inspirovaly kritické texty Colina Radforda[147] (1989) a T. S. Champlina (1991).[148] Hudba má pouhou *tendenci* vzbuzovat emoce. To, jestli nějaké v posluchači vyvolá a v jaké formě, záleží na mnoha vnějších i vnitřních okolnostech, například na zkušenosti posluchače a jeho postoji. Schopnost rozlišovat obrysy emocí a podobnosti s lidským chováním, jichž je hudba vyjádřením, je podle Kivyho lidem biologicky dána a kognitivně rozvíjena.

Peter Kivy se v *Sound Sentiment* snažil svou teorii podpořit vyjádřením ke konkrétním hudebním postupům, zvolil však poměrně málo příkladů, navíc z řady slavných, mnohokrát zmiňovaných děl hudební historie. Proto nelze hovořit o přínosu v této oblasti. Jmenoval hudební nápodobu sténání či úpění, ať už v partu hlasovém či instrumentálním. Ačkoliv se mu zdálo absurdní přisuzovat určité emoce jednotlivým hudebním postupům, uznal, že v evropské hudební tradici lze rozpoznat jisté

---

[145] Tamtéž, 56.
[146] Tamtéž, 77.
[147] Colin Radford zastával názor, že hudba ze své podstaty musí vzbuzovat emoce. Colin Radford, “Emotions and Music: A Reply to Cognitivists,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47 (1989): 69–76.; Colin Radford, “Muddy Waters,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49, (1991): 242–252.
[148] T. S. Champlin, “Tendencies,” *Proceedings of the Aristotelian Society, New Series* 91 (1991).; Peter Kivy, “Auditors’ Emotions: Contention, Concession and Compromise,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* LI (1993): 3–4.

konvence, které se téměř vždy pojí s jistým emočním nádechem. V případě smutku například zmínil chromatiku či interval malé tercie použité v *Lamentu Ariadny*, radost *Rejoice* v Händelově oratoriu *Mesiáš*, kterou podle něj způsobují durové akordy a široké intervalové skoky. Zdůrazňoval návaznost těchto hudebních postupů na evropskou hudební tradici a kulturu.

Již dříve jsme zmínili, že obrysy emocí, vyjádřené v konkrétní hudební struktuře, nejsou věcí jednotlivého hudebního prvku. Kivy však uznal, že existují určité působivé elementy, například durový kvintakord. Ten je lehce rozpoznatelný a často se pojí se šťastnými emocemi. Je však důležité zdůraznit, že jednotlivý akord (znak) nemůže být sám o sobě expresí chování. Vždy je funkčně umístěn v určitém kontextu – je součástí *hudební syntaxe*.[149] Naopak zmenšený kvintakord v posluchači vzbuzuje jistou obavu. Není to však způsobeno jeho samostatným zněním, ale celým expresivním obrysem, který je tvořen syntakticky. Rovněž je úzce spjat s hudební tradicí. Zmenšený kvintakord je akordem aktivním, vždy vede k dalšímu hudebnímu dění. Kdyby měl funkci kadence, skladba by působila neukončeně či jako netradičně komponovaná. Tento akord v hudebním kontextu například způsobí, že má doprovázená melodie vrtkavý a neklidný nádech. V tomto Kivy vidí základ fungování obrysového modelu, jednotlivé hudební prvky syntakticky tvoří větu, jejímž obsahem může být obrys emoce či lidského chování a konání.[150]

Jak je to však s absolutní hudbou, kterou Kivy nazval „music alone“?[151] Právě ve stejnojmenném textu se autor snažil obhájit tezi, že estetický zážitek z instrumentální neprogramní hudby je čistě hudebním zážitkem, který plyne pouze z hudby samé. Pokud však na základě výše zmíněných teorií přijmeme myšlenku, že hudba nese obrysy emocí, které na základě podobnosti vedou přirozeně posluchače k mimohudebním asociacím, jak docílit čistého hudebního zážitku? Nabízí se odpověď, že

---

[149] V pojetí sémantiky přestává být neprogramní instrumentální hudba sémantickým materiálem, neboť nemá žádnou významovou znakovost. Podle Kivyho má však zmíněná hudební syntaxe, jakožto spojení jednotlivých znaků, svůj sémantický význam jako quasi syntaktický komponent.

[150] Kivy, *Sound Sentiment*, 80–81.

[151] Pod tímto pojmem myslel instrumentální, neprogramní hudbu, bez určitého názvu, který by vedl posluchače k asociacím.

taková hudba tedy musí být o ničem, nenese žádný obrys emoce či chování. Protože sám Kivy si uvědomoval nedostatečnost této odpovědi, v knize z roku 2001 *New Essays on Musical Understanding* se k tomuto tématu vrátil. Psal, že u absolutní hudby byl často hluboce pohnut hudbou. Vysvětlit a lépe popsat tuto *emoci* však nebyl schopen, neboť, podle jeho mínění, narazil na nedostatečnost slov. Shrnul to jako pohnutí nad krásou hudby.[152] Rozplývání se nad tím, jak moc dokáže být krásná a kolika různými způsoby dokáže posluchače obdařit. Tato krása hudby je objektem, ke kterému jeho emoce směřuje.[153]

Je na místě zmínit omezenou aplikovatelnost Kivyho teorie. Již na počátku *Sound Sentiment* Kivy uvedl, že své teorie směřuje k problematice absolutní hudby, tedy hudby čistě instrumentální, neprogramní, bez významového názvu. Později však do této definice zahrnul také místo, na kterém se posluchač s touto hudbou setkává, a to tzv. sónické muzeum, tedy koncertní sál. V dnešní době dodal také hudbu reprodukovanou z nahrávky, která hudební zážitek přemístila z veřejného prostoru do soukromí. Proto jsou jeho teorie v praxi velmi limitované, což je patrné i na hudebních příkladech, které zmínil. Sám ostatně mnohem častěji operoval s hudbou vokálně–instrumentální a programní, ve které lze hudební znaky spojené s emocemi vysledovat jednodušeji.

Peter Kivy označoval pojmem „sentiment“ druh emoce ve smyslu blízkém melancholii. Hudba v jeho pohledu je schopna, jako obrys či jako podobnost s lidským konáním, takový sentiment nést. Kivy však za sentiment považoval rovněž takový druh posluchačské recepce, při němž je recipient emocionálně pohnut hudbou. Zdali by takto nazval i zmíněný stav, který je založený na čistě hudebním zážitku, kdy posluchač pociťuje nepojmenovatelnou emoci spojenou s krásou hudby, nelze jednoznačně říci.

---

[152] Peter Kivy zmínil Susanne Langerovou, která rovněž zastávala názor, že emoce jsou nějak obsáhlé spíše v hudbě samotné spíše než v posluchači, ale podle ní tyto emoce nelze konkrétněji pojmenovat. Jsou to odrazy vnitřního života. Jenefer Robinson, “The Expression and Arousal of Emotion in Music,”13–14.

[153] Peter Kivy, *New Essays on Musical Understanding* (Oxford: Clarendon Press, 2001), 102–103.

### 3.6.3 Jerrold Levinson

Jerrold Levinson (*1948) se zamýšlel nad emocionální odezvou na abstraktní umění, ke kterému řadil kromě hudby i minimalistické sochařství a abstraktní expresionistickou malbu. V konkrétním umění lze předpokládat reakci na obraz lidského světa, se kterým recipienti mohou sympatizovat, identifikovat se či jej zrcadlit. Jak je to však v případě hudby a abstrakce, kde o ztvárnění lidského světa pochybujeme?

Levinson vycházel z myšlenky, že i u abstraktního umění posluchač (divák) *očekává* určitou reprezentaci lidského světa. Domníval se, že se při vnímání hudby jedná o kombinaci dvou neoddělitelných mechanismů: o smyslovou, kognitivně přímou cestu a o perceptuálně-imaginativní kognitivně zprostředkovaný způsob percepce. V prvním případě jde o známé schopnosti hudby spustit v posluchači fyzickou odezvu, například, že taneční rytmy vybízejí člověka k pohybu, srdeční tep se přizpůsobuje rychlé hudbě, disonance působí nekomfortně. V druhém případě vznikají emoce prostřednictvím evokace.[154] Posloucháme hudbu s představami, jako že je „[...] *expresí emoce nespecifikovaného individua, kterou můžeme nazývat hudební* personou.“[155] Tato postava v hudbě, jež nemusí být spojována s osobou skladatele, způsobuje hudební expresivitu tím způsobem, že hudbu posloucháme jako by byla vyjádřením její emoce a jejího konání.[156] Míra naší posluchačské dispozice pak určuje, jak moc jsme schopni rozeznat podobnost mezi hudební strukturou a lidským konáním či chováním, které v běžném životě doprovází určité pocity.[157]

Právě komplex těchto dvou způsobů hudební percepce, zejména však per-

---

[154] Teorie, jež v rámci hudební exprese upírá pozornost na prožitek posluchačů, se nazývá *teorií evokace* (The Evocation theory).

[155] Jerrold Levinson, “Emotion in Respons to Art: A Survey of the Terrain,”in *Emotion and the Arts*, eds. Mette Hjortovou a Sue Laverovou (New York: Oxford University Press, 1997), 28.

[156] Svou teorii se snažil dokázat analýzou skladby *Hebridy* Mendelssohna–Bartoldyho, o které se domníval, že je vyjádřením naděje a tudíž si posluchač při poslechu spojuje tuto naději s emocionálním stavem jakési osoby v naději. Jerrold Levinson, *The pleasure of aesthetics: Philosophical Essays* (Ithaca, London: Cornell University Press, 1996), 90.

[157] Charles Nussbaum podobně rozlišoval dva typy sentimentality u poslechu hudby: první typ idealizuje objekt, například imaginativní postavu, které se hudba týká; druhý typ se pouze nese na vlně příjemna. Charles Nussbaum, “Sentiment and Sentimentality in Music,”41.

ceptuálně-imaginativní aspekt, je zodpovědný za to, že i posluchač absolutní hudby „slyší“ emoce, pociťuje hudbu jako blízkou, a dokonce dokáže slyšené emoce sám empaticky zrcadlit.

Analytičtí filozofové přisuzují existenci sentimentality posluchačům a hudbě. Významově se jedná o emocionální obsah spojený s hudební expresí zahrnující různé druhy emocí od těch pozitivních k negativním (u Kivyho spíše smutné emoce). Na straně posluchače (arousal theory) pak další dílčí teorie rozvíjí například možnosti zrcadlení emocí, opravdového či neopravdového procítění nebo motivy k poslechu expresivní hudby. Protože cílem teoretiků ve zmíněných textech bylo objasnit téma emocí v hudbě, problematiku emocionálního poslechu či hodnocení expresivní hudby zde hlouběji neřešili. Rovněž vztah mezi expresivní hudbou a hudebním kýčem nebyl ve zmíněných textech podnětně rozveden, výjimkou je teorie Rogera Scrutona, jehož myšlenkám je věnována samostatná podkapitola.

## 3.7 Anthony Savile: sentimentalita jako idealizování

Britský filozof Anthony Savile (*1939) se zabývá filozofií umění a estetikou s důrazem na polemiku s Immanuelem Kantem. V knize z roku 1982 obsahující soubor esejí k filozofii umění věnoval kapitolu tématu sentimentality.[158] Své pojednání uvedl tím, že pod sentimentalitou si obecně nepředstavujeme žádný jasný a definovatelný pocit. Bylo by nesprávné obecně říci, že jiné pocity, jako např. smutek, žal, nebo lítost, jsou sentimentální. Ano, jsou, ale pouze pokud jsou pociťovány nebo prožívány za určitých podmínek. Nejedná se tedy o *druh* pocitu, ale o jeho specifický *způsob*.[159]

---

[158] Antony Savile, *A Test of Time: An Essay in Philosophical Aesthetics* (Oxford: Clarendon Press, 1982), 236–266.

[159] V roce 1989 vznikla studie *Laughing at the Death of Little Nell: Sentimental Art and Sentimental People* teoretičky Marcii Muelder Eatonové. V ní autorka vytvořila koncepci sentimentality s cílem ukázat na její etický a estetický význam, jenž nelze v případě sentimentality vždy zcela rozlišit a je nutno jej více zvážit. Autorka vycházela z filozofických pojednání Richardse, Tannera, Midgley, Jeffersona a Savila, jehož definici sentimentality označila za nejobsáhlejší. Souhlasila zejména s jeho zdůrazněním sentimentality jako způsobu (módu) myšlení. Marcia

Jak tedy tento sentimentální způsob definovat? „*Sentimentální způsob myšlení je typicky takový, který idealizuje svůj objekt pod vedením touhy po uspokojení a ujištění. Z toho vyvozujeme, že emoce je sentimentální, pokud vznikla za těchto podmínek.*“[160]

Záhy Savile varoval před nesprávným pochopením tohoto stanoviska. Za sentimentalitu nelze považovat jakoukoliv sebeochraňující, uspokojující fantazii, která je aplikována na prostředí světa, například když frustraci z vlastní neschopnosti pochopit obtížnou látku přesuneme na zesměšnění (znehodnocení) jejího autora. Sentimentální způsob myšlení je takový, který idealizuje objekt a prezentuje ho v „lepším světle“ – jako čistý, heroický, nevinný, ušlechtilý nebo zranitelný.

Další věc sentimentalitě vlastní je její nedokonalost – defektnost. Vždy je na ní něco nesprávného. V případě sentimentality neexistuje situace, kdy by byla považována za adekvátní prožitek, nebo kdy by její absence byla nedostatkem. Sentimentalita je defektem. Pod vlivem obecné (a estetické) touhy po pravdivosti bývá sentimentalita obviňována z falešnosti nebo nezaslouženosti. Podle Savila jsou pouze vedlejšími a méně podstatnými aspekty sentimentality. Za mnohem závažnější a pro sentimentalitu klíčovou označil *volbu* sentimentalistů – upřednostnění *vidění objektu v nesprávném světle* namísto toho pravdivého za účelem uspokojení vlastní *touhy.*[161]

Raději hovoříme o aktivním sentimentalizování něčeho, než abychom nalezli sami sebe v pasivním sentimentálním postoji.[162] Sentimentalisté hledají objekty, jež jim přinesou příjemné pocity. Ty musí být podpořeny určitým objektem. Tam, kde objekt nevyhovuje, si sentimentalisté vytvoří vlastní projekci. Často jsou „terčem“ sentimentalizování nevinné objekty – děti a domácí mazlíčci. Sentimentalizujeme je proto, že se nám líbí vlastní pocit zažívání jemných pocitů. Takové objekty si

---

Muelder Eatonová, “Laughing at the Death of Little Nell: Sentimental Art and Sentimental People,”269–282.

[160] Savile, *A Test of Time*, 241.

[161] Tamtéž, 237–238.

[162] Podle Anthonyho Savila se lze sentimentalitu naučit rozeznávat. Dokonce je možné, aby recipient sentimentalitu rozeznal, ale stále čerpal z její příjemnosti. Tamtéž, 249.

v myšlenkách přibarvujeme, zjemňujeme a změkčujeme, zaoblujeme.[163]

*Touha* po sentimentalitě nás žene, prožitky v jejím rámci jsou jednodušší než ve skutečném životě. Sentimentální emoce podporují obraz našeho vlastního charakteru, kterého bychom rádi dosáhli. Právě dosáhnout blaženého pocitu z vlastního charakteru je podle Savila cílem sentimentalistů. V tomto ohledu se opravdový svět a naše opravdové já zdá být neuspokojivé.

Dále Savile zvažoval některá stanoviska M. Tannera ze studie *Sentimentality*, kterou rovněž označil za jediné filozofické pojednání k tématu z nedávné doby. Nesouhlasil se spojením sentimentality a cynismu. Oba postoje zkreslují realitu, ovšem opačným způsobem. Cynismus odmítá vidět pozitivum tam, kde je ještě k nalezení. Oproti tomu sentimentalita vytváří pozitivní iluze i v místě (objektu), kde již žádné dobro nelze pocítit, nebo je pociťováno v neadekvátní míře. Proto Savile vyvrací i Wildeovo nařčení sentimentalistů z cynického srdce. Opačný případ však za funkční považuje: cynikové, kteří odmítají vidět dobré, se mohou skrz sentimentálnost upokojit a idealizovat okolí. Tak či tak, cynismus i sentimentalita jsou sebeklamem. Čím hlubší sentimentálnost je, tím větším je sebeklamem.

Savile také nesouhlasil s Tannerem v případě pasivity sentimentalistů, kteří se pouze oddávají příjemným pocitům. Podle Savila je takováto iluzetvorba aktivitou mysli, kterou nelze jen tak pominout. Pravdou však zůstává, že nelze od sentimentalistů očekávat aktivní činy v reálném světě.[164]

Dále se autor domníval, že v jednotlivých druzích umění má sentimentalita

---

[163] Filozofka Ira Newmanová poznamenala, že sentimentalizování svého okolí a vzpomínek nelze vždy označit za falešnost. Například prodírání se bolestnými vzpomínkami může odkazovat na naši odvahu či způsob vypořádávání se s nimi. Proto Newmanová dospěla k závěru, že sentimentalita může být dobrá i špatná. Podtrhla její psychologickou praktičnost. David Pugmire rovněž hovořil o sentimentalitě nejen v negativním světle. Pojednával o ní jako o *vybírání pouze některých aspektů pravdivosti*. Zdůraznil, že abstrahování či idealizování světa za účelem koncentrace a expresivního výrazu, je charakteristické pro umění. Ira Newmanová, "The Alleged Unwholesomeness of Sentimentality,"336, 350.; David Pugmire, "Sentimentality and Truthfullness,"in *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*, eds. Alex Neill a Aaron Ridley (London, New York: Routledge, 2008), 336.

[164] Savile, *A Test of Time*, 243–245.

rozdílnou podobu. Psal o reprezentativních uměních, ve kterých lze nesentimentálně zobrazit něco sentimentálního – například v závěrečné promluvě Shakespearova *Othella*. Umělci mohou diváka vyzvat ke spolupráci v utváření sentimentálního pohledu na postavu v rámci um. objektu, například v literatuře, malbě či sochařství. Případ hudby je však jedinečný, neboť nenabízí žádný objekt možný idealizace (jak pro diváka, tak pro záměrnou práci skladatele). Její myšlenka je bezobsažná. Proto došel Savile k závěru, že hudba nemůže být sentimentální v pravém smyslu tohoto slova, který jsme si představili. V případě hudební sentimentality pracujeme s *metaforickým* významem sentimentality. V metaforickém významu bylo používáno sentimentality v případech, kdy směřujeme pozornost na něco v rámci objektu, co nevidíme ve skutečném světle. Označujeme takto hudbu, pokud procítěné uspokojující emoce neodpovídají hudbě jako takové. [165]

## 3.8 Robert Solomon: obrana sentimentality

Jako obhájce sentimentality a kýče se představil americký filosof Robert C. Solomon (1942–2007). Vycházel z německé filozofie 19. století (G. W. F. Hegela a F. Nietzsche) s návazností na fenomenologii a existencialismus 20. století. V tomto kontextu se zabýval zejména etikou a filozofií emocí, kde zastával kognitivní přístup. V roce 1991 přispěl do diskuze článkem On Kitsch and Sentimentality, publikovaném v časopise *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Již v roce 1976 vydal knihu s názvem *The Passions: Emotions and Meaning of Life*, ve které obhajoval důležitost emocí v lidském životě. Tento přístup je patrný i v námi prezentovaném článku k sentimentalitě.

Solomon vycházel ze společenského pojetí kýče a sentimentality jako dvou kategorií bytostně spojených se špatným uměním. „*Pro mladé umělce je moudřejší pracovat s urážením nebo znechucením diváka než s evokováním jemných sentimentů, jako jsou sympatie a potěšení.*“[166] Přítomnost kýče a sentimentality v umění získalo

---

[165] Tamtéž, 245.
[166] Robert C. Solomon, “On Kitsch and Sentimentality,” *Journal of Aesthetic and Art Criticism*

neetický a nepřijatelný morální charakter. „*Co považujeme za špatné na kýči, se z počátku a nejčastěji zdá být jeho sentimentalita, která lehce evokuje* „sladké“ *sentimenty. Ale co je špatného na sentimentalitě a sentimentalitě v umění konkrétně?*“[167] Robert Solomon se domníval, že takový přístup je výsledkem negativního vztahu společnosti k emocím.[168] Snažil se obhájit jejich přítomnost, stejně jako důležitost sladkého kýče[169] a sentimentů oproti neoprávněným „neestetickým obviněním proti nim.“[170]

Je na místě zmínit Solomonem mapovanou historii sentimentality.[171] Ještě v polovině 18. století byli v popředí morální filozofie David Hume a Adam Smith. Oba empiristé za důležitou součást morálky považovali sentimenty ve smyslu přirozených, jemných lidských citů, pociťovaných při soucitu, lítosti a empatii. Jsou základem pro přirozené lidské sdružování se. Ve stejné době byly psány široce rozšířené ženské romány spojené s dobrem, láskou, přinášející potěšující sentimenty. Francouzské umění oslavovalo Jeacques-Louis Davida a Eugène Delacroixe, jejichž malby, inspirované exotikou, přinášely morální sentimenty, stejně jako později díla Greuze, Messoniera a Bouguereaua. Na konci 19. století však byly podobné romány označeny za sentimentální odpad, výtvarná díla za kýč a pozitivní morální status sentimentality zmizel.[172]

Na přelomu 18. a 19. století Friedrich Schiller označoval sebe a svou tvorbu označením „sentimentální“ v kontrastu k „naivnímu“ stylu Goetheho, který Schiller obdivoval. Měl na mysli kultivovanou jemnost a citlivou inteligenci vycházející z přirozených emocí a spontánní tvorby. Sentimentální tvůrci k tvorbě naopak

---

49, 1, Winter (1991): 1.

167 Tamtéž.

168 Tento názor zastával i autor knihy *Language of Music* Deryck Cooke. V případě umění a hudby jmenoval nepřirozenou samolibost lidí v dehumanizovaných analýzách. Cooke, *The Language of Music*, x.

169 Když R. Solomon hovořil o kýči, měl na mysli jeho „sladkou“, příjemnou variantu. Tu odlišoval od „trpkého“ a „hořkého“ kýče.

170 Solomon, “On Kitsch and Sentimentality,”1–2.

171 Sám Robert Solomon poznamenal, že vzhledem k šíři diskuze k sentimentalitě a kýči je nedostatečně prozkoumán a zvážen jejich historický vývoj.

172 Tamtéž, 2.

přistupují racionálně, s vědomím historického a stylového kontextu.[173] Od té doby získávalo označení stále horší význam. O pár let později jej použil Robert Southey v odmítnutí Jeana-Jacquese Rousseaua jako autora, který „[...] *sám sebe směřuje k sentimentálním třídám, osobám s horlivou a chorobnou citlivostí, kteří se domnívají, že jsou složeni z nejjemnějších prvků, ne jako hrubý zástup.*“[174] Na konci století, v roce 1897, Oscar Wilde v již zmíněném dopise opovrhoval adresátem, kterého označil za sentimentalistu, kvůli jeho „[...] *podvodným a opovrženíhodným vášním.*“[175] Sentimentalita, jejíž obsah se posunul z jemných pocitů k neopravdovým vášním, se stala termínem „[...] *posměchu a zneužívání, spojeným s povrchností, cukrovou přesládlostí a manipulací nepatřičných emocí. Kýč byl uměleckým ekvivalentem*“.[176] Začalo se takto označovat zejména starší, neaktuální výtvarné umění. Ze statí o sentimentalitě ve 20. století Solomon zmínil pouze eseje Hermanna Brocha, Mary Midgley, Marka Jeffersona a výše představený text Michaela Tannera. Všechny se řadí k negativně laděným pojetím.[177]

Původce nežádoucího pojetí sentimentality viděl Robert Solomon v Immanuelu Kantovi. Kant se paradoxně považoval za následovníka Rousseaua, kterého řadíme mezi představitele filozofie morálního sentimentu spolu s Humem a Smithem. Přitom však I. Kant jako zastánce racionalismu proti filozofii morálního sentimentu brojil, rovněž proti šíření nenáročné literatury. Narozdíl od zmíněných filozofů za základ morálky považoval rozum. Blaženost a sentimentalita lidské bytosti neodlišuje od jiných živočichů, proto by neměly být přeceňovány. Rovněž nemají místo v este-

---

[173] Americký skladatel John Adams (*1947) složil v roce 1998 symfonii s názvem *Naïve and Sentimental Music*, která odkazuje na Fridricha Schillera a jeho esej s názvem *Über naive und sentimentalische Dichtung* z roku 1795. Hudebním vzorem skladatele byly Brucknerovy symfonie. John Adams se, podle vlastních slov, snažil o výraz pohybující se mezi naivními a sentimentálními pasážemi v duchu Schillerova pojetí. Web Los Angeles Philharmonic, dostupné z: https://www.laphil.com/philpedia/music/naive-and-sentimental-music-john-adams. Vyhledáno dne 22. 11. 2017.

[174] Solomon, “On Kitsch and Sentimentality,”2.

[175] Tamtéž, 2.

[176] Tamtéž, 2.

[177] Hermann Broch dokonce spojoval kýč se zlem. Hermann Broch, “Notes on the Problem of Kitsch,”in *Kitsch: The World of Bad Taste*, ed. Gill Dorfles (New York: Universe Books, 1968); Mary Midgley, “Brutality and Sentimentality,” *Philosophy* 54 (1979).; Mark Jefferson, “What’s Wrong with Sentimentality?,” *Mind* 92 (1983).

tickém vnímání, neboť prožitek nesmí být podřízen žádné dílčí složce. Po publikování *Základů metafyziky mravů* (1785) a *Kritiky praktického rozumu* (1788) získávala sentimentalita postupně statut etického defektu. Robert Solomon se domníval, že degradace významu sentimentality a kýče v umění jde ruku v ruce s obecným úpadkem přirozené sentimentality ve společnosti. Již se nejedná o pouhé spojení sentimentality se špatným uměním a vkusem, v pojednáních některých autorů jsou kýč a sentimentalita označeny za morální nebezpečí.

Termín „kýč“ pochází z 19. století. Vysvětlení etymologie není jednotné. Solomon zmiňoval německý původ „kitschen“, který lze volně přeložit jako umazat, rozmazat.[178] Solomon spekuloval, že se jedná o náznak ušpinění emocemi. Kýč může být „nízký kýč“ spojený s uměním nízké kvality, s masovou produkcí a nízkou ekonomickou třídou. Odtud zřejmě pramení spojení sentimentality s nesofistikovaným vkusem. Za kýč jsou však označována i drahá, klasická díla mistrů, například zmíněného Bouguereaua. Často je jim vytýkána nereálná, přílišná dokonalost. Sentimentalita v rámci tohoto „vysokého kýče“ bývá očerňována jako umělecký úpadek, zneužívání či morální nedostatek.

R. Solomon shrnul hlavní obvinění proti sentimentalitě do šesti bodů a postupně polemizoval s jejich relevancí. Prvním bodem je názor, že sentimentalita a kýč vyvolávají nadměrné či dětinské výrazy emocí. Výrazy jako „roztomilé“ či „líbezné“ spojujeme s nesofistikovaným vnímáním. Jde o přemíru podobných pocitů nebo nám vadí tyto pocity obecně? Je opravdu nežádoucí a nepřirozené člověku je cítit? „*Pro jistotu jsme dospěli z některých našich emocí, ale jedním z účelů umění je nám tyto jemné, překonané sentimenty připomenout, možná dokonce přerušit jejich ztrátu.*“[179] Robert Solomon se domníval, že ať už je umění expresí jakékoliv emoce nebo ne, jde o naši odezvu, kterou se snažíme nepřirozeně kultivovat či jinak přizpůsobovat.

Druhým častým bodem je výtka, že sentimentalita a kýč manipulují našimi emo-

---

[178] Oxford Dictionary datuje původ slova do dvacátých let 20. století. Dostupné z: https://en.oxforddictionaries.com/definition/kitsch. Vyhledáno dne 5. 12. 2017.

[179] Solomon, “On Kitsch and Sentimentality,”6.

cemi. Robert Solomon souhlasil, že kýč je manipulativní a narušuje tím osobní autonomii, ovšem podle něj je třeba si uvědomit, že divák do jisté míry s manipulací souhlasí tím, že se sám vystavuje účinku uměleckého díla (návštěva koncertu či muzea, poslech nahrávky). Za manipulaci tak nesou vinu jak umělec a dílo, tak i divák. O manipulaci v negativním smyslu se však nehovoří, jsou–li vyvolané emoce diváku příjemné. Solomon se domníval, že důvod tohoto souvisí s předešlým bodem. V případě sladkých sentimentů se cítíme zneuctěni a zahanbeni, ne potěšeni, neboť veřejnost, i ta s uměním spojená, podobné projevy neuznává a bere je jako projev lidské slabosti.[180]

Třetím názorem je, že kýč a sentimentalita vyjadřují či evokují neopravdové nebo falešné emoce.[181] V případech vzbuzování sentimentů se Solomonovi nezdálo, že by se jednalo o falešné emoce. Sentimentalita je podle něj totožná při pozorování scény reálné nebo umělecky ztvárněné. Je vůbec možné vzbuzovat falešné či nepřímé emoce? Podle Solomona záleží na kontextu a konkrétní emoci. Mohou být vyvolány příbuzné emoce,[182] nedokázal však zmínit případ, kdy by se jednalo o emoci zcela falešnou. Opět se podle něj často jedná o nepřijetí vlastních emocí.[183]

Čtvrtým názorem je, že sentimentalita a kýč vyjadřují nebo evokují levné, snadné nebo povrchní pocity. Levné či snadné emoce mají nepochybné napojení na socioekonomický status. Ať už máme na mysli nekvalitní, prvoplánové umění (použití levných nebo běžných materiálů, lehce čitelných symbolů či jednoduchou kombinaci tradičních hudebních postupů) nebo recipienty, kteří se lehce nechají pohltit uměním vyvolanými emocemi. V takových případech je sentimentalita spojována s méně umělecky vzdělaným a méně zkušeným publikem. Vyšší třída podobnou

---

[180] Solomon zmínil pojetí Milana Kundery, který manipulativnost kýče kritizoval v kontextu politické propagandy. V tomto případě se nejedná o námitky proti produkci jemných sentimentů, ale proti konání režimu, který využil příjemných emocí k propagandě.

[181] Vzpomeňme si na dopis Oscara Wilda, ve kterém psal o emocích bez jejich zaplacení.

[182] Například při sledování hororu nepociťujeme strach, ale emoce obsahující základní prvky strachu. Tamtéž, 8.

[183] Karsten Harries se domníval, že vyhledáváme kýč a sentimentalitu, když máme nedostatek určité emoce. Solomon však dodal, že se spíše než o nahrazování se jedná o „emocionální bonus“.

sentimentálnost odmítá s nádechem cynismu, skepticismu až snobství.[184] Obecně R. Solomon v tomto bodě částečně odkryl spojení sentimentality s politickou, geografickou i estetickou tradicí.

Co se týká povrchních emocí, R. Solomon vychází z toho, že jejich cennějším opakem jsou hluboké emoce jako smutné emoce při tragédii i dlouhodobá láska. Za hluboké bychom neoznačili poblouznění či podrážděnost. Nejde tedy ani tak o hloubku těchto emocí jako o jejich důkladné intimní zapojení, provázející například určitou životní změnu. Naopak sentimentální emoce jsou krátkodobého a běžnějšího charakteru. Na obranu sentimentality se Solomon ptal, je správné se limitovat na přijetí výhradně hlubokých emocí? Není člověku přirozenější prožívat i ty jednodušší než nebýt v běžném životě emocionálně pohnut vůbec? Domníval se, že bychom si měli dovolit prožívat emoce i prostřednictvím kýče a sentimentality.[185]

Pátou výtkou je obviňování ze samolibého (požitkářského) a obtěžujícího chování. Ve středu zájmu diváka vnímajícího kýč je sama emoce a ne objekt této emoce, proto bývají kýč a sentimentalita obviňovány ze samolibosti.[186] Milan Kundera psal o banalitě a neoriginálních myšlenkách recipientů, které jsou vyvolané stupiditou kýče a schované pod rouškou krásy a pocitů. Solomon upozornil, že se v tomto případě jedná o chybné jednání recipienta a ne o projev sentimentality, která přitom bývá obviňována z banality a neetičnosti. V návaznosti na zdůraznění důležitosti emocí v životě Solomon neviděl zaměření se na své vlastní emoce jako nemorální a nesprávný stav. Tuto skutečnost však dále nevztahoval k estetickému zážitku a umělecké kritice. Negativní přístup k požitku prostřednictvím sentimentu vychází z neakčnosti takového počínání. Zaobíráme se sami sebou na úkor nových

---

[184] Robert Solomon zmínil také obviňování žen z přílišné emocionality ze strany mužů. S takovým názorem jsme se setkali u výše zmíněných textů autorů 1. třetiny 20. století (například Moritze Geigera i Ortegy y Gasset).

[185] Naopak R. Scruton zdůvodňoval negativní reakci (pocit zhnusení) na banalitu tím, že náš zájem o umění pramení z lidských emocí ve vyšší formě, na které umění ve své podstatě odkazuje a odkazovat má. Scruton, *Hudobná estetika*, 430.

[186] Například Mark Jefferson sentimentálnosti vytknul, že takový přístup znehodnotí morální vizi estetického objektu. Mark Jefferson, "What's Wrong With Sentimentality,"526.

myšlenek a konkrétního chování.[187] Divák tedy raději zůstane pouhým divákem.

Posledním bodem je zkreslení našeho vnímání.[188] S tím se pojí i zasahování do rozumných myšlenek a rovněž do adekvátního chápání světa. Robert Solomon se domníval, že tento argument není ničím jiným než znevážením významu lidských emocí. Každá emoce svým způsobem zkresluje okolní svět. „*Prostřednictvím našich emocí si upravujeme scénu či situaci tak, jak nám na ni záleží, a v případě sentimentality jsme soustředěni na sladké a nevinné aspekty scény tak, jak jsme jí pohnuti.*“[189] Umělecké dílo může být dobré nebo špatné, avšak emoce, které evokuje, jsou „*ctností, nikoliv zlozvykem.*“[190] Skutečný problém se sentimentalitou a kýčem je obecný strach z emocí.

V roce 2004 vydal stejný autor knihu *In Defense of Sentimentality*, ve které pokračoval v obhajobě kýče a sentimentality podrobněji.[191] Konkrétněji se vyjádřil k jednotlivým sentimentálním emocím, jako jsou sympatie, láska, vděčnost, strach, zármutek, deprese, smutek apod. Ačkoliv se vyjadřoval k sentimentalitě ve vztahu k umění obecně, problematice hudby věnoval krátký prostor. Zmínil, že smutek, jako jeden z druhů sentimentu, nepotřebuje žádný specifický podnět. Jedinečně se s tím setkáváme právě u hudby. I u takové, která postrádá text a kontext je neznámý, rovněž nemusí být známy psychologické pochody skladatele, interpreta či posluchače. Solomon hovořil zejména o melodii, která dokáže obsahovat smutek. Podle něj to není z důvodu emocionální intence či určitých účinků na posluchače, ale existencí smutku v hudbě samé. Ačkoliv čtenáře v případě hudby odkazoval na teorii kognitivistů (P. Kivyho, S. Daviese a M. Budda), sám se ztotožnil s odůvodněním, že se tak děje „*mimo náš dosah.*“[192]

---

[187] To kritizoval Michael Tanner a například i Theodor W. Adorno.

[188] Solomon se domníval, že místo zkreslení můžeme hovořit o soustředění či zájem. Ve skutečnosti se jedná o stejné procesy. Častěji používaný termín „zkreslení“ však nese nechtěnost a nepatřičnost.

[189] Solomon, “On Kitsch and Sentimentality,”12.

[190] Tamtéž, 13.

[191] I přesto filozofka Ira Newmanová Solomonovo nehodnotící vysvětlení sentimentality považovala za plytké a stručné. Ira Newmanová, “The Alleged Unwholesomeness of Sentimentality,”351.

[192] Solomon, *In Defense of Sentimentality* (New York: Oxford University Press, 2004), 83.

## 3.9 Roger Scruton: sentimentalita a kýč

Brit Roger Scruton (*1944) je autorem, mimo jiné, knihy *The Aesthetic of Music* z roku 1997.[193] V ní se autor rozsáhle vyjádřil k zásadním pojmům hudební estetiky současně s polemikou dosavadních teorií. Proto je toto dílo dnes velmi diskutované. Než budou myšlenky Rogera Scrutona k hudební sentimentalitě představeny, uveďme autorovy související poznatky o hudbě a její expresivitě.

Roger Scruton se vyjádřil ke třem dílčím teoriím exprese a k důvodům, proč je považuje za chybné či nedostačující. V případě *biografické teorie* přisuzujeme obsah díla umělci, jenž do díla vložil své pocity a myšlenky. Podle Scrutona tím uměleckému dílu odmítáme autonomii a vlastní expresi. Spojení mezi dílem a umělcem je neoddiskutovatelné, ale ne tak podstatné pro estetický zážitek.

U *teorie evokace* je pozornost směřována od samotného autora a díla spíše na vyvolané reakce u posluchače. Když se soustředíme na význam pro nás a ne na význam díla samotného, nevnímáme dílo, ale sebe. Charakter díla je námi opomíjený a stále skrytý. „*Exprese, naopak, patří k estetickému charakteru díla (pokud k němu něco vůbec patří), a tato skutečnost je podepřená zajímavou odlišností: expresi díla dokážeme ocenit jen tak, že mu věnujeme pozornost a pociťujeme city v něm obsažené. Když od něj odvrátíme pozornost, zážitek se rozplyne. Asociace díla však můžeme vnímat i dlouho poté, co jsme od něj odvrátili mysl. Estetický zážitek je „spouštěčem“ asociací, které přetrvávají dlouho po něm.*“[194] Scruton, stejně jako výše Bullough a Geiger, připouští dílem spuštěné myšlenky a pocity jen do té míry, dokud si to žádá dílo a recipient si je schopen udržet kritické vnímání sledující takové dílo jako celek. „*Když slyšíme úvod Symfonie č. 5 od Vaughana Williamsa, pravděpodobně nám přijde na mysl anglická krajina; nekritický posluchač se takové myšlence poddá bez rozpaků, když poskytuje množství příjemných pocitů. Pro takového posluchače je hudba jen záminkou jeho vlastních citů, prostředkem k snění.*

---

[193] Ve slovenském překladu Ivana Kostky a Petera Zagara vyšla roku 2009.
[194] Scruton, *Hudobná estetika*, 145.

*Kritickému posluchači může tato hudba také připomínat anglickou krajinu, bude však na ni myslet jen do té míry, do jaké myšlenka předpokládá vnímání hudby. Evokace se stmeluje s hudebním zážitkem a z asociace se stává exprese.*“[195]

Poslední zmíněnou teorií, kterou Scruton komentuje, je *teorie podobnosti*. Význam hudby je nalézán v podobnosti mezi hudbou a duševním stavem. V tomto případě se rovněž příliš upínáme na onu podobnost.

Podle R. Scrutona je hudba expresivní na základě komplexu metafor. Ty definují intencionální objekt hudebního zážitku.[196] To, že nám hudba může něco připomenout, je právě její metaforickou schopností. Fakt, že se tyto metafory někdy jeví zcela přesné a výstižné, je podle něj jednoduše záhadou. Rovněž mohou být v hudbě metaforicky naznačeny pocity, ale neznamená to, že hudba sama je taková, smutná či sentimentální. Každé hudební dílo obsahuje vlastní expresi rozvíjenou v hudebním ději.[197] Tato exprese je, stejně jako smysl hudby, obsažena v hudbě samé, nelze obojí od hudby oddělit. [198]

Nyní přestavme, jak Roger Scruton pracoval s konceptem sentimentality a jejím hudebně-estetickým vysvětlením. Nejprve se snažil objasnit, co si pod pojmem „sentimentální“ představil. Vyjádřil souhlas s koncepcí Michaela Tannera, kterou označil za „jeden z mála seriózních pokusů“, jiné teorie však nezmínil. Připomeňme si čtyři příznačné vlastnosti sentimentálních lidí podle Tannera, jsou to: extrémně rychlá odezva na podnět; navzdory tomu, že vypadají nešťastně si libují ve svých pocitech; na různé podněty reagují stejně rychle a silně; vyhýbají se konkrétním činům. Roger Scruton přidal ještě pátý bod a v hlubší analýze pokračoval: sentimentální lidé vřeleji přijímají spíše osoby cizí než blízké, zejména kvůli tomu, že se nechtějí aktivně účastnit svým konáním, které by se u blízkých čekalo více. Dávají přednost emocím, které se dají jednoduše zapnout a vypnout, protože se daného člověka či jeho blízkých

---

[195] Tamtéž, 145–146.
[196] Přítomnost metafor v hudbě obhajoval například i Nelson Goodman.
[197] Scruton, *Hudobná estetika*, 101, 145.
[198] Tamtéž, 315.

osobně nedotýkají.[199] Ve skutečnosti sentimentalistům tak nejde o více prožitků, ale o vyhnutí se hlubokým citům. Scruton hovořil i o přetvářce: „*To, co předstírá, necítí.*“[200] Dalším motivem sentimentalisty, který chce být brán jako velmi empatický člověk, je touha po obdivu ostatních lidí. Tak Scruton vysvětloval existenci sentimentální lásky/ rozhořčení, smutku a soucitu – lidé neobdivují sentimentální zlomyslnost/ zášť, závist či depresi, proto nic takového není známo. Protože výrazy jako smutný a sentimentální v prvé řadě používáme pro označení lidí, je nesmyslné hledat jejich existenci přímo v hudební struktuře.[201]

„*Sentimentalita existuje i v umění, nejenom v životě a je estetickým a morálním nedostatkem, objevujícím se častěji při uměleckém úpadku. Exprese v umění znamená i výzvu k účasti. Charakteristickým rysem sentimentálního umění je to, že nás vyzývá předstírat emoci bez jejího skutečného prožití.*“ Dále zmiňoval lesk emoce, nedbalé zobrazení objektu citu, umění schematické, stereotypní, vymyté proudy emocí zbavené konkrétní skutečnosti. Odpovídat na sentimentální výzvu vede k požitkářství. Při identifikaci sentimentality taková hudba vzbuzuje pochyby a pociťujeme neupřímnost až pocit zhnusení.

Dále sentimentalitu propojoval s banalitou a klišé jako s estetickými nedostatky.[202] K významu klišé připojil, že je znakem prázdna, bezmyšlenkovitosti a „klouže po povrchu“. Je to způsobeno neustálým opakováním, které vede k citové lhostejnosti. Pouhé opakování však klišé netvoří, je to snaha o expresivitu. Klišé výraz či hudební fráze není expresivní, pouze předstírá. Scruton souhlasil s Theodorem W. Adornem a označil klišé v hudbě za původce útlumu, zlehčování tématu a „*znemožnění skutečných citů*“.[203] Řekl, že sentimentalita a banálnost se navzájem podporují. S Adornem také sdílel v celku negativní pohled na masovou

---

[199] V tomto způsobu hovořil O. Wilde o citech bez placení, jinými slovy bez daně, či o levných pocitech.
[200] Scruton, *Hudobná estetika*, 436.
[201] Tamtéž, 435.
[202] Sám autor zmínil význam výrazu banalita jako „klišé“ a „opotřebovanost“. Pro výraz klišé je to „stereotypní výraz, fráze.“ Scruton, *Hudobná estetika*, 430.
[203] Tamtéž, 431.

kulturu a populární hudbu. Ovšem k atonalitě a vývoji moderní artificiální hudby byl oproti Adornovi skeptický. V avantgardní hudbě také považoval některé hudební prostředky za klišé, například klastry, křížový rytmus v žestích nebo neustálé hledání nějakého efektu (tak podle něj například pracují skladatelé Birtwistle, Ginastera, Ferneyhough).[204] Sentimentální klišé v masovém kultuře a v hudbě (zejména nonartificiální) se stává podle Adorna fetišem. Kvůli způsobování pocitu snění a vyloučení hlubších myšlenek fetiš označil za nástroj ideologie – kapitalismu.[205] Scruton se souhlasem dodal, že teorie fetiše není ničím jiným než teorie kýče v současnosti.[206]

Často používané hudební postupy v tonální hudbě dnes mohou i nemusí působit banálně. Skladatelé tyto postupy volí záměrně s účelem připomínky, vyvolání dojmu nebo asociace. Možností jsou hudební citace, které před banalitou podle Scrutona ochrání „hudební uvozovky".[207] Lze tak rozlišovat nechtěnou sentimentalitu a záměrnou „sentimentalitu" nebo kýč a „kýč". Scruton to nazývá „preventivním kýčem/ sentimentalitou", o kterém však rovněž nemá valné mínění. Původ těchto postupů viděl u modernistů, kteří chtěli umění tímto způsobem před kýčem chránit. Postupem času z této snahy vznikla vyumělkovanost, falešnost a přetvářka s dojmem stejného kýče, jakému se chtěli vyhnout. „*Preventivní kýč předkládá falešné city a zároveň falešnou satiru toho, co předkládá.*"[208] Zejména však záleží na více či méně zdařilém postupu skladatele. Například v případě citace tématu Dies Irae: v Berliozově *Fantastické symfonii* jako klišé nepůsobí, v Lisztově *Totentanz* však podle Scrutona ano, neboť „[...] *vytváří rychlou zkratku k hrůzostrašnosti.*"[209]

---

[204] Scruton, *Understanding Music* (London, New York: Continuum, 2009), 223.

[205] Theodor W. Adorno, "O fetišovém charakteru v hudbě a regresi slyšení," *Divadlo* (1964) č. 1 (1964): 16–22, č. 2: 12–18.

[206] V době, kdy Adorno začal hovořit o fetiši v umění, se se slovem „kýč" rozsáhle nepracovalo, rovněž ne v teorii umění. Zatímco Adorno fetiš považoval za nástroj kapitalismu, kýč je naopak spjat se sociálním realismem vznikajícím pod dohledem komunistického totalitního režimu.

[207] V soudobé hudbě skladatelé podobným způsobem pracují s tonalitou, či právě se sentimentálností tonality.

[208] Roger Scruton, *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře* (Praha: Academia, 2002), 127.

[209] Scruton, *Hudobná estetika*, 432.; V podobném duchu psal i český filozof umění Tomáš Kulka. Otázku hudebního kýče pokládal za problematickou vzhledem k abstraktnímu obsahu hudby. Nakonec stanovil: „*Hudební kýč je tedy možný pouze potud, pokud používá denotativních elementů nebo parazituje-li na známých hudebních Gestaltech, ze kterých svůj efekt odvozuje.*"

Scruton pak jmenoval tradiční hudební prostředky obecně, které se postupem času jako banální začaly jevit, dokonce problém po vzoru Schoenberga a Adorna vztáhl i na tonální hudbu obecně. Již Arnold Schoenberg ve známém výroku označil za banální zmenšený septakord: „*Akord ztratil nádech novosti, a tedy otupil se a ztratil lesk. V nové době už neměl co říct. Z vyšší sféry umělecké hudby klesl do nižší sféry zábavné hudby. Tam i přežívá jako sentimentální výraz sentimentálních starostí. Stal se banálním a zženštilým.*“[210] Ve stejném významu se ke zmenšenému septakordu vyjadřovali i Adorno a Ernst Bloch: „*Udivující efekty, které mnozí připisují přirozené genialitě skladatele, jsou často dosaženy celkem lehce použitím a rozvedením zmenšeného septakordu,*“(Adorno)[211] „[...] *zmenšený septakord* [...] *působil nově a proto mohl v hudbě klasiků znázorňovat cokoliv – bolest, hněv, vzrušení a všechny prudké emoce. Teď, když jeho radikálnost zevšednila, nevratně klesl do obyčejné „lehké hudby“ jako sentimentální výraz sentimentálních myšlenek.*“ (Bloch)[212]

Názor, že zmenšený septakord a další kroky tradiční tonální hudby v posledním století začaly častěji působit banálně, Scruton sdílí. Nicméně zdaleka nesouhlasí s jejich zatracením navždy. Právě zmenšený septakord umožňuje skladateli opustit konkrétní tóninu a nabízí tak široké pole možností, jak dále skladbu rozvinout. Opět tedy záleží na umu skladatele. Jako příklad nebanálního použití zmenšeného septakordu jmenoval práci Mozarta, R. Strausse a Janáčka.

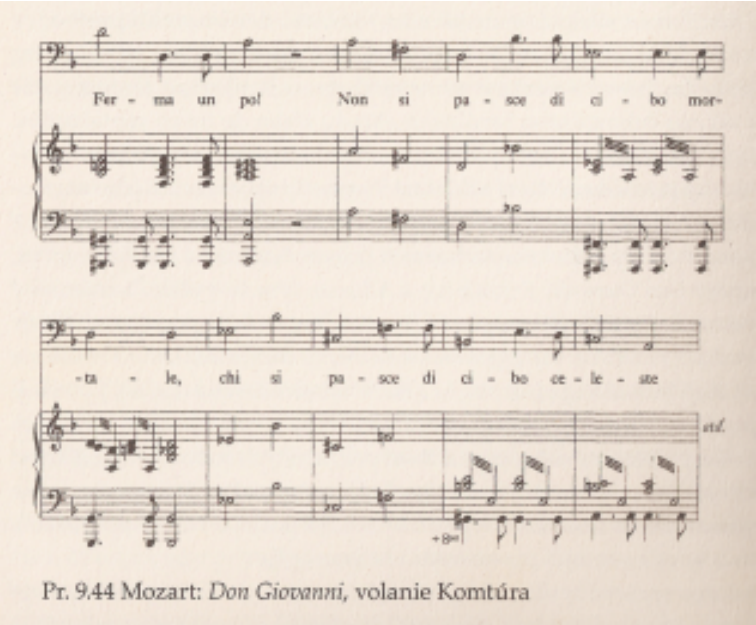
---

Nekýčovitá citace je v originálním díle použita v novém kontextu, kdežto kýč: „*propůjčené téma pouze sentimentalizuje a zplošťuje.*“ Tomáš Kulka, *Umění a kýč* (Praha: Torst, 2000), 138–139.

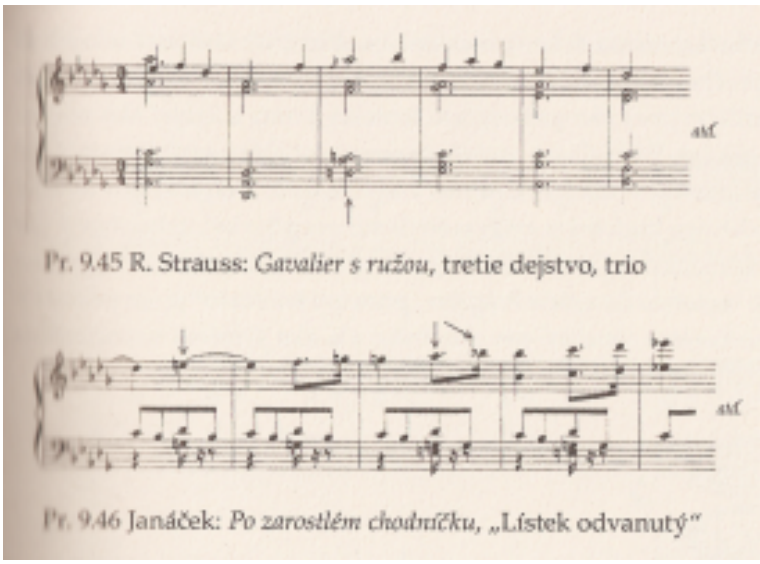
[210] Arnold Schoenberg, *Harmonielehre* (Wien: Universal Edition, 1922), 288–289. Cit. z Scruton, *Hudobná estetika*, 265.

[211] Theodor W. Adorno, *Philosophy of Modern Music* (New York: Sheed and Ward Ltd, 1973), 34. Cit. z Scruton, *Hudobná estetika*, 267.

[212] Ernst Bloch, *Essays on the Philosophy of Music* (Cambridge University Press, 1985), 98. Cit. z Scruton, *Hudobná estetika*, 266.




Obrázek 1: Příklad nebanálního použití zmenšeného septakordu v případě postupu Mozarta. Scruton, *Hudobná estetika*, 268.

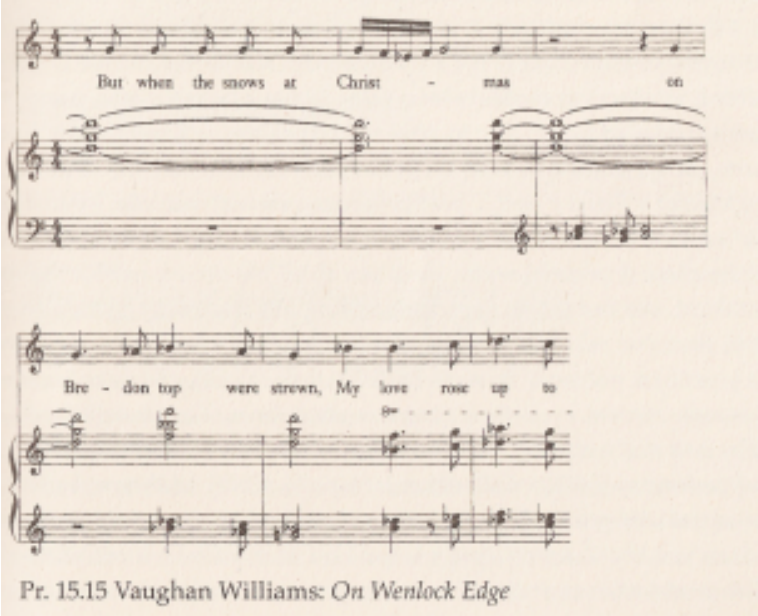



Obrázek 2: Scrutonovy příklady nebanálního postupu skladatelů v užití zmenšeného septakordu (R. Strauss, Janáček). Tamtéž, 269.

„*Sentimentálnost v instrumentální hudbě slyšíme stejně zřetelně jako v lidském hlase: od extrémně sladkého snění (Mantovaniho smyčcový orchestr) po trochu příliš požitkářské ztvárnění hlubokého citu (Čajkovského* Šestá*); od flagrantního erotismu (Straussův* Don Juan*) po prostý náznak koketnosti (Mendelssohnova* Jarní

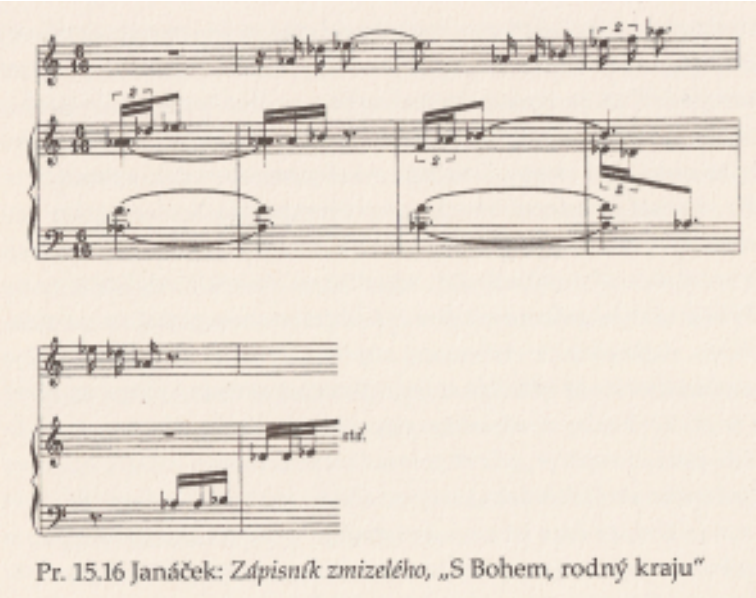
píseň*).*“[213] Scruton na více místech označil za banální až kýčovitou písňovou a symfonickou tvorbu Gustava Mahlera.

Rozlišoval i zvláštní druh sentimentality, kterou představují nostalgická díla, v nichž skladatel odkazuje na minulost, například při aluzi na lidové umění. Porovnával sentimentální postup s využitím paralelních kvint Vaughana Williamse v *On Wenlock Edge* (1909) a Janáčkovu pentatonickou melodii v *Zápisníku zmizelého* (1919), kterou však Scruton považuje za novátorskou a upřímnou. Kromě Janáčka jmenoval další příklady zdařilých skladeb 20. století, které údajnou banálnost tonality vyvracejí. Proto Scruton zastává názor, že lze ještě pracovat s tonalitou nesentimentálním a nebanálním způsobem.




Obrázek 3: Sentimentální postup paralelních kvint v *On Wenlock Edge* Vaughana Williamse. Scruton, *Hudobná estetika*, 441.

[213] Scruton, *Hudobná estetika*, 438.




Obrázek 4: Nesentimentální použití pentatoniky v *Zápisníku zmizelého* Leoše Janáčka. Tamtéž, 442.

Ze Scrutonových myšlenek o sentimentalitě není zcela jasné její postavení ke kýči. O kýči hovořil odděleně jako o případu nejzvrácenějšího hudebního díla. Sentimentalita se zdá být méně špatná než kýč. V knize *Understanding Music*, která byla publikovaná o dvanáct let později, pracoval Scruton s konceptem kýče častěji. Zmínil pouze rozdíl mezi originálním hudebním sentimentem a kýčem v přirovnání jako mezi živoucím a neživotným, inspirovaným a stereotypním, „*jako mezi The Beatles a U2.*“[214] Rovněž rozlišoval mezi skutečným sentimentem a falešným. Právě falešný sentiment má ke kýči blíž, až se jím stává.[215]

Pro lepší rozlišení rozdílu mezi sentimentalitou a kýčem zmiňme poznámku Charlese Nussbauma, kterou stručně uvedl v eseji *Sentimental and Sentimentality in Music* z roku 2010. Nevysvětluje sice Scrutonovo pojetí, možná se však jedná o příčinu Scrutonovy nejasnosti a váhání. „*Ačkoliv kýč může být sentimentální, není to sentimentalita jako taková. Protože kýč je estetický koncept zahrnující hrubé selhání vkusu, zatímco sentimentalita je konceptem psychologickým.*“[216]

---

[214] Scruton, *Understanding Music*, 220.
[215] Tamtéž, 214.
[216] Tato myšlenka je podobná s výše zmíněným pojetím A. Savila – sentimentality jako nastavení

# 4 Koncept hudební sentimentality

## 4.1 Zařazení do kontextu vývoje estetiky 20. století

Všechna výše prezentovaná pojednání jmenovala hudební umění jako mimořádný případ mezi ostatními uměleckými druhy. U některých teoretiků (Bullough, Kulka, Savile) bylo o hudbě pro svou abstraktnost pojednáváno současně s architekturou a abstraktním výtvarným uměním. Nicméně, vzhledem ke svým nejsilnějším účinkům na lidskou fyziologii a psychologii, je hudba řazena na místo nejemotivnějšího umění.

Jak vyplynulo z definice sentimentality v úvodu i z představených textů, výraz *sentimentalita* byl ve 20. století používán v poměrně širokém a nejasném smyslu. Historický vývoj jeho používání byl mapován v uvedených textech I. A. Richardse, M. Tannera a R. Solomona.[217] Historické přehlédnutí ukazuje, že se hudební sentimentality dotklo řešení řady klíčových témat estetiky 20. století. Z počátku sledovaného období se jednalo o snahu stanovit možnosti *adekvátního vnímání* uměleckých děl, plynoucí z postromantické debaty druhé poloviny 19. století. Formalismus (v silném hlase Eduarda Hanslicka) a fenomenologie Edmunda Husserla zdůrazňovaly pozornost k uměleckému dílu jako takovému. Jejich odkaz je patrný u Edwarda Bullougha, Moritze Geigera i Josého Ortegy y Gasset. Nahlíželi na (hudební) umělecké dílo jako na svébytný celek, který musí být pojímaný bez předchůdných domněnek a objektivně hodnocený v rámci kontextu umění. Jeho emocionální působení nebylo v této souvislosti relevantní. Proto estetikové primárně nehovořili o sentimentalitě ve smyslu vlastnosti díla, nýbrž ve vztahu k jeho vnímání.

Zde se také projevil vliv psychologie, která jako nová a stále populárnější věda přinášela poznatky nejen k tématu recepce umění. Tomuto vlivu přisuzujeme mnohem hlubší zájem estetiky o proces vnímání. Ačkoliv emocionální poslech a sen-

---

mysli. Charles Nussbaum, "Sentiment and Sentimentality in Music,"37.

[217] V tomto směru odkazujeme čtenáře na zmíněné texty nacházející se v druhé kapitole.

timentálnost zmínění estetikové z objektivního vnímání vyloučili, připustili, že by mohly být akceptovatelné za předpokladu, že si recipient svůj sentimentální stav uvědomí a neupřednostní jej před ostatními složkami hudební skladby jako uměleckého díla.

I přesto nelze říct, že by hudba, z pohledu zmíněných teoretiků, byla zcela prosta emocionálních a sentimentálních spouštěčů. Letmo se k tomu zmínil E. Bullough, když k určujícím podmínkám psychické distance řadil ty, s kterými přichází dílo. Předistancovaně například působí taková hudba, jež se snaží o idealismus a vznešeno. Také José Ortega y Gasset nepozoroval problém humanizovaného umění v tendenci recipientů vcítit se, kterou považoval za lidsky přirozenou, nýbrž v samotném umění, které podobnosti s lidským světem „zneužívalo“.[218] Ještě konkrétnější byl I. A. Richards, který jako první pátral po významu sentimentality nejen v umění (zejména v poezii), ale i v hovorovém užívaní tohoto výrazu. Za emocionální spouštěče v hudbě označil ty, které na posluchače působí přes asociace.

Vzor ve formalismu a fenomenologii v hudební estetice na počátku 20. století napomohl k odmítnutí subjektivizace hudby a uvítání směrů Nové hudby. Tato východiska zůstala účinnými argumenty také proti nastupující populární hudbě. Obě snahy byly příznačné zejména v estetice kontinentální Evropy. Obvinění Theodora W. Adorna proti tradičním hudebním postupům a populárním písním padla kvůli banálnosti vedoucí k sentimentálnímu snění ignorující hudební skladbu jako dílo a přehlížející problémy světa, ke kterým je potřeba přistupovat aktivně. Právě v nenáročnosti hudby, zejména té populární, Adorno spatřovat důsledek demokratizace umění a nástroj kapitalismu, kterému se tato pasivita lidí hodila do vínku.

Od dvacátých let, paradoxně právě v Adornově domovině, se začalo znovu užívat (podle některých zdrojů zde vzniklo) označení *kýč*, které bylo v 2. polovině 20. století spojováno se špatným uměním a propagandou totalitního (obzvláště komunistického) režimu. A právě debata o kýči je dalším polem, kde byla sentimentalita často

[218] Výjimkou byl Moritz Geiger, jenž v tomto směru sledoval Hanslickův a Husserlův vzor.

zmiňována s negativním hodnocením a s neúplným povědomím o jejím významu. Jako označení se nacházela vedle jednoduchosti, banálnosti, triviálnosti a klišé, aniž by byly zřetelně vymezeny hranice těchto pojmů. Sentimentalita v tomto případě získává post jakéhosi lehkého, levného a falešného emocionálního spouštěče, který má upoutat recipientovu pozornost. Takový obsah sentimentality sledujeme od doby frankfurtské školy, Ludwiga Giesze,[219] přes pojednání Michaela Tannera (Ernsta Blocha, Mary Midgley, Thomase Jeffersona) až k myšlenkám Tomáše Kulky a Rogera Scrutona. Do debaty o kýči se řadí také teorie Roberta Solomona, jenž sentimentální projevy a jejich důležitost v životě hájil, nicméně nikoli na úkor hodnoty uměleckého díla.

V angloamerickém prostředí současně probíhala debata k tématu *exprese hudby*, *hudebním emocím* a k *teorii aktivační úrovně vzrušení*. Hudební struktuře byla přiznána schopnost být vyjádřením emoce a působit tak na posluchače. Ačkoliv v historii estetiky není tato myšlenka nikterak nová, ve 20. století ji oživily zejména knihy *The Language of Music* Derycka Cooka (1959) a *Emotion and Meaning in Music* Leonarda B. Meyera (1956). Analytičtí estetikové jako S. Davies, P. Kivy, J. Levinson, M. Budd nebo R. Stecker pracovali s hudební sentimentalitou intuitivně a nekonkrétně. Řadili ji k širokému spektru emocí, jichž je hudba expresí – od veselých po smutné (Davies, Levinson, Cooke, Budd), u Kivyho zejména jako emoce smutné (melancholie, smutek, žal). Ve stejném smyslu se sentimentalitou pracovali v emocionální odezvě recipienta při poslechu (v pojetí emotivistů).

Kromě pátrání po významu sentimentality, které podnikl Ivor A. Richards v roce 1926 a Brian Wilkie v roce 1967 v oblasti literatury, studoval sentimentalitu hlouběji až filozof umění Anthony Savile (1982), a o sedm let později Marcia M. Eatonová, která ze Savila vycházela. Ukázali, že dosavadní pojetí se sentimentalitou pracovala zejména v metaforickém významu a proto se zaměřili na její věcnou charakteristiku. Tou je specifický způsob myšlení, který idealizuje okolní svět (a umění) za účelem uspokojení vlastní touhy po lepším já. Teprve v rámci tohoto nastavení mysli může

---

[219] Ludwig Giesz, *Phänomenologie des Kitsches* (Mnichov: Fink, 1971).

člověk pociťovat různé pocity, ať už veselé či smutné, dokonce i ve vzájemné kombinaci.

Pokud tedy hudbu obviňujeme ze sentimentálnosti, jednáme nepřesně a neopodstatněně. Prozrazujeme spíše vlastní sentimentální rozpoložení při poslechu, nebo se ve skutečnosti snažíme obvinit hudbu ze spuštění naší sentimentální reakce. V takovém případě nám patrně hudba (cíleně nebo necíleně) připomněla něco blízkého, osobního. Proč se tedy cítíme pohoršeně? Důvodem může být náš pocit, že jsme manipulováni (Kundera), případně také, jak zmínil Solomon, bereme vlastní sentimentálnost za projev slabosti a zranitelnosti, což plyne ze společenského pohledu na lidskou emocionalitu.

Sentimentálnost nebyla vždy používána v *negativním* smyslu, ačkoliv ten do dnešních dní zdaleka převládá. Jak bylo ukázáno ve stati R. Solomona, počátek širšího užívání výrazu přisuzujeme filozofům (Hume, Smith), již označení volili spíše v *pozitivním* smyslu. O posun k negativnímu pólu a spojení s morálním defektem se zasadil I. Kant, později výrazně i O. Wilde a T. W. Adorno. Zejména v pojetí analytických filosofů (Davies, Kivy, Levinson, Budd, Solomon i Ira Newmanová) sledujeme, že tento nemorální apel ustoupil na úkor uznání sentimentalitě její přirozenosti. V jejich pohledu má sentimentalita *neutrální* význam. Zato v nejnovějších zmíněných pojednáních (Savile, Eatonová, R. Scruton) je defektnost sentimentality přítomna a zdůrazňována.

Při pátrání po příčině zmíněných rozdílů ve vnímání sentimentality, můžeme důvody přisuzovat odlišnostem v estetické tradici (s tím se pojí i jazykové, územní a kulturní odlišnosti). Jak je patrné z pojednávaných textů i z etymologie uvedené v úvodu této práce, anglický jazyk operuje se *sentimentem* jako s blíže nespecifikovaným pocitem. K rozšíření slova došlo v polovině 18. století (filozofové morálního sentimentu), často ve smyslu „myšlenky, zabarvené nebo vycházející z emocí“.[220] Angličtina i němčina rozlišují i množné číslo výrazu „sentiments, Sentiments“ (pocity).

---

[220] Online etymologický slovník. Dostupné z: https://www.etymonline.com/word/sentiment. Vyhledáno dne 4. 12. 2017.

Německý výraz *Sentiment* je totožného původu, ale již má dvojí význam - pocit a předpojatý pocit. Rovněž odvozené adjektivum a substantivum má v němčině i pejorativní smysl. Ačkoliv anglicky píšící autoři (Cooke, Meyer, Davies, Kivy, Budd, Levinson) častěji operovali s pojmem sentiment, také o sentimentalitě pojednávali spíše neutrálním smyslu. V jejich pohledu sentimentalita zahrnuje různé druhy emocí. A to ve zjevném rozdílu oproti německy mluvícím zemím, kde má pojetí sentimentality negativní nádech. Příčinu přisuzujeme hluboké německé tradici rozvíjející myšlenky I. Kanta. Jak již bylo zmíněno, kontinentální estetika je charakteristická hledáním objektivity, ve které jsou emoční prožitky jako subjektivní procesy těžko uchopitelné. Objektivita se odrazila i ve směrech jako je estetický formalismus a fenomenologie. Tato tradice je patrná u Geigera, Ortegy y Gasset, myslitelů frankfurtské školy a autorů (Scruton), vyjadřujících se k tématu kýče.[221] Výjimky zde představují Richards, Tanner a Savile, kteří negativní smysl sentimentality odvozovali z jejího hlubšího prostudování a z psychologické podstaty.

## 4.2 Sentimentalita jako vlastnost hudby

Jak vyplynulo z předložených koncepcí, sentimentalita ze své podstaty nemůže být hudebně vyjádřena. Pracuje se pouze s jejím metaforickým označením, které zahrnuje různé pocity – takové použití volíme při sentimentálním způsobu poslechu.

Ačkoliv je role skladatele v hudbě počáteční a stěžejní, se vztažením sentimentality k autorovi hudby se setkáváme jen sporadicky. Proto také této oblasti nevěnujeme prakticky žádný prostor. Je v obecném povědomí společnosti, jak postup skladatele probíhá. Součástí prvotní inspirace může být námět, osobní vzpomínky, myšlenky a rovněž emocionální rozpoložení, mezi které sentimentálnost můžeme řadit. Jsou motivem pro organizaci zvuků do hudební kompozice s variabilní znalostí formálních tradičních kompozičních postupů. Poté se finální skladba ocitá ve

[221] Solomon je sice autorem vyjadřujícím se k sentimentalitě jako k součásti kýče, vyzdvihoval však její přirozenost a důležitost v běžném životě, nikoli v estetickém prožitku. Opět tedy můžeme zvažovat vliv angloamerické estetiky.

světě uměleckých děl, kde inspirace a motivy skladatele nehrají závažnou roli pro kritické zhodnocení.

Pokud by existoval hudební jazyk, mohli bychom spekulovat o jeho vědomém či nevědomém užívání skladatelem při tvorbě. Existence hudebního jazyka je však stále zpochybňována. Přesto je skladatel považován za vědomého tvůrce (Ortera y Gasset), jenž v určitém kontextu kultury a hudební tradice používá jistých konvenčních postupů, například durových poloh pro radostné vyznění a mollových poloh pro vyjádření smutku. Naléhavost hudby skladatel může a nemusí podpořit interpretačními poznámkami, jejichž vliv na spád, intenzitu a sílu hudby ve spojení s emocemi může být zásadní.

Mezi tyto zmíněné konvence patří právě i práce s hudební sentimentalitou a kýčem. Roger Scruton hovořil o jejich preventivním užívání v rámci soudobé a postmoderní artificiální hudby, které se však postupem času podle něj samo stalo banálním postupem.[222] Vždy však záleží na umu skladatele, je-li schopen novátorsky použít jakýkoliv hudební prvek, například zasazením do neobvyklého kontextu.[223]

V koncepcích sentimentality (i příbuzných témat) nehraje prakticky žádnou roli úloha interpreta. Každé provedení skladby je do jisté míry jedinečné i v případě více provedení totožným interpretem. Skladba může být ovlivněna jeho aktuálním psychickým i fyzickým rozpoložením. Ani přítomnost interpretačních poznámek nezaručuje přesné a vždy totožné provedení. Pokud jsme interpretaci přítomni například jako posluchači v sále, ovlivňuje sentimentalitu poslechu také řada vnějších faktorů, třeba osobní sympatie pociťované směrem k interpretovi.

Exprese hudby patří stále mezi největší otazníky hudební vědy. Ortega y Gasset,

---

[222] V tomto případě Scrutonovo rozeznání sentimentality v hudbě nebylo správné. V jeho pojetí měla sentimentalita význam spojený s banálností a klišé, nepracoval s ní jako se stavem mysli recipienta.

[223] Je na místě položit otázku, zdali se kýčovitost nepojí se změnou estetického krásna, i toho hudebního. Zdá se, že harmonie díla, jeho obsahu a formy a rovněž krása jednoduché myšlenky, to vše je v posledním století vystřídána touhou po originalitě, často na úkor ostatních vlastností díla. Toto hledání nového kontextu se projevuje v užívání tradičních hudebních postupů (i v tonalitě), jež jsou v dnešní době příliš lehce obviňovány z banálnosti, klišé a kýčovitosti.

zmínění emotivisté a kognitivisté se shodují, že hudba působí skrze podobnost se světem. Je schopna imitovat přírodní zvuky i obsahovat náznaky/ podobnosti/ obrysy lidských emocí a lidského chování. Je však schopna nést sentimentalitu, která byla ze své psychologické podstaty vysledována pouze u posluchačů jako způsob pohledu, který idealizuje vnímané? Stejně jako A. Savile se domníváme, že ne. Hudba pouze dokáže zmíněnými odkazy na lidský život sentimentalitu u posluchače spustit. Upřesníme-li to termínem P. Kivyho – hudba má takovou *tendenci*, neboť záleží na osobnosti posluchače, jeho psychickém rozpoložení, hudební zkušenosti i kultuře, ve které žije.

## 4.3 Sentimentalisté

Zejména na počátku 20. století teoretikové odlišovali sentimentalisty od jiných recipientů, částečně pod vlivem předsudků. V negativním významu tak nazývali ty, kteří podle nich umění vyhledávají z jiných než estetických důvodů, především jako příležitost k potěšení vlastních emocionálních potřeb. M. Geiger jmenoval introverty, citlivé povahy (dospívající mládež, ženy) a osoby vyhledávající pohodlnost. J. Ortega y Gasset zmínil ty, již se snaží skrze umění intenzivněji prožívat svůj život a vciťovat se do situací, které umění prezentuje. Zmínění estetikové připodobnili sentimentalitu v umění k intoxikaci alkoholem a opiáty nebo blouznění při nemoci. I. A. Richards vliv na sentimentální rozpoložení přisuzoval i počasí a únavě. Též spatřoval původ v potlačování emocí, které vyplývá z norem dané společnosti. To naráží na bezprostřednost sentimentality v lidských životech – všichni teoretikové se shodují, že sentimentálnost je lidem přirozenou reakcí. Na rozdíl od estetické percepce, která je složitějším mechanismem probíhajícím pod sebekontrolou.

Nejkonkrétnější byl M. Tanner, který u sentimentalistů vysledoval jejich extrémně rychlou a hlubokou odezvu na podnět, otevřenost i negativním emocím, jež si ve skutečnosti užívají, a vyhýbání se svým opravdovým skutkům. Roger Scruton Tannerovo stanovisko obohatil o vyhledávání takových podnětů, které sentimentalisty nemohou skutečně osobně a silně zasáhnout, například prožitky jiných osob

než těch, které jim jsou blízké. Podle Savila sentimentalisty motivuje idealizace sebe sama a dopřávání si emocí, jež jim v životě chybí.

# 5 Závěr

Motivem pro tuto práci se stalo nezřetelné chápání užívaného pojmu *hudební sentimentalita*. Cílem bylo objasnit význam tohoto pojmu a kontextu jeho používání v estetice 20. století.

V první kapitole byly v chronologickém pořadí představeny vybrané teorie autorů 20. století, ze kterých je interpretační, komparační a deduktivní metodou sledován cíl této práce. V další kapitole jsme se pokusili stanovit koncept hudební sentimentality, proměny jeho obsahu zhodnotit a rovněž zasadit do kontextu estetiky 20. století.

Pátrání po zmínkách o hudební sentimentalitě nás přivedlo nejprve do oblasti kontinentální estetiky, později však především do angloamerického diskurzu. Z prostudovaných estetických textů vyplynulo, že se pojetí hudební sentimentality u různých autorů dvacátého století značně proměňuje. Příčinou jsou různorodé definice *sentimentality*. Nejedná se proto ani tak o postupnou změnu způsobenou časovým odstupem, jako o jazykový, kulturní, územní a estetický kontext, v rámci kterého je samotné *sentimentalitě* přisuzován pokaždé jiný význam.

Při zkoumání jsme konstatovali významovou souvislost hudební sentimentality se zásadními estetickými otázkami. Z počátku století se jednalo o fenomenologické pojetí hudebního díla a jeho objektivní percepci. Bullough, Geiger a Ortega y Gasset sentimentalitu pozorovali v rámci nevhodného emocionálního poslechu. Pokud si posluchač svůj sentimentální stav uvědomí a pozornost k dílu v celku zůstane neporušena, v tomto případě se jedná o adekvátní estetický prožitek. První pokus o definici a hlubší poznání významu sentimentality v umění podnikl Ivor A. Richards. Jeho text se stal východiskem pro obdobné zkoumání Michaela Tannera na poli hudby. Dále nás hledání zavedlo do angloamerické estetiky a oblasti teorie hudební exprese a aktivační úrovně vzrušení. V tomto kontextu hudební sentimentalita zahrnuje různé typy emocí v neutrálním významu. Teprve studie A. Savila z roku 1982 podstatu sentimentality objasnila skrze její psychologickou podstatu. V teoriích R. Solomona a R. Scrutona jsme rovněž nahlédli do dvou odlišných pohledů

na umělecký kýč.

Ukázalo se, že dosavadní používání termínu *hudební sentimentalita* bylo v hudební vědě a estetice uváděno pouze v metaforických významech vzdálených od konceptu sentimentality v obecně estetickém diskurzu. V angloamerické estetické tradici je hudební sentimentalita používána jako synonymum pro pocity, jichž je hudba expresí (expression) a rovněž, které vyvolává v posluchači (arousal). V tradici německé estetiky se objevuje jako označení pro sladký, povrchní a defektní emocionální spouštěč, který, často jako doplněk kýče, upoutává recipientův zájem.

Jak zřetelně objasnil A. Savile (a dříve naznačili Richards a Tanner), sentimentalita je přirozeným specifickým stavem mysli, v němž člověk idealizuje okolní objekty za účelem dosažení lepšího pocitu z vlastní osoby. Jednotlivé pocity mohou být během tohoto nastavení součástí sentimentality. Domníváme se, že hudba takový stav mysli může vyvolat nebo podpořit. Jakým způsobem toho může konkrétně docílit, snad lépe objasní výzkumy hudební psychologie.

Domníváme se, že v domácí kultuře je hudební sentimentalita rovněž spojována s významem, který má v německé estetice. Je trochu úsměvné, že i na poli vědy, kde obzvláště lpíme na terminologické přesnosti, nás dokáže pomýlit kontext užívání nějakého výrazu navzdory jeho lidské, smysluplné a opravdové podstatě.

# 6 Shrnutí

Motivem pro tuto práci se stalo nezřetelné chápání pojmu *hudební sentimentalita*. Cílem bylo objasnit význam tohoto pojmu a kontextu jeho používání v estetice 20. století.

Po vyhledání estetických a filosofických pojednání z 20. století, jež se tématu sentimentality v umění a v hudbě týkají, byl učiněn výběr nejvýznamnějších textů. Tyto texty představují výchozí materiál, ze kterého je interpretační, komparační a deduktivní metodou charakteristika hudební sentimentality sledována. Myšlenky uvedených autorů jsou zasazeny do kontextu jejich ideových východisek.

Při zkoumání jsme konstatovali významovou souvislost hudební sentimentality se zásadními estetickými otázkami. Z počátku století se jednalo o téma adekvátního estetického prožitku (Edward Bullough, Moritz Geiger a José Ortega y Gasset). Pokud posluchač v rámci své sentimentálnosti upře pozornost pouze k určité stránce díla, nelze o adekvátním vnímání hovořit. První pokus o definici a hlubší poznání významu sentimentality v umění podnikl Ivor A. Richards. Jeho text se stal východiskem pro obdobné zkoumání Michaela Tannera na poli hudby. Dále nás hledání zavedlo do angloamerické estetiky – oblasti teorie hudební exprese a aktivační úrovně vzrušení (arousal). V tomto kontextu hudební sentimentalita zahrnuje různé typy emocí v neutrálním významu. Teprve studie Anthonyho Savila z roku 1982 hudební sentimentalitu objasnila skrze její psychologickou podstatu. V teoriích Roberta Solomona a Rogera Scrutona jsme rovněž nahlédli do dvou odlišných pohledů na umělecký kýč, kde se hudební sentimentalita objevuje jako označení pro sladký, povrchní a defektní emocionální spouštěč, který upoutává recipientův zájem.

# 7 Summary

Main theme for this thesis was vague understanding of concept of *musical sentimentality*. The aim was to make clear what this concept means in context of its use in $20^{\text{th}}$ century aesthetics.

After searching for the aesthetic and philosophical treatises of the 20th century, which deal with the subject of sentimentality in art and music, a selection of the most important texts was made. These texts are the starting material from which the characteristic of musical sentimentality is observed by an interpretative, comparative and deductive method. The ideas of the authors are set in the context of their work.

We examined the meaningful relationship of musical sentimentality with fundamental aesthetic questions. From the beginning of the century, it was the subject of adequate aesthetic experience (Edward Bullough, Moritz Geiger and José Ortega y Gasset). If the listener, in the context of his sentimentality, only draws attention to a particular page of the work, an adequate perception can not be spoken. The first attempt to define and deeper understanding of the meaning of sentimentality in art was undertaken by Ivor A. Richards. His text became the basis for a similar exploration of Michael Tanner in the field of music. In addition, the search brought us into Anglo-American aesthetics – the areas of the theory of musical expression and arousal. In this context, musical sentimentality involves different types of emotions in neutral meaning. Only in Anthony Savile's study from 1982, the sentimentality of music was clarified through its psychological essence. In the theories of Robert Solomon and Roger Scrutton, we also looked into two different views of artistic kitsch, where musical sentimentality appears as a sign for a sweet, superficial, and defective emotional trigger that attracts the recipient's interest.

# 8 Zusammenfassung

Das Motiv dieser Diplomarbeit wurde undeutliche Auffassung des Begriffs: die musikalische Sentimentalität. Das Ziel wurde also die Aufklärung von der Bedeutung dieses Begriffs und Kontexts in der Ästhetik des zwanzigsten Jahrhunderts.

Nach dem Herausfinden der ästhetischen und philosophischen Abhandlungen aus dem zwanzigsten Jahrhundert, die das Thema Sentimentalität in der Kunst und in der Musik betreffen, wurde die Auswahl der interessantesten Texte gemacht. Die stellen das Ausgangsmaterial dar, aus dem die Charakteristik der musikalischen Sentimentalität durch die Interpretativ-, Komparativ- und Deduktivmethode betrachtet wird. Die Gedanken der angeführten Autoren werden in den Kontext ihrer Idee-Auswege ausgesetzt.

Bei der Forschung konstatierten wir den Bedeutungszusammenhang der Musiksentimentalität mit den grundsätzlichen ästhetischen Fragen. Am Anfang des Jahrhunderts handelte sich um das Thema des adäquaten ästhetischen Erlebnisses (Edward Bullough, Moritz Geiger und José Ortega y Gasset). Falls der Zuhörer seine Aufmerksamkeit im Rahmen seiner Sentimentalität nur bestimmter Seite des Kunstwerks schenkt, kann man über adäquate Wahrnehmung nicht sprechen. Den ersten Versuch um die Definition und tiefere Erkenntnis der Sentimentalitätsbedeutung in der Kunst unternahm Ivor A. Richards. Sein Text wurde zum Ausweg für die analoge Erforschung Michael Tanners auf dem Musikgebiet. Weiter leitete uns das Suchen in die angloamerikanische Ästhetik – ins Gebiet der Theorie des Musikausdrucks und ins Aktivierungserregunsniveau (arousal). In diesem Konzept umfasst die Musiksentimentalität verschiedene Emotionstypen in der Neutralbedeutung. Erst die Studie Anthony Saviles aus dem Jahr 1982 erläuterte die Musiksentimentalität durch ihr psychologisches Wessen. In Theorien Robert Solomons und Roger Scrutons sahen wir auch in zwei unterschiedlichen Ansichten auf den künstlichen Kitsch ein, wo sich die Musiksentimentalität wie eine Bezeichnung für einen süßen, oberflächlichen und defekten Emotionsauslöser erschien, der das Interesse des Rezipienten fesselt.

# 9 Seznam použité literatury


Adámková, Veronika. "Kritické reakce na koncepci psychické distance Edwarda Bullougha." Magisterská diplomová práce, Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2012.

Adorno, Theodor W. "O fetišovém charakteru v hudbě a regresi slyšení." *Divadlo* č. 1 (1964): 16–22, č. 2: 12–18.

Adorno, Theodor W. *Philosophy of Modern Music.* New York: Sheed and Ward Ltd, 1973.

Bloch, Ernst. *Essays on the Philosophy of Music.* Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Broch, Herman. "Notes on the Problem of Kitsch." in *Kitsch: The World of Bad Taste.* Editoval Gillo Dorfles, 49–76. New York: Universe Books, 1968.

Bullough, Edward. "Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip." *Estetika* 23, 1 (1995): 10–29.

Bullough, Edward. "Recent Work in Experimental Aesthetics." *The British Journal of Psychology* XII, I (1921): 81–89.

Cooke, Deryck. *The Language of Music.* Oxford: Oxford University Press, 1959.

Crespo, Mariano. "Moritz Geiger on the Consciousness of Feelings." *Studia Phænomenologica* XV (2015): 375–393.

Davies, Stephen. "Contra hypothetical persona in music." in *Emotion and the Arts.* Editováno Mette Hjortovou a Sue Laverovou, 95–110. New York: Oxford University Press, 1997.

Davies, Stephen. *Musical meaning and expression.* Ithaca, New York: Cornell University Press, 1994.

Davies, Stephen. "The Expression of Emotion in Music." *Mind* 89 (1980): 67–86.

Dorschel, Andreas. "Sentimentalität. Über eine Kategorie ästhetischer und mora-

lischer Abwertung." *Perspektiven der Philosophie. Neues Jahrbuch* XXXI (2005): 9–22.

Dostálová, Lenka. "Problematika estetické distance: Edward Bullough a Ortega y Gasset." Diplomová práce, České Budějovice: Jihočeská Univerzita v Českých Budějovicích, 2009.

Eatonová, Marcia Muelder. "Laughing at the Death of Little Nell: Sentimental Art and Sentimental People." *American Philosophical Quarterly* 26, 4 (1989): 269–282.

Fraňková, Ivana. "Emoce v hudbě: analytická koncepce Petera Kivyho." Bakalářská diplomová práce, Brno: Masarykova Univerzita v Brně, 2013.

Fraňková, Ivana. "Obrana hudebního formalismu: vybrané texty moderní angloamerické diskuse." Magisterská diplomová práce, Brno: Masarykova Univerzita v Brně, 2016.

Gabrielsson, Alf a Erik Lindström. "The Influence of Musical Structure On Emotional Expression." in *Music and Emotions: Theory and Research.* Editovali Patrik N. Juslin a John Sloboda, 224–248. New York: Oxford University Press, 2001.

Geiger, Moritz. "Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses." *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 1 (1913): 567–684.

Geiger, Moritz. "Das Bewusstsein von Gefühlen." *Münchener Philosophische Abhandlungen, Theodor Lipps zum 60. Geburtstag* (1911): 125–162.

Geiger, Moritz. *Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Werästhetik.* Mnichov: Wilhelm Fink, 1976.

Geiger, Moritz. *The significance of art. A phenomenological approach to aesthetics.* Washington, D.C.: Center for advanced research in phenomenology & University press of America, 1986.

Giesz, Ludwig. *Phänomenologie des Kitsches.* Mnichov: Fink, 1971.

Gracyk, Theodor and Andrew Kanya, eds. *The Routledge Companion to Philosophy*

*and Music.* London, New York: Routledge, 2011.

Hanfling, Oswald. "Five Kinds of Distance." *British Journal of Aesthetics* 40, 1 (2000): 89–102.

Hanslick, Eduard. *O hudebním krásnu.* Praha: Supraphon, 1973.

Hart–Davis, Rupert, ed. *The Letters of Oscar Wilde* London: Rupert Hart–Davis, Ltd., 1962.

Henckmann, Wolfhart a Konrad Lotter. *Estetický slovník.* Praha: Nakladatelství Svoboda, 1995.

Hjortová, Mette a Sue Laverová, *Emotion and the Arts.* New York: Oxford University Press, 1997.

Champlin, T. S. "Tendencies." *Proceedings of the Aristotelian Society, New Series* 91 (1991): 119–134.

Chatterjee, Kalika Ranjan. *Understanding I. A. Richard's Principles of Literary Criticism.* Delhi: Atlantic, 2002.

Jefferson, Mark. "What's Wrong With Sentimentality." *Mind* 92 (1983): 519–529.

Juslin, Patrik N. a John Sloboda, eds. *Handbook of music and emotion: theory, research, applications.* Oxford: Oxford University Press, 2012.

Kivy, Peter. *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression.* Princeton: Princeton University Press, 1980.

Kivy, Peter. *Sound Sentiment: An Essay on Musical Emotions.* Philadelphia: Temple University Press, 1989.

Kivy, Peter. "Auditors' Emotions: Contention, Concession and Compromise." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* LI (1993):1–12.

Kivy, Peter. *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience.* Ithaca: Cornell University Press, 1990.

Kivy, Peter. *New Essays on Musical Understanding.* Oxford: Clarendon Press, 2001.

Kulka, Tomáš. *Umění a kýč.* Praha: Torst, 2000.

Levinson, Jerrold. "Emotion in Respons to Art: A Survey of the Terrain."in *Emotion and the Arts.* Editováno Mette Hjortovou a Sue Laverovou, 20–37. New York: Oxford University Press, 1997.

Levinson, Jerrold. *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays.* Ithaca, New York: Cornell University Press, 1996.

Livingstone, Leon. "Ortega y Gasset's Philosophy of Art." *PMLA* 67, 5 (1952): 609–654.

Orringer, Nelson R. "Esthetic Enjoyment in Ortega y Gasset and in Geiger. A Newly Discovered Source." *Revue de Littérature Comparée* 48 (1974): 33–56.

Ortega y Gasset, José. *The Dehumanization of Art and other Essays on Art.* Princeton, New York: Princeton University Press, 1968.

Ortega y Gasset, José. *Eseje o umení.* Bratislava: Archa, 1994.

Ortega y Gasset, José. "Musicalia."in *Smrt a zmrtvýchvstání.* Brno: Jan V. Pojer, 1938.

Otto, Jan. *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopædie obecných vědomostí. Díl 22.* Praha: J. Otto, 1904.

Pepper, Stephen. "Emotional distance in art." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 4, 4 (1946): 235–239.

Pugmire, David. "Sentimentality and Truthfullness."in *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*, editovali Alex Neill, Aaron Ridley, 354–360. London, New York: Routledge, 2008.

Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music* Chicago: University Chicago Press, 1956.

Midgley, Mary. "Brutality and Sentimentality." *Philosophy* 54 (1979): 385–385.

Nevesová, Maria João. "The Dehumanization of Art. Ortega y Gasset's Vision of New Music." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 43, 2 (2012): 365–376.

Newmanová, Ira. "The Alleged Unwholesomeness of Sentimentality."in *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates.* Editovali Alex Neill a Aaron Ridley, 342–353. London, New York: Routledge, 2008.

Nováková, Gabriela. "Vybrané kapitoly z teorie literárního díla – Ruský formalismus a Nová kritika."Diplomová práce, Brno: Masarykova Univerzita v Brně, 2015.

Nussbaum, Charles O. "Sentiment and Sentimentality in Music." *Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences* 9 (2010): 35–44.

Radford, Colin. "Emotions and Music: A Reply to Cognitivists." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47 (1989): 69–76.

Radford, Colin. "Muddy Waters." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49 (1991): 242–252.

Richards, Ivor Armstrong."Sentimentality." *The Forum* 9 (1926): 384–391.

Richards, Ivor Armstrong. "Sentimentality and Inhibitor."in *Practical Criticism.* London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1930.

Robinson, Jenefer. "The Expression and Arousal of Emotion in Music." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, 1 (1994): 13–22.

Russo, John Paul. *I. A. Richards: His Life and Work.* New York: Routledge, 2015.

Savile, Anthony. *A Test of Time: An Essay in Philosophical Aesthetics.* Oxford: Clarendon Press, 1982.

Schoenberg, Arnold. *Harmonielehre.* Wien: Universal Edition, 1922.

Scruton, Roger. *Hudobná estetika.* Bratislava: Hudobné centrum, 2009.

Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music.* New York: Oxford University Press, 1997.

Scruton, Roger. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře.* Praha: Academia, 2002.

Scruton, Roger. *Understanding Music.* London, New York: Continuum, 2009.

Sepp, Hans Rainer a Lester Embree. *Handbook of Phenomenological Aesthetics.* New York: Springer, 2010.

Solomon, Robert. *In Defense of Sentimentality.* New York: Oxford University Press, 2004.

Solomon, Robert. "On Kitsch and Sentimentality." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49, 1 (1991): 1–14.

Stratilková, Martina. *Vývoj fenomenologického myšlení o hudbě.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012.

Tanner, Michael. "Sentimentality." *Proceedings of the Aristotelian Society* 77 (1976–1977): 127–147.

Tanner, Michael. "Understanding Music." *Proceedings of the Aristotelian Society* 59 (1985): 215–232.

Vendrell Ferran, Íngrid. "The Emotions in Early Phenomenology." *Studia Phænomenologica* XV (2015): 349–374.

Wilkie, Brian. "What is Sentimentality?." *College English* 28, 8 (1967): 564–575.

Wilkinson, Elizabeth M. "Bibliographical note." a "Introduction." in Edward Bullough, *Æsthetics Lectures and Essays.* Editovala Elizabeth M. Wilkinson, xi–xIiii. Westport: Greenwood press, 1977.

Zuska, Vlastimil. *K estetice XX. století: mimesis – fikce – distance.* Praha: Gryf, 1996.

## 9.1 Internetové zdroje:

Online etymologický slovník (anglický jazyk). Vyhledáno dne 4. 12. 2017.

https://www.etymonline.com/word/sentiment.

https://www.etymonline.com/word/sentimental.

https://www.etymonline.com/word/sentimentality.

Online etymologický slovník (německý jazyk). Vyhledáno dne 4. 12. 2017.

https://www.duden.de/rechtschreibung/Sentiment.

https://www.duden.de/rechtschreibung/sentimental.

https://www.duden.de/rechtschreibung/Sentimentalitaet.

Web Los Angeles Philharmonic. Vyhledáno dne 22. 11. 2017.

https://www.laphil.com/philpedia/music/naive-and-sentimental-music-john-adams.

Oxford Dictionary Online. Vyhledáno dne 5. 12.

https://en.oxforddictionaries.com/definition/kitsch.

# Anotace

| | |
|---|---|
| **Jméno autora:** | Bc. Sandra Tichá |
| **Katedra, fakulta, univerzita:** | Katedra muzikologie, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci |
| **Název diplomové práce:** | Koncept hudební sentimentality v estetice 20. století |
| **Název diplomové práce v angličtině:** | The concept of musical sentimentality in 20$^{th}$ century aesthetics |
| **Vedoucí práce:** | Mgr. et Mgr. Martina Stratilková, Ph.D. |
| **Počet stran:** | 78 |
| **Počet znaků:** | 199 888 |
| **Počet titulů použité literatury:** | 79 |
| **Klíčová slova:** | hudební sentimentalita, hudební estetika, estetika 20. století, sentimentalita v umění, Edward Bullough, Moritz Geiger, José Ortega y Gasset, Ivor A. Richards, Michael Tanner, Stephen Davies, Peter Kivy, Jerrold Levinson, Robert Solomon, Anthony Savile, Roger Scruton |

**Krátká charakteristika práce:**

Motivem pro tuto práci se stalo nezřetelné chápání pojmu hudební sentimentalita. Cílem bylo objasnit význam tohoto pojmu a kontextu jeho používání v estetice 20. století. Východiskem se stala vybraná estetická a filozofická pojednání autorů 20. století.