

## Aleš Zapletal OBRAZY FILOZOFIE A TĚLESNÁ MYSL<sup>1</sup>

Praha (Akademie výtvarných umění),  
2022, 247 str.

Filosofie si tu a tam bere k ruce obraz jako výkladovou pomůcku, přesto obraz ve filosofických textech zpravidla spíše slouží, než vládne. V reakci na to se Aleš Zapletal pokouší zodpovědět otázky, zda lze obraz číst jako text a jak myslet primárně z obrazu. Ve své monografii zaujímá úzkou historicko-kognitivistickou perspektivu, na jejímž základě textem i kresbou analyzuje některé případy takzvaných obrazů filosofie napříč dějinami umění. Otázky, které si klade, přitom mají bohatou filosofickou tradici. Například Roland Barthes v *Rétorice obrazu* tvrdí, že myslet obraz znamená myslet v jazyce. Podle Bartha dokonce „není příliš správné mluvit o civilizaci obrazu: jsme stále a víc než kdy jindy civilizací písma“.<sup>2</sup> Co je myšlení z obrazu, resp. *myšlení obrazem*, na to se v českém prostředí ptal ve stejnojmenné knize také Miroslav Petříček. Podle něj této otázce předchází otáz-

ka základnější, totiž co je filosofické myšlení.<sup>3</sup> Z Petříčkovy perspektivy je filosofie charakterizována „myšlením svých hranic, které se [filosofie] snaží překračovat, které se dokonce snaží vymezovat tím, že je překračuje“.<sup>4</sup> Proto je nezbytné „překročit hranici [smyslu], aby bylo možné zakoušet limitu“, a to navzdory riziku, že myšlení narazí na nesmysl či na cosi, co nelze beze zbytku identifikovat s pojmy.<sup>5</sup> Nedostatkům pojmového uchopení skutečnosti se obšírně věnoval také Adorno. Filosofie by s ohledem na tyto nedostatky například měla sestoupit z pozice „velkého bratra“ vizuálního umění a hledat v něm partnera v sebekritice. A přesto je nakonec filosofie odkázána na pojem, a nikoli na obraz. Petříček píše:

„... umění není nic jiného než toto *mezi*, které je všude a které není nositelem informací, nýbrž jakožto hrozba pádu do nesmyslnosti informace stále generuje.“<sup>6</sup>

Je tedy obraz či vizuální dílo pouze hegelovské „špatné nekonečno“, nebo naopak filosofické organon, které pro teorii rozšiřuje oblast toho, co lze vůbec *vyjádřit*?

<sup>1</sup> Tato recenze byla podpořena programem Univerzitní výzkumná centra UK č. UNCE/24/SSH/026.

<sup>2</sup> R. Barthes, *Rétorika obrazu*, in: K. Císař, *Co je to fotografie?*, přel. E. Klimentová et al., Praha 2004, str. 51–61, zde str. 54.

<sup>3</sup> M. Petříček, *Myšlení obrazem. Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*, Praha 2009, str. 7.

<sup>4</sup> Tamt., str. 8.

<sup>5</sup> Tamt., str. 157.

<sup>6</sup> Tamt., str. 27.

Přestože v posledních desetiletích sílí debaty o tom, že již nefilosofujeme, nýbrž jen teoretizujeme, což dále podněcuje filosofickou obec v tázání po místě filosofie ve společnosti, otázka povahy myšlení vůbec zůstává centrálním problémem jak filosofie, tak žitého života.<sup>7</sup> Neméně závažný problém představuje vztah mezi filosofickým myšlením a různými vizuálními médii. Přesvědčení, že v určitých operacích se myšlení neobejde bez obrazu či *umění vůbec*, také není nové; třeba Petříček tvrdí, že filosofie se vždy odehrávala na rozhraní médií. Nadto se podobně jako Giorgio Agamben domnívá, že neexistuje předlogické myšlení, neboli že myšlení obrazem

nemá iracionální strukturu. Tak jako u Bartha platí u Petříčka, že myslíme-li obraz, „překládáme“<sup>8</sup> do textu – a naopak. Překlad obrazu do textu pak lze spojit s *deixis*: obraz *poukazuje* na význam textu.<sup>9</sup> Z praxe ovšem víme, že toto *ukazování* má své limity nikoli nepodobné ukazování prstem: směr prstu mřícího na určitý objekt je pod úhlem našeho zraku odlišný, než jak se ukazuje v oku druhého. Z *deixe* se snadno stává nejednoznačné gesto, jehož význam může být konkrétní stejně jako obecný. Nemůžeme si být jisti, že druhý člověk z objektů, jež máme před sebou, vybere ten správný. A nejspozději od Wittgensteina známe limity předpokladu, že pozorovatel vůbec

7 Autor publikace odkazuje např. na stati amerického vizuálního umělce Josepha Kosutha (J. Kosuth, *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966–1990*, Cambridge 1993). Debata o povaze filosofie nezestárla, spíše se intenzivně projevuje v různých oblastech, zvláště s ohledem na způsob, jakým filosofie v posledních letech promlouvá do veřejného prostoru. Tento fenomén lze pozorovat třeba v současném Německu, jeho jádro ale v zásadě vystihl už Kant přitakáním výtce ze strany jeho korespondenta, „populárního filosofa“ Christiana Garvea: „Zdá se, že nedostatek popularity je z vaší strany oprávněnou výtkou, kterou lze vznést vůči mému psaní. Neboť té [popularity] musí být ve skutečnosti schopno každé filosofické psaní, jinak se pod mlhou zdánlivé bystrosti pravděpodobně skrývají pouze nesmysly.“ (I. Kant, *Briefwechsel*, B. 52, vyd. O. Schöndörffer – R. Malter, Hamburg 1986, str. 227 n.) Podle současného filosofa Daniela Dennetta je dnes mnoho filosofických projektů umělou hádankou bez trvalého významu. (D. C. Dennett, *Higher-Order Truths about Chmest*, in: *Topoi*, 25, 2006, str. 39–41.) Podle jiných jde o problém, který prorůstá mj. do politiky financování výzkumných projektů. (S. Conix – O. Le-meire – P. S. Chi, *The Public Relevance of Philosophy*, in: *Synthese*, 200, 2022, str. 1–28.) Také v Česku je debata na ose teorie–praxe, akademičnost–popularizace či exkluzivita–aktivismus filosofie v posledních letech živá. K české diskusi viz např. esejistická korespondence mezi Alicí Koubovou a Václavem Bělohradským v příloze Salonu deníku *Právo* (první ze série esejů z 25. ledna 2024). Pokus předložit filosofii jako disciplínu, která má co říct k *žitým* problémům současnosti, nabízí třeba sbírka tří rozhovorů Miroslava Petříčka a Petra Fischera; anebo úvodní esej této publikace od Terezy Matějčkové, která se ostatně k otázce, čím je dnes filosofie, opakovaně vrací jako filosofka i publicistka (P. Fischer – M. Petříček, *Všichni umřete: Hovory ze Slavie*, Praha 2022).

8 M. Petříček, *Myšlení obrazem*, str. 10 a 15.

9 Tamt., str. 11.

rozumí tomu, *co je ukazování*. Ačkoli je deixe v tomto směru omezeným prostředkem *komunikace* významu, přesto podle Petříčka činí obraz specificky transformačním. Obraz vyzývá člověka, aby myslel skutečnost jako cosi neuchopitelného, unikavého a vždy oddalovaného; aby přistoupil na význam jako na *děň*, které je nepředvídatelné a nejednoznačné. Co se v kontextu těchto debat může filosofie od obrazu naučit podle Aleše Zapletala? Autor předložené monografie pro své zkoumání zavádí pojem „obrazy filozofie“ jako obrazy vznikající „v přímé reakci na předem existující filozofické texty ... u kterých je možné konkrétní výtvarné formy spojovat s úryvky a myšlenkami zdrojového textu“ (47). Definice se napříč knihou vyvíjejí, a to do jisté míry spíše ke konfuzi než k vyjasnění, autor totiž obrazy filosofie určuje (i) jako historickou kategorii vizuálních děl; (ii) princip či strukturu myšlení; (iii) a nakonec jako prostředek kritického myšlení. Přesto se Zapletalovi daří na aktuální debaty o filosofii podnětně navázat. Obecně obrazy podle autora nesehrávají roli plnohodnotného partnera filosofie, mohou ale podněcovat k topologické orientaci myšlení, jež

má být pro člověka přirozená, ba *původní* ve smyslu *předjazyková*. Pro Zapletala to není málo. Tvrdí, že vnímání prostoru, v němž se běžně pohybujeme, se promítá do struktury myšlení. Lze to odvodit z metafor, jež užíváme jak v neznakovém zobrazování, tak v řeči. Struktura myšlení odvozená od vnímání prostoru podle Zapletala umožňuje vzájemnou translaci těchto médií, tj. obrazu a jazyka. Tato zkušenost má pak být obousměrně obohacující, a to i vzhledem k myšlení vysloveně filosofickému.

V definici „obrazů filozofie“ se autor knihy inspiruje kognitivními lingvisty druhé generace, jejichž metodologie mu slouží jako nástroj k zachycení nepropozičního postupu, jakým mají obrazy filosofie významově dotvářet filozofický text (60 n.).<sup>10</sup> S několika modifikacemi Zapletal přebírá od Marka Johnsona a George Lakoffa koncepci obrazových schémat. Pracuje s nimi jako s „opakujícími se abstraktními vzory umožňujícími odvozování a vznik významu“ (48).<sup>11</sup> Schémata slouží jako významové rámce odrážející základní mody prostorové orientace a máme se s nimi setkávat v běžných metaforách, souslovích či idiomech (příklady uvádím níže) –

<sup>10</sup> Zapletal dobře zachycuje tendenci myšlení opírat se o racionalistické rámce skutečnosti a matematicko-logické operace. Petříček shrnuje tutéž tendenci slovy: „Neboť dominantním vzorem představy myšlení zakotvené v moderně byla logika racionality, myšlení matematické a logické; cílem je myslet ‚správně‘, což znamená zdůvodňovat, hledat poslední a evidentní pravdy, z nichž se pak v nepřerušované souvislosti může rozvíjet celý řetězec důsledků či nepřerušovaný sled argumentů“ (M. Petříček, *Myšlení obrazem*, str. 27).

<sup>11</sup> Zapletal se odkazuje na tyto publikace: G. Lakoff – M. Johnson, *Metafory, kterými žijeme*, přel. M. Čejka, Brno 2002. Dále např. M. Johnson, *The Body in the Mind*, Chicago – London 1987. Teorii George Lakoffa zmiňuje v *Myšlení obrazem* také Petříček (viz str. 31).

jak jazykových, tak obrazových. Na základě předvedení metafor a obrazových schémat autor rozpracovává obrazy filosofie především jako (i) historickou kategorii. Rozlišuje přitom mezi historickými obrazy filosofie – „plurálními obrazy“ (47) – a současnými obrazy, v nichž má metaforický schematismus slabší zastoupení. Chce ukázat, že historické „bohaté obrazy“ (66)<sup>12</sup> ve své době doprovázely filosofická pojednání jako více méně ustálené pomůcky k orientaci ve filosofickém či náboženském pojmosloví a argumentaci. Zapletal uvádí některé renesanční a raně moderní obrazy filosofie, například Raffaellovu *Athénskou školu* či *Schéma nezbytnosti logiky pro uchopení ostatních oborů poznání* Léonarda Gaultiera a Jeana Chérona (94, 102 n. a 106 n.). Vedle těchto samostatných historických obrazů uvádí také díla vázaná na konkrétní filosofické texty, například grafický list z původního vydání Hobbesova *Leviathana* (123). Od nástupu moderny, zhruba od 17. století, jsou podle autora obrazy filosofie na ústupu. Svůj návrat mají zaznamenat s postmodernou – s její charakteristickou nejednoznačností. Autor se pak o kognitivistickou koncepci obrazových schémat opírá také ve výkladu obrazů filosofie jako (ii) vizuálního principu, který se odráží v tom, jak myslíme. Vysvětluje s jejich pomocí jaksi původní prostorovou konstituci myšlení, která má být patrná v běžně užívaných metaforách,

například v metafoře *myšlení jako cesty* implikované formulací: *jak jsi na to přišel*.

Nejpřesvědčivěji ovšem zachází Zapletal s obrazy filosofie jako s určitým (iii) prostředkem či příležitostí ke specifické *zkušenosti* s textem. Mimořádnou funkci obrazu ve vztahu k textu či myšlení textu spatřuje Zapletal v *přerušení* či *zastavení* pohybu myšlení, což je motiv, ježž známe například z filosofie Waltera Benjamina. Myšlení se má dobrat hranice objektivního a subjektivního přístupu k viděnému. Petříček v této souvislosti tvrdí, že subjektivní či zkušenostní přínos umění je obzvlášť vzácný vzhledem k tomu, jak silně jsme si zvykli spokojit se s *jednoduchostí*:

„Obrazy nejsou texty, ale právě proto jsou schopny vzdorovat degeneraci, redukci složitého na jednoduché ... Možná je každý obraz složitý znak, ale je obtížně analyzovatelný, protože se zdá, že to, co dělá obraz obrazem, není znakové povahy, alespoň nikoli takové, pro kterou by se dal nalézt nějaký obecný kód.“<sup>13</sup>

Petříček směřuje k tomu, že obraz má povahu jedinečné události, čímž se vzpouzí redukci či abstrakci, k níž inklinuje znak, resp. znakový systém. Zapletal uvažuje podobně. V pasáži týkající se transformační zkušenosti obrazového média odkazuje na Ecūv

<sup>12</sup> Zapletal po vzoru Johnsona rozlišuje mezi obrazem jako mentální představou a obrazem jako hmotným artefaktem, tedy „bohatým obrazem“.

<sup>13</sup> M. Petříček, *Myšlení obrazem*, str. 33.

koncept „otevřeného díla“ (194)<sup>14</sup> a Deleuzovu a Guattariho neméně proslulou monografii *Tisíc plošin*: „Autor [kreseb *Tisíce plošin* Marc Nguí] vzniklé diagramy popisuje jako ‚momentky‘ proměnlivých představ“ (157). Vizuální dílo zde představuje konfiguraci prvků v určitém vymezeném poli neboli jejich prostorovou koexistenci. Jeho protějškem by bylo takové dílo, jež sestává ze sekvence prvků následujících po sobě v určitém časovém úseku. Doménou obrazu je tak zachycení prvků v jejich proměně v rámci jediného okamžiku, resp. *prostoru*. Jak jde pak moment *zastavení* dohromady s tezí, že obraz podněcuje k přemýšlení o skutečnosti jako o *děni*? Řekněme, že zde vstupuje do hry jistá dialektičnost obrazu. S touto *vlastností* obrazu Zapletal pracuje spíše prakticky než v rámci teoretického výkladu, a to tak, že mezi textové pasáže knihy vkládá vlastní ilustrace anebo historická díla, jež doplňuje kresbami, a tímto způsobem je *cituje*, resp. *komentuje*. Opakování obrazových motivů v jejich různých konstelacích má umožnit lepší porozumění obrazu jako znaku. Znak má tak mít povahu jakéhosi kresebného palimpsestu.

Ačkoli je zejména toto *vizuální předvedení* autorovy teze o obrazech filosofie působivé, nabízí se námitka, že s významovou nejednoznačností obrazu lze pořad těžko směřit referenční pravidla, jež jazykový znak a jeho význam předpokládají.

„... každý obraz je polysémický, implikuje pod svými signifikanty ‚plovoucí zřetězení‘ signifikátů, z nichž čtenář může jedny vybrat a jiné nechat stranou. Polysémie vede k tázání po smyslu; toto tázání se však vždy jeví jako dysfunkce, jakkoli společnost tuto dysfunkci přejímá formou tragické hry (němý Bůh nedovoluje volit mezi znaky) či poetiky (to právě je panické – ‚chvění smyslu‘ starých Řeků); i ve filmu jsou traumatické obrazy spjaty s nejistotou (neklidem), pokud jde o smysl předmětů či postojů. V každé společnosti se proto rozvíjejí různé techniky, jejichž cílem je *zadržet* uplývání řetězce signifikátů, aby bylo možno bojovat proti strachu z nejistých znaků: lingvistické sdělení je jednou z těchto technik.“<sup>15</sup>

Jak tvrdí Barthes, obraz trpí sémantickým *neklidem*; a jelikož člověk – a filosofie tím spíše – inklinuje k zpřehlednění (Barthovo „zklidnění“), v obraze může leda marně pátrat po struktuře srovnatelné s jazykovým kódováním. Zapletal si je vědom toho, že obraz je jako znak do značné míry dysfunkční, přesto představu určité obrazové sémantiky neopouští. Sémantický charakter obrazů filosofie shrnuje pod pojmem „hmotný princip“:

„Jedná se o propojující významově-vizuální základ, sdílený několika oddělenými motivy. Hmotný

<sup>14</sup> Autor zde odkazuje k českému překladu Ecovy monografie. (Viz U. Eco, *Otevřená díla*, přel. Z. Obstová, Praha 2015.)

<sup>15</sup> R. Barthes, *Rétorika obrazu*, str. 54 n.

princip stejně jako Obrazové schéma, nespadá vcelku ani do obrazu, ani do jazyka. Není výrokový, přesto může motivovat vznik významu. Jedná se tedy o jakýsi mezistupeň – o útvar obecnější a abstraktnější než bohatý obraz, ale zároveň o útvar konkrétnější než Obrazové schéma.“ (145)

Zdá se, že autor zde připomíná význam jako cosi, co v širším smyslu – nejen v jazyce, ale například i v performativních žánrech – vzniká jako „setkání“<sup>16</sup> či „konstelace“.<sup>17</sup> Obrazy nebo prvky obrazu simulují fyzický prostor; Zapletalův hmotný princip je tak možné srovnat s Petříčkovým „prostorem textu“ definovaným „jako [souhra] zavíjení, rozvíjení, přehýbání, jako [množina] implikací, komplikací, explikací, aplikací a reduplikací...“<sup>18</sup> Význam obrazu v obou případech není vázán na konkrétní způsob zobrazení, nýbrž na srozumitelnost vztahů mezi prvky v daném sémantickém prostoru – ať už se jedná o text, nebo obraz. Důležité je, že to, jak mluvíme o textu a jak mluvíme o obraze, si podle autora podstatně odpovídá, přičemž soulad těchto médií je vázán na topologický základ naší vizuální recepcí.

Ačkoli zvláště topologická představa myšlení není bez zajímavosti, autor sám postupně odhaluje problematičnost koncepce obrazových schémat,

potažmo obrazů filosofie. Bez ohledu na jeho vlastní pochybnosti zde identifikuji dva hlavní problémy. Za prvé je tu *historicko-technický* problém, který lze na základě Zapletalova výkladu doložit na schématu „dvojice“ (121 n.). Zapletal si v knize všímá, že zvláště v historii moderního myšlení existuje přinejmenším jeden další signifikantní počet významových jednotek, totiž *tři*. Jelikož trojici ve výčtu schémat neuvádí (a tento případ nerozvádí ani ve vztahu k hmotnému principu – viz výše), vyvstává otázka, zda ji lze z množiny základních orientačních principů obrazu vyloučit. Je-li trojice významné schéma, pak autor přehlídí vzorec, jenž je pro myšlení naší kultury neméně typický, ba možná typičtější než schéma dvojice. Trojice se objevuje v dějinách křesťanské nauky či v logických operacích od raných dějin filosofie a kultury po současnost. Výběr schémat se v tomto světle jeví nahodile, ačkoli problém může být „jen“ v tom, že selektivní výčet schémat je nedostatečně výkladově podepřen. Hlavní potíž s obrazovými schématy nicméně spatřuji ve skutečnosti, že jelikož schémata jako princip působí arbitrárně, přestávají plnit funkci obrazů filosofie jako principu (dle definice obrazů filosofie [ii]). Koncepce schémat se tak jeví pouze jako nahodilý kód mezi kódy. Bylo by možné zůstat u vymezení obrazů

<sup>16</sup> Viz např. M. Petříček, *Myšlení obrazem*, str. 34.

<sup>17</sup> V případě Waltera Benjamina jde o dějinnou událost, která zvýznamňuje sebe i aktuální dějinnou situaci jakožto konstelace určitých fenomenálních prvků. V této metafyzické představě umělecké dílo sehrává podstatnou úlohu. Viz např. W. Benjamin, *O pojmu dějin*, in: *týž, Teoretické pasáže (Výbor z díla, II)*, vyd. a přel. M. Ritter, Praha 2011, str. 307–316, zde str. 315.

<sup>18</sup> M. Petříček, *Myšlení obrazem*, str. 20.

filosofie jako (i) historické kategorie odkazující k charakteristické skupině obrazů. Jenže výčet i povaha schémat se historicky proměňuje, což autor sám dokládá tím, že mezi referenčními díly uvádí i díla, jež vznikla mimo éru těch „nejbohatších“ (viz pozn. 14). S těmi některá schémata mizí, jiná se objevují. Zapletal doznává, že do schémat, která byla obvyklá pro renesanční filosofii, se postupně propadla revidovaná představa o světě jako prostoru, jež obýváme, v němž se pohybujeme. Lze předpokládat, že jakmile do tradice symbolického zobrazování vtrhl osvícenský relativismus, dosud převládající schémata ustoupila nebo úplně zanikla. Vzletněji lze říct, že nejpозději s Magrittovým *Ceci n'est pas une pipe* či Schrödingerovou kočkou dochází k tomu, že v myšlení, jež se opírá o vizuální předvedení, každá věc už vždy zároveň *je i není*. Pokud tedy Zapletalovy obrazy filosofie chápeme primárně jako historický jev (nikoli jako nadčasový princip), pak je v původní podobě již nemůžeme pochopit, nebo nám to přinejmenším nepůjde tak snadno.

Za druhé vidím v autorově postupu problém *metodicko-referenční*, kdy se autor se záměrem podepřít svá stanoviska určitým filosofickým proudem odkazuje ke spekulativní filosofii. Jako příklad filosofie, která doceneňuje významovou otevřenost obrazu a systematicky s ní pracuje, uvádí Zaple-

tal *Spekulativní kresbu 2011–2014*<sup>19</sup> a starší a dnes už klasické dílo *Tisíc plošin*.<sup>20</sup> Filosof Armen Avanesian a ilustrátor Andreas Töpfer, autoři *Spekulativní kresby*, zdůrazňují, že význam obrazu je situačně podmíněn. To se může jevit jako výhoda. Oba tvůrci by tak možná neprotestovali proti aplikaci obrazových schémat, jež koneckonců vycházejí ze situačního kontextu, tedy řekněme z prostorového a pohybového aspektu zkušenosti. Řekli jsme, že přestože koncepci schémat do jisté míry ohrožuje anachroničnost a arbitrárnost, historické obrazy filosofie (například grafika doprovázející Hobbesova *Leviathana*) obsahují ustálený symbolismus umožňující jejich poměrně jednoznačný výklad. V případě obrazové složky ve *Spekulativní kresbě a Tisíci plošinách* to však neplatí, výklad spekulativních obrazů je totiž míněn právě opačně: spekulativní kresba má být natolik sémanticky velkorysá, že její výklad vyžaduje bezprostřední textové vysvětlení, jinak se význam ztrácí. Jakákoli jednoznačnost je v kresbách těchto monografií cíleně rozpouštěna. Jednoznačný symbolický aparát tedy chybí a vše je naopak podřízeno maximě spekulativního aktu.

Spekulativní obrazy slouží primárně volně kontemplaci nad texty, s tím aspoň v případě *Spekulativní kresby* měly vznikat.<sup>21</sup> Autoři *Spekulativní kresby* definují svůj podnik jako ex-

<sup>19</sup> A. Avanesian – A. Töpfer, *Spekulativní kresba 2011–2014*, přel. K. Hládeková – V. Janoščík – J. Řídký, Praha 2020.

<sup>20</sup> G. Deleuze – F. Guattari, *Tisíc plošin*, přel. M. Caruccio Caporale, Praha 2011.

<sup>21</sup> Andreas Töpfer kreslil ilustrace do knihy *Spekulativní kresba* během tematických přednášek na berlínské Humboldtově universitě.

periment. To vede k tomu, že na jedné straně – jak přiznávají – nevědí, co dělají; na druhé straně vytvářejí vlastní (nesamozřejmě) zákonitosti filosofování.<sup>22</sup> Pasáže, kde by ve filosofické publikaci běžně stál text, podle slov autorů uspokojivým způsobem nahrazuje obraz. Nežádoucím konfuzím mají předcházet krátké heslovité popisky ilustrátora či nepříliš ozřejmující doprovodné komentáře Avanesiana a dalších. Myslet obrazem je nakonec dle autorů intuitivní podnik: „Spekulace tedy zahrnuje [dvojitě] přivlastnění ... nejdříve si autor spekulativním tvrzením přivlastňuje kus reality, posléze si divák přivlastňuje dílo autora“ (142), shrnuje Zapletal. Odtud lze nabýt dojmu, že spekulativní filosofie se umí *shodit*, myslit nad rámec svého *přirozeného* média (jazyka), a že vtahuje čtenáře či diváka do hry – a to nezní špatně. Jenže filosofie, která zajde se spekulací příliš daleko, možná není táž filosofie, jejíž relevanci je třeba hájit; zvláště ne v období, kdy nad ní visí orákulum úpadku do nejednoznačnosti. Vágnost znamená ztrátu kontaktu se světem, což je nebezpečné. Zapletal hledí k „poetice“ (135) či „gestičnosti“ (136) spekulativního myšlení a kresby Armena Avanesiana a Andree Töpfera jako k plodné otevřenosti; nicméně výsledkem takového myšlení může být opak, tj. myšlení zavíjící se samo do sebe.

Dosáhla tedy dnes krize filosofie takové míry, že se potřebuje ve výkonnou myšlení opřít o obraz? Jak mluvit

o krizi filosofie, pokud platí, že filosofie je v krizi takřkajíc *doma*? Je možné filosofovat obrazem a zároveň nerezignovat na text a naopak? Ačkoli Zapletal nakonec zajímá spíše zařazení obrazů filosofie do umění, můžeme na závěr rekapitulovat komplementární otázkou: *jak* patří obraz do filosofie? Za největší potíž *Spekulativní kresby*, o níž se Zapletal ve výkladu na mnoha místech opírá, považuji to, že její autoři ve svém experimentu nestaví dostatečně formulovaná tvrzení, na něž by bylo možné navázat. Partner ve filosofickém dialogu zkrátka tápe. Tuto skutečnost Zapletal reflektuje, ale nevěnuje jí větší pozornost. Tvůrčí akt dle autorů *Spekulativní kresby* „otvírá prostor pro pravdu“;<sup>23</sup> pravda i tvůrčí akt se zároveň mají neustále vyvíjet. Proměnlivost pravdy nemusí být sama o sobě problematická, jenže aby se něco mohlo měnit, musí také něco zůstat stejné. Ve *Spekulativní kresbě* prochází proměnou *vše*, a tedy vlastně *nic*. Nenajdeme zde výroky, jež by bylo možné vyvracet, posuzovat z hlediska pravdivosti či je jinak analyzovat běžnými filosofickými praktikami, a získáváme tak pouze zkusmé teze a kresby, které je možné docenit spíše pro humor než pro preciznost myšlenky. Tak jako dosud citovaní autoři včetně Zapletal, také Avanesian a Töpfer říkají, že „spekulativní kresbu je třeba číst“.<sup>24</sup> Problém je, že jejich kniha se oproti ostatním zmíněným dílům zdráhá formulovat jasnou myšlenku. Málem proto působí – vezmeme-li

<sup>22</sup> A. Avanesian – A. Töpfer, *Spekulativní kresba*, str. 15.

<sup>23</sup> Tamt., str. 13.

<sup>24</sup> Tamt., str. 18.



k ruce Zapletalův slovník – jako *ne-filosofický obraz*, jako shluk nahodilých motivů, který může mít estetickou hodnotu, avšak vysílá slabý filosoficky relevantní impuls. Filosofie, která odkazuje diváka ke kresbě a nepodává dostatečný výkon v jazyce, vystavuje samu sebe *špatnému* riziku, tedy riziku opačnému než tomu, co znamená *něco říct*. Proto lze filosofickou spekulativní kresbu (jako obraz i text zároveň) docenit nanejvýš jako inteligentní hru. Ne každá hra je však filosofii. Toto nakonec potvrzuje i Zapletal, který v závěru knihy píše, že pro obrazy filosofie je třeba hledat místo především v umění – například v uměleckém výzkumu. Úskalí divoké spekulace nejlépe vystihují slova Howarda Caygilla. Najdeme je ve *Spekulativní kresbě*; ačkoli pro autory knihy citace britského filosofa nevyznívá příznivě:

„Rozum neustále zvedá sázky v bedestruktivním hazardu. Může ale jenom prohrát, skončí zpustošený a s ubývajícími zdroji. Čím jsou ztráty vyšší, tím vyšší musí být i sázka, která je má vyhrát zpátky.“<sup>25</sup>

V závěrečných kapitolách *Obrazů filozofie a tělesné mysli* se Zapletal kloní k názoru, že obrazy filosofie mají transformační potenciál a vznikají vyváženou souhrou autorského tvůrčího aktu a divácké interpretace, čímž podemílají převládající pozdně osvícenský objektivistický světonázor, který má patrně být příčinou toho, že jednotlivá média (jazykové či obrazové atp.) jsou uzamčena sama v sobě

a vzájemně nekomunikují. Zapletal vidí v obrazech filosofie potenciál nejen k otevření intermediálních hranic, ale také k jakémusi osobnostnímu vývoji.

„Obrazy filozofie jsou uměním, pokud jejich *produkce i recepce* dohromady tvoří *osově souměrnou* transformační konfiguraci, v níž se nejdříve mnohé zkušenosti autora pojí v jednotný tvar uměleckého díla, aby toto dílo následně mohlo motivovat různorodé, zkušenostně založené interpretace na straně diváků“ (230).

Je třeba vyzdvihnout, že autor se vztahu myšlení a obrazu věnuje nejen textem, ale i vlastní kresbou – a činí tak vskutku nápaditě i sebezpytně. Z hlediska textového výkladu jsou nejzajímavější ty pasáže, v nichž Zapletal kriticky sleduje vlastní metody a všimá si slabin svých tezí. Osobitou obrazově-textovou cestou dochází k závěru, že koncept obrazů filosofie je nedostatečný: i kdyby obrazy filosofie nebylo možné oddělit od umění, filosofický text od obrazů oddělit lze. Tato asymetrie je závdavkem k pochybnosti, nakolik lze o obrazech filosofie mluvit jako o svěbytném žánru. Proto si autor v posledních kapitolách ještě jednou klade otázku, zda obrazy filosofie řadit spíše k filosofii, nebo k umění. A je sympatické, že jej uspokojuje jejich výmluvná nezařaditelnost.

Řekli jsme, že filosofie (byť kolikrát je a má být sama sobě pro smích) se musí spoléhat na jazykové vyjádře-

<sup>25</sup> Tamt., str. 135.

ní; pro potřeby filosofického myšlení je obraz sémanticky příliš neurčitý. Významný hudební producent Rick Rubin v knize *Tvůrčí akt: Způsob bytí ve světě* vyjadřuje tutéž skutečnost v koncentrovaném výroku: „Pravidlo udává rámec pozornosti.“<sup>26</sup> Když chybí pravidlo, chybí pevný rámec, v němž lze experimentovat a spekulovat. Právě absencí pravidel obrazy filosofie trpí nejvíce a ukázali jsme, že ani obrazová schémata navržená Lakoffem a Johnsonem nejsou dostatečným aparát, který by taková pravidla mohl suplovat. V tomto směru lze (*sic!*) filosofické obrazy k filosofii jakožto systematické disciplíně řadit těžko. A přece není radno disciplínu *myšlení z obrazu* podceňovat. Zapletal připomíná, že filosofie nestojí nad světem náhody a prostorového působení věcí či uměleckých děl, ale v jeho

středu a vtíp a *rozběh* myšlení nepatří k počátkům filosofování o nic méně než způsob, jak se pohybujeme ve světě. Přínosem knihy tak není toliko upomínka na prostorový původ myšlení (na onu topologii, která myšlení připomíná jeho původ v prostorové orientaci), ale též předvedení důvodů, proč má myšlení vtahovat do hry vtíp a uvědomělou hru asociací. Pak také může platit, že myslet znamená *myslet jinak*. Nutnost neustálé obměny či obnovy, jež je podstatná zvláště pro filosofické myšlení, shrnuje krásná věta Miroslava Petříčka:

„... spočínutí [myšlení] je nakonec nereálné: myšlení směřuje od mraků ke krystalům a znechuceno jednoduchostí krystalů vrací se zase zpátky, aby načerpal novou sílu v mracích.“<sup>27</sup>

Josefína Formanová

<sup>26</sup> R. Rubin, *Tvůrčí akt: Způsob bytí ve světě*, přel. V. Ettler, Bratislava 2023, str. 201.

<sup>27</sup> M. Petříček, *Myšlení obrazem*, str. 107.