

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Pracoviště oboru Německá a francouzská filosofie

Vojtěch Výravský

Fenomén hudby

*Hudba v kontextu základních motivů Heideggerova raného
myšlení*

Diplomová práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Ladislav Benyovszky, CSc.

Praha 2020

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a s použitím pramenů a literatury řádně citovaných a uvedených v seznamu literatury. Práci jsem nevyužil k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 31. července 2020

Vojtěch Výravský

Souhlasím s tím, že tato diplomová práce může být zveřejněna v elektronické knihovně FHS UK a může být využita i jako studijní text.

V Praze, dne 31. července 2020

Vojtěch Výravský

Z celého srdce děkuji doc. Benyovszkému za nenápadné, ale vždy k hloubi směřující provádění cestou myšlení, rodině za trpělivou podporu a v neposlední řadě také všem spoluhráčům, již umožňují opravdu zakusit to, o čem je zde pouze psáno.

*Hořelo srdéčko, hořelo plamenem
a když dohořelo, stalo se kamenem.*

(Lidová píseň)

Abstrakt

Práce je pokusem zasadit téma hudby do kontextu primárně tzv. „raného“, ale částečně i „středního“ období myšlení Martina Heideggera. Vychází přitom zejména ze dvou podnětů: jednak z Heideggerova tvrzení, že je třeba překonat estetické, tedy metafysické pojetí uměleckého díla, a jednak z velkého otazníku nad prázdným místem, jímž je hudba v rámci Heideggerova pronikavého promýšlení bytnosti umění přítomna. V první části ukazuje důvody, proč Heidegger volá po překonání estetiky, a pokouší se vykázat skryté předpoklady, v nichž se estetika vždy pohybuje a jež zatemňují původní přístup k uměleckému dílu, tedy i k hudbě. Jako základní metafysické předpoklady (hudební) estetiky je zde odhaleno zejména trojí: schéma forma-látka, schéma subjekt-objekt a pojmání uměleckého díla jako před-mětu před-stavy. Ve druhé části práce je potom učiněn pokus o překonání těchto schémat cestou fenomenologického odhalování bytostných struktur hudby. Významným vodítkem je při tom nejprve fenomén dotyku hudby. Ten vede k pochopení hudby jako způsobu 'bytí ve světě' konstituovaného třemi momenty: náladou, rozuměním a řečí. Hudba se tak ukazuje jako způsob odemykání 'bytí tu', tedy jako artikulace naladěné srozumitelnosti pobytu a její sdělování spolupobytu.

Klíčová slova: Heidegger, hudba, estetika, subjekt a objekt, svět, bytí, fenomén, nálada, dotyk.

Abstract

The thesis is an attempt to put the topic of music into context of Martin Heidegger's early and partially middle thinking. It proceeds mainly from two impulses: firstly from Heidegger's claim of overcoming the aesthetic, i.e. the metaphysical conception of the work of art, secondly from the big question mark above the empty space through which is the music in Heidegger's penetrating thinking of the essence of art present. In the first part the thesis shows reasons, why is Heidegger calling for the overcoming of the aesthetics, and tries to show the hidden assumptions in which the aesthetics always moves and which darken the original attitude to the work of art which means also to the music. We shows mainly three of them: the scheme of subject and object, the scheme of form and matter and approaching the work of art as an object (Gegenstand) of presentation (Vorstellung). In the second part of the thesis we are attempting to overcoming this schemes through the way of phenomenological revealing of the essential structures of music. An important clue to this is the phenomenon of touch. This leads to the comprehension of music as the manner of „Being-in-the-world“ which is constituted by three moments: attunement (Stimmung), understanding and discourse (Rede). Thus shows music itself as an articulation of the attuned intelligibility.

Keywords: Heidegger, music, aesthetics, subject and object, world, being, phenom, attunement, touch.

Obsah

Úvod	1
1. Metafysické předpoklady (hudební) estetiky	4
1.1 Představení problému na příkladech z hudební estetiky	5
1.2 Forma a látka; dílo a věc	8
1.3 Základní předpoklady novověké metafysiky.....	12
1.4 Základní pojmová schémata novověké metafysiky a hudební estetika	16
2. Uvolňování přístupu k fenoménu hudby	22
2.1 Hudba v kontextu existenciální struktury 'bytí ve světě'	22
2.1.1 Fenomenologie	23
2.1.2 Pobyť.....	26
2.1.3 Fenomén dotyku	27
2.1.4 Přednost ontologického uchopení hudby před epistemologickým, resp. estetickým	33
2.2 Hudba jako způsob 'bytí tu'	37
2.2.1 Hudba jako rozpoložení, naladěnost.....	39
2.2.2 Hudba jako rozumění.....	42
2.2.3 Hudba jako řeč.....	49
Závěr.....	60
Literatura.....	64

Úvod

„Heidegger a hudba“ - vysloví-li se jednou někde toto spojení, ozve se po menší nebo větší váhavé odmlce udivená otázka: „A co napsal Heidegger o hudbě?“ Odpověď zní: „Téměř nic.“ Proč tedy Heidegger a hudba? Proč si nevybrat některého z onoho množství autorů, kteří se hudbě intenzivně věnovali? Neroubuje se tím uměle něco někam, kam to nepatří? Takové otázky jsou oprávněné. Našli bychom jistě spoustu zajímavých hudebních teorií, které bychom zde mohli popsat a dostat požadavku magisterské práce. Naše úsilí by se nám tím dost možná značně ulehčilo. Téma zde ale stojí jako výzva, a to ve dvojitým smyslu. Heideggerovo myšlení za prvé představuje jednu z největších výzev myšlení minulého století, možná i vůbec západních dějin. Je to myšlení, s nímž se nějakým způsobem musel vypořádat snad každý významný filosof této doby. Podobně i na nás působí zvláštní silou, jež nutí neustále se k němu vracet - ponořit se do Heideggerova myšlení v diplomové práci bylo ložené. Druhou silou však, která jakoby táhne opačným směrem, ale taktéž nedává příliš šancí se z její gravitace vymanit, je pro nás hudba. Je to celoživotní interes, jehož viditelnými projevy bylo např. studium jazzové kytary na konzervatoři, je jím současná pedagogická činnost v oboru kytary a především aktivní muzikantská účast v hudebním dění. Budiž nám proto důvěřováno, že výběr našeho tématu není snad motivován jakousi povrchní atraktivitou, nýbrž přirozeným uposlechnutím nejhlubších „vášní ducha“. Téma Heidegger a hudba před námi vystoupilo jako výzva ve druhém významu: porozumět nějak tichu, které se u Heideggera nad uměleckou oblastí hudby vznáší.

Heidegger byl velký myslitel umění, umění bylo jedním ze zásadních témat jeho myšlení. Zabýval se sice nejvíce tím, čemu dnes říkáme poezie, ale v jeho díle narazíme i na příklady z jiných uměleckých druhů, např. z výtvarného umění nebo architektury. O hudbě toho však najdeme žalostně málo. Z toho důvodu také není Heidegger příliš vyhledáván mezi badateli o hudbě, ačkoli několik prací snažící se uchopit nějak tuto záhadu již světlo světa spatřilo, téma tedy není zcela neprobádané. Výkladů však není mnoho a většina z toho mála, která se tímto zvláštním tématem zabývá, se buď chytá jednotlivých útržků, které Heidegger čas od času na některém místě upustil, nebo vychází z Heideggerových pojednání o umění obecně, která potom na oblast hudby zkouší aplikovat. To je zcela v pořádku a v budoucnu se k tomu jistě alespoň částečně uchýlíme také. Ostatně už záměrem této práce mělo původně být ukázat místo v hudbě v kontextu Heideggerova *Původu uměleckého díla*. Nakonec se

však ukázala jiná cesta, kterou je podle nás dobré projít před tím, než se pustíme do úvah o hudbě jako uměleckém díle. Tato cesta je promyšlení hudby jako *fenoménu*, tedy promyšlení hudby v kontextu *Bytí a času*.

Předtím, než práce začala nabývat tvaru, jsme se dlouho zabývali tzv. pozdním Heideggerovým myšlením, neboť zde se podle nás nachází význačné možnosti, jak hudbu uchopit. Nakonec nás ale myšlení samo dovedlo na opačnou stranu - totiž na začátek, k prvnímu z Heideggerových velkých děl, k *Bytí a času*. Původně jsme se jím zabývali jen proto, abychom pochopili souvislosti, které se nám zdály při četbě pozdního díla unikat. Nakonec se však začalo ukazovat, že samotné téma by si v tomto kontextu zasloužilo vlastního vypracování, aby bylo postaveno na solidnější bázi a mohlo potom lépe dostát myšlení pozdějšímu. A tak ačkoli naše práce začíná úvahami, které Heidegger předkládá v *Původu uměleckého díla*, přesunuje se posléze k ranějšímu Heideggerovu myšlení, do *Bytí a času*. To je charakterizováno tou kuriozitou, že práce se vůbec nestačí dotknout hudby jako uměleckého díla. Původně to mělo být cílem: zahlédnout hudbu právě jako umělecké dílo, a to v kontextu *Původu uměleckého díla*. Kapitola k tomu byla již napsána a dokonce jsme se zde odvážili učinit pokus předložit a vyložit nějaké příkladové dílo. Ukázalo se potom ale mj., že přechod mezi *Bytím a časem* a *Původem uměleckého díla* je problematictější, než jsme byli zatím schopni dostatečně zohlednit, proto jsme se rozhodli ponechat práci pouze ve zde předloženém rozměru.

V *Bytí a času* se nemluví ani o umění, ani o hudbě. Dochází zde ale podle nás k důležitému obratu v myšlení obecně, k obratu, jenž je prvním krokem na cestě k překonání propasti mezi subjektem a objektem, mezi člověkem a světem, mezi duší a tělem, jež sužuje moderního člověka mnohdy až k bezradnosti. Tuto propast osobně pocítujeme od prvního rozbřesku našeho vědomí jako všudypřítomnou ve společnosti obecně, ale později taktéž velmi významně i na poli hudby. Hudba se dnes zkoumá nejrůznějšími způsoby: co do pravidel, která je nutno se naučit, chceme-li hudbu sami provozovat, co do rušení těchto pravidel, která začnou brzy hráče svazovat. Dále, jak kterou hudbu poslouchat, aby byla slyšena správně, čeho si všímat, na co se při poslechu koncentrovat, co oceňovat za esteticky hodnotné, co naopak nechat být jako esteticky méně cenné. Hudba je předmětem nejrůznějších vědeckých disciplín: hudební akustiky, hudební fyziologie, hudební psychologie, hudební estetiky, hudba se učí v předmětech jako je nauka o harmonii, nauka o kontrapunktu, nauka o rytmu atd. Zkoumá se, jak hudba působí na náš nervový systém, jaké zvuky v nás co vyvolávají, jak na které zvuky reagujeme. Obrovským tématem hudby

20. a zatím se zdá, že i 21. století, je rozepře mezi tzv. „vysokou“, „uměleckou“, „artifiziální“ hudbou na jedné straně a hudbou tzv. „populární“ na straně druhé. Ona „vysoká“ hudba to často dotáhla až k tomu, že je ji schopna poslouchat jen hrstka vyvolených, kteří sami sebe považují za pokrokové; „populární“ hudba se zase dostává na roveň jedné z řady substancí drogového večírku. Jde však ve všech těchto způsobech uchopování ještě o hudbu? Nevyplašili jsme ji naším vášnivým diskutováním a halasením jako rysa, který se ukáže pouze, dokážeme-li se v lese opravdu ztišit?

Tato práce se snaží způsobem myšlení, který Heidegger v *Bytí a času* nazývá fenomenologickým, proniknout teoretickými konstrukcemi, kterými dnes hudbu uchopuje nejen estetika jako vědní disciplína, ale také naše běžné pojetí hudby, neboť především ono je jakožto vyrůstající v dané epoše s danými metafyzickými předpoklady estetickým způsobem chápání uměleckého díla předurčeno. V první části práce jsou vykázané předpoklady, s nimiž estetika k uměleckému dílu vždy již přistupuje a tím zatemňuje jeho bytnost, jeho původ. Tyto předpoklady jsou předvedeny na poli hudební estetiky, která se do pasti metafyzického smýšlení o díle chytá možná nejvíce ze všech uměleckých druhů, což by mohlo být dáno tím, že hudba se zdá ze všech uměleckých druhů tím nejneuchopitelnějším.

Ve druhé kapitole se potom snažíme učinit první kroky na cestě pronikáním k hudebnímu dílu mimo estetické předpoklady. Vodítkem se nám zde stává zdánlivě banálně vypadající fenomenální postřeh, že hudba se nás prostě nějak *dotýká* - ačkoli naše estetizující konstrukty nás nutí neustále o tomto dotyku pochybovat: je tento dotyk správně? Neměli bychom se za něj vlastně stydět? Ukazuje se, že fenomén dotyku nelze nikdy pochopit jako nějaký materiální dotyk dvou výskytových jsoucen, nýbrž jako dotyk v bytostném smyslu: v dotyku jsme dotčeni v našem bytí. Ukazuje se návaznost hudby na téma bytí. Hudba je pak zkoumána v kontextu jsoucn, které bytí vždy již nějak rozumí - pobytu. Pobyt je konstituován strukturou 'bytí ve světě', z níž se zaměřujeme především na její moment 'bytí ve', který je zase konstituován momenty: naladění, rozumění a řeči. Aby bylo pochopeno, jak se hudba může vůbec dotýkat člověka a co tento dotyk znamená, musí být vyložena v kontextu těchto existenciálů. Hudba se pak nakonec ukazuje jako způsob 'bytí ve světě', způsob bytí pobytu - jakožto artikulující naladěnou srozumitelnost a tuto sdělovací. Tím se podle nás odhaluje i možnost pochopit hudbu v kontextu pozdější Heideggerovy filosofie, na což se chystáme navazovat v dizertační práci.

1. Metafyzické předpoklady (hudební) estetiky¹

Cílem této kapitoly je odhalit některé ze základních předpokladů, na nichž stojí estetický přístup k uměleckému dílu a umění. Martin Heidegger, jehož myšlenky se zde v námi sledovaném směru pokusíme interpretovat, se na několika místech svého rozsáhlého díla zmiňuje o nutnosti překonání estetiky.² Na příkladu hudební estetiky bychom proto chtěli promyslet, co má Heidegger vůbec na mysli, když hovoří o estetickém přístupu k uměleckému dílu, a proč se vůči němu vymezuje. Zopakujme, že vzhledem k enormně skrovnému výskytu Heideggerových vyjádření o hudbě musí být tato práce považována pouze za interpretační pokus domyslet vyzývavé ticho, které tuto sice velice těžko uchopitelnou, avšak svou znělostí člověka hluboce zasahující oblast umění příkrývá.

Proč je ale vůbec potřeba vykročit za estetiku? Copak nám estetika neposkytuje dostatek teorií o tom, jak funguje lidské vnímání estetického objektu, jak je toto vnímání ustaveno v estetickém subjektu nebo jak probíhá estetický soud? A není vlastně absurdní chtít vykročit za estetiku? Vždyť právě estetice bylo vyhrazeno oproti např. přírodovědě nebo historii zabývat se uměním – jak je možné zabývat se uměním mimo estetiku? Copak se nestane každé přemýšlení o umění automaticky estetikou? Podle Heideggera nikoli. Estetický přístup k umění se odehrává vždy již v určitém předporozumění tomu, co to vůbec umění je. Estetika se pak zabývá zejména tím, jak fungují určité dílčí procesy, které prizmatem svých základních rozvrhových schémat sama v umění shledává. Jako taková se však estetika neptá po *bytnosti* uměleckého díla, a to ani tehdy, když si myslí, že tak činí³ – pohybuje se vždy již v určitém epochálním rozvržení jsoucího v celku, v němž je umění přiděleno více či méně jasné místo. Ve svém zkoumání se pohybuje v určitých základních předpokladech, které ona sama není schopna překonat, neboť ji jako takovou ustavují. Podle Heideggera však estetický přístup není jediným způsobem, jak přistupovat k uměleckému dílu a k umění, což mj. dokazuje (ačkoli pouze vnějšně) už jen relativně pozdní doba vzniku

¹ Tato kapitola byla publikována v rámci grantového projektu Specifického vysokoškolského výzkumu ve výstupní publikaci: J. NOVOTNÝ (ED.), *Země a svět v uměleckém díle*, Praha: Togga, 2020 pod názvem „Odkrývání metafyzického založení estetiky jako cesta k nezbytnosti jejího překonání (na příkladu hudební estetiky)“. Text je zde upraven pro účely této práce.

² Za vše viz např. krátký poznámkový konvolut: M. HEIDEGGER, „Zur Überwindung der Aesthetik. Zu "Ursprung des Kunstwerkes"“, in: *Heidegger Studies*, Volume 6, Berlin: Duncker & Humbold, 1990, s. 5-7.

³ „Die ursprüngliche Besinnung auf die Kunst kann sich in ihr [Aesthetik – VV.] nicht halten, und trotzdem behauptet sie sich immer wieder und es kommt zu keiner Überwindung.“ (tam., s. 7) – „Původní zamýšlení nad uměním v ní [estetice] nemůže zůstat, a přesto se ona vždy znovu prosazuje a k žádnému překonání nedochází.“ (přel. VV.).

estetiky jako samostatné vědní disciplíny.⁴ Překonání estetiky musí vést cestou vykročení za základní předpoklady estetiky, cestou tázání se přímo – tj. bez předem daných teoretických konstrukcí – po bytnosti uměleckého díla. Podmínkou takového pokusu je ovšem vyložení a pochopení těchto základních předpokladů, v nichž se veškeré dnešní tázání po umění pohybuje.

1.1 Představení problému na příkladech z hudební estetiky

Ve svém snad nejslavnějším pojednání o umění, které nese název *Původ uměleckého díla*, rozebírá Heidegger poměrně obsírně jedno z nejvýraznějších schémat, v nichž se estetika podle něj pohybuje:

„Rozlišování látky a formy, a to v nejrozmanitějších variacích, je *pojmovým schématem pro veškerou teorii umění a estetiku vůbec*. Tímto nepopíratelným faktem však není dokázáno ani to, že rozlišování látky a formy je dostatečně zdůvodněné, ani to, že toto rozlišování původně patří do oblasti umění a uměleckého díla.“⁵

Podle Heideggera se estetika vždy již pohybuje ve schématu forma a látka, přičemž je třeba pochybovat nad dostatečnou zdůvodněností rozlišování těchto kategorií.

Dříve než však přistoupíme k Heideggerovu vlastnímu rozboru této problematiky, pokusme se předvést si nějaký její příklad v hudební estetice. Tímto příkladem by na první pohled mohl být starý estetický spor mezi formou a obsahem⁶ – ano i ne. Slovo forma je zde stejné a je použito i ve stejném významu; avšak namísto slova látka je zde slovo obsah, přičemž ani významově se tato slova zcela nekryjí. Všechna tři slova nicméně často stojí ve

⁴ Viz např.: „Baumgarten [1714–1762; vložil VV.] nannte daher diese rationale Lehre von der αἴσθησις, die Logik der Sinnlichkeit: »Ästhetik«. Seitdem heißt – trotz der Gegenwehr Kants gegen diesen Gebrauch des Titels – die philosophische Lehre von der Kunst Ästhetik ...“ M. HEIDEGGER, *GA 41. Die Frage nach dem Ding*, Frankfurt am Main: Klostermann, 1984, s. 114. – „Baumgarten proto nazval tuto racionální nauku o αἴσθησις logikou smyslovosti: „estetikou“. Od té doby se – přes Kantův odpor k používání tohoto titulu – filosofická nauka o umění nazývá estetikou ...“ (přel. VV.).

⁵ M. HEIDEGGER, *Původ uměleckého díla*, Praha: OIKOYMENH, 2016 (přel. I. Chvatík), s. 21–22 (dále uváděno pod zkratkou *Pud*).

⁶ Viz např.: „I když diskurs hudební estetiky nebyl omezen jen na problém vztahu obsahu a formy (...), takové či onaké řešení této otázky přispělo k formování různých hudebně estetických směrů a škol. Ve zjednodušení vedlo pak dokonce k představě, že v hudební estetice jde především, ne-li jediné o boj dvou antagonistických názorových táborů.“ I. POLEDŇÁK, *Hudba jako problém estetiky*, Praha: Nakladatelství Karolinum, 2006, s. 51.

vzájemné souvislosti. Podívejme se nejprve, o čem běží ve sporu forma-obsah. Tento spor prodělal bohatý historický vývoj, následující výklad je proto nutno považovat pouze za zjednodušené naznačení jeho základních rysů, nikoli za vyčerpávající výčet. Základ tzv. obsahové estetiky je možno spatřovat v tzv. afektové teorii, již poskytl východisko René Descartes.⁷ Hudba měla podle této estetiky napodobovat duševní hnutí (afekty) člověka. V romantismu se toto pojetí vyvíjí v koncepci „výrazu“. „Výraz je chápán jako individualizované sebevyjádření – pocitů, nálad, stavů duše.“⁸ Smyslem hudby je podle toho vyjadřovat nitro člověka, jeho prožitky a emoce. Nitro člověka, afekty, emoce a prožitky však nemusejí být tím jediným, co je (podle některých) hudba schopna vyjadřovat. Obsahem hudby byla podle různých teorií např. také nápodoba „řeči, jednání, charakteru, obecněji vzato nějakých dějů, ať již lidských, nebo přírodních.“⁹

Toto pojetí obsahové estetiky, že by hudba měla vyjadřovat nebo napodobovat něco, co je vlastně mimo hudbu, tedy že by hudba měla symbolizovat nějaké mimohudební obsahy, se začalo některým přičít, neboť v něm cítili oslabení hudby jako takové. Ti pak přišli s koncepcí, že to hudebně „esteticky hodnotné“ přece musí spočívat v hudbě samotné. Tomuto požadavku vyhovovala Kantova koncepce *bezzájmového zájmu*, která zjednodušeně řečeno klade soud vkusu do nahlížení formy díla samotného¹⁰ – vzniká estetika formalistická. Podle ní není krása v uměleckých dílech dána ani jeho prvky, ani nějakými mimohudebními obsahy, nýbrž pouze skladem těchto prvků, jejich vztahem, tedy formou. Podle Eduarda Hanslicka (1825–1904), protagonisty tohoto pojetí na poli hudby, jsou jediným „obsahem“ hudby, a tedy její podstatou tzv. „tönend bewegte Formen“, „znějící pohybové formy“.¹¹ V pojetí Hanslickově se tak hudba podobá „rozpohybované architektuře nebo arabesce“.¹² „Zdrojem estetické libosti je uspokojení z formových vztahů.“¹³

Jak se ale projevuje v hudební estetice schéma forma a *látka*? K odpovědi na tuto otázku se snad dostaneme, pokud si ještě podrobněji objasníme, čeho je forma formou. Co je v hudbě oněmi prvky, které jsou uváděny do vzájemných vztahů, aby z nich vznikaly různé krásné formy? Už v Kantově teorii umění je hudba definována jako umění *tónů*.¹⁴

⁷ Tamt., s. 47.

⁸ Tamt., s. 48.

⁹ Tamt.

¹⁰ Viz I. KANT, *Kritika soudnosti*, Praha: OIKOYMENH, 2015 (přel. V. Špalek, W. Hansel).

¹¹ E. HANSLICK, *O hudebním krásnu*, Praha: Supraphon, 1973 (přel. J. Střítecký), s. 60.

¹² I. POLEDŇÁK, *Hudba jako problém estetiky*, s. 50.

¹³ Tamt.

¹⁴ Viz I. KANT, *Kritika soudnosti*, např. s. 162.

Stejným slovem se o hudbě (na oněch několika vzácných místech) vyjadřuje i sám Heidegger: „Tonkunst“ staví vedle „Baukunst“ a „Bildkunst“.¹⁵ Zdá se, že těmi prvky, ze kterých se skládají krásné formy, jsou tóny. A vskutku, každý, kdo hrál někdy na klavír, ví, že každá klávesa na klaviatuře rozeznívá určitý tón a že hudba vzniká rozezníváním více tónů za sebou (melodie) nebo zároveň (harmonie, akordy). Věc ovšem není tak jednoduchá – neboť co jsou to tóny? Jsou tóny čistou látkou, ze které se skládají hudební formy, nebo jsou tóny zvuky již nějak formované?¹⁶ Jaký je rozdíl mezi tónem a zvukem? Co je to zvuk? Nechceme zde zabíhat do detailních analýz těchto problémů, neboť úloha tohoto výkladu je stále jen ilustrativní: má předvést, v jakém „jazyce“ se pohybuje hudební estetika. Ukažme si nicméně jedno z možných řešení, které poměrně dobře ilustruje problém a které zároveň pochází z estetické literatury současné doby. Podle Rogera Scrutona, když posloucháme zvuky jako hudbu, nastávají tři procesy:

„1. Fyzické vibrace ve vzduchu (zvukové vlny), které jsou jedinou fyzickou skutečností.

2. Zvuk vytvořený těmito vibracemi, který se v hudbě izoluje jako čistá událost. Je to „sekundární objekt“, právě tak, jako je barva sekundární kvalitou. Znamená to, že existuje pro sluchový smysl, a ne naopak.

3. To, co slyšíme ve zvuku, když ho posloucháme jako hudbu. Jde o intencionální objekt hudební percepcce, charakterizovaný prostřednictvím proměnných (tónová výška, rytmus, melodie a harmonie), které organizují znějící tóny a vyznačují akuzmatický prostor.“¹⁷

(Estetický) problém látky a formy se zde ukazuje v plné šíři. Tóny lze zkoumat na úrovni fyzikální jako fyzické vibrace ve vzduchu (tak to dělá akustika), dále jako zvuky, tedy jako tyto fyzické vibrace dopadající na lidské ucho a doléhající k lidskému vědomí (tím se mj. zabývá hudební psychologie) a vposled jakožto zvuky, které percipujeme jakožto hudbu, tedy jakožto tóny organizované (na základě různých proměnných) do esteticky hodnotných forem (na této úrovni se pohybuje jak hudební estetika, tak různé hudební teorie jako např. nauka o harmonii, nauka o rytmu, nauka o kontrapunktu atd.). Ať jsou naše sympatie ke Scrutonovu dnes ne vůbec samozřejmému odlišení zvuků jakožto fyzikálních vibrací od hudby jako takové jakékoli, přece jen je zde patrná zakotvenost ve schématu forma-látka: hudba jsou organizované tóny, tedy zvuky (založené na fyzikálních vibracích)

¹⁵ M. HEIDEGGER, *Pud*, s. 91; srov. M. HEIDEGGER, „Der Ursprung des Kunstwerkes“, in týž., *GA 5. Holzwege*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, s. 60.

¹⁶ K tomu viz např. I. KANT, *Kritika soudnosti*, s. 158–159.

¹⁷ R. SCRUTON, *Hudobná estetika*, Bratislava: Hudobné centrum, 2009 (přel. I. Koska, P. Zagar), s. 87 (do češtiny přel. VV.).

slyšené jako hudebně uspořádané. Předběžně se ptáme: vyčerpává se tímto bytnost hudby? Je smyslem hudby nahlížení organizace tónů, tedy formy hudební látky? Tuto otázku zde zatím musíme nechat nezodpovězenou.

1.2 Forma a látka; dílo a věc

V podobě velice skicovité ilustrace jsme si ukázali, že v hudební estetice je rozlišení forma-látka jedním z nosných schémat. Potvrzuje se tak i pro hudební estetiku to, co Heidegger tvrdí o estetice obecně. Jak jsme však viděli už ve výše zmíněné citaci, to, že se estetika o tyto kategorie opírá a používá je, toto rozlišení ještě dostatečně nezdůvodňuje. Odkud se bere přesvědčení, že hudební dílo je něco takového, v čem lze rozlišit formu a látku, resp. obsah? Ale neptáme se zde na něco, co je přece samozřejmé a okamžitě evidentní a nad čím se vůbec zamýšlet by bylo do nebe volající zbytečností? Přístupme nyní k tomu, co ke genezi schématu forma-látka v estetice píše Heidegger.

Už výše bylo řečeno, že úvahy o tomto tématu se významně odehrávají v Heideggerově textu *Původ uměleckého díla*. Jak oznamuje již sám název, stěžejní otázkou celé knihy je původ uměleckého díla.¹⁸ Heidegger se ptá: je původem uměleckého díla umělec? Nebo je to naopak a umělec pochází teprve od toho, že vytvořil nějaké umělecké dílo? Jedno předpokládá druhé a naopak. Obojí však předpokládá třetí: totiž samo umění. Avšak jak si lze představovat umění jakožto něco, co by bylo jaksi vedle díla a umělce? Není zde umění teprve až na základě činnosti umělce a skutečnosti uměleckého díla? Podobným tázáním se Heidegger dostává do kruhu vzájemně se odůvodňujících členů: umělecké dílo – umělec – umění.¹⁹ Jak však z tohoto kruhu vystoupit a dozvědět se něco o původu (resp. bytnosti) uměleckého díla (tedy umění, tedy umělce)? Heidegger se obrací k tomu, co je v uměleckém díle jaksi nabíledni, co vždy máme při styku s uměleckým dílem přímo před sebou: obraz jsou barvy na plátně, socha je opracovaný kámen, poezie je natištěna v knížce, hudba doléhá na naše ucho jako zvuk nebo ji vidíme jako zapsanou v notové partituře.

¹⁸ Původ – a ne, jak bylo řečeno výše, bytnost? „Původ něčeho je to, odkud pochází jeho bytnost.“ M. HEIDEGGER, *Pud*, s. 7–8. Táže-li se tedy Heidegger po původu, sleduje tím zároveň otázku po bytnosti, což je v souladu s výše řečeným tvrzením, že pro překročení estetiky je potřeba ptát se po bytnosti uměleckého díla.

¹⁹ Tamt., s. 7–9.

Takřka hmatatelně zde zakoušíme cosi jako skutečnost uměleckého díla – jeho věcnou stránku.

Znamená to tedy, že umělecké dílo je stejné bytostné povahy jako jakákoli jiná věc? V čem spočívá věcnost věci? Jsou např. kámen, hrnek a hudební skladba stejné bytnosti? Už na první pohled se nám tato myšlenka příčí. Aby se nám však ukázalo z jakého důvodu, podívejme se na každou z příkladových věcí zvlášť. Začněme úvahou o hrnku: co musí být splněno, abychom mohli vytáhnout hrnek ze skříně, vložit do něj čajový sáček, zalít ho vodou, postavit ho na stůl a pomalu z něj pít? Pochopitelně musí být nejprve zhotoven. Jak k takovému zhotovování hrnku dochází? Jednak je potřeba někoho, kdo věc zhotoví. Ten musí dále sehnat nějaký materiál, ze kterého bude možno věc zhotovit. Tomuto materiálu pak vtiskne tvar, který odpovídá představě toho, co chce vytvořit. Kde se vzala tato představa? Tato představa je v tomto případě dána tím, k čemu má věc sloužit: hrnek má sloužit k pití, tedy musí být nepropustný, nápoj z něj nesmí vytékat, nesmí mít ostré hrany, aby se nepořezaly rty, musí se dát dobře uchopit. Tímto rozbořením se ukázala tato struktura: za prvé je hrnek (někým) zhotoven, za druhé je zhotoven z nějaké matérie, látky, a za třetí této látce musí být vtisknut nějaký tvar podle účelu věci, musí být zformována. Věc je podle toho *zformovaná látka*.²⁰

V tomto vymezení musí nyní upoutat naši pozornost použitý pojem: zformovaná látka. Věc takového typu, jako je např. hrnek, vykazuje strukturu „zformovaná látka“ – zdá se, že věcnost věci je konstituována podle schématu forma-látka. Jak jsme ale viděli, toto schéma považuje i estetika za konstitutivní pro svůj předmět, totiž pro umělecké dílo. Dokazuje se tím tedy oprávněnost estetiky k používání tohoto schématu? Je hrnek stejné bytostné povahy jako umělecké dílo? Dříve než na tyto otázky odpovíme, srovnajme ještě hrnek a kámen, neboť zde lépe vystoupí některé struktury.

Když vidíme kámen, můžeme podobně jako u hrnku postřehnout, že „se skládá“ z nějaké hmoty, látky, která má určitý tvar (byť je to tvar hroudy). To by mohlo vést k domněnání, že kámen je stejně tak věcí jako hrnek. Je zde ale podstatný rozdíl: hrnek byl zhotoven, kdežto kámen prostě je. Hrnek je prostředek, jehož smyslem je to, že k něčemu slouží – proto byla použita určitá látka vhodná k tomuto účelu a zformována do tomuto účelu adekvátní podoby. Věc hrnek je charakteristická svojí prostředečností a služebností. Věc tohoto typu proto Heidegger nazývá *příručním prostředkem* (Zeug), který je charakteristický

²⁰ Tamt., s. 21.

svou *služebností*.²¹ Naproti tomu kámen zde prostě leží, původně bez účelu a nezhotoven.²² Kámen je taková věc, z níž samé by podle Heideggera nebylo možné vyvodit strukturu látka-forma. Tato struktura je na kámen přenášena až ze zkušenosti s prostředčností prostředku. Kámen je mnohem spíše cosi jako „pouhá“ věc – jen kdyby slovo „pouhá“ neoslabovalo už tím svébytnost této věci a neprozrazovalo, že tuto věc nedokážeme pochopit jinak než jako deficientní modus jsoucna příruční prostředek,²³ které má (obzvláště dnes) význačné postavení díky svému charakteru služebnosti. „Pouhá“ věc je věc, která k ničemu neslouží. Tímto označením však její vlastní bytnost spíše zakrýváme a naopak z ní činíme věc alespoň potenciálně použitelnou, potenciálně služebnou, prostředčnou.

Otázkou po věci jako pouhé věci se zde ale nemůžeme podrobně zabývat – bylo ji jen potřeba v těchto mezích uvést do hry. Pro nás nyní bude důležité zamyslet se nad tím, jaký typ věcnosti vykazuje umělecké dílo. Dílo, jak prozrazuje samotné slovo, je podobně jako příruční prostředek něco zhotoveného – není to nic, co by se jen tak vyskytovalo jako třeba kámen na cestě. Od příručního prostředku se však liší tím, že je soběstačné, jeho smysl spočívá v sobě samém, dílo není prostředkem k něčemu jinému.²⁴ Tím se naopak podobá kameni, který prostě je. Hrnek slouží k pití, kladivo k opravování. Smysl uměleckého díla naopak vyzařuje z něho samého. Umělecké dílo je zhotovené a samo v sobě spočívající.

Nicméně zhotovenost díla jako by říkala, že je dílo podobně jako příruční prostředek zhotovené z nějaké látky a do nějakého tvaru, formy. Tak třeba látkou obrazu jsou barvy, potažmo plátno, látkou sochy je třeba kámen nebo dřevo, látkou hudební skladby, jak jsme už viděli, by mohly být tóny, zvuky nebo akustické vibrace. Protože však na rozdíl od příručního prostředku nemá dílo charakter služebnosti, který u příručního prostředku určoval, z jaké látky a do jaké formy bude věc zhotovena, vystupuje otázka: co by mělo určovat, z jaké látky a do jaké formy bude dílo vytvarováno? U příručního prostředku byla látka a forma zvolena tak, aby co nejlépe odpovídala dané potřebě a účelu (např. aby se z hrnku dalo pít). Analogicky se můžeme pokusit říct, že látka a forma uměleckého díla musejí být zvoleny tak, aby co nejlépe... *aby co?* Aby dílo co nejlépe odpovídalo uměleckému záměru? Odkud se ale bere umělecký záměr? Aby bylo dílo co nejlepším uměleckým dílem? Co určuje, co je „nejvíce“ uměleckým dílem? Ke zodpovězení této

²¹ Tamt., s. 29.

²² Pomiňme nyní teologické křesťanské výklady stvoření světa, ačkoli i ty zde hrají významnou dějinnou roli, kterou zde však nebudeme sledovat. Více viz M. HEIDEGGER, *Pud*, s. 25–26.

²³ Tamt., s. 27.

²⁴ Tamt., s. 24.

otázky musíme nejprve vědět, co to vůbec znamená být uměleckým dílem – avšak to je přeci otázka, na kterou se zde teprve ptáme.

Bytnost příručního prostředku je odůvodněna jeho služebností (hrnku, aby se z něj dalo pít), která zároveň určuje, z jaké látky a do jaké formy musí být zhotoven. K bytnosti příručního prostředku tak patří rozlišení na látku a formu (ačkoli Heidegger pochybuje dokonce i nad tímto²⁵ – neboť koho při pití z hrnku zajímá, z jakého materiálu a do jaké formy je vytvořen?). Protože však u uměleckého díla odpadá rys služebnosti, zůstává u něj rozlišování na látku a formu jaksi na vodě. Bytnost uměleckého díla sice zatím neznáme – ale tím spíš by bylo neoprávněné rovnou tvrdit, že je tato bytnost založena rozlišením na látku a formu, tedy něčím, co je u příručního prostředku naopak samo založeno teprve jeho bytností. Samozřejmě, věcná stránka díla se na díle ihned nabízí.²⁶ Stejně tak nelze říct, že by pojmové schéma formy a látky bylo nějakou zcela libovolnou konstrukcí estetiky. Nikoli, toto schéma opravdu zakládá estetický přístup k uměleckému dílu, a jako takové jest „skutečné“. Na hudbě skutečně můžeme rozlišit jakousi hudební matérii (akustické vibrace, tóny,...) a její uspořádání, formu. Otázkou však je, zda tím uchopujeme umělecké dílo jako *umělecké dílo*. Rozlišení na látku a formu má smysl, pokud hledíme na účel nebo na zhotovenost (tj. „z čeho“ a „jak“) věci. Účel i zhotovenost však těžko mohou zakládat bytnost uměleckého díla. Tato určení mají svůj původ v prostřečnosti prostředku a odtud se přenáší i do přístupu k uměleckému dílu. Rozlišení na látku a formu nemůže zakládat bytnost uměleckého díla. Nelze tak říct ani to, že by bytností (smyslem) uměleckého díla mělo být nahlížení toho, z jaké látky je vytvořeno, stejně tak jako to, že by bytností uměleckého díla mělo být nahlížení forem, do kterých byla látka uspořádána. Proč ale tedy estetika klade tak často smysl hudebního díla právě do nahlížení jeho forem, resp. v případě hudební estetiky do nahlížení jeho „tónové architektiky“?

Podrobnější rozbor tohoto problému Heidegger v *Původu uměleckého díla* neposkytuje. Napovědět by nám snad nicméně mohly následující výroky:

„Ale propojení látky a formy, kterým je zprvu určeno bytí příručního prostředku, se snadno nabízí jako bezprostředně srozumitelná struktura každého jsoucna, protože zhotovující člověk se zde sám podílí na tom, jakým způsobem přichází příruční prostředek ke svému bytí. Vzhledem k tomu, že příruční prostředek je na půli cesty mezi pouhou věcí a uměleckým dílem, nabízí se pochopit

²⁵ Viz např. tamt., s. 53.

²⁶ „Uměleckému dílu nelze upírat jeho věcnost; ale pokud věcnost přísluší k tomu, co dělá dílo dílem, musíme ji myslet z bytnosti uměleckého díla.“ Tamt, s. 40.

pomocí způsobu bytí příručního prostředku (propojení látky a formy) i jsoucna, která povahu příručního prostředku nemají, tj. věci a díla, a vposled jsoucna vůbec.“²⁷

„Je to snad náhoda, že při výkladu toho, co je věc, získalo zvláštní převahu právě pojetí určované látkou a formou? Toto určení věci pochází z výkladu prostředěčné povahy příručního prostředku. Toto jsoucno, totiž příruční prostředek [Zeug], je představivosti [dem Vorstellen – doplnil VV.] člověka zvláštním způsobem blízké, poněvadž se mu dostává bytí naším vlastním přičiněním [Erzeugen].“²⁸

Z těchto citací je patrné, že člověk pojímá určitá jsoucna způsobem, který jim není vlastní. Těmito jsoucny jsou zde „pouhá“ věc a umělecké dílo. Způsob, jakým tato jsoucna člověk uchopuje, je způsob, který náleží k pojímání jsoucna příruční prostředek – příruční prostředek se stává jakýmsi „exemplárním“ jsoucnem. K jeho bytostné povaze patří, jak již bylo ukázáno, že je v něm propojena látka a forma. Podle Heideggera je nyní jsoucno, kterým je příruční prostředek, „zvláštním způsobem blízké představivosti člověka“, a to z toho důvodu, protože „se mu dostává bytí naším vlastním přičiněním.“ Pokusme se nyní nalézt vysvětlení uvedeného tvrzení, které se v *Původu uměleckého díla* vyskytuje náhle a se stejnou náhlostí je opuštěno, a to zodpovězením následujících otázek: co se skrývá za tajemným výrokem, že jsoucno příruční prostředek je představivosti člověka blízké tím, že se mu dostává bytí naším vlastním přičiněním? A na co zde poukazuje slovo „představivost“?

1.3 Základní předpoklady novověké metafysiky

Pro zodpovězení těchto otázek musíme sestoupit hlouběji. Říkáme-li, že člověk pojímá určitá jsoucna způsobem, který jim není vlastní, vyvstává otázka, jakým způsobem vůbec člověk přistupuje ke jsoucnu? Protože nás zde zajímá konkrétně estetický přístup ke jsoucnu umělecké dílo, zaměříme se na epochu, v níž estetika jako taková vzniká – na novověk.²⁹ Základní, bytostné charaktery této epochy vykládá Heidegger významně v textu *Věk obrazu světa*. Tento text zdánlivě pojednává především o povaze (novověké) vědy, neboť ta je

²⁷ Tamt., s. 25.

²⁸ Tamt., s. 29.

²⁹ Viz výše pozn. 3.

bytostným jevem novověku.³⁰ Mohlo by se tak zdát, že uchýlení se k tomuto textu odbočuje od tématu, jímž jsou předpoklady hudební estetiky a hudba, resp. umění vůbec. Náš krok ale snad opravňuje další bytostný jev, který v témže textu podle Heideggera charakterizuje epochu novověku stejně bytostně jako věda, třebaže mu v tomto textu není věnována pozornost: „Třetí stejně bytostný jev novověku spočívá v tom, že umění se dostává do zorného pole estetiky.“³¹ Estetika je podle Heideggera bytostným jevem novověku – předpoklady estetiky budou tedy pravděpodobně nějak souviset s předpoklady samotného novověku. Základní předpoklady každé epochy jsou podle Heideggera určeny příslušnou metafysikou dané epochy. „Tím, že určitým způsobem vykládá jsoucno a přichází s určitým pojetím pravdy, zakládá metafysika epochu, tvoří základ její bytostné podoby. Tento základ prostupuje všemi jevy, které epochu charakterizují. A naopak, při dostatečném zamyšlení nad těmito jevy musí být možno v nich tento metafysický základ rozeznat.“³² Chceme-li tedy pochopit, proč estetika přistupuje ke svému předmětu tak, jak přistupuje, musíme se zamyslet nad základními předpoklady novověké metafysiky, tj. nad tím, jakým způsobem tato metafysika vykládá jsoucno a v jakém pojetí pravdy se při tom pohybuje.

Heidegger vidí začátek novověké metafysiky v metafysice Descarta. „Veškerá novověká metafysika včetně Nietzscheho se drží výkladu jsoucna a pravdy, který razil Descartes.“³³ Jaký je tento Descartův výklad jsoucna a pravdy? Jsoucno je určeno „jako to, co je předmětem představování, a pravda jako jistota představování.“³⁴

Descartovo metafysické stanovisko je obsaženo v jeho tezi *cogito ergo sum*. Descartes žil v době velkých náboženských otřesů, které s sebou nesly pochybnosti o pravdě zjevení, kterou je podle Heideggera charakterizován bytostný rozvrh pravdy v epoše středověku.³⁵ Člověk se na přelomu těchto dvou epoch vyvazuje ze závaznosti křesťanské pravdy zjevení a církevního učení. Toto osvobození však neprobíhá směrem k čisté libovůli; hledání nové svobody je naopak hledáním nové závaznosti. Descartes odpovídá na tuto epochální potřebu právě tezí *ego cogito (ergo) sum*, překládanou (ne zcela výstižně) jako „myslím, tedy jsem.“ Tato teze spatřuje novou závaznost člověka v zákonodárství, které se zakládá na něm samém. Člověk si od nynějška „zajišťuje pravdu jako to, co ví a k čemu došel díky svému

³⁰ „K bytostným jevům novověku náleží věda.“ M. HEIDEGGER, *Věk obrazu světa*, Praha: OIKOYMENH, 2013 (přel. Ivan Chvatík), s. 7.

³¹ Tamt., s. 8.

³² Tamt., s. 7.

³³ Tamt.

³⁴ Tamt., s. 23.

³⁵ Tamt., s. 52–53.

vlastnímu vědění.³⁶ Pravda se od středověkého chápání pravdy jako pravdy zjevené bytostně transformuje na novověkou pravdu jako jistotu poznání. Tato jistota poznání je založena na sebejistotě poznávajícího – pokud poznávám (myslím, vnímám, ...), je zcela nezpochybnitelné, že jsem v tomto poznávání (myšlení, vnímání, ...) spolu-přítomen. V myšlení jsem si spolu-dán. Člověk se stává *fundamentum absolutum inconcussum veritatis* – „neotřesitelným, v sobě samém spočívajícím základem pravdy ve smyslu jistoty.“³⁷ Na něm jako takovém (totiž jedině nezpochybnitelném) se pak zakládá možnost veškerého poznání.

Slovu *fundamentum*, chápanému jako základ, stálo v blízkosti ještě v době Descartově jiné slovo, které v dějinách novověké metafysiky a estetiky a tedy i hudební estetiky sehrálo zásadní roli: totiž pojem *subjectum*. Slovo *subjectum* je původně ovšem překladem z řeckého ὑποκείμενον a jako takovému je mu pro pochopení zde vykládané věci třeba rozumět. *Subjectum* v tomto původním významu znamená „to, co zde leží už předem a co na sebe jako na základ hromadí vše ostatní.“³⁸ *Subjektem* se v tomto původním významu nemíní vůbec jen člověk nebo Já. *Subjektem* je metafysický výklad každého jsoucná, pokud je jsoucím – „to, co samo od sebe leží před ...“ a „to, co zároveň jako takové leží pod ... coby základ svých trvalých vlastností a proměnlivých stavů.“³⁹

Sub-jectum se stává subjektem v novověkém významu až ve chvíli, kdy je člověk ustaven jako „první“⁴⁰ *subjectum*. K tomu dochází právě tehdy, když se z člověka stává onen nepodmíněný základ pravdy chápané jako jistota poznání, když se člověk „stává jsoucнем, na němž se všechno jsoucné co do svého způsobu bytí a pravdy zakládá,“⁴¹ když se člověk stává subjektem ve smyslu *fundamentum absolutum inconcussum veritatis*.

Proměnu člověka v novověký subjekt provází řada dalších charakteristik. Nemáme zde zdaleka prostor pro předvedení celé souvislosti; pro naši věc však ještě jednu charakteristiku osvětlit musíme. Podle Heideggera do této souvislosti bytostně patří to, že novověk si představuje svět jako obraz.⁴² Pokud říkáme svět jako obraz, musíme se zde vyvarovat zjednodušujícího pojetí vyvozující z řečeného, že se zde míní obraz jakožto nějaká napodobenina a že by tedy obraz světa bylo nutno chápat jako nějaké zobrazení světa

³⁶ Tamt.

³⁷ Tamt.

³⁸ Tamt., s. 24.

³⁹ Tamt., s. 52.

⁴⁰ Tamt., s. 25.

⁴¹ Tamt.

⁴² Tamt.

namalované na plátně,⁴³ že by snad svět byl pro novověk pouhou iluzí. Slovo obraz zde musíme podle Heideggera mnohem spíše chápat ze rčení: být ohledně něčeho v obraze. „Uvést se ohledně něčeho do obrazu znamená: postavit před sebe jsoucnost samo tak, jak se to s ním má, a jako takto postavené je mít stále před očima.“⁴⁴ Dostáváme-li se tedy ohledně něčeho do obrazu, stavíme si to před sebe v tom, jak toto jsoucnost jest, a dokud se ohledně toho v obraze udržujeme, podržujeme si to stále „před očima“. To s sebou dále nese, že si s tím víme rady a „jsme na to vybaveni a připraveni“.⁴⁵ Jak ale chápat celý výraz „obraz světa“? Světu je zde podle Heideggera třeba rozumět jako jsoucímu v celku.⁴⁶ Pokud se tedy svět stává obrazem, neznamená to, že by se nějaké jedno nebo jen některá jsoucnost z mnohých stávala obrazem, nýbrž jsoucnost v celku se stává obrazem, tj. jsoucnost v celku je pojato „jako to, na co se člověk připravil, a co si tudíž chce odpovídajícím způsobem postavit před oči, mít to před sebou, a tedy v určitém jednoznačném smyslu to klást [stellen].“⁴⁷ „Jsoucnost v celku je nyní pojímána tak, že je jsoucími teprve a pouze tehdy, je-li kladeno [gestellt] představujícím a zjednávajícím [vorstellend-herstellend] člověkem.“⁴⁸ Je-li tedy pro novověk svět obrazem, říká se tím něco podstatného o tom, jak pojímá novověk bytí jsoucího: „bytí jsoucnost je hledáno a nacházeno v tom, že si člověk jsoucnost představuje.“⁴⁹ „Jsoucnost je jsoucími jen tehdy, když je kladeno v představě.“⁵⁰ Bytí jsoucnost zde spočívá v tom, že je jsoucnost kladeno před člověka jako předmět představy. Jako takové je jsoucnost tím, v čem se člověk vyzná a co je mu k dispozici⁵¹ – jsoucnost, která se nemohou takto jako to, v čem se člověk vyzná a co jemu k dispozici, před člověka postavit, pozbývají status jsoucnosti, nemohou vlastně vůbec být.

Na podaném výkladu novověkého pojetí světa jako obrazu je nanejvýš důležité povšimnout si postavení člověka. Člověk je zde tím, před co se jsoucnost, aby mohlo vůbec být, staví. V souvislosti s tím se jeví Heideggerovi jako pro tento způsob představování vhodné slovo *representatio*, které znamená: „přivést před sebe vyskytující se jsoucnost tak, aby stálo proti nám, vztáhnout je k nám jakožto k představujícím a vnutit je zpátky do tohoto

⁴³ Tamt., s. 26.

⁴⁴ Tamt.

⁴⁵ Tamt.

⁴⁶ Tamt., s. 25.

⁴⁷ Tamt., s. 26.

⁴⁸ Tamt.

⁴⁹ Tamt., s. 27.

⁵⁰ Tamt.

⁵¹ „Nikdy zde však bytí jsoucnost nespočívá v tom, že by jsoucnost bylo před člověka kladeno jako předmět představy, že by bylo postaveno do oblasti toho, v čem se člověk vyzná a co je mu k dispozici, a že by jediné takto bylo jsoucími.“ – říká tamt. Heidegger při srovnávání epochy středověku a novověku, přičemž tím „zde“ myslí středověk.

vztahu k nám jako do rozhodující oblasti.“⁵² Člověk se tak „sám činí scénou, na níž se jsoucno od nynějška musí před-stavovat, prezentovat, tzn. být obrazem.“⁵³ Slovo představování zde musíme chápat v jeho původní významové síle: „postavit si něco tam, před sebe [vor sich hin], a postavit si to sem, do své blízkosti [zu sich her]. Tímto způsobem je jsoucno zastavováno a vystává jakožto předmět a teprve tak dostává pečeť bytí.“⁵⁴ Novověký způsob chápání světa jako obrazu, tedy připouštění bytí jsoucího jen natolik, nakolik se staví před člověka jako předmět, odpovídá výše vyloženému charakteru novověkého člověka jakožto subjektu. „To, že se svět stává obrazem, je jeden a týž proces jako to, že se člověk stává uprostřed jsoucna *subjectum*.“⁵⁵ Novověké pojetí bytí jsoucího a pravdy je určeno vztahem mezi subjektem a obrazem světa, před-staveným mu před-mětem, *objektem* – vztah člověka a světa nabývá podoby vztahu subjekt-objektového.⁵⁶

1.4 Základní pojmová schémata novověké metafysiky a hudební estetika

Po tomto poněkud zdlouhavém výkladu (některých) bytostných struktur novověku můžeme snad lépe pochopit, proč se pro člověka stává exemplárním jsoucnem příruční prostředek. Jak jsme uvedli výše, toto jsoucno „je představivosti člověka zvláštním způsobem blízké, poněvadž se mu dostává bytí naším vlastním přičiněním.“⁵⁷ Ačkoli zde musíme opět provést vlastní interpretaci, můžeme snad nyní přece jen lépe porozumět tomu, proč je jsoucno příruční prostředek člověku blízké tím, že se mu dostává bytí jeho vlastním přičiněním: protože člověk jakožto subjekt v novověku sám sebe staví do pozice arbitra,⁵⁸

⁵² Tamt., s. 29.

⁵³ Tamt.

⁵⁴ Tamt., s. 30–31.

⁵⁵ Tamt.

⁵⁶ Srov.: „To, že nejde vždy a všude (v umění a jinde) jen o zasažení "krásou", je pocíťováno a reflektováno v novější době pomocí nověji zaváděné, velice obecné estetické kategorie "estetično". Estetično pak vystupuje jako jakýsi soubor důvodů či podnětů k možné specifické estetické reakci. Pojem "estetično" je blízký pojmu "estetický objekt", není s ním však totožný – estetickým objektem je nějaké konkretizované estetično. Ke konkretizaci dochází v tzv. estetické situaci (připomeňme si analogický pojem sémiotická situace!), tedy v případě, že estetický subjekt (tedy člověk, který se chce nechat oslovit a vykazuje předpoklady k oslovení) se na široký jev estetična zaměří, něco z něj pro sebe vyjme, zkoncentruje se na toto "něco"; tím vznikne subjekt-objektový vztah.“ I. POLEDŇÁK, *Hudba jako problém estetiky*, s. 87.

⁵⁷ M. Heidegger, *Pud*, s. 29.

⁵⁸ Je až neuvěřitelné, jak doslova Heideggerovy myšlenky vystihují pojmové předpoklady estetiky: „... Tím není řečeno, že by neexistovaly aktuální platné estetické normy: "Zákony krásy" existují, jejich konečným a rozhodujícím "zákonodárcem" je ale člověk, který se v dějinách mění, a tyto "zákony krásy" se mění spolu s ním. Vědecká estetika musí ve své teorii počítat s tím, že každá doba, každá společnost a každá sociální skupina si vytváří pojetí estetična "ke svému obrazu".“ J. VIČAŘ, R. DYKAST, *Hudební estetika*, Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1998, s. 18.

který rozhoduje, co vůbec může být připuštěno jako jsoucí.⁵⁹ Jsoucní prostředek vykazuje stejné povahové rysy jako to, co novověký subjekt vůbec připouští jako jsoucí: obojí musí být něčím, co je k dispozici; „příčinou“ obojího je *mutatis mutandis* sám subjekt: příručního prostředku aby byl, jsoucího aby vůbec mohlo být (tj. vystoupit jako jsoucí).

Kromě toho v citované větě píše Heidegger, že jsoucní prostředek je blízké „představivosti“ (Vorstellen) člověka. Představivost člověka ustaveného jako subjekt vztahující se k objektům má strukturu: na jedné straně ten, kdo staví před sebe, představující, na druhé straně to, co staví před sebe, představované. Tato struktura se nápadně podobá struktuře, kde na jedné straně stojí látka, která se nabízí na druhé straně tomu, kdo se jí chápe a zhotovuje z ní určitý příruční prostředek, vtiskuje jí určitou formu, kterou zamýšlený příruční prostředek vyžaduje. Schéma forma-látka velice dobře odpovídá schématu subjekt-objekt; obě schémata se v novověku osudově propojují: forma se stává doménou subjektu, látka objektem. A stejně jako se subjekt postupně propracovává k pozici základu možnosti veškerého poznání, stává se i základem pro posuzování uměleckého díla – estetický soud může být pouze v oblasti, která je subjektu vlastní, totiž ve formě, tj. v subjektivní organizaci objektivní látky.⁶⁰

Upřednostňování schématu forma-látka, pokud jde o uchopování jsoucní, které původně patří ke struktuře příručního prostředku, souvisí tedy s určitým dějinným rozvrhem jsoucího a pravdy: jsoucím je to, co může být subjektu před-mětně před-staveno, pravda je jistota poznání založená na tomto subjektu, pravda je shoda představujícího a představeného. Jenomže takovéto pojetí jsoucího a pravdy neodpovídá podle Heideggera přístupu, jaký vyžaduje umělecké dílo.

Důvodem toho, domníváme se, je vznik nepřekonatelné propasti mezi subjektem a objektem, která se projevuje v základních principech estetického (tedy novověkou metafysikou podmíněného) přístupu k uměleckému dílu. Dílo, po vzoru příručního prostředku, je bráno jako objekt, předmět, který je člověku k dispozici a v němž se může vyznat – v tom je založena jeho jsoucnost, neboť jedině tímto způsobem může jsoucí vůbec

⁵⁹ Člověka jako subjekt zde však nesmíme chápat ještě individualisticky! Subjekt je čistě onen základ, který vůbec umožňuje, aby něco vystoupilo jako jsoucí – slovu „rozhoduje“ zde proto nesmíme rozumět jako nějakému aktu vědomé (libo)vůle, nýbrž spíše v tom smyslu, že jsou to zákony bytostného ustavení subjektu, které rozhodují.

⁶⁰ „Forma a obsah jsou pojmy, které se hodí na všechno, pojmy, pod které se vejde cokoli. A řekneme-li nadto, že forma je něco racionálního a látka něco ir-racionálního, a pochopíme-li racionálně jako něco logického a iracionálně jako něco alogického a pojmový pár forma-látka ještě propojíme se subjekt-objektovým vztahem, pak je tato představa pojmovým mechanismem, kterému nemůže nic odolat.“ M. HEIDEGGER., *Pud*, s. 22.

pro novověkého člověka vystupovat jako jsoucí. Toto zpředmětnění však nevýslovně předpokládá, že umělecké dílo je takovým jsoucnem, jehož bytostným rysem je dávat se jako předmět, a to ať už jde o estetické formování látky, nebo o estetické nahlížení výsledného díla. Estetika se pak snaží stanovit, jakým způsobem v takovémto schematickém rozvržení vzniká esteticky hodnotné dílo-objekt. Zkoumá, jakou předmětnou povahu, předmětné charakteristiky musí mít látka, aby se hodila k estetickému využití subjektem, a zároveň jakým způsobem má subjekt-tvůrce látku správně esteticky formovat. Z pohledu recipienta zase zkoumá, jaké kvality musí mít objekt, aby mohl být vnímán jako estetický, a naopak jaký postoj musí zaujmout nebo jaké své schopnosti musí zapojit subjekt, aby vnímal objekt esteticky. Různé estetické teorie se pak liší tím, že kladou důraz buď na tu, či na onu stranu subjekt-objektového schématu.

V hudbě se tak na jedné straně zkoumá objektivní povaha zvuků jako fyzikálních vibrací, které dopadají na lidský sluchový orgán, na druhé straně jak vnímající i tvůrčí subjekt tyto zvuky uchopuje a může vůbec uchopit, aby z nich vytvořil tóny, melodie, harmonie atp. Takto pojmají hudbu různé vědecké disciplíny související s hudební estetikou (např. na začátku již zmíněná hudební psychologie nebo akustika), ale i hudební estetika sama. Hudba stejně jako všechna ostatní jsoucna má pod vládou subjekt-objektového schématu tendenci se zpředměťovat. Subjekt-posluchač nahlíží hudbu jako nějaké zvukové obrazy (obraz v celé šíři významu výše popsaného), jako jakési architektonické objekty a obdivuje, jak tvůrce umně spojil jednotlivé zvuky za sebou a do sebe.⁶¹ Posluchač se stává divákem, který si hudbu „prohlíží“ jako obraz, jako nějaký předmět, jako nějaký před sebe postavený, před-stavený před-měť.

Možné je však v tomto schematickém rozvržení sledovat i opačný proces, totiž ne jak subjekt nahlíží objekt, ale jak určité zvukové objekty na posluchače působí (směr od objektu k subjektu). Hudební objekt v posluchači vyvolává buď nějaké myšlenky, nebo emoce chápané jako jakési psychické stavy v subjektu (kterýmžto pojetím jsou mimochodem samy tyto „subjektivní pocity“ zpředměťovány). V prvním hledisku, které akcentuje to, jak posluchač (subjekt) nahlíží uspořádání hudebního materiálu (objekt), můžeme vidět hudební

⁶¹ Srov.: „Skladatel se pak v tvůrčím procesu opírá o postupy, jež si osvojil vzděláním, celkovou hudební zkušeností, svou vlastní kompoziční praxí a rozvíjí je v souladu s daným záměrem a se svými tvůrčími možnostmi. Činí tak způsobem, že konstruuje za pomoci různých myšlenkových operací zvukovou strukturu (lépe: superstrukturu) jako architekturu (*sit venia verbo* – vzpomeňme na Hanslicka!) horizontál a vertikál, různých zvukových objemů, různě hierarchizovaných prvků a částí v rámci vyšších celků, promluv a zámlk, světla a stínů, barevných souher a kontrastů, časových úseků s různou razancí a mírou pohybu.“ I. POLEDŇÁK, *Hudba jako problém estetiky*, s. 177.

formalismus, zatímco v druhém hledisku, které akcentuje působení hudebního materiálu na posluchače, můžeme vidět základ afektivních nebo i obsahových teorií (vyjadřování emocí jako obsah hudby).

Ačkoli různé estetické teorie kreslí dělicí čáru mezi oběma póly různě a oba póly se nesmírně komplikovaně prolínají, vycházejí nicméně estetické diskuze vždy ze stejného základu, totiž ze základních předpokladů novověké metafysiky: ze schémat subjekt-objekt a forma-látka, resp. forma-obsah; tato schémata získávají přednost v důsledku specifického způsobu, jakým novověký člověk uchopuje jsoucí jako jsoucí: jakožto něco předmětně představitelného, s čím lze disponovat a v čem se lze vyznat. Znamená to ale tedy, že bychom k hudebnímu dílu měli přistupovat nepředmětně? Chce se zde říct, že vůči hudbě zaujímáme příliš velkou distanci, kterou je potřeba zrušit a pustit si hudbu více „k tělu“? Nikoli – takovým řešením mohou být právě teorie o emočním působení hudby na subjekt, pokud jsou nahlíženy z perspektivy subjektu, tedy teorie, které se snaží popsat (čímž opět dochází ke zpředmětnění), jak je hudební dílo *prožíváno* z první osoby. Tato snaha však řeší problém zpředmětnění pouze jeho negací, totiž vytvořením konceptu *ne-předmětného*, tedy konceptu bezprostředního *estetického prožitku* subjektu.⁶² Tím ale stále zůstává zakořeněna v subjekt-objektovém schématu a v pojetí jsoucího jako předmětně představitelného, jímž lze disponovat a v němž se lze vyznat. Abychom pochopili smysl uměleckého díla (tak jak ho chápe Heidegger), a tedy i díla hudebního, musíme jít cestou spíše mimo kategorie předmětné-nepředmětné a objekt-subjekt.

Shrnutí kapitoly

Bylo ukázáno, že podle Heideggera schéma forma-látka patří původně k bytnosti příručního prostředku a že do oblasti bytnosti uměleckého díla je vnášeno odtud, a proto nepatřičně.⁶³ Dále, že toto schéma se spojuje v dějinném vývoji se schématem subjekt-objekt; obě schémata patří k základním předpokladům novověké metafysiky, tedy novověkého pojetí pravdy a jsoucnosti jsoucího. Jako taková mají obě tato schémata určující roli v pojmání uměleckého díla estetikou, což bylo ukázáno konkrétně na estetice hudební. A právě toto může být důvodem, proč Heidegger volá po překonání estetiky: protože

⁶² „Estetika bere umělecké dílo jako předmět, a to jako předmět aisthesis, smyslového vnímání v širokém smyslu. Dnes se toto vnímání nazývá prožíváním. Způsob, jakým člověk prožívá umění, má rozhodnout o bytnosti umění. ... Ale možná že právě prožitek je živel, v němž umění umírá.“ M. HEIDEGGER, *Pud*, s. 101.

⁶³ Srov.: „Nikde v bytnosti díla není ani stopy po nějaké látce.“ Tamt., s. 53.

umělecké dílo je jednak pojímáno nikoli ze svého vlastního bytí, ale jako by bylo příručním prostředkem; a za druhé, což se s tím pojí, umělecké dílo je zkoumáno,⁶⁴ ale i esteticky vnímáno jako předmět, resp. jako jsoucno, které by mělo mít ve své bytostné povaze to, že je předmětně představitelné. Jako takové se umělecké dílo, stejně jako jakékoli jiné jsoucno, stává pro novověkého člověka něčím, co je mu k dispozici a v čem se vyzná.⁶⁵ A jakpak by se člověk v uměleckém díle nevyznal, když je dílo jeho vlastním (tj. lidským) výtvořem *par excellence*? Neboť protože je umění takovou oblastí lidské činnosti, která nepodléhá žádným vnějším účelům a vymyká se zároveň v jistém smyslu i přírodním zákonitostem,⁶⁶ stává se zde ze subjektu, na němž je v novověku založena jsoucnost všeho jsoucího, jakýsi *creator ex nihilo*, resp. „*ex se*“. Umělecké dílo je stvořitelským činem lidského subjektu – a není proto divu, že v jako takovém v něm subjekt nachází opět sama sebe, své vlastní bytostné struktury. Formalismus v hudbě ve spojení s teorií emocí tak vede k pojetí, že formy hudby jsou jakési zvukově ztělesněné zákony myšlení a psychických procesů subjektu.⁶⁷ Je však toto bytností hudby – kochat se vlastními psychickými nebo „logickými“ principy? Odpověď na tuto otázku lze už teď z podaného výkladu vytušit. Plné odůvodnění ale vyžaduje hlubší zamyšlení nad bytností hudebního díla jako takovou.

V této kapitole šlo však zatím pouze o objasnění Heideggerova vztahu k estetickému přístupu k umění. K tomu jsme si snad zajistili dostatečné prostředí. Ačkoli je dnes estetika obecně chápána jako ta humanitní disciplína, jíž především přísluší nárok na zkoumání umění a krásy, Heidegger se proti tomu razantně ohrazuje.⁶⁸ Snaží-li se estetika uchopit

⁶⁴ Zde by se velmi nabízela studie o tom, do jaké míry se takovéto zkoumání kryje s přístupem novověké vědy ke jsoucímu, a pokud se kryje (a estetika konec konců sama někdy ráda zdůrazňuje svoji vědeckost), tak zda oprávněně. Za zmínku v tomto kontextu stojí také výrok současného hudebního skladatele Miroslava Srnky ve video rozhovoru s Petrem Fischerem: „Soudobá hudba je něco jako primární vědecký výzkum.“ Viz „Konfrontace Petra Fischera“, <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10899989577-konfrontace-petra-fischera/217562227010006-s-vaznou-kuzi-na-trh/obsah/533694-miroslav-srnka>, cca 5:20.

⁶⁵ Tuto souvislost by bylo třeba rozpracovat podrobněji. Zde jen nepatrný poukaz, kterým Heidegger začíná doslov k *Původu uměleckého díla*: „Předchozí úvahy se zabývají záhadou [Rätsel – VV.] umění, záhadou, jíž je umění samo.“ M. HEIDEGGER, *Pud*, s. 101.

⁶⁶ Viz např. I. KANT, *Kritika soudnosti*, s. 138: „Umění se odlišuje od *přírody* jako tvoření (*facere*) od činnosti nebo působení vůbec (*agere*) ...“

⁶⁷ Ivan Poledňák vykládá estetickou teorii Vladimíra Helferta: „Dualismus obsahu a formy však pro něj neexistuje, splývají mu. Forma bez obsahu existuje pouze jako učebnicové schéma ... Formou je pro něj vlastně uplatnění tzv. formotvorných principů, jež mj. umožňují umělecké projevy, jež probíhají v čase, "přehlédnout" a udržet v paměti. Tyto principy nejsou něčím náhodným, svévolně vymyšleným, s ničím nesouvisejícím: vycházejí z forem našeho psychického života nebo, jak Helfert říkal, jsou jeho analogiemi. Vykládá to tak, že v lidské psychice časem zkrystalizovaly jisté principy, jež pomáhají rozlišovat a chápat věci a procesy ... Hudební formy jsou vlastně hudebními transformacemi psychických procesů.“ I. POLEDŇÁK, *Hudba jako problém estetiky*, s. 214.

⁶⁸ Viz výše pozn. 1.

umělecké dílo, pohybuje se vždy v takových předpokladech, které neodpovídají vlastní bytnosti umění. Heidegger se o tom vyjadřuje na třech místech:

1. „Veškerá estetika uchopuje umělecké dílo jako objekt a tzn. ve vztahu k subjektu...“⁶⁹ (přel. VV.)

2. „Rozlišování látky a formy, a to v nejrozmanitějších variacích, je *pojmovým schématem pro veškerou teorii umění a estetiku vůbec*.“⁷⁰

3. „Otázka po původu uměleckého díla nesměruje k věčně platnému stanovení bytnosti uměleckého díla, které by zároveň mohlo sloužit jako návod [Leitfaden] ke zpětnému výkladu dějin umění. Otázka stojí v nejnvtřnější souvislosti s úkolem překonání estetiky a tzn. zároveň určitého pojetí jsoícího jako předmětně představitelného. Překonání estetiky se zase ukazuje jako nutné z dějinného vypořádání se s metafysikou jako takovou. Ta obsahuje základní postoj Západu k jsoícímu a proto také základ [Grund] dosavadní bytnosti [Wesen] západního umění a jeho děl. Překonání metafysiky znamená uvolnění přednosti otázky po pravdě bytí před každým „ideálním“, „kauzálním“ a „transcendentálním“ a „dialektickým“ výkladem jsoícího.“⁷¹ (přel. VV.)

Předpoklady, na základě kterých estetika uchopuje umělecké dílo, jsou bytostné předpoklady novověké metafysiky: schéma subjekt-objekt, schéma forma-látka a novověké pojmání jsoícího jako předmětně představitelného. Chceme-li se dotázat na původ, resp. na bytnost uměleckého díla, stojíme zároveň před úkolem překonání estetiky, které souvisí s překonáním metafysiky – neboť ony bytostné předpoklady estetiky jsou limitovány právě svým založením v tom, jak novověká metafysika pojmá jsoící jako jsoící a jak vykládá pravdu. Jakým způsobem však v tázání po bytnosti uměleckého díla vykročit „za“ metafysiku?

⁶⁹ „Alle Aesthetik nimmt das Kunstwerk als Objekt und d.h. in Beziehung zum Subjekt...“ M. HEIDEGGER, „Zur Überwindung der Aesthetik. Zu "Ursprung des Kunstwerkes"“, in: *Heidegger Studies*, Volume 6, s. 5-7.
⁷⁰M. HEIDEGGER, *Pud*, s. 21–22.

⁷¹ „Die Frage nach dem Ursprung des Kunstwerks will nicht auf eine zeitlos gültige Feststellung des Wesens des Kunstwerks hinaus, die zugleich als Leitfaden zur historisch rückblickenden Erklärung der Geschichte der Kunst dienen könnte. Die Frage steht im innersten Zusammenhang mit der Aufgabe der Überwindung der Aesthetik und d.h. zugleich einer bestimmten Auffassung des Seienden als des gegenständlich Vorstellbaren. Die Überwindung der Aesthetik wiederum ergibt sich als notwendig aus der geschichtlichen Auseinandersetzung mit der Metaphysik als solcher. Diese enthält die abendländische Grundstellung zum Seienden und somit auch den Grund zum bisherigen Wesen der abendländischen Kunst und ihrer Werke. Die Überwindung der Metaphysik bedeutet die Freigabe des Vorrangs der Frage nach der Wahrheit des Seins vor jeder »idealen«, »kausalen« und »transzendentalen« und »dialektischen« Erklärung des Seienden.“ M. HEIDEGGER, *GA 65. Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1989, s. 503–504.

2. Uvolňování přístupu k fenoménu hudby

Hudba v kontextu Bytí a času

2.1 Hudba v kontextu existenciální struktury 'bytí ve světě'

V první části práce bylo negativním způsobem ukázáno, že estetický způsob pojmání hudebního díla je věci nepřiměřený, neboť se vždy již předem pohybuje v takových schématech uchopování, která mají svůj původ v bytí jiného druhu jsoucna - v příručním prostředí. Nyní ale přichází chvíle, kdy bychom měli přestat pouze kritizovat a sami navrhnout jiný způsob přístupu k hudebnímu dílu, k hudbě. Chceme se dostat co nejbližší k hudebnímu dílu jako takovému, tedy aniž bychom jej uchopili prostřednictvím jemu samému nepatřičných teoretických konstrukcí, především tedy mimo schéma subjekt-objekt, forma-látka, a tak, aniž bychom tím dílo zpředmětňovali. Jaké k tomu máme možnosti?

Zopakujme v obecnosti, co zde vlastně požadujeme: chceme se dostat co nejbližší k hudebnímu dílu jako takovému, tedy k hudebnímu dílu takovému, jaké ono samo je - jinak řečeno, chceme se dostat k jeho bytí. Jak ale něčeho takového dosáhnout? Jaké vůbec máme možnosti dostat se k čemukoliv tak, jak ono je? Co je to vůbec být, co je bytí?

Heidegger si tuto otázku klade ve svém prvním „hlavním“ díle *Bytí a čas* a tato otázka potom v různých obměnách určuje celé jeho další myšlení. V *Bytí a čase* si Heidegger dává za primární cíl znovupoložení otázky po smyslu bytí⁷² - ptá se po bytí obecně. Taková otázka však přeci není naším tématem - proč ji zde tedy vůbec zmiňujeme? Nás zajímá bytí konkrétního jsoucna: hudby. Právě to ale ukazuje, že otázka po bytí s naším tématem přece jen nějak souvisí. Ptáme se na to, jak hudba sama jest, tedy na její bytí - tedy přece na bytí.

Ukazuje se, že tázání po hudbě jako takové souvisí s otázkou po bytí. Zůstává však nejasné, jakým způsobem se člověk ať už k bytí nějakého jsoucna, nebo k bytí jako takovému může dostat. Jak se dobrat k nějaké věci v tom, jak ona sama jest? Jak se dobrat

⁷² „Máme dnes my nějakou odpověď na otázku, co vlastně míníme slovem „jsoucí“? Nikoliv. A tak je tedy třeba otázku po smyslu bytí položit znovu.“ M. HEIDEGGER, *Bytí a čas*, Praha: OIKOYMENH, 1996 (přel. I. Chvatík, P. Kouba, M. Petříček jr., J. Němec), s. 15 (dále uváděno pod zkratkou *BaČ*).

k věci samé? „K věcem samým!“⁷³ - tato maxima by se dala považovat za programové heslo způsobu filosofického bádání, které vešlo ve známost pod pojmenováním *fenomenologie*. Míni se jím, ve zkratce řečeno, právě ona snaha dobrat se k věcem samým „v protikladu ke všem nepodloženým konstrukcím, náhodným nálezům, v protikladu vůči přejímání pouze zdánlivě vykázaných pojmů, v protikladu k zdánlivým otázkám, jež se často po generace vlečou jako „problémy“.“⁷⁴ Neusilují o něco takového ale všechny vědy? Nesnaží se právě vědy zachytit předměty svého zkoumání v co největší možné objektivitě, tedy pravdivě, tedy bez ovlivnění zkoumaného předmětu subjektivním vnímáním? Abychom pochopili specifikum fenomenologické metody,⁷⁵ sledujme Heideggerův výklad jednotlivých částí, z nichž je pojem fenomenologie složen: nejprve výklady slov *fenomén* a *logos* zvlášť, potom oba v jejich vzájemném propojení.

2.1.1 Fenomenologie

Heidegger sahá k etymologickému výkladu pojmu fenomén, k tomu, co znamenal původně v řeckém jazyce, odkud pochází. Termín „fenomén“ odkazuje k řeckému výrazu φαινόμενον, který je odvozen od slovesa φαίνεσθαι, které znamená: ukazovat se. φαινόμενον pak znamená „to, co se ukazuje, něco ukazujícího se, něco zřejmého.“⁷⁶ Z tohoto etymologického rozboru je podle Heideggera možné stanovit význam výrazu „fenomén“ jako: to, co *se ukazuje samo o sobě*, co je zřejmé.

λόγος má ve své historii mnoho možností překladu, tzn. zároveň i výkladů. Nejčastěji se překládá jako: rozum, soud, pojem, definice, důvod, poměr. Základním významem odkazujícím k řeckému původu by podle Heideggera mohl být λόγος jako řeč. Při tom je však třeba být velice opatrný k tomu, jak zde řeč myslet. „λόγος jako řeč znamená spíše tolik co δηλον, učinit zřejmým to, o čem je „řeč“.“⁷⁷ Tuto funkci řeči explikoval Aristotelés ještě ostřeji jako ἀποφαίνεσθαι. Slovo ἀποφαίνεσθαι je složeno z mediálního tvaru φαίνεσθαι a znamená „nechávat něco vidět“. λόγος v tomto smyslu tedy „nechává něco vidět (φαίνεσθαι), totiž to, o čem je řeč, a činí tak *pro* toho, kdo to říká (medium), příp. pro ty, kdo

⁷³ Tamt., s. 44.

⁷⁴ Tamt.

⁷⁵ „Výraz „fenomenologie“ znamená primárně pojem metody. Neobsahuje charakteristiku toho, 'co' je věcným obsahem předmětů filosofického bádání, nýbrž toho, 'jak' se bádá.“ Tamt.

⁷⁶ Tamt., s. 45.

⁷⁷ Tamt., s. 49.

se spolu řeči zúčastňují.⁷⁸ Důležitou součástí slova je ale i předpona *ἀπό...*, kterou je možno přeložit jako 'od, z'⁷⁹ a ve spojení s *φαίνεσθαι* znamená 'nechat vidět přímo z toho, o čem je řeč'. Chceme-li podle Heideggera překládat *λόγος* jako řeč, musíme myslet řeč právě v tomto smyslu, totiž jako *ἀποφανσις*, řeč apofantickou. V ní, „pokud je pravá, má být to, *co* se říká, čerpáno z toho, o čem je řeč, tak, že její sdělení, v tom, co říká, ozřejmuje, a tudíž druhému zpřístupňuje to, o čem je řeč.“⁸⁰

Z výše předvedeného etymologického rozboru jednotlivých slov *fenomén* a *logos* vysvítá, že slova jsou vnitřně spřízněna, že jsou chápána ze stejného základu. Neboť řecky lze výraz fenomenologie vyjádřit jako *λέγειν τὰ φαινόμενα*. Jak jsme ale viděli, *λέγειν* znamená *ἀποφαίνεσθαι* - dosadíme-li do řecké formulace, můžeme říct, že fenomenologie je: *ἀποφαίνεσθαι τὰ φαινόμενα*: „to, co se ukazuje, nechat vidět z něho samotného tak, jak se samo od sebe ukazuje.“⁸¹ Tím se výklad titulu fenomenologie nedostává k ničemu jinému než k prvně uvedené maximě: „K věcem samým!“, kterou však více objasňuje a dává jí hlubší rozměr. Titul „fenomenologie“ nemá tentýž smysl, jako například označení teologie nebo biologie: věda o Bohu, věda o životě. Titul „fenomenologie“ neodkazuje k žádnému předmětu svého bádání, nýbrž pouze k tomu, „*jakým způsobem* se bude vykazovat a probírat to, čím se má tato věda zabývat.“⁸² Věda „o“ fenoménech tedy neříká, jaké fenomény bude zkoumat, říká pouze, že půjde o „*takové* uchopení svých předmětů, že všechno, co je o nich třeba vyložit, musí být přímo ukázáno a přímo vykázáno.“⁸³

Heidegger dále odlišuje tři způsoby jak, chápat pojem fenomén. Formální pojem fenoménu je fenomén, pokud není určeno, „které jsoucno oslovujeme jako fenomén, a zůstává-li vůbec otevřené, zda ukazující se je vždy jsoucno, či zda to nemůže být také bytostný charakter jsoucna.“⁸⁴ Pokud však pod pojmem fenomén budeme rozumět jakékoliv ukazující se jsoucno, myslíme fenomén ve vulgárním smyslu. Posledním způsobem, jak chápat fenomén, je fenomenologický pojem fenoménu. V tomto smyslu je fenoménem myšleno samo *bytí* jsoucího. Bytí jsoucího, na rozdíl od jsoucna, je „něco“, co se zprvu a většinou neukazuje, co zůstává skryto. Zároveň je však něčím, „co k tomu, co se zprvu a

⁷⁸ Tamt.

⁷⁹ F. HORÁČEK, R. CHLUP, *Učebnice klasické řečtiny*, Praha: Academia, 2012, s. 84.

⁸⁰ M. HEIDEGGER, *BaČ*, s. 49.

⁸¹ Tamt., s. 51.

⁸² Tamt.

⁸³ Tamt.

⁸⁴ Tamt., s. 47.

většinou ukazuje, bytostně patří, a to tak, že tvoří jeho smysl a základ.“⁸⁵ Jako takové je podle Heideggera bytí jsoucího tím, co si „v jistém význačném smyslu a ze svého nejvlastnějšího věcného obsahu žádá stát se fenoménem...“⁸⁶ Pokud bychom tedy přeci jen chtěli říct, co má být „předmětem“ fenomenologie, je jím bytí jsoucího, neboť to si jakožto zprvu se skrývající žádá své odkrytí. „Předmět“ je zde ale myšlen spíše jako „téma“ - předmětem fenomenologie jsou bytostné struktury, v zásadě je však lhostejno, „čeho“ bytostné struktury to budou; „předmět“ ve smyslu zkoumaného jsoucna může být v zásadě jakýkoliv. Fenomenologické jeho zkoumání říká tolik, že bude zkoumán tento „předmět“ co do jeho bytí, tedy v tom, jak jest, a tak, že se má ukázat sám ze sebe, ze svého bytí. Proto Heidegger říká: „*ontologie*“ - zkoumání bytí - „*je možná pouze jako fenomenologie*.“⁸⁷

Fenomén hudby

Budeme-li tedy zkoumat hudbu jako takovou, tedy v tom, jak se ona sama ze sebe ukazuje, tedy jak ona sama je, tedy v jejím bytí, a tedy budeme-li se snažit dostat k bytnosti hudby, k jejímu původu, z něhož ona sama jest, bude naše zkoumání fenomenologické. Především jen, že Heidegger ve svém pozdějším myšlení titul fenomenologie již příliš nepoužívá, takže např. v pro nás stěžejní přednášce *Původ uměleckého díla* se s ním nesetkáme. Domníváme se však, že ať už je Heideggerův způsob bádání nazván jakkoliv, podstata zůstává: totiž „to, co se ukazuje, nechat vidět z něho samotného tak, jak se samo od sebe ukazuje.“⁸⁸ A tak je možno i naše úsilí charakterizovat jako „fenomenologii hudby“, jíž jde o nalezení fenoménu hudby, o vykázání hudby jako fenoménu - tedy nechat ukázat se hudbu tak, jak se sama ukazuje, a to v protikladu „ke všem nepodloženým konstrukcím, náhodným nálezům, v protikladu k zdánlivým otázkám, jež se často po generace vlečou jako „problémy“.“⁸⁹ Jakožto fenomenologické se toto zkoumání chce vystříhat veškerých

⁸⁵ Tamt., s. 52.

⁸⁶ Tamt.

⁸⁷ Tamt.

⁸⁸ Srov.: „A co dnes? Čas fenomenologické filosofie se zdá být tentam. Fenomenologická filosofie se dnes pokládá za něco minulého, co je zaznamenáváno již jen historicky vedle jiných filosofických směrů. Avšak v tom, co je jí nejvlastnější, není fenomenologie žádný směr. Je to v průběhu časů se proměňující a jen tím setrvávající možnost myšlení odpovídat nároku toho, co má být myšleno. Bude-li fenomenologie takto zakoušena a uchováána, pak může jako název zmizet ve prospěch věci myšlení, jejíž zřejmost zůstává tajemstvím.“ M. HEIDEGGER, „Moje cesta k fenomenologii“, in: *Konec filosofie a úkol myšlení*, Praha: OIKOYMENH, 1993, (přel. I. Chvatík), s. 49. A v tomtéž textu vzpomíná Heidegger pasáž z *Bytí a času*: „to, co je na ní (na fenomenologii) podstatné, nespočívá v tom, aby byla skutečná jakožto filosofický 'směr'. Výše než skutečnost stojí *možnost*. Porozumění fenomenologii spočívá jediné v jejím uchopení jako možnosti.“ Tamt., s. 51; srov. M. HEIDEGGER, *BaČ*, s. 55.

⁸⁹ M. HEIDEGGER, *BaČ*, s. 44.

teoreticko-estetických konstrukcí založených na určitých epochálních předpokladech (které jsme odkryli v předchozí kapitole), proniknout k jádru hudby samé, tj. k jejímu bytí, a vykázat její bytostné struktury. Tento nárok bude znít možná příliš troufale - možná právem. Nechceme zde ale tvrdit, že na konci této práce budeme držet v rukou „hudbu samu“ jednou pro vždy. Tušíme, že něco takového v textu ani není možné, neboť aby hudba byla, musí hrát, znít. Jsme připraveni i na možnost, že se celý podnik takto zde vytyčený ukáže jako zcela nesmyslný. Zde uvedené snahy budiž chápány jako ne více, ale ani ne méně než pokusy o uvolňování a pročišťování cesty k původnějšímu (bytostnějšímu) chápání smyslu hudby. Chceme podhalit některé bytostné struktury hudby a pokusit se hudbu očistit od některých věkovitých, nepatřičných nánosů, které přístup k hudbě zastiňují a hudbu vyprazdňují.

2.1.2 Pobyť

Řekli jsme, že Heidegger se táže po bytí. Způsob, kterým se po bytí táže, je z uvedených důvodů fenomenologický. Tím je ale zatím řečeno pouze to, jak se bude tázat a na „co“ se bude tázat. Odkud ale začít bytí zkoumat? Kde bytí hledat? Bytí je na jednu stranu všude, týká se každého jsoucna, o němž můžeme říct, že je jsoucí; na druhou stranu ale samo není žádným jsoucím, není tedy vlastně nikde. Tedy nejen: kde bytí hledat, ale i: jak mu vůbec rozumět? Bytí se na první pohled zdá jako nesrozumitelné - nesrozumitelné, ale přece ne beze zbytku. Neboť jen to, že se na bytí už vůbec nějak ptáme, znamená, že této otázce také nějak rozumíme, že tedy bytí přeci jen nějak rozumíme, i když velmi temně. Právě tento fakt považuje Heidegger za pokyn, kde začít po bytí pátrat: u jsoucna, které bytí (alespoň nějak) rozumí. Heidegger se vyhýbá tomu, co považujeme za zcela samozřejmé: nazývat toto jsoucno, kterým jsme my sami, člověk. Činí tak proto, aby nespádl hned ze začátku do tradovaných teoretických výkladů, co to člověk je. Vyhrazuje mu termín *Dasein*, česky překládaný jako *pobyť* nebo *bytí-tu*. Termín *Dasein*, pobyť, o tomto jsoucnu říká právě tolik, že je jsoucnem, které ve svém bytí svému bytí z toho důvodu, že tímto svým bytím je a o toto bytí mu v jeho bytí jde, rozumí. „Pobyť *jest* takovým způsobem, že jsa jsoucím rozumí něčemu takovému jako bytí.“⁹⁰ Tím se lépe ukazuje, jak zde chápat ono „rozumění bytí“: každý rozumí nějak svému bytí proto, že totiž vždy již svým bytím je. A každý má pro toto své „že jsem“ nějaké porozumění, protože se sám k sobě vždy již nějak vztahuje, o

⁹⁰ Tamt., s. 34.

toto bytí mu jde. Rozumění zde nesmíme chápat jako teoretickou reflexi, pojmové uchopení; rozumění je zde myšleno z tohoto „že mu o jeho bytí vždy již nějak jde“.⁹¹

Podle Heideggera, aby bylo možno vůbec položit smysluplně otázku po bytí, je nutno si k ní zjednat přístup. Tímto přístupem se má stát právě *jsoucno*, které bytí vždy již nějak rozumí. Proto, než bude možno položit otázku po bytí, je třeba vypracovat bytostné struktury tohoto *jsoucna*, *pobytu*. Vypracování bytostných struktur *pobytu* nazývá Heidegger *existenciální analytikou pobytu*. Ta se má stát základem pro zkoumání bytí, kterému se tradičně říká *ontologie* - existenciální analytika *pobytu* se má stát *fundamentální ontologií*, která by měla být základem všech dalších ontologií. Protože se zde chceme zabývat bytností hudby, je možno naši snahu nazvat kromě *fenomenologie* také *ontologií hudby*. I pro ni jako ontologii pak musí být přístupem existenciální analytika *pobytu*. Kromě toho se později ukáže, že hudba a *pobyt* na sebe mají specifickou bytostnou návaznost, kterou je možno pochopit pouze z bytí *pobytu*.

2.1.3 Fenomén dotyku

Fenomenální výkaz hudby z dotyku

Začneme tedy zkoumáním toho, jak se vyazuje bytí hudby vzhledem k *pobytu*. Začneme, tak jako Heidegger, nějakým výkazem z naší běžné zkušenosti, z každodennosti. Něco podobného známe asi každý. Jdeme za soumraku letního večera městem a najednou zaslechneme divoký čardáš linoucí se z nedaleké vinárny - zatoužíme posedět u sklenice červeného a potom, až si mocný svazek vína s hudbou začne žádat své, ponořit se do živlu tónů v tanci. Sedíme večer v přátelské společnosti, někdo od stolu vytáhne kytaru a začne hrát známé písně, spolusedící se přidají a místnost se zaplní sounáležitostí lidských hlasů. Usedneme v koncertním sálu, vyčkáme příchodu muzikantů, odklepe se začáteční rytmus a zasáhne nás gejzír těch nejšílenějších a nejskrípavějších zvuků, které jsme si ani nedokázali představit; ale přesto, ba právě proto zůstaneme jak omráčení sedět a fascinovaně poslouchat. Procházíme náměstím, mineme slepého harmonikáře a najednou se musíme na chvíli zastavit - zasáhlo nás jeho upřímné hraní plné strasti z životního handicapu nebo naopak radosti z bohatství, jímž i přes všechno zlé život stále je.

⁹¹ Viz např.: tamt., s. 59.

Možná, až se pak zase rozejdeme, zamyslíme se nad tím, co nás vlastně přinutilo se zastavit. Začneme rozebírat situaci, která nastala po tom, co jsme byli hudbou přitazeni. Jak to, že na nás hudba měla takový vliv? Snad proto, že nějak ty vibrace v nás dokážou vyvolat takové silné emoce. Ale není to trochu málo? Vždyť nás přece nezasáhly nějaké vibrace, ale krása té hudby. Je to tedy spíš tak, že hudebník nebo skladatel dobře věděl, jak zvuk formovat tak, aby měl na nás takový účinek. Takže je tedy krása té hudby v tvarech, do jakých byla uspořádána a které jaksí vyvolávají ten a ten účinek v našem nitru, vyvolávají určité emoce, chceme-li. Jak se ale nějaké zvukové tvary mohou dotknout našeho nitra? A je to tedy jen nějaký strojový mechanismus, že určité vibrace v nás rozvibrují určité nervové spoje a vyvolají něco, co vyhodnocujeme jako tu a tu emoci? Nebo spíše vše záleží v tom, jak dané zvukové tvary vnímáme? A dále, když říkáme, že nás zasáhlo upřímné hraní plné strasti nebo naopak radosti životního příběhu, jak je to s tímto životním příběhem? Je snad v hudbě nějak obsažen? Nebo ho hudba jaksí napodobuje?

Zdá se, že myšlenky se točí v kruhu. Víme, že se to stalo, že nás hudba nějak zasáhla, dotkla se, přinutila k zastavení. Ale jakmile se to pokoušíme nějak vysvětlit, dostáváme se do kruhové spleti. My jsme však v této fázi práce poučení o metodu fenomenologie - zkusme se proto chytit jen a pouze toho, co se neoddiskutovatelně ukazuje, i kdyby to měla být jen iluze: že se nás hudba ve všech zmíněných případech nějak *dotkla*. Nezáleží teď na tom, zda se nás dotkla její divoká živelnost, mezilidská sounáležitost, šílenost a rozervanost nebo upřímnost životní zповědi. Fenomenologicky podstatné je, že se nás dotkla, že nás zasáhla.

Hudba se nás může dotýkat libostí i nelibostí, může se nás dotýkat pozitivně či negativně, nebo nakonec i tak, že nás ponechá chladnými. Hudba nás může vystrašit, znechutit, vynervovat, rozptýlit, zkoncentrovat, rozradostnit, rozesmát, otravovat, obtěžovat, příjemně naladit, potěšit, podráždit, vzrušit, uklidnit, harmonizovat, roztržít, rozsekat, rozplakat, rozechvět, roztrást, navnadit, posednout, pobláznit, zasnít, uspat, vybičovat k zločinu, nechat prozívat, nechat vzpomenout si, nechat zapomenout, přenést do dětských let atd. V hudbě nám může být dobře, špatně, euforicky, božsky, tísnivě, blaze apod. Hudbou můžeme *být* rozechvělí, povznesení, zaražení, udivení, omámení, očarování, usebrání, upokojení.

Dobrá, ale to zde opět vyjmenováváme nějaké pocity, které v nás hudba může vyvolat. Zůstává však stále nejasné, jakým způsobem je hudba může vyvolávat. Pocity jsou subjektivní záležitost, my však chceme zjistit, jak se děje dotyk hudby ve skutečnosti, tedy pokud možno objektivně. Naše teorie nemůže být založena na tom, že hudba vyvolává pocity

- neboť pocity jsou něco subjektivního, záleží v tom, jak má každé individuum uspořádané nitro. Na tom se však nedá zakládat žádná objektivní výpověď o tom, jak se to s jakoukoli věcí má.

Vyjděme od jiné zkušenosti doteku, která se zdá alespoň na první pohled jasná: když ruka tvá se dotkne ruky mé. Tvá ruka se dotkla povrchu mé ruky, tím dala podnět ke spuštění nervového vzruchu, který proběhl mým nervovým systémem do mozku, kde mi dal signál: dotýkáš se mě. To pak subjektivně vzato cítím jako dotek ruky, který ve mně může vyvolávat libé nebo nelibé pocity a můžu mu přisuzovat různé významy: chceš mi tím vyjádřit lásku, přátelství, vřoucnost, sílu, hrozbu, strach.

K tomu můžeme vést analogii i v hudbě. Nástroj rozvíbruje vzduch v určité frekvenci vln, ty dolehnou na naše ucho, kde se přemění v zvuk, dolehnou na naše vědomí a my slyšíme hudbu. Dotyk hudby by se tedy dal vysvětlit jako dolehnutí zvukových vln na naše ucho - což je vlastně velmi podobné taktilnímu doteku -, kde se přemění na subjektivně vnímané zvuky a hudbu.

Ovšem, mohli bychom namítnout, neztrácí se tím to, čím se nás hudba opravdu dotýká: svojí krásou? Pojmeme-li hudbu jako nějaký spouštěč určitých nervových spojů, které pak subjektivně hodnotíme jako emoce nebo pocity v našem těle, nevytratí se z ní to hlavní - totiž že se dotýká naší duše? Nevytrácí se pak z hudby duševní rozměr, který zajisté mnoho lidí v hudbě shledává? Samozřejmě, nehodláme zastávat žádné extrémní názory, že svět je jen subjekt a vše ostatní je pouhá iluze. Materiální svět nebudeme zcela odmítat - ale nesmíme přece dopustit, aby se z něj ztratil duševní rozměr! Hudba má možná jako svou podmínku jakýsi hudební materiál, ale to, co činí hudbu hudbou, to co je na ní lidské, je náš oduševňující princip. Je to způsob, kterým člověk hudební materiál uchopuje, kterým subjekt zvukové vněmy vnímá a pořádá. Je to naše schopnost vnímat krásu. Teprve v tomto pojetí můžeme pochopit dotyk hudby v jeho pravém smyslu: hudba se dotýká naší duše. Jedině duše má schopnost chápat hmotu jako krásnou.

Ačkoli se druhé vysvětlení zdá možná vznešenější (nehledě na to, že bude muset čelit kritikám na účet tak imaginární a objektivně nevykazatelné věci jako je duše), přeci jen nakonec obě vysvětlení trpí stejným problémem: jak se stane, že jedno jsoucno (objekt) se dotkne - ať už ve smyslu materiálním nebo duševním - druhého jsoucna (subjektu), když obě jsoucna se zdají být radikálně odlišné povahy? Jak dojde k převodu akustických vln na subjektivní prožitek? Jak se z něčeho tělesného stane něco duševního?

Znovu jsme spadli do pasti, ze které není úniku. Dva způsoby jsme našli, které se zdály vhodné k pochopení dotyku hudby. Oba však ztroskotaly. Poslední jistota, kterou jsme ještě jakž takž zahlédli, bylo to, že hudba se nás nějak dotýká. Jak, to jsme se nedozvěděli. Zkusme proto nyní vyjít ještě jednou od onoho zdánlivě banálního fenomenálního postřehu, že hudba se nás dotýká, a prozkoumat krůček po krůčku, aniž bychom neuvědoměle spadli do nějaké nevykázané teoretické konstrukce, jak je vůbec možné, aby se nás něco dotýkalo. Klíč k tomu podává Heidegger v *Bytí a čase*.

Pobyt jako 'bytí ve světě'

Ačkoli jsme vyšli z každodenní zkušenosti pobytu, v průběhu našich zkusmých úvah jsme pobyt ztratili ze zřetele - tím spíš, že jsme výklad automaticky převedli na schéma duše a tělo nebo subjekt a objekt. Vraťme se nyní zpět k pobytu. Pobyt není to samé jako subjekt.⁹² Německé označení *Dasein* je sice v německém prostředí běžně vykládáno jako to, čemu bychom u nás řekli existence. K tomu však musíme být opatrní. *Existentia* je v tradičním smyslu chápána jako prostý výskyt:⁹³ např. kámen se vyskytuje na cestě. Rozumí-li ale Heidegger slovu *Dasein* jako pobytu, myslí tím něco zásadně odlišného - kámen a pobyt mají zásadně odlišný způsob bytí. Jak už bylo řečeno dříve, slovo *Dasein* vyslovuje ten fakt, že pobyt vždy je svým bytím tak, že tomuto svému bytí rozumí a o toto své bytí mu ve svém bytí jde. Pobyt nelze brát jako výskyt, např. kámen, který je ke svému bytí zcela indiferentní.

Pojem *Dasein* ale nevyslovuje jen bytí - je tvořeno i předponou 'Da-' , doslova „tu“ (doslovný překlad německého *Dasein* by byl tedy 'bytí tu'), která zde má také svůj specifický smysl a odkazuje na další bytostný rys pobytu. Tato předpona značí, že k pobytu vždy již patří nějaké 'tu', tedy to, kde se nachází, jeho situovanost. Pobyt, myšlený ne jako pouhý výskyt, jakým je třeba onen světaprostý kámen, nýbrž jako bytí sebou samým, má vždy nějaký svět, v němž může být. Heidegger proto říká: pobyt je vždy nutně 'bytí ve světě'.⁹⁴ Klíč k pochopení tohoto na první pohled svévolného⁹⁵ výroku získáme, když lépe

⁹² „Nesmíme se však domnívat, že subjekt a objekt se snad kryjí s pobytím a světem.“ A dále v poznámce k této větě: „Ovšem že ne! Tak málo, že i tohle odmítání je osudné už tím, že ty věci stavíme vedle sebe.“ M. HEIDEGGER, *BaČ*, s. 79.

⁹³ Tamt., s. 59.

⁹⁴ Viz např. tamt., s. 71.

⁹⁵ Viz: „Jakkoli snadné je formální vymezení ontologické problematiky vůči ontickému bádání, není provedení a především *započítí* existenciální analytiky pobytu bez obtíží. Její úkol zahrnuje desideratum, které filosofii odedávna udržovalo v napětí, při jehož naplňování však vždy znovu selhávala: *vypracování ideje „přirozeného pojmu světa“*.“ Tamt., s. 70.

vyložíme, co znamená 'být ve', tedy jeden z momentů celkové struktury 'bytí ve světě'. Zatím pouze předestřeme: k pobytu myšlenému nikoli jako výskytové jsoucno, nýbrž jako bytí-tu, pobyt patří vždy nutně nějaký svět, v němž jest. Bytí-tu je vždy 'bytí ve světě' (In-der-Welt-Sein) a nelze to myslet jinak. Čistý subjekt naprosto zbavený jakéhokoli 'v čem' je pomysl. K bytí pobytu patří nutně 'bytí ve' a tedy 'bytí ve světě'. Dále také předestřeme, že v našem kontextu to bude právě struktura 'bytí ve', která umožní původnější pochopení fenoménu dotyku.

Předběžný výklad existenciální struktury 'bytí ve'

Řekne-li se 'bytí ve', chápeme to většinou a zprvu tak, že nějaké jsoucno je „v“ jiném jsoucnu, tedy ve smyslu „být někde“, „být v...“. Tak např. voda je „ve“ sklenici, šaty „ve“ skříni. Máme tím na mysli prostorové rozmístění dvou jsoucenc, totiž takové, že první je „uvnitř“ druhého. Chápeme přitom obě jsoucna v určitém způsobu bytí - ve způsobu bytí výskytu. Jen tak se může nějaké jsoucno vyskytovat „vedle“ jiného jsoucna, ve smyslu „určitého vzájemného místního vztahu.“⁹⁶ Takovým ontologickým rysům říká Heidegger po vzoru tradice *kategoriální*.

Pokud zde však mluvíme o struktuře 'bytí ve světě', nemáme při tom na mysli jsoucno jsoucí po způsobu výskytu, nýbrž pobyt. 'Bytí ve' jako bytostnou strukturu pobytu nemůžeme nikdy myslet jako jsoucno vyskytující se „v“ jiném výskytovém jsoucnu, jako těleso či „lidské tělo“. Heidegger to objasňuje přes původní význam německého slova „in“ („v“):

„In“ pochází z *innan-*, *wohnen*, *habitare*, *bydlet*, *prodlévat*; německé „an“ („na“, „u“) znamená: *jsem zvyklý*, *jsem s něčím důvěrně obeznámen*, *v něčem zběhlý*, *něčeho si hledím*, *o něco pečuji*: jsou to významy latinského *colo*⁹⁷ ve smyslu *habito* a *diligo*.⁹⁸

Německé „in“ tedy nepoukazuje původně na prostorový výskyt dvou vyskytujících se jsoucenc vedle sebe nebo jednoho uvnitř druhého. 'Být v' je třeba myslet spíše jako „bydlet v“, „být s něčím důvěrně obeznámen“. To Heidegger dále klade do souvislosti s německým „bin“ („jsem“), resp. „ich bin“ („já jsem“): sloveso „bin“, které je pro pobyt vždy faktem,

⁹⁶ Tamt., s. 72.

⁹⁷ Etymologická odvozenost slova *kultura* z latinského slovesa *colere*, *pěstovat*, je všeobecně známa. Viz např.: J. SOKOL, *Malá filosofie člověka a Slovník filosofických pojmů*, Praha: Vyšehrad, 2010, s. 294.

⁹⁸ M. HEIDEGGER, *BaČ*, s. 72-73.

neboť každému pobytu je nutně vlastní struktura, že pobyt je 'vždy můj', původně souvisí s německým „bei“ („u“, „při“) - „ich bin“ pak znamená: „bydlím, prodlévám u... světa, jako u něčeho, s čím jsem tak a tak důvěrně obeznámen.“⁹⁹ „Být“, které je infinitivem k „jsem“ („bin“) potom tedy znamená: „bydlet v..., být důvěrně obeznámen s...“¹⁰⁰ 'Bytí ve' pobytu je tedy nutno chápat nikoli jako kategoriální určení, nýbrž jako určení *existenciální*, tedy nikoli od *existentia* tradičně chápané jako prostý výskyt jakéhokoli jsoucna, nýbrž jako bytostnou strukturu, kterou (díky které i jako která) pobyt jest. 'Bytí ve' je *existenciál*.

Fenomén dotyku

Rozlišení mezi kategoriálním (výskytovým) a existenciálním (bytostným) 'bytím ve' umožňuje nyní přiblížit se k fenoménu dotyku, resp. správně bytostně pochopený fenomén dotyku naopak umožní lépe pochopit toto rozlišení. O dotyku (Berühren) obvykle mluvíme např. tak, že říkáme: „stůl stojí 'u' dveří, židle se 'dotýká' zdi.“¹⁰¹ Mezi židlí a zdí však přísně vzato o žádném dotýkání hovořit nemůžeme. Způsob jejich bytí je totiž výskyt; o vzájemném dotýkání se můžeme ale hovořit jen u jsoucn, která se mohou *setkávat* (Begegnen). Setkávání se, a tedy vzájemné dotýkání je možné pouze u jsoucna, které je po způsobu 'bytí ve' - „je-li mu zároveň s jeho 'bytím tu' odkryto již také něco takového jako svět, z něhož se jsoucno může dotykem vynořovat a vyjevovat, aby se tak stalo přístupným jako něco, co se vyskytuje.“¹⁰² Dotyk je zde tedy myšlen v bytostném smyslu, totiž tak, že určité jsoucno se dotýká bytí určitého pobytu, týká se ho; pobyt je jím ve svém bytí dotčen. Takový dotyk se nemůže nikdy udát mezi dvěma výskytovými jsoucn, která „nemají svět“. „Dvě jsoucna, která se uvnitř světa vyskytují, a navíc jsou sama o sobě *beze světa*, nemohou se nikdy „dotýkat“, nemohou „být“ jedno „u“ druhého.“¹⁰³

To samé platí i v případě dotyku hudby.¹⁰⁴ Pokud bychom hudbu vnímali jako působící objekt a člověka sice jako přijímající subjekt, ale v jeho přijímání působení vlastně

⁹⁹ Tamt., s. 73.

¹⁰⁰ Tamt.

¹⁰¹ Tamt.

¹⁰² Tamt. s. 74.

¹⁰³ Tamt.

¹⁰⁴ Za nápad sledovat fenomén hudby přes fenomén dotyku vděčíme částečně eseji J. Kouteckého: *Fenomén dotyku hudby*. Sám esej, ač dobře míněný, se ale bohužel s dotykem jako fenoménem hned ze začátku mívá a znemožňuje si tím proniknout k fenoménu dotyku hudby samému: „Považuji za vhodné uvést fejton o fenoménu dotyku hudby obecnou úvahou o fenoménu dotyku, protože běžně užívaný význam slova dotyk, dotyk ruky někoho nebo něčeho je nesmírně omezený. Význam slova dotyk tuto představu neuvěřitelně přesahuje. Proto jsem rozšířil význam dotyku, tj. z filosofického pohledu na pojem zahrnující veškeré smyslové

také jako objekt tohoto působení, kdybychom tedy hudbu a člověka chápali jako dva objekty, jako dvě výskytová jsoucna, která na sebe mají nějak působit, nikdy bychom nemohli pochopit, jak se nás hudba může bytostně dotýkat. O to hůře bychom něco takového vysvětlovali, kdybychom se tato jsoucna pokoušeli chápat jako sice co do „podstaty“ radikálně rozdílné, ale pořád nějak pouze výskytové substance: jako věc materiální a jako věc duševní nebo duchovní. Chceme-li pochopit možnost, jak se nás hudba dotýká, i zde musíme vycházet z bytostné struktury 'bytí ve', resp. 'bytí u'. Dotýká-li se nás hudba, nejde o dotek akustických vibrací našeho ucha, nýbrž o dotek bytostný: *pobyt je hudbou dotčen ve svém bytí*. Evidence a smysl tohoto tvrzení budou vystupovat na světlo postupně. Už zde se však ohlašuje to, že hudbu je třeba chápat z její existenciální návaznosti na pobyt, a nikoli ji zkoumat jako objekt nezaujatého vědeckého nazírání.

2.1.4 Přednost ontologického uchopení hudby před epistemologickým, resp. estetickým

Vyplývá z podaného výkladu struktury 'bytí ve', že je tedy třeba tuto strukturu chápat ne prostorově, materiálně, ale duchovně? Dává tímto Heidegger přednost duchovní podstatě před materiální? Je Heidegger idealista odmítající realismus? Takto uvažovat by bylo pořád jen potácením se od jednoho k druhému ve schématu sbujekt-objekt. Heidegger se svým fenomenologickým náhledem spíše snaží tato schémata překonat, resp. rozumí celé věci z úplně jiného základu. Tento jiný základ se ukazuje, pokud chápeme dobře „ontologický rozdíl mezi 'bytím ve' jako existenciálem a jako kategoriálním určením toho, jak se věci vyskytují „umístěny“ jedna „na“ nebo „ve“ druhé.“¹⁰⁵ Heidegger nechce pobytu nikterak upírat prostorovost, a to ani pokud jde o existenciální určením pobytu. Je však nutno vycházet z prostorovosti existenciální - neboť teprve ta umožňuje vidět prostorovost kategoriální, prostorovost ve smyslu výskytu. Není to rozhodně tak, že by 'bytí ve' bylo jakousi duchovní

vnímání a jeho prostřednictvím získávané skutečnosti a zkušenosti. Dotyk je všemi smysly - zrakem, sluchem, hmatem, čichem a chutí - vnímaný pocit přenesený do vědomí. ...“ J. KOUTECKÝ, „Fenomén dotyku hudby“, in: *Časopis Harmonie*, <https://www.casopisharmonie.cz/studie/fenomen-dotyku-hudby.html>.

¹⁰⁵ M. HEIDEGGER, *BaČ*, s. 74.

vlastností, která by jaksi vstupovala do hmotného světa a tím získávala na „prostorovosti“. To by totiž znamenalo, že jistá věc duchovní se vyskytuje spolu s jistou věcí tělesnou, a „bytí takto složeného jsoucna jako takového by pak bylo ještě temnější.“¹⁰⁶ Tak vykládá člověka právě metafyzika: že „člověk je napřed jakási duchovní věc, která je pak dodatečně zasazena „do“ nějakého prostoru.“¹⁰⁷

‘Bytí ve’ nelze vůbec chápat jako nějakou „vlastnost“, kterou by pobyt mohl, ale nemusel mít, „bez které by mohl *být* stejně dobře jako s ní.“¹⁰⁸ Není to tak, že by pobyt nejprve nějak „čistě“ „byl“ a teprve potom, podle vlastního rozmaru, by občas mohl navázat „poměr“ ke „světu“. Jak už bylo řečeno, není zde na jedné straně jsoucno „pobyt“, které by mělo schopnost navázat vztah k jsoucnu „svět“ na straně druhé. Něco jako „navázat poměr ke světu“ je pro pobyt možné jedině proto, že pobyt vždy již *jest* ‘bytím ve světě’. Pobyt se může setkávat s nějakým jsoucnem nikoliv proto, že se před ním jaksi vyskytuje, nýbrž pouze tehdy, je-li „vůbec schopno samo od sebe se ukazovat ve *světě*.“¹⁰⁹ Proč je nám ale většinou bližší ono kategoriální pochopení ‘bytí ve’ a na ono existenciální máme tendenci hledět s nedůvěrou jako na nějakou fantasmii?

Pobyt totiž „sobě samému - a tzn. svému ‘bytí ve světě’ - rozumí ontologicky zprvu z *toho* jsoucna a jeho bytí, kterým sám *není*, s kterým se však „uvnitř“ svého světa setkává.“¹¹⁰ To neznamená, že by mu existenciální struktura ‘bytí ve světě’ byla zcela neznámá - pobyt vždy již nějak svému bytí rozumí, jde mu o něj. Ale tato struktura je mu zacloněna, překryta. Dnešní pobyt, jak již bylo řečeno, vychází z navyklého předpokladu, že člověk je duše sídlící uvnitř těla, která se nějak vztahuje (prostřednictvím těla) k vnějšimu světu. Za „exemplární případ“ tohoto vztahu „duše“ ke světu považuje poznávání světa. Toto poznávání světa (*noein*) nebo následné oslovování a vyslovování „světa“ (*logos*) chápe potom jako primární modus samotného ‘bytí ve světě’. Tím však struktura ‘bytí ve světě’ jako takové zůstává ontologicky nepřístupná.

Z dnešního každodenního bytí ve světě je nicméně zakoušena jako „vztah“ mezi jsoucnem „svět“ a jsoucnem „duše“. Odtud jsou pak vedeny i dosavadní ontologické pokusy o výklad bytí těchto jsoucen: je jim rozuměno právě jakožto nitrosvětským jsoucnům a tedy z jejich způsobu bytí, tj. jako výskyt. To je však ontologicky nepřiměřený výklad. Tento

¹⁰⁶ Tamt., s. 75.

¹⁰⁷ Tamt.

¹⁰⁸ Tamt., s. 76.

¹⁰⁹ Tamt.

¹¹⁰ Tamt., s. 77.

nepřiměřený výklad ale dnes určuje veškeré pochopení struktury 'bytí ve světě', a to jako zcela samozřejmý; stává se také „evidentním“ východiskem pro řešení problému teorie poznání nebo „metafyziky“ poznání, a to v podobě subjekt-objektového vztahu. Vztah „subjektu“ a „objektu“ se v dnešních teoriích poznání musí vždy předpokládat.

Následkem toho dochází k rozštěpu na „vnitřek“ a „vnějšek“. Poznávání se zaměřuje nejprve k „vnějšímu“ jsoucnu. Ale v tomto „vnějším“ jsoucnu, které je vším jiným, jen ne poznávajícím samým, se nemůže nikdy vyskytovat poznání samo - zbývá tedy, že musí patřit ke jsoucnu, které poznává. Nemůže být žádnou jeho tělesnou vlastností, protože tím by bylo zase „vně“. Musí být naprosto „uvnitř“ subjektu. Čím více se vymezuje hranice mezi „vnějškem“ a „vnitřkem“, tím neřešitelnější se však stává otázka: „jak se tento poznávající subjekt dostane ze své vnitřní „sféry“ ven do nějaké „jiné a vnější“, jak může mít poznání vůbec nějaký předmět, jak musí být tento předmět sám myšlen, aby jej nakonec subjekt mohl poznávat, aniž by se musel odvážit skoku do nějaké jiné sféry?“¹¹¹

Při tom se však zcela opomíjí základní způsob bytí poznávajícího: že je totiž vždy již 'bytím ve světě'. Každé teorii poznání musí nutně tento fenomén stát v základu, i když zůstane nepovšimnutý. Neboť aby se vůbec dalo diskutovat nad tím, jak k přechodu mezi subjektem a objektem dochází, musí být obojí již předem nějak fenomenálně, a tedy bytostně známo. Subjekt, objekt i vazba mezi nimi musí již předem být, aby bylo možné o nich vůbec hovořit. 'Bytí ve světě' je struktura, která veškerým teoriím poznání nutně předchází a kterou všechny teorie poznání musí v sobě již zahrnovat.

„Tím, že se zaměřuje na... a tím, že chápe, nevychází pobyt snad teprve ven ze své vnitřní sféry, do níž je původně uzavřen, nýbrž jeho primárním způsobem bytí je být vždycky již „venku“ u některého ze jsoucn, s kterými se setkává ve svém vždy již odkrytém světě. A toto určující zdržování se u poznávaného jsoucna neznámá, že snad pobyt svoji vnitřní sféru opustil, nýbrž i ve svém „bytí venku“ u předmětu je pobyt ve správně pochopeném smyslu „uvnitř“, tzn. je to on sám jako 'bytí ve světě', které poznává. A opět, pojmání poznatku neznámá, že se chápající 'vykročení ven' vrací se získanou kořistí do „skryše“ vědomí, nýbrž i v pojmání, uchovávání a podržování zůstává poznávající pobyt jako pobyt venku. Když o nějakých bytostných souvislostech jsoucna „pouze“ vím, když si je „jen“ představuji, když na ně „jenom myslím“, nejsem u jsoucna venku ve světě o nic méně než tehdy, když je originárně uchopuji. Dokonce i zapomínání, kdy každý bytostný vztah

¹¹¹ Tamt., s. 79.

k tomu, co jsem dříve poznal, zdánlivě vyhasl, je třeba pochopit jako jistou modifikaci původního 'bytí ve', stejně tak jako všechn klam a omyl."¹¹²

Poznávání je jen určitý způsob bytí pobytu, který je vždy 'bytím ve světě', určitý bytostný postoj ke světu. Jako takový strukturu 'bytí ve světě' vždy již předpokládá. „Poznání *nevytváří* však ani nějaké prvotní „*commercium*“ subjektu se světem, ani *nevzniká* působením světa na subjekt.“¹¹³

Ontologická přednost struktury 'bytí ve světě' ale neplatí jen vzhledem k teoriím poznání - estetické teorie jsou v tomto vlastně pouze variací teorií poznání: namísto možnosti přístupu subjektu k určitému typu vnějších věcí tak, aby se ukázaly jako pravdivé nebo nepravdivé, se v estetických teoriích řeší možnost přístupu subjektu k určitému typu vnějších věcí tak, aby se ukázaly jako krásné, tedy esteticky hodnotné. Estetické teorie čelí stejnému problému: jak určit objekt jako estetický, jak teoreticky uchopit schopnost subjektu esteticky posuzovat objekt a jak zajistit vztah, tedy přechod mezi nimi. Spočívá základ vnímání krásy v působení objektu na subjekt? Nebo spíše ve specifických estetických schopnostech subjektu? A co se při vnímání v subjektu děje - aktivují se jeho intelektuální schopnosti, nebo se dílo nějak dotýká jeho emocí? Jsou emoce záležitostí tělesnou nebo duševní? Jak se tělesně pojatá emoce vyvolaná vnějším objektem může stát subjektivním prožitkem? Kde dochází k dotyku mezi subjektem a objektem? Atd.

Vraťme se nyní k fenoménu dotyku hudby. Pokud bychom chápali dotyk hudby jako pouhé působení akustických vln na nervový systém a potažmo i organizování tohoto materiálu subjektivními estetickými schopnostmi, bylo by to jednak příliš málo a jednak bychom se dostali do onoho neřešitelného problému přechodu mezi „vnějškem“ a „vnitřkem“. Hudba se nás dotýká mnohem hlubším způsobem: dotýká se našeho bytí. Při dotyku hudby pobyt určitým způsobem jest. Při dotyku hudby nejde o indiferentní, kategoriálně, výskytově chápané působení jednoho tělesa na druhé, nýbrž jde o dotyk v existenciálním smyslu: pobyt při tom nějak je, nějak mu při tom je a nějak tomuto „je“ rozumí - rozumí tak, že jím sám je. Je mu tak, že ho hudba zasahuje. Hudba se dotýká jeho způsobu bytí. Zaslechneme-li hru slepého harmonikáře a přinutí-li nás to zastavit, není to kvůli tomu, že by zapůsobili jím produkované zvukové vlny na naše ucho tak, že by náš nervový organismus sepnul v pokynu: zastavit, něco je tu libé! A není to ani tak, že by naše estetické posuzovací schopnosti vyhodnotily zvukové vlny jako esteticky hodnotné, a proto

¹¹² Tamt., s. 81.

¹¹³ Tamt.

bychom se teprve zastavili. Je to spíše tak, že hudba se nás dotkla v našem bytí, změnila to, jak nám je, a to tak, že nás to přinutilo zastavit a zaposlouchat se - tedy pobýt a prodlít na chvíli v přítomnosti v hudby a nechat se jí zasahovat. Hudba se nás dotkla v našem bytí ne proto, že by nějakým mechanismem dolehla na naše nitro, kde by nějakým záhadným způsobem aktivovala naše emoce, nebo protože by se subjekt zaměřil na nějaký hudební objekt „venku“ a posoudil ho jako krásný, ale protože jakožto pobyt „venku“ vždy již jsme - hudba se nás dotýká proto, že při jejím znění už *u ní jsme*.¹¹⁴

Fenomén dotyku hudby je tedy nutno chápat ze struktury 'bytí ve', která je momentem 'bytí ve světě'. Problém přechodu mezi duší a tělem, mezi subjektem a objektem se tak ukazuje jako abstraktní a absurdní - neboť pobyt vždy již ve světě jest. Při snaze dostat se k bytnosti hudby není zapotřebí vycházet od objasňování toho, jak je možný přechod mezi subjektem a objektem, jak může subjekt esteticky posuzovat hudební matérii, což je obdoba problému teorií poznání. Pobyt je vždy již ve světě, a tedy vždy již u světa, a tedy vždy již u hudby. Vycházet musíme mnohem spíše z toho fenoménu, že hudba se nás nějak dotýká a že tento dotyk je možný na základě našeho 'vždy již bytí ve světě'. Aby se nás hudba dotkla, není nutné pochopit nejprve teoreticky, jak by se nás hudba měla („správně“) dotýkat - hudba sama se po tom neptá a na naše teoretické ujasnění nečeká. Hudba se nás jednoduše dotýká.

Je toto tedy odpovědí na to, co je bytností hudby? To zdaleka ne. Je to pouze nezbytný krok k tomu pochopit, co vůbec chceme, ptáme-li se po *bytnosti* hudby, tedy po hudbě v jejím bytí. Uvolňujeme postupně cestu k hudbě jako fenoménu. Ukazuje se zatím, že bytnost hudby můžeme pochopit pouze, pokud hudbu vztáhneme k člověku jakožto pobytu, tedy k člověku v jeho existencialitě, nikoli k člověku jako výskytovému jsoucnu. Jaké bytostné povahy je jsoucnu hudba? To zde zatím nemůžeme říct. Podívejme se proto hlouběji na existenciál 'bytí ve'(světě).

2.2 Hudba jako způsob 'bytí tu'

Bylo ukázáno, že fenomén dotyku hudby musíme chápat z existenciálně pojaté struktury 'bytí ve' pobytu, tedy nikoli jako prosté postavení dvou těles těsně vedle sebe, ani

¹¹⁴ Srov. výše 'bytí u'.

jako působení jednoho tělesa na druhé, nýbrž jako dotýkání se bytí pobytu. Neznamená to ale zrušení jakéhokoli odstupu mezi pobyttem a světem? Nikoliv. To, že prostorovost věcí kolem nás nesmíme primárně chápat jako výskyt, ale ze struktury 'bytí ve světě', neznamená ještě, že by všechno bylo Já. Pobyt je *Da-sein*, bytí-tu. „Tu“ samo však odkazuje k nějakému „zde“ a „tam“ - v němčině je to zjevnější, neboť německé „da“ může být přeloženo jak českým „zde“, tak i „tam“. „Da“ je podle toho zastřešujícím pojmem pro „zde“ a „tam“. „Da“ značí tedy jakýsi osvětlený okruh, jehož póly jsou nějaké jsoucno jsoucí „tam“ a „já-zde“ - tomuto „já-zde“ mohu rozumět jediné tak, je-li proti němu postaveno nějaké „tam“. „Tu“ je však něčím víc než jen „zde“ a „tam“ dohromady. Jako zastřešující tyto dva určité vymezené póly samo přesahuje do neurčitosti. Výraz „tu“ je tedy nutno chápat spíše jako existenciální odemčenost tohoto neuzavřeného osvětleného pole, ne jako jeho výskytovou danost.

„Říká-li se onticky obrazně, že člověku je vlastní lumen naturale, neznamená to nic jiného, než existenciálně-ontologickou strukturu tohoto jsoucna, že totiž *jest* tak, že je svým 'tu'. Být jsoucnem „osvíceným“ znamená, že je samo o sobě *jakožto* 'bytí ve světě' prosvětleno, a to nikoli nějakým jiným jsoucnem, nýbrž tak, že ono samo *jest* světlna. Jedině jsoucnu takto existenciálně prosvětlenému je výskytové jsoucno na světle přístupné, ve tmě skryté. Pobyt si nese svoje 'tu' odjakživa s sebou, a pokud je postrádá, pak nejen fakticky není, nýbrž vůbec není jsoucnem takové bytnosti. *Pobyt jest svou odemčeností.*“¹¹⁵

K této citaci se v textu váží ještě dvě poznámky: „Pobyt existuje a jenom to; existence je tudíž vyvstávání a vyčnívání do otevřenosti 'tu': ek-sistence.“¹¹⁶ Druhá: „alétheia - otevřenost - světlna, světlo, svítit“.¹¹⁷ Tyto poznámky zde nechme nerozvinuty jako poukaz pro další bádání.

Pobyt, bytí-tu je tedy nutno chápat nikoliv jako nějaký subjekt, který by pohlcoval vše „vně“ jsoucí, nýbrž jako tuto odemčenost, světlinu, neohraňčené osvětlené pole. Abychom lépe pochopili tuto odemčenost, čímž se zároveň lépe ukáže, jak přistupovat k hudbě v její bytnosti, vyložíme nyní jednotlivé momenty, které podle Heideggera 'bytí tu' konstituují. Tyto momenty jsou tři: rozpoložení neboli naladěnost, nálada, dále rozumění a nakonec řeč. Poznamenejme jen, že je třeba chápat tyto momenty právě jako momenty, tedy ohledy

¹¹⁵ M. HEIDEGGER, *BaČ*, s. 159.

¹¹⁶ Tamt., pozn. 4.

¹¹⁷ Tamt., pozn. 2.

struktury 'bytí tu', resp. 'bytí ve', již je nutno chápat v její celistvosti. Není to tedy tak, že by jí některý z momentů mohl chybět - vždy je konstituována všemi třemi, jinak by nebyla.

2.2.1 Hudba jako rozpoložení, naladěnost

Naladěnost obecně

Prvním momentem celkové struktury 'bytí tu' je moment rozpoložení (Befindlichkeit). Heidegger tím v *Bytí a času* terminologicky fixuje ontologické označení toho, co je onticky běžně známo jako nálada, naladěnost (Stimmung, das Gestimmtsein). Ve svém pozdějším díle se naopak odpoutává od termínu rozpoložení (Befindlichkeit) a přiklání se k termínu nálada (Stimmung), přičemž je však nutno uvážit všechny změny, které se s jeho myšlením zároveň dějí. V naší práci se budeme přiklánět spíše k termínu naladěnost nebo nálada a myslíme ji jako bytostný moment existenciální struktury pobytu 'bytí tu', tedy v bytostném, ontologickém smyslu. Co je tím myšleno, vyjde najevo v následujícím výkladu.

Důležité je pochopit ontologický status a důležitost, které Heidegger náladě oproti filosofické tradici přikládá: „před vši psychologíí nálad [...] je třeba uvidět tento fenomén jako fundamentální existenciál a načrtnout obrysy jeho struktury.“¹¹⁸ Zatímco tradiční filosofické koncepty, pro něž bylo primárním přístupem „ke světu“ poznání, měly právě kvůli tomu tendenci odsunovat nálady stranou jako nepodstatné, jako pouhý přívěšek, ba dokonce závaží, vidí Heidegger nálady jako jeden z fundamentálních existenciálů 'bytí ve světě'. Nálady se tradičně považují za něco nestálého, prchavého, a proto ontologicky nevýznamného. Teorie poznání zkoumají, jak se dostat k tomu, jak to s věcmi v pravdě jest, a pravda, aby mohla být racionálně uchopena, musí být něco stálého, pokud možno jistého. Nálady jako něco měnlivého jsou tak tradičně vnímány jako pravdu znemožňující. Podle Heideggera však proměnlivost nálad právě svědčí o tom, že pobyt je vždy již nějak naladěn, je vždy již nějak situován. Je to zjevné v povznesených nebo naopak skleslých, tedy extrémních náladách, ale pobyt je naladěn např. i ve stavu, v němž o sobě říká, že „nemá náladu“. Jaký význam má tedy nálada ontologicky, vzhledem k našemu bytí? „Nálada činí

¹¹⁸ Tamt., s. 161.

zjevným, „jak nám je“, „jak se máme“. V tomto „jak nám je“ přivádí naladěnost naše bytí k jeho „tu“.¹¹⁹ Nálada je jedním ze základních způsobů, jakým *jest* pobyt ve světě.

V naladěnosti je pobyt náladou vždy již nějak konkrétně odemčen: „odemčen jako to jsoucno, jemuž je pobyt ve svém bytí vydán jako tomu bytí, jímž má ve svém existování být.“¹²⁰ Tato konkrétní odemčenost však neznamena ještě, že by byl pobyt poznán jako takový. Naopak, podle Heideggera právě v náladě nejlhostejnější a nejneškodnější každodennosti se může bytí pobytu vynořit jako holé „že jest a býti má“. Ukazuje se mu pak čisté „že jest“, ačkoli jeho „odkud“ a „kam“ zůstává v temnotě, je mu zastřeno. Odemčenost pobytu v jeho „že jest“ nazývá Heidegger *vržeností*. Pobyt je vržen do svého 'tu' a jako takovému je mu odemčeno „že jest a býti má“.

Je třeba dobře vidět a držet rozdíl mezi odemčeností, která se odemyká v naladěnosti, a pouhým nazíráním, teoretickým poznáním, tím, co pobyt zná a ví. „V rozpoložení je pobyt vždy již přiveden před sebe sama, vždycky se již nalezl, a to nikoli ve vnímajícím sebekonstatování, nýbrž jako naladěné vynacházení.“¹²¹ Nálada neodemyká tak, že bychom to odemčené viděli jaksi před sebou, že bychom na to v distanci pohlíželi. Nálada nás staví přímo do centra vrženosti pobytu, nehledě na to, zda jí dbáme nebo nedbáme. Nálada přivádí pobyt před 'že' jeho 'tu', což je nutno odlišovat od toho způsobu bytí pobytu, kdy pobyt zná nebo ví na základě racionálního vysvětlení o svém „odkud“, nebo je si ve své víře „jist“ svým „kam“. Heidegger upozorňuje, že nemáme sebemenšího práva snižovat existenciálně-ontologicky „evidenci“ rozpoložení porovnáváním s apodiktickou jistotou teoretického poznání jsoucna čistě výskytových. Zároveň však nesmíme rozpoložení a náladu odsouvat do oblasti pouhé iracionality jakožto nějaký deficientní modus poznání. Ontologicky vzato je nálada naopak původní modus, v němž je pobyt odemčen sobě samému ještě *před* vším poznáním a chtěním, a to „v míře, která přesahuje dosah odemykání, jenž je těmto vlastní.“¹²²

Chceme-li pochopit rozpoložení jako existenciální fenomén, musíme se vyvarovat všeho psychologického vysvětlování. Rozpoložení nelze chápat jako nějaký duševní stav. Také není žádným „k sobě se teprve zpět obracejícím zachycováním sebe sama“, imanentní reflexí, která konstatuje „prožitky“ - to je umožněno naopak jedině proto, protože v rozpoložení je již naše 'tu' odemčeno. „„Pouhá nálada“ odemyká naše 'tu' původněji než

¹¹⁹ Tamt.

¹²⁰ Tamt.

¹²¹ Tamt., s. 162.

¹²² Tamt., s. 163.

každé vnímání...“¹²³ Reflektující uchopování „nitra“ se vždy omezuje jen na negativní vymezení rozpoložení - toto „nitro“ samotné však zůstává pozitivně neurčeno. Od kategorií „vnitřek“ a „vnějšek“ se musíme oprostít a chápat náladu jako způsob 'bytí ve světě'. Nálada se potom nevyskytuje jako nějaký vnitřní stav duše. Naladěnost není nějakým vnitřním duševním stavem, který by se potom jakýmsi záhadným způsobem dostával ven a zabarvoval věci a osoby. Nálada nás přepadá - „vyvstává jako způsob 'bytí ve světě' z něho samého.“¹²⁴ Jako taková zároveň „vždy již odemkla 'bytí ve světě' jako celek a činí jakékoliv zaměřování se na... teprve možným.“¹²⁵

V rozpoložení je založena možnost, že se nás vůbec nějaké nitrosvětské jsoucnosti může týkat. Jen jsoucnost, které je v rozpoložení strachu, příp. nebojácnosti, může odkrývat příruční jsoucnost světa našeho okolí jako ohrožující. „Naladěností rozpoložení je existenciálně konstituována otevřenost pobytu vůči světu.“¹²⁶ Nalady předznamenávají dotknutelnost nitrosvětským jsoucny. Jedině tak je možné něco takového jako afekce, tedy „dráždění“ „smyslů“, že mohou být „smysly“ na něco „citlivé“. Naopak sebesilnější tlak a odpor by nemohl žádnou afekci způsobit, pokud by bytostně nebyl předem odkryt. „V rozpoložení existenciálně spočívá odemykající odkázanost na svět, z něhož může vystupovat něco, co se nás týká.“¹²⁷ „Ontologicky musíme primární odkrývání světa vskutku přenechat zásadně „pouhé náladě“. Čisté nazírání, i kdyby proniklo do nejvnitřnějšího ledví bytí výskytového jsoucnosti, by nikdy nemohlo odkrýt něco jako ohrožující.“¹²⁸

Naladěnost a hudba

V první části této kapitoly jsme se zabývali tím, co znamená, když se nás hudba dotkne. Nyní se ukazuje, že aby se nás vůbec něco mohlo dotknout, musí to být předznamenáno určitou naladěností, tedy primární rovinnou odemykání světa. Aby se tedy mohla hudba pobytu dotknout, musí být již patřičně naladěn, otevřen tomuto dotyku, aby mohl dotyk hudby přijmout. Pobyt může být naladěn i takovým způsobem, který mu danou hudbu odepře, uzavře: např. když je unaven, bolí ho hlava, nebo je prostě rozladěn, „nemá náladu“. Hudba má však velkou moc a z vlastní zkušenosti dobře víme, že i přes prvotní

¹²³ Tamt.

¹²⁴ Tamt.

¹²⁵ Tamt.

¹²⁶ Tamt., s. 164.

¹²⁷ Tamt., s. 165.

¹²⁸ Tamt.

nepřístupnost může náladu pobytu zcela změnit. Hudba totiž především sama pobyt ladí, tzn. proměňuje jeho „jak mu je“. Toto „jak mu je“ ale, jak bylo řečeno, nelze brát jako pouhé psychické zabarvení neutrálně se vyskytujícího světa - toto „jak mu je“ odemyká určitým způsobem celé 'bytí ve světě', a to tak, že v tomto „jak mu je“ pobyt určitým 'bytím ve světě' jest. Doposud jsme hudbu sledovali pouze ve vztahu k pobytu, v tom, jak se může pobytu dotýkat. Nyní se ukazuje, že se hudba pobytu dotýká tak, že ho zároveň ladí do určitého bytí - a protože tedy pobyt v hudbě nějaký zvláštním způsobem jest - nehledě na to, jestli ji tvoří nebo poslouchá - lze nyní říct, že *hudbu je možno chápat jako způsob 'bytí ve světě'*. Toto tvrzení se lépe ukáže na následujících analýzách momentů 'bytí tu'.

2.2.2 Hudba jako rozumění

Rozumění obecně

Druhým z momentů existenciální struktury 'bytí tu' pobytu je rozumění. S rozuměním jsme se již setkali, když jsme hovořili o pobytu jako o „jsoucnu, které rozumí bytí“. Co však znamená toto rozumění, to zůstalo zatím neobjasněno.

Každé rozpoložení má své porozumění a naopak každé rozumění je vždy nějak naladěné. Rozumění se zde chápe v nejširším smyslu jako fundamentální existenciál, tedy jako jeden ze základních modů *bytí* pobytu, nikoli v úzkém smyslu jako jeden z druhů poznání - takové rozumění v užším smyslu by muselo být interpretováno jako existenciální derivát primárního rozumění, stejně jako poznání samo. Rozumění je druhou stranou mince, jejíž první stranou je rozpoložení (ovšem tato mince by přesně vzato musela být trojstranná, neboť k oběma momentům patří ještě třetí). Oba fenomény jsou momenty celkové struktury 'bytí ve světě'. Jestliže pojem rozpoložení akcentuje vrženost pobytu do světa, tedy jeho „že jest a býtí má“, akcentuje pojem rozumění naopak možnosti pobytu, jeho 'moci být'. Možnost je zde třeba chápat v existenciálním smyslu. Není to možnost v logickém, tedy prázdném smyslu, ale ani ne možnost jako modální kategorie výskytového jsoucna, která by znamenala, že „něco ještě není skutečné a nikdy není nutné.“¹²⁹ Možnost v tomto smyslu by byla ontologicky nižší než skutečnost a nutnost. Možnost v existenciálním smyslu je ale naopak nejpůvodnějším určením pobytu. Možností se zde rozhodně nemyslí libovůle, 'moci

¹²⁹ Tamt., s. 171.

dělat si co chci'. Možnost je v existenciálním smyslu vždy možnost vržená. Rozpoložení situuje pobyt vždy do nějaké souvislosti možností, do možností, jak být, do 'moci být'. „Pobyt je možnost být svoboden *pro své nejvlastnější 'moci být'*.“¹³⁰ Pobyt je bytím možnosti.

Že pobyt jest svým 'moci být' znamená, že mu jeho možnosti jsou vždy již nějak průhledné, že jim pobyt rozumí. Toto rozumění není ale žádné „vědění“, které by vzcházelo až z nějakého imanentního sebevnímání, reflexí. Toto základní rozumění patří k bytí našeho 'tu', které je bytostně rozuměním. Heidegger podotýká, že to nicméně neznamená, že by si pobyt nemohl nerozumět - právě naopak, teprve tím, že 'bytí tu' jsou vždy odemčeny (třebaže mlhavě) vlastní možnosti, může pobyt zbloudit a nevyznat se v sobě, nerozumět si.

Rozumění jako způsob 'bytí ve světě' je vedle rozpoložení dalším způsobem odemykání světa. Odemyká se v něm jednak svět jako možná celková významnost, týká se tedy vždy celé struktury 'bytí ve světě'; ale v rozumění se uvolňuje i jednotlivé nitrosvětské jsoucno ke svým možnostem. Tak může být např. příruční jsoucno odkryto ve své *služebnosti, použitelnosti, škodlivosti*.¹³¹

Oproti rozpoložení, jehož existenciální strukturou byla *vrženost*, je existenciální strukturou rozumění *rozvrh*. Termín rozvrh poukazuje právě na to, že pobyt si rozumí vždy v možnostech, nachází se vždy již v nějakém odemčeném 'tu' svého 'moci být', uvolňuje jakési volné pole možností, jak pobyt může být - ve své naladěné vrženosti se pobyt rozuměním volného pole svých možností rozvrhuje. „Rozvrh je existenciální struktura bytí volného prostoru pro faktické 'moci být'.“¹³² Tyto možnosti, tedy to, v čem se rozvrh rozvrhuje, však rozumění nechápe nijak tematicky. Tematické uchopení, říká Heidegger, již odnímá rozvrženému charakter možnosti a „snižuje je na určitou tematicky míněnou danost.“¹³³ Toto primární rozumění není rozuměním nějakým předmětům v distanci, nýbrž rozumění je způsob bytí pobytu, pobyt tak *jest* svými možnostmi. Heidegger proto píše, že pobyt je neustále „více“, než skutečně je - pokud bychom skutečnost chápali z výskytového hlediska. Pobyt „tím, čím ve svém 'moci být' ještě není, tím existenciálně *jest*.“¹³⁴ Kvůli

¹³⁰ Tamt.

¹³¹ Viz. tamt., s. 172.

¹³² Tamt.

¹³³ Tamt., s. 173.

¹³⁴ Tamt.

rozvrhovému charakteru bytí našeho 'tu' lze pak o pobytu říci, že jest tím, čím se stává, příp. nestává - může si říci: „staň se, čím jsi!“¹³⁵

Rozvrh je zde opět nutno chápat jako způsob odemykání 'bytí ve světě'. Týká se vždy celé odemčenosti 'bytí ve světě', a to tak, že „rozumění má samo jakožto 'moci být' možnosti, které jsou předznačeny okruhem toho, co je v něm bytostně odemknutelné.“¹³⁶ Tím předznačujícím je vrženost (rozpoložení, naladěnost), která předznačuje okruh odemknutelného, tedy toho, co vůbec lze v rozumění odemknout, čemu lze (jako možnosti) rozumět, do čeho se rozvrh může rozvrhovat. To nevyklučuje ani věta: „pobyt jako faktický vždy již svoje 'moci být' obrátil k jedné z možností rozumění.“¹³⁷ Hranice mezi vržeností a rozvrhem je nejasná, což ale nechápeme jako nedostatečnost teoretického propracování, ale spíše jako dosvědčení toho, že obě existenciální struktury jsou momenty, tedy různými ohledy téže celkové struktury 'bytí ve světě'. Vrženost se tak dá chápat ve dvojitým smyslu: vrženost jednak předznamenává dotknutelnost (viz výše), tedy to, že se nás může něco týkat - předznamenává tedy to, co může pobyt odemknout jako možné, předznamenává odemknutelné. V tomto odemknutelném se pobyt zároveň vždy nějak rozvrhuje, odemyká možnosti jako možnosti, tzn. stávají se pro něj (netematicky) srozumitelné jako možné, pobyt se stává svými možnostmi. Zároveň však moment vrženosti poukazuje na to, že se pobyt jako faktický, tedy vržený vždy již k jedné z možností rozumění obrátil, tedy kategoriálně vzato ji uskutečnil. Tohoto vzájemného zaklesnutí je si Heidegger dobře vědom, proto píše: „v tom či onom naladění „vidí“ pobyt možnosti, u nichž vychází a skrze něž jest. V rozvrhujícím odemykání těchto možností je vždy již naladě. Rozvrh nejvládnějšího 'moci být' je vydán faktu vrženosti do 'tu'.“¹³⁸ Rozpoložení i rozumění jsou existenciály, které oba charakterizují původní odemčenost 'bytí ve světě'. Pobyt je naladěné rozumění, vržený rozvrh.

Výklad

Abychom více objasnili a jasněji odstínili jednotlivé úrovně odemčenosti 'bytí tu', podívejme se ještě na Heideggerův pojem výkladu. Výklad má základ v rozumění, je

¹³⁵ Heidegger zde sice nepíše, komu citát patří, ale patrně jde o různě překládanou a tím v dějinách různě dějinně vykládanou citaci z Pindarových *Pýthických zpěvů*.

¹³⁶ M. HEIDEGGER, *BaČ*, s. 173.

¹³⁷ Tamt., s. 174.

¹³⁸ Tamt., s. 175.

rozvinutým rozuměním. Rozumění je spolu s rozpoložením primární úrovní, na které se odemyká pobytu jeho 'bytí ve světě', tedy 'bytí tu'. Výklad je potom rozvinutějším osvojováním toho, čemu rozumění rozumí. Není to ale tedy tak, jak se má běžně za to, že by rozumění přicházelo až s výkladem. Naopak: rozumění se ve výkladu „nestává něčím jiným, nýbrž sebou samým.“¹³⁹ Zároveň ale výklad nelze chápat jako braní na vědomí toho, čemu rozumíme - výklad pouze dále rozpracovává možnosti, jež jsou rozuměním rozvrženy.

Výklad konstituuje struktura „jako“: že něčemu rozumíme právě jako něčemu. V praktickém ohledu rozumíme jsoucnu v jeho dostatečnosti k něčemu a chápeme toto jeho 'k čemu', že je 'k tomu a tomu'. Možnost vidět toto 'k čemu' je předznamenána, primárně odemčena v rozumění, na jehož základě pak můžeme zvýraznit 'něco jako něco'. Výklad artikuluje, rozčleňuje jsoucno tím, že ho „vidí“ jako něco. Ve výkladu praktického ohledu např. „vidíme“ jsoucno *jako* stůl, dveře, vůz, most. To však neznamena, že by tato jsoucna musela být hned také určena výpovědí. Artikulace výkladu není tematickým vyslovováním výpovědi o jsoucnu, naopak leží *před* ním. Artikulace je zde myšlena čistě jako rozčleňování toho, co rozumění odemklo, a to na základě struktury 'něco jako něco'.

Zároveň se tím ale nechce říct, že by zde bylo v rozumění odemčeno jsoucno ve způsobu bytí výskytu, přes které by potom výklad jaksi „přehazoval roucho „významu“ a opatřoval je nálepkou hodnoty.“¹⁴⁰ Nikoliv - rozumění odemyká jsoucno v jeho dostatečnosti, tedy v možnostech, k čemu může stačit; výklad tuto dostatečnost dále rozpracovává a rozčleňuje a tím připravuje také možnost výpovědi o jsoucnu.

Smysl

Pro úplnost zmiňme krátce ještě termín, který je pro celek *Bytí a času* (který se ptá po smyslu bytí) zásadní a je také jedním z ústředních filosofických pojmů tradice: je jím *smysl*. O čem říkáme, že to má *smysl*? Když např. nějaké nitrosvětské jsoucno je odkryto bytím pobytu, tzn. když dospělo k porozumění. Toto „odkryto bytím pobytu“ musíme chápat v plnosti: to, čemu v „porozumění smyslu“ rozumíme, není totiž *smysl* jako nějaká hodnotová nálepka kdesi za jsoucnem, nýbrž bytí onoho jsoucna samo. Smysl Heidegger terminologicky fixuje jako „formálně-existenciální strukturu odemčenosti, jež přísluší

¹³⁹ Tamt., s. 176.

¹⁴⁰ Tamt., s. 177.

rozumění.¹⁴¹ „Smysl je před-se-vzetím, před-vidáním a před-pojetím strukturované 'to, do čeho' se rozvrh rozvrhuje a z čeho je srozumitelné něco jako něco.“¹⁴² Rozumění jakožto jeden ze způsobů odemykání 'bytí tu' odemyká vždy celkovou významnost, svět jako celek - teprve z ní jako základu mohou vystupovat jednotlivá jsoucna. Proto i smysl nějakého jsoucna odkazuje vždy na celkovou rozvrženost světa. Proto Novotný J. píše, že smysl je „strukturní jednot[a] této celkové souvztažnosti utvářející srozumitelnost bytí-ve-světě.“¹⁴³ Smysl je formální struktura odemčenosti, jakési rozhraní, ve kterém se může něco ukazovat jako srozumitelné, jako artikulovatelné v rozumějícím odemykání. Smysl je nutno chápat jako existenciál pobytu, nikoliv jako nějaká vlastnost, která jakýmsi záhadným způsobem lpí někde „za“ jsoucnem. Smysl je to, „co rozumění předznamenalo jako členitelné vůbec a co výklad rozčlenil.“¹⁴⁴

V tomto kontextu malá poznámka k hudbě: protože „každý výklad, který má zjednat porozumění, musí již vykládanému rozumět“¹⁴⁵, můžeme se domnívat, že původní porozumění hudbě je nám už jaksi „zřejmo“, i když pouze jako matné tušení, je ale překrýváno nánosy různých teorií nebo zatemňujících výkladů, což může dojít až k naprostému odtržení od původního smyslu hudby, ke smysluprázdnoti. Protože je však struktura smyslu bytostně kruhová, přináší to zároveň naději dospět destrukcí oněch nánosů k původnímu,¹⁴⁶ bytostnému porozumění hudbě. Proto ostatně v celé práci mluvíme o naší snaze jako o uvolňování nebo čištění cesty.

Výpověď

Výpověď je podle Heideggera až odvozená z výkladu. I ona „má“ smysl, ale jen proto, že smysl je to, „co rozumění předznamenalo jako členitelné vůbec a co výklad rozčlenil.“¹⁴⁷ Smysl, jak už bylo řečeno, není něco, co by se v souzení (soud jako jeden ze způsobů výpovědi) vyskytovalo někde ještě vedle soudu samotného. Heidegger rozlišuje ve slově výpověď tři základní významy, které spolu navzájem souvisejí a vyznačují ve své jednotě celkovou strukturu výpovědi. Za první znamená výpověď *ukazování*. Tento význam je

¹⁴¹ Tamt., s. 179.

¹⁴² Tamt.

¹⁴³ L. BENYOVSZKY, J. NOVOTNÝ, M. PĚTOVÁ, *Tři studie k problému naladění (Stimmung)*, PRAHA: TOGGA, 2014, s. 25.

¹⁴⁴ M. HEIDEGGER, *BaČ*, s. 181.

¹⁴⁵ Tamt., s. 180.

¹⁴⁶ Původní zde znamená spíše autentický, bytostný; rozhodně ne historicky dřívější.

¹⁴⁷ M. HEIDEGGER, *BaČ*, s. 181.

primární a udržuje se v něm původní smysl řeckého slova $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$, jak již bylo dříve uvedeno, totiž $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ jako $\acute{\alpha}\pi\omicron\varphi\alpha\nu\sigma\iota\varsigma$: „nechat vidět jsoucnost jak se samo ukazuje.“¹⁴⁸ Heidegger uvádí příklad takové výpovědi: „Kladivo je příliš těžké.“¹⁴⁹ Přitom se však neodkrývá „smysl“ jsoucnosti od jsoucnosti jaksi odtržený nebo v případě nepřítomnosti jsoucnosti dokonce pouhá představa o jsoucnosti - odkrývá se jsoucnost samo ve způsobu své příručnosti.

Druhý význam slova výpověď je predikace. Jako taková má strukturu „subjekt“, o němž se „vypovídá“ nějaký „predikát“. Subjekt je predikátem *určen*. To znamená, že vypovídán je nikoli „predikát“, nýbrž opět „subjekt“, „kladivo samo“, které je blíže určeno tím, že „je příliš těžké“. Tím se ukazuje odvozenost výpovědi v druhém významu od výpovědi v prvním významu - primárně se zde totiž musí něco samo ukazovat, aby bylo možno ho pak specifickěji určit. Oba členy predikující artikulace (subjekt - predikát) se musí nejprve samy ukázat, jsou v primárním odkrytí již obsaženy. Určování je odkázáno na to, co se v ukazování již samo ukázalo. Toto ukázané („kladivo je příliš těžké“) potom nejprve redukuje na subjekt jako takový (kladivo) a následně zruší toto omezení jeho určením „je příliš těžké“. To už však musí být zjevné předem.

Třetí význam výpovědi se přímo váže k oběma předchozím a jejich vazbu zceluje. Ve třetím významu je výpověď *sdělením* (Mitteilung), vyjádřením (Heraussage). Smyslem výpovědi jako sdělení je nechat druhého „spoluvidět to, co je určováním ukázáno.“¹⁵⁰ To, co je sdíleno, tedy není nějaký formální, logický smysl extrahovaný, odtržený od původně ukázaného, nýbrž sdíleno je „společné vidoucí *bytí k* ukázanému, kteréžto *bytí* musí být fixováno jako *’bytí ve světě’*, totiž v *tom* světě, z něhož ukázané jsoucnost vystupuje.“¹⁵¹ K výpovědi v tomto smyslu patří vyslovenost. Ve vyslovenosti může být vypovídáné „sdíleno“ s druhými, a to aniž by tito měli vypovídáné v blízkosti. Sdíleno ale opět není jen nějaký „smyslový extrakt“, nýbrž jsoucnost samo - rozšiřuje se tím „okřesek vidoucího spolusdílení.“¹⁵² „I opakování toho, co známe z doslechu, je *’bytí ve světě’* a *bytí k* slyšenému.“¹⁵³

¹⁴⁸ Tamt., s. 182.

¹⁴⁹ Tamt.

¹⁵⁰ Tamt., s. 183.

¹⁵¹ Tamt.

¹⁵² Tamt.

¹⁵³ Tamt.

Hudba a naladěná srozumitelnost

Jak se nyní má hudba vzhledem k rozumění? Dá se v hudbě vůbec mluvit o nějakém rozumění? Nebo je hudba záležitostí výlučně roviny nálady? Ukázali jsme, že v dějinách estetiky byly propracovány jak koncepce, které považovaly hudbu za něco výlučně emocionálního v protikladu k třeba poezii, tak koncepce, které ji považovaly za naopak něco ryze intelektuálního, racionálního. Takové estetické teorie už jsme však dávno opustili. Řekli jsme, že hudbu nyní budeme chápat jako způsob 'bytí ve světě', tedy způsob, jakým pobyt odemyká své 'bytí tu'. 'Bytí ve světě' je ale vždy celistvá struktura, v níž je možno sice rozlišit tři momenty, ale protože jsou pro tuto strukturu konstitutivní, nemůže žádný z nich chybět. Proto i hudba jakožto způsob 'bytí ve světě' musí mít své porozumění. Musíme se akorát vyvarovat tomu, jak bylo řečeno, abychom pojem rozumění chápali v úzkém smyslu jako rozumění racionální, intelektuální. Jak tedy nyní tomuto rozumění v hudbě porozumět?

Podobně jako u naladění musíme i u rozumění v hudbě odlišit dva významy. První význam je opět jakási podmínka možnosti, aby pro pobyt daná hudba mohla jako taková vůbec vystoupit - musí být v jeho světovém rozvrhu srozumitelná vůbec jako hudba, jako hudba, která se pobytu jako hudba může dotknout, musí mít místo v kontextu možností pobytu, jak být. Zároveň ale - druhý význam, opět analogický druhému významu naladěnosti v hudbě - sama hudba rozumění pobytu mění. Tím, že nálada ladí pobyt do určitého rozpoložení, odemykají se mu nové možnosti, jak být (jiné zase naopak ustupují). Hudbou laděná nálada pobytu odemyká nové možnosti, jak svému bytí rozumět - totiž tak, že pobyt se při té a té naladěnosti těmi a těmi svými možnostmi stává.

Je důležité všimnout si, že stejně jako nálada, odemyká i porozumění jako moment 'bytí ve světě' vždy nejprve celek významnosti, v němž jsou sice v rozvrženosti předznamenány možnosti konkrétních způsobů bytí a jednotlivých jsoucen, ale pobyt si je osvojuje až teprve výkladem, tedy uchopuje-li je „jako něco“. Co se týče hudby, i ona může mít svůj výklad, svou interpretaci. Patrné je to, když je nám před nějakým hudebním projevem řečeno např., že půjde o manifestaci svobody nebo vyjádření nespokojenosti - potom tuto hudbu pravděpodobně slyšíme *jako* toto předem řečené. Něco podobného se také děje s každým názvem, který je skladbě dán: pojmenujeme-li nějakou skladbu jako *Let čmeláka*, slyšíme ji pak jako let čmeláka, ačkoli by se klidně mohla jmenovat *Včela v nohavici* a slyšeli bychom ji pak trochu jinak. Jiným případem je, když je hudba ve spojení s textem - text pak hudbu nějakým způsobem vykládá. Výklad ale není primární vrstvou v hudbě. Hudba výklad mít nemusí, a přesto je možné jí nějak rozumět, je možné, aby byla

smysluplná. To proto, že rozumění se týká primárně možností, jak být - a tyto možnosti nemusejí být vůbec zachyceny nějak explicitně ve výkladu nebo ve výpovědi, nemusí být tematické. Hudbě je možno porozumět, aniž by říkala něco konkrétního: zjevuje pak určitý rozvrh, kterému rozumíme jako svým bytostným možnostem, odhaluje nám určité porozumění světu i sobě samým. Činí to tak, že nás svým laděním staví do určité vrženosti, která je v porozumění rozvržena jako možnosti. Domníváme se, že právě proto je v hudbě možné zažít něco jako „hluboké porozumění“ - protože hudba se dotýká nejzákladnějších rovin odemčenosti našeho bytí ve světě. Je tomu tak sice na úkor rozlišenosti, protože hudba sama bez pomoci slov nemůže zjevovat konkrétní jsoucna, ale o to více se nás dotýká v naší celistvosti.

2.2.3 Hudba jako řeč

Řeč

Třetí význam výpovědi, výpověď jako sdělení, ukázal na souvislost fundamentálních existenciálů a jazyka - jazyk tkví svými kořeny v existenciální struktuře odemčenosti pobytu. Terminologicky rozlišuje Heidegger v *Bytí a času* 'jazyk' (Sprache) a 'řeč' (Rede).¹⁵⁴ „Existenciálně-ontologický fundament jazyka je řeč.“¹⁵⁵ Řeč je vedle rozpoložení a rozumění třetím z fundamentálních existenciálů, tedy třetím momentem existenciální struktury 'bytí ve světě', resp. 'bytí tu'. Řeč zasazuje Heidegger do kontextu předchozích analýz tím, že ji charakterizuje jako „artikulaci srozumitelnosti“ (die Artikulation der Verständlichkeit). Jako taková předchází výkladu i výpovědi, spočívá tedy vždy v jejich základech: „srozumitelnost je i před osvojujícím výkladem vždy učeněná,¹⁵⁶ tj. artikulovaná. To artikulovatelné, srozumitelné v řeči (to, co je původně odemčeno v rozpoložení), bylo dříve nazváno smyslem. To, co řečovou artikulací z tohoto předem již nějak srozumitelného smyslu vychází, je významový celek. Významový celek, neboť je předznamenán řečovým členěním, je rozložitelný na jednotlivé významy. Protože artikulace

¹⁵⁴ Toto pojmové rozlišení se liší od pozdnějšího Heideggerova pojetí řeči (alespoň nakolik jsme schopni to posoudit), kde se oproti SuZ tím „ontologicky relevantním“ stává naopak řeč (die Sprache). Zda je pozdější kladení akcentu na řeč (die Sprache) v rozporu nebo v souladu se zde podávaným pojetím, zde nemůžeme řešit. Upozorňujeme na to proto, že to vyvolává problém a zmatek překladový: 'die Sprache' je v BaČ překládáno jako 'jazyk', zatímco později právě jako 'řeč'. Nekonistence v českém překladu není ale pravděpodobně nedbalostí - má svůj věčný důvod.

¹⁵⁵ M. HEIDEGGER, *BaČ*, s. 188-189.

¹⁵⁶ Tamt., s. 189.

se odvíjí od předběžně „daného“ smyslu, jsou tyto významy jako artikulace artikulovatelného vždy smysluplné. Bylo-li tedy dříve řečeno, že odemčenost 'bytí ve světě' lze uchopit jako naladěnou srozumitelnost, musíme nyní celou souvislost doplnit: „naladěná srozumitelnost 'bytí ve světě' *promlouvá jako řeč*.“¹⁵⁷ Jakožto 'bytí ve světě' musí mít i řeč nějaký světský způsob bytí: významový celek, tedy to učené a srozumitelné v řečové artikulaci, „*přichází ke slovu*. K významům přirůstají slova. Slova však nejsou věci, které bychom opatrovali významem.“¹⁵⁸

Musíme zde držet rozdíl na jedné straně mezi řečí jako existenciální, odemykající strukturou pobytu, kterou pobyt jako 'bytí ve světě' vždy již je a již se mu svět odemyká jako srozumitelný, na druhé straně jako onticky vzaty, určitý jazyk, tedy konkrétní „uskutečnění“ existenciální struktury 'řeč'. „Vyslovená řeč je jazyk.“¹⁵⁹ Jazyk je vlastním „světským“ (onticky vzato) bytím řeči, „je tedy nitrosvětské jsoucno, podobně jako jsoucno příruční.“¹⁶⁰ Podobně jako jsoucno příruční je možno jazyk rozdrobit na jeho částice, na vyskytující se slova - věci. Tato nitrosvětská podoba jazyka však není jen nějaký vedlejší produkt řeči, nýbrž „řeč je existenciálně jazyk,“¹⁶¹ a to z toho důvodu, že „jsoucno, jehož odemčenost významově artikuluje,“ tedy pobyt, „má způsob bytí vrženého, na „svět“ odkázaného 'bytí ve světě'.“¹⁶² Řeč je podle toho existenciální struktura odemčenosti pobytu, která sama bytuje jako jazyk.

Hudba a řeč

Jak se má nyní hudba k řeči a k jazyku? Myslet hudbu jako jazyk nebo řeč odedávna naše chápání hudby svádí. Říká se, že hudba je řeč v tónech, hudba je řeč emocí, hudba je univerzálním jazykem apod. Heidegger ale, jak jsme viděli, v *Bytí a času* říká, že řeč je existenciálně jazyk a že k významům, které na existenciální úrovni řeč artikuluje, přirůstají slova. Je tím tedy řečeno, že hudba, protože neprobíhá ve slovech, řečí není? My zde ale nyní hudbu chápeme jako způsob 'bytí ve světě', které je konstituováno třemi bytostnými momenty, z nichž žádný nemůže chybět. Hudba, pokud ji lze chápat jako 'bytí ve světě', musí být tedy také konstituována momentem řeči. O řeči bylo řečeno, že je „artikulací

¹⁵⁷ Tamt.

¹⁵⁸ Tamt.

¹⁵⁹ Tamt.

¹⁶⁰ Tamt.

¹⁶¹ Tamt.

¹⁶² Tamt.

srozumitelnosti“. Dění odemykání je konstituováno třemi momenty: (1.) to, co bylo v náladě předznamenáno jako odemknutelné, (2.) to řeč učleňuje do významového celku, který rozčleňuje na jednotlivé významy, (3.) aby to mohlo v rozumnění vystoupit jako srozumitelná bytostná možnost. Naladěná srozumitelnost promlouvá jako řeč - a pokud je hudba způsobem 'bytí ve světě', musí být chápána jako promluva řeči, tedy artikulace naladěné srozumitelnosti.

Jak to ale uvést do souladu s tím, že řeč je existenciálně jazyk? Pouštíme se zde na vratkou plochu vlastní interpretace, nicméně máme za to, že z uvedeného Heideggerova výkladu plyne možnost chápat řeč i mimo její slovní podobu. Heidegger sice píše: „Vyslovená řeč [die Hinausgesprochenheit] je jazyk,“¹⁶³ jazyk je „světským“ bytím řeči. Avšak to, co se zde v českém překladu vnucuje, neplatí tak docela o německém znění: české slovo „vyslovená“ sice značí, že by mělo jít o podobu slovní, ale originální „Hinausgesprochenheit“ oznamuje doslova pouze „vyřčenost“ - což nutně ještě neimplikuje, že by tato vyřčenost musela být ve slovech. Heidegger potom sice vykládá „světské“ bytí řeči na slovech, ale to lze považovat za přirozenou, nejbližší volbu názorného příkladu. Heidegger zde pravděpodobně nepotřeboval přemýšlet nad tím, zda je řeč možná i jinak než ve slovech - o takové vymezení mu na tomto místě nešlo. Naše domněnky ale jednak potvrzuje následující poznámka z § 35: „Řeč většinou [zumeist] promlouvá slovem [...]“¹⁶⁴ - většinou, tedy ne nutně vždy. Především to ale vyplývá ze samotného Heideggerova pojetí řeči jako základní struktury 'bytí ve světě'. Jakožto fundamentální ontologická struktura 'bytí ve světě' musí řeč hrát roli v jakémkoli konkrétním způsobu bytí pobytu, je ji tedy třeba chápat v maximální možné šíři. Je-li potom existenciálně řeči její vyřčenost, i tu musíme brát v maximální možné šíři. Heidegger jinde také píše: „Kdo při rozmluvě mlčí, může „dávat na srozuměnou“, to znamená vytvářet rozumění vlastnějším způsobem než ten, kdo druhého nepustí ke slovu.“¹⁶⁵ I mlčením je možné promlouvat a dávat něco na srozuměnou. „Mlčení jako modus mluvení artikuluje srozumitelnost natolik původně, že v ní pramení pravá možnost naslouchání a průzračné 'bytí spolu'.“¹⁶⁶ Je-li však možné, aby mlčení promlouvalo, musí to znamenat, že řeč nemůže být fixována výhradně na slovo. Řeč jako artikulace srozumitelnosti je mnohem spíše vystižena oním „dáváním na srozuměnou“.

¹⁶³ Tamt.

¹⁶⁴ Tamt., s. 195.

¹⁶⁵ Tamt., s. 192.

¹⁶⁶ Tamt., s. 193.

Odtud je pak zjevné, že i hudba může být řeč, pokud dává něco na srozuměnou - a výše jsme viděli, že dává.

Jak se tedy ale vypořádat s oním „vyřčeným“, v němž řeč bytuje, když jí nemusejí být nutně slova? Co jsou to slova? Slova přirůstají k jednotlivým významům, uchraňují tyto významy. To mohou však pouze na základě celkové souvislosti významů, na základě artikulace srozumitelnosti celkové souvislosti 'bytí ve světě' - *jednotlivým významům předchází to, že řeč v rozumějící artikulaci rozartikulovala (jako celek) to, co nálada odemkla jako artikulovatelné, a jako rozumění tak rozvrhla základní srozumitelnost*. Tato základní artikulace však nemá podobu slov nebo výpovědi, dokonce ani ne podobu výkladu - ty jsou možné teprve až na jejím základě. Domníváme se nyní, že máme-li chápat hudbu jako řeč, musíme ji chápat jako řeč na této nejfundamentálnější úrovni, ještě před veškerým výkladovým rozpracováním a uchopením ve slovech a výpovědích.

Hudba pobyt ladí a v této naladěnosti jako promluva řeči artikuluje určitý základní rozvrh, z něhož pobyt může rozumět sobě a svému světu. To s sebou nese své omezení: chybí jí artikulační ostrost řeči vyslovené. To ale neznamena ani to, že by byla neartikulovaná, ani že by neartikulovala. Hudba je vždy nějak „světsky“ artikulovaná: rytmem, výškou tónů, barvou, dynamikou atd. - hudba zní a ve svém znění se pobytu dotýká. Jako artikuluje se pak hudba od řeči ve slovech liší tím, že nemůže odkrývat jednotlivé významy, neboť se odehrává zejména v primární úrovni celkové struktury 'bytí ve světě' a jako taková postrádá přesnost artikulace slova; tento „nedostatek“ je však dán její předností: že totiž odemyká svět jako celek. Avšak jakožto ladící celkovou významnost světa se může stát základem, aby určité jednotlivé významy tak a tak vystoupily. To je názorné ve spojitosti se slovem. Když pouze vyslovím: „*Prší a venku se setmělo*,“ nevystoupí pro mne tato slova stejně, jako když se k nim přidá kytara hrající v určitém třídobém rytmu mollové akordy a-moll a e-moll a zazpívám tuto větu v patřičné melodii. Nemusí to být ale pouze slovo, jehož význam hudba proměňuje. Když například vyjdeme po vydařeném koncertě na ulici, je vše jiné. Je to ta stejná ulice, po které jsme na koncert přišli, a přece je úplně jiná; celý svět se jeví jinak. Možná by se řeklo: doznívá v nás jen nějaký pocit, to brzy přejde, je to jen chvilková iluze. Jak ale vyplývá z Heideggerova pojetí nálady jako primární roviny odkrývající svět, je takové smýšlení hrubým omylem. Svět, jaký se nám v této náladě zjevuje, je svět opravdový. Co to pak znamená, vyjdeme-li na ulici prodchnuti „pocitem“ posvátna, kterým se nás hudba dotkla?

Řeč

Zopakujme, že řeč lze chápat jako „významové členění naladěné srozumitelnosti ‘bytí ve světě’.“¹⁶⁷ K jako takové k ní patří čtyři konstitutivní momenty: to, ‘o čem’ je řeč (das Beredete), vyřčené jako takové (das Geredete als solches), sdělování (Mitteilung) a dávání najevo (Bekundung). Podívejme se nyní stručně na jednotlivé momenty mimo kontext hudby. To, ‘o čem’ je řeč, a vyřčené jako takové spolu úzce souvisí. Každé mluvení je řečí o... To vůbec neznamená, že by řeč musela vždy mít charakter výpovědi - to naopak většinou nemá. Toto ‘o čem’ je stejně tak přítomno např. v rozkazu (je vydán k...), v přání (přát si ‘co’) nebo v přímlově (přímlovat se ‘zač’). Tento strukturní moment má řeč vždy, protože spolukonstituuje odemčenost ‘bytí ve světě’. To, ‘o čem’ se mluví, je potom v každé řeči vždy nějak „oslovováno“ (angeredet), řeč se k tomu obrátí, zaměří na to svůj pohled. Tak v řeči tkví vyřčené (ein Geredetes) jako takové, řečené (das Gesagte) jako takové.¹⁶⁸

To dále souvisí s třetím konstitutivním momentem řeči: sdělováním. Fenomén sdělování jsme již předvedli v souvislosti s výpovědí. Sdělování řeči však zdaleka nemusí být pouze po způsobu výpovědi. Sdělování také není žádný transport zážitků z nitra jednoho subjektu do nitra druhého. Ve sdělování dochází ke „sdílení“ spolurozpoložení a porozumění spolubytí, pobyt v něm *sdílí* své bytí s druhým. Ve sdělování se tak konstituuje rozumějící artikulace ‘bytí spolu’. Toto spolubytí však vždy již jest, totiž ve spolurozpoložení a spolurozumění, a v nich je nám spolupobyt vždy již jasný. V řeči je pak spolubytí „výslovně“ (ausdrücklich) sdíleno, tj. uchopováno a osvojováno.

Poněvadž pobyt ve sdělování sdílí vlastní bytí, patří k řeči dále moment *sebevyslovování* (Sichaussprechen). Tím opět není myšleno něco takového, jako že by pobyt jakožto subjekt izolovaný od vnějšího světa vyjadřoval něco ze svého „nitra“ kamsi „ven“. Pobyt totiž jako ‘bytí ve světě’ tím, že rozumí, „venku“ vždy již je. A toto jeho vyřčené (das Ausgesprochene), které je umožněno řečí jako takovou, je právě jeho ‘bytí venku’, tedy bytí ‘tu’. Ve vyřčeném dává pobyt najevo své rozpoložení, které se týká celé odemčenosti ‘bytí ve’. Heidegger zde poznamenává, že „jazykový příznak toho, že ‘bytí ve’ dává v řeči najevo své rozpoložení, záleží v intonaci, modulaci a tempu řeči, ve „způsobu mluvení“.“¹⁶⁹ A jako

¹⁶⁷ Tamt., s. 190.

¹⁶⁸ Tamt.

¹⁶⁹ Tamt.

tajemný poukaz dodává: „sdělení existenciálních možností rozpoložení, to znamená odemykání existence, může být vlastním cílem řeči „básnické“ [der dichtenden Rede].“¹⁷⁰

Hudba a řeč

Chápeme-li tedy hudbu jako způsob 'bytí ve světě' a sledujeme-li ji nyní s ohledem na třetí z fundamentálních existenciálů 'bytí tu', s ohledem na řeč, musí i ona být zasazena do kontextu čtyř konstitutivních momentů řeči. Podívejme se postupně na tyto momenty ve vztahu k hudbě, začněme ale odzadu. Bylo uvedeno, že k momentu sebevyslovování patří cosi jako intonace, modulace a tempo řeči, tedy „způsob mluvení“. Tyto aspekty obvykle poukazují na znělou stránku jazyka, na to, jak jazyk zní. Jakožto patřící do oblasti znění patří tyto aspekty také k hudbě - termíny intonace, modulace, tempo jsou jedny ze základních termínů hudební terminologie, které bychom mohli jen rozšířit např. o rytmus nebo dynamiku. Tyto aspekty tak charakterizují nejen znějící, nebo snad lze říci i muzikální stránku jazyka, ale především samotné dění hudby. Tím se ještě nechce říct, že by podstata hudby spočívala v těchto aspektech. Dosud jsme se zatím nedostali k tematizaci hudby jako uměleckého díla a z *Bytí a času* se k ní vůbec nedostaneme. Co nás ale bytnosti hudby možná trochu přibližuje, je ono určení smyslu muzikálních aspektů jazyka: že těmito „jazykovými příznaky“ dává 'bytí ve' najevo své rozpoložení, které se týká celé odemčenosti 'bytí ve'.“ Hudba, která se většinou odehrává v okrsku nitrosvětského jsoucna, kterým je zvuk či znělost, se primárně týká existenciální struktury rozpoložení. Tato stránka je v hudbě možná dominantní; to ale neznámá, jak už jsme si předvedli, že by hudbě chybělo specifické rozumění, a zároveň hudba jako způsob 'bytí ve světě' musí mít charakter řeči: každá hudba ozřejmuje nějak 'bytí ve světě', artikuluje jej v určité smysluplnosti a srozumitelnosti, promlouvá k pobytu o něm samém a o jeho světě.

Hudba jako dávání najevo rozpoložení je zároveň sdílením a tedy sdělováním, sdělením. Jak bylo řečeno, ve sdělování je sdíleno spolurozpoložení a porozumění spolubytí - ve sdílení sdílí pobyt s druhým své bytí, resp. celou souvislost 'bytí ve světě'. V hudbě není toto sdělování vedeno slovy, nýbrž zvukem, což na jednu stranu sice oslabuje významovou přesnost toho, co je sdíleno, na druhou stranu to ale rozhodně neoslabuje sdílení spolurozpoložení - právě naopak. Zdá se, že hudba se dotýká našeho naladění mnohem silněji a příměji, než slovo. Ona síla možná spočívá v tom, že zatímco slovo je většinou

¹⁷⁰ Tamt.

zaměřeno na význam jednotlivého jsoucna nebo na význam nějakého okrsku jsoucna, hudba jako primárně ladící nás ladí v celkové odemčenosti 'bytí tu'. Hudba je tedy jakoby jakési světlo, v němž se vše ukazuje jinak. Hudba je natolik sdělná, že např. při společném zpěvu člověk může zažít opravdu hluboké propojení s ostatními zpívajícími - zpívající jedinci se ladí na sebe navzájem, resp. ladí se do nálady písně a dostávají se do nálady hluboké sounáležitosti a vzájemného porozumění. A to není naprosto jen nějaký iluzivní pocit - sounáležitost v tu chvíli opravdu je a zakoušejí ji většinou všichni, pokud se hudbou naléhající náladě vyloženě nevzpěčují. Hudba má velkou sjednocující moc, která je založena na tom, že umožňuje sdílet spolubytí.

Co se týče vyřčeného a toho, 'o čem' hudba „mluví“, je oproti vyslovenému jazyku hudba poněkud temnější a hůře uchopitelnější. Je to už ale obsaženo v předchozích analýzách: to 'o čem' hudba „mluví“ je sice značně nekonkrétní, ale možná o to více se pobytu dotýká: to 'o čem' je právě určitá nálada, rozpoložení pobytu, tedy určitá zjevnost světa, a na základě toho určité porozumění světu a sobě samému. Toto 'o čem' pak jakožto to vyřčené zaznívá ve znění hudby, ve „zvuku“. Na hudbě je dobře vidět, že to 'o čem' a to vyřčené nejsou dvě oddělené „věci“, nýbrž dva momenty téhož - neboť to znějící, tedy to vyřčené, je to ladící, což je zároveň tím 'o čem'.

Naslouchání, slyšení

S řečí Heidegger spojuje fenomén, který lépe osvětlí návaznost řeči, a tím spíše hudby na rozumění, a konkrétně pro oblast hudby otevírá širší výkladové možnosti. Je jím fenomén naslouchání, slyšení (Hören, Horchen). Naslouchání není pro řeč něco vedlejšího - je pro ni naopak konstitutivní. Heidegger uvádí příklad: když něco „špatně“ zaslechneme, říkáme, že jsme „nerozuměli“. Sice jsme slyšeli nějaký zvuk vycházející z úst, ale ne tak zřetelně, abychom mu porozuměli - říkáme pak dokonce někdy, že jsme „neslyšeli“. Je tomu proto, že stejně „jako je zvuková stránka zakotvena v řeči, tak je akustické vnímání založeno v naslouchání.“¹⁷¹ Naslouchat někomu neznámá slyšet zvuk, který druhému vychází z úst v důsledku rozvibrování hlasivek, nýbrž rozumět mu v tom smyslu, že „pobyt jako spolubytí je existenciálně otevřen pro druhého.“¹⁷² Naslouchání je konstituováno rozuměním. V tom je pak založena i možnost někomu nenaslouchat, odporovat mu nebo odvracet se od něj.

¹⁷¹ Tamt., s. 191.

¹⁷² Tamt.

Dotýkáme se zde něčeho důležitého vzhledem k tématu předchozí kapitoly. Dochází zde k obratu v perspektivě. Zatímco většina estetických teorií vychází z toho, že na jedné straně se dává zvuk, který doléhá na ucho subjektu, jenž na druhé straně zvuk nějak přebírá a organizuje svými estetickými schopnostmi a posuzuje ho jako esteticky zdařilý či nezdařilý, (heideggerovská) fenomenologie zde postupuje jakoby „obráceně“. Ovšem nikoliv obráceně v tom smyslu, že by se pouze vycházelo od subjektu, od subjektivního „prožitku“. Vychází se zde od fenoménu jako takového. Co původně vlastně slyšíme? Heidegger uvádí ilustrující příklady: „nikdy neslyšíme „napřed“ hluky a komplexy zvuků, nýbrž skřípající vůz, jedoucí motocykl. Slyšíme pochodující kolonu, severní vítr, klování datla, praskání ohně.“¹⁷³ Tedy i to, co se „zprvu“ jako slyšení určuje v psychologii, totiž vnímání tónů a zvuků, přichází příliš pozdě za tím, jak je to původně fenomenálně dáno. Původně totiž „slyšíme“ nitrosvětská jsoucna (slyšíme automobily, motocykly), tedy tomu, co slyšíme, rozumíme - „pobyt je jakožto bytostně rozumějící primárně u toho, čemu rozumí.“¹⁷⁴ Pobyt se jakožto 'bytí ve světě' vždy již zdržuje u nitrosvětských příručních jsoucenc, 'bytí ve' je - jak již bylo řečeno - 'bytí u', bydlení. Abychom slyšeli něco jako „čistý hluk“, je zapotřebí již nadměru umělého a komplikovaného postoje, je-li vůbec něco takového možné.

Jak do toho ale zapadá hudba? Hudba přece není nitrosvětské příruční jsoucno. Je, nebo může být poslouchání hudby právě tím případem, kdy posloucháme „čisté hluky“? Jistá část hudebního konání ve 20. a 21. století se tímto skutečně zabývá a snaží se o poslech „čistých hluků“, tedy zvuků nezatížených „hudebními idiomy“, ba i jakýmkoli subjektivními vklady. Otázka je, co se tím vlastně chce, chce-li se dospět k „čistému hluku“? Znamená to „nazírat“ zvuk tak, aniž bychom mu přisuzovali jakýkoliv (subjektivní) význam? Je možné slyšet něco absolutně mimo jakýkoli význam?

Ale co je vlastně míněno termínem „hluk“? Znamená to něco, čemu nelze vůbec rozumět, nebo spíše jakýsi nepříjemný zvuk? Moderní hudba velmi často nachází zálibu v různých podivných, disonantních, nepříjemných, škaredých zvucích, často ji mohou „nezasvěcení“ lidé hodnotit jako „pouhý hluk“ nebo dokonce „jako rámus“. To platí jak o hudbě tzv. „vážné“ - vzpomeňme, jak byla zejména zpočátku přijímána např. dodekafonie, serialismus, atd..., - tak o hudbě tzv. „populární“ - vzpomeňme nástup big beatu nebo free jazzu nebo v pozdější době hudebního stylu, který má „hluk“ dokonce přímo v názvu:

¹⁷³ Tamt.

¹⁷⁴ Tamt., s. 192.

„noise“ (angl. hluk). Ve všech těchto případech však nelze hovořit o tom, že by zde „hluk“ neměl význam nebo smysl - naopak: právě ona jakási škaredost hluku zde má smysl, hluk je zde tím, čím pobyt rozumí sobě samému i světu, ve kterém jest. „Hluk“ zde ladí pobyt do určité naladěné srozumitelnosti, často v opozici vůči jiným hudebním způsobům 'bytí ve světě', které považuje za zkosnatělé a neautentické. Ačkoli je zde tedy „hlukem“ míněno něco nepříjemného, rušivého až brutálního, není jím právě proto nic takového, co by nemělo hudební smysl, a už vůbec ne žádný smysl. Je ale možné něco takového jako „čistý hluk“ v tom smyslu, že by postrádal jakýkoli smysl nebo význam?

Slovo může „ztratit“ význam. Každý máme asi následující zkušenost: občas se stane, že když si několikrát za sebou opakujeme nějaké slovo, přestane nám po chvíli dávat smysl. Není to ale proto, že by slovo bylo jakousi nádobou na význam, ze které by se význam mohl vylít a zbyla jen prázdná nádoba. Je to proto, že opakují-li si slovo dlouho za sebou, ztrácí se samotné bytí k dané věci, které je ve slovu uchováno - slovo už přestává být slovem v bytostném smyslu, tedy ve svém 'bytí k' a mění se na pouhou výskytovou věc. Dochází k tomu, že přestáváme vidět danou věc, která byla slovem jmenována, neboť tu můžeme vidět jen v patričné „vzdálenosti“ - totiž zaměříme-li se slovem na ni samu. Když ale začneme přemýšlet nad podobou slova, věc míněná slovem se ztrácí, skrývá se. Zároveň ale tím, čím více vystupuje slovo jako nějaký výskytový předmět, jako pouhý zvuk nebo jako písmena, ztrácí se bytnost samotného slova. Je to tím, že bytnost slova není založena ani v akustice, ani v psané podobě slova, ale v tom, že slovo je 'bytím k', a jako takové je smysluplné. Slovo se pak stává něčím, čím není, přestává být jako takové, mění se na výskytové jsoucno. Neslyšíme už slovo jako slovo, ale jakési mrtvé, pouze se vyskytující reziduum - vlastně tedy neslyšíme.

To samé platí i v případě hudby. V důsledku rozvoje estetiky jako teorie vnímání vzniká dojem, že na hudbu lze pohlížet v jakési čisté distanci, po způsobu pouhého nazírání, a že teprve takto vzniká to estetické: že dokonce jedině takto lze nahlížet krásu. Vychází to z domnění, že je zde nějaká základní, čistá skutečnost, faktum, reál, materie, kterou my lidé dodatečně popisujeme významy - nejprve slyšíme na fyzické úrovni zvuk, potom ho nějak vyhodnotíme. Určité estetické směry mají potom ve svém programu snahu proniknout onou podle nich sekundární vrstvou významů a dojít k tomu, jak se předměty dávají v oné „čisté skutečnosti“ - v hudbě snaha poslouchat zvuky „bez předsudků“, aniž bychom jim přisuzovali nějaké významy. Toto pojetí je vystaveno na základě metafyzického schématu subjekt-objekt. Zapomíná se přitom však na to, co původně slyšíme: každý zvuk, který

slyšíme, má pro nás nějaký význam, nějak mu rozumíme - jinak ho neslyšíme. Nezapomínejme ale, v jakém smyslu se zde chápe význam: význam ne jako informace, ale význam jako samotné bytí daného jsoucího, tedy vystoupení na světlo toho, jak to s tím a tím je. Abychom porozuměli, jak je možné, aby hudba, která neukazuje žádná jednotlivá jsoucna, mohla mít význam, musíme se zbavit pojetí významu jako nějakého ohraničeného předmětu daného v představě: jsoucno, které zde vystupuje, může být nálada, která se ukazuje tím, že nás ladí v našem „jak nám je“, ukazuje se tedy tím, jak nám je. Aby mohl nějaký zvuk vystoupit jako něco čistě akustického, museli jsme nejprve slyšet. To znamená, že zvuk musel být nejprve nikoli výskytovým zvukem, ale fenoménem: způsobem 'bytí k' pobytu. Zvuk musel nejprve pobyt oslovovat, něco mu říkat, něco mu sdělovat. Slovo nebo hudba sdílí bytí. Domníváme se, že to platí i v případě předpokladu „čistých hluků“: i pokud chci poslouchat čistý hluk, musím mít nějaké porozumění pro to, co vlastně chci poslouchat. Poslouchám pak to, co slyším, *jako* „čistý hluk“ - jde potom ještě o „čistý hluk“?

Opakujeme: hudba je způsobem 'bytí ve světě'. Jako taková je konstituována naladěním, rozuměním a řečí. Co se týče naslouchání hudbě, neslyšíme ji, resp. nerozumíme jí tedy tak, jako slyšíme, resp. jako rozumíme nějakému nitrosvětskému příručnímu jsoucnu. Přesto můžeme hudbě vždy nějak rozumět (v širokém smyslu výše vyloženém): v hudbě se po způsobu ladění sděluje sám pobyt o svém 'bytí ve světě', neboť hudbou pobyt jest určitým naladěním 'bytí ve světě'. Této náladě, kterou hudba sděluje, může pobyt rozumět, pokud naslouchá. Heidegger píše: „naslouchání konstituuje dokonce i primární a vlastní otevřenost pobytu pro své nejvlastnější 'moci být', jako naslouchání hlasu přítele, který neustále pobyt provází.“¹⁷⁵ Něco velice podobného platí i o hudbě: „Jen ten, kdo již rozumí, může naslouchat.“¹⁷⁶

Heidegger uvádí jeden příklad,¹⁷⁷ který však považujeme za dvojznačný a v souladu s tím, co bylo řečeno v předcházejících odstavcích, ho dovádíme k dalekosáhlejšímu vyústění. Podle Heideggera lze na řeči, které nerozumíme, pěkně demonstrovat, že i ta předpokládá již rozumění - neboť se ukazuje právě jako nesrozumitelná. To je pravda, s tím souhlasíme; avšak tento příklad lze vyložit i v poněkud protichůdném smyslu. Ačkoli je sice cizí řeč co do přesného významu slov nesrozumitelná, i přesto často dokážeme z tónu, melodie, síly, dynamiky atd. mluvení mluvčího vytušit zhruba, o čem je řeč. Ukazuje se tím,

¹⁷⁵ Tamt., s. 191.

¹⁷⁶ Tamt., s. 192.

¹⁷⁷ Tamt.

že pojmu rozumění musíme rozumět na různých úrovních, což je v souladu s tím, jak Heidegger existenciální strukturu rozumění vnitřně člení. Pokud odstíníme různé úrovně, dokážeme pochopit, že nějaké řeči, která je co do přesného významu nesrozumitelná, přece nějak rozumíme. Je tomu proto, že pobyt se nesděljuje pouze slovy, že tedy řeč není nutně fixována na slova. Tónem, barvou, silou, dynamikou, tempem, rytmem, modulací, intonací a dalšími znělými příznaky mluvení se pobyt sděluje: sděluje své rozpoložení, sděluje svoji náladu, čímž zároveň artikuluje porozumění pro tuto náladu, pro své „jak se to se mnou má“. Tím, že se v onom znělém „vyslovuje“, sděluje toto porozumění jednak sám sobě, jednak spolupobytu, který je jako spolubytí pro porozumění sdělované náladě mluvčího odemčen. Tuto znělou stránku řeči, kterou pobyt sděluje své naladění a dává tím najevo i určité (třebaže mlhavé) porozumění pro své bytí sebou a bytí ve světě, lze nyní podle nás pochopit jako *muzikální* stránku řeči. Nechceme tím ještě tvrdit, že základem řeči je muzikalita - z podaného výkladu spíše naopak vyplývá, že muzikalita je pouze jedním ze způsobů bytí řeči; základem řeči obecně je artikulace naladěné srozumitelnosti. Otázku po tom, zda by muzikalita nemohla být původním kořenem řeči, zde nelze klást, neboť na to se tu Heidegger o znělé stránce řeči vyslovuje příliš málo; nicméně může to být poukaz pro další bádání.¹⁷⁸ Otevírá se tu ale každopádně možnost pochopit hudbu jako způsob řeči, přičemž je potřeba revidovat pojetí řeči jako vysloveného jazyka - na příkladu hudby se ukazuje, že řeč je nutno chápat mnohem šířeji a hlouběji. Hudba tak může sloužit jako svědectví, že řeč je existenciálem, kterým je pobyt vždy již konstituován - hudba je způsobem bytí ve světě.

¹⁷⁸ Pro doložení toho, že úvahy tohoto typu nejsou jen nějakým naším fantaskním zbožným přáním, nýbrž předmětem seriózních úvah mnohých badatelů, budiž za všechny uveden J. G. Herder a jeho pojednání *O původu řeči*, např.: „Prvním učitelem řeči musilo být ucho, nebo nic.“ J. G. HERDER, *O původu řeči*, in: *Uměním k lidskosti*, Praha: OIKOYMENH, 2006 (přel. J. Binder), s. 40. K tomu je také třeba zmínit Heideggerovo vypořádání se s Herderem in: M. HEIDEGGER, *GA 85. Vom wesen der Sprache. Die Metaphysik der Sprache und die Wesung des Wortes. Zu Herders Abhandlung „Über den Ursprung der Sprache“*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1999.

Závěr

Rekapitulujme nyní v hrubých obrysech postup našeho textu a vyzdvihněme stěžejní body. Vyšli jsme z Heideggerova výroku o nutnosti překonání estetického přístupu k uměleckému dílu. Promýšlení tohoto pokynu jsme zahájili vykázáním toho, co podle Heideggera estetický přístup k uměleckému dílu charakterizuje a zakládá. Jako první předpoklad se ukázala zakotvenost ve schématu forma a látka. Toto schéma bylo předvedeno na několika zástupných problémech, kterými se zabývá hudební estetika, a na způsobu jejich řešení. Ukázalo se, že schéma forma a látka předznamenává, jak budeme k hudbě přistupovat. Hudba se pak může ukázat mimo jiné jako působení látky (tónů) na tělo, vzbuzování vnitřních emocí, dále jako estetické nahlížení formální organizace hudební matérie nebo jako vyjadřování vnitřních emocí či jiných tzv. „mimohudebních“ obsahů. V další podkapitole však bylo předvedeno, že toto schéma vůbec nepatří původně k uměleckému dílu, nýbrž že je na něj aplikováno ze zkušenosti se způsobem bytí jiného jsoucna: příručního prostředku. Koukáme-li pak na hudbu jako na složeninu formy a látky, na zformovanou látku, hledíme na ni jako na věc - příruční prostředek. Tím však hudbu zvěčňujeme, a ačkoli zatím vůbec není jasno, co je bytností hudby, právě proto na tomto schématu nemůžeme bytnost hudby zakládat. Pokud tak činíme, umělecké dílo zvěčňujeme a tím vyprazdňujeme.

Dále se ukazuje, že estetický přístup k uměleckému dílu není žádnou náhodou založenou na libovůli, nýbrž že vyrůstá ze základních epochálních předpokladů novověké metafysiky. Každá metafysika je podle Heideggera určena tím, jakým způsobem vykládá jsoucnost jsoucího a jaké je její pojetí pravdy. Novověká metafysika, v jejímž dějinném rozvrhu se nacházíme i my dnes, začíná podle Heideggera Descartem a je charakterizována tím, že pojímá jsoucno jako to, co je předmětem představování, a pravdu jako jistotu představování. Tento novověký metafysický výklad jsoucího a pravdy je založen v tom, že člověk se začíná chápat jako první *subjectum*, na němž stojí a s nímž padá veškerá možnost poznání jsoucího a pravdy. Jsoucím může být jedině to, co si lze představit před sebe jako předmět a pravda je jistota tímto představeným - svět se stává obrazem, svět je tím, co si lze před sebe postavit a čím subjekt může disponovat, v čem se může vyznat. Svět se stává objektem pro subjekt, propast mezi člověkem a světem se nezadržitelně rozevírá.

Odhalené metafyzické předpoklady novověku skrz na skrz určují i estetický přístup k uměleckému, a tedy i hudebnímu dílu. Hudební dílo je chápáno jako něco, co se staví subjektu jako předmět nazírání před oči, jako něco, čím subjekt může disponovat a v čem se může vyznat. Hudební dílo je tak zpředměťováno - stává se předmětem, který je možno jako něco objektivně uchopitelného nejrůzněji zkoumat, uchopovat ho skrze nejrůznější teorie a zmocňovat se ho k nejrůznějším účelům. Problémem se stává, jak umělecké dílo, hudba jako předmět zapadá do pravdy pojaté jako jistoty poznání - hudbě se přenechává oblast krásy, vytváří se speciální kategorie „estetická“, který je prý subjekt schopen odhalovat svými speciálními estetickými schopnostmi. Oblast krásy však naštěstí stále zůstává záhadou a tříští tak všechny pokusy o teoretické uchopení do nespočtu vzájemně se vyvracejících instancí, které však sdílejí společný základ a jsou tedy všechny odsouzeny k nezdaru, bohužel za cenu vytváření teoretických konstrukcí, které původní přístup k hudbě vykořeňují.

Ve druhé kapitole se pokoušíme nalézt cestu a promyslet první krok k tomu, aby bylo možné přistoupit k hudebnímu dílu mimo estetické předpoklady. Jako snahu překonat, resp. „destruovat“ metafyzické předpoklady novověku spatřujeme v Heideggerově raném hlavním díle *Bytí a čas*. Toto dílo je podle nás možno chápat mj. jako snahu překonat především subjekt-objektové chápání vztahu člověka a světa, které vede k vykořeněnosti a nezabydlenosti člověka ve světě. Stěžejní otázkou je zde pro Heideggera otázka po smyslu bytí. Ačkoli se neptáme po bytí obecně, ptáme se po bytnosti hudby, a tedy přece nějakým způsobem musíme zohlednit to, co se vlastně bytím chápe. Nejprve je však třeba najít způsob jak se k bytí dostat. K bytí nějaké věci se dostaneme tak, že ji zohledníme v tom, jak ona sama je. Toto ukazování se věci tak, jak ona sama ze sebe je, se ve starém Řecku nazývalo *φαινόμενον*. Způsob, jakým se Heidegger dotazuje na bytí, resp. na bytostné struktury, nazývá proto fenomenologie a míní tím: to, co se ukazuje, nechat vidět z něho samotného tak, jak se samo od sebe ukazuje.

Tím je naznačen způsob, jak se k bytí dostat, avšak není jasné, odkud má hledání začít. Tímto začátkem stanovuje Heidegger to jsoucno, jež bytí vždy již nějak rozumí, neboť tímto bytím vždy již je a vždy mu o toto bytí jde - nazývá ho pobytem. Má-li se objasnit bytí, musí se nejprve objasnit bytostné založení tohoto přístupového jsoucna, jímž jsme my sami. Jakékoliv ontologii musí předcházet ontologie fundamentální, tedy existenciální analytika pobytu. A tak i v našem případě, jelikož nám jde o objasnění bytí hudby, tedy zabýváme se

ontologií hudby, musíme nejprve nahlédnout bytostné založení pobytu. Tím by se mělo objasnit, co vůbec chceme, hledáme-li bytí hudby.

Vodítkem pro naše hledání se v dalším postupu stává *fenomén dotyku*, na němž se mají objasnit některé zásadní bytostné struktury - především jak chápat „vztah“ člověka a světa aniž by došlo k oné osudné roztržce mezi člověkem jako subjektem a světem jako objektem. Ukazuje se, že abychom pochopili, jak je možné, aby se nás něco, např. hudba, dotýkalo, je nutné zbavit se předpokladu, že člověk je subjekt složený z duše (čistě subjektivní substance) a těla (substance objektivní), že člověk je subjekt vyskytující se jaksí v objektivním světě. Pobyt se zásadně nesmí chápat jako pouhý výskyt, tedy kategoriálně, nýbrž jako 'bytí ve světě', tedy existenciálně. Rozdíl mezi těmito dvěma způsoby bytí se ukazuje objasněním existenciální struktury 'bytí ve'.

'Bytí ve' se většinou chápe ve smyslu výskytu: jedno jsoucně se vyskytuje v jiném. Heidegger však ukazuje, že existenciálně pojaté 'bytí ve' je nutno chápat „bydlet v“, „být s něčím důvěrně obeznámen“, „prodlévat u“. To je právě způsob bytí pobytu ve světě: pobyt není vůči světu v indiferentním postavení jako nějaké světaprosté jsoucně, např. kámen, pobyt ve světě bydlí, je s ním důvěrně, bytostně obeznámen - pobyt bytím ve světě jest. Existenciálně pojaté 'bytí ve' teprve zakládá možnost, aby se pobytu vůbec nějaké „nitrosvětské jsoucně“ dotýkalo - třeba hudba. Existenciálně se dotýkat znamená dotýkat se bytí pobytu. Ukazuje se tak, že hudbou je pobyt dotčen ve svém bytí.

Toto fenomenologické zjištění je pak dále rozvíjeno v diskuzi o tom, jak vysvětlují dotyk v metafyzice zakořeněné teorie poznání. Je znovu v novém kontextu předvedeno, že teorie poznání, ale stejně tak i estetické teorie, trpí neustále tím stejným problémem: totiž jak se jedno jsoucně substance hmotné (např. hudební matérie) může dotýkat druhého jsoucně substance radikálně odlišné - duševní. Jak se tělo může dotýkat duše, jak se hmota změní v subjektivní prožitek. Možnost, jak tuto propast překlenout, ale s tím, že bude myšlena ze zcela nového základu, se nabízí v pochopení pobytu jako 'bytí ve světě', tedy původní spjatost člověka světem. Ukazuje se přednost ontologie (fundamentální) před epistemologií, resp. estetickými teoriemi.

Ve druhé polovině druhé kapitoly je pak hudba zasazena do kontextu hlubšího rozpracování jednotlivých momentů bytostné struktury 'bytí ve'. Hudba se postupně odhaluje nikoliv jako nějaké výskytové nitrosvětské jsoucně, nýbrž jako způsob 'bytí ve světě'. Jako taková je konstituována momenty naladění, rozumění a řeči. Hudba jakožto

způsob 'bytí ve světě' je artikulace naladěné srozumitelnosti. V hudbě se pobyt vyslovuje a sděluje spolupobytu a sdílí s ním v určité naladěnosti odemčené porozumění sobě samému a světu jako celku.

Jak už bylo předesláno v úvodu, práce byla původně koncipována jako tři kapitoly. Třetí kapitola, která již byla napsána, se s tím, co bylo vydobyto v kapitole druhé, měla věnovat hudbě v kontextu *Původu uměleckého díla*, tedy konečně hudbě jako uměleckému dílu. Po dopsání této kapitoly však vyšly najevo problémy s přechodem mezi *Bytím a časem* a *Původem uměleckého díla* a potřeba vyrovnat se s ním lépe - proto jsme se rozhodli nakonec celou třetí kapitolu do této práce nezařadit, a tak práce končí už pokusem o zasazení hudby do kontextu *Bytí a času*. Zůstává sice zcela nedotázáno, jak chápat hudbu jako umělecké dílo, obzvláště vzpomeneme-li, že v *Původu uměleckého díla* Heidegger vyslovuje větu: „*Veškeré umění [...] je ve své bytnosti básněním.*“¹⁷⁹ Otevírá se zde však podle nás možnost jednak nalézt jiný způsob přístupu k uměleckému dílu, než je estetický, díla se zmocňující a jako takový dílo jako dílo zastihující (ačkoli k plnému vykázání toho je třeba nejprve dotázat se na bytnost uměleckého díla, což se právě dosud nestalo); za druhé zde ale také spatřujeme možnost pro budoucí zasazení hudby do kontextu Heideggerova myšlení. Tato možnost se ukazuje v pochopení hudby jakožto odemykající 'bytí tu', jako způsob 'bytí ve světě', jako naladěnou a zároveň ladící řečovou artikulaci srozumitelnosti 'bytí ve světě' pobytu, tedy jsoucna, které běžně nazýváme člověk. To nahlédneme, pochopíme-li správně existenciál (tedy právě jako existenciál) strukturu 'bytí ve': totiž tak, že pobyt není ve světě po způsobu nějakého jako kámen indiferentně se vyskytujícího jsoucna, nýbrž tak, že pobyt ve světě bydlí, je s ním sice více či méně, ale vždy již nějak důvěrně obeznámen. Hudba je potom jedním ze způsobů, jímž člověk svůj svět obývá, jímž člověk ve světě jest.

¹⁷⁹ M. HEIDEGGER, *Pud*, s. 89.

Literatura

- L. BENYOVSZKY, J. NOVOTNÝ, M. PĚTOVÁ, *Tři studie k problému naladění (Stimmung)*, Praha: Togga, 2014.
- E. HANSLICK, *O hudebním krásnu*, Praha: Supraphon, 1973 (přel. J. Střítecký).
- M. HEIDEGGER, *GA 41. Die Frage nach dem Ding*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1984.
- M. HEIDEGGER, *GA 65. Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1989.
- M. HEIDEGGER, *GA 85. Vom wesen der Sprache. Die Metaphysik der Sprache und die Wesung des Wortes. Zu Herders Abhandlung „Über den Ursprung der Sprache“*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1999.
- M. HEIDEGGER, „Zur Überwindung der Aesthetik. Zu "Ursprung des Kunstwerkes"“, in: *Heidegger Studies*, Volume 6, Berlin: Duncker & Humbold, 1990.
- M. HEIDEGGER, *Bytí a čas*, Praha: OIKOYMENH, 1996 (přel. I. Chvatík a kol.).
- M. HEIDEGGER, *Co je metafysika?*, Praha: OIKOYMENH, 1993 (přel. I. Chvatík).
- M. HEIDEGGER, „Moje cesta k fenomenologii“, in: *Konec filosofie a úkol myšlení*, Praha: OIKOYMENH, 1993, (přel. I. Chvatík).
- M. HEIDEGGER, *Původ uměleckého díla*, Praha: OIKOYMENH, 2016 (přel. I. Chvatík).
- M. HEIDEGGER, *Věk obrazu světa*, Praha: OIKOYMENH, 2013 (přel. I. Chvatík).
- J. G. HERDER, *O původu řeči*, in: *Uměním k lidskosti*, Praha: OIKOYMENH, 2006 (přel. J. Binder).
- F. HORÁČEK, R. CHLUP, *Učebnice klasické řečtiny*, Praha: Academia, 2012.
- I. KANT, *Kritika soudnosti*, Praha: OIKOYMENH, 2015 (přel. V. Špalek, W. Hansel).
- A. NOVÁK, *Moc, technika a věda: Martin Heidegger a Ernst Jünger*, Praha: Togga, 2008.
- J. NOVOTNÝ (ED.), *Země a svět v uměleckém díle*, Praha: Togga, 2020.
- I. POLEDŇÁK, *Hudba jako problém estetiky*, Praha: Nakladatelství Karolinum, 2006.

R. SCRUTON, *Hudobná estetika*, Bratislava: Hudobné centrum, 2009 (přel. I. Koska, P. Zagar).

J. SOKOL, *Malá filosofie člověka a Slovník filosofických pojmů*, Praha: Vyšehrad, 2010, s. 294.

J. VIČAŘ, R. DYKAST, *Hudební estetika*, Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1998.

Internetové zdroje:

M. SRNKA, P. FISCHER, „Konfrontace Petra Fischera“ [Rozhovor s M Srnkou], <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10899989577-konfrontace-petra-fischera/217562227010006-s-vaznou-kuzi-na-trh/obsah/533694-miroslav-srnka>, cca 5:20.

J. KOUTECKÝ, „Fenomén dotyku hudby“, in: *Časopis Harmonie*, <https://www.casopisharmonie.cz/studie/fenomen-dotyku-hudby.html>