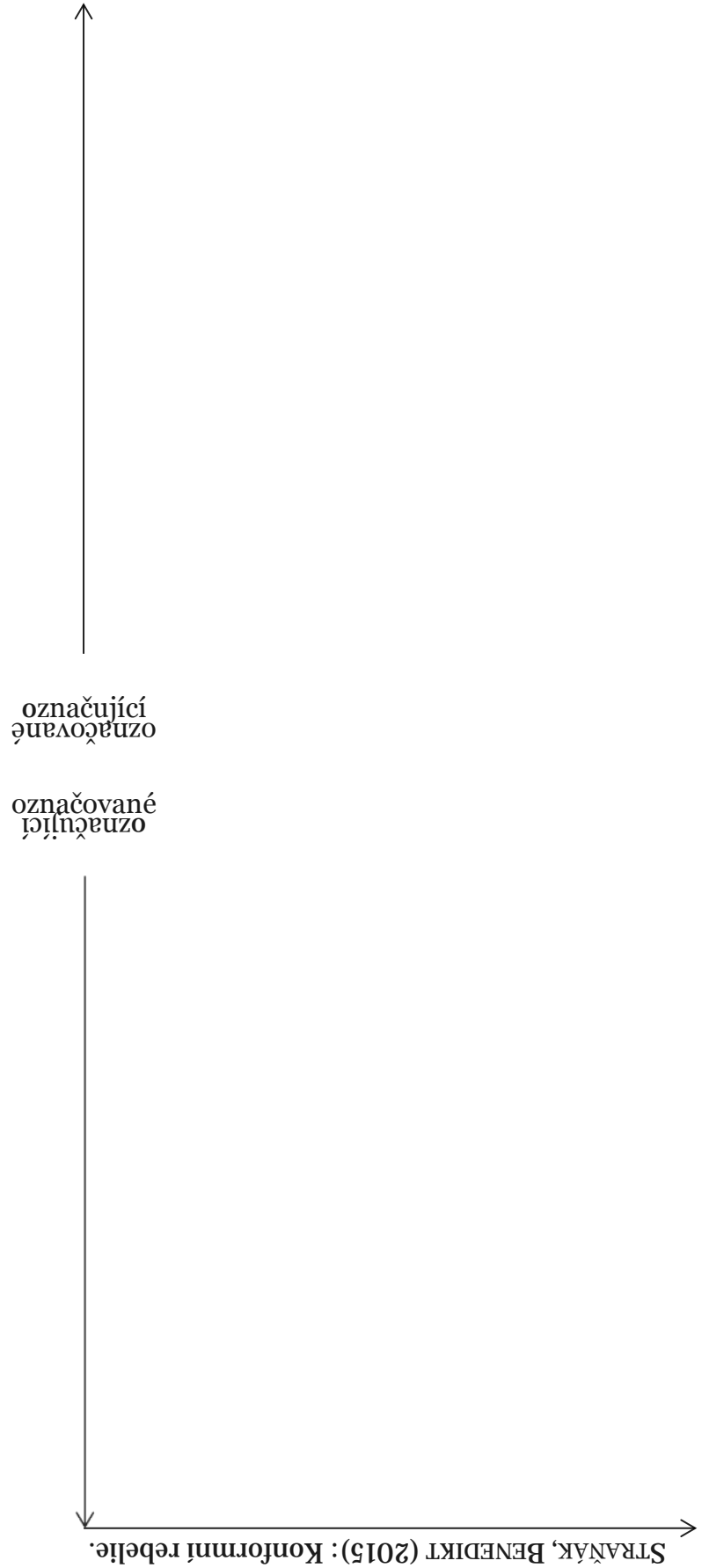


Konformní rebelie

v sonátové formě



Kromě rodiny, přátel, pedagogů a vesmírných lidí, kteří nade mnou bdí, patří můj dík jmenovitě Vojtěchu Kolmanovi a Ladislavu Kvaszovi, z jejichž přednášky Jazyky vědy, jazyky umění (zimní semestr 2013/2014, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze) čerpám, Martinu Kapounovi za střípky jeho fyzikální (i životní) moudrosti, které jsem zúročil v závěrečné části provedení, Blance Činátlové nejen za vedení práce a mamince, která to po mě celé přečetla (několikrát).

INTRODUKCE

6.522 Něco je přece nevyslovitelné. To se *ukazuje* [...] ¹

¹ Wittgenstein (2007), 6.522.

EXPOZICE

1. téma

Toto je konformní text. Na titulní straně naleznete název práce, na první straně (pro lepší orientaci uvádím číslo strany v pravém dolním rohu) začíná samotný text, jehož členění odpovídá sonátové formě (viz přílohy). Naleznete zde tedy introdukci, expozici, provedení, reprízu a codu. V expozici se představí většina tematického materiálu, a to skrze první téma a antitetické téma druhé. Úkolem třetího, závěrečného tématu je vhodně uzavřít expozici. Jakékoliv obavy, že byste se v této maturitní eseji nevyznali, naprosto nejsou na místě. Máte-li pochybnosti o své schopnosti hladce se přenést ze zmatečného prostředí, které Vám nikdy nemůže poskytnout klid tolik potřebný k soustředěnému čtení, do přísně logického prostoru této práce, doporučuji povšimnout si typografického rozdílu mezi nadpisy jednotlivých úrovní. Poslední strany patří seznamu pramenů a odborné literatury, jak je tomu u maturitní práce dobrým zvykem.

Aby bylo těchto několik listů papíru uživatelsky ještě vlídnějších, dovolil jsem si nahradit zbytečně šokující nebo nemístně umělecké nadpisy prostým konstatováním nevyvratitelných skutečností. Tak například nápis „Konformní rebelie“ na titulní straně nemá ambici jakkoliv se vztahovat k předmětu, o kterém práce pojednává; jeho jediným významem (jak slovu rozumíme v kontextu díla Gottloba Frega) je tento text sám a smyslem předkládaný způsob jeho interpretace („tato maturitní práce“ a „konformní rebelie“ jsou dva různé způsoby, jak pojmout totéž).

↑
Mám-li být upřímný, část textu označená vlevo šipkou není jen návodem ke
↓
čtení, ale také úvodem do problematiky, o které bude pojednávat další, po levé straně
↑
označená část textu. Doufám, že předcházející formulace není matoucí. Bude snad
celá práce o formálních aspektech této práce? Ne tak úplně – nakolik by to bylo
konformní? O formě se tu ale psát bude a právě skrze ni bych se, být čtenářem,
pokoušel přijít na kloub šipkou označené pasáži. Co když nejsem zcela bezelstný?
Není to celé třeba ... záludná formální hra?

Napadá mě, nevzbudil-li jsem ve vás zpochybněním své bezelstnosti přílišnou důvěru. Vězte, že mám svou strategii a v té právě teď pokračuji. Chvilé jejího odhalení nebude vaší výhrou, ale naopak mým triumfem. Snažím se totiž zmnožit počet rovin tohoto textu, neboli přidat co nejvíce „meta-“ před „text“, kterým se myslí tento text. S každou další větou se tak pohybuji nejen horizontálně po stránce, ale také

vertikálně po imaginární ose, u jejíž paty se nachází prvotní předmět zájmu a s jejíž výškou přibývá počet sebereflexivních obrátů. A vám, čtenáři, kteří mě úspěšně následujete, hrozí, že se každým okamžikem ztratíte v některém ze záludných mezipodlaží.

Tento literární postup není nikterak výjimečný. Můj popis horizontálního a vertikálního pohybu jako by pocházel z pera Tristrama Shandyho, který píše: „A tak je mé dílo seřízeno v zcela svérázný mechanismus; uplatňuje se v něm a vyrovnává dvojí protichůdný pohyb, zdánlivě nesmiřitelný. Zkrátka mé dílo odbočuje – a přitom zároveň postupuje vpřed.“² Valná část odboček románu, včetně té citované, totiž nevede do (horizontálního) labyrintu popisovaných událostí mezi nešťastným počtím a neúmyslným obřezáním, ale právě do (vertikálního) labyrintu metafikce.^{3,4}

Na druhou stranu, vezmeme-li v potaz vyprávění jako celek (to znamená, zaujmeme-li vůči němu pozici vnější, protože nahlédnout cokoliv, v tomto kontextu umělecké dílo, v celistvosti můžeme, jen když z něj vystoupíme – tedy díváme-li se na něj *sub specie aeternitatis*), nemůžeme popřít jeho horizontální povahu události odehrávající se v čase a prostoru, v tomto případě čase a prostoru čtenáře. Perspektiva skeptického čtenáře dokonce vylučuje vertikální členění uměleckého díla – vyprávění je jen jednolitý proud slov, stejně tak jako pro skeptického diváka není plátno nic než hmatatelný objekt a cokoliv na něm než dvourozměrnou projekcí vícerozměrného prostoru. Touto nutně přítomnou nivelizací uměleckého díla se, v případě o-fikce, z tematizované formy paradoxně stává vlastní náplň:

ALBRECHT DÜRER (1525): Perspektivní kresba ležící ženy (viz přílohy)

První ilustrace pochází ze čtvrté části Dürerových *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheyt* (Pokyny k měření kružítkem a pravítkem). Zobrazuje proces zobrazení reality, v tomto případě ležící ženy. Ambicí je věrně reprezentovat skutečný objekt, vidíme proto minimálně tři roviny (žena – její zobrazení – zobrazení zobrazení). Podobně jako tento didaktický dřevořez

² Sterne (2014), s. 57.

³ Metafikci rozumím vyprávění nebo v širším kontextu dílo, které reflektuje sebe samo. Sebereflexe přitom vždy naráží na způsob vyprávění (nebo jiné existence díla). Klíčovým rysem metafikce je tedy tematizace formy.

⁴ Předpona „meta-“, může být zavádějící. Jakkoliv pochází z řeckého μετά- („za-“), její současné chápání je odvozeno z interpretace názvu Aristotelovy knihy Metafyzika (šlo o knihu běžně řazenou „za“ Fyziku). Překlad „za-“ zrovna v tomto případě ob stojí (principy, které leží „za“ fyzikou), v našem kontextu by se ale lépe hodilo „nad-“ nebo, ještě lépe, „o-“: o-fikce, o-jazyk, o-text, o-logika ...

funguje například komiksově pojednání o komiksu Scotta McClouda *Jak rozumět komiksu*⁵ nebo Pecinova kniha *Knihy a typografie*.^{6,7}

MIGUEL DE CERVANTES (1605): Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha

O-textovost je asi nejvýraznějším stylistickým – ale také obsahovým – rysem Dona Quijota, textu, o kterém se často mluví jako o prvním románu. Přistoupíme-li na tezi Milana Kundery, že román a jeho vznik je úzce svázán s moderní Evropou,⁸ pak v Donu Quijotovi rezonuje rodící se moderní člověk. Zmatení vztahu autora a vypravěče, čtenáře, reality a fikce koresponduje s nedůvěrou Descartovou⁹ i (o-)teatrálností Shakespearova Hamleta.¹⁰ Spokojme se na tomto místě s ilustrací, v pořadí druhou:

*Když jsem slyšel mluvit o Dulcinei z Tobosa, byl jsem překvapen a zaražen, neboť mě napadlo, že ty sešity obsahují historii dona Quijota. [...] Lze-li tomuto vypravování něco namítnouti, co se pravdivosti týče, je to leda, že jeho autorem je Arab a tento národ má vlastnost, že rád lže.*¹¹

Druhý díl (Don Quijote) „*Prosím Vaši Milost při tom, čím je povinna svému šlechtictví, abyste laskavě prohlásil před starostou této osady, že jste mě jakživ neviděl, až nyní, a že já nejsem donem Quijotem, o němž mluví druhý díl [Historie dona Quijote de la Mancha].*“¹²

WILLIAM SHAKESPEARE (1602): Hamlet

Hamlet odkazuje k sobě samému hned v několika motivech. Nejzřejmější je to v epizodě s herci, kdy se součástí inscenace stává příprava a provedení inscenace. O-divadelnost ale prostupuje hru od začátku do konce: Hamlet si neustále cosi zapisuje, na každém kroku se setkáváme s takým či onakým klamem ... Za

⁵ McCloud (2008).

⁶ Pecina (2011).

⁷ Kniha vyhrála několik ocenění, například druhou cenu European Design Awards 2013 nebo 3. místo soutěže Nejkrásnější české knihy roku 2013; byla vyhlášena nejkrásnější knihou 21. podzimního knižního veletrhu.

⁸ Kundera (2005).

⁹ Descartes (2003).

¹⁰ Shakespeare (2009).

¹¹ Cervantes (2012), s. 67.

¹² Tamtéž, s. 674.

klíčovou lze ale považovat funkci jazyka. Uvědomme si, že právě ten zastává hlavní roli na jakémkoliv jevišti (sami se přesvědčíte, vytáhnete-li namátkou z knihovny téměř libovolnou hru a porovnáte množství promluv s množstvím scénických poznámek). Shakespeare si s tímto specifikem formy hraje: jeho tragédii paradoxně rámuje motiv (ne)vypověditelnosti – a to od výstupu ducha na hradbách až po konec posledního dějství, kdy se Horacio chystá vyprávět celý příběh, protože Hamlet „už to nedopoví“ – královi je nalit jed do sluchového orgánu, Hamlet týrá svou matku jazykem, díky jazyku Hamlet odhaluje vinu svého strýce ...

*HAMLET: Já lump, já sketa, trapný ubožák!
To volá do nebes! Ten herec tady
představu pouhou, vymyšlený žal
sehraje tak, že obětuje duši
a celý zbledne cizím utrpením,
v očích má slzy, v obličeji děs,
hlas zlomený a celou svoji bytost
dá do služeb té myšlence. A pro nic!
Pro Hekubu!¹³*

RICHARD WAGNER (1865): Tristan a Isolda

V hudbě probíhá popsaná nivelizace uměleckého díla snad nejzřetelněji – rodí se i umírá v jediném přítomném okamžiku, a i proto se spíše v přítomném okamžiku prožívá, nežli s odstupem nahlíží. Přitom je ale hudba formálně nesmírně zajímavým projevem a rozhodně by bylo co „tematizovat“. Čtvrtá ilustrace zavání, vzhledem k mé povrchní znalosti, bulvárností – věřím ale, že poslouží dobře.

Opera Tristan a Isolda vzbuzuje intenzivní pocit „nenaplněné vášně“, kterého Wagner docílil ve své době převratnými prostředky. Za všechny podivné odklony od klasické harmonie („tristanovský akord“ F-H-Dis-Gis je mezi hudebně gramotnými lidmi základní pojem) a neuvěřitelné modulace uvedme

¹³ Shakespeare (2009), s. 62.

ne-a-nepřicházející kadence. Pocit nenaplněnosti zde vzniká účelovým porušením zažité formy – a i to je způsob její tematizace.

Pro trochu vzrušení a nepokoje doporučuji poslech Milostného duetu z druhého dějství, zvláště pak závěrečné části ("Wie sie fassen, wie sie lassen...").¹⁴

JOSEP SANZ (2014): IRR_Study#2

Jako tečku za poslední ilustrací uvádím skladbu *IRR_Study#2*¹⁵ skladatele Josepa Sanze v podání Neue Vocalsolisten. Josep Sanz netematizuje jen klasickou evropskou harmonii, ale možnosti hudebního projevu vůbec.

Prostoru pro představení prvního tématu již odbíjí, zbývá mu sotva pár taktů. Zdálo-li se vám trochu moc jazzy, vězte, že za dramatického burácení orchestru přichází téma antitetické. To první byla trochu rebelie. Rebelie v mezích konformity této maturitní práce. Rebelie proti direktivní sedmé větě Logicko-filosofického traktátu:

2. téma (O čem se nedá mluvit, k tomu se musí mlčet.)¹⁶

Tractatus logico-philosophicus považuji za jednu z nejdobrodružnějších knih. Její poslední věta, citovaná v nadpisu této části, působí jako průzračné tóny harfy v závěru čtvrté věty Šeherezády od Rimského-Korsakova. Zatímco v Šeherezádě tónům harfy předchází dramatické ztroskotání korábu na útesech, v Traktátu se před touto smířlivou poslední větou vyjeví v celé hrůzné nádheře beznadějí lidského pachtění se po smyslu a nepřekonatelná samota jedince ve světě; a co hůř, jako přísně logické vyvození ze (zdánlivě) nezpochybnitelných předpokladů. Pokusím se vás v rychlosti touto dobrodružnou cestou provést.

Svět Wittgenstein představuje jako „všechno, co fakticky je“.¹⁷ Za tímto tvrzením se skrývá koncepce světa jako logického prostoru. V této představě se svět a jeho jednotliviny neřídí přírodními zákony, ale zákony logiky. Světu – logickému prostoru

¹⁴ K poslechu například zde: <https://www.youtube.com/watch?v=V9KBWIRsSoI> (58:22)

¹⁵ K poslechu například zde: <https://www.youtube.com/watch?v=AVq3y09oqC0>

¹⁶ Wittgenstein (2007), 7.

¹⁷ Tamtéž, 1.

– tedy nenáleží jen jednoduché předměty, ale všechny možné konfigurace, kdy slovem „možná“ se samozřejmě myslí možnost logická.

Logickému prostoru světa odpovídá logický prostor jazyka, nebo obecněji „obrazu světa“. Základní vlastností obrazu světa (věty, myšlenky ...) je právě to, že se světem sdílí logickou formu.¹⁸ Jazyk a svět se překrývají; jde o jednu z mnoha identit: jazyk je logický prostor, svět je logický prostor, já jsem svůj svět – smrtí se svět nezmění, ale skončí¹⁹ – já jsem hranice svého světa, já jsem logický prostor ... „Hranice mého jazyka znamenají hranice mého světa.“²⁰

Představme si katastrofu, která by nastala ve světě-logickém prostoru, kdyby se do něj vloudil *spor*. Lešení světa,²¹ logika, která stojí a padá se svou integritou, by se začalo nezadržitelně hroutit. Právě to se stalo logice (a teď není řeč o lešení světa, ale o logice jako disciplíně, což je zásadní rozdíl – už jen kvůli tomu, že, jak záhy zjistíme, Wittgenstein logiku jako disciplínu v zásadě odmítá) v roce 1901 po zveřejnění Russellova paradoxu.

Russellův paradox je jeden z důkazů sporu v naivní teorii množin. Paradoxem se myslí úsudek, který vychází z přijímaného přesvědčení (v tomto případě z naivní teorie množin), ale který je s ním v rozporu.²²

Naivní teorie množin dovoluje definovat množinu na základě libovolné podmínky:

$$\exists S: \forall x (x \in S \leftrightarrow P(x))$$

(existuje množina S taková, že pro všechny prvky x platí, že x je prvkem S právě tehdy, když x splňuje podmínku P)²³

Dovoluje tedy definovat i takovou množinu, která obsahuje sama sebe, například množinu všech idejí (ta obsahuje sama sebe za předpokladu, že množina je idea).

¹⁸ Wittgenstein (2007), 2.2.

¹⁹ Tamtéž, 6.431.

²⁰ Tamtéž 5.6.

²¹ Tamtéž, 4.023.

²² Raclavský (2011).

²³ Tamtéž.

Russell definoval množinu M, která obsahuje všechny množiny, které prvkem samy sebe nejsou, a tázal se, obsahuje-li M sama sebe. Pokud sama sebe obsahuje, pak se neobsahuje (protože obsahuje ty množiny, které nejsou prvkem samy sebe) – a pokud sama sebe neobsahuje, pak sebe obsahuje. V obou případech nastává spor:

Jestliže $M = \{x \mid x \notin x\}$, pak $(M \in M \leftrightarrow M \notin M)$.

V Logikomiksu je paradox ilustrován na katalogu knih, které k sobě neodkazují (tento katalog by tedy neobsahoval Dona Quijota ani Tristrama Shandyho):

Představte si teď, že uděláte úplný katalog všech knih, které samy k sobě neodkazují. [...] Bude obsahovat sebe sama? [...] Mám to! Jestliže bude, pak nebude! A jestliže nebude, pak bude!!!²⁴

V jádru je Russellův paradox velmi podobný známému paradoxu lháře („Teď lžu!“), jehož zápis by vypadal asi následovně:

Jestliže „teď lžu“, pak („mluvím pravdu“ \leftrightarrow „lžu“).

Oba dva paradoxy totiž nastávají ve chvíli, kdy se jazyk (ať už jde o jazyk-definici množiny v případě Russellova paradoxu nebo „přirozený jazyk“ u věty „Teď lžu!“) aplikuje sám na sebe. Jde tedy o situaci o-textovou – respektive o nivelizování rozdílu mezi o-textem a textem, podobně jako tomu je u o-fikce.

Russell přišel s řešením, které přísně rozlišuje různé „typy“, a tak zabraňuje této nivelizaci. Množina jistého typu může obsahovat pouze množiny typu nižšího, a nemůže tedy odkazovat k sobě samé. Analogicky bychom mohli striktně rozlišit jazyk a o-jazyk (a o-o-jazyk ...) – říci, že smysl dávají jen ty věty, ve kterých jazyk „určité úrovně“ odkazuje jen k jazyku „nižší úrovně“. Protože věta „Teď lžu!“ odkazuje k sobě samé, na základě tohoto rozlišení nedává smysl, což naší situaci řeší.

²⁴ Doxiadis, Papadimitriou, Papadatos, Donna (2012), s. 165.

Právě na základě Russellova paradoxu, věřím, lze vysvětlit zásadní a nevyhnutelný spor v traktátu, tedy že „Logickou formu nemůže věta znázorňovat, ta se v ní zrcadlí“.²⁵ To ve svém důsledku znamená *zákaz jakéhokoliv o-jazyka*. Wittgensteinův koncept světa-jazyka jakožto logického prostoru totiž neumožňuje rozdělit jazyk a o-jazyk, podobně jako neumožňuje rozlišit logiku a o-logiku: „Abychom mohli znázornit logickou formu, museli bychom se umět s větou postavit mimo logiku, to jest, mimo svět.“²⁶ Dostat se s větou (z podstaty/z definice logickou) mimo logiku je nemožné: opět se dostáváme do sporu.

To ovšem, za předpokladu jednoty jazyka a světa, také znamená nemožnost překročit *hranice svého jazyka, tedy hranice svého světa* a nahlédnout jej zvenčí. O jazyku-světě jako celku musíme mlčet; mlčet by tedy měl i sám Traktát: „Moje věty objasňují tím, že ten, kdo mi rozumí, nakonec rozpozná, že jsou nesmyslné, když jimi – po nich – vystoupí nad ně. (Musí takříkajíc odkopnout žebřík, poté co po něm vylezl.) Musí tyto věty překonat, pak uvidí svět správně.“²⁷

Wittgensteinovo řešení, nutnost mlčet, se vlastně podobá způsobu, jakým Russellův paradox obchází dnes používaná axiomatizovaná teorie množin: ta na základě axiomu regularity²⁸ neumožňuje existenci množiny, jež by obsahovala sama sebe. V prostoru axiomatizované teorie množin se tedy o „o-množinách“ mlčí.

Ve Wittgensteinově axiomatizovaném světě je souhrn pravdivých vět souhrnnou přírodovědou,²⁹ tedy souhrnem výroků o jednotlivostech uvnitř jazyka-světa. To nicméně neznamená, že by bylo na místě pozitivistické čtení. Rozhodně ne, dokud Wittgenstein píše: „Cítíme, že i kdyby byly zodpovězeny všechny vědecké otázky, našich životních problémů by se to ještě vůbec nedotklo.“³⁰ Odpověď na zásadní otázky totiž uvnitř nenajdeme; souhrnná přírodověda o nich mlčí:

6.41 Smysl světa musí ležet mimo něj. Ve světě je vše, jak to je, a vše se děje, jak se to děje; hodnota není v něm – a kdyby byla, neměla by žádnou hodnotu.

²⁵ Wittgenstein (2007), 4.121.

²⁶ Tamtéž, 4.12.

²⁷ Tamtéž 6.54.

²⁸ Suppes (1972), s. 53.

²⁹ Délka výčtu uvedeného na anglické Wikipedii mě odradila od úmyslu pro efekt vypsát přírodní vědy a jejich (opravdu velmi) četná odvětví. Podle zažitého anglického dělení jde zejména o Fyziku, Chemii, Earth Science“ a Biologii.

³⁰ Wittgenstein (2007), 6.52.

Je-li nějaká hodnota, jež má hodnotu, pak musí ležet vně dění a bytí tak či onak. Veškeré dění a bytí tak či onak je nahodilé.

Co je činí nenahodilým, nemůže ležet ve světě, poněvadž pak by to bylo zase nahodilé.

Musí to ležet vně světa.³¹

Mluvit se tak dá jen o věcech nepodstatných (tedy: nikterak se nevztahujících k podstatě) a snaha pochopit logiku světa – myslet o-logicky – je marnost nad marnost. A právě proto působí poslední, sedmá věta jako smíření: pořád ještě můžeme mlčet:

6.552 Něco je přece nevyslovitelné. To se ukazuje [...]

4.121 [...] Co se v jazyce zrcadlí, to jazyk znázornit nemůže.

Co se v jazyce vyjadřuje, to jím my vyjádřit nemůžeme.

Závěrečné téma

Wittgensteinův člověk žije ve světě Kafkova Zámku³² – spolu se zeměměřičem K se neustále mívá s podstatou ve své neplodné snaze pochopit, pojmout, změřit, vyslovit. Hledá systém někde, kde panuje nahodilost, a v úporné snaze prohlédnout nevidí ruce, které mu svět podává.

Člověku podle raného Wittgensteina nezbývá než rezignovat na snahu chytit svět za ocas. S jeho závěry se nedá argumentovat (stejně jako on sám neargumentuje, zjevuje úplnou pravdu). Jak by k tomu ale přišli umělci – lingvisti – pisatel této práce (copak ani ona z principu nemůže dávat smysl?) a další? Wittgensteinova vize světa je vystavěna na předpokladu jeho jednoty s jazykem. Aby se zhroutila, stačí toto pouto rozvázat a označit za význam slova způsob jeho použití. Foucault přichází s představou jazyka (diskurzu) jako „přechodné existence, jež je odsouzena k tomu, aby se nepochybně vytratila.“³³ Mluví o fluidním, „neustáleném a neuspořádaném bzučení“,³⁴ jehož vztah ke světu stejně jako vztah k promlouvajícímu je proměnlivý a nejistý.

³¹ Wittgenstein (2007), 6.41.

³² Kafka (1997).

³³ Foucault (1994), s. 8.

³⁴ Tamtéž, s. 26.

Představa takto osvobozeného jazyka se zdá být stejně tísnivá jako představa jazyka spoutaného v okovech světa, zvlášť přijmeme-li předpoklad, že jazyk hraje klíčovou roli v lidské schopnosti poznání. Lze nyní vůbec smysluplně *vypovídat*, vztáhnout se ke světu?

V odpovědi na tuto otázku akcentuje pozdní Ludwig Wittgenstein, vymezující se proti autorovi Logicko-filosofického traktátu, roli rozličných, většinou implicitních pravidel, které jaksí vymezují mantinely smysluplnosti promluvy.³⁵ Je totiž evidentní, že diskurz, který se nám dennodenně plete pod nohy, není úplně svévolný. Foucault snímá břímě pravidel z jazyka samotného a nakládá ho na bedra lidského společenství: „Vše se děje tak, jakoby zákazy, zábrany, prahy a meze byly rozmístěny tak, aby bylo alespoň zčásti zvládnuto velké bujení diskurzu.“³⁶ Zásadní úlohu mezi těmito omezeními diskurzu zastává *vůle po pravdě*.³⁷

Nejrůznějším mechanismům separace pravdivého a falešného více či méně, jak se tyto mechanismy vyvíjely společně s lidskou společností, uniká jeden specifický způsob diskurzu, totiž umění – v zúženém slova smyslu fikce. John Searle na konto fikce ve své přednášce *Philosophy of Language*³⁸ poznamenává, že nemá *commitment to truth* (závazek k pravdivosti). Paradoxně je ale právě umění jednou z forem diskurzu, které mají ambici *ukazovat pravdu*. Ale jakou pravdu? A jak se vůbec má fikce ke světu?

³⁵ Peregrin (2008).

³⁶ Foucault (1994), s. 25.

³⁷ Tamtéž, s. 25.

³⁸ Searle (2010).

PROVEDENÍ

Evoluční hudba: Za fiktivní humna!

Paradoxy se mi tu rozsévají nazdařbůh. Dovolávám se předních uměleckých děl evropské tradice a poukazuji na jejich o-textový charakter (viz 1. téma), abych vzápětí nestoudnou logikou vyvrátil smysluplnost jakéhokoliv o-textu (viz 2. téma), respektive ukázal jeho neschopnost *vypovídat* o realitě (viz Závěrečné téma) – a to vše korunoval prohlášením, že *fikce ukazuje pravdu* ... Popřejte, prosím, tomuto textu šance ještě si to vyžehlit: Vždyť mezi vypovídáním a ukazováním je zásadní rozdíl!

Vypovídá-li jazyk o něčem, pak jsou jeho pojmy svázány se skutečností, neboli vypovídající jazyk reprezentuje konkrétní fakta. Tak jazyk užívají přírodní vědy – souhrnem pravdivých vět reprezentují skutečnost – a právě to je podle raného Wittgensteina vůbec podstatou jazyka (viz 2. téma).

Nicméně umění, konkrétně fikce, o kterou nám jde (protože situace by se pochopitelně změnila, kdybychom zahrnuli například dokumentární tvorbu, autobiografická díla), jazyk nevyužívá k *reprezentaci*, tedy vypovídání. Vymyká se tak z rámce přírodovědy. Právě to myslí John Searle tvrzením, že fikce nemá *závazek k pravdivosti*, v čemž se ostatně shoduje s Gottlobem Fregem, který píše: „Proto je nám také zcela jedno, zda jméno, např. ‚Odysseus‘, má nějaký význam, pokud tuto báseň přijímáme jako umělecké dílo.“³⁹ Čist fikci jako protokol z pozorování svědčí o fatálním nepochopení žánru.⁴⁰ Jejím charakteristickým rysem je právě to, že nemá reprezentační funkci. Nevidím důvod nesouhlasit s Wittgensteinem v tom, že „*Vše, co lze vyslovit* (o čem lze vypovídat, tedy věty přírodovědy), *lze vyslovit jasně*“.⁴¹ Umění,

³⁹ Frege (1992), s. 47.

⁴⁰ Příklad Odyssea je velmi nešťastně vybraný – nelze srovnávat mytologický kontext s evropskou uměleckou tradicí. Nevhodný příklad naneštěstí uvádí i Searle: *Literally thousands of American tourists over the years have gone down the Baker Street looking for the number 221B. There isn't any such place and it's not because Conan Doyle made a mistake, but because when you write 'Sherlock Holmes lived in 221B, Baker Street,' that is a fictional utterance* (Doslova tisíce amerických turistů léta procházejí Baker Street hledající dům číslo 221B. Žádné takové místo není, a to ne kvůli tomu, že by se Conan Doyle zmýlil, ale kvůli tomu, že když napíšete ‚Sherlock Holmes žil v Baker Street číslo 221B,‘ jde o fiktivní výpověď). Právě to, že tisíce turistů dům hledají, ukazuje, že se příběhy o Holmesovi posouvají od fikce kamsi k mytologickým příběhům, tedy příběhům takovým, které se stávají, mnohdy formativní, součástí našeho světa. Je ale zřejmé, co Frege a Searle míní, když říkají, že fikce je fiktivní.

⁴¹ Wittgenstein (2007), 4.116.

na rozdíl od přírodovědy, ale nikdy jasně nepromlouvá (vyžaduje interpretaci, pro kterou v přírodovědě není místo).

Nabízí se otázka, co za „pravdu“ tedy fikce *ukazuje*, ne-li pravdu ve smyslu shody tvrzení se skutečností. Když už jsme se jednou namočili do logiky, provedme zde malý, nevinný důkaz sporem: Zdeněk Neubauer pro odlišení žánru „mythopoiésis“ (nebo „kosmopoiésis“ – mythotvorba nebo světotorba) od ostatní literatury poznamenává, že zatímco Tolkienova trilogie *Hobit – Pán prstenů – Silmarillion* „vychovává k tomuto světu,“ jiná světská četba „nabízí pouze zábavu a poučení. Běžná četba – ať už jakkoliv náročná či vzdělávací – vychovává právě jen *v rámci* tohoto světa.“⁴² Přistupme naoko na jeho tvrzení a podívejme se, co vlastně říká.

Vychovávat *v rámci* tohoto světa může znamenat trojí. Ne-li (i) reprezentovat jeho *fakta* (což jsme již vyvrátili), pak buď (ii) reprezentovat *poměry* v tomto světě (funkce alegorie, zrcadla), nebo (iii) mít v mezích tohoto světa pevně zakotvený *účel* (nejčastěji pedagogický).

Koncept fikce-zrcadla obhájí Honoré de Balzac v Úvodu k „Lidské komedii,“ kde své dílo nazývá „obrazem společnosti, vymodelovaném – abych tak řekl – v živém se vším svým dobrem a zlem.“⁴³ „Jestliže Buffon vytvořil velkolepé dílo tím, že se pokusil v knize zobrazit celý zvířecí svět,“ táže se, „proč by nemělo být vypracováno dílo tohoto druhu o společnosti?“⁴⁴ Balzac se tak stává přírodovědcem, sociologem: „Francouzská společnost bude historikem, já budu jen jejím sekretářem. Tím, že jsem sepsal inventář jejích neřestí a ctností, že jsem sebral hlavní akta vášní, že jsem vylíčil charakter, že jsem vybral hlavní události společnosti, že jsem vytvořil typy spojením rysů několika stejnorodých charakterů [...]“⁴⁵

Na rozdíl od sociologa, který by shromáždil empirická data a ta posléze interpretoval, ale Balzac svému poznání nedává formu pravdivých vět, dává mu formu modelu-zrcadla-alegorie. Jeho dílo se netváří, že by události v něm popisované byly *pravdivé*, ale zakládá si na jejich *možnosti až pravděpodobnosti*. Svým způsobem tak říká o skutečnosti mnohem více než faktograficky věrný zápis („Proto je básnictví filozofičtější a závažnější než dějepisectví. Básnictví totiž líčí spíše to, co je

⁴² Neubauer (2010), s. 33.

⁴³ Balzac (1950), s. 33.

⁴⁴ Tamtéž, s. 29.

⁴⁵ Tamtéž, s. 32.

obecné, kdežto dějepisectví jednotlivé případy.“).⁴⁶ Podobně fyzikální vzoreček jakožto abstrakce reality osvětlí daný jev vlastně lépe než konkrétní pozorování.

Některá fikce tedy nepochybně může posloužit jako trefná reflexe společnosti, to ale ještě neznamená, že by reflektovat byla její jediná, natožpak primární, „funkce“. Alegorické texty (texty-zrcadla) vyžadují specifické čtení, které by se u většiny fikce zdálo naprosto nemístné. Copak interpretace nutně znamená rozpoznání podobnosti textu se skutečností? Hledáme v textu znaky a ptáme se, co v našem světě *zastupují*? To by odpovídalo de facto ponižující platónské představě o umění jako pouhé nápodobě.

Když si Balzac stěžuje, že výpověď podobnou té jeho po sobě nezanechal „Řím, ani Athény, Tyros, Memfis, Persie, ani Indie,“⁴⁷ nabízí se odpověď, proč tomu tak je: podobné dílo, kdyby se dochovalo, by mělo hodnotu pouze historickou jakožto výpověď o epoše, nikoliv ale hodnotu literární nebo mytologickou. I to, že Balzac patří ke kánonu evropské literatury, značí, že jeho dílo buď je stále aktuální (tedy má stále svou hodnotu sociologickou, což se nezdá příliš pravděpodobné), nebo překročilo autorem deklarovaný záměr. Kouzlo *nadčasových* děl podle mě netkví v tom, že by *vypovídaly o* nadčasových problémech, ale právě naopak v tom, že *nevypovídají o* ničem, tedy nevztahují se k pomíjivé skutečnosti. Preciznost jejího zobrazení, ať už v konkrétnosti (u přírodovědy) nebo v možnosti (u fikce) samo o sobě netvoří literární hodnotu. V extrémní poloze to formuluje Jan Lopatka v úvodu eseje Triumf skutečnosti:

*Dlouhou dobu mě pronásleduje tento zvláštní literární problém: kolik netaalentovanosti, banální neschopnosti vyjadřovat se slovy a kolik nevkusů je třeba k tomu, aby člověk úspěšně odevzdal do nakladatelství (redakce) text, který vyjde proto, že „přináší kus neotřelé pravdy o životě našich dní“.*⁴⁸

Lopatka pravděpodobně naráží i na třetí způsob ukotvení ve světě – účel. Ten jde mnohdy s alegorií ruku v ruce – příkladem účelové, alegorické fikce budiž bajka. Neubauer světské četbě nesmírně křivdí, považuje-li ji vesměs za více či méně rozvinuté bajky. Bez pochyb se najdou ryze účelová díla. U rozsáhlejších formátů to

⁴⁶ Aristotelés (2008), s. 67.

⁴⁷ Balzac (1950), s. 32.

⁴⁸ Lopatka (2010), s. 32.

ale budou zejména texty propagandistické anebo otevřeně pedagogické, které s dovolením odmítám považovat za reprezentativní vzorek. Slovy Jana Lopatky (při příležitosti kritiky *Ostře sledovaných vlaků* v kontextu dřívější Hrabalovy tvorby):

[...] existuje vážný záměr, je ho tedy třeba „podat“ a zachovat přitom vnější kontinuitu s předchozí tvorbou. [...] Tak se rodí spisovatelství jako latentní hrozba tvorby – vzniká pochybnost o svéprávnosti světa, který je dílem vybudován [...] Je to tedy pochybnost o surchovanosti etiky tvoření, jejímž průvodcem je vždy iluze, že je tu ještě život, před kterým padá všechno umění [...] motivy, sekvence, osoby přestávají existovat a začínají být konstruovanými nositeli významu [...] lidé se, extrémně řečeno, nemilují nebo nezabíjejí proto, že se s tím nedá nic jiného dělat, ale ještě kvůli něčemu dalšímu, přesně řečeno kvůli pedagogickému poslání, v které kniha ústí.⁴⁹

Fikce tedy není v první řadě zrcadlem společnosti (ii) ani pestrobarevným pouzdrém na poučná schémata (iii), podobně jako není souhrnem faktů (i). Berme ji raději jako specifický způsob hry, jak hře rozumí Huizinga nebo Fink,⁵⁰ tedy jako jednání vyvázané ze zákonitostí světa, které vytváří paralelní prostor se svými vnitřními pravidly.

Základním předpokladem schopnosti hrát si je připustit, že hra nemá přímý dopad na mimoherní dění. Při vstupu do herního prostoru si musíme odložit a stejně jako si nic nepřinášíme do hry, nic si neodnášíme z ní. Posloužila-li náhodou hra prakticky některému z hráčů – pak to byl jen vedlejší efekt. Jít si hrát s určitým cílem by hru devalvovalo, řekněme, na trénink. Hra nezná účel. Stejně tak nespočívá nutně v napodobování, ale spíše v tvoření. Proto se u fikce neptejme po originálu, ale po „zpodobňování jako takovém“.⁵¹ Jinými slovy a připustíme-li metaforu zrcadla, podstatný není obraz, ale rám.

Vztahu hry (fikce) a skutečnosti se nesnažme porozumět jako alegorii, ale jako analogii. Podobnost se přitom vůbec nemusí týkat vnitřních záležitostí světů, zato se jistě dotýká samotné jejich existence. *Jsou analogicky*. Tvrzením, že fikce ukazuje pravdu, jsem tedy neměl na mysli, že by jednotlivé prvky fiktivního vyprávění

⁴⁹ Lopatka (2010), s. 16.

⁵⁰ Činátlová (2009), s. 30.

⁵¹ Tamtéž, s. 33.

korespondovaly se skutečností. Zážitek podobného bytí (podobného nikoliv v jednotlivostech, ale ve vnější formě, v tom, že *je*) – tedy vystoupení z bytí svého, ano, překročení hranice vlastního světa – ale jistě vyjeví mnohé. Ne tolik o jednotlivých vnitřních zvláštностech skutečnosti, ale o tom, že ta vůbec *je*.

Zkušenost čtenáře příběhů Středozeemě se tak ve své podstatě velmi podobá zkušenosti čtenáře jakékoliv fikce, **chápeme-li ji jako hru** – všichni se vydáváme za fiktivní humna a tato cesta tam a zase zpět nás nevychoává *v rámci* tohoto světa, ale *k* tomuto světu. K tomu, jak tato „výchova“ vypadá, se vrátíme v repríze: záleží samozřejmě na tom, za která humna se vydáváme a do jakého světa tak vstupujeme; podle toho se liší i tajemné porozumění (slovy Neubauera „zkušená“), se kterým se vracíme. Pokaždé se ale vracíme, nebo alespoň můžeme vrátit, *se zkušenou*.

Spojka: Každá uzavřenost je určena hranicemi

Evoluční rozvinutí sonátových témat uvedených v expozici zahrnuje modulace do rozličných tónin a rozsáhlejší plochy evoluční hudby, jejichž funkcí je motivicky rozvíjet témata. První část provedení se bujaře přihlásila k tématu prvnímu, aby se vzápětí kontrastně ozvalo téma druhé (v dominantě), pojednávající o povaze a funkci jazyka. Mohli jsme sledovat, jak toto téma, aniž by se porušilo jeho rytmické schéma, postupně moduluje zpět do tóniky; připomíná se nám tak frivolní nezávaznost fikce. Nebojte se nechat se na tomto místě zlákat novým motivem a popřejte tomuto provedení svobody tázat se: Zjevil se nám tu svět opravdový, skutečnost, a jakýsi analogický svět fikce. Co o těchto světech můžeme říci? Jak je můžeme uchopit?

Rozpoznáme-li *povahu* nějakého světa (skutečnosti nebo fikce), tedy *pochopíme-li* ho, ten se pro nás stává známou oázou, ve které se umíme pohybovat a jejíž vnitřní logice rozumíme, čitelným územím. Právě skrze známost a čitelnost můžeme skutečnost, jejíž povahu známe, přirovnat k domovu. Říkejme proto *rozpoznání povahy skutečnosti srozumitelněji obydlování světa ve smyslu snaha být ve světě doma*.

Představa světa (domova) a lidské existence v jeho rámci je jistě proměnlivá: „Středověký člověk, který si představoval nebeskou báň jako hvězdnou střechu, se cítil jistě jinak uvnitř ve světě než moderní člověk, jemuž se otevírají nekonečné prostory.“⁵² Změnila se *hranice*, jež svět *vymezuje*. Chceme-li svět uchopit, ptejme se

⁵² Waldenfels (1998), s. 46.

právě na jeho hranice. Slovy Norberga-Schulze: „Každá uzavřenost je určena hranicemi. Heidegger napsal: ‚Hranice nejsou to, kde něco končí, ale – jak chápali Řekové – jsou tím, odkud zjevující se věci získávají svůj počátek.‘“⁵³

Hranici můžeme samozřejmě vnímat jako jev prostorový, jak to dělá například citovaný Christian Norberg-Schulz nebo Bogdan Bogdanović, který zdůrazňuje ohrazení jakožto podstatnou součást rituálu zakládání města-mikrokosmu.⁵⁴ Přirozenou prostorovou hranicí mohou být stěny, podlaha a strop, stejně tak obzor a nebe v krajině. Pomocí těchto hranic definujeme svět jako prostor – a tím pádem i sebe a své bytí vztahené k prostoru.

Jakýkoliv přístup ke světu ale vzniká z nějakého způsobu ohrazení: pro Wittgensteina je hranicí jazyk, pro empirika funkce lidských smyslů. Mythický svět ohraňuje, tedy dělí známé a cizí, blízké a vzdálené, srozumitelné a nesrozumitelné, *in* a *mimo*, samo vyprávění, přesněji možnost vyprávění. „Prostor“, ve kterém se pohybujeme, je prostorem příběhů. Nedivme se proto, že v mythech potkáváme hraniční hrdiny („Ze dvou třetin bůh a člověk z jedné“),⁵⁵ hraniční prostory („O tom, jenž všechno zřel až k hranici země, a moře zná všechna, chválu chci zpívat“)⁵⁶ i samotný proces ohraňování („Hradbu dal vystavět kol Uruku hrazeného“).⁵⁷ Krajnosti, s kterými mythy přicházejí, se nacházejí na samotné hraně toho, co je možné vyprávět, a od těchto krajů tak vymezují arénu lidského života a světa vůbec.

I svět moderního Evropana, naše skutečnost, má své hranice. Než se na ně vrhnu, pojďme se ještě pozastavit při poslechu kratičkého motivu, jenž se, jako ostatně celé provedení, zúročí během tónického splynutí prvního a antitetického tématu v repríze. Následující hudební fráze si pohrává s hranicemi světa literárního (fiktivního):

Čteme-li mythický příběh z dnešní perspektivy, čteme jej jako Gottlob Frege Odysseu – totiž jako fiktivní literární dílo – a nepožadujeme od něj *závazek k pravdivosti*. Jinými slovy události onoho příběhu neumísťujeme do naší skutečnosti; nepředstavujeme si, že kdybychom vyprávěli dál a dál, dovyprávěli bychom se až k nám samým. Svět, který z vyprávění povstává, tedy není skutečnost,

⁵³ Norberg-Schulz (2010), s. 13.

⁵⁴ Bogdanović (2002).

⁵⁵ Epos o Gilgamešovi (1958), s. 64.

⁵⁶ Tamtéž, s. 63.

⁵⁷ Tamtéž, s. 63.

ale k ní analogický fiktivní (herní) svět. Podstatné je, že vzniká v podstatě úplně stejně: povstává z vyprávění, respektive z procesu čtení.

Jako čtenáři nikdy nemáme nic víc než jednotlivá slova, seřazená na papíře, onen nivelizovaný zápis, který až během čtení osvobozujeme ze zajetí inkoustu a papíru. Přesnou hranicí fiktivního literárního světa je jeho zápis – jeho forma. I proto se zdá nesmyslná oblíbená snaha interpretovat dílo skrze dobový kontext nebo záměr autora: bylo by to jako rozdávat herní role podle skutečných poměrů, tedy odmítnout přistoupit na neprostupnou hranici mezi hrou a skutečností. Bylo by to jako neumět si hrát.

Mezivěta: Společný svět „mě“ a „tebe“

Ale nyní již ke skutečnosti, jak ji rozpoznává moderní Evropa, a tedy k hranici skutečnost vymezující. Tato práce ji samozřejmě nemůže vyčerpávajícím způsobem popsat, dokonce ani zdaleka na takový popis pomrkat. Smiřme se proto s vágní představou, která nicméně odpovídá *převládajícímu* diskurzu. Náš svět je – slovy Zdeňka Neubauera – „zakletý do objektivitu“. Slovník spisovného jazyka českého uvádí mezi významy hesla „objektivní“ *shodující se se skutečností*,⁵⁸ čímž rovnítko, jež jsme položili mezi skutečnost a objektivitu, potvrzuje.

Chápejme proto objektivitu jako hranici (kritérium) našeho světa a území, jež ohraničuje, jako pravdu – *tvrzení odpovídající skutečnosti*.⁵⁹ To nám samo o sobě o tom, kudy ona hranice vede, mnoho neprozradí. Vždyť takový antický Řek jistě zahrnoval do svého světa Odyssea – a tedy příběh o Odysseovi byl pravdivý – což nemůžeme chápat jako důkaz naivity Řeků, ale jako znamení toho, že se musela lišit jejich představa o pravdě, tedy hranice jejich světa. Co nám pomůže jsou další významy slova objektivita.

Mezi nimi nalezneme *týkající se objektu; věcný*.⁶⁰ Ukazuje se, že jedním z charakteristických rysů našeho přístupu ke světu je potřeba „osahat“ si ho, jako si nevěřící Tomáš potřebuje osahat Kristovy rány, nebo mít alespoň důvěryhodnou zprávu o tom, že si ho někdo jiný osahal. Skutečnost chápeme jako předmět, objekt. Dovolte mi v té souvislosti obtěžovat s další literární ilustrací: Nové aktéry (postavy

⁵⁸ Havránek a kol. (1989), díl III, s. 405.

⁵⁹ Tamtéž, díl IV, s. 397.

⁶⁰ Tamtéž, díl III, s. 405.

nebo věci), které v mythu zpravidla uvádí jejich příběh, představuje většinou v současné literatuře *popis*.⁶¹

HOMÉROS: *Odysseia* (VII., 7-13)

*Dívčina v ložnici svou pak spěchala, komorná její
staříčká Eurymedúsa jí na krbu rozžala oheň.
Z Ápeiry Eurymedúsu kdys přivezly prohnuté lodi
králi ji vybrali darem, vždyť veškerým Fajákům vládl
Alkinoos – a lid ho poslouchal v úctě jak boha.
Půvabnou Nausikau ta v domě pěstila; teď jí
rozdělávala oheň a uvnitř jí chystala jídlo.*⁶²

MARK TWAIN (1889): Yankee z Connecticutu na dvoře krále Artuše

*Pojednou objevila se proti nám hezká dívka, asi desítiletá, s vodopádem
zlatých vlasů, splývajícím jí na ramena. Na hlavě měla věneček z ohnivých
zlatých máků. Byl to nejpůvabnější výstroj, jaký jsem kdy u mladé dívky
spatřil, pokud to vůbec výstroj byl. Kráčela zvolna, o nic se nestarajíc, a klid
její mysli zrcadlil se v jejím nevinném obličejí.*⁶³

Slovník nám odhaluje ještě více: objektivní znamená *existující nezávisle na našem vědomí*,⁶⁴ tedy nezávisle na subjektu skutečnost nahlížející. Tomu odpovídá i všeobecně přijímaný protiklad slov „objektivní“ a „subjektivní“⁶⁵ – *vztahující se k subjektu, vycházející ze subjektu; osobní*.⁶⁶ Charakteristicky si tak moderní člověk odcizuje svět – zřetelně jej ohraničuje a sebe přitom nechává **postávat na předzahrádce**. Namísto vlastního světa ohraničuje prostor přírodních věd, který má **sloužit jako styčná plocha jednotlivých přilehlých předzahrádek**.

Toto vyměření světa jakožto prostoru objektivního, jakkoliv může být vlastní celé moderní Evropě, tedy kopíruje zábor přírodních věd: právě na ně klademe nárok

⁶¹ Neubauer (1991), s. 49.

⁶² Tamtéž, s. 49.

⁶³ Tamtéž, s. 49.

⁶⁴ Havránek a kol. (1989), díl III, s. 405.

⁶⁵ Tamtéž, díl III, s. 405.

⁶⁶ Tamtéž, díl V, s. 598.

docházet k objektivním pravdám, či spíše právě vědy se objektivitou zaštiťují, a proto mají výhradní právo provádět nás skutečností. Husserl na jejich účet píše, že:

Co je názorně dané [naš vlastní svět, jak jej zakoušíme BS], považuje přírodověda za pouhý relativně subjektivní jev a učí, jak probádat samu nadsubjektivní („objektivní“) přírodu systematickou aproximací k nepodmíněné obecnosti jejích prvků a zákonů.⁶⁷

Přírodovědecká metoda, s jejíž pomocí odhalujeme, ale také ohraničujeme-konstruujeme objektivní svět, kombinuje empirické pozorování s rozumovou schopností abstrakce: „Zeměměřičství se stává geometrií, počtářství aritmetikou, každodenní mechanika matematickou mechanikou.“⁶⁸ To samé vlastně říká ve své VI. meditaci již Descartes: „A tělesné věci tudíž existují. Snad ale všechny neexistují tak, jak je uchopuji smysly, neboť ono uchopování smysly je v lecčem dosti temné a smíšené, ale přinejmenším je na nich všechno, co chápu jasně a rozlišeně, tj. všeobecně vzato je na nich všechno, co se uchopuje na předmětu čisté matematiky,“ kde čistá matematika a schopnost chápat jasně a rozlišeně zastupují schopnosti rozumu. Historické kořeny objektivní metody, „kterou docházejí různí badatelé k týmž výsledkům,“⁶⁹ sahají právě k Descartovi a jeho *Rozpravě o metodě*, ve které formuluje čtyři zásady, podle nichž se bojuje nekončící boj za objektivitu:

[...] místo onoho velkého počtu pravidel, z nichž je složena logika, budu mítí dosti na čtyřech, jen rozhodnu-li se pevně a na stálo, že se od nich ani jedinkrát neuchýlím.

První bylo, nepřijímati nikdy žádnou věc za pravdivou, již bych s evidencí jako pravdivou nebyl poznal: tj. vyhnouti se pečlivě ukvapenosti a zaujatosti; a nezahrnovati nic víc do svých soudů než to, co by se objevilo tak jasně a zřetelně mému duchu, abych neměl žádnou možnost pochybovati o tom.

Druhé, rozdělití každou z otázek, jež bych prozkoumával, na tolik částí, jak je jen možno a žádoucí, aby byly lépe rozřešeny.

⁶⁷ Husserl (1996), s. 334.

⁶⁸ Tamtéž, s. 357.

⁶⁹ Havránek a kol. (1989), díl III, s. 405.

Třetí, vyvozovati v náležitém pořadí své myšlenky, počínaje předměty nejjednoduššími a nejsnáze poznatelnými, stoupaje povlouně jakoby se stupně na stupeň až k znalosti nejsložitějších, a předpokládaje dokonce řád i mezi těmi, jež přirozeně po sobě nenásledují.

A poslední, činiti všude tak úplné výčty a tak obecné přehledy, abych byl bezpečen, že jsem nic neopominul.⁷⁰

Jako je mytický svět závislý na neustálém boji na svých hranicích – boji o to, co je ještě možné vyprávět – a z těchto hranic povstává (viz spojku), tak ani objektivní skutečnost neexistuje bez všudypřítomné nutnosti potvrzovat, o čem všem není potřeba pochybovat. Pochybnost je vnější hranicí objektivního světa a zároveň prostorem, z něhož a na jehož úkor objektivní svět roste.

Tento svět se příznačně zrodil z Descartova rozmetání a zpochybnění všeho – „Již před několika lety jsem si povšiml, kolik nepravého jsem v dětství připustil jako pravdivé a jak pochybné je cokoliv, co jsem na tom poté vystavěl, a že tudíž, pokud bych si přál stanovit ve vědách někdy něco pevného a stálého, je třeba jednou za život vše zbořit a započít nanovo od prvních základů“⁷¹ - tedy kromě jediného, totiž mé nevyvratitelné schopnosti myslet.

Jistotu, že se toto zaseté semínko může dále rozvíjet, tedy že si můžu být jistý i něčím jiným než svou schopností myslet, že si můžu být jistý existencí vnějšího světa mimo svou mysl, má Descartes jen díky existenci Boha. Zásadní větu „A tělesné věci tudíž existují“⁷² těsně předchází klíčový výchozí bod: „A ježto Bůh neklame [...]“⁷³

Je paradoxní až směšné, že méně jak čtyři sta let po publikaci Descartových meditací se nejvehementnější popírači Boží existence zaštiťují právě přírodovědou, tedy dílem, jež začíná a přestává dávat smysl s neotřesitelností základů, na nichž chrám objektivní skutečnosti stojí.

S rozvojem fyziky – metafory přírodovědeckého snažení vůbec, vědy, jež se v souladu s Descartovou metodou snaží přijít na kloub materiální realitě rozkladem situace na nejjednodušší problémy (2.), experimentálním získáváním co možná nejméně zkreslených dat (1.), skládáním těchto dílků dohromady (3.) a pedantskou

⁷⁰ Descartes (1947), s. 24.

⁷¹ Descartes (2003), s. 22.

⁷² Tamtéž, s. 72.

⁷³ Tamtéž, s. 72.

systematizací (4.)⁷⁴ – navíc přichází další rána. Můžeme pozorovat, jak snaha dobrat se pravdy nezávislé na subjektu troskotá, či – abych se nedopustil křivdy – jak naráží na limity svého přístupu.

Roku 1927 Werner Heisenberg formuloval tzv. relace neurčitosti,⁷⁵ popisující principiální neurčitost při měření tzv. komplementárních veličin jako poloha – hybnost nebo energie – čas. Tyto relace říkají, že (na úrovni kvantové mechaniky) čím přesněji objekt lokalizujeme, tím menší máme ponětí o jeho hybnosti (a vice versa), nebo, analogicky, čím kratší dobu měříme, tím menší máme představu o energii objektu. Chtěli-li bychom ji změřit přesně, měření by muselo trvat nekonečně dlouho, tedy nedozvěděli bychom se vůbec nic o čase.⁷⁶

Principiálnost neurčitostí vězí v tom, že poznání v tomto případě není limitováno přesností přístrojů. Jakkoliv neslučitelné se to zdá s naší zkušeností mechanického světa, znalosti obou komplementárních veličin se prostě nedobereme, protože při honbě za kompletní informací nutně selhává měření, lépe řečeno selhává otázka.⁷⁷

Kvantová mechanika přináší do hry roli tazajícího se, pozorovatele: to, jakou dostaneme „odpověď“ záleží na naší „otázce“, což zdaleka není tak samozřejmé, jak by se mohlo zdát. Představa odpovědi reagující na kladení otázky naprosto neodpovídá modelu objektivně poznatelného světa, právě naopak; ukazuje se nám svět jako dialog plně závislý na tazajícím se subjektu. Podívejme se na následující ilustraci z mikrosvěta:

Tato námitka lze ještě vysvětlovat jakousi zlomyslností elektronu. Tj. předpokládat, že má v pravidlech pro své chování předpis: "Pokud jsi měřen, chovej se jako částice a jdi některou z drah, pokud nejsi měřen, chovej se jako vlna a šíř se všemi možnostmi současně!". Jenže ani tato představa, ještě částečně odpovídající přirozenému chápání, nefunguje [...] Naší otázkou jsme

⁷⁴ Právě fyzikálnímu uvažování nejlépe odpovídá literární metafora zeměměřičství, jak ji známe z Kafkova Zámku. Oproti tomu matematika, jež na rozdíl od fyziky operuje výhradně s abstraktními pojmy, nemůže být považována za přírodní vědu (řadí se obvykle po boku filosofie a logiky mezi vědy *formální*). Musilův matematik Ulrich se jistě Kafkovu zeměměřiči podobá, ale logaritmičké pravítko není vodováha.

⁷⁵ Kapoun (2014/2015): O4 Chyba měření: Měření v mikrosvětě, 2. Relace neurčitosti.

⁷⁶ Tamtéž.

⁷⁷ V tomto kontextu se vyjevuje naivita výzvy, jež se možná neprávem přisuzuje Simonu de Laplace: „Dejte mi počáteční podmínky a já vám vypočítám všechny konečné stavy.“ Vše nasvědčuje, že takovou přesnost a „vševědoucnost“ od přírodních věd minimálně od roku 1927 nemůžeme požadovat.

ovlivnili vývoj systému, což je další charakteristický rys kvantové mechaniky - neeliminovatelnost vlivu měření. Poučením z tohoto je, že se nemůžeme stavět do pozice nezávislých pozorovatelů reality, pozorovatelů v pozadí, kteří jen sledují, co se v okolí děje.⁷⁸

Kvantová mechanika nám náhle ukazuje naši vlastní tvář, subjekt, „pozorovatele“ v lůně světa, o němž jsme věřili, že je naprosto objektivní, na subjektu nezávislý. Neodvratitelně se bortí Descartova jistota, že člověk může překročit práh svého vědomí a vstoupit do chrámu objektivnosti. Jistota, že existuje společný svět „mě“ a „tebe“. Jistota, že

*“The world consists of some fixed totality of mind-independent objects.”
(Putnam 1981, 49)⁷⁹*

*“There is exactly one true and complete description of ‘the way the world is.’”
(Putnam, 1981, 49)⁸⁰*

⁷⁸ Krtouš (1992).

⁷⁹ Svět sestává z jednoty na mysli nezávislých předmětů (Kolman, Kvasz, 2014/2015).

⁸⁰ Je právě jeden pravdivý a úplný popis toho, jaký je svět (Kolman, Kvasz, 2014/2015).

REPRÍZA

(Toto) je konformní text. Už proto by jednou z jeho limit měla být objektivita. Ukazuje se mi ale naprostá bláhovost snahy vypustit subjekt: měl jsem proto reprízu raději začít větou „Píši konformní text,“ která by vás neuváděla do trapné pozice přírodovědce, jenž musí kontemplovat nad tím, zda je označení „konformní text“ pravdivé ve smyslu objektivní pravdy, tedy jestli tento text splňuje kritéria kladené na maturitní práci. Chatrným prízmatem objektivity se laskavě dívejte na závěry, s nimiž přicházím, protože ty si jakožto výsledek intelektuálního úsilí, pro nějž se svět sám stal tématem, kladou za cíl zařadit se po bok nekonečné řady dílčích pravd, jež směřují k „nekonečnému horizontu, v němž, abych tak řekl, pravda o sobě leží jako nekonečně vzdálený bod.“⁸¹

Ale tvrzení, že píši konformní text, se nevztahuje k rádobě objektivním plodům tohoto úsilí, naopak – vztahuje se k ryze subjektivnímu procesu psaní. Vždyť i veškeré vědecké bádání se odehrává ve vlastním světě bádajících, a jen jeho závěry se, díky poctivosti metody, řadí do odvozeného světa objektivního, který jsme nedopatřením pasovali na náš svět primární (viz provedení).

Konformitou míním, že ve svém psaní následuji, respektive naplňuji, formu (sonátovou formu). Veškerý tematický materiál již zazněl, nenávratně se ztrácí na pozadí přítomného okamžiku a mně nezbyvá, než abych využil předvedených motivů a procesů k finální tónické syntéze prvního a antitetického tématu, tedy abych s jejich pomocí uvedl v soulad osvětlený o-textový charakter známých literárních a vůbec uměleckých děl – přičemž se omezují na díla fiktivní – s Wittgensteinovou představou světa jakožto logického prostoru, jehož hranice nelze překročit (který žádný o-text nepřipouští).

Škodolibou radost mám přítom z toho, že můj svět hermeticky uzavírá forma tohoto textu. Tušíte-li náhodou, k jakým závěrům směřuji, pak jen proto, že sonátová forma umožňuje do jisté míry předvídat. Kromě slibované konformity ale nemáte jedinou záruku, že schéma radikálně neporuším a nezačnu na tomto místě například líčení. Mohl bych popisovat, jak se paprsky slunce zabodávají do mého zátylku, kde podněcují divoký atomový rej, jak energetické částice ve zběsilých gejzírech vystřelují ze svých valenčních vrstev a jak se tento záchvat šíří, nenávratně rozkládá zadní část

⁸¹ Husserl (1996), s. 342.

mé hlavy a já, odsouzený k vidění pouze vpřed, v klidu píšou dál netuše, jaké nebezpečí mi hrozí – totiž že rozklad zasahuje hlubší a hlubší vrstvy a co nevidět se, se zlomyslným chechotem, oddá Brownovu pohybu i můj týlní lalok.

Máte-li vítězoslavný pocit, že jsem vám právě v nestřeženém okamžiku prozradil informaci, která by mohla zapadnout do mozaiky objektivních zjištění – na zátylek Benedikta Straňáka svítí sluníčko – krutě se mýlíte. Benedikt Straňák totiž sedí ve stínu (tak co, věříte mi nyní?). Vyplývá nám tedy na tomto místě další poznatek – jestliže forma textu neprodyšně uzavírá můj svět, mým světem nemůžu myslet nic, co by úzce souviselo s Benediktem Straňákem, ale svět imaginárního autora této práce. Tedy svět, který je formou nejen ohraničován, ale i tvořen. Svět, o kterém nevíte vůbec nic než to, co vám on sám vyjeví (svět, který nesestává z ničeho jiného než z toho, co se zde píše).

Držme v mysli zásadní roli subjektu, jenž svět nahlíží a k němuž se svět vztahuje – který se ocitá se světem v dialogu. Z pohledu čtenáře samozřejmě jde o subjekt imaginárního, dílem indukovaného autora – potažmo čtenáře samého – a ne o subjekt fyzického autora, který se de facto nemá do intimního vztahu čtenáře a textu co vměšovat. Pro subjekt indukovaného autora-čtenáře se hranice světa, forma, stává horizontem. Tedy něčím, co neexistuje ve světě díla, kdybychom jej chtěli zachytit v celé jeho (neexistující!) rozlehlosti (tak skutečnost zachycuje objektivní věda), ale co reflektuje pozici subjektu ve vztahu ke světu.

Za nejnázornější ilustraci poslouží vizuální umění, kde se součástí formy – horizontu – stává „fyzický“ horizont, jak jej známe z vlastní zkušenosti. Na krajinách Jana van Goyena (viz přílohy) vyniká horizont mimořádně, a to přesto, anebo právě proto, že jej umísťuje do zdánlivě nekonečné dálky. Vzniká tak kontrast mezi touženou rozlehlostí a nevyhnutelnou limitovaností, kterou nám dává naše konkrétní tělesná přítomnost. Analogickou zkušenost přináší pozorování skutečného moře: díky poznatkům objektivní vědy tušíme jeho prakticky nekonečnou rozlehlost, ale nám nezbývá než s bolestí pozorovat vzdálenou linku mezi mořem a nebem jakožto referenční bod, podle nějž poměrujeme naši vlastní nepatrnost.

Podobně jako horizont v krajině-krajinomalbě funguje forma jakéhokoliv uměleckého projevu. Jde o mezní bod, kam ještě „vidíme“, kam ještě sahá naše znalost. Neříká nic o světě samotném – protože horizont přeci neexistuje – ale o naší schopnosti určitý výsek světa, ohraničený naším časem, prostorem, intelektem..., pojmut. Když Virginie Woolfová nechává vzniknout svět románu Vlny, ne náhodou

začíná tím, jak se moře odděluje od nebe (viz též: „I řekl Bůh: ‚Buď klenba uprostřed vod a odděluj vody od vod!‘ Učinil klenbu a oddělil vody pod klenbou od vod nad klenbou.“)⁸² a vzniká horizont. Kromě tmavé linie oddělující nebe a moře, jak bychom ji pozorovali z břehu, v tu chvíli totiž vzniká i horizont světa románu, který z těchto vět povstává (tj. jež se rodí z neurčitého potenciálu zavřené knihy).

Slunce ještě nevyšlo. Moře a nebe byly nerozeznatelné, až na to, že moře bylo mírně zvrásněno, jako když se pomačká látka. Zároveň s tím, jak nebe začínalo bělat, se na obzoru postupně utvářela tmavá linie oddělující nebe a moře a šedou látku zřasily mohutné pruhy; pruhy, jež se hýbou, jeden za druhým, pod povrchem, následují předešlé, snaží se dostihnout je, bezustání.⁸³

Nesestává-li svět literární fikce z ničeho než z toho, co je napsané, zjevně v něm platí jednota jazyka a světa, a to včetně Wittgensteinova slavného tvrzení, že „*Hranice mého jazyka* znamenají hranice mého světa.“⁸⁴ „Mě,“ chceme-li skrze *Tractatus logico-philosophicus* přistupovat k fiktivnímu literárnímu světu, chápeme jako subjekt indukovaného autora-čtenáře, který se pohybuje uvnitř formou limitovaného a z formy povstávajícího světa. Zdá se proto, že v souvislosti s literární fikcí má cenu zabývat se konceptem světa podle raného Wittgensteina: snaha rozvázat pouto jazyk-svět (cesta z Wittgensteinovy pasti, viz závěrečné téma) u světa, jenž je z jazyka upředen, by byl protismysl. Pokračujme tedy v nadějně započaté syntéze. Jak raný Wittgenstein přemýšlí o problému horizontu, který jsme rozpoznali v literatuře i v husserlovském pojetí světa?

Na první pohled může být matoucí skutečnost, že *Tractatus logico-philosophicus* připouští pouze věty přírodovědy („Souhrn pravdivých věd je souhrnnou přírodovědou [...]“),⁸⁵ čímž zdánlivě – snažíme-li se o srovnání s Husserlovou *Krizí evropských věd* – říká, že smysluplně formulovat lze pouze závěry zapadající do rámce objektivních věd, tedy závěry ze světa rozpoznaného v celé jeho šíři, horizontem nelimitovaného. To by ale přímo odporovalo jiným větám *Traktátu* jako například „[...] To, co solipsismus *míní*, je totiž úplně správné, jen se to nedá říci,

⁸² Bible (1979), s. 17.

⁸³ Woolfová (1997), s. 5.

⁸⁴ Wittgenstein (2007), 5.6.

⁸⁵ Tamtéž, 4.11.

nýbrž se to ukazuje:⁸⁶ zde se formuluje nejen existence horizontu, ale dokonce jeho nepřekročitelnost.

Představa přírodní vědy u Wittgensteina a Husserla se tedy evidentně liší. Zatímco Husserl přisuzuje přírodní vědě objektivní poznání (viz provedení: „[přírodověda] učí, jak probádat samu nadsubjektivní (,objektivní‘) přírodu [...]“),⁸⁷ pro Wittgensteina veškeré pravdivé poznání leží před horizontem. Jde tedy, slovy Husserla, spíše o empirii. Ranou Wittgensteinovu filosofii lze uvést do jakéhosi souladu s Kritikou evropských věd, přesněji řečeno do kontextu Kritiky evropských věd, přijmeme-li veškerý Wittgensteinem popisovaný svět jako „životní prostředí“, tedy svět vlastní a nikoliv odvozený svět objektivní.

Pomyslný nepřekročitelný horizont se v Traktátu vyjevuje ve větách jako „Svět a život jsou jedno,“⁸⁸ „Jsem svůj svět (mikrokosmos),“⁸⁹ „Subjekt nepatří ke světu, nýbrž je hranicí světa.“⁹⁰ Tam, kde v literatuře nacházíme formu, klade Wittgenstein logickou formu („Věta konstruuje svět pomocí logického lešení [...]“).⁹¹ Proto, snažím-li se přijít na kloub o-textu v literatuře (podstata o-textu spočívá právě v tematizování – znázorňování – formy, viz 1. téma), má smysl o něm uvažovat prizmatem rané Wittgensteinovy filosofie (2. téma), která se zabývá mimo jiné i analogickým jevem: o-logikou.

Nehleďme na to, že Wittgenstein o-logiku (o-text, o-formu) zakazuje, a připomeňme si, co pro něj znamená. „Abychom mohli znázornit logickou formu, museli bychom se umět s větou postavit mimo logiku, to jest, mimo svět,“⁹² nebo sjednotit jednotlivé úrovně jazyka, což by nás uvedlo do sporu (viz 2. téma). Je-li řeč o literatuře, analogicky bychom ji mohli buď rozdělit na různé texty, například fikci samu a různé úrovně komentářů k ní, nebo přijmout její paradoxní povahu. Vraťme se k ilustracím uvedeným v 1. tématu: Don Quijote, Tristram Shandy i ostatní o-textová díla se rozdělení vzpouzejí a dokonce se ve vlastní paradoxnosti vyžívají:

⁸⁶ Wittgenstein (2007), 5.62.

⁸⁷ Husserl (1996), s. 334.

⁸⁸ Wittgenstein (2007), 5.621.

⁸⁹ Tamtéž, 5.63.

⁹⁰ Tamtéž, 5.632.

⁹¹ Tamtéž, 4.023.

⁹² Tamtéž, 4.12.

Druhý díl (Don Quijote) „*Prosím Vaši Milost při tom, čím je povinna svému šlechtictví, abyste laskavě prohlásil před starostou této osady, že jste mě jakživ neviděl, až nyní, a že já nejsem donem Quijotem, o němž mluví druhý díl* [Historie dona Quijote de la Mancha].“⁹³

Paradoxní povahu literárního o-textu nevnímejme jen jako humorné vsuvky nebo, v kontextu Dona Quijota často uváděnou, totální relativizaci pravdy. Ukazuje se v ní sisyfosky marná snaha zaujmout vnější pozici k sobě samému. Marná proto, že – uvažme nutnou nivelizaci (viz 1. téma) – text sám sebe ve svých vlastních mezích přesáhnout nemůže. Stav indukovaného autora-čtenáře se tak velmi podobá situaci subjektu, jenž se dennodenně více či méně úspěšně vztahuje k rozlehlému vnějšímu světu. Při konfrontaci s objektivním poznáním, ale také při setkání s „tebou“, ohmatává svůj horizont. Snaží se nahlédnout sám sebe a svůj svět-život z pozice toho druhého (pohled druhého a pohled objektivní se v podstatě podobá, respektive pohled objektivní by měl být univerzální styčnou plochou, řekněme pohledem všech těch druhých), přičemž ví, že se mu to nikdy nepovede.

Přesto své úsilí nevzdává. Vše má přeci svůj počátek na hranicích. Tak jako svět mythického člověka povstává z vyprávění, a ten tedy skrze opakování hraničních příběhů neustále bojuje za svůj svět, i moderní Evropan hledá svůj svět v tomto sisyfovském údělu na jeho hranicích. Skrze svůj horizont, snahu překročit jej, konfrontaci s „tebou“ objevuje sebe samého.

O-fikce nám nedává návod k nalezení sebe sama – nehledejme v ní nutně alegorii – ale umožňuje nám *projít analogickým procesem*. Slovy Zdeňka Neubauera: nepřicházíme s žádnou evidentní, konkrétní znalostí, ale se *zkušenou*. Podobně jako ve hře, ani zde není zásadní, zdali posloužila jako *trénink*, ale že jsme si vůbec mohli *hrát*, tedy pohybovat se v mikrokosmu hry. Cesta do o-fiktivního světa a zase zpět nám pomáhá nahlédnout podstatnou podobnost našeho světa a světa literárního. Podobnost nikoliv předmětnou, ve vnitřních jednotlivostech světa, *naopak*; podobnost, již nutně nacházíme právě a jen ve vnější formě. Přesněji řečeno ve způsobu, jakým je svět ohraničen, respektive ve způsobu, jakým v něm pobývá subjekt.

⁹³ Cervantes (2012), s. 674.

Následujících několik taktů nechť tedy uzavře tuto sonátu: Milan Kundera, jinak nenapravitelný fušer do vztahu čtenáře a díla, ve svém jeruzalemském projevu⁹⁴ mluví o románu jako o „ozvěně božího smíchu“. Tato slova pronáší v kontextu své představy, že v umění románu se skrývá klíč k porozumění moderní, tj. postcartovské Evropě; román je pokladnicí plurality (každý má svou pravdu), digrese („poezie nespočívá v akci, ale v přerušení akce“), moudrosti „na opačné straně kauzality“. Vždyť „čím víc člověk myslí, tím víc se myšlení jednoho vzdaluje myšlení jiného.“ „Člověk myslí, Bůh se směje.“⁹⁵

Zároveň se ale právě ta díla, která Kundera zmiňuje – Donem Quijotem a Tristramem Shandym počínaje – hemží nezvladatelným o-textem. Zdá se mi, že dokud je neustále v nich (latentně i zjevně) přítomný paradox marné snahy překročit sebe samého k smíchu, opravdu jimi rezonuje jakési vzdálené, vše obestírající, za břicho se popadající nesmírno. To nesmírno, jež ještě Descartovi dávalo záruku, že tělesné věci existují.

⁹⁴ Kundera (2005).

⁹⁵ Tamtéž, s. 37.

CODA

Na hranici textu a o-textu bojuje Evropa svůj boj o skutečnost.

Prameny

BIBLE (1979), ekumenický překlad (Praha: Ústřední církevní nakladatelství).

CERVANTES, M. (2012): Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha, přel. V. Černý (Praha: Československý spisovatel).

EPOS O GILGAMEŠOVI (1958), přel. L. Matouš (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění).

KAFKA, F. (1997): Zámek, přel. V. Kafka (Praha: Nakl. Franze Kafky).

MCCLLOUD, S. (2008): Jak rozumět komiksu, přel. R. Podaný (Praha: BB art).

PECINA, M. (2011): Knihy a typografie (Brno: Host).

SHAKESPEARE, W. (2009): Hamlet, přel. M. Hilský (Praha: Academia).

STERNE, L. (2014): Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho, přel. A. Skoumal (Praha: Academia).

WOOLFOVÁ, V. (1997): Vlny, přel. M. Pokorný (Praha: Marie Chřibková).

Odborná literatura

- ARISTOTELÉS (2008): *Poetika*, přel. M. Mráz (Praha: OIKOYMENH).
- BALZAC, H. (1950): Úvod k „Lidské komedii“; In: FISHER, J. O. (ed): *Manifesty francouzských realistů XIX. a XX. století* (Praha: Československý spisovatel), s. 25-43.
- BOGDANOVIĆ, B. (2002): *Mesto a démoni* (Bratislava: Vydavateľstvo Ivan Štefánik).
- ČINÁTLOVÁ, B. (2009): *Příběh těla* (Příbram: Pistorius & Olšanská).
- DESCARTES, R. (1947): *Rozprava o metodě, jak správně vést svůj rozum a hledat pravdu ve vědách*, přel. V. Szathmáryová-Vlčková (Praha: Jan Laichter).
- DESCARTES, R. (2003): *Meditace o první filosofii*, přel. P. Glombíček (Praha: OIKOYMENH).
- DOXIADIS, A. – PAPADIMITRIOU, CH. H. – PAPADATOS, A. – DONNA, A. (2012): *Logikomiks*, přel. J. Peregrin (Praha: Dokořán).
- FOUCAULT, M. (1994): *Diskurs, autor, genealogie*, přel. P. Horák (Praha: Svoboda).
- FREGE, G. (1992): O smyslu a významu, přel. J. Fiala; In: *Scientia & Philosophia*, č. 4., s. 33-75.
- HAVRÁNEK, B. a kol. (1989): *Slovník spisovného jazyka českého* (Praha: Academia).
- HUSSERL, E. (1935): *Filosofie v krizi evropského lidstva*, předneseno ve vídeňském Kulturním svazu dne 7. a 10. května 1935, citováno z HUSSERL, E. (1996): *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie*, přel. O. Kuba (Praha: Academia), s. 332-364.
- KRTOUŠ, P. (1992): *Důsledky kvantové mechaniky na vztah popisu a reality*. Dostupné z: <http://utf.mff.cuni.cz/popularizace/KMPopisRealita/KMPopisRealita.html> (přístup 21.03.2015).
- KUNDERA, M. (2005): *Zneuznávané dědictví Cervantesovo* (Brno: Atlantis).
- LOPATKA, J. (2010): *Předpoklady tvorby* (Praha: Triáda).
- NEUBAUER, Z. (1991): *Mythus*; In: *Prostor 15/1991* (Praha: Aleš Lederer), s. 39-56.
- NEUBAUER, Z. (2010): *Do světa na zkušenou čili o cestách tam a zase zpátky* (Praha: Straky na vrbě).
- NORBERG-SCHULZ, CH. (2010): *Genius loci*, přel. P. Kratochvíl a P. Halík (Praha: Dokořán).
- PEREGRIN, J. (2008): *Wittgenstein a pravidla našich jazykových her*; In: KIŠOŇOVÁ, R. – VITÁLOŠOVÁ, V. – DÉMUTH, A. (eds.): *Wittgensteinovské skúmania* (Pusté Úľany: Schola Philosophica), s. 70-84.
- RACLAVSKÝ, J. (2011): *Je paradox holiče paradoxem?* Dostupné z: http://www.phil.muni.cz/~raclavsky/texty/paradox_holice.pdf (přístup 21.03.2015).
- SEARLE, J. (2010): *Philosophy of Language, lecture 20*, předneseno na University of California, Berkeley na podzim 2010. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=iE4NJD2h1J4> (přístup 21.03.2015).
- SUPPES, P. (1972): *Axiomatic Set Theory* (New York: Dover Publications, Inc.), s. 53-56.
- WALDENFELS, B. (1998): *Znepokojivá zkušenost cizího*, přel. J. Čapek (Praha: OIKOYMENH).
- WITTGENSTEIN, L. (2007): *Tractatus logico-philosophicus* (Praha: OIKOYMENH).

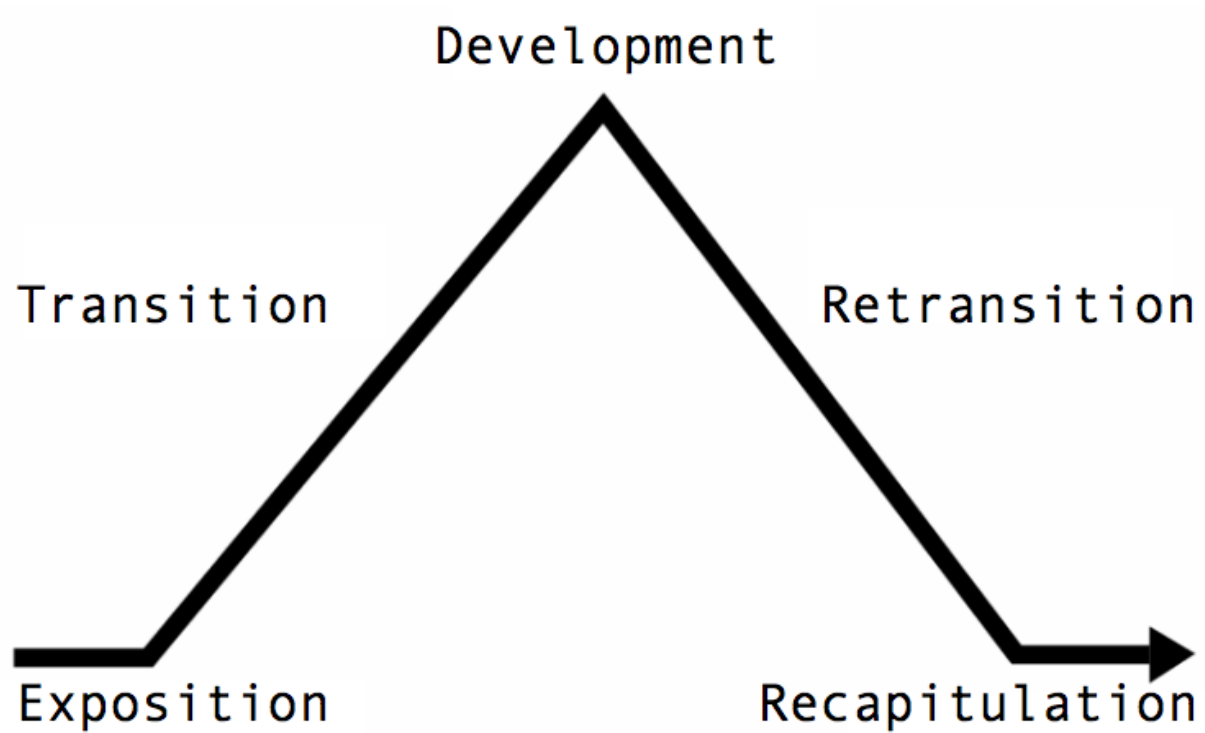
Přílohy



1. Albrecht Dürer **Perspektivní kresba ležící ženy**
(Draughtsman Making a Perspective Drawing of a Reclining Woman),
1525

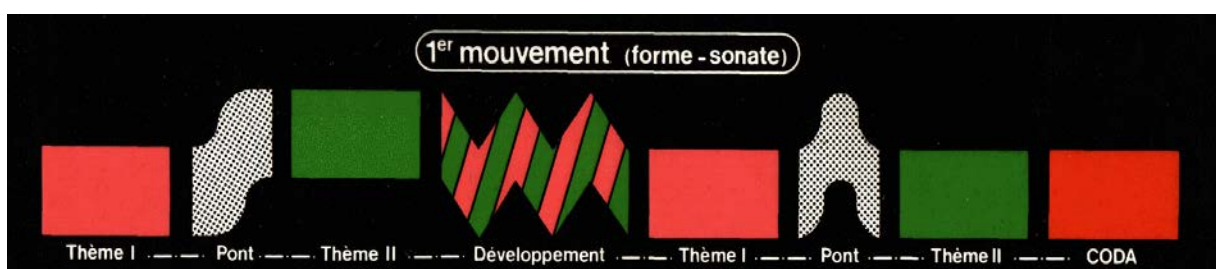


2. Jan van Goyen **Pohled na Haarlemmermeer**
(View of the Haarlemmermeer),
1646



3. Dramatický oblouk sonátové formy

Dostupné z: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sonata_form_pyramid.png
 (cit 21.03.2015)



4. Orientační schéma sonátové formy

Dostupné z: <http://p5.storage.canalblog.com/55/17/399779/21472257.gif>
 (cit. 21.03.2015)