

# ONTOLOGIE HUDEBNÍHO DÍLA: PLATONISMUS VS. „PLATONISMUS“

*Jiří Raclavský*

Text Šedík (2007) Michala Šedíka vyhodnocuje moji stať Raclavský (2004) jako chybnou interpretaci Popperovy teorie tří světů, dále předkládá aplikaci Popperovy teorie na problém ontologie hudebního díla. Co se týče prvního, obhajobu mého přístupu jsem nakonec vypustil;<sup>1</sup> jen shrnu, že a) z mnoha indicií mého textu je zjevné, že mi vůbec nešlo o skutečnou interpretaci Popperovy teorie tří světů a proto je neadekvátní ji jako interpretaci číst, b) že je třeba rozlišit interpretaci<sub>1</sub>, tj. nanejvýše adekvátní interpretaci Popperovy litery, dále interpretaci<sub>2</sub>, tj. reinterpretaci Popperovy teorie do určitého pojmového rámce (třeba do pojmosloví současné analytické filosofie v čs. kontextu), a dále, vzhledem k vágním Popperovým formulacím, které si někdy protirečí,<sup>2</sup> či dokonce vzhledem k tomu, že do světa 3 klade lidské nástroje (jak vysvětlit vliv kladiva, objektu ze světa 3, na hlavu či psychiku nějakého člověka jde pak jistě bez jakýchkoli obtíží), neboli, že vzhledem k nešťastnému způsobu, jak Popper svět 3 zadefinoval, je potřeba (pokud Popperova teorie má být vůbec diskutována) vybrat si to lepší, to neproblematické – nu a Popper jako návod pro takovou interpretaci<sub>3</sub> opakovaně nabízel srovnání s Fregeho teorií tří říší, kterémužto výkladu odpovídají mnohé a mnohé Popperovy příklady obyvatel světa 3; právě nad touto interpretací<sub>3</sub> jsem se tehdy, jak je patrné z mého textu, zamýšlel.

Za podstatně zajímavější než problémy interpretace Poppera považuji prozkoumání Šedíkem předložené aplikace Popperovy (či spíše Šedíkem podané Popperovy) teorie na problém ontologického statutu hu-

---

<sup>1</sup> Obhajoby, že „psychické“ nevylučuje podvědomé či nevědomé, apod. vypouštím rovněž. Také nechávám nevyšlešenu otázku, kam (do kterého ze světů 1 – 3) bych zařadil vědu – dokud nevím, co se vědou přesně myslí (je vědou i něčí seřizování mikroskopu či Wilesovo vzrušení z Fermatovy věty?), nemohu se uvázat k žádné odpovědi.

<sup>2</sup> Na to poukazuje už Pavel Cmorej v Cmorej (2003). Pro ukázkou citujme Poppera, který na jednu stranu sice opakovaně tvrdí, že teorie (a další objekty světa 3) jsou produkty lidí, na druhou stranu se ale nezdráhá také napsat, že (teorie) „mohou nebyť kdy produkovány či pochopeny člověkem“ (cit. dle Cmorej 2003, 20). Sám Šedík tyto Popperovy inkonsisten-ce pomíjí, takže vlastně neinterpretuje<sub>1</sub> (či 2) Poppera skutečně přesně.

debního díla a její porovnání s koncepcí kdysi předloženou mnou, a to už proto, že tato je Šedíkem zpochybňována. Vlastní Šedíkova koncepce snese charakteristiku „platonistická“ (a radši to píši v uvozovkách), neboť za takovou by ji zřejmě označili současní teoretici ontologie hudebního díla (jeho koncepci budu říkat „popperovský ‚platonismus‘“). Moje stanovisko formované již od roku 1993 ve věci ontologie hudebního díla,<sup>3</sup> jsem zafixoval v textu Raclavský (2000) a dlužno říci, že je sepsán pro tehdejší (tj. převážně „logické“) obecnost (stať vznikla v konfrontaci pouze se středoevropskou literaturou na dané téma).<sup>4</sup> Přitom hudební platonismus je v druhé polovině dvacátého století angloamerickými filozofy a estetiky diskutován čím dál tím živěji (okolo stovky statí, pasáže o ontologii hudebního díla najdeme i v nemálu knih), počet příspěvků se dokonce zdá narůstat geometrickou řadou.<sup>5</sup> K nejvyhranějším hudebním platonikům patří Peter Kivy (vzácně přeložen, R. Niederlem, do češtiny text Kivy 2004), Julian Dodd (srov. např. Dodd 2004), Nicolas Wolterstorff (srov. např. Wolterstorff 1975), k umírněným pak např. Jerrold Levinson (srov. např. Levinson 1980; mj. analytictí filosofové by jeho pozici jako skutečně platonistickou nechápali). Problém ontologie hudebního díla si klade dvě fundamentální otázky: Co zakládá *identitu* hudebního díla (či s čím je identické)? Jaká je (forma) *existence* hudebního díla?

Dříve než budu diskutovat otázky platonismu ve věci hudebního díla, dovoluji si říci několik zcela nekontroverzních poznámek týkajících se obecně *teoretické explikace*.<sup>6</sup> Účelem teoretické explikace je naše pre-teoretické pojmy, které jsou mnohdy vágní, explikovat, tedy převést na přesné rigorózní pojmy určitého explikačního rámce (a sestavit z nich teorii explikující případně další pojmy). Explikační rámec, který sám

---

<sup>3</sup> Můj učitel Pavel Materna se mne tenkrát – vzhledem k tomu, že jsem studoval kromě filosofie i hudební vědu a navíc jsem v té době začal komponovat a chystal se studovat obor kompozice – zeptal „co je hudební dílo, když jeho provedení i zápisy jsou pomíjivé?“ (velmi mu za tu otázku děkuji).

<sup>4</sup> Mj. tvorbě onoho textu předcházela i diskuse s Pavlem Cmorejem, za což mu zde zpětně děkuji.

<sup>5</sup> Od roku 2000 to začíná vypadat, že kdekterá současná metafyzická koncepce (Lewisovi dvojníci, teorie tropů, teorie temporálních částí atd.) bude – jistě ke zděšení estetiků, muzikologů i teoreticky nalaďených hudebníků – nasazena na problém ontologie hudebního díla.

<sup>6</sup> Explikaci chápu širěji, než jak ji definoval Carnap a také širěji, než jak se uvažuje v teoriích definice. Vlastně bych namísto o „teoretické explikaci“ mohl hovořit o „modelování“.

uvažují, je rámec, který zohledňuje nejen třeba problematiku jazyka, problematiku paradoxů, ale i problematiku faktů či ontologie uměleckých děl (pracuji s pojmovým rámcem Tichého Transparentní intenzionální logiky, jehož explikování je v základu vystavěno na pojmu funkce, viz Tichý 1988).<sup>7</sup> Tak jako modelování, tak i mnou uvažovaná teoretická explikace nemůže dodržet všechny vlastnosti pre-teoretických pojmů – jistě totiž nemá smysl vágní pojem explikovat pomocí obdobně (či stejně) vágního pojmu (to bychom se přece o explikaci vůbec nemuseli snažit). Nepochybně se při explikaci nechceme zcela rozcházet s pre-teoretickými intuicemi (některé explikace mohou být pro takovýto odklon chápány jakožto věcně nepřiměřené). Na druhou stranu nelze vždy udržet všechny pre-teoretické intuice, neboť jistě nevedou zcela všechny pre-teoretické intuice ke koherentnímu celku. Musíme mít též na paměti (Baconova lekce), že pre-teoretické intuice jsou pokřiveny idoly rodu (tribus), idoly jeskyně (specus), idoly tržiště (fori), idoly divadla (theatri). Z tohoto nám také plyne pro filosofii poněkud neblahý důsledek, že ačkoli podáme kvalitní explikaci, jiný filosof (jde tu tak o idola theatri), jenž zohledňuje jiný explikační pojmový rámec, stejně naši explikaci od základu neakceptuje a my ho k tomu žádným „argumentačním násilím“ nedonutíme (např. zarytý nominalista nikdy nezvolá nad jistou teorií realisty „Bravo! Právě tak to myslím i já.“). Dále: naneštěstí ve světě odborných filosofických textů nelze pokaždé začít vysvětlením všech předpokladů (tj. odůvodněním něčího explikačního rámce apod.), chtě nechtě se autor odvolává na „svě čtenáře“, tedy filosofy uvažující stejný explikační rámec a ty ostatní, mající snad příbuzné pojmové rámce, na shodný pojmový rámec jen skicovitě navede.<sup>8</sup> Není proto příliš smysluplné napadat kdekeré tvrzení z něčího textu, jsou v něm totiž i ta tvrzení úvodová, navigační; čtenář, jemuž autor píše, dobře pozná, kde začínají autorova závažná prohlášení.<sup>9</sup> Rigorózní explikace, ač nekopíruje vág-

---

<sup>7</sup> Snad nejen mně jde o explikaci *celého* našeho pojmového rámce. Nechává mě chladným cíl vystavět ontologii šitou na míru pouze a jen uměleckým dílům.

<sup>8</sup> Mimochodem, nominalistická opozice nebyla v dřívější době (aspoň ne explicitně) v čs. kontextu zastoupena, je proto pochopitelné, že jsem texty Raclavský (2000; 2004) koncipoval pro tehdejší obec čtenářů platonickou koncepcí nekritizující.

<sup>9</sup> Neboli nehodlám před Šedíkem obhajovat např. bolzanovskou definici hudebního díla o sobě kvůli detailu „co má mít společné“. Pro toho, kdo připouští (nejen bolzanovský) platonismus, se žádné „setkání konkrétních jednotlivin v abstraktním objektu“ (Šedík 2007, 204) konat nemůže. Na druhou stranu sám nehodlám slovíčkařit a rozpitvávat problematické důsledky např. Šedíkova obratu „svět 3 (význam)“, zvláště když uvá-

nost pre-teoretických pojmů, rýsuje přesná vymezení tam, kde jsou jen matně okraje; impreciznost a vágnost ovšem dokáže rigorózní explikace pojednat pomocí sady příbuzných přesných pojmů.<sup>10</sup> Mj. takovýto nějaký *argument z explikace* – a níže bude řada ukázek jeho použití – žel zcela chybí v diskusích o ontologii hudebního díla.

Ukázkami pre-teoretických pojmů jsou pojmy vyjádřené obraty jako „právě poslouchám Beethovena“, „poslouchám Beethovenovu Devátou“. Jistě stačí drobné odvolání na zdravé intuice, abychom první obrat chápali jako neohrabaný způsob, jak vyjádřit skutečnost, že (třeba z desky) poslouchám provedení Beethovenovy Deváté – vždyť se přeci neděje to, že by na mne on, individuum Beethoven, mluvil (či třeba štěkal) a já mu naslouchal. S tím druhým obratem už nás tak silné protiintuice nepojí, nejen Šedíkovi ale přece jen namítám, že velmi pravděpodobně je ten obrat opět míněn ve smyslu „poslouchám provedení Beethovenovy Deváté“ (k tomuto se ještě vrátím).<sup>11</sup> Jazyk je plný různých zkratkovitých vyjádření; to, co je třeba činit, je rozplétat tyto idoly fori.

K mnohem závažnějším úkolům explikace, než jakým je desambiguace jazykových vyjádření, je vysvětlit, *explikovat, co to přesně je, to provedení nějaké hudební skladby*. Možná někteří filosofové nesouhlasí, ale já akceptuji zjištění hudební akustiky (jde vlastně o elementární fakta fyziky), že provedení hudební skladby (ať už se na produkci podílí jakékoli množství hudebních nástrojů) není nic jiného než chvění akustického prostředí, které lze mj. zachytit na oscilogramu. Ta rozmanitě vlnitá křivka na oscilogramu je grafickou reprezentací funkce z časových okamžiků (v našem explikačním rámci reálných čísel; jde tedy matematicky vzato o posloupnost) do (spojité množiny) bodů, což odpovídá kmitům.<sup>12</sup> Tento graf můžeme rozložit do čtyř grafů, z nichž jeden udává délky tónů (resp. not), jejich časové trvání, druhý výšky (základních) tónů, třetí pak dynamiky (tj. hlasitost), čtvrtý zas hudební barvy (tj. nástro-

---

žíme, že Popper opakovaně významy z obyvatel světa 3 explicitně vyloučil; atd. Jde mi o diskusi závažných prohlášení, klíčových tezí.

<sup>10</sup> Nebudu tajit, že mnohé z toho, co jsem v tomto odstavci o explikaci napsal, je převyprávěno z Tichý (1988, §38), popř. Cmorej – Tichý (1998).

<sup>11</sup> Pro rozsáhlou obhajobu mého přístupu srov. např. sekce 4-7 v Wollheim (1968). Desambiguace běžných jazykových obrátů je tématizována i u dalších filosofů umění.

<sup>12</sup> Čtenář si může pro ilustraci vzpomenout i na rádiovou vlnu, která šíří třeba přenos z koncertní síně (ta vysokofrekvenční vlna je jakousi transpozicí onoho vlnění v koncertní síni).

je, které ty hlavní tóny vyloudily; jde vlastně o jistou sloučeninu grafu dynamik těch či oněch částkových tónů). Právě toto čtvero grafů je vlastně zahrnuto v současném evropském notovém zápise (pro různé detaily viz Raclavský 2000a, popř. Raclavský 2000; 2005). Právě toto (jistou funkci z čísel do čísel) považují za (jistě nejen svou) *explikaci* preteoretického pojmu *provedení hudebního díla* (potažmo i notového záznamu provedení hudebního díla, jakým může být třeba improvizace).<sup>13</sup>

Šedík nesouhlasí a namítá, že „neposloucháme... nějaké vlnění s takovou a takovou frekvencí a amplitudou po určitý čas“ (Šedík 2007, 206).<sup>14</sup> Šedík je tedy proti *explikaci* provedení hudebního díla pomocí elementárních pojmů fyziky. Jde tu však o rozchod se zcela neproblematickými vědeckými poznatky, což je směr *explikování*, který jistě nejen já odmítám.<sup>15</sup> Ale možná, že Šedík chce vlastně říci něco jiného: provedení Beethovenovy Deváté není to, co se akusticky děje (a co nám prohýbá ušní bubínek), ale až to, co posluchači vyvstává ve vědomí (nebudu precizně zacházet s terminologií psychologie, volně zaměňuji pociťované/vědomé/vnímané).<sup>16</sup> Nepochybně je tu *recepte*<sup>17</sup> akustického dění tím či oním posluchačem (nejen „čistá“ *percepce*), dále různé kulturní faktory determinují, co si vlastně posluchač uvědomuje/pociťuje atd. S tím pochopitelně souhlasím, jsou to mnohokrát dokázaná fakta hudební psy-

<sup>13</sup> Mj. Pavel Tichý (Tichý 1980, 277 – 279) uvažoval *explikaci* hudebního provedení v pojmech svých analýz událostí, resp. epizod (tříd propozic). Od takovéto *explikace* odhlížíme proto, že jakékoli zaznění zvuku (ale též kašláni souseda či gesto prvního houslisty) je jaksi „komentováno“ jistou větou (pro ilustraci „C1 trvá od 1. 1. 2006 13:00:00 do 1. 1. 2006 13:00:15“) denotující propozici (jejichž třídy konstituují onu epizodu), neboli že jde o „pozorované“ provedení určité skladby; naše *explikace* provedení hudebního díla nepředpokládá „komentujícího pozorovatele“ (abstrahuje též od všeho mimohudebního dění). Na druhou stranu bych musel přijmout Tichého *explikaci*, pro případ kontrafaktuální možnosti, kdy vznik našich zvukových vjemů by nešlo vysvětlit coby funkci do čísel.

<sup>14</sup> V rámci mnou prosazované vstřícnosti Šedíkovi promíjím nejen jeho zkreslení toho, co jsem napsal v Raclavský (2004), ale hlavně to, jak je jeho vyjádření na štíru s fyzikou.

<sup>15</sup> Ony akustické poznatky jsou základní skutečnosti zjištěitelné každým z čtenářů (jak si odzkoušet tvrzení o hudebních barvách coby částkových tónech s dynamikami je popsáno v kdejakém ABC hudební nauky zahrnujícím kapitolku o akustice). To o skládání (popř. rozkládání) grafů pak není nic jiného než matematický poznatek, který je deduktivně přístupný i filosofům.

<sup>16</sup> V následujícím zanedbávám jeden aspekt Šedíkova tvrzení, k němuž se vrátím níže.

<sup>17</sup> Z mně nepochopitelných důvodů je v Raclavský (2004) zaměněno slovo „*recepte*“ a „*percepce*“.

chologie, navíc ověřitelná každým z nás (pro příklad, kdy zůstáváme na rovině subjektem uvědomovaných skutečností, někdo určitý akustický jev chápe jako non-hudbu, někdo jiný jako hudbu, někdo jako hudbu pěknou, někdo jako nehezkou, někdo jako variaci s třítónovým motivkem, někdo jako variaci s pětítónovým motivkem, atd.; kromě idolů specus tu jde i o idoly tribus<sup>18</sup>). Problém je tu s vysvětlením ontologické identity onoho provedení Beethovenovy Deváté: každý posluchač má ono hudební-provedení-v-jeho-vědomí odlišné od hudebního-provedení-v-jeho-vědomí někoho jiného. Je tu takto právě tolik „hudebních provedení“, kolik je v sále posluchačů. A to navzdory tomu, že orchestr produkuje pouze jediný akustický děj, *jediné* provedení. Ti, kteří uznávají, že jde o *jediné* provedení Beethovenovy Deváté (a jistě je nás mnoho), nemohou tudíž na Šedíkem (skrytě) prosazovanou multiplicitu přistoupit. A to zjevně ani tehdy, když si pomyslně zavedeme relaci podobnosti mezi těmi rozmanitými hudebními-provedeními-v-něčím-vědomí. Je totiž jasné, že vyextrahování společného jádra („objektivní hudební-provedení“) z množiny hudebních-provedení-v-něčím-vědomí (abychom eliminovali rozmanité subjektivní prožitky různých posluchačů) se zpravidla nezdaří, protože odlišnosti ve vnímání mohou být tak radikální, že jádro společné všem vyextrahovat nepůjde (pomineme-li případy, kdy nějaký posluchač prostě klímbal, máme tu velikou škálu ve vnímání odlišností oněch zvukových vln, uvažme třeba rozmanitá uvědomění si, co je variováno, ohromnou mnohost kdejakých pocitů apod.; idola specus); neboli stanovit identitu té jedné věci, která se na koncertě děje, je takto prostě (jistě až na vzácné výjimky) vyloučena (je zřejmé, že stanovit identitu hudebního díla by pak rovněž nešlo). A řečeno jinak (spolu Fregem): když tu máme něco, co se různí, je přirozené uvažovat, že tu není mnoho věcí, ale jedna, o níž budeme predikovat rozmanité skutečnosti.

Bod (2) (Šedík 2007, 206) Šedíkova návrhu má ještě jeden, ale tentokrát už na první pohled pochybný důsledek: duševní stavy posluchačů v sále prý – jak Šedíkově formulaci můžeme rozumět vzhledem k jím uváděnému textu v závorce – působí na samo provedení, ono akustické vlnění. Anebo co tu chtěl Šedík říci obratem, že „svět 2 [působí] na svět 1“? Možná, že Šedík vlastně jen říká, že svět 2 obecně vzato působí na svět 1 (například, že dobrá nálada z koncertu Deváté vede posluchače k určitým činům, akcím v materiálním světě atp.). Jenže pak nevím, jak se tato vý-

<sup>18</sup> Mj. nás filosofové pochopitelně příliš nezajímá, co pociťuje kočka či motýl vystavený na koncertu Beethovenovy Deváté tímž zvukovým vlnám.

hoda popperovského „platonismu“ liší od analogické nabídky, kterou poskytuje moje verze hudebního platonismu (srov. Raclavský 2004).

V koncertním sále je prováděna Beethovenova Devátá symfonie. Je tu prováděno *něco*. Jenže co je to to „něco“? Koncert skončil, Devátá přestala být hrána, nastalo ticho (resp. šum odcházejících posluchačů). Přestala nyní Beethovenova Devátá existovat? Odpověď „ano“ stěží odpovídá našim soudnějším intuicím. Je to *to* dnešní *provedení* Beethovenovy Deváté, ty konkrétní zvukové vlny vylouděné symfonickým orchestrem, co *skončilo v čase*. Beethovenova Devátá, *to dílo*, tu stále *zůstává*, byť ji nikdo právě nehraje. Devátá tu jistě zůstává, i když všechny její notové zápisy, partitury, spálíme, i když si ji nikdo nebude v hlavě představovat.<sup>19</sup> Neboli ta Devátá, to „něco“, *nezávisí na tom, co se děje v materiálním světě*. Je vzhledem k tomu dění ve světě *abstraktní*, je od něj neodvislá. Abstraktní, jak je ten termín ve filosofii (zvláště analytické) zaveden, je chápáno jakožto být nezávislý na čemkoli. Tedy Devátá je abstraktní tím, že její existence (objektivní bytí) je nezávislá na tom, kdo si ji představuje, kdo ji hraje, že si ji někdo představuje, že ji někdo hraje, atd. Na druhou stranu *provedení* (či *představa* či *zápis*) hudebního díla („an sich“) je typicky *konkrétní*, tj. materiální a proto existenčně závislé na tom, kdo je způsobuje; apod.

Není divu, že si při této příležitosti vybavíme i peircovskou distinkci type/token (nikoli přímo Peircovu, ale takovou distinkci, jaká je zavedena v analytické filosofii). *Type*-m je zde hudební dílo, *tokenem* pak znění (či představa či zápis) hudebního díla. *Type* je z definice abstraktní; *token* je, z definice, konkrétní (zde je třeba jisté upřesnění, srov. níže). Obávám se ale, že do nominalistického slovníku je distinkce type/token principálně nepřeložitelná. V estetice a filosofii umění se setkáváme se značně deformovanými podobami příslušné definice type-u: type je množina tokenů atp.; nominalisté (což je i běžné pre-teoretické vyznání)

---

<sup>19</sup> Běžný filosof nebude souhlasit – po zničení všech zápisů přece bude dílo zapomenuto, přestane tudíž existovat. I Stalinové a Hitlerové všech dob uvažovali, že spálením partitur v davovém člověku dojde k zapomnění a dílo pro něj přestane „existovat“. Je s podivem, že tomu filosof přizvukuje a musíme filosofovi připomenout, že krom jiného tak hodil přes palubu všechna díla, která nejsou zapsána, lidové písně apod. Filosof svou tezi možná patřičně poopraví, jenže pak se ho budeme ptát, proč trvá na svém newspeaku a říká „neexistovat“ tam, kde je normální říkat „být zapomenuto“ apod. Nepochybně bude filosof na svém žargonu bude trvat. Pak by si ale měl uvědomit, že aby bylo možné něčemu smysluplně upírat existenci, tak ta věc tu musí být, musí být k dispozici. A to je ten smysl, v jakém říkám, že díla stále existují.

prostě nerespektují klasickou definici.<sup>20</sup> Jenže je truismem, že toto dává vznik elementární myšlenkové chybě – když už definici něčeho někdo nějak stanoví, nelze jeho teorii „vyvrátit“ tím, že jeho definici nerespektujeme. Šedík nám poskytl zjevný důkaz svého nominalistického založení výroky: „Je zřejmé, že vygumováním kresby [Rauschenberg vygumoval jistou kresbu de Kooniga] se v tomto případě nepracuje pouze s tokenem, ale i s typem původního díla. Identita díla proto nemůže být postavena na věčném a neměnném type-u a musí být uchopena jinak“ (Šedík 2007, 205). Předně nevím, proč někdo do problematiky ontologie hudebního díla zaplétá příklad z výtvarného umění, jedna věc je ale zcela jasná: Šedík nerespektuje onu definici type-u (ta kresba prostě není type-m). Podobně je tomu u výroku „z typu se stává token“ (Šedík 2007, 205) – z žádného type-u se nemůže stát token. A protože nerespektování definice type-u, tokenu, či abstraktního, nic nevyvrací, nemůže to být argumentem pro to, že identita hudebního díla musí být založena mimo distinkci type/token.

Přesto se ptejme, co se stane s Beethovenovou Devátou, když z Beethovenova autografu Deváté vymažeme poslední notu, ptejme se, co se stane s Beethovenovou Devátou, když ji na nějakém koncertě orchestr zahraje bez posledního tónu. Beethovenově Deváté se podle našich základních intuic nestalo nic. Následkem hérostratovské akce tu prostě máme jen poničený autograf a následkem sabotáže příslušným hudebníkem pokazené provedení.<sup>21</sup> Můžeme palicí rozmlátit kterýkoli „šumpeřák“, tomu Šumperově rodinnému domu (tomu dílu, ke kterému vyrýsoval plány) to nic neudělá; můžeme spálit všechny výtisky Mannova Doktora Fausta, jeho literární dílo o skladateli Adrianu Leverkühnovi existuje nadále, byť se ve světě hmoty stalo cokoli. Je tedy *přirozené* (tj. věcně adekvátní) explikovat z ontologického hlediska (nejen) hudební dílo pomocí pojmů jako „type“ či „abstraktní“, kdežto provedení hudebního díla, zápis hudebního díla pomocí pojmů jako „token“ či „konkrétní“.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Dle klasické definice type-u, type se nemění, pokud nějaký jeho token přestane existovat, či je deformován apod. Type proto nemůže být ztotožněn s množinou pomíjivých tokenů. (Mj. ona estetická definice type/token je vlastně přejata od N. Goodmana – tvrdého nominalisty.)

<sup>21</sup> Jistěže odlišení, co ještě je provedením jistého díla a co již – navzdory částečné podobnosti – provedením téhož díla není, je důležité. V této oblasti zasažené mlhavostí musíme nasadit explikaci vzhledem ke kolekci přesně vymezených pojmů (srov. též níže).

<sup>22</sup> Pochopitelně i další žánry uměleckých děl můžeme explikovat v termínech funkcí. Uznávám však, že pro různá vizuální umění se naše pre-teoretické intuice budou matematickým explikacím dosti vzpírat (protože zrak je pro lidský rod dominantní orgán).



Jistě, že provedení Beethovenovy Deváté třeba von Karajanem tehdy a tehdy, tamhle a tamhle, třeba s Berlínskými filharmoniky, je jedinečné – proto tu máme i otázku identity a existence tohoto provedení. Podobně máme jedinečnou edici partitury nějaké skladby určitým hudebním vydavatelstvím. Tady nasadíme *type-token* distinkci *ještě jednou*: ono Karajanovo provedení, coby token type-u Devátá, je jedinečný token, kterému odpovídají (coby type-u) mnohá provedení, která si doma uspořádávají majitelé CD nahrávky Karajanova koncertu, které na CD *n*-krát vylisovala firma Deutsche Grammophon (analogicky pro *n* výtisků oné partitury). To, s čím máme tedy doopravdy co do činění v materiálním světě, jsou tedy *tokeny tokenů* (ty jediné jsou konkrétní).<sup>23</sup>

Mimochodem Šedík zase nerespektuje (Šedík 2007, 205) klasickou definici distinkce type/token, která se aplikuje – ještě jednou – na token samotný (a proto se hovoří o tokenech tokenů), neboť vyčítá logikům a analytickým filosofům vznik nekonečného regresu tím, že by se distinkce type/token dále a dále opakovaně aplikovala na token (nějakého) tokenu. Jenže to je další politováníhodné neporozumění oné definici (a její aplikace): distinkce type/token se znovu aplikuje pouze jednou a to na token type-u (ne znovu a znovu, žádný regres se proto nekoná).

O explikaci pomocí pojmů „abstraktní“, „type“, tu již byla řeč, navrhněme explikaci hudebního díla do pojmového rámce funkcionální explikace. Hudební provedení explikujeme jako funkci z časových okamžiků (reálných čísel) do tónových výšek (zjednoduše si vyprávění na posloupnosti tónů a odhlédněme od dynamik, atd.), čili opět do čísel. Tak třeba ono jisté von Karajanovo provedení je funkcí, jejíž počátek začíná údajem, řekněme, 1. 1. 2006 13:00. Máme tu tedy časově specifickou funkci; mj. tato je naší explikací tohoto provedení Deváté Karajanem, tedy abstraktního tokenu Deváté. Ty zvukové vlny byly tokenem tohoto tokenu, byly konkrétní, stejně tak, jako je konkrétní jiný token vašeho domácího přehrání CD s digitalizovaným Karajanovým tokenem Deváté. Někoho by napadlo vysvětlit tu Devátou prostě jako funkci z Karajanových či Bernsteinových provedení-coby-abstraktních-tokenů. Jenže tato explikace by byla věcně neadekvátní tomu, co je to to dílo, ta Devátá. Tato funkce z oněch provedení do díla (Deváté) je spíše modelem korespondence (ve smyslu funkcionálním, nikoli strukturálním) mezi provedeními a příslušným dílem (popř. je to zjednodušeným modelem abs-

---

<sup>23</sup> Další odkazy opět směřuji na Raclavský (2000).

trahování díla z jeho provedení). Otázka, která tu stejně zůstane, je, co to je ta Devátá, o který objekt se přesně jedná. Bude proto rozumné chápat to dílo prostě rovnou jako funkci, která není časově specifická, tedy jako takovou, která bude zadána vlastně jen časovými intervaly (namísto 0:00-0:15 máme časový interval 15''), např. že první tón<sup>24</sup> trvá třeba 15 vteřin, druhý tolik a tolik atd. Toto je naší *explikací hudebního díla* coby type-u. Jsem přesvědčen, že toto je velmi přirozená a proto adekvátní explikace. Odpovídá velmi dobře i notovým zápisům, kde jsou časové intervaly určeny délkovými kvalitami not (čtvrtěová nota, osminová nota atp.) a udáním tempa (a nikoli časově specifickými údaji jako „začátek 1. 1. 2006 přesně ve 13:00“). Podrobnosti o tomto modelu a převod mnoha relevantních hudebních termínů (např. melodie, melos, metrum, rytmus atd.) do toho modelu viz v Raclavský (2002a).<sup>25</sup>

Nepochybně bude namítáno: ale vždyť ta jednotlivá provedení se liší, Karajan interpretuje Devátou jinak než Bernstein, anebo: Beethoven nevypsal zcela přesně délky těch časových intervalů, zapsal ji metodou „plus-mínus“. Tak předně jsou tu historické a i jiné důvody, proč jsou (některé) notové záznamy nepřesné. To, oč tu jde, je, že podobně jako u tzv. logotypu tu máme kolekci jednotlivých log k danému logotypu, tak tu máme kolekci úzce příbuzných děl a Beethoven notami dal najevo, že „kterékoli z těch úzce příbuzných“ smí být takříkajíc zváno Devátá. Analogicky pro provedení, různé interpretace (vzhledem k dobovému kontextu se pak některá z interpretací může jevit nejlepší interpretací). To, s čím tu máme co do činění, je *vágnost*. A my explikujeme do „ostrých pojmů“. Kolekcí oněch příslušných „ostrých pojmů“ (určujících jednotlivé funkce) můžeme nahradit jedním „ostrým pojmem“ konstituovaným disjunkcemi jako „15 vteřin, nebo 15,01 vteřiny, nebo 14,09 vteřiny“ atd.<sup>26,27</sup> Toto opravdu není pro teoretickou explikaci principiální problém.

---

<sup>24</sup> Ted' nevím, zda-li tam není souzvuk, ale to je zde nepodstatné.

<sup>25</sup> Zájemcům pošlu někdejší text nebo jeho novější okomentovanou variantu.

<sup>26</sup> Zcela obdobně bychom řešili rozmanitost v určení témbků atp. Mj. Currie (např. Currie 1998), podobně jako již dříve Levinson (Levinson 1980, 14 – 15) se mylí, když ztotožňuje skladby s posloupností zvuků (n.b. u něj navíc chápaných jako „type-y“) hraných na specifický nástroj – a to i proto, že se rozchází se známými muzikologickými fakty jako např. že skladatelé nespécifikovali nástroje (či sami z provozních důvodů nedodrželi své předpisy), skrze něž má být dílo provedeno; je jistě absurdní tvrdit, že jistá Bachova klávesová skladba provedená na dobovém hammerklaviru je odlišná od téže skladby provedené na současném pianinu atp. Role instrumentace se nesmí přepínat. (Mj. po ruce je i velmi vzácný „protipříklad“ – von Webernův Op. 1, což není nic jiného než instru-

Ve srovnání s teoretiky hudebního díla chápajícími hudební dílo jakožto posloupnost zvuků, my nemáme problém s anomálními hudebními výtvoři. Cageova kuriózní skladba 4'33" (mj. instrumentována pro klavír, tj. její provedení musí činit klavírista) je prostě *parciální* funkcí, žádné tóny nejsou číslům-časovým okamžikům v intervalu 4 minut a 33 vteřin přiřazeny (a to dobře odpovídá partituře, v níž je třikrát – skladba má totiž tři části – tacet, což je mj. znak pro hudební pauzu, „všechny nástroje mlčí“, v orchestrálních partiturách). Žádná nevýhoda našeho hudebního platonismu (jak naznačuje Šedík v bodě (3) v Šedík 2007, 206) se zde nekoná. Na rozdíl od toho, zdá se, popperovský „platonismus“ nemá explicitní návrh v tom, co hudební dílo doopravdy je; přinejmenším pak „pole virtuálních možností“, které je „realitou“ (Šedík 2007, 206), mi nejen v případě Cageova díla nedává příliš jasný smysl.

Nyní ukáži, že popperovský „platonismus“ předkládá značně diskutabilní ontologii hudebního díla i v jiném aspektu. Dle něj totiž na jedné straně „dílo bude stejně tak objektem světa 1 (zhmotněné ve svém nositeli), světa 3 (význam) a světa 2 (subjektivního světa ať už autora anebo vnímatele)“, „dílo je kompletní pouze tehdy, když dojde k propojení všech třech světů“ (obojí Šedík 2007, 206). Na druhé straně ale „Jinak tu [dílo] zůstává jako pole virtuálních možností, čekajících na aktualizaci“ (Šedík 2007, 206). Druhé tvrzení nám říká, že dílo je to „abstraktní“ (míněno v uvozovkách, tedy ne abstraktní v zavedeném smyslu toho slova), neboli, že dílo je ta věc, která je podle platoniků abstraktní. Z prvních dvou výroků to ale vypadá, že to není dílo jako takové, ale „neúplné dílo“, čili že dílo je až to spojení provedení, recepce a „abstraktního“ díla. (Na rozdíl od tohoto je pozice platonismu jasná: vzít vážněji to druhé, totiž, že dílo je abstraktní objekt.) S prvými výroky „platonismu“ se ale pojí teorie, kte-

---

mentovaná Bachova varhanní Passacaglia c-moll z op. BWV 582; nepochybně jde vlastně o dílo Bachovo, Webernova skvělá instrumentace, tj. posloupnost témbřů pasujících na tónově-rytmickou posloupnost té Bachovy passacaglie, je ale samostatný tvůrčí čin.)

<sup>27</sup> S ohledem na skutečnosti jsme také nuceni přijmout, že skladbou je časově nespécifická funkce do ne zcela striktně určených tónových výšek – bylo by přece absurdní tvrdit, že provádění jisté Bachovy skladby při současném komorním a (jde o přesnou výšku tónu a1 a v následnosti pak i ostatních tónů) rovnému 443 (či kolika už) Hz nepoukazuje na ono jedno hudební dílo, protože Bachem byla uvažována skladba pro provádění při a1=440Hz; jistě je to otázka míry, odkud pokud ve výškových transpozicích jít (tedy otázka vágnosti). (Dodejme, že ačkoli značná výšková transpozice provedení skladby při rozhlasovém přenášení signálu (a odhlédneme od zakódování a digitalizace) nesplňuje naši intuitivní představu, že při onom přenosu jde doopravdy o „adekvátní“ provedení daného díla, nepochybně je onen přenos tokenem onoho díla, atp. atd.)

rou (alespoň ten můj) platonismus zahrnuje – důvod je v tom, že jakkoli neadekvátní subjektivní stav vnímatele (třeba spí, nebo si při provedení Deváté v hlavě představuje píseň Satisfaction od Rolling Stones, nebo si k Deváté průběžně kontrapunkticky „přikomponovává“ další melodie, atd., atd.) je konstitutivní pro hudební dílo (Beethovenovu Devátou), neboli že identita Beethovenovy Deváté symfonie je „dána“ (omezíme-li naši fantazii na jeden jediný koncert) právě tolika Devátými, kolik je v sále vnímatelů (tj. včetně hrajících hudebníků). Jenže tenhle hiátní klastr je spíš než hudebním dílem (Devátou) tím, čemu by se mnohem spíše řeklo „dojmy všech vnímatelů provedení Deváté vzhledem k Deváté

a k jejímu akustickému vyvedení“. Neboli: tato popperovská explikace je věcně neadekvátní, explikuje ony dojmy (ve vztahu k něčemu), ne to, co je dílo. Navíc co je tím dílem, Devátou, o něž se popperovská explikace opírá? Popperovský „platonik“ tu vlastně podává kruhové vysvětlení hudebního díla a to pomocí pojmu, který pojem hudebního díla předpokládá, neboť Šedíkova definice hudebního díla má vlastně tvar „hudební dílo =<sub>df</sub> zhmotnění hudebního díla, představa hudebního díla...“ (pro toto čtení dává podklad i ono druhé tvrzení o hudebním díle, neboť toto dílo světa 3 je hudebním dílem).

Řekli jsme, že hudební dílo jako takové je abstraktní, tedy že jeho existence není kontingentní, že je nezávislá na tom, co se děje v našem světě hmoty. Hudební dílo bylo námi přesně explikováno jako funkce z čísel do čísel, která je zrovna tak abstraktní a tudíž existující „eternálně“. Aby vysvětlili činnost skladatelů, když tvrdí, že hudební díla existují „věčně“ – z čehož plyne, že již „pre-existují“ před skladatelovou aktivitou – hudební platonikové říkají, že skladatelé díla *objevují*,<sup>28</sup> že objevují to, co už bylo dříve, než na to zaměřili svou pozornost. Nominalisté tu ale vyrukují s námitkou, která se nazývá *kreacionismus*: „to podle vás platoniků znamená, že hudební dílo, jakým je Devátá, tu existovalo ještě dříve, než ho Beethoven vytvořil – jenže to je přímo absurdní, je to Beethoven, kdo ho vytvořil, teprve pak Devátá začala existovat“. Poznamenejme, že kompromisní „platonismus“, např. ten popperovský, chce zastávat obě krajní pozice naráz, Šedíkův bod (1) je toho zjevnou ukázkou – skladatel nachází už existující objekt a zároveň tvoří nový objekt („Autor dílo i vytváří i objevuje“, Šedík 2007, 206). Tvrdit, že si toto vzájemně neodporuje (tam-

---

<sup>28</sup> Ukázkově: „skladatel by měl být myšlen spíše jako vybírač [„selector“] než tvůrce.“ (Wolterstorff 1975, 138 – 139).

těž),<sup>29</sup> je nejen pochybné, ale hlavně nepravdivé prohlášení. Buď tu dílo již je a tak ho nikdo už nevytvoří (pozice pravého platonismu), anebo tu dílo není a tak ho někdo může vytvořit. Je logicky absurdní zastávat obě dvě neslučitelné pozice (a to navzdory některým výhodám, které tento přístup skýtá), je absurdní koncepce tvoření něčeho (ve smyslu uvedení do existence), přičemž to již před aktem tvoření existuje.

Jak obhájit intuici o „objevování“ před intuicí o „tvoření“? Předně je třeba říci, že termín tvoření je produktem jisté filosofie z přelomu 18. a 19. století o umělci coby jedinečném Tvůrci, nenahraditelném Demiurgovi, Stvořiteli rovnému Bohu v tom, že bez něj, Beethovena, nic takového jako Devátá nemohlo spatřit světlo světa. 20. (a 21.) století pak nekriticky přežvýkává toto dogma – idea tvoření je tedy nakonec podmíněná dobovou filosofií. Umělci se ale po celá předcházející staletí necítili být takovými, nemuseli si totiž onou reklamou specifické marketingové značky („Beethoven je jen jeden“) zajišťovat holé živobytí, což je děj masově započatý právě v 19. století (leccos o tom zmiňuje i Kivy, srov. Kivy 2004, 283 – 285, mj. jde o muzikologická historická fakta). Slova jako „tvoření“ (a možná i „objevení“) tedy nejsou venkoncec ničím jiným než idola fori či theatri. (Pokud „tvořením“ není myšleno vznikání, „vytváření existence“ něčeho, pak na toto slovo mohu přistoupit a přestanu používat slovo „objevování“.) Ačkoli i současní skladatelé jsou nechtě oběťmi romantických teorií Tvůrce (a proto jim nesmíme každé slovo věřit, oni jsou prostě také podmíněni oním diskurzem), přece jen je pozoruhodné, že nejčastěji říkají, že oni skladby zapisují, *píší*, že danou skladbu *napsali*, že je komponují, že skladby zkomponovali.<sup>30</sup> Je proto třeba zaměřit pozornost na to, že oni píší *něco*, že oni zapsali *něco*. Samozřejmě, že tu nejde o to, že napsali nějakou skvrnu na notovou osnovu, to by byla parodie hodná pokleslé televizní show. To něco, k čehož znění zadali pokyny, je hudební dílo, ten zápis, krom ryze praktických instrukcí, poukazuje na ono dílo. Pokud se pokusíme formulovat některé sémantické vztahy, tak noty (partitury) *denotují* umělecká díla – denotaci

<sup>29</sup> Jistě při předpokladu, že dílem je ono „pole virtuálních možností“, nikoli toto *plus* duševní stavy vnímatelů *plus* fyzická realizace.

<sup>30</sup> Oprávněně na skutečnost zapisování „instrukcí k provedení“, poukazuje Wolterstorff v (1975). Wolterstorff to ovšem přehnal (jak si správně povšiml Kivy, srov. Kivy 2004, 293 – 395), když vyloučil (nejen) improvizace – coby předem notově nekodifikovaná provedení – ze světa provedení uměleckých děl (v naší koncepci proto Wolterstorffa nenásledujeme).

not jistě nelze založit na odkazu ke kontingentně se vyskytujícímu zvuků, a už vůbec ne k rozmanitým subjektivním stavům (to je teze dokládána již v Raclavský 2000); dodejme, že vlastní jméno nějaké skladby vyjadřuje konstrukci, která je tzv. trivializací (jde o druh Tichého konstrukcí) oné denotované funkce. (Popperovská teorie ovšem v bodě (4) v Šedík 2007 nepředkládá něco fundamentálně odlišného od toho, co jsem tvrdil už v Raclavský 2000; 2004: je jasné, že vztah mezi skladatelem (být já nebudu říkat slovo „tvořícím“) a výsledkem (budu preferovat „zapsaným dílem“ před „vytvořeným dílem“) je důležitý.)

Vůči kreacionismu nabízím (zahraněními platoniky nevyužívaný) *argument z kombinatoriky*.<sup>31</sup> Začneme konstatováním, že běžní lidé (estetiky nevyjímaje) mají naprosto nejasno, v čem vlastně to komponování spočívá (idola specus). Každý, kdo skládá hudbu, si však může lehko domyslet, že ta kombinatorika (všech) skladeb tu už před jeho kompoziční aktivitou je. Pro ilustraci komponování uvažme, že někoho sice napadl motivek o tónové posloupnosti c-g, skladbu (ani melodii) však nedělá jeden motivek, ale jeho složení (odtud slovo *kompozice*) s jinými motivky (atd.), proto hledá esteticky uspokojivé pokračování; a má tu volbu např. mezi a-d-e, f-a-d, e, e-h atd. V jedné oktávě má (v klasické evropské tónové soustavě) 12 tónů; to je (při oné oktávové redukci) dané univerzum prvků a kombinatoricky vzato jsou všechny funkce (posloupnosti) nad ním automaticky dány (sloganem: „kombinace jsou dány“). Skladatel si musí jen *vybrat*. Nejde o „náhodný výběr“, jak to karikuje Šedík – nejen já, ale i ostatní platonici, píší o užití „svého nadání k tomu, aby vybrali hezké dílo, tedy dílo, které na nás ve své fyzické realizaci působí esteticky“ (Raclavský 2004, 275 – 276). Tak např. nekvalitní skladatel by si jako pokračování vybral e a vyšel by mu „otřískaný“, nudný, esteticky nezajímavý rozložený akord C dur. Přijetí a-d-e by nás ale vedlo k (řekněme rockové) pentatonice, což by se líbilo rockerům (avšak ne příliš posluchačům klasiky), f-a-d by esteticky zapůsobilo na milovníky klasické harmonie, atp. Na tom není vůbec nic proti „tvoření“. Jsou tu prostě obrovské možnosti, jen je třeba si vybrat – a jistě ne každému je dáno vybrat opravdu hezkou možnost.<sup>32</sup> Kvalitní skladatel, když pozná

---

<sup>31</sup> Ten je vlastně ve všech mých odkazovaných statích, v Raclavský (2004) pak na s. 275 – 276.

<sup>32</sup> Také je třeba říci, že jakýkoli pohled do učebnice komponování by propagátory romantických termínů jako „tvořit“ velmi překvapil tím, jaké „konstruktérsko-technologické“ termíny skladatelé ve skutečnosti používají.

kvalitní motiv, ho musí umně variovat, aby zkonstruoval krásnou skladbu. Musí pak analyzovat ony motivy, nápady, aby věděl, jaké má najít řešení kompozičního spojení třeba pomalého motivu s rychlým motivem (nápady nejsou jen tónové či rytmické, ale i mikrostrukturální či makrostrukturální). Musí (pokud nechce „lepit notu k notě“, což je pro větší skladby neudržitelná strategie) hledat řešení kompozičních problémů. A nadání je třeba k tomu, aby našel (objevil) esteticky krásná řešení.<sup>33</sup> Kivy přitom výmluvně připomíná (Kivy 2004, 286), že umělec chce být znám za to, že to on je objevitel originálního estetického (vnitřně pak technického) řešení, skladatel skutečně chce být znám za to, že objevil, co se dosud „neobjevilo“. Je to třeba Janáček, který se jako první může chlubit objevem, že lze hnát pozoun nad flétnou,<sup>34</sup> ačkoli tahle kombinace tu byla dávno před tím, než ji Janáček využil. Zajděte si ke klavíru, zmáčkněte dvě klávesy – copak budete tvrdit, že jste formovali souzvuk (abstraktně: harmonický interval), který tu vznikl až díky vaší tvůrčí Jedinečnosti, že to až vy jste ho vytvořili?

Nechápu, jaké výhody proti mnou prosazované platonistické teorii hudebního díla skýtá v kontrastu s tím Šedíkův bod (5) v Šedík (2007, 206) – to už od začátku tvrdili i hudební platonici, že ne každý vybere krásnou skladbu. Platonici nezpochybňují ani to, že každý skladatel je pochopitelně zodpovědný za dílo, které zapíše do not (apod.).<sup>35</sup> V přípa-

---

<sup>33</sup> Julian Dodd (Dodd 2002, 386 – 387) sice správně odrazil určitou námitku vůči kreacionistům na základě argumentu o objevování, ale velmi se mylí v tom, že na rozdíl od vědců (Einstein, Wiles, Gödel) prý skladatelé neobjevují po hledání. Pro příklad můj učitel kompozice, skladatel Alois Piňos, hledal odpověď na otázku „existuje esteticky krásná hudba složená pomocí dvanáctitónových řad s intervalovou strukturou 1-5-2-5-3-5...-11“? (pro jiný příklad: jaké hudební struktury zvolit, aby byla v našem kontextu vyjádřena oslava letu Apollo 11?) a odpovědi na mnoho dalších otázek – ostatně jako každý skladatel hodný toho jména.

<sup>34</sup> Možná se tu rozcháším s některými muzikologickými fakty o Janáčkově, na argumentu to ale nic nemění, jde o ilustraci. Pozoun má veliký rozsah, ale do Janáčkovy doby byl využíván jakožto hrající vždy pod flétnou (ta má taky velký rozsah, ale ve své dolní poloze je pod nejvyšší polohou pozounu). Tím, že to prohodíte, vznikne pozoruhodný témbální (zvukově barevný), následně pak možná esteticky krásný, jev. Analogickými (a teď mikro- a mezzo-strukturálními) objevy je Xenakisovo obkružování, rozvíňování/svinování atp.

<sup>35</sup> Kromě toho v Šedíkem při této příležitosti citovaném tvrzení Popper říká to, co je v plné konformitě s ryzím hudebním platonismem – Beethoven si volil svoji cestu při vybírání z (již daných) možností, které v platónském světě skladeb jsou (Popper mj. píše „objevy“, ne „výtvary“).

dě, že by se potvrdila pravdivost domněnky, že hudba byla provozována dříve než jazyk, bylo by pochopitelně nutné opustit Popperovo stanovisko, že objekty světa 3 (včetně hudebních děl) vznikají až se vznikem jazyka (pro mne je možnost takového zpochybnění důvodem k nezastávání Popperovy teorie už teď).

Proti neplatonistickým koncepcím je záhodno využít (a také to není v textech o hudebním díle patřičně využíváno) z analytické filosofie známý *modální argument*.<sup>36</sup> Věta „Je možné, že Mozart napsal Devátou“ sice není pravdivá (v aktuálním světě ji složil Beethoven), není ale kontradiktorická – jak to vlastně podávají kreacionisté, protože podle nich nikdo jiný než Beethoven složit Devátou *nemohl*. Nebudu nám, analytickým filosofům, zdůvodňovat dobře známé, že kromě našeho aktuálního světa, existují mnohé možné světy, v nichž nejen Mozart, ale myslitelně třeba právě vy jste zkomponovali Beethovenovu Devátou.<sup>37</sup> Neboli, že mezi Devátou a Beethovenem není logicky nevyhnutná, ale pouze nahodilá spojitost. A věc nemusíme pokládat tak extrémně: můžete být poměrně znalcem vrcholného Beethovena i vrcholného Haydna, přesto u některých raných skladeb Beethovena můžete být velmi dobře přesvědčeni, že je napsal Haydn, protože to má znaky Haydnova stylu; to potvrzuje naši intuici, že dané dílo mohl klidně zkomponovat Haydn a ne Beethoven. (Estetikové možná stále nebudou souhlasit a já si dovoluji připomenout existenci uměleckých Jackyllů a Hydeů, kteří tvořili dvě linie děl, přičemž estetikové přísahali, že původce děl jedné linie *nemůže* být týž jako původce děl linie druhé, ačkoli tomu tak doopravdy bylo; nemám po ruce vhodnější příklad než Romaina Garyho alias Émile Ajara.)

Nepochybně má každé hudební dílo řadu nahodilých vlastností, jako třeba být zkomponován Beethovenem, nebýt zkomponován Xenakisem (jak jsem psal v Raclavský 2004, 277). Tyto kontingentní vlastnosti může (na rozdíl od nutných vlastností) každý skladatel ovlivnit. A to prostě tím, že je to on, kdo dodá (či nedodá) do veřejného prostoru notový zápis (popř. provedení) daného díla, takže od té doby je ono dílem, jehož složení je připisováno jemu.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Náznaky jsou ve Wolterstorff (1975, 137).

<sup>37</sup> Samozřejmě v těch světech musíte mít adekvátní schopnosti pro to, aby jste nějakou takovou orchestrálku se sbory vůbec dokázali zkomponovat. To pochopitelně není logicky vzato zapovězeno, je to logicky možné.

<sup>38</sup> Nechápu proto, proč ale Šedík píše, že dle mé platonistické koncepce je skladatel „bez šance je [ta díla] ovlivnit“ (Šedík 2007, 206). Pokud toto má být protiteze vůči plato-



Jistě je tu otázka, co přesně je vlastním jménem určitého díla. Svou Devátou symfonií zkomponovalo mnoho skladatelů, proto (budeme-li abstrahovat od doplňujících částí jejich názvů jako „d moll“) komunita mluvčích zjednodušuje pojmenování vsunutím jména autora. Za vlastní jméno Beethovenovy Deváté tedy budeme – prozatím – uvažovat výraz ‚Devátá symfonie Ludwiga van Beethovena‘ (jistě lze zkracovat na ‚Beethovenova Devátá‘). Ačkoli cítíme jistý deskriptivní prvek tohoto jména už díky podvýrazu ‚symfonie‘, odhlédněme od toho, neboť není zaručeno, že jde skutečně od kompoziční druh zvaný symfonie (J. S. Bach třeba užíval výraz ‚ricercare‘, přestože šlo o jím zkomponovanou fugu a nikoli ricercar; Šostakovič zase označoval jako symfonie díla, která jsou vlastně orchestrálními kantátami). Závažnější podezření ale vystává s možnou deskriptivností podvýrazu ‚Beethovenova‘<sup>39</sup> – cítíme, že třeba Šostakovič nemohl zkomponovat Beethovenovu Devátou symfonii, protože by to nebyla Beethovenova, ale Šostakovičova Devátá. Naneštěstí nás naše intuice mate: to hudební dílo samo (dle nás jistá funkce) je inertní vůči autorství, „být zkomponována Beethovenem“ je nahodilou, nikoli esenciální vlastností daného díla. Neboli Šostakovič klidně mohl zkomponovat tutéž skladbu (tj. existuje alespoň jeden možný svět, kde tomu tak je), totéž dílo. Jenže protože je logicky myslitelné, že Beethoven mohl napsat Desátou symfonii, tedy že existuje možný svět, v němž tak učinil – čili že role-úřad Beethovenovy Desáté je v našem světě nevyplněna, v jiném však vyplněna – budeme muset zrevidovat naši předběžnou teorii, že ‚Beethovenova Devátá symfonie‘ je vlastní jméno. Výrazy jako ‚Beethovenova Devátá symfonie‘ jsou spíše deskripce, které v jednom světě referují na určitý objekt (hudební dílo, tu funkci), v jiném světě však klidně na nějaký jiný takový objekt. Neboli to, co je Beethovenovou Devátou (co plní onen „úřad“), je to, či nějaké jiné dílo. Vazba mezi autorem a dílem (uvědomme si i pravdu, že Beethoven nemusel napsat ani Devátou) se jeví ještě slabší, než jak jsme uvažovali výše v tomto odstavci.<sup>40</sup>

---

nismu, pak je to jedině snad tím, že jím je zastávána pozice, že hudební dílo vzniká teprve až aktem skladatele, což je ovšem pojetí, proti němuž jsme si už výše nemálo řekli.

<sup>39</sup> Nechceme zde příliš řešit problémy vlastních jmen, pokud by čtenáři jméno ‚Beethovenova Devátá‘ nepřipadalo jako vlastní jméno, nechť používá třeba silně nedeskriptivní ‚Keqrops‘.

<sup>40</sup> Tím ale nepopírám, že lze nálepkovat určitou poslušnost vlastním jménem.

Jistě, že se naše intuice ještě stále poněkud bouří (klíčový aspekt v nich budeme diskutovat záhy), zatím však uvažujeme, že když si otevřeme knihu o rytíři donu Quijotovi de la Mancha, jde o sekvenci (zapsaných) znaků a z hlediska logické myslitelnosti je nahodilé, zda-li ji zapsal Cervantes nebo Menard. Zdá se nám sice pochybné, že by dodekafonie (komponování s dvanáctitónovými řadami), za jejíhož původce považujeme Schönberga, mohla spatřit světlo světa jindy než ve dvacátém století, ale intuice nás zase mate – je logicky možné, že tomu tak je, empirické zkoumání našeho světa se pak snaží zjistit, která z těch logických možností platí; a je třeba říci, že do nařízení jistého čínského císaře (který přikázal komponovat pouze pentatonické skladby) starověcí Číňané (našeho aktuálního světa) dvanáctitónovou hudbu skládali. Samozřejmě, že skladby, které zapisují skladatelé v určité stylové etapě jsou podmíněny tím, jaké jsou jiné skladby této stylové etapy (srov. též Raclavský 2004), obecně oním stylem (a slohem); to ale neznamená, že by nebylo možné, že nějaký skladatel té etapy překoná stylová paradigma a nepředloží skladbu, která se tomuto kontextu radikálně vymyká (jistě se takováto skladba nemusí jeho současníkům líbit). Třeba Fermat skutečně měl – logicky to vyloučeno není – důkaz své legendární hypotézy, byť se nám to jeví empiricky nepravděpodobné, neboť Andrew Wiles potřeboval k sestavení důkazu znát matematické teorie publikované až v druhé polovině 20. století.

Intuice estetiků o tom, že autor a jeho doba jsou nevyhnutnou součástí uměleckého díla, se neslučují s jinými základnějšími intuicemi, které máme. Estetik nám třeba tvrdí, že kdybych zkomponoval píseň zcela totožnou s písní Music, tak jako to nedávno udělala Madonna, že by tu šlo o dvě zcela odlišná díla. Je ale zjevné, že soud o autorství bych fatálně prohrál: intuice, které bude mít nejen každý soudce, říkají, že jde o totéž dílo a že je to Madonna, kdo ji veřejnosti předvedl první, a proto „můj produkt“ není nic jiného než plagiát, neboli kopie (token) téhož díla, které prezentovala Madonna. Nepochybně mám tu i „odpovědnost“ za to, které dílo objevím a zafixuji zápisem (či provedením): můj současný objev např. mannheimské rakety<sup>41</sup> je bezcenný, protože jde o dávno „profláknutou věc“, za její „objev“ bych byl směšný (byť pro začínajícího tvůrce může být mannheimská raketa fascinující a může to považovat za skvělý objev).

---

<sup>41</sup> Charakteristický melodický postup charakterizující mnoho děl raného klasicismu okolo poloviny 18. století, který objevili v Mannheimu působící čeští emigranti jako např. J. Stamic.

Nepochybují o tom, že jsem dosud nepřesvědčil kdekerého čtenáře s jeho pre-teoretickými intuicemi, že platonistická koncepce hudebního díla je ta správná a adekvátní. Zbývá totiž poukázat na skutečnost, kterou hudební platonici vlastně nezmiňují, ale co se alespoň mne týče, můj hudební platonismus to ani nepopírá, ani nevylučuje. Když říkáme, že hudební dílo je určitý abstraktní objekt, neznamená to, že se vyjadřujeme k hudebnímu dílu coby *estetickému objektu*. Šedíkova koncepce hudebního díla po způsobu „tři v jednom“ (která pojetí hudebního díla coby estetického objektu do jisté míry reprezentuje) je nikoli vzácným druhem proti-teorie estetiků vůči koncepcím hudebních platonistů. Je ale třeba říci, že uvažování hudebního díla coby estetického objektu nevyvrací explikaci ontologického statutu (identity a existence) hudebního díla coby abstraktního objektu. Dané teorie (či typy teorií) se sice mohou *doplňovat*, nejsou však rivaly, neboť nesoutěží na témže poli, jejich cílem je totiž vysvětlit rozdílné skutečnosti.<sup>42</sup>

Výše uváděné úvahy nad kontrafaktuálními možnostmi (modální argument) jsou plně přesvědčivé pro toho, kdo uvažuje hudební dílo pouze jakožto dílo, jsou ale jistě nepřesvědčivé pro toho, kdo uvažuje, že umělecké dílo je něčím více, totiž že zahrnuje jisté estetické vlastnosti, které jsou pro dílo coby estetický objekt konstitutivní. Moje doposud prosazovaná teorie se řadí do teorií hudebního díla, kterým se říká *strukturalistické*, přičemž vůči teoriím strukturalistů je namítáno, že jsou to historické kontexty nerespektující koncepcí hudebního díla. Proti nim jsou stavěny teorie *kontextualistické*, což je vlastně to, co jsem nazval koncepcemi zkoumajícími díla jakožto estetické objekty. Jak jsem již řekl, jde o zmatení toho, co vlastně mělo být explikováno, přičemž kontextualisté si to neuvědomují a proto jejich námitky ve skutečnosti mívají koncepcí platoniků. Do boje proti platonikům (strukturalistům, jak je později nazýval G. Currie) jako první vytáhl s kontextualistickou koncepcí Jerrold Levinson (Levinson 1980), v současnosti je kontextualismus propagován Gregory Curriem (Currie 1989) a dalšími. Jejich tvrzení generalizovaná do formulací jako „historické rysy jsou esenciální rysy děl“, „estetické soudy se týkají hudebních děl a proto ona díla musí obsahovat tyto estetické rysy“ jsou dokládána plejádou příkladů (takové uvádím záhy níže). Ty však musím podepsat i já, neboť si dobře uvědomuji, co se děje, když

<sup>42</sup> Abychom se vyhnuli nedorozumění, pro příště navrhuji říkat hudební *skladba* tehdy, jde-li nám o to „holé dílo“, a hudební *dílo* tehdy, je-li uvažován příslušný estetický objekt (podobně: zaznění skladby vs. provedení díla).

provedení třeba Beethovenovy Deváté posuzují esteticky, když Devátou posuzují jakožto estetický objekt. Ta věc je samozřejmá, není proto třeba konstruovat poněkud fantasmagorické příklady Marťanů (či jiných „dvojníků“), kteří esteticky posuzují Devátou zkomponovanou Marťanským Beethovenem, která je (co se týče nejen znění) identická s Devátou zkomponovanou našim pozemským Beethovenem; je nepochybné, že Marťané budou díky jejich kontextu Devátou vnímat jinak než my, Pozemšťané. Mimochodem všimněme si, že kontextualista stejně předpokládá identitu onoho díla, tak jak jsme ji vytyčili my v naší explikaci, tedy je evidentní, že jeho příklady staví *nad* takovouto explikací. Jako „strukturnalista“, který již má onen základ již do detailů udělaný, klidně mohou jít dále a mohou se snažit explikovat hudební dílo coby estetický objekt. Jistě je otázka, co všechno do takovéto explikace zahrnout. Pokud nechci opakovat seznam v Levinson (1980, 10 – 11) omezím se (jak to kategorizuje také Levinson) na a) obecný muzikologický kontext, b) individuální muzikologický kontext. Pro ilustraci aspoň pár příkladů: Menardova píseň Music (abych zas nezmiňoval román o Donu Quijotovi) je v našem obecném kontextu chápána jako esteticky nekvalitní dílo, byť nějaký subjekt (třeba komponující Menard) může ve svém individuálním kontextu být „objevem“ Music esteticky plně satisfikován;<sup>43</sup> posloucháme-li Stamicovy symfonie, v našem současném kontextu již omšelá mannheimská raketa se – v následku našich individuálních vůlí poslouchat Stamice tak, jak mu asi mohli naslouchat v jeho době – nám může jevit jako objevná a esteticky skvělá; nasloucháme Šostakovičově Čtvrté jakožto famóznímu vrcholu jeho mnohačetné symfonické tvorby, přestože to vůbec není dílo pozdní (u děl, která nejsou pozdní, nepředpokládáme takové vzepětí estetických kvalit); nasloucháme dílům (provedením) raného Xenakise a jsme esteticky nadšeni ze zárodků signifikantních rysů vrcholných děl jeho celoživotně integrálního díla; esteticky posuzujeme Ligetiho klavírní Monument jakožto přední dílo klavírní literatury (hudební žánr „sólo pro klávesový nástroj“), odhlížíme však od komparace s druhy (potažmo žánrovými druhy) jako symfonie či smyčcový kvartet; atp. atd.

Jak je i z daných příkladů patrné, faktorů, vzhledem k nimž bude třeba relativizovat přesnou explikaci hudebního díla coby estetického objektu, bude mnoho. Přestože (podobně jako kontextualisté) nebudu

---

<sup>43</sup> A právě toto souvisí v Borgesově povídce s Menardovou klíčovou estetickou pohnutkou.

předkládat nějakou takovouto explikaci, naznačím předběžně některé směry a problémy. A to mj. i proto, abych ukázal, že explikace hudebního díla coby estetického objektu velmi dobře může být (a já jsem přesvědčen, že by měla být) nadstavbou nad explikací hudebního díla coby určitého ontologického objektu. Z mnou navrhované explikace hudebního díla coby jisté funkce bylo zřejmé, že jsem nepřijal Tichého návrh, že melodie (potažmo hudební skladba) je konstrukce (konstrukce v Tichého smyslu).<sup>44</sup> Důvod, proč toto Tichý uvažoval, je zjevný: melodie je něco, co „si člověk musí aktivně zrekonstruovat ve své mysli“ (Cmorej – Tichý 1998, 154). Pomineme-li skutečnost recepce (probíhající typicky bez aktivního vědomí subjektu), tak je Tichého výrok od počátku hypotézou, která nemůže mít obecnou platnost – je notoricky známou skutečností, že drtivá většina lidí prožívá hudbu neuvědoměle. Přesto lze pojem konstrukce k explikaci estetického objektu využít: jisté dílo (potažmo provedení toho díla) je funkcí, která je konstruovatelná mnoha odlišnými konstrukcemi. Ideální posluchač si může rozumově uvědomit jednu z těchto konstrukcí, která konstruuje právě danou funkci-skladbu. Tato konstrukce může např. být taková, že určitý úsek té funkce konstruuje pomocí složení konstrukcí, z nichž první konstrukce konstruuje určitou tónovou posloupnost, ovšem další konstrukce konstruuje pokračování té posloupnosti na základě konstrukce provádějící jistou transformaci (v hudebním pojmosloví „variaci“) té první posloupnosti-melodie. Pro příklad: první konstrukce konstruuje posloupnost c-d, ovšem konstrukce-trivializace této posloupnosti je dále podrobena transformací pomocí, řekněme, Inverze a pak Transpozice, přičemž výsledkem je posloupnost e-d; z hlediska „aktivní rekonstrukce“ si subjekt uvědomuje to, že vstupní motiv (c-d) je variován pomocí Inverze a Transpozice.<sup>45</sup> Pochopitelně si subjekt souvislost mezi c-d a d-e mohl uvědomit jakožto generovanou pomocí jiných variačních postupů, neboli by šlo o jinou konstrukci téže posloupnosti. Samozřejmě bychom tomuto „aktivnímu re-

---

<sup>44</sup> „Melodie je ... komplex“, „všechny komplexy jsou konstrukce v mém smyslu“ (Cmorej – Tichý 1998, 139, 148). (Pozn.: V určitém výkladu je Tichého názor, že melodie je konstrukce, obhajitelný velmi jednoduše. Od tohoto však zde odhlížíme a sledujeme jinou linii výkladu.)

<sup>45</sup> Inverze, Transpozice ad. jsou v matematickém modelu Raclavský (2000a) popisovány jako tzv. Funkce, tedy zobrazení na (tónových) posloupnostech, jakými jsou melodie (či motivy). Při našem konstrukčním výkladu vstupují do hry tzv. trivializace („přímá uchopení“) těchto funkcí. I další věci z tohoto odstavce jsou (ovšem v ne-konstrukčních pojmech) diskutovány již v Raclavský (2000a).

konstruování“ (či: pojmovému uchopování) někým v čase měli dát časovou závislost (že subjekt si uvědomuje v čase  $t_i$  c-d, že v čase  $t_{i+1}$  si uvědomuje e-d, že v čase  $t_{i+2}$  si uvědomuje vztah mezi c-d a e-d coby výsledek aplikace Inverze a Transpozice na c-d; atp.). Ona rozdílnost konstrukcí konstruuujících tutéž funkci nám dokáže vysvětlit přesněji nejen činnost skladatele, ale i třeba jeho zamýšlení se nad „modelovým posluchačem“, který bude, dle soudu skladatele, aplikovat právě Inverzi a Transformaci a nikoli jiné variační funkce. Analogicky bychom mohli (v závislosti na statistickém poměru) rekonstruovat „typického posluchače“; nebo zase postihnout posluchače, který variace v dané hudbě nebyl s to postihnout. Dále bychom mohli vztahovat jím uvědomované konstrukce k množinám konstrukcí, které se týkají jeho racionálního vyhodnocení variací (apod.) v jiných dosud jím uvědomovaných skladeb; mohli bychom pak třeba statisticky měřit „novost“ („originalitu“, non-redundanci) vnímané skladby (např. originální melodie, neobvyklé variace atd.) vzhledem k jeho dosavadnímu datovému souboru. Samozřejmě bychom mohli k explikaci dalších věcí přibrat ještě „verbální“ konstrukce, např. ty, co se týkají něčeho postoje k jistému žánru, či žánrovému druhu, jeho názory na to, jaké ideje dílo vzbuzuje atd. atd.<sup>46</sup> Všem uťád ovšem utíká pod rukama neuvědomovaný (a proto nekonstrukční) aspekt jeho estetického vyhodnocování – tedy to, že si subjekt neuvědomuje, proč na něho něco z přijímaných zvukových vln esteticky působí, že jím to „hýbe“. Jistě bychom mohli přizvat hudební psychology, kteří by nám na základě značného množství otestovaných subjektů dokázali statisticky spočítat, že např. některé (a přesně které) hudební kombinace (variace atd.) mohou sice být neoriginální, ale přesto jsou pro lidské subjekty (což si oni vědomě neuvědomují) esteticky uspokojivé (teprve pak bychom mohli s poměrně klidným svědomím „vypočítat“ estetickou kvalitu jisté skladby pro lidi). Ovšem už i obecná explikace (tj. bez přesných čísel určujících „krásnou skladbu“), tedy sestavení onoho kom-

---

<sup>46</sup> Faktory z tohoto neúplného výčtu si může uvědomovat i (neideální) posluchač, který rozumem netuší, jaké variace-transformace se v díle odehrávají, má z nich jen pocit, který sublimuje do oněch meta-reflexí. To také znamená, že role oněch konstrukcí konstruuujících to dílo-funkci, je v případě hudbě nikoli dobře rozumějícího posluchače velmi snížena (pro ilustraci: při provádění 4'33" posluchač nedostává žádné hudební zvuky, nicméně estetických „meta-reflexí“ má s dostatek; právě využití tohoto bylo smyslem Cageova extrémního hudebního výtvaru).

plexu všech faktorů konstituujících hudební dílo coby estetický objekt,<sup>47</sup> se jeví být rozsáhlým úkolem. A to jistě přesahuje možnosti oné hrstky explikačních postupů, kterými disponuje pouhý filosof – a bezpochyby je to i za hranicemi tohoto textu.

Katedra filozofie  
Filozofická fakulta  
Masarykova univerzita  
Arne Nováka 1  
602 00 Brno  
raclavsk@phil.muni.cz

#### LITERATURA

- CMOREJ, P. (2003): Popperov svet 3. In: Havlík, V. (ed.): *Metoda – význam – intence*. Praha: Filosofía, 11 – 22.
- CMOREJ, P. – TICHÝ, P. (1998): Komplexy. *Organon F* 5, č. 2, 139 – 164, č. 3, 266 – 289.
- CURRIE, G. (1989): *An Ontology of Art*. London: Macmillan.<sup>48</sup>
- DODD, J. (2002): Defending Musical Platonism. *British Journal of Aesthetics* 42, No. 4, 380 – 402.<sup>49</sup>
- KIVY, P. (2004): Platonismus v hudbě: několik argumentů pro. *Organon F* 11, č. 3, 278 – 296.<sup>50</sup>
- LEVINSON, J. (1980): What a Musical Work Is. *The Journal of Philosophy* 77, No. 1, 5 – 28.<sup>51</sup>

---

<sup>47</sup> Čtenář si všiml, že onen námi naznačený model hudebního díla coby estetického objektu je opět abstraktním objektem.

<sup>48</sup> Z těch, kteří jsou nejfilosofičtějšími autory v oblasti umění, patří Currie (spolu s poměrně mladým Doddem) k nejznámějším. Je třeba říci, že jeho kniha byla znalci a teoretiky umění přijata poměrně kriticky.

<sup>49</sup> Dodd publikoval i další statě týkající se našeho tématu (často, jako i v textu, na který referujeme, jde o polemiky s hudebními nominalisty a kreacionisty, zvláště polemizuje s Levinsonem v (2000): *Musical Works as Eternal Types*, *British Journal of Aesthetics* 40, 4, 424 – 440); v roce 2007 mu vyjde kniha *Musical Works: An Essay in Ontology* (Oxford UP).

<sup>50</sup> Původně Kivy, P. (1983): *Platonism in Music: A Kind of Defence*, *Grazer philosophische Studien* 19: 109 – 129. Kivy publikoval mnoho článků a také několik knih o hudbě i o filosofii hudby (např. *Introduction to a Philosophy of Music*, Clarendon Press, 2002).

<sup>51</sup> Tento text (a k němu přiložený nový text na dané téma) je přetištěn i v jeho knize *Music, Art, and Metaphysics* (Cornell UP, 1990). Levinson publikoval i další knihy o hudbě (hned po Kivym je zřejmě druhým největším současným odborníkem na teoretické uchopování hudby). Kontextualismus je v posledních letech rozvíjen (pod Levinsono-

- RACLAVSKÝ, J. (2000): Denotace a reference v hudbě. In: Cmorej, P. (ed.): *Denotácia, referencia a význam*. 93 – 100.
- RACLAVSKÝ, J. (2000a): Model skladby na základě pojmu funkce. In: Haluška, J. (ed.): *Ambiguity and Music*. Bratislava: Seminar Mathematics and Music, 122 – 129.
- RACLAVSKÝ, J. (2004): O vlivu světa 3 na svět 2 na příkladu hudby a vědecké teorie. *Organon F* 11, č. 3, 272 – 277.
- RACLAVSKÝ, J. (2005): Explikace pojmu tónové skupiny v teorii množin. *Acta Musicologica* 2, č. 2, <http://acta.musicologica.cz/05-02/0502s03.html>.
- ŠEDÍK, M. (2007): Poznámky k interakci troch svetov v teorii K. R. Poppera. *Organon F* 14, č. 2, 201 – 207.
- TICHÝ, P. (1980): The Semantics of Episodic Verbs. *Theoretical Linguistics* 7, 264 – 296.
- TICHÝ, P. (1988): *The Foundations of Frege's Logic*. Berlin – New York: Walter de Gruyter.
- WOLLHEIM, R. (1968): *Art and its Object*. New York: Harper and Row.<sup>52</sup>
- WOLTERSTORFF, N. (1975): Toward an Ontology of Art Works. *Noûs* 9, No. 2, 115 – 142.<sup>53</sup>

---

vým názvem „indikované typy“) v řadě článků více autorů publikovaných v *The British Journal of Aesthetics*.

<sup>52</sup> Využil jsem výtah z této knihy přetištěný v Margolis, J. (ed.) (1987): *Philosophy Looks at the Arts*. Philadelphia: Temple UP.

<sup>53</sup> Wolterstorff, ve světové filosofii ne příliš citovaný filosof, je (do jisté míry spolu s Richardem Wollheimem) jednoznačným klasikem filosofického přístupu k umění v 70. letech (z knih zejm. *Worlds and Works of Art*, Clarendon Press, 1980). Prakticky celou druhou polovinu dvacátého století ovšem obecně zastřešuje (poněkud méně filosofický) Joseph Margolis.