Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Katedra estetiky

2007

Josef Šlerka

Sémiotická interpretace Kantovy estetiky

Semiotic Interpretation of Kant´s Aesthetics

Diplomová práce

Vedoucí práce: prof. Miroslav Petříček

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a že jsem uvedl všechny použité prameny a literaturu.

Rád bych poděkoval svému vedoucímu práce prof. Miroslavu Petříčkovi. Další díky patří mé ženě Michaele Otterové za trpělivost, kterou se mnou měla. Zvláštní poděkování náleží Oliveru Bakošovi a Romanu Nerudovi. Debaty s nimi pro mne představovaly zajimavé impulsy. Práce by nikdy nevznikla bez studijních pobytů na Univerzitě Komenského v Bratislavě a na Albert-Ludwigs-Universität ve Freiburgu im Breisgau..

Obsah:

0. Úvod

1. Peirce a jeho filosofie

1.1. Ontologie prvosti, druhosti a třeťosti

1.2. Sémiotické trichotomie

1.2.1. První sémiotická trichotomie

1.2.2. Druhá sémiotická trichotomie

1.2.3. Třetí sémiotická trichotomie

1.2.4. Diagramatické myšlení a rozumění

1.3. Peircovo pojetí myšlení jako dialogu neomezené sémiosis

2. Kantova estetika

2.1. Konstituce Já a myšlení u Kanta a její podobnost s Peircovým pojetím

2.2. Kantova teorie znaku

2.3. Krásné a vznešené jako dva kolapsy syntézy

2.3.1. Krásné jako schématizace bez pojmu

2.3.2. Vznešené jako schématizace bez předmětu

2.4. Estetika a kritika vkusu – problém diskursivity a tělesnosti

2.4.1. Estetický soud, individuace a subjektivace

2.4.2. Krása jak konstituce subjektu

2.4.3. Vznešené jako konstituce individuality

2.5. Sémiotické důsledky pro estetiku

2.5.1. Krásné a vznešené v literatuře

3. Roviny myšlení

4. Závěr

5. Seznam literatury

0. Úvod

Cílem práce, kterou předkládám k laskavému posouzení, je návrh nové interpretace Kantovy estetiky, či přesněji jejích klíčových pojmů krásy a vznešena. Tento podnik může vypadat velice pošetile a mohly by proti němu být vzneseny zásadní námitky. První z nich je samotné postavení Kantovy estetiky a především jeho základní knihy *Kritiky soudnosti*. Ta představuje fakticky nejstarší moderní estetický spis, a jako takový byl podroben řadě rozborů a kritik. Rozsah sekundární literatury k němu je prakticky nepřehlédnutelný a je celkem možné, že už interpreti vyčerpali všechny možné permutace významů, které text nabízí. Druhým důvodem, proč považovat pokus o interpretaci *Kritiky soudnosti* za pošetilý, spočívá v novém pojmovém rámci, s nímž pracuje moderní a postmoderní estetika. Pojmy krásy a vznešena, a s nimi spojené problémy vkusu a mnohé další, byly vytlačeny pojmy estetické hodnoty a nejrůznějšími formami sociologizace estetiky. Konečně pak třetí důvod, proč považovat celý tento podnik za pošetilý, bere svůj původ v rozsahu samotné diplomové práce a sečtělosti jejího autora. Ani jedno není přiměřené velikosti tématu.

Přesto se však domnívám, že moje interpretační úsilí není zcela zbytečné. Chci totiž navrhnout takové čtení, které se pokusí vyhnout všem třem předchozím námitkám. Za prvé navrhuji interpretovat Kantovu koncepci ze sémiotických pozic. Přesněji z pohledu sémiotiky amerického filosofa Ch. S. Peirce, který se sám považoval za Kantova žáka a který ve své filosofii z jeho díla vycházel. Pokud je mi známo, takovýto pokus nebyl zatím podniknut, i když slibným krokem v tomto ohledu je kniha Umberta Eca *Kant a ptakopysk* a některé texty *Jean-Françoise Lyotarda* věnované problému vznešena. Za druhé se domnívám, že takováto reinterpretace umožňuje znovu uvést pojmy krásy a vznešena zpět do estetického diskursu, neboť se budou vztahovat k mnohem širšímu konceptu lidského myšlení. Za třetí se pak pokusím využít rozsahu práce bez zbytečných odboček a tak na relativně malé ploše představit svou koncepci vcelku.

Práce sama je rozdělena do tří částí. První, takříkajíc metodologická část, obsahuje stručný nástin Peircovy filosofie a z ní plynoucí koncepce sémiotiky. Jádrem je objasnění jeho základních pojmů a celkové výstavby. Druhá část je věnována Kantově estetice a její sémiotické interpretaci, včetně problémů ustavení subjektivity a tělesnosti na pozadí dvojí nemožnosti dokončit syntézu obrazotvornosti.

Konečně pak třetí část se věnuje přesahu takovéto interpretace směrem k rovinám lidského myšlení, orientovaným na osách krásy - vznešena, pravdy-smyslu, iracionality-absurdity.

1. Peirce a jeho filosofie

Filosof Charles Sanders Peirce (1839–1914) představuje pravděpodobně nejinspirativnějšího amerického myslitele posledních sto padesáti let. I když jeho dílo bylo doceněno až po jeho smrti, stále vyvolává zájem interpretů. Jedním z důvodů je jeho koncept sémiotiky, který vytváří opozici proti sémiologii evropské. Na rozdíl od ní staví na trichotomiích, nikoli binaritách, dále pak pracuje se znaky vůbec, přičemž jazyk je pro ni jen jeden ze znakových systémů. Logicky tak jsou i pojmové rámce obou teorií různé. (K základní orientaci v pojmových rámcích sémiotických teorií viz Osolsobě, 206–207)

Zatímco pro Saussura a jeho žáky jsou důležité pojmové dvojice označujícího – označovaného, obsahu – výrazu, synchronního – diachronního, jazyka – promluvy, syntagmatu – paradigmat, denotace – konotace a substance – formy, základním prototypem je mu jazyk. Peirce odvozuje svoje pojetí od systému triád Objekt – Interpretant – Znak, ikon – index – symbol, gramatika – logika – rétorika (později přeznačené na syntax – sémantiku – pragmatiku) a firstness – secondness – thridness. Prototypem mu není jazyk, ale dále spíše pohyb samotného myšlení, které samo není myslitelné bez znaku.

Jak poznamenává Deleuze, když Peirce objevil sémiotiku, spočívala jeho síla v tom, že o znacích uvažoval na základě obrazů a jejich kombinací, a nikoli již ve funkci jazykových určení. (Deleuze, 2006, 41)

Díky trichotomické struktuře je Peircovo pojetí schopné lépe pracovat s procesem zrodu znaku a znakového systému. Tomuto procesu povstávání říká sémiosis. Osobně jej považuji za klíčový při pochopení Kantovy teorie obrazotvornosti a s ní spojené teorie krásy a vznešena. V následujících stránkách načrtnu obrysy Peircova přístupu, abych mohl v další kapitole ukázat, jakým způsobem doplňuje a rozvíjí Kantovu filosofii a estetiku.

1.1. Ontologie prvosti, druhosti a třeťosti

Ačkoli nás bude zajímat především Peircova sémiotika, není možné ji uceleně vysvětlit bez jeho pojetí ontologie. Jejím jádrem je přesvědčení o třech různých způsobech bytí. Ty se nazývají Firstness, Secondness a Thirdness a do češtiny se obvykle překládají jako **prvost**, **druhost** a **třeťost**. V následující části se je pokusím objasnit a stručně uvést do širšího filosofického kontextu.

Prvost představuje bytí v čisté kvalitě, možnosti. Podle Peirce je to bytí nebo existence nezávislá na čemkoli jiném. Takové bytí ovšem existuje pouze jako možnost, nikoli jako nějaká přítomnost. Aby se stalo faktem, nějakou skutečností, musí vstoupit do nějaké akce s něčím dalším, musí ustanovit nějaký vztah. Tento způsob existence nazývá Peirce druhostí. Konečně pak třeťost je pravidlo, které spojuje první a druhé, tedy to, co vytváří spojení mezi možností a aktualitou. První je bytí nebo existence nezávislá na čemkoli jiném. Druhé je bytí vztažené k něčemu jinému, bytí v nějaké reakci na něco jiné a konečně třetí je zprostředkování vztahu mezi Prvním a Druhým.

Peirce se snaží mnohokrát toto rozlišení upřesnit a prokázat, že tyto tři kategorie jsou fundamentálními pro všechny oblasti lidského myšlení. Například ve studii *The Architecture of Theories* uvádí Peirce různé příklady toho, co je první, co druhé a co třetí v psychologii nebo biologii:

> In psychology Feeling is First, Sense of reaction Second, General conception Third, or mediation. In biology, the idea of arbitrary sporting is First, heredity is Second, the process whereby the accidental characters become fixed is Third. Chance is First, Law is Second, the tendency to take habits is Third. Mind is First, Matter is Second, Evolution is Third. (CP 1.32)

Podobně pokračuje i ve své Phenomenology, v níž se ukazuje i souvislost s Kantovou filosofií, když říká, že

> The idea of First is predominant in the ideas of freshness, life, freedom. (...) It is the leading idea of Kant's "manifold of sense". But in Kant's synthetic unity the idea of Thirdness is predominant. (...) The first is predominant in feeling, as distinct from objective perception, will, and thought. (CP 3.302)

Peirce sám upomíná v tomto kontextu na podobnost mezi kategorií prvosti a Leibnizovými monádami (CP 3.293). Trvání na faktu, že první je přítomné v pocitu a ten samotný je nezávislý na mysli a změně, přivádí některé autory k interpretaci prvosti jako předchůdce Bergsonova pojmu trvání (durée). (Bankov, 2000)

Oproti tomu kategorie druhosti vždy již souvisí s akcí, úsilím a odporem.

> The idea of second is predominant in the ideas of causation and of statical force. (...) sense and will, there are reactions of Secondness between the ego and the non-ego (which

> non-ego may be an object of direct consciousness). In will, the events leading up to the act are internal, and we say that we are agents more than patients. In sense, the antecedent events are not within us; and besides, the object of which we form a perception (though not that which immediately acts upon the nerves) remains unaffected. (...) The real is active; we acknowledge it, in calling it the actual. (CP 3.325)

Vidíme tedy, že druhost je vlastně přicházení od možnosti k skutečnosti, je vždy jednající a tudíž i vstupujícím do vztahu. Druhost je také to, co umožňuje vnímat změnu a šok. Jinými slovy to, co z percepce dělá zkušenost.

Samotný pohyb od možnosti k skutečnosti je veden nějakým pravidlem. Toto pravidlo nazývá Peirce třeťostí a přisuzuje mu schopnost spojení mezi prvostí a druhostí.

> By the third, I mean the medium or connecting bond between the absolute first and last. The beginning is first, the end second, the middle third. The end is second, the means third. The thread of life is a third; the fate that snips it, its second. (...) Action is second, but conduct is third. Law as an active force is second, but order and legislation are third. Sympathy, flesh and blood, that by which I feel my neighbor's feelings, is third. (CP 3.337)

V okamžiku, kdy chce Peirce demonstrovat význam Třeťosti, volí pro nás velice zajímavý příměr. Totiž ideu znaku.

> The easiest of those which are of philosophical interest is the idea of a sign, or representation. A sign stands for something to the idea which it produces, or modifies. Or, it is a vehicle conveying into the mind something from without. That for which it stands is called its object; that which it conveys, its meaning; and the idea to which it gives rise, its interpretant. (CP 3.339)

Tato volba není překvapivá, protože reprezentace je právě spojení prvosti s druhostí. Pokud bychom pro objasnění vztahu prvosti, druhosti a třeťosti chtěli použít oblíbenou sémiotickou metaforu šachové hry, pak prvosti odpovídají jednotlivé figurky s možnostmi svých tahů, druhosti pak jednotlivé pozice tah po tahu, třeťosti pak pravidla šachové hry a průběh samotné partie.

1.2. Sémiotické trichotomie

Peirce vymezuje sémiotiku jako nauku o možných typech sémiosis. Říká doslova, že „I am, as far as I know, a pioneer, or rather a backwoodsman, in the work of clearing and opening up what I call semiotic, that is, the doctrine of the essential nature and fundamental varieties of possible semiosis" (CP 5.488). Co však označuje oním termínem sémiosis? Podle Peirce je to činnost, která spojuje tři relativně nezávislé subjekty: znak (sign), jeho Objekt a jeho interpretant (CP 5.484). Je příznačné, že ačkoli se termín sémiosis spojuje s Peircem, on sám jej použil pouze v jediném a ke všemu až posmrtně publikovaném spisu A *Survey of Pragmaticism*. V čase, kdy psal svoji *Speculative Grammar*, se ještě bez této spony obešel, přesto je v jeho díle přítomná jako myšlenková figura. Jakou má ale sémiosis povahu, se ukáže teprve po tom, co projdeme, jak Peirce definuje pojmy znaku, objektu a interpretantu.

Pro Peirce je znak neboli reprezentamen něco, co někomu něco v nějakém smyslu anebo funkci zastupuje, doslova „A sign, or representamen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity". (CP 2.228) Vytváří v jeho mysli jeho ekvivalent nebo složitější znak. Takto vytvořený znak je, podle Peirce, interpretant původního znaku. To, co znak zastupuje, je Objekt. Jenže svůj Objekt znak nezastupuje ve všech ohledech, nýbrž vždy se zřetelem k nějaké ideji, tuto ideu nazývá Peirce základ reprezentamena.

Tento trojitý vztah znaku, tedy vztah k základu, objektu a interpretantu, vymezuje i tři vrstvy sémiotiky, totiž gramatiku, která se zabývá tím, co musí platit pro každý znak, tak aby mohl mít nějaký význam. Dále pak logiku, což je věda o tom, co musí platit pro všechny znaky, tak aby mohly být pravdivé. Nebo jinými slovy je logika formální věda o podmínkách pravdivosti reprezentace. A konečně třetím odvětvím je rétorika, věda zabývající se zákonitostmi, podle kterých dává jeden znak zrod druhému či přesněji věda o zákonitostech, pomocí nícž jedna myšlenka plodí další.

Po vzoru ontologické trichotomie vytváří Peirce i tři módy znakovosti a v každém z nich i tři druhy vztahů. Primárně jsou jeho trichotomie určovány vztahy mezi členy „sémiotické trojčlenky" objekt – interpretant – znak. Sekundárně pak podle povahy bytí jednotlivých znaků.

1.2.1. První sémiotická trichotomie

První trichotomie dělí znaky podle statutu jejich existence. Peircovi jde tedy o samotnou existenci znaku, bez vztahu k objektu nebo interpretantu.

Na nejjednodušší úrovni, odpovídající Peircově pojmu prvosti, stojí **qualisignum**. Jedná se o kvalitu, která je znakem. Takovýto znak značí prostřednictvím svého ztělesnění. Toto ztělesnění nemá nic společného s charakterem qualisigna jako znaku. Podobný způsob značení známe dobře ze Saussurovské sémiologie. Saussure počítá s fonémem nějakého písmene. Foném je však určitá idealita, kterou známe jen v různých aktualizacích, ztělesněních. Přesto v nich nese význam tato idealita, nikoli jednotlivé realizace.

Případem, kdy značí právě jednotlivé realizace, jsou **sinsigna**, tedy skutečné věci nebo události, která jsou znakem. Sin v jejich jméně odkazuje k singularitě, k jedinečnosti. Ve smyslu být jen jednou. Událost i věc jsou právě příkladem „bytí jen jednou". Sinsignum vždy značí prostřednictvím působení nějaké kvality, tedy nějakého qualisigna, proto odpovídá Peircovu pojmu druhosti. V našem příkladu s jazykovým projevem je to například vyslovená hláska, kterou slyšíme a v níž rozpoznáváme původní foném, přesněji ve slyšené hlásce rozpoznáváme další repliku původního a nikdy nerealizovatelného fonému.

Toto rozpoznání repliky je příkladem posledního člena naší trichotomie, který se nazývá **legisignum**. Je tvořen třídou znaků, která značí prostřednictvím zákona. Tento zákon stanoví obvykle lidé, a je v tomto smyslu konvenční. V tomto ohledu je každý konvenční znak legisignum, ale nikoli naopak. Každé legisignum značí prostřednictvím své aplikace, kterou označuje Peirce jako Repliku. Příklad, který uvádí, je určitý člen „the", který se na stránce anglicky psaného textu objeví v průměru 15–20krát. Jeho jednotlivé výskyty jsou repliky jednoho a téhož slova, které je samo legisignem. Každé legisignum tak ke svému značení potřebuje vždy sinsignum. Tato sinsigna jsou však zvláštní tím, že nejsou značící díky svému výskytu, ale díky zákonu, který způsobuje, že repliky značí.

Vidíme zde, že jejich vztah není zdaleka tak jednoduchý, jak by se mohlo zdát. Qualisigna jsou spojena s prvostí a jako taková nemají žádnou identitu. (CP 8.334). Otázka identity je důležitá i pro sinsigna a pro legisigna. Zatímco sinsigna jsou konkrétní věci nebo události, plně individuální, pak legisigna jsou vlastně definice těchto identit. Myslím, že dobrou paralelou k tomuto mechanismu je lingvistické užívání termínu type a token. Kdy type hlásky „a" je nevyslovitelné, „originální" znění, které vymezuje všechny tokeny realizované vyslovením hlásky „a".

Platí tu tak Searlova charakteristika vztahu token-type:

> To say this is just to say that the logicians type-token distinction must apply generally to all the rule-governed elements of language in order that the rules can be applied to new occurrences of the phenomena specified by the rules. Without this feature of iterability there could not be the possibility of producing an infinte number of sentences with a finite list of elements; and this, as philosophers since Frege have recognized, is one of the crucial features of any language. (Searle, 207)

Ovšem s tím rozdílem, že Peirce zavádí pojem pravidla jako součást vztahu a dodává mu (jak uvidíme) charakter neuzavřenosti.

1.2.2. Druhá sémiotická trichotomie

Nyní nás bude zajímat druhá trichotomie známá jako ikon, index a symbol. V ní již jde o to, jakým způsobem funguje vztah mezi znakem a jeho objektem. I v tomto případě bude Peirce postupovat analogicky podle trichotomie prvost, druhost, třeťost.

Ikon je podle Peirce znak, který se vztahuje k Objektu a denotuje ho jen díky svým vlastním rysům, které má bez ohledu na to, zda nějaký Objekt skutečně existuje anebo ne. Zde vidíme odkaz k předchozí trichotomii a pojmu qualisigna. Pokud definujeme ikon na základě vztahu znaku k objektu a tvrdíme, že daný znak má svůj vlastní rys bez ohledu na objekt, který denotuje, říkáme, že tuto vlastnost má znak bez ohledu na to, zda Objekt, který v naší interpretaci denotuje, existuje nebo ne. Cigaretová krabička nepřichází o vlastní rys, který ji činí ikonem cihly v případě, že by žádná cihla na světě neexistovala. „Kvádrovitost" krabičky by zůstala nedotčena. Peirce ukazuje, že ikon je například i matematický vzorec typu ax + by = z, a dodává, že každý algebraický vzorec je ikon, a to potud, pokud ukazuje pomocí algebraických znaků (které samotné nejsou ikony) vztahy příslušných kvalit. Jinak řečeno věta a2 + b2 = c2 je ikon pravoúhlého trojúhelníku. Mezi ikony dále bude patřit i situace, kdy ukazujeme na opilce, abychom v kontrastu s ním ukázali dokonalost střídmosti v pití; Peirce říká, že je tu sice ikonický vztah, ale nikoli vztah podobnosti. Formálně dělí Peirce ikony na pravé ikony a tzv. hypoikony, tedy ikony, které jsou možné prostřednictvím konvence. Ty se pak dělí na obrazy, diagramy a metafory.

Tady se opět uplatňuje jeho idea prvosti, druhosti a třeťosti. Obrazy spadají do oblasti prvosti, sdílejí se svými objekty nějaké vlastnosti zcela nezávisle. Diagramy oproti tomu už pracují s nějakou faktickou vazbou, a proto odpovídají druhosti. Musí sice v sobě obsahovat obraz, ale zároveň již přímo korelují s objektem. Konečně pak metafory již obsahují „pravidla" pro své

rozpoznání, hledisko je v nich již intelektuální. Opět se zde opakují principy prvosti, druhosti a třeťosti jako základní mody bytí.

Index definuje Peirce jako znak, který se vztahuje na Objekt a denotuje ho tím, že je jím skutečně ovlivněný. Příkladem indexu je klepání na dveře. Říká, že cokoli, co usměrňuje naši pozornost, je index. Dalším příkladem indexu je pro něj situace, kdy vidíme člověka s nohama do O, v manšestrácích, kamaších a saku a říkáme si, že jde pravděpodobně o žokeje. Index je směrovka naší pozornosti, a vůči svému Objektu má vztah existenční, bez existence Objektu by nemohl index být. Zde vidíme zřetelný odkaz ke druhosti a sinsignu. Mám co do činění s událostmi nebo věcmi, které se stávají znaky prostřednictvím nějakého ovlivnění, akce (druhost) a zároveň značí díky ztělesnění určité kvality (sinsignum).

Také indexy obsahují v sobě tři druhy podle vztahu prvosti, druhosti a třeťosti.

> An Index (...) is a Representamen whose Representative character consists in its being an individual second. If the Secondness is an existential relation, the Index is genuine. If the Secondness is a reference, the Index is degenerate. A genuine Index and its Object must be existent individuals (whether things or facts), and its immediate Interpretant must be of the same character. But since every individual must have characters, it follows that a genuine Index may contain a Firstness, and so an Icon as a constituent part of it. Any individual is a degenerate Index of its own characters. Subindices or Hyposemes are signs which are rendered such principally by an actual connection with their objects. Thus a proper name, personal demonstrative, or relative pronoun or the letter attached to a diagram, denotes what it does owing to a real connection with its object but none of these is an Index, since it is not an individual. (CP 3.283–284)

Ikony ani indexy však nic netvrdí, nýbrž ukazují. Tvrzení – interpretace totiž náleží do myšlenkových operací, tedy do říše znaků, kterým Peirce říká **symbol**. Symbol je znak, který se vztahuje k Objektu a denotuje ho díky zákonu, většinou asociaci všeobecné ideje, a tento zákon způsobuje interpretaci. Jinými slovy znak tu nemá vztah ani podobnosti a ani faktické souvislosti, ale jakési značky pravidla, které nám umožňuje spojení mezi jinak nespojitými věcmi, příkladem můžou být slova jako „dávat“, „pták“, „svatba“, která jsou použitelná na cokoli, co můžeme považovat za takové, že uskutečňuje spojení myšlenky se slovem, samo o sobě tyto věci neidentifikuje. Neukazuje nám ptáka, ani před našima očima nepředvádí dávání či svatbu, ale vždy předpokládá, že jsme schopni si tyto věci představit a že jsme schopni si tyto věci spojit s těmito slovy. Důležité je, že symbol nikdy nemůže denotovat nějakou

konkrétní věc, ale vždy jen nějaký druh věcí. Protože značí prostřednictvím pravidla, značí vždy obecně.

1.2.3. Třetí sémiotická trichotomie

Dá se tedy již očekávat, že i třetí trichotomie bude kopírovat ontologický princip prvosti, druhosti a třeťosti. Peirce hovoří o **rématu**, **dicisignu** a **argumentu**. Réma je Peircovo označení pro predikát.

> By a rheme, or predicate, will here be meant a blank form of proposition which might have resulted by striking out certain parts of a proposition, and leaving a blank in the place of each, the parts stricken out being such that if each blank were filled with a proper name, a proposition (however nonsensical) would thereby be recomposed. (...) A rhema is an indispensible part of speech in every language. Every verb is a rhema. (CP 4.560)

Réma se vztahuje k čisté možnosti, nikoli ke skutečnému stavu věcí. Je to informace o možnosti. Jinými slovy všechna slova v slovníku jsou rémata, která označují nějakou možnou věc. Oproti tomu dicisignum je informací o skutečném stavu věcí. Je to interpretant související s faktickou situací.

> A Dicent Sign is a Sign, which, for its Interpretant, is a Sign of actual existence. It cannot, therefore, be an Icon, which affords no ground for an interpretation of it as referring to actual existence. A Dicisign necessarily involves, as a part of it, a Rheme, to describe the fact which it is interpreted as indicating. But this is a peculiar kind of Rheme; and while it is essential to the Dicisign, it by no means constitutes it. (CP 2.251)

Příkladem takovéhoto znaku je pro Peirce větrná korouhvička, ta ukazuje směr větru díky faktické souvislosti. Dicisignum fakticky ustavuje vztah mezi tvrzením a skutečností. Například mezi podpisem pod portrétem a portrétem, sám však není nositelem pravdivosti nebo nepravdivosti. Tím je teprve poslední typ této trichotomie: argument.

> An Argument is a Sign which, for its Interpretant, is a Sign of law. Or we may say that a Rheme is a sign which is understood to represent its object in its characters merely; that a Dicisign is a sign which is understood to represent its object in respect to actual existence; and that an Argument is a Sign which is understood to represent its Object in its character as Sign. Since these definitions touch upon points at this time much in dispute, a word may be added in defence of them. A question often put is: What is the

> essence of a Judgment? A judgment is the mental act by which the judger seeks to impress upon himself the truth of a proposition. (CP 2.252)

Druhy argumentů jsou podle Peirce opět tři: **abdukce**, **dedukce** a **indukce**. Také v tomto případě platí pravidlo prvosti, druhosti a třeťosti. Abdukci, někdy jí také říká retrodukce, ve knize Speculative Grammar vysvětluje Peirce takto:

> An Abduction is a method of forming a general prediction without any positive assurance that it will succeed either in the special case or usually, its justification being that it is the only possible hope of regulating our future conduct rationally, and that Induction from past experience gives us strong encouragement to hope that it will be successful in the future. (CP 2.270)

Na jiném místě dodává, že:

> Abduction is the process of forming an explanatory hypothesis. It is the only logical operation which introduces any new idea; for induction does nothing but determine a value, and deduction merely evolves the necessary consequences of a pure hypothesis. Deduction proves that something must be; Induction shows that something actually is operative; Abduction merely suggests that something may be. Its only justification is that from its suggestion deduction can draw a prediction which can be tested by induction, and that, if we are ever to learn anything or to understand phenomena at all, it must be by abduction that this is to be brought about. (CP 1.171)

Pro nás je ovšem důležité to, že abdukce ukazuje zásadní podobnost s Kantovým vymezením reflektující soudnosti. Upozorňuje na to Umberto Eco ve své knize *Kant a ptakopysk*. Konkrétně se zaměřuje na definici z *Kritiky soudnosti*: „Avšak reflektující soudnost má subsumovat pod zákon, který ještě není dán a který tedy je ve skutečnosti jen principem reflexe o předmětech, pro něž objektivně nemáme vůbec žádný zákon nebo žádný pojem objektu, který by byl dostačující pro to, aby byl principem pro vyskytující se případy." (KS 181)

Kromě výše uvedených typů vyvozování, hovoří Peirce ještě o jednom, totiž o analogii: „Besides these three, Analogy (Aristotle's {paradeigma}) combines the characters of Induction and Retroduction." Také tento přístup dobře známe z Kantovy filosofie. V *Kritice*

soudnosti definuje Kant analogii velmi podobně: „Analogie je identita vztahu mezi důvody a následky (příčinami a účinky), pokud se uskutečňuje, bez ohledu na specifickou různost věcí nebo těch vlastností o sobě (...), které obsahují důvod podobných následků." (KS, 237) Jinými slovy v analogii nejdříve uděláme abduktivní krok, kdy postulujeme hypotézu, a potom už pokračujeme podle pravidel indukce.

Indukci a dedukci chápe Peirce poměrně tradičně. Tedy dedukci jako postup od obecného ke konkrétnímu, v případě indukce naopak od konkrétních fakt k jejich abstrakci.

1.2.4. Diagramatické myšlení a rozumění

Nyní se dostáváme k poslednímu klíčovému bodu Peircovy sémiotiky, totiž k jeho teorii diagramatického rozumění. Peirce říká, že „All necessary reasoning without exception is diagrammatic", a dodává, že „That is, we construct an icon of our hypothetical state of things and proceed to observe it. This observation leads us to suspect that something is true, which we may or may not be able to formulate with precision, and we proceed to inquire whether it is true or not." (1.162)

> We form in the imagination some sort of diagrammatic, that is, iconic, representation of the facts, as skeletonized as possible. The impression of the present writer is that with ordinary persons this is always a visual image, or mixed visual and muscular; but this is an opinion not founded on any systematic examination. If visual, it will either be geometrical, that is, such that familiar spatial relations stand for the relations asserted in the premisses, or it will be algebraical, where the relations are expressed by objects which are imagined to be subject to certain rules, whether conventional or experiential. This diagram, which has been constructed to represent intuitively or semi-intuitively the same relations which are abstractly expressed in the premisses, is then observed, and a hypothesis suggests itself that there is a certain relation between some of its parts - or perhaps this hypothesis had already been suggested. In order to test this, various experiments are made upon the diagram, which is changed in various ways. This is a proceeding extremely similar to induction, from which, however, it differs widely, in that it does not deal with a course of experience, but with whether or not a certain state of things can be imagined. Now, since it is part of the hypothesis that only a very limited kind of condition can affect the result, the necessary experimentation can be very quickly completed; and it is seen that the conclusion is compelled to be true by the conditions of the construction of the diagram. This is called diagrammatic, or schematic, reasoning. (CP, 3.778)

Diagramy mají pro myšlení řadu důležitých vlastností. Představují totiž analogii s reálnými věcmi v naší mysli. Na jedné straně mají ikonickou povahu, ale významy jednotlivých prvků jsou možné a srozumitelné jen vztahem k Objektu, na straně druhé ukazují možnosti, které mohou nastat a jež nastávají nebo nastávaly, pomocí své analogické povahy mohou tedy propojovat jinak heterogenní oblasti a zároveň v sobě spojovat postupy všech tří argumentů, o nichž jsme hovořili. Zdá se, že Peirce tímto krokem předjímá nejen moderní kognitivní teorie s jejich patterny (Eco, 2003), ale také navazuje na Kantovu teorii schématismu.

1.3. Peircovo pojetí myšlení jako dialogu neomezené sémiosis

Přehlédli jsme základní rozsah Peircovy filosofie. Jeho tři kategorie prvosti, druhosti a třeťosti vytvářejí specifický „kategoriální prostor", který umožňuje Peircovi dynamický pohyb realitou. Podobně i rozlišení tří typů znaků podle rozdílných typů vztahů, do kterých vstupují, dávají Peircově sémiotice pozoruhodnou pružnost. Díky ní se dostala do popředí zájmu od šedesátých let s nástupem poststrukturalistické teorie. Provokativní byla především téze o znakovém kontinuu, kdy význam znaku je jen dalším znakem. Tedy nedochází k nalezení nějakého posledního významu. Zvláštního ocenění se jí dostalo především u dvou francouzských filosofů: Jacquese Derridy a Gillese Deleuze. „Peirce je skutečným objevitelem sémiotiky," říká Deleuze v *Tisících plošinách*. Podobně pochvalně se o Peircově koncepci vyjadřuje Derrida ve své *Gramatologii* a dodává, že

> Neexistuje tedy fenomenalita, která by redukovala znak či reprezentaci tak, že by nechala nakonec zazářit označovanou věc ve světle její přítomnosti. Takzvaná *věc sama* je vždy *representamen*, vymykající se jednoduchosti názorné evidence. *Representamen* funguje pouze tak, že vyvolává nějaká *interpretant*, jenž se sám stává znakem a tak do nekonečna. (Frank, 374)

Díky proudu sémiosis, která vytváří kontinuum lidského myšlení a vnímání světa, totiž může Peirce opustit hypotézu Descartovského Já jako toho, kdo v posledku zaručuje poznání. Peircova pozice je radikálně antikarteziánská. Peirce nevěří, že Já by nějakým způsobem předcházelo naší zkušenosti, či přesněji, že by zde bylo nějaké Já, jako nezpochybnitelná evidence, jak si to představuje Descartes a řada jeho následovníků.

Vyjadřuje to ostatně zcela pregnantně:

> 1. We have no power of Introspection, but all knowledge of the internal world is derived by hypothetical reasoning from our knowledge of external facts. 2. We have no power of Intuition, but every cognition is determined logically by previous cognitions. 3. We have no power of thinking without signs. (CP 2.265)

Říká-li Peirce znak, myslí tím zároveň i proces jeho tvorby a řetězení, sémiosis. Sémiosis má povahu vzájemného ovlivňování, reagování jednotlivých znaků. Nepřekvapí proto, že pro Peirce má myšlení vždy dialogickou povahu. „All thinking is dialogic in form," říká doslova v textu Notes on metaphysics a dodává, že

> Consequently, all thinking is conducted in signs that are mainly of the same general structure as words; those which are not so, being of the nature of those signs of which we have need now and then in our converse with one another to eke out the defects of words, or symbols. These non-symbolic thought-signs are of two classes: first, pictures or diagrams or other images (I call them Icons) such as have to be used to explain the *significations of words; and secondly, signs more or less analogous to symptoms (I call them Indices) of which the collateral observations, by which we know what a man is talking about, are examples. The Icons chiefly illustrate the significations of predicate-*thoughts, the Indices the denotations of subject-thoughts. The substance of thoughts consists of these three species of ingredients. (CP 1.338)

Tím se uzavírá kruh mezi bytím a myšlením. Mysl povstává ze sémiosis, ale tento přístup známe již z Kantovy filosofie.

2. Kantova estetika

V druhé části práce se budeme věnovat interpretaci Kantovy estetiky. Dříve než přistoupíme k její přesné formulaci v Kritice soudnosti, bude třeba ukázat, jakým způsobem je možné interpretovat Kantovu filosofii pomocí sémiotických kategorií, o kterých jsme hovořili v první části. Nejdříve se tedy budeme věnovat některým pasážím Kantovy filosofie, následně pak jeho pojetí znaku. Teprve po této propedeutice se budeme věnovat analýze samotné třetí Kritiky.

2.1. Konstituce Já a myšlení u Kanta a její podobnost s Peircovým pojetím

Myšlenka povstávání Já z procesu sémiosis není vzdálena ani Kantovi, také Kant odmítá Descartesovo „Já myslím" jako prázdnou formuli. „Teprve tím, že mohu spojovat rozmanitost daných představ v jednom vědomí, je možné, abych si představil samotnou identitu vědomí v těchto představách," říká Kant (KČR, 109). Na základě tohoto Kantova tvrzení, odvozuje český filosof Jindřich Karásek hypotézu, která vysvětluje povstávání subjektu a sebevědomí.

> „Aby si subjekt mohl být vědom své numerické identity při přecházení od jednoho objektu k druhému objektu, musí si totiž být vědom spojitosti obou objektů. Jejich spojitosti si však může být vědom jedině tehdy, má-li k dispozici pravidlo, v němž je tato spojitost předem – a priori – formulová. Vědomí tohoto přechodu lze popsat jako vědomí syntézy, protože díky němu byla ustavena jistá nutná relace oněch dvou časových momentů" (Karásek, 47).

Deleuze hovoří v *Difference et repetition* velmi podobně, když říká, že Kant „vnáší současně do čistého já v já myslím nerovnováhu, trhlinu, de iure nepřekonatelné odcizení oprávněnosti: subjekt je s to představovat si vlastní spontaneitu jen jako spontaneitu Jiného..." (Frank, 363) Manfred Frank tento přístup shrnuje takto: „Ego zná svou podstatu skrze svou reprezentaci... Je-li ego myšleno jako vztah k sobě vztaženého dvojího, je pak ego ve velmi obtížné situaci, protože potřebuje nějaké kritérium, dovolující identifikaci obou rozlišených momentů... Kant toto rozlišení likviduje," říká Frank a dodává, že podle Deleuze ale není nutné opouštět reflexivní model, Deleuze podle něj vychází z Kantova pojetí syntézy sebevědomí v kapitole o schématismu. (Frank, 363) Deleuze pak sebevědomí pokládá za speciální případ

vzájemného odkázání dvou prvků (tedy za reflexivní vztah) a chce pak prokázat, že žádná identita nepotlačuje moment diference, který je vlastní každému opakování.

Jinými slovy Kant i Peirce souhlasí s tím, že já, vědomí a sebevědomí nepředchází procesu sémiosis nebo obrazotvornosti, nýbrž naopak z něj pochází. Oba také souhlasí s reflexivností či dialogičností tohoto procesu. Ostatně tak interpretuje myšlení u Kanta i Heidegger, kterého budeme v následující části brát jako zasvěceného interpreta.

Heidegger říká, že „v myšlení tedy nutně podnikáme okliku vedoucí od bezprostřední představy, názoru, přes určující představu zpět k věci, myšlení je tak co do své bytnosti oklikou, probíhá určující představou, je průběžné – diskursivní" (Heidegger, 2004a, 148), a dodává, že „obecně můžeme říct, že rozum nebo rozvažování označují schopnost myslet, tzn. něco si představit skrze pojmy. Rozum neb rozvažování je mohutnost pojmů. (...) Rozum nebo rozvažování se tudíž dají také označit jako mohutnost pravidel." (Heidegger, 2004a, 43) Tedy pokud bychom se opět vrátili k Peircovi, myšlení má povahu třeťosti, orientovanou především v oblasti symbolů. Diskursivní povaha myšlení u Kanta, stejně jako dialogické myšlení u Peirce je spojeno s oklikou reprezentace, kterou nejde nikdy zrušit. Oklika je způsobena tím, že myšlení má u Kanta reprezentativní povahu, jak zdůrazňuje i Heidegger.

> Kant říká, že názor a myšlení jsou představováním něčeho, přičemž představa je zde chápána v širokém slova smyslu jako repraesentatio. Je třeba si všimnout, že i myšlení je představování, repraesentatio, že něco prezentuje, ovšem svým způsobem, jakožto myšlení – ne bezprostředně, nýbrž zprostředkovaně. (Heidegger, 2004a, 83)

Tento vztah má u Kanta, stejně jako u Peirce sémiotickou povahu. To, co však Peirce nazývá sémiosis, označuje Kant jako obrazotvornost. Tedy schopnost spojit rozmanitost názorů v jeden obraz. (A120) Obrazotvornost, podle Kanta, je nutnou součástí samotného vnímání. Protože bez syntézy rozmanitosti jednotlivých počitků a názorů bychom nebyli schopni cokoli vnímat. (A 120) Bylo by však chybou se domnívat, že Kantova pozice je solipsistická. Nazírání, jak vysvětluje Heidegger, totiž není nijak svobodná aktivita.

> Nazírání v poznávající bytosti nevzniká svobodně, natož tak, že s tímto vznikem by se již vyskytovalo to, co je nazřeno; nýbrž toto jsoucno, které je možné nazírat, se musí ohlásit samo od sebe, tzn. musí poznávající bytost potkat, působit na ni, tak říkajíc jí něco přivodit a upozornit na sebe – afikovat ji. (Heidegger, 2004a, 80)

Teorie obrazotvornosti je klíčová pro pochopení původu naší smyslovosti i racionality, je dokonce klíčem k ontologicky původnímu zakořenění lidské existence, alespoň tak ji interpretuje Heidegger.

> Jestliže obrazotvornost jako produktivní obrazotvornost zaujímá vůdčí funkci ve výstavbě konečného lidského poznání, jestliže je dokonce jednotným kořenem názoru a myšlení, pak i v konečném poznání tkví cosi původního ve smyslu jakéhosi originárium. (Heidegger, 2004a, 329)

Aby však bylo možné subsumovat nějaký předmět pod, musí existovat podle Kanta ještě cosi třetího, co prostředkuje vztah mezi oběma. „Ve všech subsumacích předmětu pod nějaký pojem musí být představa předmětu stejnorodá s představou pojmu, tj. pojem musí obsahovat to, co je představováno v předmětu, jenž má být pod něj subsumován". (A 137) Toto třetí nazývá Kant schématem (A 138) a práci obrazotvornosti, kterou schéma produkuje, nazývá schématizací. (A 140)

Heidegger v *Kantovi a problému metafyziky* chápe schéma jako představování pravidla. Odvolává se přitom na pasáž: „Například pojem psa znamená určité pravidlo, podle něhož dokáže má obrazotvornost obecně načrtnout tvar čtyřnohého zvířete, aniž by se omezovala na nějaký jediný zvláštní tvar, který mi poskytuje zkušenost, nebo i na jakýkoli možný obraz, který mohu in concreto znázornit." (KČR, A 140) Klíčové místo je, že pojem se dle Kanta vždy vztahuje k schématu. Proto může Heidegger poměrně rázně tvrdit: „To, co logika nazývá pojmem, má svůj základ v schématu."

Heidegger píše, že „veškeré konečné poznávání je však jako myslící nazírání nutně pojmové" (Heidegger, 2004b, 100), s poznámkou, že je zde třeba rozlišit, zda myslící v pojmech nebo převádějící na pojmy a dokazující z pojmu, a odvolává se na *Kritiku soudnosti*: „Jednotlivé se vzdalo libovolnosti, je takto nicméně možným příkladem pro jedno, které mnohoplatnou libovolnost jako takovou reguluje." (Heidegger, 2004b, 98) Tato část je označena poznámkou pod čarou, v níž Heidegger přímo odkazuje ke Kantově koncepci v *Kritice soudnosti*.

Jiná možnost interpretace se ale nabízí z pohledu Peircovy sémiotiky. Ten se ke Kantovu pojmu schématu a schématismu několikrát vyjadřuje. Nejvíce v *Speculative Grammar*:

> Kant holds that all the general metaphysical conceptions applicable to experience are capable of being represented as in a diagram, by means of the image of time. Such

> diagrams he calls "schemata". The schema of the possible he makes to be the figure of anything at any instant. The schema of necessity is the figure of anything lasting through all time. He further states that the possible proposition is merely conceived but not judged, and is a work of the apprehension (Verstand); that the assertory proposition is judged, and is, so far, a work of the judgment; and that the necessary proposition is represented as determined by law, and is thus the work of the reason (Vernunft). He maintains that his deduction of the categories shows that, and how, the conceptions originally applicable to propositions can be extended to modes of being –constitutively, to being having reference to possible experience; regulatively, to being beyond the possibility of experience. (CP 2.385)

2.2. Kantova teorie znaku

Viděli jsme, jaká je povaha myšlení, obrazotvornosti a schématismu. Nyní se můžeme podívat na to, jakým způsobem se její problémy artikulují v Kantově teorii znaku. Dříve než k tomu přistoupíme, bude třeba se vyrovnat s námitkou, že mluvit v případě Kanta o nějaké sémiotické pozici nejde. Zastáncem tohoto přístupu je u nás Tomáš Hlobil ve své knize *Jazyk, poezie a teorie nápodoby*. Jádrem této námitky je argument, že Kantova teorie neobsahuje žádnou teorii jazyka a že jeho teorie schématismu míří mimo sféru sémiotiky. Hlobilova pozice ovšem vychází z jeho zájmu o jazyk, a nutno přiznat, že s výrazně formulovanou teorií jazyka se u Kanta nesetkáme, což však neznamená, že Kant nemá sémiotickou teorii. Domnívám se, že analýza v předchozí kapitole ukázala, že Kanta lze sémioticky interpretovat, nicméně tyto argumenty lze ještě podpořit dalšími.

Zaprvé Kant sice nemá nějak přesně formulovanou teorii řečí, avšak má vlastní teorii znaku a značení, kterou rozpracoval a předložil ve své *Antropologie in pragmatischer Hinsicht*. Dále pak pro něj problém značení a systému značení hraje klíčovou roli v jeho pojetí krásy jako symbolu dobra, kterou rozvinul v Kritice soudnosti, a těžiště jeho kritické filosofie leží v teorii schématismu, tedy v teorii zabývající se vztahem mezi pojmem a vnímaným na pozadí problému obrazotvornosti. Právě tato teorie je podle mého názoru výsostně sémiotická.

V první části Antropologie hovoří Kant o schopnosti označovat (Bezeichnungsvermögen) neboli o facultas signatrix. Pokud je mi známo, je samotné označení signatrix poněkud neobvyklé. Jak upozorňuje kantovský komentátor Reinhard Brandt, Kantův předchůdce Baumgarten ve své *Metafyzice* nehovoří o facultas signatrix, ale o facultas characteristica: „Signa cum signatis una percipio; ergo habeo facultatem signa cum signatis repraesentando

coniungendi, quae FACULTAS CHARACTERISTICA diel potest." (Baumgarten, §619–623) Soudě podle náčrtků k Antropologii z Kantovy pozůstalosti (NACH), také Kant původně zvažoval užití termínu facultas characteristica. Svědčí o tom výpisky a poznámky označené právě jako facultas characteristica. (NACH, 708)

Baumgarten termínem facultas characteristica výslovně rozumí vědu o znacích a poznání znaků, když ve své Philosophia generalis ji charakterizuje jako „ars signandi et signis cognoscendi, CHARACTERISTICA (Semiotica, Semiologia, Symbolic)" (Baumgarten, 1983, 75) a vyjmenovává na třech stránkách její disciplíny od obecné gramatiky přes schopnost usuzovat ze smíchu na charakter člověka až po umění vést dialog a výklad básní a poezie. Baumgarten tak vymezuje maximální oblast, kde se můžeme se znakem setkat, když přitom vychází z významové plnosti latinského charakteristica, které znamená nejen naše běžné charakter, ale také razítko či známka na minci, případně písmeno.

Facultas signatrix je Kantem charakterizována jako

> Das Vermögen der Erkenntniß des Gegenwärtigen als Mittel der Verknüpfung der Vorstellung des Vorhergesehenen mit der des Vergangenen ist das Bezeichnungsvermögen. — Die Handlung des Gemüths diese Verknüpfung zu bewirken ist die Bezeichnung (signatio), die auch das Signaliren genannt wird, von der nun der größere Grad die Auszeichnung genannt wird. (ANT, 117)

Tedy jako mohutnost poznávat přítomné jakožto prostředek spojení představy předpovídaného s představou minulého. Tedy mohutnost rozeznání přítomného jakožto prostředku, kterým se spojuje představa dříve viděného s představou, která byla v mysli v minulosti vyvolána. Jednání mysli vedoucí k tomuto spojení je označování (signatio), nazývané též značení, jehož vystupňování se nazývá vyznačování. Jinými slovy je zde přítomen vztah tří prvků: (1) jednání mysli, které je tím, co označuje, (2) přítomná situace a konečně (3) minulost, v níž došlo ke spojení viděné s představou. V triviální podobě tu máme Peircovo pojetí znaku, kdy přítomná situace zastupuje znak, který je jednáním mysli interpretován jako zástupce Objektu. Samotný Objekt je však Kantem chápán jako již produkt mohutnosti mysli. To ostatně potvrzuje naši interpretaci obrazotvornosti jako sémiosis.

Podobné místo nalezneme i v Antropologii, v paragrafu 28, kde Kant určuje Einbildungskraft (facultas imaginandi) jako schopnost mít názor také bez přítomnosti předmětu. V této souvislosti určuje dva typy obrazotvornosti, totiž obrazotvornost produktivní (exhibitio

originaria) a obrazotvornost reproduktivní (exhibitio derivativa). První z nich není závislá na minulém empirickém obsahu a vede k básnění (dichtend) a druhá pak vede znovu k vyvolání (zurückrufend). Jinými slovy facultas imaginandi je totožná se schopností reprezentace a facultas signatrix je právě tato reprezentace pomocí znaků. Německé dichtend si ovšem nepodržuje jen význam básnění, ale vůbec sjednocovat, udržovat v jednotě.

Ačkoli představuje Kantova Antropologie jiný žánr než jeho Kritiky (v případě prvním se jedná v zásadě o deskriptivní pojednání o člověku, v případě druhém o vymezení samotných možností stavů světa), vykazuje Kantovo pojetí obrazotvornosti silnou konzistenci. Takto pojatá obrazotvornost vykazuje podle mého názoru všechny vlastnosti Peircova pojetí sémiosis jako produkce znaků, tak jak jsme o nich mluvili výše. Nutno ještě dodat, že z tohoto pohledu, tedy z pohledu obrazotvornosti, nyní ztrácí na důležitosti rozlišení rozumu (Vernunft) a rozvažování (Verstand), dále tedy na něj budeme upozorňovat jenom v případech nezbytně nutných.

Kant rozlišuje tři typy znaků willkürliche (Kunst-), natürliche a wunderzeichnen. Čili znaky samovolné (willkürliche), přirozené a znamení. Brandt sám k tomu podává tento komentář: „Die Quellen der Kantische Semiotik wurden nicht untersucht," (Brandt, 277) a sám přeznačuje tuto trojici na „künstlich" – „natürlich" – „übernatürlich". Jak uvidíme, hraje i u nich výraznou roli časovost. Samotné užití slova willkürliche přebírá Kant zřejmě od svého učitele Christiana Wolffa.

Kant vyjmenovává osm typů arbitrérních znaků: 1. Geberdung (gesta, mimika, tyto znaky jsou částečně i přirozené), 2. Schriftzeichen (psané znaky, které jsou tu pro ústa), 3. Tonzeichen (noty), 4. Ziffern (číslice, které jsou smluveny jako znaky pro oči), 5. Standeszeichen (znaky stavu, tedy znaky označující příslušnost k určitému druhu jako například Erby), 6. Dienstzeichen (znaky označující hodnosti nebo postavení), 7. Ehrenzeichen (vyznamenání, tedy znaky vyjadřující určitou úctu) a konečně 8. Schandzeichen (znaky potupy, kam patří vypálená znamení).

Tento Kantův výčet vypadá poněkud jako příslovečná Borgesova Čínská encyklopedie zvířat, musíme si ale uvědomit, že předmětem jeho zájmu je antropologie a uvedené znaky skutečně vykazují všechny rysy arbitrérnosti a přitom kulturní samozřejmosti. Klíčové je, že jsou produktem zvyku a jako takové značí prostřednictvím pravidla. Odpovídají tedy přibližně Peircově pojmu symbolu.

Přirozené znaky, tedy znaky, které označují na základě nějaké faktické spojitosti, Kant dělí na tři typy: demonstrativy, rememorativy a prognózy. Demonstrativy jsou znaky ukazující na nějaké působení, tak například kouř je demonstrativ ohně, případně zrychlený puls je demonstrativem zvýšeného tlaku. Demonstrativy jsou spojeny s tím, co značí přítomností. Jsou výsledkem působení aktuálně existující síly či věcí.

Rememorativy jsou znaky sloužící k připomenutí něčí působnosti. Od demonstrativů se liší tím, že objekt, který reprezentují, již neexistuje. Kant uvádí příklad královských pyramid vystavěných na připomínku velikosti panovníka nebo mušle nalezené ve vnitrozemí, které přípomínají, kam až v minulosti zasahovalo moře.

Logicky pak třetím typem přirozených znaků jsou znaky, které předznamenávají budoucnost. Kant jim říká znaky prognostické. Nemá tím ovšem na mysli astrologii nebo jiné formy věštění, ale v podstatě vědecké předpovědi, které předpovídají ze současného stavu věcí jejich budoucnost. Příkladem takového přístupu je astronomie.

V případě těchto znaků máme co do činění vždy s indexy. Na rozdíl od Peirce se však Kant zajímá o časovou dimenzi značení, která je v tomto případě plně v souladu s jeho rozvržením časovosti a obrazotvornosti. „Na základě jasného vhledu do bytostné vztaženosti syntézy obrazotvornosti k času Kant jednou mluví o napodobení, tzn. o tom, že viditelnými jsou učiněná minulá teď, o předjímání, jež umožňuje nahlížet ještě nepřítomné teď, a o odrážení, jež předběžně uchopuje přímo přítomné teď." (Heidegger, 2004a, 328)

Vraťme se však zpět ke Kantově teorii a k poslednímu typu znaků, který se vymyká Peircovým kategoriím. Nejpodivnějším typem znaků v tomto kontextu jsou ovšem Wunderzeichen neboli znaky zázraků, či lépe znamení. Jsou to znaky událostí, které narušují přirozenost běhu věcí. Jako příklad uvádí Kant polární záři, komety nebo světelné koule na obloze. Zvlášť pozoruhodné jsou podle něj momenty, kdy tyto znamení předznamenávají válku či jiné katastrofy.

Tento typ znaků vypadá dnes poněkud podivně, zvlášť s přihlédnutím ke Kantově osvícenecké povaze. Jenže Kant byl nejen osvícenec, ale také křesťan, a to protestantského vyznání. Pokud bůh ve světě působí, pak zanechává stopy a zrovna tak své působení ohlašuje. Jeho události jsou již z principu vymknutím se z přirozeného běhu věcí. Jinými slovy jsou zázraky, znamení.

Mezi vyjmenovanými typy znaků však postrádáme nejběžnější jazykový systém, totiž řeč. Kant ji řadí zcela jednoznačně do části věnované znakům arbitrérním. Přesto má ale zvláštní postavení, sama je sice arbitrérní, ale zprostředkovává vztah k myšlení, ba co víc je živlem myšlení.

„Alle Sprache ist Bezeichnung der Gedanken ...," říká Kant a určuje řeč jako prostředkující schopnost, která prostředkuje schopnost rozumět sobě i jiným a jejim i vlastním myšlenkám. To dále rozvíjí tvrzením, že „Denken ist Reden mit sich selbst (...), folglich sich auch innerlich (durch reproductive Einbildungskraft) Hören". (ANT, 120) Tedy že myšlení je mluvení se sebou, a tudíž je také (prostřednictvím reproduktivní obrazotvornosti) vnitřním slyšením. Brandt ve svém komentáři odkazuje na Wolfiánskou tradici a poznamenává, že se zde Kant připojuje k novodobým proudům sémiotiky (výslovně zmiňuje Goodmana), které odmítají přisuzovat znaku označující roli pro nějaké entity ve vnitřním smyslu. Celkově Brandt odkazuje k Platonovu *Kratylovi* a koncepci Aristotela a Johna Locka.

Bylo to právě Lockovo a jeho vymezení sémiotiky, které je pravděpodobně jedním (rozhodně ne jediným) ze zdrojů Kantova přístupu. Locke říká, že „semiotike, or the doctrine of signs... the business whereof is to consider the nature of signs the mind makes use of for the understanding of things, or conveying its knowledge to others". (Locke, 1690) Tedy „... semiotiké nebo učení o znacích. Jelikož nejběžnějšími znaky jsou slova, výstižně se tato oblast nazývá i logiké, logika. Její úlohou je zkoumat povahu znaků, které používá mysl na pochopení věcí anebo na zpřístupnění svého poznání druhým. (...) Proto jsou pro oznamování našich myšlenek jiným lidem, stejně jako na jejich zaznamenávání pro vlastní potřebu, nutné i znaky našich idejí. Pro lidi nejvýhodnějšími, a proto i všeobecně používanými znaky jsou artikulované zvuky." Oproti Lockovi však Kant zastává názor nutného vsunutí znaku nejen pro komunikaci, ale pro možnost prostředkování vztahu mezi obecným a jednotlivým, vsunutí znaku jako toho, co prostředkuje myšlení.

V *Kritice čistého rozumu*, přesněji v jejím druhém vydání, přisuzuje Kant znakům a značení právě to místo. Zaprvé názor je stavěn proti pojmu, přičemž pojem je pouze znakem názoru. Obecné musí být dáno v jednotlivém, aby se mu dostalo významu. Zadruhé znak je to, co prostředkuje vztah mezi myšlením a názorem. Kant doslova říká, že

> Veškeré myšlení se však musí ať přímo (directe), či nepřímo (indirecte) prostřednictvím určitých znaků vztahovat nakonec k názorům, a u nás tedy k smyslovosti, neboť jinak nám nemůže být žádný předmět dán. (KČR, 53)

Zdá se, že právě toto místo z Kritiky čistého rozumu osvětluje vyzávorkovaná pasáž z našeho citátu, totiž „durch reproduktive Einbildungskraft".

Viděli jsme, že Kant disponuje určitou teorii znaků a jejich fungování a že vytváří i určitou jejich typologii na základě časovosti. Přesto ale tím není zcela vyčerpaný jejich rozsah. Kant se totiž věnuje dělení znaků dle způsobu, jak se vztahují k reprezentovanému. Zvláštní místo v této analýze náleží symbolům:

> Gestalten der Dinge (Anschauungen), so fern sie nur zu Mitteln der Vorstellung durch Begriffe dienen, sind Symbole, und das Erkenntniß durch dieselbe heißt symbolisch oder figürlich (speciosa). — Charaktere sind noch nicht Symbole; denn sie können auch blos mittelbare (indirecte) Zeichen sein, die an sich nichts bedeuten, sondern nur durch Beigesellung auf Anschauungen und durch diese auf Begriffe führen; daher das symbolische Erkenntniß nicht der intuitiven, sondern der discursiven entgegengesetzt werden muß, in welcher letzteren das Zeichen (charakter) den Begriff nur als Wächter (custos) begleitet, um ihn gelegentlich zu reproduciren. Das symbolische Erkenntniß ist also nicht der intuitiven (durch sinnliche Anschauung), sondern der intellectuellen (durch Begriffe) entgegengesetzt. Symbole sind blos Mittel des Verstandes, aber nur indirect durch eine Analogie mit gewissen Anschauungen, auf welche der Begriff desselben angewandt werden kann, um ihm durch Darstellung eines Gegenstandes Bedeutung zu verschaffen. (ANT, 117)

Volně přeloženo tedy: „Tvary věcí (názory), nakolik slouží zprostředkování představy pomocí pojmů, jsou symboly, a poznání jejich prostřednictvím se nazývá symbolickým neboli figurálním (speciosa). Charaktery ještě nejsou symboly; mohou totiž být také jen zprostředkovanými (nepřímými) znaky, které samy o sobě neznamenají nic, ale jen pomocí asociace vedou k názorům a skrze ně k pojmům; proto nesmíme symbolické poznání stavět do protikladu k intuitivnímu, nýbrž k diskurzivnímu, v němž znak (charakter) doprovází pojem jen jako strážce (custos), aby jej příležitostně reprodukoval. Symbolické poznání tedy není protikladem intuitivního (skrze smyslový názor), nýbrž intelektuálního (skrze pojmy). Symboly jsou jen prostředky rozumu, ale jen nepřímo analogií s jistými názory, na něž může být vztažen pojem téhož, aby znázorněním nějakého předmětu získal význam."

Tato část je shodná s vymezením symbolu v *Kritice soudnosti* v paragrafu 59 *O kráse jakožto symbolu mravnosti*. Dříve než Kant prohlásí krásno za symbol mravnosti, předestře svou koncepci symbolu, přesněji vztahu mezi názorem a pojmem. Jelikož podle jeho pojetí jsou pojmy bez názoru slepé a názory bez pojmů nesmyslné, je třeba každý pojem smyslově vykázat. Podle Kanta máme dvě možnosti tohoto vykázání, a to podle povahy pojmů. Pokud vykazujeme pojem empirický, pak se názory, kterými vykazujeme realitu našich pojmů, nazývají příklady. Pokud vykazujeme pojmy rozvažování, nazýváme je schémata. V případě rozumových pojmů neboli idejí není možné jim vykázat žádný přiměřený názor.

Proces, kdy ukazujeme, znázorňujeme naše pojmy smyslově, nazývá Kant hypotypózou (subjectio sub aspectum) neboli vyobrazením. Hypotypóza má dvojí povahu: buď je schématická, anebo symbolická. Ve schématické dává pojmu korespondující názor a priory. Tedy (viz *Prolegomena ke každé příští metafyzice* §7) se schémata se setkáváme jako se znázorněním pojmů, které předcházejí naší zkušenosti, nebo jednotlivými vjemy, tak jako např. v matematice nebo logice. Ostatně, jak zdůrazňuje samotný Kant v Prolegomeně:

> Bylo tedy zapotřebí dvojího důležitého, ano naprosto nezbytného, třebaže krajně suchopárného zkoumání, které bylo provedeno v Kritice, s. 137 a 235 n.; v prvním z nich jsme ukázali, že smysly nám neposkytují čisté rozvažovací pojmy in concreto, nýbrž pouze schéma k jejich použití, a že předmět tomuto schématu přiměřený se vyskytuje jen ve zkušenosti (jakožto výtvoru rozvažovací schopnosti z látky, poskytované smyslovostí). V druhém zkoumání (KS, s. 235) ukazujeme, že přes nezávislost našich čistých rozvažovacích pojmů a zásad na zkušenosti, dokonce i přes jejich zdánlivě větší rozsah použití, přece jimi nelze dočista nic myslet mimo okruh zkušenosti, poněvadž nesvedou nic jiného, než že určují logickou formu soudu vzhledem k daným názorům; jelikož však mimo oblast smyslovosti není názoru, postrádají ony čisté pojmy zcela a naprosto jakýkoli význam, ježto nemohou být pomocí žádného prostředku konkrétně zpodobeny, takže všechna tato noumena i s jejich souhrnem – inteligibilním světem – jsou pouze představami úlohy, jejíž předmět je sám o sobě docela dobře možný, jejíž řešení však je vzhledem k přirozené povaze naší rozvažovací schopnosti zcela nemožné, když přece tato naše schopnost nedovede nazírat, nýbrž pouze spojovat dané názory v jedné zkušenosti; zkušenost musí proto obsahovat všechny předměty pro naše pojmy, mimo ni však budou všechny pojmy bez významu, poněvadž je nelze podložit žádným názorem. (PROL, 67)

Oproti tomu symbolické znázornění se vztahuje k rozumu a k pojmům, které nelze znázornit pouhou smyslovostí. Volí proto cestu analogie v postupu soudnosti, postup soudnosti je pak to, co pozorujeme v procesu schematizování. Kant říká, že „co do formy reflexe, nikoli co do obsahu". (KS, §59) Reflexe u Kanta pak je mimo jiné i schopnost vidět jedno, v němž se shodují různé představy (viz Heideggerovy rozbory ve Fenomenologické interpretaci Kantovy Kritiky čistého rozumu). Toto Kantovo pojetí symbolu potvrzuje i námi citovaná pasáž z Antropologie, kde Kant výslovně reflexivnost nutně předpokládá.

Schématické i symbolické znázornění jse podle Kanta případ intuitivního poznání, které stojí v opozici proti poznání diskursivnímu. Schématickému poznání náleží demonstrace (můžeme říci ostenze, ukázání), symbolickému pak analogie. Intuitivní způsob představy se však podle Kanta ještě liší od charakterismů (možná lépe od charakteru), kdy na jedné straně máme schémata a symboly, které jsou znázorněními a mají nějaký faktický vztah spojující názor a pojem, a na straně druhé máme charaktery, tedy pouhé smyslové doprovody, které nejsou spojeny s objektem jinak než prostřednictvím asociace. Schémata znázorňují přímo, symboly nepřímo. Příklad, který volí Kant, je známý ruční mlýnek, který slouží jako symbol pro monarchistický stát. Není mezi nimi vztah podobnosti, přitom však nalézáme podobnost na úrovni reflexe o nich a kauzalitě.

Kant dodává, že v naší řeči máme mnoho takových nepřímých znázornění, která neobsahují vlastní schéma pro pojem, avšak obsahují symbol pro reflexi. Například slovo jako základ (opora báze), záviset či plynout.

Jinými slovy symbolické poznání u Kanta odpovídá definici ikoničnosti u Peirce, přesněji jeho vymezení analogie, obrazu a metafory. Naproti tomu schématičnost nás odkazuje ke schématismu a diagramatičnosti, jako dalšímu typu ikonicity.

Pokud bychom shrnuli předchozí analýzy, pak vidím, že u Kanta se nachází škála znakovosti a jeho dělení, tak jak se s ní seznámili u Peirce, pro přehlednost ji přiřazuji do tabulky:

Kant	**Peirce**
symbol	ikon – obraz, metafora
schéma	ikon – diagram

willkürliche	symbol
natürliche	index
wunderzeichnen	index
obrazotvornost	sémiosis
schématismus	diagramatičnost

2.3. Krásné a vznešené jako dva kolapsy syntézy

Nyní se dostáváme k samotné Kantově estetice, přesněji k jeho pojmům krásy a vznešena, tak jak s nimi pracuje v *Kritice soudnosti*. Naší základní tezí bude, že prožitek krásného a prožitek vzneseného představuje dva různé případy selhání procesu obrazotvornosti (sémiosis) a uchování schématizace, dva různé případy disharmonie vztahů mezi pojmy a názorem. Krásné je nemožnost subsumovat předmět pod pojem, vznešené pak uchopit v názoru předmět, jehož pojem máme.

2.3.1. Krásné jako schématizace bez pojmu

Krásné je proces schématizace bez pojmu. Toto je nejpřesnější definice, kterou nám Kant dává, pokud přijmeme za základ krásy svobodnou hru imaginace. Kantova teze říká asi tolik, že v názoru se nám dává cosi, co má nárok stát se obrazem a také se stává obrazem, není ovšem nijak spojeno s pojmem a ani jím zaručeno být nemůže. Pokud bychom chtěli opět užít Peircovu terminologii, můžeme chápat počitky a názor i obraz jako prvost, ikonicitu, svobodnou hru, která v nás vyvolává proces sémiosis, různé produkce znaků, druhosti. Ten však není nikdy definitivně zastřešitelný pod nějaký pojem, pod nějaký zákon, nemůžeme k němu nikdy najít třeťost, nějaký symbol.

> Protože svoboda obrazotvornosti spočívá právě v tom, že schématizuje bez pojmu, musí soud vkusu spočívat v pouhém počitku vzájemně se oživující obrazotvornosti v její svobodě a rozvažování s jeho zákonitostí, tedy v pocitu, který dovoluje posoudit předmět podle účelnosti představy pro podnícení schopností v jejich svobodné hře. (KS 111)

Schématismus je postup rozvažování při práci se schématem. Schéma je, podle Kanta, formální a čistá podmínka smyslovosti. Tato podmínka je to, co zároveň umožňuje aplikaci

pojmu. Schéma samo je podle Kanta vždy již produktem obrazotvornosti, přesněji její syntézy. Schéma však není obraz, od něj se liší tím, že účelem této syntézy není jednotlivý názor, ale jednota určení. Jinými slovy schéma předchází obraz. Prostřednictvím schématu se obrazy stávají možnými. Což neznamená nic víc, než že je máme schopnost vztáhnout k pojmu a tím jim dát status obrazu.

> Síly poznání, které jsou touto představou uváděny do činnosti, jsou přitom ve svobodné činnosti, protože je žádný určitý pojem neomezuje na zvláštní pravidlo poznání. Stav mysli v této představě tedy musí být stavem pocitu svobodné činnosti sil představovacích schopností na dané představě za účelem poznání vůbec. Nyní patří k představě (jíž je dán předmět), aby vůbec došlo k poznání, obrazotvornost pro složení rozmanitosti nazírání a rozvažování pro jednotu pojmu, který spojuje představy. (KS 61)

Tuto hypotézu ostatně podporuje i Kantovo rozlišení mezi volnou krásou a fundovanou krásou, kterou lze chápat jako distinkci sémiotickou. Pulchritudo vaga, tedy krása volná, je podle Kanta krása nezávislá na existenci jakékoli věci. Pulchritudo adhaerens, tedy krása závislá, se odvíjí od pojmu a tudíž je spojená s věcí. Jinými slovy zatímco volná krása má za základ ikon – obraz, vztažený k prvosti, krása závislá si nese příměs druhosti a třeťosti, faktického vztažení k objektu, diagramatičnosti nebo metaforičnosti.

> Tak kresby à la grecque, ornamenty z listoví na rámech nebo papírových tapetách atd. neznamenají samy o sobě nic: nic nepředstavují, žádný objekt podřízený určitému pojmu, a jsou svobodnými krásami. K tomuto druhu lze přičíst i to, co v hudbě nazýváme fantazírováním (bez tématu), ba dokonce veškerou hudbu bez textu. (...) v posuzování volné krásy je soud vkusu čistý. (KS 70)

Naopak v závislé kráse ji pojíme s logickým soudem.

> Předpokládá pojem účelu, který určuje, čím má věc být, tedy pojem její dokonalosti... Jestliže je soud vkusu vzhledem k poslednímu zalíbení činěn závislým na účelu v prvém zalíbení jakožto rozumového soudu a tímto omezován, pak již není svobodným a čistým soudem vkusu. (KS 70)

Důležité ovšem je, že to, zda máme co do činění se závislou nebo volnou krásou, není dáno vlastností nějakého artefaktu, ale vedení naší obrazotvornosti, protože i závislou krásu lze posuzovat jako volnou: „Soud vkusu by vzhledem k předmětu s určitým vnitřním účelem byl

jen tehdy čistý, kdyby soudící buď o tomto účelu neměl žádný pojem, nebo od něho ve svém soudu abstrahoval." (KS 71)

Smyslem hry obrazotvornosti je podle Kanta dosáhnout vyjádření estetické ideje. „Estetickou ideou rozumím tu představu obrazotvornosti, která dává podnět k četným úvahám, aniž jí může být adekvátní nějaká určitá myšlenka, tj. pojem." (KS 130) Estetická idea se nemůže stát poznáním, protože je názorem (obrazotvorností), pro který nemůže být nikdy adekvátně nalezen pojem. (KS 150)

Nekonečná hra obrazotvornosti, tedy nekonečná sémiosis znaků, je sama principiálně neukončitelná. V podstatě můžeme libovolný objekt proměnit v nějaký znak jiného objektu ve smyslu ikonicity a tím mu přisoudit význam. Teprve praktická nutnost nás nutí zastavit tento proces neomezené sémiosis, toto zastavení a zrození významu má pragmatickou povahu. Kantova nezainteresovanost pak není ničím jiným než uvolněním této vůle. Nezainteresovanost není tedy podmínka, ale důsledek prožitku krásy.

Pokud bychom se vrátili k našemu sémiotickému stanovisku, mohli bychom tyto Kantovy úvahy interpretovat tak, že krásu považujeme za takovou produkci obrazotvornosti, v které dominují ikonické znaky a která sama je neukončitelná. Estetická idea je onen nezastavitelný proces sémiosis, který se v nás odehrává, když hovoříme o kráse. Ačkoli víme, že je principielně neukončitelný, víme zároveň, že se děje podle určitých pravidel, schémat, diagramů.

Ikonickou interpretaci krásy potvrzuje ostatně i paragraf 59 *Kritiky soudnosti* nazvaný *O kráse jakožto symbolu mravnosti*, kde Kant hovoří o kráse jako o symbolu mravního dobra ve smyslu analogie. Lyotard tuto pasáž interpretuje jako soumeznost etiky a estetiky, podobně jako v etice i v estetice „musí být soud souzen, třebaže se tu stále pohybujeme nevyčerpatelným přílivem hodnocení, aniž bychom měli jiného vůdce, než je úcta, kterou cítíme, k neurčitelnému zákonu". (Lyotard, 57)

2.3.2. Vznešené jako schématizace bez předmětu

Vrátím-li se ke kráse jako nemožnosti subsumovat názor pod pojem, stává se zřetelným, že schématismus bez pojmu je právě zvláštní tím, že nechává vyvstávat obrazy, aniž by toto vyvstávání někdy bylo ukončeno jejich spojením s pojmem. Toto vyvstávání obrazů neboli sémiosis je to, co Kant nazývá estetickou ideou, tedy „představou obrazotvornosti, která dává

podnět k četným úvahám, aniž jí může být adekvátní nějaká určitá myšlenka, tj. pojem". (KS, par. 49) Jak je tomu pak ale v případě vzneseného, které je přece charakteristické tím, že máme pojem, avšak nejsme schopni dokončit syntézu obrazotvornosti, nejsme schopni získat obraz?

> Neboť dospěje-li pojetí tak daleko, že dílčí představy smyslového názoru, který byly pojaty nejdříve, již začínají v obrazotvornosti zanikat, zatímco obrazotvornost pokročí k pojetí většího počtu, ztrácí tím na jedné straně právě tolik, kolik na druhé straně získává, a v sjednocení je něco největšího, na něž již nemůže pokročit. (KS 86)

Vznešené jako neschopnost dokončit syntézu obrazotvornosti a přitom mít pojem. Tak jako v případě krásy i u vznešena rozlišuje Kant dva typy, také v tomto případě jsou to typy sémiotické. Matematické vznešené se vztahuje k naší schopnosti myslet velikost. Schopnost myslet to ve srovnání, s čím je všechno ostatní malé. (KS 85)

Zatímco krásné je vždy spojeno s formou předmětu, pak vznešené s ní být spojené nemusí. „Vznešenost lze naproti tomu nalézt také v předmětu postrádajícím formu, pokud je v něm nebo díky němu představována neomezenost a zároveň je přimýšlena její totalita." (KS 81) Vznešené reprezentuje zvláštní paradox: fakt, že představuje nějaké neomezené, jehož celek jsme však schopni myslet. Proto „vlastní vznešenost nemůže být obsažena v žádné smyslové formě, nýbrž zasahuje jen ideje rozumu". (KS 82) Co je tedy vznešenost? „Vznešené je to, u čeho již pouhá možnost to myslet dokazuje schopnost mysli, přesahující jakékoli měřítko smyslů." (KS 85)

S tím souvisí i dva typy časové extatičnosti. Jak říká Heidegger, díky zprostředkující povaze myšlení i vnímání u Kanta musí mít věci nitročasovou povahu.

> Vnější jevy tedy nejsou bezprostřední, nýbrž jen zprostředkovaně časové. Kantova první teze – „Čas nemůže být určením vnějších jevů" – popírá jen bezprostřední nitročasovost fyzických předmětů, uvolňuje ale možnost zprostředkované časové určitosti předmětů vnějšího názoru. Jak nakolik jsou fyzické věci představenými věcmi, představování ale probíhá nitročasově, jsou také fyzické věci nitročasové. (Heidegger, 2004a, 128)

U vzneseného předbíhá moje schopnost rozvažovat moji smyslovost. Napětí, které tu vzniká, je dané tím, že jsem v pojmu již u věci, avšak moje produktivní obrazotvornost není schopna se završit. Proto může být vznešené dáno do spojení s extází a s extatičností. U krásy je

problém podobný, také ona mne vede k nějakému neukončitelnému pohybu, kdy moje rozvažování není schopno najít adekvátní pojem smyslovém názoru, který je přitom jasný a ohraničený.

Ve vznešeném zažíváme zkušenost nemožnosti představy něčeho, co je přesto skutečné, čeho máme přesný pojem. Opakujeme tak strukturu Heideggerova vztahu existence ke smrti. Platí tu Balnchotova slova, že „*Being and Time* can be read as the desire to turn the fear of death into a passion". (Alweis,15)

V případě krásy je pojem nepřiměřený obrazotvornosti, v případě vznešena je obrazotvornost nepřiměřená pojmu. V obou případech je narušena syntéza, v obou případech je ve hře konstituce Já. Syntéza obrazotvornosti se totiž zásadním způsobem podílí na konstituci Já i na estetické libosti. „Jelikož nemá v případě estetické zkušenosti žádná apriorní pravidla přecházení od jedné představy k druhé představě k dispozici, musí možnost těchto aktů přecházení garantovat jen a výlučně samotná forma empiricky daného předmětu, která se subjektu prezentuje jen tak, že jí aprehenzívně pojímá v časové struktuře následností," (Karásek, 64) komentuje Kantovu koncepci Karásek a dodává, že „jestliže není dána tato možnost, hroutí se rovněž samotná aprehenzívní syntéza formy předmětu. A tato možnost není dána přesně tehdy, jestliže to nedovoluje samotná forma předmětu. Takto lze vysvětlit deficientní mody estetické zkušenosti." (Karásek 64)

Jinými slovy: v případě vzneseného máme co do činění s indexy, stopami nepředstavitelného, ale myslitelné. Vznešené nereprezentuje pomocí obrazů, ale tvarů, přičemž tvary jsou viditelné stopy působení, asi tak jako když fyzioterapeut prohlíží záda a podle linek poznává, kde jsou centra bolesti a jaké síly je vytvářejí. Má k dispozici tvar, nikoli obraz. Jde o indexy, byť vždy s podílem ikonů.

2.4. Estetika a kritika vkusu – problém diskursivity a tělesnosti

V Kritice čistého rozumu nalezneme velice příkré odmítnutí možnosti estetiky jako vědy. „Němci jsou dnes jediní, kdo používají slovo estetika k označení toho, co jiní nazývají kritikou vkusu. Důvodem je přitom scestná naděje, kterou pojal vynikající analytik Baumgarten, že totiž kritické posouzení krásna se podřídí rozumovým principům a že se jeho pravidla povýší na vědu. Toto úsilí je nicméně marné," říká Kant. (Kant, 2001, 54) Ačkoli

Kant ve svém vysvětlení nemožnosti vědeckého základu odvozuje od zdrojů pravidel, pozadí jeho kritiky musíme hledat jinde.

Jak popisuje Jűrgen Habermas ve své knize *Strukturální přeměna veřejnosti*, občanská veřejnost přinesla na konci 18. století zcela nový typ uspořádání společného prostoru: „Umění, zbavené svých funkcí společenské reprezentace, se stává předmětem svobodné volby a měnící se náklonnosti. Vkus, jímž se od nynějška řídí, je vyjadřován soudem laiků bez kompetencí, neboť v publiku si nárok na způsobilost smí činit každý." (Habermas, 103)

S touto změnou souvisí i vznik nové profese uměleckého kritika. Habermas upozorňuje na jeho dialektickou situaci, na jedné straně zastupuje publikum, na stranu druhou má vůči němu funkci pedagogickou. Umělecký kritik se stává odborníkem, jak podotýká Habermas, měšťanské publikum nezná žádné privilegované osoby, ale zná odborníky. „Ti smějí a mají publikum vychovávat, ale pouze potud, pokud přesvědčují argumenty a nemohou být sami poučeni lepšími argumenty," poznamenává. (Habermas, 105)

Kant si je zcela určitě vědom tohoto nového fenoménu, dokonce patří mezi myslitele věnující část svého díla formulování myšlenky veřejnosti, či chcete-li společenství, které za svůj zákon chápe rozum a diskusi s ostatními. „Říká se sice: vyšší moc by nám mohla vzít svobodu slova a písma, ale nemůže nám vzít svobodu myšlení. Avšak jak bychom asi mysleli, a s jakou správností, když bychom nemysleli takřka v pospolitosti s druhými, jimž sdělujeme své myšlenky a jež oni sdělují nám!" ((Habermas, 107)

Z této perspektivy totiž můžeme pochopit obrat, který u Kanta nastává v Kritice soudnosti, a také z této perspektivy musíme chápat námitku, kterou původně Kant vůči takto chápané estetice měl a jakou estetiku vlastně v *Kritice soudnosti* založil. Kant hovoří o marnosti Baumgartenovské snahy založit estetiku na podřazení kriticky posuzované krásy pod rozumové principy a pravidla tohoto podřizování potom povýšit na vědu. „Zmíněná pravidla či kritéria jsou totiž co do svých hlavních zdrojů pouze empirická, a nemohou proto nikdy sloužit jako apriorní zákony, podle nichž bychom se museli řídit, jakmile vyslovujeme soudy vkusu," vysvětluje Kant svou pozici. (KČR, 55) Co tedy Kant navrhuje? V podstatě nechat pojem estetiky v tomto významu zaniknout a vrátit se k původnímu pojmu estetiky, jak jej chápali Řekové, tedy jako αισθητα και νοητα, tedy jako věci vnímané a myšlené. Tak aspoň uvažuje ještě v prvním vydání *Kritiky čistého rozumu*. Při revizi ale k této možnosti připadne

druhá: „Nebo se o toto pojmenování podělit se spekulativní filosofií a chápat estetiku zčásti v transcendentálním, zčásti v psychologickém významu." (KČR, 55)

Podle mého názoru se Kant v *Kritice soudnosti* pokusil spojit oba přístupy a díky tomu vzniká určité zmatení, nás bude zajímat koncepce první, tedy estetiky jako vztahu mezi věcí vnímanou a myšlenou.

Nesmíme si představovat, že estetický soud není poznáním vůbec. Estetický soud není poznáním o objektu, tedy logickým soudem, je ale „poznáním" vztahujícím se k účelné formě obrazotvornosti a jejím prostřednictvím k subjektu.

> Poznání se odehrává pouze prostřednictvím logického soudu; naproti tomu estetický soud vztahuje představu, kterou je dán objekt, pouze k subjektu a neukazuje žádnou vlastnost předmětu, ale jen účelnou formu v určení představovacích sil, které se jím zabývají. (KS 69)

Toto obrácení dovnitř tak otevírá zvláštním způsobem otázku pozice mluvčího, jeho tělesnosti a prožitku spojeného se svobodnou hrou imaginace. Tomuto motivu se věnuje z podobných pozic i Jean-François Lyotard ve svém textu *Anima minima*. Také on si všímá proměny, kterou prochází společnost na konci 18. století, když hovoří o tom, že nové publikum „posuzuje díla, aniž prošlo výchovou, která by je nutila podřizovat svou rozkoš z umění nějakým pravidlům", (Lyotard, 109) a upozorňuje, že právě zde se rodí estetika jako věda o podmínkách pro posouzení vkusu, zatížená Kantovou antinomií vkusu, díky které není možné nikdy uzavřít racionalistický projekt systematického vědění.

Lyotard ale také částečně odhaluje mnohem závažnější oblast Kantovy estetiky, totiž fakt, že duše může být citově pohnuta skrze počitek. Lyotard doslova říká, že

> Počitek se vloupává do netečného nebytí. Burcuje je, lépe řečeno dává mu bytí. To, čemu říkáme život, vzchází z násilí, jež zvenčí působí na naši letargii. Anima existuje jen z donucení. Aistheton vytrhává neživé z předpeklí, kde přebývá v nebytí, plní jeho prázdnotu svým bleskem, probouzí v něm duši. (Lyotard, 110)

Právě toto násilí probouzející duši bude předmětem naší následující analýzy. Pokusíme se v ní ukázat, že má mnohem zásadnější povahu, než si Lyotard myslel.

2.4.1. Estetický soud, individuace a subjektivace

Libost je pro Kanta spojena s libostí z reflexí o formách věci. Kant říká, že z toho důvodu se estetické soudy vztahují nejen ke kráse, ale i k vznešenosti.

> Náchylnost k libosti z reflexe o formách věcí... Proto je estetický soud vztahován ne jen jako soud vkusu ke krásnu, ale také, jako soud vzniklý z nějakého duchovního pocitu, k vznešenu, a tak se musí ona kritika estetické soudnosti rozpadat do dvou hlavních částí, které jsou jim přiměřené. (KS 41)

Tato libost má, podle něj, základ v určitém kognitivním aspektu, v němž zažíváme libost spojenou s účelem. „Dosažení každého úmyslu je spojeno s pocitem libosti," říká Kant a dodává, že

> Vskutku, jelikož spadání vněmů vjedno se zákony podle obecných přírodních pojmů (kategorií) v nás nevyvolávají nejmenší účinek pocitu libosti a ani vyvolat nemohou, protože rozvažování zde nutně postupuje neúmyslně podle své přirozenosti, je na druhé straně objevena slučitelnost dvou nebo více empirických heterogenních přírodních zákonů pod jeden princip, který oba zahrnuje, základem velmi znatelného uspokojení, často dokonce obdivu, i takového, který nepřestává, ačkoli jsme s jeho předmětem obeznámeni. (KS 38)

Toto srovnání je možné díky tomu, že je pojata forma do obrazotvornosti za aktivní účasti reflektující soudnosti. „Pojetí formy do obrazotvornosti se nikdy nemůže uskutečnit, jestliže je reflektující soudnost nesrovná, i neúmyslně, alespoň se svou schopností vztahovat názor na pojem." (KS 40)

Reflektující soudy, jak již víme, jsou soudy abduktivní, hypotetické. Proto v nich má hlavní slovo právě ten, kdo je pronáší. U estetických soudů s tím však souvisí další aspekt. Estetické soudy patří pod reflektující soudnost. Tedy pod schopnost pojmout obecné pod zvláštní, aniž by měly možnost se opřít o nějaké pravidlo či pojmovou strukturu. Jak upozorňuje Karásek, soudy vkusu slouží k artikulaci toho, co se odehrává v naší mysli, jsme-li konfrontováni s předmětem v „estetickém postoji". (Karásek, 45) Estetické soudy, podle Kanta, se vždy zakládají na pocitech a jsou tedy vždy spojené s tělesností. Jinými slovy estetické soudy konstituují tělesnost, přesněji různé typy tělesnosti.

To vypadá na první pohled velice absurdně. Tělesnost je Kantovi pouhou nahodilostí, něčím, co je, ale nemusí být. Tak to platí alespoň v klasické fenomenologické interpretaci. Sémiotická však přináší jinou možnost. Vkusové soudy nejsou výpovědi abstraktního

člověka, ale vždy určitého jednotlivce, jsou jeho touhami i vášněmi. Jsou výpovědí, kde ustavuje individuace výpovědi a subjektivace vypovídajícího. Alespoň tak, jak o nich mluví Gilles Deleuze v *Tisíci plošinách*. A jak uvidíme, v podobných konturách o nich hovoří i Kant.

2.4.2. Krása jak konstituce subjektu

V paragrafu 29 *Kritiky soudnosti* se nachází „*Obecná poznámka k expozici estetických reflektujících soudů*". V této poznámce hovoří Kant o možnosti klasifikace pocitu libosti podle toho, zda se jedná o příjemné, krásné, vznešené či dobré (iucundum, pulchrum, sublime, honestum). Jak napovídá název, jde mu o jejich vymezení v rámci reflektujícího soudu.

Příjemné je pochopitelné prostřednictvím kvantity. Jeho stupňování je stupňování co do množství. To, co je příjemné, nevzdělává, nýbrž patří k pouhému prožitku. Krásné pro Kanta vyžaduje představu kvality objektu. Vzdělává „tím, že zároveň učí dbát o účelné v pocitu libosti". Oproti tomu vznešené představuje pro Kanta relaci mezi naší obrazotvorností a rozumem. Konečně pak dobré posuzováno subjektem vyvolává představu veskrze závazného zákona.

Nejníže stojí pro Kanta příjemné: „Příjemné znamená pro někoho to, co mu působí potěšení, krásné to, co se mu pouze líbí, dobré, co oceňuje, schvaluje. (...) Příjemnost platí i pro nerozumná zvířata (...)." (KS, 56)

Kant pokračuje a vyjevuje hierarchii binarit: příjemné – zvířecí, krásné – rozumné, ale živočišné a konečně dobro platící pro všechny rozumné bytosti včetně duchů. (KS 56) Jakoby nestačilo snížit příjemné, potažmo tělesné, na úroveň živočišného: „Rozum si nikdy nedá namluvit, že má o sobě hodnotu existence člověka, který žije jen (a v tomto záměru může být sebeaktivnější), aby užíval." (KS, 56) Příjemné se u Kanta vždy objevuje spolu s negativními konotacemi, je to deficit člověka. Příjemné je např. spjaté s patologicky podmíněným zalíbením, prostřednictvím podnětů a stimulů. (KS, 55)

Zkrátka příjemné je nízké. Jediné, co je na příjemném dobré, je snad to, že se vůči němu dá lépe vymezit rozum jako Vernunft od pouhého rozvažování jako Verstand. Rozum je, mimo jiné, tím, co rozlišuje příjemné od dobrého:

> O pokrmu, jehož chuť je zlepšena kořením a jinými přísadami, se říká bez rozmyšlení, že je příjemný, ale zároveň se přiznává, že není dobrý, protože je sice bezprostředně příjemný smyslům, ale nepřímo se nelíbí, tj. nahlíženo rozumem, který vidí následky. (KS, 55)

Podobně tak soudí i Kant o zdraví, když říká, že „aby se dalo říci, že je dobré, musíme je ještě rozumem zaměřit k účelům, aby totiž bylo stavem, který nás činí schopnými všech činností". (KS, 55)

Rozum je tím, co rozlišuje příjemné od dobrého, to však předpokládá, že rozum sám již obsahuje vědomí tohoto rozdílu. Dále je rozum silou, která od sebe rozděluje mne-užívajícího si a mne-reflektujícího, já-živočišné a já-rozumné. Mohli bychom říci, že řez je zcela radikální a je zcela jedno, zda předmětem naší touhy je obzvlášť suchý Breton z loňské sklizně či Rum Božkov. Obojí požitek je deficientní a rozdíl mezi uspokojením potřeb značkovým a kvalitním vínem na jedné straně, rumem na straně druhé je zcela zanedbatelný a pro vymezení rozumu nepodstatný. Rozum zůstává rozumem bez ohledu na mne a mé aktuální potřeby.

Přesto však lze nalézt u Kanta pasáž, která by mohla tento nárok zpochybnit, pokud bychom ji domysleli o krok dál:

> Co se týče náklonnosti u něčeho příjemného, řekne každý, že hlad je nejlepší kuchař a lidem se zdravým apetitem chutná všechno, co je jen k jídlu; takové zalíbení tedy nedokazuje volbu podle vkusu. Jen když je uspokojena potřeba, lze rozlišit, kdo mezi mnohými má nebo nemá vkus. (KS, 55)

Uspokojení potřeby předchází pro Kanta možnost soudu. Nejsou-li moje potřeby uspokojeny a trvá-li moje deprivace, pak je mi zcela jedno, co a jak ji uspokojí. Takový člověk není sebou, protože nemůže vůbec projevit svůj vkus. To je místo, kterého si všímá mladý Marx, tvrdí, že

> Smysl zaujatý hrubou praktickou potřebou má také jen omezený smysl. Pro vyhladovělého člověka neexistuje lidská forma pokrmu, nýbrž jen abstraktní jsoucno, jakožto forma pokrmu. (...) Utrápený, nuzující člověk nemá vůbec smysl pro nejkrásnější představení v divadle. (Marx 1961, 99)

Jinými slovy teprve moje živočišné uspokojení dává možnost vystoupit mému vkusu, ba co více uspokojení nesmí být syrové ukojení. Naopak proces diferenciovaného uspokojování potřeb je proces individuace, která potom vede k vytříbenému a osobnímu vkusu. Z tohoto místa je možná i radikálně kritická funkce vkusu, tak jak ji formuluje kupříkladu Lyotard. V kostce by se dala shrnout do apelu: „Podívejme se na dnešní dobu, kdy většina obyvatel ukájí své živočišné potřeby masovým nákupem potravinových prefabrikátů, žije v králíkárnách a přiměřeně k tomu projevuje svůj vkus sledování telenovel a jiných kýčovitých artefaktů masové kultury." Je to právě vkus, co nás usvědčuje.

Z této perspektivy je pak zvláštní moment, kdy příjemné je poníženo a spojeno s negativními soudy, protože uspokojení potřeb konkrétním, lidským způsobem vede k individuaci člověka. Jedna z možností je, že proces této individuace směřujeme přímo proti Kantově chápání rozumu, který je ne-osobní a v určitém slova smyslu ne-lidský. Příjemné je zpochybnění takovéhoto rozumu, vpádem zcela určitého, konkrétního já, které je emancipované vůči obecnému, neurčitému rozumu. Proto musí být popřeno. Ve jménu jaké touhy? Bytí dobrým?

V Shakespearově tragédii *Romeo a Julie* nalézáme verš: „I růže zvána jinak, voněla by stejně." Vyznačuje se tu bod, ve kterém věc sama promlouvá, a její označení se stává lhostejným. Jinými slovy odkazuje nás k vztahu prezentace a reprezentace a vztahu osobního prožitku a jeho komunikace s okolím. Tyto systémy stojí v jádru Kantovy antinomie vkusu: na jednu stranu má každý svůj vlastní vkus (KS, 147) a s tím je spjat i fakt naprosté subjektivity a nemožnosti žádat souhlas druhých. Počitek libosti či nelibosti je nezprostředkovatelný. Na stranu druhou o vkusu nelze disputovat, nelze o něm vést debatu, protože „k jednomyslnosti během debaty nedochází podle určitých pojmů jakožto průkazných důvodů, že tedy předpokládá objektivní soudy jako důvody soudu". (KS, 48)

Z tohoto místa je jen krok k vyjádření antinomie vkusu:

> 1. Teze. Soud vkusu se nezakládá na pojmech; neboť pak by se o něm dalo disputovat (rozhodovat podle důkazu).
>
> 2. Antiteze. Soud vkusu se zakládá na pojmech; neboť pak by se, nehledě na jeho různost, nedalo o něm přít (činit si nárok na nutnou shodu druhých s tímto soudem). (KS, 48)

Dříve než přistoupíme k určité ruptuře v krásném, připomenu ještě, jak definuje Kant podmínky a priori estetického soudu: a) takový soud není motivován empirickým zájmem, ať již teoretickým nebo praktickým, b) estetický soud je singulární soudím já zde a tady, c) estetický soud požaduje, aby byl sdílen všemi, d) zalíbení, které nacházíme v krásném je zalíbení, které se neodvolává na účelnost.

O co tedy jde? Krásné představuje svérázný typ násilí vnějšku, jeho dovršení je v jeho vyslovení:

> Ve všech soudech, jimiž něco prohlašujeme za krásné, nedovolujeme nikomu, aby byl jiného mínění, ačkoli náš soud nezakládáme na pojmech, nýbrž na našem citu, od čeho nevycházíme jako od něčeho soukromého, ale společného citu. (KS, 77)

Možná proto potřebuje Kant vyloučit pozitivní význam příjemného, protože pokud by cit nebyl společný, neměl by rozum vzrušení, které by ho nutkalo požadovat obecný souhlas. V tomto vzrušení zasažený člověk „neříká, že každý s naším soudem bude souhlasit, ale že s ním má souhlasit". (KS, 77)

Opět se tu objevuje násilí a touha. Násilí vnějšku – krásné chce být krásným zváno. Já v krásném se prožívám a jednám, jako kdybych byl obecný, tím ruším diferenci já-ty a místo toho se stávám subjektem. Cena, kterou za to platím, je nemožnost reprezentace v pojmu, nemožnost komunikace. Nemožnost ověření si této obecnosti, nesdělitelnost osobního, produkuje nikdy neuspokojitelnou touhu po krásném, neboť v krásném věřím, že jsem stejný, jako každý, kdo je podřízen dobru, že jsem dobrý. Krásné musí být čiré, intelektuální právě proto, aby mi dalo zapomenout na mne konkrétního a jedinečného. Nutí mne popřít sebe teď a tady, to znamená nenechat se zasáhnout. Krásné mne nesmí rozesmát ani dojmout, protože „pocit dojetí, kde je příjemnost způsobena jen prostřednictvím okamžitého zadržení a následujícího silnějšího projevu životní síly, ke kráse vůbec nepatří". (KS, 67)

Krásné konstituuje subjekt, prožitek krásy je prožitek zrození subjektu. Právě v tomto kontextu je pochopitelný důraz na nezainteresovanost jako podmínkou de-individualizace.

> Toto vysvětlení krásna může být vyvozeno z předcházejícího vysvětlení krásna jakožto předmětu zalíbení bez jakéhokoli zájmu. Neboť tu věc, o níž jsme si vědomi, že zalíbení v ní je u nás bez jakéhokoli zájmu, nemůžeme posuzovat jinak než tak, že musí obsahovat základ zalíbení platný pro každého. Protože se zalíbení nezakládá na nějaké

náklonnosti subjektu (ani na nějakém jiném úmyslném zájmu), nýbrž ježto ten, kdo soudí, se vzhledem k zalíbení, které předmětu věnuje, cítí zcela svobodný, nemůže nalézt žádné soukromé podmínky jako důvody zalíbení, které by byly charakteristické jen pro jeho subjekt. (KS, 57)

2.4.3. Vznešené jako konstituce individuality

Vznešené je to, co se bezprostředně líbí v důsledku svého odporu proti zájmu smyslů. Viděli jsme, že Kant chápe prožitek vznešena jako prožitek kolapsu. Jako místo, kde kolabuje naše obrazotvornost a zároveň je překonána schopností myslet. Viděli jsme, že máme dva typy vznešena: matematické a dynamické.

Matematické je jakýmsi komplementem k dynamickému, přesně v intenci Kantova schématu v *Kritice čistého rozumu*, kdy s tímto rozlišením také pracuje. Bude-li Kant mluvit o dynamickém vznešenu jako o určitém prožitku prostoru a prostorového uspořádání především, nebude vztahovat prožitek vznešena příliš k umění, pak na té druhé straně mně stojí číslo, analogicky k tomu prostoru. Matematické vznešeno je velikost, která nemůže být poměřena. Nemůžeme poměřit pojem nekonečna s jakoukoliv měrnou jednotkou. Máme na jedné straně pojem nekonečna, jsme schopni myslet, ale nejsme schopni si ho představit. Jediné, co můžeme udělat, je, že můžeme poměřit tu věc sebou samým a ujistit se o neschopnosti mít přiměřenou představu, obraz k pojmu.

Přesně tento motiv, pouze trochu modifikovaný, se objevuje i v koncepci dynamického vznešena. Hlavní metafora, kterou Kant používá pro to, aby vysvětlil, co je vznešené v dynamickém vznešeném, je metafora síly, které jsme nějakým způsobem vystaveni, s kterou se porovnáváme, která nás ale přesto reálně neohrožuje. Vznešená může být podle Kanta válka. Samozřejmě vedená podle všech pravidel a úcty k občanským právům. Ústředním motivem je ale něco jiného:

> Když vidím kupící se bouřková mračna honící se na nebi, provázená blýskáním a hřměním, v tento okamžik naráží moje obrazotvornost na své hranice. Těmi hranicemi je nemožnost představy nekonečna, nebo nějaké moci, které kdybych se vystavil, tak mě může okamžitě smést. (KS, 93)

Kant říká, že to, co se nám ve skutečnosti líbí na vznešeném, není velkolepost či velikost, ale okamžik, kdy je v nás vyvolána síla, která sama není přírodou, a ta nás nutí k tomu, abychom to, o co se staráme, (majetek, zdraví a život) považovali za něco malého. V momentě, kdy jsme jí vystaveni, vyvoláváme v sobě sílu, která nás zbavuje té participace na běžném životě a naopak nás posiluje v tom, abychom se uvědomili ve své existenci a její konečnosti. Dává nám zakusit, že jsme schopni tyto síly myslet, jsme schopni je cítit, ale nejsme schopni si to žádným způsobem představit. Máme pojem té věci, ale nemáme možnost ji někdy vidět naráz, mít ji plně v názoru. Nejsme schopni pokračovat v syntéze obrazotvornosti do nějakého místa, kde bychom měli před sebou ucelený obraz. Nikoli však protože bychom nemohli ukončit sémiosis, ale protože žádný obraz nemůže být adekvátní pojmu.

Narážíme na hranici naší obrazotvornosti a zakoušíme její existenci. Jenže aby hranicí mohla být, tak se za ní musí nalézat něco, na co my narážíme, a to je schopnost rozumu myslet pojem, který obrazotvornost není schopná převést v reprezentaci. Kant doslova říká: „Přírodu jako její znázornění nemůžeme poznat, nýbrž jen myslet, je v nás vzbuzována předmětem, jehož estetické působení napíná obraznost až k jistým mezím." Když pozorujeme horský masiv, tak vlastně jenom sledujeme, kde se moc přírody či boží pohybovala, kde zanechala svou stopu, index. Jsme v bezpečném odstupu od objektu, ve kterém pociťujeme, jak je příroda, bůh či lidský duch mocný, a na druhou stranu vlastně nejsme schopni domyslet nebo dopředstavit si, jaké síle jsme vystaveni.

Aby byl tento prožitek možný, musíme zažít určité rozštěpení já a prožít tak já jako rozdělené. V zjednodušené podobě se prožívám jako rozumný i jako rozvažující. Tento motiv zdůrazňuje později Kantův následovník Fridrich Schiller, když říká, že

> Cit vznešena nás tedy přesvědčuje, že stav našeho ducha se neřídí bezpodmínečně stavem smyslů, že zákony přírody nejsou nevyhnutelně i našimi zákony a že v sobě máme samostatný princip, který je nezávislý na všech smyslových dojmech. (Schiller, 98)

Vraťme se však ke Kantovi, ve chvíli prožitku vznešena se musím na jedné straně reflektovat a na druhé straně něco prožívat, udržovat se bezprostředním. Protože kdybych byl vystaven nějakému přímému ohrožení a ztratil tak možnost sebereflexe, tak před tou věcí prostě uteču, nebo se někam schovám, ale rozhodně nebudu stát a prohlížet si ji. Žádný prožitek vznešena není možný bez reflexe Já.

Tento fakt je dobře demonstrovatelný i na příkladu výtvarného umění a jeho reflexe u romantického malíře Caspara Friedricha Davida a jeho obrazu *Poutník nad mořem mlh*, který znázorňuje právě takový okamžik. Ilustrací naší hypotézy může být i reflexe romantických básníků Achima von Arnima a Clemense Brentana Pocity při pohledu na Friedrichovu mořskou krajinu, které zaznamenávají reflexivní povahu prožitku vznešena.

> Je velkolepé pozorovat v neskonalé osamělosti z mořského břehu nedozírnou vodní pustinu pod ponurým nebem a k tomuto pocitu se připojuje fakt, že jsme na takové místo přišli, že se odtud musíme vrátit, že bychom si přáli moře překročit, že to není možné, že si uvědomujeme nepřítomnost veškerého života, ale přitom slyšíme jeho hlas v hřmotu vlnobití, v závanu vzduchu, v plynutí oblak, v osamělém ptačím zpěvu; k tomu náleží touha, vycházející ze srdce, kterou příroda takříkajíc maří. Avšak při pohledu na obraz to možné není a vše, co jsem chtěl najít přímo v obraze, jsem objevil především ve vztahu mezi sebou a obrazem, neboť touha, kterou ve mně obraz vzbudil, byla jím samým zmařena: a tak jsem se stal kapucínským mnichem a obraz dunou; moře, které můj pohled nostalgicky hledal, bylo naprosto nepřítomné. Ovšem abych ten úžasný pocit zažil, popřával jsem sluchu velmi rozdílným poznámkám, které vyslovovali návštěvníci kolem mne, a já je zde zaznamenávám, protože patří k obrazu, jenž je zcela nepochybně ozdobou, před níž se nutně odehrává nějaká akce, neboť nám nedopřává oddechu. (Eco, 297)

Vraťme se k síle, která je v nás vyvolána pocitem vznešenosti, a to, co o ní víme, je, že to rozhodně není strach. Kdo se bojí, nesmí posuzovat vznešené. Čím více napínáme naši obrazotvornost a sami se přitom nevystavujeme žádnému nebezpečí, tím více získáváme, než ztrácíme. Kant expresivně popisuje úžas, který hraničí s hrůzou, děs a posvátná hrůza, když uchopí diváka při pohledu na nebetyčné horské masivy, na hluboké propasti, v nichž hučí voda, na temné stinné a trudnomyslné přemítání pustiny atd., nejsou skutečným strachem, jestliže divák ví, že se nachází v bezpečí, nýbrž jen pokusem všechny zmíněné uchopit obrazotvorností, abych pocítil nutnost spojit takto vzbuzené hnutí mysli s jejím klidným stavem a mít tak převahu nad přirozeností nás samých. Tady se explicitně pojmenovává motiv toho prožitku. Prožitek z hor, z vznešena, z těch závratí je v tom, že my sami získáváme moc sami nad sebou díky tomu, že jsme schopni chápat to, co je před námi, jako schéma bez pojmu, protože nejsme schopni mít určitou alegorii moci nebo síly, které se můžeme vystavit.

Kant v pasáži, která se týká té distance, kterou máme prostorovou vůči těm prostorovým dílům, říká, že „potřeba prostorové distance nám zaručuje bezpečí a zároveň nám umožní odhad velikosti, který je se vznešenem vždy spjat". (KS, 94)

Slovo distance je v latině odvozeno ze slovesa distendo, tedy roztahovat, napínat, rozdělovat. Sloveso tendo (tendere) samo pak znamená napínat, natahovat. Dis je pak předponou odpovídající našemu „roz-". Samotné substantivum distantia pak znamená jak rozdílnost, různost, tak i vzdálenost a odlehlost. Distance je vlastně pozoruhodné ne-místo. Teprve distance nám totiž umožňuje vidět celek. Jak v triviálním slova smyslu, tak ve smyslu duchovním. Správná vzdálenost od věci nám dává možnost věc zahlédnout v celku a zároveň dostatečně zřetelně.

Když Kant mluví o pyramidách a cituje zprávy z Egypta, tak říká: „Pro prožitek pyramid musíme najít správnou vzdálenost, ze které je můžeme posoudit, abychom mohli získat plný dojem z jejich velikosti. Neboť pokud se vzdálíme příliš, pak jsou vnímané části vnímány nejasně a jejich představa nemá účinek na estetický soud subjektu, a pokud se přiblížíme hodně blízko, pak oko potřebuje jistou dobu, aby dokončilo jejich vnímání, a přitom dojde k zániku prvních dojmů, dříve než obrazotvornost získá poslední impuls." Věřím tomu, že při Kantově obrazotvornosti, ačkoliv ty pyramidy nikdy neviděl, tak jsem pevně přesvědčen, že tak to musí být. Podobný typ distance ale existuje i v případě časovosti. V romantické estetice má podobu záliby v zříceninách.

Vnímání pyramid je pro Kanta i klíčem k tomu, jak chápat architekturu velkých objektů, jako jsou třeba chrámy nebo kostely. Říká, že pocit, který je vyvolaný v chrámu Sv. Petra v Římě, když do něj člověk vstoupí, je pocit vzneseného prožitku mezi nepřiměřeností subjektu, který vstoupil do toho prostoru, a ideou celku, kterou se snaží dosáhnout. Všechny velké vertikály a všechno to, že musí zaklánět hlavu a nemůže vlastně nikdy v klidu dokončit ten proces spojení s tím, že je tam nějaká moc, která to musela vystavět.

To vypadá na první pohled poněkud triviálně, do okamžiku, než si uvědomíme, že všechny uvedené příklady jsou indexy nějaké „vyšší" moci, s níž jsem konfrontován. Dokonce i pohled na jakoby beztvarou přírodu je v tomto kontextu sémiotický krok, vnímáme při něm přírodu jako výsledek vývoje, moci a kreativity, která pro jedny může být boží, pro druhé evoluční, vždy však zůstává nezměrnou silou.

Jestliže je libost prožitá při vznešenosti spjatá s nějakou silou, která je v nás vzbuzena, pak je celkem legitimní se ptát po té síle, která v nás tu libost vzbuzuje. Ta síla nemůže být nikdy sama o sobě. Může existovat pouze jako síla ve vztahu k nějaké jiné síle, nebo jiným silám, kterým klade odpor. Jedině tak ji určím jako sílu. Ale co je potom ve vznešeném tím odporem, se kterým se střetává prožitek moci a v němž se vytváří naše libost?

Domníváme se, že je to skutečné tělo člověka, který kouká na skály, pyramidy, oddává se vznešenu. Že ta libost vznešena je nutně podmíněna existencí toho, že jsme fyzičtí, což je zvláštní moment, protože vlastně by tam ta tělesnost v té estetice neměla u Kanta co dělat. Protože vztah k tělu a tělesnost je svým způsobem něco, co je víceméně nahodilé a podle Kanta není pro člověka úplně nutné. Přesněji není nutné pro subjekt, jak jsme viděli v naší analýze krásy, je však nutné pro konstituci individuálního já a jeho tělu. A možná, že ne jedno tělo, ale těla. V tomto kontextu bych připomněl, že Patočkovy úvahy o těle a tělesnosti vedou právě tímto směrem:

> Rozdíl pasivity a aktivity lze konstatovat ve vnitřní zkušenosti. Ta ukazuje prafenomén úsilí (effort). To, že se můžeme vydělit ze světa, říkat 'já', spočívá v tom, že můžeme svobodně chtít, a to znamená také moci. Nelze, nemá smysl chtít, když nemohu. Mám původní vědomí, že usiluji, že mám jinou možnost, např. vykonat pohyb ruky. (...) Vědomí úsilí není žádný periferní dojem, to nelze převést na pouhou senzaci. (...) Úsilí má své meze, něco mu rezistuje. Není to neomezená energie, je to působnost v těle, tělesné působení. Je zde viděno to, že já je možné jen jako tělesné já – já je chtějící, usilující já, a následkem toho tělesné. (Patočka, 23–24)

Jaká těla se nám však ustavují v Kantově estetice vznešena? Prvním je tělo, které prostředkuje počitky obrazotvornosti. Vznešené není totiž omezeno na pouhou afekci, nýbrž na aktivní přítomnost celého těla. Příklady, které Kant volí, jsou zcela výmluvné. Při vznešeném nejde o to jen vidět, nýbrž jde o to být přitom. Vznešené vyžaduje aktivní přítomnost mého těla, vznešené bez tělesnosti není možné. V tom stojí vznešené přímo proti krásnému.

Druhé tělo je právě zde a nyní přítomné tělo člověka, který zažívá pocit vznešenosti. Je to tělo pocítěné jako smrtelné. Aby však mohlo být pocítěné jako smrtelné, nesmí být přímo ohrožené. Pokud by bylo totiž přímo ohrožené, mysl by byla podřízena pokusu jej zachránit.

Ve vznešeném naopak zakoušíme pocit těla, které by mohlo nebýt, a to je třetí tělo. Tělo bez těla. Vznešené je oproštění se od starosti o život v materiálním slova smyslu, je tím, co dává

pocítit bezcennost všednosti. Zdá se, že vznešené můžeme tedy popsat nejen jako přírodou vzbuzenou sílu dávající pocítit nekonečnost, nejen jako proces, ve kterém naše obrazotvornost naráží na své meze, ale také jako proces, ve kterém mizí tělo. Ovšem všechny tyto pohyby jsou pohyby mého já a já je svým způsobem vykonávám. Vznešené není cosi, co se přihazuje a čemu jsem vystaven, ale něco, k jehož prožitku musí být člověk připraven. Ona síla vzbuzená vznešeností musí být stavěna proti straně života, živočišnosti a těla. Jakoby vznešené bylo střetem síly dobra a zákona na jedné straně a touhy příjemného na straně druhé. Nebo jinak viděno: napětí vznešeného je napětím sebeuchování a sebepřekonání. Je to napětí, které produkuje vůli k moci – „nepřekonatelný svár tendence života se uchovat i vydat zároveň". (Kouba, 246)

Tím se však odvracíme od morální interpretace vznešena, která byla tak důležitá pro Kantovy interprety, jakým byl například Fridrich Schiller. Naopak navrhuji pokusit se promyslet původ vznešena a prožitku vznešena na bazální tělesné úrovni. Na podporu tohoto pokusu bych rád navrhl možnou interpretaci z pohledu teorie her.

V roce 1938 byla poprvé publikována kniha holandského teoretika Johna Huizinga *Homo ludens*, kde přichází s klasifikací lidských her na hry typu agon, alean, mimikry. Tato klasifikace prošla revizí francouzského myslitele Rogera Cailloise, který k ní přidal další typy a mimochodem zmínil, že existují hry typu vertigo. Patří mezi ně také zábavy jako houpačky, kolotoče. Cailloia interpretuje slast z těchto her a říká, že tyto hry jsou odpověď člověka na potřebu cítit stabilitu jeho těla a rovnováhy, které jsou momentálně porušeny, a uniknout tyranii vnímání a překonat vědomí sebe sama. Což je figura typická pro estetický prožitek vznešena a přitom se vyskytuje v oblasti, která není uměním, ale naprosto běžnou součástí života. Přímo však odkazuje k tělesnému základu estetiky vznešena.

Český surrealista Martin Stejskal rozvíjel teorii her vertigo dál a vytvořil dokonce jakousi jejich škálu od her patologických až po hodně kultivované (viz *Surrealistické hry a Cailloisova klasifikace her*). Úplně nejníže začíná drogami a alkoholem a pokračuje přes provazochodectví k horolezectví až po lyžování a tanec. Všimneme si, že právě tyto vertigo hry jako tanec nebo provazochodectví jsou v romantice s tím pojmem vznešena velmi svázány. Podobně časté jsou i motivy alkoholu či drog v dekadenci. Ukazuje se, že recepce vznešena přes fyzično je možná a celá ta intelektuální kultivovanost je už součástí nějakého ideologického konceptu, který pracuje s tím člověkem, který se vychyluje v té své existenci. Zároveň to ale ukazuje na zvláštní zapojení tělesnosti do některých typů sémiosis,

pochopitelné právě z toho, že při prožitku vznešena hraje základní roli Peircova kategorie druhosti, reaktivnosti.

2.5. Sémiotické důsledky pro estetiku

V předchozích kapitolách jsme předvedli, jak je možné interpretovat Kantovu estetiku prostřednictvím sémiotického pojmového aparátu. Pokud je naše úvaha správná, měla by se tato vztahovat i k znakům v jednotlivých druzích umění. Tento přístup by měl umožnit analýzu jednotlivých uměleckých artefaktů, pocházejících z jednotlivých uměleckých druhů. Analýza by se měla opírat o rozbor přítomnosti jednotlivých sémiotických součástí daného artefaktu, jeho typických rysů, protože žádný typ znaků se nevyskytuje v čisté podobě.

Například v případě literatury by takový rozbor mohl sledovat podíl ikoničnosti, indexikality a symbolů v jednotlivých literárních dílech a žánrech, což se již v minulosti několikrát stalo.

Ikonické prvky v literatuře byly předmětem zájmu Romana Jakobsona. Ve studii *Hledání podstaty jazyka* upozorňuje kupříkladu na diagramatické řazení prvků ve větách či gradační povahu stupňování adjektiv.

K těmto částečným analýzám je třeba přičíst celou řadu ikon – metafor typických pro poezii. Metafory nejsou výsadou jen poezie či poetických pasáží literárních textů, ale mohou být také způsobem popisu postav v případě charakterizace Marquezových hrdinů v románě *Láska v čase cholery*.

Domnívám se, že v literárních dílech můžeme najít i další ikonické prvky, které nejsou tak triviální. Oporu pro takové analýzy nalezneme v Šaldově studii *Synthetism v novém umění*, když navrhuje dělit literární díla podle převažujícího typu vyobrazení. Základním měřítkem je mu rozdělení typů reprezentace v *Kritice soudnosti*. Jedná se o pasáž, která je svým způsobem presémiotická, ačkoli to v kontextu Šaldova odporu k metodě vypadá poněkud podivně. Šalda nejprve cituje paragraf 59 z *Kritiky soudnosti*, v němž Kant vyjmenovává různé způsoby hypotyposis, znázornění, kterými jsme se již zabývali v kapitole věnované Kantově pojetí znaku. Připomeňme si však tuto centrální pasáž ještě jednou:

> Veškeré názory, které jsou připisovány pojmům a priori, jsou tedy buď schemata nebo symboly, z nichž první obsahují přímá, druhé nepřímá znázornění pojmu. Schemata to činí demonstrativně, symboly prostřednictvím analogie (k níž slouží také empirické

názory), ve které soudnost vykonává dvojí činnost, za prvé používá pojmu pro předmět smyslového názoru a pak za druhé pouhého pravidla reflexe o onom názoru, pro zcela jiný předmět, pro který je prvý jen symbol. Tak je monarchistický stát představován oduševnělým tělem, je-li ovládán podle vnitřních lidových zákonů, ale pouhým strojem (např. ručním mlýnkem), je-li ovládán jednotlivou absolutní vůlí, v obou případech ale jen symbolicky. Neboť mezi despotickým státem a ručním mlýnkem sice není žádná podobnost, ale mezi pravidly reflexe o nich a jejich kauzalitě. (KS, §59)

Šalda ji pak následně interpretuje takto: „Liší zde tedy Kant následující způsoby znázornění, resp. představování: 1. diskursivní, pokud empirické pojmy v příkladech se znázorňují, 2. intuitivní, jež buď a) schématické, pokud rozumový pojem a priori demonstrací se znázorňuje, buď b) symbolické, pokud idea pouhou analogií se představuje."

V tomto výkladu Šalda předjímá sémiotickou interpretaci literatury a dokládá to dalším postupem.

Kritéria toho lze k bližšímu vystižení dobře vžíti k objektivní klasifikaci uměleckých děl literárních podle způsobů realisování pojmů v názorech, resp. v představování idejí. Přitom nemusí ani vaditi, že skoro v každém díle znázornění pojmů, resp. představení idejí, zaujme všecky tři způsoby zde uvedené: výslednice dána bude způsobem znázornění, resp. hypotyposace statistické převahy základních a hlavních pojmů. (Šalda, 45)

Šalda zde navrhuje prakticky sémiotickou klasifikaci literárních textů, o kterou se pokoušíme i v tomto textu, právě na základě způsobu značení. Dokonce od ní i odvíjí trojí druh autorů zastoupených Zolou, Flaubertem a Mallarméem, kdy Zola bude náležet k diskursivnímu typu značení, Flaubert k schématickému a Mallarmé k symbolickému.

Diskursivní značení Emila Zoly bude ale náležet již k literatuře s dominantním rysem indexikálních znaků. O ní budeme hovořit tehdy, pokud se interpretace orientuje na vnitřek textu a vnitřní kontext a bez něj nepochopitelné, beroucí svou znakovost z existence textu. Jednotlivé znaky budeme mít tendenci interpretovat se zřetelem např. ke kauzálnímu řetězci či uhadování nebo budou vytvářet očekávání a směřovat naši pozornost jakoby mimo sebe k dalším částem textu. Nadobudou povahu stop. Případem takovéto literatury je detektivní próza, kdy naše čtení provází stopovací aktivita a my přikládáme pasážím textu váhu podle toho, co nám odkrývají o zločinu. Určitý tvar získává tato technika v románech Alaina Robbe-

Grilleta, především v jeho *Gumách*. Podobně indexikální charakter má například v textu vzpomínka postavy, která je možná jen díky indexikální povaze. K typickým rysům takovéto literatury bude patřit nejen využívání vlastních jmen, ale také silná metonymičnost.

Další analýzy indexikality v literatuře a jazyce vůbec podává Roman Jakobson ve studii *Shifters, verbal categories, and the Russian verbs*. Úvahy o problémech metonymičnosti v literatuře jsou například předmětem studie Alexandera Gelleye *Metonymy, Schematism, and the Space of Literature* a řady dalších.

Zbývá otázka, zda a jak má smysl hovořit o literatuře s převahou symbolů. Potíže totiž spočívají především v samotné povaze uměleckého díla, které je vždy symbolem, protože pokud mu nějak rozumíme, tak zároveň již nějak stanovujeme pravidla. Navíc podobnou povahu mají i další složky díla, jako například žánr.

Přesto se ale domnívám, že lze hovořit i o symbolických prvcích v literatuře v užším slova smylu. Takové prvky v literatuře pak budeme hledat tehdy, vzniká-li význam jakýmsi obchodem, směnou, při které se snažíme najít takové pravidlo, které podrží co největší bohatství významu, pro co největší část znaků. Příkladem takovéto literatury bude například značná část moderní poesie (v případě metafor, které nebudou přirovnáními), ale třeba i prózy Franze Kafky nebo poesie Paul Celana.

2.5.1. Krásné a vznešené v literatuře

Krásné rozehrává svobodnou hru imaginace, která není nikdy subsumovatelná pod pojem, oproti vznešenému, které ukazuje přímý kolaps našeho smyslového vnímaní při neporušenosti pojmu, který v nás vzniká. Ikon a index představují různé typy sémiozy, v první je naše imaginace vedena k hledání, případně konstruování objektu reprezentace, a v něm je úspěšně zakončena. S trochou nadsázky můžeme říci, že tento proces je nekonečný, protože vše, co na světě je a je myslitelné, je si s něčím jiným podobné, cokoli může být ikonem čehokoli. Záleží jen na hře naší imaginace. Završenost pod pojem je jen dočasným příměřím myšlení, vyžádaným praktičností. Oproti tomu způsob, který vede značení indexu, je jiný: index je index jen díky tomu, že existuje jeho Objekt. Extrémem indexikálního vidění světa je paranoia.

Nyní můžeme stanovit hypotézu, že krásné bude v područí literatury, která je ikonická, tedy té literatury, která nás vede k tomu, abychom nalézali objekt reprezentace tak, že rozehrává naši

imaginaci, oproti tomu texty s převahou indexů budou mít tendenci stát se literaturou vznešena.

Surrealistické experimenty budou z tohoto pohledu náležet ke krásnému, psychický automatismus v nás rozehrává naši imaginaci, aniž by ji dovolila někdy přestat v neustálé tvorbě obrazů, orientujeme své poznání skrze text k naší vlastní zkušenosti, přesněji, jak uvidíme dále, k obecnému v naší zkušenosti. Někteří autoři pak umění a jeho dějiny vůbec ztotožňují s touto ikonicko-poznávací rovinou, např. Karel Teige ve svém monumentálním díle *Fenomenologie umění*, kdy periodizuje dějiny na dvě epochy, jednu počínající renesancí a končící impresionismem, jehož hnací motor je věrně zobrazovat apriorní, reálné a racionální modely, a epochu začínající postimpresionismem, která se „vzdaluje zevnímu apriornímu modelu a usiluje vytvořit vnitřní model: uvolňující se z poddanství reality, přechází do říše principu poezie..." (Teige, 463) To, co je mj. příznačné, je užití termínu vnitřní-vnější model, protože ontologický statut modelu je vždy statut kognitivní.

Naopak detektivní romány budou vést naši představivost k její hranici, budeme mít jasný pojem vraždy, ale přesto budeme stát vůči něčemu, co naši imaginaci překračuje. Budeme vystaveni smrti, tělesnému ataku, od kterého jsme odděleni bezpečím knihy, ale přesto je pro nás nepředstavitelná, ač její pojem máme zcela k dispozici. Stejně tak na druhé straně texty, jako je Čapkova *Šlépěj*, budou využívat stejného efektu: jsme konfrontováni s indexem par excellence, totiž stopou uprostřed pole, oba účastníci jsou jí vydáni všanc a přemýšlejí o ní jako o indexu, hledají řadu událostí, která by logicky vysvětlila, jak se tu stopa objevila, ale žádné představitelné vysvětlení tu není, jen stopa-pojem, vůči níž kolabuje naše představivost.

Krásné se pohybuje v dimenzi poznání, zatímco vznešené v dimenzi smyslu.

3. Roviny myšlení

Blížíme se k závěru našich zkoumání a hra imaginace a vnitřní kolaps logických řad nás směřuje do širšího myšlenkového kontextu, který sice vychází z estetiky, ale dalece ji překračuje a dovádí nás k základním rovinám myšlení. Oporou v tomto přesahu nám bude Effenbergerova analýza avantgardy XX. století z jeho knihy *Realita a poesie*. V úvodní části knihy Effenberger tematizuje dvě kategorie a jejich dialektické protiklady, které jsou klíčové pro pochopení avantgardního umění. Těmi kategoriemi je na jedné straně pojem iracionality a na straně druhé absurdnosti. Pojmy, které mají k sobě velice blízko, ale které představují přesto odlišné pozice tvorby i ducha. Tato odlišnost je dána tím, že je lze chápat jen v rámci jejich dialektických protikladů:

> Tento dialektický vztah mezi racionalitou a iracionalitou, mezi absurditou a jejím opakem, který ve vědě a filosofii je předpokladem činné skepse, je zároveň také diferenciačním činitelem ve sféře imaginativní tvorby, kde jeho korektivní a kritická funkce vytváří zvláštní relace právě u fantazijních a irealistických projevů, které nejsou ničím angažovány. (Effenberger, 15)

Effenberger také zmiňuje, v návaznosti na rukopis Teigeho Fenomenologie moderního umění, dvě řady autorů, které reprezentují obě tendence, tedy tendenci absurdity a tendenci iracionality. Na jedné straně jsou to autoři jako Dujardin, Proust a Joyce, ale i třeba Carrola, a na straně druhé Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire. (Effenberger, 353)

Effenberger upomíná na lexikální význam slova absurdní, které nás upomíná k disharmonickému působení absurdních jevů vzhledem k rozumu a soudnosti. Ale zároveň upozorňuje, že „i když mezi absurditou a iracionalitou trvá rozdílnost nesmyslného a nepoznaného nebo nepoznatelného, tato rozdílnost je vágní do té míry, že (...) obě složky bývají zaměňovány a tím i ztotožňovány". (Effenberger, 15) Pro Effenbergera dialektika absurdna a iracionality představuje vůbec fundamentální dialektiku moderního umění a rozebírá tvorbu Jamese Joyce, která je mu typem tvůrce tektonické spekulativity, a dílo Franze Kafky, který je příkladem tvůrce atektonické sugestivity. V Joycově díle je podle Effenbergera

> živel absurdity vřazen do pevné kompoziční výstavby. Vnitřní monology a časoprostorové přesuny v deskriptivním utváření Odyssea, v nichž se přes sebe promítá několik vzájemně odlišných logických řad, nebo logika lingvistických deformací v

> Rozvoji díla (Work in Progress) představují sice vzhledem k tradičním románovým prostředkům jistou absurdní polohu, avšak Joycova konstruktivní vůle je zároveň podřizuje striktní kompozici. (Effenberger, 19)

Naproti tomu staví dílo Franze Kafky, které „představuje atektonicky sugestivní typ obrazného myšlení, kde je absurdním a iracionálním jevům ponechána jejich destruktivní a kritická schopnost, vznikající zde z konfliktu mezi racionalitou právního řízení a iracionalitou snu". (Effenberger, 20)

Nás v tomto kontextu bude ovšem zajímat ještě něco jiného, cosi co je v pozadí Effenbergerových úvah, ale zřídkakdy se to projeví. Totiž dvě pole, ze kterých protikladnost iracionality / racionality a absurdity / činné skepse mohou vyrůstat. Prvním z nich je rovina poznání bytí, ve kterém teprve můžeme činit rozdíl mezi racionálním a iracionálním, a tím druhým je rovina smyslu existence. Tyto roviny jsou mnohem starší a širší než avantgardy a je nutno je vztahovat k celé totalitě lidského myšlení, dříve než je rozlišeno do „logiky", „etiky" či „fyziky", tak jak jej promýšlí kupříkladu Martin Heidegger.

Na jedné straně tu bude rovina napjatá mezi pólem racionality a iracionality, která bude klást důraz na poznání, a na straně druhé tu bude rovina smyslu existence, která se bude pohybovat mezi absurditou a „činnou skepsí", kterou bychom mohli klidně nazývat život.

Roviny myšlení si můžeme představit jako určitou variaci na Foucaultův pojem diskursů, tak jak jej znovu vymezuje v *Archeologii vědění*. V rovině myšlení můžeme odlišovat různé typy diferencí uvnitř stejného, určité ohyby diskursu jako např. „body nekompatibility: dva objekty nebo dva typy výpovědi nebo dva pojmy mohou v jedné diskursivní formaci zdánlivě postrádat schopnost vstoupit – pod hrozbou zjevné kontradikce nebo ne-konsekvence – do jedné a téže řady výpovědí. (...) body ekvivalence: dva nekompatibilní prvky jsou formovány stejným způsobem a podle stejných pravidel," či „propojující body systematizace: od každého z těchto současně ekvivalentních i nekompatibilních prvků jsou odvozeny koherentní řady objektů, formy vypovídání, pojmy (spolu s možnými novými body nekompatibility v každé řadě)". (Foucault, 101)

Do roviny poznání tak spadne nejen Husserl a Russel, s koncepcemi kladoucími důraz na poznání světa, ale i surrealismus s podobným nárokem jako fenomenologie a logický positivismus, jenže na opačném pólu, totiž na pólu iracionality.

Naopak rovina smyslu existence bude tvořena linií propojující Huma, částečně Kanta, Fr. Nietzsche a Bergsona až po francouzské existencialisty, v literární podobě pak se na jedné palubě ocitnou autoři jako Joyce, Proust, Pirrandelo, Robbe-Grillet, Čapek či Klíma různě rozmístěni mezi póly absurdity a života.

Dále pak rovina poznání bytí bude vždy spjata spíše s estetikou krásy a preferencí ikoničnosti, Breton tak má k Platonovi mnohem blíže, než by si sám přál. Obráceně pak rovina smyslu existence bude preferovat estetiku vznešena a indexikálnost, práci s logickými řadami, případně s jejich kolapsy (jako v případě Čapka nebo Klímy), či jejich prodlužování do nekonečna (jako v případě Prousta či Joyce).

Jako určitá verifikace této hypotézy, by nám mohla pomoci výtka Karla Teigeho adresovaná Joycovi: „Joyce chtěl podat cosi jako pravděpodobný obraz vnitřního monologu, aby sugeroval čtenáři dojmy. Joyce nepodal svým dílem žádný příspěvek k psychologickému poznání, ač by byl, jak některé stránky jeho tvorby ukazují, toho schopen." (Teige, 595)

Pokud fungují obě roviny tak, jak tvrdím, pak by mělo platit pro obě roviny i náležité postavení těla, tak jak jsme o nich mluvili v případě analýzy Kantova pojetí estetické libosti, a skutečně zde nalézáme podobnosti. Projekt výtvarných avantgard stojí na ideji, že nám dá pocítit nový pohled, pravý pohled na realitu, a klíčem k avantgardní estetice, jak poznamenává Eco, je vztah mezi dialektikou inovace a schématu a především „příjemce musí tuto dialektiku pochopit, musí nejen porozumět obsahům poselství, ale také postřehnout způsob, jímž poselství tyto obsahy přenáší". (Eco, 2002)

Avantgardní umění, které náleží do roviny poznání bytí, chce nabízet takové umění, ve kterém budeme zapomínat na sebe sama a naopak se budeme stávat Člověkem obecně, subjektem. Zachycuje-li surrealista pravý svět automatickým textem a chce-li po čtenáři, aby v textu našel ty vlastní rysy, které s textem sdílí, neobrací se k němu proto, aby v něm posílil individualitu čtenáře, ale proto, aby v něm posílil Člověka obecně, o nějž mu především jde, a naopak popřel jeho vlastní tělesnost, která je vždy konkrétní. Pro tento typ literatury je typické, že člověk zde vystupuje jako zvláštní případ obecného zákona. Fakticky tak stojí tato literatura na pozici estetiky krásy.

Oproti tomu texty Pirrandela a dalších autorů vznešena říkají, že obecné je klam, že jediné, co je, jsou jednotlivá těla, jednotlivá, konkrétní já, a že pokud si myslíme, že jsme s to poznat

člověka na základě nějakých pravidel, hrozí nám nějaký kolaps, někdy v podobě absurdního paradoxu, někdy v podobě paradoxu tragického.

4. Závěr

Stojíme na konci našeho zkoumání. V něm jsme sledovali souvislost mezi Peircovou koncepcí sémiotiky a některými aspekty Kantovy estetiky a předložili řadu návrhů, jak nově interpretovat Kantovu estetiku.

V první části práce, nazvané Peirce a jeho filosofie, jsme se věnovali osvětlení základních pojmů a koncepcí Peircovy filosofie, přesněji jeho sémiotiky. Kromě základních pojmů prvosti, druhosti a třeťosti jsme analyzovali jeho pojetí znaku a sémiosis.

V druhé části, nazvané Kantova estetika, jsme navrhli ztotožnit některé koncepce Peircova a Kantova přístupu, především však pojmu sémiosis a pojmu Einbildungskraft. Díky tomu se podařilo interpretovat některé základní koncepce Kantovy filosofie jako sémiotické. V tomto kontextu jsme nejprve věnovali pozornost jeho koncepci znaku v jeho Antropologii, abychom ji následně přesunuli na Kritiku soudnosti. Zde jsme se věnovali především vymezení krásy a její ikonické povahy, vznešenu a jeho indexikálnímu zakotvení. V dalším rozboru jsme se zaměřili na aspekt subjektivace a tělesnosti v prožitku krásy a vznešena. Snažil jsem se ukázat, že oba prožitky jsou vztaženy k tělesnosti a zároveň oba vytvářejí různé pojetí tělesnosti, subjektu a individuality. V závěrečné části, věnované Kantově estetice, jsme sledovali možnost přenést tyto koncepce do oblasti literární teorie.

Konečně pak v třetí části, nazvané Roviny myšlení, jsme se pokusili ukázat, že naše interpretace patří do širšího kontextu rovin lidského myšlení, a pokusili jsme se navrhnout základní rozdělení na rovinu poznání a rovinu smyslu, založené na osách iracionality / racionality a absurdity / činné skepse.

Ačkoli jsem si vědom toho, že tato práce nemůže být více než pouhým náčrtem, doufám, že je náčrtem se zřetelnými konturami a vnitřní jednotou. Doufám, že se k celému problému vrátím v případné doktorské práci.

5. Seznam literatury

Alweis, Lilian

2002 *Heidegger and the concept of time*, History of the Human Sciences, Vol. 15 No. 3, 117–132

Bankov, Kristian

2000 *Intellectual Effort and Linguistic Work - Semiotic and Hermeneutic Aspects of the Philosophy of Bergson*, Yliopistopaino, Helsinki

Baumgarten, Alexandri Gottlieb

1757 *Methaphysica*, elektronická verze, URL: http://www.ikp.uni-bonn.de/Kant/agb-metaphysica/auditori-benevolo.html

1983 *Texte zut Grundlegung der Ästhetik*, Felix Mainer Verlag Hamburg,

Bílek, Petr A.

2003 *Hledání jazyka interpretace*, HOST, Brno

Brandt, Reinhard

1999 *Kritischer Kommentar zu Kants Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, elektronická verze, URL: http://web.uni-marburg.de/kant//webseitn/kommentar/einleitung.html

Caillois, Roger

1992 *Struktura a klasifikace her*, in: Analogon 6 - Na cesty her, přel. M. Rýdl

Deleuze, Gilles

2006 *Film 2, Obraz – čas*, Národní filmový archiv, Praha, přel. Čestmír Pelikán

2007 *Tisíc plošin*, Herrman a synové, Praha, v tisku, přel. Marie Kohoutová a Michal Pacvoň.

Dionysos Pseudoaeropagita

1902 *O vznešenu*, VZG Praha III, 1901/2, s. 3-26; 1902/3, s. 3-14; 1903/4, s. 3-18., přel. Václav Sládek

Eco, Umberto

2002 *O zrcadlech a jiné eseje*, Mladá Fronta, Praha, přel. Vladimír Mikeš a Veronika Valentová

2003 *Kant und Schnabeltier*, Verlag Carl Hanser: München

2005 *Dějiny krásy*, přel. Kol. Autorů. nakl. Argo, Praha

Effenberger, Vratislav

1969 *Realita a poezie*, Mladá fronta, Edice Ypsilon 13, Praha

Frank, Manfred

2000 *Co je neostrukturalismus?*, Sofis, Praha, přel. Miroslav Petříček

Foucault, Michel

2002 *Archeologie vědění*, Herrman a synové, Praha, přel. Čestmír Pelikán

Huizing, John

1971 *Homo ludens*, Mladá fronta, Edice Ypsilon 13, Praha, přel. Jaroslav Vácha

Heidegger, Martin

1976 *Logik. Die Frage nach nach der Wahrheit*, Vitorio Klostermann, Frankfurt am Main

2000 *O humanismu*, Rychnov nad Kněžnou, přel. Petr Kurka

2004a *Fenomenologická interpretace Kantovy Kritiky čistého rozumu*, OIKOYMENH, Praha, přel. Jan Kuneš

2004b *Kant a problém metafyziky*, Filosofie, Praha, přel. Kol. Pod vedením Jiřího Pechara

Kant, Immanuel

KS *Kritika soudnosti*, Odeon, Praha. přel. Vladimír Špalek, Walter Hansel, 1975

KČR *Kritika čistého rozumu*, OIKOYMENH, Praha, přel Jaromír Loužil, Jiří Chotaš and Ivan Chvatík

ANT *Anthropologie in pragmatischer* Hinsicht, Reclam 2003

NACH *Handschriftlicher Nachlaß*, elektronická verze, URL: http://www.ikp.uni-bonn.de/kant/aa15/709.html

PROL *Prolegomena ke každé příští metafyzice*, Libertas, Praha, přel. Jaroslav Kohout - Jiří Navrátil, 1992

Karásek, Jindřich

2004 *Sebevědomí a syntéza*, in: *Kant redivivus*, Masarykova Univerzita , Brno, str. 34 – 48.

Kouba Pavel

1995 *Nietzsche – Filosofická interpretace*, Český spisovatel, ed. Orientace, Praha

Locke, John

1690 *An Essay Concerning Human Understanding*, elektronická verze, URL: http://oregonstate.edu/instruct/phl302/texts/locke/locke1/Essay_contents.html

Lyotard, Jean-François

2001 *Putování a jiné eseje*, Herrmann a synové, Praha, přel. Miroslav Petříček

Marx, Karel

1961 *Ekonomicko-filosofické rukopisy z roku 1844*, Státní nakladatelství politické literatury, Praha

Osolsobě, Ivo

1992 *Mnoho povyku pro sémiotiku*, Agentura G, Brno

Palek, Bohumil

1975 *Lingvistické čítanky I - III*, Univerzita Karlova, Praha

Patočka, Jan

1993 *Úvod do fenomenologické filosofie*, OIKOYMENH, Praha

Peirce, Charles Sanders

CP *Collected papers*, CD-ROM verze Past Master

Searle, John

1977 *Reiterating the Differences: a Reply to Derrida*, Gylph 1

Schiller, Fridrich

1985 *Estetické úvahy o umění*, Tatran, Knižnica estetiky, Bratislava

Smith, C.M.

1972 *The Aesthetics of Charles S. Peirce*, in: The Journal of Aesthetics and Art Criricismus, Vol. 31, No. 1, 21-29

Stejskal, Martin

1992 *Surrealistické hry a Cailloisova klasifikace her*, in: Analogon 6 - Na cesty her, Praha

Šalda, František Xaver

1949 *Synthetism v novém umění*, in: *Kritické projevy*, Melantrich, Praha

Teige, Karel

1994 *Fenomenologie umění*, in: Výbor z díla III, Praha

Višnovský Emil, Mihina František (ed)

1998 *Pragmatizmus* (Malá antológia filozofie XX. storočia, I), IRIS, Bratislava

Resumé

Práce *Sémiotická interpretace Kantovy estetiky* je věnována souvislostem mezi Peirceovou koncepcí sémiotiky a některými aspekty Kantovy filosofie a estetiky. První část práce nazvaná *Peirce a jeho filosofie* se věnuje osvětlení základních pojmů a koncepcí Peirceovy filosofie. Druhá část nazvaná *Kantova estetika* ztotožňuje některé prvky Peirceova a Kantova přístupu. Díky tomu interpretuje některé základní koncepce Kantovy filosofie a estetiky jako teorie sémiotické, především se zaměřuje na vymezení krásy a vznešena pomocí Peirceova rozlišení ikonu a indexu. V dalším rozboru se text zaměřuje na aspekt subjektivace a tělesnosti v prožitku krásy a vznešena. Konečně pak třetí část nazvaná *Roviny myšlení* ukazuje, že takováto interpretace patří do širšího kontextu rovin lidského myšlení založeného na osách iracionality/racionality a absurdity/činné skepse.

Abstract

The *Semiotic Interpretation of Kant's Aesthetics* deals with the relations between Peirce's semiotic concepts and some aspects of Kant's philosophy and aesthetics. The first part, named *Peirce And His Philosophy*, presents basic terms and concepts of Peirce's philosophy. The second part, named *Kant's aesthetics*, identifies some mutual elements of Peirce's and Kant's approach. Therefore it interprets some basic concepts of Kant's philosophy and aesthetics as semiotic, namely it tries to define the concept of beauty and sublimity by means of Peirce's distinction of icon and index. In the following analysis the text focuses on the aspect of subjectivation and sensuality in the experience of beauty and sublimity. Finally, the third part, named *The Levels of Thought*, shows that this interpretation belongs to a wider context of human thought levels based on the axes of the irrational/rational and absurdity/active skepticism.