

Univerzita Karlova v Praze

Fakulta humanitních studií

Bakalářská práce

Vojtěch Výravský

Kantova teorie estetiky

Vztah pravidel a svobody v hudbě

**Praha 2016
Vrabec, Ph.D.**

Vedoucí práce: Mgr. Martin

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval/a samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 24. 6. 2016

.....

Vojtěch Výravský

Poděkování:

Srdečně děkuji doktoru Martinu Vrabcovi za nespočetné množství konzultačních hodin, za vstřícnost a za podporu.

1. Obsah

2.	ÚVOD.....	5
3.	PRINCIPY KANTOVY ESTETICKÉ TEORIE	6
2.1	Momenty soudu vkusu	6
2.2	Dedukce	12
4.	Problém pravidel a svobody jako problém svobodného souladu obrazotvornosti a rozvažování	19
	Teorie génia a estetických idejí.....	25
5.	Kantova estetika, pravidla vs. svoboda, hudba.....	27
6.	Závěr.....	38

2. ÚVOD

Práce vznikla jako logický důsledek mého studijního zaměření a obecného zájmu. Na jedné straně je to filozofie na Fakultě humanitních věd, na druhé straně jazzová kytara na Konzervatoři Jaroslava Ježka. Tato práce se sice nikterak nedotýká přímo jazzu, avšak většina závěru může být aplikována na „evropskou hudbu“ obecně.

Cílem práce, jak už název napovídá, bylo analyzovat prostřednictvím Kantovy estetické teorie vztah pravidel a svobody v hudbě. Je nutno mít na zřeteli, že Kant sám toho o hudbě příliš nenapsal. A co napsal, je velice provizorní, kusé a temné. Proto bylo zapotřebí vystoupit z Kantem napsaného textu a snažit se interpretovat zadané téma tak, aby odpovídalo Kantovým principům. Ve své interpretaci jsem vycházel zejména ze dvou interpretací, a to z filozofické práce *The Problem of Free Harmony in Kant's Aesthetics* od Kennetha F. Rogersona a z muzikologické práce *Immanuel Kant and the Aesthetics of Music* od Herbert M. Schuellerera.

Ve svém výkladu jsem postupoval následovně. V první kapitole se zaměřuji na obecnou charakteristiku Kantovy estetické teorie. Nejprve předkládám principiální charakteristiku soudu vkusu podle tzv. momentů soudu vkusu. Ve druhé části první kapitoly pak předvádím Kantovu dedukci všeobecné platnosti soudu vkusu.

Ve druhé kapitole se po vzoru Rogersona snažím analyzovat problém svobodného souladu obrazotvornosti a rozvažování jako problém pravidel a svobody. Tato analýza vede k teorii génia a estetických idejí.

V závěrečné kapitole potom využívám nabytých poznatků a aplikuji je na hudbě. Závěrem překládám, jaké různé podoby pro hudbu relevantních pravidel jsem ve svém výkladu našel a jak se k tomu má svoboda.

3. PRINCIPY KANTOVY ESTETICKÉ TEORIE

V souladu se svojí metodou, kterou používá už v *Kritice čistého rozumu*, se Kant domnívá, že *možnost* vynášet estetické soudy musí být podmíněna transcendentálně a založena v určitých apriorních strukturách subjektu, které jediné mohou estetickým soudům zajistit intersubjektivní platnost¹. Kantovi tedy půjde o objasnění podmínek platnosti estetických soudů. Kantova výchozí definice vkusu zní: „vkus je schopnost posuzovat krásno.“² Co vše je k této schopnosti zapotřebí však musí teprve odhalit analýza soudů vkusu. Vzhledem k tomu, že Kant vidí jistou podobnost v logickém uspořádání soudů vkusu a poznávacích soudů³, neboť „v soudu vkusu je stále ještě obsažen vztah k rozvažování“⁴, musí soudy vkusu (podobně jako poznávací soudy) splňovat čtyři základní *kategoriální* podmínky: co do *kvantity*, co do *kvality*, co do *relace* a co do *modality*. V *Kritice soudnosti* Kant tyto podmínky nazývá momenty soudu vkusu.

2.1 Momenty soudu vkusu

Podle **prvního momentu**⁵, co do *kvality*, se soud vkusu zakládá na tzv. „nezainteresovaném zalíbení“, tedy na zalíbení, které je zcela bez zájmu. „Zájmem“ nazývá Kant takové zalíbení, které spojujeme s „představou existence nějakého předmětu“. Při posuzování krásna je však zcela lhostejné, zda nám nebo někomu jinému na existenci posuzovaného předmětu nějak záleží nebo mohlo záležet; při posuzování krásna jde jen o to, zda je ve mně pouhá představa předmětu

¹ Zátka, Vlastimil, *Kantova teorie estetiky*, Praha, 1995, Filozofický ústav AV ČR, str. 63 (dále „*Kantova teorie estetiky*“)

² Kant, I., *Kritika soudnosti*, Praha, 2015, OIKOYMENH, § 1, s. 45, pozn. 8

³ viz Schueller, Herbert M., *Immanuel Kant and the Aesthetics of Music*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 14, No. 2, Second Special Issue on Baroque Style in Various Arts, 1995, <http://www.jstor.org/stable/425860>, str. 228

⁴ KS, str. 45, pozn. 8

⁵ KS., §§ 1–5, str. 45-52

provázena zalíbením. Soud o kráse, ke kterému by se družil jakýkoli zájem, by byl stranný a nebyl by to čistý soud vkusu.⁶

Aby Kant jasněji vymezil poněkud temný výraz „nezainteresované zalíbení“, ukazuje další dva druhy zalíbení, které jsou však spojeny se zájmem a tedy nepatří k čistému estetickému souzení. První takové zalíbení je zalíbení v příjemném: „*Příjemné je to, co se líbí smyslům v počitku.*“ Prohlašuji-li nějaký předmět za příjemný, znamená to, že tento předmět ve mně prostřednictvím počitku vzbuzuje žádost po něm, jinými slovy zájem na jeho smyslové existenci. Druhým druhem zalíbení je zalíbení v dobrém. „*Dobré je to, co se líbí prostřednictvím rozumu skrze pouhý pojem.*“ V tom, co nazýváme dobrým, je vždy obsažen pojem nějakého účelu, neboť abych něco považoval za dobré, musím vědět, čím má předmět být, tj. musím mít o něm pojem. Účel (vedený pojmem) však není nic jiného než chtění (vedené rozumem), tudíž zalíbení v *jsoucnu* nějakého předmětu nebo konání, tj. nějaký zájem. Naopak zalíbení v krásném je vůči jsoucnosti předmětu indiferentní, má pouze *kontemplativní* povahu; závisí pouze na *reflexi* o předmětu. Ze všech tří druhů zalíbení (zalíbení v příjemném, krásném či dobrém) je pouze zalíbení v krásnu nezainteresované a svobodné, neboť „žádný zájem, jak smyslů, tak rozumu, si tu nevynucuje souhlas.“⁷

Podle **druhého momentu**⁸, totiž co do jeho *kvantity*, se soud vkusu vyznačuje *všeobecností*, která se konstituuje zásadně *bez pojmu*. Všeobecná platnost estetického zalíbení se dá předběžně odvodit z jeho bezzájmovosti, která byla charakteristikou prvního momentu. Neboť jestliže je zalíbení v krásném bez jakéhokoli zájmu a nezakládá se tedy na žádné „náklonnosti“ subjektu, podmínky určující zalíbení nemohou být soukromé a musí platit pro každého. Vezmeme-li pro srovnání zalíbení v příjemném, to je založeno zcela na soukromém pocitu. Někdo má rád zvuk dechových nástrojů, druhý nástrojů smyčcových. Na tomto poli má každý svůj vkus, přesněji řečeno vkus smyslový. Naopak pokládáme-li něco za krásné, vyžadujeme tím od ostatních stejný soud, u krásna by tedy nemělo smysl říkat, že každý má svůj vlastní vkus.

⁶ KS, str. 46

⁷ KS, str. 51; *Kantova teorie estetiky*, str. 65

⁸ KS, §§ 6–9, str. 52–60

Srovnáme-li pak soudy o krásném se soudy o dobrém, oboje si sice nárokují platnost pro každého, avšak ty druhé tak činí prostřednictvím pojmu.

Nyní je však potřeba udělat zásadní krok, který se v předchozích charakteristikách estetického zalíbení již rýsuje. Jak už bylo naznačeno, všeobecná sdělitelnost pocitu libosti nemůže být podmíněna smyslovou existencí předmětu. Tento druh libosti by byl pouhou příjemností ve smyslovém počitku a ta nemůže zakládat všeobecnou platnost zalíbení v krásném. V duchu Kantovy metody musíme nalézt základní *podmínky možnosti* všeobecné sdělitelnosti estetického zalíbení a ty jako takové (opět v souladu s Kantovou metodou) se nemohou nacházet nikde jinde než v transcendentálních, apriorních strukturách subjektu. Vznik samotného estetického zalíbení je pak podle Kanta výsledkem rozehrání subjektivních poznávacích sil, tj. *obrazotvornosti* a *rozvažování*. Tato hra má dvě zvláštní charakteristiky, jimiž se dopodrobna budu zabývat až později. Za prvé je to hra *svobodná*, neboť není řízena žádným určitým pojmem, čímž se estetické souzení liší od poznání. Za druhé však zároveň - a to je na Kantově teorii kontroverzní, ale snad dokážeme, že i přínosné -, je ve hře přeci jen zapojeno rozvažování, jehož určením je právě dávat pojmy. Ona svobodná hra obrazotvornosti a rozvažování tak nemůže být libovolná, nýbrž musí být do jisté míry řízena jakýmsi *pravidlem*, které však nesmí být určitým pojmem – ukázat jak, to bude jedním ze stěžejních výkonů této práce. Pokud se tedy obrazotvornost a rozvažování ve své svobodné hře dostanou do harmonického souladu, vyvolává to v nás specifický pocit libosti, který je spojen s estetickým zalíbením. Nyní již můžeme, alespoň předběžně, odhadnout, jak bude možno nalézt možnost všeobecné platnosti estetického zalíbení. Totiž právě ony dvě poznávací síly jsou oněmi transcendentálními, tedy apriorními strukturami subjektu, které mohou zakládat všeobecnou platnost estetických soudů, neboť jejich charakter *a priori* implikuje, že musejí být intersubjektivní, tedy všeobecné. Stejně jako soulad obrazotvornosti a rozvažování zakládá možnost univerzálního poznání, zakládá i možnost všeobecnosti estetických soudů, s tím rozdílem, že poznání je řízeno určitými pojmy rozvažování, kdežto estetické soudy vznikají nějakým nám zatím blíže neobjasněným způsobem ze svobodného souladu poznávacích sil, bez pojmu.

Třetí moment⁹ charakterizuje soudy vkusu podle *relace účelů*. Nejprve si musíme ujasnit, co u Kanta znamená účel. Podle Kantovy definice je *účel* „předmětem pojmu, pokud je tento pojem nahlížen jako příčina onoho předmětu“, zde dokonce jen co do možnosti předmětu, protože se díváme hlediskem transcendentálního určení. Kauzální relace mezi pojmem a jeho předmětem se pak nazývá *účelnost*. Nyní Kant tvrdí, že účelnost předmětu je základem soudu vkusu. Jak je to však možné? Účelnost jsme přeci definovali jako kauzální vztah mezi pojmem a jeho předmětem a pojem, jak jsme viděli dříve, nemůže stát v základu soudu vkusu, neboť vyvolává-li něco zalíbení prostřednictvím pojmu o tom, čím má předmět být, posuzuje se pak pouze to, nakolik předmět odpovídá danému pojmu, a vzniká tak zájem na jeho naplnění. Zájem se však s estetickým zalíbením vylučuje. Zjednodušeně řečeno: každý účel s sebou logicky nese zájem na svém naplnění. Tento problém vysvětluje Kant dalším zdánlivě paradoxním tvrzením, že účelnost může být i bez účelu. My se totiž vůbec nemusí zajímat o to, jaký účel stojí v základu pozorované účelnosti, tedy od jakého pojmu a k jakému předmětu (účelu) účelnost vede. Může nám dokonce být lhostejné, zda jeví se účelnost je vůbec nějakým účelem ve skutečnosti podložena. Při estetickém posuzování tak můžeme odhlédnout od objektivní účelnosti předmětu (tu může posuzovat jen rozum a rozvažování) a pozorovat předmět v tom, jak se vztahuje k našemu subjektu, k našim poznávacím schopnostem, tedy posuzovat účelnost subjektivní. Estetické posuzování tedy znamená pozorování předmětu nikoli intelektuálně, rozumem či rozvažováním, nýbrž pouhou reflexí ve smyslu kontemplace. Jedná se tedy o účelnost pouze ve formálním smyslu, bez konkrétního obsahu, a pouze tak, jak se jeví našemu subjektu - soudy vkusu se zakládají na tzv. formální subjektivní účelnost.

Bylo již řečeno, že základem soudů vkusu nemohou být smyslové počitky, neboť na nich by soudy vkusu nemohly založit svou všeobecnou platnost. Základem *čistých* soudů vkusu tak může být jedině forma pozorovaného předmětu, jinými slovy jeho časoprostorová organizace, či ještě jinak jednota dané mnohosti (kterou vytvářejí obrazotvornost a rozvažování ve svobodném souladu). A právě onu formu předmětu můžeme shledat jako účelnou – je účelná pro „rozehrání“ našich kognitivních schopností (obrazotvornosti a rozvažování). Účelnost formy předmětu znamená jakousi vhodnost názoru obrazotvornosti pro jednotu rozvažování. Pokud

⁹ KS, §§ 10–17, str. 60-75

totiž forma předmětu uvádí poznávací schopnosti ve výše popisovanou svobodnou hru (což znamená, že je k tomu vhodná, účelná), vzniká v nás tím pocit libosti. U něj to však nekončí, rozbíhá se v nás celý mechanismus: kvůli pocitu libosti se snažíme u představy, která uvádí poznávací schopnosti v činnost a tím vyvolává pocit libosti, setrvat - „*prodléváme* u pozorování krásna“¹⁰. Výsledkem je tak estetické naladění mysli a estetické zalíbení v předmětu.¹¹

Z třetího kategoriálního momentu soudu vkusu Kant vyvozuje, že krása je forma účelnosti předmětu, pokud je v něm vnímána *bez představy účelu*.

Čtvrtý moment¹² charakterizuje soud vkusu podle *modality* zalíbení v předmětu. Kant rozlišuje tři základní typy modality soudů: možnost, skutečnost, nutnost. Podle Kanta se soud vkusu musí pojit se zvláštní podobou nutnosti. Neboť „soud vkusu očekává od každého souhlas“¹³: prohlásím-li něco za krásné, vyžaduji od každého druhého, aby i on s mým soudem souhlasil, a to závazně. Ptá-li se tedy Kant po nutnosti soudů vkusu, ptá se jinými slovy po jejich všeobecné platnosti. Co nás opravňuje k tomu, požadovat od každého druhé zalíbení v předmětu, v němž nacházím zalíbení já sám? Podle jakého principu soudy vkusu určují, co se nutně musí líbit (nebo naopak nelíbit) každému? Tato nutnost určitě nemůže být odvozena ze smyslové zkušenosti, z faktické shody či neshody všech na daném soudu vkusu. Smyslová zkušenost nám podává pouze omezený počet případů toho, co je možné. Vždy nás však může překvapit něčím nepředpokladatelným. Nutnost, kterou zde hledáme, nemůže být extrahována z pouhé smyslové zkušenosti, nýbrž musí být nahlédnuta *a priori*. Poznávací soudy kladou nutnost v podobě syntetických soudů *a priori*. Na rozdíl od soudů vkusu se však při tom řídí určitými pojmy, které právě zajišťují potřebnou nutnost. Ovšem v soudu vkusu nemůže pojem figurovat. Co se líbí nebo nelíbí určují soudy vkusu podle Kanta nikoli prostřednictvím pojmu, nýbrž prostřednictvím citu. Jak si však nějaký soud založený na pocitu může nárokovat všeobecnou platnost?

¹⁰ KS, § 12, str. 63

¹¹ Výraz „zalíbení v něčem“ v sobě - na rozdíl od pouhého pocitu libosti - obsahuje touhu u tohoto něčeho prodlévat.

¹² KS, §§ 18–22, str. 75–79

¹³ KS, § 19, str. 76

Takový princip, který operuje prostřednictvím citu a zároveň s nutností a všeobecnou platností, nachází Kant v tzv. *obecném smyslu* (*sensus communis*). Tento pojem má v tradici evroské filozofie dlouhou působnost. Avšak u Kanta a na tomto místě je třeba chápat ho zcela specificky - totiž jako „účinek svobodné hry našich poznávacích sil“¹⁴. Aby podal bližší vysvětlení, sahá Kant opět po analogii s poznáním. Při poznání „daný předmět prostřednictvím smyslů uvádí v činnost obrazotvornost kvůli syntéze rozmanitosti a obrazotvornost zase uvádí v činnost rozvažování kvůli jednotě rozmanitosti v pojmech“¹⁵. Takto ze specifického naladění poznávacích sil, které je fixováno pojmem, vzniká určité poznání; jeho nutnou podmínkou je už z definice všeobecná sdělitelnost, neboť něco jako „soukromé poznání“ by byl nesmysl. A všeobecnou sdělitelnost poznání (tedy určitého naladění poznávacích sil) nemůže podle Kanta zajišťovat nic jiného než jakýsi „obecný smysl“, díky němuž mohou být pojmy chápány intersubjektivně. Podíváme-li se nyní na soud vkusu, ten podle Kanta vzniká jakýmsi optimálním naladěním poznávacích sil k „*poznání vůbec*“¹⁶. Můžeme tedy předpokládat, že všeobecná sdělitelnost soudu vkusu bude analogická sdělitelnosti poznání - pouze s tím rozdílem, že všeobecný souhlas se soudem vkusu se nezakládá na společném pojmu, nýbrž na citu. Podle této analogie s jakýmsi „obecným smyslem“, který umožňuje všeobecnou sdělitelnost poznatků, musíme předpokládat obecný smysl i u estetického soudu, jinak by nemohl být všeobecně sdělitelný. Vzhledem k tomu, že však není založena na pojmech, musí všeobecná platnost soudu vkusu být svou povahou odlišná od objektivní všeobecné platnosti poznání. Povaha této platnosti je pouze *exemplární*. To znamená, že soud vkusu ukazuje vždy pouze konkrétní příklad obecného smyslu, který se nedá nijak objektivně fixovat a přenášet. Obecný smysl je tak pouze jakousi ideální normou. Soud, který je v souladu s touto normou, by se oprávněně mohl stát pravidlem pro všechny; avšak kdyby ona norma, tedy jakýsi společný cit, nebyla nahlédnutelná pouze subjektivně, subjektivním citem. Ve smyslu objektivní nutnosti si tak nikdy nemůžeme být zcela jisti, zda jsme pod tuto normu v našem soudu vkusu subsumovali správně. Nutnost, kterou Kant pro soudy vkusu nachází, je nutnost subjektivní. Nutností je z toho důvodu, že je pro subjekt a priori. Teprve dále však uvidíme, co z toho Kant bude dedukovat.

¹⁴ KS, § 20, str. 77

¹⁵ KS, § 21, str. 77

¹⁶ Význam pojmu poznání vůbec bude řešen ve 2. a 3. kapitole.

Ze čtvrtého momentu kategoriálního určení soudu vkusu Kant vyvozuje, že *krásné* je to, co je poznáváno bez pojmu jako předmět *nutného* zalíbení.

2. 2 Dedukce

Dozvěděli jsme se, že aby si estetický soud mohl nárokovat všeobecnou platnost pro každý subjekt, musí se zakládat na nějakém principu *a priori*. Apriorní principy Kant vykazuje v tzv. transcendentální dedukci, kterou musí provést i zde, protože jedině tak může ospravedlnit nárok soudu vkusu na platnost pro všechny. Předchozí analýza kategoriálních momentů soudu vkusu nám poskytla předběžné porozumění jeho zásadním charakteristikám, nyní se tedy můžeme s Kantem pokusit o transcendentální dedukci. Dedukce pochopitelně nemůže být založena na nějakém vyptávání se druhých na jejich způsob pocítování. Tím bychom dostali jen empirická data, která by nikdy nemohla dokázat žádný apriorní princip, neboť bychom je mohli doplňovat stále novými daty, ale nikdy bychom neměli jistotu, že příště nenalezneme jiná data, která předešlé výsledky zpochybňují. Soud vkusu má v porovnání s poznávacím soudem dvojí zvláštnost. Objasněním těchto zvláštností se nám podle Kanta otevře i provedení dedukce.

První zvláštností soudu vkusu je jeho všeobecná platnost *a priori*, která však není stejná jako logická všeobecnost poznávacích soudů. Všeobecnost soudu vkusu se na rozdíl od té druhé nezakládá na všeobecnosti rozvažovacích pojmů, nýbrž je vždy všeobecností jednotlivého soudu. I přesto soud vkusu určuje svůj předmět jako krásný s nárokem na souhlas každého, jako kdyby byl objektivní. Podmínkou soudu vkusu musí být určitá autonomie subjektu - pokud bychom motivem pro své soudy učinili soudy cizí, jednalo by se Kantovým výrazem o heteronomii, a ta je vždy jen něco odvozeného ze smyslové zkušenosti, která do čistých soudů vkusu nepatří.

Druhou zvláštností soudu vkusu je to, že ačkoli je na jednu stranu soud vkusu podle Kanta charakterizován jistým způsobem nutnosti, která musí vždy spočívat na důvodech *a priori*, přesto ho na druhou stranu nemůžeme podložit žádnými argumenty – podle první zvláštnosti se charakter soudu vkusu jeví jako objektivní, podle druhé zvláštnosti jako subjektivní. Soud vkusu se nedá podložit ani empirickým, ale ani žádným apriorním argumentem. Empirickým

argumentem by mohl být např. soud vkusu někoho jiného, na základě kterého bych mohl změnit svůj vlastní soud. Podle Kanta je zde samozřejmě sice možné, aby mne cizí soud uvedl do pochybnosti o správnosti mého vlastního, avšak vnitřně cizí soud můj vlastní nezmění; změní se teprve až posuzovanou věc sám bezprostředně nahlédnu jinak. Soud o kráse nemůže být určen ani žádnými apriorními argumenty, např. pravidly kritiků odvozenými z čistého rozumu. To jsou totiž soudy rozvažování nebo rozumu a ani ty nemohou zakládat soudy vkusu, neboť jsou svojí podstatou odlišné. Ani v tomto případě mne žádné pravidlo nemůže přinutit, abych objekt posoudil jako krásný, dokud ho jako takový sám vnitřně nenahlédnu. Tím se ukazuje, že soudy vkusu musí být vždy o jednotlivém objektu. Zda je objekt krásný lze posoudit pouze v bezprostředním náhledu. Nutno mít stále na mysli, že Kant se z metodologických důvodů snaží opravdu striktně odlišit soudy vkusu od soudů poznávacích (i jiných, které nás však v naší práci nezajímají), což ale neznamená, že by se ve skutečnosti vzájemně neprolínaly.¹⁷ Ilustruje to hezky na jednom příkladu: mohu prohlásit, že všechny tulipány jsou krásné; takovýto obecný soud je však soudem logickým, který generuje rozvažování postupným srovnáváním a tříděním zkušeností mých i druhých. Avšak pouze jednotlivý daný tulipán mohu soudem vkusu posoudit jako krásný, tzn. požadovat všeobecnou platnost jeho krásy, tedy aby ho jako krásný posuzoval každý, komu by byl předložen k posouzení. Teprve potom může rozvažování logickými soudy určit krásu jako predikát věci jistého druhu vůbec (zde druhu „tulipány“).¹⁸ Druhá zvláštnost soudu vkusu tedy jinak řečeno spočívá v tom, že jeho platnost sice může být založena pouze v bezprostředním náhledu jednotlivého subjektu, avšak zároveň má soud platit pro všechny subjekty, tak jako kdyby šlo o objektivní soud, který by mohl být vynucen nějakým důkazem.

Ze zvláštností soudu vkusu je patrné, že není možný žádný objektivní princip vkusu v tom smyslu, že by existovala nějaká „zásada krásna“, pod níž by bylo možno subsumovat předmět, resp. jeho pojem, a určit tak, že je předmět krásný. Krásu předmětu mohu nahlédnout pouze jako libost z jeho bezprostřední představy. Soud vkusu se nemůže zakládat na žádných

¹⁷ Tento postřeh pro nás bude ve třetí kapitole důležitý. Kant pro účely své teorie provádí různá dělení a kategorizování, nikde však neříká, že by tato oddělenost musela, nebo dokonce mohla být zachována i v praxi (v běžném smyslu).

¹⁸ KS, § 33, str. 121-122

argumentech, předpisech či pravidlech, nýbrž jedině na reflexi subjektu o svém vlastním stavu (libosti či nelibosti).

Zůstává však otevřeno, **podle jakého principu si soud vkusu může nárokovat všeobecnou platnost?** Víme, že všeobecná platnost se nemůže zakládat na pojmech, musí tedy být pouze subjektivní, pojmy nesdělitelná. Protože pojmy tvoří v (logickém) soudu obsah (tj. to, co patří k poznání), avšak v případě soudu vkusu odpadají, může se tento soud zakádat jedině na subjektivní formální podmínce soudu vůbec. Subjektivní podmínka všech soudů ale není nic jiného než sama schopnost soudit neboli soudnost. Soudnost obecně je v Kantově teorii schopností, která posuzuje soulad či nesoulad mezi obrazotvorností a rozvažováním (resp. mezi jejich "předměty"). Zaměřme se nyní na tento vztah detailněji, ačkoli jeho hlubší rozbor bude následovat až ve druhé kapitole. Obrazotvornost zjednodušeně řečeno shrnuje rozmanitost danou v představě, vytváří jakési prvotní uchopení názorně daného. Obrazotvornost danou rozmanitost již nějak schematizuje, avšak schematizuje ji bez pojmu – v tom tkví její *svoboda*. Rozvažování potom toto prvotní shrnutí rozmanitosti v představě sjednocuje tím, že ho subsumuje pod určitý pojem, jinak řečeno podřazuje představu pod určitý zákon, dává představě *zákonitost*. Tím je popsáno pouze to, jak funguje poznání. V případě soudu vkusu však odpadá spoluúčast pojmů, tedy toho, co poznání činí objektivním. Neznamená to ale, že by odpadala i spoluúčast rozvažování jako takového – a v tom právě spočívá klíč k tomu, jak funguje soud vkusu. Totiž i soud vkusu obsahuje jistý princip subsumpce, ovšem nikoli subsumpce názoru obrazotvornosti pod pojmy, nýbrž „subsumpce *schopnosti* názorů nebo znázornění (tj. obrazotvornosti) pod *schopnost* pojmů (tj. rozvažování)”¹⁹. Soud vkusu se zakládá na počítku souladu první schopnosti v její *svobodě* s druhou schopností v její *zákonitosti*. Pozitivní soud vkusu vzniká, pokud se obrazotvornost s rozvažováním dostávají do vzájemně se oživující souhry. Soud vkusu tak vlastně posuzuje, zda je představa předmětu účelná pro podnícení obou poznávacích schopností v jejich svobodné hře.

Soud vkusu se tedy zakládá na specifickém pocitu libosti, který zakoušíme při vnímání předmětu, nezávisle na jeho pojmu. Stěžejní otázkou, kterou má vyřešit právě dedukce, je nyní,

¹⁹ KS, § 35, str. 124

jak je vůbec možné, že i přes tuto jeho subjektivní povahu soud vkusu přičítá *a priori* libost z předmětu i každému druhému subjektu, kterému by byl předmět představen? Jak si estetický soud může činit nárok na všeobecnou platnost?

Aby bylo v našem úkolu ještě více jasno, než se do samotné dedukce pustíme, podívejme se na věc z druhé strany a řekněme si, **co se vlastně v soudu vkusu o předmětu *a priori* tvrdí**. Víme již, že to, že se představa nějakého předmětu bezprostředně pojí s libostí, lze vnímat jen vnitřně. Tato bezprostředně vnímaná libost je však pouze empirický soud. *A priori* totiž nemohu říci, zda se určitá představa bude pojít s určitým pocitem (libosti či nelibosti). Soudem *a priori* je pouhé posouzení této libosti, a to posouzení takové, které klade její všeobecnou platnost, tedy že každý subjekt bude onen předmět posuzovat s libostí (pokud bude soudit správně). Jak Kant zjednodušeně říká: „To, že nějaký předmět vnímám a posuzuji s libostí, je empirický soud. To, že tento předmět považuji za krásný, tj. že mohu ono zalíbení přičíst každému jako nutné, je však soud *a priori*.“²⁰

Předvedli jsme si tedy podstatné vlastnosti soudu vkusu a nyní konečně můžeme přistoupit k jeho **dedukci**, která ukáže i jeho oprávněnost. Rekapitulujme si nejprve v krátkosti, jak probíhá jednotlivý soud vkusu. V první řadě je třeba mít na paměti, že soud vkusu posuzuje pouze formu předmětu; jakýkoli izolovaný smyslový počitek by vnášel do soudu nahodilost a rušil by už jen tím možnost nutnosti. Tato forma dále může mít takovou povahu, že je vhodným podnětem pro rozehrání souladné aktivity mezi obrazotvorností a rozvažováním – v takovém případě o ní říkáme, že je pro onu hru „účelná“. Rozehráním souladné aktivity mezi poznávacími schopnostmi vzniká v subjektu pocit libosti. Soudnost potom toto všechno reflektuje: že je forma předmětu účelná pro hru poznávacích schopností, že tato hra skutečně probíhá a že z ní vzhází pocit libosti - a tak vzniká jednotlivý soud vkusu. Soud vkusu, jinými slovy také přesvědčení, že předmět je krásný. Jak už ale víme, pokud označíme předmět za krásný, tvrdíme tím, že i kdokoli jiný musí mít možnost shledat tento předmět jako krásný. Je však náš nárok oprávněný? Podle Kanta ano. Už samo slovo soudnost v sobě obsahuje, že její soudy budou mít

²⁰ KS, § 37, str. 126

nějakou smysluplnou a relevantní výpovědní hodnotu nejen pro soudící subjekt, ale i pro všechny další subjekty. Je tomu tak proto, že subjektivní podmínky užití soudnosti musejí být pro každého stejné – jinak by nebylo možné sdělovat si ani žádné představy, ani žádné poznatky. Toť hlavní argument Kantovy dedukce. Právě proto, že soud vkusu spočívá zcela v subjektivních důvodech, stačí na oprávnění jeho nároku na všeobecnou platnost připustit, že 1. u všech lidí jsou subjektivní podmínky schopnosti (esteticky) soudit stejné a že 2. soud je čistý, tj. na jeho vzniku se nepodílely žádné smyslové počítky, ale ani žádné pojmy o objektu. Tato dedukce je vlastně velmi snadná, neboť nepotřebuje ospravedlňovat žádnou objektivní realitu nějakého pojmu. Krása není pojem o objektu a soud vkusu není objektivní soud, odehrává se zcela na poli subjektu. Pro oprávněnost soudu vkusu tak stačí předpokládat, že subjektivní podmínky soudnosti, jaké nacházíme v sobě, jsou u každého člověka stejné, a také to, že jsme pod tyto podmínky daný objekt subsumovali správně.²¹

Co musí platit, aby si estetické soudy mohly nárokovat všeobecnost, je nyní jasně stanoveno: subjektivní podmínky soudnosti musejí být u každého stejné. Je však oprávněné toto předpokládat? Můžeme nějak dokázat, že tomu tak opravdu je? Kant se o to s plným nasazením pokouší; ponechme zde otevřeno, zda úspěšně či neúspěšně, to není předmětem této práce. Nicméně podívejme se, jaké jsou jeho argumenty. Nejdřív si ukažme, co to vlastně tyto subjektivní podmínky užití soudnosti jsou.

V každém soudu, je jedno jestli poznávacím nebo estetickým, musejí nějakým způsobem kooperovat tři základní orgány, tři duševní síly, což jsou právě ony podmínky soudnosti. Se všemi jsme se již setkali. Začneme opět tím, že si předvedeme, jak tato kooperace funguje u poznání. Za prvé je zde obrazotvornost, která syntetizuje rozmanitost počitků z daného předmětu. Za druhé rozvažování, které poskytuje pojmy, pod nimiž by bylo možno různé syntézy rozmanitostí vytvořené obrazotvorností sjednotit. Aby vznikl poznatek, musejí se obě duševní síly dostat do určitého poměru, v němž si navzájem odpovídají, kdy jsou v souladu. Tato adekvátní proporce se pochopitelně liší předmět od předmětu. Avšak aby vznikl poznávací soud, je potřeba ještě něčeho. A tím je třetí duševní síla: soudnost. Právě soudnost hodnotí, zda-li si pojem

²¹ KS, § 38, str. 126-127

rozvažování a daná syntéza rozmanitosti navzájem odpovídají, zda je možné danou mnohost rozmanitostí uchopit určitým pojmem²² - pokud ano, vzniká poznávací soud. Podle Kanta musí být ono vzájemné naladění obrazotvornosti a rozvažování, které soudnost hodnotí jako adekvátní, sdělitelné mezi jednotlivými subjekty - jinak by totiž nebylo možné poznání v pravém slova smyslu. Zde, v případě poznání, je myšlenka sdělitelnosti poměrně snadno představitelná, neboť všeobecná sdělitelnost poznávacích soudů je zajištěna určitými pojmy rozvažování, které jsou ve své podstatě univerzální. Podle Kanta však něco podobného musí platit i o estetických soudech. Jak je to možné, když estetické soudy nemohou odpovídat žádnému pojmu? Estetické soudy vznikají na stejném základě jako soudy poznávací: když se obrazotvornost a rozvažování dostanou do jisté konstelace vzájemného souladu. Rozdíl je jen v tom, že v poznání mají tuto adekvátní konstelaci na svědomí do jisté míry pojmy, které jakoby tlačí různé syntézy rozmanitostí obrazotvornosti pod určitá pravidla, a mají zde jakousi pomyslnou převahu. V estetických soudech však pojmy nemohou mít určující úlohu. Obrazotvornost tak získává větší svobodu, resp. váhy obou poznávacích sil se vyrovnávají - aby vznikl estetický soud, musí se schopnost obrazotvornosti dostat do souladu se schopností rozvažování jako takovou. Tzn. že v obsazích obrazotvornosti musí být naležitelná jednota, která by nějakým způsobem byla vhodná pro uchopení rozvažování, ovšem bez použití jakéholi konkrétního pravidla, resp. pojmu.²³ Funkcí soudnosti potom není určovat, zda dané syntézy rozmanitostí v obrazotvornosti vyhovují určitým pojům. Soudnost má zde pouze reflexivní funkci: posuzuje, zda jsou různé syntézy daných rozmanitostí v obrazotvornosti vhodné pro to, aby byly rozvažování dále sjednocovány za účelem poznání vůbec. Pokud vhodné jsou, a pokud se tedy obrazotvornost a rozvažování dostanou do oné souladné hry, vyvolá to v subjektu pocit libosti. Jak vidíme, estetický soud vzniká ze stejných podmínek jako soud poznávací (ze součinnosti obrazotvornosti, rozvažování a soudnosti jako takové), avšak s tím rozdílem, že proces poznání má za výsledek pojmově fixované poznatky, zatímco estetické posuzování předmětu vede k estetickému zálibení. A

²² Kant rozlišuje dva druhy soudnosti: „Soudnost vůbec je schopnost myslet to, co je zvláštní, jako zahrnuté pod obecným. Je-li dáno obecné (pravidlo, princip, zákon), pak je ona soudnost, která zvláštní pod obecné subsumuje (také tehdy, když jako transcendentální soudnost udává a priori podmínky, za nichž je subsumce pod ono obecné jedině možná), soudností *určující*. Je-li však dáno jen zvláštní, k němuž má soudnost obecné nalézt, pak jde o soudnost pouze *reflektující*.“ (Kant, I., *Kritika soudnosti*, str. 23)

²³ Patrná paradoxnost tohoto tvrzení bude námětem 2. kapitoly.

stejně jako poznávací soud musí být podle Kanta i estetický soud, resp. estetický pocit libosti, na němž se soud zakládá, sdělitelný všem. Jak by to však mohlo být možné, tážeme se znovu? Jak jsme viděli, estetický soud spočívá na stejných podmínkách, jako soud poznávací. Těmito podmínkami jsou tři duševní síly obrazotvornost, rozvažování a soudnost, která hodnotí vzájemnou proporci dvou prvních. Protože víme, že tyto podmínky v případě poznání musejí být stejné u všech lidí, neboť jinak by nebylo poznání možné (obšírně se tím zabývá *Kritika čistého rozumu*), a zároveň víme, že jsou to ty samé podmínky, jaké vyžadují estetické soudy, můžeme konstatovat, že i estetické soudy, tedy plody těchto univerzálních podmínek-schopností, musejí být alespoň co do možnosti všeobecně platné, univerzální.

Myšlenku, že schopnost soudit, ať už je použita ve prospěch poznání či estetických soudů, musí být společná všem lidem, přejímá Kant (jak jsme již zmiňovali) z evropské myšlenkové tradice, ačkoli ji interpretuje zcela originálně a po svém. Tradičně je známa pod pojmem obecný smysl, *sensus communis*.

4. Problém pravidel a svobody jako problém svobodného souladu obrazotvornosti a rozvažování

V analýze tohoto problému budeme vycházet ze studie Kennetha F. Rogersona

Připomeňme si nejprve v krátkosti, jaké různé podoby pravidel Kant z estetického posuzování vylučuje. V první řadě nemůže být krása objektu totožná s žádným určitým empirickým pojmem, jinými slovy pojmem poznávacím. Takový pojem pojmenovává určitou organizaci počitků v obrazotvornosti. To však nemůže být soudem vkusu už jen z toho důvodu, že soud vkusu nemůže spočívat v žádném pojmovém popisování. Že je něco krásné, zjišťujeme na základě bezprostředního pocitu libosti, tedy subjektivně, a nikoli objektivně prostřednictvím poznávacích pojmů. Pocit libosti z objektu není vlastností objektu, nýbrž subjektivní odezvou na objekt. Vyloučení účasti poznávacích pojmů na soudu vkusu je námitkou proti objektivismu estetických soudů. Pravidlo v podobě poznávacího pojmu nesmí být v soudech vkusu přítomno.

Dále Kant odmítá teleologické posuzování. Teleologický soud určuje objekt jako vhodný pro nějaký účel. Kant rozlišuje dva druhy teleologických soudů. První druh teleologických soudů říká, že objekt je „dobrý pro“ něco, pro nějaký praktický účel. V této podobě je soud soudem užitečnosti. Druhý druh teleologických soudů zase určuje objekt jako „dobrý jako x“. Tzn. že objekt je více či méně dokonalým příkladem nějakého druhového pojmu. Oba dva druhy teleologických soudů jsou příklady perfekcionismu²⁴, a to proto, že u obou můžeme stanovit, nakolik daný objekt odpovídá svému účelu nebo vzoru. Takto bychom mohli formulovat přesné standardy pro hodnocení i pro tvorbu uměleckého díla a estetické hodnocení by se stalo přísnou vědou (hodnotilo by se, nakolik dílo odpovídá danému standardu). Pravidlo ve formě účelu nebo vzoru, které by měl objekt naplňovat, pochopitelně Kant z estetického posuzování také vylučuje.

Zdá se nyní, že Kant sám sebe zahnal do bezvýchodné situace. Estetické zalíbení musí vycházet z aktivity souzení. Souzení posuzuje, zda rozmanitost počitků obrazotvornosti je

²⁴ Rogerson, Kenneth F., *The Problem of Free Harmony in Kant's Aesthetics*, New York, 2008, State University of New York Press (dále citováno jako „*The Problem of Free Harmony*“), str. 9

organizována podle nějakého pravidla. Avšak aby bylo souzení estetické, nemůže toto pravidlo mít podobu určujícího pojmu nebo teleologické ideje. Rogerson přichází s originální interpretací, jak tento - alespoň na první pohled paradoxní - problém vyřešit. Nejprve však předkládá několik interpretací jiných autorů, aby ukázal, v čem selhávají, a následně nabídnul vlastní řešení. Pojdme se teď na některé interpretace podívat.

První interpretace se zaměřuje přímo na onen paradoxně znějící požadavek, že svobodný soulad obrazotvornosti a rozvažování musí být dán jakousi pravidelností, avšak bez pravidla. Podle této interpretace je třeba chápat výraz „bez pravidla“ v jakémisi „**abstraktním**“ smyslu. Přesněji řečeno, Kant by to měl podle této interpretace vyjádřit spíše tak, že rozmanitost počitků v obrazotvornosti ve skutečnosti je řízena pravidlem, pokud to však posuzujeme esteticky, je nám zcela lhostejno, jaké pravidlo to je, jaké pravidlo předepisuje rozmanitosti řád. Tím se vysvětluje, jak může být rozmanitost počitků v obrazotvornosti organizována pravidlem, a přesto zůstat harmonie duševních schopností svobodná. Estetické posuzování zde jaksi abstrahuje od specifického pravidla, které rozmanitost jednotí. Jde tak o to, že rozmanitost počitků v obrazotvornosti a pravidlo do sebe těsně zapadají („closeness of fit between manifold and rule“²⁵). Podle Rogersona se však toto řešení nedokáže vyhnout námitkám proti užitečnosti a perfekcionismu. Pokud je totiž rozmanitost počitků v obrazotvornosti řízena při estetickém posuzování určitým pravidlem (ať už empirickým pojmem či nějakou ideou dokonalosti nebo užitečnosti), třebaže jen jaksi v pozadí, nic nebrání tomu, abychom toto pravidlo nemohli dále specifikovat. Formulováním pravidla podle kterého, byť jen jako nevyřčeného, je rozmanitost počitků v obrazotvornosti organizována, bychom získali určité standardy pro tvorbu i hodnocení uměleckého díla, čímž by se setřel rozdíl mezi estetickým posuzováním a poznáním. Estetické posuzování by se stalo jakýmsi nedotaženým empirickým poznáváním. Tato interpretace trpí ještě další zásadní vadou. Pokud totiž svobodný soulad obrazotvornosti a rozvažování znamená blízkost rozmanitosti počitků obrazotvornosti k pravidlu (nehledě na to k jakému pravidlu), potom by podle Rogersona byly nejlepším uměleckým dílem přesně narýsované geometrické obrazce. Tak např. precizně narýsovaný čtverec je objekt, který je vysoce konformní k pojmu (k pojmu čtverce) a jako takový by byl výtečným dílem. Přesně to však Kant odmítá, neboť taková

²⁵ *The Problem of Free Harmony*, str. 11

díla postrádají jakoukoli svobodu. A podobně by tomu bylo i v případě, že by soud vkusu byl určován pojmy dokonalosti.

Další významný interpretační proud vychází z postřehu, že svobodnou harmonii mezi obrazotvorností a rozvažováním můžeme těžko nějak pojmově uchopit, když není žádného určitého pravidla (pojmu), podle kterého se ona harmonie ustavuje. Tato interpretace tedy klade jako problém **možnost přístupu ke svobodné harmonii**. Možné řešení se nabízí v *Kritice soudnosti* v §§ 9 a 21. V nich vychází najevo, že na rozdíl od běžného poznání, kde je poznatku dosaženo prostřednictvím určitého pravidla (pojmu), získáváme vědomí svobodného souladu obrazotvornosti a rozvažování prostřednictvím „citu“ – my zkrátka soulad obou duševních schopností „cítíme“. Podle Rogersona ale tato interpretace odděluje příliš radikálně estetické posuzování od poznání. Kant některé své stěžejní argumenty zakládá na tom, že stav mysli při svobodném souladu obrazotvornosti a rozvažování je velice podobný stavu mysli, při němž vzniká běžné poznání. Podle tohoto argumentu pokud jsou univerzálně sdělitelné stavy mysli při běžném poznání, pak musí být univerzálně sdělitelný i svobodný soulad obrazotvornosti a rozvažování. A protože stav mysli při běžném poznání univerzálně sdělitelný je a zároveň stav mysli při svobodném souladu obou duševních schopností spočívá na stejném základu jako stav mysli při poznání, potom musí být i svobodný soulad univerzálně sdělitelný. Tento argumentační krok je jedním ze zásadních argumentů pro důkaz univerzální platnosti soudů vkusu. Proto svobodný soulad obrazotvornosti a rozvažování nemůže mít takovou odlišnost, k jaké směřuje tato interpretace.

Ze dvou předložených interpretací se již rýsuje těžké dilema, v němž je Kant podle Ralfa Meerbota²⁶ uvězněn. Buď se totiž snažíme udržet, že svobodný soulad obrazotvornosti a rozvažování je soulad bez pojmů, v kterémžto případě je však obtížné vést úzkou paralelu s poznáním. Nebo uznáme, že estetické posuzování musí nějakým způsobem využívat pojmů, přičemž se zase z pojmu „svobodný soulad“ vytrácí ona svoboda.

Rogerson předkládá interpretací více, my si ale ukážeme už jen jednu, a to interpretaci **Hannah Ginsborg**, jež zastupuje tzv. „prekognitivní“ interpretační proud. Ginsborg vidí problém

²⁶ *The Problem of Free Harmony*, str. 13

svobodného souladu obrazotvornosti a rozvažování ve spojitosti s obecnějším problémem v Kantově filozofii: totiž jak vůbec získáváme empirický pojem? Kant o tom bohužel mluví jen velmi skicovitě. Podle Kanta formujeme nový empirický pojem třemi vzájemně provázanými úkony: srovnáváním, reflexí a abstrakcí. Tak např. vidíme smrk, vrbu a lípu. Prvotním srovnáním těchto objektů si všimneme, že se liší co do kmene, větví, listů apod. Dále pak reflektuji, co mají společného: mají kmen, větve a listy. Nakonec abstrahuji od kvantity, tvaru atd. - a tak nabývám pojmu stromu. Podle Ginsborg se zde však ukrývá problém. Zdá se totiž, že člověk již potřebuje nějaký předběžný pojem (pravidlo) stromu, aby vůbec mohl z neurčité rozmanitosti počitků vyzdvihnout smrk, vrbu a lípu jako vhodné kandidáty ke srovnání, reflexi a abstrakci. Protože Kant sám problém nabývání empirického pojmu neřeší, vykračuje Ginsborg za Kantův text a navrhuje výklad, který podle ní Kant mohl (či měl) podat. Navrhuje zavést distinkci mezi dvěma způsoby, jakými by člověk mohl používat pravidla pro uspořádávání rozmanitosti počitků. Při prvním styku s objektem provádíme jakýsi výkon, v němž jsou pravidla přítomna jen „exemplárně“. Teprve následně (procesem srovnávání, reflexe a abstrakce) docházíme k explicitnímu pravidlu, kterým je pojem (např. strom). Pro lepší představu podává Ginsborg analogii s jazykem. Používání jazyka je činnost, která je řízena pravidly, a to ve dvou smyslech. V prvním smyslu mluvíme jazykem běžným, prostým způsobem. Naše mluva je řízena jazykovými a gramatickými pravidly, ale tato pravidla jsme nijak nestudovali, používáme je dokonce nevědomě. Z tohoto „exemplárního“ užívání pravidel ale následně reflexí můžeme stanovit explicitní jazyková pravidla. Podobně je tomu u nabývání empirického pojmu. Při prvním setkání se „stromem“ ještě nemáme žádný pojem stromu, který bychom mohli na danou rozmanitost počitků aplikovat. I toto první setkání je nicméně řízeno jakýmsi pravidlem v primitivním smyslu. Při naší první zkušenosti se stromem nacházíme určitý řád, který pokládá základ pro další setkávání s podobnými objekty, z čehož postupně vytváříme explicitní pojem stromu. Pokud tedy poprvé přistoupíme ke stromu, musíme být podle Ginsborg již schopni posoudit jej jako nějakým způsobem organizovanou rozmanitost počitků, abychom následně byli schopni určovat další případy pojmu strom. Tuto prvotní zkušenost používáme vždy, když nabýváme nového empirického pojmu. Ale nejen tehdy – podle Ginsborg je to totiž zároveň i ta

samá schopnost, kterou používáme v případě svobodného souladu obrazotvornosti a rozvažování.

Velkou předností této interpretace je její koherence s ústředním argumentem, který ospravedlňuje platnost soudů vkusu. Tento argument, jak už víme, spočívá na předpokladu, že stav mysli při svobodném souladu obrazotvornosti a rozvažování je příbuzný pojmově podmíněnému stavu mysli při poznání. Tuto příbuznost Ginsborg vysvětluje tím, že i empirické poznání vyžaduje schopnost rozpoznávat jistou pravidelnost v rozmanitosti počitků obrazotvornosti ještě předtím, než aplikuje určité pravidlo (pojem). Tím se ospravedlňuje Kantova myšlenka, že estetické posuzování je založeno na schopnosti, kterou můžeme předpokládat u všech. Podle Rogersona však i tato interpretace trpí zásadními nedostatky. Pokud je totiž kladena příliš blízká příbuznost mezi svobodným souladem a běžným, pojmovým poznáním, hrozí vždy nebezpečí, že se ztratí adekvátní rozlišení mezi estetickým hodnocením a poznáním. Jestliže nabývání empirického pojmu vyžaduje, abychom zakoušeli pravidelnost rozmanitosti počitků bez použití pravidla, a jestliže je tato aktivita podobná (není-li úplně stejná) zakoušení svobodného souladu, potom bychom mohli tvrdit, že zkušenost stromu je zároveň estetická zkušenost. Mohli bychom totiž kdykoli přistoupit ke stromu a posuzovat ho tak, jako bychom ho zakoušeli poprvé, jako bychom ještě neměli pojem stromu. Takováto zkušenost stromu by však byla akorát případem svobodného souladu obrazotvornosti a rozvažování a jako taková by byla estetickou zkušeností. Ginsborg si tento problém uvědomuje a snaží se s ním vypořádat. Aby odlišila duševní aktivitu svobodného souladu od aktu nabývání empirického pojmu, tvrdí, že každý akt nabývání pojmu je zároveň aktem používání tohoto pojmu. Jakmile už jednou získáme a použijeme pojem stromu, nemůžeme ke stromu přistoupit tak, jako kdyby to nebyla pojmově podmíněná rozmanitost počitků. Tím se Ginsborg vskutku některým potížím vyhýbá, avšak vynořují se další. V první řadě je nutno mít na mysli, že její interpretace se zakládá na výkladu nabývání empirického pojmu, který je čistě spekulativní, což sama Ginsborg přiznává. Jako nejvíce problematické se podle Rogersona jeví to, že proces získávání pojmu vyžaduje nějakou primitivní schopnost rozpoznání pravidelnosti bez pravidla. Ale i kdybychom toto uznali, tak tvrzení, že obě části nabývání pojmu jsou neoddělitelné, vypadá *ad hoc*. Rogerson nevidí důvod, proč bychom nemohli nejprve rozpoznat nějakou pravidelnou rozmanitost počitků, a

teprve až později začít používat pojem. Z opačné strany zase nevidí důvod, proč bychom k něčemu, co už má pojem, nemohli zaujmout postoj, ve kterém bychom se k tomu chovali jako poprvé, např. za tím účelem, abychom již daný pojem přetvořili.

Jak vidíme, Rogersonem předkládané interpretace se točí v jakémisi kruhu, který je dán již Kantovým vymezením svobodného souladu obrazotvornosti a rozvažování jako jakési pravidelnosti rozmanitosti počitků v obrazotvornosti bez pravidla. Všechny tyto interpretace totiž spočívají buď na argumentech, které odkazují na společný základ estetického posuzování a poznání, čímž sice zdařile odůvodňují možnost univerzální platnosti estetických soudů, avšak nedokáží estetické posuzování a poznání dostatečně odlišit, což vede k oslabení svébytnosti jednoho či druhého. Anebo spočívají na argumentech, které se naopak snaží estetické posuzování a poznání zásadně odlišit, čímž sice ponechávají oběma lidským postojům ke světu dostatek svébytnosti, avšak ztrácí se jim tímto odlišením možnost univerzální platnosti estetických soudů, která je založena právě na příbuznosti estetických a poznávacích soudů.

Mohli bychom dále pokračovat ve stejném duchu a předkládat další a další interpretace a analýzy toho, jak se to se vztahem mezi estetickým posuzováním a poznáním, vztahem mezi obrazotvorností a rozvažováním má, a třeba bychom nakonec v tomto bludném kruhu dokázali najít nějakou skulinu a vymanévrovat z něj. A opravdu se nám budou mnohé postřehy z předložených interpretací v dalším zkoumání hodit. Ovšem Rogersonův hlavní přínos není v tom, že nám poskytuje přehled o možných interpretacích, které můžeme dále rozvíjet, nýbrž v tom, jaké řešení sám předkládá. Jeho řešení sice vystupuje za zorné pole předchozích interpretací, což působí trochu úskočně, ale ve výsledku to vůbec není na škodu věci. Ba naopak nás to posune do oblasti, kterou jsme zatím ponechali stranou, která je však pro naše zkoumání nepostradatelná.

Teorie génia a estetických idejí

V této oblasti budeme problém pravidel a svobody řešit v poněkud odlišném světle. Doposud jsme se zabývali uměním pouze z pohledu recipienta, nyní se však přesuneme do perspektivy tvůrce. Přínosný vhled na problém svobodného souladu obrazotvornosti a rozvažování, a podle Rogersona i jeho řešení, poskytuje Kantův výklad o tom, jak umělecký „génius“ vytváří umělecké dílo, které vyjadřuje estetické ideje. Jak jsme již mnohokrát opakovali, aby mohlo být dílo hodnoceno jako umělecky zdařilé, musí v recipientovi vyvolávat svobodný soulad obrazotvornosti a rozvažování. Génius tedy musí být někdo, kdo dokáže stvořit takové dílo, které bude pro onen svobodný soulad vhodným podnětem. Jak toho takový génius dosáhne? Jak může nějaký umělec vytvořit dílo, jež je svobodné a zároveň organizované?

Génius ve své osobě musí skloubit několik podstatných vlastností, aby mohl vytvořit dílo, které by se dalo považovat za dílo krásného umění. Kant vychází z toho, že „génius je talent (přírodní dar), který dává umění pravidlo“²⁷ Co si pod tím máme představit? Jaké pravidlo může génius umění dávat? Víme již, že toto pravidlo nemůže být žádným určitým pojmem. Pokud by bylo umělecké dílo určováno konkrétním pojmem, posuzování tohoto díla by spočívalo v tom, nakolik dílo odpovídá pojmu, což už by však nebyl estetický výkon soudu vkusu. Protože toto pravidlo, které dává génius, není určitým pojmem, nemůžeme být pochopitelně ani žádným pojmem vyjádřeno (což také velice ztěžuje náš interpretační přístup k němu). To ale platí i pro génia, ani on ho není schopen nijak pojmově zachytit. Znamená to mimo jiné, že ho sám nemohl získat žádným procesem učení, nemohl ho od někoho okopírovat, nemohlo mu být „vysvětleno“. Génius k pravidlu přichází zcela jinak, než procesem běžného poznání. Kant k tomu říká, že „génius ... dává pravidlo jako *příroda*“²⁸ – génius sám neví, kde se v něm jeho ideje berou, nemá v moci si je libovolně nebo plánovitě vymýšlet a nemůže je distribuovat

²⁷ KS, § 46, str. 142

²⁸ KS, § 46, str. 143

dalším tak, aby mohli tvořit díla stejné úrovně. Géníus je „talent vytvářet to, čemu nelze dát žádné určité pravidlo, nikoli vloha dovednosti k tomu, co může být podle nějakého pravidla naučeno.“²⁹ Z uvedeného vyplývá, že jednou z podstatných vlastností génia musí být *originalita*, zde originalita ve smyslu schopnosti tvořit nová pravidla.

Víme, že k posouzení toho, zda je umělecké dílo krásné, je zapotřebí schopnosti soudu vkusu. Soud vkusu je „pozitivní“ jen v tom případě, že předložené umělecké dílo vyvolává svobodný soulad mezi obrazotvorností a rozvažováním. Vkus je však pouze *posuzovací*, nikoli produktivní schopností. K *vytvoření* „vkusného“ díla je zapotřebí génia, který dílu dává pravidlo, tj. nachází originální způsob, jak jednotlivé prvky díla uspořádat tak, aby bylo dílo recipientovi vhodným podnětem ke svobodnému souladu mezi obrazotvorností a rozvažováním, tzn. aby se mohlo stát předmětem soudu vkusu. Zatím jsme si všímali vlastností génia spíše co do schopnosti vytvořit takové dílo, které by se nepřičilo vkusu, tedy co do požadavku odpovídat konvencím. Dílo génia skutečně musí odpovídat konvencím, ale jen do určité míry. Z velké části (jak už bylo naznačeno v požadavku originality) však dílo musí vykazovat také aspekty svobody - jinak by se vhodným podnětem pro rozehrání svobodného souladu nestalo. Musí zde tedy být ještě něco jiného, co uvádí duševní síly do pohybu.

Tím je podle Kanta „duch“. „*Duch* v estetickém významu znamená oživující princip v mysli.“³⁰ Tento oživující princip „uvádí síly mysli účelně do pohybu, tj. uvádí je do takové hry, která se udržuje sama sebou a která k tomu také síly podporuje.“ Jak si však takový princip představit? „Tento princip není nic jiného než schopnost znázornění *estetických idejí*.“³¹ Estetickou ideou pak Kant rozumí „tu představu obrazotvornosti, která dává mnohý podnět k myšlení, aniž jí může být adekvátní nějaká určitá myšlenka, tj. *pojmem*, kterou tudíž žádný jazyk úplně nepostihne a nemůže učinit srozumitelnou.“³² Kant estetickou ideu staví pro srovnání do kontrastu s *rozumovou ideou*, „která je naopak pojmem, jemuž nemůže být adekvátní žádný *názor* (představa obrazotvornosti).“

²⁹ KS, § 46, str. 143

³⁰ KS, § 49, str. 148

³¹ KS, § 49, str. 148

³² KS, § 49, str. 148

5. Kantova estetika, pravidla vs. svoboda, hudba

Hned na úvod musíme poznamenat, že Kant sám toho o hudbě napsal velice málo a to, co přeci jen napsal, je provizorní a poněkud temné. Chceme-li tedy podat výklad hudby prostřednictvím Kantovy estetické teorie(,) nebo naopak ukázat Kantovu teorii na příkladu hudby (výsledek je vlastně totožný), budeme muset Kantovy myšlenky rozvést dále, než jak je nám on sám ve svém odkazu zanechal. Budeme přitom vycházet z interpretace Herberta M. Schuellerera, která obecně a povšechně vykládá hudbu skrze Kantovu teorii. Přestože se Schueller na své interpretační cestě dotýká snad všech motivů, které by se u Kanta mohly hudby týkat, směřuje sám k něčemu jinému. Budeme tedy i Schuellerera muset uchopit z jiné strany a začít ho rozplétat tak, aby nám poskytl vodítko k interpretaci našeho tématu, kterým je vztah pravidel a svobody v hudbě.³³

Poté, co Kant vyloží obecné principy své estetické teorie, snaží se podat i nástin systematického rozdělení různých druhů krásného umění a vzájemné srovnání jejich estetické hodnoty. Podotýká ale, že „je to jen jeden z mnoha pokusů, které mohou a mají být ještě učiněny.“³⁴ Jako vodítko pro rozdělení krásného umění na druhy si volí analogii „s tím druhem vyjádření, jehož užívají lidé při mluvení,“³⁵ jinými slovy s živou mluvou. Živá mluva spočívá ve *slově*, v *posuncích* a v *tónu* (artikulaci, gestikulaci a modulaci). Analogicky podle tohoto výměru existují tři druhy krásných umění: umění *slovesné*, *výtvarné* a umění *hry počitků*. Do kategorie slovesného umění patří zejména *řečnictví* a *básnictví*, do kategorie výtvarného především *plastika (sochařské umění a stavitelství)* a *malířství*. Hudba se podobá té dimenzi živé mluvy, která se týká tónu. Hudba spadá do kategorie umění hry počitků. Kant na tomto místě přejímá teorii hudby, která byla v 17. a 18. století velice živá, totiž tzv. afektovou teorii (Affektenlehre). Podle této teorie je hudba jakýsi jazyk, jenž se zakládá na asociacích tónů a souzvuků k různým pojům, pocitům a emocím. V běžné řeči se vyjadřujeme nejen slovy, ale i gesty a tóny, a obojí má své asociace k určitým významům, což podle afektové teorie funguje na úrovni tónů i

³³ Nebudeme si všímat hudby ve všech jejích aspektech; budeme si jí všímat pouze co do hudebního materiálu, který ztotožníme zejména s poměry výšek tónů, a co do jejích estetických aspektů.

³⁴ KS, § 51, str. 155, pozn. 45

³⁵ KS, § 51, str. 155

v hudbě. Rozmanité asociace pak vysvětlují schopnost hudby komunikovat. Avšak podle Schuellera (a pravděpodobně i podle Kanta, ačkoli se vyjadřuje dosti nejasně) není učení o afektech s krásným uměním kompatibilní. Asociace k jednotlivým tónům totiž nemůžeme získat jinak než ze zkušenosti, nemohou tedy zakládat soudy vkusu, jež jsou podmíněny charakterem *a priori*. Proto Kant podle Schuellera nemůže zakládat svoji teorii hudebního soudu na tom, jaké emoce hudba vyjadřuje. Estetický soud o hudbě nemůže být ani soudem o emocích, jež by hudba vyjadřovala, ani soudem o vztahu mezi hudbou a emocemi. Emoce vůbec nemohou zakládat soud vkusu. Celá afektivní teorie tak musí být z Kantovy estetiky vyřazena (čímž se chce říct jen to, že nemůže zakládat estetické soudy v Kantově smyslu, ne že bychom ji museli začít nějak pranýřovat)

Nespočívá-li estetické zalíbení v hudbě ve spojení tónů s určitými afekty, v čem jiném tedy spočívá? Odpověď je na první pohled jednoduchá, protože jsme ji už mnohokrát slyšeli: předmětem estetického zalíbení může být pro Kanta jediné forma. Problémem a předmětem mnoha diskuzí je však to, co to ta forma znamená. Pojdme si ukázat, nebo alespoň naznačit, jak si asi formu v hudbě podle Kanta představit. Podívejme se nejprve k úplným základům, které konstituují každou smyslovou zkušenost. Každý objekt (a tedy i umělecké dílo) musí mít tři konstituenty: 1. rozmanité smyslové kvality (zvuky, barvy, chuť), 2. prostorové a časové souvislosti (velikost, tvar, pohyb: „formy názoru“), 3. čisté rozvažovací pojmy neboli kategorie. Z uvedených konstituentů čas, prostor a čisté pojmy patří ke struktuře mysli samé, jsou to apriorní podmínky zkušenosti. A právě ony jakožto relační a strukturní aspekty zkušenosti jsou formou zkušenosti. Forma není nic jiného než vzájemné vztahy a proporce jednotlivých prvků (smyslových počitků či vněmů) a musí být - jak Kant ukazuje v KČR - matematizovatelná. Naproti tomu rozmanitost smyslových kvalit, se kterými se na předmětech setkáváme, a které subsumujeme pod formu, pak tvoří látku zkušenosti.

Vídíme tedy, že Kant dělí každý předmět zkušenosti na dvě stránky: na formu a látku. A tyto dvě stránky musejí být samozřejmě přítomny i v uměleckém díle, resp. v hudební skladbě, neboť i ony jsou objekty. Kant hudbu nazývá „krásnou hrou počitků“.³⁶ Podíváme-li se pozorně,

³⁶ KS, § 51, str. 158

spatříme v tomto pojmenování rozdělení na látku a formu. Látkou je zde zajisté počitek, kterým je v dimenzi smyslu sluchu zvuk nebo tón. Avšak již méně čitelně se zde ukrývá i požadavek na přítomnost formy v hudbě – a to v onom pojmu „hra“. Víme totiž, že soud vkusu (tedy soud o kráse) se může opírat pouze o formu. A stejně tak i hudba může být krásná jen tehdy, můžeme-li na ní posuzovat nějaké formální aspekty. Kde se však formální aspekty v hudbě berou? Kant si klade otázku, zda nějaké formální aspekty můžeme uchopit na jednotlivém tónu, a jestli tedy jednotlivý tón může být krásný nebo jen příjemný. Kant věděl, že tón vzniká pravidelným rozechvěním strun, které rozkmitávají vzduch a ve vlnách přenáší kmity na náš sluchový aparát, kde se tvoří počitek tónu. Podle Kanta pokud bychom byli schopni vnímat onu pravidelnost kmitů, pak bychom mohli říct, že samotný tón má formu, která může zakládat estetické zalíbení. Protože však jsme strunové kmity schopni vnímat jen těžko, musíme samotný tón z hlediska estetického posuzování považovat spíše za příjemný počitek - pro jednoduchost považujme v této práci jednotlivý tón za jednotlivý počitek. Nicméně diskuze o jednotlivém tónu je vlastně nepodstatná – protože ať už jsou jednotlivé tóny příjemné nebo krásné, začnou-li se skládat dohromady, vznikají mezi nimi vztahy zcela jistě. A vztahy a poměry mezi tóny potom tvoří formu, která zakládá hudební estetické soudy. Předmětem estetického posuzování, jinými slovy to krásné, jsou tedy v hudbě vztahy mezi tóny (počítky). Proto Kant označuje hudbu za krásnou hru počitků. Řekli jsme si, že formální vztahy a proporce nejsou nic jiného než matematické vztahy. Znamená to tedy, že hudba je nějaká matematická hra tónů? Skutečně se zdá, že bychom takto jednoduše mohli náš výklad uzavřít s tím, že předmětem estetického zalíbení v hudbě jsou její matematické struktury, a dát tak za pravdu frázím typu „hudba je matematika v tónech“, „hudba je racionalizací zvuku“ apod. Pokud se však nad tím zamyslíme hlouběji, zjistíme, že stojíme před velice podobnými problémy, které jsme na mnohem obecnější a abstraktnější úrovni řešili ve druhé kapitole.

Nabízejí se dvě úzce spjaté otázky: 1. Říkáme-li, že hudba je matematická organizace tónů, neznamená to vlastně, že můžeme přesně stanovit pravidla pro hudbu? 2. A vnímáme-li na hudbě jako to relevantní její matematickou stránku, nejde spíše o poznání než o estetický zážitek? Abychom se dostali k odpovědím, řekněme si postupně, z čeho všeho se vůbec hudební dílo skládá. Nutno jen podotknout, že se teď nebudeme pohybovat pouze na půdě „estetického“

(v Kantově smyslu, tj. na půdě estetické soudnosti), pomůže nám to totiž lépe vymezit, co je v hudbě vlastně to estetické. Řekli jsme si, že tón je pro Kanta jednotlivý počitek, jakýsi hudební atom, z něhož se dále hudba skládá – pro jednoduchost u toho zůstaneme, jako ilustrace je to tak nejnázornější a odpovídá to i chápání hudby v Kantově době (doba hudebního klasicismu)³⁷. Ze zkušenosti víme, že samotný tón na nás může působit příjemně i nepříjemně. Dále můžeme jednotlivé tóny spojovat, a to buď za sebou (vzniká melodie), nebo zároveň (vzniká „harmonie“). Tím se již mezi tóny začínají tvořit vztahy, vzniká hudební forma a pro Kanta je to tedy počátek hudby v estetickém smyslu. Pomiňme teď ale přítomnost estetické hudební formy a všimněme si, že i zde na nás určité souzvuky z čistě fyziologického hlediska působí příjemně (konsonance), jiné naopak nepříjemně (disonance), a to jak v případě, že se dávají melodicky, tak i zaznívají-li harmonicky, tedy v jeden okamžik. Dále za sebe můžeme klást i různé konsonantní či disonantní souzvuky, čímž se zase mezi souzvuky navzájem tvoří konsonantní nebo disonantní vztahy a vzniká tak pohyb buď k napětí nebo k uvolnění. Zcela zřetelně se zde ukazuje, že v hudbě mají silný podíl fyziologické účinky. Zatím není jasné, kde končí fyziologické účinky a začíná estetická forma. Nicméně hudba fyziologické účinky má a Kant je si toho dobře vědom. Co do fyziologických účinků hudba „těší“, což kontrastuje s tím, „co se líbí pouze v posuzování“³⁸. Kant píše: „Veškerá proměnlivá svobodná hra počitků...těší, protože podporuje pocit zdraví.“ A dále: „Zdá se, že potěšení...spočívá vždy v pocitu povzbuzení celého života člověka, tedy také tělesného blaha, tj. zdraví...“³⁹ Nebude snad příliš odvážně tvrdit, že to, co se nám líbí jako příjemné, co nás tedy „těší“, částečně vychází z ustrojení našeho těla, a protože je naše tělo plastické a přizpůsobivé, částečně také ze zvyku a z tradice. Fyziologické účinky akustického materiálu na naše tělo i psychiku zkoumá hudební fyziologie a psychologie, odrážet se to však musí i v hudební teorii. Toto všechno jsou aspekty, které hrají v hudbě důležitou roli⁴⁰, avšak podle Kanta nemohou být tím, co nazýváme estetické, protože svoji podstatou leží v aposteriori dimenzi příjemného či nepříjemného, působí do jisté míry odlišně na každé

³⁷ Zajímavá by jistě byla diskuze o tom, jak by se skrze Kantovu teorii daly vysvětlit některé moderní kompoziční přístupy, např. hudba „témbrů“ (G. Ligeti), jejímž základním hudebním materiálem jsou jakési hudební plochy a barvy. Ponechme však tuto diskuzi jiným, zde je naším cílem ukázat na hudbě pouze základní principy Kantovy estetické teorie a pro názornost proto zůstaneme u pojetí tónu jakožto hudebního atomu.

³⁸ KS, § 54, str. 165

³⁹ KS, § 54, str. 164/165

⁴⁰ Na fyziologických účincích hudby byla založena celá jedna léčebná metoda - muzikoterapie.

individuum, nemůžeme u nich nacházet nic *a priori*, tedy to, co u Kanta zakládá estetické soudy. Nicméně nemůžeme zastírat, že zvukové „zákonitosti“, které vyplývají z ustrojení našeho těla, ze zvyku a tradice, na nás zkrátka fungují a jsou tedy jakými pravidly, se kterými tvůrce musí počítat.

Potud jsme zkoumali hudbu jen jako jakési počitky našeho těla, jako příjemné nebo nepříjemné působení na naše tělo. Jak jsme však již řekli, tyto aspekty ještě vůbec netvoří krásnou hudbu, přísně vzato podle Kanta bychom to po této stránce ani nemohli nazývat hudbou. Hudba musí mít i estetickou stránku, aby ji bylo možno považovat za krásné umění. Připomeňme, co jsme si řekli v úvodu třetí kapitoly. To estetické může spočívat pouze ve formě, nikoli v počitcích. Schueller však správně podotýká, že jde-li o smyslově uchopitelné dílo, forma nikdy nemůže stát sama o sobě, vznášet se vzduchoprázdnu, musí být vždy něčím nesena – a tím nositelem jsou v hudbě tóny (tzn. počitky). Proto se Kant o hudbě vyjadřuje jako o „krásné hře počitků“. Protože forma znamená vzájemné vztahy a proporce jednotlivých obsahových prvků, a v hudbě jsme těmito prvky označili tóny, může se to estetické v hudbě odehrávat jedině ve vztazích a poměrech mezi tóny.

Rekapitulujme otázku, na kterou jsme chtěli dostat odpověď: z toho, co jsme se doposud dozvěděli, plyne, že můžeme hudební dílo přesně matematicky vyjádřit. Ale jaký je potom rozdíl mezi poznáním a estetickým posuzováním? Opravdu – sám Kant ví, že tón spočívá v určité frekvenci „vzdušných záchvěvů“ doléhajících na naše ucho, každý tón má pak svoji frekvenci, která určuje jeho výšku. Při spojování více tónů dohromady se tyto frekvence do sebe skládají, tj. vzájemně se ruší nebo doplňují, zkrátka vzájemně se transformují. Skládání těchto frekvencí dohromady, tedy skládání tónů, se odehrává zcela na poli fyziky, proto v nich můžeme objevovat zákonitosti, které se dají přesně matematicky vyjádřit. Matematickým zkoumáním zvuků bez vztahu k lidskému uchu se zabývá akustika. Ze zkušenosti se však také dozvídáme, které tóny, které souzvuky (akordy) a které souzvukové („harmonické“, hudební terminologií řečeno) postupy jsou pro nás příjemné a které nepříjemné. Protože jsme vlastně schopni matematicky zachytit jakékoli tónové kombinace, jsme samozřejmě schopni matematicky vyjádřit i tyto, příjemné nebo nepříjemné, tónové kombinace a i v této oblasti můžeme nacházet určité

pravidelnosti a zákonitosti. Zkoumáním vlivu zvuků a tónů na naše ucho a vnímání se zabývá hudební fyziologie a psychologie a promítá se to i do hudební teorie.

Z uvedeného by tedy vyplývalo, že jsme schopni vzít hudební dílo a vyjádřit ho v matematických poměrech. Ano, do jisté míry je to pravda. Avšak takto se k hudbě nevztahujeme esteticky, nýbrž vědecky. Skutečně jsme schopni matematicky zachytit jakékoli fyzikální zvukové zákonitosti a tedy i ty, o kterých víme, že nějak působí (ať už příjemně nebo nepříjemně) na naše ucho a sluchové vnímání. Jsme do jisté míry schopni popisovat i to, jakým způsobem na nás fyziologicky a psychologicky hudba působí, jaké účinky na nás má. A nejen to – my samozřejmě stejným způsobem můžeme matematicky zachytit i hudební dílo, které vykazuje estetické kvality, neboť tyto kvality, jak víme, spočívají ve formě, která musí být nesena nějakým obsahem, což jsou v hudbě tóny – jsme tedy schopni zachytit i hudební formu, která stojí v základu estetických soudů. To však naprosto neznamena, že jsme schopni matematicky zachytit i to estetické samo nebo snad i samotný estetický prožitek. Podmínka, že se estetické posuzování může týkat pouze formy, neznamena, že tato forma sama o sobě je estetická. Mnohem spíš je to tak, že forma je pouze nositelem toho estetického, jakýmsi herním plánem, na kterém (nebo spíše kterým, skrze který) se to estetické může odehrávat. Aby bylo hudební (jakékoli umělecké) dílo esteticky zdařilé, musí v něm být ještě něco navíc - samotná forma ve své matematicčnosti nestačí. A my již ze druhé kapitoly víme, co tímto něčím navíc má být: každé umělecké dílo musí vyjadřovat estetické ideje.

Zde nastává obtížný interpretační úkol. V minulé kapitole jsme viděli, proč každé umělecké dílo musí vyjadřovat estetickou ideu, a podle Rogersona byla teorie estetických idejí i řešením problému svobodného souladu obrazotvornosti a rozvažování. Jsou však interpretace, jež v Kantově teorii estetických idejí, v tom, že každé umělecké dílo musí vyjadřovat nějakou estetickou ideu, vidí Kantův odsudek hudby. Podle Andyho Hamiltona „instrumentální hudba ... nemůže vyjadřovat estetické ideje.“⁴¹ Naším záměrem bude dokázat, že hudba může, ba dokonce stejně jako všechna krásná umění musí vyjadřovat estetické ideje. Předjímáme, že problém tkví v tom, jak chápat estetickou ideu a také čeho tato idea má nebo může být

⁴¹ Hamilton, Andy, *Aesthetics & Music*, London, 2007, Continuum International Publishing Group, str. 71

vyjádřením. Nemůžeme zastírat, že z pasáží *Kritiky soudnosti*, které pojednávají o rozdělení a hodnocení jednotlivých druhů umění, je skutečně cítit, že Kant nehodnotil hudbu oproti ostatním druhům krásných umění příliš vysoko. K tomu však musíme podotknout několik postřehů. Za prvé Kant toho prý o hudbě příliš nevěděl a moc se o ni nezajímal. Na tom však samozřejmě nebudeme stavět žádné argumenty, budiž to uvedeno pouze pro doplnění. Za druhé sám Kant v úvodu svého rozdělení krásných umění upozorňuje, že se jedná jen o „jeden z mnoha pokusů, které mohou a mají být ještě učiněny.“⁴² Kantovo rozdělení a hodnocení různých druhů umění má tedy pouze provizorní charakter a sám Kant naznačuje, že aby se rozdělení mohlo stát ucelenou teorií, bude muset být ještě mnoho podniknuto, čímž dává prostor pro domýšlení své teorie dál, než on sám stihl. Za třetí sám Kant explicitně píše, že hudba vyjadřuje estetické ideje. A za čtvrté Kant podle Schuellera při tomto svém pokusu hodnotil krásná umění v rozporu se svými principy. S Schuellerem budeme zkoumat především to, v čem se Kant zprotivil vlastním estetickým principům. Pomůže nám to totiž vnést trochu světla do našeho chápání estetických idejí v hudbě.

Hamilton tedy tvrdí, že hudba nemůže vyjadřovat estetické ideje. Problém je v tom, co Hamilton považuje za estetické ideje a co je podle něj to, čeho by estetické ideje měly být vyjádřením. Hamilton se patrně nechává zlákat několika málo příklady, které Kant ve svém provizorním rozdělení podává. Ukažme si jeden z nich:

„Básník se odvažuje smyslově znázornit rozumové ideje neviditelných bytostí, říši blažených, peklo, věčnost, stvoření atd.; nebo se také odvažuje učinit to, co sice nachází své příklady ve zkušenosti – například smrt, závist a všechny neřesti, rovněž lásku, slávu a tak podobně -, ale co zkušenost překračuje, smyslovým prostřednictvím obrazotvornosti, která se snaží následovat rozumovou předeheru v dosahování nejvyššího, s úplností, pro kterou v přírodě příklad nenalezneme; a je to vlastně básnictví, v němž se může schopnost estetických idejí ukázat v celé své míře.“ (Kant, I., *Kritika soudnosti*, § 49, str. 149)

Z tohoto a jemu podobných příkladů se může zdát, že estetické ideje musejí vyjadřovat buď empirické pojmy jako např. láska nebo smrt, nebo rozumové ideje jako např. Bůh. K tomu je nutno mít dvě poznámky. Za prvé tento příklad je stále jen příklad, tzn. je to jen ilustrační výběr z nekonečné rozmanitosti možností. A za druhé Kant si ho vybral již z posunu svého stanoviska, které – alespoň podle Schuellera - odporuje jeho vlastním estetickým principům. Ukažme si nyní,

⁴² KS, § 51, str. 155, pozn. 45

v čem podle Schuellerera spočívá posun Kantova stanoviska. V § 53 Kant srovnává estetické hodnoty krásných umění. Číní tak prostřednictvím dvou měřítek – za prvé pokud jde o *hnuti mysli* a za druhé podle *kultury* (Kultur), kterou to které umění poskytuje mysli. Co se zde míní „kulturou“? Pojem kultury Kant na tomto místě používá náhle a poměrně nečitelně. Z kusých náznaků však lze vyčíst, že obecně vzato jde o jakési rozšiřování, zušlechťování a kultivaci myšlenek, o vzdělávání. Co se týče umění, můžeme jako příklad takového přispívání kultuře uvést to, co Kant píše o básnictví: básnictví „rozšiřuje mysl tím, že osvobozuje obrazotvornost a že uvnitř daného pojmu, z neomezené rozmanitosti možných, s ním souhlasných forem, nabízí tu, která spojuje znázornění pojmu s myšlenkovým bohatstvím, vůči němuž žádné jazykové vyjádření není zcela adekvátní, a povznáší se tedy k estetickým idejím“.⁴³ Zde je naznačeno, že v počátku básnickova tvůrčího aktu může stát jako podnět jakýsi „pojmem“, který se básník rozhodne znázornit. Tento „pojmem“ je však tak významově široký, že básník musí vybírat „z neomezené rozmanitosti možných, s ním souhlasných forem“. Aby pojem vůbec nějak uchopil, tvoří v sobě estetickou ideu, která se podobně jako původní pojem skládá z nesčetného množství prvků, jež celkově podle básnickova mínění pojem nějakým způsobem vystihují. Tím však básník sám k pojmu přidává „myšlenkové bohatství, vůči němuž žádné jazykové vyjádření není zcela adekvátní“. Těmi podnětovými pojmy zde Kant myslí výše zmíněné empirické pojmy typu smrt či láska nebo rozumové ideje jako např. Bůh. Básník přispívá kultuře a vzdělání tím, že svými díly rozšiřuje obecně sdílené chápání těchto zvláštních pojmů. Protože hudba jako hra počítků nemá schopnost vyjadřovat ani žádné empirické pojmy, ani rozumové ideje, nemůže podle Kanta přispívat kultuře.

Proti tomu však Schueller namítá: selhání v přispívání kultuře není selhání estetické! Soud vkusu přeci spočívá pouze v posuzování, zda je dané umělecké dílo vhodným podnětem k rozehrání svobodného souladu obrazotvornosti a rozvažování. Rozšiřuje-li ještě k tomu dílo naše obecné chápání některých pojmů nebo idejí, je z estetického posuzování zcela irelevantní. Naneštěstí však z toho, že hudba není schopna vyjadřovat estetické ideje, které by znázorňovaly pojmy nebo rozumové ideje, usuzuje Hamilton, že hudba není schopna vyjadřovat estetické ideje vůbec. Svě smýšlení o tom, co by estetická idea měla vyjadřovat, ale patrně zakládá na

⁴³ KS, § 53, str. 160

příkladech, které Kant předkládá již pod vlivem svého hodnocení jednotlivých druhů umění, které provádí nikoli měřítkem estetických možností toho kterého umění, nýbrž podle jejich schopnosti přispívat uvedeným způsobem kultuře. Tvrdíme tedy za první, že hudba svoji neschopností vyjadřovat zmíněné pojmy nikterak neselehává esteticky, a za druhé, že se z toho nedá dedukovat, že by hudba nemohla vyjadřovat žádné estetické ideje. Chápání estetických idejí Hamiltona je založeno na mylném výkladu, který upřednostňuje estetické ideje přispívající kultuře. V oblasti hudby však musíme estetické ideje chápat jinak.

Jak jinak si však představit estetické ideje v hudbě, když příklady Kantovy pro hudbu nefungují? Připomeňme si, jak Kant vymezuje estetickou ideu:

„Estetickou ideou...rozumím tu představu obrazotvornosti, která dává mnohý podnět k myšlení (zu denken), aniž jí může být adekvátní nějaká určitá myšlenka (Gedanke), tj. *pojmem*...“⁴⁴

Odtud vidíme za první, že estetická idea je „představou obrazotvornosti“, což znamená, že ona sama nemůže být myšlenkou (pojmem), neboť myšlenky jsou představami rozvažování nebo ideami rozumu. A za druhé z uvedeného vymezení nijak nevyplývá, že by estetické ideje musela vůbec nějaká myšlenka „odpovídat“ (tak jako tomu bylo ve výše zmiňovaném příkladu básnictví). Klíčem k rozluštění problému estetických idejí v hudbě je onen v citaci uvedený pojem „myšlení“. Na tomto místě považuji za velice přínosné povšimnout si rozdílu mezi myšlením (denken) a myšlenkou (Gedanke). Myšlenku považujeme za nějaký více či méně určitý produkt myšlení, nějaký myšlenkový uzel. V němčine ve slově Gedanke je hezky patrný její dokonavý charakter. Naproti tomu pojem „myšlení“ (v orig. je na tomto místě použito dokonce sloveso denken, které je svým charakterem průběhové) značí nějaký proces, aktivitu. Je jisté, že hudební estetická idea nemůže vyjadřovat žádnou určitou myšlenku (pojmem). Viděli jsme však, že nemůže vyjadřovat ani méně specifické myšlenky jako smrt, láska nebo Bůh, které mohou být předmětem ostatních druhů umění. Museli jsme ale uznat, že vyjadřovat takové myšlenky (a tím přispívat kultuře) není estetickou funkcí uměleckého díla. Víme, že úlohou estetického soudu je jen a pouze posuzovat, zda je dané umělecké dílo vhodným podnětem pro uvedení do pohybu svobodného souladu obrazotvornosti a rozvažování. Rozvažování, které se (při estetickém

⁴⁴ KS, § 49, str. 148; orig.: „Unter einer ästhetischen Idee ... verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d. i. *Begriff*, adäquat sein kann...“ (Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, Leipzig, 1922, Verlag von Felix Meiner)

posuzování vždy marně) snaží uchopit nějak rozmanitost v obrazotvornosti, však není nic jiného než proces myšlení. Je-li tedy smyslem estetické ideje: dávat „mnohý podnět k myšlení“, je právě ona sama vhodným podnětem pro rozehrání svobodného souladu obrazotvornosti a rozvažování. Přitom vzhledem k jejímu charakteru „podnět k myšlení“ je zcela lhostejno, zda se tím kultivují nějaké myšlenky; ba dokonce se můžeme domnívat, že každá dokonavost v procesu myšlení, každý myšlenkový uzel, každá myšlenka, tedy každé (byť zcela nespécifické) uchopení rozmanitosti počitků obrazotvornosti rozvažováním už je krokem k poznání, tedy krokem od estetického posuzování, jež je ve své čistotě pouze neustále sebeoživující se svobodnou hrou obrazotvornosti a rozvažování. Smyslem estetické ideje je tedy uvádět do pohybu proces myšlení, nehledě na to, zda jsou jeho výsledkem nějaké myšlenky, tedy nějaké více či méně konkrétní obsahy. Avšak oprávněně se můžeme zeptat: co je to za myšlení, které myslí bez myšlenek? Myšlení zde musíme chápat jako myšlení vůbec, jako čistou schopnost myšlení, tedy myšlení co do jeho formálních principů. Dobrá, ale co si máme představit pod nějakým abstraktním slovem myšlení vůbec? Neocitli jsme se opět na mrtvém bodě, podobně jako v první části druhé kapitoly?

Nikoli, neboť nyní máme při ruce konkrétní ztvárnění myšlení vůbec – hudba je totiž jeho ztělesněním. Víme, že svobodný soulad obrazotvornosti s rozvažováním může dostávat podnět ke své činnosti pouze z formálních aspektů díla. Druhou stranou mince je, že při svobodném souladu jsou zapojeny jen formální principy obrazotvornosti a rozvažování. Do svobodného souladu je tedy zapojena pouze obrazotvornost vůbec (v první kapitole jsme to nazvali schopností obrazotvornosti) a rozvažování vůbec (schopnost rozvažování).

Hudba je sice nesena počitky, tedy - jak jsme říkali - tóny, avšak tyto tóny jsou duševními schopnostmi génia organizovány do takových vzájemných vztahů, které - protože jsou právě oním formálním aspektem - uvádějí do pohybu svobodnou hru obrazotvornosti a rozvažování jako myšlení vůbec. Hudba tímto způsobem explikuje samotné formy našeho myšlení (rozvažování), samotnou strukturu naší mysli. Avšak nikoli tak jako logika, nýbrž – kvůli její podstatné provázanosti s počitky - v bezprostředním prožitku. Do jisté míry je pak samozřejmě možné zachytit přesně pojmově a matematicky, co umělec vytvořil, a nacházet v tom logické systémy (což částečně dělají např. nauky o harmonii, kontrapunktu nebo formách). Ovšem

takové exaktní zachycení již není naprosto není hudbou. Hudba se totiž může odehrávat jedinečně v čase a v bezprostředním prožitku. Jedině tehdy můžeme esteticky kontemplovat formální strukturu hudebního uměleckého díla. A v každém novém hudebním díle se explikují nové a nové možnosti, jak do sebe formální aspekty hudebního „materiálu“ mohou zapadat.

Zdá se, že tento výklad dává za pravdu interpretacím, které Kanta obviňují z přílišného formalismu. Musíme souhlasit, že Kant svými principy, tím, že se soud vkusu může týkat pouze formy, opravdu formalistou je. Avšak Kantův formalismus rozhodně nesměřuje k žádné rigiditě nebo snad k požadavku přísné symetričnosti. Sám výslovně píše: „Všechno upjatě pravidelné (co se blíží matematické pravidelnosti) má v sobě něco odporujícího vkusu, neboť jeho pozorování nám neposkytuje dlouhou zábavu, nýbrž nudí...“. Kantův formalismus je živou hrou formálních možností naší mysli, jež se zjevují skrze umělcovými estetickými ideami organizovaný hudební materiál (tóny), a tato svobodná hra se musí vždy vzpírat konečnému uchopení, na rozdíl od matematiky jako exaktní vědy, která se snaží vybudovat stabilní systémy. Zásadní roli zde hraje estetická idea. Protože však estetická idea v námi pojaté hudbě musí být zcela nepojmová, tedy ani nemůže být tvořena žádnými pojmy, ani nemá ve své moci odkazovat k nějakým pojmům (či myšlenkám), nemůžeme ji proto ani žádnými pojmy uchopit a popsat. Estetická idea v hudbě je zcela abstraktního charakteru – což bylo důvodem, proč Hamilton o hudbě tvrdil, že nemůže vyjadřovat estetické ideje. Estetickou ideu v hudbě proto můžeme pouze naznačit požadavky, které musí naplňovat a bez nichž by se hudební materiál (tóny) nemohl stát uměleckou skladbou. Těmito požadavky jsou oživující princip a originalita. Estetická idea umělce musí jako představa obrazotvornosti neustále nabízet nové a nové shluky rozmanitostí počitků, které budou zaujímat konceptualizační pozornost posluchačova rozvažování, avšak vždy těsně uniknou před zachycením v nějakém pojmu. Esteticky soustředěný poslech (tzn. pokud se nenecháváme pouze unášet příjemnými zvuky, ale kontemplujeme formu) hudební skladby neustále nutí k činnosti naší schopnosti sjednocování, protože je však v „dobrém“ hudebním díle vyhověno požadavku originality, definitivní sjednocení nám vždy uniká, což právě vyvolává hru našich poznávacích schopností při zachování jejich svobody a vzniká v nás estetické zalíbení.

6. Závěr

Začali jsme tím, že jsme podle principů Kantovy teorie vyřadili z estetické dimenze schopnost hudebního materiálu (tónů, souzvuků apod.) vázat na sebe asociativně různé afekty. Schopnost hudby vyjadřovat prostřednictvím asociací emoce nemůže být připuštěna do soudů vkusu z toho důvodu, že nemá charakter *a priori*. To však nemění nic na tom, že fakticky tuto schopnost hudba má, ačkoli se na ní nedá založit univerzální platnost soudů vkusu. Jako příklad si můžeme uvést fenomén „naše píseň“, který znají mnohé milenecké páry. Slyšíme-li nějakou skladbu při silném citovém vypětí, otiskne se do nás vzpomínka, a když potom slyšíme skladbu někdy později, může se nám stát, že kvůli vzniklé asociaci vyplave na povrch a zasáhne nás i tehdejší emoce. Tak manželé i po desetiletích svazku mohou být zničehonic zasaženi dávným pocitem, pokud neočekávaně zaslechnou píseň, která hrála při jejich první protančené noci. To je samozřejmě banální příklad, ale podle afektové teorie něco podobného funguje mnohem subtilnějším způsobem i na úrovni jednotlivých souzvuků či tónů. V klasicistní hudbě (tedy mimochodem v Kantově době) např. platilo, že durový akord evokoval radost, zatímco mollový smutek, a částečně nám toto pravidlo zůstalo dodnes (ovšem v tomto případě se stále ještě vedou diskuze, nakolik je to podmíněno kulturou a nakolik to vychází z fyziologického uzpůsobení lidského těla). Nicméně bavíme-li se o pravidlech v hudbě obecně, nehledě na to, zda jsou *a priori* nebo ne, musí každý tvůrce počítat s tím, že hudba na sebe skutečně asociativně váže různé emoce. **Asociativní princip** tedy za jistý druh pravidel, která hudbu nějak determinují, považovat můžeme. Je pak na umělci, nakolik se jim chce podřizovat a nakolik se jim chce vzpříčit.

Od toho se odlišují zákonitosti hudebního materiálu, které jsou nepochybně dány fyzikálními zákonitostmi obecně a ustrojením našeho těla. Jednotlivé tóny, souzvuky i skládání souzvuků do sebe a po sobě působí určitými fyzikálními účinky na naše ucho i na naše vnímání. Některé zvuky nám jsou příjemné, jiné nepříjemné. Nakolik je naše tělo plastické a schopno přizpůsobovat se, natolik jsou proměnitelné i fyziologické účinky hudby. Ani fyziologické účinky samozřejmě nemohou u Kanta zakládat estetické soudy, neboť všechny počitky příjemnosti nebo nepříjemnosti zakoušíme pouze *a posteriori*, soudy vkusu by tak nemohly být univerzálně

platné. Někdo zbožňuje zvuk trubky, jinému trhá uši. Někomu navozuje durový septakord s velkou septimou pocit klidu, jiný ho cítí jako „nerozvedený“. Zajímavým úkazem, který podle mého umně využívá jak fyziologické podmíněnosti v hudbě, tak schopnosti hudby vyjadřovat emoce, je skladba *Erwartung* skladatele Arnolda Schönberga, již napsal ve svém expresionistickém období. Schönberg se zde použitím hudebního materiálu, který působí na sluch běžného posluchače velice nepříjemně až drasticky, pokusil o vyjádření dramatických procesů odehrávajících se v ženě nitru. Hudební materiál svým fyziologickým i asociativním účinkem vzbuzuje v posluchači pocity strachu, úzkosti, žalu a paniky, které prožívá i protagonistka hudební skladby. Tedy ačkoli opět ne v Kantově smyslu univerzální platnosti, i fyziologické účinky hudby, jež jsou podmíněny naší tělesností, musíme brát v potaz jako jistá pravidla, která – ať už chceme nebo ne - fungují. Připomeňme, že fyzikálními zákonitostmi zvuků bez vztahu k lidskému uchu se zabývá **akustika**, zatímco fyziologickými účinky na naše ucho a vnímání se zabývá **hudební fyziologie** a **hudební psychologie**.

Konečně jsme si ukázali, co v Kantově smyslu tvoří v hudbě to, o čem můžeme vynášet vlastní soudy vkusu. Jako u všech druhů krásného umění, i v hudbě může být předmětem estetického zálibení pouze forma. Forma se nám v hudbě dává mezi jednotlivými počítky neboli tóny, forma jsou vztahy a poměry mezi tóny. Pokud se hudební skladatel vztahuje k danému hudebnímu materiálu esteticky, věnuje se jeho formální organizaci. Tím však nedělá nic jiného, než že do hudebního materiálu promítá formální principy samotného svého myšlení a tedy myšlení vůbec. Hudební skladba je tak determinována čistými principy naší mysli – pokud s nimi skladba není v souladu, neumožňuje, aby se v posluchačovi rozehrál svobodný soulad obrazotvornosti a rozvažování a výsledkem je negativní soud vkusu. Tato podmínka zajišťuje dílo pouze co do vkusu. Jako estetické však zdaleka nehodnotíme jakoukoli způsobilost daného předmětu k tomu, aby bylo uchopeno poznávacími schopnostmi. Skladba musí být při tvorbě vedena **estetickou ideou**. Estetická idea sice musí odpovídat uvedeným podmínkám, zároveň ale v souladu s těmito podmínkami musí hudební materiál organizovat originálním způsobem a podle oživujícího principu, který je její vlastní doménou a který je vlastní doménou svobody v hudbě. Ve

schopnosti estetických idejí dávat dílu pravidelnost, avšak při zachování svobodného souladu mezi obrazotvorností a rozvažováním, spočívá nejvyšší svoboda umění.⁴⁵

Protože estetická idea není pojmově zachytitelná (v opačném případě by nerozehrávala svobodný soulad), musí být vždy originální a nelze se jí žádným poznávacím procesem naučit. Genialita uměleckého tvůrce pak spočívá v tom, že – aniž by přesně věděl jak – skrze své estetické ideje nachází pro umění originální pravidlo a zároveň ho obdařuje duchem, tedy oživujícím principem. Protože jsou estetické ideje v hudbě ztělesňovány na konkrétním hudebním materiálu, můžeme poměrně přesně matematicky zachytit tu konstelaci jednotlivých hudebních materiálů, za níž došlo u posluchače k pozitivní odezvě na vyjádření estetické ideje v díle a k vynesení pozitivního soudu vkusu. Za prvé však nemůžeme zachytit estetický prožitek sám; a za druhé jsme schopni explikovat pouze tento jednotlivý případ – nemůžeme z něj logickým způsobem odvozovat další estetické ideje. Tak můžeme nashromáždit kvanta teoretických poznatků o tvorbě starých mistrů, aniž bychom však z toho byli schopni dedukovat, jak vytvořit dílo stejné úrovně.

Domnívám se, že hudební teorie (např. nauka o harmonii, nauka o kontrapunktu, nauka o hudebních formách) se ve svých teoretických systémech snaží zohledit všechny roviny zákonitostí a pravidelností, které jsme si jmenovali: asociativní princip, fyziologické podmínky člověka a apriorní podmínky samotné naší mysli. Ukazuje tak, jaké jsou skladatelovi možnosti, aby hudební dílo dostalo požadavku souladu obrazotvornosti a rozvažování. Nemůže ovšem dostatečně dobře ukázat, jak vytvořit dílo, které bude vhodným podnětem i pro *svobodnou* hru obrazotvornosti a rozvažování. To už patří ke svobodě skladatelovy tvorby.

Uzavřeme náš výklad slovy velkého autora samotného:

„Ačkoli mechanické a krásné umění, prvé jako pouhé umění píle a naučení, druhé jako umění génia, se od sebe značně liší, přece jen neexistuje žádné krásné umění, v němž by něco mechanického, co může být zachyceno v pravidlech a následováno podle nich, tedy něco *školského*, netvořilo podstatnou podmínku umění. ... Jelikož originalita talentu tvoří podstatnou (avšak nikoli jedinou) část charakteru génia, myslí si mělké hlavy, že nemohou ukázat lépe, že jsou vzkvétajícími génii, než když se zřeknou školské nucenosti všech pravidel a věří, že lze defilovat

⁴⁵ Můžeme se domnívat, že právě kvůli absenci oživujícího principu selhaly u obecnstva některé moderní kompoziční přístupy, které se veškerý hudební materiál snažily přesně matematicky determinovat (např. dodekafonie, serialismus).

lépe na jankovitém koni než na cvičeném. Géníus může přinést jen bohatou *látku* pro produkty krásného umění; její zpracování a *forma* vyžaduje školou vzdělaný talent, aby této látky využil tak, že to obstojí před soudností. Jestliže ale někdo dokonce ve věcech nejpečlivějšího rozumového zkoumání mluví a rozhoduje jako géníus, pak je to zcela směšné; nevíme jen, zda se máme smát více kejklíři, který kolem sebe rozšiřuje tolik mlhy, že nic nelze jasně posoudit, ale o to víc si lze dokreslit, nebo spíše publiku, které si prostomyslně namlouvá, že jeho neschopnost jasně poznat a pochopit mistrovské dílo pochází z toho, že je zasypáváno novými pravdami v celých masách, přičemž v porovnání s tím se mu detail (jenž vznikl díky odměřeným vysvětlením a školským zkoušením zásad) zdá být jen břídilstvím.“ (Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, § 47, str. 145)

7. Seznam literatury

Primární literatura:

Kant, I., *Kritika soudnosti*, Praha, 2015, OIKOYMENH

Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, Leipzig, 1922, Verlag von Felix Meiner

Sekundární literatura:

Zátka, Vlastimil, *Kantova teorie estetiky*, Praha, 1995, Filozofický ústav AV ČR, str. 63

Schueller, Herbert M., *Immanuel Kant and the Aesthetics of Music*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 14, No. 2, Second Special Issue on Baroque Style in Various Arts, 1995, <http://www.jstor.org/stable/425860>

Rogerson, Kenneth F., *The Problem of Free Harmony in Kant's Aesthetics*, New York, 2008, State University of New York Press

Hamilton, Andy, *Aesthetics & Music*, London, 2007, Continuum International Publishing Group