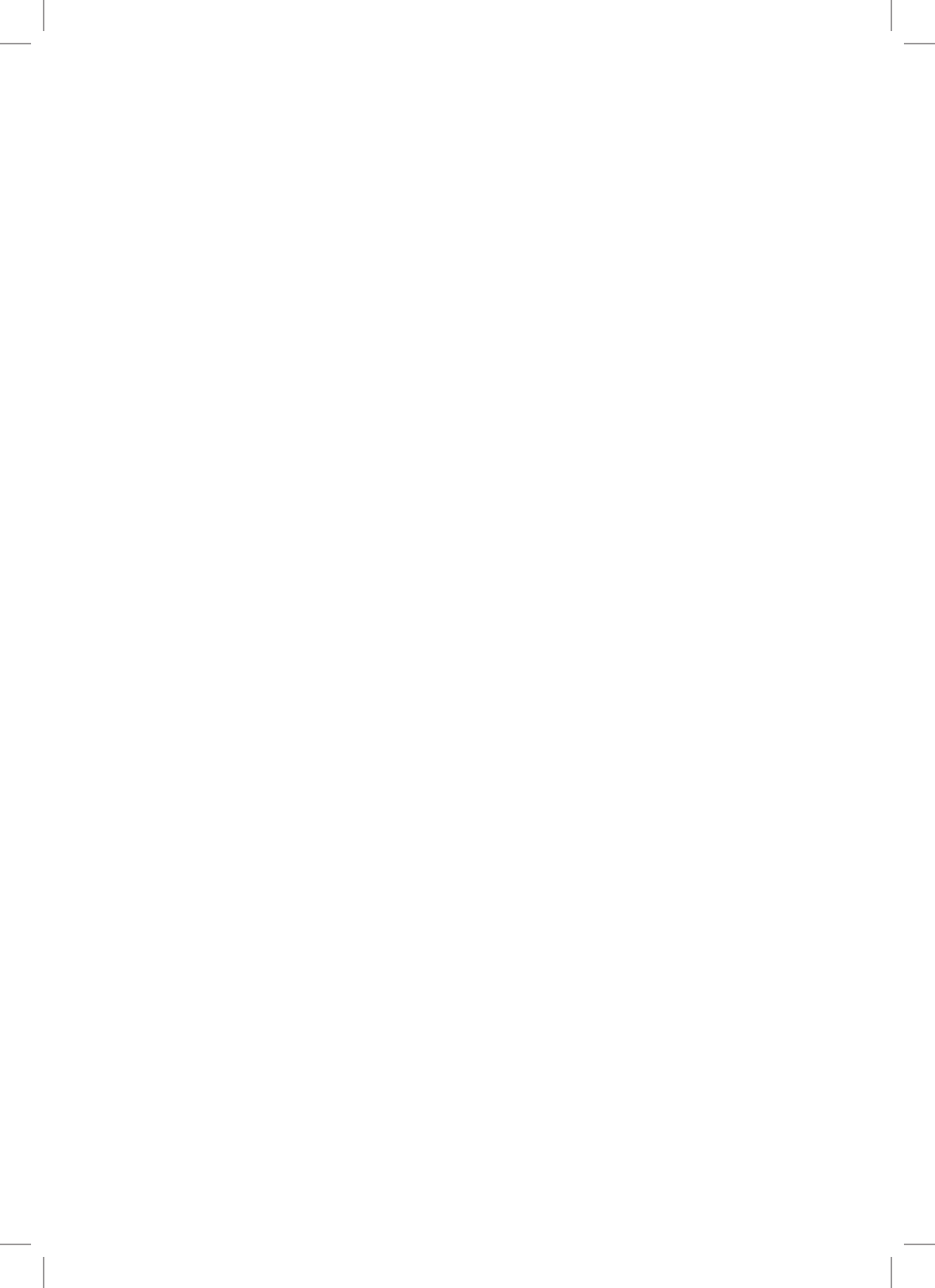


**F**



O čem se nedá mluvit,  
o tom se musí zpívat



Vojtěch Kolman

O ČEM  
SE NEDÁ  
MLUVIT,  
O TOM  
SE MUSÍ  
ZPÍVAT

od formy zobrazení  
k formám života

Filosophia  
Praha 2017

Práce na této publikaci a její vydání byly částečně podpořeny z grantu GA13-20785S „Povaha normativity – ontologie, sémantika, logika“ a částečně z programu Progres Q14 „Krise racionality a moderní myšlení“ řešeného na Univerzitě Karlově.

Recenzovali:

Doc. PhDr. Tomáš Kulka, Ph.D.

Prof. RNDr. PhDr. Jan Štěpán, CSc.

Copyright © Vojtěch Kolman, 2017

Cover and Typography © Markéta Jelenová, 2017

© Filosofia, 2017

nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, v. v. i.

ISBN 978-80-7007-498-5

# Obsah

Poznámka .....	13
Úvod .....	17
O čem je tato kniha .....	28

## I. REFLEXIVITA ZKUŠENOSTI

1. Proč se musí logika postarat sama o sebe? .....	35
1.1 Zákon identity .....	39
1.2 Zákon indukce .....	47
1.3 Zákon sporu .....	52
1.4 Od forem zobrazení k formám života .....	55
1.5 Závěr .....	63
2. Špatné nekonečno jako logický problém .....	66
2.1 „Špatná“ pojmotvorba .....	69
2.2 Nekonečnost řízení se pravidlem .....	76
2.3 Diskrétní a spojité aspekty kvantity .....	81
2.4 Matematické důsledky .....	87
2.5 Filosofické důsledky .....	91
2.6 Závěr .....	94
3. Hudební „gramatika“ a její přehledná znázornění .....	96
3.1 Přehledná znázornění .....	97
3.2 Kruhy a osmistěny barev .....	104
3.3 Chromatický kruh a konsonance .....	107

3.4 Kvintový kruh a spirála . . . . .	113
3.5 Od akustického k hudebnímu prostoru . . . . .	117
3.6 Závěr . . . . .	120

## II. REFLEXIVITA HUDBY

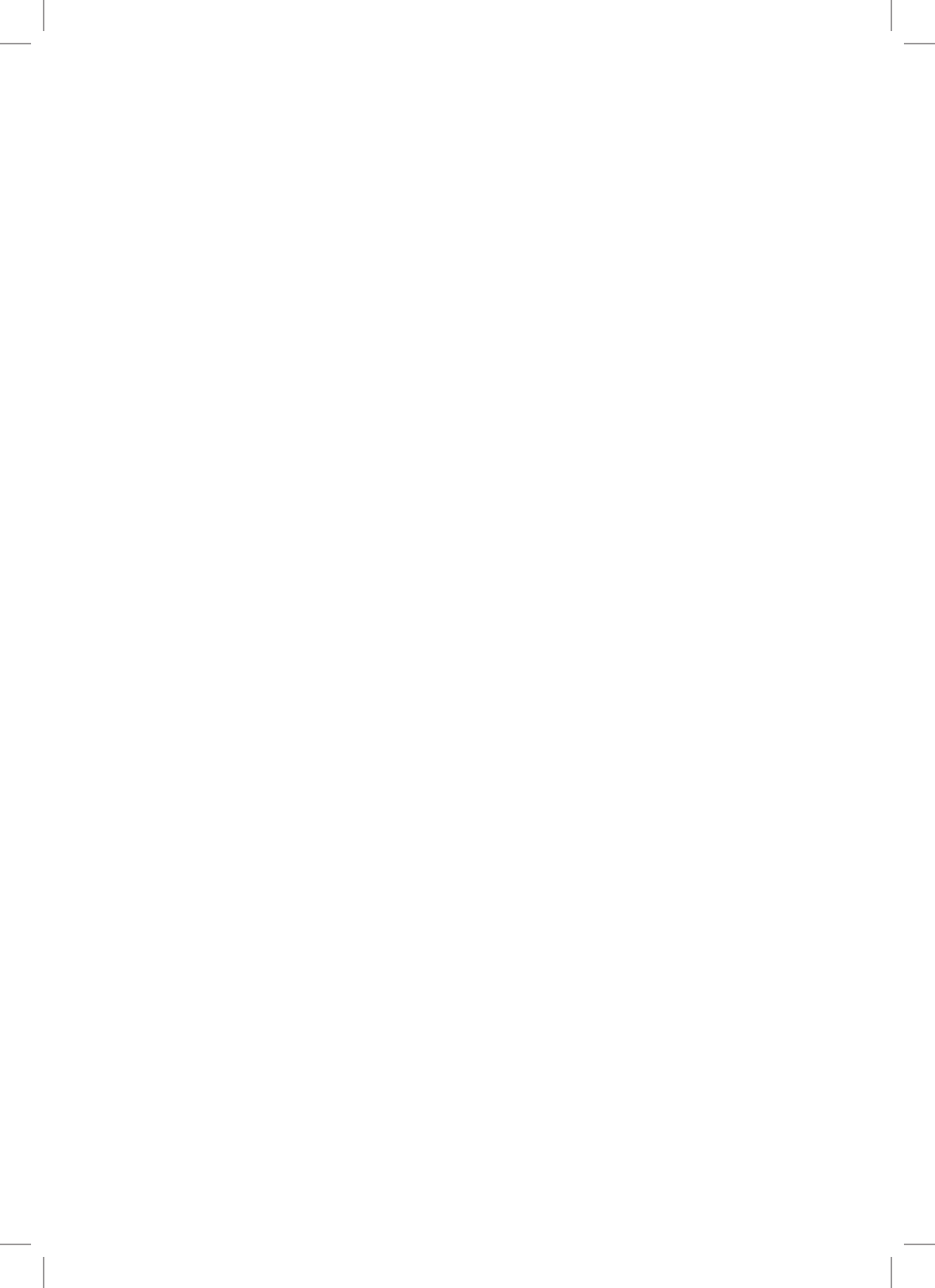
4. Hudba a čas . . . . .	125
4.1 Hudba a rytmus . . . . .	126
4.2 Hudba a její zvěčnění . . . . .	134
4.3 Struktura hudební zkušenosti . . . . .	138
4.4 Hudba a emoce . . . . .	144
4.5 Závěr . . . . .	148
5. Hudba jako jazyková hra . . . . .	150
5.1 Akustický prostor . . . . .	153
5.2 Hudební prostor . . . . .	156
5.3 Prostor důvodů . . . . .	161
5.4 Závěr . . . . .	165
6. Emoce a porozumění v hudbě. . . . .	167
6.1 Korigovatelnost očekávání . . . . .	169
6.2 Afektivita očekávání . . . . .	172
6.3 Struktura očekávání . . . . .	176
6.4 Reflexivita očekávání . . . . .	179
6.5 Závěr . . . . .	184

## III. REFLEXIVITA OPERY

7. O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat . . . . .	189
7.1 O čem se nedá mluvit, o tom se musí mlčet . . . . .	191
7.2 O čem se dá mluvit, o tom se nesmí mlčet . . . . .	194



7.3 O čem se nemluví, o tom se nedá mluvit . . . . .	200
7.4 O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat . . . . .	203
7.5 Závěr . . . . .	209
8. Wittgenstein a Richard Wagner o pravidlech . . . . .	211
8.1 Momenty srovnání . . . . .	212
8.2 Úrovně obecnosti . . . . .	215
8.3 Prostřední pozice . . . . .	219
8.4 Textová evidence . . . . .	223
8.5 Mistři a šílenství . . . . .	229
8.6 Závěr . . . . .	236
9. Smyslové vyzařování opery . . . . .	238
9.1 Pravda o sobě a pravda pro nás . . . . .	239
9.2 Smyslové vyzařování pravdy . . . . .	244
9.3 Proč je ve zpěvu pravda? . . . . .	249
9.4 Mistři pěvci nejen norimberští . . . . .	255
9.5 Reflexe praktické politiky . . . . .	261
9.6 Verdiho naivní reflexivita . . . . .	267
9.7 Závěr . . . . .	274
Summary . . . . .	277
Ediční poznámka . . . . .	279
Literatura . . . . .	281
Seznam reprodukcí a notových zápisů . . . . .	291
Jmenný rejstřík . . . . .	293

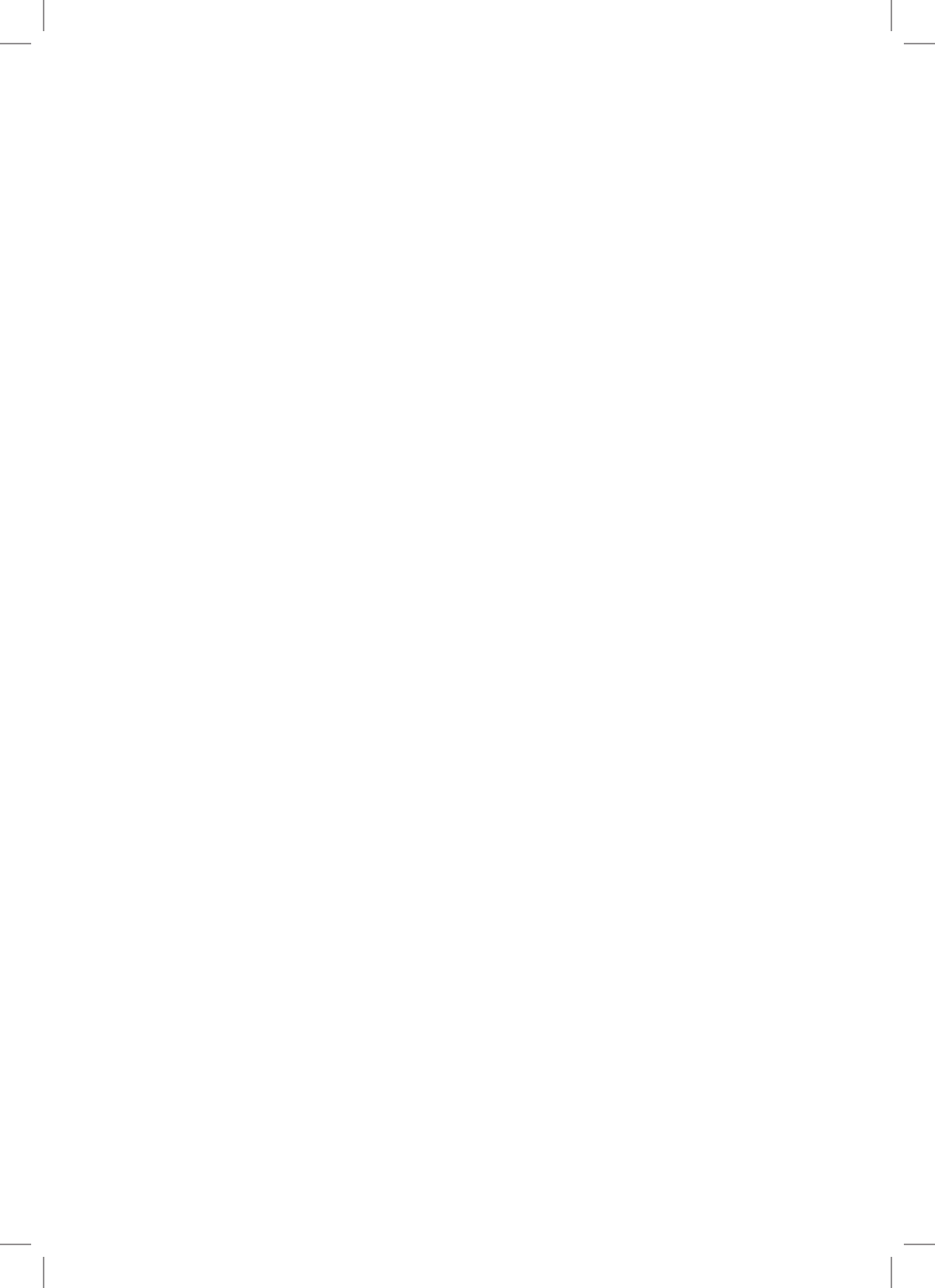


Mému lepšímu já



## Poznámka

Z věcných důvodů jsou všechny citáty uváděny v mém vlastním překladu, není-li řečeno jinak. Za připomínky a poznámky, které ovlivnily výslednou podobu knihy jak při jejím dokončování, tak při psaní statí, které jsou jejím základem, vděčím Petru Rezkovi, Tomáši Kulkovi, Josefu Vojvodíkovi, Ladislavu Kvaszovi, Robertu Brandomovi, Marku Risjordovi, Pirminu Stekeleru-Weithoferovi a Adamu Paškovi. Za péči při finální úpravě textu patří dík Aleně Bakešové.



*Lidé dnes věří, že vědci tu jsou proto, aby je poučili, básníci a hudebníci proto, aby je pobavili. To, že by je mohli také něco naučit, jim vůbec nepřišlo na mysl.*

Ludwig Wittgenstein, *Rozličné poznámky*<sup>1</sup>

*Sklon k dvojdomosti, ke směřování a k vzájemnému zaměňování, jak se oblašuje už u vokální a instrumentální techniky v Apokalypse, byl u něho stále výraznější. „Učil jsem se na přednáškách z filosofie,“ říkal, myslím, „že stanovit hranice znamená v té chvíli už je překračovat. Tím jsem se vždycky řídil.“ To měl na mysli Hegelovu kritiku Kanta a tento jeho výrok ukazuje, jak hluboce jeho tvorbu ovlivňovalo vše intelektuální...*

Thomas Mann, *Doktor Faustus*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Wittgenstein, L., *Vermischte Bemerkungen*, in: *týž, Werkausgabe*, Bd. 8, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1984, s. 501; český překlad: *týž, Rozličné poznámky*, přel. M. Nekula, Praha, Mladá fronta 1993.

<sup>2</sup> Mann, T., *Doktor Faustus*, S. Ficher Verlag, Stockholm 1947; použit český překlad: *týž, Doktor Faustus*, přel. H. Karlach, Academia, Praha 2015.



## Úvod

Ve *Fenomenologii ducha* si Hegel úvodem dává za úkol přivést filosofii ze stavu lásky k vědě či vědění do stavu, kdy se ona sama stává vědou či věděním.<sup>3</sup> Jak tento úkol číst, to samo je filosofický úkol, a tato podvojnost odpovídá i základnímu rysu Hegelovy filosofie, který bychom mohli označit jako *zákon adekvátnosti*. Podle tohoto zákona je každé poznání či přesvědčení adekvátní svému principu, pokud tento princip naplňuje, tedy je-li svou vlastní instancí. *Ateismus* takto např. selhává nikoli proto, že se mu nedaří vyvrátit existenci božské bytosti, nýbrž proto, že se při úsilí o toto popření stává náboženským postojem – jeho adekvátní forma tedy musí směřovat spíše k *agnosticismu*. Ten ale zase vydává za pozici něco, co automaticky pozicí není, a osciluje tedy na hranici pojmové chyby, v níž je odepření odpovědi bez dalšího vydáváno za odpověď nového druhu. Podobně se stanovisko *scientismu* coby přesvědčení o výsadní úloze pozitivních věd hroutlí nikoli proto, že by byla nějak obhájena role mimovědeckého poznání, ale proto, že samo základní tvrzení pozitivismu je vše jen

---

<sup>3</sup> Hegel, G. W. F., *Phänomenologie des Geistes*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986, § 5; český překlad: týž, *Fenomenologie ducha*, přel. J. Patočka, Nakladatelství ČSAV, Praha 1960.

ne pozitivní, neboť má formu popření nějaké možnosti. Naše otázka nyní zní: Jak má vypadat filosofie, která by byla v tomto smyslu adekvátní sama sobě? Přitom víme, že s ohledem na filosofickou povahu této otázky musí mít i odpověď na ni rysy požadované adekvátnosti.

Co o této odpovědi můžeme říci rovnou, je, že nebude mít podobu jednoduchého sloganu, v němž by každý, kdo je znalý obvyklého významu slov, dospěl jednoduše k uspokojení. Představa poznání jakožto kladoucího verbální otázky – např. zda se Slunce otáčí kolem Země či zda lze provést kvadraturu kruhu –, na něž pak získává přímočarě odpovědi – např. že se Slunce netočí kolem Země, ale právě obráceně Země kolem Slunce, a že kvadratura možná není –, je naopak něčím, co musí být filosofickým žánrem zpochybněno, a to poukazem na fakt, že samy otázky a jejich formulace jsou svými odpověďmi podstatně podmíněny. Například to, že se Země točí kolem Slunce, vyžaduje nejen znalost uvedených pojmů a *bezprostředního* svědectví zraku, který, zdá se, potvrzuje spíše opak, nýbrž i rozvrh náročných teoretických modelů toho, jak věci „ve skutečnosti“ jsou, které tuto *výslednou* skutečnost *prostředkují*. Ve vztahu k ustanovenému – a relativně bezprostřednímu – geocentrickému modelu pak musíme přijmout i komplexní změnu perspektivy, jak v řádu kosmologickém, tak v řádu každodennosti, tedy změnit celou scénu, na níž se příslušná otázka i odpověď na ni odehrávají. Stejně tak je možnost kvadratur odvislá od ustavení matematických metod, které jsou – přes určité neměnné kvality – produktem lidské kultury a jejího vývoje, nikoli „o sobě“ existujícími rozdíly. V jistém smyslu lze samozřejmě říci, že na přímce – tj. číselné ose – existuje bod, který odpovídá délce obvodu dané kružnice nebo straně čtverce, jenž má stejný obsah jako daný kruh. V jiném smyslu je ale jeho výskyt vázán na rozhodnutí, které metody – např. konstrukce pomocí pravítka a kružítko – budeme považovat za kanonické a které – např. v čase konstruovanou kvadratrix – nikoli. Řekneme-li tedy spolu s Aristotelem, že *body* na přímce jednoduše neexistují, nýbrž jsou až výsledky jejího protnutí s dalšími čarami, pak Descartovo rozhodnutí popsat tyto čáry racionálními polynomy a chápat body jako jejich kořeny umožňuje ukázat explicitně, že kvadratura kruhu řešení *nemá* a že nám známá konstanta  $\pi$  *nemůže* být považována za číslo coby prvek nově zavedené *číselné osy*.

Díky tomu vidíme, že nepopíratelná shoda, která dnes ohledně platnosti či neplatnosti jistých matematických výsledků panuje, není záležitostí jednoduchého vhledu, ale tvrdě vydobytým plodem toho, čemu Hegel říká „práce (na) pojmu“.<sup>4</sup> K té patří i závislost těchto výsledků na širším kontextu, jenž nám umožní – na bázi dalších rozhodnutí – pojem čísla rozšířit směrem, v němž má kvadratura kruhu řešení, a  $\pi$  je obratem klasifikováno jako tzv. „transcendentní“ číslo, které překračuje čísla definovaná „pouhými“ – tedy dosavadními – metodami algebry, resp. analytické geometrie. V pozadí toho všeho je ovšem plošná změna pojmu *veličiny*, jenž není tentokrát uchopen jako průsečík křivky s abscisou (=  $x$ -ovou souřadnicí), tj. hodnota proměnné polynomiálních rovnic  $p(x) = 0$ , ale jako výsledek aproximace bodů abscisy prostřednictvím racionálních veličin, kdy aproximovanou veličinou, resp. bodem abscisy, není něco, co leží mimo danou posloupnost upřesnění, ale tato posloupnost sama. Chceme-li, můžeme to chápat jako anticipaci dále zmíněného zjištění, že cílem práce na pojmu je opět jen a jen *práce na pojmu*, tedy nikoli nějaký předem daný, fixní a externí cíl.

Z hlediska filosofie je přitom práce na pojmu jakýmkoli nezbytným průvodcem pravdy, která nevzniká prostým *nazíráním*, ale *zápasem*. Jeho kolbištěm však primárně není – jak bude třeba obhájit – hranice mezi subjektivním a objektivním světem, ale zápas dvou vědomí, jak jej slavně popisuje *dialektika pána a raba*. Nejde tedy o to zjistit, co je mimo mou mysl, v konvenčním pořadí daném sférami (1) bezprostřednosti vlastní mysli, (2) objektivity okolního světa a (3) skryté mysli druhých lidí, ale vybojovat prostor sdílených rozlišení – Hegelův „pojem“ –, z něž pak vyplyne všechno ostatní. Filosofie se takto přetaví z pouhé lásky k vědění ve vědění, pokud k tomuto zápasu podstatně přispěje, tedy pokud ten, kdo na ní participuje, nezůstane u prostého evidování textu, ale přispěje k vlastní práci s ním a na něm. Platónův postřeh, že filosofii nejde učit, a obecně, že nemůže být svěřena psanému slovu, které se jednak nemůže bránit, jednak svádí čtenáře k prostému teoretizování a pouhé formální moudrosti

---

<sup>4</sup> Tamtéž, § 70.

autorů encyklopedických hesel,<sup>5</sup> je jiným vyjádřením tohoto obecného vhledu v nutnou adekvátnost poznání. Filosofie nemůže zůstat u stanovení nějakého principu – např. že je vždy nutné vztáhnout jej ke smyslové zkušenosti, jak svorně tvrdí empirismus i Kantův (a Wittgensteinův raný) transcendentální idealismus –, ale musí se stát i svou vlastní instancí. To empirismus – pro své nechtěně metafyzické sklony – obvykle nesplňuje.

Totéž se ale týká Platónovy verze filosofie jako něčeho, co nelze učit a o čem nelze psát, podobně jako Wittgensteinovy rané myšlenky *nevyslovitelnosti* filosofie,<sup>6</sup> neboť se stěží mohou vyhnout tomu, aby tyto své zásady frapantně neporušovali, když o filosofii sami píší a mluví. Tím se jejich filosofické systémy stávají neadekvátními, přestože atyp jejich sebetraktování – formou dialogu coby instituce, na níž je třeba aktivně participovat, či metodou fragmentárních poznámek, které nejsou cíleně artikulovány *ex cathedra*, ale polemicky – naznačuje, že s tímto problémem vědomě bojují. Tento boj ale není zdaleka vyhrán, pokud vede jen k prostému oddělení říší vyslovitelného či nevyslovitelného, empirického a transcendentálního, vědeckého a filosofického, jež je doprovázeno varováním, že překračování takto stanovených mezí je něčím nedovoleným, protože ústícím ve spor typu problému třetího člověka, Kantových antinomií nebo logicko-sémantických paradoxů, jako je ten Russellův. Takové zákazy jsou totiž produktem stejné síly, která učinila příslušná rozlišení, a která si tedy může jen stěží zakazovat něco, co sama dělá, tj. např. *vyslovuje nevyslovitelné* v tentýž okamžik, kdy si toto vyslovování zakazuje. Hegelova verze tzv. *absolutního idealismu* překonává Kantův *idealismus transcendentální* právě proto, že se v ní rozdíl mezi poznáním a jeho mezí stává nepodstatným, neboť mez se stala jeho instancí, tj. byl o ni rozšířen příslušný princip.

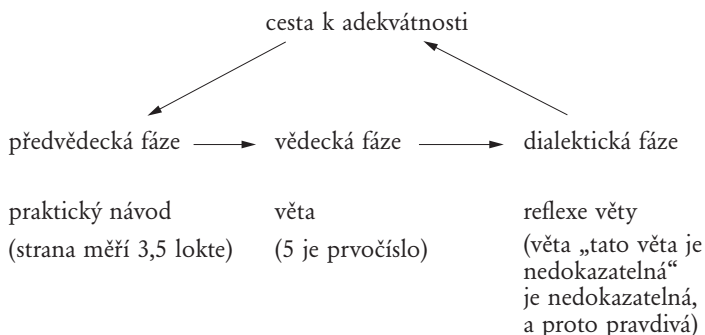
<sup>5</sup> Platón, *Faidros*, 247b–278e; český překlad viz: týž, *Sebrané spisy I–V*, přel. F. Novotný, OIKOYMENH, Praha 2003.

<sup>6</sup> Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, Routledge and Kegan Paul, London 1922, § 7; český překlad: týž, *Tractatus logico-philosophicus*, přel. P. Glombíček, OIKOYMENH, Praha 2008.

Jak jsme již naznačili, dosáhnout této adekvátnosti není jednoduché, jde o proces – o práci na pojmu. Ta je zárukou adekvátnosti právě proto, že jejím výsledkem nakonec není nic jiného než ona sama, zcela v duchu hesla: cesta je cíl. Na této cestě přitom nemusí stát nutně jen abstraktní úvahy, ba naopak, filosofie se stává vědou právě tehdy, když není jen filosofií teoretickou či praktickou ve smyslu „životní moudrosti“, ba ani filosofií nějakého subjektu, např. filosofií sportu, ale když do procesu svého rozvoje přímo inkorporuje instance jiných forem zkušenosti, které jsou – i co se týče adekvátnosti – jejími fázemi. V tomto duchu je význačnou součástí filosofické zkušenosti zkušenost matematická, kterou za součást filosofického *curricula* považuje Platón a další filosofové. Filosoficky relevantní přitom matematiku činí v první řadě frapantní rozpor mezi ní coby produktem kultury, podléhajícím vývoji, a jejími předměty, které se zdají být pevné a nehybné do té míry, že jsou umisťovány zcela mimo proměnlivý svět naší každodenní zkušenosti. Zjevná potřeba vysvětlit možnost aplikace těchto idealit v rámci naší běžné zkušenosti, tedy snaha o přemostění právě popsaného rozdílu, jak je Platón traktuje na obecnější bázi překonání předělu mezi říší idejí a říší smyslů, přitom není nic jiného než dodatečné vytěžení skutečnosti, že rozdíl mezi naším poznáním a předmětem tohoto poznání je opět produktem našeho poznání, stejně jako je rozdíl kultury a přírody opět produktem kulturním.

V matematice a ve vědě vůbec je tato cesta k adekvátnosti vyznačena třemi fázemi (viz obrázek 1). V první, *předvědecké*, se nepracuje s teoretickými poznatky a pravdami, ale s praktickými návody, jakými jsou třeba egyptské algoritmy pro potřeby administrativy. V nich, na rozdíl od druhé fáze, fáze *vědecké*, nevzniká rozdíl poznání a jeho objektu, neboť např. dnešní číslovky – přirozené i zlomky – mají synkategorematickou podobu pojmenovaných čísel jako „5 vajec“ či „3,5 lokte“. Neoznačují čísla coby předměty speciálních vlastností, jako je sudost či prvočíselnost, ale příkazy k jednání typu: „vezmi loket, třikrát ho odměř, pak vezmi jeho polovinu a přidej ji k tomu“. Zde problém adekvátnosti poznání fakticky nevzniká, jen se postupně formují jeho předpoklady. Vědecká fáze matematiky je, jak známo, vynálezem řecké civilizace. Jejím základním projevem je výskyt obecných tvrzení o matematických předmětech, jako jsou čísla (např.

že součet dvou sudých čísel je sudý) či geometrické tvary (např. že součet všech úhlů v trojúhelníku je rovný dvou prámým), tedy něco, u čeho vzniká problém pravdivosti a nepravdivosti, jenž překračuje prostou otázku praktické využitelnosti. V této fázi vzniká platónské



Obr. 1

oddělení proměnlivého poznání a jeho nehybného objektu a s ním i výše uvedený problém adekvátnosti. Ten je úspěšně řešen až ve třetí, *diagnostické* fázi, v níž se pozornost upře na fakt, že základní tenze nenastává mezi poznáním – vyjádřeným v nějaké větě  $A$  – a objekty, o nichž hovoří, ale ve zdůvodnění  $B$  věty  $A$ , které je s ní epistemicky homogenní. Tato dialektika mezi větou a jejím zdůvodněním, pravdivostí a důkazem, se do popředí dostala v 19. století, a zejména pak v první polovině 20. století, kdy se v rámci tzv. *metamatematiky*, speciálně pak v rámci Gödelových výsledků, matematické poznání stalo svým vlastním předmětem. V Gödelových větách je konkrétně tvrzena existence aritmetické věty, která je pravdivá a přitom nedokazatelná, tj. překračující meze daného důkazového systému, přičemž tato nedokazatelnost je součástí příslušného důkazu, ba dokonce příčinou pravdivosti příslušné věty.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Načrtnutý vývoj matematiky jako problém filosofické reflexe je tématem mé knihy *Zahlen* (de Gruyter, Berlin 2016).

V dialektické fázi se tedy práce na pojmu stává explicitně prací na sobě samém. Z filosofického hlediska zde máme zřetelný projev sebe-vědomí, totiž schopnosti lidské mysli reflektovat sebe sama, a to nikoli ve smyslu pouhé individuální *introspekce*, ale právě ve výše zmíněném smyslu *sociálního* rozměru poznání, kdy reflexí je míněn odraz vědomí druhého v mém, případně mého vědomí v mém prostřednictvím vědomí někoho jiného. V matematice je tento sociální aspekt pouze naznačen. Nahlédnout ho můžeme, jestliže si uvědomíme, že rozdíl věty a zdůvodnění, rozdíl pravdivosti a důkazu, je vlastně rozdílem dvou dialogických pozic, jak jej dále artikuluje Brandomova analýza poznání coby *hybridního deontického statusu*.<sup>8</sup> V něm je tradiční představa o poznání coby zdůvodněném pravdivém přesvědčení vybraného jedince, jak ji lze nalézt v Platónově *Theaitétovi*, rozložena do dvou idealizovaných postojů, a to

- (a) postuje osoby *A*, která vyjadřuje nějaké *přesvědčení*, např. že je na louce černá kráva,
- (b) postuje osoby *B*, která považuje *A* za *oprávněnou* takové přesvědčení zastávat, např. proto, že není *A* barvoslepá, a která je dále ochotna toto přesvědčení *sdílet*.

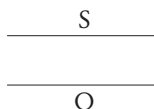
Tento poslední akt, tj. akt sdílení, souvisí s *pravdivostí* příslušného tvrzení, které tak není prostým souladem stavu mysli a skutečnosti, ale již zmíněným výsledkem společného úsilí, práce na pojmu, nyní dále rozvinutého termínem reflexivity.

Lze říci, že *reflexivita* poznání je *formálním výrazem* jeho adekvátnosti. Poznání není namířeno mimo sebe, k externě dané říši objektů, ale k sobě, a to nikoli v solipsistickém smyslu, ale ve smyslu sociálním. V něm je soulad či nesoulad poznání a poznaného opět produktem poznání, které se jednostranně neomezuje na pohyby a stavy jedincovy mysli, ale odráží vnitřní dynamiku společenské instituce a pohyby jejích praktik. Reflexivita poznání v sociálním slova smys-

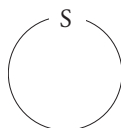
---

<sup>8</sup> Brandom, R., *Making It Explicit. Reasoning, Representing, and Discursive Commitment*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1994, kap. 3.

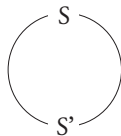
lu je takto i výrazem jeho vývojového, nestatického charakteru, jehož *stabilita* nespočívá v dosaženém stavu, jenž bude dříve či později „překonán“, ale ve schopnosti tento stav dále rozvíjet, tedy v dialektickém procesu samém, jenž pak zakládá svoji vlastní adekvátnost. Proti tomuto *reflexivnímu* či *dialektickému modelu* stojí *korespondenční* či *zobrazovací schéma*, v němž je poznání odrazem externí skutečnosti, tedy vztahem subjektu a objektu:



Oba modely nejsou v rozporu, ba ve výsledku se vlastně podmiňují. Platí totiž, že reflexivní model je fakticky model korespondenční, v němž je objektem sám subjekt. Korespondenční model je přitom součástí reflexivního modelu v tom smyslu, že bez něj tento model kolabuje v jednoduchou identitu  $S = S$ , což je zmíněná solipsistická varianta poznání:



Ta odpovídá zmíněné předvědecké fázi vývoje poznání, která v jistou chvíli přejde do fáze vědecké. Fáze dialektická je fakticky sjednocením obou předchozích ve smyslu Hegelova „Aufhebung“, tedy překonání a zachování původních antitezí v nové tezi. Poznání se obrací znovu k sobě, ale prostřednictvím objektu, v němž byl „rozpoznán“ jiný subjekt:





Naopak korespondenční model je v nějakém smyslu reflexivní, totiž v tom, že subjekt odráží stav objektu, a takto se s ním stává identickým, nejprve co do stejné strukturovanosti. Ontologie Wittgensteinova *Tractatu*, v níž je rozvinuta obrazová teorie významu, tento model dále rozvíjí, aniž by ve finále skrývala zmíněné sebe-reflexivní prvky, např. ve větách, jako je tato:

Je ale zřejmé, že věta „*A* věří, že *p*“, „*A* myslel, že *p*“ a „*A* říká *p*“ mají formu:

„*p*“ říká *p*,

a to nezahrnuje korelaci faktu a objektu, ale spíše korelaci faktů prostřednictvím korelace objektů.<sup>9</sup>

Wittgensteinovo zjištění, že věta – aby mohla být obrazem faktu – musí být sama faktem, tj. nemůže se jednat o pouhý artefakt, ale o objekty v nějakých vztazích, v nichž by být případně nemusely, je cestou, při níž se opakuje přechod od Kantova transcendentálního idealismu k Hegelovu absolutnímu idealismu v rámci jednoho díla, resp. díla jednoho autora. V tomto konkrétním díle, resp. díle konkrétního autora, je *forma zobrazení* coby titul pro základ korelace dvou faktů – jazykového a empirického – nahrazena *formou životní*, v níž se korelace koná čistě interně v rámci jazykových her, které – stejně jako hra obecně – nemají vposled žádný externí předmět či externí cíl, ale jsou jednoduše svými vlastními předměty a cíli.

Ne náhodou se ve Wittgensteinově filosofii stává studovaným žánrem – vedle stále užívané matematiky – také umění, zvláště hudba, která je ve *Filosofických zkoumáních* a jinde zmiňována jako příklad jazykové hry.<sup>10</sup> Na rozdíl od matematiky totiž hudba a umění jako takové zcela jasně – byť také v jistých fázích svého vývoje – opouštějí

<sup>9</sup> Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, § 5.542.

<sup>10</sup> Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, eds. G. E. M. Anscombe, G. H. von Wright, R. Rhees, Blackwell, Oxford 1953, § 527 nn.; český překlad: týž, *Filosofická zkoumání*, přel. J. Pechar, Filosofia, Praha 1998.

korespondenční paradigma a stávají se markantním příkladem zkušenosti, která je na bázi korespondenčního schématu zcela nesrozumitelná. Z tohoto hlediska je umění jako část filosofie adekvátní či adekvátnější jejímu úsilí stát se instancí vlastního principu. I umění má přitom zjevné popisné fáze, primárně mu ale nejde o prostý odraz skutečnosti, o její reprezentaci, ale o její „nekonzervativní“ rozšíření. Dochází k němu na bázi reflexe subjektu v jeho vztazích k dalšímu subjektu, včetně reflexe této reflexivní funkce samé. Stejně jako v matematice jsou tak sice např. postavy románu přímým produktem naší představivosti a našeho rozumu, nedává ale smysl připisovat větám o nich bezprostředně pravdivost, tj. chápat je jako výraz nastávání či nenastávání popisovaného. U nereprezentačního umění, jako je třeba absolutní hudba, je takový postup vyloučen úplně. To přirozeně neznamená, že v umění nelze provádět distinkce na dobré a špatné – ty jsou naopak konstituující z hlediska fenoménu porozumění, který je s uměním spojen a skrze nějž se pak umění ve Wittgensteinově klasifikaci stává jasným případem jazykové hry. Příslušná kvalifikace uměleckého výrazu jako dobrého a špatného – chápeme-li ji jako vyjádření něčeho od tohoto výrazu odlišného – nesměřuje ale např. k daným postavám či zobrazovanému výjevu, ale právě *k nám samým*, k naší životní formě. Odtud pramení také nedůvěra jakéhokoli pozitivismu v uměleckou zkušenost a rozpaky, s níž tuto zkušenost – stejně jako zkušenost náboženství – zařazuje do sféry fikce, která objektivní svět nepopisuje, ale odvádí nás od něj, a jako taková slouží nanejvýš k pobavení, spíše však k šálení veřejnosti.

Pro filosofii, která se z lásky k vědění chce stát vědou, jsou naopak umění – a potažmo náboženství – projevy reálné zkušenosti, které je třeba brát vážně tak, jak jsou, a ne je odvysvětlovat jako parazitující epifenomény adaptačních mechanismů či jinak patologické jevy. S Williamem Jamesem lze pak jasně říci, že zajímavé není ani tak to, *proč* se lidé modlí či zpívají, ale *že* se lidé nepřestávají modlit a zpívat, abychom tyto fenomény mohli v dalším kroku nahlížet jako nutné projevy neviditelné sociálnosti poznání, kterou nelze odhalit prostým „pitváním“ biologické výbavy lidského jedince.<sup>11</sup> K této so-

---

<sup>11</sup> James, W., *The Principles of Psychology*, Holt, New York 1890, s. 316.

ciálnosti patří i emotivní rozměr zkušenosti, který je ve vědě – z dobrých důvodů – potlačen, resp. je přítomen pouze formálně v bazální *touze* poznávat, a to zprvu jako základní vztah ke světu, „později“ jako způsob, jak mé poznání vztáhnout netriviálně k sobě. V umění nabývá tato touha právě onen druhý, reflexivní, rozměr, tj. stává se sama nejen jeho formou – vázanou na základní média emocí, k nimž patří zejména lidský hlas –, ale i předmětem.

V souladu s proklamovanou adekvátností není ale touha jako předmět umění jen popisována, nýbrž i rozvíjena, a to tak, že umělecká díla představují také výrazy emocí bez předchozího „přirozeného“ precedentu, a v tomto smyslu pak participací na nich dochází k dalšímu rozšiřování zkušenosti takřkajíc na bázi vlastních zdrojů, jak to odpovídá nekorespondenčnímu pojetí poznání. Právě proto, že daný rozvoj má strukturu sociální, nikoli solipsistické smyčky prostého sebevztahu, nelze považovat *vnitřní* svět jedincovy mysli za autonomní, zcela analogicky tomu, jak byla dříve odmítnuta autonomie světa *vnějšího*. Obojí – kategorie vnitřního a vnějšího – jsou totiž jen odlišné aspekty sociálně strukturovaného subjektu. Ne náhodou Hegel k demonstraci tohoto filosofického vhledu používá Sofoklovu *Antigonu* jako drama rodiny a státu, v níž se příslušné principy ocitají ve sporu, aby teprve ve finále nahlédly svou jednostrannost, kterou však nebylo možné překonat prostou rezignací na vlastní – dobře zdůvodněnou – pozici, ale až katarzí plynoucí z tragédie jednotlivých postav. Práce na pojmu není možná bez podobných obětí, byť ne nutně lidských, ale týkajících se např. úspěšných teorií zasažených sporem coby epistemickou variantou uměleckého konfliktu.

Kromě klopotného a vysilujícího vývoje jistého druhu zkušenosti, tedy záležitostí „fylogenetických“, přispívají matematika i umění k práci na pojmu také v „ontogenetickém“ smyslu tím, že jsou samy pracné, tj. k jejich porozumění je zapotřebí předchozí trénink, nikoli jen intelektuální „vhledy“ a estetické „zážitky“ založené na bezprostředním „zálibení se“. Potřeba „rozkoukat se“, přizpůsobit zrak nové situaci, jak je popisována v Platónově podobenství po věžňově opuštění jeskyně právě na případu matematických entit,<sup>12</sup> je zkuše-

---

<sup>12</sup> Platón, *Ústava*, 516a; český překlad viz: týž, *Sebrané spisy I-V*.

nost, kterou lze po zvládnutí příslušných rozlišení snadno zapomenout a z radosti nad osvojením si obtížné techniky prohlásit tento výsledek za cíl samého snažení. Tím by se ale v Platónově příměru pouze nahradila jedna jeskyně za jinou, byť možná prostornější. Proto se z hlediska filosofie nelze u matematiky či umění zastavit, ale je třeba obrátit zrak k vlastní práci na pojmu, jak to žádá reflexivita zkušenosti, jež je pro filosofii hledaným zdrojem adekvátnosti.

Právě jako výzkum a instance reflexivity nabývá filosofie podoby vědění. Vlastní podoba vědění čerpá z uvedených zdrojů a případů reflexivního myšlení, včetně matematiky a umění, avšak překračuje je tím, že pracně a za pochodu buduje vlastní aparát reflexivních pojmů, které jsou pak předmětem logiky v širším slova smyslu. „Širším smyslem“ je především míněno, že se logika – jejímž jasným vzorem je Hegelova věda o logice – nevyčerpává pouhým studiem konkrétních formálních systémů a jiných jazykových schémat, ale i samotným problémem, v jakém smyslu jsou tato schémata omezená, proč je lze překročit a proč jsou na druhé straně nutná, což jsou všechno témata přímo spjatá s vývojem poznání a tím, proč jeho reflexivita nemá formu solipsistického sebeujišťování a kongratulace, ale sociální formu věčného zápasu, v němž vítězství nespočívá v dosaženém stavu, ale v udržitelnosti této aktivity samé.

### O čem je tato kniha

V duchu předchozích poznámek je cílem této knihy rozvinout reflexivní pojetí poznání, jež se skrývá výmluvně v idealistickém heslu, že *každé poznání je vždy sebepoznání*. Od počátku ho přitom kladu do protikladu k pojetí korespondenčnímu, v němž je poznání konfrontováno se svým předmětem coby něčím tomuto poznání zcela externím a nehomogenním. Jak bylo naznačeno, tento protiklad je chápán jako dialektický, tj. jeho existence je podstatná pro adekvátní pojetí reflexivity v jejím nesolipsistickém, sociálním smyslu.

S ohledem na postulovanou adekvátnost nese kniha úmyslně rysy jistého vývoje – primárně je sestavena z mých statí z let 2011 až 2016, částečně publikovaných česky a anglicky, částečně tvořících podkla-

dy rozličných přednášek. Texty byly upraveny pro potřeby souvislého textu. Tento vývoj je nutnou součástí toho, co se v knize hájí, k čemuž patří i postupná transformace „transcendentálního“ pojetí filosofie a zkušenosti vůbec, které jsem podobně „autobiografickým“ způsobem zpracoval v mé knize *Idea, číslo, pravidlo*,<sup>13</sup> v pojetí „absolutní“. V pozici hlavního hrdiny pak zcela přirozeně nahradil Kanta Hegel, raného Wittgensteina a Frega Wittgenstein pozdní. Wittgensteinovo známé přání,<sup>14</sup> aby byla jeho *Filosofická zkoumání* čtena vždy v kontrastu s jeho *Tractatem*, tomuto způsobu náhrady či překonání napomáhají. Podtitul mé strašné knihy – „Úvod do analytické filosofie, která se nechce stát přísnou vědou“ – může být v této knize patřičně upraven, nikoli snad v tom smyslu, že příslušná filosofie *je* vědou, ale že se *již* vědou stát chce.

Důvodem této proměny je zmíněná slabina Kantova transcendentálního, jenž si všímá kategoriální hranice mezi podmínkami poznání a poznáním samým, mezi filosofií a vědou, stejně jako sporů, které plynou z jejího překračování, ignoruje ale, že si tuto hranici vytyčil rozum sám, a nemůže se tedy stavět mimo ni, aniž by skončil u mnohem vážnější antinomie, jež ho nutně paralyzuje v dalším vývoji. Údajná nevyslovitelnost filosofie, o níž se podle Wittgensteina může jen mlčet, musí být ve svém pravém smyslu vyjádřena jinak, adekvátněji – k čemuž směřuje i zvolený titul knihy *O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat*. Ten je zcela v souladu s Wittgensteinovou pozdní filosofií, podle níž je zcela dogmatické a neplodné vyčerpání pole možné zkušenosti nějakou konkrétní představou o tom, co je úlohou jazyka (např. zobrazovat fakta), a nevěšmout si, že se toto určení spojitě proměňuje do podob, které s ním mají jen málo společného, jako má např. se zobrazováním zpěv. Představy jasných hranic mezi vědou a filosofií jsou takto stejně zavádějící jako představy jasných hranic mezi vědou a uměním či jinými oblastmi ducha, což není nic proti jejich vytyčování či cizelování důležitých rozdílů, ne-

---

<sup>13</sup> Kolman, V., *Idea, číslo, pravidlo. Úvod do analytické filosofie, která se nechce stát přísnou vědou*, Filosofía, Praha 2011.

<sup>14</sup> Viz Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, úvod.

ní-li zde cílem jen obrana a posilování předem zaujatých pozic, ale zmíněná práce na pojmu. Při ní se – kromě přirozených odlišností – ukazují být příslušné oblasti zkušenosti jako podstatně propojené, v čemž hraje – jak opět zdůvodníme – zásadní roli jejich nepřetržitý vývoj, jenž má ve svých pozdějších fázích čím dál zřetelnější reflexivní rysy. Tato reflexivita je přitom opět formálním aspektem zmíněného propojení, tedy znakem toho, co se nazývá „jednotou zkušenosti“, jež umožňuje pohlížet na vědu i umění jako na příspěvky k většímu projektu reflexivně chápané filosofie.

Jak jsem již naznačil úvodem, v knize bude tento cíl sledován v rámci tří oblastí, způsobem, jenž navazuje na východiska rozvíjená v knize *Idea, číslo, pravidlo*. Ta byla postavena na *matematice, logice a filosofii* jakožto třech disciplínách „sémantického sebevědomí“, tedy reflexe *jazyka v jazyce*, v proklamovaném vývoji analytické filosofie od obratu k jazyku přes obrat pragmatický k obratu sociálnímu. V předkládané knize jsou zmíněné disciplíny rozšířeny o *umění* jako další sebe-vedomý produkt zkušenosti, s tím, že čistě epistemický prostor disciplín čistého rozumu doplňujeme o estetickou složku. Zaměření se na hudbu jako na významný případ estetické zkušenosti tento směr podstatně posílí a posune od čistě *intelektuálního* pojetí zkušenosti ke zkušenosti *tělesné*, jak se skrývá v dále rozvinuté koncepci emocí, takže ve výsledku bude možné hovořit vedle *sebevědomí sémantického* také o *sebevědomí emocionálním*. Jelikož emoce coby tradiční spojnicí mezi „vnitřním“ a „vnějším“ chápu jako podstatně sociálně moderované, jde mi fakticky i zde o *sebevědomí jako takové*, sebevědomí bez přívlastků.

Plán knihy je koncipován do tří částí, první, ta nejobecnější, rozvíjí samo reflexivní pojetí filosofie a zavádí logické pojmy, které lze při jeho pěstování využít. Jsou mezi nimi i pojmy, které užívá Hegel ve své logice, konkrétně pojem „špatného“ a „pravého“ nekonečna, stejně jako pojmy „špatné“ (resp. první) a druhé negace. Patří k nim ale také Wittgensteinův termín „přehledného znázornění“. Předoslání této části knihy částem zbývajícím, jež se zabývají konkrétními reflexivními oblastmi ducha, má takto primárně význam metodický, ale i tematický, neboť navazuje na mé knihy *Idea, číslo, pravidlo* a v šir-

ším kontextu na *Filosofii čísla*<sup>15</sup> a také na knihu *Formy jazyka*,<sup>16</sup> kterou jsme napsali společně s Vitem Punčochářem, v nichž se problém matematického poznání a poznání logického řeší na pozadí podrobného výkladu vývoje jednotlivých koncepcí čísla a formálnělogických systémů. Jejich zvládnutí lze chápat ve zmíněném smyslu pracného osvojení si předpokladů vlastní dialektiky. Z tohoto důvodu ustupují logika a matematika v dalších částech knihy více či méně do pozadí a tématem se tu stává nejprve oblast hudební zkušenosti, v konkrétním zaměření na problém hudebních emocí, a posléze, ve třetí části, problém reflexivity hudebních děl, zvláště hudebního dramatu.

Druhá část knihy se věnuje dominantně emocím v hudbě, a to v konkrétní souvislosti usouvzažnění dvou rozměrů, které hudební zkušenost vykazuje, totiž *afektivního*, souvisejícího s emocemi a vůbec s tím, že hudba kromě naší mysli ovlivňuje i procesy našeho těla, jako jsou tep či dech, a *kognitivního*, neboť hudba je něčím, čemu lze rozumět. Spojitý výklad těchto rozměrů, založený na pojetí emocí, které pracuje s kognitivními prvky zkušenosti, jako jsou očekávání, je pak jednak příspěvkem k tématu jednoty zkušenosti, jednak zjednává návaznost na předchozí témata sémantického sebevědomí. Činí to nejprve tak, že vysvětluje vazbu hudební zkušenosti na zkušenost diskurzivní, konkrétně na to, čemu říká Brandom (a Sellars) *prostor důvodů*, a poté tak, že na konkrétních příkladech vysvětluje roli reflexivity při budování hudebních emocí. Většina materiálu z této části se opírá o můj dlouhodobější projekt započatý na Fulbrightově stipendiu v Pittsburghu, v němž se snažím rozšířit Brandomův univerzalistický přístup k filosofii jazyka také o estetickou složku, která je v analytickém filosofickém okruhu stále zanedbávána či mlčky ponechávána stranou.

Třetí část knihy pak druhou část dovádí k obecnějším filosofickým závěrům založeným na obsáhlé interpretaci Hegelovy estetické

---

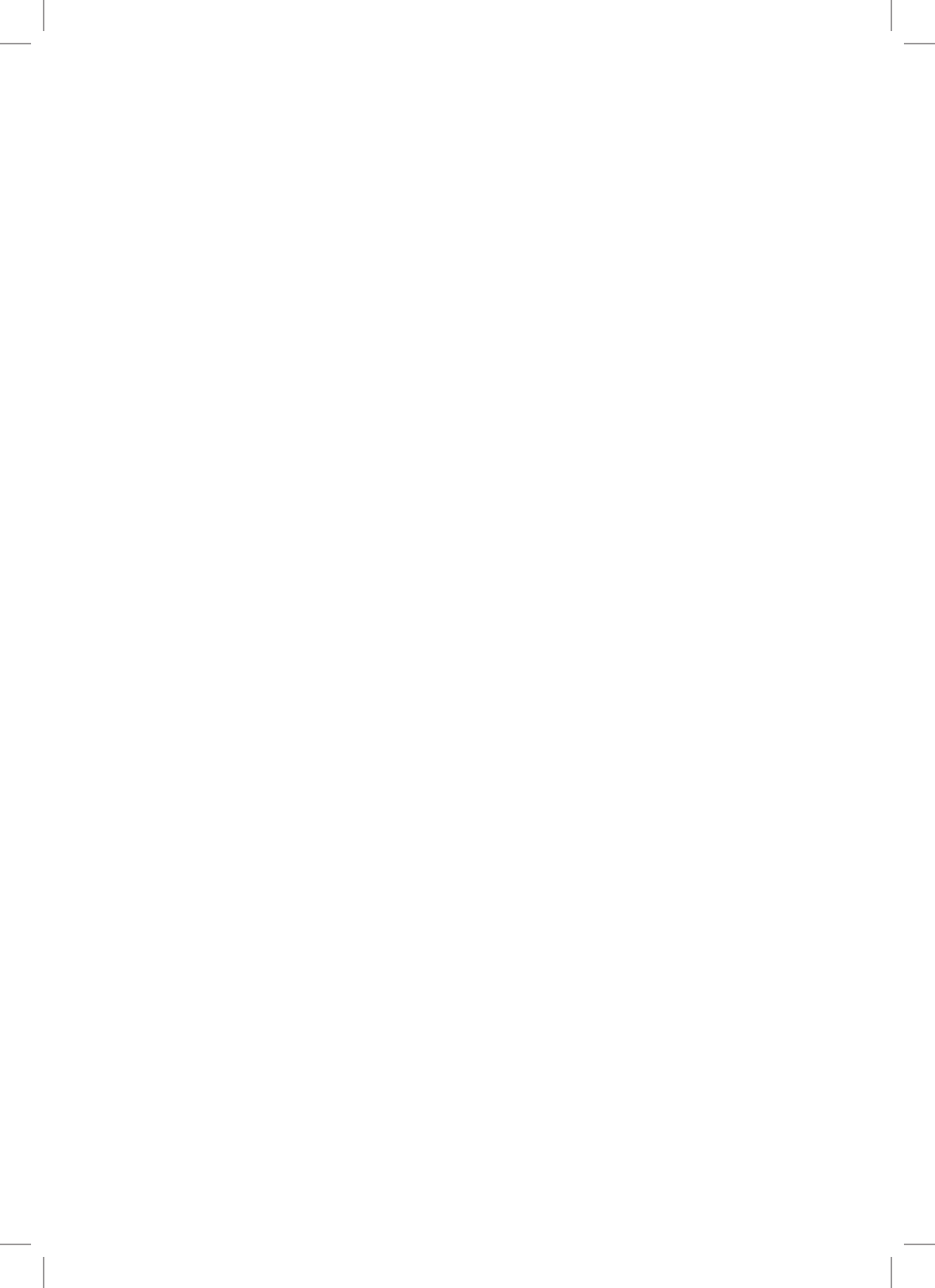
<sup>15</sup> Kolman, V., *Filosofie čísla. Základy logiky a aritmetiky v zrcadle analytické filosofie*, Filosofia, Praha 2008.

<sup>16</sup> Kolman, V., Punčochář, V., *Formy jazyka. Úvod do logiky a její filosofie*, Filosofia, Praha 2015.

teze, podle níž je cílem umění *smyslová manifestace pravdy*. Podle mého návrhu je třeba tuto devízu číst v podvojném reflexivním duchu, totiž jako *pravdu o pravdě*, k níž patří poukázání na její vývojový charakter, „pracnost“ a především reflexivitu, jak byla zmíněna dříve. K tomuto účelu je mimo jiné podána podrobná analýza některých děl, která jsou reflexivní explicitně, neboť představují jasné či méně jasné případy „umění o umění“. Konkrétně se jedná o Wagnerovy *Mistry převce norimberské* a – ve specifické interpretaci – Verdiho *Dona Carlose* a *Falstaffa*. Materiálem pro tuto část knihy se z velké části staly tři jednoosestrální přednášky věnované opeře, které jsem v letech 2013 až 2015 měl společně s Petrem Rezkem, totiž „Filosofická chapadla opery“, „Jak má vypadat policejní prezident“ a „Opera jako gesto“. Pokud jde o mne, vycházel jsem v nich především z výkladu Hegelovy představy, že hudba – speciálně pak hudební drama – je z hlediska příslušné manifestace tou *nejadekvátnější* uměleckou formou, skrze niž lze pravdu smyslově vyjádřit či učinit explicitní. Tato představa je podrobně rozebírána zejména v poslední, dosud nepublikované kapitole knihy. Má syntetický charakter, takže čtenář, který se primárně nezajímá o logicko-metodologické úvahy první části knihy či technické aspekty teorie emocí, jež jsou tématem druhé části knihy, a chce získat celistvější obraz o tom, k čemu kniha směřuje, může alternativně touto kapitolou začít, a teprve pak přejít ke kapitolám, na něž se odkazuje.



# I. REFLEXIVITA ZKUŠENOSTI



# 1. PROČ SE MUSÍ LOGIKA POSTARAT SAMA O SEBE?

Tezí, že se logika o sebe musí vždy postarat sama, začínají datem 22. srpna 1914 Wittgensteinovy *Zápisníky* z let 1914–1916, které představují první kompaktnější sadu jeho dochovaných spisů, spolu s poznámkou z 2. září téhož roku, že se jedná o mimořádně hluboký a důležitý poznatek.<sup>17</sup> Ten se pak znovu objevuje v *Tractatu* jako § 5.473. I tam se z kontextu zdá, že je spolu se „zakládajícím“ postřehem, že „logické konstanty neoznačují“,<sup>18</sup> klíčem k Wittgensteinovu pojetí logiky a filosofie, mezi nimiž zjevně ostře neodlišuje. Na různých místech totiž o obou říká, že jsou nezobrazující, nevysvětlující, neužívající argumentů či dedukcí,<sup>19</sup> čímž se liší od vědy a také metafyziky coby filosofie, která chce sama sebe pokládat za (přírodní) vědu.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Wittgenstein, L., *Notebooks 1914–1916*, Blackwell, Oxford 1961, s. 2.

<sup>18</sup> Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, § 4.0312.

<sup>19</sup> Srov. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, § 126: „Filosofie před nás jednoduše vše předloží, ani nevysvětluje, ani nededukuje.“ A dále § 599: „Ve filosofii nejsou vyvozovány závěry. ‚Musí se to mít přece tak!‘ není filosofická věta. Filosofie jen konstatuje, co jí každý přizná.“

<sup>20</sup> Srov. Wittgenstein, L. *Tractatus logico-philosophicus*, § 6.53.

Vědou je zde přítom primárně míněno něco, co je zakotveno v korespondenčním paradigmatu. Toto neporozumění filosofie sobě samé se také ukáže být příčinou vnitřních problémů rozumu, jak s nimi – ne nepodoben Kantovi a jeho postupu v transcendentální dialektice – Wittgenstein na počátku své kariéry intenzivně zápasil tváří v tvář Russellovu a jiným paradoxům.

V této první kapitole knihy vycházím z toho, že uvedené poznámky, jako ostatně Wittgensteinova filosofie sama, jsou příliš zkratkovité na to, aby jim bylo možné rozumět bez širšího kontextu, a že i v něm, není-li vhodně rozvržen, nemají jasně vymezené místo. Tak např. Judith Genova ve své jinak zajímavé knize o Wittgensteinově pojetí filosofie vyvozuje z teze o sebeobstarávající povaze logiky závěr, že „jazyk, logika a svět jsou [...] autonomní, samosprávné a nezávislé na lidské kontrole“, a že je dokonce „možné poznání bez zkušenosti, bez jistoty a bez autority“.<sup>21</sup> To je, jak uvidíme, v rozporu s textovou evidencí. Můj hlavní cíl ale nebude stavět citát proti citátu, nýbrž samostatně rekonstruovat smysl Wittgensteinovy teze na příkladu *tří zákonů* spadajících tradičně do jurisdikce čistého rozumu, a to konkrétně

- (1) zákona identity,
- (2) zákona indukce,
- (3) zákona sporu.

Budu tak činit s jistou pietou vůči historickým souvislostem vzniku a vývoje Wittgensteinova myšlení, aniž bych ale toto myšlení přestal chápat jako živou filosofii, tj. má exegeze bude průběžně aplikovat tytéž zásady, které se pokouší vysvětlit.

Vedle (1) metody příkladů<sup>22</sup> k těmto zásadám patří významně (2) metoda „přehledného znázornění“ (*übersichtliche Darstellung*), která dané prototypické instance zobecňuje stejným způsobem jako

<sup>21</sup> Genova, J., *Wittgenstein - A Way of Seeing*, Routledge, London 1995, s. 137.

<sup>22</sup> Srov. Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, § 71.

Goethův pojem prarostliny (*Urpflanze*) morfologii rostlin, tj. nejedná se o empirickou generalizaci, která by pak měla charakter přírodovědné hypotézy, ale o organizační schéma řídící další možnou zkušenost, tj. něco, co ze zkušenosti vychází, ale nepodléhá jí ve smyslu přímého potvrzení či vyvrácení. Komplikovanou spjatost filosofie se zkušeností podtrhuje přitom (3) další zásada, která radí, abychom se ve formulaci filosofických tvrzení vystříhali metafyzického žargonu a našli jejich místo v kontextu běžného jazyka.<sup>23</sup> To není přihláška k tomu, abychom ostře rozlišovali sféru každodennosti, třeba něco jako „přirozený“ svět, od „umělého“ světa techniky a vědy, ale naopak výzva k jejich kontinuálnímu propojování a vystříhání se pěstování teorie pro teorii a jiných forem teoretické „slepoty“. Zde přichází významně ke slovu Wittgensteinova (4) poslední metodická devíza: „nemysli, ale dívej se!“<sup>24</sup> kterou někdy označuje za metodu fenomenologickou.<sup>25</sup> *De facto* se ale jedná jen o rozvedení „techniky“ přehledného znázornění.

Ačkoli některé příklady „přehledných znázornění“ v textu sám zmíním jako další prostředek objasnění Wittgensteinovy úvodní teze,

---

<sup>23</sup> Tamtéž, § 116: „Když filosofové užívají nějaké slovo – ‚věděni‘, ‚bytí‘, ‚předmět‘, ‚já‘, ‚věta‘, ‚jméno‘ – a touží zachytit *podstatu* věci, je třeba se vždy ptát: Užívalo by se toto slovo v jazyce, v němž má svůj domov, skutečně takto? – Převádíme slova z metafyzického na každodenní užití.“

<sup>24</sup> Tamtéž, § 66. V anglické verzi je tato metoda zpřítomňována opakovaně frází „look and see“ coby překladu Wittgensteinova „nachschaun“.

<sup>25</sup> To se děje vlastně průběžně, kdy ve středním období Wittgensteinova díla souvisel termín „fenomenologie“ s koncepcí tzv. primárního, na počítky orientovaného jazyka; viz třeba Wittgenstein, L., *Ludwig Wittgenstein und Wiener Kreis*, eds. F. Waismann, B. McGuinness, Blackwell, Oxford 1967, rejstřík (heslo *Phänomenologie*). Později se jedná o označení zkoumání na hranici (empirické) vědy a logiky; viz třeba týž, *Remarks on Colour*, Blackwell, Oxford 1977, II, § 3 (český překlad: týž, *Poznámky o barvách*, přel. O. Beran, Filosofia, Praha 2010); a zvláště „oddíl“ *Phänomenologie* in: týž, *The Big Typescript*, Blackwell, Oxford 2005. Z hlediska Wittgensteinova pojetí filosofie jako fenomenologie je podstatná replika: „Fenomenologie sice neexistuje, ale fenomenologické problémy snad ano.“ Viz týž, *Remarks on Colour*, I, § 53. K metodickým aspektům Wittgensteinovy filosofie srov. např. knihu Baker, G., *Wittgenstein's Method. Neglected Aspects*, Blackwell, Oxford 2004.

pokusím se ve vztahu k ní také načrtnout jakési organizační schéma celku Wittgensteinovy filosofie, opírající se o § 122 *Filosofických zkoumání*, kde je pojem přehledného znázornění zaveden:

Hlavní zdroj našeho neporozumění spočívá v tom, že nemáme *přehled* o použití našich slov. – Naše gramatika postrádá *přehlednost*. – Přehledné znázornění zprostředkovává porozumění, které spočívá právě v tom, že „vidíme souvislosti“. V tom spočívá důležitost hledání a vynalézání *mezičlánků*. Pojem přehledného znázornění má pro nás zásadní význam. Označuje naši formu znázornění, způsob, jímž vidíme věci. (Je snad toto „světonázor“?)<sup>26</sup>

V aplikaci na Wittgensteina samého to znamená, že se nebudeme pokoušet o nějaký neutrální rozklad či historicky věrné a vyčerpávající zhodnocení jeho filosofie, ale o zvýraznění jistého úhlu pohledu, který považujeme s ohledem na úvodní tezi o povaze logiky za zvláště plodný. V tomto výkladu „přehledného znázornění“ (nikoli však v aplikaci na Wittgensteina samého) můžeme sledovat Gordona Bakera,<sup>27</sup> který proti interpretačnímu modelu „ptačí perspektivy“, jak ho podle něho reprezentuje třeba Rylův slavný příklad filosofie jako jakési jazykové kartografie,<sup>28</sup> staví model funkcionální, pracující podstatně s Wittgensteinovým konceptem „vidění aspektu“, jak ho proslavil dnes již notoricky známý portrét kachnokrálika.<sup>29</sup>

Pro nás to konkrétně znamená, že se počáteční rozvinutí Wittgensteinových úvah o logice na pozadí obdobných úvah Fregových a Russellových pokusíme doplnit o širší výkladový kontext (1) trans-

<sup>26</sup> Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, § 122; viz také též, *Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989, s. 37.

<sup>27</sup> Baker, G., *Philosophical Investigations § 122: Neglected Aspects*, in: Arrington, R. L., Glock, H.-J. (eds.), *Wittgenstein's „Philosophical Investigations“: Texts and Contexts*, Routledge, London 1991, s. 35–68.

<sup>28</sup> Viz Ryle, G., *Abstractions*, *Dialogue* 1, 1962, s. 6–16.

<sup>29</sup> Viz zejména Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, s. 520. Také viz též, *Remarks on the Philosophy of Psychology*, Blackwell, Oxford 1980, s. 59–101.

cendentálního idealismu a (2) pragmatismu tak, aby se nám ony úvahy jevily jako jeden dialektický celek, jenž v našem „přehledném znázornění“ postupuje od studia logické formy (zobrazení) světa, jak se mu věnuje *Tractatus* s jasnou návazností na filosofii Kantovu, k pluralitě životních forem z *Filosofických zkoumání*, v nichž se původně naturalisticky orientovaný pragmatismus Jamesův stává (3) pragmatismem transcendentálním, jak ho v našem pojetí reprezentuje filosofie Sellarsova a Brandomova.

Samo překonání transcendentálního přístupu k filosofii, jehož reprezentantem v dějinách je Hegel a jež lze rovněž nalézt ve *Filosofických zkoumáních*, bude až předmětem dalších statí, explicitně pak těch, které jsou obsaženy ve třetí části knihy. Přehledné znázornění jako základní metodický koncept Wittgensteinovy filosofie bude diskutováno v kapitole 3.

### 1.1 Zákon identity

*Zákon identity* se jako východisko dalších úvah sám nabízí již proto, že ho Wittgenstein opakovaně využívá právě v souvislosti s vymezením logiky jako sebestarající se a obecně v úvahách o povaze logiky a filosofie. Identita je zmíněna v téže poznámce ze *Zápisníků* jako naše úvodní teze. Totéž platí o *Tractatu*, kde je pak v části § 5.53 diskutována podrobně, a to v kontextu Russellovy (a Fregovy) definice rovnosti skrze Leibnizův princip:

$$M = N \text{ tehdy a jen tehdy, když } (\forall X)(X(M) \leftrightarrow X(N)),$$

tedy skrze tezi, že dva objekty ( $M$ ,  $N$ ) jsou tytéž ( $M = N$ ), když mají tytéž vlastnosti, jinak řečeno, když pro jakoukoli vlastnost  $X$  platí, že  $M$  má tuto  $X$  tehdy a jen tehdy, když ji má i  $N$ . Zmíněná diskuse má svůj symbolický význam, neboť v této podobě je zákon identity součástí tradičních metafyzických systémů, kde slouží jako prostředek specifikace základních kamenů světa. Dvě takové jednotky jsou odlišné, jestliže mají nějakou odlišující vlastnost a *vice versa*. Potřeba explicitní *předmětné individuace* vznikla přitom ve Fregově a Russellově

filosofii jako produkt jejich snah o nekantovské zdůvodnění aritmetiky, v němž nemá být pravdivost aritmetických tvrzení založena na konstrukcích v (subjektivním) *názoru*,<sup>30</sup> ale na *pojmově* (a tedy objektivně) zakotvené doméně tzv. *logických předmětů*, z níž teprve budou jako *species* vydělena čísla.

Fregovy logické předměty nejsou z dnešního hlediska nic jiného nežli speciální případy množin, jejichž existence má být zajištěna speciálním případem zákona identity, tzv. *Základním zákonem V*. Detaily rozpracování Fregova vlastního projektu nás ovšem momentálně nezajímají.<sup>31</sup> Důležité je, že se v něm systematicky operuje s tvrzením identity dvou předmětů, tj. s větami tvaru  $M = N$ , a také s připsím vlastnosti  $P$  nějakému předmětu  $M$ , tj. se subjekt-predikátovou větou formou  $P(M)$ , která je co do podmínek pravdivosti spjata s rovností  $M = N$  právě skrze Leibnizův princip. Dále se zde využívá možnost přejít od výrazu vyjadřujícího vlastnost („být krásný“) k pojmenování abstraktního předmětu („krása“), jenž je dále identifikován s množinou věcí dané vlastnosti („množina všech krásných věcí“). V běžném jazyce, jako třeba u výrazu „člověk“, tento rozdíl není vždy syntakticky manifestován a my můžeme snadno dospět k sebepredikativním výrazům typu  $X(X)$ , jak je známe z antických diskusí o tom, zda je krása krásná apod.

Problémy, které s nimi souvisejí, jako je typicky Platónův, resp. Aristotelův „třetí člověk“, postihují i Fregův systém, byť se Frege závažně množiny za vlastnost vyhýbá a na rozdíl od svých předchůdců a současníků věnuje syntaktické podobě své logiky mimořádnou péči.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Frege sám stejně jako později logičtí pozitivisté nemá ohledně „subjektivit“ názoru jasně vyhraněné stanovisko, v polemice s Kantovou filosofií se ale kloní spíše k tomu, že subjektivní je, viz třeba Frege, G., *Die Grundlagen der Arithmetik. Eine logisch mathematische Untersuchung über den Begriff der Zahl*, W. Koebner, Breslau 1884, § 26.

<sup>31</sup> Podal jsem je jinde, viz třeba Kolman, V., *Filosofie čísla*, kap. 4 a 5.

<sup>32</sup> V předchozím textu jsem zjednodušil Fregův systém do podoby, kterou mu ne zcela vstřícně připsával Wittgenstein, byť jádro jeho námitek zůstává stále v platnosti. Detaily Fregovy koncepce logiky a sémantiky viz má kniha: *Logika Gottloba Frega*, Filosofia, Praha 2002.



Jedná se samozřejmě o tzv. *Russellův paradox*. Omezíme-li se na jeho původní formu, jak ji Russell podal, pak stačí uvažovat (meta)vlastnost

$P =$  být vlastností  $X$ , již nelze predikovat samu sobě,

symbolicky  $P(X) \leftrightarrow \neg X(X)$ , jejíž aplikací na sebe samu dostaneme spornou sentenci  $P(P) \leftrightarrow \neg P(P)$ . Přeloženo do slov: otázkou, zda je  $P$  vlastností, kterou lze predikovat samu sobě, dospějeme k závěru, že jen tehdy, když ji samu sobě predikovat nelze, a že takovou vlastností není, když ji sobě predikovat lze. Funkce paradoxu je přitom analogická funkci argumentu třetího člověka, tj. oba otrásají příslušnými sémantickými koncepcemi objektivních významů: idejí a logických předmětů.<sup>33</sup>

Úzká vazba antinomie na užitý jazyk a jeho zcela základní formy zajistila Russellově antinomii status kritického bodu ve vývoji moderní logiky. Na jeho základě, jak známo, Frege svůj logicistický program opustil a později dokonce negoval tvrzením, že celá matematika, včetně aritmetiky, musí být závislá na názoru prostoru. Russell se oproti tomu pokusil logicismus zásadně přepracovat a na jeho revizi – tzv. teorii typů – pracoval ještě ve chvíli, kdy se Wittgensteinovi studujícímu inženýrství v Manchesteru dostala do ruky jeho raná kniha *Principy matematiky*,<sup>34</sup> v níž je paradox předložen. Wittgensteinův zájem o nové logické metody, jeho následné studium u Russella a intenzivní spolupráce obou v letech 1910–1914, to vše je spjato s tímto momentem a snahami paradox „vyřešit“, jejichž vyvrcholením a uzavřením je právě *Tractatus*.

Podle *Tractatu* není původ podobných antinomií třeba hledat v technické chybě, kterou by odstranila třeba Russellova teorie typů nebo jiná formální úprava, ale v celkově vadném pojetí logiky a filosofie, jemuž podle Wittgensteina oba, Frege i Russell, v různé míře

<sup>33</sup> Rekonstrukci souvislostí obou paradoxů lze nalézt in: Kolman, V., *Idea, číslo, pravidlo*, kap. 8 nebo in: Kolman, V., Punčochář, V., *Formy jazyka*, kap. 10.

<sup>34</sup> Russell, B., *The Principles of Mathematics*, George Allen and Unwin, London 1903.

podléhají. To může připomínat Kantovu analýzu antinomií čistého rozumu, a skutečně, chyba, jíž se podle Wittgensteina jeho učitelé dopouštějí, spočívá právě v tom, že věty logiky a potažmo filosofie dostatečně neodlišují od faktických tvrzení (empirických) věd, Kantovými slovy: zaměňují empirické a transcendentální užití pojmů,<sup>35</sup> čímž od kritické filosofie a s ní spjaté logiky přecházejí k dogmatické metafyzice. Pro ni je, jak Wittgenstein později opět kantovsky říká, podstatné právě to, že „nemá jasno v rozdílu mezi faktickým a pojmovým zkoumáním“.<sup>36</sup>

Fakticita (empirických) tvrzení, kterou Wittgenstein opisuje metaforou *obrazu*, resp. pravdivého či nepravdivého zobrazování skutečnosti, přitom souvisí právě s touto dvojpólovostí: to, aby měl nějaký artefakt (sada znaků, skvrny na plátně) zobrazovací funkci, předpokládá, že může zobrazovat také nepravdivě, neboť „a priori pravdivý obraz neexistuje“.<sup>37</sup> Tyto apriorní předpoklady fakticity, tedy např. právě ona dvojhodnotovost, strukturování věty do jmen a faktů do předmětů či kritéria identity těchto předmětů, jsou artikulovány větami filosofie a logiky, které ale právě proto nemohou mít samy faktickou povahu, tj. připouštět svůj opak. To vyjadřuje poznámka z § 5.5302 *Tractatu*, podle níž Russellovo vymezení rovnosti skrze Leibnizův princip nestačí, protože i kdyby bylo nepravdivé, tj. existovaly by stejné předměty s různými vlastnostmi, pořád by mělo smysl.

Tradiční problémy identity, od Menónova paradoxu a jeho zobecnění do paradoxu analýzy, přes problém Théseovy lodi až po nedávné otázky identity možnosvětových dvojníků, jsou důsledky tohoto nekritického čtení zákona identity. Zatímco Wittgenstein z *Tractatu* radí rovnost ze smysluplné řeči jednoduše vyškrtnout, neboť „řící

<sup>35</sup> Viz Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, J. F. Hartknoch, Riga 1781/1787, B 298 (český překlad: týž, *Kritika čistého rozumu*, přel. J. Loužil, OIKOYMENH, Praha 2001): „Transcendentální užití pojmu v nějakém principu se nazývá to, které je vztaženo na věci *vůbec* nebo *na sebe sama*, empirické ale to, které se vztahuje pouze na *jevy*, tj. předměty možné *zkušenosti*.“

<sup>36</sup> Viz Wittgenstein, L., *Zettel*, Blackwell, Oxford 1967, § 458.

<sup>37</sup> Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, § 2.225.

o *dvou* věcech, že jsou identické, je nesmysl, říci to o *jedné* neříká vůbec nic<sup>38</sup>, v poznámkách ze středního období čteme:

To, co děláme, je převádění slov zpět z metafyzického užití na jejich normální užití v jazyce. (Člověk, jenž řekl, že nelze vstoupit dvakrát do jedné řeky, řekl nepravdu. *Lze* vstoupit dvakrát do jedné řeky.) A takto vypadá řešení všech filosofických problémů. Jejich řešení je správné jen tehdy, když je jednoduché a každodenní.<sup>39</sup>

Jak zprostředkovat tuto každodennost? Třeba když vzpomeneme obdobné věty, které jsou nesmyslné, ba komické právě vůči každodennímu úzu, jak to zvláště zdařile ukazují scénky Felixe Holzmann, v nichž se např. rozebírá, zda si může být člověk sám sobě podobný (rovný), např. z dřívějšíka, či nikoli, jako onen strýček, který spadl do mlátičky, a tak vyšel z podoby, že ho nikdo z příbuzných nepoznal, nebo ona dvojčátka, která jsou si podobná, ale jedno si je podobnější.<sup>40</sup> Učiníme tím zároveň zadost i Wittgensteinově pozdní poznámce, že důvod, proč považujeme gramatické vtipy za hluboké, je důvod filosofický.<sup>41</sup>

Nárys řešení problémů s identitou je nyní nasnadě: Člověk jako objekt si je samozřejmě sám sobě podobný či rovný z definice (není entity bez identity, abychom citovali Quina),<sup>42</sup> jeho reprezentace či pojmenování jistých časoprostorových výskytů jsou ovšem opět z definice různé, a mohou tak sloužit k identifikaci vícera ve své identitě dobře vymezených objektů, třeba když výrazem „tato kniha“ a doprovodným gestem referujeme jednou ke konkrétnímu výtisku („ta kniha, kterou jsem polil kávou“), jindy k abstraktnímu titulu („ta znamenitě napsaná věc“).

<sup>38</sup> Tamtéž, § 5.5303.

<sup>39</sup> Wittgenstein, L., *The Big Typescript*, kap. 88, s. 304.

<sup>40</sup> Holzmann, F., *Ještě 10× Felix Holzmann*, CD Supraphon 2002.

<sup>41</sup> Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, § 111.

<sup>42</sup> Quine, W. V. O., *Theories and Things*, Belknap Press, Cambridge, MA 1981, s. 102.

Tento obecný závěr učinil v *Pojmovém písmu* i Frege, podle něhož rovnost  $M = N$  není objektové tvrzení rovnosti dvou (nerovných) předmětů, které je nesmyslné, ale metajazykové tvrzení rovnosti významu dvou (z definice odlišných) jmen  $M$ ,  $N$ , jež smysl dává.<sup>43</sup> Tvrzení rovnosti tak mají v jeho pojmovém písmu zvláštní status, neboť vedou k „denotační“ víceznačnosti: v obvyklém kontextu označuje jméno (např. „Večernice“ ve větě „Večernice je terestrická planeta“) mimojazykový předmět (planetu Venuši), v kontextu rovnosti (např. „Večernice je Jitřenka“) samo sebe (výraz „Večernice“). Frege si je přitom vědom, že je tato víceznačnost nutná, neboť to, co výrazy znamenají, není dáno jejich grafickým tvarem, ale právě kontextuálním použitím ve větě, v níž teprve – jak zní jeho slavná devíza – má výraz význam.<sup>44</sup> Frege, jak známo, tento fenomén také detailně studuje na zcela konkrétním příkladu rozdílů přímé a nepřímé řeči.<sup>45</sup>

Ačkoli se na první pohled zdá, že Wittgenstein v *Tractatu* hájí tezi „jeden výraz – jeden význam“,<sup>46</sup> a odsouvá tak stranou užitný rozměr významu, jenž se stal pilířem jeho *Filosofických zkoumáních*, ve skutečnosti je pro něj již zde základní právě rozdíl žitého *symbolu* a mrtvého *znaku*, pro případ věty specifikovaný jako rozdíl věty coby pouhého artefaktu a věty jako obrazu neboli myšlenky coby věty *s použitím*.<sup>47</sup> Z reflexe na tyto distinkce se také odvíjí Wittgensteinovo řešení Rus-

<sup>43</sup> Frege, G., *Begriffsschrift, eine der arithmetischen nachgebildete Formelsprache des reinen Denkens*, L. Nebert, Halle 1879, § 8: „Rovnost obsahů se liší od jejich podmíneň a popření [míněno hypotetické spojení a negace věty] tím, že se nevztahuje na obsahy, ale na jména.“

<sup>44</sup> Viz Frege, G., *Die Grundlagen der Arithmetik*, s. XI: „Po významu slov se je třeba ptát vždy v kontextu věty, nikdy samostatně.“

<sup>45</sup> Viz článek Frege, G., *Über Sinn und Bedeutung*, *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* 100, 1891, s. 25–50; český překlad: týž, *O smyslu a významu*, přel. J. Fiala, *Scientia & Philosophia* 4, 1992, s. 33–75. Jde právě o rozdíly vět ukazujících mimo sebe („Večernice je terestrická planeta“) a vět, v nichž je nějak tematizována promluva sama, resp. vztah mluvčího k ní, typicky třeba: „Petr ví/ tvrdí/říká/věří..., že Večernice je terestrická planeta.“

<sup>46</sup> Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, § 5.53.

<sup>47</sup> Tamtéž, § 3.5: „Použitý, myšlený větný znak je myšlenkou.“

sellova paradoxu, který je takto identifikován jako přímý důsledek nerozlišování znaku a symbolu: znak  $P$  musí právě s ohledem na různost použití představovat jiný symbol v pozici subjektu a jiný v pozici toho, co je subjektu predikováno, jak to odpovídá odlišným aktům pojmenování předmětu na straně jedné a predikování jisté vlastnosti na straně druhé. Wittgensteinova pointa je názorněji vidět např. na větě „Černý není černý“;<sup>48</sup> která má zdánlivě rovněž kontradiktorický tvar, jenž ale mizí, uvědomíme-li si, že první znak symbolizuje pana Černého a druhý odepření černé pleti. Tento způsob řešení paradoxů přitom není *ad hoc*, ale splňuje Russellovo kritérium co největší obecnosti,<sup>49</sup> jak jsme to pro případy komplikovanějších antinomií, jako je třeba paradox Richardův, ukázali podrobně jinde.<sup>50</sup>

Podstatné je, že se nám takto veškerý nárok na apriorní, nezobrazující povahu filosofických a logických tvrzení koncentruje do jednoduchého postřehu, že jimi nejsou artikulována fakta – třeba nějaké vyšší, a proto nezpochybnitelné povahy –, ale jistá (jazyková) *jednání*, která teprve dělají jazyk jazykem, jména jmény a věty větami. Jednání přitom není něco, co by bylo možné jednoduše negovat – v nějakém smyslu tu prostě je a může být nanejvýš nahrazeno nějakým jiným, více či méně nekompatibilním jednáním. V aplikaci na identitu vede tato lekce k závěru, že rovnost  $M = N$ , stejně jako Leibnizův princip, který ji dále specifikuje, resp. spojuje s dalšími tvrzeními, nevyjadřují popisná tvrzení zachycující vztah objektů, které si jsou rovny, ale stanovují podmínky, za nichž budou dva výrazy považovány za dvě (odlišná) jména/reprezentace (téhož) předmětu, totiž když jsou v jistém kontextu užívány *salva veritate*, tj. není mezi nimi (ve vztahu k dané-

<sup>48</sup> Srov. tamtéž, § 3.323. Wittgenstein zde uvažuje větu „Grün ist grün“, „Zelený je zelený“.

<sup>49</sup> Russell požadavky, které očekával od uspokojivého řešení paradoxu, formuloval in: Russell, B., *My Philosophical Development*, George Allen and Unwin, London 1959, kap. 7.

<sup>50</sup> Viz Kolman, V., *Filosofie čísla*, oddíl 6.2. V případě Richardova paradoxu, který pracuje se jmény reálných čísel a s možností jejich diagonalizace, je třeba vzít v úvahu závislost pojmenování něčeho na kontextu promluvy, v daném případě tedy možnost definování reálného čísla v závislosti na číslech, která již definována byla.

mu kontextu) třeba rozlišovat. Reprezentace  $M$  je např. považována za reprezentaci téže knihy jako reprezentace  $N$ , lze-li je zaměnit ve výpovědích týkajících se jejich obsahu („ $M$  je napínavá kniha“, „četl jsi tuto knihu?“), v jiném užití zase, lze-li ji zaměnit ve vztahu k predikátům fyzickým („ $M$  je brožovaná kniha“, „půjčil sis tuto knihu?“).

Lze argumentovat, že toto neontologické, konstitutivní chápání identity je možné také vyčíst z Fregových spisů, zvláště z jeho *Základů aritmetiky*, kde je jedním z nástrojů tamtéž realizovaného obratu *k jazyku*, způsobu, jímž lze na ontologické otázky typu „co je číslo?“ odpovídat transcendentálně-pragmatickou zkratkou: „Je to význam výrazu, jenž se používá tak a tak v těch a těch kontextech.“ Na základě analogických míst v článku „O smyslu a významu“ lze pak Fregův pojem významu charakterizovat po Tugendhatově vzoru termínem pravdivostního potenciálu,<sup>51</sup> tj. jako sémantický invariant vzhledem k substituovatelnosti *salva veritate*. Podrobnou exegezi tohoto čtení jsem rovněž podal jinde,<sup>52</sup> kde jsem navíc rozvedl, že Frege místy tíhne i k postoji opačnému, v němž jsou Leibnizův princip stejně jako další logické principy chápány ontologicky, totiž jako nejobecnější „zákony pravdivosti“ (*Gesetze des Wahrseins*).<sup>53</sup> Právě k této druhé koncepci se vztahuje Wittgensteinova námitka, podle níž Frege a Russell v důsledku zaměňují nutnost logických zákonů s kontingentní obecností.<sup>54</sup> Řekneme-li totiž, že něco platí pro všechny předměty či vlastnosti, nabízí se automaticky, že by to také platit nemuselo.

Čteme-li přitom Leibnizův princip tímto způsobem, totiž jako explicitní definici rovnosti zakotvenou v logice druhého řádu, tj. kvantifikující přes všechny možné, dále nespecifikované vlastnosti, můžeme tento nesoulad, totiž možnost, že by v rozporu s naším metafyzickým

<sup>51</sup> Viz Tugendhat, E., Meaning of „Bedeutung“ in Frege, *Analysis* 30, 1970, s. 177 až 189.

<sup>52</sup> Viz třeba Kolman, V., *Idea, číslo, pravidlo*, kap. 3.

<sup>53</sup> Frege, G., *Nachgelassene Schriften*, eds. H. Hermes, F. Kambartel, F. Kaulbach, 2. vyd., Felix Meiner, Hamburg 1983, s. 158.

<sup>54</sup> Viz Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, § 6.1231. Srov. také tamtéž, § 6.031.

principem existovaly dva odlišné předměty  $M$ ,  $N$  týchž vlastností, řešit jediným způsobem, a to tak, že jako jednu z vlastností, kterou daný předmět  $M$  má, uvážíme i vlastnost:

$$X = \text{být roven } M.$$

Jelikož je nyní  $M$  vždy rovno  $M$ , tj. platí  $X(M)$ , můžeme z předpokladu, že  $M$  i  $N$  mají stejné vlastnosti, usoudit, že platí i  $X(N)$ , což ale znamená, že je  $N$  rovno  $M$ . Ona hypotetická možnost tedy nenastává. Toto zdůvodnění je ovšem cyklické, neboť užívá pojem identity jako daný v definici predikátu  $X$ , tj. tvrzení zákona identity, který přes vlastnost  $X$  kvantifikuje, zákon identity už samo předpokládá.

Kruhovosti druhořádových definic se standardní logický provoz od dob Skolemových a Gödelových rozhodl čelit tak, že Leibnizův princip uchopil jako prvořádové schéma, obvykle reprezentované tzv. axiomy rovnosti. Ty ovšem neumožňují „skutečnou“ identitu zaručit a fixují namísto toho jen tzv. relaci *kongruence*, což je ekvivalenční relace, která se jako identita chová pouze vůči úže specifikovanému (prvořádovému) slovníku. Jediná výhoda této úpravy je, že evokuje výše navržené relativní a konstituující čtení rovnosti, což je však podobnost pouze povrchová: zákon je opět chápán jako deskriptivní, s tím rozdílem, že tentokrát v svém deskriptivním úkolu se lhává.<sup>55</sup>

## 1.2 Zákon indukce

Kontrast faktického a pojmového, či chceme-li, metafyzického a transcendentálního čtení logických principů názorně dokládá případ zákona indukce, čímž myslíme indukci *úplnou*:

$$(\forall X)(X(0) \wedge (\forall x)(X(x) \rightarrow X(x + 1))) \rightarrow (\forall x)X(x),$$

<sup>55</sup> Detaily viz třeba in: Kolman, V., Punčochář, V., *Formy jazyka*, kap. 18.

nikoli její baconovskou, *pravděpodobnostní* variantu. Zákon indukce je samozřejmě tradičně počítán spíše k principům matematickým než-li logickým, nám ale stačí, že patří do provenience čistého rozumu. Součástí Fregova plánu bylo přitom ukázat, že se právě v tomto zákonu matematika a logika stýkají, což znamená, že ve výsledku by měla být indukce větou, která platí o číslech coby *species* logických předmětů, a navíc tato čísla explicitně vymezuje jako jeden celek: jako ty a jen ty objekty, které mají všechny vlastnosti, které má 0 a které se „dědí“ z čísla na jeho následníka, tj. má-li takovou „dědičnou“ vlastnost objekt  $x$ , má ji i objekt  $x + 1$ . Toto druhové vymezení využívá opět podstatně logiku druhého řádu a Frege si od něho ve svém *Pojmovém písmu* slibuje právě to, že svou popisně explicitní formou pomůže osvobodit aritmetiku od *konstrukcí v názoru*.<sup>56</sup> Kantovci jako Poincaré proto správně identifikovali indukci jako místo, na němž se zvláště přesvědčivě ukáže lesk a (hlavně) bída logicistického programu založení matematiky.

Ačkoli Wittgenstein v *Tractatu* Fregovu a Russellovu tezi o spřízněnost logiky a matematiky přebírá,<sup>57</sup> činí tak tiše v neprospěch první z nich, tj. fakticky se i v případě logiky přiklání ke konstruktivistickému táboru, a to právě s ohledem na činný, neteoretický charakter konstruktivistických zdůvodnění. Čísla a další aritmetické pojmy jako „následník“ apod. nejsou podle Wittgensteina pojmy *vlastní*, které by bylo možné vyjádřit nějakým výrazem, ale pojmy *formální*, které nelze explicitně definovat proto, že neexistuje žádná druhová diference, která by to umožnila. Pod formální pojmy, jako jsou třeba „předmět“, „věta“ či „vlastnost“, totiž všechny případy jejich aplikace automaticky spadají. Vposled je tedy nelze *popsat* predikovatelným výrazem, neboť neomylná predikace nedává žádný smysl, nanejvýš *ukázat* na proměnné jistého typu. Tato proměnná je v případě čísel identifikována s jejich konstruktivním vymezením:

číslo je to, k čemu lze od 0 dospět postupným přičítáním 1,

<sup>56</sup> Viz Frege, G., *Begriffsschrift*, s. IV.

<sup>57</sup> Srov. třeba Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, § 6.2: „Matematika je logická metoda.“



zachyceným dále v zápise  $[0, x, x + 1]$  coby zkratce za libovolný prvek posloupnosti 0, 1, 2, 3, ... Chyba Fregova přístupu je odhalena opět v tom, že zaměňuje dvojí užití výrazů, a to přímé, v němž odkazují ke světu faktů, a nepřímé, v němž odkazují k podmínkám, za nichž se toto přímé odkazování děje, tedy k přímému užití jistých výrazů jistým způsobem.<sup>58</sup> Nepřímé užití je přitom specifické nejen pro symboly matematiky, ale i logické spojky, které právě v tomto ohledu „neoznačují“, nereprezentují nová fakta, nerozšiřují stávající obsahy, ale nechávají vše tak, jak je.<sup>59</sup>

Hlavní deficit Fregova pojetí indukce se přitom zvláště názorně ukazuje na dalším vývoji matematiky, který přijal – skrze pozvolnou emancipaci tzv. matematické logiky – logicistický přístup ve značné míře za svůj. Zákon indukce se stává součástí axiomatické – a tedy na logice podstatně závislé – aritmetiky, a jako takový je čten popisně, tedy jako tvrzení, které – jaksi kontingentně – platí o přirozených číslech, tj. není s nimi nijak interně, nerozlučně spjata. Jelikož je vztah příslušné věty a oboru, k němuž se tato věta vztahuje, takto rozvolněn, lze přirozeně uvažovat situaci, v níž by zákon indukce splňovaly i objekty, které mají všechny dědičné vlastnosti, jež má 0, ale nejsou to přirozená čísla v tom smyslu, že by k nim šlo dojít od 0 iterováním operace  $x + 1$  následníka, tj. nacházejí se mimo posloupnost 0, 1, 2, 3, ...

Druhořádková logika v podobě, v níž ji Frege zavedl, tuto situaci plánovitě vylučuje tím, že za jednu z dědičných vlastností 0 považuje

$$X = \text{být následníkem } 0.$$

Jelikož 0 lze (v zobecněném smyslu) považovat za svého následníka, tj. platí  $X(0)$ , a jelikož vlastnost  $X$  je dědičná, tj. z toho, že platí  $X(x)$ ,

---

<sup>58</sup> Wittgenstein v *Tractatu* tento nedostatek Fregova systému hodlá terminologicky napravit rozlišením operace a funkce. Viz zejména Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, § 5.251 a 5.44.

<sup>59</sup> Nerozšiřující pojetí logických spojek je svým původem rovněž kantovské, úzce související zejména s Kantovým chápáním (modálních) kategorií jako performativních modifikací soudů, které klademe (např.) jako problematické, asertorické či apodiktické, aniž bychom tím nějak rozšiřovali jejich obsah. Viz Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, A 74/B 99–100.

plyne, že platí  $X(x + 1)$ , musí  $X$  platit podle zákona i pro všechny objekty, které uvažujeme, tj. nemůže existovat „číslo“, které by nebylo následníkem 0. Dochází zde ovšem ke stejnému jevu jako v případě druhořadového zachycení identity, neboť zvolená vlastnost  $X$ , a tím i tvrzení zákona indukce, předpokládá, že již víme, co čísla jsou a jak je uchopit – totiž opět induktivně jako členy posloupnosti 0, 1, 2, 3, ... V aritmetice prvního řádu, která se v postlogicistické tradici ustano- vila jako kanonická, tento kruh opět nenastává, ovšem právě za cenu toho, že nelze vyloučit ona nechtěná „čísla“ mimo 0, 1, 2, 3, ... To souvisí opět s tím, že je pojem dědičné vlastnosti, kterou mají tato „čísla“ mít v případě, že je má 0, vázán na předem daný a relativně chudý slovník. V naprostém pozapomenutí původních, byť možná pochybných cílů, prohlašují se tyto výsledky nikoli za fiasko prvořá- dových, a obecně axiomatických metod, ale za *objev* „nestandardní“ aritmetiky, a vyvozují se z nich po Skolemově vzoru závěry o teore- tické závislosti a relativitě pojmu čísla.<sup>60</sup>

Wittgensteinovo pozdější stanovisko k celé věci, oproštěné od idio- synkrazie Fregova a Russellova logicismu a orientující se na obecně vymezené pojmy „syntaxe“, „kalkulu“ a „gramatiky“, spočívá v tom, že je zákon indukce nejpřirozenější chápat jako jednoduchý důsle- dek induktivní definice čísla, tj. něco plynoucího *ex post* z gramatiky číselného prostoru, resp. z konstrukce číselné řady

1, 2, 3, 4, 5, ...

Ten, kdo se naučil počítat, umí takto vytyčený aritmetický prostor s jeho potenciálně nekonečnou „multiplicitou“ odlišit třeba od pro- storu vizuálního, v němž se liší pět od šesti předmětů, už ne ale 100 od 101 předmětů, a jehož „syntax“ má tedy podobu

1, 2, 3, 4, 5, mnoho.<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Studium nestandardních modelů (axiomatické) aritmetiky tvoří dnes neod- myslitelnou část matematické logiky. K některým detailům a historii těchto rozli- šení viz má kniha: Kolman, V., *Filosofie čísla*, kap. 5.

<sup>61</sup> Wittgenstein, L., *Ludwig Wittgenstein und Wiener Kreis*, s. 67.

Důležitá je přitom právě multiplicita, možnosti příslušné jazykové hry, nikoli tvrzení, která k této hře teprve dodatečně přistupují. Takto lze rozumět Wittgensteinovu kryptickému tvrzení, že „tautologie je něco zcela vedlejšího [...]“. Podstatná jsou právě pravidla syntaxe, která byla užívána dávno předtím, než se zjistilo, co tautologií je.<sup>62</sup> Nikoli zákony identity, indukce, sporu či jiná teoretická tvrzení, ale to, že rozlišujeme takové a takové předměty, že tak a tak usuzujeme či že tak a tak počítáme, jsou v nějakém ohledu skutečně ta poslední „fakta“, která můžeme při zdůvodnění vět logiky a matematiky uvést, neboť

podávání důvodů, ospravedlňování evidence má svůj konec  
– tento konec ale nejsou jisté věty, které nás napadnou jako  
bezprostředně pravdivé, tj. nejedná se o nějaké *vidění* na naší  
straně; je to naše *jednání*, co leží na dně jazykové hry.<sup>63</sup>

Tím je legitimita „nestandardní“ aritmetiky zpochybněna potud, pokud pro svůj předmět není s to uvést jiné než čistě teoretické zdůvodnění (např. formální konzistenci příslušného axiomatického systému), tj. pokud není s to dodat také důvody praktické, jak se to průkazně podařilo třeba nestandardním, tj. neeuclidovským geometriím v kontextu měření vzdáleností a dob mikro- a makrosvěta. Pro nás je podstatné, že způsob, jak obhájit nějaký logický princip, musí vposled obsahovat rekurz k praxi, kterou zakládá, a tím k sobě samému, tentokrát ovšem nikoli ve výše uvedeném bludném, ale v transcendentálním smyslu, jak ho Kant systematicky rozvinul ve svých dedukcích.<sup>64</sup> Možnou podobu tohoto sebestarajícího se pohybu načrtneme na našem posledním příkladu.

---

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 93. Wittgenstein tento postřeh užívá jako zdůvodnění toho, proč může být věta tvaru „ $x$  je červené a  $x$  je zelené“ kontradiktorická, když z hlediska logiky *Tractatu*, již je *de facto* stále ještě výroková část logiky Fregovy, se o kontradikci nejedná.

<sup>63</sup> Wittgenstein, L., *On Certainty*, eds. G. E. M. Anscombe, G. H. von Wright, Blackwell, Oxford 1969, § 204; český překlad: týž, *O jistotě*, přel. V. Zátka, Academia, Praha 2010.

<sup>64</sup> Wittgenstein se o jakousi transcendentální dedukci pokouší hned v úvodu *Tractatu*, kde jako jeden z důvodů toho, že svět musí mít substanci, uvádí, že jinak by

### 1.3 Zákon sporu

Transcendentální model zdůvodnění logických principů byl jako součást projektu první filosofie v plné síle využit už Aristotelem, a to konkrétně na příkladu zákona sporu ve 4. knize jeho *Metafyziky*. Argumentaci lze rekonstruovat zhruba takto: (1) Jelikož zákon nemůžeme sami popřít ani obhájit, neboť obojí tento zákon už předpokládá, vyjdeme z toho, že tvrzení čehokoli je vždy tvrzení vůči někomu, tj. nemá smysl mimo jazykový diskurz, a my můžeme konsekventně předpokládat, že platnost zákona popírá *někdo jiný*. (2) Jelikož podle Aristotela každá řeč z definice artikuluje něco určitého,<sup>65</sup> totiž že se něco nějak má, ten, kdo tvrdí zákon sporu, tuto konstitutivní podmínku porušuje, v důsledku čehož vlastně neříká nic a není ho – jako nediskurzivní bytost – třeba brát vůbec vážně. To je srozumitelné na zcela každodenní bázi: Ten, kdo zastává zákon sporu, od nás svým tvrzením, tj. formou příslušného řečového aktu, očekává přijetí něčeho, co sám odmítá (totiž že se něco má tak a tak, nikoli naopak), a podobá se tak anarchistovi, který v boji proti nenáviděnému establishmentu využívá práv, která tento establishment vytváří a garantuje, čímž vlastně zaměňuje *pozitivní svobodu* coby schopnost dobrovolně uznat závaznost jistých norem, které vymezují prostor společenského a společného života, v případě zákona sporu tedy závaznost norem rozumné argumentace, za *negativní svobodu* nepřítomnosti jistých omezení.

---

žádná věta nemohla být obrazem, tj. svět by nemohl být vůbec popsán, což, jak víme, není pravda. Viz Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, § 2.0211–2.0212. Wittgensteinovy pozdní argumenty pro nemožnost soukromého jazyka odpovídají zase přímo Kantově zdůvodnění existence externího světa (viz Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, B 275–276): k tomu, abych mohl hovořit o jazyce, potřebuji nezávislé měřítko jeho správnosti a nesprávnosti, protože v případě, že ho nemám, nelze o jazyce vůbec hovořit. Viz zejména Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, § 266.

<sup>65</sup> Aristotelés, *Metafyzika*, 1006a25. (Dále citováno podle Aristotelés, *Metafyzika*, přel. A. Kříž, upravil P. Rezek, naklad. Petr Rezek, Praha 2008.)

Právě v tomto *transcendentálně-pragmatickém* duchu se zákon sporu stará sám o sebe: jakožto konstitutivní předpoklad každé jazykové praxe musí být někým uznáván potud, pokud se tento chce považovat za jejího účastníka, tj. nemá cenu zákon zdůvodňovat, protože to se již děje v prostoru, který je tímto zákonem vytyčován, a zákon je v něm tedy automaticky uznáván jako platný. Aristotelova argumentace vůči popírači zákona je také bezprecedentně praktická: popírající se sám usvědčuje z klamu ne obsahem toho, co říká, ale svým jednáním, z něhož je „nejlépe vidět, že nikoho nenapadne, aby v něco takového věřil, ani nikoho jiného, ani toho, kdo tak mluví“. Můžeme se také ptát třeba: „[...] proč jde do Megary a nezůstane klidně doma v pouhém domnění, že jde? Anebo proč se nevrhne hned zrána do studny nebo do rokle, jde-li právě okolo, ale zjevně se má na pozoru? Patrně proto, že spadnout tam nepokládá stejně za něco dobrého jako za něco nedobrého.“<sup>66</sup>

Máme zde tedy opět rozdíl jazyka, toho, co lze tvrdit, a toho, co tento jazyk jako jazyk zakládá, totiž nějaké jednání, jazyková praxe. O ní lze samozřejmě také hovořit v jazyce, ale – chceme-li se vyhnout bludnému kruhu – zcela jiným, „bezobsažným“ způsobem. To vyjadřuje Wittgenstein v poznámce, kterou si zapsal den před smrtí:

Neblížím se více a více tomu, abych řekl, že logika nakonec nemůže být popsána? Musíš se podívat na jazykovou praxi, pak ji uvidíš.<sup>67</sup>

O této praxi přitom nelze v nějakém smyslu říci nic více, než že tu prostě je, a současně neexistuje žádný apriorní důvod, proč by nemohla být nějak změněna, rozšířena či nahrazena nějakou jinou praxí, jiným typem jednání, jak se to v případě počítání stalo např. právě při přechodu od vizuální k teoretické aritmetice, při počítání *modulo*

---

<sup>66</sup> Tamtéž, 1008b10-15.

<sup>67</sup> Wittgenstein, L., *On Certainty*, § 501.

(v němž se, třeba u určování času,  $22 + 4$  nerovná 26, nýbrž 2) nebo při zavedení dalších druhů čísel a operací s nimi. Podobně není vyloučena ani možnost alternativních logických systémů, chápeme-li tyto alternativy vždy v kontextu reálných potřeb nějakého jazykového společenství, které např. nějak reflektuje („transcendentální“) fakt, že v některých lokálních kontextech nejsme s to u všech vět efektivně ověřit pravdivostní hodnotu (jako třeba u vět historických nebo vět vyšší matematiky), a využijeme v nich tedy spíše logiky intuicionistické, nebo že se na místo dvou pevných hodnot pravda/nepravda hodí našim tvrzením připisovat jen jistý stupeň pravděpodobnosti, a my lokálně použijeme nějakých vícehodnotových logik, např. *fuzzy*-logik. Ušetřen nemusí zůstat ani zákon sporu, rozhodneme-li se vzít třeba v potaz „skutečnost“, že ke sporům v běžné rozmluvě často dochází, aniž by to nutně způsobilo explozi celého úsudkového systému, jak to požaduje klasický princip *ex falso quodlibet*. Výsledkem budou nějaké druhy logik parakonzistentních.

Tyto transcendentální argumenty jsou z teoretického hlediska stejně dobré jako ten Aristotelův, i když samozřejmě vzniká legitimní otázka, zda neklasické logiky tu klasickou v nějakém smyslu nepředpokládají, když třeba chtějí, aby připis některé z dalších pravdivostních hodnot nebo její upření bylo buď pravdivé, nebo nepravdivé, *tertium non datur*. Stejně tak lze argumentovat, že jsou neeukleidovské geometrie a jejich výklad závislé na pojmech přímosti a křivosti, které jsme si osvojili v eukleidovském světě středních vzdáleností a dob,<sup>68</sup> nebo že jsou principy atonální kompozice a jejího estetického vnímání podstatně závislé na zkušenosti s tradicí tonální hudby.<sup>69</sup> Vše se pak redukuje na postřeh, že jisté praxe nejsou pouhými „praktikami“, ale celými formami života hluboce zakotvenými v tom, co jsme a jak sebe sama vnímáme.

<sup>68</sup> Srov. k tomu třeba diskusi v knize Stekeler-Weithofer, P., *Formen der Anschauung. Eine Philosophie der Mathematik*, de Gruyter, Berlin 2008, kap. 8.

<sup>69</sup> Viz třeba Scruton, R., *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Oxford 1997, kap. 9.

#### 1.4 Od forem zobrazení k formám života

Kdybychom chtěli být úseční, řekli bychom, že logika musí obstarávat sama sebe jednoduše proto, že má za úkol podat jakési poslední zdůvodnění, a nemůže se tedy o ni starat již nikdo jiný, protože pak by vlastně nebyla logikou. To by ovšem z Wittgensteinova postřehu sotva dělalo „mimořádně hluboký a důležitý poznatek“. K němu dospějeme až tehdy, vysvětlíme-li, *jak* se má logika starat sama o sebe a, což úzce souvisí, *kde* se má udělat onen konec, jenž logiku odliší od ostatních zdrojů poznání. Víme přitom, že v *Tractatu* je tento uzávěr identifikován s hranicemi fakticity, podmínkami toho, kdy lze ještě nějaká tvrzení považovat za vyjadřující nějaký fakt a kdy už ne.

Wittgenstein v této souvislosti hovoří o formě zobrazení, přičemž tato forma nemůže být větou zobrazována, *vyřknuta*, neboť tak bychom dospěli k nekonečnému regresi: forma se ve větě pouze *ukazuje*.<sup>70</sup> To vše má ale stále ještě spíš charakter pojmenování problému nežli úspěšného pokusu o jeho řešení, podstatné je proto až spojení onoho „ukazování“ s „jednáním“ jako něčím, co větu větou teprve dělá. K tomu nám dostatek podkladů poskytuje již sám *Tractatus*, např. ve větě, že „*není-li* znak *užíván*, nemá význam“, identifikované tamtéž se smyslem Occamovy břitvy.<sup>71</sup> Tractatovský rozdíl říkání a ukazování pak plynule přechází v rozdíl popisné teorie a žité praxe, jenž je zároveň patřičně relativizován, již proto, že teoretická rozmluva (říkání něčeho) je také určitý druh praxe (dělání něčeho) a není opět nejmenší důvod, proč se předem omezovat jen na jeden – totiž označovací – způsob užití vět. Tak dospíváme k Wittgensteinově pozdní filosofii spjaté s indefinitní pluralitou jazykových forem, praxí a her.

Tato cesta však není vůbec přímá či transparentní, a zdají-li se nám Wittgensteinovy teze o sebeobstarávání logiky či nevyslovitelnosti filosofie, které ji lemují od počátku až do konce, proklamativní a dogmatické, může to být tím, že se v ní stále ještě nevyznáme.

<sup>70</sup> Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, § 4.121.

<sup>71</sup> Tamtéž, § 3.328.

Důvody mohou být různé. Wittgenstein se např. opakovaně – poprvé hned v úvodu *Tractatu* – snaží vzbuzovat dojem jisté ahistoričnosti, nezávislosti na tom, co kdo a kdy řekl. Zároveň jsou ale jeho poznámky plné explicitních a (hlavně) implicitních odkazů, polemických narážek a kritiky jiných autorů. V užším vztahu k moderní logice nás dosud zajímali především Wittgensteinovi učitelé Russell a Frege, jak ale ukazuje už spektakulární závěr *Tractatu* a četné poznámky ze *Zápisníků*, Wittgensteinovy ambice ve vztahu k úvodní tezi nejsou jen čistě formální, jsou mnohem větší. Víme například, že vhodné porozumění logice má otevřít také porozumění otázkám morálním, náboženským, ba i povaze hudby, neboť „hudební témata jsou v určitém smyslu také větami“,<sup>72</sup> totiž něčím, čemu můžeme rozumět.

Plejáda jmen a doktrín, které by zde bylo třeba vzít v úvahu, je tedy značná. My se v souladu s dosud řečeným omezíme skicovitě na vliv transcendentální filosofie, v *Tractatu* nepřímo zjednaný skrze četbu Schopenhauera a Helmholtze, a dále pragmatismus Williama Jamese, jehož knihami se Wittgenstein zabýval systematicky ve všech fázích svého díla. Od kombinace obou si slibujeme takové doplnění úvodní teze, které nám „přehledně“ vysvětlí její funkci v celku Wittgensteinovy filosofie a poskytne návod, jak ji dále rozvíjet směrem zhruba určeným transcendentálním pragmatismem Sellarsovým a Brandomovým, jenž kromě toho, že na Wittgensteina a jeho pojetí logiky explicitně navazuje,<sup>73</sup> sám sebe také skutečně jako dědice obou zmíněných tradic vidí.<sup>74</sup>

(1) Začneme paralelou s transcendentální filosofií, která je v nějakém smyslu sebevysvětlující.<sup>75</sup> Jak jsme již zmínili, základnímu rozdílu faktického a pojmového, resp. vědeckého a filosofického zkoumání, které je pro Wittgensteinovu tezi o logice určující, zcela přirozeně

<sup>72</sup> Viz Wittgenstein, L., *Notebooks 1914–1916*, s. 40.

<sup>73</sup> Srov. k tomu třeba úvod k Brandom, R., *Making It Explicit*.

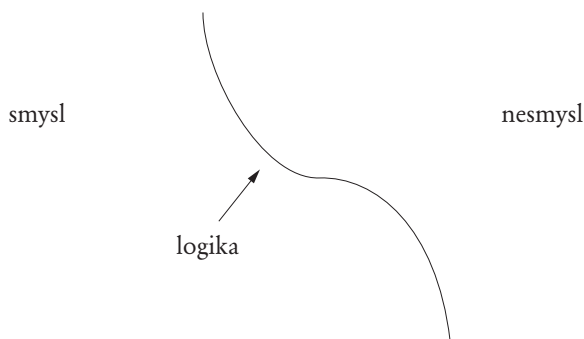
<sup>74</sup> Viz např. Brandomova kniha *Perspectives on Pragmatism. Classical, Recent, and Contemporary*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2011.

<sup>75</sup> Z novějších prací, které kladou důraz na idealistické kořeny Wittgensteinovy (rané) filosofie, je možné zmínit třeba knihu Tetens, H., *Wittgenstein's „Tractatus“: Ein Kommentar*, Reclam, Stuttgart 2009.



odpovídá Kantovo empirické a transcendentální užití pojmů a předpoklad, že smysluplným je jen to poznání, jehož pojmy se vztahují k objektům zkušenostního světa, jak je tomu ve vědách a jak to pojmy metafyziky jako „duše“, „Bůh“ či „nesmrtelnost“ neumožňují. To je nečiní zcela zbytečnými, naopak, coby regulativy mají mimořádný význam pro náš praktický život, v němž se můžeme a máme chovat *jako by* existoval Bůh, *jako bychom* byli svobodní a žít *jako bychom* byli nesmrtelní, nesmíme to ale pod hrozbou antinomií (čistého) rozumu tvrdit, přinejmenším tedy ne stejným způsobem, jakým to činíme u vět empirické vědy.

Podobně jako předpokládá podle Kanta pospolitý a mravný život existenci Boha, svobodné vůle a nesmrtelné duše, předpokládá podle raného Wittgensteina každá smysluplná řeč to, že se pravdivě či nepravdivě vztahuje k něčemu mimo ni, k faktům, aniž bychom v ní ale užívali termíny jako „pravdivý“, „referující“ či „vyplývat“ označujícím způsobem, a to opět pod hrozbou paradoxů, tentokrát paradoxů sémantických. Zcela v duchu Kantovy transcendentální dialektiky musí nyní podle *Tractatu* logika a filosofie táhnout pomyslné hranice mezi smyslem – tím, co lze explicitně říci/zobrazit – a nesmyslem (viz obrázek 2). Logika ani filosofie přitom nespádají ani na jednu stranu



Obr. 2

pomyslné hranice, ale tuto hranici samy vytyčují, což je přirozeně dělá ve velmi specifickém ohledu ne-smyslné, totiž ani smysluplné, ani nesmysluplné (*unsinnig*), ale bezsmyslné (*sinnlos*), protože jinak by musely spadat do oblastí, které teprve vymezují, a které by v důsledku

toho vymezeny nebyly. V tomto ohledu je zřejmé, že tažení hranice musí být provedeno jaksi zevnitř, nikoli *tvrzením*, ale pouhým nepřímým *předvedením* toho, co smysl má.<sup>76</sup>

Tímto neteoretickým postojem se logika a filosofie vyhýbají anti-nomickým situacím vyplývajícím z toho, že tvrdíme něco, co se nedá zpochybnit, čehož negace by ale měla být možná právě s ohledem na samu formu tvrzení, resp. jeho zobrazovací funkci. Mezi dvěma protichůdnými alternativami typu Kantových dvojic „svět má/nemá počátek v prostoru a čase“ nebo Schopenhauerových a Wittgensteinových „svět je/není má představa“ nelze přitom rozhodnout empiricky ani racionálně jednoduše proto, že důvod platnosti či neplatnosti příslušných tvrzení neleží ani v empirii, ani v rozumu, ale mimo ně, v tom, co již v *Tractatu* Wittgenstein ztotožnil s užitím výrazů a co později přešlo ve výkladové primitivy jazykových her a forem života. Idealismus, solipsismus ani realismus nejsou záležitostí víry či teoretického přesvědčení,<sup>77</sup> neboť se na rovině teoretického zdůvodnění nijak neliší, ale praktické postoje, zračící se v tom, že se jinak bude chovat člověk, jenž věří, že věci, k nimž se obrací zády, mizí, a jinak člověk, jenž si to nemyslí.<sup>78</sup>

(2) Zdůvodnění takovýchto postojů nemůže mít zjevně charakter argumentu, popisné věty či dedukce, které již předpokládají jistou praxi, užití výrazů – či řekněme – logiku jako dané, ale má stejně jako Kantova soudnost pracovat jen s dobře zvolenými příklady a protipříklady. Ty jsou po nabytí dostatečné zkušenosti, přehledu o příslušné praxi, shrnuty v „přehledná znázornění“, jimiž nepopisujeme, nýbrž „pouze“ poukazujeme k jejímu celku, jež popsat nelze právě proto, že se nejedná o objekt, nýbrž spíše regulativ či podmínku možné zkušenosti. Vedle již zmíněného pojmu „prarostliny“ je Wittgenstei-

<sup>76</sup> Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, předmluva.

<sup>77</sup> Viz Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, § 402: „*Tak* totiž vypadají spory idealistů, solipsistů a realistů. Jedni napadají normální formu vyjadřování, jako by napadali nějaké tvrzení; druzí ji hájí, jako by konstatovali fakta, která každý rozumný člověk uznává.“

<sup>78</sup> Srov. Wittgenstein, L., *On Certainty*, § 148, 163; a také též, *Ludwig Wittgenstein und Wiener Kreis*, s. 48, kde o tvrzeních idealismu, solipsismu a realismu Wittgenstein mluví jako o „naprázdno se otáčejících kolech“.

novým nejoblíbenějším příkladem takového orientačního schématu osmistěn barev koncipovaný jako trojdimenzionální varianta kruhu barev z Goethovy *Nauky o barvách*.<sup>79</sup> Tyto a další příklady stejně jako rozklad pojmu přehledného znázornění provedeme v 3. kapitole.

Podstatný na „přehledném znázornění“ je právě jeho normativní aspekt, který existenci nějaké praxe neredukuje na pouhý „výskytový fakt“, ale na jakýsi „fakt transcendentální“, který vzhledem k tomu, co podmiňuje, nemůže být jinak. Naše jazykové praxe totiž nejsou určeny jen tím, jak fakticky hovoříme, jak počítáme, jak se modlíme či jak hrajeme hudební skladby, neboť v tom se příležitostně dopouštíme také chyb, ale pravidly, která určují, jak máme hovořit, počítat, modlit se a hrát *správně*. Tato pravidla přitom nemusejí a ve své totalitě ani nemohou být nikde napsána, protože tím by vznikl problém, jak – rozuměj: v souladu s jakými pravidly – takto naturalizovaná pravidla správně či nesprávně použít. Tento regresivní argument využívá Wittgenstein ve *Filosofických zkoumáních* ke zdůvodnění potřeby *implicitních pravidel* zakotvených nějak přímo v praxi samé, kterou řídí a konstituují.<sup>80</sup> Spíše než perem a inkoustem jsou tedy naše pravidla „napsána masem a krví, nebo nervy a šlachami“, jak to později právě v návaznosti na Wittgensteina vyjádřil Sellars ve svém normativně, tj. nedeskriptivně chápaném pragmatismu.<sup>81</sup>

(3) Pragmatický aspekt Wittgensteinova díla je přitom hlavním podnětem k přechodu do jeho druhé, pluralistické fáze, v níž dochází k relativizaci absolutních rozdílů říkání a ukazování se. V širším filosofickém kontextu je zřejmé, že zcela analogicky mohou být a byly relativizovány i spřízněné pojmové dvojice jako a priori/a posteriori, aktuální/potenciální, nutné/možné, explicitní/implicitní, význam/smysl, říkat/ukazovat se, jisté/pochybné, performativ/konstativ atd., v jednotlivých případech např. tváří v tvář fenoménům, jako jsou alternativní koncepce měření prostoru a času, možnost měření nekonečných totalit apod. Vyjdeme-li z pojmového rámce daného stručně

<sup>79</sup> Viz např. Wittgenstein, L., *Philosophical Remarks*, Blackwell, Oxford 1975, s. 51 n.

<sup>80</sup> Viz Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, § 198–202.

<sup>81</sup> Sellars, W., *Language, Rules and Behavior*, in: Hook, S. (ed.), *John Dewey: Philosopher of Science and Freedom*, The Dial Press, New York 1949, s. 315.

načrtnutou podobou Wittgensteinovy transcendentální filosofie z *Tractatu*, lze potřebu opozice uvedených pojmů a příslušný relativizující pohyb zdůvodnit na obecně srozumitelné bázi třeba takto: Chceme-li popisovat, zobrazovat svět, potřebujeme k tomu nějaké zobrazovací nástroje, např. přístroje, jimiž provádíme nějaká měření, prostředky, jimiž je zapisujeme, v jiném případě tedy barvy a štětce, jimiž kreslíme, a plátno, na něž kreslíme. Tyto reprezentační prostředky se mohou lišit případ od případu, podle našich potřeb, jak to ukazuje výměna eukleidovských, resp. newtonovských za neeukleidovské a einsteinovské metody: zatímco v případě středních vzdáleností přičteme odchylku rovnoběžně vyslaných paprsků či konstruovaných přímk chybám v přístrojích, křivosti podložky apod., v případě vesmírných vzdáleností tuto původně empirickou odchylku započítáme již do teorie samé, tj. učiníme z ní součást zobrazovací formy, logiky obrazu.

Z toho je vidět, že (metaforická) barva, kterou kreslím obraz, není jeho obsahem, ale prostředkem zobrazení, tj. má vůči zobrazovanému vztah a priori, je něčím, co tu v nějakém smyslu muselo být před ním. To samozřejmě neznamená, že by se nemohla tímto obsahem stát, třeba kdybychom učinili součástí zobrazovaného výjevu také malíře kreslícího obraz, jako třeba v Gauguinově portrétu van Gogha (viz obrázek 3), nebo když dáme, jako Mozart v *Donu Giovannim*, orchestr také na scénu (a necháme ho navíc v určitém okamžiku hrát Mozartovu „jinou“ skladbu). V těchto dílech ale již stojí barva (tóny) také sama za sebe, totiž když je nakreslena na malířově paletě (tóny hrané na scéně), tedy nejen za zobrazovaný výjev, kde odpovídá třeba odstínu malířova kabátu (tónům hraným v orchestřišti). Rozdíl dvou výskytů téže barvy (tónu) není tedy záležitostí obsahu obrazu ve smyslu prostého artefaktu, ale jeho uchopení jakožto obrazu *něčeho*, které spočívá v různosti použití téhož, jak je zajištěno příslušným malujícím či interpretujícím (transcendentálním) subjektem. Ten také, jak Wittgenstein opakovaně zdůrazňuje, není částí, ale jen hranicí světa zajišťující jeho jednotu a smysl.<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, § 5.632.



Obr. 3

(4) V závěru *Tractatu* se přitom dozvídáme, že stejně jako *logické konstanty* (nebo logické kategorie) či *transcendentální subjekt* nezjevují se ani *morální hodnoty* či *Bůh* ve světě, tj. nepatří k obrazu, ale právě k jeho formě.<sup>83</sup> Otázka existence Boha není takto otázkou popisu světa, kontingentních faktů, ale jeho hranic, logické formy světa, z níž se postupně stává forma životní. Víra v Boha, jak Wittgenstein později zdůrazní v přednáškách o náboženství,<sup>84</sup> tedy nemá charakter akceptování vědecké hypotézy, objevu singulárních (a – v původním

---

<sup>83</sup> Viz tamtéž, § 6.432.

<sup>84</sup> Wittgenstein, L., *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, University of California Press, Berkeley 1967, s. 54 a 57.

tractatovském konceptu – na sobě nezávislých) faktů, které „nechávací problémy našeho života zcela netknuté“<sup>85</sup> ale rozhodnutí změnit celý náš život, jako ho např. učinil ten, kdo jakoukoli událost vysvětluje termíny odměny a trestu. Scientistický světonázor se v rozporu se svým předsevzetím od náboženského postoje zas tak moc neliší, až na to, že onen požadovaný konec dělá příliš brzy a „zůstává stát před přírodními zákony [...] v domnění, že je jimi již *vše* vysvětleno“.<sup>86</sup>

Lze argumentovat, že se v těchto pasážích silně projevuje vliv Williama Jamese, konkrétně jeho knihy *Druhy náboženské zkušenosti*,<sup>87</sup> kterou Wittgenstein intenzivně četl již v období *Tractatu* a jež vychází z různých svěbytných druhů (náboženských) prožitků, které podobně jako Wittgensteinovy jazykové hry nelze vymezit jako celek, ale jen různými rodinnými podobnostmi, a které nemají žádný další účel, tj. nemusejí hledat ospravedlnění mimo sebe, ale např. v tom, že dělají jejich participanty šťastnými. Šťěstí zde přitom není externí výkladový princip, ale slouží opět jen jako poukaz na celek, všeprostopující formu života, v duchu tractatovské teze, že „svět šťastného je jiný nežli svět nešťastného“.<sup>88</sup>

Relativismus pragmatického „světonázoru“, jenž je mu zpravidla vyčítán, je zde zřetelně zmírněn tím, že jakákoli změna životní formy je mimořádně těžká, ovlivňující jenom nepatrný zlomek celé praxe,

<sup>85</sup> Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, § 6.52.

<sup>86</sup> Tamtéž, § 6.372. Je překvapivé, že některé věty *Tractatu*, jako třeba § 4.1122 („Darwinova teorie má s filosofií společného tolik co jakákoli jiná přírodovědná hypotéza.“) bývají často chápány jako pochvala vědeckosti zmíněných doktrín, když se vlastně jedná jen o vyjádření nezájmu, toho, že jsou filosoficky bezvýznamné. Tato interpretační ambivalence se ovšem silně projevovala už ve vztahu Wittgensteina a členů Vídeňského kroužku, kteří – s výjimkou Neuratha – závěrečně pasáže *Tractatu* vytěšňovali, tj. četli celý spis v rozporu s návodem jako prosté pojednání o tom, o čem se dá hovořit, nikoli vymezení toho, o čem se hovořit nedá.

<sup>87</sup> James, W., *Varieties of Religious Experience*, Longmans, Green and Company, New York 1902; český překlad: týž, *Druhy náboženské zkušenosti*, přel. J. Hruša, Melantrich, Praha 1930. Podrobně se vlivu Williama Jamese na Wittgensteina věnuje kniha: Goodman, R. B., *Wittgenstein and William James*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

<sup>88</sup> Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, § 6.43.

neboť, jak poznamenává James, i ty „nejdivočejší revoluce osobního přesvědčení nechávají většinu starého řádu, jak je“.<sup>89</sup> Wittgenstein to později vyjadřuje tak, že „pochybnosti tvoří systém“;<sup>90</sup> nelze tedy v principu zpochybnit věty jako „toto je má ruka“ či „toto je červené“, aniž by byly zpochybněny formy jazyka, které se na ně váží. V typických případech se totiž nejedná o popisná tvrzení, ale o gramatická ujištění, která „přehledně“ zpřítomňují celek užití daných slov získaný nikoli explicitním vysvětlováním, nýbrž dlouhodobým a komplexním výcvikem. Jejich zpochybnění v moorovsko-descartovském stylu „jak víš, že toto je tvá ruka, toto je červené atd.“ lze pak zodpovědět jen tím, že *umím česky*, tedy participuji na příslušné životní formě.

### 1.5 Závěr

Z načrtnutých bodů (1)–(4), které zachycují transcendentální a pragmatické aspekty Wittgensteinova díla, jež jsou relevantní pro zkoumanou tezi, by mělo být zřejmé, že logika jako oblast poznání s vlastním rezervoárem pravd není něčím, co jazyku a světu předchází či co jsme se explicitně naučili, ale naopak něčím, co *dodatečně* objevujeme jako invariant jisté praxe, v tom smyslu, v jakém osu rotace rozpoznáváme až na tom, co se točí, nikoli tak, že bychom ji pevně drželi.<sup>91</sup> Těmto invariantům odpovídají také výše zmíněné *každodenní* jistoty („toto je červené“, „když je to červené, není to zelené“) coby panty,<sup>92</sup> na nichž visí naše poznání, a to opět ne v tom smyslu, že by představovaly nějakou verzi vyšších a nerevidovatelných poznatků, ale že jsou praktickou bází našich jazykových her, něčím, co primár-

---

<sup>89</sup> James, W., *Pragmatism. A New Name for Some Old Ways of Thinking*, Longmans, Green and Company, New York 1907, s. 35; český překlad: týž, *Pragmatismus: nové jméno pro staré způsoby myšlení*, přel. R. Bělohrad, Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno 2003.

<sup>90</sup> Srov. Wittgenstein, L., *On Certainty*, § 126.

<sup>91</sup> Tamtéž, § 152.

<sup>92</sup> Tamtéž, § 341.

ně netvrdíme, ale děláme. Tato báze se přirozeně může změnit, stejně jako se může průběžně měnit koryto řeky, v němž proudí voda; podstatné je, že k tomu, aby něco proudit mohlo, musí být něco jiného pevným a *vice versa*.<sup>93</sup>

Logika takto nemá popisnou, ale – použijeme-li Brandomova slova – *expresivní* roli.<sup>94</sup> Je způsobem, jak činit jisté implicitní rysy naší jazykové praxe (něco, co děláme) explicitními (v něčem, co říkáme), a tak nad touto stále se rozšiřující praxí získávat lepší kontrolu. Logika je takto na původní materiální praxi zřetelným způsobem závislá, tj. předpokládá materiální pojetí správnosti věty a úsudku, které nemůže, opět pod hrozbou regresi, založit či nahradit, jak to slavně a výmluvně ukázal třeba Lewis Carroll ve svých dialogích želvy s Achillem.<sup>95</sup> Není a nemůže být tedy nezávislá na zkušenosti, jak tvrdí Judith Genova ve svém zhodnocení Wittgensteinovy úvodní teze, což v kontextu exegeze Wittgensteinova díla jasně potvrzují už tři parafráze míst ze spisu *O jistotě* uvedené v předchozím odstavci.

Logiku ovšem nelze ze zkušenosti vyčíst po způsobu empirických tvrzení, ale má k ní značně komplikovaný vztah, daný právě tím, že ačkoli od zkušenosti odvisí, neboť je vždy logikou *něčeho*, skrze „přehlednost“ svých znázornění toto *něco* dále pořádá a proměňuje, tj. chová se ke zkušenosti tak, jak to Kant očekával od syntetických vět *a priori*, byť v patřičně upraveném, relativním smyslu. Tím se transcendentálně pojatému pragmatismu, tj. pragmatismu, jenž se zabývá podmínkami možnosti nějaké etablované praxe, daří vysvětlit kontinuální vývoj vědeckých teorií, jak ho známe především z dějin fyziky, ale i dalších disciplín, a jak tradičním epistemickým koncep-

<sup>93</sup> Tamtéž, § 96–97.

<sup>94</sup> Srov. Brandom, B., *Articulating Reasons. An Introduction to Inferentialism*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2000, kap. 1.

<sup>95</sup> Viz Carroll, L., What the Tortoise said to Achilles, *Mind* 3, 1895, s. 278–280. Základní problém je ten, že pokud by měl být materiální úsudek od  $A$  k  $B$  (např. od „je mokrý“ k „příší“) ve své správnosti zdůvodněn logickým pravidlem typu *modus ponens*  $A, A \rightarrow B/B$ , povede nás otázka po jeho zdůvodnění k pravidlu  $A \wedge (A \rightarrow B), A \wedge (A \rightarrow B) \rightarrow B/B$ , a tím k nekonečnému regresi. Detaily viz Kolman, V., *Idea, číslo, pravidlo*, kap. 9.



cím většinou uniká. Jeho motorem totiž není abstraktně definovaná skutečnost, kterou je třeba popisovat nebo se k ní – jako v Popperově falibilismu – blížit, nýbrž vědomí, že skutečnost je ve výsledku vždy vázána na naše (jazyková) jednání a schopnost proměňovat implicitní předpoklady tohoto jednání do explicitní podoby, která má zase jiné implicitní předpoklady, atd.

Lze říci, že relativizací Kantova transcendentálního idealismu, tedy erozí ostré distinkce mezi apriorními strukturami rozumu a tím, čeho jsou strukturou, započala jeho novodobá proměna v idealismus absolutní, jak ji – vedení pojmem reflexivity – sledujeme v této knize. Praxe, která činí své implicitní rysy explicitními, je vždy odkázána na své vlastní zdroje, a je tedy v tomto smyslu reflexivní. Znamenitou „případovou studii“ a zároveň „přehledné znázornění“ tohoto dialektického pohybu podal pro případ jazyka matematiky Ladislav Kvasz ve své knize *Vzorce změny*,<sup>96</sup> čímž naši „vývojovou hypotézu“ povýšil o dost výše nad rámec pouhé spekulace, a to přesně v duchu Wittgensteinových metodických zásad zmíněných úvodem. Wittgensteinova úvodní teze na tomto pozadí také nabyla podstatně komplexnější formy, v níž je ona sebe-starost logiky spojena s konceptem sémantického sebe-vědomí, jak ho – na rozdíl od Kvasze v dosti abstraktní rovině – rozvíjí Brandom.<sup>97</sup> V jeho díle pak nacházíme nejen faktický, ale zcela explicitní a přiznaný návrat k Hegelovi, se vším, co k tomu patří. Oprávněnost tohoto návratu bude také explicitním tématem další kapitoly, která se zaměří na ty pojmy Hegelovy vědy o logice, které jsou pro rozvinutí reflexivního pojetí poznání zvláště podstatné.

---

<sup>96</sup> Kvasz, L., *Patterns of Change. Linguistic Innovations in the Development of Classical Mathematics*, Birkhäuser, Basel 2008. Viz také starší slovenskou verzi knihy, v níž je navíc diskutován vývoj jazyka fyziky: týž, *O revolúciach vo vede a ruptúrach v jazyku vedy*, Univerzita Komenského, Bratislava 1998.

<sup>97</sup> Viz Brandom, R., *Reason in Philosophy. Animating Ideas*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2009, s. 11.

## 2. ŠPATNÉ NEKONEČNO JAKO LOGICKÝ PROBLÉM

V této kapitole se chci věnovat základním pojmům reflexivně chápané filosofie, tj. filosofie, která si je vědoma reflexivní povahy poznání a snaží se ji adekvátně vyjádřit, což znamená, že si musí vytvořit zásobník vlastních pojmů, skrze něž tak činí. Ty náležejí logice v širokém smyslu slova, již můžeme nazývat *logikou dialektickou*. Potřeba adekvátnosti s sebou přitom nese od počátku problém, jakým způsobem takové logické pojmy zavést. Já tak chci učinit na bázi hlubší analýzy a komparace některých oblastí zkušenosti, v daném případě zkušenosti *matematické*. Užité pojmy, k nimž patří v této kapitole především pojem „špatného“ nekonečna či obecně „špatné“ negace, nicméně později využiji i mimo matematiku, a to konkrétně v hudbě. Totéž hned v další kapitole provedu s dříve zavedeným pojmem „přehledného znázornění“.

Svůj hlavní zájem nyní zaměřím na Hegelův pojem *špatného nekonečna*, jak se objevuje ve spojitosti s jeho kritikou Newtonova infinitesimálního kalkulu ve *Vědě o logice*.<sup>98</sup> Platí přitom, že tento pojem

---

<sup>98</sup> Viz zejména Hegel, G. W. F., *Wissenschaft der Logik I*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986, s. 260–357; dále používán český překlad vybraných pasáží: týž, *O špat-*

nebyl podstatněji oceněn a takto ani vtělen do tradice moderní logiky či filosofie matematiky a že ve skutečnosti sdílí osud mnoha jiných Hegelových distinkcí, jež jsou v těchto tradicích, ale i mimo ně považovány za obskurní a nevědecké, a jako takové mají být podle obecného konsenzu přenechány v lepším případě hegelianům. I ti však – přes velkorysost vůči idiosynkraziím Hegelova stylu – spíše zpochybňují Hegelovu kompetenci v matematice a házejí jeho poznámky o „špatné“ povaze nekonečně malého zpravidla do jednoho pytle s jeho poznámkami o záporné elektřině či frenologii.<sup>99</sup>

Teprve nedávno, počínaje Pinkardovým programovým článkem,<sup>100</sup> začal být přehodnocován status Hegelovy filosofie matematiky jako čehosi, co je zajímavé a podnětné jak pro filosofii matematiky, tak pro logickou analýzu jazyka. Skutečnost, že se toto přehodnocení odehrává v rámci analytické tradice, lze interpretovat jako vedlejší produkt jejího postupného návratu ke svým *idealistickým* kořenům, pro něž je jazyk – a nikoli třeba vědomí – podmínkou možnosti jakéhokoli poznání. Dalším faktorem, který zde hraje roli, je zvyšující se povědomí o tom, že Hegelova znalost tehdejší matematiky byla všechno jiné než marginální<sup>101</sup> a že problém jeho logických analýz nespočívá ani tak v tom, že by byly v rozporu s metodami moderní *formální logiky*, ale že jsou spíše – např. v kritice filosofické meta-

---

*ném nekonečnu*, přel. T. Matějčková, in: Kolman, V., Roreitner, R. (eds.), *O špatném nekonečnu*, Filosofía, Praha 2013, s. 185–243.

<sup>99</sup> Srov. k tomu např. Žižekův seznam toho, co Hegel „nemůže myslet“ a jeho poznámky o Hegelově „neadekvátním porozumění matematice, jeho redukcí matematiky právě na model abstraktního ‚nepravého nekonečna‘“. Viz Žižek, S., *Less than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*, Verso, London 2012, s. 455, 457–458.

<sup>100</sup> Pinkard, T., Hegel's Philosophy of Mathematics, *Philosophy and Phenomenological Research* 414, 1981, s. 452–464.

<sup>101</sup> Viz Wolf, M., Hegel und Cauchy. Eine Untersuchung zur Philosophie und Geschichte der Mathematik, in: Horstmann, R.-P., Petry, M. J. (eds.), *Hegels Philosophie der Natur. Veröffentlichungen der Internationalen Hegel-Vereinigung*, Bd. 15, Klett-Cotta, Stuttgart 1986, s. 200; a Lacroix, A., The Mathematical Infinite in Hegel, *The Philosophical Forum* 31, 2000, s. 298.

fyziky – podstatně radikálnější, než si formální logika a filosofické směry, které s ní operují, samy myslí.<sup>102</sup> Ve světle těchto úvah nabývá revize pojmu špatného nekonečna zvláštního významu jak pro studium Hegelova myšlení, tak pro filosofii matematiky. Hlavní tezi této kapitoly lze pak ve stručnosti formulovat tak, že se v případě špatného nekonečna jedná o (1) základní logický pojem (2) zavedený ve specifickém matematickém kontextu (3) pro účely radikální logické analýzy poznání, (4) zvláště co do jeho evoluční a sociální povahy. S ohledem na tuto obecnost pak může být špatné nekonečno aplikováno na všechny oblasti poznání, včetně vývoje matematiky po Hegelovi, v němž hrál pojem nekonečna významnou úlohu. V této kapitole stručně naznačím, jak.

Začnu přitom zpochybněním rozšířeného mínění, k němuž se hlásili filosofové od Bolzana po Pinkarda, že Hegelovy pojmy *špatného* a *pravého* nekonečna jenom replikují tradiční rozdíl mezi *potenciální* a *aktuální* nekonečností, a to tak, že Hegel preferuje druhou, tedy aktuální variantu, před první, potenciální, i když v nějaké mystické, *kvalitativní* podobě. Toto mínění, jak argumentuji, má *logickou* funkci daného pojmu, jak se projevuje v následující rekonstrukci relevantní části Hegelovy vývojové koncepce poznání z jeho *Vědy o logice*, zvláště pak v rámci tzv. nauky o bytí. Prvním krokem této rekonstrukce je přechod z nediferencované říše *jevových kvalit* ke *kvantitativnímu* určení předmětu a druhořadovým pojmům *diskrétnosti* a *spojitosti*. Tento krok mi dovolí zavést špatné nekonečno jako zjednodušený způsob pojmotvorby pomocí špatné negace, v níž je – stejně jako při zavádění nekonečně malých veličin – nedostatek v určení bez dalšího prezentován jako nový druh pozitivní diference. V druhém kroku je krok předchozí učiněn explicitním (*ent-äußert*): pojmy jako diskrétnost, spojitost či špatné nekonečno jsou uvažovány nejen jako (metodo)logické nástroje sloužící k analýze vývoje poznání, ale jako momen-

---

<sup>102</sup> O Hegelově logice viz zvláště Stekeler-Weithofer, P., *Hegels analytische Philosophie. Die Wissenschaft der Logik als kritische Theorie der Bedeutung*, Schöningh, Paderborn u.1992; také týž, *Philosophie des Selbstbewußtseins. Hegels System als Formanalyse von Wissen und Autonomie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2005, kap. 7.

ty rozvoje tohoto poznání samého. To vede k pojmu čistého kvanta rozděleného do kategorií *přirozeného* a *reálného* čísla na jedné straně a k matematickému problému nekonečného kvanta na straně druhé.

V návaznosti na tento specifický projev principu adekvátnosti lze pak pojem špatného nekonečna plodně využít pro logické i matematické účely, jednak v analýze problémů infinitesimálního kalkulu, ale i mimo celek Hegelovy logiky, např. v aplikaci na Cantorův pojem *nekonečně velkého kvanta* a axiomatické základy nekonečna. V závěrečném oddílu porovnám Hegelovu diskusi špatného nekonečna s Wittgensteinovými poznámkami o řízení se pravidlem, které byly zavedeny rovněž v matematickém kontextu, a to s cílem upozornit na určité podobnosti ve způsobech, jimiž Hegel a Wittgenstein řeší otázku *sociálního* rozměru poznání.

## 2.1 „Špatná“ pojmotvorba

V následujícím se opírám o důležité pozorování předložené Pirminem Stekelere-Weithoferem v jeho exegezi<sup>103</sup> Hegelových matematických kapitol z *Vědy o logice*. Stekeler-Weithofer tvrdí, že slovo „špatný“ (*schlecht*) Hegel užívá spíše ve smyslu „pouhý“ (*schlicht*), jak to odpovídá i dnešnímu použití slov jako „schlechtweg“ či „schlechthin“. Cílem je přitom upozornit na ledabylé zavedení jistých pojmů „pouhou“ negací ustanovených rozdílů. Ač je toto čtení zprvu překvapivé, lze ho nad daný etymologický rámec zdůvodnit i zcela přímočaře jeho interpretačními důsledky. Vezměme třeba Hegelův obecný útok na pojem *nekonečně malého* v rámci infinitesimálního kalkulu:

Nekonečně malé znamená v první řadě negaci kvanta jako takového, tedy negaci takzvaných *konečných* výrazů, dokonané určitosti, která náleží kvantu vůbec.<sup>104</sup>

<sup>103</sup> Stekeler-Weithofer, P., *Philosophie des Selbstbewusstseins. Hegels System als Formanalyse von Wissen und Autonomie*, kap. 7.

<sup>104</sup> Hegel, G. W. F., *Wissenschaft der Logik I*, s. 355.

Navržené čtení pokračuje takto: „Pouhé“, a tedy problematické zavedení nekonečně malého má původ v praxi aproximačních procesů. V nich je odhadovaná veličina určena prostřednictvím rozdílu, který je menší než každá konečná mez, a jedná se tedy v tomto smyslu o veličinu *ne-konečnou*. Podobně lze každou posloupnost 1, 2, 3, 4, ... nebo 2, 4, 6, 8, ... chápat jako určující *ne-konečně* velké kvantum. Hegel přitom správně upozorňuje na skutečnost, že pojem *kvantity* je z definice spojen s konečností ve smyslu pojmové *určitosti*. V rámci praktik měření a počítání usilujeme o určitou, a v tomto smyslu „konečnou“ informaci, odpověď na původní otázku „kolik?“ či „jak velké (ve vztahu k jednotce)?“. Pouhé *popření* toho, že je taková odpověď „konečná“ ve smyslu určitosti, se v žádném případě bez dalšího nekvalifikuje jako *pozitivní* odpověď nového druhu, stejně jako není možné dosáhnout pravou dokonalost či spravedlnost *pouhým* pozorováním, že nikdo není zcela dokonalý či spravedlivý. „Špatná“ negace inherentní nedokonalosti či nespravedlivosti lidských bytostí vede pouze ke „špatnému“ pojmu spravedlnosti umístěnému do *zásvětí* (*Jenseits*), kde se stává, přinejmenším ve své celistvosti, nedosažitelný naší myslí. Řečeno s Hegelem:

Pouze špatné nekonečno je *zásvětí*, protože je *pouze* negací konečného, jež je kladeno jako reálné – je to abstraktní, první negace; určena *pouze* negativně nemá na sobě potvrzení *existence*; zachyceno jako negativní *nemělo* by vůbec *existovat*, mělo by být nedosažitelné. Tato nedosažitelnost ale není jeho vznešenosti, nýbrž jeho nedostatkem, který má svůj poslední důvod v tom, že je konečno jako takové pojato jen jako *existující*.<sup>105</sup>

Co se týče matematiky, tato nedosažitelnost nereprezentuje *potenciální* charakter aproximačního procesu, ale obecnou tendenci chápat ho jako specifikaci nové, nekonečné kvantity. Problém takovýchto jednoduchých formací, zavádění nových objektů, spočívá právě v nevyjasněném vztahu k oboru původních diferencí, tj. k dosud zave-

---

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 164.

deným číslem v případě nekonečně malého (nebo velkého) a k našemu pozemskému právnímu systému v případě věčné spravedlnosti.

V případě nekonečně malého byly všechny tyto námitky fakticky vzneseny Berkeleym v jeho *Analytikovi*: Newtonova (a Leibnizova) praxe infinitesimálního kalkulu např. neumožňuje rozhodnout, zda se údajně nekonečně malá „kvanta“  $dx$  rovnají či nerovnají 0, a ve skutečnosti systematicky pracuje s oběma možnostmi. Při výpočtu derivace předpokládá algoritmus kalkulu nejprve, že pro takové kvantum platí  $dx \neq 0$ , aby jím mohlo být děleno, a poté, že  $dx = 0$ , aby mohly být zanedbány členy rozvoje, v nichž se  $dx$  vyskytuje v součinu. Skutečnost, že kalkulus přes tuto a podobné pojmové chyby obvykle vede ke správnému výsledku, je Berkeleym slavně vysvětlena odkazem na „kompenzaci omylů“, kdy je první omyl, který kalkul učiní, vyrovnán tím druhým.<sup>106</sup>

Vezmeme-li v úvahu Hegelovu zálibu v kontradikcích, lze očekávat, že s takovýmto závěrem, tedy s vyrovnáním omylu omylem, nebude mít větší problém, naopak ho bude vítat. Opak je ale pravdou:<sup>107</sup> skutečnost, že řeč o nekonečně malém založená na negaci konečného určení vedla ke sporu, podle Hegela v první řadě naznačuje, že zvolené pojmové prostředky jsou stále *nedostačující* k tomu, aby plně určily novou kvantitu. Taková negace nechává mnoho věcí, zvláště relace  $= a <$  nekonečně malých kvant k dalším kvantům, neurčitými, což je v rozporu se samotným pojmem kvanta. V tomto duchu čtu Hegelovy výroky jako:

[...] je-li nekonečně velké nebo malé to, co dále nemůže být zvětšováno nebo zmenšováno, nejedná se již ve skutečnosti o *žádné kvantum* jako takové.<sup>108</sup>

<sup>106</sup> Berkeley, G., *The Analyst or, a Discourse Addressed to an Infidel Mathematician*, J. Tonson, London 1734, § 22; dále použit český překlad: týž, *Analytik*, přel. M. Tomeček, in: Kolman, V., Roreitner, R. (eds.), *O špatném nekonečnu*, s. 101–148.

<sup>107</sup> Viz Hegel, G. W. F., *Wissenschaft der Logik I*, s. 310, kde ovšem Hegel neodkazuje k Berkeleymu, ale ke Cantorovi.

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 283.

Tento závěr by měl vést k prostému odmítnutí řeči o nekonečně malém, jak to učinila následující tradice kalkulu, která tuto řeč nahradila řečí o limitách. Výrazům jako  $dx$  byla takto přiznána pouhá *synkategorematická* role v rámci komplexních výrazů jako  $dy/dx$  či  $f(x)dx = dy$ . Podobná negativní rozhodnutí přijali Galilei a Bolzano ve vztahu k nekonečně velkým kvantům, jejichž srovnatelnost oba odmítli jako nemožnou. Druhou možností byly takové úpravy řeči o nekonečnu, které vyjasní jeho status coby řádného kvanta. Cantorova teorie množin a Robinsonova nestandardní analýza toho dosáhly pro případy nekonečně velkého, resp. malého.

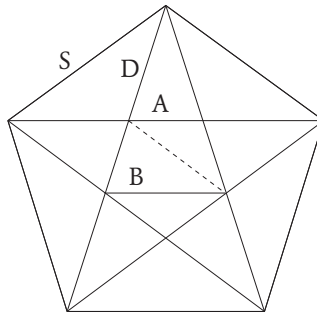
Z Hegelovy či hegelovské perspektivy se na základě těchto kroků stává původní kontradikce překonanou, a takto ospravedlněnou ve své *regulativní* funkci. Tím je vysvětleno i to, co myslí Hegel, když říká: „Contradictio est regula veri, non-contradictio, falsi.“<sup>109</sup> Pro ilustraci uvedu ještě jiný příklad. V aritmetické praxi měření vedla otázka „jak velká je nějaké veličina ve vztahu k jiné?“ k přirozenému očekávání, že příslušné srovnání dvou veličin nebo definice jejich *rácia* musí dát určitou – konkrétní – odpověď. Předpokládalo se, že taková odpověď bude spočívat v konečné posloupnosti přirozených čísel, k níž dojdeme na základě metody známé jako střídavé odčítání nebo *antyfairesis*: jsou-li dány dvě veličiny  $A > B$ , odčítáme menší ( $B$ ) od větší ( $A$ ) tolikrát ( $M_1$ ), co to jde, s možným zbytkem  $R_1$ . Jelikož z definice platí  $B > R_1$ , proces lze opakovat, tj.  $R_1$  lze opakovaně odečíst od  $B$  ( $M_2$  krát), což vede případně ke zbytku  $R_2$ , pro nějž opět platí  $R_1 > R_2$ . Atd. Zaměříme-li se přitom na posloupnost zbytků ( $A > B > R_1 > R_2 > R_3 > \dots$ ), dostaneme proceduru známou jako *Eukleidův algoritmus* pro hledání největšího společného dělitele  $D$  veličin  $A, B$ , což je perspektivně poslední člen popsané posloupnosti. Zaměříme-li se naopak na posloupnost přirozených čísel  $M_1, M_2, \dots$ , která popisuje, kolikrát bylo  $B$  obsaženo v  $A$ , obecně tedy  $R_{N+1}$  v  $R_N$ , dospějeme k tzv. *antyfaietickému* rozvoji. Pojem (*antyfaietického*) *rácia* je definován pomocí následujícího vymezení známého také jako *definice abs-*

<sup>109</sup> Hegel, G. W. F., *Jenaer Schriften 1801-1807*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986, s. 533.



*trakcí*. Dvojice veličin  $A$ ,  $B$  a  $C$ ,  $D$  téhož druhu mají totéž antyfairetické ráció tehdy a jen tehdy, když mají tentýž antyfairetický rozvoj. Na tomto základě lze např. říci, že 24, 14 a 48, 28 určují *totéž* ráció či proporci oproti odlišným společným dělitelům 2 a 4. Důvod spočívá v tom, že ačkoli mají dvojice 24, 14 a 48, 28 odlišné posloupnosti zbytků 10, 4, 2 a 20, 8, 4, vedou k *témuž* antyfairetickému rozvoji 1, 1, 2, 2, což zakládá jejich rovnost v daném ohledu.

Toto určení funguje podle očekávání pro případ diskrétních veličin, jako jsou množiny, neboť jejich srovnání pomocí střídavého odčítání musí – s ohledem na existenci diskrétní jednotky coby společného dělitele – končit vždy v konečně mnoha krocích. V případě spojitého kvanta, jakým jsou délky či objemy, to ale platit nemusí. Objev *nesouměřitelnosti* v rámci relativně jednoduchých forem, jako jsou čtverec či pentagon, prokázal, že antyfairetický proces nemusí terminovat. Tím jsme se dostali do rozporu s původním předpokladem a usuzujeme, že některé veličiny nelze konzistentně změřit, tj. nemůže se jednat o veličiny. Příklad pravidelného pětiúhelníku je zvláště názorný, neboť vede k antyfairetickému rozvoji 1, 1, 1, 1, ..., jak jej lze snadno vyčíst z příslušného obrazce, vezmeme-li v úvahu, že strany pětiúhelníku jsou vždy rovnoběžné s nějakou z jeho diagonál (viz obrázek 4). Ve výsledku tak dostaneme relace  $D = S + B$



Obr. 4

a  $S = B + A$  mezi diagonálami  $D$ , resp.  $B$  a stranami  $S$ , resp.  $A$  velkého, resp. vepsaného pětiúhelníku. Příslušná posloupnost zbytků očitelně sestává pouze z těchto veličin, tj. začíná jako  $D > S > B > A$ ,

a musí takto pokračovat i s diagonálami a stranami dalších vepsaných pětiúhelníků, což znamená *indefinitně*.

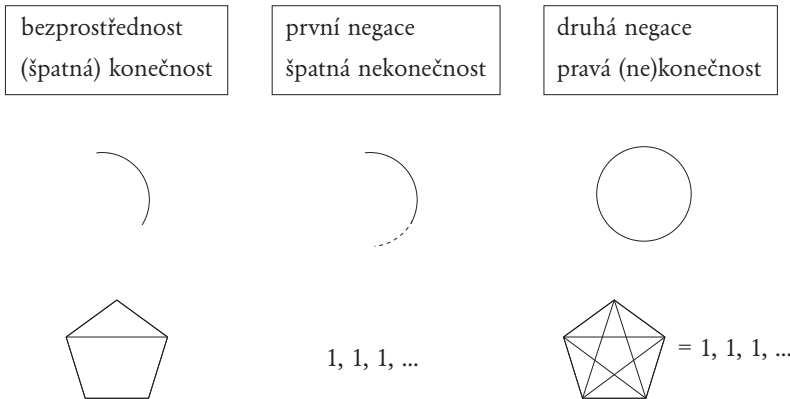
Pojem *alogoi logoi* či *iracionálního rácia* zachycuje tuto kontradiktorní situaci, která původně iniciovala opuštění původního pojmu reálného čísla (či „proporce“), aby se později stala symbolem dialektického překonání obou antitetických tvrzení vytvořením nového typu kvantity, *iracionálního čísla*. K tomu lze dospět původní cestou Eudoxovou, jenž nechal aritmetické prostředky *antyfairesis* stranou ve prospěch definice proporce založené na multiplikatívním srovnání geometricky definovaných veličin a anticipoval tím moderní myšlenku Dedekindova řezu. Jiná cesta, anticipující Cantorovu definici reálných čísel jakožto fundamentálních (či Cauchyho) posloupností, vychází z *antyfairesické* definice a chápe ji jako ospravedlnitelnou i v nekonečném případě tím, že její ne-konečnou kvalitu pouhé negace konečnosti nějakého rozvoje přetváří v pravou nekonečnost toho, k čemu tato ne-konečnost směřuje. Ve světle toho je rozumné nahradit Hegelem doporučený obrázek – totiž kruh coby symbol uzavřeného a dovršeného nekonečna<sup>110</sup> – subtilnějším obrázkem pentagonu s vepsanými diagonálami. Ty opisují menší pentagon s vlastními diagonálami atd. *ad infinitum*, čímž vizualizují – v rámci daných limit, tj. stran opsaného pentagonu –, proč nemůže *antyfairesická* posloupnost končit.

Okolnost, že problém určitosti není *grafického*, ale *pojmového* původu, demonstruje v dalším textu Hegel na příkladu desetinného rozvoje 0,285714... V této podobě, reprezentované třemi tečkami, je rozvoj určen negativně „pouhou“ možností dalšího rozvinutí, a je tedy ne-konečný.<sup>111</sup> Chceme-li dospět k pravé nekonečnosti posloupnosti, je třeba negovat tuto neurčitost prostřednictvím druhé negace, jak ji lze najít v konečné specifikaci toho, k čemu tato posloupnost směřuje, v tomto případě k ráciu  $2/7 = 0,285714...$  V iracionálním

<sup>110</sup> Hegel, G. W. F., *Wissenschaft der Logik I*, s. 164.

<sup>111</sup> Tamtéž, s. 287–289. Tento příklad je podrobně diskutován in: Stekeler-Weithofer, *Philosophie des Selbstbewusstseins*, s. 246–247. Viz také Lacroix, A., *The Mathematical Infinite in Hegel*, s. 308.

případě může být dosaženo téhož uvážením, že v uvedených případech, jakými jsou proporce diagonály a strany čtverce či pentagonu, postupuje rozvoj podle nějakého určitého pravidla. Je to právě toto pravidlo, jež nám umožňuje uchopit rozvoj v jeho existenci. Nakonec jsme s to ustanovit vhodné relace ( $=$ ,  $<$ ) mezi adekvátními reprezentacemi (fundamentálních posloupností, nebo alternativně, Dedekindových řezů) a dívat se na výsledek jako na překonání dvou extrémů v novém pojmu *iracionálního rácia*. Těmito extrémů jsou ne-konečnost dané reprezentace (plynoucí z pouhé možnosti dalšího rozvoje) na jedné straně a její konečnost nebo raději ne-ne-konečnost (plynoucí



Obr. 5

z konečnosti předpisu coby popření indefinitní, neurčité prodloužitelnosti) na straně druhé. Na obrázku 5 je tento dialektický pohyb schematizován na základě diskutovaných vizualizací pravé nekonečnosti: kruhu a pentagonu.

Co se týče dalších příkladů, jako je (ne)spravedlnost či (ne)dokonalost, lze vzpomenout matematické entity a jejich *nedokonalé* pozemské realizace, jak jsou zmíněny v Platónově *Sedmém listu*, a srovnat je s příklady předcházejícími. Platí přitom, že (1) nedokonalý *obraz* kruhu není s to reprezentovat zamýšlený abstraktní rozdíl o sobě, ale pouze prostřednictvím (2) verbální *definice*, která – sestavena z konvenčně

zvolených znaků – neodkazuje k nějaké nezávislé nebeské entitě, ale (3) k tomu *samému* kruhu uchopenému *jiným*, normativním způsobem. Hlavní poučení je tedy toto: neexistují kruhy, spravedlnost či čísla mimo náš svět, ale jen jejich uspokojujivé realizace, jejich „tady a teď“ spočívající v jiném užití či postoji k týmž empirickým jevům, jako jsou obrázky (reprezentující kruh), konkrétní lidé (reprezentující věčnou spravedlnost či zákon) a objekty (jako pařížský metr reprezentující měřící etalon).

Dvoji negace zde spočívá (1) v popření toho, že je to jev *o sobě*, co nás zajímá, a (2) v popření toho, že existuje něco za ním, (3) s výjimkou jeho *vztahů* k jiným fenoménům a významu, který mají *pro nás*. V tom je již obsažen hlubší pojmový plán Hegelovy metody, včetně dialektického přechodu od (1) *bezprostřednosti* skrze (2) *médium* k (3) *zprostředkované bezprostřednosti*, a dále od (1) *bytí-o-sobě* skrze (2) *bytí-pro-sebe* k (3) *bytí-o-sobě-a-pro-sebe*, jak jej budeme diskutovat a používat v dalším oddílu.

## 2.2 Nekonečnost řízení se pravidlem

Poté, co jsem popsal několik příkladů „špatné“ pojmotvorby, bych je rád zobecnil z čistě *logicko-epistemického* úhlu pohledu. Mým cílem je rekonstrukce cesty poznání od tažení *kvalitativních* rozdílů po okamžik, kdy vzniká *kvantitativní* řeč, tj. řeč o kvantitativně odlišných předmětech. Aby se role, kterou zde hrají pojmy „špatného“ a „pravého“ nekonečna, ukázala ve vší obecnosti, navrhuji postupovat na bázi příležitostného srovnání s relativně novým a zdánlivě nesouvisejícím problémem, jenž je znám z Wittgensteinových *Filosofických zkoumání* pod názvem „řízení se pravidlem“. Na jeho pozadí jsou matematické příklady spojené s rozvojem posloupnosti čísel diskutovány jako problémy *významu*, tj. z logicko-epistemické perspektivy, o kterou nám zde primárně jde.

Začnu z perspektivy hegelovské. Chceme-li dosáhnout poznání toho, co objektivně je, tj. poznat něco jako něco – např. modrou barvu, tón *A* nebo číslovku 5 –, je zapotřebí vykázat rozdíly mezi tímto něco a ostatními prvky příslušného diskurzivního „prostoru“.

Hegel v této souvislosti užívá termín „negace“, přičemž cituje Spinozovo „omnis determinatio est negatio“ (ačkoli Spinoza říká pouze: „determinatio negatio est“). První negace přitom začíná ještě v přediskurzivním prostoru jevových kvalit, toho, co je bezprostředně „tady a teď“ (*Breite des Daseins*), ať už se jedná o prostor akustických diferencí, haptický prostor, vizuální prostor atd. Citujme Hegela:

Takto pro sebe izolovaná určitost, jakožto *existující* určitost, je *kvalitou* – něčím jednoduchým, bezprostředním. [...] Kvalita, která v odlišnosti platí za *existující*, je *skutečnost* zatížena popřením, *negace* vůbec, je stále kvalitou, která je však nedostatkem a je dále určena jako hranice, omezení.<sup>112</sup>

Taková bezprostřední diference musí být dále prostředkována dalšími případy téhož v proto-soudech jako:

( $\alpha$ ) toto (tady a teď) je *A* a toto (tady a teď) je také *A*, ale tamto (tady a teď) není *A* atd.

V nich jsou dané kvalifikace, jež se z bezprostředního hlediska jeví jako *sporné* (toto je *A* a toto není *A*), sjednoceny do prostředkovaného předmětu našeho vnímání neboli *bytí-zde* (*Dasein*). Instance ( $\alpha$ ) nazývám proto-soudy, protože nejsou něčím, co může být pravdivé či nepravdivé tvrzeno, ale jsou to jen prostředky, jimiž je ustanovena a rozvíjena původní diference, např. ta být kočkou oproti té být psem. Posloupnosti podpůrných a naopak nesouhlasných případů

( $\alpha'$ ) (proto-)Mikeš je kočka, (proto-)Micka je kočka,  
(proto-)Mour je kočka atd.,

( $\alpha''$ ) (proto-)Alík není kočka, (proto-)Amina není kočka,  
(proto-)Ajax není kočka atd.

<sup>112</sup> Hegel, G. W. F., *Wissenschaft der Logik I*, s. 118.

Lze vždy rozšířit o další případy, a jsou v tomto smyslu ne-konečné. Taková nekonečnost – a zde rozpracujeme Wittgensteinův příměr – je „špatná“ ve smyslu opsaném v tom, co Kripke nazval Wittgensteinovým skeptickým argumentem.<sup>113</sup> Ten lze formulovat takto: s ohledem na svou konečnost není posloupnost ( $\alpha$ ) prostřednictvím ( $\alpha'$ ) a ( $\alpha''$ ) nikdy s to garantovat *o sobě*, co bude následovat, tj. lze se na ni dívat jako na rozvoj *indefinitně* mnoha (proto)pojmu, jako jsou chlupatost, čtyřnohost nebo instance vztekliny, podle toho, jaké případy se v ní dosud vyskytovaly. Podobně může být – v rozporu s názory autorů IQ testů – každá konečná posloupnost přirozených čísel *indefinitně* rozšířena libovolným způsobem s tím, že zákon nebo pravidlo příslušného rozvoje bude nalezeno dodatečně. Ve výsledku tak „žádné pravidlo nemůže určit způsob jednání, neboť každý způsob jednání lze uvést do souladu s daným pravidlem“.<sup>114</sup>

*Pravé nekonečno* a základ *pravého řešení* Wittgensteinova paradoxu se objevuje právě v okamžiku, kdy je posloupnost negována ve své neurčitosti. Takto obdržíme určitou kvalitu, kterou lze aplikovat na indefinitní množství instancí (případů „tady a teď“, tj. např. konkrétních koček, které jsem předtím nikdy nepotkal), a tedy pravou nekonečnost nějakého pravidla, kterým se lze řídit.

Úplné oddělení nějaké diference (kvality) a případů, na něž je nezávisle použita (předmětů), je ale *teprve* třeba provést. V soudech, které mohou být pravdivé či nepravdivé, jako „toto je kočka“, výraz „toto“ nejprve neodkazuje k ničemu konkrétnímu, ale reprezentuje jen formu příslušného tvrzení, která spočívá v přítomnosti kočky. K úplnému oddělení dochází až později, v základní formě subjekt-predikátové věty, v níž se subjekt,

to, co je něčím konkrétním, např. kočkou,

chová jako nezávislá instance „tato kočka“ připsu nějaké falibilní vlastnosti, např. „tato kočka je černá“. Hegel toto oddělení diskutuje

<sup>113</sup> Kripke, S., *Wittgenstein on Rules and Private Language. An Elementary Exposition*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1982, s. 55.

<sup>114</sup> Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, § 201.

pod titulem *kvantitativní řeči*, v níž z kvalitativních diferencí vznikají jednoduchá kvanta, čímž jsou míněny diskrétní, od sebe oddělené předměty. Z logického hlediska k tomu dochází následovně: původní jednoduché rozlišení partikulárních „tady a teď“, tj. první negace tvaru

tato kočka (včera)  $\neq$  tamta kočka (teď)  $\neq$  ...,

kteřá je ve svém možném pokračování nekonečná jednoduše z definice, může být dourčeno prostřednictvím druhé negace, v níž jsou některá z původních rozlišení popřena. To se děje ve větách jako „není pravda, že tato kočka není tamta kočka“, které se promění ve věty „tato kočka je stejná jako tamta kočka“, tedy:

tato kočka = tamta kočka.

Tato kontradikce je překonána právě v pojmu *předmětu*, k němuž *reprezentace* odkazují. Skrze dvojitou negaci indefinitních možností toho, co lze později popsat jako specifikující *tentýž* diskrétní *předmět* v protikladu k jiným diskrétním předmětům, vzniká *kvantita*.

Hegel odkazuje k tomuto procesu pomocí speciálních logických pojmů *přitažlivých* a *odpudivých* sil, které zachycují základní rozdíly typu

(1)  $7 \neq 4 + 3 \neq 6$

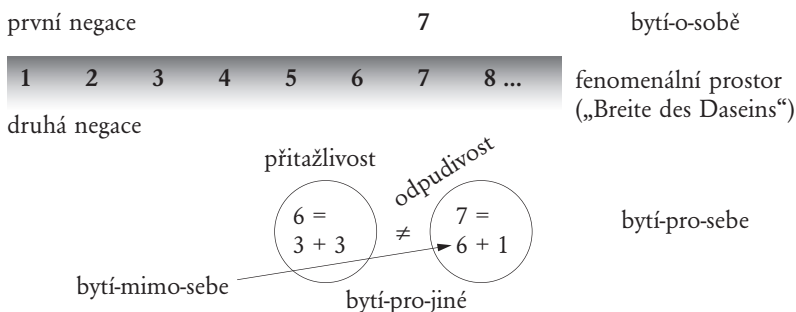
a jejich popření typu

(2) není pravda, že  $7 \neq 4 + 3$ ,

tj. „ $7 = 4 + 3$ “, neboli kvalitativní *in-diferenci* (lhostejnost ve smyslu „Gleich-gültigkeit“).<sup>115</sup> Ve fázi (1) tyto výrazy a jiné kvalitativní difference existují pouze *o sobě* a jako takové se od sebe v principu liší. Ve fázi (2) jsou vztaženy k sobě navzájem a vytvářejí vůči sobě své

<sup>115</sup> Pro důkladnou exegezi Hegelovy logické terminologie v analytickém duchu srov. Stekeler-Weithofer, P., *Hegels analytische Philosophie*.

*bytí-pro-sebe* ( $7 = 4 + 3$ ) a *bytí-pro-jiné* ( $6 \neq 4 + 3$ ) v tom smyslu, že se pouze za těchto podmínek - ve svých vzájemných *interních* vztazích k nekonečnu dalších předmětů - stávají nezávislými, diskretními předměty. To je schematizováno na obrázku 6:



Obr. 6

S ohledem na interní vztah nebo spojitost, díky níž je 7 obsaženo v 6, protože platí  $6 = 7 - 1$ , a *vice versa*, nejsou čísla jen náhodnou totalitou *atomů*, ale nutnou jednotou *občanů* téže říše. Každý objekt je takto z definice reprezentací pravdivého nekonečna, jež konstituuje jeho *bytí-o-sobě-a-pro-sebe*:

Kvalitativní určitost, která v jednom dosáhla své určitosti o-sobě-a-pro-sebe, tak přešla do *překonané* určitosti, tj. do bytí jako kvantity.<sup>116</sup>

K vzniku *kvanta* z překonání nějaké *kvality* prostřednictvím její dvojí negace dochází v kontextu, který je stále kvalitativní v následujícím smyslu: původní kvalita se stává *akcidentální* v protikladu k překonané kvalitě, která je *substanciální* ve vztahu k předmětu. Tím má být řečeno, že ve své konstituci jsou předměty vytaženy z prostoru

<sup>116</sup> Hegel, G. W. F., *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986, § 98.



kvalitativních diferencí (tato kočka, tamta kočka) prostřednictvím jiných kvalitativních diferencí a jejich predikativního rozvoje vázaného indefinitním „také“:

(β) toto ( $A$ ) je  $B$  a také  $C$ , ale ne  $D$  atd.

Špatné nekonečno tohoto určení je třeba transformovat na pravé nekonečno v okamžiku, kdy víme, co jsou relevantní kvality a které z nich náležejí „tomuto  $A$ “ a které ne. Skutečnost např., že  $4 + 3$  je prvočíslo, určuje platnost věty „ $7 = 4 + 3$ “, a je v tomto smyslu in-diferentní k této diferencí. Skutečnost, že  $4 + 3$  obsahuje znak „+“ nebo že je 7 arabská číslovka, není in-diferentní v tomtéž smyslu a musí být vyloučena prostřednictvím první negace. Ne-in-diference prvočíselnosti vzhledem k číslu 4 je komplementem druhé negace, tj. vztahuje se ke konstituovaným předmětům.

Pravdivá nekonečnost určitosti předmětu skrze relevantní vlastnosti se uskutečňuje v okamžiku, kdy je obecně stanoveno, které z vlastností jsou in-diferentní a které ne, a za jakých podmínek náležejí specifickému objektu. Řečeno jinak: abychom mohli určit, co je 7 jako *číslo* oproti *pouhé číslovce*, je třeba – skrze příslušné reprezentace – stanovit následující: (a) co jsou vztahy k ostatním předmětům příslušného oboru, tj. příslušné rovnosti ( $7 = 4 + 3$ ) a nerovnosti ( $7 \neq 3 + 3$ ); (b) co jsou vlastnosti, které 7 očividně má a které může mít, aniž bychom to ještě věděli, v rámci rozvoje (β). Předmět je tedy obecně výsledkem transformace typu (β) špatné (ne)konečnosti nějaké stále rozvinutelné, ale konečné posloupnosti, v její pravdivě nekonečnou verzi poté, co byly stanoveny příslušné podmínky pravdivosti.

### 2.3 Diskrétní a spojitý aspekty kvantity

V předchozím oddílu jsem analyzoval roli, kterou pojem špatného nekonečna hraje v rámci konstituce *kvantitativního určení*. V dalších krocích tato logická analýza vede ke stavu, v němž vznikne pojem čistého kvanta, tj. čísla. Aritmetika se tak ukazuje jako disciplína, která činí kvantitativní řeč explicitní, a jako taková je tedy *analytická*, v rozporu s tím, co o ní říká Kant.

Kvantitativní řeč vzniká z rozlišení mezi (1) nezávislými předměty definovanými pomocí kvalitativní in-diference či identity jistých reprezentací či diferencí a (2) těch nezávislých vlastností předmětů, které tyto předměty *mohou*, ale *nemusejí* mít. Na tomto pozadí pak následují další stupně explikace. Začneme subjekt-predikátovou formou

(toto)  $S$  je  $P$

a pokračujeme k formám

některá  $S$  jsou  $P$ , všechna  $S$  jsou  $P$ ,

v nichž je úžeji specifikován obor kvalitativního určení  $P$  vzhledem ke kvalitativní bázi  $S$ . Další specifikace zahrnuje určení kvantity ve větách jako

na louce je 5 stromů, hrana stolu měří 5,6 cm,

v nichž je nějakému bytí-zde (*Dasein*) připsána konkrétní kvantitativní vlastnost. Tradiční rozdělení kvantit na *diskrétní* a *spojité* má rovněž původ v subjekt-predikátové formě věty a zachycuje konstituci předmětných oborů a jejich bytí-o-sobě-a-pro-sebe. Na tuto konstituci se teď zaměřím.

V jejích základech je dialektický proces stanovování a překonávání hranice, jak jsme jej viděli v obou souběžných procesech ( $\alpha$ ) rozvoje nějaké vlastnosti prostřednictvím příkladů a protipříkladů a ( $\beta$ ) rozvoje nějakého předmětu prostřednictvím jeho vlastností. Posloupnost přirozených čísel

1, 2, 3, 4, ...

reprezentuje způsob, jak tento proces učinit *explicitním*. Dále může být explikován formou rekurzivní definice

(1) 1,

(2)  $x + 1$ ,

v níž jsou od sebe oba aspekty tohoto rozvoje, tj. (1) stanovení hranice a (2) její překonání, odděleny a takto artikulovány. Současně je zde diskrétnost individuálních čísel kontrastována se spojitostí procesu neomezeného přičítání čísla 1 k číslům dosud zkonstruovaným.

Tato základní diferenciacie – odrážející proces, který jsme již viděli v rozvoji ( $\alpha$ ) kvalitativních rozdílů – je dále specifikována ve vyšším procesu ustanovování kvanta: *diskrétnost a spojitost* jsou pouze jinými jmény pro logické síly *odpudivosti a přitažlivosti* a jejich roli přitahování jistých kvalitativních reprezentací coby výrazu pro tentýž předmět ( $5 = 3 + 2$ ), tedy jeho bytí-pro-sebe, a jejich současného odpuzování ( $5 \neq 3 + 3$ ), které konstituuje bytí-pro-jiné. Logická funkce těchto sil spočívá v usouvztažňování základních rozdílů prostřednictvím vyššího druhu in-diference, která např. umožňuje odlišit nějaký tón jako falešnou variantu  $A$  (falešné  $A$ ), tj. jako identický s  $A$ , v protikladu k jiným tónům, které budou vnímány jako kvalitativně odlišné od  $A$  (např. jako  $B$ ). Jakmile si to uvědomíme, vidíme okamžitě, že spojitost příslušných předmětů pramení z jejich interních vztahů navzájem. Díky nim jsou tyto předměty *občany* téhož *oboru* či *společnosti* oproti pouhé *množině* (sociálních) *atomů*. Hegel to komentuje takto:

Spojitost je rovnost-sobě-samému, avšak mnohého, které ale nedospělo k vyloučení; odpudivost zprvu roztahuje rovnost-sobě-samému v kontinuitu. [...] Kvantita je jednota těchto momentů, kontinuity a diskrétnosti, ale je jí nejprve ve *formě* jednoho z téže jednoty, *kontinuity*, coby výsledek dialektiky bytí-pro-sebe, které se ocitlo ve formě sobě-rovné bezprostřednosti. Kvantita je jako taková tento jednoduchý výsledek, pokud nejsou jeho momenty ještě rozvinuty a na něm kladeny.<sup>117</sup>

Kantovy antinomie, v nichž svět přijímá kvalitu jednoduchosti a komplexnosti, konečnosti a nekonečnosti, diskrétnosti a spojitosti, svobody a determinovanosti, jsou jen jinou artikulací vzniku toho, co je,

<sup>117</sup> Hegel, G. W. F., *Wissenschaft der Logik I*, s. 212–213.

z překonání protikladů prostřednictvím dvojitě negace. Z Hegelova úhlu pohledu se však Kant *předčasně* zastavil u kontradikce jako něčeho, co může rozum pouze zakázat, aniž by si uvědomil, že se jedná o součást jeho povahy a prostředků, jimiž uchopuje skutečnost.<sup>118</sup>

Další rozvoj kvantitativní řeči, v níž jsou diskrétní a spojité aspekty skutečnosti činěny explicitními v pojmech čísla jako formy *čisté kvantity*, spočívá v ustanovení vět jako

5 je prvočíslo,  $\pi$  je transcendentální,

v nichž jsou čísla vlastními předměty řeči oproti jejich synkategorematickému užití ve větách „je tam 5 stromů“ nebo „toto je 3,2 m dlouhé“ zmíněných dřívě. Čistota kvanta je dána přímo faktem, že v daných větách nejsou žádná specificky kvalitativní, ale jen kvantitativní určení:

Kvantum, v těchto určeních úplně kladené, je *číslem*. Úplné kladení spočívá v existenci hranice coby *mnobosti*, a tím v jejím odlišení od jednotky. Číslo se proto jeví jako diskrétní veličina, ale na jednotce má také svoji spojitost. Je proto také kvantem v dokonalé *určitosti*, protože je v ní hranice jako určitá *mnobost*, která má za svůj princip jedno, to zcela určené. Spojitost, v níž je jedno pouze *o sobě*, jako pozdvižené – kladené jako jednotka –, je forma neurčitosti.<sup>119</sup>

Jako předměty jsou čísla, včetně čísel reálných a jiných druhů čísla, samozřejmě něčím, co je určeno a takto *diskrétní* ve smyslu pojmové odlišenosti. A z druhé strany platí, že všechny předměty, včetně přirozených čísel, jsou ve svém bytí-pro-jiné přítomny v ostatních prvcích téhož oboru, což zakládá jejich *spojitost*. Ve výsledku musí způsob, jímž můžeme příslušná čísla uchopit jako krajní explikace

<sup>118</sup> Tamtéž, s. 275–277.

<sup>119</sup> Tamtéž, s. 232.

příslušných aspektů dialektického procesu, spočívat ve zvláštlostech jejich konstituce, kterou je v případě reálných čísel nutno sledovat zpět až ke specifickému způsobu, jímž vznikly prostřednictvím logických sil přitažlivosti a odpudivosti.

Jedinečnost reálných čísel oproti prototypu přirozených čísel nemůže přitom tkvět jen v okolnosti, že je jejich souhrn (1, 2, 3, 4, ...) *nekonečný* a že je *nekonečný* i souhrn reprezentací každého jednoho z nich (3, 2 + 1, 4 - 1,  $\sqrt{9}$ , ...), neboť to očividně platí i pro přirozená čísla i pro jiné referenční obory. Ačkoli se skutečnému důvodu spíše blíží to, že jsou reprezentace reálných čísel samy nekonečné ve své vnitřní struktuře, což demonstruje případ *alogoí logoi* (viz příklad podaný dříve), spatřuji jako mnohem zajímavější způsob charakterizace jejich *spojitosti* pozdější Cantorův argument dokazující jejich *nespočetnost*. Podle něho vede každé vyčíslení  $r_1, r_2, r_3, r_4, \dots$  reálných čísel na bázi jejich desetinných rozvoju

$$\begin{array}{l} r_1 \quad a_{11}, a_{12}, a_{13}, a_{14} \dots, \\ r_2 \quad a_{21}, a_{22}, a_{23}, a_{24} \dots, \\ r_3 \quad a_{31}, a_{32}, a_{33}, a_{34} \dots, \\ r_4 \quad a_{41}, a_{42}, a_{43}, a_{44} \dots, \\ \vdots \end{array}$$

k určení čísla, které mezi nimi není, a to jednoduše deformací diagonály

$$d = a_{11}, a_{22}, a_{33}, a_{44} \dots$$

Tradičně je tento argument čten jako důkaz toho, že existuje „více“ reálných čísel než přirozených čísel. Ale to je ve skutečnosti *špatný* argument založený na „pouhé“ první negaci. Pozitivní závěr, jenž je reálně k dispozici, je ten, že ke každému vyčíslení jmen reálných čísel může být zkonstruováno jméno čísla, které v tomto vyčíslení pojmenováno není, atd. Toto „atd.“ reprezentuje přitom nejprve indefinitní způsob, jak dospět k procesu vyššího řádu, jenž neříká, kolik existuje reálných čísel, dokud není určeno, co *je* reálné číslo, tj. dokud není stanovena druhá negace příslušných určení. Z historického

úhlu pohledu zde máme přesně to, co Brouwer a konstruktivisté jako Weyl a Lorenzen požadovali ve svém útoku na klasickou matematiku.

Užitím *diagonálního argumentu* jakožto výkladového principu spojitosti reálných čísel jsme naznačili, jak mohou být Hegelovy pojmy plodně aplikovány v následném rozvoji matematiky. Uvedu několik dalších příkladů téhož: (1) Například skutečnost, že jsou elementární pojmy teorie množin založeny na „špatných“ rozhodnutích, se naplno ukazuje ani ne tak v notoricky známých fenoménech množinově-teoretických paradoxů, které lze, jak známo, odstranit při přijetí dostatečně drastických pojmových opatření, ale v *nerozhodnutých* a *nerozhodnutelných* problémech, jako je *hypotéza kontinua*. Jejich pravdivost je nerozhodnuta proto, že zůstalo otevřeno – tj. nedourčeno –, jakou velikost (kardinalitu) má kontinuum (věty jako  $X = Y$ ) a jak se tato velikost vztahuje ke kardinalitám jiných množin (věty jako  $X < Y$ ). (2) Na druhou stranu spočívá „pravdivé“ čtení diagonálního argumentu coby explikace spojitých aspektů kvantity v následujícím pozorování: v protikladu k přirozeným číslům nemohou být reálná čísla plně specifikována předem, ale ve své konstituci závisejí interně na dalším rozvoji celého oboru předmětů.<sup>120</sup> Brouwerův pojem „spočetně nedokončeného“<sup>121</sup> v jeho aplikaci na reálná čísla zachycuje přesně tuto myšlenku. Je to právě tato *vnitřní* spojitost, nikoli jejich určení coby samostatných předmětů, co činí reálná čísla spojitými v protikladu k *externí* charakterizaci jejich struktury pomocí topologických kvalit, jako jsou úplnost, perfektnost, souvislost atd.

V dalším oddílu tato pozorování rozpracujeme představením Cantorova přístupu k matematice jako paradigmatu „špatné“ pojmotvorby. Slovu „špatné“ zde přitom rozumíme dialekticky, což znamená, že Cantorovy pojmy nemají být brány negativně v *absolutním* smyslu

<sup>120</sup> Takto dané pozorování artikuluje Wittgenstein. Viz Wittgenstein, L., *Remarks on the Foundations of Mathematics*, eds. G. H. von Wright, R. Rhees, Blackwell, Oxford 1956, s. 131; český překlad: týž, *Poznámky o základech matematiky*, přel. J. Fiala, *Scientia & Philosophia* 5, 1992.

<sup>121</sup> Brouwer, L. E. J., *Over de grondslagen der wiskunde*, Universiteit van Amsterdam, Amsterdam 1907.

slova, ale relativně k jejich „negaci“ (jakou představuje např. matematický finitismus) a jejich následnému překonání. Jako takové nejsou tyto pojmy zajímavé *o sobě*, ale jako *příklady*, zcela v souladu s původním plánem předvedení radikálně logické povahy uvažovaných pojmů, především tedy pojmu nekonečna.

## 2.4 Matematické důsledky

Pojmové prostředky Cantorovy teorie množin, na nichž je založena Cantorova teorie reálných čísel, ilustrují způsoby, kterými nás může dialektický proces přivést na scesti, k místům, v nichž jsou některé diference brány jakožto existující *o sobě* nebo jsou zavedeny *pouhou* (první) *negací*. Toto pojmové selhání je velmi obecné, zasahuje myšlení přímo v jeho jádru, jak se to děje např. v rámci antinomií Zenonových. Uvažme např. myšlenku, že indefinitní dělitelnost přímky znamená přímo, že je složena z nekonečně mnoha bodů, které už nemusejí být nijak dále specifikovány prostřednictvím nějaké kvality, např. konstruovatelností pravítkem a kružítkem. Pak se však řada problémů – jako třeba *kvadratura kruhu* či *zdvojení krychle* – stane neartikulovatelnou. V indefinitní říši bodů přímky *existuje* – skrze jednoduché *fiat* – vždy nějaký, jenž odpovídá obvodu dané kružnice nebo straně krychle dvojnásobného obsahu nezávisle na tom, zda jej můžeme či nemůžeme najít. Podobně Cantor usoudil, že v řeči o množinách, číslech, bodech atd. nepotřebujeme, a dokonce nemůžeme mít žádnou specifickou kvalitu, která by je vymezovala, neboť každé takové vymezení může být překonáno způsobem naznačeným diagonálním argumentem.

Všechno to jsou stejné „špatné“ argumenty, s nimiž jsme se setkali v případě pozemské spravedlnosti či lidské vědy: skutečnost, že každý právní systém narazí na své meze, neospravedlňuje jednoduchou víru ve spravedlnost *za* tímto světem, neboť ta nejenže nepřispívá k jeho rozvoji, ale naopak brzdí či zcela paralyzuje pokusy o vylepšení tohoto světa *pozemskými* způsoby. Iluze *zásvětních* argumentů je tedy iluzí první negace coby postačujícího pojmového prostředku. Taková negace je ale jen zdrojem sporu, jež lze překonat až druhou negací

cí, jak bylo dostatečně manifestováno v případě *alogoi logoi* a jak to drasticky dokumentovaly pozdější argumenty Gödelovy. Podle jejich „špatného“ čtení totiž existují pravdy matematiky, které *nemohou být dokázány* konečnými prostředky. Co ale primárně máme, je tvrzení, že v axiomatickém systému, který je dostatečně expresivně silný, aby mohl zachytit jisté obvyklé operace a pravdy o nich, je možné způsobem podobným Cantorově diagonalizaci zkonstruovat aritmetickou větu, která *není dokazatelná* z axiomů, *protože* je pravdivá. Jelikož pravdivost této nedokazatelné věty je dokázána jako součást celého argumentu, tj. finitistickými prostředky, transcenduje daná věta ve své pravdivosti původní důkazově-teoretický systém jednoduše z definice. Argument takto není pouze instancí kladení a překonání meze, ale i manifestací *sebevědomého* rozměru lidského poznání, jak ho lze primárně najít přímo ve formě diagonální konstrukce.

Postupně lze přitom zjistit, že Cantorovy způsoby pojmotvorby vůbec nejsou dialekticky naivní. V jeho definicích kardinálního nebo ordinálního čísla nejsou čísla specifikována tradičním způsobem jako něco, co zde prostě je, ale jsou (1) založena na tvrzení in-diference podmínek pro dané reprezentace a/nebo (2) generována dialektickým procesem stanovení a překročení hranice, primárně v procesu transfinitní indukce. Cantorova teorie množin fakticky začíná (3) vědomým překonáním jedné z nejbazálnějších antinomií nekonečna, jež spočívá v pozorování, že všechny pokusy o měření nekonečných totalit, jako jsou přirozená čísla  $N$  či množina všech sudých čísel  $S$ , končí nesouladem se zdánlivě přirozeným a intuitivním postulátem, jako je pátý obecný pojem Eukleidových *Základů*, podle něhož je celek větší než část. Cantor tento předpoklad jednoduše zahodí, když stanoví, že nekonečná množina je právě ta, pro kterou daný postulát neplatí, neboť lze její celek jedno-jednoznačně zobrazit na svou vlastní část.<sup>122</sup> Takto lze říci, že prostřednictvím bodů (1)–(3) Cantor dostal všem důležitým rysům Hegelovy dialektiky.

---

<sup>122</sup> Očividný rozpor, podle něhož by pak díky vztahům  $S = N$ ,  $S < N$  platilo  $N < N$ , řeší Cantor tím, že ze zobrazitelnosti  $A$  na vlastní části  $B$  nedává jako v konečném



Skutečný dialektický omyl Cantorovy teorie množin, jak byla popsána dříve, je přitom velmi vážný, lze jej však snadno přehlédnout, neboť to nejsou předměty, množiny či čísla, k nimž Cantor přistupuje jako k existujícím, ale procesy, které je definují. Omyl „špatné“ pojmotvorby takto vyvstává na vyšší úrovni bytí-pro-sebe: čistě relační struktura, včetně faktu, že jsme v principu s to *koherentně* srovnávat velikosti dvou nekonečných totalit, což se zdálo být pro Bolzana a jeho předchůdce nemožné, nezaručuje, že existují nekonečné kvantify, mezi nimiž tyto abstraktní relace panují, jak to demonstruje hypotéza kontinua a případy jiných nerozhodnutých či nerozhodnutelných výsledků. Hegelovými slovy: Cantor nebyl s to přivést existenci množin z jejich *bytí-pro-sebe* do jejich *bytí-o-sobě-a-pro-sebe*, a zanechal nás takto pouze s prázdnou formou teorie bez jasně vymezeného rozsahu použití. Zermelova axiomatizace teorie množin ukazuje tuto neschopnost zvláště výrazně, je-li srovnána s axiomatizacemi aritmetiky. *Navzdory* jejich nedostatkům, či lépe řečeno díky nim, byly totiž tyto systémy schopny podstatně rozšířit matematické „poznání“ založené na pre-axiomatických teoriích, jak to např. dokládá „objev“ nestandardních čísel. Důvod je jednoduše ten, že vyvstal jasný a dobře definovaný rozdíl mezi *standardním modelem* aritmetiky a *axiomatickou teorií*, která jej popisuje, jenž zvláště díky Gödelovým výsledkům umožnil jejich plodné interakce. V teorii množin se zdánlivě podobná diference mezi *iterativní hierarchií* a axiomy ukazuje být spíše virtuální, čehož je pojmové *nedourčení* zmíněné výše významným dokladem.<sup>123</sup>

Z tohoto úhlu pohledu usiluje intuicionistická a konstruktivistická reakce na množinové a logicistické základy matematiky o zajištění původní kvalitativní (bezprostřední) báze (intuice) v pouhých kvantitativních určeních, a to na principu pečlivé rekonstrukce původních praktik (konstrukcí), které vedly k pojmu kvanta. Reálná čísla by tak-

---

případě usoudit vždy na  $A < B$ , ale jen na  $A \leq B$ . Vztah  $A < B$  je pak definován jako odvozený z  $A \leq B$  a  $A \neq B$ , což uvedené paradoxy řeší.

<sup>123</sup> K rozvinutí této poznámky viz Feferman, S., *In the Light of Logic*, Oxford University Press, Oxford 1998, s. 7.

to měla být ve svém bytí-o-sobě-a-pro-sebe úzeji vázána na výpočetní algoritmy a počítání s konečnými artefakty. Nebezpečný rys této pozice, jak je ztělesněna nejen Brouwerovým *mentalismem*, ale i Hilbertovým pozdním *finitismem*, spočívá v tom, že nás nutí nahlížet původní praktiky, intuice či znaky jazyka, které definují předmět zájmu, jako existující o sobě, bez potřeby teoretického základu, jak je zachycen v pojmu bytí-pro-sebe. Jako taková se daná reakce dopouští podobného omylu jako ti, na něž reaguje, totiž omylu „špatného“ finitismu.

Pravý dialektický způsob, jak tyto omyly napravit, poskytl Hermann Weyl, jenž si uvědomil důležitost obojího: jak Brouwerova odkazu k jevové (kvalitativní) bázi matematických (kvantitativních) předmětů, tak potřeby jejich teoretického a intersubjektivního založení daného médiem jazyka a jeho uplatněním v axiomatických definicích. To znamená, že je v případě symbolů třeba vzít v úvahu obojí – bezprostřednost smyslově daného i jeho prostředkovanost spočívající v tom, že dané symboly reprezentují něco jiného, než jsou samy. Jak říká Weyl:

Pokud Hilbert nerozvíjí pouhou formální hru, chce teoretickou matematiku v protikladu k Brouwerově matematice intuicionistické. Ale kde je onen vírou nesený jiný svět, k němuž směřují její *symbols*? Nenačdu ho, pokud matematiku nenechám zcela splynout s fyzikou a pokud nepřipustím, že se matematické pojmy čísla, funkce atd. (nebo *hilbertovské symbols*) na teoretické konstrukci skutečného světa podílejí principiálně stejným způsobem jako pojmy energie, gravitace, elektronu apod. V dějinách fyziky se ukazuje, že názor a teorie spolu musí jít stále ruku v ruce.<sup>124</sup>

Wittgensteinův skeptický argument a jeho skeptické řešení demonstrovaly ve skutečnosti tentýž závěr. Matematické poznání s jeho údaj-

---

<sup>124</sup> Weyl, H., Die heutige Erkenntnislage in der Mathematik, *Symposion* 1, 1925, s. 1–32; použit český překlad: týž, Současný stav poznání v matematice, přel. Z. Daňková, in: Kolman, V., Roreitner, R. (eds.), *O špatném nekonečnu*, s. 367–396.

nou jistotou a věčností se nijak podstatně neliší od poznání empirických faktů: obojí začíná v jevovém prostoru rozličných „tady a teď“ a rozvíjí je způsobem, který zdánlivě poukazuje k jinému světu za světem empirickým, ale ve skutečnosti jen prostředkuje smyslovou bezprostřednost světa prvního.

V závěrečném oddílu bych rád demonstroval, jak mohou být důsledky „špatné“ pojmotvorby a „špatného“ nekonečna minimalizovány, vezmeme-li v úvahu sociální původ zmíněného prostředkování. Předchozí srovnání Hegelových a Wittgensteinových epistemologických vhlédů bude použito a rozšířeno na základě srovnání podobenství pána a raba s problémem žákova zvládnutí nějakého pravidla.

## 2.5 Filosofické důsledky

Wittgensteinovo řešení jeho paradoxu – opsané jako přechod od špatného (ne)konečna nějakých instancí (jako jsou konkrétní kočky) k pravému nekonečnu rozvinutého pojmu (kočky) – spočívá právě v pozorování, že neexistuje žádný třetí předmět („třetí kočka“), který by šlo užít coby *etalon* správného a špatného řízení se pravidlem. To, co existuje, je pouze schopnost dvou (ideálních) řečníků dosáhnout stabilního užití našich pojmů. Ve výsledku neexistuje samostatně žádný další svět externě nebo interně daných předmětů, *žádná kočka*, kterou by šlo znát *o sobě*, ale jen naše schopnost poznání o této „kočce“, tj. naše praktické rozpoznání „kočky“ *pro nás*, prostředkované fenoménem intersubjektivně zakotveného řízení se pravidlem. V souladu s tím nejsou pravidla a řízení se jimi primárně něčím explicitně daným, např. slovy, kterým máme rozumět, a nezávisí tedy na jiných pravidlech – ale jedná se o *zvyky* či *institute*.<sup>125</sup>

Důvod, proč k tomu, abych se mohl řídit pravidlem, požadují existenci někoho dalšího, pramení z vnitřní normativní povahy tohoto řízení se. Jak argumentuje Wittgenstein,<sup>126</sup> čistě soukromá kon-

<sup>125</sup> Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, § 199.

<sup>126</sup> Tamtéž, § 202.

trola aplikace nějakého pravidla nedovoluje rozlišit mezi případem, kdy *se řídím pravidlem*, a kdy si pouze *myslím, že se řídím pravidlem*. V důsledku pak kolabuje rozdíl mezi správným a špatným do pouhého výrazu, že se nám něco zdá správné či špatné, jenž postrádá objektivní platnost. Toto je fakticky situace, která v Hegelově *Fenomenologii ducha* předchází situaci „boje na život a na smrt“, s tím, že normativita vzniká až v okamžiku, kdy někdo riskuje svůj biologický život, něco bezprostředního, výskytového, pro něco prostředkovaného, ideálního. Čteno epistemologicky: tím, že je riskována *jistota* karteziánské první osoby, nás boj pouhých „soukromých“ mínění přivádí k vzniku intersubjektivního, a tedy omylného poznání.<sup>127</sup> Ve svých úvahách k řízení se pravidlem rozvíjí Wittgenstein právě tyto myšlenky, které diskutují podmínky, za nichž někdo ovládl nějaké pravidlo. Ukáže se, že spočívají ve vzájemném podmiňování se *žáka* (raba) a *jeho učitele* (pána), které se později rozvine v dialog dvou rovnoprávných partnerů v rámci instituce řízení se pravidlem.

Podívejme se na tento proces jako na variaci problému vnějšího a vnitřního a na příslušné druhy poznání. Myšlenka, že existuje něco jako bezprostřední, a tedy absolutně jisté poznání, je myšlenka „špatné“ konečnosti pramenící z mínění, že s ohledem na svoji jistotu je tvrzení „něco vypadá jako *X*“ epistemologicky nadřazeno, a tedy jistější než tvrzení „něco je *X*“.<sup>128</sup> Hegel ve své *Fenomenologii ducha* i Wittgenstein ve svých *Filosofických zkoumáních* systematicky kritizují tento postoj, když upozorňují, že z čistě pojmových důvodů nemůže existovat něco jako neprostředkované – neomylné – „poznání“ a že prostředkování a pramen omylnosti poznání spočívají právě v jeho sociální povaze. K té patří i postřeh, že pouhá, a tedy „špatná“ negace privátnosti poznání a jeho úplné závislosti na poznávajícím subjektu vede přímo ke „špatné“ nekonečnosti opačné myšlenky

<sup>127</sup> Epistemickou interpretaci dialektiky pána a raba lze nalézt in: Stekeler-Weithofer, P., *Hegels Phänomenologie des Geistes. Band 1: Gewissheit und Vernunft*, Felix Meiner, Hamburg 2014.

<sup>128</sup> Argument proti tomuto názoru podává Sellars, W., *Empiricism and the Philosophy of Mind*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1997.

objektivního světa ležící *za* našimi omezenými kognitivními schopnostmi.

Tyto extrémy jsou překonány v pojmu intersubjektivně založeného poznání, které závisí na společnosti, nikoli však na jejích individuálních členech. Společnost zde tedy nemůžeme chápat jako pouhou totalitu sociálních atomů, tj. jako svého druhu větší individuum, které se od jednotlivců liší pouze větší komplexitou, ale jako normativně stratifikovaný celek, jenž je pohromadě držen vzájemným uznáním svých prvků, tj. na základě vnitřních, nikoli vnějších důvodů. Chceme-li rozpoznat a přehledně artikulovat – znázornit – tento vhled, stačí si připomenout případ reálných čísel a jejich interně pojatou spojitost, abychom záhy na to přešli ke komplikovanějším fenoménům společenské smlouvy a jejich zvnitřnění přijetím jistého postoje. Jako v případě čísel ani k sociálním zákonům nepřistupujeme hobbesovským, externím způsobem. Společnost je obojí, konečná v tom, že závisí na míněních a konkrétních činech jednotlivců, a nekonečná v tom, že je zakotvena v postojích jednotlivců k sobě navzájem a k institucím, jako je spravedlnost či právo, které ze své povahy transcendují a musejí transcendovat individuální potřeby.

Sociální dualitu poznání, jak je založena v pojmu vzájemného uznání dvou (ideálních) mluvčích, lze dále vysvětlit jako něco, co je zodpovědné za výše zmíněné oddělení instituce poznání od toho, čeho poznání to je. V obecnosti dostáváme protiklad nějakého rozlišení a toho, na co je toto rozlišení nezávisle aplikováno, což se obrátí v elementární větě „ $S$  je  $P$ “ v protikladu k proto-soudu „toto (tady a teď) je  $A$ “. Tímto způsobem lze nahradit „špatnou“ pojmotvorbu zahrnutou ve víře ve dva druhy entit (jako jsou např. názor a pojem), které lze poznat dvěma odlišnými kognitivními mohutnostmi (jako jsou např. smysly a mysl), a vůbec všechny druhy tradičních dualit, teorií, která těmto dualitám dává pravý interní význam sociálně stratifikovaného poznání. Model poznání jako stavu myslí vyvolaného adekvátním uchopením předmětu je nahrazen modelem, v němž má poznání charakter sociálního statusu více jedinců, resp. celé společnosti.

Co se týče vztahu matematiky a jejích údajně věčných pravd k socialitě poznání, to, co lze zvláště zmínit, jsou předešlé poznámky

týkající se závislosti konstituce reálných čísel na číslech, které byly konstituovány dříve, jak je zakotvena v „pravdivém“ čtení diagonálního argumentu. Zpřítomnění sebevědomé a reflexivní dimenze poznání, jak k němu v argumentu dochází, nabízí další významný příklad, který lze najít také v jiných sebe-referenčních výsledcích moderní logiky a matematiky, jako jsou Gödelovy věty. Nejadekvátnější matematické vyjádření sociální duality poznání se nachází v axiomatickém (a tedy inferencialistickém) designu vědecké zkušenosti, jenž axiomy, teorémy či matematické věty netrakuje coby mrtvé artefakty, ale jako něco, co musí být tvrzeno a hájeno vůči někomu jinému. Po technické stránce byla tato myšlenka rozpracována Weylovým a Hilbertovým žákem Paulem Lorenzenem v rámci aparátu jeho *dialogické logiky* a její *herní sémantiky*.<sup>129</sup>

## 2.6 Závěr

Tato kapitola se zabývala pojmem špatného nekonečna z několika úhlů pohledu různé obecnosti: (1) Nejobecnější rovina byla *logická či epistemologická* a byla v ní tematizována přímo řeč o světě a její vývoj z čistě kvalitativních, proto-lingvistických rozlišení do standardní řeči o kvantitativně odlišných předmětech a jejich kontingentních vlastnostech. Pojmy (špatného) nekonečna či negace, spojitosti či diskrétnosti tak sloužily k zachycení aspektů myšlení v jeho neustálém pohybu. (2) Logická rovina úvah byla uvedena v rámci užšího *matematického kontextu*, zvláště ve vztahu k ustanovení pojmu kvanta, jež bylo zobecněno do filosofického problému špatné pojmotvorby a jejího srovnání s problémem řízení se pravidlem. (3) Cílem těchto srovnání bylo zaprvé ukázat, že špatné nekonečno primárně nekopíruje problém rozdílu a nadřazenosti aktuálního nad potenciaálním nekonečnem, ale jde mnohem hlouběji, k myšlení jako takovému.

---

<sup>129</sup> Viz zvláště Lorenzen, P., *Metamathematik*, Bibliographisches Institut, Mannheim 1962.

Díky tomu bylo možné pojmy jako „špatné“ nekonečno aplikovat i na vývoj matematiky po Hegelovi, zvláště vůči antitetickým přístupům teorie množin (aktualistický pojem nekonečna) a konstruktivistické tradice (potencialistický pojem nekonečna).

Oba poslední body jsou v rozporu s převažujícím hodnocením Hegelovy logické nauky a její aplikovatelnosti v matematice, zvláště v rámci angloamerické filosofické tradice. Na tomto pozadí je role matematiky a její filosofie v Hegelově (stejně jako Wittgensteinově) systému jasná: nepředstavuje subjekt „o sobě“, ale spíše prostředek, jak filosofii pomoci vyjádřit poznání *o* poznání prostřednictvím dialektiky, která je zároveň jejím vyjádřením a – skrze svou sebevědomou a sociální povahu – instancí. Tentýž postřeh chci – v duchu teze o jednotě poznání – rozvést i na příkladu jiného typu zkušenosti, totiž zkušenosti hudební, s využitím dosud zavedených metodologických pojmů. Tento přechod bude alespoň didakticky usnadněn tím, že matematika a hudba mají – skrze základy racionální harmonie – jisté explicitně styčné rysy, stejně jako je má – skrze otázky perspektivy malířství – geometrie. Příští kapitola bude proto stále ještě metodologická a stejně jako tato kapitola bude věnována popisu a upřesnění několika rovin použití specifického pojmu v díle jednoho autora: nyní to bude pojem „přehledného znázornění“ u Ludwiga Wittgensteina. Ačkolí bude tento pojem demonstrován na příkladu hudby, jedná se opět o pojem logický v širším slova smyslu, jenž úzce souvisí s reflexivním pohybem myšlení popsáním nyní jako stanovení a překonání hranice.

### 3. HUDEBNÍ „GRAMATIKA“ A JEJÍ PŘEHLEDNÁ ZNÁZORNĚNÍ

V této kapitole přejdeme od obecných metodologických úvah o reflexivní roli logiky ke konkrétnímu případu zkušenosti, v níž lze její pojmy aplikovat. Tento úkol se naplní až v příští kapitole, kde bude studována struktura hudební zkušenosti právě co do jejích sebe-vědomých rysů. Tuto třetí kapitolu lze tedy chápat jako přechodovou, věnovanou již zmíněné Wittgensteinově tendenci aplikovat svá (epistemo)logická rozlišení mimo oblast *pozitivních* věd či tradičních disciplín čistého rozumu, což chci primárně ukázat na pojmu „přehledného znázornění“. Platí přitom, že Wittgenstein patří vedle Schopenhauera, Nietzscheho a Adorna k těm z mála velkých filosofů, kteří hudbě – kromě osobní záliby v ní – explicitně přikládali zásadní filosofický význam, a jako takovou ji i zasadili do svých systémů. Wittgensteinův fragmentární styl přirozeně nesnese srovnání s ostatními jmenovanými, stejně tak jako jeho poznámky o hudbě nemohou co do rozsahu a propojenosti konkurovat fragmentům, které sám věnoval matematice, psychologii nebo i barvám, jež jsou co do tématu pravděpodobně nejbližší tomu, jak by problematika hudby mohla být z hlediska jeho filosofie traktována.

V této kapitole chci proto konkrétně načrtnout, jak by šlo Wittgensteinovu filosofii – či to, čemu by říkal „gramatika“ hudby – roz-



pracovat a jak by toto rozpracování perspektivně přispělo k pochopení celku jeho myšlení od raného přesvědčení, že „znalost logiky musí vést k znalosti povahy hudby“,<sup>130</sup> po pozdní prezentaci hudby jako prominentní jazykové hry, která nám – skrze studium její gramatiky – ukazuje různorodost a decentralizovanou povahu jazyka.<sup>131</sup> Vedle pojmu přehledného znázornění bude v tomto úkolu hrát klíčovou roli několik schematicky formulovaných *východisek* jeho filosofie, která se v ní průběžně vynořují a která lze právě na příkladu hudby mimořádně *přehledně znázornit*. Jedním z důvodů této skutečnosti je okolnost, že se hudební zkušenost nenachází ve vizuálně či logicky kontrolovatelných prostorech, které mohou – s ohledem na jejich filosofické nadužívání – vést čtenáře při snaze o pochopení Wittgensteinových intencí špatným směrem.

Lze tedy říci, že hlavním cílem kapitoly je – v duchu hledané adekvátnosti filosofie a systematického budování pojmu reflexivní logiky – podání adekvátního přehledného znázornění toho, co Wittgenstein od svých přehledných znázornění očekává. Proto se také nebudeme pouštět do systematického rozboru vztahů Wittgensteinových poznámek o hudbě ke zbytku jeho filosofie, jak ho lze reprezentativně najít např. v knize Katrin Eggersové *Ludwig Wittgenstein jako filosof hudby*.<sup>132</sup>

### 3.1 Přehledná znázornění

V kontextu Wittgensteinova díla představuje přehledné znázornění finální pokus, jenž má dát konkrétní tvar pojetí filosofie jako něčeho, co – na rozdíl od prototypického případu přírodních věd – nemůže být *vyřčeno*, ale může se to nanejvýš *ukazovat* v našem jednání. V tomto rozhodnutí je možné identifikovat dva základní *postřehy*, resp. na nich založená wittgensteinovská východiska. První z nich lze přitom sledovat zpět k Platónově a Kantově úvaze, že filosofie

<sup>130</sup> Wittgenstein, L., *Notebooks 1914–1916*, s. 40.

<sup>131</sup> Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, § 527 a další.

<sup>132</sup> Eggers, K., *Ludwig Wittgenstein als Musikphilosoph*, Karl Alber, München 2011.

není – lhostejno zda v kladném či záporném smyslu – jednou z *věd*, a nemělo by s ní tak být ani zacházeno pod hrozbou *antinomií čistého rozumu*, jako jsou Platónův či Aristotelův problém třetího člověka, Russellův paradox či paradoxy formulované Kantem. V odkazu na negativní duch Wittgensteinovy filosofie bych tento postřeh rád nazval *anti-scientistickým*. Druhý postřeh má obecně pragmatickou motivaci, a lze ho tak v duchu toho, co Brandom nazývá fundamentálním pragmatismem,<sup>133</sup> identifikovat s tvrzením, že přesvědčení, teorii nebo obecně „znanosti toho, že“ (*knowing-that*) je třeba rozumět jako jistým druhům praktické schopnosti, praxi či „znanosti toho, jak“ (*knowing-how*). Nazývejme ho postřehem *anti-teoretickým*.

Obě tato východiska hrála specifickou roli ve Wittgensteinově *Tractatu* při řešení Russellova paradoxu, jenž byl – jak víme z biografických údajů – jedním z hlavních intelektuálních stimulů, které ho přivedly od aeronautických studií k logice. Jak jsme již vylíčili v 1. kapitole, v *Tractatu* je paradox ve své původní formě  $F(F)$ , resp.  $\text{non-}F(F)$  porovnán s případy sebepredikace jako „Černý je/není černý“, a to na pozadí nevysloveného předpokladu, že při deskriptivním, tj. přímém, objektovém či doslovném čtení mají takovéto obraty tendenci stát se triviálními či kontradiktorickými. Podle Wittgensteina se však celá záležitost vyjasní, jakmile si uvědomíme, že to není typografická identita znaků, ale jejich použití, co dělá takovéto výrazy smysluplnými. Interpretujeme-li nyní oba výskyty téhož *znaku* jako výskyty různých *symbolů*, z nichž jeden odpovídá použití slova v postavení subjektu  $P(P)$ , zatímco druhý vyjadřuje akt predikace  $P(P)$ , může být zdánlivě sporná věta jako „Černý není černý“ dekodována např. jako netriviální tvrzení, že někdo, kdo se jmenuje „Černý“, nemá černou pleť. Je zřejmé, že taková vysvětlení musejí být chápána jiným způsobem než věty, které jsou jimi vysvětlovány, jinak by vznikl bludný kruh.

Chápeme-li nyní úkol filosofie a logiky po analytickém vzoru jako boj s nástrahami, které nám připravuje jazyk, je v aplikaci na

---

<sup>133</sup> Brandom, R., *Perspectives on Pragmatism*, s. 9.

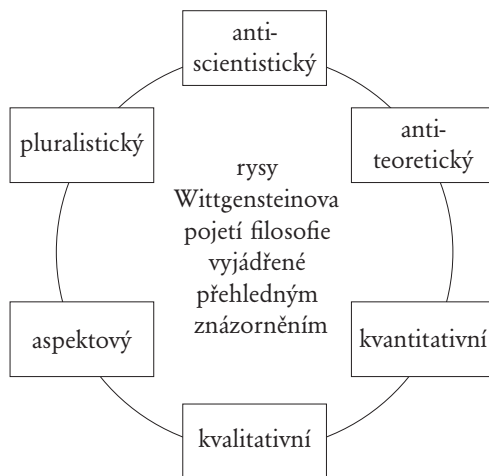
tento příklad společným závěrem jak anti-scientistického, tak anti-teoretického postřehu úsudek, že se musí jednat o podniky odlišné – neteoretické – povahy, řečeno jinak: že jsou to činnosti spíše než teorie, a jejich cílem tedy není problémy výše uvedeného typu klasifikovat či „popsat“ jako druh přírodního jevu, ale „vyléčit“ jako nebezpečnou chorobu.<sup>134</sup> Takové proklamace jsou samozřejmě prázdné, nejsou-li doprovizeny dostatečným množstvím příkladů, které ukazují, v čem konkrétně spočívá rozdíl teoretického a terapeutického pojetí filosofie. Dějiny moderní logiky, s jejím axiomatickým a formálním pojetím poznání, resp. teorie a (umělým) rozdělením prvořadových a druhořadových jazyků nám zde poskytují dostatečně velký zásobník potřebných příkladů. Vztít můžeme třeba tradiční zákony čistého rozumu, jako jsou *princip identity* či *zákon indukce*, jak jsem se jim věnoval v 1. kapitole.

Shrnuji řečené: Interpretujeme-li dané zákony standardním přímočarým způsobem, dostáváme v prvním případě tvrzení stanovující, za jakých podmínek jsou *dva* předměty *jeden* (totiž mají-li tytéž vlastnosti), zatímco v druhém se dozvídáme, jaké vlastnosti mají všechna (standardní) přirozená čísla (totiž vlastnost mít všechny vlastnosti, které má 1 – nebo 0 – a které se dědí v číselné řadě, tj. z  $x$  na  $x + 1$ ). Artikulovány takto deklarativně mohou být tyto popisy – jednoduše z definice toho, co smysluplný popis je – v principu jak pravdivé, tak nepravdivé, což (ne)slavně vedlo k „objevům“ nestandardních čísel a domén, v nichž rovnost – chápaná jako prvořadový princip – nemusí platit nebo může být k platnosti donucena tím, že je uchopena jako druhořadový princip, ovšem za cenu toho, že již předpokládá, co rovnost je, stejně jako druhořadová interpretace principu indukce staví na znalosti toho, co jsou přirozená čísla. V obou totiž kvantifikujeme přes *všechny* vlastnosti, včetně takových, jako „být identický s (nějakým konkrétním objektem  $a$ )“ nebo „být přirozeným číslem“.

Wittgensteinova rada, jak z těchto pojmových zmatků ven, spočívá v uchopení filosofie či jiných disciplín čistého rozumu nikoli

<sup>134</sup> Viz Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, s. 573.

jako deskriptivních (a tedy kontingentních) projektů přírodních věd, nýbrž jako projektů normativních (a tudíž nutných). V případě rovnosti se tedy nezabýváme vztahy dvou předem daných předmětů, ale konstitucí předmětnosti samé skrze stipulování nerozlišitelnosti reprezentací potenciálních předmětů v (meta)tvrzení, že jsou tyto reprezentace užívány (v nějakém kontextu) stejným způsobem, a v tomto smyslu mohou být nazývány jmény *téhož* předmětu. Ve specifickém případě aritmetiky vede tento přístup zase k chápání čísel jako výsledků operativní definice skrze rekurzivně danou posloupnost 1, 2, 3, 4 *atd.* Zákon indukce se takto ukazuje být něčím, co platí teprve *ex post*, z odrazu gramatiky aritmetického prostoru, nikoli *vice versa*, jinými slovy: nejedná se o něco, co tu nějak pravdivě je a provždy bude nezávisle na tom, co děláme ve sdílených praktikách počítání a měření, jak si to představuje filosofie matematického platonismu či realismu, ale je to jakýsi *epifanomén* těchto praktik.



Obr. 7

Pozitivní vymezení toho, co mají filosofie a logika dělat, chtějí-li se vyhnout a napravit výše zmíněné paradoxy a neporozumění našemu jazyku, nachází Wittgenstein ve snaze udělat různé „prostory“ či „diskurzy“ spolu s praktikami, které mají v základech, *přehledný-*

*mi* tím, že pro ně vymyslíme vhodná znázornění či obrazy. Citujme znovu § 122 *Filosofických zkoumání*, v němž je pojem „přehledného znázornění“ zaveden:

Hlavní původ našeho neporozumění spočívá v tom, že nemáme *přehled* o použití našich slov. – Naše gramatika postrádá *přehlednost*. – Přehledné znázornění zprostředkovává porozumění, které spočívá právě v tom, že „vidíme souvislosti“. V tom spočívá důležitost hledání a vynalézání *mezičlánků*. Pojem přehledného znázornění má pro nás zásadní význam. Označuje naši formu znázornění, způsob, jímž vidíme věci. (Je snad toto „světonázor“?)<sup>135</sup>

Opakovaně užívaná metafora vidění, kodifikovaná i v metodické devíze „nemysli, ale dívej se“, zde primárně figuruje relativně, tj. jako protiklad vůči diskurzivním pojmům, jako jsou tvrzení, vysvětlování či myšlení, zcela v souladu s raným rozdílem „říkání a ukazování se“, který je nyní transformován do rozdílu teorie (oznamovací, popisné věty) a nějaké praxe (hry).

Vlastní využití pojmu přehledného znázornění v rámci Wittgensteinovy anti-scientistické a anti-teoretické filosofie lze opět rozložit do několika východisek. První z nich bych rád nazval *kvantitativním postřehem*, neboť odkazuje k holistické povaze našeho jazyka, ukázkově zdůrazněné v Sellarsově tezi, že není možné mít jeden pojem, aniž bychom jich měli mnoho. Wittgenstein, jak známo, učinil tento postřeh ve svých pozdních poznámkách, když argumentoval, že nelze popsat či vysvětlit, co některá slova, řekněme „dvě“ či „červený“, znamenají, aniž bychom již disponovali mnoha jinými smysluplnými slovy a ve skutečnosti nějakým podstatným fragmentem jazyka. Takto čtu jeho poznámku: „Jak vím, že je tato barva červená? – Odpovědí by bylo: ‚Umím česky.‘“<sup>136</sup>

<sup>135</sup> Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, § 122.

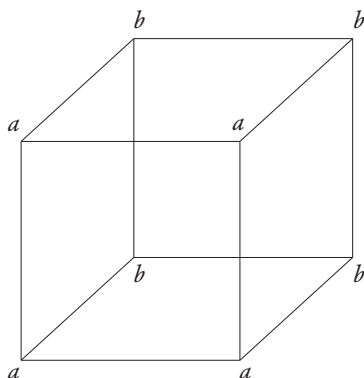
<sup>136</sup> Tamtéž, § 381.

Může se zdát, že kvantitativní postřeh tvrdí, že nelze mít oboje – znázornění a přehlednost. A tak tomu i ve skutečnosti je, jen je třeba jít ještě o něco hlouběji, v postřehu, jež bych rád nazval *postřehem kvalitativním*. Ten říká, že nelze *popsat*, resp. prostým popisem *vysvětlit* nějakou praxi (nebo co znamená slovo „červený“), protože mezi oběma, popisem a praxí, existuje kvalitativní odlišnost, což lze lépe formulovat tak, že žádnou jazykovou hru nelze *vysvětlit*, protože zde *není* nic k vysvětlení, dokud jsme si tuto hru neosvojili, což ovšem zase činí celé vysvětlování zbytečným. Zvládnutí nějaké praxe není založené na pasivním výkladu či teoretizování o této praxi, ale na aktivní účasti či výcviku v ní; jinými slovy: musíme se naučit něco *dělat*, např. počítat, a ne jen *věřit* či *říkat* něco, co o tomto počítání platí, např. Peanovy axiomy, které lze chápat nanejvýš *právě* jako „přehledné znázornění“ aritmetické praxe. Spor axiomatismu s konstruktivismem v oblasti základů matematiky je kromě toho mimořádně dobrou ilustrací podnětů, které mohou k přijetí kvalitativního východiska vést, byť je toto východisko podstatně významněji obsaženo v etickém rozměru Wittgensteinovy filosofie, která – po vzoru Tolstého povídky *O dvou starcích* – upřednostňuje mravné jednání „tady a zde“ před kázáním („cestou do Svaté země“), ba tvrdí, že podobná teoretizování mravnost v důsledku ničí. Proto také platí, že „o čem se nedá mluvit, o tom se musí mlčet“.<sup>137</sup>

Kombinací kvalitativního a kvantitativního postřehu dospějeme k finálnímu pozorování obsaženému v § 122, totiž že přehledná zobrazení nám umožňují „vidět souvislosti“ nebo rysy uvažované praxe. Zde bych chtěl hovořit o *aspektovém postřehu* a vytvořit tím zároveň spojnicí s Wittgensteinovými poznámkami o aspektovém vidění, v nichž je *aspektem* míněno něco partikulárního (v souladu s kvantitativním postřehem), závisícího na vidění či jednání (transcendentálního) subjektu (podle kvalitativního postřehu), jak bylo proslaveno zejména příklady Neckerovy kostky (viz obrázek 8) či obrázku kachnokrálíka. Tyto příklady ukazují, že „aspekty“ – stejně jako

<sup>137</sup> Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, § 7.

„sekundární kvality“ – jsou něco, co aktivně včítáme do věcí, spíše než něco, co bychom z těchto věcí pasivně odezírali, čímž se otevírá cesta k pluralitě a flexibilitě našich jazykových her a forem života.



Obr. 8

Nazval bych to *pluralitním postřehem*. Ten je již podpořen skutečností, že naše praktiky – jako cosi žitého spíše než věřeného –, se neřídí abstraktními pravidly, ale spíše normami institucionalizovanými v těchto praktikách samých, a jsou takto flexibilní a náchylné ke změně.

Tato náchylnost ke změně, plynoucí z aspektové povahy a s ní související plurality přehledných znázornění, je také zodpovědná za to, že je překonán jejich možný statický charakter daný diskutabilně i v nejpůvodnějším použití tohoto pojmu ve Wittgensteinových poznámkách k Frazerově *Zlaté ratolesti*<sup>138</sup> v souvislosti s Goethovým pojmem *prarostliny*. Wittgenstein ho uvádí explicitně jako protipříklad vůči genetickým, tj. kontingentně vystavěným vysvětlením. Z hlediska wittgensteinovského projektu hudební gramatiky tuto státnost výkladu reprezentuje významně např. Schenkerova hudební analýza, v níž význam skladby spočívá – v podnětné analogii k termínu „Urpflanze“ – v jejím převedení na kanonický „Ursatz“, vůči čemuž se svým dyna-

<sup>138</sup> Wittgenstein, L., *Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften*, s. 37.

mickým pojetím hudebního významu, jak ho ještě stručně zmíníme později, vyhrazuje např. Leonard Meyer.<sup>139</sup> Podstatné na Meyerově typu vysvětlení je, že *nemá* kauzálně-kontingentní rysy, protože vývoj chápe jako inherentní část zobrazovaného jevu, což plně odpovídá Wittgensteinově pozdní, pragmatické, tj. činné a sociálně moderované koncepci významu, a ospravedlňuje tak i dále uvedené příklady a závěry o tom, co přehledné znázornění přehledně znázorňuje.

### 3.2 Kruhy a osmistěny barev

Nejkomplexnějším příkladem přehledného znázornění, který pokrývá všechny uvedené „postřehy“ a který je ironicky také jediným, jež Wittgenstein sám explicitně pod tímto jménem zavedl,<sup>140</sup> je jeho *osmistěn barev* (viz obrázek 9). Jeho primárním úkolem je znázornit (některé aspekty) gramatiky řeči o barvách skrze určení toho, které (základní) barvy mohou být míchány a s kterými, jako třeba bílou a černou, musí být zacházeno odlišně. Nemísitelné barvy takto zaujmají protilehlé strany základního mnohoúhelníku (kruhu) a bílá s černou jsou umístěny do jiné dimenze, čímž se standardní mnohoúhelník (nebo kruh) barev stává mnohostěnem. Druhotný úkol, úkol filosofický, odpovídá úmyslům Goethovy *Nauky o barvách*,<sup>141</sup> jež ve svém cíleném útoku na Newtonovu teorii světla představuje jedno z nejvlivnějších rozpracování anti-scientistického postřehu v dějinách filosofie. Jeho základní étos lze přitom shrnout v postřeh, že k tomu, abychom mohli provádět vědecká, např. optická pozorování, musíme již být schopni vnímat a rozlišovat barvy na předvědecké (ať už fyziologické či smyslově-morální) úrovni. Takto získané pojetí po-

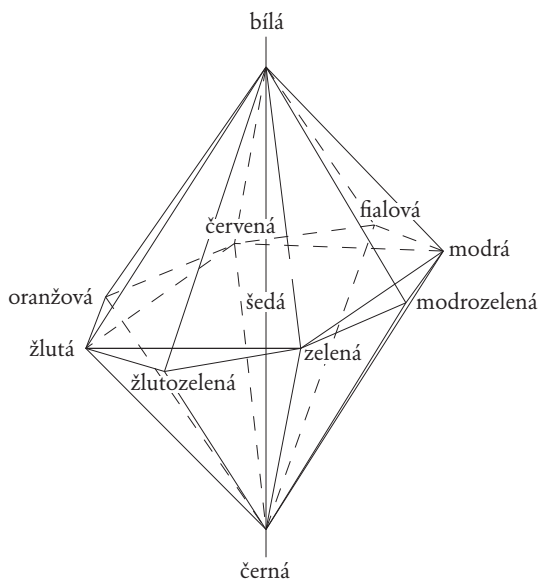
<sup>139</sup> Meyer, L., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago University Press, Chicago 1956, s. 53–54. Meyerově vývojové teorii hudebního významu se budeme podrobněji věnovat v druhé části knihy.

<sup>140</sup> K tomuto tvrzení srov. Baker, G., *Wittgenstein's Method. Neglected Aspects*, s. 23.

<sup>141</sup> Goethe, J. W., *Zur Farbenlehre*, J. G. Cotta, Tübingen 1810.



znání transcenduje pouhá fyzická či naturalistická vysvětlení fenoménů (vztahujících se k barvám) a osvětluje, proč a v jakém smyslu je Goethova transcendentální dedukce (základních) barev ze souhry



Obr. 9

světla a stínu nadřazena Newtonovu často citovanému rozhodnutí přenechat jejich výčet asistentovi, protože má lepší zrak.<sup>142</sup> Další detaily filosofických aspektů Goethova projektu, rozličných „přehledných znázornění“ s ním spjatých a jejich postavení v rámci následujících diskusí, se zde zabývat nebudeme. Český čtenář je může reprezentativně najít např. v Beranově úvodní studii k Wittgensteinovým *Poznámkách o barvách*.<sup>143</sup>

<sup>142</sup> Newton, I., *Opticks: Or, A Treatise of the Reflections, Refractions, Inflexions and Colours of Light*, 2. rozš. vyd., W. Innys, J. Innys, London 1718, Prop. III, Prob. I, Exper. 7.

<sup>143</sup> Beran, O., Wittgensteinovy poznámky o barvách, in: Wittgenstein, L., *Poznámky o barvách*, s. 9–60.

Kromě Goethovy nauky o barvách existuje ještě jiný a dostatečně transparentní precedens anti-scientistického postřehu, který však Wittgenstein nerozvinul, ačkoli byl podstatně bližší jeho obecným zájmům, jako byla v první řadě láska k hudbě. Myslím tím Platónovu karikaturu akustiků, kteří se – podobně jako Newtonův asistent – pokoušejí najít nejmenší interval tím, že „měří mezi sebou slyšené souzvuky a tóny a takto se trudí, zrovna tak jako astronomové, prací nedocházející konce [...], mluví o jakémsi zhušťování a přiklánějí uši, jako by chtěli v sousedství uloviti nějaký hlas“, a takto tedy „stavějí uši před rozum“.<sup>144</sup>

To, co se tu žádá, je přirozeně teorie pythagorejského typu založená na rozhodnutí vystavět stupnice tím nebo oním *přehledným* způsobem. Demonstrovat, že takové rozhodnutí bude z empirického hlediska vždy nedourčené, a tedy závislé na zprostředkování nějakým přehledným racionálním schématem, je úkol rovnocenný Wittgensteinově exkurzi do gramatiky barev. Je podivné, že se ho Wittgenstein neujal sám, neboť jeho záliba v hudbě měla – podle jeho vlastních slov – hlubší význam, dokonce do té míry, že by ji šlo chápat jako klíč k porozumění jeho filosofickému dílu.<sup>145</sup> To je nejdůležitější artikulováno v *Rozličných poznámkách*, kde jsou postavy jako Beethoven uváděny coby představitelé intelektuálního světa, jehož problémy nebyly nikdy adekvátně tematizovány a jenž jako takový přestává být postupně pro naši kulturu srozumitelný.<sup>146</sup>

Nejodvážnější a nejsofistikovanější pokus rozpracovat filosofii hudby v intencích Wittgensteinovy filosofie – tj. nejen prosté vysvětlení toho, jakou roli Wittgensteinovy poznámky o hudbě hrají v jeho filosofii – podnikl podle mého názoru Roger Scruton ve své *Hudební estetice*,<sup>147</sup> kde staví především na pojmu *metafory* a jeho nepřímé, druhořádové povaze zachycené ve fenoménu „aspektového vidění“,

<sup>144</sup> Platón, *Ústava*, 531a.

<sup>145</sup> Viz Drury, M. O’C., *Conversations with Wittgenstein*, in: Rhees, R. (ed.), *Recollections of Wittgenstein*, Blackwell, Oxford 1984, s. 160.

<sup>146</sup> Wittgenstein, L., *Vermischte Bemerkungen*, s. 462.

<sup>147</sup> Scruton, R., *The Aesthetics of Music*.

a na Wittgensteinových poznámkách přirovnávajících aspektovou slepotu k hudební hluchotě.<sup>148</sup> Ačkoli považuji Scrutonovu myšlenku, podle níž otázky porozumění hudbě souvisí s jeho metaforickou povahou, jež se primárně projevuje v systematickém užití akusticky cizorodých, prostorových príměrů, za velmi atraktivní a stimulující, zvláště co se týče její explanační šířky, která ve Scrutonově podání postihuje všechny formy hudební organizace, nebudu ji zde dále sledovat a ve zbytku svého článku se omezím na to, abych učinil přehlednými všechny zmíněné postřehy či východiska Wittgensteinovy filosofie, totiž její východisko anti-scientistické a anti-teoretické, a dále postřehy kvalitativní, kvantitativní, aspektový a pluralistický.

### 3.3 Chromatický kruh a konsonance

Wittgensteinův vlastní příspěvek ke Goethovu problému spočívá zejména v rozvinutí anti-teoretického a pluralistického východiska řeči o barvách, jak se zrcadlí v jeho náčrtcích rozličných jazykových her a praktických úsudků týkajících se barev, zvláště s ohledem na problém různých množin základních barev a jejich možných směrů. Je totiž zřejmé, že ačkoli *můžeme* červenou smíchat jak se žlutou, tak se zelenou, totiž když slijeme obsah dvou plechovek barev do jedné, neznamená to, že jsme již tím zavázáni hovořit o červenavě-zelené barvě na stejné úrovni jako o červenavě-žluté, což dělá druhý druh směsi *možným* radikálně odlišným způsobem od prvního. Namísto přírodních *faktů* zde totiž máme co do činění s *pravidly* užití jazyka, která je perspektivně možné učinit explicitními v konkrétním přehledném znázornění, jako jsou např. Newtonův či Goethův kruh barev. Následujeme-li Wittgensteina, můžeme navíc vynalézt či vymyslet různé diskurzivní praktiky, v nichž některá barva, např. zelená, funguje jak jako základní, tak jako smíšená (např. z modré a žluté),

---

<sup>148</sup> Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, s. 214.

a ptát se, zda tato aspektová kvalita vidění barev má nějaké limity, tj. zda existují nějaké *pevné body* fenomenálního prostoru, které jsou zcela určené naší fyzickou povahou. Podle Wittgensteina takové body skutečně existují a odpovídají barvám konstruovatelným čistě po paměti, bez pomoci vzorku, tj. na základě jednoduchého ukázání k nějakému konkrétnímu místu spektra, což může upomenout na schopnost rozpoznat pravý úhel v protikladu k libovolnému úhlu ostrému nebo tupému. „V tomto smyslu,“ uzavírá Wittgenstein, „existují jen čtyři čisté barvy (možná šest, s bílou a černou).“<sup>149</sup>

Ponecháme-li stranou otázku, zda a v jakém smyslu by toto tvrzení mohlo být pravdivé, můžeme vzít za východisko náčrtu gramatiky (tonální) hudby analogický fenomén *absolutního sluchu*, tj. schopnost poznat výšku tónu nezávisle na nějakém externím odkazu.<sup>150</sup> Mystická aura, která absolutní sluch halí, má přitom primárně původ ve skutečnosti, že tento talent má jenom velmi málo lidí, a jak se zdá, nelze si jej osvojit čistě cvikem, zvláště pak ne ve vyšším věku. Podle převládající hypotézy, založené mj. na změřené přesnosti a rychlosti odhadu výšky frekventovanějších tónů bílých kláves na úkor méně frekventovaných černých „akcidentů“,<sup>151</sup> se schopnost získává především na bázi jednoduchého vystavení se hudebním podnětům. Absolutní sluch je pak v první řadě závislý na prostředí s fixním systémem ladění, a tedy oddělený od obvyklých typů hudební praxe, jako je zpěv bez doprovodu nástrojů. Tento závěr je dále potvrzen postřehem, že schopnost absolutního sluchu může působit na rozvoj hudebního vědomí i kontraproduktivně, neboť toto vědomí – jako každý sociálně podmíněný fenomén – spočívá primárně v *relativních* otázkách rozpoznávání intervalů, tj. něčeho, co může být sdíleno různými lidmi s různými rozsahy hlasu, spíše než v *absolutních* rozdílech

<sup>149</sup> Wittgenstein, L., *Remarks on Colours*, § 134.

<sup>150</sup> Takové srovnání bylo skutečně provedeno, např. in: Deutsch, D., *The Enigma of Absolute Pitch*, *Acoustics Today* 2, 2006, s. 11-18, zvl. s. 11.

<sup>151</sup> Viz Miyazaki, K., *Musical Pitch Identification by Absolute-Pitch Possessors*, *Perception and Psychophysics* 44, 1988, s. 501-512; též, *The Speed of Musical Pitch Identification by Absolute-Pitch Possessors*, *Music Perception* 8, 1990, s. 177-188.

závisejících na konkrétních individuích a okolnostech. Existence čisté strukturálních stupnic, jaké má třeba jávský *gamelan*, představuje další a celkem sofistikovaný doklad téhož postřehu.

V tomto světle bude sotva náhoda, že byly základy západní harmonie položeny v kontextu pythagorejské vědy, která o tisíce let předběhla Hilbertův a Carnapův program „vědy o struktuře“ (*Strukturwissenschaft*) objevením „proporcí“ coby strukturálního invariantu dvojic veličin, aby je použila k definici hudebních intervalů coby aritmetických poměrů velikostí, případně hmotností těles produkujících hudební zvuky.

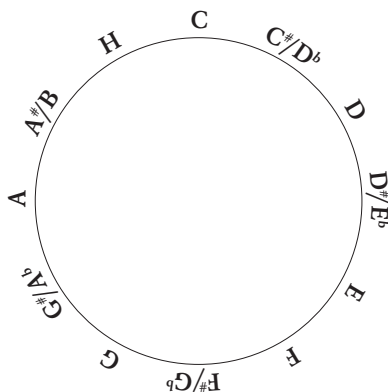
Ve vztahu k libovolně zvolené výšce tónu, dané paradigmaticky (otevřenou) strunou monochordu, mohou být další tóny distribuovány specifickým způsobem v rámci akustického kontinua, dávající dohromady hudební schéma či stupnici. Obvyklý první krok, oktáva, je přitom více méně interkulturní, vnímaný jako jistý druh akustické *identity* tónů určené poměrem 2:1, který reprezentuje buďto relativní délky nebo – inverzně – frekvence strun (resp. vibrujících těles), kdy kratším strunám odpovídají vyšší frekvence a *vice versa*. I tato identita však má jisté meze. Tóny v oktávovém vztahu jsou např. substituovatelné v synchronních, nikoli však v rozložených intervalech, tedy identické ve vztahu k harmonickému, nikoli melodickému uspořádání.<sup>152</sup> To se však týká samy podstaty rovnosti, kterou je ze sémantických důvodů lépe chápat normativně jako cílené ne-rozlišení či potlačení jistých rozdílů, nikoli jako popisný vztah *dvou totožných* předmětů, jak bylo vyloženo v kapitole 1.

Přijmeme-li oktávovou identitu jako danou, dovolí nám rozdělit spektrum tónů do diskrétního počtu opakujících se či ekvivalentních výšek, resp. jejich ekvivalenčních tříd, s ohledem na něž pak může být akustický prostor reprezentován kruhem. V případě našeho dvanactitónového systému je tento kruh znám jako kruh chromatický

---

<sup>152</sup> Deutsch, D., Octave Generalization and Tune Recognition, *Perception and Psychophysics* 11, 1972, s. 411–412; a též, The Processing of Pitch Combinations, in: Deutsch, D. (ed.), *The Psychology of Music*, 2. vyd., Academic Press, San Diego 1999, s. 349–412.

(viz obrázek 10). Analogicky k Wittgensteinovu osmistěnu lze vzít samozřejmě v úvahu další faktory – jako absolutní výšku tónu či jeho vztahy k tónům dalším – a uvažovat v důsledku vícerozměrné modely,



Obr. 10

jakými jsou Drobischova šroubovice či Eulerova síť (*Tonnetz*).<sup>153</sup> Částečně této potřebě vyjde vstříc dále uvedený kvintový kruh, v němž je kromě melodických vztahů dán základ i vztahům harmonickým. Z výše uvedeného kvantitativního a aspektového východiska je ale zřejmé, že nějaké vyčerpávající zachycení akustického či hudebního prostoru není žádoucí ani možné.

V protikladu k volbě absolutních výšek nebyl výběr absolutních kroků nikdy zcela libovolný (resp. omezený jen rozsahem našich nástrojů a sluchu). Uvažme např. pythagorejskou harmonii založenou na relativně mysteriózním principu jednoduchých aritmetických proporcí, počínaje oktávou, definovanou po unisonu 1:1 nejjednodušším aritmetickým poměrem 2:1. Jak ukázal Helmholtz ve své přelomové studii,<sup>154</sup> tento jev lze velmi dobře „vysvětlit“ empirickým faktem,

<sup>153</sup> Pro příklady dalších standardních akustických modelů srov. např. knihu Lerdahl, F., *Tonal Pitch Space*, Oxford University Press, Oxford 2001.

<sup>154</sup> Helmholtz, H. von, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 4. rozš. vyd., Viewegh, Braunschweig 1877.

že přirozené oscilátory – jako struny či sloupce vzduchu produkující hudební zvuky, tj. vzduchové vlny konstantní frekvence – vibrují řadou dalších frekvencí, jež jsou celočíselnými násobky frekvence základní. Vnímáný tón je tedy komplexní („gestalt“) fenomén sestávající ze zvuku základní frekvence a všech tzv. vyšších harmonických (částkových) tónů neboli *alíkvtůů*. Amplituda vlny (a tedy míra hluku) těchto alikvotních tónů obecně klesá s jejich výškou, navíc se ale liší tón od tónu, z čehož pak vznikají rozdíly v *timbru*. Sama struktura jejich posloupnosti je ale v principu stejná, neboť do vibrujícího tělesa se „musí“ vejít délka příslušné vlny, což pak částečně demystifikuje základy pythagorejské harmonie. Přítomnost oktávy v posloupnosti alikvotů coby první – a fakticky každé  $2^n$ -1-ní ( $n > 0$ ) vyšší frekvence – navíc vysvětluje přirozenou tendenci vnímat oktávu jako dokonalý, identický, souzvuk plynoucí z koincidence harmonických částí komplexního tónu. Jelikož dalšími částkovými tóny po oktávě jsou – transponovány do oktávového intervalu nad základním tónem – *čistá kvinta* a (čistá, resp. pythagorejská) *velká tercie*, tj. tóny durového kvintakordu, zdá se, že disponujeme obecným vzorcem, jenž nám umožňuje modelovat nejen fenomén *konsonance*, ale i uspořádat stupnici na „přírodním“ či „naturalistickém“ základě.

Ačkoli byla formulována již podstatně dříve, našla taková „přirozená“ teorie hudby teoretické zdůvodnění v Helmholtzově díle,<sup>155</sup> kde bylo jednoduché vysvětlení konsonance překrytím částkových frekvencí doplněno o fenomén *rázůů*, což jsou, jednoduše řešeno, výkyvy amplitudy (a tedy síly zvuku) způsobené interferencí frekvencí, které jsou velmi blízko sebe. Podle Helmholtze je kvalitativní ostrost, kterou takováto interference způsobuje, zodpovědná za vnímanou *disonanci*, zatímco konsonance v principu vzniká, když se alikvotní tóny překrývají nebo jsou dostatečně daleko od sebe. Přes teoretický a praktický ohlas, který idea přirozené harmonie vzbudila, je její nosnost vážně podkopána už tou skutečností, že nezávisí na relativních frekvencích, ale na frekvencích absolutních, v důsledku čehož

---

<sup>155</sup> Viz tamtéž, s. 420.

má třeba čistá kvinta v basu více interferujících alikvotů než malá sekunda ve vyšším rejstříku. Takto zjevně nemůžeme prohlásit žádný interval za příjemný či nepříjemný v absolutním slova smyslu. Řešením příležitostně navrhovaným v atonální tradici, stejně jako u experimentátorů Messiaenova typu, by samozřejmě mohlo být prohlášení harmonie založené na alikvotních tónech za „přirozenou“ konsonanci. Nelze se však zbavit dojmu, že se tak vylévá s vaničkou relativity konsonance i dítě jejího zakotvení v naší biologické i kulturní historii.

S ohledem na druhý, kulturní aspekt zvukového vnímání lze přitom argumentovat ve Scrutonově duchu,<sup>156</sup> že v hudebním vnímání často diskriminujeme akustické a jiné diskrepance ve prospěch komplexnější hudební organizace, která není žádným způsobem redukovatelná na čistě fyzikální popis, jaký představují Newtonova teorie barev či Helmholtzova teorie zvuku. V případě konsonance pramení kulturní aspekt hudební organizace již z odlišností a transformací vyskytujících se v hudbě různých tradic, dob a stylů. Vedle projektu přirozené harmonie byly podniknuty i pokusy použít řadu alikvotů také jako přirozenou bázi melodické organizace, tj. uspořádání tónů ve stupnici. Příkladem mohou být harvardské přednášky Leonarda Bernsteina, kde se tak děje na pozadí Chomského myšlenky univerzální gramatiky.

Navzdory specifickému kouzlu a nepopiratelnému důvtipu Bernsteina výkladu, na jehož počátku je univerzálnost alikvotní posloupnosti nalezena v dětských posměšných popěvcích (využívajících alikvoty, které nejsou na našem klavíru, počínaje šestým tónem mezi *A* a *B*),<sup>157</sup> neexistuje opět žádný apriorní důvod, proč by tato řada měla vést k tomu či onomu hudebnímu schématu. Některé z „nejpřirozenějších“ intervalů, jako např. čistá kvarta či malá tercie, jsou v řadě přítomny, ale jen jako rozdíly vyšších alikvotů, a není je tedy možné slyšet ve vztahu k základní frekvenci. V této souvislosti mů-

<sup>156</sup> Scruton, R., *The Aesthetics of Music*, s. 244.

<sup>157</sup> Bernstein, L., *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1976, s. 27.



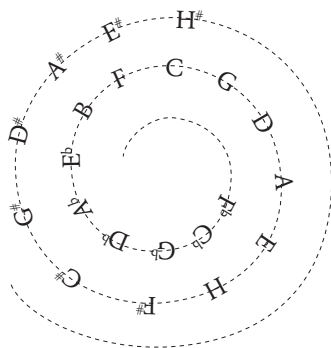
žeme snadno parafrázovat dříve citovaného Platóna v tom smyslu, že tyto intervaly nemají být *slyšeny*, ale má na ně být *usouzeno* podle nějakého dodatečného organizačního schématu, jako je např. to navržené pythagorejci. Toto schéma, jako jiná schémata vystavěná na oktávové identitě, vyrůstá, a je tedy i zakořeněno ve struktuře alikvotních tónů, avšak v jistém okamžiku musí být učiněno nové rozhodnutí, které nelze odvodit z přírodních fenoménů. V pythagorejském případě se toto rozhodnutí rovnalo zobecnění empirického pozorování, že tóny s jednoduchými poměry frekvencí znějí „nejpříjemněji“.

### 3.4 Kvintový kruh a spirála

Začneme-li *oktávou* 2:1 a *čistou kvintou* 3:2, dostaneme *čistou kvartu* jednoduše jako komplementární interval, tj. dělením poměru 2:1 poměrem 3:2. Výsledkem jsou hraniční tóny *C* a *C'* oktávy a tóny *F* a *G*, které v ní leží a jejichž vztah k základnímu *C* odpovídá kvartě a kvintě. Odečtením kvarty od kvinty, tj. rovností  $(3:2):(4:3) = 9:8$ , získáme velkou sekundu *D* považovanou obvykle za celý tón. Zopakujeme-li jej dvakrát jako  $(9:8) \times (9:8) = 81:64$ , dostane nás celotónový krok od *C* k (pythagorejské) velké tercii, jejíž zavedení je bohužel v rozporu se základním principem jednoduchých poměrů, neboť (čistá) velká tercie založená na posloupnosti alikvotů má jednodušší poměr 5:4. Aplikujeme-li celotónový krok opakovaně na *G*, dostaneme tóny *A* a *H* s poměrem frekvencí 27:16 a 243:128 vůči *C*, a ve výsledku tedy posloupnost *C, D, E, F, G, A, H, C'* známou jako pythagorejská (diatonická) stupnice. (Pythagorejské) intervaly celého tónu *CD, DE, FG, GA* a *AH* mají všechny relativní frekvenci 9:8, zbývající dva menší intervaly *EF* a *HC* poměry 256:243. Tento interval, zvaný půltón, je zřetelně menší než půlka celého tónu.

K témuž výsledku lze ovšem dospět podstatně „přehlednějším“ způsobem, totiž sukcesivním zvětšováním tónu *C* (nebo lépe *F*) o čistou kvintu (násobením 3:2) a následným srážením daného kroku zpět do rozpětí základní oktávy (dělením 2:1). To nám dá řadu kvint (*F*), *C, G, D, A, E, H* reprezentovanou tzv. *kvintovým kruhem*, jehož prv-

ní dochovaná zmínka se nachází v Diletského *Hudební gramatice*.<sup>158</sup> Na rozdíl od chromatického kruhu nejsou k sobě tóny kvintového kruhu vztaženy na melodickém, ale spíše harmonickém základě, což otevírá cestu k vyšším formám hudební organizace. Ve výše popsané pythagorejské formě se však pythagorejský kruh neuzavírá, neboť kvinta přidaná k *H* nás nevede k *F*, ale podstatně výše, mezi *F* a *G*. Takto je možné zavést nový tón *F#* a od něho pak stejným



Obr. 11

způsobem dospět k *C#*, *G#*, *D#*, *A#* a *E#*, kde *E#* je v moderním ladění identický – „enharmonický“ – s *F*. Elementární aritmetika však ukazuje, že v pythagorejském ladění se tyto tóny liší o malý rozdíl  $3^{12}:2^{19}$  známý jako *pythagorejské koma*, jenž odpovídá rozdílu dvanácti čistých kvint ( $3^{12}:2^{12}$ ) a sedmi oktáv ( $2^7:1$ ). Pythagorejský kruh se tedy nejen neuzavírá, ale ani *nemůže* uzavřít, v důsledku čehož dostáváme nekonečně mnoho různých tónů v rámci jediné oktávy. Namísto kruhu máme tedy pythagorejskou spirálu (viz obrázek 11).

Pomineme-li, že je tento stav z teoretického hlediska velmi neelegantní – připomínající známé „fiasko“ nesouměřitelných veličin –, lze ho z pohledu praktického hudebníka zvládnout za předpokladu, že se rozhodneme zůstat v jedné či několika málo tóninách či klasic-

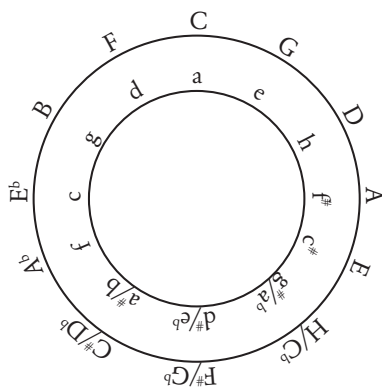
<sup>158</sup> Diletsky, N., *Idea grammatiki musikiyskoy*, Moskva 1679.

kých modech, tj. stupnicích vytvořených ze stejného chromatického kruhu  $C, D, E, F, G, A, H, C'$  zvolením jednoho z těchto „chromat“ jako prvního tónu. Jelikož rozdíl jednotlivých modů spočívá výhradně v jejich struktuře, tj. v distribuci celých tónů a půltónů, problémy začnou v okamžiku, kdy se – v rámci daného modu – pokusíme o jeho strukturální úpravy, jako jsou modulace a transpozice. S ohledem na ně byly do stupnice zavedeny již zmíněné *akcidenty*, tj. křížky a béčka, bohužel ale neexistuje způsob, jak tyto úpravy udělat „správně“ v rámci pythagorejského ladění. Nelze je zavést jednoduše rozpuštěním celého tónu, protože dva pythagorejské půltóny celý tón netvoří, a postupujeme-li dále po čistých kvintách, tj. jdeme-li směrem nahoru v (durových) tóninách  $C, G, D, A, E, H, F^\sharp, C^\sharp, G^\sharp$  atd. a směrem dolů v (durových) tóninách  $F, B, E^b, A^b, D^b, G^b$  atd. brzy narazíme na tóny jako  $F^\sharp$  a  $G^b$ , které – ač z moderního hlediska enharmonické – se v tomto systému rozcházejí a pro svoji blízkost dávají vzniknout rázům, tj. neladí, což radikálně omezuje možnosti změnit tóninu. Odpovídající enharmonické tóniny jako  $F^\sharp$  a  $G^b$  pak nemají dokonce ani jediný společný tón.

Řešení této potíže se zjevně nějak týká posledního kvintového kroku původního kruhu, jenž se po doplnění do sedmi oktáv liší od prvních jedenácti čistých kvint o pythagorejské koma, tj. je o toto koma kratší. Rázy, které vznikají srovnáním této zkrácené kvinty s čistou kvintou, jí vynesly název „vlčí kvinta“ podle vytí, které připomíná. Dějiny západního ladění tak mohou být alternativně čteny jako problém „krocení vlka“. Původní „vlčí kvinta“ pochází ovšem z tzv. *středotónového ladění*, které – v různých variantách – sloužilo po mnoho staletí jako populární alternativa k tomu pythagorejskému. V jeho základech stála myšlenka upravit kvintový krok tak, abychom se vyhnuli ostrým rázům a zároveň se po prvních čtyřech krocích  $CG, GD, DA$  a  $AE$  kruhu dostali k velké tercii  $CE$  řady alikvotů s pěkným ráciem 5:4 namísto těžkopádného 81:64, tj. odstranili tzv. *syntonické koma* 81:80. Nehledě na popularitu tohoto ladění se mu nepodařilo odstranit výše popsany základní problém, ba naopak ho ještě rozšířilo, neboť poslední kvinta takto vystavěného kruhu je podstatně širší než ty předchozí, tj. kvintový kruh se jako takový opět neuzavřel. Tomu se zpravidla odpomáhalo prakticky, vybavením hu-

debních nástrojů dodatečnými klávesami, což byla praxe běžná ještě v 19. století.

Hlavní teoretický přínos středotónového a dalších ladění spočíval tedy ve skutečnosti, že otevřela cestu *rovnoměrnému ladění*, které užíváme dnes a které distribuuje pythagorejské koma rovnoměrně mezi všech dvanáct kvint na základě rozdělení oktávy do dvanácti stejných intervalů či půltónů. Toto řešení vypadá v každém případě přímočařejí, než jaké ve skutečnosti je, protože požadovaný rozdíl  $(2:1)^{1:12}$  je iracionální, a nemůže tedy pocházet z pythagorejské ani alikvotní řady. Je stálým předmětem diskusí, zda byly výhody rovnoměrného ladění obhajovány Bachem v jeho *Dobře temperovaném klavíru*, což je cyklus preludií a fug ve všech 24 durových a mollových tóninách, včetně kritických tónin  $d^\sharp$  a  $e^\flat$  moll (odpovídajících durovým tóninám  $F^\sharp$  a  $G^\flat$ ), které jsou dokonce spojeny v rámci fugy. To vše je přehledně znázorněno v Kellnerově dvojité verzi kruhu (viz obrázek 12), jenž



Obr. 12

spojuje odpovídající mollové a durové tóniny. Za tuto flexibilitu je ovšem zaplácena významná cena, neboť doslova *žádný* z intervalů ležících v rozsahu jedné oktávy, včetně všech kvint, kvart a tercií, není „čistě“ naladěno, a to z jednoduchého důvodu uniformního složení z iracionálního půltónu  $(2:1)^{1:12}$ . Odpor vůči přijetí tohoto ladění byl veden také poukazem na skutečnost, že se v něm setře rozdíl kvalit jednotlivých tónin a že zvýšení počtu disonancí vede ke změně

kompozičních technik, např. ve vyhledávání ještě ostřejších disonancí a nezvyklých modulací.<sup>159</sup> To ovšem nijak nezabránilo rovnoměrnému ladění v tom, aby – pro svoji „přehlednost“ – zcela ovládlo pole praxe západní hudby.

### 3.5 Od akustického k hudebnímu prostoru

Není obtížné nahlédnout, v jakém smyslu uvedená *přehledná znázornění*, se zvláštním důrazem na kvintový kruh a jeho proměny, *přehledně znázorňují* zmíněná východiska Wittgensteinovy filosofie. Problém „krocení vlka“ je na základě řečeného jasnou podporou *anti-scientistického* postřehu, v němž se ukazuje, že volbu melodické a harmonické organizace nelze redukovat na čistě fyzikální fakta, ale je třeba do ní započítat i další, estetické, praktické a sociální faktory, jak to v této souvislosti detailně ukazuje třeba Weberova studie *Racionální a sociologické základy hudby*.<sup>160</sup> Námi zmíněný důraz na zásadní příspěvky praktických ohledů, k nimž vedle možností modulace a transpozice patří také otázky výroby vhodných hudebních nástrojů a jejich spojení s jistým sociálním prostředím, rozvíjí dále postřeh *anti-teoretický* a *pluralistický*.

Teprve na tomto celkovém pozadí historie a „sociologie“ západní hudby dává také smysl Adornova neomarxistická kritika masové kultury na bázi termínů „regresivity“ a „fragmentarizace“ hudebního vnímání. Označení zmenšeného septakordu za „maloburžoazní“ (salónní), banální a sentimentální, jimiž ho častovali propagátoři serialistické techniky,<sup>161</sup> plyne primárně z role, kterou má tento souzvuk v tonálním idiomu právě po zavedení rovnoměrného ladě-

<sup>159</sup> Viz Helmholtz, H., *Die Lehre von den Tonempfindungen*, s. 529.

<sup>160</sup> Weber, M., *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, Drei Masken Verlag, München 1921.

<sup>161</sup> Srov. Schönberg, A., *Harmonielehre*, 3. vyd., Universal-edition, Wien 1922, s. 288–289; Adorno, T. W., *Philosophie der neuen Musik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1975, s. 40–41.

ní: zmenšený septakord se skládá ze tří malých tercií (obsahuje tedy dva tritony), a je tak dokonale cyklický, tj. v rovnoměrném ladění je každý jeho obrat enharmonický s jiným zmenšeným septakordem. To zakládá jeho funkcionální mnohotvárnost, proměnnost a ambivalentnost, pro niž jej také začala nadužívat moderní hudba. Lze říci, že „regresivita“ vnímání, která je podle Adorna s tímto nadměrným užitím spjata, spočívá v tom, že se daný hudební fenomén, v tomto případě tedy jistá komplexní role septakordu ve vývoji hudební estetiky, od tohoto kontextu oddělí a redukuje na jistou bezprostředně vnímanou kvalitu. To vede v důsledku k upadnutí do subjektivních kategorií „líbení se“ či „příjemna“, které, jak jsme ukázali, nefungují již u fyzikálně zakotveného pojmu konsonance, stejně tak jako estetické soudy typu „líbí se mi Beethoven“ nedávají smysl bez vstřebání předchozích norem a forem hudební organizace zprostředkovaných dalšími teoretickými, praktickými, sociálními a dalšími ohledy. Záliby v Beethovenovi, s jeho expresivismem a patinou ostře řezané individuality, mohu např. stěží adekvátně dosáhnout bez znalosti objektivního a „neosobního“ Bacha, resp. postupů, které razil. Ve vztahu k Wittgensteinovým východiskům zde tedy máme jasně instanciován *kvantitativní* postřeh, jenž odmítá oddělit porozumění znaku od celku jeho užití v nějaké praxi, ve výše uvedeném případě tedy jistého souzvuku v rámci technik vývoje západní tonality, obecně pak určitého díla v rámci určité umělecké tradice.

Otázky, jakými způsoby lze posuzovat umělecké dílo, úzce souvisejí a dále rozvíjejí Wittgensteinův *kvalitativní* postřeh, jak ho lze demonstrovat na srovnání výroků typu „líbí se mi Beethoven“ se sémantikou tvrzení jako „pařížský metr je dlouhý 1 metr“, která Wittgenstein diskutuje ve svých *Filosofických zkoumáních*.<sup>162</sup> Takové věty jsou jen zdánlivě smysluplné, ve skutečnosti svou deskriptivní formou zastírají skutečnost, že jejich objekty nejsou primárně výskytová jsoucna, tj. metr v Paříži není předmětem měření, ale jeho prostředkem, normou, stejně jako nejsou Beethovenovy skladby typicky předmětem, ale

---

<sup>162</sup> Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, § 50.

normou estetického soudu. To rámcově odpovídá Wittgensteinovým úvahám k užití estetických slov jako „krásný“ v komparaci s etickými slovy jako „dobrý“, která pro něj mají podobnou významovou strukturu jako logický predikát „pravdivý“, tj. jsou to v jistém smyslu bezobsažná, formální slova odkazující k celku jisté praxe a jejím normám.

Skutečnost, že to s někým myslím „dobře“, není záležitostí pouhé predikace ospravedlněné určitým stavem světa či dobromyslným stavem mé mysli, ale cosi, co nepřímo ukazuje k *celku* jistého jednání, jež mohu příslušným označením nanejvýš přivést k něčí pozornosti jako doporučeníhodné. Podobně je to s tvrzením, že je nějaké dílo krásné či že se mi líbí, které budeme považovat za nepřipadné u osoby, která si nedokáže zapamatovat nejjednodušší melodii, jeví opakované znaky duševní nepřítomnosti a nudy na zvláště vyvedených místech atd.<sup>163</sup> Záliba v uměleckém díle nespočívá v odpovídajícím vyznání či v privátních stavech libosti, ale až v příslušné aktivitě, v tom, že jsou tato vyznání a libé stavy součástí určité životní formy.<sup>164</sup> Zvláštní pozornost si v této souvislosti zaslouží Wittgensteinova biografická vzpomínka,<sup>165</sup> která souvisí s jeho vztahem k Wagnerovým *Mistrům pěvcům* – konkrétně s tím, že je během svých studií údajně navštívil nejméně třicetkrát. Tuto poznámku a její netriviální význam pro utváření wittgensteinovské estetiky rozebírám podrobně v kapitole 8.

U dalších příkladů Wittgensteinových filosofických východisek si již vystačím s relativně skromnými otázkami ladění a schématem kvintového kruhu, jak jsem je zmínil výše. Již tak běžný fenomén, jako je slyšení *falešného* tónu, je jasným případem *aspektového* slyšení, tj. slyšení něčeho *jako* něčeho. Falešný tón *H* je z fyzikálního hlediska něco nemožného, totiž *H*, které není *H*. *Bezprostředně*, jako tón jisté absolutní frekvence, je jednoduše tím, čím je, falešným se stává až

<sup>163</sup> Srov. Wittgenstein, L., *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, s. 6.

<sup>164</sup> K tomuto bodu srov. Eggers, K., *Ludwig Wittgenstein als Musikphilosoph*, s. 105 až 109.

<sup>165</sup> Viz McGuinness, B., *Wittgenstein: A Life, Young Ludwig (1889-1921)*, Duckworth, London 1988, kap. 3.

ve vztahu, tj. *prostřednictvím* dalších tónů, daných určitým kulturním schématem. Odtud je již snadný přechod k pluralistickému východisku. Představme si, že slyším sled několika tónů, z nichž poslední vyhodnotím jako mírně falešné *H*. Skladba ale pokračuje dál a já si uvědomím, že se jedná o jazzovou melodii. Falešné *H* je tedy jedním z tzv. „modrých“ tónů, tj. jedná se o tón *pravý*. To, co se změnilo, nebyl fyzický tón, ale jeho aspekt určený jistým komplexně podmíněným vztahem, resp. pluralitou těchto vztahů.

Tyto vztahy, vymezené rámcově způsoby dělení zvukového kontinua do diskrétních bodů, a jejich komplexní, melodická, harmonická a rytmická organizace, jak je částečně reprezentována kvintovým kruhem, zhruba odpovídají tomu, co Wittgenstein nazýval hudební gramatikou a co nyní můžeme nazývat *akustickým prostorem*, čistě pro potřeby jeho vymezení vůči *prostoru hudebnímu*, v němž docházejí ke slovu také kritéria estetická. Další analýza těchto „prostorů“, stejně jako návrh, jak je spojit, bude obsahem další části této knihy. V této kapitole mi šlo primárně o podrobnější rozpracování „gramatiky“ akustického prostoru v tom smyslu, v kterém ji lze odvinout z některých principů Wittgensteinovy filosofie.

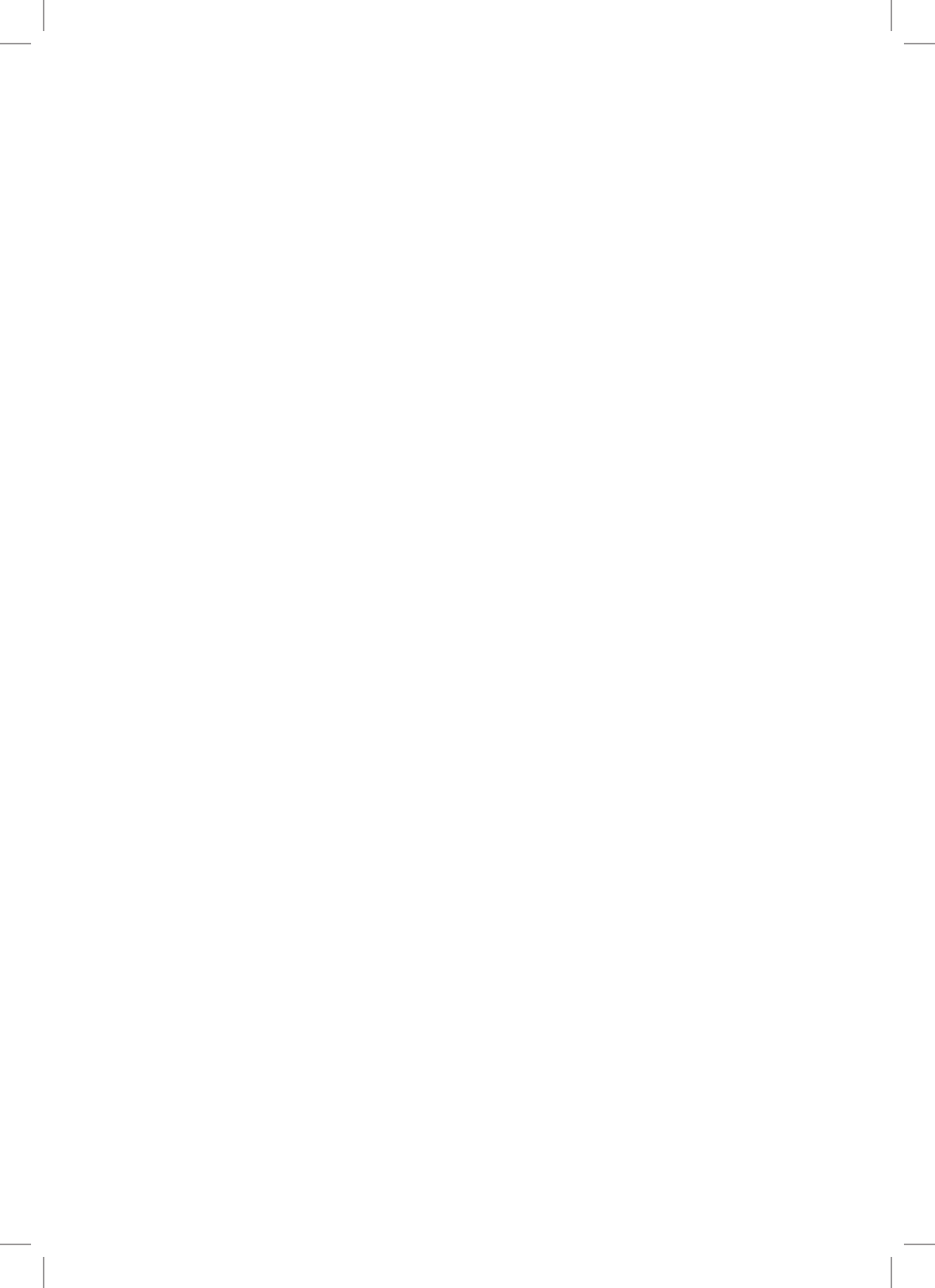
### 3.6 Závěr

Výsledkem této kapitoly mělo být přehledné znázornění Wittgensteinova klíčového konceptu přehledného znázornění, a to tím, že se umístí do prostředí, které není čistě vizuálně či diskurzivně kontrolovatelné. Explikační sílu uvedených rozlišení, zvláště pak fenoménu akustického ladění a na něm založený problém „krocení vlka“, lze snadno nahlédnout v jejich *logické* funkci, která je známa z klasické logiky, v níž nám např. duality a symetrie jejích zákonů – třeba zákonů De Morganových – zmiňované Hilbertem v jeho výkladu metody ideálních elementů, mohou připomenout volnou modulovatelnost a transponovatelnost v rámci rovnoměrného ladění. Cena, která byla za tuto možnost zaplácena, spočívá v tom, že přejdeme-li k použití, nezní „nic“ docela správně, tj. zákony klasické logiky jsou příliš jednoduché na to, aby měly uvěřitelné protějšky v obvyk-



lé praxi. Rozličné alternativy ke klasické logice, jako jsou logika intuicionistická či nemonotónní, které se snaží vyvážit nesoulad mezi „umělými“ logickými schémata a fenomény „přirozeného“ jazyka, jako je efektivní povaha či korigovatelnost inference, obvykle obětovávají jednoduchost a přehlednost systému ve prospěch specifických „konsonancí“ pod vlivem iluze, že výsledný systém bude v nějakém smyslu přirozený či pravdivý.

Ve Wittgensteinově pozdní filosofii je tomu bráněno právě postřehy *kvality* a *kvantity*, které nás varují před dvěma extrémními postoji, jež můžeme zaujmout vůči teoretickým schématům, když je buď pro jejich jednoduchost proměníme v banalitu, nebo je pro jejich komplexnost učiníme obskurními. Stejně jako v případě ladění zde přitom neexistuje žádný přirozený, ideální či pravdivý stav, kterého by bylo možné dosáhnout, takže jediné, co můžeme nakonec dělat, je udržovat rovnováhu mezi póly vnitřní jednoduchosti a vnější aplikovatelnosti. Tato kritéria jdou pro svůj odlišný původ primárně proti sobě, a nemohou být tudíž uspokojena ve své celistvosti a jednou provždy. Řečeno s Hegelem: jejich uspokojení lze najít pouze v tom, že jsou uspokojována. Prostředkem tohoto uspokojení je přitom mj. právě technika přehledného znázornění, která činí implicitní rysy nějaké praxe explicitními v souladu se zmíněnými východisky a postřehy Wittgensteinovy filosofie.



## II. REFLEXIVITA HUDBY



## 4. HUDBA A ČAS

V první kapitole druhé části knihy přecházím definitivně od *metodologických* otázek reflexivity k reflexivitě konkrétních oblastí zkušenosti, konkrétně *zkušenosti hudební*. Postupovat budu od diskuse hudby jako takové, tj. jejích specifík jako případu zkušenosti umělecké i jako zkušenosti obecně, k diskusi konkrétních hudebních děl, která vyvrcholí v poslední, 9. kapitole knihy.

V této kapitole chci vyjít z toho, že hudební skladby se coby události dějí v *čase*, a zdá se, že tato závislost na vnitřní formě názoru je pro ně definující, vymezující je např. vůči výtvarnému umění, jež je závislé na názoru prostoru, s ohledem na což lze pak také hovořit o prostorovém a časovém umění (*Raumkunst* vs. *Zeitkunst*). Mým úkolem je se nejprve podrobně zamyslet nad tím, jaké má toto umístění v čase vliv na otázky *porozumění*, které si s hudbou spojujeme a pro něž jí pak stejně jako jazyku můžeme připisovat *význam*. Učiním tak z trojí, vzájemně provázané perspektivy, která zahrnuje

- (1) dynamiku vnímání *vývoje konkrétní skladby*,
- (2) její místo v širším kontextu dějin hudby, tedy cosi jako *vývoj ducha* a
- (3) kontext biologických dějin člověka, tedy *evoluce*, a role, kterou v ní hudba (údajně) zaujímá.

Ve vztahu k těmto druhům vývoje, resp. kontrastu mezi „objektivními“ a „subjektivními“ aspekty časovosti, které se v nich projevují, bude estetická hodnota časové struktury hudební zkušenosti nalezena v její participaci na rozvoji emocí, které jsou dále popsány ve strukturálním slovníku konfliktů jistých standardních – konvenčně, kulturně či biologicky – zakotvených *očekávání*, která náležejí k „objektivní“ složce času, s jejich dovedně – tj. sebe-vědomě – zaranžovanými *narušeními*, která patří ke složce „subjektivní“. Časovou povahou hudební zkušenosti se přitom zabývají všechny tři kapitoly této části knihy, vždy s odlišnými akcenty, jež tvoří po řadě sama časovost coby hudbytvorný element, její vztah k diskurzivitě a emocím, které hudba evokuje, a to právě s ohledem na její reflexivní, sebe-vědomou povahu. Té bude ve vztahu k emocím věnována hlavně kapitola 6.

#### 4.1 Hudba a rytmus

Začněme postřehem, že přímočaré spojení hudby s časem není v žádném případě neproblematické. V hudbě se nezřídka operuje s prostoro-  
rovými (vizuálními, haptickými) příměry, nemluvě o tom, že samo rozlišení vnitřního a vnějšího je prostorové: tóny se blíží či vzdalují, plynou pomalu či rychle, jsou duté či plné, zmenšené či zvětšené, oddělené či vázané, ostré či tupé, zatížené či lehké, lze je transponovat či modulovat atd. Z čistě akustického hlediska se jedná o pojmové nemožnosti, ba *rozpory*. Za tónem *A* klarinetu následuje tón *D* flétny, tedy dva různé, jasně odlišené zvuky dvou různých nástrojů, nenastal zde žádný spojitý pohyb, změnila se jen výška tónu a jeho timbre, což je vše popsatelné ve fyzikálním slovníku absolutních frekvencí a jejich amplitud. Podobně jako u Zenónových paradoxů tak čelíme potíži, jak překlenout diskrétnost tónů a okamžiků, v nichž se objevují. Navíc zde ale chybí objekt, kterému jsou pohyb a ostatní určení připsány. Jednotlivé tóny, ani jejich prostý souhrn se zjevně nekvalifikují. Nabízí se přirozeně identifikovat jako toto „třetí v pozadí“ *melodickou linku*. Tím se však situace nezlepší, ba naopak: melodická linka jako celek neplyne rychle či pomalu, nestoupá ani neklesá, není

*předmětem*, ale jen *reprezentací* pohybu a jako taková představuje čistou současnost, tedy vystoupení z času, jehož zbytky jsou nadobro eliminovány ve prospěch úplné *geometrizatione* hudby.<sup>166</sup>

Na rozdíl od Rogera Scrutona, jenž spatřuje v užití prostorových a prostoročasových metafor definující a nereduktivní způsob, jak hudební, a tedy estetické vnímání odlišit od čistě fyzikálního, akustického,<sup>167</sup> považuje Theodor Adorno podobný slovník za projev obecnějšího jevu *objektivizace* a *zvěcnění* času, tedy něčeho, co je vlastně jeho negací, resp. negací všeho procedurálního, činného a spontánního, a co tak v důsledku vede k „infantilizaci“ hudebního vnímání.<sup>168</sup> Jako jeden z jejích nejmarkantnějších projevů se nabízí označit emancipaci rytmické složky, reprezentované ostinatem bicích, v němž je časovost hudby postupně delegovaná na metronom či jinou formu mechanických hodin. V důsledku toho je čas od hudby oddělen, resp. lokalizován mimo soubor lidských praktik. Mechanický „beat“ vytlačuje intersubjektivní, participační a svobodný charakter hudby a nahrazuje ho jednostranným a přímočarým podřízením se.

Provedení nějaké skladby a odvozeně i poslech s porozuměním jsou přitom primárně symetrické, tj. zřídka kdy se projevují slepým následováním předepsaného (absolutního tempa). Jejich podstata naopak spočívá ve vzájemném přizpůsobení toku hudby tělesným projevům, jako jsou gesta a výraz tváře, markantně třeba při synchronizaci hráčů, ale i při modifikaci těch vlastností organismu, které, jako dech či puls, máme jen pod částečnou kontrolou, a které tak dominují čistě receptivnímu vnímání hudby. Díky této souhře tělesnosti a skladby se na tu druhou, chápanou samostatně, přenáší vlastnosti živého organismu, jak to lze na malém prostoru vidět např. ve feno-

<sup>166</sup> Srov. k tomu poznámky in: Adorno, T. W., *Musikalische Schriften I-III*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1978, s. 628 nn; a Scruton, R., *The Aesthetics of Music*, s. 49 nn.

<sup>167</sup> Viz třeba Scruton, R., *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*, Continuum, London 2009, kap. 4.

<sup>168</sup> Srov. třeba Adorno, T. W., *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in: *týž, Dissonanzen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1973, s. 14–50.

ménu zvaném *tempo rubato* – uloupený čas – zahrnujícím individuální vzpoury proti metronomickému času, v nichž je délka jedněch, objektivně vyměřených dob ukradena na úkor druhých. Je spíše zjevné, byť se to stalo předmětem četných diskusí, že sebevirtuóznější produkce se takovýmto odchytkám nevyhne (i když o to případně usiluje) a že jejich větší či menší zapojení dává skladbě individuální nádech.

V tomto smyslu lze hovořit o (1) *vnitřním, subjektivním čase* skladby v opozici k (2) *vnějšímu, objektivnímu času* hodin, ovšem při vědomí toho, že oba jsou fakticky jen nesamostatné momenty, póly *času intersubjektívního*, jenž je zakotven ve veřejně moderované praxi vzájemného odpočítávání, souhry, udávání a přijímání tempa, dýchání apod. To lze ve vztahu k času jako takovému vyjádřit tezevitě takto:

- (1) Neexistuje *objektivní čas* mimo praktiky jeho měření, v nichž, řečeno s Aristotelem, „počítáme pohyb podle dříve-a-později“, když se např. potřebujeme s někým sejít, tj. přijít někam *současně* apod. Tato praxe je zjevně závislá na synchronizaci „hodin“, která se v případě vesmírných vzdáleností ukázala být podstatně závislá na relativním místě pozorovatele v prostoru, což, v rozporu s obecným míněním, fakticky podporuje Kantův původní koncept času jako apriorní formy *našeho* názoru, byť ho úzce propojuje s pojmem prostoru, tj. vede k pojmu *časoprostoru*.<sup>169</sup> Ten je pro nás v této chvíli irelevantní, i když potřebu propojení obou, času a prostoru, v estetickém kontextu naznačíme.
- (2) Komplementárně: neexistuje *subjektivní čas* mimo jeho veřejně kontrolovanou a na jedinci nezávislou manifestaci, ať už ve formě gest či (relativně) pravidelných přírodních procesů (od pulsu po pohyby planet). Chci-li např. říci, že se nějaký

---

<sup>169</sup> Pro detaily tohoto čtení Kantova pojmu názoru a jeho revize zohledňující další vývoj matematiky a fyziky viz Stekeler-Weithofer, P., *Formen der Anschauung*.



pohyb zrychluje, dává to smysl jen vůči jevu, který je ve svém zrychlení (považován za) konstantní, tedy na tomto zrychlení nezávislý. To platí pro všechny výroky subjektivního ražení, např. výrok „měl jsem dojem, že už jsou 4 hodiny“, který předpokládá, že ve sdílené skutečnosti je třeba hodin 5, stejně jako výrok „zdá se mi, že vidím králíka“ předpokládá smysluplnou možnost objektivního soudu „tamhle je králík“, tj. na jedinci, nikoli však na lidstvu jako celku nezávislých měřítek králikovitosti.

Propojení těchto momentů, především tedy souhry a závislosti subjektivního na objektivním času, lze v hudbě demonstrovat čistě interně, tj. bez odkazu k metronomu či jinak zvěcněnému času, a to na pozadí kontrastování (1) (relativně) monotónního sledu *pulsů* a (2) jejich členění do větších celků, *taktů*, což jsou pravidelné kombinace zdůrazněných (těžkých) a nezdůrazněných (lehkých) dob, (3) s *ad hoc* aplikovanými rytmickými tvary v jejich případném vztahu k dalším, komplexnějším vzorcům hudební organizace. Napětí, které vzniká ze střetu vícero takovýchto faktorů, je právě důvodem, který dává skladbě dynamický charakter a který znemožňuje její čistě mechanickou (např. počítačovou) reprodukci.

Vhodnou ilustraci tohoto tvrzení poskytuje Schubertova píseň *Markétka u kolovrátku* (*Gretchen am Spinnrade*), zkomponovaná na motivy známé scény z Goethova *Fausta*, v níž Markétka na pozadí mechanické činnosti kolovrátku krouží také v myšlenkách kolem svého setkání s Faustem a rozporuplného dojmu, který v ní vyvolal. Viz obrázek 13. (1) Základní *puls* zde představují osminy, v pravé ruce doprovodu (druhý řádek osnovy notového zápisu) rozdělené do šestnáctin, které artikuluji vnější pohyb kolovrátku a souběžně vnitřní pohyb Markétčiny myšlenek. (2) Na puls je přiložen *takt*, jenž řídí uskupení osmin do skupin po šesti se zatížením první a (mírnějším) čtvrté a ve vztahu k cyklickému vzorci šestnáctin podporuje iluzi periody kolovrátku a současně nutkavosti a neodbytnosti Markétčiny úvah. (3) Osminový doprovod levé ruky (třetí řádek osnovy) je rozčleněn do dvouosminových bloků, které vždy předchází těžkým dobám taktu, což evokuje zvuky hřídele, která je pedálem v nejnižší

Nicht zu geschwind.  $\text{♩} = 72$ .

*sempre legato* *pp* *sempre staccato*

Mei.ne Ruh' ist hin, mein

Herz ist schwer, ich fin - - de, ich fin - - de sie

*cresc.* *f*

nim - - mer und nim - - mer - mehr!

*decresc.*

Obr. 13

poloze nepravidelně (ve 4., 6. atd. taktu) uváděna do pohybu a skrze niž se podnět pedálu přenáší na setrvačník. (4) Linka zpěvu (první řádek osnovy) generuje vzorec, který bývá pro svůj původ v prozodické organizaci nazýván *metrum* a přejímá odtud i konkrétní značení. Zde se jedná o jambický verš, v němž je nepřízvučná (krátká) doba následována přízvučnou (dlouhou) (—). Na rozdíl od taktu

není metrum založeno na konkrétní jednotce, neboť počet slabik (a not) v daném verši kolísá. Metrická organizace hudby také není nutně vázána na jazyk, jak to v našem případě přímo dokládá Lisztova transpozice Schubertovy písně, v níž i zpěvní linku přebírá klavír, na druhou stranu je to právě díky nepřirozenosti jambického verše v daném jazyce, že se na uvažovanou skladbu přenáší dýchavičnost a nervozita Markétčina duševního rozpoložení („Meine Ruhe ist hin, mein Herz ist schwer...“). (5) Další zdroj pohybu skladby je harmonický, obsažený v modulacích, jejich kvalitě a rychlosti změn. Prvních šest taktů tak zůstává v kmenové *d*-moll, po níž následuje krátké střídání *C*-Dur a disonance (po opakování fráze „ich finde“ v 7. a 8. taktu, jež Schubert do původního textu doplnil) posilující dojem neklidu či, jak bylo navrženo,<sup>170</sup> jeho náhlé uvědomění si Markétkou samou. U strofy „Mein armer Kopf ist mir verrückt, mein armer Sinn ist mir zerstückt“ ustanovuje rychlé střídání *E*-Dur s *a*-moll a *F*-Dur s *B*-Dur další cyklický vzorec.

Souhra těchto časotvorných aspektů<sup>171</sup> těžících různou měrou ze všech forem hudební organizace je založena na jejich kontrastu, resp. na napětí vyvolaném relativními („subjektivními“) změnami vůči předem ustanovené základní („objektivní“) struktuře, pomocí různých zdůraznění a odchylek, ať už dynamických, v tempu, melodické lince či v harmonii. Prototypické je přesunutí důrazu z lehké na těžkou dobu, resp. akcentování doby mimo takt či puls (*off-beat*), pro něž se užívá souhrnný název *synkopa*. Ta působí jako časotvorný element mj. v tom smyslu, že manifestuje jeho *spojitý* charakter, jinými slovy: předpokládá diskretní puls hodin jen proto, aby ho mohla rozbít. Tohoto rozbítí lze dosáhnout různě, primárně *kvantitativně*, tj. rovnoměrným dělením pulsu na menší a menší části, které má přirozeně vždy jisté hranice, protože je dále možné experimentovat s *kvantitativním* narušením takovýchto mezí. W. Hodges uvádí jako příklad

<sup>170</sup> Wersin, M., *Schubert hören, Eine Anleitung*, Reclam, Stuttgart 2012, s. 24–25.

<sup>171</sup> Pro další, jemnější rozlišení viz třeba Cooper, G., Meyer, L., *The Rhythmic Structure of Music*, The University of Chicago Press, Chicago 1960.



Wagnerův *Prsten Nibelungův* řadu, viz třeba 3. dějství *Soumraku*, kdy si umírající Siegfried vybaví Brünnhildino probuzení („Wer verschloss dich wieder in Schlaf? Wer band dich in Schlummer so bang? Der Wecker kam...“), nebo v 1. dějství *Valkýry*, když Sieglinde svou podobu Siegmundovi konfrontuje se vzpomínkou na starce (což je, jak víme díky práci příznačných motivů, Wotan), v němž rozpoznala svého otce („An dem Blick erkannt' ihn sein Kind - schon wollt' ich beim Namen ihn nennen!“).

Fakt, že je to implicitní rámec objektivního pulsu, vůči němuž lze teprve něco dilatovat či štěpit, a vůči němuž pak nabývají uvedené posuny subjektivní kvality, je výmluvně kondenzován do fenoménu tzv. *hemioly*, doslova tedy poměru 3:2, který ve své horizontální podobě, jak se vyskytuje třeba v rámci „God Save the Queen“ nebo v písni „America“ z Bernsteinovy *West Side Story*, spočívá v přechodech mezi troj- a dvoj-člennou taktovou strukturou. V případě anglické hymny tak máme proměnu dvou 3/4 taktů na jeden 3/2, v Bernsteinově případě proměnu 6/8 taktu na 3/4 (viz obrázek 15), kdy skrze



Obr. 15

změnu v rozložení těžkých a lehkých dob dojde k (subjektivnímu) dojmu zpomalení či zrychlení, přestože základní (objektivní) puls zůstává stále stejný či alespoň souměřitelný. Tuto dialektiku souhry objektivního a subjektivního rozvíjí na větší ploše zvláště působivě druhá věta Brucknerovy 5. symfonie, v níž je (od 54. taktu počínaje) po předchozím explicitním nastavení pulsu (osminový „tikot“ žesťů a smyčců) dosaženo tektonikou jednotlivých melodických vrstev (jejich „přesmyky“ a vyvolaným „vrásněním“) efektů časové dilatace a kontrakce, jež znemožňují stanovit tempo jinak než sympatetickým pohybem (přizpůsobením nádechu a výdechu - v souladu s melodickou frází, a tepu - v souladu s pulsem). Náhodný pokus přidat rytmus zvnějšku, prostým odmávnutím, pak zpravidla selže, a i při

jasném vnímání změny je subjektivně nemožné stanovit její okamžitou kvalitu. Objektivní čas je postupně *vstřebán* v texturu skladby, kam, jak celkem obsáhle zdůvodňují Adorno i Scruton,<sup>174</sup> od začátku patřil.

#### 4.2 Hudba a její zvěcnění

Problém času objektivizovaného v mechanickém tikotu hodin spočívá v tom, že mrzačí jeho apriorní původ v celku svobodného jednání a činí ho kontingentní částí popisovaného světa. Tento závěr je pozoruhodným způsobem manifestován v příkladu, který opět uvádí Scruton – a to jako doklad toho, že rytmická organizace musí, jako jistý výkon subjektu, následovat organizaci melodickou.<sup>175</sup> Z našeho hlediska představuje tento příklad dokonalou inverzi předchozí „studie“ k *vstřebání* objektivního rytmu. V mezihře z Wagnerova *Rýnského zlata* uvozující Wotanův sestup do Nibelheimu ze sebe mimořádně expresivní melodická a harmonická linka postupnou interakcí motivů a zahušťováním hudebního materiálu vygeneruje a poté *vyvrhne* rytmickou figuru, která v okamžiku, kdy vše ostatní odezní, zůstává *odloučena* viset ve zvukovém prostoru jako pouhá vzpomínka na organický hudební celek, jakýsi jeho stín, jenž pak také v kontextu opery skrze příslušný příznačný motiv symbolizuje „odcizenou“ práci Alberichem ztročených Nibelungů.

Zvěcněn je přitom v této pasáži nejen (1) rytmus – a čas, který měří –, ale i (2) má *předchozí úvaba* o problematičnosti zvěcnění rytmu, zde navíc (3) umocněná tím, že se jedná o rytmus udávaný úderem kladiv, tedy hudebních nástrojů reprezentujících v rámci děje sebe sama. To je další zvěcnění. Ukázka tak na jednu stranu celkem snad-

---

<sup>174</sup> Scruton zastává tuto tezi explicitně in: Scruton, R., *Understanding Music*, kap. 6; Adorno zase ve svých hudebně-pedagogických spisech zdůrazňuje význam klavíru při osvojení hudebního celku, viz Adorno, T. W., Zur Musikpädagogik, in: *týž, Disonanzen*, s. 112.

<sup>175</sup> Scruton, R., *The Aesthetics of Music*, s. 22–23.

no otevírá pole sociální a politické kritice zvěčňování a na něj vázaného odcizení, jak ji významně reprezentuje Adornovo neomarxistické zatracení masové kultury jako proměňující práci (hudební dílo, umělcův talent atd.) ve zboží, zároveň ale svou komplexní podobou, tj. možností podobná zvěčnění realizovat a těžit z nich – přinejmenším esteticky – ukazuje, že samo zvěčnění nemusí představovat žádný problém, ba že je v nějakém ohledu žádoucí, a že se naopak jako problematická může ukázat jeho kritika.

Celá situace se stane možná jasnější, když v ní spatříme jistý obecnější vzorec kritiky zvěčňování jako takového, stopující jeho problematickosti k jistým generickým situacím, počínaje těmi z jurisdikce teoretického rozumu a antinomií, k nimž vede. Takto má zpředmětnění *aktu predikace* věty „Theaitétos běží“ ve větě „Theaitétos má účast na běžení“ za následek problémy „třetího člověka“ a paradoxy Russellova typu, stejně jako snahy zpředmětnit *praxi neomezeného přičítání jednotky* či *neomezeného dělení* přímky vedou k Zenónovým paradoxům a nereflektovaná řeč o světě, o Bohu, nesmrtelné duši či svobodné vůli ke kantovským antinomiím. Analogicky může v náboženství vést *zvěčňování Boha* (coby formy jisté morální a společenské praxe) v obrazech či reprezentantech na Zemi k modlářství, jak na to upozorňují různé formy fideismu, od Pascala přes Kanta po Wittgensteina. A v umění, konkrétně v jeho „sentimentální“ formě,<sup>176</sup> se zase nezřídka umělec snaží dosáhnout ztracené jednoty mezi subjektem a světem tím, že se na scénu postaví sám, a v důsledku tak nezřídka učiní sám sebe, své prostředky a úvahy o smyslu umění výhradním předmětem své práce (Wagnerův Hans Sachs spolu s Varèsovým „Tuning Up“ či Cageovým 4'33 mohou sloužit jako čitelné prototypy),<sup>177</sup>

<sup>176</sup> Pěknou úvahu nad použitím Schillerova rozlišení sentimentálního a naivního umění v hudbě předkládá Isaiah Berlin ve své stati Naïveté of Verdi, in: Berlin, I., *Against the Current. Essays in the History of Ideas*, The Viking Press, New York 1980, s. 287–295.

<sup>177</sup> Případ Hanse Sachse probereme podrobně v 8. a 9. kapitole jak v souvislosti s reflexivitou konkrétních hudebních děl, tak ve vztahu k otázce její explicitní a implicitní podoby.

což vede k *odcizení* se publiku, jež vrcholí v extréměch „umění pro umění“ a různých formách jeho *konceptualizace*.

Seznamy toho, co rozum pod hrozbou podobných „antinomií“ nemá zvěčňovat, či řečeno s Wittgensteinem, o čem se nemá mluvit, abychom to – v jeho praktickém původu – neznehodnotili, lze samozřejmě neomezeně rozšiřovat, tj. zahrnout do nich, jak to dělá Wittgenstein na závěr svého *Tractatu*, vedle Světa a (logické) Formy také Subjekt, Číslo, Boha, Krásu, Dobro a další „regulativní ideje“. Na to, že je tento způsob zvládnutí uvedených problémů přes svoji proklamativně kritickou podobu bytostně dogmatický, nepoukázal až pozdní Wittgenstein, ale především Hegel, který v kontextu Kantovy dialektiky důrazně upozornil,<sup>178</sup> že neexistuje žádný důvod, na jehož základě by si rozum mohl zakazovat něco, co sám spontánně dělá. Antinomie ve skutečnosti nepředstavují bankrot rozumu, ale jen jiné jméno pro fakt, že se poznání vyvíjí, přičemž v tomto vývoji hraje zvěčnění, tj. činění něčeho implicitního (v praxi) explicitním (v řeči) svou zásadní roli. Podrobně se této námitce budeme věnovat v kapitole 7. Nyní je podstatné uvést, že jediné, co můžeme v dané situaci rozumně dělat – tak lze, tvrdím, shrnout jádro Hegelova poselství –, je naučit se rozumět sémantickým změnám, které při zvěčňování praktického nastávají, a nějak se s nimi případ od případu vyrovnat. To platí stejnou měrou i o Adornově kritice proměňování umění (práce) ve zboží nebo třeba o kritice kultu dirigentů, kteří hudbu sami neprodukují, ale „pouze“ zvěčňují, resp. činí explicitní potřebu souhry.

Adorno přitom jen potvrzuje, že je Hegelovým žákem, když – např. ve své stati „Některé vztahy hudby a malířství“<sup>179</sup> – uchopuje tendenci hudby k prostorovému vyjádření jako cosi soustavného, nutného, co např. v kontextu moderního notového zápisu teprve umožnilo vznik a vývoj komplexnějších forem hudební organizace,

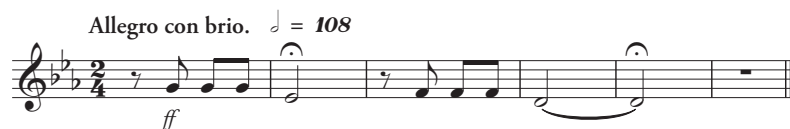
<sup>178</sup> Srov. zejména jeho diskusi antinomií in: Hegel, G. W. F., *Wissenschaft der Logik* I, s. 276.

<sup>179</sup> Viz Adorno, T. W., *Musikalische Schriften I-III*, s. 628–644.



jako je kontrapunkt. Takto dialektický rys hudby má svou zrcadlovou obdobu ve výtvarném umění, které naopak spěje k větší dynamičnosti a napětí, tj. proměně prostorovosti v časovost. Podstatná při utváření estetické zkušenosti není tedy eliminace prostorovosti z hudby, či naopak časovosti z prostorových umění, ale takové využití příslušných forem názoru, které je nesleduje jako samostatně existující rámce, nýbrž jako prvky vnitřního rozvoje toho kterého umění. Zmíněná pasáž z *Rýnského zlata* nám takto umožnila předvést, jak plodně využít možnost zvěčnění (umístění „hudby“ do „prostoru“, jak o to Wagner usiluje průběžně, viz třeba Gurnemanzovo oslavované „Zum Raum wird hier die Zeit“ – „Čas se zde stává prostorem“) k reflexi samotného hudebního vývoje a jeho úpadku, který, jak tvrdí mnozí – reprezentativně pak Scruton –, skončil monotónním beatem osvobozeným od všech souvislostí hudebního celku, k němuž se dopracovala západní tonalita. Čas je zde zpředmětněn nekontextuálně, absolutně, udržuje v nás dojem plynutí, ve skutečnosti ale není schopen přistoupit k dalším formám hudební organizace, tj. celku určité časové události, jinak než zvnějšku.

Přirozená vazba rytmické na ostatní složky hudebního vnímání je přitom nejlépe vidět na skladbách, v nichž rytmus není explicitně naznačen (rytmickou figurou doprovodu nebo předklepnutím), ale musí být uhodnut z hudebního celku, včetně jeho neznělých tj. jen naznačených a ambivalentních pasáží. Jen tak můžeme poznat, že např. Beethovenova *Osudová* (viz obrázek 16) začíná na prázdnou



Obr. 16

dobu, tedy něco, co akusticky neexistuje (pro tento němý začátek existuje dobrý mimohudební důvod: osud se musí nejprve rozmáchnout, aby mohl udeřit). Podobně je také třeba teprve – zpětnou rekonstrukcí – objevit např. synkopický začátek předehry Wagnerova

*Parsifala*, tj. vnímat její rytmické členění jako jistý metaforický, nepřímý a námi zjednaný aspekt, nikoli fyzickou vlastnost hudby, jak to od nás opakovaně vyžaduje Scruton.<sup>180</sup>

Čas těchto příkladů není přítomen v mechanickém odpočítávání úderů, jeho struktura nemá statickou podobu prostorového rasteru, ale dynamickou strukturu založenou na souhře několika faktorů. K těm patří:

- (1) jistá očekávání – tj. schopnost *protence* –, plynoucí z toho, co jsme jako fyzické a sociální bytosti schopni slyšet, tedy z našich reálných dispozic,
- (3) vše, co jsme předtím reálně slyšeli – tj. schopnost *retence* –, a to nejen bezprostředně, ale v širším horizontu našeho estetického vývoje, především ale
- (4) neustálá revize – tj. schopnost *reflexe* – slyšeného v konfrontaci s novými hudebními „fakty“.

Tento poslední faktor je zodpovědný za sebevědomý charakter hudby, jenž je u umění tradičně předpokládán jako to, co činí akustické a smyslové fenomény esteticky relevantní, a také za fenomén zvěcnění, transformaci časového umístění hudby do prostorových souvislostí, jak jsme o něm hovořili dříve. Za komplexním vnímáním skladby jako vyvíjející se, za pocitem něčeho v pohybu stojí ale celek všech těchto ohledů, jak se mu budeme věnovat v další části.

### 4.3 Struktura hudební zkušenosti

Pohyb, který cítíme v hudbě, a s ním spjatá časovost je pohyb esteticky podmíněný, jenž, kromě nutných retentivních a fyziologických předpokladů, souvisí s jistým vývojem našich esteticky motivovaných očekávání a jejich revizí. Tento vývoj přitom lze pomocně nahlížet

---

<sup>180</sup> Scruton, R., *The Aesthetics of Music*, s. 24.

z několika nikoli nezávislých úhlů, které bych čistě skicovitě kategorizoval jako

- (E1) *evoluci skladby*, tj. rozvoj estetického vnímání konkrétního díla,
- (E2) *evoluci ducha*, tj. rozvoj hudebních forem, kompozičních technik, stylu atd. a
- (E3) *evoluci člověka*, tj. jeho vývoj jako živé bytosti v ontogenetickém a fylogenetickém smyslu, k němuž patří i vývoj jistých fyzických a fyziologických projevů doprovázejících hudbu, jež jsou, jako třeba emoce, sociálně modifikované.

Provázanost těchto aspektů časovosti hudby dokládá již zmíněný fakt, že stejně jako samo vnímání zvuku mají i diskretizace zvukového kontinua, resp. norma, která ji řídí, a indukované harmonické vztahy svůj přirozený („bezprostřední“) původ ve struktuře vyšších harmonických tónů (aliquotů) vydávaných přirozenými oscilátory (jako jsou struny a sloupce vzduchu), které kromě základní frekvence kmitají také „všemi“ jejími celočíselnými násobky. Rozlišení oktávy coby vztahu frekvencí 2:1 a její vnímání jako svého druhu identity, stejně jako konsonantní původ kvinty, tj. intervalu frekvencí ve vztahu 3:2, jsou toho – již pro svoji interkulturnost – dokladem. Další rozvoj hudební organizace, lišící se od století k století a od civilizace k civilizaci, ale ukazuje, že tato přírodní báze nechává celou, ba převážnou řadu relevantních aspektů vnímání hudby nedourčenu, a příslušné určující podněty jsou tedy čerpány odjinud, jak to můžeme stručně uvést na pojmech *konsonance*, resp. *disonance*.

Jako jeden z nejnepříjemnějších souzvuků naší škály platí tradičně tzv. *tritón*, jenž odpovídá třem celým tónům, tedy polovině oktávy. Ten byl také jako tzv. „ďábel v hudbě“ vykázan v renesanci z hudebních postupů, aby se později, po uvolnění normy a její souběžné reflexi (tedy zvěcnění onoho zákazu), užíval k explicitní reprezentaci pekla, jak to ukazuje třeba Samielův motiv ve Weberově *Čarostřelci* (viz obrázek 17). Toto použití tritónu má nepochybně čitelné fyzikální důvody, totiž rázy – rychlé a sluchu nepříjemné změny v amplitudě, a tedy hlasitosti zvuku, k nimž dochází při interferenci frek-

**Caspar:** Bei des Zaub'ers Hirngebein! Samiel! Samiel! erschein'! (*er stellt beides wieder in die Mitte des Kreises.*)

**Samiel:** (*tritt aus einem Felsen.*) Was rufst du?

Obr. 17

venčí, které jsou velmi blízko sobě. Tyto důvody už ale nejde použít tvář v tvář faktu, že jako součást větších celků tritón za disonantní považován nebyl, speciálně v tzv. *dominantním septakordu* (V7), kde zněl i pro tehdejšího posluchače velmi libozvučně.<sup>181</sup>

Vysvětlení lze najít v roli, kterou V7 hraje v západní hudbě, konkrétně v rámci postupně ustanovené techniky utváření *kadence*. Jejím základem je tzv. *kvintová příbuznost*, která je souběžně bazální normou melodické organizace, primárně tedy diskretizace akustického kontinua do konečného počtu (ekvivalenčních tříd) tónů pomocí tzv. *kvintového kruhu*. Ten, byť v explicitní formulaci podstatně pozdějšího data, zachycuje původní pythagorejské dělení rozsahu oktávy iterací kvintového kroku a vede k ideji standardní, heptatonické škály a k elementárnímu stanovení toho, co můžeme při poslechu hudby čekat. Tomu jsme se podrobně věnovali v kapitole 3. V druhém plánu dává kvintový kruh základ očekáváním „vyššího řádu“, tj. preferenci jistých sledů tónů a jejich souzvuků, které nacházejí své uplatnění právě v kadenční technice, v níž je jistá harmonická progresse schematicky stanovena jako uzavírající frázi nebo dílo. Typický postup

<sup>181</sup> Srov. Motte, D. de la, *Harmonielehre*, 16. vyd., Bärenreiter, Kassel 2011, s. 56.

tzv. *autentické kadence* je založen na přechodu od kvintakordů vystavených na čtvrtém, pátém a prvním tónu dané stupnice, v této jejich funkcionální roli značených jako *subdominanta* (IV), *dominanta* (V) a *tónika* (I). Tyto akordy především vyčerpávají materiál celé stupnice a skrze kvintovou příbuznost dávají základ *tóninným modulacím*, tedy dalšímu rozvoji hudebního materiálu, jenž těží z toho, že dominanta, resp. subdominanta výchozí tóniny je zároveň tónikou tóniny, která má s tou výchozí společný dolní, resp. horní fragment a liší se od ní zvýšením, resp. snížením pouze jednoho z tónů, tj. přidáním jednoho #, resp. b, což vede k rozšíření uvedené kvintové řady o další členy, tzv. *akcidenty*, jak je v jednoduchosti reprezentují černé klávesy našeho klavíru. Možnosti modulace s sebou současně přinášejí funkcionální víceznačnost daných akordů, jíž lze v případě autentické kadence odpomoci rozšířením kvintakordu na dominantě do podoby dominantního septakordu, jenž danou tóninu charakterizuje jednoznačně, neboť obsahuje právě ty tóny, které jsou v kvintové příbuzných tóninách změněny.

Tato a další vymezující role V7 ve funkcionálně chápané harmonii může být vysvětlením toho, proč se naše vnímání rozhodlo potlačit přirozený nesoulad ve prospěch harmonického celku, v němž jsou V a V7 významné i tím, že obsahují tzv. *citlivý tón*, konkrétně sedmý tón stupnice, který – díky půltónové blízkosti – jeví tendenci přiklonu k tónice, tj. posiluje „nevyhnutelnost“ kadence V/V7, I a celkový kontext tonální „gravitace“. Ta je založena na souhrnu podobných vztahů, jenž je pak dodatečně (a zdánlivě „bezprostředně“) atomizován do známých dynamických kvalit jednotlivých tónů a souzvuků, specificky tedy *centrifugální* tóniky, *odstředivé* subdominanty, relativně stabilní, *dostředivé* dominanty, nestabilního, *k přechýlení tíhnoucího* citlivého tónu atd. Tyto jejich kvality si snadno zpřítomníme kontrastem s hudebními formami, v nichž chybí, které, jako třeba gregoriánský chorál, jenž je prost našich uzávěrových struktur, nebo pentatonická škála bez citlivého tónu, mají pro současného západního posluchače bezcílný a éterický charakter. Komplexní zprostředkovanost vnímání hudební události souhrou dalších faktorů se zvláště drasticky ukazuje na příkladu *zmenšeného septakordu*, jenž Schönberg, Adorno a dal-

ší proponenti atonality považovali za „banální“, „maloburžoazní“, „sentimentální“,<sup>182</sup> tedy za „regresivní“ navzdory dřívější progresivní slávě plynoucí z jeho ambivalentnosti a flexibility, a tedy narušení výše popsaných základů tonality. Příslušná obvinění jsou – vzata osamoceně – přirozeně absurdní a jako s takovými s nimi není obtížné bojovat,<sup>183</sup> jejich pointou je ale odmítnutí, nikoli petrifikace takového osamocování, a to mj. tváří v tvář následujícím ohledům, zčásti již zmíněným v kapitole 3:

(1) Zmenšený septakord se skládá ze tří malých tercií (obsahuje tedy dva tritóny), a jako takový je cyklický, tj. každý jeho obrat je enharmonický s jiným zmenšeným septakordem, což zakládá jeho funkcionální proměnnost, pro niž jej také začala nadužívat populární hudba.

(2) Sám fenomén enharmonické změny a z ní vyplývající estetické kvality jistých hudebních událostí má přitom netriviální kořeny v moderní technice *ladění*, v níž začnou tóny dále iterované kvintové řady od jistého členu akusticky splývat, a my dosáhneme jejich elegantní organizace v kvintovém kruhu. To ovšem není případ *ladění pythagorejského*, které po dvanácti iteracích čisté kvinty mine sedmou oktávu o malý interval známý jako *pythagorejské koma*, stejně jako jimi byla po čtyřech iteracích minuta čistá tercie o *koma syntonické*, což má neobyčejný vliv na možnost modulování.

(3) Tyto problémy odstranilo současné, tzv. *rovnoměrné ladění* jednoduše tím, že rozdělilo oktávu na dvanáct stejně velkých dílků, což na jednu stranu uvolnilo neomezeně možnost modulovat, ovšem za tu cenu, že žádný z takto naladěných intervalů kromě oktávy není čistý v tom smyslu, že by ho šlo vyjádřit poměrem celých čísel.

(4) Spolu s Maxem Weberem můžeme spekulovat o tom, jaký mělo implementování nového ladění, které se definitivně prosadilo až během 19. století, vliv na akcentování hudebního rozdílu mezi severními zeměmi, kde se stal klavír pevnou součástí měšťanského života

<sup>182</sup> Viz odkazy zmíněné v oddílu 3.5.

<sup>183</sup> Viz námitky formulované in: Scruton, R., *The Aesthetics of Music*, s. 285 nn.

hudebních salónů, a rurálního jihu s jeho orientací na melodickou krásu hlasu, tj. čisté ladění, a tedy na perspektivní rozvoj či potlačení komplikovanějších harmonických vztahů, jichž užití zmenšeného septakordu předpokládá.

(5) Zmíněné kvality jednotlivých tónů stejně jako třeba ambivalentní charakter zmenšeného septakordu jsou kvality jistých očekávaní (očekávací *kválie*),<sup>184</sup> jež jsou primárně vázána na vývoj (E1) konkrétní skladby, a to jak na primitivní statistické bázi očekávání toho, co se dosud vyskytovalo často,<sup>185</sup> tak ve vztahu k širšímu horizontu vývoje (E2) hudebních technik, v nichž se ustanovily jisté postupy jako kanonické. Vůči nim je pak možné použít přiměřené množství odchylek, jež se *poté*, co se stanou běžnými, mohou stát součástí nového kánonu, a tedy zodpovědnými za pozvolné proměny stylu v širším – estetickém, praktickém i sociálním – kontextu.

Teprve na takto rekonstruovaném pozadí všech „médií“, která „zprostředkovávají“ zdánlivě „bezprostřední“ hudební zkušenost, dává Adornova kritika masové kultury s jejími regresivními a fragmentarizujícími tendencemi nějaký koherentní smysl. Regresivita vnímání, jak ji má demonstrovat užití zmenšeného septakordu, spočívá zjevně v tom, že se daný fenomén uchopí o sobě – bez jeho funkce ve vývoji hudebního vnímání – jako forma zábavy, která je upadlá, neboť se orientuje na čirou bezprostřednost, a tíhne tak k práci s termíny subjektivního „líbení se“ či „příjemna“. Viděli jsme, že tento přístup nefunguje už u fyzikálně zakotveného pojmu konsonance. Stejně tak nedávají prohlášení typu „líbí se mi Stravinský“ smysl bez vztahu a vstřebání předchozích členů vývoje v bohatosti všech jeho uvažovaných smyslů. Tam, kde chybí tato dialektika známého a neznámého, dialektika „bezprostředních“ očekávání a konfliktu s nimi, jinými slovy: kde není vzdor, ale jen repetování a unifikace, kde umění ne-

<sup>184</sup> Pro jejich podrobnější výčet a charakterizaci viz Huron, D., *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, The MIT Press, Cambridge, MA 2006, s. 145.

<sup>185</sup> Překvapivá síla a rozšířenost statistické podmínky v utváření hudebních očekávání, např. i v souvislostech tzv. absolutního sluchu, jsou popsány a zdokumentovány tamtéž. My se jim budeme věnovat v dalších kapitolách této části knihy.

klade žádné výzvy a odpor, kde, jak říká Adorno, hudba poslouchá za nás, začíná nevyhnutelně upadat.

Mimořádná výhoda řeči o regresivitě a podobných obrátů přitom spočívá v tom, že ji lze přirozeně přenést také na vývoj posledního typu (E3), neboť se jí – jak potvrzuje běžná zkušenost – řídí zásady fyziologického či psychosomatického vývoje. Očekávání a potřeby, které jsou snadno uspokojeny, přestávají být pociťovány jako uspokojivé; zábava bez kontrastu s něčím pracným a obtížným se zvrhne v modus prostého přežívání; a aktivita, které se nic nestaví na odpor, přestane být tvůrčí činností. V odkazu na tento zdánlivě přízemní tělesný aspekt vnímání hudby se přitom nalézá klíč k tomu, proč lze výše popsaný vývoj a na něj navázanou dialektiku odlišit od jiných sebe-vědomých oblastí ducha, jako jsou filosofie, logika, či pro někoho možná diskutabilně, náboženství. Zásadní roli zde hraje vazba hudby a požitku, který plyne z jejího pěstování, na emoce, resp. tělesné projevy, které jsou s nimi spjaté. Emocím a jejich souvislosti s časovostí se budu v hudebním kontextu věnovat v posledním oddílu kapitoly, který stručně předjímá obsah kapitol 5 a 6, v nichž je otázka emocí v hudbě rozebírána detailněji.

#### 4.4 Hudba a emoce

Role emocí v hudbě je standardním předmětem teoretických diskusí, které se nejmarkantněji projevují ve sporech *expresivismu*, a vůbec představy, že se má hudbou něco vyjadřovat, s *formalismem*, který v Hanslickově tradičním pojednání hudbu považuje za čistě abstraktní umění zabývající se akustickými formami (*tönend bewegte Formen*).<sup>186</sup>

Předpokládejme v dalším, že bez schopnosti vyjadřovat a evokovat *emociální stavy* by hudba ztratila podstatně ze své zajímavosti, což neznamená, že neexistují díla, u nichž otázka emocionální působivosti není v těžišti úvah, byť je možné pochybovat o tom, zda

---

<sup>186</sup> Hanslick, E., *Vom Musikalisch-Schönen*, Rudolph Weigel, Leipzig 1854, s. 32.



by byla za umění považována, kdyby neměla nějaký, byť kontrastní, vztah k dílům podstatně využívajícím smyslovost. Další a poslední předpoklad, který chci přijmout, spočívá v úzké vazbě emocionálních stavů na *tělesné projevy*. Již zmíněné změny v činnosti srdce, v dechu, ale i pocity chladu a s nimi spojené zjevení chlupů, které hudbu provázejí, souvisí s požitkem, který v hudbě nacházíme a který nejde jednoduše odvodit z intelektualistických pozic, zvláště když v těchto změnách rozpoznáme evoluční *artefakty*, které nemají nic společného s tím, za co bezprostředně stojí, jako např. mrazení za pocity chladu apod. S těmito výhradami můžeme rovnou přejít k některým současným výzkumům z oblasti kognitivní vědy a evoluční psychologie, které, jako nedávná kniha Davida Hurona,<sup>187</sup> zasazují emoce do psychologie časového vnímání a, což je pro nás zvláště podstatné, jejich souvislosti s fenoménem očekávání.

Obecná báze Huronovy teorie je přitom relativně komplexní, ve filosofickém směru podepřená Deweyho koncepcí emocí jako produktů *konfliktu* dvou motorických aktivit a jejich snahy o koordinaci, jak se k nim dostaneme v kapitole 6, v hudebně-teoretickém směru pak prací Deweyho žáka, amerického muzikologa Leonarda Meyera. Ten zcela opouští původní, behavioristicky laděný kontext a zaměřuje se na strukturální rysy Deweyho teorie, když buduje celou teorii hudební zkušenosti na předpokladu, že emoce vznikají na základě *konfliktu jistých očekávání*, která v nás hudba vědomě či nevědomě vzbuzuje, s tím, jak jsou pak tato očekávání v dané skladbě či stylu dovedně potlačována, aby byla uspokojena později, případně vůbec.<sup>188</sup> V kontextu západní tonality jsou takovými konflikty např. nahrazení autentické kadence *kadencí klamnou*, narušení pravidelného střídání těžké a lehké doby *synkopou* či nečekaná *harmonická modulace*. Mimořádně známé synkopické místo, u něhož je zdokumentována silná emocionální reakce, se nachází v Beethovenově *Ódě na radost*, kde u slov „alle Menschen werden Brüder“ dojde k neočekávanému

<sup>187</sup> Huron, D., *Sweet Anticipation*.

<sup>188</sup> Meyer, L., *Emotion and Meaning in Music*, s. 14.

posunu tématu o dobu dříve, tedy k jakémusi motorickému zakopnutí z předčasného zatížení lehké doby (viz obrázek 18).<sup>189</sup> Huronův příspěvek k této výkladové linii spočívá v jejím podepření rozsáhlým empirickým výzkumem a v doplnění o hypotézu, která dává emoce

Himmlische, dein Heilighum! Deine Zauber binden wie, der, was die Mord  
streng getheilt, alle Menschen werden Brüder, wo dein sanfter Flügel weilt.

Obr. 18

a očekávání do vzájemné souvislosti na pozadí evoluce ve fylogenetickém smyslu. Huron tvrdí, že schopnost utvářet adekvátní očekávání představuje biologickou výhodu, přičemž emoce působí jako *motivační amplifikátory*, které podporují adaptivní chování a odrazují od chování maladaptivních. Na rozdíl od Meyerovy teorie nejsou tedy primárně pozitivně hodnocena očekávání úspěšná a konflikt se do hry dostává až později, skrze fenomén *kontrastivní valence*. Ten lze identifikovat např. v důvěrně známé zkušenosti, že velikost úspěchu predikce (např. složení zkoušky) je hodnocena v nepříímé úměře k jeho pravděpodobnosti.

Jádrem Huronovy teorie je popis pěti *idealizovaných fyziologických systémů* participujících na časové struktuře očekávání. Z hlediska mého simplifikovaného výkladu je přitom nejdůležitější *bezprostřední reakce*, která z evolučních důvodů předpokládá vždy tu nejhorší možnost. Jsme-li např. něčím překvapeni, následuje rychlá tělesná odezva, která má umožnit vyrovnat se s nastalou situací. Otevřená ústa dovoluují zvětšený příjem vdechovaného vzduchu za účelem oxidace tkáně

<sup>189</sup> Tento a řadu dalších „přístupných“ dokladů Meyerovy a Huronovy teorie podává Ball, P., *The Music Instinct. How Music Works and Why We Can't do Without It*, Oxford University Press, Oxford 2010, zde viz třeba s. 287.

v očekávání velkých energetických výdajů, vytřeštěné oči jsou spjaty se zvýšenou pozorností. Poté následuje pomalejší, *vyhodnocovací reakce*, která odhadne nebezpečnost situace. Právě kontrastem vůči ní se i zcela očividné selhání v očekávání, které je vždy ohodnoceno negativně, může stát příjemným, ba příjemnějším, než kdyby ona bezprostřední reakce byla příjemná. Systémy spojené s překvapením, resp. reakcí na nějakou nastalou událost, lze kombinovat se systémy, které události předchází, především tedy s budováním *napětí*. To zahrnuje úpravy motoriky, zvýšenou pozornost a snahu o koordinaci obou těsně před nastáním události. S dobou budování tenze roste intenzita vzrušení, které pak může, podobně jako u překvapení, vyústit ve stres. Výsledný hudební efekt stavějící na napětí lze opět umocnit zvýšením kontrastu mezi očekávanou událostí a její skutečnou realizací prostředky, jako je zpomalení, vzestupná trajektorie, nárůst dynamiky apod.

Příklady, které podrobně potvrzují závěry Huronovy teorie, podávám v kapitole 6. Zde pro ilustraci zmíním jediný, který nabízí zapojení všech uvedených systémů do rozvoje skladby, a to finále jed-

The image shows a musical score for measures 440 to 444. The score is written for a full orchestra. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Kl.), Bassoon (Fg.), Horns (Hr. (F) and (B)), Percussion (Pk.), Violin (Vl.), Brass (Br.), and Cello/Double Bass (Kb.). The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The score includes various dynamics such as *pp*, *ppp*, *tr.*, and *Bog.*. There are also performance instructions like *get.* and *Bog.* in the Cello/Double Bass part. The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument.

Obr. 19

né z Brucknerových symfonií, v nichž je tenze obvykle budována na prostoru mnoha desítek taktů. Na konci poslední věty 4. symfonie (viz obrázek 19) tak po předchozím zastavení v dominantě základní *Es*-Dur (takt 442) a ustavení dynamiky v pianu začíná souhra očekávání a jejich narušení (1) tremolem smyčců v tónice, tedy jejím současným potvrzením a zpochybněním, a (2) dále opakovaným přechodem z *Es*-Dur, přes oktávový krok, do kvintakordu *Ces*-Dur, kterému lze – skrze stejnojmennou mollovou tóninu a její šestý stupeň – přičíst subdominantní, odstředivou funkci. V kontextu pomalého tempa pasáže, tajemné atmosféry vyvolané tremolem a neuzavřenosti fráze tak narůstá pocit vychýlení, výklonu do jiného světa. (3) Společný tón obou zúčastněných souzvuků, tedy i tónika skladby, je dále potvrzován v trubce (takt 473), (4) která se pak, poté, co vzorec *Es-Es-Ces* habituoval, přechodem na *As* výrazně podílí na překvapení druhého řádu – náhradě *Ces*-Dur za *E*-Dur (takt 491). Tím je jednak udržena strukturální homogenita fráze, neboť daný souzvuk – skrze zmíněný důraz na *As* (*Gis*) – nabývá vůči *Es*-Dur podobu neapolského sextakordu, jenž má opět subdominantní funkci, což vysvětluje trvajícím pocitem napětí, současně ale – skrze přehodnocení tóniky *Es* na lydickou funkci – získáme progres od akordu v dominantní funkci (posílenou přítomností dvou citlivých tónů) k tónice *E*, a tedy pocit uvolnění, které je jakousi možností hlubšího nádechu před závěrečným výstupem. (6) Ten se dostaví na následně zdůrazněném *E* (takt 482), od něhož počínaje dospějeme sledem modulací, posilováním dynamiky, které je narušováno přechody od progresivnějších skupin žesťů k zvukově méně průrazným dřevům (takt 487), a pozvolným zdvihem dosud rovnoběžné trajektorie tremola k finálnímu přechýlení do kmenové *Es*.

#### 4.5 Závěr

Načrtnutá koncepce hudebního významu, resp. hudebního porozumění podtrhuje jeho časový charakter, jenž vznikl z vědomě naplánovaného střetu „objektivních“ vzorců časovosti (ať biologicky, sociálně či konvenčně podmíněných) s jejich „subjektivními“ modifikacemi.

Tuto konfrontaci lze sledovat ve vztahu k třem vzájemně provázaným aspektům vývoje: (1) S ohledem na vývoj ducha dochází ke střetu ustálených technik a stylů s jejich dovednými modifikacemi, které se posléze často ustanovují jako části nového kánonu (viz případy užití tritónu, dominantního a zmenšeného septakordu a postupného rozvolnění principů tonality na přelomu 19. a 20. století). (2) Ve vztahu k vývoji skladby se jedná o střet standardních vzorců očekávání (viz jisté způsoby uzávěrů fráze či pravidelné střídání těžké a lehké doby) s jejich narušeními (klamné kadence, synkopy), podmíněnými jak kulturně, tj. ve vztahu k vývoji ducha, tak biologicky, tj. (3) ve vztahu k vývoji fyziologickému, v němž se příslušné střety funkcí organismu zodpovědných za očekávání podílejí na rozvoji emocí.

Námi předpokládaná vazba hudby na emoce, ač diskutabilní, umožňuje přitom jednak odlišit hudební porozumění od jiných sémantických prostorů, aniž by ho od nich nepřeklenutelně odloučila, rozumíme-li jim v načrtnutém holistickém smyslu, v němž význam slov či události (např. prvních akordů nějaké skladby) není dán absolutně, ale odvíjí se až od jejich pozice v měnící se struktuře inferenčních vztahů (důsledků spojených s očekáváním a neustálé revizi slyšeného). S ohledem na tento popis, v němž se Meyerova koncepce sémantiky pozoruhodně kryje s inferenční koncepcí Brandomovou, může být tato kapitola chápána jako dílčí příspěvek k obecnějšímu projektu, jehož náplní je modelovat otázky významu v tradičním diskurzivně-statickém smyslu na dynamickém modelu porozumění hudbě. Konkrétnější obrysy tohoto projektu načrtneme v další kapitole.

## 5. HUDBA JAKO JAZYKOVÁ HRA

Ve svém projektu *normativního* pragmatismu Robert Brandom odmítl *naturalistické* pojetí poznání založené na dispozicích *spolehlivě reagovat* na vnější podněty a nahradil ho jazykově a sociálně orientovaným modelem, v němž není poznání redukováno na prostou záležitost diferencované reakce, již sdílíme s papoušky, lišejníky a teploměry, ale je pozdviženo – v Hegelově duchu – na komplexní sociální status přijímání *inferenčních závazků* a jejich uznání druhými. To znamená, že ať už je papouškovo vykřiknutí slova „červené“ jakkoli spolehlivé, nekvalifikuje se jako znak porozumění, protože papoušek se v něm nezavazuje k ničemu ve smyslu připravenosti usuzovat, např. že červené věci jsou také barevné, ale ne zelené, a hlavně nikdo z jeho spolu-papoušků neočekává, že by tak měl činit. V Brandomově (a Sellarsově) idiomu je to přitom právě účast na „hře na udávání a požadování důvodů“, co odlišuje *sapientní* od pouze *sentientních* tvorů a spolehlivě reagujících přístrojů.

Ve své knize o modernitě a hudbě využil Bowie tento výkladový rámec a přenesl ho do situace *umění*. V knize pak tvrdí, že právě ve vztahu k umění coby tradiční oblasti sapience „existují v Brandomově projektu vážné problémy“.<sup>190</sup> Takové obvinění může být samozřejmě irelevantní, neboť Brandom – v duchu nejlepší tradice analytické filosofie, jak Bowie nezapomíná poznamenat – upřednostňuje teore-

tickou filosofii (zvláště logiku a sémantiku) před estetikou, a to do té míry, že ponechává problémy umění zcela stranou. To se ale zdá být pointou Bowieho námitky. Vezmeme-li, jak navrhuje, v úvahu zpívajícího ptáka místo ptáka mluvícího, vyvstane otázka, k čemu se přesně tento pták nezavázal (v protikladu k zpívajícímu člověku), a zdá se, že neexistuje vhodná odpověď, neboť hudba a umění obecně jsou „formami vyjádření“, které „ukazují něco inteligibilního, co se však vzpírá překladu do diskurzivity“.<sup>191</sup> To znamená, že může existovat tvor, jenž je sapientní v tradičním, ale ne v Brandomově diskurzivním smyslu, a ve výsledku je tedy Brandomovo kritérium sapience neadekvátní.

V této kapitole vycházím z předpokladu, že k tomu, abychom se v rámci Brandomova *normativního pragmatismu* mohli zabývat problémy umění – jako je ten, jež zmínil Bowie –, je třeba vzít v potaz podvojnou roli Brandomovy filosofie coby dědice jak (1) *normativně* orientovaného transcendentalismu Kantova a Hegelova na jedné straně, tak (2) *naturalisticky* založeného klasického pragmatismu Jamesova a Deweyho na straně druhé. To vyžaduje zohlednit nejen

(1) *otázku demarkace,*

což je výše zmíněný problém definiční *diference* mezi sentientní a sapientní bytostí, ale také

(2) *otázku emergence,*

která se týká možnosti *přechodu* od sentience k sapienci. Viz obrázek 20. Podle Brandoma<sup>192</sup> jsou tyto otázky snáze zodpověditelné

---

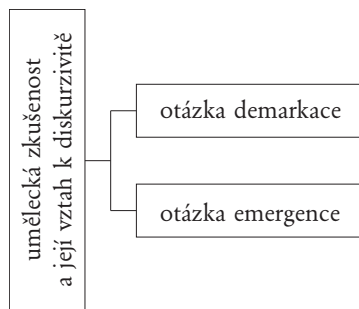
<sup>190</sup> Bowie, A., *Music, Philosophy and Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, s. 106.

<sup>191</sup> Tamtéž, s. 120.

<sup>192</sup> Brandom, R., *Perspectives on Pragmatism*, s. 29. Otázky, které Brandom formuluje, jsou fakticky tři, totiž ještě tzv. *otázka vzestupu* (*leverage question*), která chce vysvětlit nové schopnosti a možnosti, jež otevírá jazyk sapientním bytostem oproti bytostem sentientním. Zde ji chápu jako pokrytou dvěma otázkami zbývajících.

individuálně, jak k tomu přistoupil transcendentalismus, když našel demarkační kritérium v apriorních strukturách rozumu, aniž by se obtěžoval vysvětlit jejich naturalistický původ, či jak to ukázal klasický pragmatismus, jenž nechal ve svém pojetí zkušenosti coby evolučním procesem adaptace na prostředí zcela stranou obrovský kvalitativní rozdíl ve schopnostech sentientních a sapientních tvorů. Skutečnou výzvou je takto odpovědět na otázku demarkace i emergence současně, protože snadné řešení jedné činí řešení druhé násobně obtížnějším.

Ve světle toho všeho má tato kapitola dva propojené cíle. Prvním je nárys společné odpovědi na otázky demarkace a emergence přenesené do oblasti umění, se zvláštním zaměřením na *hudbu*. Druhým je



Obr. 20

ukázat, jak se tato odpověď vztahuje k Brandomově „hře na dávání a požadování důvodů“ coby kombinaci *racionalistického* kritéria sapience s *pragmatickým* pojetím poznání jako specifického druhu praxe, totiž inferenčně artikulované řeči. Obecným cílem je odpovědět na Bowieho námitky vůči pragmatickému přístupu v umění v rámci Brandomovy filosofie a vyhnout se přitom jednostrannému pojetí hudební zkušenosti. To znamená, že se chci vyhnout jednak pojetí umění jako něčeho, co je zcela redukovatelné na biologický koncept adaptability, např. tím, že přímočaře slouží sexuálnímu výběru, jak to navrhl Darwin,<sup>193</sup> nebo že neadaptivně využívá adaptivní zdroje slasti

<sup>193</sup> Darwin, Ch., *The Expression of Emotions in Man and Animals*, Murray, London 1872.



jako Pinkerův<sup>194</sup> „akustický dortík“.<sup>195</sup> Nebudou mě však ani zajímat teorie, které umění deklarativně prohlásí za nejmocnější manifestaci ducha prostřednictvím působivých, leč nesouvisajících metafor.

Vezmeme-li v úvahu dalekosáhlé ambice Brandomova filosofického systému, je tento poslední díl důležitý zvláště tehdy, bereme-li vážně Deweyho výrok, že „neexistuje lepší test, jenž zcela jistě odhaluje jednostrannost filosofie, než její přístup k umění a estetické zkušenosti“.<sup>196</sup> Jak této devíze učinit v rámci Brandomovy filosofie zadost, tj. jak systém jeho filosofie přetvořit v „Systém“ po vzoru velkých filosofů německého idealismu, naznačím až v posledních oddílech 6. kapitoly.

### 5.1 Akustický prostor

Začal bych rozlišením tří *metaforických* prostorů, které budu dále užívat především pro snazší orientaci, tj. aniž bych se zpronevěřil výše uvedené kritice jednostrannosti jednoduchých metafor:

- (I) *Akustickým prostorem* primárně rozumím zvukové kontinuum vnímané jakožto rozčleněné do diskrétní množiny tónů či tříd tónů podle nějakého organizačního schématu, jakým je třeba kvintový kruh, spolu s dalšími formami akustické organizace, včetně rytmického a harmonického uspořádání. Tento prostor odpovídá zhruba tomu, co Wittgenstein nazývá „gramatikou“, přeneseme-li ji do hudebního diskurzu, jak jsem to načrtl v kapitole 3.
- (II) Termínem *hudebního prostoru* chci odkazovat k totalitě kritérií, která činí akustický prostor esteticky relevantním. Jelikož

<sup>194</sup> Pinker, S., *How the Mind Works*, Norton, New York 1997, s. 523.

<sup>195</sup> Rozličné evoluční přístupy k hudbě krátce diskutuje David Huron. Viz Huron, D., *Is Music an Evolutionary Adaptation?*, *Annals of the New York Academy of Sciences* 930, 2011, s. 43–61.

<sup>196</sup> Dewey, J., *Art as Experience*, Perigree Books, New York 1834, s. 274.

mnohé podněty, které tento prostor formují, jsou estetické povahy, oba prostory nejsou nezávislé a měly by být vnímány spíše jako *odlišné aspekty téže struktury*.

- (III) *Prostor důvodů* reprezentuje diskurzivitu v užším slova smyslu Brandomovy „hry na udávání a požadování důvodů“. Oproti Wittgensteinovým „jazykovým hrám“, které jsou řízeny pravidly a takto normativně definovány, nevztahují se ale nutně k deklarativním větám a k argumentům na nich založeným, představuje Brandomova hra jakési *centrum*, které podle Wittgensteina jazyk nemá.<sup>197</sup> Brandom se na základě toho opakovaně vyznává z tzv. *logocentrismu*.

Ačkoli se zdá být na první pohled přirozené hledat perspektivní rozdíl mezi zpívajícím papouškem a zpívajícím člověkem v hudebním prostoru, v tomto oddílu stručně naznačím, že jej lze ustanovit již na akustické úrovni, a to prostřednictvím postřehu, že účast na akustickém prostoru není vysvětlitelná pouze na čistě naturalistické bázi. Většinu faktů, které to dosvědčují, jsem již zmínil dříve. Proto převážně stručně rekapituluji:

(1) Myšlenka rozpoznání našich stupnic a souzvuků ve zvucích přírody, jako je zpěv ptáků, má svou kanonickou – vědeckou – podobu v Helmholtzově práci. Jelikož „hudební“ oscilátory, tj. oscilátory s konstantní frekvencí, vibrují rovněž ve všech jejích násobcích (vyšších alikvotních tónech), lze tímto způsobem vysvětlit jak skutečnost, že je oktáva coby tón dvojnásobné frekvence, resp. vztah tónů, z nichž frekvence druhého je dvojnásobná vůči frekvenci prvního, vnímána jako akustická identita, tak konsonantní povahu durového kvintakordu.

(2) Tento směr úvah je ale brzy přerušen střetem se skutečností, že uvedené vyšší frekvence s ohledem na fenomén rázů, tj. interfe-

---

<sup>197</sup> Viz Brandom R., *Articulating Reasons*, s. 14; a též, *Reason in Philosophy*, s. 120. Pokud je mi známo, Wittgenstein toto nikde neříká explicitně, lze to však odvodit např. z poznámek in: Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, § 18, 23.

rencí frekvencí, jež jsou sobě blízké, nevedou nutně k souladu. Ten je dokonce závislý na absolutní výšce souzvuku, a tomu tak nelze konsonanci či disonanci připisovat *o sobě*, ale až v závislosti na dalších faktorech, nechceme-li přirozeně tvrdit, že je takto popsaná „přirozená“ harmonie přirozeně lahodná, ať už se *nám* to líbí, nebo ne. Stejně tak lze proti přirozené harmonii argumentovat na bázi odlišného vnímání souladu či nesouladu v různých tradicích a epochách.<sup>198</sup>

(3) Snahy najít analogicky přirozenou bázi v oblasti melodické organizace lze odbýt odkazem na jednoduchý fakt, že se způsoby, jak členit hudební kontinuum do diskrétních tónů, neřídí žádným obecně respektovaným vzorcem. I tak „přirozené“ tóny či intervaly, jako jsou např. čistá kvarta nebo malá tercie, se sice vyskytují v řadě alikvotních tónů, ale jen jako rozdíly jejich frekvencí. Nemohou být tedy bezprostředně slyšeny, ale až dedukovány v závislosti na nějakém racionálním schématu.

(4) Jedno z nich, totiž schéma pythagorejské, má tu vlastnost, že „přirozenou“ kvintu (3:2) a „přirozenou“ velkou tercii (5:4) nelze jednoduše sladit, což vede k dalšímu vývoji ladění, které ústí v případě západní tradice v moderním, *rovnoměrném* ladění. V něm není ovšem kromě oktávy (2:1) „přirozené“ vůbec nic, tj. každý tón se odchyluje od těch, které lze najít jako vyšší frekvence základního tónu. To, co zcela převládá, je naopak odvozený, prostředkující prvek čisté struktury.

Poučení z tohoto vývoje lze shrnout takto. Teoreticky a pragmaticky motivovaná organizační schémata hudby, jako je kvintový kruh, na němž jsou založeny západní stupnice, hrají podstatnou roli při utváření akustického prostoru. Na jisté úrovni kultury již neexistuje nic takového jako „přirozený“ či „bezprostřední“ sluch, ale jen sluch prostředkovaný kulturní normou. To platí už ve zcela elementárních situacích. Nasloucháme-li např. tónu, jenž se postupně zvyšuje, obvykle nevnímáme spojitou změnu, ale náhlý diskrétní krok od, řekněme, zvýšené velké tercie k snížené kvartě.<sup>199</sup> Nejenže jsme s to od

---

<sup>198</sup> Detaily viz např. Scruton, R., *The Aesthetics of Music*, s. 244.

<sup>199</sup> Ball, P., *The Music Instinct*, s. 75.

sebe odlišovat *různé* tóny, což platí i o papouškovi, ale jsme s to tyto tóny slyšet jako něco, co nejsou. Příklad falešného tónu – např. falešného *A*, které takto současně je a není *A* – reprezentuje prostředkovanou bezprostřednost, tj. nikoli tón *o sobě*, jenž je, jaký je, bez další kvalifikace, ani tón *pro sebe*, jenž spočívá ve vztazích k ostatním tónům skrze prostředkující schéma, bez původní smyslové kvality, ale tón *o sobě a pro sebe*. To, co diskvalifikuje zpívajícího papouška jako sentientní bytost ve smyslu hudebního porozumění, je právě chybějící normativní a sociální rozměr jeho jednání, neboť podle toho, co víme, může zpívat melodii, ale nemůže zpívat falešně, protože nedisponuje příslušnou akustickou normou, a co více, žádný z jeho druhů ho za falešnost zpěvu nebude činit zodpovědným.

## 5.2 Hudební prostor

V tomto oddílu bych se rád zabýval transformací akustického prostoru v prostor hudební, a to tak, že připiší příslušným akustickým normám dodatečnou estetickou funkci. V širším kontextu při tom využiji Deweyho rozvinutí Hegelovy myšlenky,<sup>200</sup> že hudba a umění obecně nám dovolují manifestovat stavy naší mysli (jako jsou emoce), které s ohledem na jejich bezprostřední povahu nemáme pod kontrolou, dokud nejsou prostředkovány sebevědomou myšlenkou jako součást sociální adaptace. Předpokládám zde přitom, že hudba často vzbuzuje emoční reakce a že jsou tyto reakce v nějakém ohledu podstatné pro náš zájem o ni. Diskusi expresivistů a intelektualistů v hudbě si dovolím obejít explicitním příkloněním se k mírnější verzi expresivismu reprezentované Leonardem Meyerem<sup>201</sup> a nepřímo pak Ludwigem Wittgensteinem, kteří oba hlásají vnitřní či *intranzitivní* (nereprezentační) emoční kvalitu hudby, která je s to rozvinout emoce *sui generis*, tj. neslouží pouze jako prostředek k vyjádření něčeho nezávislého. Wittgenstein k tomu poznamenává:

<sup>200</sup> Dewey, J., *Art as Experience*, kap. 4.

<sup>201</sup> Meyer, L., *Emotion and Meaning in Music*, s. 3.

Občas se říká, že hudba vyjadřuje pocity radosti, melancholie, triumfu atd., a co nás na tomto pojetí odpuzuje, se zdá být fakt, že to vypadá, jako by hudba měla za úkol vytvářet v nás sledy pocitů. A z toho by šlo usoudit, že každý jiný způsob, jak vytvořit tyto sledy pocitů, by byl stejně dobrý jako hudba. – Na takové pojetí jsme v pokušení odpovědět: „Hudba nám vyjadřuje sama sebe!“<sup>202</sup>

Tento bod lze dále rozvinout srovnáním s poznámkou, kterou Brandom učinil vzhledem k instrumentálnímu pojetí jazyka jako „prostředku k cíli, který nemůže být uchopen či specifikován nezávisle na uvážení tohoto prostředku“. Brandom říká:

Ačkoli nám jazyková praxe pomáhá při sledování našich cílů, povaha valné většiny těchto cílů je taková, že bychom je nemohli ani *uvažovat*, natož jich dosáhnout, aniž bychom na této jazykové praxi participovali. [...] Podstata specificky diskurzivní praxe – praxe rozvinutí *pojmu* – spočívá právě ve zplození této kapacity uvažovat nspecifikované množství nových přesvědčení a vymyslet nspecifikované množství nových cílů.<sup>203</sup>

V souladu s tím lze říci, že podstata „jazyka hudby“ spočívá v možnosti „vymyslet nspecifikované množství nových výrazů emocí, které bychom nemohli ani uvažovat, aniž bychom participovali na hudební praxi“. Hledáme tedy teorii emocí spojenou s otázkami hudebního *významu* v uvedeném intranzitivním, a tedy nereprezentacním a holistickém smyslu. Té se zdá odpovídat Meyerova koncepce, která jednak rozvíjí Deweyho myšlenku, že „emoce či afekt jsou vzbuzeny, je-li tendence reagovat zastavena či potlačena“,<sup>204</sup> jednak

<sup>202</sup> Wittgenstein, L., *The Blue and Brown Books*, Blackwell, Oxford 1958, s. 158, 178; český překlad: týž, *Modrá a hnědá kniha*, přel. P. Glombíček, Filosofía, Praha 2006.

<sup>203</sup> Brandom, R., *Perspectives on Pragmatism*, s. 80–81.

<sup>204</sup> Meyer, L., *Emotion and Meaning in Music*, s. 14.

ji obohacuje o Peircův postřeh, že význam události spočívá v celku důsledků, které má.<sup>205</sup> Výsledkem je koncept zkušenosti, podle něhož hudba vzbuzuje očekávání – vědomá či nevědomá –, jež jsou dovedně pozdržována či jinak narušována, aby mohla být uspokojena později.

Na základě Meyerovy teorie coby explanační báze navrhuji dívat se na dané *akustické normy* jako na *normy* participující na *očekáváních*. Uvažujme zde přitom nejen „očekávací“ kvality jednotlivých tónů stupnice, jako jsou stabilní tónika či dominanta v protikladu k nestabilnímu citlivému tónu, ale i komplexní schémata, jako je Meyerův „zákon dobrého pokračování“, jež odpovídá tendenci očekávat po větších intervalových skocích změnu směru, a mnohá další. Více k tomu v kapitole 6. Očekávání, která se zde projevují, lze přirozeně rekonstruovat až k *expozicičnímu efektu* a další empirické evidenci, kterou v reprezentativní podobě shromažďuje Huron. Podle ní jsou častější hudební události (jako ty odpovídající bílým klávesám klaviatury oproti černým akcidentům) vnímány jako stabilnější a více žádoucí. To však neznamená, že jsou souběžná očekávání redukovatelná na pouhou pravidelnost daných událostí, přičemž důvod je tentýž jako v akustickém případě. Hudební zvuky a jejich četnost nejsou *pouhé* přírodní jevy, což znamená, že nejsou jen základem našich *zvyků*, jak předpokládal Hume, ale jsou také těmito zvyky zapříčiněny. Pojem *prostředkované bezprostřednosti* zachycuje právě tuto okolnost. Abychom mohli participovat na hudebním prostoru, nelze se pouze uspokojovat bezprostředním vnímáním a „konzumovat“ je stejným způsobem, jako to dělají zvířata, ale je třeba poslouchat pojmově „nabitým“ uchem, které vymýšlí, co *může* a co by *mělo* být očekáváno ve vztahu k nějaké prostředkující normě. Taková činnost se nevztahuje pouze k pasivnímu poslechu, ale k celému množství forem účasti, včetně užití sympatetických gest a jiných tělesných projevů a přirozeně i samotných pokusů o (re)produkci daného díla. Ve všech těchto případech není veřejný či společenský rozměr hudby nadřazen in-

---

<sup>205</sup> Peirce, C. S., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1931-1935, § 5.2.

dividuálnímu poslechu, ale pojmově mu předchází, neboť garantuje jeho normativní status delikátním způsobem, jak byl vlivně zachycen ve Wittgensteinově a Kripkeho diskusi o *řízení se pravidlem*. Tento problém jsme již v obecnosti zmínili v kapitole 2 a v hudebním kontextu ho podrobně rozvineme v kapitole 8.

Huron přitom doplňuje Meyerův obecný přístup k hudbě o evoluční prvek, když tvrdí, že schopnost tvořit přesná očekávání přináší významné biologické výhody. Navzdory těmto rámcovým naturalistickým tendencím však jeho teorie zachovává *strukturální* aspekt Meyerovy koncepce, a to díky stipulaci několika fyziologických systémů, které se podílejí na utváření očekávání. Zmínili jsme, že jedním z nich je rychlá *ochranná reakce*, která se vztahuje k příjemnosti či nepříjemnosti události a vždy - z evolučních důvodů - předpokládá to nejhorší. Pomalejší *zhodnocující reakce* může zesílit emoční reakci, je-li kontrast mezi předpovídaným a aktuálním výsledkem příliš velký. Tyto dva systémy vysvětlují, proč - za jistých podmínek - masivní selhání očekávání, jako je překvapení, může být stále pocíťováno jako příjemné, a to i po mnoha opakováních.

Ve světle Huronova rozpracování Meyerovy teorie lze estetickou působivost hudby považovat za výsledek využití *očekávací* struktury našeho organismu hravým způsobem, jenž odráží Kantovu definici umění jako *bry soudnosti*. To, co zde máme, je ale spíše *hra očekávání* se souhrou rychlé, nevědomé reakce a pomalejší, vědomé reakce, jež odpovídají Kantovým mohutnostem smyslovosti (představivosti) a rozvažování. Výhoda Huronova modelu spočívá v tom, že vysvětluje opakovatelnou kvalitu hudební zkušenosti a zdůvodňuje, jak je možné, že jsme překvapeni hudebními událostmi, které známe, a tedy víme, že nastanou. Rychlá, ochranná reakce nehabituuje, neboť „příroda ví svoje: je lepší způsobit tisíckrát falešný poplach než opomítnout jedinou vskutku nebezpečnou situaci“.<sup>206</sup>

Na tomto pozadí je také zjevné, proč hraje v umění takovou roli *smyslová manifestace* - jak to Hegel slavně formuloval ve své definici

---

<sup>206</sup> Huron, D., *Sweet Anticipation*, s. 6.

krásky, kterou budeme opakovaně analyzovat v kapitolách 7 a 9. *Bezprostřední* biologická reakce, kterou umělecké dílo způsobí, je dále *prostředkována* naším rozhodnutím formovat svou zkušenost tím či oním způsobem za účelem dosažení specifické emocionální reakce. Toto prostředkování zahrnuje nejen dovedné *pozastavení* těch nejpředikovatelnějších rysů příslušného kulturního rámce, jako jsou kadenční postupy typu dominanta-tónika, pravidelný sled těžkých a lehkých dob atd., prostředky, jako jsou klamná kadence či synkopizace, ale také jejich prostou *negaci*, jak ji lze najít např. ve Wagnerově systematickém pozdržování kadenčního uzávěru, jenž často dokonce nikdy nepřijde.

Explicitněji lze tento přístup najít v programu *atonální hudby*, založeném, jak argumentuje Huron, na principu *reverzní psychologie*,<sup>207</sup> neboť, jak dokládá, atonalita seriálové techniky dalece překračuje rozhodnutí užívat každý tón pouze jednou v dvanáctitónové řadě, aby byla narušena všechna očekávání založená na pouhé četnosti výskytů jednotlivých tónů v souladu se Schönbergovou výzvou k potlačení „centrifugálních tendencí“ tonálních harmonií.<sup>208</sup> Srovnání náhodných dvanáctitónových řad s těmi, které zkomponoval Schönberg, ukazuje, že první z nich vykazují podstatně větší tonální tendence nežli druhé, což znamená, že v těch druhých byla úmyslně potlačována tonální schémata vyššího řádu.

Tyto případy, podrobně diskutované Huronem,<sup>209</sup> zmiňují nikoli pro jejich specifickou historickou hodnotu, ale primárně proto, abych zdůvodnil tezi, že k ocenění umění si musíme být více či méně vědomi role, kterou prostředkující schémata hrají v našem životě, v protikladu k roli, kterou hraje smyslovost či emoce, tj. že musíme být sebe-vědomí v tradičním slova smyslu. Důraz na tuto prostředkující část hudební zkušenosti je typický pro idealistické a intelektualistické koncepce hudby, které mají také tendenci vnímat sebe-vědomí

<sup>207</sup> Tamtéž, s. 342.

<sup>208</sup> Schönberg, A., *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schönberg*, ed. L. Stein, University of California Press, Berkeley 1975, s. 245.

<sup>209</sup> Huron, D., *Sweet Anticipation*, kap. 16.



jako esenciální část sapience. Zdá se, že jejich sebevztažná, reflexivní povaha navíc ustanovuje pojítko s diskurzivitou v užším slova smyslu, v níž je jazyk specifikován např. jako *existence ducha* (Hegel) nebo *existenciál pobytu* (Heidegger). Ačkoli sám také nevidím jiný způsob, jak by někdo mohl disponovat sebe-vědomím mimo médium jazyka, nemyslím si zároveň, že by tato spojnice mohla být založena na pouhé stipulaci, zvláště když ta – na takto pokročilé úrovni – činí zodpovězení otázky emergence zvláště obtížným, ne-li nemožným. V závěrečném oddílu bych proto rád navrhl přízemnější ospravedlnění vazby mezi diskurzivitou a hudbou, která začíná na pouhé vědomé či implicitně („pre-reflexivně“) sebevědomé úrovni.

### 5.3 Prostor důvodů

Jak jsme řekli v oddílu 5.1, to, co diskvalifikuje zpívajícího papouška jako sapientní bytost ve smyslu bytosti schopné hudebního porozumění, je chybějící normativní a společenská dimenze jeho jednání, tj. skutečnost, že neparticipuje na akustickém prostoru. Na druhé straně platí, že zvířata mají zcela jistě touhy a očekávání, měla by tedy obývat hudební prostor, jak jsme jej načrtli. Tak např. fakt, že Pavlovův pes očekává jídlo, může být přímo odečten z jeho slintání, a naplnění jeho očekávání z toho, že slintání ustalo. A jelikož přesvědčení a očekávání jsou artikulovatelná v deklarativních větách, původní vymezení sapience se zdá být ohroženo. Ptáme se tedy, kde se stala chyba. Podle Brandoma je jí třeba hledat v závazku k jistému druhu „bezprostřednosti“. Cituji:

Představa, že může existovat druh stavu, jenž má vlastnosti svědění [nebo slintání Pavlovova psa, V. K.] a pojmově nabitých tužeb, jež jsou součástí pojmově nabitých přesvědčení v praktickém usuzování, je epizodou mýtu daného. [...] Jeden způsob, jak opsat relevantní rozdíl mezi věcmi, jako je svědění, a věcmi, jako jsou přesvědčení, se týká možnosti *omy-lu*. Pojem *pocítěného uspokojení*, úlevy od stimulujícího tlaku, zahrnuje prvek bezprostřednosti coby *nekorigovatelnosti*. Or-

ganismus se nemůže zmýlit v tom, zda došlo k úlevě od svědění. Ale nemohu vždy a automaticky vědět, zda jsem dostal to, co jsem chtěl.<sup>210</sup>

Lze argumentovat, že kvalita tohoto „nevědět, zda jsem dostal to, co jsem chtěl“ se vztahuje právě k očekáváním užitým v hudbě. Podstata estetické zkušenosti, jak bylo naznačeno výše, ve skutečnosti spočívá právě v umělcově schopnosti evokovat očekávání, která bude muset posluchač později revidovat. Meyer nazývá tuto dynamickou kvalitu hudebního díla „vtěleným“ (nebo též „hypotetickým“) významem a ilustruje její utváření mnoha sofistickovanými příklady, jako je začátek fugy *c-moll* z první knihy Bachova *Dobře temperovaného klavíru*,<sup>211</sup> v němž měl, jak Meyer tvrdí, Bach v úmyslu vyvolat v posluchači omyl, že motiv je součástí dříve započaté sekvence, když se ve skutečnosti jedná o začátek tématu fugy.

Zcela analogicky k Brandomovu popisu významu výrazu jazyka coby jeho inferenčního potenciálu – role, kterou výraz má ve hře na dávání a požadování důvodů –, je Meyerův vtělený význam ve skutečnosti produktem očekávací struktury hudby, a usuzování, které je na ní založeno – její „očekávací potenciál“. Podobně jako ojedinělá věta či výraz jazyka nemají ani úvodní akordy Beethovenovy 3. symfonie žádný význam o sobě:

Netvoří žádný vzorec pohybu, nevyvolávají žádné pnutí k nějakému konkrétnímu uspokojení. Smysluplné jsou jako část celého estetického kulturního aktu naslouchání hudbě. Je-li toliko se jedná o první akord díla, nejenže očekáváme další hudbu, ale naše očekávání jsou ohraničena omezením stylu, o němž se domníváme, že v něm byl kus napsán.<sup>212</sup>

Tento holistický, strukturální rozměr hudební zkušenosti je zodpovědný za nemožnost samostatného vydělení příspěvku konkrétního

<sup>210</sup> Brandom, R., *Perspectives on Pragmatism*, s. 74–75.

<sup>211</sup> Meyer, L., *Emotion and Meaning in Music*, s. 48.

<sup>212</sup> Tamtéž, s. 36.

očekávání, jenž je v ní využit, a tedy za její potenciální korigovatelnost tváří v tvář novým „faktům“ a očekáváním, která jsou na těchto faktech založena.

Ve výsledku jsme oprávněni tvrdit, že jak akustický, tak hudební prostor se vztahují ke hře na udávání a požadování důvodů ve smyslu využití vjemů a očekávání hypotetickým a revidovatelným způsobem. Vjemy a očekávání jsou tedy chápány ne jako něco bezprostředního, ale jako inferenčně a společensky mediované fenomény, jak to již ilustroval jeden z dřívějších příkladů: slyším tón a myslím si, že je to *H* hrané nízko, pak si však uvědomím, že je hráno v rámci jazzové melodie, a že tedy ono nízké *H* je ve skutečnosti jeden z „modrých“ tónů. Upravím tedy příslušně i mé vnímání a souběžná očekávání. Tím nemá být řečeno, že reálně pojmenuji příslušný tón nebo že jsem schopen to udělat, pouze že ho slyším skrze příslušnou prostředkující normu ve vztahu k dalším tónům – v jeho „bytí-pro-jiné“ – jako prostředkovanou bezprostřednost.

Důvod, proč může někomu ještě myšlenka zapojení diskurzivního prostoru do poslechu hudby působit jisté nepohodlí, spočívá v principu v tom, že se nezdá, že bychom se při takovém poslechu k něčemu *zavazovali*, což je právě pointa Bowieho námitky vůči Brandomovi. Tento dojem je ale jen zdánlivý. Skutečně se totiž k něčemu *zavazujeme*, ale volnějším způsobem, jenž odpovídá tomu, co se tradičně nazývá vjemovým soudem (*Wahrnehmungsurteil*). O těchto soudech se předpokládá, že jsou subjektivní v protikladu k objektivním soudům (*Erfahrungsurteil*), ale jejich subjektivita nezahrnuje nutně soukromou, nekorigovatelnou kvalitu, ale přijetí jisté vjemové *perspektivy*, kterou by mohl mít *každý*, kdo by takříkajíc stál na mém místě. Reprezentují tak přechodný případ mezi nekorigovatelnou řečí „zdá se, že je to tak a tak“, v níž mluvčí pouze dává najevo dispozici učinit jisté tvrzení, aniž by ho schválil, a objektivní řečí „je to tak a tak“, v níž je podán plný inferenční závazek, jak to slavně diskutuje Sellars.<sup>213</sup> Tuto diskusi lze uzavřít tak, že navzdory karteziánskému paradigmatu je druhá, *objektivní* z řečí logicky nadřazená té první, *subjektivní*,

<sup>213</sup> Sellars, W., *Empiricism and the Philosophy of Mind*, § 10–29.

kteřá pouze parazituje na komplexní inferenční a sociální struktuře objektivit. Perspektivistická tvrzení předpokládají ostatně veřejný slovník jednoduše z definice, neboť se jedná o perspektivu nahlížení *něčeho*, co je objektivně dáno.

Sledujeme-li tuto myšlenkovou linii, nahlédneme snadno i jádro Hegelova tvrzení, podle něhož se recepce uměleckého díla nachází někde mezi bezprostřední smyslovostí a pojmovým myšlením. Subjektivní kvalita soudu figurujícího v akustickém i hudebním prostoru však nepramení z jeho epistemické, ale spíše z estetické funkce, tj. z hravosti celého podniku, jak je shrnuta v heslu: proti gustu žádný dišputát. To neznamená, že lze tón *H* slyšet zcela libovolně, což by přirozeně vedlo k nekorigovatelnosti příslušného vjemového soudu, ale že – na rozdíl např. od případu elementární aritmetiky – nebudeš vyloučen jako „jeden z nás“ tehdy, když se budeš lišit ve své hudební perspektivě nebo když žádnou vůbec nepřijmeš. V tom všem je objektivní řeč – ve svém zakotvení ve hře na udávání a požadování důvodů – předpokládaná a ve skutečnosti nutná při konstituci akustického prostoru.

Opakující se důraz na *korigovatelnost*, který jsme učinili, naznačuje, že zde vedle *normativity* a *prostředkovanosti* slouží tento pojem jako další podstatný znak sapience v Brandomově smyslu, jenž se týká tvorů, kteří jsou s to *implicitně*, tím, že se chovají jistým způsobem, rozpoznat druhé a být jimi rozpoznáni jako „jedni z nás“, nejsou však s to učinit toto rozpoznání *explicitním* v příslušném tvrzení. V souladu s našimi předchozími zjištěními spočívají specifika hudebního prostoru v protikladu k akustickému prostoru v tom, že hudební prostor *explicitně* využívá základní korigovatelnost příslušné zkušenosti, čímž se stává sapientním ve vyšším, reflexivním či sebevědomém smyslu. „Reverzní psychologie“ atonální hudby představuje jasný, i když již extrémní případ potvrzení tohoto fenoménu. Zcela obecně platí, že v hudebním prostoru nejenže využíváme vjemové soudy a očekávání založená na tom, že jsou potenciálně korigovatelná, ale vědomě se k nim jako k takovým chováme, abychom dosáhli estetických cílů.

Ve výsledku máme co do činění se dvěma druhy sapience, které odpovídají Brandomovu rozdílu *racionálních* a *logických* bytostí. Logické bytosti jsou ty, které vedle smyslového vědomí (*sentience*)

a vědomí pojmového (sapieuce v implicitním smyslu) dosáhly i jistého druhu sémantického *sebe-vědomí* (sapieuce v explicitním smyslu). V hudbě, jak jsem navrhl, se tento typ sebe-vědomí objevuje ve specifickém kontextu reflexe na její očekávací strukturu. Coby tradiční doména ducha se však umění spolu s náboženstvím a v protikladu k logice a filosofii primárně nezabývá sémantikou či diskurzivitou, ale „pocit“, tj. něčím, co ve své bezprostřední podobě není pod naši přímou kontrolou. Lidská touha po umění je tedy dána snahou stát se více nezávislým na kontingencích každodenního života – tím, „že učiníme to, co je v nás, explicitním pro nás“,<sup>214</sup> čímž naplníme ideál duchovní svobody.

#### 5.4 Závěr

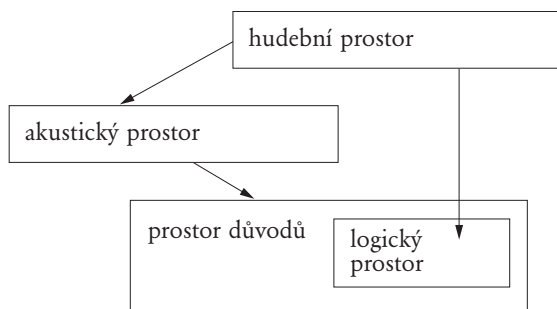
Došli jsem k závěru, že účast na akustickém i hudebním prostoru předpokládá prostor důvodů a že hudební prostor využívá dokonce jeho sebe-vědomou, „logickou“ variantu. Viz obrázek 21. Tím není řečeno, že jsou tyto prostory redukovatelné na diskurzivitu, zvláště s ohledem na klíčovou roli, kterou v nich hrají emoce a smyslovost. Podstatné je, že si i v estetice vystačíme s Brandomovou původní odpovědí na demarkační otázku.

Co se týče otázky emergence, lze začít s emocemi sdílenými jak zvířaty, tak lidmi, a s předpokladem, tak jak ho popsal Huron, že hudba je s to tyto emoce napodobit strukturálním způsobem, což zakládá evoluční výhodu pro ty, kdo jsou s to procvičovat doprovodné emoce efektivněji a invenčněji. Další modifikace očekávací struktury hudby mohou vést podobně jako vývoj inferenční struktury jazyka k formám výrazů (emocí, případně cílů), které nemají přirozený precedens, a jako takové pomáhají utvářet a transformovat náš společný, sociální život novým, bezprecedentním způsobem. V mém výkladu

---

<sup>214</sup> Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1970, s. 52.

hrálo důležitou roli Meyerovo rozpracování Deweyho pragmatismu, jakož i jeho kořeny v Hegelově idealismu. V následující kapitole se budu věnovat tomuto podvojnému charakteru hudby, jak se odráží



Obr. 21

v pragmatickém a idealistickém přístupu, a navrhnu možný způsob, jak uchopit její afektivní (tj. naturalistickou) a kognitivní (tj. intelektualistickou) stránku jako součást většího celku, v duchu teze o jednotě zkušenosti. Získám tak současně další materiál pro zodpovězení otázky emergence při zachování odpovědi na otázku demarkace.

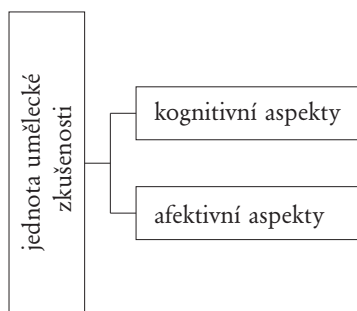
## 6. EMOCE A POROZUMĚNÍ V HUDBĚ

Hudba coby případ umění je něčím, čemu lze *rozumět*, a má tedy významný *kognitivní* rozměr. Na druhé straně má hudba také zjevnou *afektivní* stránku, neboť evokuje emoce a moderuje nedobrovolné tělesné změny, jako jsou dech, tep či piloerexce, tj. fenomén tzv. husí kůže. V poslední době byl učiněn podstatný pokrok ve výzkumu jak kognitivního, tak afektivního aspektu hudební zkušenosti, jak to dokládá nedávno vydaná *Oxfordská příručka hudby a emocí*.<sup>215</sup> Ač tento „handbook“ není sám o sobě jednostranně zaměřen, zásobuje nás primárně prostými vědeckými fakty z širokého spektra oborů – od neurobiologie, kognitivní vědy a evoluční psychologie po sociologii hudby a didaktiku –, což přispívá k *naturalistickému* či *naturalizujícímu* přístupu k hudbě, jenž nechává velkou část hudební zkušenosti stranou. Na mysli zde přitom mám vše, co plyne z *transcendentálního* faktu, že umění není jen *předmětem* porozumění, ale také médiem, skrze něž lze *porozumět sám sobě*, a patří tedy k říši *sebe-vědomí*, jejímž prostřednictvím je tradičně definována *sapience* v protikladu k pouhé *sentenci*.

---

<sup>215</sup> Juslin, P. N., Sloboda, J. A. (eds.), *Handbook of Music and Emotion*, Oxford University Press, Oxford 2010.

Cílem této kapitoly je náčrt teorie hudební zkušenosti, který bere vážně empirický výzkum, zároveň však nezanedbává transcendentální rozměr hudby. Viz obrázek 22. Celý problém je mimořádně delikátní, a sice *dialektický*, neboť jsme, jak se zdá, zavázáni jak (1) ke zrušení



Obr. 22

tradiční dichotomie *sentientního těla a sapientní mysli*, tak (2) k jejímu zachování – tím, že budeme umění traktovat jako část toho, co odlišuje člověka ducha od primitiva a jiných forem sentientního života. V mém návrhu budou tyto tenze překonány rozpracováním pojmu emoce a role, kterou hraje v hudebním porozumění, čímž dospěji k jednotnému pojetí jak kognitivních, tak afektivních částí hudební zkušenosti, jak požadováno v bodu (2). Tím, že se zaměřím na její *časovou a sebe-vědomou* strukturu, dokážu zachovat původní rozdíl, jak byl popsán v bodu (1). Sjednocení tak přirozeně dosáhnou i témata probíraná v kapitolách 4 a 5.

Můj výklad bude založen na jednom z posledních vědecky orientovaných přístupů k emocím v hudbě – *Huronově ITPRA teorii* –, kterou budu nadále chápat jako část většího celku. Tento celek je v prvním kroku zajištěn *muzikologickým dílem Leonarda Meyera*, k němuž Huron sám referuje jakožto k pionýrskému pokusu o integraci kognitivních a afektivních rysů hudby.<sup>216</sup> Uvážíme-li v druhém kro-

<sup>216</sup> Huron, D., Musical Expectancy and Thrills, in: Juslin, P. N., Sloboda, J. A. (eds.), *Handbook of Music and Emotion*, s. 575–604, s. 586.



ku původ Meyerova pojetí hudební zkušenosti v teoriích *klasického pragmatismu*, pak mohu v třetím kroku zasadit Meyerův-Huronův model zkušenosti do kontextu *pragmatické filosofie Roberta Brandoma*, v níž hraje sebe-vědomé určení sapience neboli „činění sapience explicitní“ podstatnou roli. Širší hegelovský rozměr Brandomovy filosofie a spřízněná myšlenka činění *emocí* explicitními nabízí způsob, jak dospět k finálnímu rozšíření, které ve stylu velkých estetických systémů *německého idealismu* poskytne pojitko mezi dalšími sférami sebe-vědomí. Tomuto širšímu rozměru se budu detailně věnovat v poslední, třetí části knihy.

### 6.1 Korigovatelnost očekávání

Začnu obecnými poznámkami o povaze významu a porozumění, jak byly načrtnuty v předchozí kapitole. Roger Scruton ve svých pracích k filosofii hudby, které jsou ukázkovým příkladem transcendentálního přístupu k problému, tvrdí, že nejvážnější „slabina expresivní teorie hudby ve všech jejích formách“, včetně těch, podle nichž hudba vyjadřuje a vzbuzuje emoce, „spočívá v tom, že neříká nic, dokud není doprovázena analýzou hudebního porozumění“.<sup>217</sup> Tomu lze rozumět tak, že je-li toto porozumění definováno čistě afektivně, tj. jakožto indukující nějaké partikulární emoční stavy, či jejich fyziologickým popisem, nezbývá žádný prostor pro normativní otázky *správného* či *špatného*, jimiž je charakterizováno *porozumění* ve vlastním slova smyslu. Samozřejmě, že lze užívat termín porozumění odlišně. Necháme-li však otázky normativity stranou, splyne nám nakonec porozumění s *ochotou* porozumět a *krása* s *prostou zálibou* v dané věci. Tím se příslušný vztah ke světu dostane na svou základní, animální úroveň, již Hegel slavně opisuje jako *bezprostřední uspokojení*.<sup>218</sup>

<sup>217</sup> Scruton, R., *The Aesthetic Understanding. Essays in the Philosophy of Art and Culture*, St. Augustine's Press, London 1983, s. 40.

<sup>218</sup> Viz Hegel, G. W. F., *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III*, § 400 nn.

Nabízí se uvést následující příklad: Můžeme říci, že pes je *bladový*, protože poté, co sežere jiné zvíře, je očividně uspokojen. Je ale pochybné, řekneme-li o něm, že *má chuť* na kuře nebo že ho *zamýšlí* sežrat, neboť neexistuje nic, co by – jak to tradičně činí pojem *úmyslu* – *prostředkovalo* psův vztah ke kuřecímu masu oproti masu kachnímu.<sup>219</sup> Wittgenstein směřuje k téže pointě v rámci své kritiky Russellovy teorie touhy, když argumentuje, že podle ní by člověk, který měl v úmyslu sníst jablko a jehož touha byla uspokojena ranou do břicha, *chtěl* ve skutečnosti ránu do břicha.<sup>220</sup> Opět nám zde chybí nezávislé měřítko pro posouzení toho, co lze považovat za touhu. Abychom se vyhnuli nástrahám subjektivního pojetí intencionality, lze toto měřítko identifikovat s komplexním sociálním *závazkem* k příslušnému úmyslu a s *uznáním* takového závazku jako přijatého, v duchu úvah, které podává Brandom.

Brandom přitom argumentuje v zásadě tím, že naturalistova slepota k normativním, sociálně prostředkovaným aspektům lidské zkušenosti spočívá v tendenci zaměňovat přesvědčení, touhy atd. v jejich *bezprostřední* a v jejich *prostředkované* formě. Současné uvažování možnosti přímé soukromé kontroly těchto stavů – jako např. toho, zda mě svědčí ruka – s možností jejich nepřímé veřejně artikulovatelné formy označuje Brandom za případ mýtu daného, jak jsem ho v této souvislosti citoval již v kapitole 5. Důvodem, proč tyto okolnosti znovu zmiňuji, není potřeba důkladné diskuse Brandomovy (či Davidsonovy) filosofie a teorie významu, ale skutečnost, že je lze v hlavních rysech snadno aplikovat na Meyerovo pojetí, v němž je hudební význam definován prostřednictvím pojmu *očekávání*, která mají právě onu *korigovatelnou* kvalitu něčeho, u čeho automaticky nevíme, „zda jsme dostali to, co jsme chtěli“. Jádrem Meyerovy teorie ve skutečnosti spočívá dokonce v myšlence, že estetická kvalita hudby

---

<sup>219</sup> Komentář k tomuto rozdílu lze najít in: Stekeler-Weithofer, P., *Wer ist der Herr, wer ist der Knecht?*, in: Vieweg, K., Welsch, W. (eds.), *Hegels Phänomenologie des Geistes*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2008, s. 205–237.

<sup>220</sup> Wittgenstein, L., *Philosophical Remarks*, s. 63.

je důsledkem schopnosti sebe-vědomě *vytěžit* korigovatelnost očekávání a dosáhnout tak emocí, včetně emocí *sui generis*.

Pro jasnější představu o tomto kroku si dovolím shrnout některé z nejobecnějších východisek klasického pragmatismu, podle něhož je *význam* konkrétní události, např. vyřknutí slova či produkce hudebního zvuku, dán, jak navrhnul Peirce, celkem všech „praktických“ *důsledků*, které tato událost má. V souladu s předchozími poznámkami lze tento koncept dále upřesnit v rámci Brandomovy *inferencialistické* sémantiky, která význam události umisťuje do sítě inferenčních vztahů k jiným událostem, a to tak, že zdůrazňuje, že je

- (1) holistický a strukturální spíše než atomistický,
- (2) koherenční a ne-referenční spíše než korespondenční,
- (3) veřejný spíše než soukromý.

Tím je speciálně řečeno, že událost nemá význam *o sobě*, ale jen *pro nás* (nebo *pro sebe*) ve své vždy korigovatelné interpretaci. Všechny tyto hrubě načrtnuté body jsou obsaženy v Meyerově teorii, v níž je význam události dán *důsledky* spojenými s očekáváními, která vyvolá. Začít lze přitom na zcela bazální úrovni očekávání jistých zvuků hudebního kontinua, jak jsou dány ustanovenými stupnicemi a systémy ladění. V dalším kroku přibývají očekávací *qualia* standardních harmonických funkcí západní hudby, jak jsme je zmínili dříve, načež následují záležitosti konkrétního hudebního stylu apod.

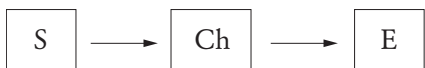
Holistická či *prostředkovaná* kvalita hudebního významu nám také poskytuje silný argument proti striktnímu oddělení *sapientní* (estetické) složky hudebního významu od jeho složky *sentientní* (akustické). Co potřebujeme získat v dalším kroku, jsou kritéria, podle nichž by se měl lišit hudební význam s jeho inherentní estetickou funkcí od porozumění v jiných oblastech významu, které, jak lze argumentovat, také závisí na schopnostech očekávat cosi spíše než něco jiného, případně se v tom i mýlit. V Meyerově teorii je takový rozdíl ustanoven tím, že je pragmatická teorie významu, jak ji formuloval Peirce, doplněna o pragmatickou teorii emocí, jak je za ni zodpovědný Dewey. Tato teorie nám umožní určit estetickou hodnotu očekávání.

## 6.2 Afektivita očekávání

Jak Meyerova, tak Huronova teorie emocí má původ v Jamesově a Langově teorii uvolnění (*discharge theory*), v níž byl slavně invertován zdánlivě přirozený sled výkladu, podle něhož *stimul* (S) podnítl *emoci* (E), která pak dá vzniknout *transparentnímu chování* (Ch):



Tvrzením, že emoce není příčinou, ale následkem tělesných změn, zaměnil James poslední členy posloupnosti a dospěl ke sledu, jenž je znám ze slavného sloganu: „nepláčeš, protože jsi smutný, ale jsi smutný, protože pláčeš“:<sup>221</sup>



Jelikož si byl plně vědom kontroverzní povahy své teorie, hájil ji James od počátku odkazem na neoddělitelnost duchovní a tělesné složky emoce, čímž oslabil původní redukcionistický tón, jenž z větší části plynul z kauzálního tvaru celého vysvětlení. Ve vstřícné interpretaci se James nezajímá ani tak o redukci emočního života na fyzikálně a fyziologicky popsatelné události jako spíš o vhléd, že emoce *nelze* oddělit od pozorovatelného chování. Hlavní poselství Jamesovy teorie emocí tedy spočívá v tvrzení, že abstrahujeme-li ode všech tělesných symptomů, které emoce má nebo je, podle původní představy, zapřičiňuje, zjistíme, že nám už nic dalšího nezbylo.<sup>222</sup>

<sup>221</sup> James, W., *The Principles of Psychology*, s. 449 nn.

<sup>222</sup> Tamtéž, s. 451.

Ve svých dvou krátkých studiích věnovaných tomuto tématu<sup>223</sup> zachránil Dewey zdravou část Jamesovy teorie tím, že explicitně nahradil *kauzální* vysvětlení vysvětlením *eidetickým*. Emoce není uchopena jako něco, co je způsobeno diskrétním sledem stimulů a tělesných změn, ale jako jméno pro jedinou událost, která je následně rozložena do konfliktu dvou složek zakoušejícího organismu, a to složky *intelektuální* a složky *tělesné*. Spatření strašlivého medvěda je např. jednou, v níž *strach* nejprve reprezentuje pouze skutečnost mého útěku a *medvěd* příslušný zrakový vjem, jsou to tedy dva související aspekty *transcendentální jednoty* „koordinace jistých sensoricko-motorických (či ideo-motorických) činností na jedné straně a jistých vegetativně motorických činností na straně druhé [...], organicky spojených v jediném pulzu vědomí“.<sup>224</sup> Části emočního vývoje, včetně medvěda a emoce strachu, zde tedy nejsou chápány *atomicky* jako nezávislé události externě spojené kauzální reakcí, ale *strukturálně* jako části transcendentálního vysvětlení vyvozené z existující emoční zkušenosti jako její konstituenty.

Závěrečné kroky této dedukce spočívají v pozorování, že daná koordinace, má-li způsobit emoční vzruch, nemůže existovat bez tření, díky němuž se v Deweyho výkladu stává z emocí přizpůsobení (tj. nikoli *výsledek* přizpůsobení, ale *přizpůsobení* samo) nějakých protikladných změn v našem komplexně pojatém těle. Tento způsob vysvětlení není bezprecedentní, nýbrž má stejnou strukturu, jakou lze nalézt např. v Berkeleyho kritice Newtonova atomistického pojetí síly, která operuje strukturálním rámcem rovnoběžníku sil, jehož je konkrétní síla vždy jen nesamostatným, synkategorematickým *momentem*.<sup>225</sup> Ve

---

<sup>223</sup> Dewey, J., The Theory of Emotion: Emotional Attitudes, *Psychological Review* 1, 1894, s. 553–569, týž, The Theory of Emotion: The Significance of Emotions, *Psychological Review* 2, 1895, s. 13–32.

<sup>224</sup> Dewey, J., The Theory of Emotion: The Significance of Emotions, s. 24–25.

<sup>225</sup> Berkeley, G., *De motu*, J. Tonson, London 1721; český překlad: týž, *O pohybu*, in: týž, *Tři dialogy mezi Hyladem a Filonoem*, přel. M. Tomeček, J. Palkoska, OIKOYMENH, Praha 2007.

své knize *Emoce a význam v hudbě* Meyer explicitně zdůrazňuje tento strukturální aspekt Deweyho výkladu emocí, když emoce vidí vždy jako zrozené z konfliktu očekávání, tj. jako něco, co souvisí s vzájemnými vztahy příslušných událostí spíše než s těmito událostmi o sobě. Jádro Meyerovy teorie je konkrétně formulováno takto:

Afekt či emoce jsou vyvolány tehdy, je-li očekávání – sklon reagovat –, které bylo aktivováno situací hudebního stimulu, potlačeno či trvale zablokováno.<sup>226</sup>

Mám-li uvést nehudební příklad, jež užívá Meyer sám, jde o notorického kuřáka, který ve své kapse hledá a nemůže najít cigarety. Snaží se je tedy najít ve svém pokoji a v průběhu hledání se stává více a více rozrušený. V okamžiku, kdy je nalezne na nočním stolku, je velmi pravděpodobně mnohem šťastnější, než kdyby je našel okamžitě, ačkoli výsledný stav věci – nalezení cigaret – je tentýž. V hudbě lze podobná narušení očekávání nacházet na rozličných úrovních fungování organismu, od čistě biologických po vysoce kulturní, jak jsem je zmínil dříve. Jelikož rozličná potlačení a nepravidelnosti se mohou stát postupem času součástí kánonu, platí, že mezi těmito oblastmi nepanuje ostrá hranice, ale spíše cosi jako spojitý přechod. To se týče i hudebního významu jako takového, tedy jeho afektivní a kognitivní složky.

Na vlastní hudební význam pohlíží Meyer jako na trojúrovňovou záležitost. Začíná na nejnižší rovině *hypotetického významu* připisovaného konkrétní hudební události coby celku vyvolaných očekávání. Poté, co byla tato očekávání rozvedena, tj. uspokojena či zklamána, dospějeme k pojmu *evidentního významu*, jenž lze dále rozvinout do okamžiku, v němž dosáhneme *významu určitého*. Ten podle Meyera vyvstává „až ve chvíli, kdy zkušenost díla fosilizuje v paměti jako nečasová, tedy ve chvíli, kdy jsou všechny partikulární zkušenosti uskutečněny a jejich vzájemné vztahy navzájem pochopeny ve vší úplnosti“.<sup>227</sup> Z toho, co bylo řečeno, plyne, že takový finální stav je

<sup>226</sup> Meyer, L., *Emotions and Meaning in Music*, s. 31.

<sup>227</sup> Tamtéž, s. 38.

fakticky relativní k danému stavu umění, tj. je finální pouze vzhledem k vývoji stylu. Časově, tj. k budoucnosti orientovaná povaha očekávání tak dává celému podniku *dynamický* rozměr, jenž byl dosud diskutován v souvisejících případech

- (1) vývoje stylu, či řečeno tradičněji, vývoje lidského ducha,
- (2) vývoje konkrétního hudebního díla skrze sluch zkušeného posluchače,
- (3) biologického vývoje jak v ontogenetickém, tak fylogenetickém smyslu.

Případ (3) se vztahuje zejména ke změnám, které hudba vyvolává jak z užší perspektivy poslechu konkrétního díla, tak z širší perspektivy naší adaptace na akustické prostředí. Souvislost časově orientovaných rysů (1)–(3) s problémy obecné afektivity je dán skutečností, že emoce jsou v rámci Huronovy teorie vysvětleny jako něco, co podstatně závisí na časovém vývoji, v protikladu k převládajícímu paradigmatu v psychologii emocí, která „ve své přehnané zálibě ve výrazu tváře [...] souběžně zanedbala úlohu času“.<sup>228</sup>

Z transcendentálního úhlu pohledu zde můžeme slyšet dozvuky Hegelovy estetiky, v níž je „vnitřní krása“ manifestována právě ve výrazu *lidské tváře*. Podle Hegela je tato krása neadekvátněji zachycena ve výtvarném umění, aby pak byla v hudbě opuštěním prostorové dimenze pozdvižena k čistě časové struktuře. Ve srovnání s tím prezentuje Huron Meyerovu původní teorii jako konzistentní s nedávným výzkumem v kognitivní vědě a evoluční psychologii, čímž příslušný transcendentální rámec vyplňuje množstvím empirických faktů. Tato fakta však dávají smysl pouze tehdy, pokud se širší *evoluční perspektiva* stane částí celého transcendentálního rámce, jak to umožňuje Huronova stipulace, podle níž schopnost *správných očekávání* poskytuje organismu podstatnou evoluční výhodu.

Tato výhoda spočívá v tom, že emoce chápané jako motivační amplifikátory nás podněcují k chování, která jsou za standardních

---

<sup>228</sup> Huron, D., *Musical Expectancy and Thrills*, s. 576.

okolností adaptivní, a odrazují nás od chování, která taková nejsou, což v případě očekávání vede k posílení přesné predikce.<sup>229</sup> Na rozdíl od Deweyho a Meyera ale Huron tvrdí, že je to *vyplnění* očekávání, nikoli jejich konflikt, čemu je primárně připisována pozitivní hodnota. *Konflikt* do hry vstupuje až později, skrze fenomén *kontrastivní valence*. Vrátime-li se k našemu příkladu notorického kuřáka, to, co je oceněno, nejsou cigarety *o sobě*, ale relativní rozdíl mezi faktem, že byly nalezeny, a stavem, v němž se kuřák domníval, že jsou ztraceny. Všimneme si, že právě díky této okolnosti nabývá hudební zkušenost podstatně reflexivní rysy. Zaměříme se na ně zvláště v oddílu 6.4.

### 6.3 Struktura očekávání

Huronovu ITPRA teorii, kterou jsme již dříve v hrubých rysech popsali, nyní vylíčíme detailněji. Její název je zkratkou pěti fyziologických systémů, které se stipulativně podílejí na utváření očekávání: představivosti (*imagination*), napětí (*tension*), předpovědi (*prediction*), reakce (*reaction*) a zhodnocení (*appraisal*). Viz obrázek 23. Všechny se vztahují k nějaké události, očekávané či neočekávané, a ve vztahu k ní mohou být rozděleny na ty, které dané události předcházejí, a ty, které po ní následují. Tato strukturalistická artikulace nám dovoluje pohlížet na příslušné systémy transcendentálními brýlemi jako na vtělení Jamesovy a Husserlovy analýzy časovosti a jejich *protentivních* a *retentivních* funkcí.

Co se *protentivních systémů* týče, definuje Huron *představivost* jednoduše jako základ *odloženého uspokojení*, které nám umožňuje postoupit *okamžitá* potěšení života „tady a teď“ větším, *prostředkováním* slastem budoucnosti. S tím, jak se blíží anticipovaná událost, se organismus snaží koordinovat vzrušení a pozornost na to, *co* a *kdy* nastane, aby mohl adekvátně reagovat. Všechny tyto protentivní reakce přispívají k systému napětí, spolu s fyziologickými změnami, které vyvolávají,

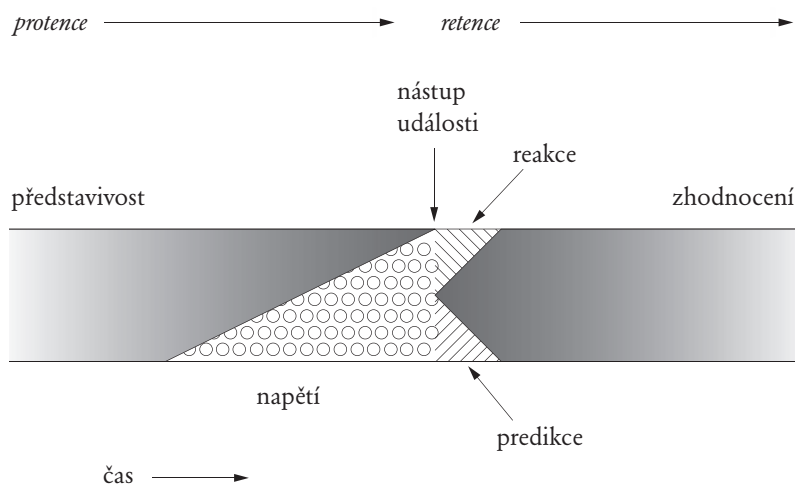
---

<sup>229</sup> Huron, D., *Sweet Anticipation*, s. 3–4.



jako je zvýšená činnost srdce, zvýšení krevního tlaku, frekvence dechu, rozšíření zornic atd. V případě prodlužování tyto změny obvykle ustí ve stres. Tentýž následek má i selhání očekávání.

Přesnost očekávání je přitom vyhodnocena první z retentivních fází, což je reakce *predikce*. Význam přesných predikcí pro přežití organismu vysvětluje, proč je možné mít alespoň částečné uspokojení z nepříjemné události, byla-li správně předpovězena. Tato reakce je tedy prvním krokem na cestě k tomu, co Huron nazývá *estetikou pesimismu*, v níž je estetický požitek odvozen z očividných chyb



Obr. 23

v očekávání nebo z jejich pozastavení, jak to bylo navrženo Deweyho a Meyerovými teoriemi. V této estetice zaujímají rozhodující roli zbylé biologické systémy či jejich interakce, odpovídající (1) rychlému zhodnocení události, kterou Huron nazývá jednoduše *reakce*, (2) a jejímu uvolněnějšímu zhodnocení, *hodnotící reakci*. Její funkce spočívá v revizi první z reakcí, která z čistě evolučních důvodů předpokládá vždy nejhorší možný význam události.

Je-li organismus překvapen nečekanou událostí, spočívá jeho obranná reakce ve zvýšené excitaci a pozornosti, tedy v týchž proje-

vech, které jsou spjaty s napětím: otevřená ústa usnadňují dýchání, otevřené oči vnímání. Těchto obranných reakcí je nemožné se zbavit právě z evolučních důvodů, a nutí nás tedy reagovat defenzivně i na události, u nichž spolehlivě víme, že se blíží a jsou neškodné, např. k očekávanému výbuchu ohňostroje. Sofistikovanější příklad představuje interkulturní tradice rekreačního překvapování, jako jsou dětské hry na schovávanou (v primitivní formě zakrývání obličeje dospělým a následného překvapení dítěte rychlým odrytím rukou), v nichž souhra retentivních reakcí evokuje emoce, které jsou heterogenní kvalitě příslušné události, např. dětský smích, který, jak bylo doloženo, je dosti odolný, tj. může být popsán způsobem vyvolávaným po několik hodin.<sup>230</sup> V souvislosti s proklamovanou *relativitou* emocí tyto příklady ukazují, že tím, co je kladně kvalifikováno, není negativní kvalita překvapení, ale skutečnost, že nedošlo k žádnému ohrožení, tj. *rozdlil* mezi bezprostřední a zhodnocující reakci.

Na tomto základě sleduje Huron *některé* (tj. ne nutně všechny) nejsilnější emoční hudební zkušenosti zpět k možným zhodnocujícím reakcím na překvapení, jako jsou *útok*, *útěk* a *ztuhnutí*. Jeho hypotéza tvrdí, že v závislosti na zhodnocení možného nebezpečí může nástup následných reakcí, jako jsou husí kůže (útok), úprava dechu, např. jeho opakované přerušování (útok) a zadržení dechu (ztuhnutí) vyvolat emoce spojené s mrazením, smíchem a údivem. U všech z nich se jedná o *artefakty*, v tom smyslu, v němž může být husí kůže vnímána jako důsledek zježení chlupů v jeho funkci agresivního postoje, což ji činí artefaktem vůči původnímu užítí termoregulace, tj. zabránění tepelných ztrát úpravou ochlupení. Tím je vzdán zjevný hold Jamesově a Langově teorii emocí.

Její naturalizující nádech je formálně zachován i v dalším z Huronových předpokladů, totiž že je rozvoj hudebních emocí podstatně vázán na statistické učení, tj. již zmíněný *expoziční efekt*, který zakládá fakt, že jsou častější události očekávány spíše než události méně časté, a jako takové i habituuji. V hudbě se taková habituace týká těch

---

<sup>230</sup> Tamtéž, s. 29.

nejvšednějších fyziologických faktů, jako je pravidelnost rytmu odpovídající pravidelnosti tepu a dechu, až po fakty vysoce kulturní, jako jsou hudební postupy specifické pro tu či onu hudební tradici. Huron v tomto ohledu předkládá některá vysoce zajímavá empirická fakta, např. že naivní posluchači vystaveni nějaké náhodně hrané posloupnosti tónů mají sklony zohlednit četnost výskytů jednotlivých tónů a očekávají, že ty nejčastější budou tvořit její pokračování, zatímco posluchači navyklí na nějaké dodatečné kulturní schéma mají sklon si daná očekávání patřičně uzpůsobit.<sup>231</sup>

Přirozenou otázkou je, zda někdo užívá např. techniku určité kadenice *proto, že je dobré* tak postupovat, nebo *proto, že ji reálně používáme tím a tím způsobem*. Tato otázka je ale zároveň matoucí, neboť, jak bylo zmíněno, hudební zvuky a jejich četnost nejsou přirozené či přírodní fenomény, tj. nejsou pouze příčinou zvyku, jak tvrdil Hume, ale jsou i jeho následkem, což znamená, že Huronovo humovské řešení v sobě již má zabudováno některé kantovské prvky. Nejadekvátnejší a relativně stručnou odpověď na zmíněnou otázku proto nabízí Jamesův pragmatismus: naše hudební techniky jsou *dobré*, protože *fungují*. Abychom se vyhnuli podezření z triviality či lapidárnosti, můžeme tuto odpověď rozšířit o lekci, kterou si pragmatisté, zvláště Dewey, odnesli z Hegela, totiž že umění – tím, že reflektuje naše přirozené sklony a pečuje o ně – rozšiřuje a moderuje naši emotivní zkušenost, čímž přispívá k rozvoji naší *svobody*. Tato teze je přímo spjata s reflexivním, sebe-vědomým rysem hudby, k němuž přistoupíme v dalším oddílu.

#### 6.4 Reflexivita očekávání

Estetická působivost hudby byla rozpoznána jako produkt její relační povahy, která využívá struktury našeho organismu spojené s očekáváním a hravě ji rozvíjí kontrastováním rychlé, zprvu vrozené a ne-

---

<sup>231</sup> Huron, D., *Sweet Anticipation*, s. 169.

vědomé reakce s reakcí pomalejší, vědomou, spojenou s vyššími kulturními statky. Výhoda tohoto modelu spočívá v tom, že vysvětluje jak opakovatelnou kvalitu hudební zkušenosti, vázanou na bezprostřednost naší biologické výbavy, tak intranzitivní a dynamický charakter hudební a obecně umělecké zkušenosti, která dovoluje evokovat emoce *sui generis*. Vnitřní časovost hudby se zde jasně projevuje spolu s jejími retentivními a protentivními prvky tím, že utváří jistá hudební očekávání a jejich vhodně prostředkovaná uspokojení skrze jejich průběžnou *revizi* a fenomén *kontrastivní valence*. Tyto aspekty časovosti lze najít na všech úrovních hudebního vývoje, tj.

- (1) na úrovni stylu, kde se konflikt odehrává mezi kanonickými metodami a odchylkami od nich,
- (2) na úrovni rozvoje konkrétního hudebního díla, které ustanovuje vlastní pravidelnosti a jejich narušení,
- (3) na úrovni biologické, kde rychlá obranná reakce a její pomalé zhodnocení využívají tělesných nutností, jako jsou pravidelnosti tepu a dechu.

Nyní tvrdím, že kromě těchto protentivních a retentivních rysů předpokládá struktura hudební zkušenosti také schopnost *sebe-vědomí*, což je analogické tezi, že k tomu, abychom mohli poslouchat hudbu coby případ umění, musíme mít nejen *vědomí* (v čase), které má uvedenou strukturu, ale musíme si být také této struktury *vědomi*, tj. musíme si být vědomi *času* a jeho konstituentů. Argumenty, které to zdůvodňují, spočívají ve výše zmíněném pozorování, že v hudbě nejenže (a) užíváme očekávání korigovatelným způsobem, čímž je zjednáno spojení s obecným porozuměním, ale (b) že sebe-vědomě *využíváme* této korigovatelnosti tak, abychom vyvozovali jisté emoční reakce.

Bodu (a) jsem se věnoval v oddílu 6.1, kde jsem rozlišil touhy v soukromém, nekorigovatelném smyslu a touhy ve smyslu veřejném. Argumentoval jsem také spolu s Wittgensteinem, že pouze touhy druhého typu mohou aspirovat na status poznání. Nejinak je tomu s očekáváním, v tom smyslu, že se očekávání, že bude tonika následovat po dominantě, liší od očekávání jiných harmonických funkcí, a není tak závislé čistě na očekávajícím subjektu, stejně jako na

něm nezávisí, co *je* tónika a co dominanta, ačkoli mu jedna z těchto funkcí či jejich následnost může přijít příjemnější než druhá, stejně jako může být jeho chuť na jablko uspokojena ranou do břicha. V tom, který tón, funkce či akord přijde, se mohu mýlit, stejně jako se mohu mýlit v tom, jaká je „skutečná“ barva kravaty, když třeba nejsou splněny standardní podmínky pro její specifikaci, např. když je v místnosti špatné osvětlení nebo když jsem v hudebním případě neměl k dispozici dostatečně dlouhý fragment skladby.

Co se týče bodu (b) a sebe-vědomí jako inherentní součásti hudební zkušenosti, ty pramení přímo z dříve načrtnuté teorie emocí a jejich uplatnění v hudebním porozumění, podle nichž skladatel cíleně nutí posluchače očekávat něco, co se typicky nestane, aby v něm mohl vzbudit vhodnou emocionální reakci. Tento argument bych si dovolil uzavřít sérií příkladů, v nichž jsou emoční reakce rozvíjeny od základních, tranzitivních, po komplexní a intranzitivní – tak, že v nich přijdou transparentně ke slovu všechny konstitutivní mohutnosti hudební zkušenosti, tj. protence, retence a sebe-vědomí. Tyto příklady je vhodné číst jako prototypy, tj. bez nároku na vyčerpání všech možností:

(1) Bazálního štěstí dosáhneme tím, že dostaneme, co jsme – již na čistě statistické bázi často se opakujících zvukových fenoménů – „chtěli“, jako pravidelný rytmus či standardní kadenci, a to v přírodním umocnění o předchozí vybudování tenze, jíž vyvoláváme kontrast mezi vysoce očekávanou událostí a jejím aktuálním rozvedením prostředky, jako je zpomalení, pozvolné zesilování zvuku či stoupající trajektorie linky. To se modelově děje v Rossiniho „velkém crescendo“, které, např. u předehry k *Italce v Alžiru*, kulminuje po dlouhé a dovedně protahované přípravě v hlasitém opakování autentické kadence, resp. postupu tónika – (submedianta) – subdominanta – dominanta.

(2) Dále můžeme vyvolat kontrast mezi očekáváním a jeho narušením způsobem, který původní očekávání zcela nelikviduje, což odpovídá jak výše zmíněnému narušení toho, *kdy* se něco stane, jehož typickým projevem je synkopa nebo křížový rytmus, tak toho, *co* se stane, které se projevuje třeba klamnou kadencí či modulací. Všechny je máme, kromě již zmíněných příkladů, působivě přítomny např.

v úvodním tématu 1. věty (č. 4) Berwaldovy *Sinfonie singulière* nebo ve finále původní verze Brucknerovy 4. symfonie, v níž je dříve popsán vývoj (verze z let 1878–1880, viz oddíl 4.4) kondenzován do několika závěrečných taktů, a přitom je zachován popsán harmonický kontrast a akcentován Brucknerem oblíbený střet dvoj- a trojčlenných rytmických figur. Typickým emočním projevem, který se při těchto narušeních vyskytuje, je diskutované mrazení.

(3) Tyto základní vzorce lze dále rozvíjet do podoby překvapení druhého řádu, které jsme již zmínili v kontextu závěru Brucknerovy 4. symfonie – s tím, že do nich vstupuje několikanásobná revize slyšeného. Meyer<sup>232</sup> zde uvádí pěkný příklad ze Straussova *Života brdi-nova*, konkrétně tři taktů před č. 77, kde bychom vzhledem k předchozímu průběhu skladby a jejímu žánru čekali po nastavení začátku běžné kadence všechno jiné než tóniku, která nicméně – a mimořádně překvapivě – přijde.

(4) Dále lze uvážit porušení podstatně komplexnějších a spekulativnějších principů, např. tzv. *zákona dobrého pokračování*,<sup>233</sup> podle něhož jeví např. malé intervalové kroky tendenci k vývoji stejným směrem, zatímco velké ke změně směru apod. Akusticky lze tyto „zákonitosti“ zvláště dobře testovat na triumfálním závěru (*allegro moderato e maestoso*) Čajkovského předehry k opeře *Vojvoda*, v němž se směr fráze mění s každým pulsem a znepokojený „akustický rozum“ má tendence hledat pravidelnost ve větších vzorcích, které jsou pak narušovány v druhém plánu. Ve vztahu k časovosti zde lze vidět jistou analogii k problému slučitelnosti spojitosti (melodické linky) s její derivovatelností (tj. možností určit okamžitý směr).

(5) Masivní porušení očekávání může vyvolat smích (chápaný primárně ve fyziologickém smyslu přerušovaného vydechování) a týká se výrazně např. tzv. „wrong note“ metody, známé z Prokofjevových kompozic, viz třeba Pětiúv motiv z *Pěti a vlka* nebo celá *Klasická symfonie* jako karikatura klasické formy. Diváci velkofilmů, pokud jsou

<sup>232</sup> Meyer, L., *Emotion and Meaning in Music*, s. 66.

<sup>233</sup> Tamtéž, kap. 3.

zvyklí vyčkávat až do konce titulků, ho zažili v posledních tónech Williamsovy hudby k 3. dílu *Harryho Pottera*.

(6) Další způsob, jak očekávání modifikovat, spočívá v tom, že nedostaneme jen to, co jsme chtěli, ale mnohem víc, tj. naplnění očekávání v nějakém ohledu hypertrofuje, a dochází tak k překvapení kvalitativně odlišného řádu. Reakcí, kterou lze vysledovat, je zatajování dechu a s ním spojené artefakty vytržení a údivu. Vděčnými příklady jsou zde skladby pozdního romantismu, kde nás, jako např. ve Straussově *Alpské symfonii* v sekci nazvané „Vize“, vzestupné víření smyčců připravuje na triumfální nástup žesťů, který v pravý okamžik přijde, aniž by se však výstup smyčců zastavil, což vyvolá opětovný nástup žesťů, tentokrát již takřka mimo rejstřík, čímž původní efekt přechází v exces.

(7) A konečně finálním způsobem, jak vyvolat konflikt očekávání, není jejich narušení či úprava, ale prostá negace. I ta má samozřejmě fáze, k nimž se řadí např. již zmíněné užití ambivalentních harmonických spojů (zmenšený septakord), chromatiky, která svou strukturální homogenitou narušuje orientaci posluchače v hudebním prostoru, či indefinitní oddalování kadence, jak jsou všechny známy z Wagnerových oper. Poslední jev je zajímavý tím, že ilustruje čistě interní – strukturální – možnost vyvolání hudební emoce, totiž ve fenoménu neukojené (věčné) touhy, jak je spojován zejména s *Tristanem a Isoldou*, nebo v dojmu bloudění z předešlé k 3. dějství *Parsifala*.

(8) Z hlediska vývoje západní hudby nachází tento přístup svůj nejzazší výraz v atonálním idiomu, jenž se pod Schönbergovým ideovým vedením rozhodl nejen ignorovat, ale plánovitě potlačovat postupy tonální techniky a vůbec preferenci jistých spojů – tím, že hudební materiál organizuje do řad, v nichž se každá nota dvanáctitónové škály může objevit pouze jednou. Za organizační principy pak volí jisté strukturální transformace, jako je třeba inverze řady, u nichž však není jisté, zda jsou organismem na běžné estetické rovině vůbec rozeznatelné, takže i u trénovaného posluchače dochází nezřídka k naprosté krizi očekávání a pocitům stresu. Negace očekávání se přirozeně může týkat nejen toho, *co* přijde, ale i *kdy* to přijde, jak to dostatečně známým způsobem ilustrují kompozice Stravinského, např. „Obětní tanec“ ve *Svěcení jara*.

Jak jsem již zmínil v souvislosti s fenoménem „reverzní psychologie“, tuto negaci lze v principu chápat jako případ špatného nekonečna (viz kapitola 2), spočívajícího v prostém popření stávající tradice bez uvážení toho, v jakém smyslu toto popření ve své estetické funkci závisí na předchozích rozlišeních, v Schönbergově případě třeba na funkcionální harmonii či na prostém rozlišení dvanácti tónů, které naše klaviatury mají v jediné oktávě. Postřeh, že i v rámci hudební zkušenosti lze nalézt cosi jako „logické“ funkce v Hegelevě širším smyslu, dovoluje konkrétněji provázat hudební prostor s Brandomovým a Sellarsovým prostorem důvodů, a rozvinout tak jeho výše zmíněné reflexivní funkce.

### 6.5 Závěr

Jedním z podstatných rozdílů mezi sapiencí a sentiencí, o nichž už byla řeč výše, je okolnost, že sapience má vždy relační strukturu, tj. nechápe dané události jen o sobě, ale vždy v jejich vztahu navzájem a ve vztahu tohoto vztahu k nám. Všechny tři dříve zmíněné prostory, tj. *akustický*, *hudební* a *prostor důvodů*, byly v tomto smyslu vždy nějak uspořádány skrze určitá organizační schémata. Závislost prvních dvou prostorů na prostoru důvodů přitom spočívala v tom, že bylo jedno z těchto schémat převzato zbylými dvěma prostory, a to schéma diskurzivního závazku a z něj vyplývající důsledky, kdy nás např. tvrzení, že je něco červené, zavazuje k tomu, že je něco barevné, nikoli k tomu, že je to zelené, což je vnímáno jako s daným tvrzením nekompatibilní. V hudebním prostoru je totéž schéma aplikováno na problém očekávání.

Brandom přitom modeluje strukturu prostoru důvodů na základě standardních logických pojmů *implikace* a *negace* coby hypotetického, důsledkového vztahu dvou tvrzení a jejich nesouladu, nechte je však čistě ve formálním, fregovském duchu, ale v jejich hegelovském zobecnění, kdy implikace a s ní související inference jsou chápány jako typický případ *prostředkování*, tj. zdůvodňování pravdivosti nějakého soudu nikoli bezprostředně, ale jeho převedením na soud jiný, jak to u Hegela odpovídá terminologicky *střednímu* členu sylogistické figury.



Negace je zase chápána ve smyslu Hegelovy *diferenciace*, tj. odlišení jedné věci od věci druhé jako s ní neslučitelné. Tím se nám úže spojují jak zmíněná Peircova konsekvenční teorie významu coby celku důsledků dané události, tak Deweyho a Meyerova konfliktní teorie hudebního významu, neboť pojem očekávání, na němž je modelován význam v hudbě, má zjevnou kondicionální strukturu spojenou s její časovostí, a pojem negace lze zase identifikovat s úhelným pojmem konfliktu, k němuž daná očekávání vedou.

Sebe-vědomý aspekt zkušenosti přitom do celé záležitosti vnáší kreativní, evoluční prvek, který zajišťuje, že jsou danými „operacemi“ emoce rozvíjeny bezprecedentním, intranzitivním směrem, jak to skicovitě popsaly příklady (1)–(8). Z hlediska Brandomovy filosofie se tím v duchu jejích idealistických kořenů nabízí její rozpracování do většího systému, v němž jsou kromě epistemologických otázek pokryty i další oblasti zkušenosti, včetně otázek estetických, které jsou v angloamerické analytické tradici typicky podceňovány. Podstatná role reflexe při konstituci hudebního prostoru – deklarovaná již zmíněnou tenzí mezi opakovatelností a intranzitivitou hudební události – vrhá světlo i na Brandomovo rozhodnutí zakotvit prostor důvodů v pouhé implicitní schopnosti korekce, tj. v předpokladu, že uživatelé jazyka nemusejí být nutně schopni na toto své užití reflektovat, aniž by ztratili vlastnost racionálních bytostí. Podobně lze samozřejmě říci, že někdo může být schopen poslouchat hudbu, aniž by musel být s to reflektovat na její emoční strukturu. Avšak lidé, kteří takové reflexe nejsou schopni, tj. nedisponují příslušnými institucemi logiky či filosofie, nemusejí být nutně iracionální či emocionálně ochablí, ale také nemusejí mít zcela pod kontrolou praxi, na níž participují, tj. to, co říkají a co cítí. V tomto smyslu pak nejsou zcela *svobodní*.

Problém svobody, jak je tradičně v umění traktován, se přitom vztahuje k samému pojmu pravidel a jejich porušení, což jsou v našem pojetí fenomény zodpovědné za emočně plnohodnotný život. Kantovská myšlenka člověka jako obyvatele dvou světů, *světa přírody* a *světa svobody*, tu nachází zvláště dobré uplatnění v uvážení případů poslechu hudby *podle nějakých pravidel*, jak jsou dána např. pravidelným rytmem nějaké populární melodie, tj. na spíše fyzickém základě nebo na základě ustaveného stylu, a poslechu hudby na základě

našeho *pojetí pravidla*, které zahrnuje vědomí jeho relativity plynoucí z evokovaného protikladu kánonu a (relativně) přijatelných výjimek z něj. *Determinismus* bezprostředních „pocitů“ využívaný *ad nauseam* v masové kultuře potkává svou přímou či „špatnou“ negaci v *negativní* či „abstraktní“ svobodě „pojmového“ umění. Svoboda, které má být dosaženo v „pravém“ umění, je *pozitivní* v tom smyslu, že existuje v rámci mezi daných naší emocionální povahou v její postupné transformaci do prostředkované bezprostřednosti zdravého společenského života.

V další části knihy se budeme věnovat reflexivitě umění právě v tomto vyšším ohledu, jenž zahrnuje jeho kreativitu a původ naší svobody ve vztahu k nutnostem a tlakům každodennosti. Těžiště výkladu se přitom přesune z obecnějších filosofických úvah k úvahám nad konkrétními případy děl, byť rámec této exegezi poskytnou filosofické teze a témata zvolených filosofických „hrdinů“. Jsou to:

- (1) Wittgensteinova teze o nevyslovitelnosti filosofie (a tedy i umění),
- (2) Wittgensteinovo téma řízení se pravidlem, zvláště ve vztahu k problému nemožnosti soukromého jazyka, tedy téma společenské povahy poznání, a
- (3) Hegelova teze, že je krása smyslovou manifestací pravdy.

Společným jmenovatelem všech bude jednak jejich obecný epistemologický význam, jak byl traktován v předcházejících kapitolách knihy, zvláště v rámci první, metodologické části, jednak jeho aplikace na *zpěv* coby fenomén, jehož umělecká funkce spočívá ve spojení smyslovosti (fyzické působivosti hlasu) a porozumění (obsahu zpívaných slov), ale také v reflexivitě, kdy právě kombinací afektivity a kognitivity poukazuje hlas transparentně k sobě, nikoli (jen) ke sdělovanému obsahu.

### III. REFLEXIVITA OPERY



## 7. O ČEM SE NEDÁ MLUVIT, O TOM SE MUSÍ ZPÍVAT

Obecná otázka, která nás v této kapitole zajímá, může být formulována takto: Lze antinomie rozumu, do nichž se tento systematicky zaplétá, vyřešit odskokem z *epistemické* oblasti do oblasti *estetické*? Toto řešení by bylo v souladu s Wittgensteinovou (a také Heideggerovou) pozdní tendencí předesílat *uměleckou* zkušenost zkušenosti *vědecké*, což jednak narušuje představu, že by na sobě tyto oblasti lidské zkušenosti nijak nezávisely – v duchu idealistické představy o jednotě zkušenosti –, jednak to mění případné pořadí této závislosti. Wittgenstein ve své pozdější filosofii tento obrat formuluje jako podiv nad obecným sklonem domnívat se, že nás umělci na rozdíl od vědců mají pouze *pobavit*, s otázkou, proč by nás také nemohli *poučit*.<sup>234</sup> V rozvedení této otázky bude spočívat smysl této kapitoly a její příspěvek ke konceptu wittgensteinovské estetiky v návaznosti na koncept wittgensteinovské logiky, jež byla předmětem 1. kapitoly.

---

<sup>234</sup> Wittgenstein, L., *Vermischte Bemerkungen*, s. 501.

I proto, že Wittgensteinovy explicitní příspěvky k tomuto tématu jsou značně fragmentární,<sup>235</sup> nebudu vycházet pouze z obecných zásad Wittgensteinova díla, ale i z interpretačního rozvinutí jeho transcendentálních kořenů v Kantově filosofii a v jejím dalším rozpracování u Hegela, se zaměřením na jeho estetiku. Spojujícím prvkem se zde ukáže být právě *princip sporu* i to, jak může být spor překonán, což je v umění obvykle traktováno pod pojmem *katarze*. Tomu se ale v této kapitole z důvodu obecnosti spíše vyhýbám.

Vyjdu z výroku, o který se opírá název kapitoly a jímž Wittgenstein uzavírá svůj *Tractatus*, totiž

(T) o čem se nedá mluvit, o tom se musí mlčet.<sup>236</sup>

Je zřejmé, že (T) říká něco, co by v souladu se svým obsahem nemělo a ani nemohlo být vlastně vysloveno, přestože to vysloveno bylo. Tento rozpor má kromě zřetelných *epistemických* motivů, jež artikulují vztah obsahu tvrzení k jeho konstitutivním předpokladům (můžeme říci: k „horizontu porozumění“), také konotace *etické* a – ještě podstatněji – *estetické*, tj. týká se rovným dílem oblastí *pravdy*, *dobra* a *krásy* v jejich vztahu k oblasti nevyslovitelného. Zatímco v etice je tento ohled zvláště patrný (neboť odpovídá klasické kritice kazatelů morálky, kteří by právě proto, že soudí, měli být sami souzeni), estetická oblast nám nabízí přesvědčivé příklady, v nichž je uvedená rozporuplnost překonána, neboť se v ní systematicky pohybujeme na hranici toho, co *říci* lze, a toho, co se v této řeči pouze *ukazuje*. Toto překonání, jak dále tvrdím, manifestuje právě zpěv jako zkušenostní fenomén.

<sup>235</sup> Jejich nejkompaktnější část lze najít in: Wittgenstein, L., *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*.

<sup>236</sup> Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, § 7.

## 7.1 O čem se nedá mluvit, o tom se musí mlčet

Jakkoli je věta (T) na první pohled enigmatická, ve skutečnosti artikuluje starý postřeh *transcendentální* filosofie, že poznání – či řeč, v níž je artikulováno – má jisté konstitutivní předpoklady, které v této řeči samé nejsou artikulovatelné pod hrozbou sporu. Tento postřeh lze jednoduše demonstrovat např. v oblasti *gramatiky* jako něčem, co je v řeči vždy přítomné, aniž by o tom bylo přímo v této řeči hovořeno, ba o čem – má-li tato řeč plnit svoji funkci, tj. být řečí – v této řeči samé ani hovořit nelze. Jako příklad problémů, k nimž *řeč o řeči* může vést, zmiňme věty: „přísudek nemůže být podmětem“, či „sloveso nemůže být substantivem“, které se zdají popírat samy sebe, neboť v první je „přísudek“ zjevně podmětem a v druhé je „sloveso“ substantivem.<sup>237</sup> Filosofičtější případy téhož nabízejí *klasické antinomie*, řekněme Zénónova typu.

Kant ve své první *Kritice* upozornil na systematický rys těchto a podobných sporů. Nejsou to karamboly způsobené špatným vedením rozumu, ale projevy obecnější – a v jistém ohledu nutné – tendence rozumu hledat *nepodmíněné* k *podmíněnému*.<sup>238</sup> Tato tendence se týká různých oblastí. Nechápe-li třeba svět jako celek věcí, ale i jako věc samu, vznikají snadno problémy, zda má konec, velikost atd. Podobně když chápeme Boha nejen jako tvůrce a zákonodárce vesmíru, ale také jako jedající bytost v tomto světě samém, vznikají otázky, zda a proč může dopouštět zlo, když je nekonečně dobrý, či banálněji, zda může stvořit kámen, jež neuzvedne atd. Podle Kantovy transcendentální dialektiky se lze vyhnout podobným potížím jednoduše tím, že nebudeme příslušný podmiňující pohyb vůbec podnikat, tj. vyvarujeme se toho, abychom *regulační* ideje jako svět, Bůh apod. užívali stejným způsobem jako *empirické* pojmy.

<sup>237</sup> Komplikovanější verzi nabízí Fregovo „pojem koně není pojem (ale předmět)“. Viz Frege, G., Über Begriff und Gegenstand, *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie* 16, 1892, s. 192–205.

<sup>238</sup> Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, B 364.

V matematice takto, jak navrhuje už Aristotelés,<sup>239</sup> zachováme vše pouze *v potenci*, v možnosti cosi opakovaně dělat, např. pūlit přímku, nikoli aktuálně hovořit o *všech* výsledcích takovéhoho pūlení. V náboženství můžeme zase klást důraz na náboženskou praxi, jak to dělají kritikové racionální teologie a institucionalizovaného či ritualizovaného náboženství vůbec, nebo inklinovat k nějaké formě ikonoklasmu a vůbec k zákazům jakékoli *reprezentace Boha* na zemi. V etice patří k této ofenzivě kritika kazatelů morálky pod heslem, že morálka vychází z mravného jednání, nikoli z teoretizování, mluvení o něm, neboť ty vedou inverzně k pokrytectví, a takto sebe sama vyvrací. V politice a politické filosofii se v tomto duchu setkáváme s kritikou zvěčňování a marxistickou stížností na proměnu dělníků a práce vůbec ve zboží, kterou pak neomarxisté jako Adorno a Benjamin rozšiřují do estetické oblasti pod hlavičkou fetišizace umění. Téhož se týká kritika „sentimentálního“ umění či umění pro sebe sama.

Jelikož Wittgenstein je představitelem tradice, která vše podřizuje pojmu *jazyka* – neboť ten je, podobně jako ve fenomenologii pojem *vědomí*, chápán coby předpoklad jakéhokoli poznání –, lze uvedené příklady shrnout pod případ jediný, totiž *kritiku řeči o jazyce*. V souladu s kantovským řešením problému je takovou řeč o řeči jednoduše třeba zakázat.

Tento zákaz tvoří také základní ideu *Tractatu*. Podle rozvrhu, který Wittgenstein nabízí, lze v celku našeho poznání rozlišit jednak *smysluplné* věty, které pojednávají o světě a mohou být pravdivé či nepravdivé, a pak věty *nesmyslné*, které artikulují podmínky reprezentace tohoto světa v jazyce. Jako podmínky této pravdivosti, soudí dále Wittgenstein, tyto nesmyslné věty samy pravdivé být nemohou, a tvoří tak oblast smysluplně *nevyslovitelného*. Ta se takto rozpadá na:

- (1) výroky o pravdě,
- (2) výroky o dobru
- (3) výroky o kráse.

---

<sup>239</sup> Aristotelés, *Fyzika*, VI, 1, 231a18–232a22 a VIII, 8, 263a4–b9; český překlad A. Kříže viz např. Nakladatelství Petr Rezek, Praha 1996.



Prvními se zabývá logika, druhými etika a třetími estetika. V rozporu s prvotním očekáváním přitom hodnota těchto výroků spočívá právě v jejich nevyslovitelnosti, tj. případná explikace ji systematicky *ničí*, jako ničí řeč o morálce morálku samu.<sup>240</sup> To názorně ilustrují příslušné reflektující výroky jako:

- (1) to, co říkám, je pravda,
- (2) myslím to s tebou dobře,
- (3) líbí se mi Bach.

U prvního totiž zákonitě vzniká otázka, proč má jeho mluvčí potřebu o daném výroku explicitně říkat, že je pravdivý, a pouze ho tedy nevysloví s pravdivostním nárokem. Stejně tak u druhého je explicitní zmínka dobrého úmyslu spíše důvodem k podezření, že takový úmysl jeho původce nemá, protože úmysl – stejně jako fakt pravdomluvnosti – se ukazuje až v nějakém širším horizontu skutků a spolehlivosti v jednání, nikoli v pouhém vyřčení toho, že se něco má tak a tak. Totéž se týká záležitostí vkusu, jak je artikuluje třetí zmíněný případ, neboť chválit vlastní vkus je zjevně výrazem nevkusy spíše než jeho potvrzením.

Vyvstává však otázka, jaký má věta, která příslušný vhléd artikuluje, vlastně status. Zdá se totiž být jasné, že příslušný zákaz či přinejmenším uzávorkování podobných reflexí, odlišující smysl od nesmyslu, musí být proveden mimo jazyk. Jinak by totiž spadl na jednu stranu hranice, kterou vytyčuje, a přestal by tudíž plnit svoji funkci. Wittgensteinovými slovy: tento zákaz nelze *říci*, ale jen *ukázat*, totiž tím, že budeme říkat (převážně) smysluplné věci, budeme (typicky) konat dobro, cizelovat vkus apod. Porušíme-li ho, vplétáme se do paradoxů následujícího typu:

- (1) teď lžu,
- (2) mám morální kredit,
- (3) mám vkus,

---

<sup>240</sup> Srov. k tomu Wittgenstein, L., Vortrag über Ethik, in: *týž, Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften*, s. 9–19.

tj. utváříme věty, jejichž vyřčení spolehlivě ničí pravdivost obsahu, který chtějí artikulovat. Právě s ohledem na výskyty takovýchto tvrzení má platit, že o tom, o čem se nedá mluvit, se musí mlčet, neboť pak ke sporu vůbec nedospějeme. Prostě jen odkopneme žebřík, který jsme použili. Problém ale zůstává stále týž, totiž že výrok (T), tedy výzva k odkopnutí žebříku, je sama sporná, a nemá tak o nic větší legitimitu než to, čemu se snažila zabránit.

## 7.2 O čem se dá mluvit, o tom se nesmí mlčet

V této fázi již může do naší expozice vstoupit Hegel. Vhled, jímž tak činí, spočívá v jasné artikulaci toho, že Kantův postup v dialektice – stejně jako později ten Wittgensteinův v *Tractatu* – jsou fakticky kvadraturami kruhu, které navíc stojí na ryze dogmatických předpokladech.<sup>241</sup> To plyne již z uvedených příkladů. Vždyť kritika kazatelů morálky je zase jenom moralizování, zákaz řeči o jazyce je možné provést zase jen v jazyce, zákaz aktualizace potenciálního nekonečna je zase jen jeho aktualizací, a finálně, zákaz hledání nepodmíněného k podmíněnému je opět něčím nepodmíněným! Z jakých pozic, tak zní nyní nevyhnutelná otázka, si může rozum vůbec zakazovat něco, co sám spontánně dělá, a navíc způsobem, který tento zákaz sám porušuje, a tedy potvrzuje legitimitu zakazovaného? Není jednodušší přiznat, že hovoříme-li o světě jako o věci, tak to do nějaké míry věc je? Že hovoříme-li o všech bodech přímký, je tu v nějakém ohledu i jejich celek? Že hovoříme-li o přísudku, je to tudíž také podmět? Že když za vzdělání (stejně jako za práci, umění atd.) platím, je to tudíž také zboží? A že způsob, jakým se např. učíme cizí jazyky – tedy jazyky v jazyce –, jasně zakládá tezi, že o jazyce hovořit smysluplně lze?

Hegelovo řešení této situace je také známé a plyne již z dříve uvedeného. Sporů je zbytečné se bránit, neboť myšlení je z povahy spor-

---

<sup>241</sup> Srov. jeho komentář k antinomiím in: Hegel, G. W. F., *Wissenschaft der Logik I*, s. 276.

né, dialektické, pohybující se. Musíme tedy spor vzít takový, jaký je, a naučit se s ním žít, což znamená: zrušit a zároveň zachovat strany, které ho utvářejí. Pravý smysl a mimořádný epistemický impakt tohoto rozhodnutí, a tedy i „řešení“ Kantových a jiných paradoxů, se zvláště dobře ukazuje v matematice, zejména na pozadí nereflektované představy o její neměnnosti a věčnosti. Důvody, proč ji ostatně již Platón označuje za vhodný výcvik předcházející filosofické dialektice a proč např. doporučuje studium nesouměřitelnosti jako intelektuální trénink vhodnější deskových her,<sup>242</sup> jsou přesně v Hegelově dialektickém duchu „protichůdné“ představám, které definují „matematický platonismus“, resp. „ruší ho a překonávají“. Jednoduchým dokladem je fenomén iracionálních čísel, jak jsme jej v této souvislosti diskutovali ve 2. kapitole. Tato čísla již svým názvem, případně jeho původními verzemi „*alogoi logoi*“, „iracionální rácia“, neartikuluji „objev“ nových entit, ale jejich „stipulaci“ coby překonání jistého sporu, jenž je dán jednak potřebou kvantifikace zkušenosti, tj. potřebou konečné odpovědi na otázku „jak velké?“, jednak objevem nesouměřitelnosti, tj. zjištěním, že taková odpověď – podle dosavadních kritérií – není možná. Z toho lze usoudit, že i matematické poznání a poznání obecně podléhají zásadám dialektického pohybu, jenž se obráží ve vývoji pojmů, zde tedy pojmu reálného čísla.

Ačkoli je *matematika* vhodným počátečním prostředkem dialektického výcviku, ve vyšších fázích rozvoje *filosofické dialektiky* snadno klame, a to právě směrem naznačeným doktrínou matematického platonismu a s ním spojenou představou o vyšším, na nás nezávislém a nehybném poznání popisujícím sféru ideálních jsovcen. I proto je vhodné přejít od ní a věd všeobecně k *umění*, neboť to – přes občasné pokusy o jeho platonizující výklad – těmito tendencemi netrpí. Tato změna je zachycena ve výše zmíněném Wittgensteinově aforismu ohledně možnosti, že by nás umění mohlo také poučit, jež dále zkoumáme co do jeho vztahu k tezi (T) a k řešení problému, který vyvolává. Základní kostra tohoto řešení, rozvržená Hegelem a zopa-

---

<sup>242</sup> Platón, *Zákony*, 820 c; český překlad viz: týž, *Sebrané spisy I-V*.

kovaná Wittgensteinem, je přitom tato: Něco lze říci, něco je třeba spíš udělat, tj. řeč sama to *negarantuje*, ale *předpokládá*. Řeč ale (kazatelovo moralizování, umělecká kritika apod.) je *také* nějaká činnost, což zakládá dialektiku říkání a jednání. Ve faktu jejich překryvu a interakce se rovněž objevuje moment, jímž lze překonat původní rozpor. Toto překonání, má-li být úspěšné, musí zasáhnout i způsob, jímž je řešeno, tj. splňovat princip adekvátnosti.

Věta (T) se takto ukazuje jako neproblematická, je-li brána ve své činné funkci, tedy jako jisté doporučení k jednání. Toto jednání – to, jak má být použita – z věty samé ovšem není možné poznat, což zakládá příslušný spor, jenž byl Platónem artikulován jako spor psané řeči. Na rozdíl od řeči mluvené má psaný projev totiž tu zásadní nevýhodu, že se neumí adekvátně bránit,<sup>243</sup> a selhává proto snadno ve svém účelu něco konkrétního říci, učinit. Vyjádřeno jinak: ve větě (T) a v podobných prohlášeních nás jazyk systematicky klame co do komplikovanosti a povahy svého vztahu ke světu, k poznání, které tento vztah zakládá, a k tomu, jakou roli v tom všem hrajeme my jako uživatelé příslušného jazyka.

Ukázkové příklady tohoto sebeklamu demonstruje vědecký diskurz ve své tendenci brát sebe sama za etalon toho, co *je*. Kant i (raný) Wittgenstein přitom vědě tuto funkci přiznávají, s výhradou, že zde existuje ještě sféra podmínek možnosti, která se vědeckému zpracování právě pod hrozbou sporu vymyká, a náleží tudíž „nevyslovitelným“ disciplínám typu filosofie, náboženství či umění. Čteme-li např. větu

bude poslední soud

ve stejném duchu jako větu „na nebi se objeví kometa“, dává smysl i její modalizace

je nepravděpodobné, že bude poslední soud.

---

<sup>243</sup> Platón, *Faidros*, 274 b–278 e.

Tím se ale, jak upozorňuje Wittgenstein ve svých přednáškách o náboženství,<sup>244</sup> naprosto ztrácí funkce příslušné výpovědi, která neměla predikovat partikulární jev, jehož nastání či nenastávání v našem životě „s velkou pravděpodobností“ nic nezmění, ale zachytit jeho formu či „hranice“ v tom smyslu, že se změní úplně všechno, když budeme např. jednotlivé partikulární události vykládat obecnými kategoriemi odměny a trestu. K těmto rozdílům je scientismus naprosto slepý.

V rámci *Tractatu*, kde je rozdíl mezi vědou a jinými tradičně uznávanými oblastmi poznání tažen, a to dokonce zdánlivě ve prospěch první z nich, Wittgenstein poznamenává,<sup>245</sup> že problém (přírodních) věd, resp. všech, kdo je povyšují na kanonický zdroj poznání a zkušenosti, spočívá v tom, že se chovají k přírodním zákonům jako k něčemu nedotknutelnému stejně jako se naši předci stavěli k Bohu či osudu. Naši předci, pokračuje Wittgenstein, dělají ovšem tento přeřv na správném místě, totiž u předpokladů smysluplné řeči, hranic světa, nikoli u tohoto světa samého coby celku kontingentně platných faktů. Na představě, že je popisem těchto faktů již vše vysvětleno, se ukazuje názorně rozdíl mezi *vírou* a *pověrou*, artikulovaný právě jako rozdíl mezi postojem k dále nevysvětlitelnému celku a zbožným vztahem k jednotlivostem, ať už se jedná o kámen, Slunce nebo Higgsův boson. Potvrzení toho, že se jedná o pověřivost, vidíme paradigmaticky ve scientistickém vymezení vůči *zázraku* jako něčemu racionálně nevysvětlitelnému, jako by jevy, na něž jsme si zvykli, šly vysvětlit jinak, než že tu prostě a náhodně jsou.

Pověřivost vědy, spočívající v její tendenci zastavovat se na špatném místě, lze vysvětlit tak, že věda existenci hranic světa, tj. podmíněnosti každého bádání, nevidí v podobném smyslu, v jakém dítě, je-li dotázáno, kdy se naučilo jazyk, odpoví, že mluvit vždycky umělo. Není si totiž vědomo podmiňující role jazyka v poznání svě-

---

<sup>244</sup> Wittgenstein, L., *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, 53 nn.

<sup>245</sup> Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, § 6.372.

ta a považuje ho nanejvýš za jeden z mnoha jevů v něm. Existence disciplín, jejichž předmětem je tematizace tohoto a podobných předpokladů, vyvolává tytéž dotazy jako status věty (T), neboť balancují právě na hraně vyslovitelnosti nevyslovitelného. Přitom je v nějakém ohledu triviálně zřejmé, že ono podmiňující vyslovovat *můžeme* a pravidelně vyslovujeme, disponujeme-li učebnicemi argumentace, etickými kodexy, zástupci Boha na zemi, policií, uměleckou kritikou apod. Podstatné je,

- (1) že jsme si při tomto vyslovování vědomi, že se v něm z podmiňujícího dělá podmíněné, z celku část, obecně tedy, že se původní předpoklady mění na jiné, a zejména,
- (2) že tento pohyb od nepodmíněného k podmíněnému dokonce činit *musíme*, aby ve své relativitě, resp. v relativitě příslušných rozdílů nezkolaboval.

Jako motivující příklad pro toto tvrzení, jemuž se budu věnovat dále, vezměme standardní úvahu, podle níž stát může fungovat jen za předpokladu, že k němu jeho obyvatelé přistupují jako jeho občané. To znamená především, že k jeho ústavě nezaujmají čistě externí postoje, po vzoru teorie společenské smlouvy, která je „sporná“ právě proto, že skrytě předpokládá, že ti, kdo ji uzavřeli, vlastně už nějakou smlouvu mít museli, protože jinak by k žádné dohodě nemohlo dojít. Individuum coby sociální atom se přitom občanem státu stává až poté, co má příslušnou smlouvu zvnitřněnu, to znamená: nechápe ji jako *vnější* nutnost přijatou tlakem okolností, ale jako nutnost *vnitřní*, poznanou. Poznaná nutnost, zakotvená ve vzájemném uznávání, které teprve zakládá existenci společenských institucí a jejich normativních funkcí, se zároveň neobejde bez *smyslové manifestace* příslušných pozitivních a negativních sankcí, jak je v moderním státě reprezentují soudy a policie. Míra, v jaké je této reprezentace zapotřebí a v jaké se projevuje, zjevně souvisí s povahou příslušného zřízení, která např. u fungující demokracie explicitní roli příslušných orgánů minimalizuje, aniž by se zpochybňovala jejich nutnost. Potřebu smyslového zpřítomňování abstraktních norem můžeme dále opsat např. příběhem o *dědičném hříchu*, jsme-li si vědomi toho, že se

nejedná o příběh z dějin či empiricky testovatelnou hypotézu, ale o artikulaci aspektu příslušné dialektiky.

Ta je ve vší plnosti uskutečněna v Hegelově dialektice *pána a raba*, chápeme-li ji ovšem analogicky jako svého druhu *transcendentální argument*, v němž jsou dedukovány jisté aspekty našeho poznání, zejména s ohledem na jeho *sociálně-dynamickou* povahu, nikoli jako popis kontingentní fáze vývoje společnosti. Odpovídajícím způsobem, tj. transcendentálně, nikoli deskriptivně-biologicky, je Hegelův příměr vhodné interpretovat také v jeho *individuálním* významu, jako vztah mysli a těla.<sup>246</sup> Jeho sociální čtení – v příslušné transcendentální formě – pak tvoří fakticky druhou stránku téže mince, již lze dále analyzovat takto: stejně jako můj vztah k druhým není ani vztah mé mysli a mého těla, mých intencí a jejich naplnění dán jednoduše „o sobě“, ale na základě sebenaplnující se aktivity, *práce*, která činí vnitřní vnějším, implicitní explicitním, nepodmíněné podmíněným. Záblesky mysli či případy intelektuálního nazírání, nepodpořené rutinou tréninku, samy o sobě netvoří poznání, stejně jako ušlechtilé úmysly nejsou garancí dobrého života či velkého uměleckého díla.<sup>247</sup>

Stejně tak víme, v oblasti individuální i společenské, že samo vítězství z nás typicky ještě vítěze nedělá, tj. musí být zasloužené a udržované, nikoli získané šťastnou *náhodou*, *slabostí* nepřítele nebo pouhou *nepřítomností* překážek. Ty, jak známo, nevedou ke svobodě ve vlastním, ale jen v negativním slova smyslu. Tato negativita je jen jiným projevem zmíněného tvrzení, že o tom, o čem se mluvit může, se právě proto, aby se o tom mluvit mohlo, mluvit musí. Tento aspekt věty (T) a rozporu, který je v ní skryt, bude tématem dalšího oddílu.

<sup>246</sup> K tomuto čtení viz Stekeler-Weithofer, P., *Wer ist der Herr, wer ist der Knecht?*, s. 205–237.

<sup>247</sup> Srov. poznámky in: Hegel, G. W. F., *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I*, § 140.

### 7.3 O čem se nemluví, o tom se nedá mluvit

*Základní rozpor*, jak ho představuje právě studovaná věta (T), je rozpor toho, co nejde říci a co se zároveň říkat musí, co nejde zvěčnit – smyslově manifestovat – a co zároveň musí být zvěčněno. Řekl jsem, že jeho řešení, překonání a zrušení, je třeba hledat v jednání, resp. v konkrétním případě jednání jazykového. Dále jsem řekl, že k tomu, abychom měli úspěch, nestačí danou pravdu jenom nahlédnout, ale že musí být v souladu se zásadami, které razí, také vydobyta a adekvátně reprezentována. K tomu, jak dále tvrdím, dochází v umění, přesně ve smyslu Hegelovy devízy, že *krása je smyslová manifestace pravdy*. K dobrání se jejího základního významu, jak bude dále rozvinut v kapitole 9, bude zapotřebí ještě několik dalších úvah.

S ohledem na moji předchozí deklaraci, podle níž to již není matematika, ale umění, co nám má pomoci k dosažení vhledu do podstaty poznání, lze poznamenat, že v této změně je nastoupena cesta k překonání Wittgensteinovy rané opozice přírodních věd a filosofie (estetiky, náboženství atd.), tj. opozice oblastí vět, které jsou skrze svůj vztah k empirickému světu pravdivé či nepravdivé, mají tedy smysl, a vět, které se týkají této pravdivosti samé, resp. jejich podmínek, a jako takové smysl mít nemohou. Viděno hegelovským prizmatem, ony druhé věty mají za cíl *zvěčnění* toho, co se v prvních jen ukazuje (není ještě zcela rozvinuto), a to smyslově adekvátní formou. Adekvátností formy příslušných vět se zde myslí tolik, že ony věty překonávají původní spor tím, že na něm samém a na jeho překonání samy participují. Pravda, kterou umění manifestuje, je totiž *pravda o pravdě*, podle níž překonávání sporu spočívá v tom, že je *překonáván*. K tomu může dojít jen ve svobodném jednání.

Iluze, že je možno dosáhnout odstranění základního rozporu tím, že spor zakážeme, jak to navrhuji Kantova i Wittgensteinova raná dialektika, je přitom ekvivalentní představě, že je možno dosáhnout svobody pouhým *odstraněním překážky*. V dialektice pána a raba to vede slavně k obrácení pozic, kdy pán, zbaven nutnosti pracovat, a takto nemaje nic, co by stálo mezi jeho úmysly a jejich vyplněním, postupně degeneruje do rabské pozice vůči těmto úmyslům, zatímco rab tím, že je jeho vztah k pánovi prostředkován prací, dokáže



dospět k typu svobody, který nekolabuje do prosté rezignace či svévole. V oblasti poznání je situace analogická, jak to naznačily výše uvedené úvahy nad sklony vědeckého diskurzu považovat vztah ke světu za bezprostřední, zjednatelný na základě přímého vhledu. Z obrazu poznání založeného na přímé korespondenci poznávající myslí a poznávaného světa vypadá jako nepodstatný jeho vývoj a práce, která za ním stojí a která tento vývoj prostředkuje.

Hegel tematizuje rozličné případy bezprostředních postojů ke skutečnosti pomocí termínu *magický vztah*. Za civilní příklad magičnosti je zvolen proutkař, který hledá vodu nikoli pomocí nástrojů, jako je krumpáč, ale na bázi *přímého* vztahu proutku a skryté látky.<sup>248</sup> Fakticky lze tento vztah najít všude tam, kde se zapomene na proces výuky a práci, která je s ním spojena, jako když pohledem na profesionálního klavíristu podlehneme dojmu, že existuje přímý vztah mezi intencí hrát nějakou (dosud nehranou skladbu) a výsledkem, který vypadá jednoduše, neboť v něm nejsou vidět léta strávená rutinním cvičením a nutností v tomto cvičení stále pokračovat.

Pod hlavičkou magického vztahu nyní naznačme způsob, jakým je zmíněná negativní složka pravdy o pravdě manifestována v umění. Postupně přitom rozlišíme několik významových rovin magičnosti:

(1) Základní rovina je *doslovná*, neboť vedle proutkařů (a profesionálních vědců) odkazuje přímo k povolání, jež na bezprostředním vztahu ke skutečnosti staví, totiž *kouzelníkům*. Podstata kouzel, jak známo, nemusí mít nic do činění s jejich výsledkem, jenž může být celkem všední, ale s tím, jak je tohoto výsledku dosaženo, totiž bez jakéhokoli prostředkování. Chce-li se kouzelník dostat na vzdálené místo, nepoužije dopravní prostředek, ale přenese se tam. Chce-li jíst, nemusí orat a sít, ale jen vyjádřit přání. Atd.

(2) Druhá rovina se týká *literární* implementace kouzelnictví, jako je např. Eschenbachův a Wagnerův Klingsor coby německá verze Merlina. Ve Wagnerově libretu k opeře *Parsifal* se čaroděj Klingsor objevuje jako arcinepřítel grálových rytířů: kdysi se chtěl stát také

---

<sup>248</sup> Tamtéž, § 406.

členem jejich řádu, ale chyběla mu vůle k tomu, aby dosáhl cudnosti. V zoufalství proto sám sebe kastroval (ve von Eschenbachově předloze je ovšem kastrován králem Ilbertem, který ho nachytl *in flagranti* se svou manželkou), čímž si čistotu – ve smyslu překonaní chtíče – upřel nadobro. V touze po pomstě si pak zbudoval kouzelnou říši s cílem svádět grálové rytíře k hříchu pomocí svůdných žen. Jeho moc nad nimi, jmenovitě nad postavou Kundry, spočívá ovšem v tom, že Kundry sama nad ním v důsledku kastrace žádnou moc nemá, je tedy mocí definovanou čistě negativně, stejně jako je negativní jeho snaha o dosažení ctnosti.

(3) Třetí rovina zasahuje *hudební* zachycení magického vztahu. Zde lze v kontextu Wagnerovy opery vycházet z toho, že je Klingsor – stejně jako celé druhé dějství, v němž vystupuje a které se odehrává v jeho čarodějném hradu – *chromatický*. Užití chromatických technik přitom představuje v dějinách západní hudby také jistý druh „autokastrace“, totiž autokastrace tonality ve smyslu zřeknutí se všech omezení, která příslušný idiom reprezentuje. K těm patří tendence, intelektuální i fyzické, k očekávání jistých sledů (od dominanty k tónice, od citlivého tónu k tónu cílovému apod.), vnímavost k jistým změnám (harmonickým modulacím) a estetické požitky, které z toho plynou. Chromatika je v tomto smyslu cestou k relativní bezprostřednosti, způsobem, jak se podobných tlaků zbavit, neboť v rámci chromatického schématu jsou si všechny tóny z hlediska postavení v něm rovny, a tedy *a priori* neomezují náš další pohyb v příslušném akustickém prostoru.

Tento rys chromatiky paradigmaticky využil Schönberg právě ve jménu vzpoury vůči fašismu tonality a násilí, které na nás páchají specifické odstředivé a dostředivé tendence jednotlivých tónů a souzvuků v rámci obvyklých tónin, ale i pravidelné střídání těžké a lehké doby, jak ho podporuje členění tónového materiálu do taktů a dalších pravidelných struktur. Není tomu přitom tak, že by teoretici nové hudby chtěli obětovat stará pravidla na úkor absolutní svobody nalezené v bezprostřednosti hudební zkušenost na úrovni jednotlivých hudebních fenoménů. Adornova kritika fetišizace zmenšeného septakordu je např. založena na předpokladu, že je populární hudbou seřepán jako zdroj zábavy „o sobě“, tj. není nahlédnuta jeho relativ-

ní funkce ve vývoji hudební zkušenosti, a tím je ignorována práce, která je za touto jeho rolí skryta. Schönberg, na rozdíl od umělecké *dekadence*, nepopírá jednoduše zákony tradiční kompozice, ale tyto zákony nahrazuje vlastními serialistickými postupy. Ty jsou nesené teoretickou představou, že tendencím k prosazování jistých tónů na úkor jiných lze zamezit regulací jejich četnosti omezením se na jeden výskyt v dané řadě všech dvanácti tónů, která musí být nejprve celá vyčerpána, aby bylo možno začít novou permutací. V tom, jaké permutace mají být voleny, spočívá organizace serialistické hudby. Bezprostřednost dodekafonismu je tedy bezprostřednost teoretická, netýká se hudebního prožitku, ale média, jímž je prostředkován, v tomto případě chromatické škály a práce s ní.

Kouzelníkům v hudbě lze připsat podobnou tendenci. Podíváme-li se na další postavy operních mágů, vedle Klingsora třeba dr. Mirakla z *Hoffmannových povídek* či Ibn Hakiu z Čajkovského *Jolanty*, vidíme, že nejsou nutně chromatičtí, ale stejně jako Klingsor v jistých exponovaných momentech své čarodějné prezentace doslovně opisují nějakou stupnici (v případě dr. Mirakla mollovou, v případě Ibn Hakiu pentatonickou). Posluchač tedy nemusí pracně rozpoznávat tóninu. Z toho, co se – jako stupnice – procvičuje, je udělán obsah, čímž tato práce – byť zdánlivě – zmizí. Na rozdíl od Schönbergových skladeb je však magičnost zmíněných kouzelníků založena především v jejich relativitě, tedy v tom, že žijí v (hudebním) světě, který magický *není*, ve světě, v němž je např. chromatičnost Klingsorovy říše konfrontována s tradičními tonálními postupy a očekáváními. Svět plný dodekafonních kouzelníků, tedy svět bez tonality grálových rytířů, v tomto smyslu kouzelný být přestává a příslušná dialektika kolabuje, stejně jako se to stalo v případě pána a raba.

#### 7.4 O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat

V tomto oddílu chci přejít od negativní stránky teze o smyslové manifestaci pravdy, jak ji záhy blíže specifikuji, ke stránce pozitivní, z níž vyplyne způsob, jímž je spor obsažený v tezi (T) překonán přechodem z epistemické do estetické oblasti. Základem je zde vhléd, že

mezi těmito oblastmi existuje spojitost artikulovaná tractatovským rozdílem světa a jeho hranice, a tím, že se jedná o rozdíl relativní, jenž je ve své opozici udržován právě okolností, že je neustále stírán: hranice světa, nepodmíněné k podmíněnému, se stává jeho částí, podmíněným, aby byla nahrazena jinou hranicí, atd. Umění se takto nezabývá pouze touto hranicí, tím, co je pro jazyk příliš „velké“, jak to rází Wittgenstein ve svém *Tractatu*, ale i jejím adekvátním zvěčněním, tj. její proměnou v součást světa, která zachycuje i to, že původně součástí světa nebyla. Ve vztahu k větě (T) to znamená následující:

Chci-li vyjádřit, že řeč má jisté předpoklady, které nejsou v ní samé vyjádřitelné, aniž by to ohrozilo smysl mého sdělení, musím zvolit takový způsob vyjádření, jehož forma zamezí utvoření sporu, zároveň však uchovává obsah původního tvrzení, tj. neodporuje si tak, jak to činí věta (T). Lze argumentovat, že zpěv, jako jedna z uměleckých forem, má právě takovouto funkci. Typicky artikuluje abstraktní obsah, ale způsobem, v němž jde spíše o podobu a podmínky jeho sdělení než o to, co se v něm obvykle říká. Ačkoli má hudba kromě činné také abstraktní variantu danou notovým zápisem, je zřejmé, že k plné realizaci její estetické funkce patří příslušné zvěčnění, realizace tohoto zápisu, která efektivně brání intelektualizaci dané zkušenosti a problémům, které jsme diskutovali v oddílu 2. Přejít od teze (T) k tezi „o čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat“ takto odpovídá přesně Hegelově pojetí překonání a pozdvižení sporu. Že se nejedná o řešení definitivní, tj. že dialektika dále pokračuje, ukazuje snadno běžná situace operních představení, v nichž postava zpívá nejen na jevišti, ale i v rámci předváděného děje, což od posluchače vyžaduje interní schopnost vzájemného rozlišení obou postav, která tak umění samé transcenduje.

Co se týče adekvátnosti smyslové manifestace, nechává ji Hegel ve své estetice sledovat dvojí plán, jenž je specifikován termínem adekvátnosti *obsahu* (zachycované pravdy) a *formy* (smyslovosti). V prvním plánu se umění dělí podle historických period, v druhém podle žánrů, jež se v těchto periodách opakují. K tomu jen několik slov více méně komparativního charakteru: (1) *Symbolické umění* reprezentuje pravdu v smyslově neadekvátní formě, jako jsou nebeská tělesa či geometrické útvary typu pyramidy, a má tedy čistě odkazující charakter. Skrze

balzamované tělo odkazujeme např. ke smrti jako k něčemu, co není bezprostřední. Neadekvátnost plyne z toho, že je celek podmínek reprezentován jednotlivou věcí, která této reprezentace není z definice mocna. (2) V *klasickém umění* je nalezeno ideální smyslové vyjádření obsahu tím, že se příslušnou věcí stane podoba člověka, typicky socha, zachycující, že pravda není nikdy pravdou „o obě“, ale „pro nás“. Na faktu, že příslušný obsah fakticky adekvátně reprezentovat nelze, protože se nejedná o věc, to ovšem nic nemění. Tato základní limita smyslové reprezentace je výsledně reprezentována v (3) *romantickém umění*, kde dochází k jakési inverzi smyslové manifestace pravdy, totiž jejímu *zvnitřnění*. Příkladem, který Hegel uvádí, jsou obrazy lidských tváří, které nabyly výrazu, jenž antickým sochám chybí. Nalezením těchto mezi se umění ve své dialektické roli vyčerpává a otevírá se cesta k náboženství coby údivu nad celou životní formou.

Kritika zvěčňování a souběžný moment zvnitřnění probíhá v rámci jednotlivých „romantických“ umění. Ve *výtvarném umění* je primárně v dvojrozměrnosti maleb potlačena trojrozměrnost prostorových věcí, v *hudbě* následuje redukce na rozměr jediný. Obě tato umění se orientují na zrak a hlas, tj. dva smysly, v nichž se projevuje jak niternost ducha, tj. jeho emocionální rozměr, tak jeho sociální zakotvení. Takto můžeme říci, že v umění sledujeme jak to, co je pro řeč příliš „široké“ (sociální rozměr významu), tak to, co je příliš „úzké“ (emociální rozměr významu), byť se z Wittgensteinova hlediska jedná v obou případech o záležitosti týkající se hranice světa. K tomu viz jeho výrok, že svět šťastného a nešťastného se liší, přestože obsahují tatáž fakta.<sup>249</sup> Hlas jako spojnice obou, vnitřního a vnějšího, zde nabývá zvláštní důležitosti. Chce-li zvíře vyjádřit – tedy zvněšnit – bolest, zařve; chce-li ji vyjádřit člověk, promluví. Řeč chápaná v tomto zvěčňujícím ohledu jako jakési artikulované „řvaní“ má tedy podstatně komplikovanější strukturu než projevy zvířat, což je dáno právě příslušnými sociálními ohledy. Na vývoji jazyka se podíleli, prostředkovali jej druzí, díky čemuž se teprve stal médiem, nikoli

---

<sup>249</sup> Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, § 6.43.

*vice versa*. To bere v potaz nejvyšší fáze umění, která se orientuje právě na jazyk, totiž *poezie*, v níž byl hlasu dán smysl, a *drama*, v němž je jazyk sledován ve své funkci společenského jednání.

Positivní stránka smyslové manifestace pravdy, na pozadí všeho zmíněného, spočívá v artikulaci následující *pravdy o pravdě*, resp. o našem poznání. Nazvěme ji naší *základní tezí*, již lze rozložit do následujících bodů: (1) Poznání má dva podmiňující se předpoklady, a to (1a) předpoklad *subjektivní* (vyjadřujeme vždy cosi niterného) a (1b) *intersubjektivní* (vždy vůči někomu), tedy obráží se v něm identita vnějšího a vnitřního. (2) Tím, že vyslovujeme – zpředměňujeme – předpoklady poznání, dospíváme k základnímu rozporu. Ten není nutné a vlastně ani možné zakázat, ale přijmout tím, že ho pozvedneme a překonáme. (4) Za dosažením poznání je tedy jistá práce, jednání coby prostředník mezi myslí a světem, mezi individuem a zbytkem společnosti. (5) Díky ní je poznání stále v pohybu, tj. pohyb je mu inherentní.

Dílčí aspekty teze a jejich vzájemnou spojitost v této kapitole nebudeme podrobně zdůvodňovat – to je úkolem knihy jako celku. Uvedme ale několik příkladů, které zčásti doplní výše uvedené negativní ilustrace teze, které se týkaly především bodu (4). Z důvodů, které začnou být jasné záhy, zvažme nějakou propagandistickou píseň, např. Alexandrovovu *Naša gvardija*. Její slova, opěvující udatnost sovětské armády a setkání statečné gardy se Stalinem, jsou jednoznačně spíše *performativny* než *konstativny*, tj. popisný obsah – byť existuje – ustupuje stranou a reprezentuje celkovou formu, vyjádření jistého postoje, a zároveň podporuje jeho zaujetí. Tím dochází k podřízení emocí sociálním cílům, s jednoduchým cílem ubránit se a přežít. Ve své koncepci je přitom skladba zcela tonální, se značným nadužíváním kvarty. V důsledku toho se cíloví posluchači cítí takřikajíc doma: jistým krokem našlapují v rodné otčině, vymezené ostrým rytmem a čtyřčtvrtečním taktem, a chrání ji proti německým kouzelníkům. Cesta není snadná, tj. nejdou po vyrovnané stezce (obměny mollové stupnice a průběžná synkopizace, důraz na druhou a čtvrtou dobu), vše je však zároveň (díky základní tonalitě a ostrému rytmu) zcela pod kontrolou. Tento celkový dojem je kromě fyziologických konstant (pravidelný rytmus srdce, dech) přirozeně založen na předvý-

cviku – v mimoevropském posluchači nevzbudí kvarta žádná emoce. Z toho pak plyne následná domáckost (odlišnost od jiných domovů) i doprovodný požitek a excitace. Skrze ně mohou být ti, kdo příslušný výcvik absolvovali, manipulováni proti své vůli.

To je však druhá strana všech pravidel, totiž to, že jsou (skrže existenci alternativ) *kontingentní* a současně (skrže svou funkci zavazovat) *nutné*, a mohou tedy vést jak k pozitivní verzi svobody, tak k její negaci. Boj proti fašismu se takto vždy může obrátit v již zmíněný fašismus (a)tonality (nebo „fašismus jazyka“, abychom použili Barthesův známý obrat). Důvody tohoto zvratu je opět třeba hledat v základní tezi. Stejně jako jsou pocit domova, vyznání se v něčem a následně poznání obecně vykoupeny prací, je práce zapotřebí i k jejich udržení. Bez nich se z nových a revolučních forem mohou stát formy těsné a umrtvující, z domova úhor či vězení. Proto může mít i dekadence, tj. negativní verze svobody, svou pozitivní roli. V Praze padesátých let to na mezinárodním kongresu skladatelů jasně vyjádřil právě Adorno:

Neužitečná a křehká krása, kterou kolektivisté [...] pohrdají jakožto dekadencí, esteticismem, uměním pro umění, představuje [...] protest proti ztvrdlé, zpředmětněné společnosti.<sup>250</sup>

Z jiné, nepřímější strany se funkce umění vyjádřená základní tezí ukazuje v tom, že scientismus systematicky neví, co s ním, tj. neví, co s reprezentací vlastního nevědění.<sup>251</sup> Základní teze takto slouží také jako jakási transcendentální demonstrace nedostatečnosti vědy v jejím nároku být paradigmatem zkušenosti. Když takto např. Steven Pinker tvrdí, že hudba je jen jakýsi akustický dortík parazitující na adaptivních rysech zkušenosti jako pornografie či rekreační drogy,<sup>252</sup> ukazuje tím jen, jak divným pojmem adaptivnosti disponu-

---

<sup>250</sup> Adorno, T. W., Die gegängelte Musik. Bemerkungen über die Musikpolitik der Ostblockstaaten, in: *týž, Dissonanzen*, s. 51–56.

<sup>251</sup> V případě náboženské zkušenosti lze podobnou úvahu najít u Williama Jamese v jeho *The Varieties of Religious Experience*, s. 13 nn.

<sup>252</sup> Pinker, S., *How the Mind Works*, s. 534.

je, a že je to ve skutečnosti kritérium maladaptivní, slepé vůči potřebě a existenci vyšších sociálních funkcí, které zastává právě umění a které – podobně jako Bůh, ale i instituce státem počínaje – nejsou vidět. Zmínit lze třeba moderování nálad, vyvolávání pocitů jednoty, transcendence apod.<sup>253</sup>

Úpornost, s níž se redukcionisté Pinkerova nebo Dawkinsonova typu snaží upřít jisté zkušenosti – ať už je estetická či náboženská – právo na existenci, není přitom nepodobná scientistické reakci na fenomén *sporu*, reakci, která se zdá příležitostně hraničit až s hysterií. Jako protilek se pak typicky hledají zástupná řešení, např. tzv. *kvantové logiky* v případě sporů v rámci kvantové teorie, či *fuzzy-logiky* v případě sporů plynoucích z fenoménu vágnosti. Přijmeme-li Wittgensteinovo pojetí filosofie jako terapie, která podobně jako lékařství neléčí problémy tím, že je vysvětlí, ale že je nechá zmizet, zdá se, že jí v těchto případech představuje nějaká forma logické *psychoanalýzy*. Její zásluhou se pak touha po bezespornosti snadno demaskuje jako jiná verze Klingsorovy snahy o čistotu, která z neschopnosti překonat problém vlastními silami tento pouze vytěsňuje, jak to vůči anti-nomiím aplikoval již Kant.<sup>254</sup>

Neudržitelnosti tohoto postoje jsem se věnoval v této stati. Moderní matematici a logici, jako např. Turing a Gödel,<sup>255</sup> se ukazují být prostými dědici tohoto zákazu, když označují pozdního Wittgensteina za suspektního právě proto, že – zcela v duchu idealistického posunu od Kanta k Hegelovi – akceptuje spor jako přijatelný. Iracionalita a dogmaticnost jejich postoje se přitom jasně odráží v tom, že nejsou s to vidět Wittgensteina jinak než jako někoho, kdo neguje příslušná

---

<sup>253</sup> Srov. k tomu třeba kritiku in: Carroll, J., Steven Pinker's Cheesecake For the Mind, *Philosophy and Literature* 22, 1998, s. 478–485.

<sup>254</sup> Srov. k tomu poznámky in: Wittgenstein, L., *Remarks on the Foundations of Mathematics*, s. 120, 204 a 254.

<sup>255</sup> Ke Gödelovi viz Wang, H., *A Logical Journey: From Gödel to Philosophy*, MIT Press, Cambridge, MA 1996, s. 179; k Turingovi viz Wittgenstein, L., *Wittgenstein's Lectures on the Foundations of Mathematics, Cambridge, 1939*, ed. C. Diamond, The Harvester Press, Ltd., Hassocks 1976, s. 217–220.



„racionální“ tabu. Viděno střízlivě se však Wittgenstein pouze a zcela konsekventně ptá, co by se (podle dotčných) vlastně stalo, kdyby se v axiomatizované matematice objevil spor. Přestali by snad proto počítat?<sup>256</sup> Je zjevné, že odpověď na tuto otázku je pro obhájce bezesporné racionality podstatně traumatictější než samo připuštění sporu.

### 7.5 Závěr

Závěrečný terapeutický výklad dává nový rozměr ponaučení týkajícímu se věty (T), podle něhož překonávání sporu, který je v ní obsažen, spočívá v tomto překonávání samém. K němu jsem dospěl na počátku stati úkrokem k transcendentální filosofii, konkrétně k Hegelovi, který – analogicky k pozdní Wittgensteinově filosofii – odmítá jednoznačně *diktum* nevyslovitelnosti (resp. předchůdce tohoto *dikta* v Kantově transcendentální dialektice a jejích regulativních pojmech) a speciálně v estetické oblasti pracuje s termínem smyslové manifestace pravdy. V té jsem identifikoval manifestaci *pravdy o pravdě*, skrze niž nás umění jednak o něčem „poučuje“, a v tomto smyslu může být nadřazeno vědě, neboť se toto poučení týká podmínek její pravdivosti, jednak umožňuje „adekvátně“ překonat spor obsažený ve výroku (T), resp. v antinomiích, kterým se tento výrok snaží „neadekvátně“ bránit.

Vlastním úkolem estetiky, kterou jsem takto zarámoval Wittgensteinovými ranými a pozdními díly a jejich vztahem k tezi (T), by byl podrobnější popis či dedukce předpokladů řeči, které umění, speciálně tedy zpěv, zvětčují, a to např. v základní klasifikaci dané rozlišením pozitivních a negativních aspektů uvedené základní teze. K těm by mohla typově patřit *tělesnost* jazyka, tj. fakt, že je v důsledku vázán na hlas či fyzické zpřítomnění, a nežije tedy pouze v abstraktních obsazích, jak k tomu vede teorie sémantického platonismu nebo *gramatičnost* jazyka, tj. fakt, že předpoklad přímého vztahu ja-

---

<sup>256</sup> Wittgenstein, L., *Remarks on the Foundations of Mathematics*, s. 400.

zyka a světa nedovoluje vysvětlit původ gramatických kategorií, fenomény, jako je flexe, to, proč je k porozumění zapotřebí činit pauzy, modulovat hlas či intonovat.

Otázkám wittgensteinovské estetiky vymezené (1) tezí o nevyslovitelnosti, jak je obsažena v *Tractatu*, a (2) základní tezí, jak ji vymezuje Hegelovo pojetí krásy jako manifestace – a tedy „vyjádření“, explicitace – pravdy, se bude věnovat i další kapitola. Je cíleně zaměřena na jediné umělecké dílo, totiž Wagnerovy *Mistry pěvce* – a jediný problém, totiž otázku řízení se pravidlem. Z hlediska teze o nevyslovitelnosti se v ní ocitáme v kontextu Wittgensteinovy pozdní filosofie, kde je v souladu s Hegelem vyslovování nevyslovitelného, totiž explikace implicitních pravidel, nejen možnou, ale i nutnou součástí fungující jazykové praxe. Z hlediska základní teze mě bude zajímat zejména sociální podmíněnost významu, jak je zachycena právě v pojmu pravidla.

## 8. WITTGENSTEIN A RICHARD WAGNER O PRAVIDLECH

Podle zprávy Briana McGuinnesse Wittgenstein opakovaně zmiňoval, že během svého studia v Berlíně navštívil nejméně třicetkrát představení Wagnerových *Mistrů pěvců*.<sup>257</sup> McGuinness dodává, že se musí zcela jistě jednat o nadsázku, neboť tolik představení dané opery se v té době v Berlíně prostě nekonalo. V této souvislosti se ale nabízí několik otázek:

- (A) Existují nějaké hlubší důvody pro tuto nesrovnalost ve Wittgensteinově tvrzení?
- (B) Může mít Wittgensteinova záliba v daném Wagnerově díle nějaký hlubší filosofický význam či důsledky?

Dosavadní odborné studie věnované danému tématu se soustřeďují takřka výhradně na otázku (B), na niž odpovídají na relativně obecné, většinou biografické či kulturní rovině.<sup>258</sup> V této kapitole bych rád po-

---

<sup>257</sup> McGuinness, B., *Wittgenstein: A Life*, s. 55.

<sup>258</sup> To platí jak pro McGuinnessův text, tak pro již zmíněnou knihu K. Eggersové o Wittgensteinově filosofii hudby, kde je příslušná pasáž o Wagnerovi z McGuin-

stupoval odlišně a nabídl současně odpověď na obě uvedené otázky, a to způsobem, jenž je bližší vlastní agendě Wittgensteinovy filosofie.

Tvrdím přitom, že otázky (A) a (B) jsou nejenže propojené, ale vztahují se k vlastnímu jádru Wittgensteinových pozdních úvah o významu a porozumění, se zvláštním zaměřením na význam a porozumění v *budbě*, tj. k oblasti estetiky a hudební zkušenosti. Nejdůležitější vodítko, které zde můžeme sledovat, je dáno skutečností, že se Wittgenstein na rozdíl od standardního analytického přístupu nechová k umění jako k jakési zvláštnosti, která je podřazena či nijak nesouvisí s ostatními oblastmi ducha, jako jsou např. věda či logika, ale chápe je jako neoddělitelnou součást celku lidské zkušenosti. V tom je jeho filosofie nepochybným dědicem velkých systémů německého idealismu.

### 8.1 Momenty srovnání

Vlastnímu výkladu bych rád přededeslal jednoduchý náčrt dalšího postupu mých úvah. Pokud jde o otázku (A), která se týká velkého počtu Wittgensteinových údajných návštěv představení *Mistrů pěvců*, navrhuji – pochopitelně s jistou interpretační licenci – nahlížet Wittgensteinovo tvrzení primárně jako vyjádření *hlavního principu* jeho estetiky. Ten je v implicitní formě přítomen již v jeho *Tractatu* (vedle spřízněných principů logiky a etiky) a rovná se vzhledu, že význam estetických soudů nemůže spočívat pouze v jednoduchých proklamacích jako „mám rád *Mistry pěvce*“ (nebo „říkám pravdu“, „myslím to dobře“), tj. v něčem, co někdo (tady a teď) *říká*, ale spíše v tom, co

---

nessovy knihy citována a komentována. Viz Eggers, K., *Ludwig Wittgenstein als Musikphilosoph*, s. 107–108. Szabados např., v nejpodrobnějším příspěvku věnovaném tomuto specifickému tématu, srovnává Wagnera a Wittgensteina převážně z hlediska hudební kritiky a témat, jako je souhra hudby a jazyka, na nichž byli jak Wagner, tak Wittgenstein zainteresováni. Viz Szabados, B., Wittgenstein's Reception of Wagner: Language, Music, and Culture, in: Bru, S., Huemer, W., Steuer, D. (eds.), *Wittgenstein Reading*, de Gruyter, Berlin 2013, s. 171–196.

se *ukazuje*, když někdo něco průběžně a pravidelně *dělá*, a co se tak výhledově ustanovuje ve formě *zvyku*. Ve Wittgensteinově pozdní filosofii je tento princip úzce spjat s problémem, za jakých podmínek lze někomu připsat porozumění danému hudebnímu dílu. Wittgenstein přitom tvrdí, že tento problém nelze oddělit od sledování tělesných projevů příslušné osoby – v případě hudby tedy od posuzování gest, výrazu a pohybů – jakožto adekvátních či nepatřičných.<sup>259</sup> Také proto jsou to až početné návštěvy představení *Mistrů pěvců*, nikoli pouhé vyjádření záliby ve Wagnerově opeře, na čem záleží v přípisu hudební hodnoty, stejně jako to je až dobré chování, nikoli jen dobré úmysly, co nás opravňuje k označení nějaké osoby za (morálně) dobrou či charakterní.

Přijmeme-li tuto interpretaci, můžeme koherentně přejít k otázce (B) a pátrat po důvodech, proč měl Wittgenstein zálibu právě v tomto konkrétním hudebním díle. Na jedné straně přitom z jeho *Rozličných poznámek* víme, že nebyl zrovna Wagnerovým fanouškem. Na druhé straně je nám také známo, že bral své kulturní zájmy velmi vážně, dokonce do té míry, že je považoval za klíč k porozumění svému filosofickému dílu.<sup>260</sup> Otázka je, zda lze tuto devízu aplikovat také na Wagnerův případ.

Přímočará odpověď na tuto otázku či alespoň pokus o ni by měly začít asi opět záležitostmi *porozumění hudbě*, což bylo zjevně oblíbené téma Wittgensteinova pozdního myšlení současně s tématem *řízení se pravidlem*. Obojí lze zcela přirozeně spojit s Wagnerovým úmyslným překračováním hranic tonality, tj. současným porušováním a řízením se jejími pravidly. Bohužel jsou v tomto ohledu *Mistři pěvci* – alespoň co se hudby týče, na rozdíl např. od *Tristana* či *Parsifala* – spíše konzervativní, a proto se pro daný účel příliš nehodí. Na druhé straně však platí, že děj opery, napsaný samotným Wagnerem, se explicitně těmto tématům věnuje, a to jak na úrovni dramatu, tak jeho teoretické reflexe. Ve věci pravidel a řízení se pravidly hájí navíc Wagner střední

---

<sup>259</sup> Viz např. Wittgenstein, L., *Vermischte Bemerkungen*, s. 521–522.

<sup>260</sup> Viz Drury, M. O'C., *Conversations with Wittgenstein*.

cestu mezi extrémem nepodmíněného lpění na *explicitních* – tj. teoreticky založených – pravidlech a extrémem jejich prostého popření. Tyto přístupy a jejich konflikt zobecňuje pak nejen ve vztahu k estetickým normám (které jsou v opeře reprezentovány pěveckou soutěží), ale také ve vztahu k pravidlům společnosti (mírumilovného a spóřádaného města Norimberka) a ve vztahu k normám jako takovým.

Tím je dán obecný rámec, vůči němuž lze Wagnerův vliv na Wittgensteina analyzovat, aniž bychom se uspokojili pouhým zjištěním, že se Wittgenstein i Wagner zajímali o problém řízení se pravidlem. Netriviálnost navrženého srovnání přitom nepramení ani tak ze samotného tématu, ale z dialektického přístupu k němu, jenž zohledňuje hlubší konflikt týkající se možnosti vzájemného porozumění, lhostejno zda ve vědě, hudbě či každodenním životě. Základní otázka zní: Jak mohu vědět, že se někdo řídí daným pravidlem (tj. rozumí tomu, co míním), když mám k dispozici vždy jenom konečnou evidenci? Wittgensteinova formulace přitom vede k problému, který Kripke nazývá *skeptickým paradoxem*. Při jeho artikulaci a následném „řešení“ je nejprve vyloučena možnost nalezení odpovědi jak v soukromí subjektu, tak v objektivní sféře mimo něj, aby pak mohla být pravá, prostřední možnost lokalizována v rámci společnosti coby domněně normativně definované intersubjektivitě. Ve vztahu k fenoménu řízení se pravidlem lze říci, že jsou v něm extrémní pravidla, jimiž se lze řídit soukromě (existují-li vůbec taková pravidla), a pravidla, která lze explicitně formulovat, nahrazeny pravidly, která mají *implicitní* – tj. praktickou a sociálně založenou – povahu *zvyku* či sociální *instituce*. Vhled do sociálního a praktického rozměru pravidel a řízení se pravidly – a prostřední pozice na nich založená – jsou jádrem toho, co Kripke nazývá *skeptickým řešením skeptického paradoxu*.<sup>261</sup> Tato témata jsem již zmínil zvláště v kapitole 2.

Hlavní teze této kapitoly spočívá v tvrzení, že Wagnerovo libreto takřka doslova anticipovalo Wittgensteinovo pozdní myšlení o pravidlech, včetně volby terminologie (jako je přirovnání „pravi-

<sup>261</sup> Viz Kripke, S., *Wittgenstein on Rules and Private Language*.

del“ a „kolejí“). Zásadní je ale načrtnutá formulace stejně jako řešení Wittgensteinova skeptického paradoxu. Ve zbylém textu tezi poděpřeme podrobnou analýzou několika generických scén tematizujících řízení se pravidlem. Jsou to:

- (1) Scéna v pěvecké škole a konflikt Beckmessera, Stolzinga a Sachse týkající se možnosti řídit se pravidlem (1. dějství, 3. scéna).
- (2) Dialog Sachse a Stolzinga o rozdílu mezi krásnou a mistrovskou písní jako něčím, co je zkomponováno podle pravidel (3. dějství, 2. scéna).
- (3) Sachsův finální monolog o významu pravidel (3. dějství, 5. scéna).

Analogicky k Wittgensteinovu řešení jeho *paradoxu* lze tuto triádu chápat jako reprezentující extrém (1) a (3) zodpovědné za konflikt, stejně jako jejich usmíření v prostřední pozici (2), která odpovídá z hlediska příběhu umělecké katarzi. Tím je ustanovena jasná korespondence mezi záležitostmi logiky (řešení paradoxu) a estetiky (řešení dramatického konfliktu). Začnu přitom konfliktem, jak ho popisuje Wagnerovo drama.

## 8.2 Úrovně obecnosti

Ústřední zápletka *Mistrů pěvců* je prostá: tři muži milují jedno děvče, první zvítězí, druhý prohraje a třetí se vzdá. Zápas však není založen na hrubé síle, ale jedná se o pěveckou soutěž, v níž strany konfliktu čitelně zastupují hlubší postoje k pravidlům a k soutěži samé. Popíšme nejprve toto ztělesnění základního konfliktu. V mém návrhu v něm lze rozeznat tři různé hermeneutické úrovně stupňující se obecnosti:

(I) *Úroveň příběhu*, na níž je implicitně sledován klasický princip dramatické struktury ústící v rozřešení základního konfliktu uměleckou katarzí.

(II) *Estetická úroveň*, na níž je rovina (I) příběhu reflektována jako případ obecnějšího, estetického zájmu. Jakožto opera o zpěvu poskytují *Mistři pěvci* možnost tento zájem sledovat jak na textové, tak

na hudební rovině, v zaměření na ideje uměleckého pokroku a jeho původu v ustanovení pravidel a jejich porušení.

(III) *Filosofická úroveň*, na níž slouží estetická rovina (II) jako příklad libovolné oblasti porozumění. Čteno Wittgensteinovýmá očima má opera za úkol ukázat, že porozumění coby záležitost pravidel není čistě teoretický podnik, ale něco sociálně a prakticky moderovaného. Tím by měl být překonán skeptický paradox coby nejzazší zobecnění všech výše uvedených konfliktů.

Co se týče úrovní (I) a (II), reprezentuje postava mladého rytíře Waltera ze Stolzingů očividně *naivní umění* bezprostředních dojmů a inspirace. Stolzing vidí „půvabnou pannu“, zamiluje se a chce si ji na místě vzít. Pěvecká soutěž a její pravidla jsou pro něj pouze překážkou, zcela libovolnou a zbytečnou z hlediska sledovaného cíle. Stolzingův sok v lásce, merkýř cechu Sixtus Beckmesser, oproti tomu ztělesňuje přichylnost k ustanoveným a explicitně formulovaným pravidlům, a slouží tedy, jak známo, jako karikatura estetického formalismu Wagnerova úhlavního nepřítele, hudebního kritika Hanslicka, podle něhož nemá estetická kvalita hudby nic společného s emocionálními dispozicemi a projevy posluchače. Hudba je pouze záležitostí produkce a hodnocení zvukových forem. Oproti naivnímu umění Stolzingovu představuje Beckmesser tzv. *akademické umění*,<sup>262</sup> které tím, že sleduje ustanovená pravidla a zvyky, slepě odmítá vše, co s nimi není v souladu.

První a nejočividnější konflikt těchto postav je zobrazen hned v prvním dějství opery. Stolzing chce být přijat do cechů mistrů pěvců, aby se mohl zúčastnit soutěže o Evinu ruku. Učedník David mu vysvětluje základní rozdíly mezi „pěvcem“, „básníkem“ a „mistrem pěvcem“ a další náležitosti soutěže, jako jsou role merkýře či význam psaných pravidel („tabulatury“). Mistrovská píseň je podle cechovních pravidel kontrolovaná merkýřem, jenž po sedmi chybách prohlásí pěvce za „odzpívaného a odbytého“ („versungen und vertan“).

---

<sup>262</sup> Zde a ve zbytku kapitoly využívám užitečného rozlišení Leonarda Meyera, viz jeho *Emotions and Meaning in Music*, s. 71.



Ve své úvodní řeči čte jeden z mistrů „tabulaturu“, přičemž explicitně zmíní plagiátorskou klauzuli (není dovolenou užít více než čtyř slabik z písně jiného mistra) a popíše strukturu písně. „Bar“ neboli strofa

### *AAB*

sestává ze dvou slok (*Stolle*) téže melodie *A* a dopěvku (*Abgesang*) *B* vlastní melodie. Jak upozorňuje Dahlhaus,<sup>263</sup> Walterova následná píseň není zajímavá ani tak svou nekonvenčností, ale tím, že první sloka sestává ze dvou částí, z nichž první má více než 160 taktů a končí kadencí, druhá se pak od první značně liší. Podle Dahlhause je tím vysvětleno, proč se Beckmesser cítí povinován zastavit zkušební píseň uprostřed druhé sloky, neboť interpretuje posloupnost

### *ABA*

jako formálně uzavřenou. Ale ona uzavřená není. Později, když Stolzing začne přes protesty Beckmessera a dalších mistrů znovu zpívat, lze slyšet, že je to pouze začátek komplexnější strofické struktury

### *ABABC.*

To znamená, že tvar Stolzingovy písně byl dezinterpretován, byť nikoli bezdůvodně. Právě tato situace nám dovolí pohodlně přejít na úroveň (III) filosofické reflexe, a to srovnáním uvedeného problému s problémem řízení se pravidlem, jak je probírán v § 138–242 *Filosofických zkoumání*. Ačkoli je podobnost obou „scén“ očividná, popíšu ji detailně kvůli celému argumentu. Začnu stručnými poznámkami rekapitulujícími zvláštnosti Wittgensteinovy pozdní filosofie.

Zavedení metafory *hry* spolu s pojmem *pravidla* umožnilo Wittgensteinovi převést všechny problémy *poznání* a *porozumění*, včetně těch týkajících se přírodních věd, umění, etiky a náboženství, na problém

<sup>263</sup> Dahlhaus, C., *Richard Wagners Musikdramen*, Reclam, Leipzig 1996, s. 111.

řízení se pravidlem. Zkušenost je takto prezentována jako něco činného a procedurálního, něco, co musí být žito společně s druhými, a nikoli jen pasivně recipováno či rozluštěno. To se zvláště týká subjektivně založené otázky, zda někdo dosáhl jistého mentálního stavu (Platónova „rozpomenutí se“), která nyní nabývá sociálně a pragmaticky zaměřené podoby, zda někdo ovládl jisté pravidlo.

Jak ale poznáme, že si někdo, např. nějaké dítě, osvojil nějaké pravidlo, např. přičítání  $+ 2$ ? Můžeme přirozeně nechat dítě napsat číslo 2 a ověřit, zda bude pokračovat takto:

4, 6, 8, 10, ...

Jak ale zabráníme tomu, že po konečně mnoha krocích – a kroků, které jsme s to zkontrolovat, bude vždy jenom konečně mnoho –, kdy dítě postupovalo správně, a bylo tedy prohlášeno za kompetentní, nezačne najednou psát něco nečekaného, např. toto:

1000, 1004, 1008, 1012, ...?

Zdůvodní to přitom tak, že myslelo, že to tak bylo od počátku *míněno*. Lze si samozřejmě představit jiné, byť spřízněné situace, v nichž je předpokládané pravidlo v průběhu rozvoje nahrazeno jiným, atd. To je fakticky situace popsána ve Wagnerově opeře, kde je nejprve rozeznáno schéma *ABA*, aby bylo poté nahrazeno schématem *AAB*. Poučení z těchto pozorování, jak poukazuje Wittgenstein, tvoří právě jádro paradoxu: Jak se může někdo objektivně řídit nějakým pravidlem, může-li s ním být vše uvedeno v soulad (jak bylo ukázáno v situaci *Mistrů pěvců*) nebo v nesoulad (viz případ přičítání  $+ 2$  či posloupnost sestávající ze tří koček  $a_1, a_2, a_3$ , kterou po doplnění o instanci  $a_4$  psa lze číst jako případ chlupatosti, vztekliny či savcovitosti).<sup>264</sup>

Tím, že interpretuje paradox jako skepsi ohledně možnosti porozumění tomu, co někdo jiný míní, navrhuje Kripke chápat jej právě

<sup>264</sup> Wittgenstein, L. *Philosophische Untersuchungen*, § 201.

jako paradox *skeptický*. Činí tak prostřednictvím explicitního odkazu k slavnému případu Humovy skepse ohledně induktivního usuzování: Jak může konečné množství případů sloužit jako oprávnění k jejich nekonečnému zobecnění charakteristickému pro obecné zákony, pravidla atd.? Je dobře známo, že Hume tomuto skepticizmu podlehl a doznal, že žádné takové logicky platné oprávnění neexistuje a že naše induktivní úsudky z *konečného* množství známých případů na množství (perspektivně) *nekonečné* jsou založeny pouze na *zvyku* či sklonech „těla“, které věří více tomu, co opakovaně zakouší, než tomu, co zakouší méněkrát. Tím vyřešil paradox *negativním* způsobem. Oproti tomu Kant, probuzen podle vlastních slov Hudem z dogmatického spánku, podává *pozitivní* řešení paradoxu: induktivní přechod není ospravedlněn *per se*, ale na dodatečném základě schopnosti našeho rozumu předepsat světu, co je naše, tj. naše pravidla a zákony. Řečeno jinak, v přírodě neexistuje žádná pravidelnost, kterou v ní nejsme s to uvidět.

Tímto způsobem se zdá být paradox vyřešen. Ale ve skutečnosti je pouze „odložen“, neboť schopnost rozumu předepisovat explicitní pravidla, např. přičítání čísla 2, nevysvětluje sama o sobě, proč by měla posloupnost 2, 4, 6, 8, ..., 994, 996, 998, 1000 pokračovat prostřednictvím 1002 spíše než 1004, aniž bychom se odkázali na další pravidlo, které tuto aplikaci zdůvodní, tj. aniž bychom vysvětlili vztah explicitního pravidla + 2 k posloupnosti 2, 4, 6, 8, ..., 994, 996, 998, 1000, ... jako něco, co je s tímto metapravidlem v souladu. Právě s tímto vzhledem v prchavou povahu Kantova pozitivního řešení, tj. odkrytím, že vede k nekonečnému regresi, vstupuje na scénu Wittgenstein. A činí tak, jak víme z jeho vlastního svědectví, plně obeznámen s Wagnerovou operou.

### 8.3 Prostřední pozice

Nejprve podotkněme, co by nemělo zůstat bez povšimnutí, totiž že filosofický konflikt popsany v předchozím oddílu pod titulem „skeptický paradox“ byl mírně modifikován v průběhu jeho představení. Nyní se zdá, že vyrůstá z tenze mezi humovskou a kantovskou reakcí na Humovu skepsi. Řečeno Wittgensteinovou terminologií, jedná

se o pnutí mezi radikálním popřením platnosti pravidel ve prospěch iracionálního zvyku a přesvědčením, že jsou tato pravidla pevně zakotvena v apriorních strukturách našeho rozumu. Ve světle toho se může zdát, že Wittgensteinovo řešení paradoxu usiluje o usmíření obou možností nalezením chybějící „prostřední“ pozice, kterou lze číst buď jako *idealizaci* Huma, nebo opačně jako *naturalizaci* Kanta. Není překvapivé, že tato „prostřední“ pozice mezi Humem a Kantem odpovídá pozici Hegelově.

Co se týče idealizace Huma, ta začíná náhledem, že zvyk není něco jednostranně podmíněného přírodou, ale že je až výsledkem vzájemné a aktivní adaptace člověka na svět a *vice versa*. Abychom dali příklad náležející úrovni (II) estetických norem, naši citlivost k působení západní hudby nelze kvalifikovat jako vrozenou (fenomén tonality je z evolučního hlediska příliš nový), ale jako něco, do čeho musí děti pozvolna vrůst. Jak jsem již zmínil v předchozí části knihy, je tento proces podstatně vázaný na četnost výskytů individuálních stimulů, počínaje vnímáním akustického kontinua jako rozděleného do diskrétních bodů našich hudebních stupnic a jejich další stratifikací. Výskyty daných tónů a souzvuků, stejně jako jejich vztahy, např. to, že je citlivý tón následovaný spíše tónikou než jinou funkcí (či pauzou) či rozpoznání tóniny toho kterého díla jako té spíše než oné stupnice, nejsou čistě kontingentní, ale pramení také z nás, z naší hudební tradice formované posledních čtyři sta let. Humovský zvyk lze tedy vnímat jako cosi, co hraje roli, kterou dal Kant apriorním strukturám rozumu: je to náš příspěvek k racionální reglementaci světa.

Vzato z druhé strany, tj. ze strany naturalizace Kanta, lze tentýž proces číst jako něco, v čem získají apriorní struktury rozumu pozemštější význam. Příslušná naturalizace však není empirické povahy, ale blíží se Hegelovu idealismu, v němž je společenské jednání pravým vyjádřením ducha. Wittgenstein vyjadřuje totéž tvrzením, že pravidla či řízení se jimi jsou instituce, v čemž se již skrývá podstatná reformulace původní otázky. Problémem není pouze, „jak vím, že dítě zvládlo nějaké pravidlo?“, ale také „jak dítě ví, že ho zvládlo?“. Tento obrat vede přímo k výše zmíněnému *skeptickému* řešení paradoxu coby hledané prostřední pozici. Na jedné straně nemáme cokoli *ab-*

*solutně* fixovaného či stabilního, jako např. explicitní pravidlo či jiný třetí objekt, k němuž bychom se mohli objektivně vztáhnout, neboť takový odkaz či interpretace by se musel také řídit nějakým pravidlem, a nahradil by tedy jen jedno pravidlo jiným. Na druhé straně se odpověď nemůže skrývat v soukromí naší mysli či ve zvyku, který si někdo subjektivně osvojí, neboť tím se nevyhnutelně ocitáme ve stavu, v němž *řídít se pravidlem* je totéž, co *myslit si, že se řídím pravidlem*, čímž jakákoli řeč o řízení se pravidlem přestává dávat smysl.<sup>265</sup> Tato úvaha je známá jako Wittgensteinův argument proti soukromému jazyku. Přijdeme-li jak o externí, tak o interní kritéria objektivnosti, můžeme buďto podlehnout tíže dilematu (a tedy „vyřešit“ paradox negativním způsobem), nebo si s Wittgensteinem uvědomit, že se jedná jen o dilema domnělé. Stále totiž existuje něco, co je přítomno *po celou dobu*, po kterou si klademe výše uvedenou otázku, totiž *relativní* stabilita bazální jazykové praxe, v níž je sama otázka položena.

Takové řešení není negativní, neboť se nevzdává možnosti vědět či rozumět, ale není ani pozitivní, neboť nevymezuje žádnou agendu, kterou by mělo poznání na starost, kromě tohoto poznání samého. Řečeno jinak, nikdo *nic neví*, protože neexistuje nic absolutně nezávislého, co by bylo možné vědět, kromě *vědění samého*, které však spíše než čímsi, co je *sdíleno*, je samotnou *činností sdílení*. Co se týče Wittgensteinovy herní metafory, můžeme si představit – na základě Brandomovy rady – raději klasický tanec než fotbal, tj. hry, v nichž není sdílen nějaký externí objekt (míč), ale aktivita sama.<sup>266</sup> Ve vztahu k metafoře pravidla převádíme zase *explicitní* pravidla na jedné straně a jejich úplný nedostatek na straně druhé na pojem *implicitního* pravidla coby jiného jména pro normativitu lidských praktik, které předchází každé interpretaci.

Z hlediska opery je toto usmíření velmi čitelně ztělesněno ústřední postavou dramatu, Hansem Sachsem. Jakožto básník a švec v jed-

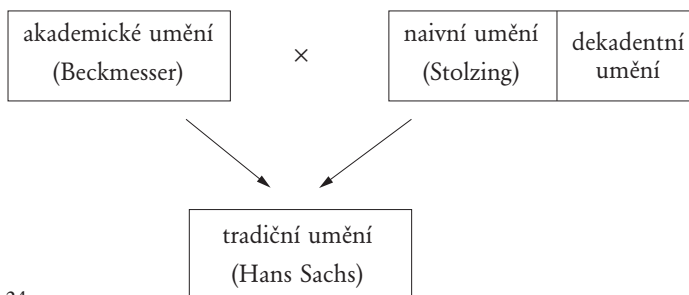
---

<sup>265</sup> Tamtéž, § 202.

<sup>266</sup> Viz Brandom, R., Facts, Norms and Normative Facts: A Reply to Habermas, *European Journal of Philosophy* 8, 2000, s. 356–374, zvl. s. 363.

né osobě je Sachs kontrastován s městským písařem Beckmesserem, který na rozdíl od ostatních členů cechu nemá svou vlastní živnost, ale žije ze sociální smlouvy bez přímého vztahu k bazální praxi či motivacím, které k ní vedou. (Totéž přirozeně platí *mutatis mutandis* o hudebním kritikovi Hanslickovi v protikladu k činnému umělci a teoretikovi Wagnerovi.) Na druhé straně je Stolzingův negativní postoj k pravidlům pěveckého cechu formován okolností, že je pro něj coby aristokrata sociální status záležitostí krve, a v tomto smyslu na zmíněných pravidlech nezávisí. Tím je vyřízena úroveň (I) příběhu.

Co se týče estetické úrovně (II), jsou *akademické* a *naivní* umění, představované Beckmesserem a Stolzingem, sjednocena v *tradičním* umění Hanse Sachse, jenž coby sebe-vědomé ztělesnění samotného Wagnera bere na jedné straně vážně tradici a její principy, aniž by na straně druhé dogmaticky trval na zachování nějaké *speciální* skupiny pravidel. Viz obrázek 24. Ví totiž, že jsou zakotveny ve společnosti



Obr. 24

a jejích zvycích a že je lze změnit v souladu s potřebami společnosti. V příběhu stejně jako v historické skutečnosti je to zohledněno v Sachsově rozhodnutí nechat posoudit kvalitu písně nejen mistry, ale také občany města, jak je to vyobrazeno v posledním dějství opery. V dalším oddílu provedu na základě důkladné analýzy libreta opery zobecnění uvedených vhladů na úrovni (III). Tento oddíl je klíčový ve vztahu k hlavní tezi kapitoly.

## 8.4 Textová evidence

V tomto oddílu chci poskytnout dostatečné množství podkladů pro ospravedlnění teze, že inspiraci Wittgensteinova skeptického paradoxu a jeho skeptického řešení lze nalézt ve Wagnerově opeře. Jádrem této evidence – totiž základní dramatický konflikt, jež lze zobecnit na všechny interpretační úrovně od (I) po (III) –, bylo již popsáno v oddílu 8.2 v souvislosti s problémem řízení se strofickou formou mistrovské písně. Přímá spojitost tohoto problému s Wittgensteinovým problémem řízení se pravidlem + 2 byla, jak doufám, učiněna dostatečně transparentní. Nyní tvrdím, že tato základní situace je dále rozvinuta ve dvou následujících scénách, které pokrývají dvě extrémní stanoviska ohledně povahy pravidel, jak byla popsána dříve.

Podle prvního stanoviska je správnost řízení se pravidlem garantována nějakými externími objekty, jako jsou explicitní pravidla kontrolovaná komisí expertů. Zastánci druhého stanoviska si zase navykli přemýšlet o řízení se pravidlem jako o něčem, co je založeno v soukromých rozhodnutích určitého jednotlivce, v jeho pocitech či subjektivně ustanovených zvycích. Adekvátní – prostřední – stanovisko se vynořuje teprve postupně v průběhu děje Wagnerovy opery. Popišme podrobně, v čem spočívá.

První kroky na cestě k němu jsou podniknuty ve 3. scéně 1. dějství. Začínají po Beckmesserově přerušení Stolzingova zpěvu Sachsovým pokusem o uklidnění situace „Zadržte, mistři! Nač ten spěch?“<sup>267</sup> následovaným Beckmesserovou podrážděnou reakcí. Toto je relevantní text:

SACHS	Zadržte mistři! Nač ten spěch? Ne každý sdílí váš názor.
-------	---

---

<sup>267</sup> Dále používám svůj volný překlad. Knittlův klasický překlad (viz Wagner, R., *Mistři pěvci norimberští*, přel. Z. Knittl, SNKL, Praha 1958) se přizpůsobuje zpěvu a rýmu, a dochází v něm tak k posunům v obsahu, které jsou pro naše účely nepoužitelné.

Rytířova píseň a melodie  
je nezvyklá, ale ví, co chce;  
ač opouští koleje naší cesty,  
přece kráčí jistě a pevně.  
Chcete-li měřit našimi pravidly,  
co se našimi pravidly neřídí,  
zapomeňte vlastní cesty  
a hledejte nejprve pravidla.

BECKMESSER

Ha! Výborně! Teď to konečně slyšíte:  
Sachs dává volnost břídlům,  
aby vcházeli a vycházeli podle libosti  
a bez omezení řádili.  
Ať zpívá lidem na tržišti a v ulicích,  
sem je vstup povolen jen podle pravidel.  
[...]

SACHS

Bůh chraň, aby to, co žádám,  
nebylo v souladu se zákony!  
Ale psáno stojí:  
„Merkýř je ustanoven tak,  
aby ani zášť, ani láska  
nekalily jeho úsudek.“

Nejprve se přitom zdá, že Sachsova slova potvrzují, že Stolzingova píseň nebyla v souladu s pravidly (ale měla, jak víme, namísto toho formu *ABA*). Ve světle dalšího textu je ale vhodnější Sachsův postoj upravit spíše jako apel na vstřícné čtení: ponecháme-li stranou vnitřní kvalitu Walterovy písně (která postupuje podle vlastních pravidel), sama konečná evidence – tedy ještě před ukončením zpěvu – není dostatečně silná na to, aby podpořila závěrečný verdikt.

Zároveň platí, že mají-li být pravidla pravidly, musí mít *nutnou* kvalitu, která však v jistém smyslu činí všechna budoucí rozhodnutí obsažena v prostém faktu jejich ovládnutí, jak to ukazuje případ sčítání: abych uměl sčítat, musím umět sčítat *nekonečně mnoho* možných součtů, nikoli jen ty lehčí nebo vybrané, např. ty, které se objevily v učebnici elementární aritmetiky. V tomto smyslu se pravidla podobají *nekonečným kolejím*, jejichž cestu nelze opustit. V původním



textu opery se také objevuje slovo „koleje“ (*Geleise*), které doslovně odpovídá jednomu z Wittgensteinových podobenství:

Odkud pochází představa, že začátek posloupnosti je viditelná část kolejí vedoucích do nekonečna? Můžeme si samozřejmě představit koleje na místo pravidla. A nekonečně dlouhé koleje odpovídají neomezené aplikaci pravidla.<sup>268</sup>

Již jen pro tuto jejich nekonečnou a nutnou povahu nejsou pravidla či koleje něčím, co někde jednoduše je. Jak je pak ale možné, že jsme se jimi schopni správně řídit? Odpověď – ať ne zcela explicitně – je zde již anticipována: pro tuto správnost neexistuje žádné explicitní měřítko, jediné, co lze učinit, je přidat se k fungující praxi řízení se pravidlem a nechat na jejích účastnících, aby správnost či nesprávnost našeho připojení se posoudili. Beckmesserem vysmívané Sachsovo rozhodnutí nechávat kvalitu svých písní zhodnotit nejen abstraktními pravidly, ale i občany města, je zjevným odkazem k potřebě sociální implementace normativity, která je dále podpořena v závěrečném dějství, v němž je zdůrazněna jak potřeba sociálního konsenzu, tak expertního rozhodování.

Námi diskutovaná scéna v pěvecké škole a její pokračování přitom naznačují, že takový konsenzus není bez komplikací. Závěr prvního dějství takto provází obecné pozdvižení, v němž Walter dokončí svou píseň a ukáže tak, že má předepsanou formu (*AAB*), ač neobvyklého druhu. Navzdory Sachsovým protestům je Walterova kandidatura na členství v cechu zamítnuta, a takto naznačeno úskalí *kolektivního* rozhodování stejně jako „pouhých“ *konsenzuálních* teorií pravdy. Tentýž problém se dotýká také konceptů normativity, v nichž je pravidelnost nějakého souhlasu chápána jako jednoduchá podmínka správného či špatného. Vztah řízení se pravidlem a společenského konsenzu musí být založen na něčem hlubším, než je pouhé kauzální spojení či četnost podpůrných příkladů, totiž na *vstřícném* postoji všech účastníků.

---

<sup>268</sup> Vize Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, § 218.

V negativním duchu je tato pointa přivedena do extrému v 6. scéně 2. dějství, v níž se Beckmesser pokouší dvořit Evě serenádou, kterou sám zkomponoval. Přestože je jeho píseň zcela v souladu s „tabulaturou“, zapříčiní její noční produkce pouliční bouři mezi ustanovenými sociálními třídami (což jsou učedníci, tovaryši, mistři, sousedi a ženy) v dosud poklidném a spořádaném městě. Jak poznamenává Robinson ve své klasické knize o operních idejích, má fakt, že je celá rvačka komponována jako fuga založená na motivu Beckmesserovy nezdařené skladby, jasné poselství: „[...] špatné umění [...] vede ke společenské krizi.“<sup>269</sup> Filosofický význam je rovněž zřejmý, neboť scéna čitelně představuje kolaps Beckmesserova pojetí pravidel.

Poté, co byla takto učiněna Beckmesserova pozice nevěrohodnou, přichází druhý krok. Ten se zabývá inverzní možností zakotvit řízení se pravidlem v subjektivitě jedincovy mysli. Z Wittgensteinovy argumentace však víme, že správnost řízení se pravidlem nemůže být založena na takovémto soukromém základě, nemá-li být zcela setřen rozdíl mezi tím, co je, a tím, co se být jenom zdá být. Přijmeme-li tento argument (soukromého jazyka), zbývá jako měřítko správnosti interakce s jinými lidmi. Na rozdíl od prvního případu, v němž bylo vyloučeno srovnání s nějakým externím předmětem (explicitním pravidlem), nevztahuje se tato možnost k lidem jako k výskytovým fenoménům po vzoru předmětů, ale jako k něčemu, k čemu lze zaujmout normativní postoj. V opeře je právě toto diskutováno v souvislosti s rozdílem mezi *krásnou* a *mistrovskou* *písní*:

WALTER	Krásná píseň, mistrovská píseň, jak mám chápat ten rozdíl?
SACHS	Můj příteli, v časech spanilého mládí, když se vedena mohutným pudem k blažené první lásce hrud' rozšíří a vzedme,

---

<sup>269</sup> Robinson, P., *Opera and Ideas. From Mozart to Strauss*, Cornell University Press, Ithaca 1985, s. 231.

- mnohým se zdařilo  
zazpívat krásnou píseň:  
to zpívalo samo jaro.  
Pak přišlo léto, podzim a čas zimy,  
strasti a starosti života,  
s tím mnoho manželského štěstí,  
křest dětí, obchody, hádky a rozepře:  
ty, kterým se i pak daří  
zpívat krásnou píseň,  
vězte, nazýváme mistry.
- WALTER Miluji dívku a chci si ji vzít  
na věky za ženu.
- SACHS Osvojte si mistrovská pravidla v pravý čas,  
aby vás věrně vedla  
a pomohla uchovat,  
co v mládí  
pomocí spanilé touhy  
vám jaro a láska  
bezděčně vdechly v srdce,  
a pečujte o to bezpečně.
- WALTER Požívají-li pravidla takové vážnosti,  
kdo to byl, kdo je vytvořil?
- SACHS Byli to těžce zkoušený mistři,  
duchové, na něž dolehly starosti života:  
v pustině svých strastí  
si utvořili obraz,  
aby jim zůstala  
vzpomínka na mladistvou lásku,  
jasná a pevná,  
podle níž lze poznat jaro.
- WALTER Avšak ten, jemuž již jaro dávno uniklo,  
jak je v obraze nalezne?
- SACHS Osvěžuje si ji tak dobře, jak to jde:  
proto bych rád, jako zkoušený muž,  
mám-li vás naučit pravidla,  
vás nechal mi je nanovo vysvětlit.

Vizte, zde je inkoust, pero, papír:  
budu vám psát, diktujte!

[...]

WALTER

Jak začnu podle pravidel?

SACHS

Stanovte je sám a pak se jimi řiďte.

Myslete na váš krásný ranní sen;

o zbytek se postará Hans Sachs!

Mistrovská píseň je tedy píseň podle explicitních pravidel. Tato pravidla vyrostla z našich základních tužeb a žádostí, jako je láska či prostý pohlavní pud, s cílem učinit tyto touhy stabilní v situacích společenského kontaktu. Pravidla a jejich normativita jsou jen jiným označením pro tuto stabilitu něčeho, co je správně či špatně nezávisle na něčích individuálních potřebách či názorech, něčeho, čeho nemůže být, jak ukazuje Wittgensteinův argument soukromého jazyka, dosaženo čistě na bázi jednotlivé mysli či jednání, ale ve společenské interakci. Ta v typickém případě začíná asymetrickými vztahy studenta a učitele a vede s ohledem na cílenou stabilitu k symetrickému dialogu dvou partnerů. Chceme-li dosáhnout poznání či porozumění, musíme se učit od starých mistrů a explicitních pravidel, která zavedli, abychom se nakonec sami stali mistry.

Jak již víme, nemůže být současně řízení se pravidlem delegováno na explicitní výuku, neboť taková výuka musí být také založena na nějakých pravidlech atd. Aby se vyhnul nekonečnému regresu, Wittgenstein tvrdí, že každé vysvětlení musí nakonec skončit u nějakého výcviku, což v principu znamená, že se nic nelze naučit jednoduše „soukromým“ porozuměním bez činné interakce s druhými. Právě to ale ve skutečnosti navrhuje Sachs Stolzingovi, jenž se – veden původní touhou – má řídit pravidlem, aby složil mistrovskou píseň. „Jak začnu podle pravidel?“, ptá se Stolzing a odpoví mu je: „Stanovte je sám a pak se jimi řiďte. Myslete na váš krásný ranní sen; o zbytek se postará Hans Sachs!“ Podobně se nelze posloupnosti 2, 4, 6, 8, ... obecně naučit na základě explicitního vysvětlení pravidla + 2, ale navedením dítěte k zvládnutí pravidla prostřednictvím implicitních sankcí. Wagner dosáhl „překonání“ obou stanovisek ve prospěch jediného, jež odpovídá tomu, co Wittgenstein nabízí jako své skeptické řešení.

## 8.5 Mistři a šílenství

V závěrečném oddílu bych se rád věnoval některým dodatečným otázkám spojeným se skeptickým paradoxem, a to způsobem, jenž osvětluje sociální povahu implicitních pravidel a posiluje obhajovanou spojitost Wittgensteina a Wagnera. Zatím jsme dospěli k následujícímu: Skeptické řešení skeptického paradoxu spočívá v konstrukci prostřední pozice mezi extrémy explicitně stanovených, napsaných pravidel a jejich pouhé negace. Wittgenstein toto řešení nalézá v pojmu sociálně zakotveného implicitního pravidla, které je uchopeno spíše jako instituce než jako pouhý předmět. Každé explicitní pravidlo, jímž se má někdo řídit, předpokládá takovouto instituci, jinak hrozí nekonečný regres, a tedy žádná možnost řízení se pravidlem. Nyní vyvstává otázka, jaká je funkce explicitních pravidel a zda je skutečně potřebujeme v lidském jednání. Ve vztahu k našemu problému to lze formulovat jako otázku, jak se explicitní pravidla vztahují k pravidlům implicitním v rámci Wittgensteinova filosofického korpusu a zda pro příslušnou odpověď existuje nějaká inspirace ve Wagnerových *Mistrech pěvcích*.

Začal bych poukázáním na specifickou narativu Wagnerovy opery, která je zcela explicitně – výběrem látky – případem „umění o umění“. Tato forma je ve skutečnosti pro Wagnera typická. Daný námět byl ostatně vybrán jako komický protiklad Wagnerovy jiné, tentokráté vážné zpěvohry, totiž *Zápasu pěvců na Wartburgu* neboli *Tannhäusera*, v níž je uplatněn a systematicky pěstován fenomén *zpěvu ve zpěvu*. To nás přivádí k následující úvaze, kterou jsme již načrtli v 1. kapitole: Umělecké prostředky, které máme k dispozici – druh jazyka, hudební nástroje či malířské náčiní – jsou součástí *formy* obrazu, který tvoříme. To neznamená, že nemohou být zobrazeny, jak navrhuje Wittgenstein v *Tractatu*, ale že takové zobrazení obnáší schopnost rozlišovat dva způsoby užití téhož jevu, tj. (1) slova, obrazu či písni, které reprezentují něco jiného, a (2) slova, obrazu či písni, které reprezentují sama sebe. Rozumět obrazu v obrazu vyžaduje tedy schopnost zaujmout různé postoje v rámci jediné osoby.

Ve vztahu k problému řízení se pravidlem, jenž v průběhu Wittgensteinova filosofického vývoje nahradil metaforu obrazu, se lze

na fenomén nutnosti vícerého postoje dívat nejen jako na schopnost implicitní účasti na nějakých normativních praktikách, ale také jako na praxi jejich vědomé reflexe, tj. schopnost sebe-reflexe. Ta tvoří tradiční doménu umění. V protikladu k *Tractatu*, v němž je reflexe – zcela v souladu s Wagnerovým obecným postojem k hudebnímu teoretikovi Hanslickovi – prohlášena za nesmyslnou, *Filosofická zkoumání* možnost utváření explicitních pravidel úplně nevylučují. Naopak, taková pravidla mohou být interpretována jako nástroj, jímž lze získat přehled o ustanovené praxi, její „přehledné znázornění“, jak jsme o něm hovořili v 3. kapitole knihy, kde jsme jako příklad uvedli kvintový kruh jako možný způsob, jak reflektovat praktiky západní hudby. Podobně a obecněji může být umění samo chápáno v souladu s Hegelovou tezí o kráse jakožto smyslové manifestaci pravdy jako něco, co cíleně znázorňuje globální, a tedy nevyslovitelné podmínky lidského života nějakým časově a prostorově přehledným způsobem.

Ve světle těchto faktů navrhuji podat na přirozenou otázku, proč bychom měli mít explicitní pravidla, následující odpověď: Možnost učinit nějaká pravidla nějaké praxe explicitní nám dovoluje převzít kontrolu nad touto praxí, ba co víc, rozvinout tuto praxi směry, které byly dříve nemyslitelné. Jak ukázaly dějiny různých antinomií, explikace pravidel nějakého diskurzu nejsou vůči němu konzervativní, původní praxi naopak spíše mění globálním než lokálním způsobem. Vezměme třeba paradox „třetího člověka“ (a jeho pokračování v paradoxu Russellovu), v němž je provedena na první pohled zcela neškodná explikace, totiž převedení elementárního aktu predikace na explicitně tvrzenou *relaci* mezi dvěma homogenními předměty (ideou a její instancí). Je známo, že tento „neškodný“ manévr měl velmi neblahé následky. Zaměříme-li se na praktickou stránku řízení se pravidlem, lze jít ještě dále a tvrdit, že pokrok dosažený učiněním implicitních pravidel explicitními není jen záležitostí náhodné volby, ale patří k samé podstatě normativních procesů: explicitní pravidla nepotřebujeme jaksi *navíc* k jejich nutné, implicitní bázi, ale *kvůli ní*. Implicitní pravidla coby instituce nejsou jednoduše zde, ale musejí být opatrována a udržována při životě aktivní a sebe-vědomou účastí na nich, k níž patří jejich pravidelné explikování.

Namísto podrobnějšího ospravedlnění těchto tezí si je dovolím

v duchu celého argumentu převést do kontextu Wagnerovy opery. Extrém prvotní, nespoutané touhy, jak ji reprezentuje bezprostřední inspirace Stolzingova, na jedné straně a extrém instituce reflexe reprezentované cechem mistrů pěvců (a pravidly starých mistrů) na straně druhé je třeba chápat jako dvě hnací síly evoluční dialektiky stojící za normativními praktikami norimberské společnosti. Jako takové se nevyskytují osamoceně a uvažovat je tak znamená dopustit se kategoriální chyby, na niž je třeba poukázat a zneškodnit ji podobně, jako to Sachs opakovaně a exemplárně učinil na všech hermeneutických úrovních. Projděme je nyní jednu po druhé.

Co se týče Sachsova přístupu k Beckmesserovu přísnému a sterilnímu lpění na pravidlech, předložil jsem již dostatečné množství podkladů, aby mohl být jednostranný charakter této záliby více než zřejmý. Sachsov postoj k Stolzingovým předsudkům ohledně pravidel je na druhou stranu podstatně subtilnější, což je dáno i příznivějším vykreslením Stolzingovy postavy a jeho hrdinskou rolí v celé opeře. Avšak Wagnerovo poselství je i zde velmi jasné, vyhrazené pro poslední a nejslavnější číslo opery, závěrečnou Sachsovu řeč („Nezhrdejte nám mistry“) coby reakci na Stolzingovo odmítnutí mistrovství. Zde je relevantní text:

WALTER	Ne mistrem! Ne! Budu šťastný i bez toho.
SACHS	Nezhrdejte nám mistry a ctěte jejich umění! To, čeho si vysoce cenili, se bohatě dočkalo i vaší přízně. Ne vašim předkům, jakkoli slavným, ne vašim zbraním, kopí či meči, tomu, že jste básníkem, že vás mistři přijali, vděčíte dnes za své nejvyšší štěstí. Myslete na to proto s povděkem, jak může být bez ceny umění, které přináší takové plody. Když o něj mistři pečovali,

po svém vlastním způsobu,  
 hýčkali ho věrně jeho smyslu,  
 zůstalo ryzí:  
 i kdyby ne tak ušlechtilé jako v dobách,  
 kdy bylo posvěceno dvory a knížaty,  
 v tlaku zlých časů  
 zůstalo přece německé a pravé;  
 a kdyby nevzkvétalo jinde  
 než v tísní a útlaku,  
 vizte, jak vysoce je ceněno!  
 Co více žádat od mistrů?

Tímto opouštíme hermeneutickou úroveň (I). Co se týče úrovně (II), je v ní vyjádřen základní postoj tradičního umění, podle něhož je každé umění – včetně dekadentního – zajímavé pouze s ohledem na svůj vztah k předchozí tradici, tj. díky své prostředkované, relativní povaze. Iluze čistých, neprospědkovaných dojmů a motivů, které nemusejí procházet zkouškou normativity a sociálního uznání, neboť jsou v lidských „srdcích“ (či „uších“), se zvrhává v anarchii zdánlivě svobodných jedinců, jejichž svoboda spočívá pouze v nepřítomnosti překážek. Ve vztahu k tomu je serialistická tendence zbavit se přitažlivých sil tonality namísto jejich dialektického využití jejich „překonáním a zachováním“ očividně v rozporu s Wagnerovou vlastní konceptuální strategií, jak ji ztělesňuje Sachs.

Jak známo, Wagnerova pověst hudebního revolucionáře je speciálně založena na jeho metodě systematického rozvolnění ustanovených zákonů tonality, aniž by byl zcela zrušen bazální konflikt. Tento konflikt lze popsat jako vyvěrající na jedné straně ze souhry ustanovených technik a z jejich opatrného porušení na straně druhé, což pak zakládá novost uměleckého pokroku. Z pojmového úhlu pohledu, jak jej rozvíjí úroveň (III), není Wagnerova negace explicitních pravidel tonality jejich pouhým zrušením, které by bylo jednostranně závislé na negované pozici, ale je současně i jejich zachováním, což je cesta k novému a samostatnému estetickému stanovisku.

Popsaný prostřední postoj mezi danými extrémami není samozřejmě možný, aniž by bylo něco obětováno. V hudebním či uměleckém pří-



padě taková oběť spočívá v rezignaci na známé, pohodlné a populární techniky ve prospěch „většího dobra“. Jak poznamenává Robinson,<sup>270</sup> je to právě tato rezignace coby prostředek uměleckého vývoje, již Wagner v *Mistrech pěvcích* tematizuje v souvislosti se Sachsovým zřeknutím se lásky k Evě ve prospěch společnosti, která pro své fungování potřebuje změny ustanovených pravidel na základě nových inspirací a zájmů. Role implicitních pravidel coby prostředního termínu mezi prvotními zájmy, které máme jako biologické bytosti, a explicitními pravidly, které z nich vyrostly, je zajímavým způsobem rozvinuta v Sachsově monologu o šílenství v 1. scéně 3. dějství.<sup>271</sup> Relevantní části textu jsou zde:

SACHS

Šílenství! Šílenství!

Všude šílenství!

[...]

Žádná odměna,

ani vděk,

zahnán na útěk,

myslí si, že je lovcem,

neslyší vlastní

bolest a řev,

když se zarývá do vlastního masa,

myslí si, že cítí slast.

[...]

Jak pokojně se svými pevnými zvyky,

smělý v činu i práci,

leží v srdci Německa

můj milý Norimberk.

[...]

<sup>270</sup> Tamtéž, s. 234.

<sup>271</sup> Slovo „Wahn“ lze přeložit asi adekvátněji jako „bláznovství“. Knittl používá – zjevně opět pro potřeby verše – termínu „klam“, jenž je ale až příliš mírný a mimoběžný situaci.

Teď Sachsi ukaž, jak dokážeš,  
vést dovedně šílenství tak,  
aby zvládlo ušlechtilou práci;  
neboť nenechá-li nás šílenství na pokoji,  
dokonce ani zde v Norimberku,  
ať je ve službách těchto snah,  
které se zřídka podaří v běžných věcech  
a nikdy bez trochy šílenství.

V textu je kontrastováno schopenhauerovské zobrazení předspolečenského sobeckého světa se spořádaným Norimberkem, jeho zvyky a cechovní strukturou. Výsledkem je dialektický vhled, že pre-normativní, bezprostřední postoj ke světu, jak je založen v tom, co Wagner nazývá „šílenství“ – a ne v nesouladu s tím, o čem Wittgenstein hovoří jako o „divokosti“, která je krocena v každém velkém umění –,<sup>272</sup> nelze nikdy zcela obejít. Co lze, je vnořit všudypřítomné šílenství do obecné normativity jako její popud a základní zdroj. K pravidlům a normativitě totiž vede schopnost kultivovat původní a všepronikající „šílenství“ kontaktem s druhými a *vzdáním se* některých sklonů „těla“ ve prospěch obecného konsenzu, jak to učinil Sachs, když se vzdal Evy ve prospěch Stolzinga a – ve skutečnosti – Norimberku.

Hledáme-li vhodný rámec, do něhož lze Sachsovo sebeobětování vnořit na hermeneutické úrovni (III), navrhuji Hegelovo podobenství pána a raba spolu s „bojem na život a na smrt“, v němž je riskován biologický život a rodí se normativita. Ač je to možná zprvu překvapivé, nejedná se zdaleka o náhodnou volbu, nejen s ohledem na Hegelův příspěvek k tématu sociálního rozměru normativního rozumu (v protikladu k jednostrannému Humovu a Kantovu postoji), ale také s ohledem na tematickou i argumentační souběžnost Wittgensteinových *Filosofických zkoumání* a Hegelovy *Fenomenologie ducha*. Opět zde rezignuji na detaily a omezím se jen na návrh číst podobenství o pánovi a rabovi ne jako volný odkaz na zvládnutí, *opano-*

<sup>272</sup> Wittgenstein, L., *Vermischte Bemerkungen*, s. 502.

vání pravidla, ale jako komplexní epistemologický argument týkající se *boje* pouhých „soukromých“ názorů, jenž ústí ve zrod objektivního či spíše intersubjektivního poznání. Z uvedených příkladů plyne, že sociální implementace a zvládnutí pravidel vzniká ze vzájemného podmiňování *žáka a učitele*, či obecně, dvou partnerů dialogu v procesu řízení se pravidlem. Riskována je, jak tvrdím, jistota soukromého názoru, jenž se tím, že usiluje o objektivní poznání, nutně stává omylným.

Adekvátnost tohoto čtení může být testována srovnáním s mou analýzou dialogu Sachse a Stolzinga z oddílu 8.4. Hypotéza spočívá v tom, že se na tento dialog díváme jako na případ dialektiky pána (mistra) a jeho žáka (raba), v níž jsou zvýrazněna některá úskalí jejich vztahu. Např. autorita učitele oproti kognitivní závislosti žáka (jenž musí být předtím, než bude něčemu naučen, v něčem vycvičen)<sup>273</sup> může snadno upadnout do stavu, v němž žák pouze repetuje to, o čem si myslí, že od něj učitel chce slyšet, čímž učitele odsuzuje k věčnému monologu. Jelikož takto nenaráží na žádný odpor, učitel se stává více a více závislým na vlastních pravidlech, resp. na tom, co si myslí, že jsou, a přestává být tedy učitelem definovaným ve svém vztahu k žákovi, a ne primárně k sobě. Na druhé straně může žák tím, že se snaží uhádnout, co je správné a špatné, dosáhnout jisté nezávislosti tématu a proměnit tak svoji činnost – v protikladu k prázdné autoritě učitele – alespoň v rudimentární formu porozumění. Tím, že se Sachs explicitně spoléhá jak na Stolzingovu vlastní inspiraci („jeho krásný ranní sen“), tak na učení starých mistrů, je si plně vědom této dynamiky vztahu mistra a žáka (coby speciálního případu dialektiky pána a raba). Příslušné zvraty nám pak přinejmenším ukazují, proč je v dané situaci Beckmesserův extrém méně žádoucí než ten Stolzingův, navzdory jejich symetrické povaze „učitele bez žáka“ a „žáka bez učitele“.

---

<sup>273</sup> Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, § 5.

## 8.6 Závěr

V 8. kapitole jsem analyzoval a rekonstruoval faktickou a hypotetickou roli Wagnerových *Mistrů pěvců* ve formování agendy Wittgensteinovy pozdní filosofie. Nejprve jsem využil faktu, že se opera zabývá problémem pravidel a jejich role v životě společnosti, a to na několika hermeneutických rovinách. Poté jsem zkoumal myšlenku, že Wagnerova opera – jako případ umění o umění – propaguje témata sebe-reflexe a role, kterou hrají explicitní pravidla v lidské zkušenosti. V obou těchto oblastech byla zdůrazněna tematická a strukturální podobnost Wittgensteinova řešení skeptického paradoxu a dramatické struktury Wagnerovy opery, která se točí kolem základní triády nejvýznamnějších scén. Retrospektivně tyto scény přijaly v rámci výkladu následující funkce:

- (1) Scéna v pěvecké škole představuje skeptický paradox a nedostatečnost explicitních pravidel („tabulatura“ cechu mistrů pěvců) při jeho řešení.
- (2) Dialog Sachse a Stolzinga slouží jako kritika soukromého, subjektivního řešení paradoxu založeného na pouhé negaci explicitních pravidel a přesvědčení, že se lze k druhým vztahovat pouze na základně prvotních tužeb („šílenství“).
- (3) Sachsův závěrečný monolog obhájí podstatnou roli explicitních pravidel v životě společnosti a jejich praktikách.

Sociální a praktická dimenze pravidel je rozvíjena ve všech těchto scénách a vede k pojmu *implicitního pravidla* coby skeptického řešení paradoxu. To platí zvláště o 2. scéně, kde je zvládnutí pravidla popsáno jako dialogická záležitost vzájemné kontroly a povzbuzování se s příležitostnou pomocí zděděných explicitních pravidel a instrukcí. Další scény zmíněné v kapitole lze chápat jako podporu tohoto čtení v následujícím smyslu:

- (1') Scéna, v níž v důsledku Beckmesserovy nezdařené leč formálně korektní serenády vypukne sociální nepokoj, je negativním korolárem scény (1).

- (2') Sachsův monolog o šílenství, v němž se řeší problém ustanovení a zachování společenského řádu, slouží jako úvod k (2). Jeho cílem je osvětlit vztah mezi rolí explicitních pravidel a původního šílenství. Toto šílenství (či divokost) může být interpretováno jako bezprostřední postoj ke světu, který je třeba dále opečovávat a kultivovat v sociální interakci prostřednictvím implicitních a explicitních pravidel.
- (3') V závěrečné scéně, zvláště v reformačním chorálu předcházejícím Sachsovu projevu zmíněnému v (3), je hájen jak kolektivní souhlas, tak expertní rozhodování. Jednota společnosti vyjádřená ve sboru tvoří zjevný kontrast k sociálnímu nepořádku popsanému ve scéně (1').<sup>274</sup>

Tato schematizace připouští jak vertikální, tak horizontální čtení. Ve vertikále jsou scény (1) a (3), resp. (1') a (3') čteny jako případy extrémů týkajících se povahy pravidel, které budou překonány v materiálu scén (2), resp. (2'). Horizontálně rozpracovávají odpovídající si scény (x) a (x') vždy tutéž látku z různé perspektivy.

Ve výsledku jsou řešení paradoxu a rozřešení konfliktu opery ještě těsněji provázány, čímž demonstrují specifickou úlohu, kterou má či může mít estetika ve Wittgensteinově filosofii a ve filosofii vůbec. Tím jsme naznačili, jakou roli může mít krása ve vztahu k pravdě a v jakém smyslu o první můžeme hovořit jako o smyslové manifestaci druhé, což je explicitním tématem poslední kapitoly.

---

<sup>274</sup> Za tento postřeh vděčím Robinsonovi, viz Robinson, P., *Opera and Ideas*, s. 233.

## 9. SMYSLOVÉ VYZAŘOVÁNÍ OPERY

Podle Hegelovy známé estetické devízy je umění, resp. krása smyslovou manifestací pravdy, či přesněji: smyslovým vyzářováním ideje (*das sinnliche Scheinen der Idee*), která je definována jako *pravda o sobě a pro sebe*. Tím je umění vymezeno vůči pojmové manifestaci, charakterizující filosofii coby další (byť ne přímo navazující) stupeň ve vývoji a uvědomění ducha, především se ale v tomto vymezení zračí jedno z Hegelových filosofických předsevzetí, totiž že pravda není jen něčím, co musí být *poznáváno*, ale také ji musíme *milovat* a mít v ni *důvěru*, což je úkolem náboženství, a musíme ji *pocítovat smyslově vnímatelnou formou*, což je právě úkol umění. Jelikož za nejrozvinutější či nejplnější projev této smyslové manifestace považuje Hegel hudební drama, a to jak v tragické, tak posléze v komické podobě,<sup>275</sup> nabízí se podrobnější úvaha nad tím, v čem tento příspěvek opery k roli umění spočívá, zvláště když Hegel sám rozebírá daný typ umělecké formy jen velmi fragmentárně.<sup>276</sup>

---

<sup>275</sup> Hegel, G. W. F., *Philosophie der Kunst (1826)*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2005, s. 246: „Drama se stává po všech stránkách dokonalým uměleckým dílem v opeře; opera se ukazuje být umělecky plně rozvinuté drama.“

<sup>276</sup> V *Estetice*, redigované Hothem, se Hegel omezuje prakticky jen na průběžné

V této kapitole podám nejprve základní rozvrh, jak Hegelovu tvrzení rozumět, jenž naváže na podrobné diskuse z předchozích kapitol, a ten pak v druhé části textu ilustruji na příkladech. Ústřední příklad je založen na Robinsonově knize *Opera a ideje*<sup>277</sup> a týká se Verdiho *Dona Carlose* a Wagnerových *Mistrů pěvců*, do nichž se projikuje jak postava jejich autorů, tak – a to je třeba podrobně ukázat zvláště v prvním případě – reflexe vlastního uměleckého vývoje a vývoje umění vůbec. Skutečnost, že se v jednom případě jedná o tragické a v druhém o komické téma, umožní probrat obě základní formy dramatu a jejich spojitost s manifestací pravdy. V této souvislosti bude konstatováno, že vzorec Wagnerovy jediné komické opery je spíše tragický a po komedii, která by dostála kýženému cíli, budeme muset sáhnout jinam, totiž k Verdiho (skoro) jediné veselohře, *Falstaffovi*. Učiníme tak zejména v konkrétní vazbě na pojem sporu a jeho překonání v estetické podobě umělecké katarze.

### 9.1 Pravda o sobě a pravda pro nás

Uvedená devíza o smyslové manifestaci pravdy předně vyžaduje, abychom vysvětlili, co Hegel rozumí onou *pravdou*, která má být manifestována. Jeho pojetí pravdivosti totiž nikterak neodpovídá tradičním konceptům, zvláště pak tomu, jež zachycuje Aristotelova a Akvinského korespondenční teorie pravdy, podle níž je pravda shoda *rozumu* a *věci*, v pozdějších rozpracováních případně shoda *mysli* a *skutečnosti* či *věty* a *faktu*. Vůči těmto teoriím je ta Hegelova naopak namířena. Hegelově opozici lze dobře rozumět v kontextu pozorování, že pravda, včetně standardního případu pravdy vědecké, je cosi, co prochází

---

příklady z oper, když např. zmiňuje sbor z *Čarostřelce* jako doklad nevhodnosti smíchu coby uměleckého motivu (Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 210; český překlad: týž, *Estetika*, přel. J. Patočka, Odeon, Praha 1966). V autentičtějším záznamu přednášek z roku 1826 je opeře, resp. dramatu vůbec, věnováno posledních asi 8 stran.

<sup>277</sup> Robinson, P., *Opera and Ideas*.

pravidelným vývojem, jak to dobře známe z dějin poznání v libovolné oblasti, včetně dějin údajně nehybného světa matematiky. Příklady z ní jsou proto pro demonstraci tohoto vývoje zvláště instruktivní, a Hegel je sám také využívá, např. ve své *Logice*, v níž věnuje mimořádně dlouhou pasáž problému vývoje pojmu veličiny, zejména ve spojení s Newtonovým pojmem infinitesimálního kvanta.<sup>278</sup>

Co se vývoje poznání obecně týče, z Hegelova hlediska při něm nedochází jen k jednostranné změně na straně našeho poznání dané věci, toho, jak je věc *pro nás*, ale i na straně věci samé, toho, jak je *o sobě*, a to proto, že si na rozdíl od Kanta uvědomuje, že i to, jaká je věc o sobě, je nakonec vždy jenom *pro nás*. V této dialektice napětí mezi našim konceptem pravdivosti a tím, jak věci skutečně jsou, což se ukáže být zase jen jiný koncept pravdivosti, se odehrává proces poznání, a tedy upřesňování pravdivosti, které vlastně není ničím jiným než touto pravdivostí samou. Ruší se tím také původní rozlišení poznávajícího a poznávaného, v duchu jiné idealistické devízy, totiž že *každé poznání je nakonec jen sebepoznání*.

Co si pod tímto heslem představit? Domníval jsem se například, že můj koncept empirické skutečnosti, řekněme hladkosti povrchu stolní desky, lze konfrontovat se skutečností samou, s atomickou členitostí její struktury, tedy se světem pravdivých jsovcen, která nevidíme. Podobně jsem si mohl myslet, že se za chováním delikventa ve skutečnosti skrývají jen neviditelné rysy genetické dědičnosti, které ho z jeho činů vyvíňují, tj. oproti zdání viny ho o sobě činí nevinným. Tyto neviditelné světy jsou ale zase jen jinými pozity, produkty našich teorií (fyzikálních, genetických apod.), tedy něčeho, co ve světě nacházíme jen proto, že jsme to do něho prve sami vložili. V tomto smyslu za pouhými jevy spatřujeme vždy jenom sami sebe, a zdánlivé poznání objektivní skutečnosti, která stojí proti nám, je poznání nás samých.

S ohledem na tuto *reflexivitu* zkušenosti lze říci, že každá pravda je vlastně zase jen *pravdou o pravdě*, o tom, jak se vyvíjí v konfronta-

<sup>278</sup> Viz Hegel, G. W. F., *Wissenschaft der Logik I*, s. 260–357.



ci pravdy *pro nás* a pravdy *o sobě*, která je rovněž pravdou *pro nás*. Příslušné zacyklení se je pak znakem toho, co Hegel traktuje pod názvy nekonečna a absolutna a co můžeme artikulovat také takto: adekvátní teorie pravdy musí mít reflexivní charakter, neboť jinak by nebyla sama se sebou v souladu, tudíž by sama sebe vyvracela. Tímto tahem se jako nepřipadný ukazuje obvyklý výpad vůči Hegelově filosofii, podle něhož – údajně – coby filosofie dějinného pohybu samu sebe vyvrací, neboť se staví nad, resp. mimo tento pohyb, do nezaujatého, a tedy nehybného spekulujícího postoje. Vtip je však právě v tom, že příslušná filosofie, včetně právě probírané teorie pravdy, je reflexivně věrná svému obsahu, tj. splňuje právě to, co od něj požaduje, tedy jistý druh vývoje. Ten odpovídá vyvíjející se, žité interpretaci Hegelova díla a jakékoli živé filosofie. Korespondenční teorie pravdy se naopak staví vedle toho, co popisuje, tj. vedle korespondence poznání a světa, čímž se stává neadekvátní, tj. je buďto triviální, nebo jednoduše sporná.

Opět vysvětleme, co tím konkrétně myslíme. Tvrdíme-li např. jako Tarski, že věta „sníh je bílý“ je pravdivá tehdy a jen tehdy, když sníh je bílý, opakujeme buďto totéž, v triviálním smyslu opakování téhož různou formou, v jazyce a metajazyce, nebo cosi, co nemusí platit, protože „sníh“ nemusí znamenat sníh, ale déšť, a v tom případě je věta nepravdivá. Důvodem této druhé varianty je právě externí chápání dané teorie, která přistupuje k poznání a jeho předmětu jako k radikálně odděleným, a sama je pak již, jako další činitel, nedokáže spojit. Teorie pravdy, tedy pravda o pravdě, musí být proto koncipována jinak, tak, aby byla věrná sama sobě – Wittgensteinovými slovy: interně. Nelze přitom očekávat, že ji lze vpravit do jednoduchého motta, zvláště když jsme tvrdili, že se poznání vyvíjí, a v tomto smyslu by měla sama podléhat vývoji. Tím se nám ale nabízí jasné východisko, jak začít, totiž od tohoto vývoje samého a od toho, co jej pohání.

Vývojem přitom nenazýváme jakoukoli změnu, ale tu změnu, která je v nějakém ohledu progresivní, uchovávající to podstatné z dosaženého, ale zároveň toto dosažené dále rozšiřuje. Ze zkušenosti vývoje poznání přitom víme, že tento vývoj není jednoduše kumulativní, tj. že zachování dosaženého neprobíhá plošně. S ohledem na výše řečené

uvažme matematický příklad, který nám jako podklad k přemýšlení doporučuje již Platón, totiž fenomén *iracionálních veličin*.<sup>279</sup> Uvážíme-li skutečnost, že některé veličiny nemají společnou míru, vidíme, že zde nejprve nemáme objev nového objektu, čísla, ale popření jistého předpokladu, který jsme považovali za samozřejmý a platící o všem, co lze kvantifikovat, a to skoro z definice: kvantifikovatelné je určité konečným, tedy definitivním způsobem. Nemožnost takové kvantifikace v případě vztahů v rámci jednoduchých tvarů, např. strany a uhlopříčky čtverce, nás tedy nejprve nestaví před nové poznání, ale naopak před destrukci, zpochybnění poznání stávajícího. Není zjevné, které důkazy a na nich založené poznatky z oblasti aritmetiky a geometrie nadále platí. Přitom je ale jasné, že nárok na aritmetické či geometrické poznání již z praktických potřeb každodenního měření, kvantifikace empirického světa, opustit nechceme. Další krok tedy musí spočívat v revizi původního konceptu pravdivosti, včetně jeho teoretických fines, k nimž patří právě nesouměřitelnost.

Negativní způsob, který zvolili Řekové, spočívá ve vytěsnění pojmu souměřitelnosti a s ním spojeného sporu a opsání dosaženého v jiné, konkrétně geometrické terminologii. Negativita tohoto způsobu je dána tím, že se příslušný problém obchází, a poznání tedy fakticky rozšiřováno není, pouze se základy dosaženého stavějí na pevnější podloží. V pozitivním způsobu se spor nevezme jako destruktivní princip, ale naopak jako výzva, jak pojem pravdy rozšířit. To vyjadřuje Hegelovo heslo: *contradictio est regula veri, non contradictio falsi*. V našem případě to znamená, že ne-souměřitelnost neuchopíme jako negaci dosavadního, ale jako podnět vedoucí k objevu nových veličin, jež původní spor a jeho překonání vyjadřují již názvem: *iracionálních rácií* neboli iracionálních čísel. Jejich zavedení přitom není možné učinit pouze nominálně, tak jak byly nejprve zavedeny infinitesimální veličiny, tj. pouhou negací konečnosti jisté aproximace (ne-konečně malý je ten rozdíl, jenž je menší než každý konečný). Zapotřebí je pozitiv-

---

<sup>279</sup> Viz Platón, *Zákony*, 820c.

ního vymezení ve smyslu vztažení nových veličin k původním veličinám, přirozeným a racionálním číslům, tj. stanovení identit příslušných reprezentací a vztahů mezi nimi, jak jsme to zmínili v kapitole 2.<sup>280</sup> Právě tehdy a pak můžeme hovořit o překonání a současném zachování původního poznání, které je takto rozšířeno.

Tento delší exkurz z oblasti všeobecného vzdělání, k němuž matematika patří, měl za cíl exemplifikovat konkrétní náplň obecného tvrzení, že pravdivost je něčím, co rozšiřuje naši zkušenost, a to systematickým překonáváním sporu, tedy potíží, které každý konkrétní koncept poznání vyvolává. Že k takovýmto potížím dochází, je dáno reflexivní povahou poznání, totiž konfrontací jeho předmětu o sobě a jeho předmětu pro nás. Na jedné straně předpokládáme, že zde musí existovat o sobě cosi jako nejmenší délka, která pak měří každou myslitelnou veličinu, na druhé straně poznáváme, že předpoklad takové délky dovádí naše geometrické poznání ke sporu. Překonání tohoto sporu spočívá v postulování nového pojmu veličiny o sobě, reálného čísla, které měří libovolný geometrický vztah, ovšem opět způsobem, jenž je pro nás, totiž postupnou aproximací racionálními čísly.<sup>281</sup> Veličina o sobě je takto veličinou *o sobě pro nás*, neboť výsledek příslušné aproximace je vlastně aproximace sama. Tento konkrétní pojmový pohyb představuje přitom z Hegelova hlediska pohyb obecný: výsledkem určitého procesu není nic tomuto procesu externího, nehybný výsledek, produkt, ale tento proces sám.

Z tohoto úhlu pohledu je třeba nahlížet i na koncepty pravdivosti, jakým je Popperova *verisimilitude*, které se nezpochybitelný fakt *pohybu* poznání – a tedy reálnou nemožnost dosažení nějakého pevného bodu – snaží usmířit s představou pravdivosti jako *stavu* tvrzením, že se pravdě vždy jenom blížíme, a to, co můžeme měřit, je tento relativní pohyb, míra, v níž se nová teorie pravdy dosta-

---

<sup>280</sup> Další detaily viz má kniha: Kolman, V., *Filosofie čísla*, zejména kap. 1 a kap. 4. Případně také úvod ke knize: Kolman, V., Roreitner, R. (eds.), *O špatném nekonečnu*.

<sup>281</sup> To jsou fakticky konečné i nekonečné desetinné rozvoje reálných čísel, tedy fenomén, který sice důvěrně známe ze základní školy, což ale neznamená, že jsme vždy dostatečně reflektovali jeho původ.

la k pravdě blíže než teorie překonaná. Jejich problém však spočívá v tom, že koncept pravdivosti přepokládají právě jako předem pevně daný, byť ne definitivně poznatelný, čímž zakládají nepřekonatelný spor, neboť měření toho, jak se k něčemu – byť relativně – blížíme, vyžaduje plné poznání, lokalizaci tohoto cíle.

Hegelova koncepce pravdivosti, kterou po něm rozvíjejí i američtí pragmatisté jako Peirce a James, spočívá právě v tom, že si uvědomíme, že cíl není fakticky nic ležícího zcela mimo naše přibližování, neboť v ruce nemáme nikdy nic jiného než toto naše přibližování samo, splňuje-li jisté další náležitosti, jako je právě zmíněný rys rozšiřování dosaženého. Rozšiřování přitom není, jak jsme zmínili, čistě kumulativní a nemá ani lineární, jednoznačně daný směr, tj. vždy existují reálné alternativy, jak dále postupovat, jejichž nosnost musíme takřkajíc za pochodu poměřovat opět jen dosavadní zkušeností. Bez dalších detailů poznamenejme, že vývoj aritmetiky a pojmu (reálného) čísla je pro to zvláště vhodným dokladem, jak jsem se to snažil popsat jinde.<sup>282</sup> Jako jiný příklad může sloužit snad přístupnější pojem spravedlivého („pravdivého“) státního zřízení a odkaz k tomu, že náš koncept demokracie má v sobě, na rozdíl od antického vzoru, podstatné množství meritokratických či plutokratických prvků, aniž by tím přestal být funkční či méně atraktivní. Spíše naopak.

## 9.2 Smyslové vyzarování pravdy

Reflexivita pravdy, spolu s faktem jejího vývoje, resp. se ztotožněním pravdivosti poznání s vývojem tohoto poznání, nás vede k závěru, že pravda, kterou má umění manifestovat, je právě takováto *pravda o pravdě*. Chápejme tuto tezi jako upřesnění Hegelovy devízy „krása je smyslová manifestace pravdy (ideje)“ ve tvaru „umění manifestuje *pravdu o pravdě* smyslově vnímatelnou formou“. K částem této teze patřila dílčí zjištění, jakou pravdu o pravdě takto umění

---

<sup>282</sup> Viz Kolman, V., *Zahlen*.

vyjadřuje, která však směřují vždy zpět k její reflexivitě. Jsou to postřehy:

- (1) že se pravda vyvíjí,
- (2) že se tak děje překonáváním sporu, které popírá a zároveň zachovává již dosažené, a
- (3) že se tak děje způsobem adekvátním dané pravdivosti, tj. že příslušná pravda musí nést rysy toho, o čem je pravdou, tj. musí se sama vyvíjet a spočívat v překonávání (nikoli prostém překonání) sporu.

Poslední poznámka je zvláště podstatná, neboť – jak ukazují učebnicově dějiny rozličných racionálních paradoxů – spor není překonán dílčím řešením, ale právě faktem, že je překonáván. Tento výrok lze číst i jako zobecnění dílčího výsledku dialektiky pána a raba, v němž se dozvíme, že sám fakt vítězství z člověka ještě vítěze nedělá.

Rozvineme-li tuto úvahu dále, dospíváme k postřehu, že samo poznání nemůže být vnímáno jako stav, k němuž nějaký jedinec či skupina jedinců dospěje, ale jako dynamický status celého lidského společenství, tedy cosi, co má v sobě od počátku zakotveno napětí mezi tím, jak věci jsou o sobě a jak jsou pro někoho, neboť je rozloženo do postoje jednoho subjektu k subjektu druhému, jinak řečeno: pohybuje se v dialektice rozdílu „já-ty“. „O sobě“ zde pak znamená právě odkaz k tomu, co o věci míní druhý, tj. k tomu, co je mimo mou okamžitou kontrolu, oproti tomu, co je pouze pro mě. V tomto smyslu se mohu jakožto jednotlivec mýlit, nemůže se ale mýlit celé lidstvo, stejně jako nemohou být všechny peníze falešné, aniž by to přestaly být peníze. Další součástí pravdy o pravdě je tedy fakt,

- (4) že je pravda sociálně zakotvená, a
- (5) že se tak ruší tradiční rozdíl vnějšího a vnitřního, subjektivního rozměru lidské mysli na jedné straně a jejích projevů v objektivním světě na straně druhé ve prospěch dialektiky lidské interakce, proměn toho, co je pravdivé pro mě a co je pravdivé pro nás a v tomto smyslu o sobě.

To, co nás Hegel učí ve své filosofii myslí,<sup>283</sup> je právě vhléd, že i subjektivní rysy našeho prožívání, naše úmysly, dojmy či emoce existují jen do té míry, pokud jsou vyjádřeny, zvnějšněny (*ent-äußert*), a že od nich toto zvnějšnění probíhající v rámci společenské interakce nelze oddělit, přesně v tom smyslu, v němž později William James slavně tvrdí, že zbavím-li emoci všech projevů, nezbude z ní zhora nic, jak jsme to diskutovali v kapitole 6. Je-li nyní umění právě tou sférou, v níž má být smyslově manifestován, zvnějšněn, smyslově-emotivní rozměr zkušenosti – to, jak pravdu pocítujeme –, je zjevné, že se tak děje zcela adekvátně výše analyzované pravdě o pravdě, jejíž součástí je,

- (6) že pravda není nikdy abstraktní, uzavřená v soukromí lidské mysli či naopak v hyper-objektivním světě platónských forem, který je myslí jako celek vždy nepřístupný, ale je konkrétní, obecně vykazatelná tady a zde.

Príslušná vykazatelnost, manifestace pravdivosti, nemůže být ale triviální, nemá-li opět sklouznout v neadekvátnost, a tedy zradu na sobě, jak ji pro nás demonstrovala korespondenční teorie pravdy, která pravdivost považuje za pouhou shodu poznání s říší předzhotovených faktů. Již u pravd matematiky či přírodních věd přitom snadno vidíme, že jim neodpovídají žádné statické zkušenosti, ale jedná se spíše o pravidla neoddělitelná od kontextu našeho jednání, našeho aktivního zacházení se světem a oboustrannou proměnou nás i předmětu poznání. Tím přestávají být tvrzení, jako jsou zákon gravitace či „ $1 + 1 = 2$ “, trivialitami abstrahovanými z toho, co leží před námi, ale náročnými a vývojem přezkoušenými normami, které nelze vyvrátit ani potvrdit prostým pozorováním, třeba že pták hosen ze střechy nepadá dolů, zatímco kámen ano, či že jedna kapka a jedna kapka dají někdy dohromady jednu kapku a jindy zase dvě. Tento složitý rozměr skutečnosti, za níž jsou neviditelné dekády „práce na pojmu“,

---

<sup>283</sup> Tj. ve třetí části *Encyklopedie*, viz Hegel, G. W. F., *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III.*

se v umění projevuje dosti markantně právě tím, že zcela nabourává představu prosté korespondence reprezentace a reprezentovaného, neboť mezi uměleckým dílem – řekněme třeba obrazem či hrou – a tím, co empiricky existuje, je jen velmi volný vztah.

Z této složitosti či, Hegelovými slovy, „nepřímosti“ vztahu umění a světa se také odvíjí ostrakizace umění pozitivistickou školou, která pro něj nenachází žádný účel a snaží se ho odvysvětlit buďto jako zábavný, víkendový element, nebo ho redukuje na nižší biologické funkce, např. tvrzením, že má – jako paví peří – za úkol podpořit adaptivitu jedince tím, že ho učiní sexuálně atraktivním. Analogicky ke způsobu, jakým vůči takovému redukcionismu hájil William James *zkušenost náboženskou*,<sup>284</sup> můžeme i my nyní vyzvat k obrácení perspektivy tím, že pozitivistická tvrzení o neadekvátnosti umění prohlásíme naopak za svědectví o jejich vlastní neadekvátnosti. Ta plyne z toho, že umění artikuluje etablovanou zkušenost, která má neodmyslitelné místo v plnohodnotném lidském životě, ba je pro plnohodnotnost tohoto života definující. Tvrdíme tedy, že pozitivismus má sám pokřivený pojem pravdivosti, kdežto umění ji „pravdivě“ manifestuje. K této pravdivosti patří i okolnost, že reprezentace nestojí přímočaře („pozitivně“) za to, co reprezentují, např. jako fotografie zastupující vyfocený objekt, ale že tak činí dynamicky, v celku toho, čím jsou či mohou být pro nás. Řečeno se Scrutonem,<sup>285</sup> vztah umění k tomu, co znamená, není nikdy *kauzální* (o sobě) jako u fotografie či filmu, ale *intencionální* (pro nás) jako u portrétu ne nutně existující osoby, či ještě radikálněji, u absolutní hudby. V divadle takto musíme ostře rozlišovat vždy *dvě* postavy, herce jako konkrétní osobu s takovými a takovými vlastnostmi, a roli, kterou reprezentuje, tedy dva rozměry, jejichž rozdíl není prostým pohledem – tedy z pozitivisticky-deskriptivního hlediska – patrný.

Význam tohoto rozdílu přitom nelze nikdy přecenit. Všimněme si, že právě tím, že divadlo stejně jako obraz neukazuje přímočaře

<sup>284</sup> James, W., *Varieties of Religious Experience*.

<sup>285</sup> Scruton, R., *The Aesthetic Understanding*, s. 221.

mimo sebe – jako fotka či televizní dokument, které, přes perspektivní uměleckou hodnotu, mají jasný kauzální vztah k empirické skutečnosti –, naplňuje výše zmíněnou reflexivitu poznání, neboť jeho pravdu lze takto z definice najít jenom v něm samém. Jinými slovy, není odkazem k něčemu jinému, ale jen reflexivní plochou, v níž – pochopíme-li ji správně, tj. ne jako obecenstvo obdivující prostřednictvím kukátek nákladnost výpravy či šaty operních div<sup>286</sup> – uvidíme nakonec sami sebe. Porozumění umění spočívá právě v tomto smyslu v porozumění pravdě o pravdě, totiž její reflexivitě, a umění je tak v souladu s výše řečeným její *adekvátní* manifestací. Pravdivost konkrétního umění se pak odvíjí od toho, zda nám dovoluje neupadnout do „korespondenčního“ schématu, tedy zda nám umožňuje vyvarovat se statického, deskriptivního pojetí pravdy, která je pouze pravdou o sobě a nikoli pro nás.

V tomto úkolu lze v rámci uměleckých forem a žánrů najít přirozeně takové, které tuto adekvátnost podporují více než jiné. Hegel sám takovou hierarchii odrůd umění načrtává směrem od čistě „výskyťových“, jako jsou architektura či sochařství, jejichž produktem jsou trojrozměrné artefakty, k uměním „dynamickým“, počínaje malířstvím, které nás nutí problematizovat reprezentované jeho redukci na dvojrozměrný prostor, přes hudbu, v níž je vše redukováno dokonce na rozměr jediný, jenž se neadekvátnímu zvěčnění vzpírá právě trváním v čase. Vrcholem této posloupnosti jsou poezie a drama, které se liší od popisných pojednání typu vědeckého raportu tím, že jim jde o *text sám*, např. jeho rytmičnost či strukturu rýmu. V diva-

---

<sup>286</sup> Rozpracovaným příkladem takového špatného diváka, na něž jsem byl v rámci společného semináře „Filosofická chapadla opery“ upozorněn Petrem Rezkem, je Nataša z Tolstého *Vojny a míru*, jak lze spatřit v popisu návštěvy Rostovových v opeře. Zajímavé je, že z Tolstého hlediska se nutně nejedná o kritiku, neboť ve své knize *Co jest umění?* (přel. F. Husák a V. Vendyš, Kočí, Praha 1924, s. 127–133) zaujímá při popisu produkce Wagnerova *Siegfrieda*, jíž se zúčastnil, naprosto stejný postoj, když vidí např. místo Mimeho na jevišti herce v trikotu s neupracovanými rukama apod.



dle k tomuto reflexivnímu principu přistupuje i výrazná společenská složka, totiž v důrazu na jednání jako cosi, co na rozdíl od chování má význam vždy pro druhé a co fakticky teprve z dané smyslové reprezentace dělá umělecké dílo, tj. smyslovou reprezentaci pravdy. Obecnou otázkou, která nás zde zajímá, je, jakou roli v tomto vývoji adekvátnosti smyslové manifestace hraje hudební drama, tedy opera.

### 9.3 Proč je ve zpěvu pravda?

Začít lze přitom zpěvem jako fenoménem, který si zaslouží samostatný rozklad. Jeho vazba na hlas s sebou nese původní způsob vyjádření, spojení vnitřního, typicky pocitu či emocionálního stavu, s vnějším, jeho manifestací, jež je přístupná druhým. Toto vyjádření prochází fázemi – od nekontrolované reakce na podnět (výkřik bolesti) přes jednoduché signály (typu jednoduchých gest či znakového jazyka) až po strukturovaná vyjádření charakteristická pro lidskou řeč. Ta v jisté fázi vývoje ústí v oddělení jazykové reprezentace, toho, co je v ní pro nás, od toho, co je jí reprezentováno a co existuje o sobě, nezávisle na původních pocitech či potřebách, které k dané reprezentaci, vyjádření reprezentovaného, daly podnět. Toto oddělení je důležité, vede však snadno ke sporu, jak byl již naznačen výše, neboť o tom, co je o sobě, víme jen tehdy, je-li to i pro nás, čímž se dané rozlišení na první pohled ruší. Pro řeč je vlastně charakteristické, že vede k tomuto stálému sebezpochybnování, když má na jedné straně tendenci vnímat se jako obraz něčeho nezávislého, na druhé straně je jasné, že v tomto zobrazování nemůže vystoupit mimo sebe sama, neboť zde musí být cosi, co vztah obrazu (coby náhodného artefaktu) a zobrazovaného zjednává na naší straně, a co tedy vyjadřuje jejich závislost.

Zvláště palčivě se toto dilema projevuje ve Wittgensteinově *Tractatu* a jeho metafoře řeči jako obrazu, který může zobrazit vše, kromě své formy zobrazení. Tradiční způsoby, jak toto dilema zachytit, např. právě ve Wittgensteinově známém hesle, že o tom, o čem se

nedá mluvit, totiž o vztahu jazyka a skutečnosti, se musí mlčet, situaci přitom nijak neřeší, neboť se samy frapantně prohřešují proti tomu, co hlásají. To platí fakticky o každé prohibicionistické strategii, která např. zakazuje moralizování jako nemravné, čímž se dané nemravnosti sama dopouští, neboť stížnost na moralizování je opět moralizováním. Wittgenstein nám takto vlastně zakazuje hovořit o vztahu jazyka a světa pod hrozbou toho, že upadneme do sporu, činí tak ale způsobem, který tento spor sám vyvolává, totiž v jazyce, v němž by právě o tomto vztahu neměl mluvit. Jeho vyjádření je tedy neadekvátní svému obsahu.

Adekvátnosti lze přitom dosáhnout jen tehdy, přijmeme-li původní spor jako legitimní, tj. nečteme-li ho – v tradici *ex falso quodlibet* – jako něco, co vede k prostému odmítnutí, anihilaci původního stavu, ale jako podnět k jeho překonání, v němž je tento stav nějakým způsobem zachován. Zpěv se pak může jevit jako dialekticky vhodná cesta, jak toho dosáhnout a jak potřebu tohoto dosažení manifestovat, jak to bylo obsahem kapitoly 7. Na jedné straně je v něm zachováno rozlišení řeči a jejího obsahu, na druhé straně se mění původní funkce řečeného, které nyní poukazuje zřetelně k sobě, ke způsobu vyjádření. Zvláště podstatné přitom je, že zpěv manifestuje těsnou vazbu řeči na lidský hlas v jeho původní podobě zvnější emociálnosti, která je v řeči dále moderována, tj. dospívá se skrze ni od primitivních emocí a pocitů, jako jsou bolest či strach, k emocím společensky strukturovaným, typu žárlivosti či lásky k vlasti. Ty nemohou celkem evidentně existovat jen o sobě, ale vždy také pro nás, tedy v celku lidského společenství.

Plně je tento rys zkušenosti smyslově realizován ve spojení zpěvu a dramatu, jež v sobě obsahuje interakci jednajících subjektů a překonávání konfliktů, k němuž tato interakce vede. Překonávání nabývá v umění formu katarze, která je jen dalším projevem reflexivity umění, toho, že si je samo vědomo své manifestující role, včetně té, že pravda vyvstává z překonávání sporu. Opera jako dramatické rozvinutí zpěvu přitom umožňuje sledování tohoto sporu na dvou rovinách – dramatické a hudební –, které se v ní v ideálním případě protnou. Ideální případ je právě ten, v němž dojde k adekvátní ma-

nifestaci pravdy o pravdě. Projevy plnění této adekvátnosti lze v dějinách opery – stejně jako v dějinách umění, jak je popisuje Hegel – sledovat od jejich počátků po současnost. Průběžně zde přitom evidujeme fáze, kdy jsou od sebe dějová a hudební stránka výrazně odděleny, jako v tradici italského *bel canto*, a kdy je tento stav podroben kritice, jako v tradici německé, mj. pod vlivem Wagnerových teoretických spisů, zejména *Opery a dramatu*.

Uvedené oddělení není přitom nikdy dokonale ostré, a ani konkrétní kritiky, zejména ta Wagnerova, nevedou k zmíněnému ideálnímu stavu. Ten je spíše než v jedné tradici třeba hledat v konkrétních dílech, s citem pro odlišné akcenty kladené na dramatickou funkci zpěvu, jako to dělá již klasická kniha Kermanova nazvaná v aluzi na Wagnera *Opera jako drama*.<sup>287</sup> V ní jsou např. diskutována místa z Debussyho *Pellea a Melisandy*, v nichž je dramatický rozměr řeči doplněn hudbou v té míře, že je garantována příslušná působnost prakticky nezávisle na hereckém výkonu interpreta. Kerman píše:

[Debussyho] vokální linka je delikátní, šeptající věc, se značným množstvím monotónní recitace, nemnoha prudkými změnami rytmu, běžným rozsahem mála not a hrůzou silně emotivních melodických intervalů. Debussy přesně naznačuje pomocí malých odchylek od výšky a rytmu, jak mluvčí zvyšuje hlas, zrychluje řeč, váhá, povoluje si projev dojetí, a pak znovu upadá do zdvořilé emocionální anonymity. [...] V druhé scéně druhého dějství se např. Golaud ptá Melisandy po příčinách jejího náhlého neodůvodněného pláče; sled jejich odpovědí je sofistikovane, možná až příliš, kontrolován skladatelem. První obecný směr Golaudových otázek narazí na pomalé, zajímavé odpovědi, oddělené od jeho otázek mlčením hudby. Golaud, tento realista, pak příznačně navrhně, že příčinou smutku musí být nějaká osoba; a zdá se, že mu chvat-

---

<sup>287</sup> Kerman, J., *Opera as Drama*, University of California Press, Berkeley 1988.

nost její odpovědi „ne“ potvrdila, že má pravdu. [...] Poté se Golaud Melisandy ptá, zda ho chce opustit, a znovu, rychlostí a intenzitou popření prozradí Melisanda pocity, jichž si možná sama není plně vědoma. Ve hře by si dosažení tohoto efektu vyžádalo značnou inteligenci na straně herečky nebo režiséra. S Debussyho aranžmá se nemohou splést.<sup>288</sup>

Takovéto přenesení dramatického závazku z konkrétního výkonu na interpretovanou hudbu je přitom pro operu klíčové, neboť ji v daném ohledu činí relativně nezávislou na vlastním provedení. Díky tomu získává dané představení automaticky punc větší či menší adekvátnosti, protože poukazuje na nepřímý, reflexivní charakter zobrazovaného, a to v míře, která překračuje běžnou divadelní praxi, v níž jsou role obsazovány herci, kteří jim odpovídají fyzicky (věkem, konstitucí či rasou). Činohra má tedy v tomto vyšším ohledu oproti opeře vždy banálně realistický nádech, tj. markantní znak korespondence.

Z toho plyne, že rys, pro něž je opera – nejběžněji asi při obsazování plnoštíhlých a postarších pěvců do rolí mladistvých milovníků – karikována, je paradoxně právě rysem, skrze nějž může adekvátně vyjádřit pravdu o pravdě, poukazujíc k tomu, že zde nejde o sám smyslový výskyt, konkrétní manifestaci (např. operní divu), ale o její intencionální význam, to, že je manifestací pravdy. Je-li do role Bludného Holanďana, podle popisu z libreta bledého a vychrtlého, obsazen svalnatý Afroameričan, jako tomu bylo např. v Kupferově bayreuthské inscenaci,<sup>289</sup> může to snadno divadelní kritik neznalý operních zvyklostí interpretovat jako záměr poukazující na bludný charakter černé rasy v dějinách bílé kultury. Znalec nicméně vytuší, že byl jednoduše obsazen basbaryton odpovídajícího stylu a věhlasu, totiž Simon Estes coby jeden z nejlepších wagnerovských basbarytonů

<sup>288</sup> Tamtéž, s. 149.

<sup>289</sup> Záznam představení z roku 1985 vydal *Deutsche Grammophon* jako DVD (Orchester der Bayreuther Festspiele, dirigent Woldemar Nelsson, režisér Harry Kupfer).

své generace. Jeho kovově znělý a zároveň tajemný hlas, nikoli jeho fyzický zjev, umožňuje vyjádřit Holanďanovu současnou odhodlanost a zoufalství na odpovídajících místech způsobem, k němuž by dramatický umělec potřeboval podstatně větší prostor. Hudba tedy působí z dramatického hlediska „kondenzačním“ způsobem. Tato kondenzace, zhuštění velké plochy na relativně malém „časoprostoru“ jeviště a představení, není přitom ničím jiným než smyslovou manifestací pravdy specifickou pro operu.

Nejryzejší forma této manifestace se ale nenachází v jednotlivých frázích zpěvu, ale ve svérázném projevu západní polyfonie, v operním *ensamblu*, kde je možné komplexní situaci či střet vyjádřit jaksi naráz. Zvláště Verdiho vícehlasy přitom prosluly schopností předvést na nevelké ploše několik různých, ba protichůdných postojů, hnutí myslí či emocí způsobem, jenž je umožňuje vnímat jako různé a zároveň usmířené. Jako prototyp takového usmíření lze zmínit slavný případ kvartetu z *Rigoletta*, v němž se vévoda vyznává z lásky koketující Maddaleně, zatímco zvenku vše pozoruje zoufající si Gilda, která je do vévody zamilovaná a kterou konejší její pomstychtivý otec, jenž již zaplatil Maddalenině bratrovi za vévodovu vraždu.

Z nezaujatého pohledu jsme zde opět konfrontováni s něčím, co nás od čistě deskriptivního, označujícího pojetí pravdivosti vede k pojetí reflexivnímu, a to způsobem, který překračuje tradiční drama či film v jejich lineární podobě otrocky kopírující dějovou linku. V opeře jsme naopak svědky toho, že se čas rozloží do několika souběžných fragmentů, které nám umožňují nahlédnout komplexní a z divadelního hlediska extenzivní dramatickou scénu takřka na jeden zátaň. V současných televizních přenosech operních představení přitom opět pozorujeme nepochopení této výhody, když je kompaktnost celku narušována záběry kamery na nepodstatný detail či násilně linearizována jejím pohybem. Zcela do ztracena pak vyjdou Verdiho dramatické uzávěry jednotlivých scén, kdy se na bázi předchozích kondenzovaných výstupů dá děj do prudkého pohybu a v řádu minut se vyřeší to, co by na divadle zabralo násobně více času a mohutnou hereckou investici všech interpretů. Příkladem může být závěr Verdiho *Sicilských nešpor* či závěr italských verzí *Dona Carlose*, jak bude ještě diskutován dále.

Z hlediska smyslové manifestace pravdy o pravdě nás přitom při adekvátním spojení hudby a dramatu zajímá jejich vzájemná podpora při řešení umělecké verze sporu, tedy katarze. Ta se na první pohled opírá především o dějovou linku, resp. základní konflikt, který je v ní obsažen. V tradičním Hegelově a Aristotelově duchu je takovýto konflikt v ryzím případě konfliktem dvou principů, které jsou oba hodny obhajoby, typicky třeba lásky k vlasti či povinnosti vůči státu a lásky k rodině, zároveň se ale v dané situaci nedají sloučit bez tragických důsledků pro hlavního hrdinu. Jeho smrt pak představuje katalyzátor, který obě strany sloučí způsobem, jenž předtím nebyl možný, a vede tedy – nyní již mimo prostor dramatu – k proměně původní situace v situaci novou, v níž jsou např. povinnosti vůči rodině chápány jako systematické výjimky v řešení prohrěšků proti státu. Možnost nevypovídat či odvolat se na osobu blízkou v moderním právu lze chápat jako takovýto důsledek uvedených konfliktů v civilním životě. V dramatu jsou tyto každodenní konfliktní situace prezentovány v čisté formě, která dává kontingentním událostem patinu nutnosti. Katarze tuto nutnost podtrhuje tím, že střet vyznačuje jako nevyhnutelný, zároveň ho však v této nutnosti překonává, neboť se ve světle předvedených tragických důsledků jeho příčiny ukazují jako malicherné, závisející na lidských konvencích. Současně je však zjevné, že tuto malichernost nebylo možné překonat bez příslušné oběti, právě proto, že – řečeno s Wittgensteinem – jedinou nutností, kterou máme, je právě nutnost *konvence*.<sup>290</sup>

Na rozdíl od verze tragické se komická verze konfliktu soustřeďuje od počátku na *kontingentní* stránku skutečnosti tím, že její hrdinové sledují očividně triviální a pošetilé cíle. Ke katarzi dochází ve chvíli, kdy si uvědomí směšnost svého počínání a rozhodnou se ho vzdát, čímž se pozvednou nad vlastní kontradiktoričnost. Podle Hegela právě v tomto momentu, totiž v okamžiku vědomé rezignace na sledované cíle v důsledku poznání jejich kontingence, umění

---

<sup>290</sup> Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, § 372.

přechází v náboženství, které na něj navazuje jako další fáze vývoje ducha. Tento zprvu nesamozřejmý přechod asi nejlépe vystihuje dialektické čtení křesťanské devízy, že kdo chce život zachovat, ten ho ztratí: zachování zde musí mít totiž výše zmíněnou strukturu překonání spočívajícího jak v popření, tak v udržení dosaženého. Zrcadlově k tragédii, kde se poukazem na nutnost konfliktu otevře katarzí cesta k jeho překonání uvědoměním si kontingence sporných stran, následuje naopak v komedii za manifestací kontingence sporu vzhled do jeho nutnosti. Detaily tohoto zvratu si blíže osvětlíme v dalším textu na příkladech konkrétních oper.

#### 9.4 Mistři pěvci nejen norimberští

Ideálním případem operních děl, v nichž se pravda o pravdě adekvátně manifestuje, se zdají být s ohledem na její reflexivitu ta, v nichž je nějakým způsobem reflektováno samo umění, tj. jsou sama sobě tématem. Umělecká díla, která odkazují k sobě nejen formou, tím, že se jedná o případy umění, ale explicitně, svým obsahem, jsou přitom celkem četná, což naznačuje, že se jedná o přirozenou tendenci umělecké zkušenosti k takovému dílům dospívat. Podle Hegela a idealismu vůbec jde přirozeně o samu vlastnost ducha, jenž je ze své povahy vždy duchem sebevědomým.

Explicitní projevy tohoto sebevědomí v umění lze zahrnout pod obecný název „obrazu v obraze“, jak je znám např. z Dürerových perspektivních maleb o malbě perspektivy.<sup>291</sup> Z filosofického hlediska jsou nejslavnější takovou malbou asi Velázquezovy *Dvorní dámy* (*Las Meninas*).<sup>292</sup> Viz obrázek 25. V těch je původní nutnost rozlišení

<sup>291</sup> V kontextu vývoje perspektivy tyto obrazy diskutuje Kvasz, L., *Patterns of Change*.

<sup>292</sup> Viz Foucault, M., *Les mots et les choses; une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966; český překlad: týž, *Slova a věci*, přel. J. Rubáš, Computer Press, Brno 2007.

dvou typů reprezentací, totiž reprezentace *zobrazovaného* (např. nějaké osoby malující obraz a barvy jejích šatů) a reprezentace *sebe sama* (barvy na zobrazovaném obraze), a tedy jednoduchý odkaz k reflexi, dále rozvinut. Očekávaný obraz totiž v obraze chybí, namísto něho se v něm objevuje jeho malíř a zástup pozorovatelů (dvorních dam), kteří hledí směrem, kam jsme se podle zákonů perspektivy umístili my jako pozorující subjekt. V této pozici však vidíme, že zobrazovaným výjevem nejsme my, ale královský pár, který se objevuje v zrcadle na zadní stěně, ba co víc, že – jak tvrdí někteří interpreti – perspektivním a perspektivistickým pozorovatelem je sám panovník.<sup>293</sup> Takto vytěsnění ze svého místa se pak můžeme, podle jistých návrhů, najít např. v postavě stojící vpravo ve dveřích. Podstatné ale v principu není, kde nakonec jsme, ale – jak argumentuje Lyle Massey<sup>294</sup> –, že si od nás toto několikeré přemístění vyžádalo více než jen čistě recepční *pobled oka*, ale i *praktickou angažovanost* v prostoru dalších pozorovatelů, tedy i zmíněný sociální rozměr, jak jsme ho postulovali výše jako součást pravdy o pravdě. V případě opery, kterou nyní probíráme, bylo oko ve své vazbě na lidské tělo a předpokládanou sociálnost nahrazeno primárně hlasem. V jevištní realizaci ale přicházejí ke slovu samozřejmě oba případy.

Z hlediska samotného hlasu je přítom implementací fenoménu „obrazu v obraze“ to, co lze nazvat *zpěv ve zpěvu*, např. když je nějaké operní číslo z hlediska své funkce v dramatu označeno jako píseň či když je příslušná postava nejen v divadle, ale i v roli zpěvákem. Případy písně reprezentující něco jiného a písně reprezentující sebe sama bývají různým způsobem odlišeny, někdy čistě deskriptivně (dotyčný drží kytaru), někdy i formou (např. výrazným „kytarovým“ úvodem jako Ebolina píseň *O závoji*, „Nel giardin del bello“ z *Dona Carlose*) či explicitním uzávorkováním (recitativ, který Ebolině písni

<sup>293</sup> Snyder, J., Cohen, T., Reflexions on Las Meninas: Paradox Lost, *Critical Inquiry* 7, 1980, s. 429–447.

<sup>294</sup> Massey, L., *Picturing Space, Displacing Bodies. Anamorphosis in Early Modern Theories of Perspective*, The Pennsylvania State University Press, University Park, PA 2007, s. 14.





Obr. 25

předchází, končí slovy „Cantiam!“, „Zpívejme!“). Z čistě dramatického úhlu pohledu zde pak máme rozličné případy *divadla na divadle*, jak se zvláště slavně objevuje v Hamletovi nebo v instrumentální formě v Mozartově *Donu Giovannim*, kde se orchestr vyskytuje také na jevišti a hraje v jednu chvíli dokonce úryvek z jiné Mozartovy opery.

Nejvyšší formou této reflexivity představují opery, které se nezabývají uměleckou produkcí, ale umění samým, tedy samou ideou uměleckého díla a jeho vztahem k pravdě. Já se chci ve zbytku stati zaměřit na dvě z nich, z nichž první je dosti očekávatelná volba, totiž Wagnerovi *Mistři pěvci*. Ti, jak známo, explicitně tematizují umění v kontextu norimberského cechu mistrů pěvců a pěvecké soutěže, kterou pořádá. Základní konflikt, jak jsem ho popsal v kapitole 8, je přitom konflikt estetický – mezi různými koncepcemi umění, resp. vztahů k pravidlům, jimiž se toto umění řídí. Na jedné straně tak stojí *umění akademické*, jak ho reprezentuje merkýř cechu Sixtus Beckmesser, jenž dbá o literu zákona, na jehož základě je možné se stát mistrem pěvcem. Na straně druhé pak máme *umění naivní*, představované mladým šlechticem Walterem ze Stolzingů, jenž jakýmkoli pravidly pohrdá, resp. je připraven si kdykoli vymyslet pravidla vlastní. Tím je celkem přímočaře akcentován i společenský rozměr celého konfliktu, jenž např. u tragického předchůdce *Mistrů pěvců*, Wagnerova *Tannhäusera*, čitelně chybí. I v této opeře se přitom základní konflikt odehrává na pozadí pěveckého zápasu, tedy zpěvu o zpěvu, v dramatické lince se ale redukuje na osobní rovinu vztahu k milované ženě. Tento vztah je v jednom extrému zcela ovládan sterilní dvorskou konvencí (již v *Tannhäuserovi* představuje těžkopádný Biterolf), v druhém extrému nabývá podobu čistě sexuální (reprezentovanou Tannhäuserovým úvodním setkáním s Venuší).

V *Mistrech pěvcích* je situace podstatně komplexnější. Zakotvením pěvecké soutěže a celého cechu mistrů pěvců v norimberské samosprávě tu jsou současně s pravidly zpěvu – definicí mistrovské písně – diskutována i pravidla řízení obce, vyjádřená v první řadě statusem těch, kdo je reprezentují. Formalista Beckmesser nemá příznačně na rozdíl od ostatních mistrů vlastní nezávislé povolání, pracuje jako městský písař, tedy čistě ve správních orgánech města. Naproti tomu Stolzingův aristokratický původ ho staví zcela mimo norimberské společenství; jeho status není založen na smlouvě, ale na krvi. Pravidla obce – stejně jako pěvecké soutěže – pak pro něj nejsou cestou k milované bytosti, jako je tomu u ostatních soutěžících, ale jen překážkou. Vzniká tak opět napětí mezi ustanoveným fixním řádem a jeho prostým odmítnutím. Příslušný spor pak volá – v souladu s Hegelovým postu-

pem – po jejich sloučení, které chápe nutnost uznané konvence, zároveň si je vědomo toho, že tato nutnost není absolutní, ba naopak, že dogmatické trvání na ní jenom podtrhává její kontingentní rozměr, a tím fakticky destabilizuje stávající řád, jehož stabilita nespočívá v této konvenci samé či v jakémkoli jiném výsledku, ale v procesu, jímž tohoto výsledku dosahujeme. Tímto procesem je v diskutovaném případě proces společenského, resp. uměleckého vývoje.

Popsaný dialektický vhléd v opeře markantně a zcela vědomě ztělesňuje historická postava Hanse Sachse, básníka a ševce v jedné osobě. Ten jako člen obce podléhá jejím zákonům, zároveň je však svou konkrétní zdatností, ševcovstvím, této společnosti bezprostředně prospěšný – a tedy na ní nezávislý – do té míry, že si může dovolit její kritiku. Díky spojení obou těchto ohledů je daná kritika prováděna zevnitř, tj. nesměruje – jak se mu snaží Beckmesser opakovaně předhazovat – k zrušení stávajícího řádu, ale naopak k jeho uchování skrze potřebnou proměnu. Z hlediska koncepcí umění zastává Sachs postoj *umění tradičního*, které bere vážně odkaz starých mistrů jako hlavních měřítek pravdivosti („mistrovství“) daného díla, zároveň si je vědomo toho, že tato pravdivost neexistuje o sobě, ale pro nás, tj. ve finále vždy závisí na přijetí a posouzení příslušným společenstvím. Tento vhléd se v opeře projevuje návrhem, který má opět historickou oporu, totiž provádět mistrovskou soutěž také veřejnou formou, tj. před celou obcí, jak to opera sama předvádí v posledním dějství. Sachsův vstřícný postoj ke Stolzingovi se přitom neodvíjí od rytířovy snahy negovat stávající řád, ale naopak od jeho ochoty se na něm podílet, byť zprvu ne zcela podle předem daných pravidel. Konvenčnost těchto pravidel vystupuje do popředí zvláště silně ve chvíli, kdy Beckmesserova serenáda – napsaná podle tabulatury, ale přesto směšná a nevhodná – naruší noční klid, tedy vyvolá situaci, která postupně přeroste z pouliční rvačky v kolaps křehkého společenského řádu a tříd, které jej reprezentují.

Jak jsme zmínili, Robinson v této souvislosti upozorňuje, že scéna sama je hudebně vystavěna jako fuga na tématu Beckmesserovy nezdařené písně. Wagnerovo poselství je tak podle něho jasné: špatné umění má za následek společenský rozklad. V našem čtení se pro celou situaci nabízí lepší formulace, totiž že rozklad nastane vždy teh-

dy, když příslušný řád začneme chápat jako jednoduše daný, externí, nikoli jako cosi, na čem je třeba společně pracovat a touto spoluprací kontinuálně proměňovat. K této činné účasti je přitom zapotřebí dvojí: uvědomit si, že participace na společném projektu vyžaduje pravidla, která jsou na mě jako jedinci nezávislá, zároveň ale také, že to jsou vždy pravidla *pro nás*, a jako taková mohou být změněna. Právě k tomu dospívá Sachs v monologu *O šílenství*, v němž je nad kontrastem druhdy spořádaného města s chaosem poslední noci vybrán Stolzingův zpěv jako způsob, jak „šílenství“ coby odmítnutí, destrukci řádu dialekticky proměnit v jeho zachování. Tomuto cíli se pak věnuje následující dialog, v němž je tematizován pojem mistróvské písně jako písně podle pravidel, která však musí být konfrontována s původním vztahem ke světu, jehož je šílenství stejně jako Stolzingovo milostné vzplanutí součástí a projektem.

K usmíření obou protichůdných tendencí, snahy zachovat řád a snahy o jeho odmítnutí, je přitom třeba oběti, z níž pak vyrůstá příslušná katarze. Ta má v opeře jasnou dramatickou podobu Sachsova zřeknutí se lásky k Evě ve prospěch Stolzinga, jíž pak na estetické rovině odpovídá příležitostná potřeba nahrazení důvěrně známých postupů, jak jsou v tradici západní hudby spjaty zejména s pojmem tonality, ve prospěch experimentů, v uvedeném případě tedy a-tonálním směrem, se všemi riziky, které to s sebou nese. Z hlediska čistě hudebního přitom v *Mistrech pěvcích* příslušný dialektický postup explicitně sledován není, tj. nedochází zde fakticky k zmíněnému ideálnímu spojení katarzí v dramatické a hudební lince, přinejmenším ne v míře, kterou bychom od Wagnera čekali. Byl to přece právě on, kdo se experimentováním s tradicí proslavil, a to přesně v popsané dialektické lince, která tradici překoná, ale neníčí.

Podobně není v *Mistrech pěvcích* vytěžena ani skutečnost, že se má jednat o komickou operu, v čemž se děj dramatu fakticky omezuje na karikování Beckmesserovy osoby, která navíc čitelně reprezentuje Wagnerova kritika Hanslicka, v jasném vymezení vůči Wagnerovi, ztělesněnému Sachsem. Tento typ reflexe přitom zůstává na povrchní, dějové rovině, jíž odpovídá obvyklá, a tudíž laciná výtka umělecké a jakékoli kritice, že je sama umělecky neplodná. Vůči ní se lze totiž vždy snadno bránit Havlíčkovou poznámkou, že člověk nemusí být

švec, aby věděl, že ho tlačí boty. Sama katarze *Mistrů pěvců* má také spíše tragickou povahu, spočívající v rezignaci Sachsově, byť je tato rezignace vedená nadhledem a jistou distancí od tlaků každodennosti, a nese v sobě tedy poznání vlastní kontingence, jak to komedie vyžaduje. S tímto závěrem proto přejdeme k druhé ze zmíněných oper, již je – možná překvapivě – Verdiho stejnojmenné zpracování Schillerova *Dona Carlose*.

### 9.5 Reflexe praktické politiky

Ideu srovnání Wagnerových *Mistrů pěvců* a Verdiho *Dona Carlose* jako případů smyslové manifestace pravdy v opeře jsem převzal z Robinsonovy knihy *Opera a ideje*, a to ani ne tak proto, že by je Robinson ve své knize podrobně srovnával sám – byť jistou komparaci provádí –, jako spíše proto, že je v ní Verdiho opera co do příběhu prezentována jako případ tzv. „Realpolitik“, tedy politiky ovládané spíše praktickými než ideologickými a ideovými ohledy, jak ji v německém prostředí reprezentoval Bismarck. Robinson přitom tentýž nápad přenáší i na Verdiho hudbu, čímž dělá *Dona Carlose* nepřímou operou o umění, totiž o *praktických* možnostech skladatele vrostlého do určité silně etablované a úspěšné tradice, v níž jako Verdi (1813–1901) působí po několik (konkrétně šest) dekad, tedy dost dlouho na to, aby zažil nutnost její proměny a musel se s touto nutností nějakým způsobem vyrovnat.

Z Hegelova hlediska je přitom praktická realizace ideje určující pro tuto ideu samu, resp. právě pro překonání rozdílu vnitřního a vnějšího, jak se nám vnucuje v koncepci pravdy o pravdě. V *Encyklopedii* k tomu celkem obsírně píše:

Z dosavadního pojednání vysvítá, co si máme myslet o někom, kdo se tváří v tvář svým chatrným výsledkům a zvrženímhodným činům odvolává na odlišnou niternost svých údajně skvělých úmyslů a smýšlení. V konkrétním případě se může dobře stát, že nepřízeň vnějších okolností zhatí ty nejlepší úmysly, že užitečné plány v provedení sejdou na úbytě; v obecnosti zde však stále platí jednota vnitřního a vnějšího,

takže musí být řečeno: co člověk dělá, tím také je. Prolhané marnivosti, která se zahřívá vědomím vnitřní znamenitosti, je třeba čelit slovy *Evangelia*: poznáte je po ovoci. Tato velká slova platí nejprve v mravním a náboženském ohledu, později i co se týče vědeckých a uměleckých výkonů. [...] Pokud se břídilský malíř či špatný básník utěšují tím, že je jejich nitro plné ideálů, a vznášejí-li nárok, abychom je neposuzovali podle výkonů, ale podle úmyslů, je takový nárok právem odbyt jako prázdny a neoprávněný. [...] Člověk není nic jiného než posloupnost svých činů.<sup>295</sup>

Tuto překvapivě moderní pasáž lze nyní chápat jako manifest reálné či realistické politiky ve všech oblastech zkušenosti. Verdi také její zásady fakticky ztělesňuje v několika ohledech. Zaprvé, jak Robinson konstatuje, jsou Verdiho opery velmi často výsostně a explicitně politické. To odpovídá i jeho celoživotnímu společenskému angažmá, počínaje ranou participací na *risorgimentu*, pro něž mnoho z Verdiho oper a jejich melodií sloužilo jako symbol, a konče Verdiho členstvím v parlamentu a senátu sjednocené Itálie. Wagner, jenž byl ve čtyřicátých letech rovněž aktivním účastníkem revoluční politiky německých socialistů, důsledkem čehož pak strávil mnoho let ve švýcarském exilu, kupodivu v operní tvorbě tuto tendenci nejeví, nopak se zdá, že postupně inklinuje k tématům mytickým, mystickým a náboženským, čehož vrcholem je pak jeho poslední opera – *Parsifal*.

Zadruhé je Verdi zcela srostlý s tradicí italské zpěvohry a jejím bezprostředním kontaktem se všemi vrstvami společnosti, kterou je s to oslovit jak dramatickou a ve vší jednoduchosti mimořádně sofistikovanou působivostí zhudebněných scén – což je schopnost, pro niž ho obdivovali i modernisté jako Richard Strauss, Stravinský či Kurt Weill –, tak mimořádnou melodičností, která mnoha číslym jeho oper dodnes dodává charakter „šlágrů“. Jako příklad bohatě stačí vévodova árie z *Rigoletta*, která je v obecné kultuře dodnes užívána často jako symbol opery vůbec. Pod těmito mimořádně výraznými

<sup>295</sup> Hegel, G. W. F., *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I*, s. 277–278 (§ 140).

rysy Verdiho díla však snadno zaniká jeho výše ohlášený reflexivní charakter, o který nám nyní jde. Je přitom podstatné, že se příslušná reflexe ubírá právě k tématu praktické působivosti opery, jejího zakončení v tradici a jejího dalšího vývoje.

Začít je vhodné na rovině dramatu, konkrétně jeho srovnáním s Schillerovou předlohou. Robinson v této souvislosti upozorňuje na markantní změnu politického akcentu od Schillerova volnomyšlenkářství, namířeného proti feudální tyranii Filipa II. a zvučí kléru reprezentovaného velkým inkvizitorem, právě směrem k reálné politice, v níž se inkvizitor stává jednoduše symbolem zideologizované moci pro moc, bez nutných antiklerikálních asociací, zatímco Filip zaujme podstatně sympatičtější pozici vládce, který musí pro chod státu obětovat rodinný život včetně vlastního syna. Základní konflikt, jenž je Filipovou postavou překonán, je rozložen mezi představitele utopického liberalismu, jímž je markýz Posa, prvoplánový hrdina, veřejný agnostik a bojovník za svobodu Flander, a představitele bezuzdného despotismu, jímž je postava velkého inkvizitora, devadesátiletého slepého starce, jenž je v hájení zájmu státu slepý ke všemu jinému také metaforicky. Na rozdíl od všech ostatních hlavních postav opery, které jsou zřetelně psychologicky vykresleny, reprezentují Posa a inkvizitor abstraktní, bezkrevné principy takřka úplně osvobozené od osobních zájmů. Filip je naopak osobou psychologicky nejvykreslenější a je právem považován za centrální postavu opery, zatímco titulní role, psychicky labilní Don Carlos, je z dramatického hlediska rolí vedlejší.

Konflikt, před nějž je Filip postaven, má přitom dvojitou podobu: soukromou (vnitřní) a veřejnou (vnější), přičemž obě si vzájemně odpovídají. Jde jednak o tragédii otce, jehož syn chce udržovat poměr se svou nevlastní matkou (která byla s Donem Carlosem původně zasnoubena a kterou si Filip vzal až později z politických důvodů), a jednak tragédii krále („otce vlasti“), proti němuž je tímž synem (rovněž spíše v intenci než reálně) organizována vzpoura. Filip sám, v několika introspektivních výstupech, tuto situaci reflektuje a zvažuje různá řešení (zda syna nechat utéct, či popravit), čímž poskytuje inkvizitorovi příležitost k vlastní iniciativě, která nakonec vyústí vydáním Dona Carlose inkvizici.

Zatímco Schillerova hra touto situací končí, viz závěrečná Filipova slova „Kardinále, já udělal jsem své, je řada na Vás“ („Kardinal, ich habe das Meinige getan, tun Sie das Ihre“), je Verdiho závěr odlišný. Loučící se dvojice, Don Carlos a jeho nevlastní matka, Alžběta, jsou v průběhu duetu obklopeni pochopy inkvizice doprovázenými králem a inkvizitorem. Na slova „Sbohem navždy“ král vpadne na scénu, která začíná prakticky tím, čím se Schillerova hra uzavírá:

ALŽBĚTA, DON CARLOS	Sbohem navždy.
FILIP	<i>(vstupuje a chytá královnu za ruku)</i> Ano, navždy. Chci přinést dvojí oběť! Tím splním svoji povinnost. <i>(směřem k inkvizitorovi)</i> A Vy?
INKVIZOTOR	Svaté officium udělá své.
ALŽBĚTA	Nebesa!
INKVIZITOR	<i>(ukazuje na Dona Carlose)</i> Strážte!
DON CARLOS	Bůh mne pomstí! Jeho ruka rozdrtí váš krvavý tribunál. <i>(V sebeobraně couvá směrem k hrobce císaře Karla V. Brány kláštera se najednou otevírají a objevuje se v nich mnich s císařskou korunou.)</i>
MNICH	Utrpení tohoto světa nás provází i do kláštera, neklid srdce nalezne útěchu až v nebi.
INKVIZITOR	To je císařův hlas!
POCHOPOVÉ INKVIZICE	Karel Pátý!
FILIP	<i>(s hrůzou)</i> Můj otec!
ALŽBĚTA	Nebesa!



Vidíme, že po Schillerových slovech, resp. jejich parafrázi, nechá Verdi na scéně objevit postavu tajemného mnicha, jenž se poprvé objevil na začátku opery a v němž nyní Filip i inkvizitor okamžitě poznají císaře Karla V., Filipova otce. Ten pak ve všeobecném zmatku a za klimaktického víření orchestru, s žesti opakujícími císařův motiv, odvléká Dona Carlose do útrob kláštera.

Tato mimořádně dramatická scéna, trvající necelé dvě minuty,<sup>296</sup> je momentem katarze celé opery v dosti komplexním smyslu. Jednak jsme zde, jako již u Schillera, konfrontováni s Filipovým rozhodnutím řešit popsany soukromý i veřejný konflikt obětováním syna a dědice. Jeho řeč o dvojí oběti, zprvu naznačující vydání Carlose i Alžběty, je s ohledem na další průběh scény možné interpretovat i takto. U Verdiho k tomu ovšem přibývá pozoruhodný zvrat, když je mnichovým vstupem Filip konfrontován navíc se *svým* otcem, jenž – i jako historická postava – řešil únavu ze sporů s reformací na straně jedné a papežstvím na straně druhé odchodem do kláštera a údajným předstíráním vlastní smrti, tedy úplnou rezignací na jakoukoli změnu. Tím je tragédie reálné politiky dovršena, neboť takovou možností z dobrých důvodů nedisponuje: zřeknutí se politického řešení je rovněž politické řešení, které však za mne vykoná někdo jiný. Následná záchrana Dona Carlose starým císařem je v této situaci jen dějově nepodstatné gesto, které je možné ignorovat, jako to dělá Deckerova holandská inscenace,<sup>297</sup> v níž se Carlos v bezvýhodné situaci před svým otcem demonstrativně probodne. Filip, představovaný vynikajícím Robertem Lloydem, učiní instinktivně pohyb směrem ke Carlosovi, vzápětí se však zarazí a jen s vytřeštěnými očima (ne nepodobnými

---

<sup>296</sup> Zde je třeba podotknout, že opera má více verzí, přičemž popsany závěr odpovídá verzi z roku 1883 (milánské) a následujícím. V původní francouzské verzi je za inkvizitorova slova, že vykoná svoji povinnost, vsunut delší výstup, v němž probíhá soud nad Carlosem. Scéna pak pokračuje jak uvedeno, namísto orchestrálního klimaxu však vyznívá motiv Karla V., držený jako v úvodu sborem mnichů, do ztracena.

<sup>297</sup> Představení z roku 2005 vydáno *Opus Arte* jako DVD (Royal Concertgebouw Orchestra, dirigent Riccardo Chailly, režie Willy Decker).

těm z Repinova portrétu jiného „realisty“, Ivana Hrozného) sleduje, jak se mu umírající syn hroutí k nohám. Tím podtrhává nevyhnutelnost své oběti.

Lze samozřejmě jen spekulovat, zda je Verdiho zjevná sympatie k Filipovi II., projevující se ve slavných číslech, jako je árie „Nikdy mne nemilovala“ („Ella giammai m'amò!“), pouze sympatií psychologickou (Filipova uzavřenost a nedůvěřivost jsou zjevně silně autobiografické), nebo zda má třeba i politický podtext odpovídající Verdiho pozdější veřejné sebe prezentaci jako statkáře příležitostně komponujícího opery. V každém případě platí, že na rozdíl od Wagnera a jeho Hanse Sachse, s nímž je Filip zjevně v mnohém spřízněn, neprobíhá Verdiho identifikace s hlavním hrdinou explicitně, ba že sama myšlenka takové možnosti jde zcela proti jeho pojetí hudebního dramatu, které nemá nikdy explicitně reflexivní rysy. Isaiah Berlin tento rozdíl obou autorů opisuje termíny převzatými z Schillerovy estetiky, v nichž je Verdi označen za posledního představitele „naivního“ umění, ne zcela v dříve uvedeném smyslu umění bez pravidel, ale naopak ve smyslu umění, které si existenci pravidel zprvu neuvědomuje, resp. bere je jako přirozený a zavedený způsob, jak dospět k určitému cíli.<sup>298</sup> Toto umění, které je charakterizováno jednotou autora, jeho prostředků a tématu, Berlin kontrastuje s uměním „po pádu“, uměním „sentimentálním“, v němž si je autor bolestně vědom oddělení svého a svých prostředků od světa, i toho, že toto oddělení nelze překonat. Pro toto umění je charakteristické právě až obsesivní přemýšlení o sobě, a tedy i reflexivní forma Wagnerova typu, v níž autor na jeviště postaví sám sebe.

Připomeneme-li si pointu Hegelovy reflexivní charakteristiky pravdy, která se má v umění zračit, vyšli jsme z toho, že se poznání nakonec zabývá vždy jenom samo sebou, a umění nám tedy slouží především jako reflektivní plocha, která nám umožňuje vidět sama sebe a svou kontingenci, jak je pozvednuta v nutnost, jako je tomu

---

<sup>298</sup> Berlin, I., *Against the Current*, s. 280.

v tragédii, či naopak naši nutnost proměněnou v kontingenci, jak k tomu dochází v komedii. Sám vstup autora do děje může tomuto cíli pomoci, ale také nemusí, jestliže v něm začne figurovat v nepatřičných souvislostech. K těm lze počítat např. i Wagnerovy spory s Hanslickem. Zajímavé by přirozeně bylo, kdyby Wagner pojal celou věc s humorem a uvědomil si pošetilost celé kontroverze, což by bylo zvláště vhodné, neboť se oficiálně jedná o veselohru. Skutečnost je ale jiná, neboť přes zručnost a vtip společných scén, jako je dialog Sachse a Beckmessaera v druhém dějství, je Beckmesser v opeře pouze zesměšňován, zatímco Sachs – a tím pádem Wagner sám – je přes všechny nadhled, resp. právě pro něj a v něm skrytou samolibost, po celou dobu brán až smrtelně vážně. Skutečnost, že se nejedná o tragédii, jen podtrhuje podivnou, cíleně slavnostní, současně ale zřetelně sebeoslavnou příchuť, kterou lze z opery získat.<sup>299</sup>

Jestliže to shrneme, sama reflexivita může nabývat různých forem, které manifestují pravdu méně či více adekvátně. Mé tvrzení můžeme formulovat tak, že Verdi je na rozdíl od sentimentálního Wagnera reflexivní naivně, v Schillerově smyslu tohoto slova, a že tato naivita, je-li vstřebána, je adekvátní příslušnému smyslovému vyjádření pravdy. K tomu se dostanu v dalším oddílu.

## 9.6 Verdiho naivní reflexivita

Co si představit pod naivitou Verdiho hudebního díla, nám říká Berlin sám, když o Verdím v závěru své stati píše:

Ušlechtilý, prostý, s příznaky nezlomné vitality a nadbytku přirozené tvůrčí a organizační síly, Verdi je hlasem světa, který

---

<sup>299</sup> V jistém smyslu pak nelze považovat za náhodu, že právě tuto operu využil nacistický režim k oslavě a prezentaci sebevědomého Německa, v podobném duchu, v jakém komunistickému režimu posloužila *Prodaná nevěsta*, vysílaná televizí pravidelně na Nový rok, k oslavě osvícenských předstev o lidové bodrosti.

už není. Jeho mimořádná popularita jak mezi náročným publikem, tak mezi nejprostšími posluchači je důsledkem toho, že vyjádřil trvalé stavy vědomí tím nepřímějším způsobem stejně jako Homér, Shakespeare, Ibsen či Tolstoj. Po Verdim již nic takového v hudbě neslyšíme.<sup>300</sup>

Nutno říci, že z našeho hlediska je skutečnost podstatně prostší a méně limitující. Jak z Verdiho díla, tak z jeho biografie víme, že se cítil v žánru tradiční italské opery jako doma a že sám bezprostředně neviděl důvod pro jeho obměnu, rozhodně tedy pro nic takového jako programový pokrok pro pokrok. Citován bývá v této souvislosti úryvek z jeho dopisu nakladateli, kde je tato záležitost ilustrována na klasické operní formě, *cabalettě*. Ta je typicky třetí, velmi rychlou částí komplexního výstupu (název se někdy odvozuje od slova kůň, „cavallo“, a jeho cvalu), jíž je tradičně, v návaznosti na rychlý dějový zvrat po pomalé části, ukončována scéna – často za frenetického potlesku diváků, které má za úkol takříkajíc vyrazit ze židlí, a padající opony, která uzávěr provádí také vizuálně. Verdi k tomu píše:

Každopádně, nemám žádný strach z *cabalett*, a kdyby se zítra narodil mladík, který by byl schopen napsat tak dobré jako třeba „Meco tu vieni, o misera“ nebo „Ah! perchè non posso odiarti“, šel bych si ho poslechnout celým svým srdcem a vzdal bych se všech harmonických rozmarů a vylepšení naší pokročilé orchestrace. Ach, pokrok, věda, realismus. Běda, běda. Buď realistou, když chceš ale... Shakespeare byl realistou z povahy, my jsme jím z rozmyslu, z vypočítavosti. A tak jsou přes všechno, systém nesystém, *cabaletty* pořád lepší.<sup>301</sup>

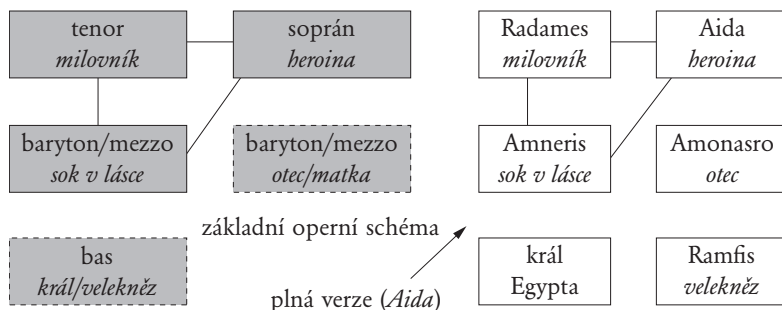
<sup>300</sup> Berlin, I., *Against the Current*, s. 295.

<sup>301</sup> Werfel, F., Stefan, P. (eds.), *Verdi, the Man in his Letters*, L. B. Fischer, New York 1942, s. 360–361.

Tento úryvek naznačuje, že k pokroku Verdi přistupoval jako k vnějším tlaku, což také reálně odpovídá situaci tehdejšího hudebního světa, který začal být v jistou chvíli ovládnán Wagnerovým modernismem, s nímž se tak Verdi – chtě nechtě – musel vyrovnat. Činil tak přitom jak v rovině teoretické, když hájil vokální původ italské opery na rozdíl od orchestrálního původu opery německé, tak v rovině praktické, která ho vedla k experimentům se zděděnou formou, a to tak, aby na ní nebyly zradou, ale přesně v hegelovském stylu překonáním a pozdvižením. Příslušné experimentování lze ve Verdiho díle přirozeně vysledovat kontinuálně, nicméně konjunktura wagneriánství, kterou byla zasažena tehdejší Evropa včetně Itálie, učinila pozdější část jeho tvůrčí periody (od *Sicilských nešpor* po *Aidu*) v tomto ohledu viditelnější a také otevřenou dohadům o Wagnerově vlivu. Těch se, přes jejich nepodloženost, Verdi zbavil až v poslední části své tvorby, následující po více než patnácti letech dobrovolné odmlky, u jejíchž nečekaných plodů – *Othella* a *Falstaffa* – byla zjevná jak nepochybná pokrokovost zpracování, tak plná zakotvenost v italské tradici.

*Don Carlos* patří spolu s *Aidou* k vrcholům Verdiho pozdní tvorby, resp. tvorby před *Othellem* a *Falstaffem*, a jako takovým jim bylo příznačně vytýkáno obojí, jak přílišná závislost na předchozích formách, tak přílišné podléhání cizím vlivům. Pokud jde o druhou výtku, nejpříjemji ji vyjádřil Bizet, když označil Verdiho za Wagnerova následovníka, jenž se sice v *Donu Carlosovi* zbavil všech svých nectností, zároveň ale přišel o všechny svoje přednosti. Na druhé straně, vazba obou oper na tradici je zachycena již v tradiční schematizaci osob podle následujícího hrubého plánu: minimální formu zakládá milostná dvojice – soprán a tenor – doplněná o soka či hlavního antagonistu v podobě středního hlasu – barytonu či mezzosopránu. Tento čistý model představuje asi nejlépe Pucciniho *Tosca*. Střední hlas může eventuálně zaujmout také rodičovskou roli (viz Germont v *Traviatě*), případně o ni může milostnou trojici doplnit (viz Azucena v *Trubadúrovi* či Miller v *Luiše Millerové*). Nižší hlasy, především basy, mají typicky podpůrnou roli, neboť jsou pro přirozenou důstojnost většinou vyhrazeny zástupcům státu či

náboženství (viz *Norma*). Jako takové mají neutrální povahu, a v enemblech proto typicky zpívají spolu se sborem (to platí např. o králi v *Aidě*, ale i o Jindřichu Ptáčnickovi z *Lohengrina*). Viz obrázek 26.

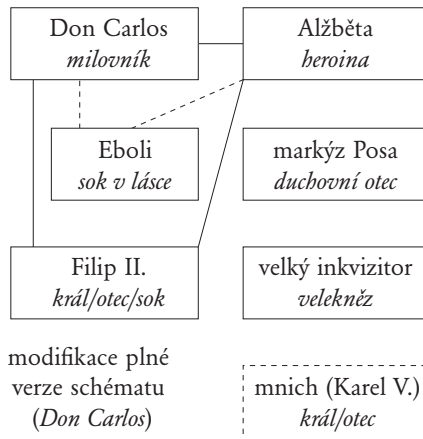


Obr. 26

*Don Carlos* i *Aida* jsou zajímavé tím, že se v nich zmíněné schéma objevuje v maximální verzi, neboť jsou v nich kromě milostné dvojice přítomni jak sokové v lásce, tak otcové, navíc se v obou vyskytuje král i velekněz, úhrnem tedy vždy šest hlavních postav. To je jistě zdůvodnitelné příležitostmi, k nimž byly napsány, tj. pro Paříž ve stylu velké francouzské opery (původní verze *Dona Carlose* je bezkonkurenčně Verdiho nejdelší operou) a k otevření Suezského průplavu, lze to však vnímat i jako pokus o završení éry, jímž *Aida* být skutečně měla, neboť jí Verdi zamýšlel zakončit kariéru. Zvláštnost *Dona Carlose* vůči uvedenému schématu, a tedy znatelná odchylka od něj, spočívá v exponované roli basu, který je netradičně vtažen do více z uvedených rolí: do role milostné, role soka, otce i panovníka.<sup>302</sup> Viz obrázek 27. To je zřetelný atyp, který se v dané opeře dále

<sup>302</sup> Uvedené počty vycházejí proto, že tradiční roli milovníkova otce na místo krále hraje Posa coby Carlosův rádce a duchovní otec. Svou úlohu ve schématu

projevuje např. v netradičních číslech, jako je dialog s inkvizitorem, tj. výstup dvou basů, a obecně v celkové prokomponovanosti, kdy se na mnoha místech postupně vytrácí ostrý rozdíl mezi árií a recitativem.



Obr. 27

Sama přechodovost opery a popisy toho, jak se vyrovnává s tradicí, pro nás ale nejsou tak zajímavé jako fakt, že se tato přechodovost v implicitní, „naivní“ formě projevuje i jako její téma, v přímé vazbě na politický konflikt opery a motiv reálné politiky. Markýz Posa, představující v teorii snadno akceptovatelnou, ale v praxi tehdejšího uspořádání nereálnou myšlenku politického liberalismu, je, jak upozorňuje Robinson, odlišen od ostatních postav opery přímočarým stylem charakteristickým pro Verdiho raná díla. Jeho hudba využívá těch nejběžnějších harmonických postupů, konvenčního doprovodu

---

hraje i tajemný mnich, jenž – ač nepatří k hlavním rolím – bývá obsazován basem srovnatelných kvalit s představiteli Filipa a inkvizitora. Jelikož se jedná o převlečeného císaře Karla, přebírá kromě podílu na vladařské a otcovské funkci také funkci duchovní za zesvětlého inkvizitora.

a pravidelného rytmu, jenž je kontrastován s komplikovanými, často chromatickými postupy celé opery. Motiv Posova přátelství s Carlosem, poprvé se objevivší v jejich duetu, je nejzapamatovatelnější melodií opery, ba jednou z Verdiho nejzapamatovatelnějších melodií vůbec. Takto lze argumentovat, že to, co bylo obvykle ve vztahu k Posově hudbě vytýkáno jako banalita, je vědomý záměr a řešení zásadního konfliktu, který Verdi prožíval jak v politice, tak ve svém díle, totiž konfliktu sympatie pro Posovu svobodomyšlnost a současného vědomí její nereálnosti. Výsledek je pak adekvátní tomuto napětí. Podobně jako Stolzing není ani Posa ve své – hudební i politické – naivitě brán na stejné úrovni jako jeho extrémní protipól, naopak vystupují od počátku jako jednoznačně pozitivní postavy opery, nejsou však jejími hrdiny. Těmi se stávají až ti, kdo jsou svou naivitou schopni korigovat tváří v tvář požadavkům „realistické“ politiky, v umění i v obci.

Lze tedy tvrdit, že naivita Posova v kontextu celé opery je i cíleně naivitou Verdiho umění, naivitou, která si uvědomuje nutnost svého konce, zároveň však nemá nejmenší důvod osvědčené postupy odmítat čistě ve jménu abstraktního pokroku, jenž je v této podobě jen sadou zvnějšku přijatých módních změn, nikoli v dané tradici zakotvenou postupnou proměnou. Posova labutí píseň, s jejím simplicistním a staromódním doprovodem žesťů a harf, je tedy vědomou rozlučkou s jednou epochou, politickou i hudební. Je to zároveň i tragická rozlučka s konvencí, tj. rozlučka, která si je vědoma její kontingence, právě proto se ale vzpírá představě, že se pokroku dosáhne pouze nahrazením jedné konvence konvencí jinou, rovněž kontingentní. Tím, že Verdi na tuto změnu sám přistupuje, ukazuje, že nutností nejsou dílčí fáze pokroku, ale pokrok sám, je-li nesen reálnými potřebami, k nimž v případě opery patří také požadavky publika a jeho doby.

Je-li takto poselstvím Verdiho tragické opery nutnost konvence, resp. jejího zmaru, ve své jediné a poslední komické opeře *Falstaffovi* (vynecháme-li nepříliš úspěšnou druhotinu *Jeden den králem*) se zcela čitelně zabývá její kontingencí. Z hlediska komické katarze, jak byla výše popsána, je přitom *Falstaff* takřka programové dílo, v němž je příslušný typ zvratu doslovně, tedy na rovině dramatu, artikulován



v závěru. Ponižený svůdník v něm nejprve všem, kdo ho zesměšňují, vysvětlí, co je příčinou jejich smíchu:

FALSTAFF            Každý obyčejný člověk,  
se mi vysmívá a chvástá se tím;  
ale beze mne by neměl  
ani špetku soli pro svou nadutost.  
To právě já sám jsem vtipný  
a můj vtip tříbí vtip těch ostatních.<sup>303</sup>

V závěrečném hromadném ensemblu, kde vystoupí všichni účastníci opery (škodolibý by řekl, že je to možné právě proto, že se jedná o komedii – v *Tosce*, kde je na závěr mrtvý úplně každý až na vedlejší postavy, by se tak nestalo), je tento vhled přijat – a tedy proměněn – nejprve opět verbálně:

VŠICHNI            Všechno na světě je šprým,  
člověk se rodí jako šprýmař,  
a rozum mu s mozkiem  
neustále zápolí.  
Všichni jsme šašci. Každý  
smrtelník se směje ostatním.  
Ale nejlépe se směje ten,  
kdo se směje poslední.

Podstatný je ovšem element hudební. Ten Verdi koncipuje jako fugu, tedy „překonaný“ žánr, který celý život používal jako kompoziční cvičení. Její téma je přitom založeno skutečně na jedné z Verdiho studentských prací – osmdesátiletý Verdi vědomě tedy zakončuje své dílo přesně tam, kde před více než šedesáti lety začalo. Tak je refle-

---

<sup>303</sup> Překlad tohoto i následujícího úryvku je převzat z přílohy k vydání Giuliniho nahrávky opery, původně nahané pro *Deutsche Grammophon*, firmou Supraphon. V textu není uveden autor překladu.

xivní odkaz dokonán na všech úrovních opery. Jak se dá očekávat, z hudebního hlediska není samo zpracování fugy v žádném případě triviální. Budden k tomu říká:

Ba co víc, fuga sama obsahuje půvabný akademický vtíp. Mezi čísly 59 a 60 je dominantní pedál nastaven na *C-Dur*. Ve všech fugách od Mendelssohna a jeho následovníků je to většinou nástup závěrečné kadence, která bude následně rozvinuta rozličnými druhy plagální harmonie. Ale po čtyřech taktech jsme bez varování vymrštěni do *Es-Dur* a nového rozvoje. Nakonec se fuga zastaví těsně nad zemí: v pomalejším tempu je slyšet Falstaffův hlas „Tutti gabbati“ („Všichni jsme šašci“) opakovaný ostatními v unisonu; a pak bez dalších okolků spějeme k brilantnímu závěru. [...] Poselství fugy a vlastně celé opery je: „Člověk se rodí, aby byl napálen.“<sup>304</sup>

Vtípem zde tedy zjevně rozumíme postup, který svědčí jak o důkladné znalosti konvence, tedy porozumění její nutnosti, tak současně upozorňuje na její kontingenci rafinovanou změnou, která je pak příčinou smíchu nad křehkostí lidských institucí, jejich závislosti na všestranném uznání a proměnlivosti, která z toho plyne. Stejně jako v případě *Dona Carlose* dosahuje Verdi této reflexe způsobem, v němž je přirozeně propojen dramatický i hudební moment díla, a naplňuje tak výše zmíněný ideál adekvátnosti smyslové reprezentace.

## 9.7 Závěr

*Smyslovou manifestaci pravdy*, kterou je podle Hegela pověřeno umění coby oblast krásy, jsme v úvodu kapitoly identifikovali jako *pravdu o pravdě*, totiž o její povaze. Tu jsme dále popsali odkazem na její vývojovou, sociální a praktickou stránku, ve finále jsme se ale vždy

---

<sup>304</sup> Budden, J., *The Operas of Verdi*, Vol. III: *From Don Carlos to Falstaff*, Oxford University Press, New York 1978, s. 530.

vrátili k jejímu hlavnímu rysu, totiž k bytostné reflexivitě, jak je programově zachycena v idealistické tezi, že každé poznání je vlastně sebezpoznáním. Aby mohlo umění pravdu smyslově manifestovat, musí být této pravdě samo adekvátní, tj. musí samo vykazovat rysy reflexivity. Toho jako lidský výtvar nikdy nedosahuje o sobě, tj. sama umělecká forma adekvátnost nezajišťuje – různé umělecké formy mohou ale adekvátnost podporovat více než jiné. V návaznosti na Hegela jsme jako druh umění, v němž je možné dosáhnout nejvyššího stupně adekvátnosti, identifikovali *hudební drama*, a to primárně proto, že nepracuje s artefakty či popisy, které ukazují mimo ně, ale s jednáním, k němuž můžeme počítat zpěv, jevištní projev i produkci hudby.

V návaznosti na to jsme z hudebních dramát jako zvláště vhodná vyčlenili ta, jejichž tématem jsou právě hudební drama, resp. umění v jeho úloze manifestace pravdy. Jako případové studie se nám nabídlý dvě opery, Wagnerovi *Mistři pěvci* a Verdiho *Don Carlos*, které, jak jsme v návaznosti na Paula Robinsona ukázali, tematizují problém uměleckého vývoje svých autorů. Řekli jsme, že zatímco Wagner toho dosahuje explicitním, sentimentálním způsobem, v němž jsou jeho estetické postoje a názory přímo tlumočeny jednou z postav opery, Verdi sahá po implicitní, naivní formě reflexe, v níž se jeho osobní problém srůstá s hudební tradicí proměňuje v obecný problém uměleckého progresu. Tím, v souladu se zásadami tragické katarze, přetváří kontingenci konvence v její nutnost jak na straně dramatu, tak na straně hudby, a dosahuje tak plné adekvátnosti příslušného výrazu. Wagnerův případ je komplikovanější, právě proto, že je v jeho opeře proměna kontingence v nutnost Sachsovy oběti narušena malicherností vlastní sebezprezentace, patrně na karikování svého oponenta Hanslicka. Uplatněná katarze, která je svou povahou spíše tragická, tak získává nechtěně komický prvek. Jako adekvátní projev komické katarze byl proto uveden Verdiho *Falstaff*, v jehož závěru je nutnost konvencí, společenských i hudebních, proměněna v kontingenci záměrně.



## Summary

Using a paraphrase of the last sentence of Wittgenstein's *Tractatus* as its basis, the book *Whereof we cannot speak, thereof we must sing* aims to apply the standard analytical and linguistically oriented approach of philosophy to the problems of sapience and understanding in all the traditional realms of spirit - including art - with a particular focus on music. The thread running through all of the individual chapters is a critique of the correspondence theory of truth (in its role of being a paradigm of knowledge that was adopted by the positive sciences) and its replacement by a reflexive conception of truth exemplified by German idealism and its thesis that all knowledge is self-knowledge.

The book, dealing with the reflexivity of knowledge from the perspectives of different generality, consists of three parts. The first, methodological part provides the basic concepts for analysis of the reflexivity of knowledge, many of them originating in Hegel's science of logic (bad infinity) and the philosophy of Wittgenstein (perspicuous representation). The second part is devoted to reflexivity in music, sketching a theory of emotions that would provide a unified account for both the cognitive and affective parts of musical experience. The tension between the recent empirical approach, as represented particularly by Huron's ITPRA theory, and the transcendental fact that music as an instance of art is something one can understand and, moreover, can understand oneself through, is reconciled by focusing on the self-conscious structure of music and its embedment, along the lines of Meyer and Brandom, into the broader framework of the pragmatists' theories of meaning.

In the third, last part, the focus on music is taken further, to the phenomenon of singing and musical theatre that are both represented in the book's title. In the beginning, the proposal by the early-Wittgenstein that we shall avoid the antinomies of pure reason by excluding the tendency of our reason to talk about talk is discussed. Given that such a policy is in its very character controversial, the book considers the possibility as to whether antinomies of pure reason might not be better dealt with by a shift from the sphere of

epistemology to that of aesthetics. To this end, the principles of Wittgensteinian aesthetics are developed and reconsidered in connection with their roots in German idealism, particularly as given in Hegel's famous delimitation of beauty as a sensuous manifestation of truth. The joint treatment of the epistemic and aesthetic questions as related issues makes the book a unique contribution to the thesis about the unity of experience.

## Ediční poznámka

Kapitoly této knihy jsou založeny na textech, které byly publikovány při jiných příležitostech, nebo byly prezentovány formou přednášek, a to v českém a anglickém jazyce. Jejich překlad jsem pořídil sám. Všechny texty byly pro potřeby knihy revidovány, přepracovány a doplněny.

Kapitola 1 je založena na článku Proč se musí logika postarat sama o sebe?, *Reflexe* 41, 2011, s. 25–51.

Kapitola 2 je založena na překladu článku Hegel's „Bad Infinity“ as a Logical Problem, *Hegel Bulletin* 37, 2016, s. 258–280.

Kapitola 3 vychází z článku Hudební „gramatika“ a její přehledná znázornění, *Filosofie dnes* 5, 2013, s. 19–40.

Kapitola 4 nebyla nikde otištěna. Vychází z přednášky Hudba a čas, kterou jsem měl v září roku 2012 na Filosofické škole v Želivi.

Kapitola 5 vychází z překladu článku Normative Pragmatism and the Language Game of Music, *Contemporary Pragmatism* 11, 2014, s. 147–163.

Kapitola 6 je založena na překladu článku Emotions and Understanding in Music: A Transcendental and Empirical Approach, *Idealistic Studies* 44, 2014, s. 83–100.

Kapitola 7 je upravenou verzí článku O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat, *Filosofický časopis* 62, 2015, s. 649–666.

Kapitola 8 je založena na přenáše Wittgenstein and *Die Meistersinger*: An Aesthetical Road to Rule-Following and Normativity, kterou jsem měl v září roku 2014 na konferenci „Nature of Rules and Normativity“, a jejím přepracování do článku Wittgenstein and *Die Meistersinger*, který zatím nebyl otištěn.

Kapitola 9 je založena na přednáškách o opeře, které jsem měl společně s Petrem Rezkem na FF UK v letech 2013–2015. Do této podoby byla rozpracována v rámci kurzu „Filosofie hudby“, který jsem měl tamtéž v letním semestru 2015/2016.





## Literatura

- Adorno, T. W., *Dissonanzen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1973.
- Adorno, T. W., *Musikalische Schriften I-III*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1978.
- Adorno, T. W., *Philosophie der neuen Musik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1975.
- Aristotelés, *Metafyzika*, přel. A. Kříž, upravil P. Rezek, naklad. Petr Rezek, Praha 2008.
- Baker, G., Philosophical Investigations § 122: Neglected Aspects, in: Arrington, R. L., Glock, H.-J. (eds.), *Wittgenstein's „Philosophical Investigations“: Texts and Contexts*, Routledge, London 1991, s. 35–68.
- Baker, G., *Wittgenstein's Method. Neglected Aspects*, Blackwell, Oxford 2004.
- Ball, P., *The Music Instinct. How Music Works and Why We Can't do Without It*, Oxford University Press, Oxford 2010.
- Beran, O., Wittgensteinovy poznámky o barvách, in: Wittgenstein, L., *Poznámky o barvách*, s. 9–60.
- Berkeley, G., *The Analyst or, a Discourse Addressed to an Infidel Mathematician*, J. Tonson, London 1734; český překlad: týž, *Analytik*, přel. M. Tomeček, in: Kolman, V., Roreitner, R. (eds.), *O špatném nekonečnu*, Filosofia, Praha 2013, s. 101–148.
- Berkeley, G., *De motu*, J. Tonson, London 1721; český překlad: týž, *O pohybu*, in: týž, *Tři dialogy mezi Hyladem a Filonoem*, přel. M. Tomeček, J. Palkoska, OIKOYMENH, Praha 2007.
- Berlin, I., *Against the Current. Essays in the History of Ideas*, The Viking Press, New York 1980.
- Bowie, A., *Music, Philosophy and Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge 2007
- Brandom, B., *Articulating Reasons. An Introduction to Inferentialism*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2000.
- Brandom, R., Facts, Norms and Normative Facts: A Reply to Habermas, *European Journal of Philosophy* 8, 2000, s. 356–374.
- Brandom, R., *Making It Explicit. Reasoning, Representing, and Discursive Commitment*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1994.
- Brandom, R., *Perspectives on Pragmatism. Classical, Recent, and Contemporary*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2011.

- Brandom, R., *Reason in Philosophy. Animating Ideas*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2009.
- Brouwer, L. E. J., *Over de grondslagen der wiskunde*, Universiteit van Amsterdam, Amsterdam 1907.
- Budden, J., *The Operas of Verdi, Vol. III, From Don Carlos to Falstaff*, Oxford University Press, New York 1978.
- Carroll, J., Steven Pinker's Cheesecake For the Mind, *Philosophy and Literature* 22, 1998, s. 478–485.
- Carroll, L., What the Tortoise said to Achilles, *Mind* 3, 1895, s. 278–280.
- Cooper, G., Meyer, L., *The Rhythmic Structure of Music*, The University of Chicago Press, Chicago 1960.
- Dahlhaus, C., *Richard Wagners Musikdramen*, Reclam, Leipzig 1996.
- Darwin, Ch., *The Expression of Emotions in Man and Animals*, Murray, London 1872.
- Deutsch, D., The Enigma of Absolute Pitch, *Acoustics Today* 2, 2006, s. 11–18.
- Deutsch, D., Octave Generalization and Tune Recognition, *Perception and Psychophysics* 11, 1972, s. 411–412.
- Deutsch, D., The Processing of Pitch Combinations, in: táž (ed.), *The Psychology of Music*, 2. vyd., Academic Press, San Diego 1999, s. 349–412.
- Dewey, J., *Art as Experience*, Perigree Books, New York 1834.
- Dewey, J., The Theory of Emotion: Emotional Attitudes, *Psychological Review* 1, 1894, s. 553–569.
- Dewey, J., The Theory of Emotion: The Significance of Emotions, *Psychological Review* 2, 1895, s. 13–32.
- Diletsky, N., *Idea grammatiki musikiyskoy*, Moskva 1679.
- Drury, M. O'C., Conversations with Wittgenstein, in: Rhees, R. (ed.), *Recollections of Wittgenstein*, Blackwell, Oxford 1984.
- Eggers, K., *Ludwig Wittgenstein als Musikphilosoph*, Karl Alber, München 2011.

- Feferman, S., *In the Light of Logic*, Oxford University Press, Oxford 1998.
- Foucault, M., *Les mots et les choses; une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966; český překlad: týž, *Slova a věci*, přel. J. Rubáš, Computer Press, Brno 2007.
- Frege, G., *Begriffsschrift, eine der arithmetischen nachgebildete Formelsprache des reinen Denkens*, L. Nebert, Halle 1879; český překlad: týž, *Pojmopis*, přel. J. Fiala, OIKOYMENH, Praha 2013.
- Frege, G., *Die Grundlagen der Arithmetik. Eine logisch mathematische Untersuchung über den Begriff der Zahl*, W. Koebner, Breslau 1884; český překlad: týž, *Logická zkoumání a základy aritmetiky*, přel. J. Fiala, OIKOYMENH, Praha 2012.
- Frege, G., *Nachgelassene Schriften*, eds. H. Hermes, F. Kambartel, F. Kaulbach, 2. vyd., Felix Meiner, Hamburg 1983.
- Frege, G., Über Begriff und Gegenstand, *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie* 16, 1892, s. 192-205; český překlad: týž, O pojmu a předmětu, přel. J. Fiala, in: Frege, G., *Logická zkoumání. Základy aritmetiky*, OIKOYMENH, Praha 2011, s. 79-94.
- Frege, G., Über Sinn und Bedeutung, *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* 100, 1891, s. 25-50; český překlad: týž, O smyslu a významu, přel. J. Fiala, *Scientia & Philosophia* 4, 1992, s. 33-75.
- Genova, J., *Wittgenstein - A Way of Seeing*, Routledge, London 1995.
- Goethe, J. W., *Zur Farbenlehre*, J. G. Cotta, Tübingen 1810.
- Goodman, R. B., *Wittgenstein and William James*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
- Hegel, G. W. F., *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I-III*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986.
- Hegel, G. W. F., *Jenaer Schriften 1801-1807*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986.
- Hegel, G. W. F., *Phänomenologie des Geistes*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986; český překlad: týž, *Fenomenologie ducha*, přel. J. Patočka, Nakladatelství ČSAV, Praha 1960.
- Hegel, G. W. F., *Philosophie der Kunst (1826)*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2005.

- Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik I-II*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1986; český překlad: týž, *Estetika*, přel. J. Patočka, Odeon, Praha 1966.
- Hegel, G. W. F., *Wissenschaft der Logik I-II*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986.
- Helmholtz, H. von, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 4. roz. vyd., Viewegh, Braunschweig 1877.
- Hodges, W., The Geometry of Music, in: Fauvel, J., Flood, R., Wilson, R. (eds.), *Music and Mathematics. From Pythagoras to Fractals*, Oxford University Press, Oxford 2003.
- Holzmann, F., *Ještě 10× Felix Holzmann*, CD Supraphon 2002.
- Huron, D., Is Music an Evolutionary Adaptation?, *Annals of the New York Academy of Sciences* 930, 2011, s. 43–61.
- Huron, D., Musical Expectancy and Thrills, in: Juslin, P. N., Sloboda, J. A. (eds.), *Handbook of Music and Emotion*, Oxford University Press, Oxford 2010, s. 575–604.
- Huron, D., *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, The MIT Press, Cambridge, MA 2006.
- James, W., *Pragmatism. A New Name for Some Old Ways of Thinking*, Longmans, Green and Company, New York 1907; český překlad: týž, *Pragmatismus: nové jméno pro staré způsoby myšlení*, přel. R. Bělohrad, Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno 2003.
- James, W., *The Principles of Psychology*, Holt, New York 1890.
- James, W., *Varieties of Religious Experience*, Longmans, Green and Company, New York 1902; český překlad: týž, *Druhy náboženské zkušenosti*, přel. J. Hruša, Melantrich, Praha 1930.
- Juslin, P. N., Sloboda, J. A. (eds.), *Handbook of Music and Emotion*, Oxford University Press, Oxford 2010.
- Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, J. F. Hartknoch, Riga 1781/1787; český překlad: týž, *Kritika čistého rozumu*, přel. J. Loužil, OIKOYMENH, Praha 2001.
- Kerman, J., *Opera as Drama*, University of California Press, Berkeley 1988.

- Kolman, V., *Filosofie čísla. Základy logiky a aritmetiky v zrcadle analytické filosofie*, Filosofia, Praha 2008.
- Kolman, V., *Idea, číslo, pravidlo. Úvod do analytické filosofie, která se nechce stát přísnou vědou*, Filosofia, Praha 2011.
- Kolman, V., *Logika Gottloba Frega*, Filosofia, Praha 2002.
- Kolman, V., *Zahlen*, de Gruyter, Berlin 2016.
- Kolman, V., Punčochář, V., *Formy jazyka. Úvod do logiky a její filosofie*, Filosofia, Praha 2015.
- Kolman, V., Roreitner, R. (eds.), *O špatném nekonečnu*, Filosofia, Praha 2013.
- Kripke, S., *Wittgenstein on Rules and Private Language. An Elementary Exposition*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1982.
- Kvasz, L. *O revolúciach vo vede a ruptúrach v jazyku vedy*, Univerzita Komenského, Bratislava 1998.
- Kvasz, L., *Patterns of Change. Linguistic Innovations in the Development of Classical Mathematics*, Birkhäuser, Basel 2008.
- Lacroix, A., The Mathematical Infinite in Hegel, *The Philosophical Forum* 31, 2000, s. 298–327.
- Lerdahl, F., *Tonal Pitch Space*, Oxford University Press, Oxford 2001.
- Lorenzen, P., *Metamathematik*, Bibliographisches Institut, Mannheim 1962.
- Mann, T., *Doktor Faustus*, S. Fischer Verlag, Stockholm 1947; český překlad: týž, *Doktor Faustus*, přel. H. Karlach, Academia, Praha 2015.
- Massey, L., *Picturing Space, Displacing Bodies. Anamorphosis in Early Modern Theories of Perspective*, The Pennsylvania State University Press, University Park, PA 2007.
- McGuinness, B., *Wittgenstein: A Life, Young Ludwig (1889–1921)*, Duckworth, London 1988.
- Meyer, L., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago University Press, Chicago 1956.
- Miyazaki, K., Musical Pitch Identification by Absolute-Pitch Possessors, *Perception and Psychophysics* 44, 1988, s. 501–512.

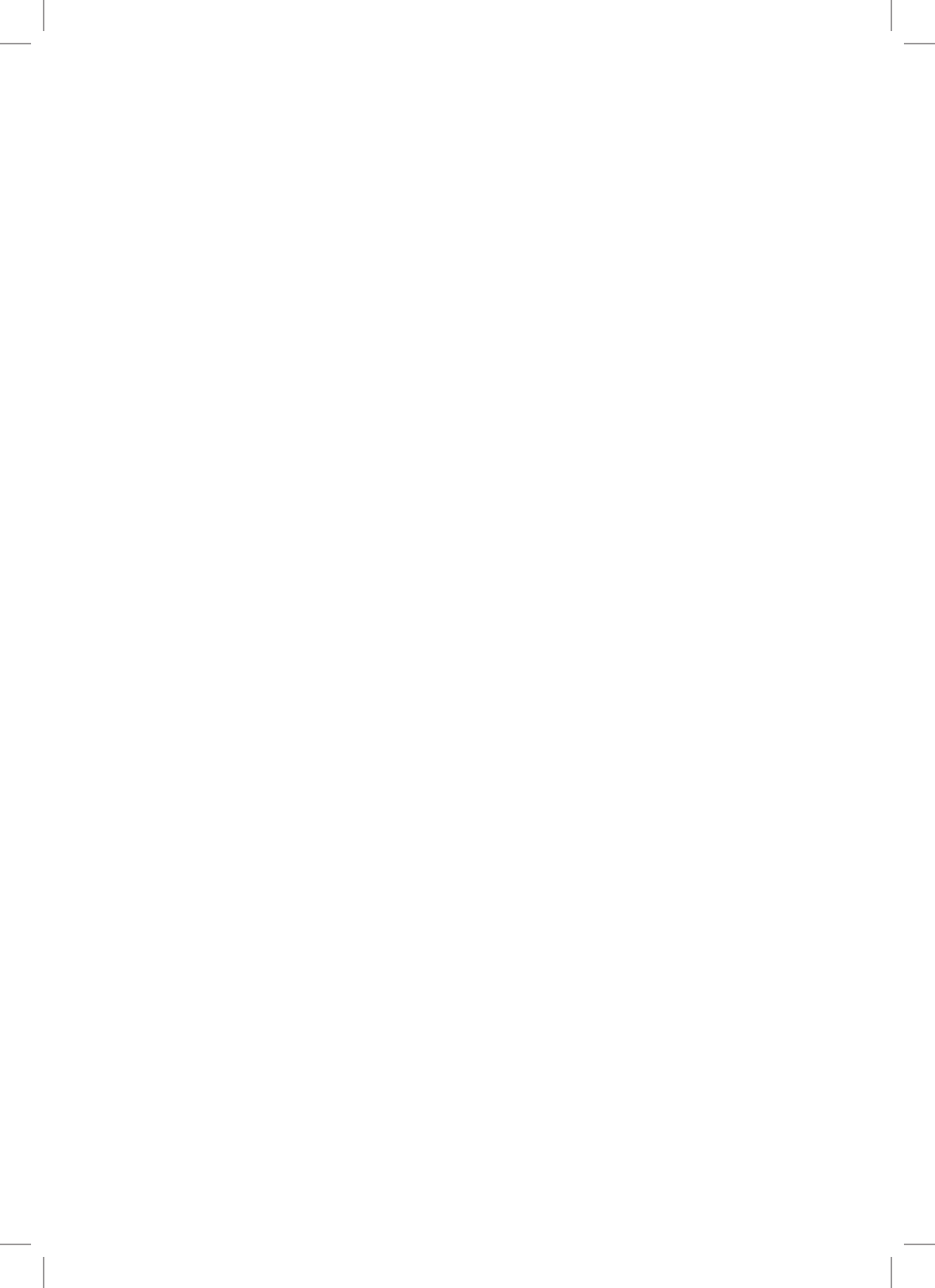
- Miyazaki, K., The Speed of Musical Pitch Identification by Absolute-Pitch Possessors, *Music Perception* 8, 1990, s. 177–188.
- Motte, D. de la, *Harmonielehre*, 16. vyd., Bärenreiter, Kassel 2011.
- Newton, I., *Opticks: Or, A Treatise of the Reflections, Refractions, Inflexions and Colours of Light*, 2. rozš. vyd., W. Innys, J. Innys, London 1718.
- Peirce, C. S., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1931–1935.
- Pinkard, T., Hegel's Philosophy of Mathematics, *Philosophy and Phenomenological Research* 414, 1981, s. 452–464.
- Pinker, S., *How the Mind Works*, Norton, New York 1997.
- Platón, *Sebrané spisy I–V*, přel. F. Novotný, OIKOYMENH, Praha 2003.
- Quine, W. V. O., *Theories and Things*, Belknap Press, Cambridge, MA 1981.
- Robinson, P., *Opera and Ideas. From Mozart to Strauss*, Cornell University Press, Ithaca 1985.
- Russell, B., *My Philosophical Development*, George Allen and Unwin, London 1959.
- Russell, B., *The Principles of Mathematics*, George Allen and Unwin, London 1903.
- Ryle, G., Abstractions, *Dialogue* 1, 1962, s. 6–16.
- Scruton, R., *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Oxford 1997.
- Scruton, R., *The Aesthetic Understanding. Essays in the Philosophy of Art and Culture*, St. Augustine's Press, London 1983.
- Scruton, R., *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*, Continuum, London 2009.
- Sellars, W., *Empiricism and the Philosophy of Mind*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1997.
- Sellars, W., Language, Rules and Behavior, in: Hook, S. (ed.), *John Dewey: Philosopher of Science and Freedom*, The Dial Press, New York 1949.
- Schönberg, A., *Harmonielehre*, 3. vyd., Universal-edition, Wien 1922.

- Schönberg, A., *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schönberg*, ed. L. Stein, University of California Press, Berkeley 1975.
- Snyder, J., Cohen, T., Reflexions on Las Meninas: Paradox Lost, *Critical Inquiry* 7, 1980, s. 429–447.
- Stekeler-Weithofer, P., *Formen der Anschauung. Eine Philosophie der Mathematik*, de Gruyter, Berlin 2008.
- Stekeler-Weithofer, P., *Hegels analytische Philosophie. Die Wissenschaft der Logik als kritische Theorie der Bedeutung*, Schöningh, Paderborn 1992.
- Stekeler-Weithofer, P., *Hegels Phänomenologie des Geistes. Band 1: Gewissheit und Vernunft*, Felix Meiner, Hamburg 2014.
- Stekeler-Weithofer, P., *Philosophie des Selbstbewusstseins. Hegels System als Formanalyse von Wissen und Autonomie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2005.
- Stekeler-Weithofer, P., Wer ist der Herr, wer ist der Knecht?, in: Vieweg, K., Welsch, W. (eds.), *Hegels Phänomenologie des Geistes*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2008, s. 205–237.
- Szabados, B., Wittgenstein's Reception of Wagner: Language, Music, and Culture, in: Bru, S., Huemer, W., Steuer, D. (eds.), *Wittgenstein Reading*, de Gruyter, Berlin 2013, s. 171–196.
- Tetens, H., *Wittgenstein's „Tractatus“. Ein Kommentar*, Reclam, Stuttgart 2009.
- Tolstoj, L. N., *Co jest umění?*, přel. F. Husák a V. Vendyš, Kočí, Praha 1924.
- Tugendhat, E., Meaning of „Bedeutung“ in Frege, *Analysis* 30, 1970, s. 177–189.
- Wagner, R., *Mistři pěvci norimberští*, přel. Z. Knittl, SNKL, Praha 1958.
- Wang, H., *A Logical Journey: From Gödel to Philosophy*, MIT Press, Cambridge, MA 1996.
- Weber, M., *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, Drei Masken Verlag, München 1921.
- Werfel, F., Stefan, P. (eds.), *Verdi, the Man in his Letters*, L. B. Fischer, New York 1942.
- Wersin, M., *Schubert hören, Eine Anleitung*, Reclam, Stuttgart 2012.
- Weyl, H., Die heutige Erkenntnislage in der Mathematik, *Symposion* 1, 1925, s. 1–32; český překlad: týž, Současný stav poznání v matematice,

- přel. Z. Daňková, in: Kolman, V., Roreitner, R. (eds.), *O špatném nekonečnu*, Filosofía, Praha 2013, s. 367–396.
- Wittgenstein, L., *The Big Typescript*, Blackwell, Oxford 2005.
- Wittgenstein, L., *The Blue and Brown Books*, Blackwell, Oxford 1958; český překlad: týž, *Modrá a hnědá kniha*, přel. P. Glombíček, Filosofía, Praha 2006.
- Wittgenstein, L., *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, University of California Press, Berkeley 1967.
- Wittgenstein, L., *Ludwig Wittgenstein und Wiener Kreis*, eds. F. Waismann, B. McGuinness, Blackwell, Oxford 1967.
- Wittgenstein, L., *Notebooks 1914–1916*, Blackwell, Oxford 1961.
- Wittgenstein, L., *On Certainty*, eds. G. E. M. Anscombe, G. H. von Wright, Blackwell, Oxford 1969; český překlad: týž, *O jistotě*, přel. V. Zátka, Academia, Praha 2010.
- Wittgenstein, L., *Philosophical Remarks*, Blackwell, Oxford 1975.
- Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, eds. G. E. M. Anscombe, G. H. von Wright, R. Rhees, Blackwell, Oxford 1953; český překlad: týž, *Filosofická zkoumání*, přel. J. Pechar, Filosofía, Praha 1998.
- Wittgenstein, L., *Remarks on Colour*, Blackwell, Oxford 1977; český překlad: týž, *Poznámky o barvách*, přel. O. Beran, Filosofía, Praha 2010.
- Wittgenstein, L., *Remarks on the Foundations of Mathematics*, eds. G. H. von Wright, R. Rhees, Blackwell, Oxford 1956; český překlad: týž, *Poznámky o základech matematiky*, přel. J. Fiala, *Scientia & Philosophia* 5, 1992.
- Wittgenstein, L., *Remarks on the Philosophy of Psychology*, Blackwell, Oxford 1980.
- Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, Routledge and Kegan Paul, London 1922; český překlad: týž, *Tractatus logico-philosophicus*, přel. P. Glombíček, OIKOYMENH, Praha 2008.
- Wittgenstein, L., *Vermischte Bemerkungen*, in: týž, *Werkausgabe*, Bd. 8, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1984; český překlad: týž, *Rozličné poznámky*, přel. M. Nekula, Praha, Mladá fronta 1993.
- Wittgenstein, L., *Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989.



- Wittgenstein, L., *Wittgenstein's Lectures on the Foundations of Mathematics, Cambridge, 1939*, ed. C. Diamond, The Harvester Press, Ltd., Hassocks 1976.
- Wittgenstein, L., *Zettel*, Blackwell, Oxford 1967.
- Wolf, M., Hegel und Cauchy. Eine Untersuchung zur Philosophie und Geschichte der Mathematik, in: Horstmann, R.-P., Petry, M. J. (eds.), *Hegels Philosophie der Natur. Veröffentlichungen der Internationalen Hegel-Vereinigung*, Bd. 15, Stuttgart, Klett-Cotta 1986.
- Žižek, S., *Less than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*, Verso, London 2012.



## Seznam reprodukcí a notových zápisů

- s. 60 Paul Gauguin, Van Gogh peignant des tournesols, in: Hoog, Michel, *Paul Gauguin: Leben und Werk*, Hirmer Verlag, München 1987.
- s. 130 Franz Schubert, Gretchen am Spinnrade. Aus Goethe's Faust. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 2, in: *Franz Schubert's Werke, Serie XX: Sämtliche Lieder und Gesänge*, No. 31, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1894–1895, Plate F.S. 337.
- s. 132 Georg Friedrich Händel, Concerto in A Major, no. 14, HWV 296a, in: *Georg Friedrich Händels Werke*, Band 48, Deutsche Händelgesellschaft, Leipzig 1894, Plate H.W. 4.8.
- s. 133 Leonard Bernstein, Stephen Sondheim, „America“, (*West Side Story*), podle jedné z knih: Copyright © 1956, 1957, 1958, 1959 Amberson Holdings LLC and Stephen Sondheim. Copyright renewed. Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, publisher. Reproduced by permission of Boosey and Hawkes Music Publishers Ltd.
- s. 137 Ludwig van Beethoven, Symphonie Nr. 5 in c-moll op. 67, in: *Ludwig van Beethoven Werke*, Serie 1, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1862, Plate B.5.
- s. 140 Carl Maria von Weber, *Der Freischütz*, C. F. Peters, Leipzig, n.d. [1871]. Plate 8449.
- s. 146 Ludwig van Beethoven, Symphonie Nr. 9 in d-moll op. 125, in: *Ludwig van Beethoven Werke*, Serie 1, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1863, Plate B.9.
- s. 147 Anton Bruckner, Symphonie Nr. 4 in Es-Dur, WAB 104, 3. verze 1887–1888, Eulenburg, London, n.d. [1954], Plate E.E. 3636.
- s. 256 Diego Velázquez, Las Meninas, in: Brown, Jonathan, *Painting in Spain: 1500–1700*, Yale Universit Press, New Haven 1998.



## Jmenný rejstřík

- Adorno, Theodor W. 96, 117, 118,  
127, 134–136, 141, 143, 144,  
192, 202, 207
- Alexandrov, Alexandr  
Vasiljevič 206
- Aristotelés 18, 40, 52–54, 98, 128,  
192, 239, 254
- Bach, Johann Sebastian 116, 118,  
162, 193
- Baker, Gordon Park 37, 38, 104
- Ball, Philip 146, 155
- Barthes, Roland 207
- Beethoven, Ludwig van 106, 118,  
137, 145, 162
- Benjamin, Walter 192
- Beran, Ondřej 37, 105
- Berkeley, George 71, 173
- Berlin, Isaiah 135, 266, 267, 268
- Bernstein, Leonard 112, 133
- Berwald, Franz 182
- Bizet, Georges 269
- Bolzano, Bernard 68, 72, 89
- Bowie, Andrew 150–152, 163
- Brandom, Robert 13, 23, 31, 39,  
56, 64, 65, 98, 149, 150–154,  
157, 161–165, 169–171, 184,  
185, 221
- Brouwer, Luitzen Egbertus Jan 86,  
90
- Bruckner, Anton 133, 148, 182
- Budden, Julian 274
- Cage, John 135
- Cantor, Georg 69, 71, 72, 74, 85–89
- Carroll, Joseph 208
- Carroll, Lewis 64
- Cauchy, Augustin Louis 74
- Cohen, Ted 256
- Cooper, Grosvenor 131
- Čajkovskij, Petr Iliič 182, 203
- Dahlhaus, Carl 217
- Darwin, Charles 62, 152
- Dawkins, Richard 208
- Debussy, Claude 251, 252
- Decker, Willy 265
- Descartes, René 18
- Deutsch, Diana 108, 109
- Dewey, John 145, 151, 153, 156,  
157, 166, 171, 173, 174, 176,  
177, 179, 185
- Diletsky, Nikolay 114
- Drury, Maurice O'Connor 106,  
213
- Dürrer, Albrecht 255
- Eggersová, Katrin 97, 119, 211, 212
- Eschenbach, Wolfram von 201,  
202
- Estes, Simon 252
- Eudoxos z Knidu 74
- Eukleidés 88

- Feferman, Solomon 89  
 Foucault, Michel 255  
 Frazer, James George 103  
 Frege, Gottlob 29, 38–41, 44, 46,  
 48–50, 51, 56, 191  
  
 Galilei, Galileo 72  
 Genova, Judith 36, 64  
 Gödel, Kurt 22, 47, 88, 89, 94,  
 208  
 Goethe, Johann Wolfgang 59,  
 103–107, 129  
 Gogh, Vincent van 60  
 Goodman, Russell B. 62  
  
 Händel, Georg Friedrich 132  
 Hanslick, Eduard 144, 216, 222,  
 230, 260, 267, 275  
 Hegel, Georg Wilhelm  
 Friedrich 17, 19, 20, 24, 25,  
 27–32, 39, 65–72, 74, 76–79,  
 80, 83, 84, 86, 88, 89, 91, 92,  
 95, 121, 136, 150, 151, 156,  
 159, 161, 164, 165, 166, 169,  
 175, 179, 184–186, 190, 194,  
 195, 199–201, 204, 205, 208–  
 210, 220, 230, 234, 238–244,  
 246–248, 251, 254, 255, 258,  
 261, 262, 266, 274  
 Heidegger, Martin 161, 189  
 Helmholtz, Hermann von 56,  
 110–112, 117, 154  
 Hilbert, David 90, 94, 109, 120  
 Hodges, Wilfrid 131, 132  
 Homér 268  
  
 Hume, David 158, 179, 219, 220,  
 234  
 Huron, David 143, 145–147, 153,  
 158–160, 165, 168, 172, 175–179  
  
 Chomsky, Noam 112  
  
 Ibsen, Henrik 268  
  
 James, William 26, 39, 56, 62, 63,  
 151, 172, 173, 176, 178, 179,  
 207, 244, 246, 247  
  
 Kant, Immanuel 9, 12, 20, 25, 29,  
 36, 39, 40, 42, 48, 49, 51, 52,  
 57, 58, 64, 65, 81, 83, 84, 97,  
 98, 128, 135, 136, 151, 159, 185,  
 190, 191, 194–196, 200, 208,  
 209, 219, 220, 234, 240  
 Kerman, Joseph 251  
 Kripke, Saul 78, 159, 214, 218  
 Kupfer, Harry 252  
 Kvasz, Ladislav 13, 65, 255  
  
 Lacroix, Alain 67, 74  
 Lange, Carl 72, 178  
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 39,  
 40, 42, 45–47, 71  
 Lerdahl, Fred 110  
 Liszt, Ferenc 131  
 Lloyd, Robert 265  
 Lorenzen, Paul 86, 94  
  
 Mann, Thomas 15, 16  
 Massey, Lyle 256

- McGuinness, Brian 37, 119, 211  
 Meyer, Leonard 104, 131, 145, 146,  
     149, 156–159, 162, 166, 168–172,  
     174–177, 182, 185, 216  
 Miyazaki, Keni 108  
 Motte, Diether de la 140  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 60,  
     257  
  
 Neurath, Otto 62  
 Newton, Isaac 66, 71, 104, 105–107,  
     112, 173, 240  
 Nietzsche, Friedrich 96  
  
 Pascal, Blaise 135  
 Peano, Giuseppe 102  
 Peirce, Charles Sanders 158, 171,  
     185, 244  
 Pinkard, Terry 67  
 Pinker, Steven 153, 207, 208  
 Platón 19–21, 23, 27, 28, 40, 75, 97,  
     98, 106, 113, 195, 196, 218, 242  
 Poincaré, Henri 48  
 Prokofjev, Sergej 182  
 Puccini, Giacomo 269  
  
 Quine, Willard Van Orman 43  
  
 Robinson, Paul 72, 226, 233, 237,  
     239, 259, 261–263, 271, 275  
 Rossini, Gioacchino 181  
 Russell, Bertrand 20, 36, 38, 39, 41,  
     42, 45, 46, 48, 50, 56, 98, 135,  
     170, 230  
 Ryle, Gilbert 38  
  
 Scruton, Roger 54, 106, 107, 112,  
     127, 132, 134, 137, 138, 142,  
     155, 169, 247  
 Sellars, Wilfrid 31, 39, 56, 59,  
     92, 101, 150, 163, 184  
 Shakespeare, William 268  
 Schiller, Friedrich 135, 261,  
     263–267  
 Schönberg, Arnold 117, 141,  
     160, 183, 184, 202, 203  
 Schopenhauer, Arthur 56, 58,  
     96  
 Schubert, Friedrich 129, 131  
 Skolem, Thoralf 47, 50  
 Snyder, Joel 256  
 Spinoza, Baruch 77  
 Stekeler-Weithofer, Pirmin 13,  
     54, 68, 69, 74, 79, 92, 128,  
     170, 199  
 Strauss, Richard 182, 183,  
     262  
 Stravinskij, Igor Fjodorovič 143,  
     183, 262  
 Szabados, Béla 212  
  
 Tetens, Holm 56  
 Tolstoj, Lev Nikolajevič 102,  
     248, 268  
 Tugendhat, Ernst 46  
 Turing, Alan 208  
  
 Varèse, Edgar 135  
 Velázquez, Diego 255  
 Verdi, Giuseppe 32, 239, 253,  
     261–275

- Wagner, Richard 32, 119, 132-135, 55-65, 69, 76, 78, 86, 90-92,  
137, 160, 183, 201, 202, 210, 95-108, 110, 117-121, 135,  
211, 212, 213-219, 222, 223, 136, 153, 154, 156, 157, 159,  
228-234, 236, 239, 248, 251, 170, 180, 186, 189, 190,  
258-262, 266-269, 275 192-197, 200, 204, 205,  
208-221, 223-225, 228, 229,  
Weber, Max 117, 139, 142 234, 235, 236, 237, 241, 249,  
250, 254  
Weill, Kurt 262  
Wersin, Michael 131  
Weyl, Hermann 86, 90, 94  
Williams, John Towner 183  
Wittgenstein, Ludwig 15, 16, Zénón z Eleje 87, 126, 135, 191  
20, 25, 26, 29, 30, 35-39, 40, Žižek, Slavoj 67  
41-46, 48, 49, 50, 51, 52, 53,



Vojtěch Kolman  
O ČEM SE NEDÁ MLUVIT, O TOM SE MUSÍ ZPÍVAT  
Od formy zobrazení k formám života

Odpovědná redaktorka Alena Bakešová  
Jmenný rejstřík Alena Bakešová  
Obálka a grafická úprava Markéta Jelenová  
Sazba Jana Andrlová, 5. května 111, Mělník  
Vydal Filosofický ústav AV ČR, v. v. i., Jilská 1, Praha 1,  
ve svém nakladatelství Filozofie a jako svou 470. publikaci  
[filosofia.flu.cas.cz](http://filosofia.flu.cas.cz)  
[facebook.com/nakladatelstviifilosofia](https://facebook.com/nakladatelstviifilosofia)  
Vytiskl PBTisk a.s., Dělostřelecká 344, Příbram  
Praha 2017  
Vydání první  
Stran 297

