

MYSLET ZNAMENÁ MÍT NA ZŘETELI DRUHÉHO

Rozhovor s Vojtěchem Kolmanem

OTTO DREXLER



Vojtěch Kolman © Martin Hundák.

Co se vynoří, když do téže řeky vstoupíme podruhé? S prof. Vojtěchem Kolmanem pytláčíme v krajině myšlení a vedeme rozhovor o dialektice, opakování, ironii, umění a čtenářství, ale i o druhém jako základním prvku každého smysluplného vztahu ke světu.

Vojtěch Kolman je profesorem na Ústavu filosofie a religionistiky FF UK, kde se dlouhodobě věnuje logice, filosofii jazyka, analytické filosofii a jejich souvislostem s estetikou a uměním. V roce 2002 zde získal doktorát za práci *Logika Gottloba Frega*, oceněnou Bolzanovou cenou a vydanou též knižně. Jako hostující badatel působil na univerzitách v Lipsku a Pittsburghu, v letech 2014–2016 byl proděkanem FF UK pro vědu a výzkum. Ve svých knihách a studiích propojuje přísnost analytické tradice s citlivostí k jazykovým posunům a estetickým paradoxům. Jeho obsáhlý spis *Filosofie čísla* (2008) získal ocenění nakladatelství Academia kniha roku 2008 a byl nominován na cenu Magnesia Litera; promýšlí v něm základy aritmetiky a analýzy z pohledu moderní logiky a filosofie. Umění a estetické zkušenosti se věnuje především v pozdějších pracích. V knize *O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat: Od formy zobrazení k formám života* (2017) ukazuje, jak umění – a zejména hudba – umožňuje nahlédnout vztah mezi poznáním, emocemi a sebereflexí. V monografii *Noc, v níž se pořádají medvědí hony na zajíce* (2020) zkoumá povahu filosofického poznání pomocí jazykového humoru. V poslední knize *Co je dialektika?* (2023) nabízí mnohostranný pohled na dialektické myšlení, v němž má své místo coby nástroj poznání i omyl. Heinrich von Kleist zde vystupuje jako „spolu-myslitel“, zosobňující dramatickou sílu přefeknutí, tápání a hledání směru.

Rozhovor vznikl pro tematické číslo *Divadelní revue*, které zkoumá napětí mezi opakováním a jedinečností v umění a kritice. Téma se zaměřuje na to, co se v umění stále vrací, a přesto nás dokáže něčím překvapit či umožnit nahlédnout nově. Tento paradox Kolman ve svých textech důsledně promýšlí. Klade v nich důraz na spolu-myšlení, napětí mezi vlastní výpovědí a přítomností druhého. A nejinak je tomu i v našem rozhovoru, v němž jde o to nahlédnout otázky z různých perspektiv bez nabídky jednoznačných odpovědí. A pokud by se přece jen nějaká jednoznačná odpověď nabízela, bylo by na místě připomenout domnělý Hegelův výrok: *Tím hůře pro skutečnost*.¹

Sešli jsme se v pondělí 21. července 2025 na zahradě v pražské Nekázance; občasný poryv větru narušoval letargii prázdninového odpoledne a příjemně vstupoval do našeho rozhovoru.

Ve své poslední knize *Co je dialektika?* zmiňujete příběh o ženě, která zabloudí v lese a je nalezena jinou ženou, která se sama ztratila. Tento obraz ztráty orientace, ústící v nečekanou dvojí záchranu, mi připomněl esej Michela de Certeau „Čtení jako pytláčení“,² v níž tento francouzský historik a filosof líčí čtenáře jako někoho, kdo se pohybuje krajinou textu po svém, ne vždy po stezce, kterou autor zamýšlel. Píšete s představou, že čtenář půjde s vámi, nebo spíš s vědomím, že může dojít někam, kam jste ani vy sám nemířil?

To je mírně návodná, ale dobrá otázka. Problém jakékoli řeči, tedy i textu, je, že se obrací na někoho, a tento fakt je součástí jejich formy. A ta z povahy věci není vidět. To je okolnost, kterou takzvaná objektivita sdíleného, soustředící se na obsah, potlačuje, a tím se fakticky stává neadekvátní, jiná, než by chtěla být. Mluvit, psát a obecně myslet tedy vždy znamená mít na zřeteli své adresáty.

Při psaní se vše komplikuje tím, že čtenář zpravidla není fyzicky přítomen. Můžete, ba dokonce musíte si ho nějak představovat, a tak hrozí, že si ho snadno zjednodušíte. Popularizační nebo edukativní literatura to dělá běžně. Pak si také snadno přijdete chytřejší, než jste, a začnete čtenáře do něčeho zasvěcovat, nebo je něčím provádět. Tím retrospektivně znevažujete i sebe.

Mně jde přitom bazálně právě o tu základní formu myšlení, která druhého z povahy věci potřebuje, a je tedy vlastně vždy už spolu- a proti-myšlením, tedy něčím „více než“ je prosté myšlení. V tomto ohledu mě inspiroval jak Hegel, tak Kleist, jak se ostatně snažím v knize ukázat. Jejich podněty chci přetavit do určité zásady: že druhý je vždy jakási konstitutivní výjimka. To je formální komentář k tomu, že

1 „Výrok ‚Tím hůře pro skutečnost‘ (kdyby ho byl býval Hegel řekl) lze vnímat jako upozornění, že vědět, jaké věci ve skutečnosti jsou, nejde bez souběžné starosti o to, co si o tom myslí druhí. Přechodem k sociálnímu pojetí poznání, což je jeden z Hegelových hlavních přínosů k epistemologii, v konceptu ducha jako Já, které se stalo My, se logický problém definitivně přetváří v problém expresivní. Ve vztahu k Hegelově filosofii jej nedávno zesnulý George Steiner popsal takto: ‚Hegel, a to je vzácné, byl schopný myslet proti sobě a pozorovat se a zaznamenávat se při tom. Podstatou Hegelovy metody a myšlení je polemika se sebou. Negace, překonání [Aufhebung] s jeho současnými reciprocitami zrušení, zachování a rozšíření, svinutí a rozvinutí dialektického módu, jsou bezprostřední teoretické nástroje Hegelova principu protikladu či *proti-myšlenky*. [...] Pro Hegela myslet, uskutečňovat a artikulovat dynamiku identity znamená *myslet proti*. Znamená to *dramatizovat* v původním smyslu slovesa, jímž je čisté jednání.“ Literární kritik George Steiner, z jehož díla Kolman cituje, přirovnává strukturu Hegelova myšlení k příběhu Antigony. Více Kolman 2021.

2 Certeau v něm rozlišuje správce lesa – autora – a čtenáře jako pytláka, který se tímto lesem pohybuje po vlastních stezkách. Místo pasivního konzumenta „denní dávky simulaker“ klade důraz na čtenářskou tvořivost, která přetavuje smysl v odpor vůči autorskému pořádku. Více Certeau 2010.

v čemkoli, co říkáme, ať už chceme někomu něco prodat, nebo se s ním jen poradit, musíme ho brát vážně, a zároveň být s to říci svoje, tedy nepodlehnout druhému a zároveň si ho nezjednodušit.

To není nijak triviální úkol, a obvyklé politické debaty, které nás vyzývají, abychom respektovali druhé a jejich názory, byť jsou třeba extremistické, jsou toho ukázkou: obvykle se to chápe tak, že je musíte nějak přesvědčit, že máte pravdu vy, nebo uznat, že mají pravdu oni, přitom ani jedna možnost obvykle není reálná. Pak ale není reálné ani běžné soužití.

Co si z toho ve vztahu ke knize čtenář vezme, je trochu druhotný efekt, který člověk tak jako tak nemá ve svých rukou. Což je, myslím si, taky nějaká životní, nejen pedagogická moudrost, totiž že člověk dosahuje účinku, který nezamýšlel, a musí s tímto nepredikovatelným faktorem všeho, co dělá, nějak počítat a naučit se s ním pracovat. Jakákoli zdatnost či mistrovství vlastně není jen pozitivní kvalita zvládnutí nějakého stylu, nějakých pravidel, ale i to, čemu Hegel říká „úcta, kterou je třeba dát osudu“...

Získat cit pro konflikt

Ve své knize nahlížíte dialektický princip myšlení z mnoha perspektiv. To se zdá být v protikladu k dnešnímu pojetí „kritického myšlení“, v příslušných kurzech prezentovaného jako rychle osvojitelná dovednost, která umožňuje v několika krocích odlišit pravdu od lži. Není takové pojetí spíše mapou bez krajiny či pomůckou, která stěží nahradí vlastní nezkušenost či nedostatek trpělivosti? Neztrácí se v digitálním věku a v době stále chytřejší AI důležitost procesuálního myšlení?

Kniha začíná otázkou, co je myšlení. To je Heideggerova otázka, která slavně či neslavně konstatuje, že věda nemyslí. Stekler ve svém komentáři říká, že jednou z funkcí tohoto výroku je pozorovat podmíněné reflexy těch, které tento výrok irituje.³ Přitom je zcela přirozeně nasnadě spousta protiotázek, které právě dotčení nechávají ladem. Jakou formu má myšlení, je to třeba biologický proces, stav mysli, která pak nějakým způsobem přeskochí k objektivitě? A jak to dělá? Nebo nějaká společná aktivita řízená metodou, třeba vědeckou, která pak takřka automaticky garantuje úspěch? Jakmile se chytíme našeho předpokladu myšlení jako protimyšlení, které musí brát specifickým způsobem vážně druhého, ukazuje se, že veškeré evidence-based myšlení, nebo tzv. kritické myšlení, v podobě, která je běžně produkována, je utopické a neadekvátní tomu, co slibuje. Už svojí formou nemyslí.

Nejde zde přitom o to někoho shazovat, vysmívat se mu, že nemyslí, ale odmítnout jednoduché, doslovné odpovědi. Takové, které se tváří, že věci lze říct „exaktně“, tedy jednou provždy, a dál už není co řešit. Myšlení si naopak musí být vědomo své neexaktnosti, vycházející z napětí mezi mnou a druhými, kteří mě korigují. Kniha se snaží tento aspekt zohlednit také formálně, jakousi multiperspektivitou témat a příkladů. Ale to ve výsledku musí dělat každá kniha, která chce něco říct, a není žádný zaručený recept, který by to sám o sobě, mechanicky umožnil. Jen určitá vůle vyjít vstříc zmíněné konfliktní formě. Každá kniha, tedy každá dobře napsaná kniha, je svým způsobem dialogická.

To je náročný přístup. Jak se můžu v této zdatnosti – vytvářet si k věcem odstup a zároveň o nich smysluplně hovořit – cvičit?

Tak především je třeba hodně číst. V úvodním kurzu pro studenty z celé fakulty zadávám krátké texty, od Hegela, Nietzscheho, ale také Kleista. A překvapuje mě, jak velký problém mají mnozí studenti s tím, že se v nich tvrdí něco, co je v doslovném smyslu absurdní. Hegel říká, že obyčejní lidé myslí abstraktně, podle Nietzscheho mluvit znamená lhát a Kleist tvrdí, že mravy se nejlépe rozvinou v doupěti neřesti. A studenti píší: „To není pravda.“ Ale je přece nabíledni, že dotyční autoři dobře vědí, že to, co říkají, doslovně vzato není pravda, že to tedy říkají z nějakých komplikovanějších důvodů. Stěžovat si na to je jako volat na divadle „pozor za tebou“, když se blíží zločinec, nebo upozorňovat, že paní Bovaryová neexistuje.

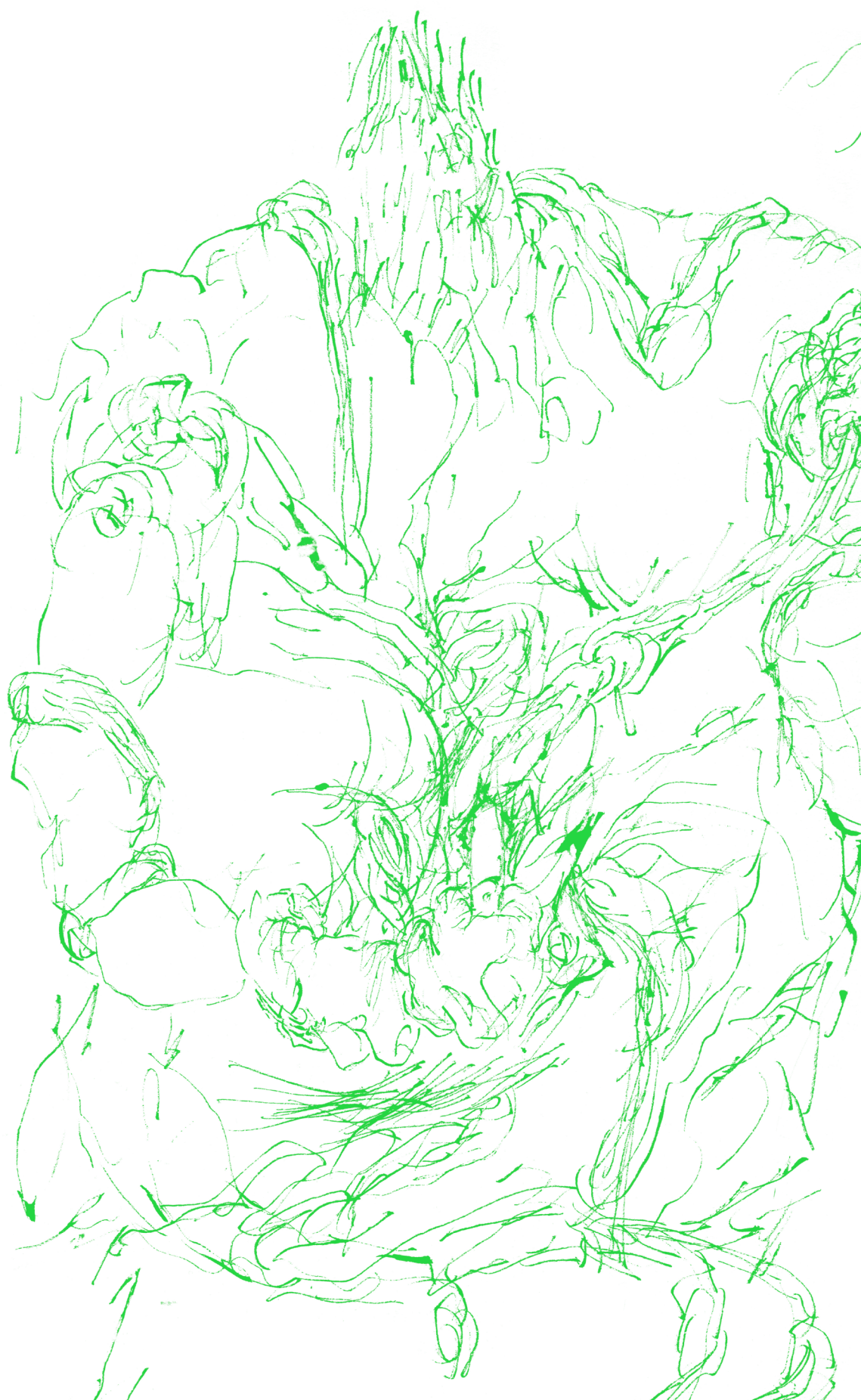
Tato tendence k doslovnosti může být známkou jisté krize. Méně se čte, povinná literatura se upravuje tak, aby bavila, aby se nudě dalo vyhnout dějem. Ale cílem výuky ani umění není bavit, ale právě získat cit pro konflikt. Není to jen víkendový výlet, kde se zasmějeme a odpočineme si. I když i to může být. Umění má také systematickou funkci v rámci jazyka a zkušenosti vůbec, což vám asi nemusím vykládat, když se jím zabýváte. Jde o to uchopit víceznačnost, přijmout, že někdo může říkat věci jinak, než doslovně nebo jak obvykle jsou. A to je složitá věc. Ve zmíněném textu třeba Kleist píše dopis redakci, který pak sám z pozice redakce kritizuje. A takový text můžete už z formálních důvodů sotva číst přímo. Už pro tento rys, z hlediska kritiky doslovnosti, je Kleist ideální dialektický autor, jako divadelník i jako ironik.

Ve svých knihách často saháte k příkladům z literatury či divadla – ať už z oblasti takzvaného vysokého, nebo populárního umění. Čím vás umělecké formy přitahují?

Je zajímavý paradox, že tzv. objektivní myšlení si je vlastně nevědomo své situovanosti, perspektivity, a tak se stává subjektivní v radikálním slova smyslu. O to více dupe nožičkama, když na to někdo upozorní. Umění představuje formy zkušenosti, které tomuto perspektivnímu ohledu vycházejí cíleně vstříc a mají nás k němu vycvičit. Právě tím, že problematizují „objektivizující“ doslovnost a tematizují „subjektivizující“ víceznačnost. A zde nemyslím jenom literaturu nebo divadlo, ale i hudbu, pokud ji vidíme jako otevřenou zvrátům ohledně smyslu. Očekávám třeba nějaké pokračování fráze, řekněme v klasické kadenci, a když zjistím, že to nebylo zamýšleno, nejenže svůj úmysl opravím, ale ponechám omyl jako součást významu fráze.

V divadle ale bývají diváci často zklamaní, když inscenace nesplní jejich očekávání daná konvencemi. Nehledě na to, že ty se přitom neustále vyvíjejí, což lze krásně sledovat například na shakespearovské inscenační praxi. Je tedy konvencionalita další forma té doslovnosti, o které mluvíte?

Člověk chce dostat to, na co je zvyklý. To je bezesporu varianta doslovnosti. A je fascinující, jak často se tato doslovnost opakuje už na rovině každodennosti. Když přijde nová adaptace, třeba nyní u seriálové adaptace Harryho Pottera, abych zmínil mediálně silně pokrytý případ, kritizuje se herecké obsazení. Lidem stačí, že někoho spatří na fotce, a hned jim to vadí. Ale za pár let budou říkat, jak je ten samý herec podle nich skvělý a nikdo jiný roli nemůže hrát. To je frapantní známka nezkušenosti a nedostatku trpělivosti s novým.



V dvojí roli

S tím možná souvisí i otázka rámce. Když se vrátím k příběhu ztracené a zároveň „nalezené“ ženy v lese z úvodu vaší knihy, vidím v ní metaforu myšlenky či myšlení jako něčeho živého a pohyblivého. Lesní scéna ukazuje pohyb k pravdě jako pohyb, který je podmíněn ochotou nechat proměnit rámec dané myšlenky...

Odkaz k nalezené ženě je trochu vtip, resp. ukázka dialektického zvratu, jak se mu ve všech možných podobách skoro profesionálně věnuje Slavoj Žižek. Zde jde ovšem o skutečnou zprávu z novin, která má všechny parametry dialektické poučky. Příběhem jsme kamsi vedeni a z rázu překvapení tím, že jsou naše očekávání anihilována, což nás nutí nejen změnit směr myšlenky – a to je podnět k vtipu –, ale také zaměřit se na smysl celého zvratu neboli vtip v užším významu slov. To je také možná proměna rámce, o níž mluvíte.

Nedávno jsem narazil na něco podobného, a možná více osvětlujícího v Kampusu Hybernská, kde mohou v rámci středoškolských programů žáci psát na tabule odpovědi na různé otázky, také filosofické. Jedna z nich byla, zda spočívá smysl života v práci a zda má život vůbec smysl. Někáký žák na to odepsal: „Nemá, měli bychom využít čas jinak.“ To samozřejmě může být nechtěná reakce, ale věcně to – právě proto, že je to vtipné – ukazuje problematickou formu samotné otázky a možná i skutečnou cestu k pochopení toho, co je filosofie. Ne jakási vznešená a odtažitá moudrost, ale reálná potřeba, která nastupuje tam, kde se odtažitá moudrosti vyčerpají, řečeno s Nietzsche, kde se problémem stává samotný život. Ten zjevně nejde využít jinak, protože z něj není kam utéct.

Jinak řečeno, i při kladení otázek můžete lidi navést, anebo je otrávit, a to je ten různý způsob využití rámce, o kterém jsme hovořili. Subverzivní způsob tázání, nebo jako v uvedeném případě, odpovědi, může být začátkem rozhovoru, v němž druhé neodsuzujete do role přijímatelů instantního moudra, ale ustanovujete situaci, v níž lze teprve porozumět tomu, co je vůbec filosofický problém. Otázky typu „co je filosofie?“ lze standardně zodpovědět zrovna tak málo, jako proč se nám má líbit Smetanova *Má vlast*, tedy člověk už to musí vlastně vědět, aby mu taková odpověď dávala smysl. Což neznamená, že nelze uvádět nějaké důvody, třeba národopisné nebo muzikologické, ale ty na tu otázku neodpovídají, nanejvýš nás, v šťastném případě, přivedou do situace, v níž lze *Mou vlast* teprve pochopit. Ve výsledku je to opět záležitost onoho rámce, který je třeba proměnit, ale nejprve tedy vůbec ustanovit.

Nedávno jsem na teatrologické konferenci v Olomouci slyšel pozoruhodnou debatu, v níž se pedagogové předháněli, kdo lépe zvládá vést se studenty dialog a zda tomu napomáhá struktura studijních programů. Lze v asymetrickém vztahu mezi učitelem a studentem mluvit o rozhovoru, který není jen přenosem informací a jejich kontrolou?

Každý rozhovor vychází z téže zásady jako jakákoli řeč, totiž z formy protimyslení, což lze vyjádřit taky tak, že aktivně respektuje zásadu „více než“. V poznání, kde říkáme „já“, myslíme zpravidla „více než“ to, totiž „my“. A rozhovor tuto situaci jen aktivně implementuje. I ve škole se opakuje to, co bylo řečeno dříve. Studenty tedy musíte brát vážně, aniž byste rezignoval na to svoje, což při výuce znamená například i to, že se nebudu tvářit jako kamarád, devótně a podbízivě, když to neodpovídá situaci, v níž se má někdo něco naučit. Když například studentům říkáte „kolego“, není to obvykle symetrické. A tuhle faleš, blahosklonnost, každý soudný student pozná. Ono obecně rozhovor a dialog nejsou přímočaře symetrické, je v nich vždy autoritativní prvek, který musí být nějak vyvážen zodpovědností. To je těžký úkol.

Hegel tato úskalí popisuje ve své stati *Kdo myslí abstraktně?*,⁴ kterou čtu jako etudy na téma sdílené odpovědnosti. Pokud beru zákazníka „jen jako“ zákazníka, což je Hegelův vlastní příklad, tedy někoho, na kom lze vydělat, přestane fungovat i zmíněný transakční vztah. To je jednoduchá kritika ekonomické teorie sociální. A témuž problému z druhé strany nijak nepomůže, pokud se začnu tvářit jako jeho nejlepší kamarád, člen širší rodiny, s nímž jest možno skotačit v nákupní zóně, jak nám to prezentují reklamní akce supermarketů. S vyučováním je to podobné, čímž ovšem nechci říct, že je student zákazník. Ale musí být právě „více než“ jen student, jinak žádný dialog nefunguje.

Když jste užil příklad se skotačením v nákupní zóně, vybavují se mi z dětství vzpomínky na tradiční prodejny s potravinami – už dost vymizely – s jejich zašlými a nevzhlednými regály a prodavači, kteří se na vás mračili, jako byste je otravoval. Dnes mě ale irituje něco jiného: situace, kdy vás v komunikaci někdo neustále „zrcadlí“ a usmívá se, aniž by vnitřně byl s tím, co říká. Zatímco první bylo aspoň autentické, to druhé je póza – prostředek k dosažení cíle. Vytrácí se tam člověk... Jak být v určité situaci adekvátní, trochu svůj, ale zároveň trochu s druhým?

Udržet si toho druhého a zároveň sám nezmizet z dohledu, to je náročná disciplína. Vezměte si, že když člověk pouze čte přednášku, i kdyby byla sebevíc dobrá, tak to lidi nebaví. Často mají větší váhu gesta a způsob prezentace než samotný obsah, protože nějak reagují na publikum, na situaci, v níž se nachází. V tom je ale druhé nebezpečí, když na publikum myslíte až příliš, přizpůsobujete se mu, a pak vlastně vůbec nic neřeknete. To modelově činí Andrej Babiš nebo populisté obecně.

Ve výuce je to podobné. Pokud pedagog jen přednáší předpřipravená moudra, je tam vlastně zbytečné; studenti si to, co říká, mohou přečíst v učebnici. Odpovídá to Hegelově slavné zápletce z dialektiky pána a raba, kdy autorita pána přichází vniveč právě proto, že nemá žádný korelát, a je v ironickém zvratu převedena na raba. Zase neříkám doslovně, že student je rab, ale je to on, kdo se potřebuje něco naučit, zatímco pedagog, který rezignoval na vlastní učení a jen opakuje, co si před hodinou někde nastudoval, je zbytečný. Aby byl člověk učitel, musí nějakým způsobem zvládnout obě role, učitele, jenž vykládá, a žáka, jenž tento výklad recipuje a je jím překvapen. Žák je tedy také v dvojí roli: musí porozumět pedagogovým záměrům, ale nemůže jen opakovat, co učitel říká, protože při skutečném výkladu nikdy úplně nemůže rozumět tomu, co se mu učitel snaží zprostředkovat.

Během studia jsem potkal různé pedagogy. Někteří od nás, studentů, vlastně nic nechtěli... Pak byli tací, kteří množstvím informací a způsobem jejich předávání vytvářeli obrovskou propast mezi tím, co vím já, a co vědí oni. Před nimi jsem měl obavu, že nemohu uspět. Nejvíc mi dali pedagogové jako třeba Kamil Činátl, který nás coby své studenty bral jako partnery, ale zároveň po nás vždy chtěl něco navíc: to, čemu říkáte „více než“. Na jeho hodiny nešlo přijít jen s tím, co už člověk zná, a „improvizovat“. Něco takového se hned dalo poznat. Kdo chtěl být v hodině při věci, musel se připravit.

Lidi se nejlépe naučí věci, které si musí trochu sami vydobýt. Četl jsem o pokusu, kdy jistí pedagogové vykládali dějiny umění nejprve záměrně trochu chaoticky, a jindy

4 Více Hegel 1990.

naopak přehledně. A právě z té „chaotičnosti“ si studenti pamatovali víc, protože se museli víc snažit porozumět úmyslu výkladu. Jenže to má i svou odvrácenou stranu: takový „chaotický“ pedagog nebývá oblíbený. Jakmile se začne měřit oblíbenost, svádí to k jiným stereotypům. K tomu, jak studenta spíš uspokojit než ho něco naučit. Když si zpětně vzpomenu na svá studia, nejvíc se mi dostalo od učitelů, kteří mě tím, co říkali, doslova iritovali, dost možná i nezamýšleně.

Možná lze zvolit jiný příklad, který navazuje na výše zmíněnou dialektiku pána a raba. Petr Rezek říká, že porozumění umění vyžaduje, aby se divák stal více než účastníkem uměleckého díla – třeba obrazu nebo představení –, aby byl takříkajíc mimo scénu, ale zároveň svědkem, který je její součástí. V divadle to je evidentní: musím v něm vlastně být jako dva diváci a udržet napětí mezi nimi. Nemůžu být jen ten, kdo je na scéně. To bych byl šílenec. Že bych si myslel, že jsem Rusalka jako u Vodňanského (*smích*).⁵ To je extrém – nebo nějaký terapeutický podnik. Ale... Druhý extrém je být pouze divák jako Tolstého Nataša Rostovová v opeře, tedy vidět na jevišti kulisy, nikoli to, co představují. Jak dialog navodit, na to není žádný recept. To vychází ze situace. Monolog a dialog jsou dvě krajní pozice a my se musíme dostat mezi ně.

Rozumím tomu tak, že improvizace neznamená náhodnou reakci, ale pružné zacházení s tím, co jste si připravil... Napadá mě příklad z dějin českého divadla: Voskovec a Werich – jejich dialog byl improvizovaný, ale zároveň vycházel z důsledně promyšlené struktury.

Improvizace je dobrý příklad činnosti, která nemá pevnou strukturu, ale zároveň není nahodilá. Není to jako když improvizujeme při vaření a vezmeme, co je zrovna ve skříni. Opakem je to, co Georg Bertram nazývá dynamickou rutinou: jako když řídím auto. Jsem-li zkušený řidič, jezdím rutinně, což neznamená pouze mechanicky, ale to, že mám tuto rutinu stále pod kontrolou. Ve výsledku tak improvizuji, protože situace, v nichž se ocitám, jsou stále nové a já je přitom dokážu dynamicky začlenit do struktury řízení. Podobné je to v hudbě; a vlastně při užití jakéhokoli pojmu, třeba „kočka“, protože realizace pojmu – konkrétní kočka – je vždy nějak nová a atypická.

Improvizace je díky tomuto obecnému užití významné téma, které souvisí s tím, o čem píšu ve své knize pod pojmem konstitutivní výjimky, nebo s tím, čemu říkám „více než“. Jinými slovy, nejde jen o to, že druhého vezmeme v potaz. On přímo utváří podobu toho, co říkáme nebo děláme, je něčím, vůči čemu vždy improvizujeme, když nějak jednáme, když něco říkáme. Porozumět pak znamená být zároveň přihlížející „já“ i účastné „já“. Ne jedno, nebo druhé, ale obě – v napětí daném improvizací, z níž teprve může vzniknout nějaký rozhovor.

5 Vodňanský: *Psychodrama*. V Rusalce bez Rusalky si divák vytvoří Rusalku svými prostředky amatérskými. Více Vodňanský 2000.

Vlastní stezky

Walter Benjamin přirovnal citace k loupežníkům číhajícím u cesty, kteří připravují kolemjdoucí o jejich jistoty. Jaká byla vaše cesta k „pytlačení“? Co vás přivedlo k vydávání se po vlastních stezkách, k tomu, co Certeau nazývá „čtením jako pytlačením“?

Charakterizace citování jako pytlačení je zajímavá, protože to odpovídá zmíněné charakterizaci myšlení jako protimyšlení. Chceme-li samostatně myslet, musíme vždy začít pytlačit. Když se něco učím – zvláště jako dítě, ale fakticky celý život –, nutně se chovám jako „více než“ v daný okamžik jsem, a tedy vlastně cituji, neboli беру druhé vážně, možná až příliš vážně. Přejímám jejich stanovisko, aniž bych ho byl ještě zcela práv. To je základní pohyb, bez nějž bych vůbec nemyslel. A pak jde taky o to, jak si zachovat „to svoje“, tedy vydat se, jak říkáte, po vlastních stezkách.

Vlivně to tematizuje Petr Rezek ve své *Filosofii a politice kýče*,⁶ když hovoří o kýčovitém myšlení jako přebírání citátů pro citáty. To je případ nevěcného myšlení, kterému nejde o věc, ale především o sebe, byť třeba ne nutně na úkor druhých. Nejen že se žene cizím lesem, navíc ale již jednou prošlapanými stezkami, a tak poté, co se v nich vyzná, začne mít dojem, že jsou jeho vlastním výkonem. Takové myšlení chce být autentické dřív, než na to má svaly. O co jde, je právě transformace tohoto postoje.

Kde jste pytlačil vy?

Forma protimyšlení je zajímavá tím, že je jedno, kde pytlačíte. Nejsou „doporučené lesy“ ani „doporučení správci“. Vy musíte někoho citovat, ale koho, to je v nějakém ohledu lhostejné. Problém nastává tehdy, když začnete dělat z citovaného autora vlastní výkon a ctnost. Řeknu „pytlačil jsem u Heideggera“ a už se na mě přenáší kvalita téhož porostu. Například Hegel, Wittgenstein nebo Kleist jsou pro mě důležité, ale podstatné je něco jiného: naučit se s jejich pomocí vyšlapat vlastní stezky, dosáhnout napětí, struktury „více než“. Je pravděpodobné, že třeba Heidegger je pro tento cíl vhodnější než návod na pračku, ale jestli to někdo zvládne s ním, tím lépe pro něj...

Čím vás tito „správcové lesa“ inspirovali? K jakému poznání vás vedli?

Hegel mě oslovuje už samotnou formou, způsobem psaní. Neuděláte u něj ani krok, aniž byste si něco sám nezkusil. Nejde ho jen číst. Vyžaduje spolupráci. Co si na něm nevydřete, to nemáte. To je i jeho pozice ve filosofii, která svou formou není nijak argumentativní. Kant třeba staví na podrobných důkazech a vysvětleních. A kdo je pak podrobně rozebírá, vždy v nich najde nějakou „chybu“. Hegel pochopil, že se ve výsledku budou počítat zejména velké oblouky a gesta.

6 Více Rezek 1991.

Jednorozměrný Marx

V našem rozhovoru se explicitně i implicitně dotýkáme pojmu dialektika, který figuruje i v názvu vaší poslední knihy. V českém kontextu je dialektika často spojována s marxismem-leninismem, vy ale tvrdíte, že marxistická dialektika vlastně dialektická není. Co konkrétně Marx podle vás „nepochopil“ u Hegela?

Zjednodušeně vzato, Marx si z Hegela bere jen něco, zejména sociální podobu skutečnosti, kterou navíc reinterpretuje ekonomicky. Přitom je to právě „více než“ to. Proto je marxismus-leninismus jako dialektická – či řekněme filosofická teorie – spíše pitomý či jednostranný, a proto nedialektický. Marxovo slavné obrácení Hegelova idealismu na materialistické nohy je přitom podivný podnik, protože je už součástí Hegelova vlastního rozvrhu, a je zvláštní, že si toho Marx nevšiml. Hegel dává sám dostatečně velký důraz na materiální podmínky ideálu, viz třeba už jeho devíza „pravdou úmyslu je čin“, kterou prosazuje jak v politice, tak třeba v umění. Vůči marxismu-leninismu má ono obrácení z hlavy na nohy určitý ironický nádech, neboť Hegel ve své *Filosofii dějin* kritizuje francouzskou revoluci pro její snahu postavit skutečnost na hlavě, totiž na myšlence.

Řečeno jinak, Hegelova dialektika je mnohohrstevnatá a cíleně vyžaduje čtení, kterému na základě Scrutonova estetického rozlišení říkám symbolické. To nelze omezit na jeden výklad, ale tyto výklady na sebe takříkajíc nabaluje. V mé knize proto Marx vystupuje především záporně. Trochu jako fackovací panák, který se drží čtení jediného, totiž historicko-ekonomického. Je to vůči němu trochu nespravedlivé, problém je spíše Engelsova recepce dialektiky a dialektických zákonů, která se tváří, jako by za nimi byla nějaká exaktní věda. Takové čtení, tedy čtení jediného výkladu, nazývám alegorické.

V čem tkví podstata odmítání dialektiky v české filosofii a kultuře obecně?

Dialektické myšlení u nás se zdiskreditovalo právě proto, že bylo prezentováno jako vědecký světonázor, tedy v žánru doslovnosti, což je čiré nepochopení figury „více než“ a filosofie vůbec. Ilustrovat to lze třeba právě na dialektice pána a raba, je-li čtena v historicko-ekonomické zkratce, jako příběh střetu dělníků s kapitalisty. Veškeré napětí je pak pryč, stejně jako ironický zvrat, k němuž podle Marxe vlastně dochází hlavně ze statistických důvodů, neboť vykořisťovaných je prostě numericky víc a víc, a tedy musí nutně svrhnout kapitalisty.

Dopad na moderní českou filosofii je asi ten, že se v ní pak ve vymezení vůči této zkratce prosazovala spíše hermeneutika, v duchu Heideggerova názoru, že dialektika vlastně jen vyjadřuje vyčerpání tradičních ontologických kategorií a s tím související neschopnost myslet. Zapotřebí je ale právě vytvořit kategorie nové, adekvátní situaci „já“, která je „my“. Pak nebude dialektiky zapotřebí.

Co stoupalo, nyní klesá

Toto číslo *Divadelní revue* nahlíží téma opakování perspektivami různých vědních disciplín. V jakém smyslu je opakování tématem pro filosofii?

Opakování je náročné téma, ve filosofii explicitně přítomné už ve výroku, že nejde dvakrát vstoupit do jedné řeky. Podstatný je ale hlavně implicitní výskyt, který s tím explicitním souvisí. Například recentní Brandomovo⁷ čtení Hegela je vystavěno na re-kapitulujících pojmech, které vyniknou v angličtině. Uznání jako *re-cognition* je vlastně znovu-rozpoznáním, vzpomínka jako *re-collection* je vlastně znovu-sebrání a znovu-uspořádání, a nejpodstatněji, představa něčeho jako *re-presentation* je jeho znovu-předvedení. V tom už je nějaký filosofický názor, který čeština i němčina potlačují, totiž že k věci, či skutečnosti obecně, se nelze dostat jinak než tím, že ji znovu a znovu předvádíte, opakuje. Abyste objektivně, věcně poznávali, musíte mít schopnost se k něčemu neustále vracet jakožto k témuž. V tomto smyslu je opakování pro filosofii zcela základní téma.

Můžete to přiblížit?

Leonard Bernstein má hezkou knihu o hudbě, založenou na svých šesti harvardských přednáškách,⁸ kde říká, že v hudbě je idea opakování přítomna i tehdy, když se tam o žádné opakování nejedná. To je hluboký postřeh, zakotvený v tom, že v hudbě tvoříme svět takříkajíc z ničeho, zatímco ve vědách máme snadno dojem, že už tu vše jednou bylo, a my to jen objevujeme. Přitom zde vždy dochází také k nějakému ustanovení skrze opakování, *re-presentation* téhož.

Samotná *re-presentation* téhož je ale z povahy věci pokaždé jiná, což ve své hloubce nivelizuje právě onen slavný výrok, že jeden člověk nemůže dvakrát vstoupit do jedné řeky. Vtip je ale v tom, že právě do řeky vstoupit opakovaně lze, protože řeka sama vzniká opakováním jako něco neopakovatelného, je jím konstituována. Opakováním ustavujeme něco, co je za jednotlivými okamžiky či proudy. A to je ta řeka. Vstupujeme dvakrát ne do stejného objemu vody, ale do téže řeky.

Opakováním necháváme vyvstat podstatu věci?

Opakováním necháváme vyvstat samotnou věc. Ale podstata zde nějakou roli taky hraje. Vyjeví se to, když začneme mluvit o konstruktivním a destruktivním opakování, kdy tvořivost spojuje obě, trochu po vzoru oněch pytláckých cest. Konstruktivním opakováním vytvoříme předmět tím, že ho znovu a znovu prezentujeme, tedy *re-presentation*. Bernsteinova noticka je v tomto ohledu velmi instruktivní, stejně jako jeho řeč o opakování jako metafoře v převleku, v níž lze říci například, že totéž, co stoupalo, nyní klesá. Tím je konstituován tok hudby, aniž by za tóny muselo být něco, co objektivně teče. Říci, že hudba teče, je také metafora.

Destruktivní opakování nás naopak upozorňuje na konvenčnost a kreativitu opakování konstitutivního, tedy právě na fakt, že za našimi *re-presentationi*, za jevy, kromě jejich opakování, vlastně už nic dalšího není. Glasse nebo Warhola lze zmínit

7 Více Brandom 2019.

8 Série šesti přednášek, které Bernstein pronesl na podzim roku 1973 na Harvardu, představuje mnohovrstevný příspěvek k estetice hudby i její pedagogice. Bernstein v nich propojuje hudební analýzu s lingvistikou, filosofií, akustikou i kulturní historií. V jednotlivých přednáškách usiluje o mezioborové uchopení hudby coby univerzálního jazyka lidského vědomí a citového prožitku. Více Bernstein 1976.

jako příklady, které na to poukazují, ujmeme-li se jich právě v kontextu předchozích konstrukcí. Pak je nechápeme jako nějaký absolutní výkon, styl *sui generis*, ale extrémní verzi pytláčení, která nechává les zdánlivě tak, jak je.

Je celkem instruktivní, že Bernstein svou úvahu o opakování nerozvinul třeba nad Glassem, ale nad Beethovenovou *Šestou symfonií*, nad místem, v němž se jedna figura opakuje skoro identicky zhruba stokrát, tedy zaměřil se na případ jakési lokální destrukce v jasně konstituovaném, ba dokonce kanonickém celku. Destruktivní opakování zde zpětně obrací pozornost na to, co toto lokální místo obklopuje, a „animuje“ to. V kontextu těchto dvou odlišných opakování pak celá skladba získává nový význam. Posluchači si díky nim mohou uvedený celek znovu zpřítomnit a nevnímat jej jen jako vyšlapanou cestu, nějaký artefakt. Destruktivita zkrátka dává smysl jen na pozadí předchozí konstrukce, kterou rozbíjí, ale zároveň jí tím vrací původní funkci a hodnotu. Proto jsou umělecké příklady tak zajímavé.

A opět jsme u otázky, jak si k věcem vytvářet odstup...

Petr Rezek kdesi říká, že by chtěl vytvořit diskotéku, v níž by jen nepřehrával slavné skladby, ale opakoval by z těchto skladeb, například z Pucciniho *Toscy*, tři tóny pořád dokola. A tím by lidem, které ta opera nebaví, ukázal její hloubku. To zní na první poslech absurdně, ale není. Je to prostě návod, jak se na tu skladbu, kterou vlastně každý zná, být často jen jako typus, tedy ne konkrétní dílo, podívat novými očima a tím se dostat k její věci.

Je to současně variace na Hegelův aforismus, že známé je nepoznané. Když totiž něco posloucháte často, tak už mnohdy neposloucháte tu věc, ale především sama sebe. To je zmíněný princip kýče jako případ nevěcnosti. V něm ožívujete jen svoji vzpomínku a dojmáte se nad ní. A to je zapotřebí rozbít, k čemuž slouží právě destruktivní složka opakování. Za tímto účelem můžete přirozeně užít i jiné techniky, které Rezek rovněž diskutuje, tedy nemusíte dílo opakovat, ale například zaměřit se na jeho část, nebo ho nechat zmizet a sledovat, co to udělá, jak to slavně demonstrovali Duchamp či Cage.

Také dějinnou epochu často vystihne jeden detail lépe než souhrn faktů – to uměli dobře velcí spisovatelé 19. století jako Flaubert nebo Tolstoj. Ale pokud necitujeme jen kvůli efektnosti nebo – jak trefně říká Petr Rezek,⁹ jehož slova mi připadají dnes možná ještě aktuálnější než v době, kdy je napsal –, abychom si „zakoupili lístek“ do akademického vlaku, proč vstupujeme do vztahu s jiným dílem právě tím, že jej citujeme?

Možná vše vysvětlí jiný příklad. George Steiner říká, že každé umělecké dílo je kritický čin, který ukazuje, že věci mohly být také jinak. A nejlepší a možná i jediná oprávněná kritika uměleckého díla je jiné umělecké dílo. Explicitně, vedle komplikovanějších dvojic jako *Paní Bovaryová* a *Anna Karenina*, zmiňuje Verdiho zpracování *Othella*.

To je pak určitá forma citace, ale taková, která necituje zbůhdarma, ale právě z kritických důvodů, jež se stanou samostatným dílem, či, můžeme říci, pytláckou stezkou. Tato samostatnost pak umožňuje hovořit o originalitě, ale nezapomínejme právě na celek reference, nejen k Shakespearovi – jenž ostatně také navazuje na předchozí hry a příběhy –, ale i otázky stylu, žánru atd. Autorovo „já“ je zde opět vnořeno v komplexní „my“ a naše rozumění vyžaduje rozehrát obojí, tedy porozumět zvláštěností skrze samozřejmosti, stezkám skrze les *a vice versa*.

9 Více viz Rezek 1982.

Klenoty národní kultury

Tím bychom elegantně mohli rozhovor uzavřít a celý oblouk sklenout. Ale ještě bych se rád zeptal na něco jiného. Je líné letní odpoledne, času je dost, ideální podmínky ke čtení. Co jste v poslední době četl?

Jak jsem starší, tak mi došlo, že si musím zopakovat, co už vím. Vrátil jsem se k věcem, kterými mě mučili jako dítě a hrozně mě nebavily. Jako je *Babička* Boženy Němcové, abych byl zcela triviální, nebo opery Bedřicha Smetany, což bylo usnadněno tím, že Supraphon nedávno vydal jejich komplet. Jsou to často velmi špatné nahrávky, nastudováním i pěvecky, takže je to pro mě jakýsi dosti náročný až vlastenecký úkol. Smetana má přitom pro operu a její gesta mimořádný cit, na rozdíl třeba od Dvořáka, který myslí symfonicky, a je tragické pozorovat, co s jeho dílem udělalo špatné opakování, tedy špatná interpretační škola. Ta je založená právě na nedostatku odstupu, tedy na osobní vzpomínce, která není proměněna ve vzpomínku věcnou.

To je skutečně zajímavé. Já už patřím k té generaci, pro kterou se seznamy povinné literatury, jak jste zmínil, změnily tak, aby nás četba hlavně bavila. *Babičku* Boženy Němcové jsem povinně nikdy číst nemusel, ale v dospělosti mě překvapila a oslovila. Říkám si, jestli národní klenoty není lepší ponechat vzácnější, místo abychom je neustále vnucovali. Například mě před pár lety rozcíloval televizní seriál *Božena*. Snažil se sice otevřít téma údelu ženy v mužském prostředí národního obrození, ale z mého pohledu zůstal spíše u plytkého bulváru. Přenášet díla spojená s národními projekty do nového kontextu rozhodně není jednoduché, ale když opustíme původní rámec, třeba nalezneme hodnoty, které by jinak zůstaly skryté...

Jak těžká je to věc, to jsem si nedávno uvědomil při Smetanově *Libuši*. Ta byla za minulého režimu, ale nejspíš už za první republiky, výkladní skříň národního uvědomění a vymezení se vůči německému živelu. Přitom původní cíl byla slavnostní opera k plánované korunovaci rakouského císaře za českého krále, k níž nakonec nedošlo. Když jste v divadle, tak s tímto vším nějak zápolíte. Například závěr Libušina proroctví, tedy zvolání „Můj drahý národ český neskoná“ je hudebně nastaveno tak, že má divák už během sboru, který ta slova opakuje, intenzivní potřebu vstát ze židle a divoce tleskat. V divadle to dnes výborně funguje na německé diváky, kteří tu prostě vidí jen slavnostní operu.

My máme problém, protože jsme zahrabáni právě pod vrstvami určitých opakování, jež už nejsou zcela funkční, a nevytvořili jsme si, zdá se mi, taková, která by fungovat mohla. Německý živel nás neohrožuje, mytické počátky neoslovují, a připadáme si pak trapně. Podobně ale, jak známo, moc nefunguje ani připomínání 17. listopadu. Je tedy otázka, co s tím. Můžete nivelizovat význam obojího, což je varianta hlupáků, kteří chtějí být originální snadno a rychle. Anebo vymyslet takové opakování, které nás zase přivede zpět k věci.

Děkuji za rozhovor a přeji mnoho úspěchů v dalším pytlacení. Stejně jako všem čtenářům, kteří dočetli až sem, nebo zde právě začínají. Podle všeho v tom není rozdíl.

Bibliografie

- BERNSTEIN, Leonard. 1976. *The unanswered question: six talks at Harvard*. Cambridge: Harvard University Press, 1976.
- BRANDOM, Robert. 2019. *A Spirit of Trust: A Reading of Hegel's Phenomenology*. Cambridge: The Belknap press of Harvard University Press, 2019.
- CERTEAU, Michel de. 2010. Čtení jako pytláčení. In Tomáš Dvořák (ed.). *Kapitoly z dějin a teorie médií*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2010, s. 135–146.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. 1990. Kdo myslí abstraktně? Přeložil Ivan Ozarčuk. *Filosofický časopis* 38, 1990, č. 1–2, s. 177–180.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. 2004. *Filosofie dějin*. Přeložil Milan Váňa. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, 2004.
- KOLMAN, Vojtěch. 2002. *Logika Gottloba Frega*. Praha: Filosofia, 2002.
- KOLMAN, Vojtěch. 2008. *Filosofie čísla: základy logiky a aritmetiky v zrcadle analytické filosofie*. Praha: Filosofia, 2008.
- KOLMAN, Vojtěch. 2017. *O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat: od formy zobrazení k formám života*. Praha: Filosofia, 2017.
- KOLMAN, Vojtěch. 2020. *Noc, v níž se pořádají medvědí hony na zajíce: filosofický původ jazykové komiky*. Praha: Argo, 2020.
- KOLMAN, Vojtěch. 2021. „Tím hůře pro skutečnost.“ Cynický rozměr Hegelovy dialektiky. *Filosofický časopis* 69, 2021, č. 4, s. 639–654.
- KOLMAN, Vojtěch. 2023. *Co je dialektika?: se zvláštním přihlédnutím ke Kleistově škole neřestí*. Praha: Argo, 2023.
- REZEK, Petr. 1982. *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha: Jazzová sekce, 1982.
- REZEK, Petr. 1991. *Filosofie a politika kýče*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1991.
- STEINER, George. 1984. *Antigones. How the Antigone Legend Has Endured in Western Literature, Art, and Thought*. London: Yale University Press 1984.
- STEKELER-WEITHOFER, Pirmin. 2012. *Denken: Wege und Abwege in der Philosophie des Geistes*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2012.
- VODŇANSKÝ, Jan – SKOUMAL, Petr. 2000. *České tajfuny: písně, básně a přednášky z let 1974–2000*. Praha: Black Point music, 2000.

Mgr. Otto Drexler
Národní institut pro kulturu
Divadelní ústav
Kabinet pro studium českého divadla
otto.drexler@idu.cz
 <https://orcid.org/0000-0003-4030-6349>

Divadelní historik. Působí v Kabinetu pro studium českého divadla NIK, kde se podílí na projektu České divadelní encyklopedie v sekci Česká činohra první poloviny 20. století. Současně je doktorem v Ústavu historie FF UK. Zabývá se výzkumem divadelní kritiky, dějinami ve veřejném prostoru a metodologií vědy.

V rozhovoru použity kresby Matouše Střelce.



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.