

MYŠLENÍ OBRAZEM: PRŮVODCE FILOSOFICKÝM MYŠLENÍM PRO STŘEDNĚ NEPOKROČILÉ

Miroslav Petříček

FILOSOFICKÉ MYŠLENÍ

S filosofií se nelze seznamovat jako s nerostem a nelze do ní vstupovat tak, jako se vchází do muzea. Neboť o filosofii a filosofickém myšlení může něco podstatného vědět jenom ten, kdo s nimi *udělal svou zkušenost*, kdo je takříkajíc sám zakusil na svém těle. A o tom, že myslím filosoficky, vím teprve tehdy, když si uvědomuji, že myšlení se mnou cosi udělalo, že jsem se stal jiným, než jsem byl, třeba jen nepatrně, že uvažuji, dokonce vidím jinak než dřív, jinak řečeno: člověka myslícího filosofickým způsobem by bylo možné nejlépe charakterizovat jako toho, kdo není, nýbrž *stává se* – stává se jiným. Jenže takoví jsme všichni, ať chceme či nikoli, pokud žijeme, a proto je třeba dodat: stává se jiným a ví o tom, zakouší to, jedná a myslí podle toho. V populárních dějinách filosofie, kterých je všude plno, bychom našli bezpočtu ilustrativních příkladů: od Sókratova „vím, že nic nevím“ přes různé formy skepse až k Descartovu absolutnímu pochybování, o kterém říká, že jednou se k němu ve svém životě musí odhodlat každý, anebo až k existencialistům, kteří jsou přesvědčeni o tom, že člověk není danost, nýbrž projektuje se, takže jest pouze tím, čím se učinil.

Ale kdybychom zůstali zde, mohli bychom marnit čas jen vykládáním různých více či méně zábavných historek, aniž bychom z toho měli jakýkoli užitek. Neboť, jak řečeno, filosofie je obtížná nejen svým jazykem, ale především tím, že ji nelze poznat, nestaneme-li se sami alespoň na okamžik filosoficky myslícími. Nelze ji pochopit zvnějšku, nýbrž jen tím, že se v ní sami na chvíli ztratíme, a když se zase najdeme a vrátíme k sobě, zjistíme, že se něco stalo, že jsme trochu jiní.

Filosofický postoj

Filosofii je možné definovat různými způsoby: historicky by bylo možné ukázat její počátky a její postupný vývoj a věcně pokusit se vymezit okruh hlavních problémů, jimiž se různí filosofové zabývali a zabývají. Avšak žádný z těchto přístupů nezaručuje, že budeme opravdu vědět, co je filosofie, neboť oba pozorují pouze její výsledky. Máme-li ale pochopit, co filosofie vskutku je: je třeba naučit se pohybovat se ve filosofickém myšlení samém, myslet filosofické myšlenky, a nikoli je pouze nazírat jako neživé předměty, které můžeme vzít do ruky a prohlížet si je. Je třeba pochopit sám filosofický postoj ke světu a životu a snažit se jej zaujmout.

Možná by ale bylo přesnější říci: je třeba si tento postoj pouze uvědomit, neboť ať chceme či nikoli, ať o tom víme anebo ne, je nám tento postoj již vlastní, protože je součástí kultury, v níž žijeme. Vždyť je u počátků nejen filosofie samé, nýbrž právě tak lze v tomto postoji hledat i počátky matematiky, přírodovědy, historie a umění. V antice, v níž se poprvé objevilo slovo filosofie, totiž tyto obory nebyly tak přísně oddělené, jak je tomu dnes. Samo jméno filosof mělo zprvu význam mnohem širší; tak například pro řeckého historika Hérodota, který žil v V. stol. před Kr., je to člověk, vyznačující se znalostí mnoha zemí a jejich zvyků, zatímco pro jiného starověkého historika Thúkydida je filosof prostě ten, kdo se stále snaží vzdělávat vlastního ducha.

To vše je důležité vědět, neboť právě proto nemůže být úvod do filosofie pouhým přehledem názorů, výčtem toho, nad čím vším se filosofie ve svých dlouhých dějinách zamýšlela. Především si totiž musíme ukázat, jakým způsobem se nad svými otázkami a problémy zamýšlí. Filosofii není možné definovat jejím obsahem, protože ten může být velmi různý a závisí rovněž na konkrétní situaci filosofie v určitém historickém období či v rámci určité kultury. Je třeba spíše pochopit, proč je i navzdory této obsahové různosti přesto možné mluvit o filosofii: její jednota spočívá právě ve filosofickém postoji a v myšlení, jež z tohoto postoje vychází.

Poznej sebe sama

Z počátků řecké kultury se dochoval i velmi známý výrok "Poznej sebe sama". Není to ještě výrok v plném slova smyslu filosofický, ale svým způsobem již filosofii dosvědčuje: je na pomyslné křižovatce mezi světem mýtu a světem, v němž se projevuje odstup od mýtu a začíná se objevovat filosofie. Snad právě proto byl tento výrok připisován nejen delfské věštině, nýbrž i zpola legendárním "sedmi mudrcům" (7. - 6. stol. před n.l.), tedy autorům, kteří stručnou formou aforismu podávají jakoby úhm základních lidských zkušeností ("Ničeho příliš", Mnoho slyš, málo mluv" apod.).

Jestliže však řecké mýty, které jsou doloženy jednak v náboženství, různých kultech či mystériích, jednak v antických dramatech (Aischylos, Sofoklés, Euripidés) podávají celistvé vysvětlení toho, jak se to má s člověkem a světem a jaké je jeho místo v celku veškerenstva, uvedený výrok je již nápadný tím, že žádné takové vysvětlení nenabízí, nýbrž že k němu spíše ukazuje cestu.

A je tedy možné říci, že tento výrok dosvědčuje filosofii, protože již vypovídá o zásadním přelomu v poměru člověka a jeho života, člověka a jeho světa. Neboť zatímco v rámci mýtu je smysl života a světa jakoby předem dán prostřednictvím mýtického vyprávění a je osvojován, je teď život a svět pojednou tím, co vyvolává stále nové otázky a požaduje stále nové odpovědi. Člověk žije a současně také ví o tom, že žije: svůj život tedy nejen žije, nýbrž také se k němu vztahuje, třeba i tím, že se jej snaží nějak pochopit, vyložit a vysvětlit. Život je napříště úkol a je třeba se ptát, jak tomuto úkolu dostat. Výrok "poznej sebe sama" již ukazuje tímto směrem, neboť rovněž říká: zastav se a snaž se pochopit svůj život, abys jej mohl dobře žít.

Filosofie a nesamozřejmost života

Jinak řečeno: otázka po životě se klade teprve tehdy, jakmile přestal být něčím samozřejmým, protože samozřejmě žitým. Člověk zaujímá k životu odstup a pouze v tomto odstupu je také možné zaujímat různé postoje - nejen k životu vlastnímu a k životu "vůbec", nýbrž právě tak i k otázkám, které se v tomto odstupu stále rodí. Každý z nás si od této chvíle hledá určitou cestu, která není předem dána, i když některé jsou třeba schůdnější a jiné na první pohled velice neschůdné.

Všimněme si ještě jednou, co všechno tento odstup nesamozřejmosti způsobil. Hledání cesty s sebou nese nutnost volby a rozhodování mezi možnostmi: vydám se buď tím či oním směrem, chci se stát tím či oním, v určité životní situaci se musím tím či oním způsobem rozhodnout. A rozhoduji se i tehdy, když rozhodnutím odkládám. Život není přímka, nýbrž složitě se větvící příběh, k němuž patří i omyly a prohry, ale také radost z nově nalezených řešení. A to také znamená: jako hledající a nalézající, jako ten, kdo se rozhoduje, vím - anebo bych alespoň vědět měl -, že za svůj život nesu odpovědnost, a to i tehdy, pokud se rozhoduji v souladu s obecně uznávanými pravidly, k nimž se mohu, ale také nemusím hlásit. Ale právě proto za svůj život odpovídám, jsem si vědom sebe sama ve všech svých jednáních, jsem jednotlivcem (individualitou), jsem sebou samým. To vše se sice dá shrnout jednoduchým tvrzením "jsem svobodný", ale to není odpověď, nýbrž nesmírně obtížná otázka. A život, který je životem v možnostech, a nikoli v danostech, plodí takto vážné a obtížné řešitelné otázky stále.

Filosofické disciplíny

Jak mohu - mohu-li vůbec - poznat, která volba je ta pravá? To není jen otázka po tom, co je "správné" (z níž se zrodí etika), nýbrž je to i otázka po možnostech lidského vědění a po hranicích lidského rozumu (z níž vzniká gnozeologie či epistemologie neboli nauka o poznání). Abych ale věděl, jak žít, musím znát i místo, které náleží lidskému životu v rámci celého kosmu a ve vztahu k tomu, co se na pozadí nesamozřejmosti a nezakotvenosti lidského života jeví jako pravidelný řád, jak jej pozorujeme třeba na pohybu kosmických těles. Odtud se již v antice rodí nauka o kosmu čili kosmologie a spolu s ním nejen problém míry a hodnoty (nauka, která se mnohem později bude označovat jako axiologie), nýbrž i ontologie, která má nejobecnějším způsobem zkoumat bytí samo: lidské bytí, bytí přírody, společenské či historické bytí a v nejvyšším zobecnění pak i bytí vůbec a jako takové.

Otázka "co je dobrý život?" je jakoby základní tázání za všemi konkrétními filosofickými otázkami. Kdo se takto ptá, zaujal již filosofický postoj, ať si to uvědomuje či nikoli. Jestliže si například klademe otázku "co je mravně správný život", už jsme si toto základní tázání nějak vyložili a vlastně jsme na ně určitým způsobem odpověděli, protože jsme naznačili pole možných odpovědí (právě to pole, které zkoumá etika). Ale stejně tak se můžeme ptát: "Jaký cíl si musí vytknout ten, kdo žije, aby žil dobrým životem?" Tím ukazujeme sobě i druhým, že život je třeba pochopit v širších souvislostech (kosmu, přírody, dějin, společnosti), protože teprve potom budeme vědět, co znamená slovo "dobrý" ve spojení "dobrý život".

Jenže celý tento prostor otázek a odpovědí již vlastně pootevřela zdánlivě tak prostá výzva "Poznej sebe sama".

Takhle nějak by také mohl vypadat úvod do „úvodu do filosofie“, ale možná, že právě tomu je třeba se vyhnout, nechceme-li ztratit z očí, že to podstatné, je filosofické myšlení samo. A tedy že patrně nejstručnější a současně nejvýstižnější definice *filosofického* myšlení zní: *je to úsilí myslet jinak* – například jinak, než jsme zvyklí či naučení, jinak než „umíme“ apod.. Jenže „myslet jinak“ také znamená hledat jiné možnosti nejen myšlení, nýbrž vlastně i života. Jednodušeji: myslet po způsobu filosofů (ať už se konkrétně zabývají čímkoli: ontologií, naukou o poznání, kosmologií, uměním či literaturou) znamená hledat otázky i tam, dokonce převahou tam, kde na první pohled žádné otázky nejsou, neboť právě taková příliš jasná místa jsou podezřelá.

Když potom dodržíme samo toto elementární pravidlo filosofického myšlení, můžeme, ba musíme se zastavit i u tohoto jinak banálního úvodu k úvodu a všimnout si například onoho nenápadného slova *postoj*, které – zdálo by se – není třeba nějak blíže vykládat, netrpíme-li zrovna „vysvětlovací mání“, protože je to slovo „obecně“ srozumitelné.

Srozumitelné je, a přesto je zvláštní. Tak například z tohoto důvodu: řeč je o myšlení, tedy o čistě duševním či duchovním konání či výkonu, který se ale snažím přiblížit a osvětlit slovem, jež je očividně zapomenutou, protože dávno ohlazenou a častým užíváním otřelou metaforou, která původně – když ještě byla „živá“ – naznačovala (právě tím, že sblížila slovo *filosofický* se slovem *postoj*) cosi nemateriálního výrazem odkazujícím k *tělesné zkušenosti*. Velmi paradoxním způsobem tedy relativizovala toto jinak (třeba právě v tradiční filosofii) tak zásadní, přísné a radikální *odlišení* dvou protikladných oblastí či dokonce světů, totiž oblasti myšlení na jedné straně a oblasti jednání, konání a práce na straně druhé, života zasvěceného myšlení (*vita contemplativa*) a života odkázaného na potřeby praktického a tělesného života (*vita activa*).

Postoj je primárně tělesný projev, přesněji, je to tělesný projev tělesného způsobu chování: zaujmout *postoj* znamená určitým způsobem se postavit, „držet“ nějak své tělo, a to jak kvůli tomu, abychom mohli něco konat, tak i proto, abychom svým tělem mohli dát něco najevo: takto můžeme zaujímat – a to doslova – obranný či naopak útočný *postoj*, určitý soubor tělesných gest je možné „číst“ jako signál vstřícnosti, jisté držení těla naznačuje rovněž něco o osobnosti v něm ztělesněné apod. Ale jakmile tělo „čteme“ jako výraz, už jsme se zjevně ocitli v oblasti nějak odvozené z původnější vrstvy, jež je právě vrstvou tělesného způsobu našeho existování samého. A otázka, jež se potom sama nabízí, zní: je výraz *filosofický postoj* jen nějaká otřelá metafora, anebo je v něm ukryt nějaký smysl, cosi zajímavého, cosi, s čím bychom mohli dále pracovat?

Samozřejmě platí to druhé, a to hned v několika ohledech.

Postoj je sice určité držení těla (tak jako je určitý i filosofický *postoj*, např. v odlišení od ne-filosofického, vědeckého apod.), ale zcela obecně platí, že tělesně existující bytost nemůže nezaujímat (nějaký) *postoj*, neboť i *postoj* zvaný neutrální je *postoj* (jediné, co nezaujímá *postoj*, je mrtvé tělo). Řečeno ještě jednou a jinak: tělesná bytost již na základě své tělesnosti nemůže nebýt nesituována, ať v prostoru, v čase, ve světě a jakkoli jinak v různých přenesených významech tohoto slova: viz výraz *úhel pohledu*. Vztyčím-li hlavu a hledím-li k obloze, nevidím zemi: je to zcela nepochybně jisté držení těla, tedy jistý *postoj*, ale ve zkratce by takto bylo možné charakterizovat každý „idealismus“, jakkoli laicky chápaný. Důležité je toto: nemůžeme vidět všechno naráz a ze všech stran, jak říká francouzský

filosof Maurice Merleau-Ponty, nýbrž vždy jen něco a odněkud – vždy z určité perspektivy; stejně jako nemohu vidět za sebe (dokud se „neobráťm“), nevidí ani zatvrzelý „idealista“ to, co se zdá mluvit ve prospěch opačného pojetí (pokud se „neobráťm“). Ale když tedy říkám, že skutečnost, svět mohu vidět vždy „jen“ (proč však říkáme „jen“?) pod určitým úhlem pohledu, není to přece žádná metafora, to přece platí doslova. Slova jako „perspektiva“, „zorný úhel“ nejsou žádné přenesené významy, nýbrž zcela konkrétní zkušenosti. Mluvíme-li o zaujímání postoje v nějak nepravém smyslu, pak je to srozumitelné jen pro toho, kdo se ve světě pohybuje jako tělesně existující, je to pochopitelné a srozumitelné jen na základě naší žité zkušenosti a vypovídá to cosi podstatného o nás samých, o našem vztahu ke světu – ale ovšem i o našem myšlení.

A naopak, pokud bychom si něco takového dovedli představit, je pro nás zcela nepochopitelné, protože nepředstavitelné, jak by mohl vypadat pohled nějak „a-perspektivní“, tj. pohled nesituovaný, pohled odnikud.

Úvaha není sice příliš hluboká, ale je možným pramenem mnoha dalších, možná zajímavějších: co třeba „interpretace“, k níž jsme „odsouzeni“, snažíme-li se porozumět textům či obrazům – je to omezení našeho myšlení, anebo naopak cesta jeho rozvíjení?

Slovo „postoj“ a úvahy s ním spojené anebo tímto slovem vynucené, ukazují, že výrazu není tak nevinný, jak by se mohlo zdát; navíc je zřejmé, že tento elementární fakt, týkající se naší existence, je celou naší kulturou v celých jejích dějinách velmi silně a různě akcentován, takže nabývá různých podob a významů.

Theodor W. ADORNO: Tři teze k podstatě filosofie

"Úkolem filosofie je likvidovat mínění."

"Filosofie je uvědomělý vzdor vůči všem klišé."

"Filosofie nemá svůj předmět, nýbrž hledá jej."

Filosofie a "mínění"

Výraz "mínění" (řec. *doxa*: názor, to, co někdo určitým způsobem vidí, protože se mu to tak ukazuje či jeví) je doložen již v počátcích řeckého myšlení. Setkáváme se s ním už u tzv. předsokratiků (např. u Parmenida), avšak jeho základní význam stanovil teprve Platón, u něhož proti mínění jako názoru, který není podroben zkoušce či důkladnému rozboru, stojí "vědění", jež charakterizuje právě filosofický postoj. I s tímto protikladem, třebaže o více než dvě tisíciletí později, pracuje německý filosof Theodor W. Adorno. Ani on nevymezuje filosofii definicí jejího předmětu, nýbrž funkcí či "úkolem", tedy tím, co koná a k jakému cíli pracuje. "Mínění" je pro něj cosi nezávazného ("vyslovuji pouze své mínění") a zejména to, co nemusíme zdůvodňovat, protože, jak často říkáme, je to pravda, která se rozumí sama sebou. S tím pak souvisí i jiná vlastnost mínění: jsou-li pokládána za samozřejmá, stačí je *přijímat*, a v tomto smyslu je pak mínění nějaká obecná pravda, k níž se většina lidí hlásí, aniž ví proč; mínění v této formě se často dokonce podobá módě.

Ve slově "mínění" jsou tedy obsaženy dva momenty, jež se zdají být téměř protikladné: pouze subjektivní názor na něco a obecně panující přesvědčení. Tento protiklad je ovšem vskutku jen zdánlivý: mínění, která vydávám za svůj názor, bývají většinou cosi přejatého; nemusím je dokazovat, stačí jen poukázat na to, že podle obecného "mínění" je tomu tak a tak. Mínění je to, co se nezkoumá, o čem se nepochybuje a nikdo ani neví, jak k němu přišel.

To ale znamená: mám-li nějaké mínění, nemusím už klást žádné otázky (všechna mínění jsou "hotová" mínění). Možná právě proto na svých míněních tak lpíme, a když už se jich musíme vzdát, přijímáme co nejrychleji nějaká jiná. Odpověď na otázku, proč tomu tak je, je snadná: mínění jako všeobecné pravdy nám dovolují, abychom za své názory nemuseli nést odpovědnost; na míněních lpíme proto, abychom nemuseli sami myslet. Říkám-li, že jsem si "utvořil své vlastní mínění",

většinou to znamená jen tolik, že jsem je složil z různých, předem daných a obecně přijímaných představ.

Když Adorno říká, že "úkolem filosofie je likvidovat mínění", neznamená to, že filosofie se snaží potřit to či ono mínění, nýbrž: filosofie má za úkol likvidovat *mínění jako postoj*. Výraz "likviduje" se může jevit jako příliš silný, ale je na místě: nic není tak úporné jako mínění a zápas s nimi není snadný. Filosofický postoj, postoj myšlení, jak se tento Adornův výrok rovněž snaží naznačit, je velmi nepohodlný, protože s touto "likvidací" mínění musí každý začínat sám u sebe. Každé myšlení je kritické, neboť v míněních odkrýváme své vlastní předsudky - a vlastně i svou vlastní pohodlnost. Adorno chce zdůraznit: ve filosofickém postoji nejde o to, abych se zbavil toho či onoho nekriticky přijímaného názoru, nýbrž především v něm jde o to, abych se vypořádal se svým sklonem k takovému nekritickému přejímání nejrozumnějších "mínění".

Pokud jde o filosofii samu, o filosofický postoj, říká Adorno cosi velmi podstatného. Filosofická kritika není v první řadě kritikou druhých, nýbrž začíná u sebe. Nemohu kritizovat, že druzí žijí ve vleku přejatých mínění, pokud jsem si sám na sobě tento sklon neuvědomil a nějak se s ním sám nevyrovnal.

Filosofie a "klišé"

S tím potom souvisí i tvrzení druhé, které říká: "Filosofie je uvědomělý vzdor proti všem klišé." "Klišé" je ustálený slovní obrat, slovní polotovar, který je připraven k použití v různých situacích, tedy je to takové slovo, které je vlastně samo míněním. Je to například to, co si říkáme v rozhovoru tehdy, když spolu ve skutečnosti mluvit nechceme nebo když nám příliš nezáleží na tom, o čem se mluví. Pomocí tohoto slova i v tomto případě Adorno definuje filosofii jako *postoj*, a to jako postoj vědomý. Tentokrát se však tento postoj netýká jen myšlení obecně, nýbrž myšlení, které pracuje se slovy. Filosofie musí vědomě odporovat všem klišé proto, že taková slova jsou způsob, jak se zbavit problému, který se nám ukázal a s nímž si nevíme rady. Možná i proto, že se nedá vtěsnat do slov, která jsou po ruce, a s nimi spojených představ. Ve filosofickém postoji se totiž velice často stává, že to, co se nám v něm ukazuje, vyžaduje hledat to pravé slovo a někdy i používat slov neobvyklých či nových.

Tuto Adornovu větu tedy můžeme číst rovněž jako upozornění těm, kdo filosofy čtou. I pro čtenáře platí, že musí vzdorovat všem klišé - těm, která filosofické myšlenky vykládají jako něco, co stačí přijmout, protože je to vlastně obecně přijímané "mínění".

Filosofie jako hledání

Filosofie se nemůže spokojovat míněním, protože v mínění se myšlenka mění ve lhotejnou pravdu. V této třetí Adornově tezi, která opět odmítá definovat filosofii jejím předmětem, je blíže určen právě *filosofický postoj*. Je to takový postoj, jemuž je vlastní otevřenost. Tato otevřenost filosofického postoje, kterou Adorno označuje jako *hledání*, je - stručně řečeno - objevováním toho, co stále ještě není myšleno, ačkoliv se svého promyšlení dožaduje. Právě proto nelze filosofii definovat věčně, nějakým zvláštním oborem, kterým by se zabývala pouze ona. Úkolem filosofie je spíše nalézat nová témata a nové způsoby myšlení, a v tomto smyslu je spjata se svou dobou možná více než jiné obory (a má blízko například k umění). Její hledání, jak to odpovídá právě jejímu specifickému (pouze jí vlastnímu) postoji, směřuje k tomu, co se teprve hlásí o slovo, a pokouší se je včas a co možná nejpřesněji vyslovit. Je tedy přirozené a správné, že se například v současné době věnuje ekologii, že se snaží pochopit různost kultur, že se zabývá feminismem, že svou pozornost věnuje přírodní vědě (problémům genetiky, klonování, lékařské etice) a že se zapojuje i do veřejných diskusí.

Všechny tři uvedené Adornovy teze by se však daly shrnout velice jednoduchým způsobem: filosofický postoj je všude tam, kde si najednou položíme otázku: "Co to *vlastně* znamená?" V onom nenápadném slově "vlastně" je skryto dvojí: o něčem již dlouho mluvíme, více či méně víme, o čem je řeč. Klademe jen upřesňující otázky, takže se to, o čem mluvíme, zdá být vcelku známé a poznané. Postupujeme-li stejným způsobem dál, brzy se tato známost změní v klišé. A najednou si někdo položí

otázku: A co to *vlastně* znamená? Není to náhodou tak, že věc, o které jsme tak dlouho mluvili a která se stala tak známou, dávno zmizela a že je třeba hledat úplně jiné otázky?

Každý filosof si klade stále stejnou otázku: A co *vlastně* filosofie znamená? A pokaždé odpovídá jinak.

MYŠLENÍ A UMĚNÍ

Podle čeho se tedy pozná filosofická myšlenka, víme-li, že obsahové vymezení není příliš spolehlivé, neboť dějiny filosofie přesvědčivě ukazují, že filosofové jsou nakonec schopni mluvit o všem? Možná lze vyjít z běžné zkušenosti. Čteme a v tom, co máme před očima, je cosi, co nám napovídá: ano, toto je silná myšlenka, zatímco toto je sice zajímavý názor, ale chybí mu filosofický rozměr.

Problém spočívá v riskantní povaze filosofického tázání, a tedy i filosofického postoje ke světu. Představme si jednoduchou rovnici $X = Y$. Na obou stranách jsou neznámé, ale aby tento přírůstek charakterizoval filosofické myšlení, představme si dále, že neznámá na levé straně je otázka a na pravé straně je (neznámá) odpověď. Filosof „řeší“ tuto rovnici tím, že se snaží odpovídat, a právě jeho odpovědi naznačují obrysy otázky, která současně definuje filosofické myšlení v určité době. Jakmile je prostřednictvím odpovědi možné zformulovat přesněji otázku, zjišťuje, že další odpovědi ji jenom problematizují: otázka a odpověď se osvětluje navzájem, odpovědi sice nějak vystihují otázku, avšak ta sama o sobě neexistuje, protože se během odpovídání proměňuje. Filosofický postoj ke světu, a tedy i to, co by bylo možné nazvat filosofickým myšlením, tedy především záleží v této odvaze odpovídat dříve, než přesně víme, na jakou otázku reagujeme; filosofické myšlení je riskantní proto, že se jakoby ustavičně připravuje o pevnou půdu pod nohama. Ale právě proto je jeho myšlenkám vlastní zvláštní hloubka – onen rozměr, který cítíme, když říkáme: toto je silná myšlenka.

Ale cosi podobného by se ovšem dalo říci i o umění; jediný, byť velmi důležitý rozdíl by byl patrně v tom, že živlem filosofie je pojem, a nikoli výraz a obraz. Je totiž zjevné, že umělecký obraz či výraz také není reprezentací něčeho, co je dané, nýbrž chce vyjádřit to, co v ustavených formách vyjadřování zůstává nevyjádřené anebo to, co se ustaveným formám vyjadřování vzpírá.

Tuto příbuznost vědění a umění dokládá zejména filosofie 20. století.

Význačným příkladem je na počátku století Henri Bergson, jehož myšlení se zcela rozhodným způsobem obrací ke světu, jak je žit, a k evoluční či procesuální povaze reality, kterou vidí právě jako *tvořivý* vývoj. Vlastně svět vcelku nazírá zcela příznačně jako umělecké dílo, „nesrovnatelně bohatší než dílo největšího umělce“¹. Filosofický pojem a umělecký obraz se navzájem doplňují. „Systém se rozvíjí v pojmech. Když jej přivádíme zpět k intuici, ze které se odvinul, semkne se do jednoho obrazu.“² Na začátku této jeho myšlenkové cesty je odmítnutí určitého typu odpovědi, toho typu, který je možné negativně charakterizovat známou Bergsonovou tezí: pochybením dosavadní filosofické tradice je to, že všechny *kvalitativní* rozdíly chtěla systematicky redukovat na rozdíly kvantitativní. Proto tato tradice například přehlíží (právě *kvalitativní*) rozdíl mezi jednotlivými momenty žitého či prožívaného času; jejím modelem je fyzikální čas, čas stejnorodý a stejnoměrný, čas jako neutrální parametr popisu všech pohybů. Vžíváme-li se však do svých prožitků, pozorujeme, že tady jsou jednotlivé, po sobě následující stavy vědomí *kvalitativně* odlišné.

Ukazují to příklady, které budí dojem pouhého mechanického opakování; jdu-li například po několikáté stejnou cestou na stejné místo, je (pokud si této své cesty vůbec všímám) prožitek této cesty pokaždé kvalitativně jiný, vlastně bych mohl pokaždé vidět něco jiného. Může se třeba stát, že intenzivněji vnímám určitou část cesty, která předtím „unikla“ mé pozornosti. Proč mi ale unikala? Protože mne ničím „neoslovovala“, neupoutala mou pozornost; teď ji ale vidím – to proto, že jsem se

¹ Henri BERGSON, *Myšlení a pohyb*, Praha 2003, str. 112.

² Tamt., str. 129.

sám změnil. Prožívám sice v podstatě totéž, avšak z jiné situace; nejsem stejný jako předtím (ač stále zůstávám sám sebou), a příčinou je zdánlivě zcela banální čas: *v mezičase jsem žil*.

Popis je zcela jistě působivý; podstatné na něm je ale to, nač klade důraz a jaké otázky probouzí. Bergson mluví o *vědomí*, ale mluví o něm tak, že jeho jednota se téměř začíná rozkládat v jeho pohyblivosti, jež je ale *trváním*, tedy vjedno změnou a identitou; jeho ústřední funkcí není reflexe na sebe, nýbrž *paměť*; vědomí znamená především paměť. Neboť vědomí, jež by neuchovávalo nic z minulosti, by stále zapomínalo sebe sama (a nemohlo by se k sobě vztahovat), každým okamžikem by zanikalo a každým okamžikem by se stále znovu rodilo; přestal by pro ně existovat i svět, poněvadž i on by ztratil svou souvislost, což je minimální definice světa, jenž není pouhým souborem realit, nýbrž celkem navzájem uspořádaných – prostorově i časově – významových souvislostí. Souvislost světa, a tedy i toho, co prožíváme jako realitu, má svým základem souvislost *žitého času*, uchovávaní minulého v každé přítomnosti vzhledem k budoucnosti: zabýváme-li se v přítomném okamžiku něčím minulým, pak především s ohledem na to, co teprve bude; pozornost, s níž se obracíme k něčemu přítomnému, je pozornost napjatá, očekávající; budoucnost nás jakoby s celou naší minulostí přitahuje a žene nás cestou času. To však na druhé straně umožňuje porozumět i skutečnosti našeho konání, neboť jednání je vždy zasahováním do budoucnosti.

Bergson na první pohled odpovídá na zcela tradiční otázku po tom, co ve změně trvá – na otázku, na níž tradice podala řadu odpovědí: idea, substance, duch jako absolutní vědomí apod. Ale Bergsonova odpověď je radikálně odlišná, a proto je problematická mi sama otázka: vědomí je paměť, to, co trvá ve změně, je *proces*. Jakmile odpoví tímto způsobem, zdá se, jako by na místě onoho X na levé straně naší pomyslné rovnice, kde má být otázka, byla znovu neznámá. Bergson také mluví o *trvání*, ale jeho trvání, *durée*, je jiné: je to čisté trvání. A čistou podstatou trvání a pohybu je to, že jsou neustále „na cestě tvoření“; trvání je forma, které nabývá následnost stavů našeho vědomí, když naše já nezasahuje do života, když nerozlišuje nynější stav a stavy minulé.

Touto intuicí trvání proniká Bergson na půdu něčeho, co lze nazvat „nesubstanční ontologií“. Má sice v tradici své předchůdce (atomismus, Epikúros, Leibniz), ale filosofická tradice je velmi často odsouvala na okraj. Nejen proto má Henri Bergson problémy právě s *pojmy* – jeho filosofie musí dokonce pochybovat i o schopnostech *slova*, které je pro ni často až příliš „substanciální“.

„Nejen řeč dává nám podnět věřit v nezměnitelnost počítků, nýbrž nás časem klame o rázu pozorovaného počítku. ... Krátce *slovo s obrysy velmi přesnými, slovo brutální*, které nahromaduje to, co je *stálého, společného a tudíž neosobního* v dojmech lidstva, rozdrucuje, nebo aspoň zakrývá jemné a prchavé dojmy našeho individuálního vědomí. Abychom bojovali se stejným, i zbraněmi, měli bychom se vyjadřovat slovy přesnými; leč tato slova, sotva zformovaná, obracela by se proti počítku, který jim dal vznik, a jsoucne vynalezena, aby dosvědčila, že počitek je nestálý, ukládala by mu svou vlastní stálost.“³

Skutečné bytí není tedy substance, idea, podstata, nýbrž je to *dění, proces*.

Henri Bergson zakládá nový postoj ke skutečnosti tím, že vytváří nové uspořádání pojmů: z evoluční biologie přejímá pojem života, který se u něj stává klíčem k času jakožto žitému (čas, jak o něm mluví fyzika, je odvozený), a odtud jsou srozumitelné i další rysy jeho ontologie: nepředvídatelný, svobodný pohyb tvorby. *Nezvratnost*, tento důležitý pojem, který ukazuje až do druhé poloviny 20. století (je důležitým momentem například v pojetí vzniku řádu z chaosu u Ilyi Prigogina), zde vystupuje do popředí prostřednictvím živé bytosti, která směřujíc do budoucnosti volí, vybírá a jedná, tedy tvoří. A tak jako je individuální život napřažený do budoucnosti, tak směřuje kupředu i Život celého universa; individuální život je jako vlna mohutné řeky, ale řeka jsou právě tyto vlny, tedy je to řeka, jež si stále a způsobem, který nelze předvídat, stále znovu vytváří své řečiště; bytí je *élan vital*, tvořivý vzmach. Což však Bergson znovu osvětluje analogií s uměleckou tvorbou: jsme svobodní tehdy, když naše jednání vzchází z celé naší osobnosti, když mezi jednáním a osobností je ona nedefinovatelná podobnost, kterou můžeme pozorovat mezi uměleckým dílem a jeho tvůrcem. A tímto způsobem přerůstá Bergsonova ontologie dokonce až v kosmologii.

³ Henri BERGSON, *Čas a svoboda. Esej o bezprostředních datech vědomí*, Praha 1994, str. 70 a 76..

V této myšlence ztrácejí tradiční pojmy subjekt a objekt téměř smysl; právem, protože jde o naprosto odlišné pojetí skutečnosti. Jestliže pojmy subjektu a objektu se ustavily v novověku, jehož ústředním rámcem byla otázka poznání, totiž exaktního a metodického vědění, pak otázka, na kterou hledá odpověď Henri Bergson, se týká procesuality bytí; kromě jiného to znamená, že například vztah vnímajícího a vnímaného, což je tradičně modelový příklad vztahu subjektu a objektu, není u něj primárně vztahem poznávání. Vněm je pro Bergsona setkání ducha a hmoty a v každém vněmu se zrcadlí kosmické drama. Neboť v okamžiku, kdy se v průběhu evoluce vynoří vědomí (bergsonovsky paměť a svoboda), duch postupně prostupuje hmotu, proniká jí a rozvíjí se přemáháním její nehybnosti – to právě jsou dějiny tvořivého vývoje. Svoboda, jak říká Henri Bergson, zapouští hluboké kořeny do nutnosti a spolu s ní vytváří vnitřně provázaný organismus. Naše představa věcí se rodí z toho, že tyto věci před námi vystupují do popředí na pozadí naší svobody.

Bergsonova filosofie je důležitá nejen jako určitá silná filosofická myšlenka, nejen jako příklad toho, jakým způsobem odpověď vytváří nové otázky, ale i tím, že ukazuje blízkost pojmu a obrazu, myšlení a umění. Bylo by totiž možné říci, že umění se snaží o „desubstancializaci“ dříve než filosofie (od Turnerů až k postimpresionistům) anebo že myšlení a umění postupují v určité chvíli jakoby vedle sebe: secesní linii můžeme například číst jako dokonalý výraz bergsonovského životního vzruchu, pružnosti ducha a jeho zápasu se vzpírající se hmotou. Myšlení dění otevírá cestu do 20. století, a proto se s jeho nejružnějšími podobami setkáváme nejen ve filosofii: významné místo v této souvislosti zaujímá již Marcel Proust anebo Virginie Woolfová, ale pozornost bychom museli věnovat i výtvarnému umění a jeho postupům: pohyb, energie, pára, světlo, předměty vyrůstají z barvy, malíři se snaží zachytit zářivost věcí samých, ukázat věc jako průsečík kosmických energií. Existuje-li něco jako *pole vědění*, jež zahrnuje vědění praktické a teoretické stejně jako umění, pak lze říci, že se v něm *komunikují nové možnosti rozumění, jednání i života samého*.

Nejde jen o to, že pozornost „vědění“ 20. století se neupírá ke *stavům*, nýbrž k *procesům a událostem*, protože především je třeba pochopit, co to vlastně znamená, například že je teď nezbytné chápat proces, událost nikoli jen jako pouhý protiklad stavu. To vyžaduje namáhavé hledání přesného jazyka, přiměřeného této myšlence a této perspektivě, a ještě namáhavější vyrovnávání se se (zdánlivě paradoxními či bezmála nepřijatelnými) důsledky této myšlenky: skutečné, reálné není nikdy danost, nýbrž vždy je to jakoby částka dění; i kámen je svým způsobem událost. Anebo jiný zvláštní důsledek: vědomí, jež trvá, je identické se sebou samým, a přitom vlastně není nic jiného než ustavičné „změňování“ – identita procesu je něco zcela jiného než identita věcí.

Možná, že umění je spíše schopno dát přiléhavější výraz této tendenci. Například Kandinského abstrakce z počátku druhého desetiletí 20. století opouští rozpoznatelné formy a chce ponechat jen základní rytmy světa, ryzí znění a vibrace. A objevuje se rovněž kvantová fyzika – a spolu s ní pak i monumentální pokus o moderní kosmologii ve Whiteheadově díle *Proces a realita* (1929): není možné popisovat událost izolovaně, vnitřním momentem každé věci jsou i její (jak minulé, tak i současné) vztahy k jiným událostem včetně jejího uchopování vědomím. Whitehead dokonce neříká o události, že se mění, aby nevznikl nesprávný dojem, že je tu „něco“, co se mění v „něco“ jiného; říká, že události se mění pouze vzhledem k těm událostem, do nichž přecházejí.

Nakonec však možná tuto procesualitu světa nejsrozumitelněji vyjadřuje Kazimír Malevič, který říká: „V přírodě neexistují tělesa, existuje síla ... Každá barva je ve svém pohybu samostatná, má svou sílu a energii ... Barva je zhuštěná energie, její stav vyjadřuje malíř.“ [PADRTA, str. 80]

EXPERIMENT

Myšlení obrazem

Myšlení, a tím spíše pak filosofické myšlení je slovo, vzbuzující představy, které jeho obsah a význam značně omezují, oslabují, dokonce snad i znetvořují: sugeruje cosi jako převahou ryze konstruktivní a abstraktní práci. Cosi, co má (v krajním případě) co dělat s logikou, s uvažováním a souzením, obecně s uvažováním o velmi odtazitých tématech, anebo v případech snad méně

extrémních, s napjatým soustředěním na sebe sama a v sobě samém, jak to naznačuje například Rodinova socha Myslitele, cosi, co souvisí se snahou postihnout skrytá tajemství bytí a podobně.

Je-li ovšem výsledkem myšlení *myšlenka*, obzor se trochu rozjasňuje: myšlenky totiž bývají nejen abstraktní, ale i odvážné a smělé, dokonce riskantní a nebezpečné, svět mají nejen vykládat, nýbrž i měnit; myšlenka může být nová a zajímavá, anebo stará, a potom může být právě proto lhostejná, anebo naopak a právě proto udivující tím, že ač tak věkovitá, je stále (znovu, opět, přesto) aktuální. V každém případě je myšlenka myšlenkou nejspíše tehdy a právě tehdy, není-li triviální (to není totéž co jednoduchá, protože jednoduché myšlenky často bývají veskrze fascinující: „myslím, tedy jsem“, „svět je vůle a představa“), což znamená: je-li přesným vystižením, dokonce jakoby elegantní zkratkou změti postřehů fakt, poznatků, předpokladů atd., které samy o sobě v této změti nic neříkají, jsou bez vzájemných vztahů, bez souvislosti, takže je to skutečně jen zmatená změt' a vření – ale až do chvíle, kdy se objeví „myšlenka“, která je naráz shrne a vysloví způsobem, jenž ukazuje, jak toto vše patří k sobě.

I když ale toto vše nějak platí, přesto je to jakožto východisko až příliš banální, příliš známé a ploché, vlastně nezajímavé, nic neříkající. Máme-li myšlení skutečně porozumět, musíme nejen myslet, ale s myšlením tak říkajíc na vlastním těle experimentovat.

Aby to byl skutečný experiment, musíme se něčím zabývat, například nějakou hypotézou či předpokladem, protože experiment slouží, jak se říká, ověřování předem vytvořených hypotéz. Zkusme tedy předpokládat, že v nějakém smyslu je rovněž možné *myslet obrazem, divadlem, literaturou, architekturou, fotografií, filmem...* Že obrazy myslí – ať už proto, že jich používáme jako nástroje, děláme je takové, aby myslely či vyjadřovaly, ilustrovaly, představovaly nějakou myšlenku, ale také: aby *byly touto myšlenkou samou*, která by bez nich nebyla, anebo proto, že nějak samy od sebe naše myšlení vedou, jakoby *myslí za nás, a přesto pro nás*. Tímto způsobem pak získáme mnohem širší pole pro experimentování s myšlením a myšlenkou, protože myšlení je zcela jistě i cosi jako „re-prezentace“, „re-konstrukce“ skutečnosti pomocí prostředků a postupů vlastních pouze myšlení, ale takovou re-konstrukcí, a ještě lépe řečeno *modelem* skutečnosti je nejen vědecká teorie, nýbrž bezpochyby i *umělecké dílo*, Balzacova Lidská komedie, Joyceův Odysseus, obrazy Marca Rothka či Andy Warhola, Goddardovy či Felliniho filmy... A potom, učiníme-li totiž tento předpoklad, je nasnadě zdánlivě jednoduchá, ve skutečnosti však krajně nebezpečná otázka: je model nějak oslabená verze skutečnosti, anebo naopak – je v něm cosi více, ale co? a jak?

Tady se hned ocitáme plně v oblasti plně paradoxů, protože například Paul Cézanne, který, jak je zjevné z jeho rozhovorů s J. Gasquetem, velmi hluboce uvažoval o vlastní tvorbě, tedy myslel „obrazy“ (jak ve smyslu akuzativu, tak i – především – ve smyslu instrumentálu), například tvrdí, že myšlení zasahuje do umělecké tvorby rušivě, že je třeba nemyslet, nehledět na teorie, vlastně dosáhnout stavu jakési myšlenkové pasivity, například když tvrdí:

„..... když jsem jen trošinku rozptýlený, jen trošičku unavený, zvláště když o tom někdy příliš vykládám nebo se dám strhnout teorií, která odporuje té včerejší, když při malování přemýšlím, když do toho zasahuji, v tu ránu je po všem. ... Umělec je jen jímka zrakových vjemů, jen mozek, registrační přístroj ... “ (CÉZANNE, 33-34).

Přitom ale právě Cézanne *před svými obrazy* zcela zjevně myslí, protože ve stejném rozhovoru vyslovuje nádhernou myšlenku:

„Barva je místo, kde se setkává náš mozek s vesmírem“ (ibid. str. 37).

To je myšlenka, dokonce velmi silná myšlenka, myšlenka už proto, že inspiruje filosofii. Bylo by dokonce lákavé sledovat osud Cézanna ve francouzské současné filosofii, i když ne všechny odstíny tohoto působení by se podařilo odhalit. Ale přinejmenším dvě jména by zde zastupovala mnoho jiných: Maurice Merleau-Ponty se svým esejem *Cézannovo pochybování (Oko a duch)* a Jean-François Lyotard (*Discours, figure; Putování*). Lyotard například říká:

„Dluží-li Cézanne, pak to není krajina jakožto realistický námět ani krajina jakožto organizace forem. Nýbrž onomu „cosi“, jež může dospět až k jeho očím a vstoupit do nich, pokud jsou jeho oči s to otevřít se tomuto „cosi“, chromatické kvalitě, barevnému témbu. Máme-li se

v tomto stavu ocitnout, je třeba „pasivity“, pasivity bez patosu, pravého opaku aktivity kontrolované duchem, dokonce i nevědomé afektivity ... umělec je zcela oproštěn od obvyklých kritérií, od významu, koherence, podobnosti, identifikace, rozpoznání. Snaží se pouze zachytit barvu ve stavu zrodu, mrak objevující se na obzoru“ (LYOTARD, 2001, str. 30-31).

A stejně tak i filosof Maurice Merleau-Ponty vidí na Cézannových obrazech jasně čitelnou filosofickou myšlenku, třeba když poznamenává:

„Cézannovi nepřišlo na mysl, že by musel volit mezi počitky a myšlením, představujícími chaos a řád. Nechtěl odlučovat fixní věci, jeví se našemu pohledu, od způsobu, jakým se jeví v perspektivě, nýbrž chtěl malovat řád vznikající spontánní organizací. Cézanne neznal dělicí čáru mezi „smysly“ a „rozumem“: u něho taková čára se táhla mezi spontánním řádem vnímaných věcí a lidským řádem idejí a věd. (-PONTY, Cézannovo pochybování, Orientace, č.2/1970, str. 40)

Otázka první: jaká je Cézannova filosofická myšlenka? Otázka druhá: jakým způsobem Cézanne myslí a vyjadřuje se?

Myšlenka, která se v jeho díle nějak rýsuje, je ta, kterou by filosofie označila jako myšlenku *ontologickou*, tj. takovou, která se týká povahy všeho toho, co jest, přesněji řečeno: způsobu, jak všechno to, co jest, jest co do svého bytí. A zdá se být zřejmé, že Cézanne odpovídá: příroda (jakožto tradiční, a to již od starého Řecka, v němž vznikl pojem *φύσις*, pojem označující přírodu a všechno přírodní dění v nás i mimo nás) se nám ukazuje nejpůvodněji jako dění, jako proces, jako stávání. Ale jednak to říká trochu jinak, a jednak to – především – myslí tím, jak maluje. Co říká, je například toto:

„Příroda je pořád stejná, ale z toho, jak se nám jeví, nic nezůstává. Je na našem umění, aby skrze prvky, skrze projevy všech jejích proměn vyjadřovalo chvění jejího trvání. Musí v nás vyvolávat pocit, že je věčná.“ (CÉZANNE, str. 33).

Co maluje, jsou především *barvy*. Ale nelze ani říci že maluje, protože to je slovo, v němž se již ozývá určitý *odstup* od malovaného, což by protiřečilo výroku již citovanému, totiž že „barva je místo, kde se náš mozek setkává s vesmírem“ a že umělec je pouze „registrační přístroj“, anebo by to bylo v rozporu s výrokem, že umělec má „být dokonalou ozvěnou“, aby se v něm mohla obrazit „celá krajina jako na citlivé desce“ (ibid., str. 34). To ovšem neznamená, že jde o nějakou naprostou trpnost, jde o to, že jde o jiný způsob „myšlení“. „Látkou našeho umění je to, co promýšlejí naše oči“ (ibid., str. 47). Aby to bylo srozumitelnější, je třeba číst a dívat se pozorněji. Vedle slova „barva“ (a, jak se brzy stane zřejmým ani „barva“ není slovo poslední) je u Cézanna velmi frekventované slovo *modulovat* v protikladu ke slovu *modelovat*.

„Nemělo by se říkat modelovat, mělo by se říkat modulovat“ (CÉZANNE, str. 12)

Jak to spolu navzájem souvisí? Lze to pochopit na základě dvou následujících výroku malířových:

„Číst přírodu znamená vidět ji pod závojem interpretace v barevných skvmách, které se k sobě řadí podle zákona harmonie. Tyto základní tóny se rozkládají modulacemi. Malovat znamená realizovat barevné vjemy.“

„Neexistuje žádná linie ani žádná modelace, jsou jen kontrasty. Tyto kontrasty netvoří čemá a bílá, ale barevný vjem. Modelace vyplývá ze správného vztahu tónů. Pokud jsou kladeny vedle sebe harmonicky a pokud jsou tam všechny, obraz dostává modelaci samočinně.“ (CÉZANNE, str. 11)

S tím pak do jisté míry souvisí jiný výrok Cézannův, který je vysloven jazykem zcela filosofickým:

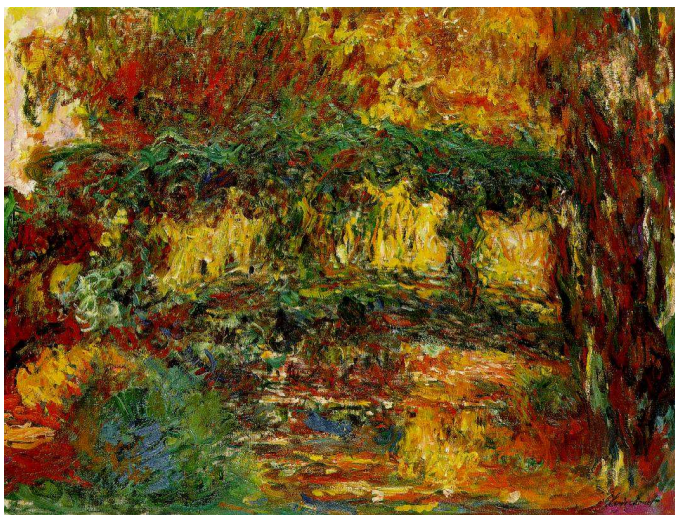
„Vidět znamená pro umělce koncipovat a koncipovat znamená komponovat.“ (ibid., str. 16; *concipere, conceptus*, pojem).

Cézanne velmi přesně cituje Lucretia a vyjadřuje se i pomocí Kantova slovníku:

„někdy [si] představuji barvy jako velké noumenální entity, živoucí ideje, jsoucna čistého rozumu. S nimiž bychom mohli být ve spojení. Příroda není v ploše; je v hloubce“ [noumenální entity: věci o sobě, rozumem nepoznatelné, skryté příčiny jevů, to, jak vidí svět nekonečná bytost] (ibid., str. 54)

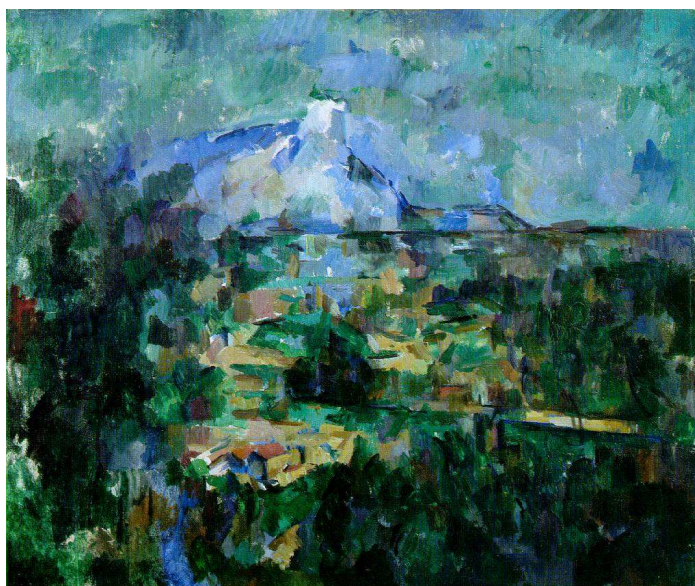
Když Cézanne řekne, že v přírodě je všechno barevné, těžko bude někdo namítat, že tomu tak není. Jenže Cézanne jde v tomto ohledu ještě dále: vidí totiž, že „čistá kresba je abstrakce“, že „mezi kresbou a barvou není rozdíl“ (ibid., str. 18 a 54). A to už je právě ono malířské „promýšlení okem“. Všichni víme, co je barva, slovo označující barvy: červenou, modrou, žlutou. Cézanne je ale malíř, pro něho je barva něco jiného. Myslí už svou *paletou*.

„Impresionismus chtěl malbou vyjádřit sám způsob, jak předměty zasahují náš zrak a útočí na naše smysly. Předměty zobrazoval v atmosféře, v níž je postihuje naše vnímání v konkrétním okamžiku, avšak bez přesně ohraničených obrysů, spojených mezi sebou světlem a vzduchem. Aby tento obal rozzářil, vyloučil všechny hnědé, okrové a černé a používal jen sedmi barev prismatic. K zobrazení barvy předmětů nestačí nanést na plátno jejich lokální tón, kterým se zbarvují, když je izolujeme od všeho toho, co je obklopuje, je nutno přihlédnout ke kontrastním jevům, jež v přírodě modifikují lokální barvy. Každá barva, kterou vidíme v přírodě, vyvolává nepřímo ještě komplementární barvu ... Chceme-li, aby na obraze, na který bude divák hledět v šeru pokoje, byly sluncem rozzářené barvy, nestačí namalovat trávu jen zelenou: vibraci jí dává teprve komplementární červeně. Impresionisté rozkládají lokální tón. Obecně lze říci, že je možno dosáhnout jakékoli barvy nikoli mícháním jednotlivých barevných komponent, nýbrž tím, že je klademe vedle sebe, což zvyšuje vibraci tónu. Postup impresionistů vedl k tomu, že plátno, nepodobající se bod za bodem přírodě, účinkem jednotlivých partií navrátilo postupným překrýváním obecnou pravdu dojmu. Malba ovzduší a rozdělení tónů však způsobily, že předměty ztratily obrysy i svou tíži



Claude MONET, *Japonský most*, asi 1918 - 24. Olej na plátně, 89 x 116 cm cm. The Minneapolis Institute of Arts.

Složení Cézannovy palety dává tušit, že si umělec vytkl jiný cíl, není na ní sedm barev duhy, nýbrž 18 barev: šest červených, pět žlutých, tři modré, tři zelené a jedna černá. Používání teplých barev a černí napovídá, že Cézanne chce zobrazit předmět a setkat se s ním za atmosférou. Upouští rovněž od rozdělení tónů a nahrazuje je odstupňovanými mnohostmi a rozlíváním barevných odstínů na předmětu, na němž barevná modulace sleduje tvar a dopadající světlo. Potlačení přesně ohraničených obrysů v některých případech a převaha barvy nad kresbou nemají pochopitelně u Cézanna stejný smysl jako v impresionismu. Předmět už není pokryt odlesky a není ztracen ve svých vztazích ke vzduchu a k jiným předmětům, nýbrž je, jak se zdá, tlumeně ozářen zvnitřku, jako by z něho emanovalo světlo, což vyvolává dojem trvanlivosti a materiality.“ (MERLEAU-PONTY 1970, str. 38-39)



Paul Cézanne

Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves (Le Mont Sainte-Victoire vu des Lauves)

1904-06

Oil on canvas

23 5/8 x 28 3/8 in (60 X 72 cm)

Kunstmuseum, Basel

Nesnažím se vykládat Cézanna a tím méně se pouštět do kunsthistorických úvah; to, k čemu chci tímto způsobem konečně dospět a co chci ukázat, je *myšlení v nějak širším smyslu*, nejen ve smyslu *filosofického myšlení*, ač právě filosofie je schopna tento širší smysl nalézt. Právě proto mne zaujala *barva*: nikoli ale jako slovo označující „barvy“, nýbrž způsob, jak tohoto slova používá Cézanne, aby vyjádřil to, co *promýšlí okem*. Barva při tomto způsobu používání není ani běžné slovo „barva“, ale není to ani barva jako „filosofický pojem“, protože je stále spjata se zcela konkrétním, dokonce okamžitým, prchavým a konkrétním viděním – což je zjevně lekce impresionismus a rovněž tak i lekce Baudelairova pojetí modernosti. Barva je slovo označující „věci“ jakožto dané, věci jakožto vyhraněné tvary nějak skutečněji, než by to bylo možné prostřednictvím linií, kresby. Z pohledu dějin výtvarného umění, jak by bylo lze říci, dochází v Cézannově tvorbě k jistému posunu. Impresionisté, malíři „plenéru“, tedy malby ve volné přírodě, se usilují zachytit „dojem“: obraz má doložit bezprostřední reakci na vidění, jak říká teorie:

„Soustředění na reprodukci reflexů barevného světla odtrhuje vlastně zobrazení od hmotnosti objektu, vzniká chvějící se, z doteků štětce utkaná struktura impresí, v níž se sublimuje veškerý životní pocit ve svébytný organismus obrazu. A právě tato dematerializující a sublimační tendence je vývojovým nervem impresionismu ... Barevná skvrna se stává ... často bezmála fluidní matérií. Právě jejím prostřednictvím se „zachycený okamžik“ mění v novou vizi světa, kdy se vše zjevuje v nové celistvosti matérie proměněné v zářivou energii“ (LAMAČ, str. 16)

V krajní podobě toto vidění vede až k analýza reality na elementární barevné atomy, tedy barevné tóny, hmotné je spíše než „věc“ dějící se „melodií“, což velmi přesně vystihuje Paul Signac:

„Malíř rozkládající barvy použít se do zdlouhavé úlohy pokrýt své plátno barevnými tečkami ... Hraje si se škálou svých barev, stejně jako komponista při orchestrování symfonie využívá rozmanité nástroje. Podle svého uvážení určuje rytmus, potlačuje nebo stupňuje určitý celek, moduluje nuance až do nekonečna. Zcela uchvácen rozkoší z usměrňování, střetání a souhry sedmi barev spektra podobá se hudebníku, jenž obměňuje sedm not stupnice, aby dospěl k melodii“ (MYŠLENKY, str. 20).

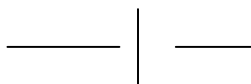
Signacova teorie je malířským promyšlením filosofické myšlenky: do nekonečna dělené barevné tečky se stávají prvotní matérií, z níž se jako z oceánu vydělují „modulací“ tohoto Jedna všechny tvary a sotva se vydělí, opět se do této matérie vracejí, zanikají, podobně jako vlny oceánu. Individualizace neruší kontinuitu individuovaného s Jedním, které prostupuje vším, je látkou všeho a všechno v sobě podržuje. Pohyb vznikání a zanikání je vždy znovu jakoby „pohlčen“ poslední Vše-jednotou, z níž se

nic nemůže vydělit tak, že by se od ní definitivně odloučilo a stalo skutečně samostatným. Proto je obraz Signacův „myšlením dematerializace“. Nikoli ale Cézannův, i když se vyjadřuje způsobem velmi blízkým, mluvě o barvách. Anebo když říká: by se říkat modelovat, mělo by se říkat modulovat.“ (CÉZANNE, str. 11).

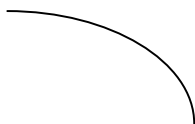
Modelování je utváření, například figura se modeluje proti pozadí, modelace je „vyformování“, protože je mu vlastní tendence k ohraničení, vyhranění směřuje k linii, ke kresbě k hranici proti okolí, výsledkem modelování je socha. Modulace je cosi podobného, ale přece jen odlišného: latinské slovo „modulor“ znamená odměřovat podle taktu, „modulatus“ je rytmický, melodický (modulator je označení pro hudebníka). Model je tvar, dokonce v nějakém smyslu tvar vzorový, zatímco „modul“ je spíše prostor pro variace. Model akcentuje „hranu“ (proto „vyhraňování“), modul hranu „rozmyšlá“; jestliže totiž hrana označuje kontrast, pak modulace kontrastu od kontrastu černé a bílé jako zřetelné difference přes kontrast barev jakožto variaci až po variaci variací, tj. až po odstínování, tónování atd. označuje diferencii *jakožto přechod, jakožto změnu*.

Ale Cézanne myslí barvou více: jeho obraz, modulující „barevné“ přechody, není nic než hra sil, z níž vyvstávají tvary jako produkty této hry energií; je-li ale řeč o síle, energii, pak zde nikdy není žádné Jedno, protože síla je pouze tam, kde naráží na jinou sílu, kde je silou větší přemáhána anebo sílu menší překonává, síla je pouze tam, kde je více a méně, nikoli stejnost: přesně to ale vystihuje slovo „modulovat“ v protikladu ke slovu „modelovat“, a přesně to je také nějak obsaženo ve slově *barva*, jak s ním Cézanne pracuje, když promýšlí okem. Barevný kontrast, který ale není protikladem, nýbrž přechodem z jednoho odstínu do jiného, přesto nějak zůstává, i když se barvy „prostupují“, vytvářející pole variací, kontrast jakožto *přechod a jakožto změna* pak není „diference“, rozdíl, nýbrž je *momentem* stavu, který je sice rovnovážný, ale je to rovnováha dynamická, otevřená, stabilně nestabilní, je to rovnováha otevřená: věci jakožto produkty hry sil a energií dostaly zpět svou materialitu (více či méně, odpor, překonávání odporu, světlo silnější než stín, ale také stín získávající převahu nad světlem, slábnoucí červená je přemožena oranžovou, silnější a slabší tón apod.), ale zároveň jsou také *stavem dění*: obraz je nakonec obrazem dějícího se, nikdy hotového, a přesto setrvávajícího v jakési zvláštní rovnováze, harmonii. Pokud by ale pohyb ustal, pokud by hra sil skončila, všechno by se zhroutilo – nikoli ale do nějaké poslední Vše-jednoty, nýbrž do naprostého chaosu nerozlišenosti. Ale právě toto vše je řečeno slovem-konkrétním pojmem *barva*. „Chvění trvání“ přírody. Ale jen pod tou podmínkou, že posledním elementem není „atom“, nýbrž *změna, přechod jakožto modulovaný rozdíl*.

Okolo tedy promýšlí toto: 1) protiklad: A x non-A:



2) kontrast: černá proti bílé; 3) barvy – tóny – odstíny – přechody:



„Vidět znamená pro umělce koncipovat a koncipovat znamená komponovat“ (CÉZANNE, str. 16) Modelovat, tj. vyhraňovat, znamená vnášet do obrazu příběh, *literaturu, grammé* jakožto živel čistého rozdílu; literatura je pro Cézanna „černobílá“. Literatura má tendenci k modelování, obraz je modulace:

„Země splývá se sluncem, ideál s realitou, barvy! Temnou, zatvrdelou geometrii nahrazuje náhle vzdušná barevná logika. Všechno se organizuje, stromy, pole, domy. Teď vidím. Ve skvrnách. ... Jsou už jen barvy a v nich světlo, bytost, která o nich přemítá, to stoupání země

k slunci, vydechování hlubin vstříc lásce. Bylo by velkým uměním znehybnit toto stoupání v okamžiku rovnováhy a přitom vyjádřit jeho vzmach.“ (CÉZANNE, str. 39)

Nezbývá než *barva*:

„Chcete-li všechno vyjádřit, všechno tlumočit, zbývá jediná cesta: barva. Barva je biologická, mohu-li to tak říci. Barva je živá, jen ona znázorňuje věci živě“ (CÉZANNE, 48).

[BARVA – *konkrétní pojem*: barevné formování světa

RUKA – vnímá a utváří – „uchopení“ hmat Zugriff, ohmatávání – seznávání světa podle „tvaru“ (?) a současně to znamená „utvářet“;

„elastičnost“: kontinuita – modelování a nikoli tesání, řezání, rytí – vtiskávání matrice

přesto ale: různý tlak a protitlak síla proti síle, překonávání odporu, poddávání se odporu (neboť hmat)

„formující ruka“: forma v pohybu

Záměr se setkává s „realitou“ (síla): hmatem naslouchá, odpovídá, vede dialog

tělo v pohybu

působení uměleckého díla na vnímatele – „recipienta“

oko ohmatává – ale možná právě tímto způsobem]

Paul CÉZANNE, *Čist přírodu*, přel. Jitka Hamzová, Arbor vitae, Praha 2001.

Maurice MERLEAU-PONTY, „Cézannovo pochybování“, in: *Orientace* 2/1970.

Miroslav LAMÁČ, *Myšlenky moderních malířů*, Odeon, Praha 1989 (II. rozš. vyd.).