



ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 2/2015
STUDIA AESTHETICA VIII

ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 2/2015
STUDIA AESTHETICA VIII

STUDIA AESTHETICA VIII

Editor: Ondřej Dadejík (Univerzita Karlova v Praze)

Recenzenti: Michal Andrlé (Univerzita Karlova v Praze), Daniela Blahutková (Západočeská univerzita v Plzni), Aleš Haman (Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích), Martin Kaplický (Univerzita Karlova v Praze), Adrián Kvokačka (Prešovská univerzita v Prešove)

Vydání tohoto čísla finančně podpořila Společnost pro estetiku při Radě vědeckých společností Akademie věd České republiky.

<http://www.karolinum.cz/journals/philosophica-et-historica>

© Univerzita Karlova v Praze, 2016

ISSN 0567-8293 (Print)

ISSN 2464-7055 (Online)

OBSAH

Úvodem	7
--------------	---

STUDIE

Jakub Stejskal, Magie a estetika odkouzlení u Collingwooda	11
Jan Hlávka, Americký trávník jako cvičiště občanské ctnosti	25
Jan Josl, Patočkova raná filosofie umění	39
Felix Borecký, Koncepte <i>a priori</i> Mikela Dufrenna	57
Mikel Dufrenne, <i>A priori</i> imaginace	81

RECENZE

Rozprava o westernu aneb Procházka (obecnou) teorií umění (Martin Kaplický)	93
---	----

ÚVODEM

Číslo časopisecké řady *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica. Studia Aesthetica VIII*, které držíte v rukou, přináší soubor studií, jehož jádro tvoří texty mladých badatelů – nedávných absolventů či pokročilých doktorandů pražské katedry estetiky. Rádi bychom se k takto zaměřenému výběru v budoucnu – samozřejmě s patričným odstupem – nadále vraceli, neboť se domníváme, že se tím podává důležitá zpráva jak o aktuálním stavu estetického zkoumání, tak o jeho možném budoucím směřování nejen na Karlově univerzitě.

Ve studii „Magie a estetika odkouzlení u Collingwooda“ předkládá Jakub Stejskal, v současnosti působící v Dahlem Humanities Center na Svobodné univerzitě v Berlíně, kritické přezkoumání Collingwoodovy sociální filosofie umění. Hlavním cílem jeho studie je rekonstruovat Collingwoodovu koncepci využitím jejího širšího potenciálu, který, jak Stejskal argumentuje, umožňuje obejít se bez známého a problematického pojetí umění coby „výrazu emocí“.

V následující studii „Americký trávník jako cvičiště občanské ctnosti“ sleduje její autor Jan Hlávka z Katedry estetiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy dějiny americké trávníkové hortikultury až do osmnáctého století, jmenovitě k myšlenkám Thomase Jeffersona. Hlávka ukazuje a dokládá na obou rovinách – na rovině myšlení i na vývoji tohoto krajinného segmentu – hlubokou provázanost estetické, morální, výchovné, a především politické dimenze.

Jan Josl z téže katedry se ve studii „Patočkova raná filosofie umění“ vrací k nepříliš tematizované oblasti Patočkova myšlenkového odkazu. Josl se postupně věnuje ústřednímu motivu světa, dále povaze umění a nakonec otázce řeči coby rámujeícím motivům vytvářejícím hlubší kontext Patočkovy rané filosofie.

Ve čtvrté a v tomto čísle poslední původní studii představuje Felix Borecký, rovněž z Katedry estetiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, koncepci *a priori* francouzského fenomenologa Mikela Dufrenna jako jeden ze zajímavých pokusů o překonání historického a sociologického relativismu, dominujícího nejen současné estetiky, ale humanitním vědám obecně. K českému čtenáři se tím dostává první ucelená interpretace estetické koncepce Mikela Dufrenna, autora *Fenomenologie estetické zkušenosti (Phénoménologie de l'expérience esthétique, 1953)*. Studie Felixe Boreckého je doplněna jeho překladem Dufrennova eseje „A priori imaginace“ („Les a priori de l'imagination“, 1956), v němž autor shrnuje svůj starší výzkum na téma *a priori*, kde je subjektivita spojena s objektivitou, a nově navrhuje třídění jednotlivých *a priori* jako ontologických kvalit.

V závěrečném recenzním textu se Martin Kaplický z Katedry estetiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy a z Ústavu estetiky a dějin umění Filozofické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích vrací k nedávno vydané monografii Vlastimila Zusky a Petra Michaloviče *Rozprava o westerne* (Slovenský filmový ústav, Vysoká škola múzických umění, Bratislava, 2014), na níž vyzdvihuje pokus nahlédnout filmový western na pozadí širšího rámce estetických a filosofických úvah.

Nakonec bychom rádi poděkovali za finanční podporu tohoto čísla Společnosti pro estetiku při Radě vědeckých společností Akademie věd České republiky a nakladatelství Karolinum za vstřícnost. Za velkou pomoc při editorské a jazykové úpravě jednotlivých textů pak děkujeme Josefu Šebkovi.

Ondřej Dadejík

STUDIE

MAGIE A ESTETIKA ODKOUZLENÍ U COLLINGWOODA

JAKUB STEJSKAL

ABSTRACT

Magic and the Aesthetics of Disenchantment in Collingwood

This essay presents an argument for a Collingwoodean social philosophy of art that centres on the opposition between art and magic as developed by R. G. Collingwood in *Principles of Art* and his folklore manuscript. The author agrees with Collingwood's critics that one of the most problematic aspects of his aesthetics is its identification of art with the expression of emotion. Nevertheless, he aims to show that a Collingwoodean philosophy of art can dispense entirely with the notion of emotion. Other writers have demonstrated that Collingwood's understanding of emotion is so broad as to lose firm contours. The author argues that a similar point holds for Collingwood's treatment of magic. In the light of Collingwood's interpretative liberty, the distinction between an expression of emotion and its mere release proves hard to sustain. It is argued here that by removing the controversial concept of emotion from the equation, Collingwood's philosophy of art can be transformed into a more plausible Collingwoodean social philosophy of art where artistic expression reveals not the inner emotional states of the artist, but the contours of the shared habituated codes of communication and comportment, making the audience aware of their second nature as creatures of habit.

Keywords: R. G. Collingwood; magic; expression; disenchantment; modernism

(Ne)slavné diktum Robina George Collingwooda, které z něj udělalo spolu s Benedetto Croce hlavním představitelem estetického idealismu dvacátého století, praví, že umění je „úplná imaginativní zkušenost“ či „aktivita“, případně „zkušenost úplné imaginativní aktivity“. Toto diktum je pak doplněno druhým zásadním tvrzením, totiž že úplná imaginativní zkušenost, jakou je umění, má povahu vyjadřování emocí. Známým důsledkem připisovaným Collingwoodově koncepci, představené v jeho *Principech umění* a v anglofonním prostředí běžně nazývané Croceho-Collingwoodova teorie,¹ je pojetí uměleckého díla jako ideálního, pouze v mysli existujícího objektu. Collingwood je do této pozice tlačěn svou snahou zajistit umění autonomii a jasně je oddělit od řemesla. V případě řemesla je možné specifikovat určité symptomatické prvky, které se nevztahují na umění v pravém slova smyslu (*art proper*). Jde především o možnost určit u řemesla

¹ Viz např. J. Hospers, *The Croce-Collingwood Theory of Art*, *Philosophy*, roč. 31, 1956, č. 119, s. 291–308; R. Wollheim, *Art and Its Objects*, 2. vyd., Cambridge University Press, Cambridge 1980, § 22, 23, 50; G. Graham, *Expressivism: Croce and Collingwood*, in: B. Gaut; D. McIver Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London 2001, s. 119–131; G. Kemp, *The Croce-Collingwood Theory as Theory*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 61, 2003, č. 2, s. 171–193.

účel a prostředky, záměr a provedení, nezpracovaný materiál a výsledný produkt.² Umění má být spontánní imaginativní zkušeností, kterou nelze redukovat na řemeslnou „externalizaci“ emoce do hmotného média.³ Proto zvuky hudební skladby nebo barvy obrazu nepředstavují umělecké dílo, ale jsou pouze prostředníky navození úplné imaginativní zkušenosti.⁴ Umělecké dílo tak může i nemusí najít svou fyzickou oporu, může i nemusí být externalizováno.⁵ Toto pojetí se zdá problematické jednak proto, že je silně kontraintuitivní, protože jeho logickým důsledkem je mentalistické pojetí uměleckého díla nezávislého na svém fyzickém médiu, a jednak se zdá být v konfliktu s druhým aspektem Collingwoodovy teorie, totiž jeho pojetím umění jako exprese: vyjádření je vždy vyjádřením v nějakém médiu.⁶

V tomto příspěvku se nebudu přímo věnovat těmto známým kontroverzím, ale zaměřím se na sociálně-filosofický charakter Collingwoodova pojetí umění.⁷ Tento charakter je nejzjevnější tam, kde Collingwood pojednává o vztahu umění a magie. Výsledkem mého snažení bude jednak podpořit závěr, že jednou z největších slabin Collingwoodovy filosofie umění je jeho vázání umění výhradně na vyjadřování emoce, a dále ukázat, že collingwoodovská sociální filozofie umění se v důsledku bez pojetí emoce úplně obejde. Na problematičnost Collingwoodovy koncepce umění jako výrazu emoce upozorňuje např. Gary Kemp, který poznamenává (s odkazem na Kantovo pojetí estetických idejí), že vnímat smysl umění pouze v odhalování emočního obsahu znamená vyloučit z umění veškerou „propoziční podnětnost“; jinými slovy, vyloučit z umění jakýkoli jiný přínos než poznání vlastního emočního života.⁸ Gordon Graham si všímá, že sám Collingwood, když mluví o umělecké tvorbě, používá výrazy, které by se spíš hodily k popisu poznávání světa okolo nás, a nikoli pouze umělecké (ač námi sdílené) emoce, a že jeho pojetí emoce je tak široké, že se překrývá se zkušenostními stavy obecně.⁹ David Davies tento argument od Grahama přebírá¹⁰ a omezenou extenzi pojetí umění vysvětluje tím, že Collingwoodovi jde v *Principech umění* především o to, podat filosofickou teorii imaginace a expresivistické povahy komunikace, což jeho pojetí umění dopředu svazuje ruce

² R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford University Press, Oxford 1938, s. 15–16.

³ G. Kemp, *The Croce-Collingwood Theory*, viz výše, s. 189.

⁴ R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, viz výše, s. 151.

⁵ Srov. ale A. Ridley, Not Ideal: Collingwood's Expression Theory, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 55, 1997, č. 3, s. 263–272.

⁶ Podle Aarona Ridleyho je ovšem Collingwood konzistentní expresionista a nezastává žádnou teorii uměleckého díla jako ideálního, čistě mentálního stavu. Jeho mentalistický slovník je výsledkem jeho idealistické epistemologie, nikoli tvrzení, že zpracování materiálu je arbitrárním aspektem umělecké tvorby, viz A. Ridley, Not Ideal, viz výše, a A. Ridley, Collingwood's Commitments: A Reply to Hausman and Dilworth, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 56, 1998, č. 4, s. 396–398. Poslední text je odpovědí na příznivé přijetí Ridleyho obrany Collingwooda v C. Hausman, Aaron Ridley's Defense of Collingwood Pursued, s. 391–393, a naopak na odmítavou reakci v J. Dilworth, Is Ridley Charitable to Collingwood?, s. 393–396, ze stejného čísla JAAC. Skepticky se k Ridleyho čtení staví i G. Kemp, *The Croce-Collingwood Theory*, viz výše, s. 182–184, a také D. Davies, Collingwood's „Performance“ Theory of Art, *British Journal of Aesthetics*, roč. 48, 2008, č. 2, s. 163–167. Čerstvý pokus o představení *Princípů umění* jako koherentní syntézy ontologického idealismu a epistemického expresionismu představuje D. Dönmez, Collingwood and „Art Proper“: From Idealism to Consistency, *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, roč. 52, 2015, č. 2, s. 152–163.

⁷ Sociálně-filosofickým charakterem zde mám na mysli tázání po místě a funkci umění ve společnosti.

⁸ G. Kemp, *The Croce-Collingwood Theory*, viz výše, s. 193, pozn. 47.

⁹ G. Graham, *Expressivism*, viz výše, s. 128–130.

¹⁰ D. Davies, Collingwood's „Performance“ Theory, viz výše, s. 172.

(podobně jako koncepci umění jako zkušenosti Johna Deweyho).¹¹ Souhlasím s Grahamem a Daviesem, že Collingwoodovo pojetí emoce je tak široké, že ztrácí jasné kontury. Tuto stránku Collingwoodovy filosofie se pokusím reinterpretovat nikoli pouze jako její slabinu, ale jako její potenciální devízu, ač si jí sám Collingwood nebyl vědom. Mým cílem není bránit jeho estetiku proti výhradám, nýbrž nabídnout interpretaci dotahující do důsledků jisté elementy přítomné v zárodku v Collingwoodově filosofii. V tomto čtení se do středu zájmu dostává nikoli opozice umění–řemeslo, nýbrž opozice umění–magie.

I.

Collingwoodovo chápání magie souvisí obecně s jeho přehodnocením role citové stránky lidské existence v civilizaci v jeho filosofii dějin. Podle Collingwooda historie nespočívá pouze v zaznamenávání historických faktů, ale také ve vynášení soudu nad jednáním historických postav. K tomu však historici musí být schopni dané činy imagi-nárně znovuprožít (*re-enact*) ve svých myslích: rekonstruovat intence, motivace a pře-svědčení historických aktérů a „vžít“ se do jejich postavení a následně vynést kvalifikovaný ortel. Podle Collingwoodovy „oficiální“ teorie dějin, jak nám ji zachovala Knoxova edice posmrtně vydané *Ideje dějin*,¹² se předmětem historie mohou stát pouze záměrné intencionální činnosti, tedy akty vykazující racionální strukturu (byť se důvody jednání mohou ukázat v důsledku jako chybné či iracionální; právě to má historie jako vědní disciplína posoudit), rekonstruovat naopak nelze emoční život sestávající z nereflektovaných, bezprostředních, a tudíž neopakovatelných, idiosynkratických prožitků. Jak ale ukázal David Boucher,¹³ T. M. Knox vynechal pasáže z pozůstalosti, kde Collingwood explicitně zohledňuje možnost historické rekonstrukce emocí.¹⁴ Existence těchto pasáží konvenuje se skutečností, že v Collingwoodově teprve nedávno vydaném rukopisu o lidové slovesnosti a v *Princípech umění* – tedy v textech psaných v druhé polovině třicátých let – hrají emoce stěžejní roli.¹⁵ Ukazuje se, že podle Collingwooda je vyjadřování emocí skrze kulturní kódy nepostradatelnou součástí každé civilizace a pokusy číst tyto kulturní kódy jako chybné racionalizace světa a nikoli způsoby kolektivní emoční hygieny přispěly k tomu, že sociální antropologie jeho doby dezinterpretovala fungování „primitivních“ kultur.

Collingwood svou koncepci magie stavěl do ostrého protikladu vůči jejímu pojetí jako pseudovědy, tedy jako primitivního, pseudoracionalistického pokusu o ovládnutí přírodních procesů. Toto pojetí je chybné, protože na magické jednání nahlíží skrze před-sudky západního pozitivistického utilitarismu, který veškerou racionalitu redukuje na

¹¹ Tamtéž, s. 173–174.

¹² R. G. Collingwood, *The Idea of History* (1946), Oxford University Press, Oxford 1994.

¹³ David Boucher, The Significance of R. G. Collingwood's *Principles of History*, *Journal of the History of Ideas*, roč. 58, 1997, č. 2, s. 309–330. O Boucherovu studii se v celém tomto odstavci opírám, viz zvláště s. 322–326.

¹⁴ Korpus textů, se kterými Knox pracoval, vyšel ve své většině teprve na konci devadesátých let minulého století. Viz R. G. Collingwood, *The Principles of History*, Oxford University Press, Oxford 1999.

¹⁵ Folkloristický rukopis vyšel tiskem teprve před deseti lety jako R. G. Collingwood, *Tales of Enchantment*, in: *Philosophy of Enchantment*, Oxford University Press, Oxford 2005, s. 115–287.

užitečnost změřitelnou nástroji vyvinutými v přírodních vědách.¹⁶ Tato „utilitární obsese“, která pro Collingwooda definuje úpadek západní civilizace, úzce svázaný s objevem experimentální metody v sedmáctém století, vytěšňuje vše, co souvisí s emocemi, mimo hranice racionálního jednání a činí sociální antropologii slepou k emočnímu základu magie.¹⁷

Selhání hypotézy magie jako pseudovědy spočívá podle Collingwooda v tom, že nedokáže uspokojivě vysvětlit motivy magického jednání, které v důsledku charakterizuje jako primitivní a nekoherentní. Fakt, že jistí „divoši“ vždy dbají na to, aby zlikvidovali zbytky svých nehtů, které se tak nemohou dostat do rukou nepřítele, jenž by je použil k rituálnímu zničení, je na základě této hypotézy „vysvětlen“ přesvědčením příslušníků kultury, že jejich nehty obsahují cosi z jejich moci, o kterou by přišli, kdyby je zničil nepřítel. Vzniká pak ovšem problém, jak vysvětlit, že se sami podvolují je zlikvidovat, aniž by se domnívali, že tím páchají cosi jako sebevraždu. Podle Collingwooda pozitivistická antropologie tento problém „řeší“ tím, že prostě označí „teorii“, ke které se hlásí divoši, za nekoherentní. Tento tah je pak motivován nevědomou touhou prosadit nadřazenost západní civilizace a zesměšnit cizí kultury, které nezakládají svůj společenský řád na potlačování emočních složek, jež tvoří jádro jejich magických rituálů.¹⁸

Collingwood identifikuje dvě funkce magie. Tou hlavní je „generovat v aktéru či aktérech jisté emoce považované za nutné nebo užitečné pro životní úkony“. Jinými slovy, hlavní funkcí magických praktik je motivovat k provádění činností potřebných pro fungování lidské společnosti. Druhotnou funkcí je pak „generovat v ostatních, přátelích či nepřátelích aktéra, emoce pro jejich životy užitečné, nebo zhoубné“, tedy skrze magické rituály ovlivňovat citový život ostatních, buď k jejich prospěchu, nebo naopak.¹⁹ Magie funguje jako emoční podpora lidského jednání, její společenská úloha spočívá v tom být „svého druhu dynamem dodávajícím praktickému životu emoční náboj, který potřebuje“.²⁰

V čem tedy spočívá jádro magických emočních rituálů? Collingwood vychází z předpokladu, že každá lidská bytost si vytváří emočně zbarvené vztahy ke svému bezprostřednímu okolí, takže ztráta či zásah do tohoto prostředí se pociťuje jako újma. Emoční náboj mohou například mít fotografie blízkých, oblíbené, byť již notně obnošené oblečení nebo naprosto arbitrárně zvolené předměty, k nimž si z nevypočitatelných důvodů či rozmarů vybudujeme emoční pouto. Taková emoční pouta můžeme i nemusíme sdílet a zničení jejich předmětu vnímáme často velmi bolestně. Podle Collingwooda jde o univerzální lidskou vlastnost, kterou bychom našli ve všech lidských společenstvích napříč dějinami a kulturami; takové „emoční ideje“ vznikají spontánně a nevyžadují žádný časově či

¹⁶ R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, viz výše, s. 57–61. Hlavním terčem jeho útoku byl James Frazer, autor *Zlaté ratolesti*. Sociální antropolog John Beattie provedl kritiku představy magie jako špatné vědy nápadně podobnou té Collingwoodově ve své Malinowski Memorial Lecture z roku 1965, uveřejněné jako J. Beattie, Ritual and Social Change, *Man*, roč. 1, 1966, č. 1, s. 60–74. O vztazích mezi britskou sociální antropologií (zvláště ve verzi E. E. Evans-Pritcharda, jehož následovníkem Beattie byl) a Collingwoodovou filosofií viz W. James, A Fieldworker's Philosopher: Perspectives from Anthropology, in: R. G. Collingwood, *Philosophy of Enchantment*, viz výše, s. lvi–xcii.

¹⁷ R. G. Collingwood, *Tales of Enchantment*, viz výše, s. 206–208.

¹⁸ R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, viz výše, s. 60–61; *Tales of Enchantment*, viz výše, s. 195–196, 206–207.

¹⁹ R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, viz výše, s. 66.

²⁰ Tamtéž, s. 68–69.

civilizačně omezený systém hodnot.²¹ Šlo by ji popsat jako úsilí domestikovat prostor, v němž člověk žije, snahu cítit se v něm doma.

Tato univerzální lidská potřeba ještě není magií, ale utvoření emoční vazby ke světu okolo nás představuje první krok k jejímu ustanovení. Taková fixace může být velice silná, takže její narušení může mít i zdravotní následky. Druhým krokem k magii je situace, kdy někdo naladěný vůči mně nepřátelsky získá potřebu tuto nenávisť nějak vyjádřit. Může mne fyzicky napadnout nebo zlikvidovat. Nebo může také zničit věci, ke kterým jsem si vybudoval silné pouto, či konečně zničit předmět, který si spojuje s mou osobou, i když o této vazbě sám nemusím vůbec vědět; dochází zde k vyjádření nepřátelské emoce, která je touto praxí, slovy Collingwooda, „uzemněna“ (*earthed*).²² K nastolení magické situace však dochází teprve tehdy, když toto uzemnění není pouze subjektivním uvolněním emoce, ale má své místo v systému zvyků a zvyklostí dané kultury, nabývá symbolické hodnoty. V prvním případě aktér ničí předmět, který spojuje s mou osobou, aniž bych o tom vůbec věděl, s vírou, že mi tím ubližuje, a tím žije v bludu, ale v případě druhém jde o jednání se skutečným sociálním dopadem. Rituál ničení takového předmětu (musí jít o rituál, jinak by nebylo možné v rámci dané sociální epistemologie rozpoznat akt jako magický) je něco, čeho se obávám, protože mne zraňuje na mém citlivém místě, v emoční vazbě na okolí, která mi dodává sebevědomí a jistotu. To umocňuje ještě fakt, že tento rituál je smysluplný i pro ostatní členy mé kultury.²³

Ač v tomto případě Collingwood uváděl pouze vyjadřování nepřátelství, magické praktiky se podle něj mohou pochopitelně týkat i jiných emocí, jako jsou úcta, náklonnost, vina, ztráta apod. Smrt životního partnera je spojena se značnou emoční zátěží a případný další sňatek může vést k pocitu viny, který se může projevit i ve zhoršeném fyzickém zdraví a v pocitu, že důvodem je pronásledování duchem zemřelé či zemřelého. Úkolem šamana není nabídnout pseudovědecké vysvětlení a řešení, ale umožnit uvolnit emoci trápící pozůstalou osobu skrze rituál.²⁴

Toto kulturní zprostředkování emoční hygieny nazývá Collingwood „spontánními výrazy emoce, jejichž užitečnost, je-li nějaká, spočívá v řešení emočních konfliktů v aktéroví, a tak ho přizpůsobuje praktickému životu, z něhož ho vyrazovaly“.²⁵ Collingwoodův důraz na spontánnost je zde především rétorický: pramení z přesvědčení, že západní utilitaristická civilizace potlačuje emoční složku člověka a zesměšňuje veškeré magické praktiky jako pavědecké výplody dětské mysli. Tím se stává slepou k vlastním magickým praktikám, které jsou nedílnou součástí každého lidského společenství, a jejich negováním přispívá k poruchám emoční rovnováhy svých členů. Z vědeckého hlediska brání badatelům adekvátně zhodnotit cizí kultury, čehož je podle Collingwooda možné dosáhnout jedině schopností vžít se do mysli jejich členů tím, že v jejich jednání rozpoznají strukturální podobnosti s jednáním ve své vlastní kultuře.²⁶ Tento jeho argument ukazuje

²¹ R. G. Collingwood, *Tales of Enchantment*, viz výše, s. 196–198.

²² Záměrně zde používám termín „vyjádření“ místo „uvolnění“ emoce. Více k tomuto rozdílu níže.

²³ Tamtéž, s. 199–201.

²⁴ Tamtéž, s. 204–205.

²⁵ Tamtéž, s. 208.

²⁶ Tamtéž. Collingwoodova představa interpretace dějinných (či v tomto případě kulturně vzdálených) událostí skrze *re-enactment* je pochopitelně sporná, ale zde se nesnažím hájit Collingwoodovu pozici, jen vysvětlit strukturu a motivaci jeho argumentace v uvažování o magii. Ke kritice souvisejícího problému estetické zkušenosti jako prožitku vyjádřené emoce viz níže. Pro pokus o aktualizaci a obhajobu

skutečně – jak tvrdí Boucher –, že Collingwood byl přesvědčen o možnosti historické rekonstrukce emocí, totiž těch, kterým se dostává výrazu prostřednictvím kulturních zvyklostí.

Collingwood se domníval, že i meziválečná Anglie jeho doby je plná magických rituálů, které nenacházejí opodstatnění v utilitaristických racionalizacích. Společenské konvence, jako je mytí rukou před jídlem, nošení klobouku na ulici a jeho smekání v interiérech, lze sice vysvětlit utilitárními důvody (zabití mikrobů, ochrana před rozmary počasí), ale podle Collingwooda jejich adekvátní vysvětlení musí vzít v potaz emoční základ takových konvencí: mytí rukou je rituálem zbavení se stop denní práce před společným jídlem (což je opět rituál) a nošení pokrývky hlavy dodává jejímu majiteli větší sebejistotu. Ten nevěří, že jeho buřinka je domovem nějaké nadpřirozené bytosti, nicméně by na otázku, co je zdrojem oné sebejistoty, pravděpodobně jen pokrčil rameny, protože „být s kloboukem a bez klobouku pociťuje jako dva různé stavy, podobně jako když se směje, nebo mračí“.²⁷ Utilitaristický přístup by mu však takovou víru přisoudil, protože by za každou cenu chtěl interpretovat nošení klobouku jako prostředek k nějakému praktickému účelu. A v podobném duchu Collingwood popisuje zvyky a mravy vážící se na oblečení, ale i používání nástrojů denní potřeby a pracovního náčiní. Vždy jde o výrazy emočních vazeb k daným předmětům a nikoli pseudoutilitární prostředky spoléhající se na nadpřirozenou povahu těchto vazeb.

Collingwoodovo čtení magie má mít tu výhodu, že umožňuje chápat magii primárně nikoli jako chybnou racionalizaci, ale především jako nutnou emoční složku lidského společenského života, a tudíž otevírá antropologii možnost plně pochopit zkoumanou kulturu včetně její emoční složky, protože umožňuje její rituály znovuprožít (*re-enact*). Collingwoodova koncepce však obsahuje několik neřešených problémů. Nebudu zde probírat potenciální slabiny či výhody pojetí porozumění skrze *re-enactment*, protože se to přímo netýká mého tématu.²⁸ Pouze se krátce vyjádřím ke Collingwoodovu obecnému postoji, následně zmíním problémy s jeho definicí klíčových pojmů, abych se pak podrobněji obrátil ke Collingwoodovu traktování vztahu umění a magie. Nejdříve krátký komentář: I kdyby skutečně hlavním smyslem magie nebylo podat adekvátní vysvětlení světa, to by ještě neznamenalo, že účastníci magických rituálů nevěří v jejich explanační sílu, tedy nevěří, že určité magické procedury způsobí určité přírodní úkazy. Collingwood sice nepopírá, že ti, kdo participují na magii, v některých případech věří v její kauzální účinnost, podle něj se ale jedná o „perverzi magie“ a žádná společnost, ve které by taková perverze převládala, nemůže dlouhodobě přežít, protože vyjadřování emocí nemůže nahradit jednání (rituální přivolávání bohaté sklizně nenahradí práci na poli).²⁹ Takový způsob argumentace ale vyvolává falešnou představu nevyhnutelné volby mezi magií a jednáním. Víra v kauzální působnost magie se nevylučuje s praktickým jednáním, které může být vnímáno jako integrální součást magie. Navíc podceňováním této víry a zdůrazňováním emoční role magie se Collingwood dopouští stejné povýšenosti vůči

tohoto termínu viz S. Turner, Collingwood and Weber vs. Mink: History after the Cognitive Turn, *Journal for the Philosophy of History*, roč. 5, 2011, č. 2, s. 230–260.

²⁷ R. G. Collingwood, *Tales of Enchantment*, viz výše, s. 211.

²⁸ Viz G. D’Oro, Collingwood on Re-enactment and the Identity of Thought, *Journal of the History of Philosophy*, roč. 38, 2000, č. 1, s. 87–101. D’Oro v textu mimo jiné rozebírá i další literaturu k tématu.

²⁹ Viz R. G. Collingwood, *Tales of Enchantment*, viz výše, s. 222–223.

společentvím praktikujícím magii jako utilitaristické výklady, které tak ostře kritizuje. Z hlediska této práce jsou však problematictější dva další aspekty, totiž Collingwoodovo velmi široké pojetí dvou klíčových termínů: magie a emoce.

Ve svém nejobecnějším vymezení má být magie rituální reprezentací, která v aktérech participujících na rituálu vyvolává motivační emoci relevantní pro vykonávání jim prospěšných činností tím, že ji reprezentuje, či případně vyvolává emoční responzi v jiných osobách nepodílejících se přímo na rituálu (např. nepřátelích). Ale v samotném popisu příkladů, především tam, kde analyzuje magické prvky západní společnosti, se jako magické označují vlastně veškeré konvence, které nejsou intencionální racionální aktivitou: móda, stolovací návyky, pravidla slušného chování. Na jednu stranu má být každé provádění magie sofistikovaným rituálem, který vyžaduje zvládnutí techniky. To ale sotva bude platit o tak jednoduchých úkonech, jakým je například to, že muži dávají ženám přednost ve dveřích (pokud nepřijmeme velmi širokou definici toho, co je technická zručnost). V tomto případě se magický rituál jeví být prostým zvykem. Co z něj má činit magický rituál, je to, že vyjadřuje emoci (úcty k ženám jako „slabšímu pohlaví“). Zde zajisté platí Collingwoodova námitka proti utilitaristickým výkladům. Racionalizace, že tím ženě muž kryje záda před nebezpečím, je stejně relevantní jako ta, že zvyk nosit klobouky v Evropě mezi světovými válkami byl motivován ochranou proti slunci a dešti.

Collingwoodovo chápání emocí není o nic více ostřejší než v případě magie. Rozlišuje je sice obecně od senzací, tedy smyslových počitků, z nichž sestává zkušenost, ale na druhou stranu zdůrazňuje, že každá senzace je „emočně nabitá“ (*emotionally charged*). Tyto senzace vznikají bezprostřední interakcí s okolím na „psychické rovině“ nezávislé na vědomém, volním životě a intelektu, které však umožňují. Podle Collingwooda je tedy emocí nabitý každý lidský prožitek a my si povahu emoce uvědomujeme teprve díky tomu, že jí umožníme vystoupit z psychické roviny na rovinu vědomí dodáním výrazu.³⁰ Teprve tímto výrazem dostává emoce místo ve vědomí a tímto procesem se dozvídáme o svém psychickém životě, překračujeme práh pouhého smyslového čítí.³¹ Expresí emocí je tak důležitou emancipační složkou lidského života. Úkolem magie však není emancipace, ale naopak integrace; jako společenská motivační praxe je bytostně konzervativní a vyjádření emoce musí být plně konvencionalizované. V případě magických rituálů nejsou „pocit a obyčej [*feeling and custom*] dvě oddělené věci, mezi kterými by šlo nastolit vztah příčiny a následku. Existuje pouze jedna věc. Obyčej je její vnější stranou, pocit vnitřní.“³² Jak jsme viděli, v jistém ohledu nelze ostře rozlišovat mezi obyčejem a magií; zde se ukazuje, že nelze ostře rozlišovat ani mezi emocí a obyčejem. Když emoce dokáže najít svůj výraz v magických formách dané společnosti, existují zde už obecně sdílené habituální komunikační prostředky, které to umožňují. Protože ale emoce, které chybí výraz, nenachází místo v myšlení, zdá se, že magické prostředky musí hrát roli i v reflektování našeho vlastního emočního života. Jak by mohl být výraz emoce výrazem

³⁰ R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, viz výše, s. 160–164. Srov. G. Kemp, *The Croce-Collingwood Theory*, viz výše, s. 177. Jak a proč dochází k přechodu mezi psychickou a myšlenkovou rovinou, Collingwood explicitně odmítá zkoumat, viz R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, viz výše, s. 164.

³¹ R. G. Collingwood, *Principles of Art*, viz výše, s. 284: „Poznávat sebe sama je základem veškerého života, který přesahuje pouze psychickou úroveň zkušenosti.“

³² R. G. Collingwood, *Tales of Enchantment*, viz výše, s. 211.

nekódovaným? Stojíme zde před reálnou možností, že mezi vyjádřenou emoci, obyčejem a magií nebudeme mít jak rozlišovat.

II.

Jedním způsobem, jak se vyhnout tomuto závěru, je rozlišit mezi autentickým vyjádřením emoce jako aktem poznání a jejím motivačním uplatněním v magii. Collingwood tento tah provádí ve svém rozlišení umění a magie v *Principech umění*. Ve svém chápání rozdílů mezi magií a uměním vychází z obecnějšího rozlišení umění od řemesla. Magie, podobně jako zábava (*amusement*), je řemeslem a pseudo-uměním, protože sice s uměním sdílí realizační techniky, ale je prostředkem k zamýšlenému účelu vzbudit emoci. Magie a zábava nejsou špatným uměním do té míry, do jaké nejsou vlastním uměním vůbec, protože jejich účelem není uvědomění si emoci, ale jejich evokování. Na rozdíl od zábavy však magie nemá za cíl prostě emoci uvolnit (třeba skrze aristotelskou katarzi), ale naopak emoční energii využít k motivování či zastrašení.³³ Magie evokuje emoci pomocí reprezentace, a tudíž může využívat estetických prostředků a nevylučuje se tak s uměním. Oddělování magie a vlastního umění začalo podle Collingwooda teprve v renesanci, zatímco středověké a antické umění sloužilo magickým prostředkům. Nicméně, jak Collingwood ukazuje na příkladu angažovaného či náboženského umění své doby, magické požadavky kladené na umění – ostatně stejně jako požadavek, aby umění bavilo – nikdy nevymizely.³⁴

Podle Collingwooda je vlastní umění prostředkem poznání emoce. Dobré umění je proto zásadní pro fungování lidského společenství. Umělci totiž sice mohou vyjadřovat pouze své emoce, a to dokonce pouze ve své mysli, ale samotná povaha exprese jako něčeho, co je možné sdělovat, otevírá možnost vyjadřování emoci, které jsou ve společnosti sdílené.³⁵ Špatné umění pak znamená selhání a uvedení v omyl ohledně povahy vyjadřované emoce, což má za následek deformaci vědomí (*corruption of consciousness*).³⁶

Má-li umění skutečně být imaginativním aktem přenesení psychických emoci na rovinu vědomí, který je nezávislý na technickém zhotovení, pak se zdá, že uměleckým dílem je nakonec každá úspěšná sebereflexe emočního stavu. A to je také přesně to, co Collingwood tvrdí. Podle něj je umění ve své esenci jazykem. Zastává totiž, stejně jako Croce, expresivistické pojetí jazyka, podle kterého je jazyk ve své podstatě expresivním chováním. To ale znamená, že „každý projev a každé gesto, které každý z nás provádí, je uměleckým dílem“.³⁷ Toto emfatické prohlášení nemůžeme chápat tak, že celý náš vědomý život je jedno velké umělecké dílo. Collingwood tím chce pouze přivést naši pozornost ke skutečnosti, že jádrem uměleckého vyjadřování je něco, na čem se všichni podílíme, tedy imaginativní zpracovávání senzací – jejich převádění z psychické roviny do roviny myšlení, jejich poznávání. Že se pak z těchto výrazů emoci stávají klišé, fráze,

³³ R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, viz výše, s. 65–67.

³⁴ Collingwood je navíc přesvědčen, že jeho doba je svědkem velkého ústupu čistého umění. Tamtéž, s. 70–72.

³⁵ Tamtéž, s. 317.

³⁶ Tamtéž, s. 282–285.

³⁷ Tamtéž, s. 285.

výrazy běžného jazyka, nic nemění na společné esenci jazyka a umění jako imaginativního zpracovávání psychických stavů.³⁸

Podle Collingwooda jsou psychické emoční náboje přítomné ve vědomí pouze jako neurčité povědomí o tom, že se něco blíže neidentifikovaného děje. Na úroveň myšlení se emoce dostávají skrze imaginativní zpracovávání. Ač je tak Collingwood občas nazývá, nejsou psychické emoce v plném slova smyslu nevědomé; i povědomí o určitém neidentifikovatelném stavu vlastní mysli má periferní místo v mém vědomém životě. Collingwood tvrdí, že vědomé vyjádření emoce je vlastně jejím vznikem na půdě vědomí, ale přitom zároveň *nějak* odpovídá emoci psychické, která se vyjadřuje na psychické rovině mimovolně.³⁹ To, co nás nutí vyjádřit emoci, je pocit, že nějakou máme, ale nevíme jakou, a cítíme to jako zátěž.⁴⁰ Buď se zátěže zbavíme (např. magickým rituálem nebo odreagováním skrze katarzi), anebo ji identifikujeme, poznáme. Teprve její vyjádření ji identifikuje, ale co je měřítkem správnosti této identifikace? Co zaručuje autenticitu vědomého výrazu, jeho korespondenci s nevědomou psychickou emoci? Collingwoodovu odpověď na tuto otázku nacházíme na místě, kde zdůrazňuje společenský charakter umělecké tvorby:

Jako konečná bytost si člověk uvědomuje sama sebe jako osobu, jen pokud se nachází ve vztahu k jiným, které si zároveň uvědomuje jako osoby. Neexistuje okamžik v životě, kdy je člověk hotov s uvědomováním si sebe jako osoby. Toto vědomí se neustále upevňuje, vyvíjí, nově uplatňuje. Při každé takové příležitosti nastává potřeba se opět postarat dovolat ostatních: musí najít jiné, které dokáže rozpoznat jako osoby v tomto novém smyslu, nebo si nemůže být jist, že tuto novou fázi osobnosti skutečně vlastní. Má-li novou myšlenku, musí ji vysvětlit ostatním, aby – jsou-li schopni jí rozumět – si mohl být jist, že za něco stojí. Má-li novou emoci, musí ji vyjádřit pro ostatní, aby – jsou-li schopni jí sdílet – si mohl být jist, že jeho vědomí není deformované [*corrupted*].⁴¹

V této pasáži, plně hegelovských podtónů, se ukazuje, že identifikaci výrazu emoce vysvětluje Collingwood externalisticky, nikoli odkazem na introspekci. Jenom příslušnost výrazu emoce k nějakému expresivistickému kódu umožňuje adekvátní poznání vnitřních hnutí. Právě pasáže jako tato se zdají nabízet argument proti v úvodu zmíněné kritice Collingwooda (nebo spíše „Croceho-Collingwoodovy teorie“), že zastává představu uměleckého díla jako obsahu mysli, který zůstává uměleckým dílem, i když v dané společnosti neexistují adekvátní umělecké prostředky pro jeho zhmotnění.⁴² Jenomže existence privátního uměleckého díla se zdá být vyloučená, pokud je vázána na existenci expresivních prostředků. To je interpretace Aarona Ridleyho: „Je-li umění expresí emoce a dají-li se emoce poznat pouze tak, že se vyjádří, pak zde nezůstalo nic z představy, že skutečná umělecká díla jsou objekty v mysli umělců. Umělecká díla naopak musí být z podstaty veřejná, z podstaty zprostředkovaná a z podstaty ztělesněná.“⁴³

³⁸ Tamtéž, s. 275–276.

³⁹ Tamtéž, s. 274.

⁴⁰ Tamtéž, s. 110.

⁴¹ Tamtéž, s. 317.

⁴² Viz R. Wollheim, *Art and Its Objects*, viz výše, § 50.

⁴³ A. Ridley, *Not Ideal*, viz výše, s. 269.

Collingwood však v citované pasáži ani jinde neříká, že umělecké dílo nemůže existovat pouze v umělcově mysli. Tvrdí, že pokud umělkyně a umělci chtějí zjistit, zda ve své expresi emoce uspěli, nemohou se obrátit nikam jinam než k ostatním členům společnosti, protože introspekce jim nijak nepomůže. Musí tedy svou expresi učinit veřejně přístupnou skrze médium, to ale neznamená, že samotné toto médium je uměním: tím je stále imaginativní úplná zkušenost, kterou musí projít umělci i diváci; jestli u toho *skutečně* (a ne pouze imaginárně) asistuje médium, či nikoli, není z hlediska ontologické identity díla podstatné.⁴⁴ Zároveň by Collingwood odmítl, že nejdříve vzniká v mysli umělce dílo a teprve potom je vyjádřeno (to implikuje příčinný vztah, který je příznakem řemesla): tvorba umění je expresí, musí již v imaginativní totální zkušenosti tvorby používat prostředky, které jsou veřejné, což se nemusí vylučovat s tím, že umělecké dílo je v principu nezávislé na *reálné* existenci svého fyzického nosiče.

Ani takováto formulace Collingwoodovy pozice, která uniká obvinění z mentalistického pojetí ontologie uměleckého díla, ale zároveň zachovává Collingwoodův požadavek imaginativního charakteru uměleckého díla, není neproblematická: Jak může být umělecké dílo (z principu totožné se svým výrazem) nezávislé na existenci výrazových prostředků, které předpokládají zvládnutí techniky? Neznamená to, že expresivní vlastnosti, které přisuzujeme imaginativnímu uměleckému dílu ve zkušenosti, jsou v nějakém smyslu vždy již odvozené od expresivních vlastností ztělesněných v reálných uměleckých dílech? Collingwood na jednu stranu zdůrazňuje internalistický charakter expresivistické aktivity, která může a nemusí být sdělitelná ostatním,⁴⁵ na druhou stranu chce tuto aktivitu ukotvit externalisticky, tedy v expresivistickém kódu, který dodává význam psychickým emočním pochodům.⁴⁶

III.

Podle Collingwooda se emoce do vědomí dostávají pomocí exprese. Tvrdí, že vlastní umění je na rozdíl od magie výrazem (a tedy poznáním) emoce, zatímco magie emoce vyvolává. Když ovšem odhlédneme od *Principů umění* a začteme se do folkloristického rukopisu (vzniklého přinejmenším ve stejné době, ne-li později než text *Principů umění*), zjistíme, že zde Collingwood překvapivě soustavně mluví o magii jako o vyjádření emo-

⁴⁴ Kemp v polemice s Ridleyem zdůrazňuje, že to není podstatné z hlediska metafyzické možnosti (tedy: nelze takovou možnost *a priori* vyloučit), ač psychologicky to může hrát zásadní roli (empiricky může jít o nutnou podmínku; G. Kemp, *The Croce-Collingwood Theory*, viz výše, s. 184). Viz též D. Dömlez, *Collingwood and „Art Proper“*, viz výše.

⁴⁵ „Umělec *může* [may] při tvorbě díla vzít v potaz omezení obecnstva; v tom případě mu nebudou omezení míry srozumitelnosti jeho díla, ale podmínkami určujícími obsah nebo smysl díla samotného. *Pokud* [In so far as] se umělec cítí být ve shodě se svým publikem, nebude to od něj projev blahosklonnosti, ale bude to znamenat, že *považuje za součást své práce* [takes it as his business] vyjádřit nikoli své vlastní soukromé emoce bez ohledu na to, zda je někdo jiný cítí nebo ne, ale emoce, které sdílí se svým obecnstvem.“ R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, viz výše, s. 311–312, má kurzíva. „May“, „in so far“, „takes it as his business“ jsou všechno formulace, které ponechávají možnost, že umělec nebude brát ohled na meze svého obecnstva, nebude se s ním identifikovat a nebude považovat za svůj úkol vyjadřovat emoce, které s ním sdílí. Ostatně jak má umělec vědět, že danou emoci s někým sdílí, dokud ji nevyjádřil?

⁴⁶ „Estetická činnost je činností mluvení. Řeč je řečí do té míry, do jaké je mluvena i slyšená.“ Tamtéž, s. 317.

ce, a dokonce ji v tomto smyslu spojuje s uměním.⁴⁷ Collingwood-folklorista tedy tvrdí, že jak magie, tak umění jsou expresemi emocí. První je vyjadřuje za účelem motivace k (či bránění v) jednání, druhé shledává účel ve vyjádření emoce samotné. Collingwood-estetik zavádí jiné dělení, které mu umožňuje rozlišit ještě dále mezi vlastním uměním a uměním-zábavou. Expresi přisuzuje pouze vlastnímu umění, magie i zábava emoce nevyjadřují, ale vyvolávají. Vyvolávání emoce v případě zábavy má za cíl emoce uvolnit, což znamená, že recipienti neparticipují na uměleckém díle aktivní „totální imaginativní zkušeností“, ale jsou pouze pasivními příjemci kauzálního působení. Taková „totální“ zkušenost je výsadou pouze exprese emocí, což je zároveň akt realizace emočního náboje senzací, které ovládají naše životy na „psychické rovině“, a zároveň akt jejich poznání, protože tato realizace se děje na rovině vědomí.

Tvůrčí akt vyjádření emoce dalece přesahuje oblast umělecké tvorby: protože exprese je jakékoli převedení psychické emoce do vědomí a protože jde o základní akt lidské expresivity, která podle Collingwooda umožňuje jazyk, estetické chování (vyjadřování emocí) stojí u zrodu jakéhokoli intersubjektivního dorozumivacího kódu. Všimněme si v delší pasáži z *Principů* citované výše, že zatímco v případě sdílení myšlenek jde o koherenci dané úvahy, v případě sdílení emocí je v sázce daleko víc: zdravý chod samotného vědomí.⁴⁸ Schopnost sdílení emočních vztahů je tedy indikátorem zdravé kondice vědomí. Jenom ta totiž umožňuje sdílení, zevšednění a nakonec umrtvení expresí do podoby konvenčních znaků, klišé, jak to nazývá Collingwood, tedy materiálu dorozumivacího kódu obecně. Magie zdá se pracuje s tímto materiálem, protože rituál vyžaduje, aby byl „viditelný“ všem uživatelům kódu. Jak jsme viděli, Collingwood má sklon za magické považovat už jakékoli společenské konvence nesplňující žádný zjevný utilitární cíl. Dovedeno do důsledku, i jazyk jako komunikační kód a soubor „klišé“ je magický.

Collingwood-folklorista mluví o potřebě emoci vyjádřit „uzemněním“ skrze vazbu k nějakému předmětu, která ale může být srozumitelná pouze danému aktérovi. Collingwood-estetik vyjádření emoce váže vždy na subjektivní zkušenost aktéra, aniž by toto vyjádření emoce bylo nutně uchopitelné ostatními. Na druhou stranu Collingwood-folklorista zdůrazňuje, že emoční vazby se stávají sdílitelné pouze okamžikem rozpoznání protorituálního schématu někým jiným, a Collingwood-estetik tvrdí, že exprese emocí je úspěšnou expresí jen do té míry, do jaké nachází rezonanci u ostatních osob.⁴⁹ Vzniká otázka, do jaké míry vlastně je možné mluvit o výrazu emoce tam, kde takový kód ještě neexistuje (v případě vzniku protomagie), nebo tam, kde výraz teprve čeká na intersubjektivní uznání (v případě estetické expresivity). V Collingwoodovi-folkloristovi ani v Collingwoodovi-estetikovi na ni nelze najít koherentně formulovanou odpověď.

U obou je navíc problematické pojetí kulturních praktik, které se snaží vysvětlit. Pokus Collingwooda ukotvit umění i magii ve filosofické antropologii vede k tomu, že obě ztrácejí kontury. Magie jako motivační vyvolávání emoce (a komplementární systém emočních sankcí) se v důsledku překrývá obecně s mravy a obyčejí dané společnosti,

⁴⁷ R. G. Collingwood, *Tales of Enchantment*, viz výše, s. 226: „Umění a magie jsou to samé v tom ohledu, v jakém jsou obě výrazem emoce.“ Navíc Collingwood ve folkloristickém rukopisu sice uvažuje o rozdílu mezi magií a uměním, jak se s ním setkáváme v *Principech umění*, nicméně vůbec nerozlišuje mezi zábavou a čistým uměním. K možným důvodům viz níže.

⁴⁸ Viz také R. G. Collingwood, *Principles of Art*, viz výše, s. 284–285.

⁴⁹ Neúspěšný výraz (špatné umění) je pak znamením deformace vědomí.

takže přestává být jasné, co od nich magii odlišuje. Umění jako výraz emoce se překrývá s jakoukoli expresí emočního náboje psychických senzací, takže se umění stává synonymem pro praktiku udržování našeho vědomí v neporušeném stavu.

Jak už bylo řečeno, komentátoři nezůstali neteční k omezující povaze vázání umění na vyjádření emoce. V mé interpretaci se potvrdilo, že emoce získávají u Collingwooda tak širokou extenzi, až termín emoce, případně „výraz emoce“ přestává být odlišitelný od umění na jedné straně a magie na straně druhé. Veškeré obyčeje (rituály), ale i komunikační kódy se totiž u Collingwooda ukazují být zevšedněnými expresemi emocí. Přitom emoce získávají existenci skrze vyjádření, jež je z povahy věci sdělitelné, a tudíž formulované v habituálním kódu, tedy opět v kódu, který nutně kdysi býval expresí. Jsou-li veškeré obyčeje (rituály), ale i komunikační kódy zevšedněnými expresemi, a zároveň emoce získávají existenci skrze vyjádření, jež je z povahy věci sdělitelné, a tedy formulované v habituálním kódu, pak se nabízí, že to, co exprese vyjevuje jako akt poznání, se může týkat právě povahy „zprůhlednělého“, pro nás již neviditelného habituálního kódu daleko spíše než senzací psychické roviny. Sám Collingwood uvádí, že vyjadřovat lze i tzv. „intelektuální emoce“, tedy realizovat ve vědomí emoční náboje doprovázející intencionální akty intelektu, kterých si nejsme vědomi.⁵⁰ Vyloučíme-li z právě řečeného kategorii emocí, roli senzací či projevů intelektu s afektivním nábojem přebírají daleko lépe zvyky a rituály, které se stávají součástí toho, kým jsme, skrze habituaci a enkulturaci. Expresе těchto rituálů je přivádí do vědomí, přináší vln do povahy toho, co jsme jako bytosti zvyku. Když říká Collingwood, že společenství lidí potřebuje ke svému přežití (jako společenství) magii, můžeme tomu rozumět také tak, že lidská společnost vyžaduje pro svou existenci cosi jako „polštář“ obyčejů, rituálů a zvyků, které jejím členům dodávají druhou přirozenost a celému společenství punc druhé přírody jako prostoru, v němž se více méně cítí doma.⁵¹ Diskurzivní popis těchto zvyků, ať už naturalistický či jakýkoli jiný, se může pokusit vysvětlit mechanismy nabývání zvyků (případně včetně psychomotorických senzací), nicméně tematizace této druhé přírody pomocí inovativní, Collingwood by řekl „imaginativní“ práce se stejnými prostředky, z jakých je upředena, poskytuje nedisurzivní vln do zvyků a obyčejů, které tvoří pozadí naší každodennosti.⁵²

Opozice magie a umění se tak rázem stává centrální opozicí collingwoodovské estetiky. Collingwoodovské, nikoli Collingwoodovy, protože v ní už nemá místo problematický koncept výrazu emoce; je nahrazen koncepcí umění jako odkouzlení, vycházející z Collingwoodova rozlišení magie od umění ve smyslu rozlišení toho, co nás „zakouzluje“ v naší každodennosti, od toho, co naše vědomí přivádí k její „zakouzelné“ povaze. Tradičně bývá s takovým zhodnocením odkouzlování spojováno osvícenství.⁵³ Je přitom

⁵⁰ Tamtéž, s. 292–294.

⁵¹ K filosofickému pojmu „druhé přírody“ viz J. McDowell, *Mind and World*, 2. vyd., Harvard University Press, Cambridge 1996; pro použití termínu v kontextu teorie umění viz D. Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, Phaidon, London 2003, s. 53–55. Náčrt dějin pojmu a jeho estetických souvislostí podávám v J. Stejskal, *Lež parku a pravda zahrady. Poznámky k jednomu Hegelovu obratu*, in: O. Dadejčík; J. Staněk; K. Stibral (eds.), *Zahrada. Přirozenost a umělost*, Dokořán, Praha 2012, s. 74–92.

⁵² Takové chápání umění v současné době obhajuje A. Noë, *Strange Tools: Art and Human Nature*, Hill & Wang, New York 2015.

⁵³ Přesto se nedomnívám, že je imaginativní odkouzlování nutné označovat jako moderní západní projev. Jak nedávno ukázal Jonardon Ganeri v souvislosti s indickou filosofií sedmnáctého století, modernitu jako důraz na vstupování do dialogu s konvencemi a zvyky místo jejich přebírání bychom

důležité si uvědomit, že tato praxe estetického odkouzlování je imunní vůči Collingwoodově kritice osvícenského scientismu a utilitarismu. Nic zde není redukováno na propozice „intelektu“, jak nazývá Collingwood schopnost diskurzivního myšlení. Collingwood kritizuje osvícenství, které se zakládá na důsledném vymycování magie,⁵⁴ ale zde nejde o to, vymýt magické pozadí druhé přírody (to je totiž nutné pro fungování jakékoli společnosti), ale učinit nás pozornými k jejím složkám. Pohyb odkouzlování není doplněn protipohybem částečného zakouzlování jako korekce instrumentalistických ambic rozumu, protože odkouzlení zde nemá povahu prostředku instrumentálního rozumu. Na druhou stranu zakouzlení není vnímáno jako nutné zlo, proti kterému je potřeba bojovat, ale jako nutný předpoklad společenských vztahů. Slovy pozorného čtenáře Collingwoodovy filosofie a modernisty *par excellence* W. H. Audena, „umění, jak zdůraznil zesnulý profesor R. G. Collingwood, není Magií, [...] ale zrcadlem [...]: jeho pravým důsledkem je odkouzlení“.⁵⁵

Poděkování

Tento článek je přepracovanou kapitolou z mé dizertační práce *Druhá příroda. Příspěvek k sociální filozofii umění*, obhájené na Katedře estetiky FF UK v roce 2014. V různých fázích jejího zpracovávání jsem těžil z komentářů Vlastimila Zusky, Ondřeje Dadejíka, Martina Kaplického a anonymního recenzenta či recenzentky tohoto periodika. Všem mnohokrát děkuji.

LITERATURA

- Auden, W. H., The Poet of the Encirclement (1943), in: *The Complete Works of W. H. Auden*, sv. 2, *Prose. 1939–1948*, Princeton University Press, Princeton 2002, s. 198–203.
- , Squares and Oblongs (1947), in: *The Complete Works of W. H. Auden*, sv. 2, *Prose. 1939–1948*, Princeton University Press, Princeton 2002, s. 339–350.
- Beattie, J., Ritual and Social Change, *Man*, roč. 1, 1966, č. 1, s. 60–74.
- Boucher, D., The Significance of R. G. Collingwood's *Principles of History*, *Journal of the History of Ideas*, roč. 58, 1997, č. 2, s. 309–330.
- Collingwood, R. G., *The Idea of History* (1946), Oxford University Press, Oxford 1994.
- , *The Principles of Art*, Oxford University Press, Oxford 1938.
- , *The Principles of History*, Oxford University Press, Oxford 1999.
- , *Tales of Enchantment*, in: *Philosophy of Enchantment*, Oxford University Press, Oxford 2005, s. 115–287.

měli vnímat jako „dění, které je potenciálně vlastní každé kultuře, bez ohledu na dobu a místo“. Jak ale dodává, takové tvrzení lze opodstatnit jen „detailní, pracnou archeologií modernit, které se ztratily, či se nám vytratily z očí“. J. Ganeri, *Philosophical Modernities: Polycentricity and Early Modernity in India*, *Royal Institute of Philosophy Supplement*, roč. 74, 2014, s. 75–94. Nedávným pokusem o takovou archeologii je S. Stanford Friedman, *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity across Time*, Columbia University Press, New York 2015.

⁵⁴ R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, viz výše, s. 72.

⁵⁵ W. H. Auden, The Poet of the Encirclement (1943), in: *The Complete Works of W. H. Auden*, sv. 2, *Prose. 1939–1948*, Princeton University Press, Princeton 2002, s. 198. Dopad Collingwoodova rozlišení magie a umění na Audenovo myšlení lze stěží přecenit, viz obzvláště jeho pozoruhodný text W. H. Auden, Squares and Oblongs (1947), in: *The Complete Works*, viz výše, s. 339–350.

- Davies, D., Collingwood's „Performance“ Theory of Art, *British Journal of Aesthetics*, roč. 48, 2008, č. 2, s. 163–167.
- Dilworth, J., Is Ridley Charitable to Collingwood?, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 56, 1998, č. 4, s. 393–396.
- Dönmez, D., Collingwood and „Art Proper“: From Idealism to Consistency, *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, roč. 52, 2015, č. 2, s. 152–163.
- D'Oro, G., Collingwood on Re-enactment and the Identity of Thought, *Journal of the History of Philosophy*, roč. 38, 2000, č. 1, s. 87–101.
- Ganeri, J., Philosophical Modernities: Polycentricity and Early Modernity in India, *Royal Institute of Philosophy Supplement*, roč. 74, 2014, s. 75–94.
- Graham, G., Expressivism: Croce and Collingwood, in: Gaut, B.; McIver Lopes, D. (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London 2001, s. 119–131.
- Hausman, C., Aaron Ridley's Defense of Collingwood Pursued, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 56, 1998, č. 4, s. 391–393.
- Hospers, J., The Croce-Collingwood Theory of Art, *Philosophy*, roč. 31, 1956, č. 119, s. 291–308.
- James, W., A Fieldworker's Philosopher: Perspectives from Anthropology, in: Collingwood, R. G., *Philosophy of Enchantment*, Oxford University Press, Oxford 2005, s. lvi–xci.
- Kemp, G., The Croce-Collingwood Theory as Theory, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 61, 2003, č. 2, s. 171–193.
- McDowell, J., *Mind and World*, 2. vyd., Harvard University Press, Cambridge 1996.
- Noë, A., *Strange Tools: Art and Human Nature*, Hill & Wang, New York 2015.
- Ridley, A., Collingwood's Commitments: A Reply to Hausman and Dilworth, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 56, 1998, č. 4, s. 396–398.
- , Not Ideal: Collingwood's Expression Theory, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 55, 1997, č. 3, s. 263–272.
- Stanford Friedman, S., *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity across Time*, Columbia University Press, New York 2015.
- Summers, D., *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, Phaidon, London 2003.
- Stejskal, J., Lež parku a pravda zahrady. Poznámky k jednomu Hegelovu obratu, in: Dadejík, O.; Staněk, J.; Stibral, K. (eds.), *Zahrada. Přírozenost a umělost*, Dokořán, Praha 2012, s. 74–92.
- Turner, S., Collingwood and Weber vs. Mink: History after the Cognitive Turn, *Journal for the Philosophy of History*, roč. 5, 2011, č. 2, s. 230–260.
- Wollheim, R., *Art and Its Objects*, 2. vyd., Cambridge University Press, Cambridge 1980.

Jakub Stejskal
 Dahlem Humanities Center, Freie Universität Berlin
 jakub.stejskal@fu-berlin.de

AMERICKÝ TRÁVNÍK JAKO CVIČIŠTĚ OBČANSKÉ CTNOSTI

JAN HLÁVKA

ABSTRACT

The American Lawn as a Training Ground for Civic Virtue

This article seeks to refute the thesis of contemporary environmental criticism of the aesthetic origins of American lawn culture. In contrast to the prevailing view about the aesthetic autonomy of the perfect front lawn, the author traces the history of the concept back to the eighteenth-century philosophy of internal senses as reflected in the thought of Thomas Jefferson. The author seeks to demonstrate that in Jefferson's processual conception of civic virtue (a foundation stone of democratic society), moral sense and the sense of beauty are entangled with the workings of cognitive capacities. Thus, the architectural and landscape designs of Jefferson (as well as of those of his successors, A. J. Downing, F. L. Olmsted, and F. S. Scott) perform an aesthetic, moral, educative, and, above all, political function. The ideas discovered in Jefferson's work are followed throughout the nineteenth-century industrialization and the spread of suburban housing to the emerging of post-war residential colonies, imposing 'lawn politics' by means of legal and social pressures.

Keywords: lawn; landscape design; Thomas Jefferson; Andrew Jackson Downing; environmental criticism

I.

Trávník je všudypřítomnou a neodmyslitelnou složkou americké urbánní krajiny. Přesto není v žádném ohledu složkou severoamerického kontinentu nativní, nýbrž zcela umělou. Americké trávníky tvoří ve většině případů importované, šlechtěné a pravidelně udržované rostlinné monokultury, vysazované bez ohledu na lokální klimatické podmínky.¹ Rozloha udržovaných trávníků více než trojnásobně přesahuje rozlohu polí s kukuřicí, druhou nejpěstovanější rostlinou ve Spojených státech. Městské a předměstské trávníky pokrývají celkem 163 800 km², tedy více, než činí např. rozloha státu New York.² Již jen z tohoto důvodu jsou americké trávníky (a procesy navázané na jejich

¹ Ani jedno ze tří nejhodnější vysazovaných travních semen ve Spojených státech není amerického původu. Nejpopulárnější Kentucky bluegrass (lipnice luční, *Poa pratensis*) pochází z Evropy a severní Asie, Bermuda grass (troskut prstnatý, *Cynodon dactylon*) byla importována z Afriky a trávy rodu *zoysia* z jihovýchodní Asie a Austrálie. Jedním z mála původních amerických travních semen je tzv. Buffalo grass (*Bouteloua dactyloides*), původní tráva severoamerických prérí, jež se však drží na spodních místech první desítky nejvysazovanějších semen. Srov. E. Kolbert, Turf War, *The New Yorker*, 21. července 2008.

² C. Milesi; S. W. Running; C. D. Elvidge et al., Mapping and Modeling the Biogeochemical Cycling of Turf Grasses in the United States, *Environmental Management*, roč. 36, 2005, č. 3, s. 426–438.

výsadbu a údržbu) významným ekonomickým a ekologickým faktorem. Pro ilustraci uvedme, že podle výzkumů Americké vodohospodářské agentury z roku 2003 představuje zavlažování trávníků 60 % spotřeby vody v amerických domácnostech.³ Ročně se ve Spojených státech prodá 45 000 tun trávníkových chemikálií. Benzinové zahradní sekačky se výrazně podílejí na znečišťování ovzduší (jsou zdrojem 5 % emisí ve Spojených státech) a půdy (ze zhruba 3 miliard litrů benzínu ročně spotřebovaných při sekání 2,7 % vyteče do půdy).⁴ Nadužívání pesticidů a herbicidů v předměstských oblastech se navíc negativně odráží na stavu volně žijící fauny a flóry urbánní krajiny stejně jako na zdraví obyvatel a domestikovaných zvířat.⁵

Je proto málo překvapivé, že se trávníková hortikultura stala v posledních pětadvaceti letech častým předmětem environmentální kritiky.⁶ Většina studií v této tradici se drží stejné narativní strategie:⁷ Estetický ideál dokonalého předního trávníku, importovaný do amerických kolonií na východním pobřeží v 18. století z britské zámkové a parkové architektury, se od 19. století v rámci ekonomicko-spoločenského vývoje změnil z odznaku bohatství venkovských latifundistů v symbol prosperity americké střední třídy, sídlící v rozrůstajících se předměstských enklávách. Honba za zahradní verzi „amerického snu“ však byla přímo navázána na řadu kontroverzních společenských fenoménů: rozmach chemického průmyslu, produkujícího herbicidy, pesticidy a hnojiva, poptávku po levné pracovní síle, již v prvních letech zajišťovali černí otroci, ale která se i po aboličtví otroctví rekrutovala ze segregované černošské menšiny, stejně jako z rozrůstající se komunity ilegálních imigrantů. A v neposlední řadě i kontroverzní „plevelové zákony“ (*weed laws*), přítomné na všech úrovních americké legislativy a nařizující občanům, jak nakládat se soukromým majetkem.⁸ Morální douška environmentální kritiky amerického trávníku tedy zní: společensky podmíněné plošné superponování autonomního estetického ideálu na různorodé podmínky americké kulturní krajiny způsobuje ohrožení základních (a zakladatelských) morálních hodnot americké demokracie.

³ Tabulka 28, Estimated Quantity of Water Applied and Method of Distribution by Selected Crops Harvested: 2003 and 1998, in: 2003 Farm and Ranch Irrigation Survey, <http://www.agcensus.usda.gov/Publications/2002/FRIS/index.asp> (cit. 10. 2. 2015).

⁴ Všechna uvedená data čerpána ze stránek US EPA (United States Environment Protection Agency), <http://water.epa.gov/polwaste/nps> (cit. 10. 2. 2015).

⁵ Srov. P. Robbins, *The Lawn People: How Grass, Weeds and Chemicals Make Us Who We Are*, Temple University Press, Philadelphia 2007, s. 46–71.

⁶ Pionýrskou studií sociálně-environmentální kritiky amerického trávníku byl text Michaela Pollana „Proč sekat? Obžaloba trávníků“ z roku 1989 (M. Pollan, Why Mow? A Case against Lawns, *The New York Times Magazine*, 25. května 1989; citováno podle M. Pollan, Why Mow? A Case against Lawns, in: M. Pollan, *Second Nature: A Gardener's Education*, Dell Publishing, New York 1991, s. 65–78). V kritickém duchu pokračují i recentní publikace o americkém trávníku, např. V. S. Jenkins, *The Lawn: A History of an American Obsession*, Smithsonian Books, Washington 1994; F. H. Bormann, *Redesigning the American Lawn*, Yale University Press, New Haven 2001; T. Steinberg, *American Green: The Obsessive Quest for the Perfect Lawn*, W. W. Norton, New York 2006; P. Robbins, *The Lawn People*, viz výše.

⁷ Tuto strategii sledují např. Paul Robbins v knize *The Lawn People*, viz výše, Victoria S. Jenkins v knize *The Lawn: A History of American Obsession*, viz výše, Loren B. Byrne v článku „Of Looks, Lawns and Laws: How Human Aesthetic Preferences Influence Landscape Management, Public Policies and Urban Eco System“, in: D. Laband (ed.), *Emerging Issues Along Urban-Rural Interfaces: Linking Science and Society Conference Proceedings*, Auburn University Press, Auburn 2005, s. 42–46, Bret Rappaport ve studii „Green Landscaping: Greenacres“, *The John Marshall Law Review*, roč. 26, 1993, č. 4, dostupné z <http://archive.epa.gov/greenacres/web/html/index-7.html>, a další.

⁸ Typologii a analýzu dosahu „weed laws“ ve Spojených státech přináší např. Bret Rappaport ve studii „Green Landscaping: Greenacres“, viz výše.

Domnívám se, že ačkoliv je kritický zápal environmentalistů oprávněný, mýlí se, hledají-li „kořen zla“ v trávníku jako esteticky autonomním objektu. Kantovská autonomie estetická totiž ve Spojených státech nikdy nezapustila natolik hluboké kořeny, aby tento koncept mohl zbytnět a stát se hybatelem procesů, z jejichž důsledků jej environmentální kritika viní. Je-li americký trávník materiálním důsledkem obecnější teoretické koncepce, je ji naopak třeba hledat u proromantické etiky vnitřních smyslů, či ještě lépe v „estetice ctnosti“, již ze spisů třetího amerického prezidenta Thomase Jeffersona interpretuje Lee Quinby ve stati „Thomas Jefferson: The Virtue of Aesthetics and the Aesthetics of Virtue“.⁹ Je přitom příznačné, že právě Thomas Jefferson – právník, plantážník, amatérský přírodovědec, urbanista a palladiánský architekt – patří nejen mezi otce americké demokracie, ale též mezi otce ideologie amerického trávníku.

V tomto kontextu se pokusím ukázat, jakým způsobem jsou myšlenky Jeffersonovy „estetiky ctnosti“, obsažené v *Notes on the State of Virginia* (1785), v Deklaraci nezávislosti (1776), ale především v jeho soukromé korespondenci, uskutečňovány v Jeffersonových architektonických plánech; a jak znovu rezonují v konstitutivních textech americké zahradní architektury *A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening* Andrewa Jacksona Downinga (1841) a *The Art of Beautifying Suburban Home Grounds* Franka J. Scotta (1870). Myšlenky těchto spisů se bezprostředně odrážely v plánech „otců amerického předměstí“ Frederika Law Olmsteda a Calverta Vauxe a nabyly moderní masové podoby v rezidenčních projektech developera Williama Levitta ze čtyřicátých let 20. století. Primárně se zaměřím na to, abych ukázal, že teoretický rámec amerického trávníku není od svých počátků rámcem ryze estetickým, nýbrž politickým a že jeho estetická funkce je sice jednou z funkcí konstitutivních, nikoliv však funkcí jedinou, a dokonce ani dominující. Spolu s Quinbym budu tvrdit, že estetická funkce zůstává „propletená“ s funkcí etickou, od níž ji není možné smysluplně oddělit, a že se v tomto propletení společně podílejí na realizaci prvotní politické ideje. Kritika amerického trávníku by proto měla být v první řadě kritikou osvěcenského politického ideálu monokulturní demokracie, jenž navzdory okolnostem stále přetrvává v americkém kulturním povědomí.¹⁰

II.

Trávník jako prvek zahradní architektury samozřejmě není americkým vynálezem, i když se jedná o fenomén poměrně moderní. V angličtině je slovo *lawn* (trávník) doloženo od poloviny 16. století, avšak ve svém dnešním významu (označení pravidelně udržované zahradní travnaté plochy) se poprvé vyskytuje až v roce 1733.¹¹ Dříve toto slovo označovalo jakoukoliv travnatou plochu bez stromů, případně lesní palouk. Podobně

⁹ L. Quinby, Thomas Jefferson: The Virtue of Aesthetics and the Aesthetics of Virtue, *The American Historical Review*, roč. 87, 1982, č. 2, s. 337–356.

¹⁰ Přežívání etnického anglosaského monokulturalismu identifikuje jako příčinu selhání „teorie tavícího kotle“ již Randolph S. Bourne v ikonické studii kulturního pluralismu „Trans-national America“, *Atlantic Monthly*, 1916, č. 118, s. 86–97.

¹¹ Heslo „lawn“ v Online Etymological Dictionary, <http://www.etymonline.com/index.php?term=lawn> (cit. 10. 2. 2015).

významy mají též starší výrazy *green* (travnatá plocha, pastvisko) a *turf* (drn, cíp půdy porostlý travou), jejichž původ je již protogermánský.

Nejstarší evropské předchůdce zahradního trávníku nalézáme ve středověku. Byly jimi volné travnaté, pravidelně odlesňované plochy obklopující středověké hrady. Smysl jejich údržby byl ryze praktický: volné prostranství kolem hradu zajišťovalo dobrou dohlednost a kontrolu nad okolím. Významná byla též jejich obranná role: v případě napadení hradu neposkytovaly holé travnaté svahy kolem hradu útočnickům žádné přirozené krytí. Druhým typem udržovaných travnatých ploch, které znala středověká Evropa, byly anglické „*commons*“, tedy sdílené pozemky, náležející sice lennímu pánovi, ale uložené do užívání určité skupině leníků, například vesnici nebo hradnímu služebnictvu, k pastvě vlastního zvířectva. Od 15. století sice *commons* v Británii ubývá, neboť jejich úrodnost postupem času kvůli nekontrolovanému využívání klesá, a dochází k ohrazování pastvin a vzniku soukromého rolnictva, přesto však tato typická forma společného využívání pozemků byla ještě v 16. století importována puritánskými osadníky do severoamerických kolonií a sehrála zde významnou roli při formování amerického trávníku.

Již od 13. století byly rovné travnaté plochy v Británii udržovány též jako hřiště pro hru *bowls* (ve Francii pak pro její lokální obdobu *pétanque*, jež se však, na rozdíl od *bowls*, běžně hraje též na pískovém hřišti). Tato populární kratochvilná aktivita dala název přednímu trávníku, jenž se od 16. století stal běžnou součástí aristokratických sídel – *bowling green*.

V evropské zahradní architektuře 16. a 17. století byla úloha trávníků stále ještě omezená: představovaly přechodové plochy mezi okrasnou a zeleninovou zahradou, „plátno“ pro tvorbu *broderie* ve francouzských zahradách anebo prostor pro sport a hry. Esteticky významnou složkou zahrady se staly až v britské parkové architektuře 18. století, jež opustila striktní kompozici pohledu, předpokládající pohyb pozorovatele po přesně vyznačených osách cest, ve prospěch aktivního hledání malebných scénérií pozorovateli svobodně se pohybujícími po zeleném pažitě.

Móda anglického krajinářství se rychle rozšířila též do britských kolonií na americkém kontinentu. Populární plány Lancelota „Capability“ Browna či Humphrye Repton, stejně jako teoretické spisy „*Leveling the Slopes of Turf*“ (1712) Johna Jamese či *New Principles of Gardening* (1728) Battyho Langleyho, kolovaly i mezi koloniální elitou. Jejich vliv se přirozeně odrazil také ve zdejší architektuře, napodobující britské vzory. Jednou z prvních významných realizací, která roli trávníku v architektuře východního pobřeží kodifikovala, bylo sídlo George Washingtona Mount Vernon, budované v letech 1754–1799 a navržené samotným Washingtonem podle vzorníků a architektonických plánů Battyho Langleyho. Po vzoru francouzského zámkového typu s čestným dvorem v něm velký otevřený přední trávník (*bowling green*) tvoří střední „přechodovou“ plochu mezi dvěma terasovitými zahradami (okrasnou a zeleninovou). Ze soudobé britské architektury převzal Washington pro Mount Vernon také model rozsáhlého zadního trávníku, táhnoucího se po zvlněném svahu od řeky Potomac až k východnímu průčelí domu. Tento trávník sloužil soukromému životu rodiny majitele sídla a jejich přátel.

Zatímco v New Yorku a Virginii byl trávník výsadou privilegovaných vrstev, novoanglický puritanismus a pensylvánské kvakerství daly vznik typu veřejného, společného trávníku (*common green*), jenž vzešel ze středověkého anglického pastviska – *commons*. Idea úzce semknuté zbožné komunity obdělávající společně sdílené pozemky přirozeně volala po reprezentativním shromaždišti. Jestliže vážné morální a teologické záležitosti se

odbyvaly v kostele, pro světská setkání, obchod i výcvik milice se lépe hodilo nezastavěné a neosázené zelené prostranství. K tomuto účelu byl již v roce 1634 vyhrazen slavný padesátiakrový „park“ Boston Common.¹² Ve stejném duchu o několik let později plánoval místodržící William Penn výstavbu Filadelfie jako „zeleného venkovského města“ (*green cuntry towne*), obsahujícího hned čtyři rozsáhlé *common greens*.

O sblížení reprezentativního a privátního i soukromého a veřejného trávníku a jejich zahrnutí do jediného architektonického plánu se zasloužil právě Thomas Jefferson. Někdy náhodou se tak stalo v době, kdy se formovaly též základní politické a společenské principy nové americké demokracie, jejichž manifesem se stal dokument, s nímž je Jeffersonovo jméno nerozlučně spojeno: Deklarace nezávislosti.

III.

Základní nárok Jeffersonovy politické filosofie je vysloven ve druhé větě Deklarace: „Pokládáme za samozřejmé pravdy, že všichni lidé jsou stvořeni sobě rovni, že jsou obdařeni svým stvořitelem určitými nezcizitelnými právy, že mezi tato práva náleží život, svoboda a sledování osobního štěstí.“¹³ Mezi nezcizitelnými právy, jež zakládají mezilidskou rovnost, jmenuje Jefferson kromě práva na život a na svobodu též právo usilovat o osobní štěstí. Právě to se stalo gravitačním centrem jeho úvah. Usilovat o osobní štěstí je nárokem, jež na člověka klade epikurejská praktická filosofie, k níž se Jefferson (podobně jako např. Benjamin Franklin) otevřeně hlásil.¹⁴ Již Epikuros si však uvědomoval, že usilování o trvalé štěstí (*hédoné*) nevyvazuje člověka z morální povinnosti vůči ostatním, nýbrž naopak zakládá povinnost člověka usilovat o spravedlivý sociální řád, v němž jediné je možné trvalého štěstí dosáhnout.¹⁵ Ctnost je nezbytnou podmínkou štěstí.

Od Epikurovy filosofie se Jefferson odklonil ve dvou ohledech. Za prvé nevěřil, že štěstí je totožné se stavem libosti (respektive absence bolesti), nýbrž s procesem kontinuálního dosahování tohoto stavu, a tedy s praxí ctnosti. Za druhé věřil, že tato praxe nemůže být řízena pouze rozumem, ale že vychází z hlubšího zdroje. V tomto ohledu byl Thomas Jefferson stoupencem britské školy vnitřních smyslů, z níž na něho zvláště silně zapůsobily myšlenky Henryho Homea, lorda Kamese a Anthonyho Ashleyho Coopera, třetího Earla ze Shaftesbury.¹⁶ Ve shodě s oběma filosofy přijímal Jefferson Lockeovo

¹² Travnatou plochu zakoupili v roce 1634 massachusettsští osadníci od prvního majitele půdy Thomase Blaxtona do společného vlastnictví. Téměř dvě stě let, až do roku 1830, plnil Boston Common úlohu obecní pastviny, jak bylo běžné u středověkých *commons*. Krom toho však byl užíván též k rekrutaci a přezimování vojska, výcviku koloniální milice a jako popraviště. K popravám byl až do roku 1817 používán šibeniční dub na jednom z cípů trávníku.

¹³ T. Jefferson, *The Declaration of Independence and Letters, Addresses, Excerpts and Aphorisms*, ed. R. S. Poppen, St. Louis, MO, 1898, s. 21.

¹⁴ Jefferson se otevřeně hlásí k epikureismu v dopise Williamu Shortovi z 31. října 1819, v němž představuje své shrnutí Epikurova učení v tzv. Sylabu z Monticella. Viz T. Jefferson, *The Life and the Selected Writings of Thomas Jefferson, 1743–1826*, ed. A. Koch; W. Peden, Random House, New York 1983³, s. 633.

¹⁵ Srov. Diogénes Laertios, *Život a učení filosofa Epikúra*, Rovnost, Praha 1952, s. 49.

¹⁶ Pro naše téma je významné, že lord Kames věnuje ve svých *Elements of Criticism* celou kapitolu kráse v architektuře a zahradnictví. Kames v ní odmítá ideál francouzské formální zahrady a naopak chválí vznikající britskou školu krajinného parku. V tomto duchu též doporučuje provázanost architektury s krajinou, do níž je zasazena. Jefferson Kamesovu knihu několikrát četl a hustě poznámkoval. Oba

rozdělení idejí na prosté, přístupné pouhým prostřednictvím smyslů, a komplexní, jejichž poznání vyžaduje rozumový soud. Rovněž ve shodě s Kamesem a Shaftesburym věřil, že člověk je kromě pěti vnějších smyslů nadán dvojicí smyslů vnitřních: smyslem pro krásu a morálním smyslem. Tyto jsou nezávislé na rozumu a – Jeffersonovými slovy – v „rozděleném království“ lidského života spadají pod vládu Srdce, nikoliv Hlavy.¹⁷ Protože však morální i estetický cit jsou právě city a nikoliv soudy, nevědí nic o příčině, která je vyvolala, a nemohou samy o sobě zakládat ctnost. Na té se musí účastnit i rozum. Jefferson tak rozlišuje mezi krásou *formální*, bezprostředně pocítovanou, a krásou *praktickou*, relativní vzhledem k vnějšímu účelu. Analogicky také činí rozdíl mezi ušlechtilým sentimentem (např. soucitem s trpícím) a skutečnou ctností. Zatímco první je v obou případech výsledkem zdravého fungování vnitřního smyslu, druhé vyžaduje harmonickou spolupráci mezi smysly a rozumem.¹⁸

V oblasti morální teorie Jefferson jednoznačně nadřazuje skutečnou ctnost pouhému morálnímu citu. Zatímco cit je zdrojem libosti – jež je momentálním rozbouřením příjemných emocí – pravá ctnost uvádí činnost emocí a myšlení v harmonii, a tím působí vnitřní klid, vyrovnanost a štěstí. V oblasti estetiky nelze o hierarchii krásy mluvit tak snadno: pocítovaná formální krása je pro Jeffersona odlišným druhem krásna než krása relativní, praktická.¹⁹ Formální krása je však oprávněná pouze tam, kde napodobivá povaha umění nevyvolává morální cit. V zobrazivých uměních jsou díla přispívající k posilování ctnosti hodnocena vždy výše než ta, která pouze rozněčují city. Jeffersonova koncepce estetické hodnoty je tedy smíšená a skládá se ze tří prvků: (a) formální krásy, vnímané přímo, díky smyslu pro krásu, (b) praktické krásy, vyplývající ze souladu mezi věcí a jejím účelem, jež je chápána součinností rozumu, vnějších smyslů a smyslu pro krásu, a (c) instrumentality k utužování ctnosti, vnímané součinností rozumu s oběma vnitřními smysly.

Nesmíme však zapomínat, že ctnost pro Jeffersona není atributem subjektu, nýbrž jeho aktivitou. „Ctnost existuje jen, je-li podrobována zkoušce,“ píše Jefferson.²⁰ Proces ctnosti má následující dynamiku: setkání člověka s estetickou či morální skutečností zapůsobí na jeho vnitřní smysly, jež motivují jednání (jde-li o morální smysl), nebo tvoření (jde-li o estetický smysl). Jednání či tvoření, motivované vnitřními smysly, produkuje libost. Jsou-li však výsledky jednání či tvoření porovnávány s jejich příčinami (pomocí rozumu), s minulými zkušenostmi (pomocí paměti), a s představami nejlepšího možného (pomocí imagince), je taková činnost též ctnostnou činností, a to tím více, čím více asociovaných

se shodovali v názoru, že zahradnictví je krásné umění. Srov. K. Hafertepe, *An Inquiry into Thomas Jefferson's Ideas of Beauty*, *Journal of the Society of Architectural Historians*, roč. 59, 2000, č. 2, s. 218.

¹⁷ Metafora „rozděleného království Hlavy a Srdce“ pochází z Jeffersonova dopisu Marii Coswayové z 12. října 1786. Viz T. Jefferson, *The Life and Selected Writings of Thomas Jefferson, 1743–1826*, viz výše, s. 364–365.

¹⁸ Zdůrazněme, že praktická krása a skutečná ctnost nezávisí na rozumu výhradně, nýbrž jsou podmíněny spoluprací mezi vnějšími a vnitřními smysly a rozumem. Bez smyslového vedení je rozum slepý, jak zdůrazňoval Shaftesbury. Srov. K. E. Gilbertová; H. Kuhn, *Dějiny estetiky*, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1965, s. 196.

¹⁹ Tuto souřadnou dichotomii formální a praktické krásy podřazuje Jefferson po vzoru Kamesově, ale též po vzoru *The Analysis of Beauty* Williama Hogartha, již měl rovněž ve své knihovně. Srov. K. Hafertepe, *An Inquiry into Thomas Jefferson's Ideas of Beauty*, viz výše, s. 217.

²⁰ V dopise W. Shortovi z 31. října 1819, T. Jefferson, *The Life and Selected Writings of Thomas Jefferson, 1743–1826*, viz výše, s. 633.

příčin, minulých zkušeností a možných budoucích zkušeností reflexe nabídne.²¹ Ctnost je proto něčím, co vyžaduje pravidelnou aktivní kultivaci; něčím, co mírní a obrušuje (nezbytné) výstřelky citu do pravidelné formy a řádu. A štěstí není v posledku nic jiného než nepřetržitý život v ctnosti.

Z této charakteristiky ústředních pojmů Jeffersonova myšlení lze dovodit důvody jeho víry v ctnostnou povahu venkovského života, charakterizovaného pravidelným obděláváním půdy v soukromém vlastnictví. Cyklická, ritualizovaná práce je zjevně nejkratší cestou ke ctnosti. V dopisu Johnu Jayovi Jefferson píše: „Ti, kdo obdělávají zemi, jsou naši nejcennější občané. Jsou ze všech nejčestnější, nejhouževnatější, nejnezávislejší, a přitom jsou s naší zemí, s její svobodou a jejími zájmy svázáni těmi nejpevnějšími pouty.“²² A v *Notes on the State of Virginia* tvrdí dokonce univerzálně: „Dokud bude v kterékoliv zemi existovat neobdělávaná půda a nezaměstnaní chudí, je jasné, že zákony soukromého vlastnictví převrací a znásilňují přirozený řád. Země je společným vlastnictvím, na němž je člověku souzeno žít a jež je povinen obdělávat. Malí vlastníci půdy jsou nejcennější a nejdůležitější součástí každého státu.“²³ Z těchto důvodů byl Jefferson ve sporu se svým politickým rivalem Johnem Adamsem, druhým prezidentem Spojených států: zastával se ekonomiky založené na zemědělské produkci drobného rolnictva (a *de facto* byl též obhájcem otroctví) proti Adamsově vizi manufakturní velkoměstské ekonomiky bez otrocké práce.

Jeffersonův filosofický názor se odráží i ve dvou jeho nejznámějších architektonických realizacích: vlastním sídle Monticello a University of Virginia. Jefferson věřil, že stejně jako ctnost i smysl pro formální krásu je nutné vzdělávat a tříbit stykem s ušlechtilými uměleckými díly. Ta bohužel ve Spojených státech – alespoň podle Jeffersonova názoru – nebyla především v oblasti architektury vůbec k dispozici.²⁴ Proto architektura Monticella i University of Virginia měla plnit nejen funkci praktickou a estetickou, nýbrž také funkci pedagogickou – měla být příkladem hodným napodobování. A totéž do značné míry platilo i pro úpravy přilehlých pozemků (jež Jefferson podle Kamesova vzoru považoval ve spojení s architekturou za jediný celek). Monticello bylo ideálním vzorem palladiánského venkovského sídla, *villa rustica*, typického pro agrární otrokářskou demokracii, jíž se Spojené státy podle Jeffersona měly v budoucnu stát. Nacházelo se na uměle zarovnaném pahorku a bylo obklopeno, kromě okrasné a zeleninové zahrady, též tříakrovým západním trávníkem, jenž byl určen pro hry a rodinný život, podobně jako západní trávník Mount Vernonu. Na rozdíl od Mount Vernonu se však jednalo o trávník umělý a monokulturní – první svého druhu ve Spojených státech.²⁵

²¹ Rozum, paměť a imaginace jsou schopnostmi, které Jefferson v metafoře rozděleného království lidského života připisuje Hlavě. Jejich pojetí beze změny převzal od Shaftesburyho. Mechanismus, jímž se tyto „mentální“ schopnosti podílejí na estetice ctnosti, podrobně rozebírá Lee Quinby ve svém článku. Srov. L. Quinby, Thomas Jefferson: The Virtue of Aesthetics and the Aesthetics of Virtue, viz výše, s. 343–346.

²² Jefferson Johnu Jayovi, 23. srpna 1785. T. Jefferson, *The Life and Selected Writings of Thomas Jefferson*, 1743–1826, viz výše, s. 351.

²³ T. Jefferson, Notes on the State of Virginia, in: T. Jefferson, *Writings*, ed. M. Peterson, Literary Classics of the U.S.A., New York 1984, s. 301.

²⁴ *Notes on the State of Virginia* obsahují pasáž věnovanou zevrubné kritice architektonických památek, z nichž žádná v Jeffersonových očích neobstojí. Srov. tamtéž, s. 349–356.

²⁵ T. O'Malley, The Lawn in Early American Landscape and Garden Design, in: G. Teysot (ed.), *The American Lawn*, Princeton Architectural Press, New York 1999, s. 65–87.

Druhým Jeffersonovým architektonickým manifestem je plán University of Virginia, jehož dlouhý obdélníkový trávník sice svou formou připomene *bowling green* soukromých sídel, ale jeho sociální funkce odpovídá spíše účelu novoanglických *common greens*. Jefferson se vzpírá zavedenému typu městské univerzity jako jediné budovy a místo něj prosazuje představu konglomerace menších staveb kolem rozsáhlé zelené plochy. K plánu poznamenává v dopisu L.W. Tazewellovi: „Velké domy jsou vždy ohavné, neúčelné, náchylné k riziku požárů a nevyhovující v případě epidemie. Malá, jednoduchá školní budova a samostatný dům pro každého profesora jsou vhodnější. Tyto domy nechtě jsou spojeny krytými promenádami, z nichž nechtě se oddělují otevřené chodníky k budovám pro studenty. Tyto mohou být dodatečně budovány podle potřeby. Skutečně se domnívám, že univerzita nemá být jediný dům, ale spíše vesnice.“²⁶ Tak se zrodil typ amerického univerzitního kampusu – akademické vesničky na zeleném pažitě. Jednalo se o Jeffersonovo trvalé přesvědčení, jak dokládá pozdější dopis podílníkům East Tennessee College z roku 1810, obsahující doporučení ohledně budoucí podoby univerzity: „Celek [akademických budov] by měl být rozmístěn kolem otevřeného čtvercového trávníku se stromy, a tak vytvářet, abych tak řekl, akademickou vesnici; ne jediné velké doupe plné hluku, špíny, neřesti a zkaženého vzduchu. [...] Přelidněné budovy, do nichž zavíráme naše mladé, jsou nepřátelské nejen ke zdraví, ale též ke studiu, mravům, morálce a pořádku.“²⁷

Zkrátka, Jefferson se ve svých filosofických úvahách i architektonických projektech snažil, aby každý člověk – dokonce i na univerzitách studující mladá elita – zůstával ve spojení s pravidelným obděláváním a udržováním půdy. Toto úsilí bylo motivováno politickým ideálem občanské ctnosti, jež však vedle morálního obsahuje též estetický aspekt.

IV.

Ačkoliv úprava zahrad Mount Vernonu a Monticella nechybí v žádné monografii věnované historii amerického trávníku, za skutečného otce americké hortikultury je právem považován o dvě generace mladší zahradní architekt Andrew Jackson Downing. Downingova krátká, ale zářná kariéra (ukončená tragickou smrtí při explozi parniku Henry Clay na řece Hudson) vycházela z inspirací anglickým romantismem a novogotikou, brala však v úvahu nejen specifika amerického klimatu a domácí flóry, ale též ekonomicko-politické realie mladých Spojených států.

Současně s praxí zahradní architektury se Downing věnoval také teorii. Jeho kniha *A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening, Adapted to North America* (1841)²⁸ byla první hortikulturistickou příručkou sepsanou pro americké prostředí a klíčovým spisem pro americkou hortikulturu zůstala po celé 19. století. Jak je zřejmé již z titulu, Downingův spis není pouze praktickou zahradnickou příručkou, nýbrž manifestem teorie a filosofie zahradní architektury v amerických podmínkách. Na této úrovni

²⁶ Jefferson v dopise L. W. Tazewellovi z 5. ledna 1805. Citováno podle: K. Hafertepe, *An Inquiry into Thomas Jefferson's Ideas of Beauty*, viz výše, s. 227.

²⁷ Citováno podle W. L. Creese, *The Crowning of the American Landscape: Eight Great Places and Their Buildings*, Princeton University Press, New York 1985, s. 14, 21.

²⁸ A. J. Downing, *A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening, Adapted to North America*, Wiley & Putnam, London – New York 1841.

je zřetelný Downingův příklon jak k etice vnitřních smyslů, tak k Jeffersonovu ideálu zemědělské polis, složené z drobných vlastníků půdy.

Downingovo krédo je shrnuto již v předmluvě svazku: „Láska k vlasti je nerozlučně propojena s láskou k domovu. Proto cokoliv, co vede člověka k navyšování pohodlí a elegance života kolem jeho příbytku, zvyšuje jeho lokální závazky a činí domácí život příjemnějším; to také umocňuje nejen jeho soukromé potěšení, nýbrž posiluje jeho vlastenectví a činí z něj lepšího občana. A není na světě žádné zaměstnání ani kratochvíle, jež by poskytovaly myslí větší a trvalejší štěstí než obdělávání půdy a údržba vlastního pozemku.“²⁹ V této pasáži rezonují všechny klíčové motivy, které jsme identifikovali u Jeffersona: intimní vztah k půdě v soukromém vlastnictví jako východisko demokratického patriotismu, kontinuální obdělávání půdy jako cesta ke ctnosti, jež je zárukou trvalého štěstí, i propojení morálního a estetického aspektu jako dvou souvisejících, ale odlišitelných stránek této ctnosti. Downing připojuje i požadavek na kultivaci veřejného vkusu, neboť „[u]činí-li [občan] svůj dům krásnějším, přispívá tím nejen ke štěstí svému a své rodiny, nýbrž pěstí též vkus svých sousedů a zvyšuje krásu naší země jako celku“.³⁰

Musíme však přiznat, že trávníkům věnuje Downing poměrně malou pozornost. Mnohem více jej zajímají profilové úpravy pozemků, orientace domu, výstavba cest, volba vhodných květin a zeleniny pro dané klimatické podmínky a výsadba okrasných i ovocných stromů (jeho bratr a spoluautor knihy Charles Downing byl uznávaným dendrologem a pomologem). To lze snadno pochopit, máme-li na zřeteli, že podobně jako Jefferson píše i Downing svou knihu pro obyvatele amerického venkova živící se zemědělstvím a obdělávající relativně rozsáhlé pozemky. Domovem amerického trávníku však není zkrášlená latifundie, nýbrž přední dvorek předměstského rodinného domu.

Za konstitutivní projekt amerického předměstí lze považovat plán chicagské předměstské komunity Riverside, projektovaný nejslavnějším americkým zahradním architektem 19. století Frederickem Law Olmstedem a Downingovým žákem Calvertem Vauxem v roce 1869. Charakteristickými rysy Riverside, notně inspirovanými myšlenkami Downingovy krajinářské filosofie, byly zvlněné ulice, rozsáhlé zelené plochy (pokryté komunálně udržovaným trávníkem) a zákaz vztyčování plotů mezi předními dvorky parcel, tak, aby spojené přední trávníky tvořily „nekonečnou zelenou stuhu, obepínající bílý pás architektury“.³¹ Tento model se rychle stal předmětem napodobování v desítkách až stovkách nově vznikajících předměstských enkláv.

Rozmach amerického předměstí si žádal také vznik hortikulturistické příručky, věnující pozornost principům zkrášlování menších zahrad středostavovských příbytků, jejichž majitelé se již neživí zemědělstvím a péče o zahradu je pro ně volnočasovou aktivitou. Za tímto účelem jiný Downingův žák, Frank J. Scott, sepsal knihu *The Art of Beautifying Suburban Home Grounds of Small Extent* (1870).³² V ní již hraje trávník úlohu zcela klíčovou a je mu – na rozdíl od Downingova *Treatise* – věnována celá samostatná kapitola.³³

²⁹ Tamtéž, s. iii.

³⁰ Tamtéž, s. v.

³¹ F. L. Olmsted, *Public Parks and Enlargement of Towns*, Riverside Press, Cambridge 1870, s. 15.

³² F. J. Scott, *Victorian Gardens: The Art Of Beautifying Suburban Home Grounds of Small Extent*, D. Appleton & Co., New York 1870.

³³ Význam, jež Scott trávniku přisuzuje, nelze postihnout lépe než prvními větami této kapitoly: „Hebký, hustý, nízko strížený trávník je zdaleka nejdůležitějším prvkem krásy zahrad předměstského domu.“ Tamtéž, s. 107.

Scott, chválící v předmluvě dílo Vauxovo a Olmstedovo, správně pochopil, že Jeffersonův a Downingův sen o agrární Americe po občanské válce již s jistotou nedojde naplnění a že je třeba vyjít změněným podmínkám vstříc: „Většina z milionů zaneprázdněných amerických mužů a žen si přeje mít kolem svých domovů co největší množství krásy, jaké jejich příjem dokáže zaručit, a získat je vynaložením co nejmenšího množství péče a úsilí. Právě pro tyto čtenáře je má kniha určena. Není ani pro příliš bohaté, ani pro příliš chudé, nýbrž pro onu obrovskou třídu měšťanů, kteří denně musejí odjíždět za prací daleko od svých domovů, a kteří právě proto (spíše než skutečně bohatí anebo skutečně chudí) z celého srdce ocení důmyslné krásy a radosti, které se pojí s předměstským sídlem.“³⁴ Podobně jako se Downing snažil kultivovat vztah k půdě u vzdělaných a zámožnějších farmářů, vykonal Scott tutéž úlohu pro středostavovské obyvatele předměstí. Změna životního stylu cílového čtenářstva ale nikterak neznamená, že by opustil myšlenkovou linii, již předznamenal jeho učitel Downing a před ním Jefferson.

Především, nikoliv jen trávník jako ukončený objekt recepcce, nýbrž procesy spojené s jeho „vydobýváním“ jsou podle Scotta nositeli estetických kvalit a „[t]en, kdo za časného letního rána, kdy se rosa třpytí na stéblech trávy, tlačil svou ruční sekačku po sametovém trávníku a vdechoval přitom sladkou svěžest ranního vzduchu, ovoněnou pachem čerstvě posečené trávy, ten už nikdy nebude ve městě zcela šťasten“.³⁵ Za druhé, Olmstedem navrhované propojení předních trávníků je podle Scotta povinnost, kterou nám diktuje nejen občanská soudržnost, péče o veřejný vkus a touha přispět k hodnotě naší vlasti jako celku, nýbrž též křesťanská láska: „Je nehodné křesťana upírat svému bližnímu pohled na přírodní krásu, kterou se nám s pomocí Boží daří vytvářet a udržovat. Krása, již získáme spojením našich předních zahrad do společného prostoru, je výtečnou kvalitou, která obohatí každého, kdo se takového podniku účastní, a nikoho nechudí.“³⁶ Odpor k plotům, živým plotům a optickým překážkám mezi pozemky je jedním z typických rysů americké zahradní architektury, jímž se odlišuje od architektury evropské, zvláště britské, v níž, jak píše Scott, „vysoké ploty dělají dobré sousedy“.³⁷

V.

Devatenácté století sice vtisklo předměstí amerických velkoměst tvář, teprve století dvacáté však přineslo jejich masový rozvoj a učinilo z nich převládající způsob bydlení.³⁸ Podíl na této skutečnosti patří developerské dynastii Levittů, jež vnesla na americký trh laciné sériově vyráběné montované domy a jež v průběhu patnácti let následujících po válečné realitní krizi vybudovala 180 000 domů v sedmnácti rezidenčních enklávách (tzv. Levittowns) po celých Spojených státech, od New Yorku po Puerto Rico.

³⁴ Tamtéž, s. 14.

³⁵ Tamtéž, s. 111.

³⁶ Tamtéž, s. 60.

³⁷ Tamtéž, s. 62.

³⁸ Podle Amerického úřadu pro sčítání obyvatel (US Census Office) žije na předměstích zhruba 45 % americké populace. Srov. H. J. Gans, *The Levittowners: Ways of Life and Politics in a New Suburban Community*, Columbia University Press, New York 1982, s. v.

Realita Levittowns představuje završení vývoje, který tato studie sledovala, a současně odhaluje kořeny neuspokojivého současného stavu, jenž je předmětem environmentální kritiky.³⁹ Před nastěhováním do komunity Levittownu byli noví nájemníci vyzváni k souhlasu s komunálním řádem, jenž ustavoval celou řadu pravidel pro sousedské soužití. Samostatným odstavcem těchto řádů byla péče o přilehlé pozemky, v níž se (mimo jiné) předepisovalo i sekání předního trávníku minimálně jednou týdně. Porušení těchto pravidel bylo sankcionováno pokutou, či dokonce vystěhováním. Hlavním disciplinačním nástrojem však byl sociální tlak samotné komunity, založené na úzkých sousedských vztazích, jak demonstruje Herbert J. Gans v sociologické práci *The Levittowners: Ways of Life and Politics in a New Suburban Community*.⁴⁰ Každý blok si podle Gansa velmi rychle vytvořil své vlastní nepsané normy, jejichž nedodržování nemilosrdně potíral. „Blok byl sociální jednotkou s vlastním standardem péče o dům a trávník. Kdo se vymykal, neměl šanci se se sousedy stýkat. [...] Každý věděl, že je to systém sociální kontroly, a přijímal jej jako nutnost, i když jedno léto jsme já a několik mých sousedů z duše toužili své trávníky vykopat a dát na dvorek místo nich zelený beton, abychom se zbavili toho nekončného zalévání, sekání a sžíravých poznámek na adresu našich nevzhledných předních dvorků.“⁴¹ Podíl na rychlé adaptaci a upevnění norem měl též fakt, že mnoho z prvních obyvatel Levittownů byli vojáci vracející se z druhé světové války, a tedy lidé dodržování striktně daných standardů a rutin uvyklí.⁴²

Standarty domovní a zahradní péče a „kvality“ sousedství se přirozeně odrážely i na tržních cenách realit. To vedlo k rychlému rozšíření normativních předpisů péče o trávník i za hranice Levittowns, do jiných rezidenčních komunit a posléze i do městských vyhlášek, jak dokumentuje Rappaport.⁴³ Uvědomění si dvojího tlaku na údržbu trávníku – „tvrdého“ tlaku smluvního řádu a „měkkého“ tlaku sousedské komunity – bylo hybným impulzem článku Michaela Pollana „Proč sekat? Argument proti trávníku“, jenž tradici dnešní environmentální kritiky započal.⁴⁴ Na rozdíl od ní je si však Pollan vědom, že kořeny ideálu amerického trávníku nejsou ryze estetické. Jsou úzce navázány na americkou kulturní identitu a zasahují až k fundamentálním hodnotám americké demokracie: „Zřejmě proto, že společná země, a nikoliv jazyk, rasa nebo kmenová příslušnost, je tím, co z nás dělá Američany, vypěstovali jsme si nedůvěru vůči individuálním přístupům ke krajině. Půda je příliš důležitá pro naši americkou identitu, než abychom mohli každému dovolit, aby s ní nakládal, jak se mu zlíbí. A jakmile jednou připustíme, že půda má být prostorem konsenzu, a nikoliv sebevyjádření jedinců, stává se americký trávník – prostý, kolektivní, ritualizovaný a národní – něčím zcela nevyhnutelným.“⁴⁵

³⁹ Původním oborem podnikání Abrahama Levitta, zakladatele developerské dynastie a otce Williama Levitta, v jehož ruce dosáhla firma nejvyšší produktivity, bylo parkové návrhářství a péče o komunální zelen. Téže činnosti se nadále věnoval i poté, co vedení firmy převzal jeho syn. Z architektonických plánů Levittowns i z předpisů, jimiž se řídila údržba domů a předních dvorků, je patrné, že se A. Levitt (vědomě nebo instinktivně) hlásil ke stejným zásadám jako Scott.

⁴⁰ Srov. tamtéž, s. 48–49.

⁴¹ Tamtéž, s. 156, 177.

⁴² Srov. T. Steinberg, *American Green: The Obsessive Quest for Perfect Lawn*, viz výše, s. 17–39.

⁴³ B. Rappaport, *Green Landscaping: Greenacres*, viz výše, nepag.

⁴⁴ M. Pollan, *Why Mow? A Case against Lawns*, viz výše, s. 67.

⁴⁵ Tamtéž, s. 77.

LITERATURA

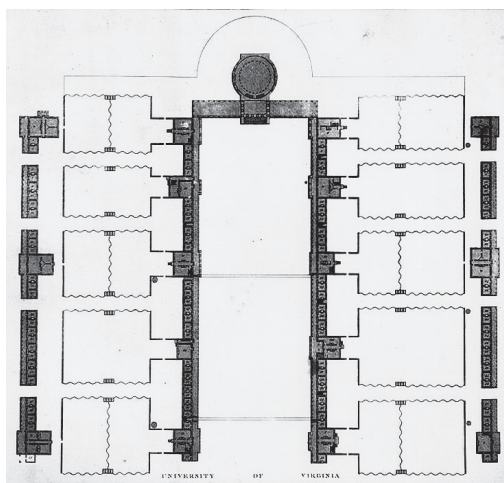
- Bormann, F. H., *Redesigning the American Lawn*, Yale University Press, New Haven 2001.
- Bourne, R. S., Trans-national America, *Atlantic Monthly*, 1916, č. 118, s. 86–97.
- Byrne, L. B., Of Looks, Lawns and Laws: How Human Aesthetic Preferences Influence Landscape Management, Public Policies and Urban Eco System, in: D. Laband, (ed.), *Emerging Issues Along Urban-Rural Interfaces: Linking Science and Society Conference Proceedings*, Auburn University Press, Auburn 2005, s. 42–46.
- Creese, W. L., *The Crowning of the American Landscape: Eight Great Places and Their Buildings*, Princeton University Press, New York 1985.
- Diogénes Laertios, *Život a učení filozofa Epikúra*, Rovnost, Praha 1952.
- Downing, A. J., *A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening Adapted to North America*, Wiley & Putnam, London – New York 1841.
- Gans, H. J., *The Levittowners: Ways of Life and Politics in a New Suburban Community*, Columbia University Press, New York 1982.
- Gilbertová, K. E.; Kuhn H., *Dějiny estetiky*, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1965.
- Hafertepe, K., An Inquiry into Thomas Jefferson's Ideas of Beauty, *Journal of the Society of Architectural Historians*, roč. 59, 2000, č. 2, s. 216–231.
- Jefferson, T., *The Declaration of Independence and Letters, Addresses, Excerpts and Aphorisms*, ed. R. S. Poppen, St. Louis, MO, 1898.
- , *The Life and the Selected Writings of Thomas Jefferson, 1743–1826*, ed. A. Koch; W. Peden, Random House, New York 1983³.
- , *Writings*, ed. M. Peterson, Literary Classics of the U.S.A., New York 1984.
- Jenkins, V. S., *The Lawn: A History of an American Obsession*, Smithsonian Books, Washington 1994.
- Kolbert, E., Turf War, *The New Yorker*, 21. července 2008.
- Milesi, C.; Running, S. W.; Elvidge, C. D. et al., Mapping and Modeling the Biogeochemical Cycling of Turf Grasses in the United States, *Environmental Management*, roč. 36, 2005, č. 3, s. 426–438.
- O'Malley, T., The Lawn in Early American Landscape and Garden Design, in: G. Teysot (ed.), *The American Lawn*, Princeton Architectural Press, New York 1999, s. 65–87.
- Olmsted, F. L., *Public Parks and Enlargement of Towns*, Riverside Press, Cambridge 1870.
- Pollan, M., Why Mow? A Case against Lawns, in: M. Pollan, *Second Nature: A Gardener's Education*, Dell Publishing, New York 1991, s. 65–78.
- Quinby, L., Thomas Jefferson: The Virtue of Aesthetics and the Aesthetics of Virtue, *The American Historical Review*, roč. 87, 1982, č. 2, s. 337–356.
- Rappaport, B., Green Landscaping: Greenacres, *The John Marshall Law Review* (on-line), roč. 26, 1993, č. 4, dostupné z: <http://archive.epa.gov/greenacres/web/html/index-7.html> (cit. 28. 12. 2014).
- Robbins, P., *The Lawn People: How Grass, Weeds and Chemicals Make Us Who We Are*, Temple University Press, Philadelphia 2007.
- Scott, F. J., *Victorian Gardens: The Art Of Beautifying Suburban Home Grounds of Small Extent*, D. Appleton & Co., New York 1870.
- Steinberg, T., *American Green: The Obsessive Quest for the Perfect Lawn*, W. W. Norton, New York 2006.

Jan Hlávka

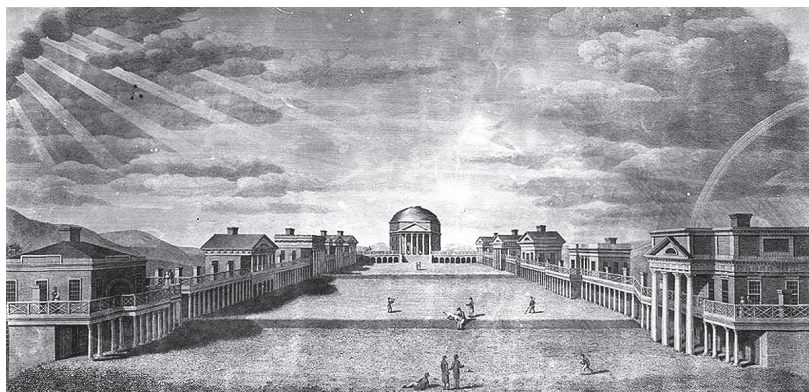
Katedra estetiky, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze
hlavkajan@fast-mail.org



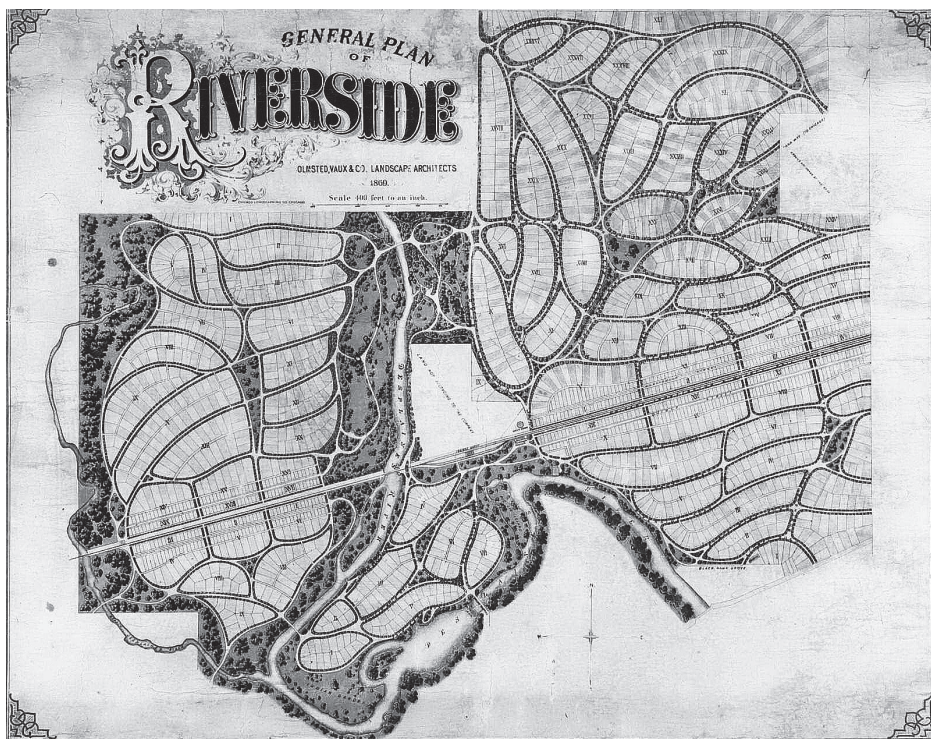
Obrázek 1: Zadní průčelí sídla Mount Vernon s rodinou George Washingtona na terase, Benjamin Henry Latrobe (1764–1820), akvarel, lavírovaná perokresba, 16. července 1796. Sotheby's, prostřednictvím Wikimedia Commons.



Obrázek 2: Plán University of Virginia, podle kresby Thomase Jeffersona vyryl Peter Maverick, mědiryt, 1826. Prostřednictvím Wikimedia Commons.



Obrázek 3: *Univeristy of Virginia, trávnik, 1826* (stromy již byly vysázeny, ale byly pravděpodobně kreslířem vynechány, jak tvrdí např. Pendleton Hogan v knize *The Lawn: A Guide to Jefferson's University*, 1987). Henry Schenck Tanner, mědiryt, 1826. Detail z mapy University of Virginia od Hermana Böje, 1827. Reprodukce se svolením Tracy W. McGregor, Library of American History, Special Collections Department, University of Virginia, prostřednictvím Wikimedia Commons.



Obrázek 4: *Plán předměstí Riverside*, Frederick Law Olmsted a Calvert Vaux, 1869. Reprodukce se svolením Jessiky Frances, dočasné Village Manager, Village of Riverside, Illinois.

PATOČKOVA RANÁ FILOSOFIE UMĚNÍ

JAN JOSL

ABSTRACT

Patočka's Early Philosophy of Art

This essay analyses Patočka's philosophy of art in the period before and during the Second World War. Since the philosophy of art in Patočka's thinking is part of a broader philosophical debate, the first section of this essay introduces the main philosophical problems that Patočka was dealing with at this time. The second part of the essay introduces the place that art has in this broader philosophical context, from the point of view both of the artist and of the viewer. In any case, art for Patočka represents a historical force of spirit, that is, a reflection of a certain form of the lived world. The last two parts of this essay describe specific differences between art and other kinds of spiritual activity like philosophy, science, and religion, as well as the pre-reflexive form of these spiritual forces as represented in mythology. The author concludes that Patočka's early philosophical thinking creates quite a coherent system in which art plays an important role.

Keywords: phenomenology; aesthetics; Jan Patočka; natural world; language; art

Úvod

Filosofie umění Jana Patočky je zřídka tematizovanou oblastí. Pokud k analýze Patočkových myšlenek o umění dochází, ocitají se obvykle ve středu pozornosti texty z šedesátých let. Přítomná studie si klade za cíl zaměřit se na Patočkovy názory na umění z období předválečného a válečného, kterým nebyla až do nedávné doby věnována pozornost.¹

Druhým důvodem, proč se věnovat Patočkově rané filosofii umění, je objev Patočkovy strahovské pozůstalosti. Texty strahovské pozůstalosti významně doplňují až dosud kusé autorovy zmínky o umění v tomto období. I současná textová situace je tedy nakloněna tomu, zabývat se raným myšlením Husserlova žáka.

Protože problematika umění netvoří u Patočky samostatné hlavní téma, ale je vždy řešena v rámci širšího filosofického kontextu, pokusím se i v přítomné studii přiblížit k Patočkově filosofii umění přes filosofický kontext, v jehož rámci se Patočka o umění vyjadřuje. Při členění Patočkova myšlení v raném období vycházím z článku Filipa Karfí-

¹ Výjimku tvoří teprve nedávno vydaná publikace Miloše Ševčíka *Umění jako vyjádření smyslu. Filozofie umění Jana Patočky*, jejíž první část se věnuje právě dosud málo probádanému období Patočkova myšlení ve vztahu k problematice umění. Srov. M. Ševčík, *Umění jako vyjádření smyslu. Filozofie umění Jana Patočky*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2014, s. 17–40.

ka „Odyssea zkonečnělého absolutna“.² V návaznosti na něj lze říci, že filosofický kontext Patočkových úvah o umění postupně tvořila filosofická východiska inspirovaná nejprve filosofií života a Heideggerovou fundamentální ontologií z *Bytí a času* („Pojem evidence a jeho význam pro noetiku“, 1931,³ „Několik poznámek k pojmům dějin a dějepisu“⁴ a další texty k problematice dějin z let 1934–1935), následně Husserlovou fenomenologií (*Přirozený svět jako filosofický problém*, 1936)⁵ a nakonec koncepcí nitra, která je rozpracována právě v textech strahovské pozůstalosti a je dle Karfíka přítomná u Patočky ještě v době „Věčnosti a dějinnosti“ (1945–1948)⁶. Zastřešujícím tématem je přitom podle Karfíka Patočkova snaha z těchto různých filosofických východisek nahlédnout svět zjevující se v dějinách jako objektivaci nepředmětného základu, a navázat tak na tradici evropské metafyziky.

Studie je členěna tematicky, nicméně s přihlédnutím ke zmíněným proměnám Patočkova myšlení. Důvodem, proč akcentovat spíše tematické hledisko, je skutečnost, že Patočkovu myšlení se nemění ani tak co do témat jako spíše co do stanovisek, z nichž dané téma řeší.⁷ V první části studie se proto věnuji motivu světa, který je pro Patočkovu myšlení v této době ústřední. Následuje oddíl zaměřený na umění. Ve třetí části se zabývám otázkou řeči v Patočkově myšlení, abych se v závěrečné pasáži pokusil právě na základě specifika umělecké „řeči“ odlišit umění od filosofie na jedné straně a od mytologie na straně druhé. Cílem této studie je určit místo umění v rámci širšího kontextu Patočkovy rané filosofie a nalézt specifika, která jsou pro umění u Patočky v tomto období charakteristická.

I. Svět

Téma světa vystupuje u Patočky už v jeho dizertaci *Pojem evidence a jeho význam pro noetiku* (1931). Patočka zde vychází z Husserlem inspirovaného pojetí evidence jako vyplnění intence, které v sobě spojuje jak proces odhalování, tak i v něm obsažený celek, kterým je v posledku svět. V rámci svého výkladu Patočka již zde vyjmenovává některé ze základních struktur světa. Kromě struktur objektivního světa, ke kterým dle Patočky patří subjekto-objektová distinkce nebo časová forma vědomí, patří sem i základní logické zákony, číslo, idea předmětu, prostoru a svět subjektivních aktů i v jejich intersubjektivním rozměru jako základní ideální struktury, v jejichž rámci se odehrává proces reálného bytí.

Kromě toho můžeme v Patočkově dizertaci vidět první pokus nahlédnout svět jako objektivaci nepředmětného základu (jádra, nitra), stejně jako jeho inspiraci Husserlovou

² F. Karfík, *Odyssea zkonečnělého absolutna*, in: I. Chvatík (ed.), *Myšlení Jana Patočky očima dnešní fenomenologie*, Filosofia – OIKOYMENH, Praha 2009, s. 25–49.

³ J. Patočka, *Pojem evidence a jeho význam pro noetiku*, in: J. Patočka, *Fenomenologické spisy I*, OIKOYMENH, Praha 2008, s. 13–125.

⁴ J. Patočka, *Několik poznámek k pojmům dějin a dějepisu*, in: J. Patočka, *Pěče o duši I*, OIKOYMENH, Praha 1996, s. 35–45.

⁵ J. Patočka, *Přirozený svět jako filosofický problém*, in: J. Patočka, *Fenomenologické spisy I*, OIKOYMENH, Praha 2008, s. 127–261.

⁶ J. Patočka, *Věčnost a dějinnost*, in: J. Patočka, *Pěče o duši I*, OIKOYMENH, Praha 1996, s. 139–242.

⁷ F. Karfík, *Odyssea zkonečnělého absolutna*, viz výše, s. 25.

fenomenologii a Bergsonovou filosofií života, včetně Patočkovy snahy touto koncepcí navázat na tradici západní metafyziky.⁸

Domnívám se nicméně, že Patočkův první systematictější pokus o vypracování takové teorie lze nalézt teprve v textech k filosofii dějin „Několik poznámek k pojům dějin a dějepisu“ (1934) a „Několik poznámek o pojmu ‚světových dějin‘“ (1935). Není zřejmě náhodou, že Patočka oba texty napsal po svém návratu ze studijních cest do Berlína a Freiburgu, kde se stýkal nejen s Edmundem Husserlem, ale navštěvoval i přednášky Heideggerovy o Hegelovi. Samotné názvy textů, mezi něž lze zařadit i třetí text pojmenovaný „Několik poznámek o světské a mimosvětské pozici filosofie“ (1934),¹⁰ naznačují, že se z pohledu jejich autora jednalo o jistou črtu, sadu vlastních postřehů k tématům, se kterými se v Německu setkal. V těchto textech se Patočka pokouší vypořádat s problematikou filosofie dějin. Dějiny v uvedených textech Patočka pojímá jako exponent „tvořivé energie“. *Tvořivá energie* dějin má pro něj vždy podobu určitého světa nebo životní formy.¹¹ Světem či životní formou přitom Patočka rozumí „rezervoár možností“,¹² který je výsledkem syntézy rozličných dimenzí, jež svět člověka strukturují. Mezi základní dimenze světa ve zmíněných textech Patočka počítá *bytí společně s jinými, neosobní moc* (médiá, styl, móda, tzv. veřejný anonym),¹³ *touhu k vládě, ducha* (filosofie, věda, umění, životní moudrost a náboženství).¹⁴ Lidská svoboda, jejíž elán, *tvořivá energie* a návaznost je pro Patočku hnacím motorem dějin, je svobodou *ve světě*. Patočkovu *tvořivou energii* dějin je proto nutné pochopit jako konstantně přítomnou, „ale konkrétně nekonečně měnlivou formu, v níž se odbývá veškerý náš jednotlivý život, veškeré naše prodlévání u jednotlivin“,¹⁵ kterou je svět sám. Svět je děj svobody, která určuje samu sebe, tj. je dějinami, *tvořivou energií*, na níž se člověk podílí, ale která jej zároveň určuje. Bylo

⁸ „Určitě jest něco, co se nedá převést na ideu jasnou a zřetelnou, co je možno pouze žít a tušit, ale co se nedá převést na definitivní světlo rozumu. Z této temnoty se skutečně, jak Bergson tvrdí, rodí reální bytí. Reální bytí je v ideálním a my jsme v reálním. Poznávání je přirozený postup naší existence k ideji, projev, jak bylo výše řečeno, příbuznosti naší bytosti s ideou. Jedině zde ukájíme svou touhu po jednotě, celku a nekonečnu, která je ve skutečnosti jako nejčistší jádro její. Ta se projevuje věčně v životě lidstva ve více méně jasných formách. Touha po vědění, dobru, Bohu jsou různé stránky téže věci. Úsilí nejlepších duchů lidstva bylo tuším věnováno důkazu, že tato touha není fantasmagorie, nýbrž nehlubší skutečnost, která má ovšem také skutečný předmět. K takovým patří Husserl.“ J. Patočka, Pojem evidence a jeho význam pro noetiku, viz výše, s. 119.

⁹ J. Patočka, Několik poznámek o pojmu „světových dějin“, in: J. Patočka, *Pěče o duši I*, OIKOYMENH, Praha 1996, s. 46–57.

¹⁰ V něm Patočka vlastně formuluje základní tezi svého filosofického programu v tomto období: „Konečné se jednoduše proto nemůže oprít o absolutní moc, že absolutno samo je bezezbytku obsaženo v konečném; svět sám není nic jiného než absolutno samo.“ J. Patočka, Několik poznámek o mimosvětské a světské pozici filosofie, in: J. Patočka, *Pěče o duši I*, OIKOYMENH, Praha 1996, s. 66.

¹¹ „Je tudíž životní forma jakousi syntézou oněch původních mocí, o nichž mluveno předem; je výsledkem jejich ustavičného proudění a vyvažování. Na druhé straně však ony moci jsou, samy o sobě uvažovány, pouhé abstrakce, které vážíme z onoho v životním proudu vztýčeného celku, který nazýváme ‚životní formou‘ či *světem*.“ J. Patočka, Několik poznámek o pojmu „světových dějin“, viz výše, s. 52.

¹² Tamtéž, s. 50.

¹³ Srov. J. Patočka, Několik poznámek k pojům dějin a dějepisu, viz výše, s. 40–41.

¹⁴ „Za příklady takových mocí uveďme touhu vlády, schopnou široké variace, vedoucí k imperialistické expanzi i k zákonitému upevnění občanské společnosti ve státě. Jinou takovou mocí je to, co bývá nazýváno ‚duchem‘, totiž vědomé vztahování člověka k vlastnímu světu ve formách filosofie (a vědy), umění, životní moudrosti a náboženství.“ J. Patočka, Několik poznámek o pojmu „světových dějin“, viz výše, s. 49.

¹⁵ Tamtéž, s. 52.

by proto chybou domnívat se, že Patočka v termínu „tvořivé energie“ přebírá Bergsonův princip v jeho metafyzické podobě. Naopak, ve zmíněných textech se Patočka vymezuje vůči takovému pojetí filosofie dějin, kde je smysl dějin diktován nadosobním metafyzickým principem. Patočka se namísto toho pokouší uchopit princip dějin v nich samých jako uskutečňování lidské svobody.¹⁶

V *Přirozeném světě* (1936) Patočka opouští vitalisticky inspirované pojetí světa a za východisko si volí Husserlův transcendentální subjektivismus. Vycházejí od časového vědomí a organických kinestézií, pokouší se Patočka v duchu Husserlovy fenomenologie o načrtnutí konstituce základních dimenzí přirozeného světa jako lidské tělesnosti, ciziny, domova, historického času, předmětů atd. Nicméně i zde je podle Filipa Karfíka možné sledovat širší rámec, který poukazuje na Patočkův filosofický program o zkonečném absolutnu, tak jak jej autor vyjádřil v textech z let 1934–1935. V tomto ohledu s Filipem Karfíkem souhlasím a přebírám jeho tezi, že Patočkův odkaz v závěru *Přirozeného světa*, který v sobě obsahuje načrtnutí úkolu univerzálních dějin a narážku na Bergsona, k tomuto rámci poukazuje.¹⁷ Přesto ale obsah *Přirozeného světa* vybočuje z linie Patočkova uvažování, které, jak naznačují texty strahovské pozůstalosti, opouští husserlovské východisko. Po *Přirozeném světě* tvoří Patočkovu filosofické východisko teorie nitra, která má mnohem blíže k vitalistickému programu, jež Patočka rozvrhl před vydáním *Přirozeného světa*.

Již v textu „Duch a dvě základní vrstvy intencionality“ (1936)¹⁸ se Patočka vrací k pojmu *ducha*. Útvary *ducha* zde Patočka chápe jako objektivizující akty druhého řádu oproti první vrstvě aktové intencionality. Je příznačné, že za příklad volí Patočka případ uměleckého díla, jako útvaru nového druhu, který je zachycený, vybudovaný na základě prvotních útvarů zachycených ve smyslovosti. Vrstva *ducha* se kryje s vrstvou ideálních předmětů, ke kterým kromě vědeckých, matematických, filosofických a náboženských útvarů patří i útvary umělecké.

Oblast ideálních útvarů pak nelze podle Patočky pochopit jinak než jako „jistý subjektivní výkon, jako něco, co má k lidské osobě bližší vztah“.¹⁹ Duchovní život, jako způsob vztahu k celku, je podle Patočky možné připsat jen osobě, která se k takovému celku vztahuje na základě svých vlastních možností a „živé jednoty tradic“. Proto ne každé zabývání se „duchovními“ předměty představuje pro Patočku duchovní činnost, „např.: ve fenoménu sofistiky spočívá záměna právě v tom, že v jednotlivostech probíhá u sofisty totéž, co u pravého duchovního člověka“.²⁰ V opravdových ideálních útvarech *ducha* se naopak setkáváme s celkem našeho prožívání, které neduchovní činnost postrádá. Sféra *ducha* tak představuje u Patočky intencionální výkon druhého řádu, jenž si v explikaci horizontového vědomí, které jednotlivé útvary *ducha* představují, uvědomuje

¹⁶ „Smysl dějin není nic pevně hotového nebo všeobecného, idea, uskutečněná snad v dějinách určitého národa, nýbrž dějící se a bojující opakovatelná možnost svobodného bytí, které se nás nějak podstatně týká.“ J. Patočka, Několik poznámek k pojmům dějin a dějepisu, viz výše, s. 44.

¹⁷ Srov. F. Karfík, *Odyssea zkonečného absolutna*, viz výše, s. 28–29.

¹⁸ J. Patočka, *Duch a dvě základní vrstvy intencionality*, in: J. Patočka, *Fenomenologické spisy I*, OIKOYMENH, Praha 2008, s. 290–298.

¹⁹ Tamtéž, s. 294–295.

²⁰ Tamtéž, s. 295.

své zakořenění ve světě.²¹ Text „Duch a dvě základní vrstvy intencionality“ tak navazuje na předchozí texty návratem k pojmu *ducha* jako objektivace nepředmětného základu.

Na text „Duch a dvě základní vrstvy intencionality“ navazují texty ze strahovské pozůstalosti „Nitro a duch“ (1935–1939),²² „Nepředmětné a zpředmětnělé nitro“ (nejdříve 1939),²³ „Svět a předmětnost“ (nejdříve 1944),²⁴ „Nitro, čas, svět“ (1944)²⁵ a „Studie k pojmu světa“²⁶ (1945),²⁷ které tvoří sérii textů s tematikou nitra. Základní termín nitra v těchto textech určuje Patočka negativně. *Nitro* charakterizuje Patočka skrze *zájem* v eminentním slova smyslu, tj. jako inter-esse. Podstata *nitra* jako inter-esse vyjadřuje podstatnou zapletenost *nitra* do bytí a jeho neschopnost odstupu od sebe samého. Druhou charakteristikou *nitra* je *neklid*, nespočívání v sobě samém, vyvěrání ze sebe, které má svůj původ v záporu, jenž tvoří jádro *nitra*. Toto vnitřní „ještě ne“ nedovoluje *nitru* stanout ve stavu předmětného klidu.²⁸ Jako takové je proto *nitro* pro Patočku ne-předmětné.

Protože jakýkoli pokus zachytit *nitro* v psychologické reflexi vede nutně k jeho zpředmětnění, a tudíž zfalšování jeho podstaty,²⁹ pokouší se Patočka uchopit *nitro* skrze metaforu „cesty“. Motiv „cesty“ míní Patočka v jeho dynamické verzi, jako „být na cestě“, v dění, procesu, pohybu, který je napnut mezi startem a cílem, a tak je ve svém průběhu vždy zároveň u obou. Cestovat znamená volit v otevřených možnostech směr, směřovat. Charakter *nitra* jako směřování má v posledku rysy výkonu, uskutečňování možností, které není zřejmě ve své inspiraci daleko od aristotelského pojetí pohybu na základě *dynamis a energie*.³⁰

Svět je v těchto textech strahovské pozůstalosti charakterizován rovněž jako nepředmětný. Pro Patočku představuje svět celek, více-než-předmět, je to nadvěc.³¹ Z tohoto rysu plyne i nemožnost obsáhnout celek světa v názoru, ale zároveň, protože svět tvoří rámec veškeré zkušenosti, rezonuje echo tohoto celku v každé naší dílčí zkušenosti. Nejenže svět nelze pojmut předmětně, ale nelze jej pojmut ani jako výkon naší subjektivity,

²¹ Srov. F. Karfík, *Odyssea zkonečného absolutna*, viz výše, s. 31.

²² J. Patočka, *Nitro a duch*, in: J. Patočka, *Fenomenologické spisy III/1*, OIKOYMENH, Praha 2014, s. 15–31.

²³ J. Patočka, *Nepředmětné a zpředmětnělé nitro*, in: J. Patočka, *Fenomenologické spisy III/1*, OIKOYMENH, Praha 2014, s. 32–50.

²⁴ J. Patočka, *Svět a předmětnost*, in: J. Patočka, *Fenomenologické spisy III/1*, OIKOYMENH, Praha 2014, s. 51–67.

²⁵ J. Patočka, *Nitro, čas, svět*, in: J. Patočka, *Fenomenologické spisy III/1*, OIKOYMENH, Praha 2014, s. 68–69.

²⁶ J. Patočka, *Studie k pojmu světa*, in: J. Patočka, *Fenomenologické spisy III/1*, OIKOYMENH, Praha 2014, s. 70–173.

²⁷ Datace rukopisných textů, pokud jsou uvedeny, přebírám z edičního komentáře in: J. Patočka, *Fenomenologické spisy III/1*, OIKOYMENH, Praha 2014, s. 331–332.

²⁸ J. Patočka, *Nitro a duch*, viz výše, s. 19.

²⁹ Patočkovy výtky vůči možnosti uchopení nitra v psychologické reflexi nalezneme čtenář v textu „Nepředmětné a zpředmětnělé nitro“. Srov. J. Patočka, *Nepředmětné a zpředmětnělé nitro*, viz výše, s. 32–45.

³⁰ „Dávati si předmětný směr jest moment cesty, kterou tak nekonáme, jako jí jsme. Jest to možnost, kterou nám cesta jako taková otevírá, možnost, která právě tím má vytyčenou svou úlohu a své hranice.“ Tamtéž, s. 45.

³¹ „Není to pouhý zákonitý postup, nýbrž celek, jakási nadvěc, nadpředmět: pro takový však nemáme žádný ‚názor‘, který by nám jej ‚dával‘.“ J. Patočka, *Svět a předmětnost*, viz výše, s. 54–55.

neboť ve světě subjektivita přerůstá své meze,³² svět je spíše možný plán cesty, v jejímž projití lze realizovat vždy pouze jednu z možných, nabízejících se cest:

A vskutku není základní svět ničím jiným než světlem, které sice námi – tím, co jsme označili jakožto *cestu* – jest umožněno, na druhé straně však cestu opět umožňuje tvorbou orientace, porozuměním tomu, co nás obklopuje, co v nás se tvoří, pod jakým pohledem a dohledem. Pouť sama tvoří si své světlo a světlo je nedílná část pouťi.³³

Cestu osvětlující světlo světa rozevívá tři základní dimenze (možnosti směru, cesty): časovou, věcně-společenskou a dimenzi životní polohy (sledosvět, sousvětí a nitrosvět),³⁴ v rámci nichž se rozevívají další a další dimenze. Například v dimenzi sousvětí jsou to struktury blízkosti a dálky, domova a cizoty, známosti a novoty, v dimenzi životní polohy třeba poloha každodennosti, střeženosti nebo strážlivosti atd.³⁵ Světlo světa proto nezáří jen ven, ale odráží se i k nám zpět v podobě situačních významů a v tom, jak je frázována naše zkušenost. Skutečnost světa tak „jeví nade vše jasněji, že lidské nitro není původně v sobě uzavřeno, nýbrž směřuje ze sebe ven“.³⁶

Neklid *nitra* se rozvíjí ve světlo *světa*, které je reflektováno ideálními útvary *ducha*: „Nekonečné echo ducha je nám dokladem teze, že bezprostřední sebezachycení, bezprostřední sebezachycení nitra je nemožné. Pouze nekonečným pohybem od vlastní bezprostřednosti může nitro získat sebe samo.“³⁷ Vytváří se tak triáda *nitro, svět, duch*, která tvoří Patočkovo hlavní filosofické východisko v letech 1935–1948.

Na první pohled „hegelovské“ figury, kterých si u Patočky všímám, s sebou nesou nemalé interpretační úskalí. V této oblasti, co se východisek Patočkovy válečné filosofické koncepce týče, není dosud jasno. Zatímco Patočkova inspirace německým idealismem a romantikou je nepřehlédnutelná,³⁸ otázkou je její dosah. Jan Puc ve svém článku tvrdí, že „se Patočkova válečná koncepce vrací obloukem ke svému východisku, pohybem, za který by se nemusel stydět ani Hegel. Vychází od předindividuálního života v nitru, které se zaplétá do předmětností, aby sebe i svět nakonec nahlédlo z nadindividuální perspektivy.“³⁹ Naopak Martin Ritter je přesvědčen, že Patočkova válečná filosofie je filosofií vědomí, a nikoli života a že „Patočka nikdy nevykročil ke zbožštění života“.⁴⁰ Konečně článek

³² „Zatímco ryzí subjektivnost zůstává v sobě, právě zde, ve světě se překonává, vystupňováá nejen přes vlastní meze, nýbrž nade vše, co se v naší zkušenosti kdy může vyskytnout.“ Tamtéž, s. 55.

³³ Tamtéž, s. 55–56.

³⁴ Srov. J. Patočka, Studie k pojmu světa, viz výše, s. 82.

³⁵ Není mým cílem se zde pokoušet o kompletní náčrt struktury světa, jak by jej snad bylo možné vyčíst z Patočkových textů tohoto období. Uvedený seznam tak není úplný a slouží jen k ilustraci toho, jak je struktura světa u Patočky vybudována. Podrobnější rozbor jednotlivých poddimenzí tří základních osmyslujících proudů světla světa čtenář nalezne v textu „Studie k pojmu světa“. Srov. J. Patočka, Studie k pojmu světa, viz výše, s. 70–173.

³⁶ J. Patočka, Světa a předmětnost, viz výše, s. 55.

³⁷ J. Patočka, Nitro a duch, viz výše, s. 31.

³⁸ Například závěr textu „O dvojím způsobu filosofování“, který končí Patočkovým programovým prohlášením, že je třeba, aby „subjektivní stanulo v základu objektivního“, které „zní podobně jako téma konstruktivního idealismu; není však ničím méně než tím“. J. Patočka, Úvod. O dvojím způsobu filosofování, in: J. Patočka, *Fenomenologické spisy III/1*, OIKOYMENH, Praha 2014, s. 14.

³⁹ J. Puc, O životě a smrti. Patočkova koncepce člověka a jeho životního úkolu ve válečných rukopisech, *Reflexe*, 2009, č. 36, s. 33.

⁴⁰ M. Ritter, Odcizené nitro: Polemická reakce na článek Jana Puce, *Reflexe*, 2010, č. 38, s. 107.

Jana Freie, který se přiklání spíše k Pucově verzi, upozorňuje na nejasnost, s níž Patočka termín života používá.⁴¹ Jasnosti jistě nepřispívá ani to, že, jak se zmínil Filip Karfík,⁴² Patočkovo filosofické východisko je v této době ještě neustálené a úkol Patočkou vytyčený ve válečném období příliš rozsáhlý. V rámci rodícího se Patočkova myšlení si pro tuto studii vybírám spíše onu intenci inspirovanou Hegelem. Důvodem je mi i pozdější vývoj Patočkovy filosofie, která se nikdy nezastavuje pouze u vědomí individuálního života, ale vždy směřuje (například ve třetím životním pohybu) i k překonání takové částečné perspektivy směrem k celku.⁴³

II. Umění

Na základě textu „Několik poznámek o pojmu ‚světových dějin‘“ můžeme umění považovat za jednu z forem *ducha*, totiž za jednu z podob vědomého vztahování se člověka ke světu.⁴⁴ Jestliže o dva roky později v textu „Kapitoly ze současné filosofie“ (1936) Patočka píše, že „filosofie není theologie žádné mystiky, nýbrž sebevědomí určité životní formy“,⁴⁵ pak se domnívám, že totéž je možné říci i o ostatních formách *ducha* včetně umění. A to nejprve proto, že dějiny, které Patočka chápe jako exponenty mocí ovládajících svět člověka (mezi něž patří i oblast *ducha*), představují pro Patočku realizující se sebevědomí v různých podobách.⁴⁶ Na základě své příslušnosti mezi dějinné moci tak umění představuje sebevědomí určité životní formy u Patočky vlastně *ex definitione*.

Nicméně zajímavější jsou charakteristiky umění, které vedou Patočku k tomuto zařazení umění mezi mocnosti *ducha*. V tomto ohledu je nesmírně cenný text „O filosofii dějin“ (1940), který se věnuje problematice umělecké kritiky a nabízí tak vhled do Patočkova pojetí vztahu umění a recipienta. Hned v úvodu textu Patočka odlišuje stanovisko tvůrce a stanovisko kritika. Zatímco tvůrce je podle Patočky zaměřen na obsah díla, kritik se zaměřuje na „duševní a duchovní proces, jenž dílo nese a dává mu všechen život, a zjednává v něm jasno“.⁴⁷ Porozumění, které se odehrává na straně kritika nebo recipienta, může nabývat různé hloubky a jasnosti. Porozumění, které zůstává čistě na formální úrovni, se zabývá problematikou stylu, použitých prostředků a jejich přiměřenosti vzhledem k zamýšleným účinkům na diváka. Hlubší stupeň porozumění podle Patočky představuje kritika spatřující dílo v historických souvislostech své doby. Nejhlouběji pak jde kritika, která „dovede odhalit do posledních kořenů duchovní, uměleckou intenci a umístit ji do celkového pohybu lidského ducha“.⁴⁸ Jedná se o takové porozumění, které dovede vidět dílo v souvislosti těch nejpalcivějších lidských otázek, v nichž se artikuluji

⁴¹ Srov. J. Frei, Odcizené nitro, nebo zúžené vědomí?: K reakci M. Rittera na článek J. Puce, *Reflexe*, 2010, č. 39, s. 113.

⁴² Srov. F. Karfík, Patočkova strahovská pozůstalost a jeho odložené *opus grande*, *Kritický sborník*, roč. 20, 2000/2001, s. 138–140.

⁴³ Srov. J. Frei, Odcizené nitro, nebo zúžené vědomí?: K reakci M. Rittera na článek J. Puce, viz výše, s. 109.

⁴⁴ Srov. J. Patočka, Několik poznámek o pojmu „světových dějin“, viz výše, s. 49.

⁴⁵ J. Patočka, Kapitoly ze současné filosofie, in: J. Patočka, *Péče o duši I*, OIKOYMENH, Praha 1996, s. 97.

⁴⁶ Srov. J. Patočka, Několik poznámek o pojmu „světových dějin“, viz výše, s. 49–50.

⁴⁷ J. Patočka, O filosofii dějin, in: J. Patočka, *Péče o duši I*, OIKOYMENH, Praha 1996, s. 107.

⁴⁸ Tamtéž, s. 108.

nejzákladnější dimenze lidského světa. Příklad takovéto hluboké kritiky podává domnívám se sám Patočka v textu „Symbol země u K. H. Máchy“ (1944).⁴⁹ V uvedeném textu Patočka ukazuje, že v návaznosti na německou romantiku ovládá Máchovo myšlení až mytologická jednota protikladů světla, tmy, slunce a země. Za vrchol Máchovy symboliky pak Patočka považuje symbol země. Zemi je nutno na základě Patočkovy interpretace básně *Noc* pochopit jako matku-zemi, jejíž podstatou je „že nicota je v samém srdci bytí“.⁵⁰ Matka-země je věčné ničení a tvoření, které je v souladu se samou podstatou času.⁵¹

Protipólem k zemi je symbol světla, slunce, charakteristický podle Patočky pro očiinu, budoucí vlast, kde vládne král-otec. Tato země je zemí božskou, zemí ideálů. Mezi těmito protiklady se pak rozepíná lidský život. Jeho první období, období rozpuku a nekritické víry v ideály, stejně jako dobu nevědomí o lidské zapletenosti do protikladů, symbolizuje podle Patočky u Máchy motiv *dětství*. Naopak období reflexe a uvědomění si tragického postavení lidské existence v sobě shrnuje symbol *jinošství*. V tomto rámci hledá Mácha podle Patočky odpověď na otázku smrti a života po smrti

Patočkova interpretace Máchy vskutku vede až k tématům lidské smrtelnosti a vědomí o ní stejně jako k tématu lidského vztahu k božskému a motivům země a nebe, které určují rámec lidského světa. Jedná se o témata, která jsou určujícími pro mýty, z nichž vyrostla západní tradice a které se později, především v 70. letech, stanou Patočkovými oblíbenými příklady. Mám na mysli mýtus o Gilgamešovi, biblický mýtus o stromu vědění nebo mýtus o Oidipovi. V Patočkově interpretaci je Máchovo dílo oživeno rozuměním jeho kritika, který si skrze něj uvědomuje sám sebe jako součást celku tvořivého pohybu dějin a tuto zkušenost ve svém textu předává dál. Na příkladu Patočkovy interpretace Máchova díla ze 40. let tak vidíme, v jakém smyslu lze hovořit o umění jako o sebevědomí nebo reflexi určité životní formy. V procesu kritické recepce uměleckého díla totiž dochází v oživení základních otázek lidského života i k reflexi základních dimenzí strukturujících svět člověka.

Umění však nepředstavuje reflexi určité životní formy jen v procesu recepce, která je svým rozuměním oživuje, ale projevuje se tak i v procesu tvorby. O práci spisovatele hovoří Patočka v textu „Česká vzdělanost v Evropě“ (1939).⁵² Co tedy Patočka od spisovatele (umělce) očekává?

Skoro zmizel pojem spisovatelské práce, té práce, která neváhá zjev, jímž se zabývá, podrobovat mnohostranné ideové a materiálové analýze, práce, jež ospravedlňuje spisovatelův nárok na mravní vůdčovství ve společnosti, činíc z něho mluvčího jejích vážných problémů, mluvčího, který se neřídí abstraktními schématy a politickými nebo estetickými hesly, nýbrž je samostatným myslitelem. Prává literární práce musí být založena na vážném studiu, na nejvyšších nárocích na sebe v oboru vzdělání a na naprosté pokoře vůči věcem, na sebezapření.⁵³

⁴⁹ J. Patočka, Symbol země u K. H. Máchy, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004.

⁵⁰ Tamtéž, s. 120.

⁵¹ Tamtéž, s. 121.

⁵² J. Patočka, Česká vzdělanost v Evropě, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004.

⁵³ Tamtéž, s. 36–37.

V textu „Co je vidění“ (1935)⁵⁴ Patočka zase zmiňuje, že „vizuální styl dovede uvědoměle razit a přestit umělec ve shodě s duchovním řádem své bytosti [...] ve shodě s duchovním řádem své doby.“⁵⁵ Umělecká práce má tedy v Patočkových očích podobu vědomé, analytické práce. Je zjevné, že umělec, aby dostal těmto nárokům, musí zaujímat k věcem jiný než běžný postoj. Umělcova atituda je v souladu s Patočkovou charakteristikou vzdělance, který „nedává se strhovat, a co nejméně ovládat; má vždy určitou rezervu, která mu umožňuje státí nad lidmi, uvažovat o nich, posuzovat je, jak se říká, objektivně, ve skutečnosti z hlediska vyšších souvislostí hlubšího významu“.⁵⁶

Jak z těchto zmínek o práci umělce a charakteru vzdělaného člověka vysvítá, umělec je v reflexivním postoji ke všem základním mocem, jež ovládají lidský život a svět.

Skutečností však je, že ne každý umělec dosahuje takové úrovně. Patočka se například kriticky vyjadřuje o stavu předválečné české literatury a poznamenává, že „formální požadavky stouply, byť nikoli požadavky na formu ve smyslu hlubokém, odrážejícím metafyzickou historii osoby“.⁵⁷ Patří se zde připomenout, že osobou Patočka míní živou jednotu tradic, v nichž se dotýkáme celku. I umělecká práce má zřejmě v Patočkových očích, stejně jako kritika, různé stupně jasnosti. Čapek, Langer, Kopta, Olbracht ani Majerová nejsou dle Patočky s to opravdu hluboké umělecké práce. A zjevně pro něj reprezentují neduchovní produkci „duchovních“ předmětů, tedy takovou produkci, která právě postrádá vztah k celku v souvislosti s „odrazem historie osoby“, stejně jako sofistika tváří v tvář pravé filosofii. Naopak výjimkou je mu Durych, jehož román *Bloudění* Patočka vysoce oceňuje.

Jak se ukazuje, klade Patočka na umělce práci nemalé požadavky, jež nejsou daleko od nároků, které jsou očekávány od filosofa. Chtěl bych se proto zaměřit na rozdíly mezi filosofií a uměním jako dvěma sférami *ducha*. Texty, ve kterých se vyskytuje explicitní rozlišení filosofie od umění, jsou „Několik poznámek o světské a mimosvětské pozici filosofie“ (1934),⁵⁸ „Myšlenka vzdělanosti a její dnešní aktuálnost“ (1938)⁵⁹ a „Filosofie výchovy“ (1938).⁶⁰ V prvním jmenovaném textu se Patočka nevyjadřuje o umění, ale dozvídáme se, že filosofie, náboženství a věda se sice shodují ve svém vztahu k celku, ale vždy s jiným akcentem. Zatímco ve filosofii je vyjádřena možnost lidského vztahu k celku vůbec, náboženství zdůrazňuje pouze rozdílnost rovin, tj. partikulárního a celkového a lidskou nedostatečnost vůči transcendenci. Poslední ze zmíněné trojice, věda, je sice vztahem k celku, ale k celku jsoucího a jeho vztahů a zaměřuje poznání světa s poznáním obsahu světa. Filosofie zde vychází Patočkovi jako jediný ryzí druh vztahu k celku, protože věda je svedena celkem jsoucího a náboženství je spíše vztahem k rozdílu dvou úrovní s důrazem na jejich neredukovatelnost. Teprve ve filosofii se v Patočkových očích plně realizuje možnost lidského vztahu k celku.⁶¹ O čtyři roky později je již Patočka

⁵⁴ J. Patočka, Co je vidění?, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004.

⁵⁵ Tamtéž, s. 13.

⁵⁶ J. Patočka, Myšlenka vzdělanosti a její dnešní aktuálnost, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 20–21.

⁵⁷ J. Patočka, Česká vzdělanost v Evropě, viz výše, s. 36.

⁵⁸ J. Patočka, Několik poznámek o světské a mimosvětské pozici filosofie, in: J. Patočka, *Péče o duši I*, OIKOYMENH, Praha 1996, s. 58–67.

⁵⁹ J. Patočka, Myšlenka vzdělanosti a její dnešní aktuálnost, viz výše, s. 14–26.

⁶⁰ J. Patočka, Filosofie výchovy, in: J. Patočka, *Péče o duši I*, OIKOYMENH, Praha 1996.

⁶¹ Srov. J. Patočka, Několik poznámek o mimosvětské a světské pozici filosofie, viz výše, s. 59, 62.

o něco smířlivější. Filosofii sice i nadále náleží charakter reflexe na celek lidského života, tj. na svět, a matematická přírodověda v její pozitivistické verzi pro Patočku stále představuje ten nejplnější druh vzdělání, ale po boku filosofie zmiňuje Patočka ještě uměleckou a historicko-politickou vzdělanost. Jako obsah umění uvádí Patočka vytyčování životních cílů, hranic a božstev, která umění oživovalo v průběhu dějin, a to se týká tvrdé reality, boha moderní doby, kterého podle Patočky sondují díla Cervantese a Shakespeara.⁶²

Kromě jistého rozdílu v obsahu mezi uměním a filosofií, který spočívá v odlišném akcentu a rozsahu, lze říci, že filosofie je obecnějšího, v záběru štedřejšího rázu, umění je pak partikulárnější a konkrétnější, je zde i rozdíl v charakteru poznání uměleckého a filosofického. Už v textu „Myšlenka vzdělanosti a její dnešní aktuálnost“ hovoří Patočka o poetičnu jako o moci, která uchvacuje, očištuje a staví vzory, zatímco filosofie objevuje.⁶³ V textu „Symbol země u K. H. Máchy“ pak nacházíme následující zmínku:

Básník a ten, kdo filosofuje, prožívají svět a myšlenky docela rozličně; oba se sice snaží sestoupiti co nehloub, až k samotným pramenům jsoucího, ale pro filosofa jest nejdůležitější, aby je co možná vyjasnil a vtělil v typické stanovisko ideové, kdežto básník je jimi strhován k vizím.⁶⁴

A v podobném gardu se liší i poznání, které nachází v umění nikoli tvůrce, ale divák.

Tak jest například naprostá konečnost individuality, smrt jako neodvratný a věčný úděl člověka, dána nikoli úvahou, nýbrž „citem“: člověk „cítí, že zhyne navždy“, a právě v tom je charakter „sans réplique“ tohoto poznání, poněvadž cit se nevyvrací.⁶⁵

Ukazuje se tedy, že reflexe světa, ke které v umění jako ve sféře *ducha* dochází, ať už na straně umělce nebo recipienta, děje se ve zcela jiném žvilvu a jiným způsobem než ve filosofii. Zatímco filosofie je racionalistická, umění je symbolické a mytologické, filosofie diskutuje a objevuje, zatímco umění nabízí poznání jakožto prožitek, s nímž není možno se přít. Tento rozdíl má v posledku svůj původ v rozdílné řeči, kterou filosofie a umění užívají, tj. ve způsobu podání.⁶⁶

III. Jazyk a řeč

Uchopení situace v reflexi, která proměňuje svět vnímaný ve svět myšlený, je podle Patočky bez jazyka nemyslitelné, protože „v jazyce stojí duch sám před sebou“.⁶⁷ V následujících odstavcích se chci pokusit vysvětlit, proč tomu tak u Patočky je, a to na základě

⁶² J. Patočka, *Myšlenka vzdělanosti a její dnešní aktuálnost*, viz výše, s. 22.

⁶³ Srov. tamtéž, s. 21.

⁶⁴ J. Patočka, *Symbol země u K. H. Máchy*, viz výše, s. 104.

⁶⁵ Tamtéž, s. 116.

⁶⁶ „Každá tvůrčí činnost má svůj speciální jazyk, který ovšem roste ze společného, všeobecného fondu. Že celý tento proces zmocňování se světa, celá tato specifický lidská tendence k životu v pravdě se musí obrážet v prostředcích, jichž člověk užívá k rozšiřování, zjemňování a prohlubování vyjadřovacích schopností, budíž jen naznačeno.“ J. Patočka, *Přirozený svět jako filosofický problém*, viz výše, s. 256.

⁶⁷ Tamtéž, s. 243.

prací *Přirozený svět jako filosofický problém*, „O mnohoznačnosti a jednoznačnosti filosofického textu“ (1941)⁶⁸ a „Fragmenty o jazyce“ (1942),⁶⁹ které všechny obsahují střípky Patočkovy teorie jazyka a řeči (jež je vnější podobou jazyka). Nejobsáhleji pak Patočka pojednává o jazyce na konci *Přirozeného světa*, kde načrtává i teorii geneze jazyka. Pro vznik jazyka Patočka uvádí tři podmínky. První podmínkou je apercepce druhého. Nicméně ta sama o sobě nestačí k vysvětlení vzniku řeči. Druhou podmínkou je dle Patočky lidské vědomí o celku, tj. skutečnost, že člověk nejen je ve světě, ale má svět. Ovšem ani tato podmínka společně s první není dostačující pro vznik řeči. I zvíře má svůj svět. Rozdíl proto podle Patočky spočívá, a to je třetí podmínkou, ve způsobu, jakým se člověk na rozdíl od zvířete vůči světu chová. Lidský vztah ke světu je svobodný.⁷⁰ Jedině na základě této svobody „je potřebné a nutné užití značek, jež nahrazují ve své snadné a bezprostřední dispozici obtížně a zčásti jen vzdáleným prostředkováním disponovatelné jsoucno samo“.⁷¹ Teprve lidská svoboda pro Patočku představuje nutnou podmínku vzniku jazyka. Spojíme-li tyto tři podmínky dohromady, zjistíme, že jazyk je projevem našeho společného svobodného vztahování ke světu.

V lidském sdělování není předpokládána pouze úzká prezentní situace, nýbrž prezentní situace v celkové [perspektivě – pozn. autora], kterou je posléze bytí na světě; celý svět je předpokládán se vším svým bohatstvím dimenzí, se všemi svými kategoriemi, a v něm jako centrum soužití s druhými konkretizované v aktuální situaci.⁷²

Nejinak přistupuje Patočka k jazyku i v textech „O mnohoznačnosti a jednoznačnosti filosofického textu“ a „Fragmenty o jazyce“ z let 1941–1942. Také v nich má jazyk svůj původ v lidské svobodě. Právě z ní vyvěrá významotvorná funkce jazyka. Zatímco zvířeti je význam věcí diktován okolím, člověk ve své limitované svobodě rozevírá celé pole možností a významů, které do značné míry ovládá.

Tento horizont je celé pole našich možností, našich cílů s jejich často nepřehlédnutelným a ponorným sřetěžením, pole, v němž jsou určité uzly a meze, touhy a naplnění, bližní a smrt. Teprve celá tato souvislost, celý tento živý, fungující systém životních vztahů vytváří naši soustavu významů, a je tedy u pramene jazyka.⁷³

V jazyce je tak vždy přítomen celek, který jazyk sám nedovede vyjádřit. Toto nevyslovitelné, co je však vždy v jazyce přítomno, jsou ony základní moci tvořící svět. Prvotní význam jazyka je „osvětlený svět“.⁷⁴

Na tomto společném základě, kterým je běžná řeč, pak vyrůstají teprve speciální jazyky útvarů *ducha*. Nejprve je to jazyk vědecký, který se pokouší o přesnou výrazovou soustavu. Nicméně i on zůstává podle Patočky na úrovni věcí ve světě. Teprve filosofická

⁶⁸ J. Patočka, O mnohoznačnosti a jednoznačnosti filosofického textu, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004.

⁶⁹ J. Patočka, Fragmenty o jazyce, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004.

⁷⁰ Srov. J. Patočka, *Přirozený svět jako filosofický problém*, viz výše, s. 237.

⁷¹ Tamtéž, s. 238.

⁷² Tamtéž, s. 233.

⁷³ J. Patočka, O mnohoznačnosti a jednoznačnosti filosofického textu, viz výše, s. 70.

⁷⁴ J. Patočka, Fragmenty o jazyce, viz výše, s. 101.

řeč vystupuje mimo svět, mimo řeč samu. Filosofie je totiž reflexí na řeč a logos jako na oblast, ve které je uloženo předteoretické členění světa (svět i jazyk představují oblast významů a horizont možností). Z reflexe na běžnou řeč tak povstává veškerá teorie a zpřístupňuje se nová říše ideálního, teprve nyní stojí *duch* vskutku sám proti sobě.⁷⁵

Posledním krokem, který zbývá, je vyjasnit, jaká jsou specifika umělecké řeči oproti řeči filosofické. Doposud se ukázalo, že Patočka ve své rané filosofii zařazuje umění do sféry *ducha* s důrazem na jeho afinitu na jedné straně k mýtu, jehož motivy a obrazy umění přejímá, stejně jako spíše citový charakter poznání, a filosofii, se kterou umění sdílí svou příslušnost do oblasti *ducha*, v níž skrze reflexi na jazyk dochází k explikaci světa a jeho základních struktur.

O mýtu v období do roku 1948 Patočka hovoří především v textu ze strahovské pozůstalosti „Mythus v naší romantice a u Erbena zvláště“,⁷⁶ který má pravděpodobnou dataci okolo roku 1943. Patočka zde klade mýtus do těsného sousedství poznání, umění a náboženství. Přesto ale upozorňuje na jeho odlišnost.⁷⁷ Prvním z význačných rysů mýtu, který Patočka zmiňuje, je vztah mýtu k symbolu. Mýtus má dle Patočky podobnou anamnestickou funkci jako symbol; i on je upomenutím na původní a hlubší celek. „Mýtus je rozbřesk světa, anamnese světa jako předpokladu univerza.“⁷⁸ Symboličnost ovšem zcela nevyčerpává charakter mýtu; mýtus není jen symbolem, ale zároveň je mu vlastní dějovost. Je vyprávěním příběhu jednoho rozhodnutí, na kterém stojí celá skutečnost, a předvádí děje a konflikty, na kterých všechny děje lidské závisí.⁷⁹

Odtud plyne třetí významný rys mýtu. Mýtus je trpností, pasivním postojem, který chápe svět jako neměnitelný fakt, jímž je člověk uchvácen. Konečně poslední rysem mýtu je jeho názornost, píše Patočka. Nicméně i na ni se váže jisté omezení. Názornost není cílem mýtu, ale spíše jeho prostředkem. Názornosti využívá mýtus jen do té míry, do jaké je nezbytná pro otřesení každodenního.⁸⁰

Mýtus jako „rozbřesk světa“ musí být ale pochopen ve smyslu světa vnímaného a nikoli myšleného, jak naznačuje Patočka: „Mytologická anamnese musí být vykládána jako svět v eminentním slova smyslu, neodlučný od chápajícího prožívání.“⁸¹ Proto také mýtus nespadá do oblasti *ducha*, ale do oblasti *světa*. To je však rovněž důvod, proč se právě mýtu oblasti *ducha* s oblibou zmocňují. Že je umělecká tvorba závislá na mytologii, ukazuje Patočka právě ve zmíněném textu. Mytologické postavy jako Apollon, Dionýsos či Oidipus jsou nevědomým projevem toho, co doba cítí a žije, a mohou pak být filosofii

⁷⁵ „A co je tímto rozhodujícím prostředkem, který filosofie vždy musí používat, aby dospěla k pozitivní jasnosti o svém úkolu? Tímto prostředkem je řeč a v ní obsažené vědění, v ní obsažené předteoretické členění předmětného světa. Filosofie v našem smyslu vzniká tehdy, když Sókrates prohlásí logos za normu filosofického života, když z logu udělá pravidlo universální jasnosti, která je imanentní telos filosofie. A z reflexe na logos, na smysl obsažený v řeči, vyrůstá pak teprve filosofická metoda; je to zamýšlení nad prostředky, které má myslitel od počátku k dispozici, a nad jejich souvislostí s celkem, je to objevení universalitativy logu. Tím je ale zpřístupněna nová říše ideálního a začíná proces, který jsme výše označili jako objektivaci druhého stupně.“ J. Patočka, *Duch a dvě základní vrstvy intencionality*, viz výše, s. 297–298.

⁷⁶ J. Patočka, *Mythus v naší romantice a u Erbena zvláště*, rukopis AJP 3000/307.

⁷⁷ Tamtéž, s. 10.

⁷⁸ Tamtéž, s. 18–19.

⁷⁹ Tamtéž, s. 28.

⁸⁰ Tamtéž, s. 38–39.

⁸¹ Tamtéž, s. 50.

a uměním dotvářeny, vykládány a domyšleny. Umění ani filosofie tedy nemohou popřít mytický původ svých hlavních obsahů, na druhé straně tyto mytologické obrazy nejsou ve filosofii a umění oživeny v dějinné podobě mýtu.⁸² Podstata umění a filosofie jako moci *ducha* naopak vyžaduje, že ani filosofie, ani umění mýtus nežijí, ale ve svých tvorech jej reflektují, jako světový výraz nitra, které obsahuje nevědomé a předteoretické členění světa.

Po drobných oklikách se tak vracím k poslednímu rozdílu mezi filosofií a uměním jako dvěma formami reflexe světa. Umění se jako sféra ducha musí lišit od mýtu, s nímž má společnou názornost a důraz na prožívání, na druhé straně je na rozdíl od mýtu formou reflexe určitého světa, ale nevládne vlastním pojmovým abstraktním jazykem jako filosofie.

Jak tuto problematiku vyřešit tak, aby umění neztratilo nic ze své názornosti, ale zároveň si podrželo svůj charakter sebevědomí určité životní formy?

Jak bylo uvedeno výše, řeč v sobě obsahuje celou strukturu světa, jako nevýslovné tajemství. Dojde-li ke změně ve struktuře světa, pak „je známo, že naše řeč i o takových procesech dovede mluvit, ovšem metaforicky“.⁸³ Je ovšem rozdíl v tom, zda je tato metaforičnost běžné řeči tematizována, zda si ji její uživatel uvědomují, tj. reflektují ji, či nikoli. V pojetí uměleckého jazyka jako reflexe světa tak nacházíme naznačenu myšlenku, kterou Patočka vyjádří až na sklonku svého života, která nicméně naprosto vystihuje podstatu umělecké řeči, tak jak ji naznačují již texty raného období: „Čtenář básnických děl očekává metafory jako metafory, jako tropy jazyka, zatímco mytický člověk v nich nerozeznává rovinu přenášenou a přenášející, nerozeznává význam a předmět, řeč a to, o čem je řeč.“⁸⁴ Jinými slovy, mytický člověk nereflektuje logos. Naopak umění sice přebírá „metafory“, „symboly“ a názornost běžné řeči, ale tím, že na ně hledí jako na tropy jazyka, představuje umění specifický způsob reflexe logu a životní formy oproti filosofii, která se pokouší o celkovou jasnost a pojmovou přesnost. Taková je, jak se domnívám, Patočkova základní myšlenka rozdílu umění a filosofie.

Nicméně podíváme-li se na text „O dvojím způsobu filosofování“, začíná se tento jasný rozdíl stírat. S ohledem na tuto esej je umění jasně odlišitelné jen proti jednomu typu filosofie, který se pokouší proniknout do systému, v němž je člověk zasazen, tj. oproti filosofii systému. Naopak oproti „niterné“ filosofii, která se snaží proniknout člověka v jeho konkrétnosti, jak ji pro Patočku reprezentují Sokrates, Kierkegaard a Pascal, již tento rozdíl není tak zjevný. Filosof „niterného“ typu filosofie „buď vůbec není spisovatelem, nebo spisovatelství, autorství, je jen reakcí osoby, za kterou teprve hledatí to vlastní nevyjádřené. Nevyjadřuje se přímo: co je mezi řádkami, je u něho důležitější než to, co je v nich“ a „nedává žádných řešení, poněvadž filosofie mu není totéž co matematická úloha; místo toho sugeruje tajemství“.⁸⁵ Patočkovým ideálem filosofie jako *duchovní* činnosti je, jak se ukázalo ve studii „Duch a dvě základní vrstvy intencionality“, vztah k celku vycházející

⁸² Tamtéž, s. 69–70.

⁸³ „Daleko obtížnější se však stane, jakmile nastane v onom živém, fungujícím systému nějaká zásadní změna, která pozmění smysl každé funkce, celku vůbec. Je známo, že naše řeč i o takových procesech dovede mluvit, ovšem metaforicky.“ J. Patočka, O mnohoznačnosti a jednoznačnosti filosofického textu, viz výše, s. 70.

⁸⁴ J. Patočka, Kacířské eseje o filosofii dějin, in: J. Patočka, *Péče o duši III*, OIKOYMENH, Praha 2002, s. 45.

⁸⁵ J. Patočka, Úvod. O dvojím způsobu filosofování, viz výše, s. 10–11.

z *nitra* osoby. Jedná se o přístup, který kombinuje oba typy filosofie (myšleno v jejich jednostranných podobách), totiž nahlédnutí světa a lidského místa v něm z konkrétnosti dané životní situace. Z tohoto hlediska proto pro Patočku „uvedená opozice nemůže být absolutní“,⁸⁶ byť je to v jeho očích spíše filosofie systému, která zapomíná na svůj vztah k osobě, než filosofie „nitra“, která by opomíjela vztah k celku.

Nyní se tedy znovu klade otázka, jak se umělecký jazyk bude lišit od jazyka filosofie, pokud i ona má svou „symbolickou“ část, a spoléhá se tak nejen na pojmovou a logickou přesnost. Jsou Sokrates a Kierkegaard spíše filosofové, nebo umělci?

V textu „Studie k pojmu světa“ v části 51 nicméně Patočka opakuje tentýž rozdíl, který jsem zmínil. Básník, potažmo umělec „je slovo dané mocností světa“ a „slovo: to není toliko ‚slovní výraz‘, to jsou postavy, příběhy, metafory, vize“. Naopak filosofie je „cesta jen skrze naprostou odpovědnost (filosofickou odpovědnost jasnosti a jednoty)“.⁸⁷

Jasnější rozlišení v tomto ohledu nacházíme v textu „O mnohoznačnosti a jednoznačnosti filosofického textu“, kde se Patočka právě tomuto momentu filosofických textů věnuje. Tajemství, skryté mezi řádky filosofických textů, má podle Patočky dvojí zdroj. První je nahodilý a vyplývá z fragmentárnosti dochovaných textů. Druhý je zdroj, který je podstatou samotného „duchovního pohybu“, jímž filosofie je. Tento pohyb podle Patočky vskutku překračuje běžný svět:

Filosof vyhoupl se za hranice běžného světa, tj. běžných pojmových funkcí, snaže se právě ohledat a prohlédnout tyto funkce; takovou běžnou funkcí každodenního myšlení je forma „soud *a* platí nebo ne“, *a* jest nebo není; odtud však filosof razí si cestu k základnější otázce, co je „jest“ a „není“, a v průběhu této otázky mu krystalizuje nový svět pojmů, které sice zdánlivě mají běžný obsah, známý ze života předfilosofického, ve skutečnosti však znamenají hlubokou přeměnu jejich smyslu.⁸⁸

V této citaci Patočka jednak uvádí již několikrát opakovanou charakteristiku filosofie jako překračující a reflektující běžný svět. Navíc je zde patrné, že filosofie a její pojmy mají radikálně proměněný smysl oproti jejich běžnému světskému použití. Proto filosofovi nejsou v pravém pohybu jeho ducha „nic platný tzv. zákony formální logiky ani vše to, co vědy a lidské přesvědčení uznávají za principy“.⁸⁹

S podobně proměněným smyslem se setkáváme i v umění, které, jak jsem upozornil, rovněž proměňuje běžný světský smysl slov a v metaforách a přirovnáních nám staví před oči jiný, skrytý a proměněný smysl. Ovšem podle Patočky jde filosofie ještě o krok dál. Zatímco umění v metaforách mění „pouze obvyklý směr pozornosti“, existují podle Patočky „jiné duchovní pohyby, které neznamenají pouhou změnu v zaměření pozornosti“, naopak v těchto pohybech „zdá se, že určité možnosti ducha jsou přímo mimo všecku každodenní dosažitelnost, mimo normální svět. Nesahá se po možnosti, která zde leží nevyužita, ač je do jisté míry zjevna, nýbrž objevuje se nová lidská možnost. Tak je tomu například ve filosofii.“⁹⁰

⁸⁶ Tamtéž, s. 12.

⁸⁷ J. Patočka, Studie k pojmu světa, viz výše, s. 173.

⁸⁸ J. Patočka, O mnohoznačnosti a jednoznačnosti filosofického textu, viz výše, s. 68.

⁸⁹ Tamtéž.

⁹⁰ J. Patočka, O mnohoznačnosti a jednoznačnosti filosofického textu, viz výše, s. 70–71.

Rozdíl mezi jazykem filosofie a umění by tak v posledku spočíval v tom, že umění je sice formou *ducha*, proměňuje běžný smysl slov a obrazů a odhaluje jejich skrytý nebo opomenutý význam, zůstává však přesto ještě pořád na půdě přirozeného světa. Je-li umělecký jazyk symbolický a metaforický, pak vždy ve vztahu k naší zkušenosti světa, jejíž opomíjené momenty staví do centra pozornosti.⁹¹ Naopak filosofie představuje pohyb radikálního překročení a objevení zcela nové krajiny. „Symboličnost“, nejasnost nebo tajemnost filosofického jazyka (jakkoli tyto termíny zřejmě plně nevystihují jeho povahu) tedy v Patočkově představě pramení z radikálního překročení normálního světa, z pohybu „mimo všecku každodenní dosažitelnost“.⁹²

Z těchto důvodů se domnívám, že u Patočky nelze s konečnou platností vést rozlišení mezi filosofií a uměním za pomoci rozdílu racionálního a neracionálního.⁹³ Důvodem je především skutečnost, že paradigmatický příklad filosofie je pro Patočku po celou jeho životní dráhu především filosofie sokratovsko-platonská, tj. filosofie niterná a poetická, často argumentující pouhým obrazem, a nikoli filosofie systému. Naopak určení *duchovního* pohybu, z kterého „symboličnosti“ uměleckého a filosofického jazyka pramení, zdá se mi být vhodnějším způsobem, jak v Patočkově pojetí rozlišit poezii od filosofie. Zatímco jazyk filosofie čerpá svou „symboličnost“ z *duchovního* pohybu radikálního překročení světa, pramení naopak „symboličnost“ uměleckého jazyka z *duchovního* pohybu, který je sice reflexí světa, vztahem k celku, ale který půdu tohoto světa nikdy zcela neopouští a stále se do něj vrací. Přičemž je zjevné, že ani jeden z těchto pohybů nelze prostě ztotožnit s racionalitou či iracionalitou v běžném slova smyslu ani v něm připsat racionalitě či iracionalitě zásadní vliv. Filosofie, a zejména ona „niterná“ filosofie, není prosta kontradikcí a v jejím duchovním pohybu jí často nejsou zákony logiky či věd nic platné, navíc podle Patočky sugeruje spíše „tajemství“ než řešení. Oproti tomu umění či poezie nejsou, jak ukazují Patočkovy nároky na práci spisovatele, prosty těžké analytické práce, umění není tedy nutně nejasným prožitkem celku, ale naopak pečlivou racionální reflexí, popsanou s vědomou cílevědomostí slovy přirozeného světa.

⁹¹ Pouze pro srovnání uvádím odkaz na Patočkův výměr básnické metafory z 60. let. Domnívám se, že tento směr vývoje Patočkova myšlení by bylo zajímavé sledovat: „Řeč básnických metafor, kde vztahy nezachytitelné v běžné empirii jsou vyjadřovány obraty vzatými z této empirie, ovšem pomocí v běžném světě nepřípustných spojení, rozpojení a operací, které jako takové nejsou tematické.“ J. Patočka, Spisovatel a jeho věc, in: J. Patočka, *Češi I*, OIKOYMENH, Praha 2006, s. 290.

⁹² Tamtéž, s. 70.

⁹³ K tomu nechť čtenář srovná nedávnou publikaci: D. Blahutková; M. Ševčík, *Patočkovy interpretace literatury*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2014. Autoři ve své publikaci sledují totožné téma, totiž na jedné straně rozdíl literatury a mýtu a na druhé literatury a filosofie v celku Patočkova díla. Domnívám se, že mnohé závěry, ke kterým dochází, opírajíce se spíše o Patočkovy interpretace literárních děl než o Patočkova filosofická východiska, v mnohém souzní s mými závěry. Jediným rozdílem je právě skutečnost, že autoři dochází k závěru, že „[v]e filosofii i poezii působí neracionální prožitek celku, který je však ve filosofii racionálně uchopován, zatímco v poezii nikoli“. D. Blahutková; M. Ševčík, *Patočkovy interpretace literatury*, viz výše, s. 64. Domnívám se, že by Patočkovy texty takový pohled jistě sugerují, nelze jej považovat za zcela přesný. Čtenář v uvedené publikaci nalezne i přesah k dílům z let 60., který mému článku chybí, a který je tolik potřebným doplněním mého textu.

Závěr

Cílem této studie bylo určit pozici umění v Patočkově raném myšlení. Přestože se na první pohled může zdát, že umění jako takové není Patočkou v těchto textech významně tematizováno, domnívám se, že se mi podařilo ukázat, že Patočkovy myšlení v tomto období vytváří dostatečně propracovaný, byť neustálený systém, v němž umění zaujímá významné místo.⁹⁴ Pokusil jsem se předvést, že přes rozmanitost východisek v tomto období zaujímá umění u Patočky místo ve sféře *ducha*, tj. v oblasti, ve které dochází k reflexi světa. Na základě Patočkových zmínek se mi podařilo popsat, v jakém smyslu dochází k této reflexi v umění jak na straně recipienta, tak tvůrce. Přestože jsem o obou pozicích pojednal odděleně, je zřejmé, že ve skutečnosti vytváří práce umělce i recipienta jednotu rozumění a reflexe světa, kterou teprve je možno nazvat uměním.

Podařilo se rovněž nalézt specifika umění, která jej odlišují od ostatních mocí *ducha*, zejména od filosofie. Ukázalo se, že umění má za svůj specifický obsah, „vytyčování životních cílů, hranic a božstev“.⁹⁵ Specifický je i charakter uměleckého poznání, které má pro Patočku povahu citu, vizí a symbolů. Nakonec jsem se na základě Patočkových poznámek pokusil určit i specifika básnického, uměleckého jazyka oproti jazyku filosofie, s nímž umění pojí nejen skutečnost, že oba patří do oblasti *ducha*, ale i nepřímá nebo symbolická práce s jazykem, která překračuje bezprostřední význam a mnohdy vykračuje za hranice řeči samotné. V tomto směru jsem se pokusil vyzdvihnout rozdíl mezi uměním a filosofií, který spočívá ve zdroji „symboličnosti“ jejich jazyka. Zatímco „symboličnost“ filosofického jazyka pramení z radikálního vykročení mimo svět a vytvoření zcela nové a samostatné oblasti, je jazyk umění skromnější v tom smyslu, že jeho symboličnost pramení z poukazu na skryté nebo opomenuté momenty světa, které jazyk implicitně skrývá. Umění objevuje opomenuté, zatímco filosofie vytváří zcela nové. Ve zkratce tak lze říct, že umění jako forma *ducha* leží na půli cesty mezi mýtem a filosofií. S prvním sdílí obrazný, symbolický jazyk, výraz a vztah k žitému světu, s druhým sdílí charakter reflexe. Bylo tak třeba stanovit, že již Patočkovy rané texty naznačují, že specifikem básnické řeči je reflektovaná metaforičnost a výraznost, tzn. že výrazy řečové nebo obrazové jsou pochopeny nikoli doslovně, ale jako tropy.

Přestože Patočkovým zájmem v tomto období nebyla filosofie umění, Patočkovy zmínky o umění dávají, na pozadí jeho filosofických východisek, vyvstat překvapivě jednotné koncepci umění, jejíž ohlas je jistě možné nalézt i v pozdější Patočkově práci, jak bylo naznačeno v některých poznámkách.

⁹⁴ Ve svém článku J. Josl, Umění a dějinnost v raném Patočkovy, *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica. Studia Aesthetica VI*, Mýtus a umění v pojetí Jana Patočky, 2013, č. 1, s. 106–107, jsem uvedl, že není možné na základě Patočkových publikovaných textů rozlišit umění od dějinných mocí. Je zjevné, že texty strahovské pozůstalosti tento závěr proměňují, přestože nehotovost a rozkolísanost některých stanovisek Jana Patočky je zřejmá. Musím proto dát za pravdu kritice Miloše Ševčíka (M. Ševčík, *Umění jako vyjádření smyslu. Filozofie umění Jana Patočky*, viz výše, s. 40), která mimo jiné vedla ke vzniku této studie.

⁹⁵ Srov. J. Patočka, Myšlenka vzdělanosti a její dnešní aktuálnost, viz výše, s. 22.

Poděkování

Tato studie vznikla v rámci projektu „Proměny koncepce filosofického vnímání“, podprojektu „Patočkova raná filosofie umění“, řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze z prostředků Specifického vysokoškolského výzkumu na rok 2015.

LITERATURA

- Blahutková, D.; Ševčík, M., *Patočkovy interpretace literatury*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2014.
- Frei, J., Odcizené nitro, nebo zúžené vědomí?: K reakci M. Rittera na článek J. Puce, *Reflexe*, 2010, č. 39, s. 105–114.
- Josl, J., Umění a dějinnost v raném Patočkovi, *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica. Studia Aesthetica VI*, Mýtus a umění v pojetí Jana Patočky, 2013, č. 1, s. 106–107.
- Karčík, F., Odyssea zkonečněho absolutna, in: Chvatík, I. (ed.), *Myšlení Jana Patočky očima dnešní fenomenologie*, Filosofie – OIKOYMENH, Praha 2009, s. 25–49.
- , Patočkova strahovská pozůstalost a jeho odložené *opus grande*, *Kritický sborník*, roč. 20, 2000/2001, s. 125–160.
- Patočka, J., *Češi I*, OIKOYMENH, Praha 2006.
- , *Fenomenologické spisy I*, OIKOYMENH, Praha 2008.
- , *Fenomenologické spisy III/1*, OIKOYMENH, Praha 2014.
- , Mythus v naší romantice a u Erbena zvláště, sg. 3000/307.
- , *Péče o duši I*, OIKOYMENH, Praha 1996.
- , *Péče o duši III*, OIKOYMENH, Praha 2002.
- , *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004.
- Puc, J., O životě a smrti: Patočkova koncepce člověka a jeho životního úkolu ve válečných rukopisech, *Reflexe*, 2009, č. 36, s. 25–34.
- Ritter, M., Odcizené nitro: Polemická reakce na článek Jana Puce, *Reflexe*, 2010, č. 38, s. 99–107.
- Ševčík, M., *Umění jako vyjádření smyslu. Filosofie umění Jana Patočky*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2014.

Jan Josl
Katedra estetiky, Filozofická fakulta univerzity Karlovy v Praze
HonzaJosl@gmail.com

KONCEPCE *A PRIORI* MIKELA DUFRENNA

FELIX BORECKÝ

ABSTRACT

Mikel Dufrenne's Concept of the *A priori*

The principle aim of this essay is to present Mikel Dufrenne's conception of the *a priori* as an effort to overcome the sociological and historical relativism that dominates in aesthetics as in all other human sciences. Dufrenne endeavours to show that the understanding of sense cannot be derived only from an empirical framework. It does not suffice to consider only that what one has experienced or the habits, norms and values of the society in which one has grown up and by means of which one perceives reality (common sense); human beings also have *a priori* constants that are of crucial significance for cognition. The second section of the article presents an interpretation of how Dufrenne delimits his conception of the *a priori* against epistemology, and, mainly, in the third section, against Kant. The article continues, in the fourth and the sixth section respectively with an endeavour to overcome subjectivism and intellectualism, and focuses, in the fifth section, on the *a priori* as a historical concept that is inseparably connected with the imaginary (discussed in the seventh section). All these points are completely heterogeneous with the traditional delimitations of the *a priori* according to the rules of logic. Dufrenne's notion of the *a priori* constitutes an original contribution to solving the problem of *cognitio sensitiva*, which deals with the question of the extent to which it is possible to recognize universal truths on a sensuous individual being. Dufrenne is convinced that the aesthetic aspects of experience, such as the sensuous, the imaginary, and the corporeal, are the truest guide to recognition of the deep truths about human being in the world. Here is manifested the *a priori* basis that is common both to human beings and the world and guaranteed by Nature. The supreme examples of aesthetic phenomena are works of art and the supreme type of experience is the aesthetic experience.

Keywords: Dufrenne; phenomenology; aesthetic experience; the *a priori*; historicity; cognition; sentiment; being in the world; Nature; the sensuous; the imaginary

I. Úvod

Estetika Mikela Dufrenna důsledně ožívuje původní význam řeckého pojmu *aisthēsis* a využívá jej pro moderní chápání estetiky.¹ V tomto smyslu bychom mohli říct, že Dufrennovo „aisthetické“ chápání estetiky, tedy estetiky, jež je neoddělitelně spjata se

¹ Tuto souvislost ostatně postřehl již Edward S. Casey v předmluvě k anglickému překladu *Fenomenologie estetické zkušenosti*. Dufrenne se podle něj snaží popsat „aesthetic experience primarily in its lived and felt aspects (...) For it represents a return to that fundamental and most concrete level of human experience which the Greeks had called *aisthēsis*: „sense experience“ E. S. Casey, Translator's Foreword, in: M. Dufrenne, *Phenomenology of Aesthetic Experience*, Northwestern University Press, Evanston 1973, s. XVI.

smyslově pocívatelnými aspekty zkušenosti, navazuje spíše na Baumgartenovo vymezení estetiky jako *cognitio sensitiva* než na kantovské non-kognitivní pojetí, jež estetickou zkušenost považuje s ohledem na přísně vytyčená epistemologická kritéria za bezzájmové, bezpojmové zalíbení. Kantova estetika diskreditovala poznávací dimenzi estetické zkušenosti, a přestože na Kanta Dufrenne navazuje jako na jeden z hlavních inspiračních zdrojů, snaží se jej právě v jeho epistemologických nárocích revidovat. Dufrenne se ovšem ohrazuje i proti opačnému extrému, významné tendenci 19. století, která vyvrcholila na konci onoho století v lartpouurlartismu. Zatímco Kant odmítá *cognitio*, lartpouurlartismus se zase rozchází s termínem *sensitiva* (resp. *aisthésis*), se smyslovou dimenzí estetické zkušenosti. „Estetické“ u nich zcela ztratilo původní význam a stalo se synonymem čehosi výlučného, elitního, mimosvětského; nemá co do činění se světem, ve kterém žijeme, nýbrž nás přivádí ke světu pravějšímu, k umělému ráji.² Dufrenne obhájí nedílnou spjatost *cognitio* a *sensitiva*. Na to, jakým způsobem a na jakých argumentech stojí tato obhajoba, se zaměříme v následující studii.

Dufrennova estetika je fenomenologickým projektem, který poskytuje důkladnou fenomenologickou deskripci estetické zkušenosti. V návaznosti na husserlovskou myšlenku intencionality Dufrenne zdůrazňuje, že při popisu zkušenosti musí být rovnoměrně zohledněn jak noematický, tak noetický aspekt. Na jednu stranu se objekt vždy ukazuje někomu, musí být někým *intendován*, na druhou stranu je vědomí subjektu vždy vědomím *něčeho*, tj. je vždy vyplněno nějakým intendovaným objektem. Toto platí i pro estetickou zkušenost, v níž je výraz (*expression*) estetického objektu a cit (*sentiment*), kterým divák výraz vnímá, v původní intencionální korelaci, a mluvíme-li o jedné části vztahu, mluvíme již i o druhé. Dufrenne obhájí stanovisko, že estetická zkušenost je nejkomplexnějším typem zkušenosti, protože do sebe integruje všechny tři Dufrennem rozlišené roviny vnímání, totiž prezenci, reprezentaci a reflexi. Její hlavní specifikum spočívá v tom, že je zkušeností zároveň reflexivní i citovou (sympatickou, afektivní). Jakožto reflexivní odstupuje od toho, co je bezprostředně zakoušeno (žitá prezence) či pojmově uchopováno (reprezentace); tímto způsobem dokáže zahlédnout, o co v ní běží, a uvědomit si sebe samu. Zároveň s tím je ovšem i zkušeností citovou: lpí na tělesných, smyslově pocívatelných aspektech, u nichž prodlévá.³ Na rozdíl od filosofické reflexe, která se drží v médiu reprezentací, třebaže reflektovaných, sympatická reflexe estetické zkušenosti zohledňuje i non-intelektualistické vrstvy vnímání, jako je smyslové pocívání, imaginace a city.

Dufrenne ovšem nesetrvává pouze u deskripce, ale snaží se ukázat, že estetická zkušenost vede k poznání pravd, které mají apriorní charakter. Posouvá se do roviny trans-

² Srov. tamtéž: „the ‚aesthetic‘ came, by the end of the nineteenth century, to connote what is elevated, elitist, and exclusive“.

³ Dufrenne odlišuje cit od emoce. Zatímco emoce (*émotion*) náleží do světa vážného, v němž jednáme či se na jednání připravujeme, cit (*sentiment*) patří do světa estetického. Strach, radost, soucit jsou emocemi tehdy, když jsou reakcemi na vážný svět, naproti tomu jakožto city nevedou až k jednání. Cit je „dezinteresovanou“ emoci; prostřednictvím citu odstupujeme od utilitárních zájmů na skutečnosti k reflexi světa, ve kterém žijeme: „Devant *Le pendu* de Rouault, j'éprouve la misère du monde sans éprouver l'angoisse ou la crainte qui, dans le monde réel, amorcerait une entreprise pour fuir ou conjurer cette misère“ [Před *Oběšenecem* od Georgese Rouaulta zakouším bídu světa, aniž bych zakoušel úzkost či strach, které by mě v reálném světě podněcovaly k útěku či k odvrácení této bídy]. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1967, s. 472.

cententální a ontologické a tím chce dát filosofickou záruku fenomenologické deskripci: „Abychom lépe pochopili, že estetická zkušenost vrcholí v citu jakožto čtení výrazu, chtěli bychom ukázat, že tato zkušenost vnáší do hry opravdová afektivní *a priori*.“⁴

Pokusme se hned v úvodu o základní představení Dufrennova pojmu *a priori*, jež bude v průběhu studie prohlubováno a zpřesňováno. Dufrenne se domnívá, že opravdové poznání se může uskutečňovat jedině díky tomu, že mezi subjektem a objektem, člověkem a světem, existuje apriorní příbuzenství (*la parenté de l'a priori*). Jak na straně člověka, tak světa musí být přítomny zakládající vazby *a priori*, jež jsou oběma pólům společné a jež zaručují vpravdě autentickou komunikaci mezi nimi. Těmto základním vztahům člověk bezprostředně rozumí, nemusí se je učit, aby je poznával, dokonce jejich smysl není přímo závislý na předchozích zažitých zkušenostech. Obecně lidské konstanty, které v nás apriorní smysl probouzí, nemají ve svém konečném nahlédnutí empirický charakter. Platí ve všech úrovních vztahování se člověka ke světu (bytí ve světě), které Dufrenne odlišuje. To znamená jak v prezenci, reprezentaci, tak citu.

Výsadní postavení má u Dufrenna ovšem úroveň citu, jež dává vyvstat tzv. afektivním *a priori*.⁵ Na rozdíl od *a priori* prezence a *a priori* reprezentace, která mají jen omezenou poznávací dimenzi, dokážou afektivní *a priori* navést člověka k zakoušení nejhlubších pravd o lidském bytí ve světě. To je umožněno především tím, že se otevírají výhradně v estetické zkušenosti. Estetická zkušenost, která je zároveň smyslová i reflexivní, umožňuje, aby *a priori* zachovávala tělesnou, smyslově pocívatelnou podobu, a přitom byla plně uvědomována. Obecně pravdivá znázornění nejzákladnějších vztahů mezi člověkem a světem (bytí ve světě), jež afektivní *a priori* odhalují, dokáže zakoušet jedině cit (*senti-ment*), resp. sympatická reflexe (*la réflexion sympathique*).⁶

Téma *a priori* se line celým Dufrennovým dílem od *Fenomenologie estetické zkušenosti* (s. 543–612) přes filosoficky neambicióznější knihy *La notion d'a priori* (1959) a *L'inventaire des a priori* (1981) až po poslední články z devadesátých let.⁷ Výklady v jednotlivých textech se vyvíjejí a podléhají revizím a úpravám. Zatímco v rané *Fenomenologii* se Dufrenne soustředí hlavně na zakoušení *a priori* v estetické zkušenosti, kdežto mimoestetické případy jen načrtává, v pozdějším díle se pokouší o obecnou filosofii *a priori*,

⁴ „Pour mieux comprendre que l'expérience esthétique culmine dans le sentiment comme lecture de l'expression, nous voudrions montrer maintenant qu'elle met en jeu de véritables *a priori* de l'affectivité.“ Tamtéž, s. 539.

⁵ Afektivní, sympatické a citové jsou u Dufrenna synonymní. Ve všech těchto případech drží onen význam „citu“, který je reflexivní, a přitom zůstává spjatý se smyslovým pocítváním. Jednotlivé výrazy přesto nezaměňuje a používá je zpravidla následovně: o *a priori* zakoušeném v estetické zkušenosti hovoří jako o afektivním *a priori*, o estetické reflexi, jež uchopuje *a priori*, zase jako o „sympatické reflexi“.

⁶ Dufrenne si při vyjasňování termínu „cit“ pohrává s etymologií slov „sensible“ (smyslové pocítvání) a „sentiment“ (cit). Cit v sobě zachovává smyslové pocítvání, ale zároveň je překonává a odstupuje od něj. Je reflexí smyslového pocítvání, která citově lpí na smyslové povaze toho, co reflektuje. Podněcuje paradoxně protisměrný pohyb sympatického přilnutí a reflexivního odstupu, kterým je charakteristická estetická zkušenost. Dufrenne často také používá techničtější termín „sympatická reflexe“. Srov. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (3. díl, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*), viz výše, s. 421–536.

⁷ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (4. díl, *Critique de l'expérience esthétique*), viz výše, s. 539–612; M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, Presses Universitaires de France, Paris 1959; M. Dufrenne, *Le poétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1973; M. Dufrenne, *L'inventaire des a priori. Recherche de l'originaire*, Christian Bourgeois Ed., Paris 1981; příp. M. Dufrenne, *Esthétique et philosophie I–III*, Klincksieck, Paris 1967, 1976, 1981.

v níž detailně rozpracovává i *a priori* prezence a reprezentace a jejich různé poddruhy. Přesto je v celém Dufrennově díle konstantně zastávána myšlenka, že nejhloběji můžeme *a priori* zakoušet v estetické zkušenosti. Naším cílem nebude analyzovat jednotlivé vývojové posuny a reformulace *a priori*, nýbrž se omezíme na představení základního jádra této koncepce, abychom na něm ukázali, jaký filosoficko-estetický problém chce koncepce *a priori* pokrýt.

Domníváme se, že jde o ambiciózní příspěvek ke kritice náhledu, že veškeré porozumění a artikulace smyslu se odvozují výlučně z empiristického rámce. To znamená z toho, co člověk zažil, ze zvyků, norem a hodnot společnosti, v níž vyrostl a v níž žije, z komunikačních kódů, jež si osvojil a jejichž prizmatem vnímá realitu. Dufrennova koncepce *a priori* je pokusem o překonání sociologického a historického relativismu, který se v estetice 19. a 20. století stal dominujícím přístupem, ostatně jako ve všech humanitních vědách. Empiristický rámec je podle Dufrenna důležitý odrazový můstek, ale nemáme-li se spokojit jen s nahodilými pravdami *sensus communis*, je třeba prokázat, že lidské bytí ve světě zaručují jisté obecné apriorní konstanty.

Začneme tím, že zasadíme Dufrennovo *a priori* do širšího filosofického kontextu, naznačíme jeho fenomenologická východiska a vyrovnání se s Kantem.

II. Epistemologie a anti-epistemologie

A priori je tradičně chápáno jako kritérium vědeckosti, určuje nutnost (to, co platí vždy) a obecnost (to, co nemůže být jinak). Tento pojem je především používán v epistemologicky orientovaných filosofích, tedy v těch filosofích, jež chtějí založit svůj postup na logicky přísných pravidlech (novokantovství, novopozitivismus, analytická filosofie). Naproti tomu směry, které filosofii staví na konkrétních fenoménech zažívaných lidskou existencí a na nich nacházejí obecně platné kategorie, pojem *a priori* upozadují (filosofie života, pohusserlovská fenomenologie, existencialismus, hermeneutika).⁸ Nekladou si totiž za cíl, aby jejich filosofické poznatky splňovaly nároky logicky přísně vymezených kritérií a jejich filosofie tak mohly být prohlášeny za přísnou vědu. To ovšem nikterak neznamena, že by se spokojovaly s nahodilými fakty psychologismu či empirismu; nechtějí být pochopitelně pouhým vyprávěním či znalectvím života. Filosofie i pro ně spočívá v hledání a nalézání obecných pravd, ovšem tyto pravdy nemusí být co nejjednoznačnějšími tvrzeními, dokazatelnými podle matematizovatelných kritérií, nýbrž mají zohledňovat to, jak se každá tato pravda vztahuje k tomu, kdo tuto pravdu poznává. Taková filosofie obrací perspektivu vědecky orientované filosofie. K objektům poznání nelze přistupovat nezaújatě z jakéhosi nečasového úhlu, neboť poznání se odehrává již vždy v žité konkrétní situaci z nějakého konkrétního hlediska, které zásadně ovlivňuje to,

⁸ Specifické místo má samotný Husserl. Sám chce svou fenomenologii koncipovat jako první filosofii ve stylu Aristotelovy „próte filosofía“ či Descartovy „prima philosophia“, která poskytne základ všem dílčím vědám, etice i politice, a bude tak vhodným teoretickým nástrojem k uchopování veškeré skutečnosti. Jeho ambicí je vybudovat tuto filosofii jako přísnou vědu (*die strenge Wissenschaft*), ovšem kritéria vědeckosti, která stanovuje, přehodnocují dosavadní představy o vědeckosti. Byla to právě Husserlova fenomenologie s její kritikou vědeckého pozitivismu, která klíčovým způsobem inspirovala jeho následovníky k radikálnímu rozchodu s epistemologickou tradicí.

jak daný objekt poznáváme. Vědecky vykazatelné výpovědi, které odhlížíjí od původního kladení konkrétní lidskou existencí, jsou logickým konstruktem, odvozeným modem původnějšího poznávání.

Mikel Dufrenne se jakožto fenomenolog hlásí k tomuto druhému přístupu. Máme-li fenomenologicky vykázat smysl objektu, který poznáváme, nesmíme ignorovat žitý původ tohoto smyslu. Nesmíme přijímat se samozřejmostí výpovědi oproštěné od původní žité prezence. Dufrenne takové odvozené výpovědi nazývá reprezentace, neboť původní prezenci už jen re-prezentují, zastupují; primární žitý vztah mezi objektem a subjektem nahrazují fenomenologicky nevykazatelnými konstrukcemi.

Jestliže se Dufrenne kloní k anti-epistemologické filosofii, je pak jistě překvapivé, že používá termín *a priori*, jež tradičně vymezuje epistemologická kritéria. Vždyť tato kritéria nemíni udržet, přesněji řečeno se s nimi razantně rozchází, jak dokazují například následující slova z knihy *La notion d'a priori*: „naším prvním úkolem je *a priori* odlogičtít a přivést je na zem“.⁹ Pokud má být prvním krokem „odlogičtění“, pak to znamená, že dává pojmu *a priori* novou ražbu. Nabízí se proto otázka, zda vůbec stojí za to udržovat tak zatížený termín, jakým je *a priori*.

III. Kantův vliv

Dufrenne v celém svém díle neustále pracuje s myšlením Immanuela Kanta, který dal pojmu *a priori* v dějinách filosofie bezesporu nejznámější a nejlivnější význam. Charakterizujeme tedy ve stručnosti Dufrennův vztah ke Kantovi.

Dufrennova fenomenologie – ostatně jako celá moderní fenomenologie – navazuje na Kantovu filosofii v tom, že chce být filosofií zkušenosti. To znamená, že si za svůj základní cíl vytyčuje zkoumat a stanovovat základní strukturní rysy poznání, v němž se subjekt vztahuje k objektu, člověk ke světu. Na rozdíl od Kanta, který je příliš formalistický a tyto strukturní rysy důsledně vykazuje podle předem vymezených logických kritérií, fenomenologie povyšuje do oblasti filosofického zkoumání veškerou oblast zjevování. To, jak se nám věci ukazují – různé způsoby danosti věcí, různé způsoby kladení věcí ze strany subjektu; rozšíření zkoumání formálních struktur poznání o žité, materiální a další aspekty –, by bylo pro Kanta nahodilostí, záležitostí *doxá*, avšak ve fenomenologii je vykázáno jako relevantní filosofický problém.

Dále, fenomenologie se řídí maximou vycházet „z věcí samých“, z toho, jak se věci ukazují, a v mezích, v nichž se ukazují. Odmítá předem utvořené konstrukce a libovolné pojmy. Každý poznatek musí být učiněn na zkušenosti. Těto maximě je Dufrenne věrný i ve své koncepci *a priori*. Na rozdíl od Kanta, kterému vyčítá, že *a priori* stanovuje před zkušeností a že zkušenost jen uskutečňuje to, co lze *de iure* vymezit předem, je jeho verze *a priori* prováděna ve zkušenosti samé, přesněji řečeno zkušenost je takřkajíc odrazový můstek, díky němuž lze dospět k původním vazbám „bytí ve světě“.

Dufrennův přístup je, jak vidíme, přednostně fenomenologický. Setkáváme se u něj jak s důkladným fenomenologickým zpracováním aspektů zkušenosti, jež Kant vyloučil

⁹ „[N]otre première tâche va être de délogicer l'*a priori*, de le ramener sur terre.“ M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, viz výše, s. 66.

z oblasti seriózního zkoumání, tak s důsledným dodržováním základního fenomenologického východiska „jít k věcem samým“. V čem tedy spočívá Kantův vliv?

Domníváme se, že jde především o dva (spíše vnějškové) aspekty: 1. Dufrenne si od Kanta vypůjčuje některé klíčové pojmy, kterým ovšem dává novou a často výrazně odlišnou ražbu. Pojem *a priori* je toho nejvýraznějším příkladem; 2. Dufrenne neustále zohledňuje, jak jsou problémy, kterými se zabývá, řešeny u Kanta. Tyto exkurzy, dovolujeme si tvrdit, mnohdy zatěžují vyznění vlastního Dufrennova náhledu. Oba tyto aspekty se týkají spíše stylu Dufrennova psaní, který je charakteristický jistým váháním mezi kantovským a moderně fenomenologickým slovníkem, nejsou však pro jeho vlastní verzi *a priori* zásadní.¹⁰

V naší interpretaci se pokoušíme ukázat, že Dufrennova koncepce je v celkovém vyznění fenomenologická. Základní posun mezi Kantem a Dufrennem vystihl jasně a stručně Paul Ricœur ve studii „Philosophie, sentiment et poésie“, v níž zrecenzoval Dufrennovu knihu *La notion d'a priori*.¹¹ Podle Ricœura chce Dufrenne na Kantově pojetí *a priori* revidovat především tyto dva body: (1) *A priori* sídlí pouze v poznávajícím subjektu. Subjektivita konstituuje vše, co platí v objektu poznání. (2) *A priori* mají formu nutnosti a obecnosti, která náleží objektům. I *a priori* smyslovosti čas a prostor podléhají výkladu matematických věd a jsou koncipována jako logické formy. Lze proto shrnout, že všechna Kantova *a priori* jsou určena intelektualitou.

Ricœur ve svém textu dále popisuje, jak Dufrenne tato kantovská východiska koriguje, ale protože chceme akcentovat jiné momenty než Ricœur, který se soustředí výlučně na knihu *La notion d'a priori*, opouštíme jeho výtečnou analýzu a pokračujeme vlastním způsobem s tím, že souhlasíme s jeho rozdělením do dvou základních bodů. Ty budou tvořit základní dva pilíře našeho textu. Čtvrtá část „*A priori* jako překonání subjektivismu“ se odrazí z kritiky prvního bodu, šestá část „*A priori* jako překonání intelektualismu“ bude revizí druhého bodu. Tyto pilíře jsou vyplněny částí zabývající se problematikou dějinnosti *a priori* (část V). V poslední, závěrečné části dáváme do souvislosti Dufrennovo pojetí *a priori* s jeho originální koncepcí imaginárního.

IV. *A priori* jako překonání subjektivismu

A priori je třeba chápat dualisticky. Nemá určovat jen to, co je předem dáno ve výběvě subjektu (a i v subjektu půjde spíše než o formální podmínky o dispozice implicitního či virtuálního poznání před zkušeností), ale má být i strukturou objektu, jež se objevuje mimo nás a jež je bezprostředně uchopována během samotného aktu vnímání. *A priori* musí rovnocenně vymezovat subjekt i objekt, člověka i svět, protože jedině tak se svět

¹⁰ Toto váhání se asi nejvýrazněji projevuje v jeho teorii poznání. Zde se při popisu prakticko-teoreticky zaměřených zkušeností, jež se odehrávají v reprezentacích, jednou více kloní k racionální kantovské subsumpci vnímání pod pojem, jednou k moderně fenomenologické interpretaci, podle níž je třeba zohledňovat žité významy a imaginativní obrazy pro porozumění pojmu. Srov. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 3. díl, viz výše, s. 421–536.

¹¹ P. Ricœur, *Philosophie, sentiment et poésie*, *Esprit*, 1961, č. 3 (mars), s. 504–512. Tato studie vyšla v anglickém překladu E. Caseyho jako předmluva Dufrennovy knihy *La notion d'a priori*: P. Ricœur, Preface, in: M. Dufrenne, *The Notion of the A Priori*, Northwestern University Press, Evanston 1966, IX–XVII.

může skutečně otevřít člověku a člověk světu. Dufrenne se tímto způsobem snaží vyvazovat úskalí a) idealismu a b) naturalismu.

a) Filosofie, která vychází z předchůdnosti subjektu před objektem, nemůže nikdy vpravdě dostat objektu a bude až příliš podléhat diktátu subjektu. Dufrennova kritika je zde zaměřena především proti tradici transcendentálního idealismu, kam řadí Kanta a Husserla. Takovou filosofii označuje za „transcendentální demiurgii“ (*la démiurgie transcendente*). Podobně jako bůh-demiurg není ničím dostatečně filosoficky zaručen, a jeho konání proto působí svévolně, je ze stejného důvodu svévolný i transcendentální idealismus. Tím, že klade za primát subjekt, uzavírá se před poznatelností objektů a nemůže nijak dokázat, že poznává objekty, a nikoli vlastní představy pocházející ze subjektu. Dufrenne se zvláště pozastavuje nad Kantovým tvrzením, na němž je postavena celá jeho teorie *a priori*, totiž že subjekt poznává na objektu jen to, co do něj sám vkládá. *A priori* je pro Kanta univerzální podmínka objektiviny vložená do smyslové rozmanitosti objektivujícím subjektem. Takové pojetí *a priori* lze možná zdůvodnit podle logiky, ale ontologicky je neobhajitelné, neboť se uzavírá do egologické sféry.

b) Dufrenne samozřejmě odmítá i naturalismus (někdy také používá pojem realismus), tedy opačný extrém, který dává přednost objektu před subjektem. Podle tohoto přístupu je třeba se soustředit na objekty samy a nebrat ohled na to, kdo tyto objekty klade, tj. na způsob, jakým jsou objekty kladeny ze strany subjektu. Svět je zde redukován na soubor objektů s jasně definovatelnými vlastnostmi určenými podle předem stanovených matematizovatelných kritérií (axiomy), které zajišťují platnost tohoto světa. Otázka poznávání těchto objektů je zde zcela vytěsněna, a proto zde není ani místo pro jakoukoliv, byť jen implicitní filosofii zkušenosti; tím padá i možnost koncipovat jakékoli *a priori* poznání. Tento vědecky objektivistický přístup dominuje nejen v přírodních vědách, ale i v té části humanitních věd, která by ráda naplnila ideál objektivismu (pozitivismus).

Dufrenne se tedy zbavuje nástrah idealismu, „který podřazuje objekt pod subjekt, a *a priori* tak dává čistě logický smysl“, a naturalismu (resp. realismu), „který podřazuje subjekt pod objekt a ztrácí tím samotný smysl *a priori*“.¹² Dufrennovské *a priori* má vymezovat jak objekt, tak subjekt. Ovšem za jakou cenu? Za cenu příklonu ke spekulaci. Dufrenne předpokládá, že *a priori* ohlašuje Přírodu,¹³ která subjekt a objekt, člověka a svět, předchází a umožňuje jejich vzájemnou interakci. Příroda vkládá *a priori* jak do člověka, tak do světa a v člověku probouzí pocit, že mezi ním a světem existuje jakási fundamentální příbuznost (*affinité*) nebo přímo konsubstancialita (*consubstantialité*).

Tento pocit, nebo přesněji přeloženo cit (*sentiment*), zná podle Dufrenna každý člověk konkrétně z estetické zkušenosti. Jedině v této zkušenosti se plně otevírá subjekt objektu a objekt subjektu a díky tomuto vzájemně rovnocennému otevření dochází k odhalení *a priori*.¹⁴ Při poslechu Bachovy či Mozartovy hudby, četbě Balzakových románů, po-

¹² „[À] l'idéalisme qui, subordonnant l'objet au sujet, donne à l'*a priori* un sens purement logique (...) au réalisme qui, subordonnant le sujet à l'objet, perd le sens même de l'*a priori*.“ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, viz výše, s. 561.

¹³ Ve *Phénoménologie* používá pojem „bytí“, v *La notion de l'a priori* pojem „universum“, od *Le poétique* dále Schellingem inspirovaný pojem „Příroda“.

¹⁴ Ve studii „Intencionalita a estetika“ z roku 1954, v níž podává shrnutí hlavních tezí své o rok starší obsáhlé *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, se Dufrenne snaží ukázat, že estetická zkušenost je pravou realizací fenomenologické redukce. Tvrdí, že k fenomenologické redukci lze dospět nikoliv složitou filosofickou meditací, nýbrž při konkrétní estetické recepci uměleckých děl: „On oserait dire

hlížení na Cézannova plátna zakoušíme tato obecně pravdivá znázornění lidského „bytí ve světě“, základní vztahy mezi člověkem a jeho světem. Nefenomenologickým jazykem by se dalo říct, že se jimi Dufrenne snaží vystihnout základní antropologické a kosmologické konstanty, ovšem na rozdíl například od scientistických pokusů kognitivních věd je chce vykázat ve fenomenologickém poli intencionality. Nespokojí se se statickými určeními, ale snaží se poukázat na to, že *a priori* se může dávat pouze v žité zkušenosti a že jedině v přímém zakoušení, v němž je *a priori* kladeno citem a ukazuje se jako výraz, může člověk dospět k autentickému poznání.

Apriorní pravdy vnímané v estetické zkušenosti mají v Dufrennově filosofii přednost před jakýmkoliv jiným typem poznání. Jak věda, tak filosofie mají jen omezený přístup k tomuto nejhlubšímu typu poznání. Používají totiž pojmový jazyk (reprezentace), jenž abstrahuje od tělesných, smyslově pocítovatelných aspektů, a pozbývají tak oné nezbytné komplexnosti estetické zkušenosti. I anti-epistemologická filosofie, jež nepřevádí veškeré poznatky na matematizovatelná kritéria a chce zachytit konkrétnější aspekty žitého světa, je stále teorií, její jazyk je vypreparovaný a nemůže se vyrovnat bohatosti, jíž oplývají estetické fenomény a z nich především umění. Z tohoto důvodu i Dufrennova vlastní filosofie není schopna odhalovat apriorní pravdy, nýbrž je teoretickým zdůvodněním, proč svět, ve kterém žijeme, nejuceleněji poznáváme v estetické zkušenosti a proč se na rozdíl od jiných typů zkušeností (žitá prezenze, praktická, teoretická, filosofická) právě v estetické zkušenosti odhaluje pravé poznání. Dufrennova filosofie je obhajobou estetismu, tedy náhledu, že estetická zkušenost je nejvýsostnější zkušeností.

Apriorní shodě mezi člověkem a světem nemůže tedy dostat žádné myšlení odehrávající se v pojmech. To bude vždy sklouzávat buď do idealismu (člověk předchází svět), naturalismu (svět předchází člověka), nebo, dodejme, do racionalistické spekulace. Dufrennova filosofie je, jak jsme uvedli výše, spekulativní filosofií, ovšem tato spekulace má specifický charakter ze dvou důvodů: 1. je zarámována do filosofie zkušenosti a 2. odehrává se v médiu citu.

1. Po vzoru Kanta (a v tomto na Kanta navazuje celá moderní fenomenologie) Dufrenne svou filosofii důsledně koncipuje jako filosofii zkušenosti. Odmítá dogmatickou metafyziku, která by předpokládala soulad o sobě (*l'accord en soi*), tak jak jej známe například v podobě Leibnizovy „předzjednané harmonie“. *A priori* nelze poznávat nezávisle na intencionální korelaci, není přístupné jako pravda o sobě. Mimo zkušenost jde jen o virtuální dispozici subjektu a implicitní strukturu objektu. Teprve při setkání subjektu, který zaujme sympaticky reflexivní (resp. estetický) postoj, a objektu, který bude mít charakter estetického výrazu, dojde k vyvstání *a priori*. Toto *a priori* se ovšem odpoutává od empiricky nabytých poznatků směrem k transcendentálním pravdám. Odhaluje fundamentální vazby mezi člověkem a světem (bytí ve světě), které naznačují, že existuje cosi, co tyto vazby zakládá, a tím je Příroda. Ohlašování této Přírody se však odehrává výhradně ve fenomenologickém rámci intencionální korelace.

2. Odhalení *a priori*, jež dává tušit Přírodu, je poznáním, které nelze vykázat racionální evidencí ve smyslu *intuitio rationalis* ani je převést na logiku či systém. Apriorní jednotu mezi člověkem a světem, jíž ohlašuje Příroda, lze zakoušet výlučně citem.

que l'expérience esthétique accomplit la réduction phénoménologique.“ M. Dufrenne, *Intentionnalité et esthétique*, in: M. Dufrenne, *Philosophie et esthétique I*, Klincksieck, Paris 1988, s. 55.

Stručně řečeno, Dufrennovský projekt je fenomenologií zkušenosti a fenomenologií citu.

Nyní se nabízejí otázky: Je-li *a priori* poznáváno ve zkušenosti a ještě k tomu skrze cit, v čem je toto *a priori* apriorní? Do jaké míry je nutné a obecné?

Dufrennovská *a priori*, podobně jako ta Kantova, představují základní struktury poznání, které dodávají zkušenosti smysluplnost. *A priori* se nemusíme učit, ale jakmile se s nimi setkáme, okamžitě je poznáváme. V tom se Kant a Dufrenne shodují. U Kanta jsou ovšem tato *a priori* formální podmínky každé zkušenosti a provázejí poznávací proces za každých okolností (nutnost) a bez výjimky (obecnost). Bez *a priori* není vůbec možné poznávat.

Lze toto tvrdit o Dufrennových *a priori*? Platí vždy a bezvýjimečně? Jakmile si uvedeme jakýkoliv příklad dufrennovského afektivního *a priori*, bude se na první pohled zdát, že *a priori* nesplňuje ani podmínku nutnosti, ani obecnosti. Veselí v Mozartově hudbě či chutnost ovoce na Cézannově zátiší přece neplatí nutně a obecně v tom smyslu, že by byly podmínkami možnosti každé zkušenosti, že by bez nich nebyla jakákoliv zkušenost vůbec realizovatelná. Mozartovu hudbu mohli poprvé zaslechnout až lidé konce 18. století a Cézannova plátna mohli vidět ještě o století později. A ani poté, co tato velká díla vznikla, nejsou bezvýjimečně přijímána. Naprosto absurdní by bylo uvažovat o přítomnosti těchto *a priori* v každé zkušenosti. Jakým způsobem máme rozumět nutnosti a obecnosti Dufrennových *a priori*? Dufrenne obhajuje paradoxní stanovisko: *a priori* je zároveň (1) přenášeno dějinami a kulturou a přitom je (2) nutné a obecné. Podívejme se na tento paradox detailněji.

V. Dějinnost *a priori*

Dufrenne si plně uvědomuje význam objevu dějinného vědomí v moderním myšlení a integruje jej do svého filosofického projektu. Není možné dojít k poznání mimo dějiny. To se týká nejen empirického poznání, ale dokonce i poznání apriorních pravd. Člověk je jedinečné individuum žijící v určitém jedinečném kulturně-dějinném kontextu, který mu poskytuje specifický typ norem a hodnot, specifické vkusové preference, jinými slovy představy a pravdy obecně sdílené tím kterým kolektivem (*sensus communis*). Z tohoto kulturně-dějinného kontextu vnímá a rozumí skutečnosti a i v jeho rámci je schopen se otevřít a vnímat jen některé obecně sdílené pravdy. Konkrétní situovanost člověka v určitém společenství určité dějinné epochy je podmínka, kterou nelze obejít. Člověk se zkrátka nemůže katapultovat ze své situovanosti, naopak, teprve z ní lze pochopit, že každý smysl je určován mnoha faktory, kvůli nimž podléhá v průběhu času proměnám a kvůli nimž je ze své podstaty dějinný. Dufrenne tedy dějinnosti přiznává zásadní význam.

Dufrenne však není zastáncem důsledného historického relativismu, podle něhož je veškerý smysl určován dějinami. To, jak se proměňuje *sensus communis*, vkusové preference, nároky na vzdělání v jednotlivých historických epochách, má jistě zásadní důležitost pro porozumění skutečnosti a poznání pravdy, Dufrenne ovšem věří, že existuje cosi, co tento bezbřehý relativismus překonává a dodává mu jakési konstanty. Ukažme si to na příkladu děl, která přežívají dobu, v níž vznikla, a oslovují i jiné historické epochy.

Taková díla jsou označována za klasická a jejich existence fascinuje filosofy a estetiky od dávných dob.¹⁵

Důsledný historický relativista by tvrdil, že tzv. klasická díla přežívají svou dobu a podněcují zájem i v jiných dějinných etapách z toho důvodu, že splňují požadavky i oněch dalších epoch. Sofoklův *Oidipús vladař*, Shakespearova dramata či Mozartova hudba uspěla v jiných epochách proto, že vyjadřují cosi, co je tématem jejich *sensus communis*.

Takové zdůvodnění je pro Dufrenna nedostačující. Podle něj velká umělecká díla přežívají nahodilost vkusových preferencí doby, v níž vznikla, především proto, že vyjadřují *a priori*.

Dufrenne proti relativismu využívá argument, který jsme již zmiňovali výše: *a priori* se nemusíme učit a rozumíme mu bez poznatků nabytých zkušeností. Jakmile se s *a priori* setkáme, okamžitě mu rozumíme a rozeznáváme jeho obecnou pravdivost. Je to podle Dufrenna tím, že apriorní smysl byl do daného fenoménu vložen Přírodou a podnítil virtuální vědění v *subjektu* a implicitní strukturu v objektu. Setkávám-li se s něžným výrazem matky, která hledí na své dítě, tak jak je například znázorňován v sousoší madony s ježíškem, bezprostředně ho chápu a uvědomuji si obecnou platnost tohoto výrazu. Tento výraz vyjadřuje mateřskou lásku jako takovou, a já jej pocítuji jako obecný apriorní smysl.

Takto vystavěný argument je jistě nepřesvědčivý. Nemůžeme přece zároveň tvrdit, že poznávání *a priori* se odehrává v dějinách, a přitom bez ohledu k poznatkům nabytým zkušeností. Spíše než o paradox by šlo o neudržitelnou kontradikci. Sám Dufrenne, který si potrpí na paradoxní tvrzení, často a záměrně klade tato dvě na první pohled vzájemně se vylučující tvrzení vedle sebe.

Pokusme se o interpretaci. Mohli bychom říct, že Dufrenne rozlišuje dva řády. Řád faktický a řád apriorní. Řád dějin (*l'histoire*) a řád lidství (*l'humanité*). Stejně jako každá historická epocha má svou specifickou konstelaci pravd, norem a hodnot, má i určitá *a priori*, k jejichž vnímání je otevřená. Faktický řád dějin podmiňuje ideální řád *a priori* a řád *a priori* dodává dějinnému řádu určité konstanty, připomíná mu základní vazby bytí ve světě (přirozený svět). Oba řády se vzájemně doplňují a ve společné souhře určují, jak je v dané historické epoše vnímán svět.

Třebaže jsou *a priori* sama o sobě transhistorická, nikde jinde než v dějinách je člověk odhalit nedokáže. Dějinně podmíněné představy a pravdy (faktický řád) umožňují, aby určitá *a priori* byla poznávána, ale také jiným *a priori* v poznání zabraňují. Díky specifickým historickým okolnostem se může určité *a priori* objevovat a jiné ne. Jsou to vlastně teprve až faktické dějiny, které odhalí *a priori*. Specifické veselí, jež vyjadřuje Mozartova hudba v 18. století, nemohlo vzniknout v jiné době. Zobrazování vznešena se mohlo

¹⁵ Na problému, jak rozumět klasickým dílům, stojí již spor starých a moderních, který se odehrál v 17. století. Problém bychom mohli formulovat do následující otázky: Existuje ideál vkusu, který by platil pro Athéňana, Římana i novověkého Pařížana? Tj. pro lidi všech dob? Nebo je vkus historicky podmíněný? Zatímco „staří“ byli stoupenci klasicistického dobového vkusu Francie raného 17. století a považovali antické ideály za normativní vzor hodný napodobování, pro „moderní“ byl vkus již historicky podmíněným pojmem. Dufrennovo vyrovnání se s historickým relativismem se zabývá stejným problémem. Ve sporu starých a moderních by stál na straně moderních. Nelze stanovit žádný ahistorický invariant vkusu, který by platil pro Řecko 4. století př. Kr., gotickou Paříž, viktoriánský Londýn či New York 20. století. Dufrenne však, jak uvidíme dále, tento náhled zpřesňuje a doplňuje o transhistorické apriorní konstanty.

objevit až s příchodem romantismu na přelomu 18. a 19. století a osobnostmi, jako byli William Turner či Caspar David Friedrich; obdivovat rozbouřený oceán, grandióznost Alp či městskou periferii předchází epochy nedokázaly. Célinovy romány se mohly zrodit jedině ve 20. století: „Není to Céline, kdo vynalézá svět zoufalství, aby jej vstúpil svým čtenářům, je to zoufalství reálného světa, které vynalézá Céline, a zároveň Célinovo publikum.“¹⁶ Realita dané epochy má vliv na to, která *a priori* se objeví a nakolik. Tento vliv však nesmí být přeceněn. Odhalení *a priori* nelze kauzálně vyvodit z dějinně-kulturního kontextu, Dufrenne se důrazně ohrazuje proti determinismu. Jedná se pouze o jeden z vícera faktorů. Mnohem větší význam přikládá faktorů invence umělců, jejichž prostřednictvím promlouvá Příroda; umělecká invence se objevuje podle libovůle Přírody, již nelze zobecnit na žádnou logickou zákonitost.

Jiná *a priori* se zase zahalují. Většinou jde o zapomnění, zlhostejnění vůči danému *a priori*, někdy jsou určitá *a priori* výslovně zakazována. Tak například *a priori* symetrie, kterou v sochařském aktu lidského těla vyjadřovala a oceňovala antika, byla křesťanským středověkem postupně vytlačena, aby se pro vnímání tohoto *a priori* opět otevřela renaissance. Nejde ani tak o to, že by středověcí lidé nebyli schopni vnímat krásu antického umění, ale zabraňovala jim v tom spíše bohabojnost než estetický cit. Přesněji řečeno historické a z hlediska *a priori* nahodilé okolnosti znemožnily nahlédnout tato obecně platná *a priori*. Naopak rozšířený žánr středověkého umění „mater amabilis“, zobrazování madony s ježíškem, vyjadřující *a priori* mateřské něhy, není v moderní epoše dominantním žánrem jako ve středověku.

Podobně to podle Dufrenna platí i pro *a priori*, která nejsou estetická. Etickým *a priori* je například smysl pro čest (*le sens de l'honneur*), který silně ctila a cítila feudální společnost. Když nad ním později v kapitalistické společnosti převážil smysl pro soutěž (*le sens de la compétition*), smysl pro čest se objevoval spíše jen zřídka, v individuálních případech.¹⁷ Dufrenne ovšem zdůrazňuje, že ani v případě etických *a priori* nejde o výtvor historických okolností; *a priori* se netvoří z faktických dějin: „feudální společnost nestvořila smysl pro čest, nýbrž mu dovolila se projevit.“¹⁸ Transcendentální nelze vyvodit z faktických dějin, *de iure* z *de facto*.

Dějinnosti podle Dufrenna podléhají dokonce i *a priori* reprezentace. Věda a epistemologická tradice filosofie se snažila jejich nutnost a obecnost zajistit pomocí matematizovatelných kritérií, a tím je vyvázat z dějin. Ale i ony byly objeveny až v určitém historickém okamžiku za určitých příhodných okolností. Thaletova kružnice, Eukleidova geometrie, Newtonovy fyzikální zákony, Kantovy apriorní formy poznání, objevy všech těchto případů jsou spjaty s jistou epochou, a dokud nebyla *a priori* reflektována člověkem, neprojevila se v plném smyslu. Dufrenne je ovšem k *a priori* reprezentace ještě přísnější. Nejenže vznikla v dějinách, ale je bezpředmětné se zabývat otázkou, zda tato *a priori* existovala předtím, než byla v jistém dějinném okamžiku objevena, zda například obecnost a nutnost eukleidovské geometrie byla potenciálně přítomná v přirozené geo-

¹⁶ „Ce n'est pas Céline qui invente, pour nous l'inculquer, un monde du désespoir, c'est le désespoir du monde réel qui invente Céline, et du même coup le public de Céline.“ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, viz výše, s. 603.

¹⁷ Dufrenne uvádí jako příklad takové výjimky spisovatele Georgese Bernanose, srov. M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, viz výše, s. 219.

¹⁸ „[L]a société féodale ne crée pas le sens de l'honneur, elle lui permet de se manifester.“ Tamtéž.

metrii, newtonovské zákony ve fyzikální přírodě či kantovské apriorní formy v poznání. Podle Dufrennova názoru jsou totiž výše uvedené případy *a priori* reprezentace konstruovány lidskou myslí, jsou výplodem jednostranně zaměřeného intelektu, nikoli Přírody. Jedině Příroda může zaručit, že se *a priori* dává jak na subjektivní, tak na objektivní straně. Transhistoričnost-pravdivost *a priori* reprezentace vyplývá tedy pouze z axiomů, které si stanovil intelekt, je to demiurgovská konstrukce, není zaručena Přírodou. V následující části se zaměříme na otázku, zda mohou existovat *a priori* reprezentace, která by nebyla výplodem lidské mysli – tedy zda existují *a priori* reprezentace v dufrennovském smyslu slova.

Má-li mít Dufrennova paradoxní formulace „*a priori* se ukazuje jedině v dějinách“ srozumitelný smysl, je třeba zohlednit, že při poznávání *a priori* musí hrát konstitutivní roli i empiricky nahodilé, dějinně podmíněné faktory. Fakticky získané poznatky – vše, co jsem zažil jako individuuum, náleží do určitého společenství, v němž jsem vyrostl a jehož obecně sdílené pravdy, zvyky a domněnky mě formovaly – tvoří pozadí či jakýsi odrazový můstek, jež určí, která *a priori* budu moci poznat. Při setkání s estetickým objektem, který vyjadřuje *a priori*, dochází k rozezvučení hlubokého já na straně subjektu a hloubky výrazu na straně objektu. Toto rozezvučení překoná běžné povrchní poukazy a přivádí mě za faktický rámec k hlubinným pravdám *a priori*. Tak například něžný výraz pocítím jako apriorní vyjádření mateřské lásky či dub zobrazený na Ruysdaelově plátně jako apriorní vyjádření důstojnosti. Na smyslově pocíťovaném fenoménu se nám může ukázat apriorní smysl, jenž se odpoutá od faktické roviny k rovině apriorní.

K dufrennovským *a priori* můžeme dospět jen tehdy, když se z faktické roviny pouze odrazíme a následně se dostaneme do transcendentální úrovně. Kdybychom totiž setrvali ve faktickém řádu (řád *de facto*), nemohli bychom *a priori* nikdy nahlédnout v jeho nutnosti a obecnosti. Z tohoto hlediska bychom dokázali apriorní fenomén artikulovat pouze jako ideál, jehož obecná platnost by se odvíjela od naší faktické připravenosti daný fenomén vnímat, případně od *sensus communis* epochy, jejíž jsme součástí a jež poskytuje podmínky pro adekvátní porozumění danému fenoménu. Tento ideál by tedy jinými slovy byl založen na tzv. generální obecnosti, avšak nikoli na obecnosti univerzální. To, že například Corneillovy tragédie probouzejí svět virilní vášně, Mozartova hudba veselí či Tintorettem ztvárněná *Zuzana* žádostivost, se z perspektivy faktického řádu odvíjí z konkrétní připravenosti recipienta, případně z dějinné konstelace norem a hodnot. Estetické city jsou zde odvozovány z aposteriorních fakt, z empirického rámce.

Dufrenne jde ovšem dál k transcendentální rovině (řád *de iure*) a tím opouští faktické dějiny směrem k dějinám lidství. Teprve z hlediska dějin lidství jsou *a priori* nutná a obecná. Tím, že jsou zbavena všech nahodilostí, podávají svědectví o tom, co je to člověk pobývající na světě v ryzí podobě. *A priori* představují fundamentální vztahy mezi člověkem a světem. Dufrenne je přesvědčen, že podstata lidství spočívá v *a priori* a že *a priori* jsou tím nejcennějším na lidském bytí ve světě. Suma všech *a priori* představuje ideál lidstva. Tento ideál je sice ve faktických dějinách nedosažitelný, protože v každé dějinné epoše se odhalují jen některá z nich a z těch jen některá dokáže nazřít jednotlivec, z hlediska řádu *de iure* je ovšem tím, co vystihuje úděl člověka ve světě.

Dufrennův projekt neslibuje totální poznatelnost světa. V této souvislosti je poučné, jak se vymezuje vůči Hegelově teleologii. Na rozdíl od Hegelovy filosofie dějin, která

vrcholí absolutním poznáním na konci dějin, kdy subjekt dospívá k dokonalému nazření objektu, Dufrenne v možnost takového všeobjímajícího souladu nevěří. Neuznává ani jakékoli jiné chápání dějin založené na ideji pokroku. Lidství je podle Dufrenna nekonečný úkol: „l’humanité est une tâche infinie“.¹⁹ Postupně se v dějinách odhalí všechna *a priori*, ale nikdy ne všechna najednou a už vůbec nikdy ne žádnému konkrétnímu jednotlivci. Suma všech *a priori* je z hlediska jednotlivce nedosažitelný ideál, který definuje úplné dějiny lidství, lidství jako dějiny. Mohli bychom říct, že tato suma představuje esenci lidství, to nejpodstatnější na pobývání člověka ve světě. Údělem člověka je zahlédnout pouze určitou část z řádu lidství.²⁰

Na závěr ocitujme pasáž z *Phénoménologie de l’expérience esthétique*, v níž Dufrenne popisuje vztah lidství ke konkrétnímu konečnému jednotlivci. Za transcendentálně filosofickou problematikou se ozývá Dufrennův bytostný existencialismus: „Lidství si není samo sobě nikdy zcela transparentní ani se sebou smířené. Člověk vždy o člověku něco neví a dějiny jsou dějinami dramatičtějších z této nevědomosti jako výčitka přítomnosti. Konečnost je náš osud, ale také náš nedostatek.“²¹

VI. *A priori* jako překonání intelektualismu

Přístupme nyní k druhému ricœurovskému bodu týkajícímu se Dufrennovy revize Kanta. Na rozdíl od Kanta, podle kterého je *a priori* jakožto forma nutnosti a obecnosti určena intelektualitou, Dufrenne chápe *a priori* jako konkrétní vnímaný smysl nepřevoditelný na logiku pojmově vymežitelných reprezentací. Rozchází se s epistemologickými nároky a namísto kantovských přísně formálních kritérií, jež by podléhala matematizovatelné logice, dává přednost tomu, co logiku předchází. Dufrennova *a priori* jsou dána v konkrétní žité zkušenosti a uskutečňují se jedině v ní: „*a priori* je bezprostřední smysl uchopený ve zkušenosti a bezprostředně v ní rozpoznáný“.²² Takové *a priori* Dufrenne považuje za jedině autenticky pravé poznání, a je jím právě proto, že je neoddelitelně spjaté se smyslovým zakoušením. *A priori* je jinými slovy poznání obecného v jednotlivém. Smyslově je zakoušíme jako jedinečný výraz, ale za tímto konkrétním apriorním smyslem se ohlašuje jistá obecná pravda o lidském „bytí ve světě“. Jde o smyslově pociťované poznání (*connaissance sentie*). Právě *cognitio* je podle Dufrenna *cognitio sensitiva*. Vracíme se zde opět k baumgartenovskému východisku, ovšem korigovanému fenomenologickým přesvědčením. Zatímco Baumgarten označoval *cognitio sensitiva* za nižší typ poznání,

¹⁹ M. Dufrenne, *La notion d’a priori*, viz výše, s. 223.

²⁰ V této souvislosti se nabízí otázka, jak je tomu s teoretickými *a priori*. Není suma všech teoretických *a priori* také důkazem lidství? Dufrenne se domnívá, že v pravém slova smyslu nikoliv. Nepodávají totiž svědectví o lidském bytí ve světě, nýbrž o důmyslnosti lidského intelektu. Jsou pravdou myslí, nikoli pravdou reálna ohlašující Přírodu. Dufrenne přesto vzhlíží k vědě-ideálu, která by vycházela z původní přezence, a přitom by zkoumala racionálními prostředky. Tento dufrennovský ideál naplňuje ovšem jen mizivý zlomek dosavadní vědy.

²¹ „L’humanité n’est jamais totalement transparente à elle-même, réconciliée avec elle-même, l’homme ignore toujours quelque chose de l’homme, et l’histoire des drames issus de cette ignorance. En quoi elle est comme une présence reproche: cette finitude est notre lot, mais aussi notre faute.“ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l’expérience esthétique*, viz výše, s. 611–612.

²² „L’a priori est alors le sens immédiat saisi dans l’expérience, immédiatement reconçu.“ M. Dufrenne, *La notion d’a priori*, viz výše, s. 72.

než je jasné a zřetelné poznání vědy a filosofie, je podle Dufrenna poznáním nejvyšším. Baumgarten nezpochybňuje, že racionální poznání je dokonalejší, kdežto Dufrenne se již zcela zbavuje závazků vůči logicko-matematickým kritériím a pořadí obrací. Hlubší a bohatší poznání přináší zkušenost, která zachovává žité aspekty a neuchyluje se k racionálním náhledům, jež od žitých aspektů odhlíží.

Pro jasnější pochopení Dufrennovy koncepce *a priori* je třeba důkladněji představit jeho obecnou teorii vnímání, rozdělenou do tří úrovní: prezence, reprezentace a reflexe. Dufrenne vnímání obecně vymezuje jako „uchopení významu“ (*saisie d'une signification*), což lze považovat za základní definiční podmínku. Jakmile uchopíme význam, jde o vnímání. Podívejme se na základní charakteristiky jednotlivých úrovní vnímání.

Význam uchopujeme již 1. na úrovni tělesné prezence, v níž subjekt a objekt jsou ještě nerozlišené a náleží do jednoty primordiální tělesnosti. Mezi objektem a subjektem neexistuje v tomto nejzákladnějším typu vnímání ještě žádný odstup, jde o naivní soulad, kde objekty se dávají mému tělu a skrze mé tělo jsem s objekty na stejné úrovni nebo, jak Dufrenne píše, „jsou stejného rodu jako my“.²³ Tělesný význam není objeven díky intelektuálnímu souzení (není zde ještě reflektující cogito) ani díky zvyku, který jsem si osvojil učení (i naučený zvyk vyžaduje subjekt-objektové rozdělení), nýbrž díky tomu, že se mě již nějak týká. Význam není možný bez zaujetí, naopak se mnou rezonuje, hýbe mnou. Vyzývá mě a já na tuto výzvu odpovídám svým tělem. Význam je zde stvrzován mým chováním. V prvotním vnímání význam uchopuji bezprostředně ve znaku (*le signe*). Znak je zde v jednotě.

Teprve 2. na úrovni reprezentací jsou znak a význam od sebe rozlišitelné, neboť význam je zde více myšlený než žitý. Je abstrahován od žitých aspektů ve prospěch co nej-jednoznačnějšího vymezení. Z původní prezence se stává reprezentace, která sestává ze tří složek. Má jasný zjev (*appearance, signifiant*) tak, aby ji bylo možno podřadit pod pojmově vyčerpateľný význam (*signifié*), který vymezí způsob, jak poznat věc (*chose*). S reprezentacemi se setkáváme vůbec nejčastěji, uplatňují se totiž v prakticky či teoreticky zaměřeném vnímání skutečnosti. Jejich pojmová jasnost umožňuje snadnou komunikaci. Oproti ostatním rovinám vnímání je přesná, pozbývá však jejich pestrosti a komplexnosti.

K neintegrlnějšimu uchopení významu dochází 3. na úrovni sympatické reflexe. Vnímající subjekt se vrací k žitým významům původní prezence a zároveň s tím je poučen reprezentacemi. Díky sympatickému přilnutí je schopen zakoušet smyslově pocítované aspekty zkušenosti. Díky reflexivnímu odstupu je schopen pochopit vzájemnou souvislost jednotlivých rovin. Sympatická reflexe se podněcuje výlučně v estetické zkušenosti.

Shrneme-li to: Prezence je opravdové bezprostřední vnímání, v němž se subjekt a objekt vzájemně prostupují. Jsou si plně otevření, ale tento vztah je nereflexovaný neboli naivní. Pro Dufrenna je nicméně rovina prezence jakýmsi vzorem vnímání jako takového; obdivuje její prostou čistotu, nezatíženost zkušenostmi či teoretickými konstrukcemi, kterou moderní člověk dokáže zakoušet čím dál tím méně.²⁴ Naproti tomu rovina

²³ „[L]es choses nous sont présentes, il n'y a point d'écran entre elles et nous, elles sont de la même race que nous.“ Tamtéž, s. 423.

²⁴ Autenticky čistého vnímání v bezprostřední prezenci, nezatíženého reprezentacemi a reflexí, jsou podle Dufrenna schopny pouze děti nebo přírodní národy. Pro moderního dospělého člověka je subjekt-objektová totalita těžko dosažitelná; ohlašuje se mu jen v dílčích momentech. Takovým tělesně

intelektualistických reprezentací abstrahuje od žité prezenze, převádí žité významy na pojmy a tím ztrácí onu živost. Ta v životě moderního racionálního člověka dominuje až příliš. I z tohoto důvodu Dufrenne vyvyšuje třetí rovinu sympatické reflexe. Ta je pravou *cognitio sensitiva*, která neodhlíží od žitého smyslového světa a zároveň tento svět dokáže zahlédnout z odstupu.

Nyní se podívejme, jak se k těmto třem úrovním poznání má problém *a priori*. Již v rané *Phénoménologie* Dufrenne podle těchto tří úrovní poznání odlišuje tři základní typy *a priori*. Později toto dělení nuancuje, avšak základní klasifikaci na *a priori* prezenze, reprezentace a citu zůstane věrný. Jaká jsou jejich specifika?

Přísně vzato lze dufrennovská *a priori* zakusit jedině ve třetí, citové neboli afektivní rovině, protože pouze zde *a priori* splňuje následující dvě podmínky. Za prvé, *a priori* se musí dávat bezprostředně v žité zkušenosti v přímém, smyslově pocívatelném vnímání (*le sensible*), aby byla zachována původní tělesnost, jež je společná oběma pólům vnímání, jak zakoušejícímu, tak zakoušenému, jak člověku, tak světu. Tělesnost (*la chair*) je společným rodem obou; obě jsou v ní ještě, jak Dufrenne často doslovně píše, „stejně rasy“. Za druhé, afektivní *a priori* musí být reflektované, aby se dalo hovořit o autentickém poznání. Pouze reflexe dokáže *a priori* artikulovat a uvědomit si je jako fundamentální vztah mezi člověkem a světem; vyjasnit *a priori* jako to, čemu už bezprostředně rozumíme na smyslově zakoušeném. Na rozdíl od kritické reflexe, již využívá teorie, nedodává dodatečné vysvětlení z vnějšku, nýbrž se artikuluje přímo v samotném procesu estetické recepcce jakožto sympatická reflexe. Reflexe je nezbytná také proto, že afektivní *a priori* na estetickém výrazu otevírá konzistentní a souvislý svět, který „spocívá v nejhlubší vrstvě subjektu, stejně jako je tím, co tvoří nejhlubší aspekt estetického objektu“.²⁵ Bez reflexe by nebylo možné zakoušet afektivní *a priori* jako svět.

Můžeme tedy hovořit o *a priori* prezenze a reprezentace? Ani v úrovni prezenze, ani v úrovni reprezentace nemohou být přece obě výše uvedené podmínky splněny naráz.

Prezenze je naivní zkušenost, kterou nelze, zakoušíme-li ji jako prezenzi, reflektovat. Reprezentace je zase typem zkušenosti, která překládá smyslově vnímatelnou danost do abstrahujícího významu; má sklon spoléhat se jen na tento reduktivní význam a odhlížet od žitého aspektu.

Dufrenne přesto tvrdí, že tato *a priori* existují. Zakládající vazby *a priori* představují ontologickou záruku veškerého poznání, a jsou proto přítomny ve všech třech způsobech vztahování se člověka ke světu, v úrovni citu mívají nicméně nejvýznamnější kognitivní dosah. *A priori* prezenze a reprezentace ještě neotevívají svět ve vlastním smyslu. V případě *a priori* prezenze se člověku ukazují nejzákladnější vazby pouhého prostředí, s nimiž je bezprostředně tělesně spjat. V případě *a priori* reprezentace se člověk setkává s původními inteligibilními vazbami „bytí ve světě“, které jsou však již abstrahovány od žitého

zakoušeným významem na úrovni prezenze je podle Dufrenna například živější intonace hlasu, která naznačuje vztek, jistá tíha vzduchu, která námořníkovi ohlašuje, že nastane bouřka, nebo údiv provázející mezní situace, v nichž se náhle ukáže fakticita reálna v obnaženém stavu.

²⁵ Srov.: „L’*a priori* affectif constitue un monde consistant et cohérent parce qu’il réside en ce qu’il y a de plus profond dans un sujet, comme il est ce qu’il y a de plus profond dans l’objet esthétique.“ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l’expérience esthétique*, viz výše, s. 554.

zakoušení původní tělesnosti; svět je zde reprezentován ve formě pojmově vymezeného regionu skutečnosti.

Má-li člověk zakusit *a priori* – ať už jde o prostředí, jež je spjaté s *a priori* prezenze, o pojmově vymežitelný region jako v případě *a priori* reprezentace nebo o zakoušený svět afektivních *a priori* –, je třeba, aby se plně otevíral reálnu. Reálno Dufrenne popisuje jako před-objektivní fakticitu světa, která je ještě oprostěná od intencionální korelace, tedy ještě před kladením člověkem.²⁶ Dufrenne se tímto pojmem snaží zaručit, že objektivní stránka není výtvořem subjektu, ale že je původně faktem nezávislým na subjektu. Jelikož *a priori* není pouze dispozicí na straně subjektu, ale také strukturou objektu, nelze pro jeho zakoušení spoléhat na libovůli subjektu. Pokud člověk nevychází z reálna, nemůže se setkat s pravým *a priori*. Pravý smysl nemůže učinit na ireálných předmětnostech či intelektuálních konstrukcích. Z této pozice je třeba porozumět 1. Dufrennově kritice Sartrovy koncepce imaginárního založené na irealizující subjektivitě či Freudovy psychoanalýzy, jež přiznává až příliš velký význam nočnímu snění. Imaginární, které uznává Dufrenne, vychází nejen ze subjektivních dispozic, ale i z reálna. Této kritiky se blíže dotkneme v následující části. 2. Ze stejných motivů vyplývá i Dufrennova kritika vědy, jež často zaměňuje reálno za logiku a na reálno zapomíná. Tuto kritiku naznačíme ještě v této části.

Popišme si v krátkosti specifika oněch dvou nižších typů *a priori*, tedy *a priori* prezenze a *a priori* reprezentace.

1. Zkušenost prezenze je charakteristická tím, že subjekt a objekt se zde vzájemně natolik prostupují, že je od sebe nelze odlišit. Setkáme se s ním nejen na nejprimitivnější úrovni lidského „bytí ve světě“, ale i u zvířat; jedná se o vztah každého živého tvora (*le vivant*) a jeho prostředí (*le milieu*): „Živý tvor vyjadřuje své prostředí, stejně jako prostředí vyjadřuje živého tvora. Vlci jsou pro sibiřský les to, co je sibiřský les pro vlky.“²⁷ *A priori* prezenze představují konstanty, které vztah prezenze konstituují. V případě vlka v sibiřském lese jde o úkony, jako je jíst, útočit, spát, jíst agresivita, již vyžaduje přežití v sibiřském lese, apod. Jde o chování, v němž nejde oddělit vlka od lesa a les od vlka; vzájemně se podmiňují.

To samé platí na úrovni prezenze pro člověka. Existují jisté základní úkony, kterým člověk bezprostředně rozumí a vykonává je, aniž by vytvářel svět. Setrvává v prostředí; vztahuje se k věcem, aniž by se otevíral světu. Jedná se o „způsob, jímž se jedinečné tělo vztahuje ke svému prostředí podle imperativů vlastní struktury“.²⁸ S omezením *a priori* prezenze na pouhé prostředí souvisí druhá jeho mez, a sice že tato nejprimitivnější *a priori* nejsou reflektovatelná. Taková zkušenost – i když je zkušeností *a priori* – nevede

²⁶ Pro jasnost vymežeme reálno proti pojům „prezenze“ a „tělesnost“, s nimiž může být snadno zaměňováno. Prezenze je na rozdíl od reálna už typem vnímání, jedná se o nejprimitivnější typ intencionální korelace; ze všech typů vnímání je prezenze reálnu nejbliže. Zatímco reálno se týká pouze objektivní stránky, tělesnost je společná jak subjektu, tak objektu. Oproti *a priori* se tělesnost týká i nahodilého, kdežto *a priori* má obecnou platnost.

²⁷ „Le vivant exprime le milieu comme le milieu le vivant, les loups sont pour la forêt sibérienne comme la forêt sibérienne pour les loups.“ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, viz výše, s. 566.

²⁸ „[L]’*a priori* corporel est la façon dont un corps singulier se rapporte à son environnement selon les impératifs de sa propre structure.“ Tamtéž, s. 551.

k vědomému poznání, chybí jí reflexe, která by ji uvedla do souvislostí životního světa. Dochází-li k uvědomění *a priori* prezence, je toto *a priori* buď estetizováno a stává se součástí estetického objektu, nebo je převáděno na pojmově vymezené reprezentace. V obou případech se původní smysl *a priori* prezence mění.

2. Reprezentace zastupují neboli *re*-prezentují původní prezenci. Jejich úkolem je sloužit co možná nejjednoznačnější komunikaci. Zbavují se žitých aspektů původní prezence, jež svádí k víceznačnosti, a usilují o logickou přesnost. Jinými slovy, mají povahu znaku a jako takové musí mít smyslově snadno rozeznatelný výraz, pojmově vyčerpitelný význam a denotát neboli věc, již označují. Reprezentace je už ze samé své povahy abstrahující a inklinuje k tomu zapomínat na svůj původ v žité prezenci, v níž je poznávající a poznávané, člověk a reálno ještě v původní apriorní příbuznosti. V Dufrennově díle převládá kritika reprezentací. Po vzoru jiných fenomenologů kritizuje přecenění racionalistických idealizovaných metod v evropském myšlení na úkor vnímání, jež v moderní epoše nabralo absurdních rozměrů.

Dufrenne je přesto přesvědčen, že stejně jako pro *a priori* prezence a afektivní *a priori* lze i v případě reprezentací stanovit určitá *a priori*, tedy jakési konstanty, jež jsou společné jak člověku, tak reálnu. Je to jakási inteligibilita, která je apriorní dispozicí subjektu a zároveň vymezuje strukturu objektu: „nárok na inteligibilitu, který je v nás, je rovněž v objektu strukturou svého bytí“.²⁹ Prostorovost, časovost, jednota, celost jsou některé z příkladů *a priori* reprezentace. Dufrenne věří, že *a priori* reprezentace, pokud budou vycházet z původního tělesného základu, jenž je společný jak člověku, tak reálnu, mohou ustanovit pravou vědu, autentickou teorii světa, ve kterém žijeme. To je jistě obtížně dosažitelný ideál, ze kterého ovšem Dufrenne nikdy nesleví. Paradigmatickým případem *a priori* mu je bezprostřední *a priori* prezence, podle kterého by se měl řídit i ten nejabstraktnější vědecký diskurz.³⁰ I *a priori* vědy (*a priori* savants) by měla být nikoli odmítnutím divokých *a priori* (*a priori* sauvages), nýbrž jejich projasněním, vysvětlením.³¹

Jak vidíme, Dufrennovy nároky na *a priori* reprezentace jsou příliš velké. Reprezentace ze své podstaty snadno odhlízejí od reálna; je jim vlastní tendence uchylovat se k pravidlům založených na logice a pojmových abstrakcích, z nichž vyvozují svůj smysl. Většina reprezentací, s nimiž se setkáváme, nemá proto apriorní charakter. Vedou pouze k omezenému poznání, jež odhaluje pravdy konstruované pravidly vymezenými lidskou myslí. Z tohoto důvodu Dufrenne nepovažuje za pravá *a priori* reprezentace ani analytická *a priori* logického pozitivismu, ani kantovská *a priori*.³²

²⁹ „[C]e qui est en nous exigeance d'intelligibilité est dans l'objet une structure de son être.“ Tamtéž, s. 565.

³⁰ „Et le discours le plus abstrait ne cesse de se fonder sur cette pré-connaissance du monde engagée dans notre présence au monde“ [I ten nejabstraktnější diskurz se neustále zakládá na předchůdném poznání světa, které je spjato s naší prezencí ve světě]. M. Dufrenne, *L'inventaire des a priori*, viz výše, s. 287.

³¹ „[I] reste cependant que la biologie est toujours animée par un sens premier du vivant, ou la physique, de la chose, ou l'anthropologie, de l'humain; les *a priori* savants sont l'explicitation plutôt que la réfutation des *a priori* sauvages.“ Tamtéž, s. 289.

³² Analytické *a priori* v „logickém pozitivismu“ se zaměřuje výhradně na jazykové výpovědi. Pro Dufrenna je novopozitivismus vlastně jen speciální filosofie jazyka, nikoli filosofie zkušenosti; srov. M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, viz výše, s. 59. Důvody k odmítnutí kantovských *a priori*, která jsou sice koncipována v rámci filosofie zkušenosti, jsme analyzovali výše.

Představili jsme základní rysy *a priori* prezenze a *a priori* reprezentace, abychom ukázali na jejich hlavní meze oproti *a priori* zakoušených citem, jež v Dufrennově myšlení zaujímají filosoficky nejvýznamnější postavení. Pouze estetický cit dokáže přilnout k tělesnému charakteru estetického objektu a zároveň jej reflektovat. Dufrenne se domnívá, že i *a priori* prezenze a *a priori* reprezentace lze v plné hloubce a komplexnosti odhalit jedině prizmatem estetické zkušenosti. Teprve v ní může být naivita *a priori* prezenze reflektována a *a priori* reprezentace vnímána v původním spojení se smyslovou prezencí. *A priori* tedy nejlépe zakoušíme, jsou-li estetizovaná. Nejvlastnější oblastí estetična je pro Dufrenna umění, v němž jsou *a priori* tematizována nejdůkladněji.³³ Většinu *a priori* bychom si bez uměleckých děl nemohli nikdy uvědomit, jsou nedílně spjatá s jedinečným výrazem a stylem daného uměleckého díla, které do nich vložila umělcova invence (a skrze umělce Příroda). Něžný úsměv matky hledící na své dítě nejlépe zakusíme na uměleckém znázornění madony a ježíška, vznešenost koně na Velázquezových plátnech, chutnost ovoce na Cézannových zátiších.³⁴ V estetické recepci umění si také nejlépe uvědomíme a dokážeme v plném smyslu artikulovat *a priori* prezenze a *a priori* reprezentace. *A priori* prezenze, jako je například způsob, jímž se člověk pohybuje ve svém prostředí, s mnohem větší důsazností než v bezprostředním naivním zakoušení prezenze můžeme zakusit při recepci tanečního představení a na úkonech těla tanečnicka. Podobně se to má s *a priori* reprezentace. Před geometrií odhalujeme prostorovost v architektuře, časovost v dramatu či hudební skladbě má hlubší význam než fyzikální čas apod. Opravdového kognitivního významu nabývají *a priori* prezenze a reprezentace teprve tehdy, když se stávají součástí esteticky recipovaného uměleckého díla.

VII. *A priori* a imaginární

Apriorní poznání, tedy jediné poznání, které je podle Dufrenna opravdu autentické, se uskutečňuje tehdy, když se člověk a svět dostávají do apriorního souladu, jinými slovy, když se apriorní dispozice na straně subjektu sjednotí s apriorní strukturou na straně objektu. V apriorním poznání si musí být oba póly vzájemně rovnocenně otevřené, aby nedošlo k redukci na subjektivismus či naturalismus (viz část IV). V prvotní podobě se svět otevírá jako reálno, tedy jako původní, ještě před-objektivní podoba světa, z níž teprve vyvstávají jednotlivé typy bytí ve světě: 1. prostředí prezenze, 2. pojmově vymezený

³³ Dufrenne prohlašuje, že estetickými objekty mohou být pouze umělecká díla: „estetická zkušenost učiněná na uměleckém díle je zajisté nejčistší a snad i historicky prvotní“. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, sv. 1, viz výše, s. 8. Například k otázce přírodního estetična píše: „možnost estetizace přírody dává vyvstat psychologickým a kosmologickým problémům, které mají sklon překračovat meze fenomenologie estetické zkušenosti“. Tamtéž. Tento náhled Dufrenne později částečně přehodnotí, ale výsadní postavení uměleckého estetična zachová. Srov. M. Dufrenne, *Le poétique*, viz výše.

³⁴ Tyto zkušenosti s uměním, na němž zakoušíme *a priori*, mají vliv na naše zakoušení mimouměleckého estetična. Pokud si například v každodenním životě všimneme něžného úsměvu matky či vznešenosti koně a zaujmeme vůči těmto reálným objektům estetický cit, díváme se na ně prizmatem našich zkušeností s uměním, jež nám již dříve odhalila jistá *a priori*. Mimoumělecké estetično, jež by bylo zcela prosté vlivu uměleckého estetična, je v Dufrennově myšlení těžko obhajitelné. Tuto mimouměleckou „nevinost“ mohou zakoušet jen děti či divoši, avšak jejich prožívání estetična se odehrává v prezenci, jež je ze své povahy nereflektovatelná, a nelze tak hovořit o estetické zkušenosti v pravém slova smyslu.

svět vědy a 3. afektivní svět. Reálně je surovou, významu prostou předlohou světa, která „se projevuje brutalitou faktu“.³⁵ Do významů se artikuluje až tehdy, když se střetává s člověkem a navazuje s ním vztah intencionální korelace.

Právě reálně dokazuje, že naše poznání není výtvořem naší subjektivity, ale že poznáváme cosi od nás vnějšího, na nás nezávislého. Pokud by člověk nevycházel z reálna, poznával by pouze vlastní představy, a nikoli apriorní smysl. Druhou důležitou zárukou apriorního poznání je v Dufrennově koncepci Příroda, která se při zakoušení *a priori* ohlašuje jako sjednocující základ subjektu a objektu, člověka a reálna, a dává pocítit, že mezi subjektem a objektem existuje jakási původní podobnost (*affinité*). Zatímco reálně dokazuje, že objekt je od subjektu odlišný, a tím zaručuje, že nepoznáváme pouze vlastní subjektivní výtvořy, Příroda stvrzuje, že přes rozdíly si jsou subjekt a objekt podobné. Právě v *a priori* se Příroda ohlašuje jako původní základ lidského bytí ve světě (*le fond de l'être au monde*).

Chceme-li správně porozumět Dufrennově vlastní koncepci imaginárního, je třeba zohlednit toto filosofické pozadí. Každé opravdové poznání, kterým je pro Dufrenna v silném smyslu výhradně apriorní poznání, musí vycházet ze setkání člověka a reálna. Výtvořy subjektu – ať už jde o imaginární představy (halucinace, sny, fantazie), či o konstrukce intelektu nezávislé na reálnu (teorie pro teorii), nemohou být podle Dufrenna v pravém smyslu pravdivé. Nevycházejí z reálna, nýbrž z ireálna či z idealit. V předchozí části jsme obšírně exponovali Dufrennovy námítky vůči vědě, jež odhlízejí od reálna, nyní se zaměříme na Dufrennovu teorii imaginárního.

Dufrenne se v první řadě a nejrazantněji vymezuje vůči koncepci imaginárního Jeana-Paula Sartra. Pro Sartra je imaginární důkazem nezávislosti subjektu na vnějším světě, popřením reálna, díky kterému získává nad reálnem svobodu. Sartre staví do přísné opozice vnímání a imaginaci. Proti vnímání, které přijímá svět a věci světa ve své pozitivě, staví imaginaci, která je neguje. Proti realitě staví irealitu, proti přírodě svobodu. Imaginárno je výhradně výplodem našeho subjektu, přesněji řečeno naší imaginace, s níž je v intencionální korelaci. Imaginace irealizováním reálna vytváří imaginární, čímž člověka osvobozuje od fakticity reálna a vede ho k rozvrhování vlastních projektů a k úsilí o dosažení vlastní autenticity.³⁶

Z této pozice se odvíjí i Sartrův náhled na umění, který je specifickou verzí lartpourlartismu. Umění je autonomní oblast, která dokazuje nezávislost a svobodu člověka na reálnu. Podle Sartra reálně nemůže být nikdy vnímáno esteticky, estetično a estetická zkušenost mohou být jedině ireálné.

Dufrenne zastává přesně opačnou tezi než Sartre. Zatímco podle Sartra je imaginární výhradně výtvořem irealizujícího subjektu a může být jedině ireálné, podle Dufrenna je jeho prvotním zdrojem reálně. Veškeré poznání, které má hlubší pravdivost, musí čerpat z této primární půdy a jinak je tomu s imaginárním. Dufrenne se vůči Sartrovi vyjadřuje následovně: „Když slovu imaginace vyhradíme pouze schopnost negovat reálné ve

³⁵ „Il se manifeste dans la brutalité du fait.“ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, viz výše, s. 647.

³⁶ „[L]'imaginaton, c'est la conscience tout entière en tant qu'elle réalise sa liberté“ [imaginace je celé vědomí realizující svou svobodu]. J.-P. Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris 1940, s. 236.

prospěch ireálného, riskujeme tím, že nerozeznáme jiný způsob negace reálného, totiž ten, který spočívá v překonání reálného za účelem se k reálnému znovu vrátit.³⁷ Imaginární není jako u Sartra výtvořem autonomního vědomí, které by znicotňovalo reálno, nýbrž vychází z původní tělesné prezenze, která předchází rozlišení na subjekt a objekt a dodává všem imaginativním představám „před-reálnou“ hustotu. Sartrova koncepce imaginace (jako schopnosti vědomí vytvářet ireálné) a vnímání (jako schopnosti přijímat realitu) vychází již ze subjekt-objektového dualismu a ignoruje jejich původní spojení. Dufrenne Sartrovi vytýká, že tak opomíjí, že ireálné má základ v před-reálném: „Existuje ireálné, které je před-reálné – neustálá anticipace reálna, bez níž by reálné pro nás bylo pouhým spektaklem postrádajícím hustotu prostoru a trvání.“³⁸

Dufrennova teorie imaginárního a imaginace pokrývá mnohem širší oblast než Sartrova. Podle Dufrenna se imaginace uplatňuje již při doplňování vnímaných aspektů objektů, kterým dodávají bohatost, kdežto Sartre toto doplňování viditelných aspektů přisuzuje prázdným intencím, které nepovažuje za imaginativní, ale za součást vnímání. Domnívá se, že intence jsou heterogenní vůči obrazům, protože intence nemůže být vyplňována něčím ireálným. V tomto je třeba spatřovat jeden z hlavních rozdílů mezi oběma autory. Sartre odmítá chápat prázdné intence jako imaginativní, kdežto podle Dufrenna se imaginace zásadním způsobem podílí na vyplňování intencí. Imaginace, jak píše Dufrenne, ze všeho nejvíce znamená „otevření možností“.³⁹ Stručně řečeno, zatímco pro Sartra je vztah vnímání k imaginaci analogický ke vztahu skutečného k neskutečnému, je u Dufrenna tento vztah analogický ke vztahu skutečného k možnému.

Reálno je obklopeno (*auréolé*) imaginárním a jinak než skrze imaginární je ani zakoušet nemůžeme. Ukazuje se skrze tyto čisté možnosti imaginárního, jímž dává záruku, že jsou *a priori*.⁴⁰ Každý hluboký apriorní smysl, který odhaluje reálno, je „těhotný“ imaginárním (*le sens de l'a priori est gros d'imaginaire*) a jako takový má povahu obrazu (*image*). Není ještě jasně seřazený, ovládnutelný, shrnutý do jasné reprezentace, jak jsme na to zvyklí z prakticko-teoretického života, nýbrž je ze své povahy polyvalentní. Máme-li apriornímu obrazu správně porozumět, musíme se jeho víceznačným charakterem nechat vést. Je třeba, abychom vyšli z jeho smyslově pocítovaného výrazu, jenž probouzí estetický cit. Prostřednictvím citu k danému objektu přilneme a zároveň jej reflektujeme. Při recepci hlubokého apriorního smyslu ovšem nevystačíme pouze s citem (*sentiment*), nýbrž jeho polyvalentní charakter vyžaduje imaginativní doplňování, aby byl plnokrevně zakoušen. Každý apriorní obraz oplývá dvěma typy imaginárního, a sice před-reálným a sur-reálným. Před-reálné ohlašuje Přírodu, jejíž stopy nese, jedná se ještě o původní

³⁷ „En réservant le mot d'imagination au seul pouvoir de nier le réel en faveur de l'irréel, on risque de méconnaître une autre façon de nier le réel, qui est de le dépasser pour revenir à lui.“ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, viz výše, s. 443.

³⁸ „Il y a un irréel qui est un pré-réel: c'est l'anticipation constante du réel sans laquelle en effet le réel ne serait jamais pour nous qu'un spectacle sans épaisseur d'espace ni de durée.“ Tamtéž.

³⁹ „Imaginer c'est d'abord ouvrir des possibles.“ Tamtéž, s. 446. K Dufrennově kritice Sartra viz tamtéž, kap. „Perception et imagination“, s. 441–447.

⁴⁰ „[L]e réel est vécu comme champ des possibles. Et davantage, il apparaît par ces possibles purs qui sont les *a priori*“ [reálno je zakoušeno jako pole možností. A dále, ukazuje se skrze tyto čisté možnosti, které jsou *a priori*]. Tamtéž, s. 649.

prezenci předcházející před subjekt-objektovou dualitou.⁴¹ Naproti tomu sur-reálné dává pocítit významy, na které nestačí vnímání ani rozvažování, a podněcuje imaginaci a imaginární. Tyto pojmy, které Dufrenne ve svých formulacích někdy zaměňuje, dohromady pokrývají roli imaginárního při zakoušení apriorních obrazů a vybízejí ke specifickému typu myšlení, jež se v mnohém podobá myšlení dětí či přírodních národů a jež Dufrenne označuje za myšlení obrazem.

Obrazy, které jsou vloženy do určitého hmotného substrátu, mají u Dufrenna přednost před pouhými mentálními obrazy, které ze své podstaty inklinují k ireálnému. Teprve je-li obraz vložen do slov, kamene, plátna, tónů apod., může mít opravdu autentickou působnost. Apriorní obrazy se uskutečňují ve fyzické podobě a zakoušíme je jako věci.⁴² Nejinstruktivnějším příkladem takových jevů jsou podle Dufrenna umělecká díla. Takto například popisuje Cézannův obraz hory Sainte-Victoire: tato hora, přestože je namalovaná malířem, je z poloviny imaginární. Imaginární nás podněcuje k imaginování, probouzí obrazy, které jej vyjasňují. Tyto inspirující obrazy nejsou mentálními obrazy, efemérními výtvoři imaginujícího vědomí, které se obracejí zády k reálnu, nýbrž se při společné dělbě práce imaginace a citu, imaginárního a reálného konkretizují v uměleckém díle.

V pozdějších textech Dufrenne stále více překračuje oblast uměleckého estetického a uvažuje o imaginárním v širším významu. Nejen umělecká díla, ale i tzv. velké obrazy (*grandes images*) mohou člověka navést k estetickému zakoušení apriorního smyslu. Jsou specifickým typem idejí (*ces idées sont elles images autant qu'idées*), které podobně jako umělecká díla vyžadují spolupráci citu a imaginace, vycházejí z imaginárního a odhalují člověku fundamentální možnosti lidského bytí ve světě. Let ptáků vyjadřuje ideu svobody, síla jara ideu zdraví, úsměv dítěte štěstí.

Dufrenne také stále více zvažuje etické a politické konsekvence koncepce *a priori*. Zatímco ve *Phénoménologie* zdůrazňuje kognitivní význam *a priori* a ukazuje, jak nás jeho smysl vede k reflexi podstatných vazeb bytí ve světě, později – a stane se z toho hlavní téma knih *Art et politique* (1974) a *Subversion et perversion* (1977) – exponuje, jaký význam může mít zakoušení *a priori* pro jednání. Apriorní obrazy nevedou pouze ke kontemplaci, ale vyvolávají touhy a proti-touhy: let ptáků touhu po svobodě, síla jara touhu po zdraví apod. Recepce apriorního smyslu nás tedy nevede pouze k zakoušení nadčasových konstant bytí ve světě, ale rovněž k nalézání alternativních možností světa, ve kterém žijeme. Možnosti, vzešlé ze zakoušení apriorních obrazů, se má člověk snažit uskutečňovat v tzv. „utopické činnosti“ (*pratique utopique*). Jedná se o výsadně tvůrčí jednání (*créatrice par excellence*), které právě proto, že vychází z původní prezence a není výtvořem subjektivní libovůle, může působit ve společnosti tvůrčí změny, od zpochybnování přežitých předsudků až ke krachu utiskujících institucí. Hlavní strategií „utopické činnosti“ má být subverze a měla by se uplatňovat ve všech oblastech života. Nejen v umění, ale i v politice či v náboženství.

⁴¹ V *L'inventaire des a priori* Dufrenne píše, že se jedná o „nepředvídatelnou viditelnost, jež lne ještě k neviditelnému“ [„visible imprévisible adhérent encore à l'invisible“]. M. Dufrenne, *L'inventaire des a priori*, viz výše, s. 299.

⁴² „Nejautentičtější obraz není imaginární prezencí, kterou si vyvoláváme navzdory reálnu, nýbrž je reálnou prezencí věci.“ M. Dufrenne, *A priori imaginace*, *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et historica. Studia Aesthetica VIII*, 2015, č. 2, s. 81–89.

Je třeba zdůraznit, že vedle těchto vývojových posunů je Dufrennova koncepce imaginace a imaginárního v základní podobě přítomna již v rané *Phénoménologie*. Dufrenne již zde podává svou tezi o imaginárním, jež vychází z reálna, a o imaginaci, jež je nikoli irealizující, nýbrž realizující. Dokazují to zejména pasáže, v nichž se vyrovnává se Sartrem, a především závěrečné části knihy věnované reálnu. Na druhou stranu se ve třetím dílu této knihy s názvem „Fenomenologie estetického vnímání“ setkáváme s formulacemi, které jsou s koncepcí imaginárního do značné míry nekompatibilní. Dufrenne se v této části soustředí na fenomenologickou deskripci estetického vnímání, ale nepropojuje ji (přesněji řečeno, propojuje ji jen nedostatečně) s problematikou *a priori*. Pohybuje se na noetické úrovni a nevztahuje ji k ontologickému celku projektu. Popisuje zde intencionální korelaci, jež je charakteristická pro estetickou zkušenost: za výlučný způsob, jakým intendujeme estetický objekt, považuje cit (*sentiment*), kterému mají být všechny ostatní poznávací síly podřazeny. Estetický objekt zde má podobu výrazu (*expression*), který sice oplývá polyvalentním (symbolickým) charakterem, ale Dufrenne dostatečně nezdůvodní, v jakém je vztahu k *a priori* a reálnu. Imaginaci a imaginárnímu zde nepřiznává výraznou roli. Imaginace zde pouze slouží citu, imaginární světu, který vyjadřuje estetický objekt.

Tomuto úskalí podlehl i Edward Casey v článku „L'imagination comme l'intermédiaire“, v němž podal vynikající analýzu Dufrennovy teorie estetického vnímání ze třetího dílu *Phénoménologie*, ovšem nevztáhl ji k dalším pasážím knihy ani k Dufrennovu následujícímu dílu, kde je výše popsaná teorie imaginárního přítomná. Pozdější Dufrennovy texty tuto koncepci dokonce prohlubují a jsou formulačně razantnější. Je proto třeba nesouhlasit s Caseym, když tvrdí, že v pozdějších textech Dufrenne navrhuje nové náhledy na imaginární a imaginaci.⁴³

VIII. Závěr

Pokusili jsme se o filosofickou expozici problému *a priori* u Mikela Dufrenna. Naši základní ambicí bylo představit Dufrenново pojetí *a priori* jako pokus o překonání sociologického a historického relativismu, který stejně jako v jiných humanitních vědách převládá i v estetice. Dufrenne se snaží prokázat, že veškeré porozumění a artikulaci smyslu nelze odvozovat z empiristického rámce. Nestačí zohledňovat jen to, co člověk zažil, zvyky, normy a hodnoty společnosti, v níž vyrostl a jejíž *sensus communis* formuje jeho vnímání reality, nýbrž zásadní význam pro poznání mají obecné apriorní konstanty lidského bytí ve světě.

V jednotlivých částech jsme postupně interpretovali, jak se Dufrenne svou koncepcí *a priori* vymezuje vůči epistemologii (část II) a především vůči Kantovi (část III), jak překonává subjektivismus (část IV) a intelektualismus (část VI) a činí z *a priori* dějinný pojem (část V), jenž je neoddělitelně spjat s imaginárním (část VII). Všechny tyto body jsou s tradičními vymezeními *a priori* podle pravidel logiky naprosto nesourodé.

⁴³ E. S. Casey, L'imagination comme l'intermédiaire, in: G. Lascault (ed.), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, Union Général d'Éditions, Paris 1975, s. 108–113.

Dufrennova myšlenka *a priori* je originálním příspěvkem k řešení problému *cognitio sensitiva*, tedy otázky, zda a nakolik je možné na konkrétní smyslově pociťované jednotlivě dospívat k poznání obecně nutných pravd. Dufrenne je přesvědčen, že aisthetické aspekty zkušenosti, jako je smyslové pociťování, imaginární, tělesnost, jsou nejpravějším vodítkem k poznání hlubinných pravd lidského bytí ve světě, neboť se v nich projevuje apriorní základ, jenž je společný jak člověku, tak světu a jehož garantem je Příroda. Výsostným případem takových aisthetických fenoménů jsou umělecká díla a výsostným typem zkušenosti je zkušenost estetická.

Poděkování

Tato studie vznikla v rámci projektu „A priori, obraz a imaginace v estetické zkušenosti u Mikela Dufrenna“ řešeného v roce 2014 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze z prostředků Grantové agentury UK (GA UK č. 1782214).

LITERATURA

- Casey, E. S., L'imagination comme l'intermédiaire, in: Lascault, G. (ed.), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Michel Dufrenne*, Union Général d'Éditions, Paris 1975, s. 93–113.
- , Translator's Foreword, in: Dufrenne, M., *Phenomenology of Aesthetic Experience*, přel. E. S. Casey a kol., Northwestern University Press, Evanston 1973, s. XV–LXVII.
- Dufrenne, M., *A priori* imaginace, *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et historica. Studia Aesthetica VIII*, 2015, č. 2, s. 81–89.
- , *Esthétique et philosophie I–III*, Klincksieck, Paris 1967, 1976, 1981.
- , Intentionnalité et esthétique, in: Dufrenne, M., *Esthétique et philosophie I*, Klincksieck, Paris 1988, s. 53–61.
- , *L'inventaire des a priori. Recherche de l'originaire*, Christian Bourgois Editeur, Paris 1981.
- , *La notion d'a priori*, Presses Universitaires de France, Paris 1959 (Dufrenne, M., *The Notion of the A Priori*, přel. E. S. Casey, Northwestern University Press, Evanston 1966).
- , *Le poétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1973.
- , *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (2 sv.), Presses Universitaires de France, Paris 1967 (Dufrenne, M., *Phenomenology of Aesthetic Experience*, přel. E. S. Casey a kol., Northwestern University Press, Evanston 1973).
- Ricoeur, P., Philosophie, sentiment et poésie, *Esprit*, 1961, č. 3 (mars), s. 504–512.
- , Preface, in: Dufrenne, M., *The Notion of the A Priori*, Northwestern University Press, Evanston 1966, s. IX–XVII.
- Sartre, J.-P., *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris 1940.

Felix Borecký

Katedra estetiky, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze
felix.borecky@seznam.cz

A PRIORI IMAGINACE

MIKEL DUFRENNE

ABSTRACT

The A Priori of Imagination

In this article, Dufrenne argues that imagination need not be only the subjective capacity to invent the unreal (dreams, fantasies), but that it is actually capable of revealing images that bring human beings closer to the hidden plenitude of Nature. Among these *a priori* images, such as heaven, water, blood, and earth, Dufrenne emphasizes the elementary, power, depth, and purity, which he believes are the most fundamental of them. He considers a potential classification of these images on the principle of ontological quality.

Keywords: the *a priori*; imagination; image; the unreal; the surreal; nature; ontological quality; classification of images

Úvahy, které zde předkládáme, tvoří přibližně kapitolu knihy, na níž pracujeme a která se týká soupisu jednotlivých *a priori*. Nemůžeme zde však vyložit záměr celé knihy.¹ Chtěli bychom prokázat, že jednotlivá *a priori* jsou určitelná a mohou být utříděna podle rozpoznatelných funkcí vědomí, jako je například imaginace. Nicméně právě pojem *a priori* představuje problém.² Stručně definujeme *a priori* jako svědectví o fundamentální afinitě mezi subjektem a objektem a jako nástroj jejich komunikace. *A priori* je v objektu tím, co ustanovuje objekt jako danost předcházející úkonům poznávání, a zároveň je v subjektu virtuálním věděním, které se aktualizuje bezprostředně v prezenci daného. Jinak řečeno, pro člověka být ve světě znamená být v souladu se světem; a pokud se svět dává pouze člověku, je to jaksi se souhlasem Přírody, která se uvoluje stát se světem pro člověka. Světem, jehož korelátem je člověk, protože je výtvořem Přírody.

Takto uchopeno není *a priori* – jak se domnívá kritická filosofie – jen subjektivní podmínkou objektivitu objektu, ale je rovněž konstituující kvalitou objektu, jehož objektivita je spíše uznána, než že by byla vypracována subjektem. Reflexe *a priori* imaginace vyžaduje přezkoumání teorie imaginace. Je třeba přijmout předpoklad, že imaginace, která bývá až příliš často chápána jako subjektivní stránka člověka, je ve skutečnosti – obsahuje-li *a priori* – schopná objektivitu. Běžně se projevuje ve spojení s vnímáním, když odhaluje určitý aspekt světa a skrze svět určitý aspekt Přírody. Takový je význam *a priori* v imaginaci: jestliže je *a priori* principem pravdy, poněvadž zajišťuje komunikaci mezi člověkem a světem, pak musí být i imaginace svým způsobem pravdivá. *A priori*

¹ Jedná se o *L'inventaire des a priori. Recherche de l'originare*, Christian Bourgois Editeur, Paris 1981 (pozn. překl.).

² Pojem *a priori* jsme zkoumali v předchozí knize *La notion d'a priori*, Presses Universitaires de France, Paris 1963.

imaginace nepochybně souvisejí s *a priori* smyslovosti, jelikož tyto schopnosti spolupracují, a také s *a priori* afektivitu, neboť cit a imaginace jsou vždy solidární. Domníváme se však, že je můžeme odlišit, aniž by toto rozlišování muselo být exaktní. O tom nás poučí samo zkoumání imaginace.

Co je tedy schopnost imaginace? Jedná se o schopnost tvořit či zaznamenávat obrazy? Je obraz vytvořen, nebo nejprve vnímán? Obrazem nazýváme zrovna tak nestálý a neuchopitelný výplod snu a snění jako objekt určený ke vnímání. Buď je vytvořen pomocí vnímání (populární obrázky z Epinalu), nebo jej evokujeme za účelem osvětlení nějaké ideje (obraz je příkladem), anebo slouží k aktualizaci esence („byl samotným obrazem zmatku“). Stejně slovo označuje absurdní i významuplné (třebaže nás psychoanalýza naučila považovat absurdní za významuplné) a především ireálné a reálné. Jak se mezi těmito dvěma rozhodnout? Přednost dáme ireálnému tehdy, když se budeme snažit, podobně jako Sartre, ukázat svobodu vědomí, jeho schopnost odmítat receptivitu poznání, negovat reálné a vynalézat ireálné. My však zaujmeme opačnou pozici.³ Zdá se nám, že imaginace je svým způsobem realizující. Imaginární jakožto výtvar imaguující subjektivitu nepochybně nelze zaměňovat s vnímaným, jako je tomu ve snu, který snícího odkazuje jedině k němu samému. Imaginace ovšem také spolupracuje s vnímáním, pokud uchopuje jinou dimenzi objektu, totiž dimenzi možného, která ozařuje reálné. Proto je imaginace na druhou stranu označující: může z rozmaru či z hravosti dodávat smysl do bezkrevné a ploché danosti, především však může zachytit non-inteligibilní smysl. Takové je poslání obrazu: když je dán ve světě nebo když se sám dostává do reality prostřednictvím poetického díla, je symbolem. Ukazuje to, co nemůže být řečeno (ledaže by jen skromně komentoval to, co je řečeno, jako tomu je v případě ilustrací). Když se obraz nemůže uskutečnit, naznačuje alespoň to, co nemůže být ukázáno, odvrácenou část vjemu, neboli zažehnává absenci: stále směřuje k reálnému nebo, řečeno jinými slovy, odvrací se od reálného proto, aby se k reálnému vrátil. Také se jistě stává, že se odvrací proto, že si libuje v ireálném; tehdy se nechává unést a snaží se uskutečnit ireálné, a nikoli zachytit surreálné. Tím patrně zrazuje své poslání.

Domníváme se tedy, že funkce imaginace nespočívá tolik ve tvoření obrazů jako v zakoušení jejich smyslu neboli ve vytváření obrazů jako věcí, kterými jsou například umělecká díla, jejichž cílem je smysl vyjádřit. Neautentičtější obraz není imaginární prezencí, kterou si vyvoláváme navzdory reálnu, nýbrž je reálnou prezencí věci, ne nutně vytvořenou člověkem, která se dává jako podívaná. O jaký typ věci jde? Všechny věci přece nejsou obrazy. Obraz je věc, která přidává smyslu smysl. Je to věc, která se dává jako to, čím je, a zároveň jako něco jiného, ukazuje se zkrátka jako symbol a jako takový „nutí k myšlení“.⁴ A především k imaginování. Pravý snivec není ten, kdo v hloubi noci tvoří pomíjivé obrazy odpovídající vnitřnímu tělesnému zmitání či nepokojným pohybům údů, nýbrž je to snivec věcí. Tento snivec věcí může být jako Bachelard „snivcem slov“. Jakmile jsme totiž ve světě, jsme v řeči. A stejně Ricœur, který se také odvolává na Bachelarda, zdůrazňuje, že tři dimenze symbolismu – oneirická, kosmická a poetická –

³ Srov. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1953 (sv. 2) a též, *Le Poétique*, Paris, Presses Universitaires de France 1963, s. 122 a násled.

⁴ Srov. P. Ricœur, *Philosophie de la volonté. Finitude et culpabilité*, Aubier, Paris 1960, s. 123; česky: *Filosofie vůle II. Konečnost a provinilost*, přel. Milan Lyčka, Praha, OIKOYMENH 2011, s. 452.

mají původ v řeči.⁵ Nebesa vyprávějí o Boží slávě a kosmos se stává hierofanií jedině skrze věštce či básníka ústa. A každý spáček je již básník a jeho sny jsou soukromými mýty. Imaginace vždy povolává ke svému zprostředkování slovo. Pokud je imaginace fabulační spontaneita, příběhy, které šeptá či hlasitě rozkřikuje, vyjasňují obrazy, které se jí nabízejí. V tomto smyslu je kosmicita společnou dimenzí všech druhů imaginárna: sen stejně jako básnická inspirace váže člověka ke světu. To, co pronásleduje subjektivitu v jejich nejskrytějších vrstvách, jsou obrazy, které se v ní usazují v průběhu její prehistorie prostřednictvím Přírody. Kromě toho – to zde však nemůžeme zdůrazňovat – má řeč sama původ v Přírodě. Člověk mluví pouze proto, že k němu mluví Příroda. A slovo má sémantickou moc jen proto, že svět je obydlen expresivní mocí: básník se vynořuje a řeč se nastoluje proto, že kosmos je příslibem hierofanie.⁶

Imaginat, ať už básnický nebo ne, znamená, že se necháme podněcovat a vést obrazem, obrazem, který nás dráždí tím víc, čím plněji se uskutečňuje ve verbální či fyzické podobě. Obraz podněcuje imaginaci, protože vnímání na něj nestačí a konceptualizace se neuplatňuje, pokud je smysl uložen v objektu tak hluboce, že kdyby byl od objektu oddělen, vytratil by se. Imaginat znamená vnímat surreálné, tj. sur-signifikantní realitu (nikoli jako v surrealismu, kde znaky, aby byly rozšířovány, nám mají být adresovány náhodně, nýbrž má se jednat o zapletené významy). Imaginování je tak již jistý způsob myšlení: myšlení obrazem, jímž se necháváme okouzlit. Je také možné, že myšlení se chopí nejasně daného smyslu a pokusí se jej ovládnout. Pak lze říct, že obraz nutí k myšlení.

Čím nás obrazy upoutávají? Tím, co můžeme nazvat *ontologickou kvalitou*, již uchopuje imaginace. Na jiném místě jsme hovořili o *afektivní kvalitě*, jež vyžaduje cit. Jaký je mezi oběma, mezi leskem zlata a laskavostí obličejů, rozdíl? Jistě nepatrný. Cit a imaginace úzce spolupracují. Cit otevírá svět, který může obývat imaginace, a imaginace zase probouzí cit. Rozdíl tedy spočívá ve způsobu, kterým jsme zavázáni smyslu, jenž se odhaluje a šíří ve světě. Afektivní kvalitou jsme doslova zasaženi. U zrodu světa, který tato kvalita rozvíjí, je, jestliže tuto kvalitu pojmenujeme, přídavné jméno (jež můžeme ostatně zpodstatnit: tragičnost, půvabnost, vznešenost), které především označuje dojem, jež na nás věci dělají. Kant má pravdu, když říká, že ve zkušenosti, v níž se rozvíjí cit, se stáváme předmětem reflexe. Neposuzujeme naši libost, jak se Kant domnívá, nýbrž objekt nás přivádí k nám samým, kvalita, která konstituuje cit, je totiž kvalitou, která nás uchvacuje. Když naopak nad citem převládá imaginace, jedná se o samotnou substanci objektu, jež se ohlašuje v ontologické kvalitě, a tato kvalita se nedá snadno označit přídavným jménem. Obraz je sám objekt, který označujeme podstatným jménem: propast, zlato, nebe, smrt. Není to ledajaký objekt, má kvalitu, která vyžaduje imaginaci a která vyjadřuje méně bytí pro sebe než bytí o sobě. Čistota, lesk, síla mě zasahují do té míry, do níž mě nutí přemýšlet či snít.

Proto tyto obrazy svým polyvalentním smyslem spíše myšlení podněcují, než že by ho mátlý. A k této polyvalenci, která je vlastní symbolu, v němž smysl primární vždy odkazuje ke smyslu sekundárnímu, se připojuje ambivalence. Voda, která může zároveň čistit

⁵ P. Ricœur, „Le conflit des herméneutiques: épistémologie des interprétations“, *Cahiers Internationaux du Symbolisme*, 1962, č. 1, s. 158.

⁶ Zdá se nám, že strukturalismus si právě tuto primární schopnost označování, kterou mají slova od přírody odpovídající na Přírodu, nemůže uvědomovat, protože ji při dokazování, jak je organizován smysl, předpokládá a raději se opírá o důmyslnost gramatiky.

a udělovat rozhršení, občerstvovat a obrozovat, je stejně tak vodou očištnou jako vodou poskvrněnou. Země podněcuje vůli a zrovna tak vybízí k odpočinku. Krev je principem života i smrti. Je také možné říci, že tyto obrazy mají sklon se spojovat do opozitních dvojic, které se uplatňují v logickém myšlení, nakolik je toto myšlení primárně kombinatorikou hrající si s opozicemi. Dítě tak stojí proti starci, den proti noci, bělost proti černotě. Nezdá se však, že by polyvalence obrazu mohla vždy být vysvětlována logicky, ani že by smysl každého výrazu spočíval v kontrastních opozicích nebo v doplňujících spojeních s ostatními výrazy v rámci určité struktury. Každý obraz má smysl sám v sobě; tento smysl není pouze diferenční, nedefinuje obraz pouze pomocí toho, čím není. A přece jen není jednoznačný. Kontrastnost je obrazu inherentní tak, že hra opozic může být spíše vývojem smyslu než jeho konstitucí. Kromě toho tato hra není vždy jasná. Těžko připustí vnitřní dialektiku, která by uspořádávala nejasnost do logického pohybu. Spíše než logický systém se často odhaluje chaos. Válka, jak ji popsal Empedokles: základní principy vstupují do boje bez jakéhokoliv řízení. Pokud může být mezi obrazy nastolen nějaký řád, vychází z jejich ontologických kvalit. Smysl obrazů má původ v těchto kvalitách, kterými jsou obrazy konstituovány.

* * *

Na tyto kvality je třeba se nyní zaměřit, neboť 1. představují *a priori* imaginace a 2. zavádějí princip klasifikace obrazů. Hledáme to, co je v imaginaci *a priori*. A jsme v pokušení odpovědět, že to jsou obrazy samy, nebo alespoň ty z nich, které jsou nejbezprostředněji a nejvýmluvněji významuplné a které se podle všeho nalézají v samém střetu mezi tím, co nám svět nabízí, a tím, co prýští z nás samých, takže se mísí jejich poetické, oneirické a kosmické dimenze. Hned se nám vybaví Jungovy archetypy, obrazy uložené v kolektivním nevědomí. Avšak archetypy jsou stejně jako obrazy vektory energie vázané na strukturu psyché: obraz mandaly se zjevuje jedině tehdy, když se uskutečňuje jistý stupeň personalizace Já, jež mandala symbolizuje. Archetyp je zároveň princip psychické energie a symbol psychické struktury, a proto je jeho terapeutická funkce důležitější než jeho funkce poetická.

Na druhou stranu, energie, která je archetypu vlastní, může být v různých kulturách aktivována různými objekty: drak ve snech moderních lidí bývá často domovník. Tato obrovská variabilita objektů, do nichž se vkládá psychická energie, svědčí o tom, že tyto objekty samy nejsou esenciální, a tudíž ani *a priori*. Za *a priori* totiž můžeme označit jen to, co je esenciální, tj. takový smysl, který obývá objekt a který je nám bezprostředně známý.⁷ Jisté objekty jsou bezpochyby tak důkladně tvarované smyslem, že se *a priori* v nich obsažené zdá neodlišitelné od *a posteriori*. O takových výsadních objektech máme sklon říct, že jsou samy *a priori*: nebe, zlato, krev, velké obrazy básníků a archetypy. *A priori* ovšem nekonstituují, pouze se v těchto objektech projevuje. *A priori* je naše schopnost uchopovat objekty jako vzorové z hlediska toho, co jim dává smysl. A v objektech je

⁷ To, zda nám tento smysl dodává sílu, zda nás osvobozuje či rozvíjí, představuje sekundární účinek, ale ten je jistě důležitý pro terapii a pedagogiku. I Bachelard klade imaginaci do služeb pedagogiky. Tento efekt je důležitý i pro teorii *a priori* v tom, že ukazuje, jak hluboce je *a priori* vetkáno do povahy subjektu. Vybízí nás k tomu, myslet *a priori* v jeho funkci jako přirozenou schopnost, a konečně nás přivádí k tomu, abychom psychologizovali transcendentální.

to tento smysl, prostřednictvím něhož k nám ihned promlouvají, ještě dříve než o nich mluvíme, k čemuž nás ostatně vyzývají. A právě toto jsme nazvali ontologickou kvalitou.

Dva důvody nás opravňují k tomu, považovat tuto kvalitu za *a priori*. Prvním důvodem je vztah, který má k objektu. Podobně jako afektivní kvalita i kvalita ontologická postupuje a ožívuje objekt tak úplně, že jej konstituuje. Konstituce zde není výkonem transcendentálního subjektu, ale nastává před subjektem jako samotný fakt této kvality. A přece jakkoli úzce je tato kvalita spjatá s objektem proto, aby jej konstituovala a nechala se na něm číst jako singulární esence, uchovává si disponibilitu a nezávislost obecné esence. Může se vkládat do rozličných objektů, jako například čistota do průsvitnosti vody, bělosti sněhu či svěžesti tváře. Stejně tak hloubka, která náleží do podzemních oblastí, kde se svírají kořeny, kde vzdýmají touhy, kde spí mrtví, „otcové hlubin“, se může vryt do hvězdné noci. A obráceně platí, že ten samý objekt mohou obývat rozličné kvality, z čehož vzniká ambivalence symbolů. Kvalita tak podává důkaz o své předchůdnosti tím, že je schopná si ke své konstituci vybrat různé objekty. My ji přesto nepřestáváme na objektu, v němž se ztělesňuje, rozlišovat a rozpoznávat, protože o ní v sobě neseme určité předem dané vědění.

Druhý důkaz ve prospěch apriority ontologické kvality nese podle všeho sama Příroda. Jestliže *a priori* konstituuje zároveň subjekt jako poznávající a objekt jako poznatelný a zajišťuje komunikaci mezi nimi, nemá samo *a priori* původ v něčem mimo ně, nepochází z Přírody? Toto neviditelné, které podněcuje jak viditelné, tak vidoucí, zajisté nemůže být uchopeno přímo; Přírodu poznáváme jedině jako svět. Příroda je však jako základ metafyzicky doložena pomocí obrazů, jež pocházejí z tohoto základu a jejichž kvalita vyžaduje aprioritu. Zatímco afektivní kvalita náleží věcem, nakolik se k nám vztahují a týkají se nás, ontologická kvalita náleží věcem, nakolik se vztahují k základu. Elementární charakter, ať už je na věcech či obrazech mlhavý nebo zářivý, se odlišuje od objektů, které jsou indiferentní, ploché či umělé. Jestliže Bergson může nacházet opravdový rozdíl povrchního a hlubokého ve dvou modech já, je to zřejmě pomocí analogického rozlišení, které staví proti sobě dva druhy objektů. Objekt, u něž se zdá, že existuje jen na povrchu, a objekt, který povstává ze základu bytí a někdy ze základu časů. Jako moře, které opěvuje básník, „spousta klidu a viditelné zásoby“. Pokud jde o nás, jsme citliví k této hustotě a této intenzitě, ke klidné i strašné moci, jelikož se občas vracíme do nevinnosti počátku a prodléváme v elementárním, v samé blízkosti Přírody, která nás nese. Takový je pohyb imaginace, prostřednictvím které člověk souhlasí se sebeodcizením, s otupením vědomí, jež jej odděluje, nikoli však proto, aby se oddal osobnímu nevědomí a silám, které ho pronásledují, nýbrž proto, aby mu bylo dovoleno se přiblížit a inspirovat se skrytou plností. Člověk tedy není pastýřem bytí, nýbrž je částí Přírody a samotné obrazy jsou nejasnou a zmatenou řečí, která k němu ve světě o Přírodě promlouvá.

Nyní je třeba, abychom se pokusili tyto obrazy klasifikovat. Jak? Mohli bychom se do toho pustit podle subjektivních dispozic, které obrazy uvádějí do hry tak, aby princip této klasifikace mohl být též genetický. Gilbert Durand tímto způsobem hledal „v psychologické oblasti velké osy uspokojujivé klasifikace“.⁸ A Bechtěrevova škola definovala „reflexní dominanty“ jako to, co dovoluje roztrždit obrazy. Posturální dominanty a do-

⁸ G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Presses Universitaires de France, Paris 1960, s. 38.

minanta nutritivní nastolují dva velké režimy toho, co Bachelard nazval „axiomatické metaforou“.⁹ Denní režim vyvstávání a noční režim pohlcování, které později dramatičuje dominanta sexuální. Nepřisluší nám, abychom tuto ontogenezi rozebírali, zdá se nám jen pozoruhodné, že Durand k této reflexologické trojici připojuje (odvolává se na Dumézila) dvojici pojmů, jejíž pojmenování má původ ve světě: den a noc. A dodává k tomu, že všude v průběhu tohoto tvořivého času nalezneme esenciální obraz prostoru. Tyto odvolávky ke světu nás opravňují k tomu, abychom navrhli druhou klasifikaci obrazů, aniž bychom ji stavěli do polemického protikladu k první. Místo abychom obrazy podřazovali pod subjekt a vyzdvihovali jejich subjektivní aspekt, bereme v úvahu jejich objektivitu, nebo lépe řečeno, jejich zakořenění v prvotní realitě.

Nepodněčuje tato realita k dovolávání se základních elementů? Bachelard se těchto elementů dovolával a ukázal přitom, že imaginace je „materiální“. Snivec slov se neodává svodům forem, idealismu (ve smyslu, v němž Biran považoval zrak za idealistický), nýbrž sní o materiích. Jisté aspekty moderního umění to dosti naznačují. Malířství, které je označováno za informelní, vybízí pohled ke zkoumání matérie. Proto malba elementů poskytuje fenomenologii imaginárního vynikající vodítko. Je jisté, že elementy pro smyslové vědomí byly a zůstávají „plnými“ materiemi. Méně jisté ovšem je, že bychom podle nich mohli prostě uspořádat všechny objekty – velké obrazy – které podněcují imaginaci: kam umístit například dítě, krev, strom, noc? Navrhujeme proto jiné třídění, jehož principem by byla právě ontologická kvalita, totiž *a priori* imaginace. Narážíme pak ovšem na další nesnáž (kterou jsme zdůraznili jinde), která již nespočívá v rozličnosti objektů, nýbrž v polyvalenci a nejednoznačnosti kvalit. *A priori* není pojem, který by mohl být „dedukován“ či zkoumán objektivně. Ať jsou do objektu vloženy konstitutivní kvality jakkoli zřejmé imaginací či citu, nedají se definitivně vymezit a kategorizovat. I kdyby se od objektu odpojily, nebyly by plně konceptualizovatelné.¹⁰ Můžeme tedy pro bližší představu pouze navrhnout několik témat.

Jelikož ontologické kvality mezi tvářemi světa představují podoby, jež se přibližují základu, první z těchto kvalit by mělo být *elementární*. Jakožto fundamentální a původní má elementární schopnost zároveň zakládat a rodit. To, že je schopné vstupovat do kombinací s dalšími elementárními danostmi, neznamená, že je jednoduché. Tato myšlenka, kterou zavádí evolucionismus, přisuzuje přírodě postup analogický postupu logiky, která směřuje od jednoduchého ke složitému, od prvotních pojmů k teorémům. Elementární je spíše přirozené, které stojí v protikladu ke kulturnímu, syrové proti vařenému. Nepřirozené přesto může mít či požadovat něco z elementárního. Vidíme to na jistých formách současného umění, v němž mechanické či nahodilé představuje nejvyšší důmyslnost, s jejíž pomocí se zapírá nepřirozenost. Například Xenakisova *τα έόντα* je nádherně zhudebněné elementární. V řádu přirozených věcí elementární vyjadřuje nepřístupnou tvář, němou neústupnost, neporušitelnou pevnost založení, jako je skála či kořen, jako je země, která je vždy Matkou-Zemí. Existují však další elementy, které jsou lehčí, pohyblivější, dravější, jako voda či oheň. Jejich elementárnost spočívá v tom, že jsou nepora-

⁹ G. Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, J. Corti, Paris 1943, s. 18.

¹⁰ K tomu se přidává další nesnáž, kterou zde můžeme jen krátce zmínit, totiž že *a priori*, jak jej viděl Scheler, je určováno dějinností. Konstituuje v subjektu to, co jej činí citlivým k jistým aspektům reálna. Individua, a především kultury nemají všechny stejné vybavení či stejnou transcendentální povahu. Pole *a priori* tak není nikdy úplně k dispozici a plně určitelné.

zitelné a nevyčerpatelné, vždy podobné samy sobě. Pokud tyto elementy tvoří pevná založení, oživují (oheň může být činitel či umělec) a mohou rovněž ničit, nivelizovat a zrychlovat proces entropie. Elementární je neovladatelné a obrazy lze seřadit jedině už reflektovaným myšlením. Ale ať se střetávají mezi sebou nebo jsou vzaty jednotlivě, tvoří dvě hlavní antitetické figury, které se objevují ve všech kosmogoniích: chaos a kosmos.

Druhá ontologická kvalita je *moc*. Mít moc představuje prvotní demonstraci základního, jedná se o samotný fakt toho, co jest. Moc vyvolává dynamismus Přírody (kterou Spinoza ve svém *Krátkém pojednání o bohu, člověku a jeho blahu* nazýval Prozřetelností), nevyčerpatelnou aktualizaci možného a vyvstávání nepředvídatelného. Měří se podle kontrastujících podob síly a slabosti, které se ukazují jak v Přírodě (mohutný dub a štíhlý rákos), v kultuře (pán a rab), tak v tom, co stojí mezi obojím (mužské a ženské). Tyto podoby jsou, jak to dosvědčují výše uvedené příklady, mnohoznačné, avšak jejich mnohoznačnost není způsobena imaginující subjektivitou. Podoby moci se často spájí se schématy prostorovosti, které konstituují obecnou objektivitu objektu, a které jakmile ztrácí svůj formální charakter, upomínají na Přírodu. Tak i elementární, které je zakoušeno ve znamení prostorovosti, se stává nesmírným, nezměřitelným: extrém malosti stejně jako extrém velikosti, protože obě tato nekonečna mají společné to, že se dovolávají imaginace a jejich sounáležitost může být zakoušena, aniž by člověk, který reflektuje sebe sama, nabízel své služby jako jejich zprostředkovatel. Moc se naopak vyjasňuje polyvalentním schématem polaritě nahoře a dole. Nebe, jež je nahoře, bývá chápáno zároveň jako nesmírné a majestátní, kdežto to, co je dole, je slabé a nízké, i když je slabost vyvažována lstí jako v případě hada. Moc se projevuje rovněž obrazem nepřetržitosti, která dokáže vzdorovat času, a přitom být časová. Nesmírně velké moře „vždy začíná nanovo“, podobně jako se neustále opakují gesta mytického předka. V teologii, která je již racionální, bude Všemohoucí nazýván Věčným, kterého vzývají Nebesa a Země, neboť ani ty, jak se zdá, nemají začátek ani konec. Nedisponují však boží výsadou zahájit počátek, to znamená stvořit čas a s ním svět, ani stanovit konec, to znamená řídit eschatologii. A je-li podle Nietzscheho Bůh mrtev, pak vůle k moci potvrzuje věčný návrat... Vidíme, že obrazy moci se vážou také k modům časovosti, i kdyby to bylo proto, aby zmírnily bodání času. Když je moc zakoušena jako vitalita, děje se to skrze dva antitetické obrazy, které osvětlují časovost: dětství a stáří. Moc tedy náleží tomu, co začíná, a zde bývá zmiňováno dítě. Kerényi poznamenává, že mytické dítě, které má „jednou vzezření blízké dětskému božství, jindy mladistvému hrdinovi“, se ukazuje jako „neporazitelné“.¹¹

Moci je blízká *hloubka*. Hloubka charakterizuje základ, když se *Grund* odhaluje jako *Abgrund*. Stejně jako moc se váže k nesouměřitelnému: hluboké je dálava, jež se nachází v základu věků a míst a těží ze svůdnosti nepřístupnosti a skrytosti. Odtud plyne fascinace, kterou vyvolávají taková výsostná místa, jako je pramen, střed lesa, propast, vrcholek, jenž je opakem rokliny. Gilbert Simondon ukázal, že „strukturují magické universum podle nejpůvodnějšího a nejobsažnějšího uspořádání, takového, které pomocí těchto výsadních míst a výsadních momentů artikuluje svět“.¹² V těchto uzlových bodech se spojuje tajemství s mocí. A rovněž účinnost původního. Hloubka nese pečeť minulosti,

¹¹ C. G. Jung – K. Kerényi, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Payot, Paris 1981, s. 109; česky: *Věda o mytologii*, přel. K. Černá; J. Černý, Nakladatelství Tomáše Janečka, Brno 1995.

¹² G. Simondon, *Du mode de l'existence de l'objet technique*, Aubier, Paris 1958, s. 164.

jako by vyzařovala z toho, co zakryla noc, Ztracený ráj dětství či počáteční propast, kterou mytická paměť neodbytně vnáší do každé geneze, či vyprávění předka, jež přežívá v tradici. Původní je ovšem také autentické. A právě to, co určuje hloubku, je nejspíš náznakem schopnosti, která pochází jak od člověka, tak od věcí. Na jiném místě jsme se pokusili ukázat, jak hloubka objektu dvojným způsobem souvisí s hloubkou subjektu.¹³ Hloubka subjektu podmiňuje uchopení hloubky objektu a osvětluje její pojetí. Hluboká je taková osoba, která se ve svém aktu soustředí a cele se mu vydává a kterou toto vzdušné činí vnímavější, otevřenější a velkorysejší. Dostává se pak do souladu s hloubkou věcí a intencionalita se pro ni stává podílením se. To, co v této osobě náleží „niternosti“ (bohatství, intenzita, schopnost přístupu k hlubokému já), je v souladu se znaky niternosti, které poskytuje tvář objektu (obtížné, temné, neobvyklé) a které kvůli své plnosti nabízejí nejednoznačný význam. Hluboké může být nejen umělecké dílo, ale i přírodní jsoucno.¹⁴ Propast či džungle, o nichž jsme mluvili, jsou podoby světa, které se magie snaží ovládnout jen tehdy, když cit či imaginace zakusily jejich hloubku. Tím se tedy věc podobá člověku (a vnucuje mu „animistické“ chování): zvnitřňuje se, zatěžuje se nutností, která není jen fyzická, ale i existenciální, skládá se celá znovu okolo sebe sama jako okolo tajemství původu. Zdá se, že vyzařuje určité poselství ze svého skrytého středu.

Vedle těchto témat a často jako jejich kontrapunkt stojí konečně téma *čistoty*. Dvojice čistě–nečistě překvapujícím způsobem dramatizuje jisté objekty, jež jsou v tomto ohledu příkladné, jako je zlato či krev. K této dvojici je třeba připojit další: dvojici jasné–temné, jejíž odezva je jak kosmická (den–noc), tak již etická (bílá–černá, nevinnost–poskvrnění). Tyto obrazy připomínají Přírodu, nakolik se podílejí na tomto utajeném vědomí, které o nich máme a ve kterém jsou opravdu elementární. Nemůžeme však Přírodě přidělit jeden ze členů této dvojice a vyloučit druhý. Víme, že posvátné je zároveň čisté i nečisté, okouzující i nahánějící hrůzu. Příroda je domovem všech možností, je zároveň Nebem i Peklem, Zlem i Dobrem. Uvnitř těchto dvojic mohou obrazy měnit své role. Audiberti připomíná tajemnou čern mléka, Wagner propůjčuje noci vlastnosti dne, když se dokonává smrt z lásky. Stejně jako voda může být očištná či zneuctěná, může být krev obrazem života i smrti a hloubka obrazem plnosti i chaosu.

To znamená, že pokud se strukturální myšlení snaží uplatnit na figury imaginárního, musí se stát dostatečně srozumitelným, aby uchopilo „jak se čisté zlato změnilo v prosté olovo“. Kdyby pro tyto figury existovalo *Aufhebung*, řekli bychom, že se musí dialektizovat. Ale neexistuje. A *priori* imaginace nás vybízí k myšlení, aniž by nám poskytovala prostředky metodického a vyčerpávajícího myšlení. Neumožňují ani, aby byla katalogizována, a pokud ano, tak pouze provizorním způsobem. A my jsme si vědomi, že jsme s tímto úkolem sotva začali.

Přeložil Felix Borecký

¹³ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (sv. 2, 3. část, kap. 4), viz výše.

¹⁴ Monroe C. Beardsley se při hledání kritéria estetického soudu dovolává živosti či „velkoleposti“ (rys, který je sám funkcí tří dalších: jednoty, intenzity, komplexity). Srov. M. C. Beardsley, *Aesthetics*, Macmillan, New York 1966, s. 527 a násled. Domníváme se, že hloubka je odlišné a stejně důležité kritérium.

Článek „Les a priori de l’imagination“ původně vyšel v *Archivo di Filosofia (Surrealismo e simbolismo)*, Padua, Cedam 1965, s. 53–63. Přihlíželi jsme také k anglickému překladu Marka S. Robertse „The A Priori of Imagination“ vydanému ve výboru Mikela Dufrenne, *In the Presence of the Sensuous: Essays in Aesthetics*, eds. M. S. Roberts; D. Galagher, Humanities Press International, Inc., New Jersey 1990, s. 27–37.

Poděkování

Tento překlad vznikl v rámci projektu „A priori, obraz a imaginace v estetické zkušenosti u Mikela Dufrenna“, řešeného v roce 2014 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze z prostředků Grantové agentury UK (GA UK č. 1782214).

RECENZE

Rozprava o westerne aneb Procházka (obecnou) teorií umění

Kniha Vlastimila Zusky a Petra Michaloviče *Rozprava o westerne* je rozsáhlým a zajímavým textem. Ačkoliv název naznačuje, že by se kniha mohla zabývat výhradně filmovým westernem a jeho historií, její záměr je, jak sami autoři tvrdí, jiný: „Radi by sme čitateľovi ponúkli interpretáciu filmového žánru, ovplyvnenú súčasným filosofickým, estetickým a filmologickým poznaním.“¹ Kniha tedy nahlíží filmový western na pozadí širšího rámce estetických a filosofických úvah a dává na něj nahlédnout z pozic, které již nespádají do vlastní oblasti historie filmu. Současně však autorům úvahy o westernu slouží jako exemplifikace obecnějších, estetických a uměnovědných problémů. Kniha se tedy pohybuje mezi různými úrovněmi obecnosti a propojuje úvahy, které se týkají westernu, filmu, umění, jazyka, kultury či nejširšího rámce světa. Setkáváme se zde například s kognitivnělingvistickým pojmem „radiální kategorie“ George Lakoffa, využitým pro osvětlení vnitřní organizace žánru filmového westernu, přičemž tento model westernu naopak exemplifikuje jak organizaci jiných uměleckých žánrů, tak organizaci oblasti umění obecně.² Kniha je tedy charakteristická procházením (a přemostováním) mezi různými disciplínami a patry obecnosti, přičemž jednotící kvalitou těchto úvah je přímý nebo nepřímý vztah k žánru filmového westernu. Tento typ stavby je zřetelný již z uspořádání hlavních kapitol knihy.

První kapitola s názvem „Žáner a jeho referens“ je na obecné úrovni věnována vztahu mezi realitou, respektive naší znalostí reality, a fikcí. V rámci těchto úvah autoři tematizují vztah mezi historií, mýtem a fikcí a vycházejí zde především z filosofických, historických a uměnovědných úvah Aristotela, Michela Foucaulta, Paula Veyna a Rolanda Barthesa. Tyto obecné úvahy jsou v rámci první kapitoly konkretizovány představením shod a odlišností mezi historickými popisy života Jesseho Jamese a jeho westernovými zpracováními. Autoři zde též ukazují, jak westernová zpracování napomáhala k mytologizaci či demytologizaci této historické postavy. Historie, mýtus i umělecká fikce jsou zde ukázány jako formy vyprávění, které se však liší svými kompozičními pravidly a vztahem ke skutečnosti. Jedním z faktorů, jenž koriguje kompoziční pravidla fikce a navozuje určitý typ vztahu ke skutečnosti, je podle autorů právě žánr, definovaný zde především jako soubor norem či pravidel, které na jedné straně ovlivňují recepční přístup vnímatele, na straně druhé pak ukládají určitý rámec možností tvorby i samotným autorům žánrového filmu. Žánr tedy v tomto smyslu funguje jako určité usměrnění recepce i tvorby.³ Exkurz k filmovým zpracováním příběhu Jesseho Jamese tudíž na jedné straně konkretizoval zmíněné obecnější úvahy, současně však otevřel i další otázky. Pokud je žánr souborem pravidel, která ovlivňují typ zaměření recipienta k fikčnímu světu prezentovanému daným uměleckým dílem a spoluurčují to, co je v daném fikčním světě možné a co již nikoliv, je nasnadě, že různé žánry budou tento vztah upravovat různým způsobem. Jakým způsobem pak tento vztah upravuje western? Autoři zde využívají pojem „relace přístupnosti“ Marie-Laure Ryanové, která explicitně tvrdí: „Žánry pak budou definovány na základě počtu vztahů přístupnosti, které spojují fikční svět s reprezentací skutečného světa, která převládá v dané

¹ P. Michalovič; V. Zuska, *Rozprava o westerne*, Slovenský filmový ústav; Vysoká škola múzických umění, Bratislava 2014, s. 17.

² Srov. tamtéž, s. 135–136.

³ Srov. tamtéž, s. 39–41.

kultuře. Čím více vztahů přístupnosti, tím menší je vzdálenost ze skutečného světa do světa fikčního.⁴ Ačkoliv autoři nepoužívají přímo výše uvedenou citaci, dovozují, že žánrová pravidla westernu navozují spíše malou vzdálenost od aktuálního světa a „většina westernov patří k typu realistickej a historickej fikcie“.⁵ Pokud však Ryanová žánr definuje na základě vzdálenosti od aktuálního světa, respektive od „reprezentace skutečného světa, která převládá v dané kultuře“, autoři nás upozorňují na to, že žánrové snímky se na této reprezentaci skutečného světa také podílejí, což konkrétně dokládají na roli, kterou westerny sehrály při konstituci mýtu amerického Divokého západu. Vztah fikce a skutečnosti (její reprezentace) je tedy představen jako dynamický proces vzájemného ovlivňování a zrcadlení.

Pokud první kapitola knihy poukazovala na dynamický, obousměrný vztah mezi skutečností a westernem (fikcí), druhá kapitola nazvaná „Zrod a metamorfózy westernu jako žánru“ je věnována především dynamickým proměnám uvnitř žánru samotného. Jádrem kapitoly je historický přehled základních podob, kterých žánr filmového westernu nabýval od jeho vlastního ustavení přes epický western, klasický western, spaghetti western, eurowestern, eastern, revizionistický western až po současné podoby a modifikace westernu. Sama o sobě by tato kapitola mohla sloužit i jako stručný přehled historie filmového westernu. V kontextu celé knihy má však jiný účel. Pokud je v předchozí kapitole žánr ukázán jako soubor pravidel a norem, který pomáhá navozovat určitý typ vztahu ke skutečnosti, v této kapitole je na příkladu westernu ukázáno, že samotná žánrová pravidla podléhají vývoji a proměnám, a mají tedy procesuální povahu. Zmíněný přehled historického vývoje westernu slouží právě k mapování těchto žánrových proměn. V této souvislosti se objevuje otázka po vztahu mezi žánrovými filmy a vlastními žánrovými pravidly. Hlavním nástrojem pro sledování tohoto vztahu je autorům tzv. „paradox struktury a události“, který Jonathan Culler popisuje na základě vztahu mezi výpovědí a jazykem obecně.⁶ Culler se tímto paradoxem snaží popsat jednu z námitek filosofické dekonstrukce proti tzv. metafyzice přítomného.⁷ Kritizovaný způsob uvažování odvozuje vše, co můžeme zakoušet a co můžeme uchopit, od neproblematicky dané přítomnosti. Culler na příkladu vztahu struktur jazyka (struktury) a jednotlivých jazykových vyjádření (události) ukazuje problematičnost tohoto metafyzického předpokladu. Podle metafyziky přítomného bychom měli strukturu jazyka kauzálně odvozovat od toho, co je dáno, tedy od jednotlivých jazykových vyjádření. Culler však upozorňuje, že takové vyjádření je možné pouze v již strukturovaném poli možností, struktur jazyka. Máme tu tedy zvláštní, obousměrný, kruhový a paradoxní vztah. Struktury jazyka jsou odvozovány od jednotlivých promluv (událostí), tyto promluvy jsou však možné pouze v rámci určitých jazykových struktur. Autoři knihy tento obecný motiv přenášejí na problematiku žánru western (struktura) a jednotlivých filmových westernů (událostí). Proto v jejich textu můžeme nalézt formulace, které si zdánlivě protičečí. Na straně 64 tvrdí: „Culler správně upozornil na prioritu udalosti, protože štruktúra sa rodí ex post z udalostí.“ Na straně 80 však v rámci analýz kontextu, ve kterém byl natočen a poprvé nahlížen zakladatelský western *Velká vlaková loupež*, poznamenávají: „Tieto slová podporujú vyššie citované Cullerovo tvrdenie, že ‚každá udalosť je už sama určená predchádzajúcimi štruktúrami, ktoré ju umožňujú.“ Tento paradox je problematický pro substancialistické pojetí žánru, které předpokládá jednou a provždy danou strukturu žánru a jednou a provždy danou povahu uměleckého díla. Autoři knihy se naopak zaměřují na vlastní proces utváření žánru a interpretace filmových děl. Vzájemné předpokládání jednotlivých filmových děl a žánru nekončí pro autory paradoxem, protože se ukazuje, že podoba žánru, do něhož se nové umělecké dílo rodí, není zcela identická s jeho podobou,

⁴ M.-L. Ryanová, *Možné světy v soudobé teorii literatury*, *Česká literatura* 45, 1997, č. 6, s. 580.

⁵ P. Michalovič; V. Zuska, *Rozprava o westernu*, viz výše, s. 49.

⁶ J. Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca; New York 1982, s. 95.

⁷ Tamtéž, s. 94–96.

ktou svým působením vyvolává. Tento dynamický motiv je v textu bohatě ilustrován konkrétními příklady procesu ustavování a proměn filmového westernu. V případě filmu *Velká vlaková loupež*, který je považován za zakládající film westernu, autoři například upozorňují, že byl nejprve nahlížen v žánru krimi, a teprve později, a to i na základě svého vlivu, byl recipován v nově vznikajícím žánru filmový western. Proces vývoje žánru však rozhodně nekončí jeho vznikem a autoři tento náhled podporují množstvím příkladů proměn způsobu zobrazování prostředí, hlavních postav a událostí, které s sebou přinesla zakladatelská díla epického, klasického či revizionistického westernu. Tento vývoj žánru však není zcela libovolný, daný film musí respektovat určité zákonitosti, které ho charakterizují jako western. Právě v tento moment autoři využívají výše zmíněný pojem radiální kategorie George Lakoffa. Radiální kategorie jsou podle Lakoffa strukturovány tak, že obsahují centrální model, základní významové jádro, dále se však vyvíjejí skrze možná významová rozšíření (extenze). Tato rozšíření jsou vždy motivována centrálním modelem. Autoři tento popis radiální kategorie používají pro vysvětlení vývoje westernu a ukazují, že „centrálním modelem můžeme označit trs tzv. klasických westernov, sedimentovaných až do polohy kánonických děl, revizionistický western, acid western, anti-western atd. zase můžeme připodobnit k extenziám“.⁸ Tento princip není vlastní výhradně westernu a je použitelný na popis struktury ostatních žánrů i umění obecně.

Motiv vývoje žánru a současné sedimentace centrálního (kanonického) modelu bychom dle mého názoru mohli považovat za hlavní organizační princip celé knihy. Třetí („Western jako žánr – příběh a diskurz“) a čtvrtou („Postavy“) kapitolu bychom pak mohli chápat jako konkretizaci tohoto teoretického motivu. Jádrem třetí kapitoly je popis základních – centrálních událostí, které se objevují ve westernu, a jejich následných modifikací. Čtvrtá kapitola popisuje především základní typy westernových postav a jejich proměny. Pátá kapitola „Žánr v ohnisku interpretací“ se zabývá vztahem uměleckého díla k recipientovi a jeho interpretačnímu výkonu. V souladu s předcházejícími úvahami autoři dokládají, že umělecké dílo nemá jeden jediný neměnný význam. Pokud se mění svět, ve kterém žijeme a jeho reprezentace, které sdílíme, budou se měnit i naše interpretace jednoho a téhož uměleckého díla. Ke změně reprezentací našeho světa však, jak autoři dokládají v první kapitole, přispívají i filmová díla. I na této rovině tedy vidíme motiv vývoje a sedimentace (události a struktury), který byl rozvinut v předchozích kapitolách.

Celá kniha je zakončena kapitolou Martina Helebranta „Apendix: Zbrane (nielen) divokého západu“. Vlastní název tohoto úseku knihy sugeruje, že se jedná pouze o jakýsi dodatek k výše uvedenému. Domnívám se však, že Helebrantův text s předchozími kapitolami tvoří jednotný celek a zpětně ozřejmuje některé z motivů, které v nich byly rozvinuty, protože ukazuje, jak významnou roli hrály zbraně v americké historii. Tento historický exkurs se pak velice zajímavě propojuje s první kapitolou a jejím zkoumáním vztahu reality Divokého západu a jeho fikční, filmové podoby. Obzvláště zajímavý je Helebrantův popis typických pistolnických střetů, v němž ukazuje, že většina z nich se uskutečňovala na malé vzdálenosti, přičemž jednou z příčin bylo i nízké střelecké umění většiny kovbojů: „Zaiste si občas vystrelil s priateľmi na nejaký náhodný cieľ, ale strelivo bolo drahé a nebolo vždy dostupné. Strelkácká zdatnosť tomu zákonite musela zodpovedať.“⁹

⁸ Srov. P. Michalovič; V. Zuska, *Rozprava o westerne*, viz výše, s. 136. Pokud udržíme ve vztahu hlavní myšlenky obou prvních kapitol, ukáže se nám, že autoři, ať už přímo či nepřímo, navazují na myšlenky Wolfganga Isera, který dynamiku vztahu fikce a reality ukazuje na příkladu proměn žánru pastorální poezie a pastorálního románu. Srov. W. Iser, *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore; London 1993, s. 22–86.

⁹ Srov. P. Michalovič; V. Zuska, *Rozprava o westerne*, viz výše, s. 327

Kniha Petra Michaloviče a Vlastimila Zusky je impozantní tím, jak dokáže propojovat teoretické úvahy z různých oblastí poznání s konkrétními příklady z jednotlivých westernů. Tato šíře záběru však může komplikovat roli čtenáři a některé pasáže textu mohou působit jako nejednotné a celá kniha pak poněkud roztržštěná. Jako kdyby autoři někdy zabloudili ve svých vlastních odbočkách a těžko pak hledali cestu zpět. Autorovi tohoto textu se například nepodařilo plně porozumět tomu, proč autoři na straně 174 tvrdí, že budou využívat tzv. stavový model události, ve kterém je událost chápána jako přechod mezi dvěma definovanými stavy. Vlastní událost je v tomto modelu zjevně sekundární vůči dvěma mezním stavům, které ji obklopují. Autoři na stejné straně tento model explicitně kritizují a dle mého názoru se ho ani dále zcela nedrží, protože takový model by jen stěží dokázal vysvětlit dění charakteristické pro emergentní postavu, o které několikrát mluví.¹⁰ Zdá se mi, že i v tomto případě by jako teoretický model westernových událostí mohl být použit model součinnosti struktury a události, který autoři dříve rozvíjeli na vyšších rovinách obecnosti.

Tato výhrada však knize neubírá na zajímavosti a inspirativnosti. Ideálním stavem by pak bylo souběžně s četbou zhlédnout nebo si připomenout filmy, o kterých pojednává. Autor tohoto textu však může potvrdit, že tento ideální stav v jeho případě nenastal. Vždy zbude něco, co by bylo třeba ještě vidět nebo si připomenout. Proto mohu jen doporučit na ideální stav nečekat a začít knihu číst.

Martin Kaplický

¹⁰ Srov. např. tamtéž, s. 157.

ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 2/2015

STUDIA AESTHETICA VIII

Vydala Univerzita Karlova v Praze
Nakladatelství Karolinum, Ovocný trh 3–5, 116 36 Praha 1
www.karolinum.cz
Praha 2016
Obálku navrhla a graficky upravila Kateřina Řezáčová
Sazba: DTP Nakladatelství Karolinum
Vytiskla tiskárna Nakladatelství Karolinum
ISSN 0567-8293 (Print)
ISSN 2464-7055 (Online)
MK ČR E 18598

Objednávky přijímá Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1 (books@ff.cuni.cz)

Distributed by books@ff.cuni.cz

**ONDŘEJ DADEJÍK, OLGA LOMOVÁ, VLASTIMIL ZUSKA (ED.):
ŤING-ŤIE: POZNÁMKY K PÍSNÍM ZE SVĚTA LIDÍ**

Praha, Karolinum 2016, brožovaná, 194 str., 1. vydání, cena: 260 Kč

Monografie trojice autorů z FF UK v Praze představuje estetickou teorii, kterou roku 1908 jako originální experiment, propojující čínské tradiční teorie s evropskou estetikou, formuloval Wang Kuo-wej, velikán čínské humanitní vědy 20. století. V centru zájmu zde stojí ústřední pojem ťing-ťie a jeho mnohazetové zkoumání v interdisciplinární fúzi zmíněných disciplín. Čínský pojem, jednoduše a bez deformací nepřevoditelný na singulární koncept západní estetiky, je „obklíčen“ sadou kontaktních pojmů a kategorií moderní evropské estetiky a literární vědy s cílem uchopit jeho komplexní obsah a smysl.

Wang Kuo-wejova estetická teorie, nahlížená zde v zastřešující perspektivě dvou disciplín, sinologie a estetiky, nabízí vzácnou příležitost sledovat pokus o spojení dvou odlišných tradic ještě předtím, než nový myšlenkový model přejatý ze Západu vytěsnil domácí tradici. Interpretace Wang Kuo-wejova pojmu tak přesahuje hranice zájmu historika estetiky a dotýká se obecnějších otázek osudu čínské kultury ve 20. století. Českému čtenáři se vůbec poprvé dostává do ruky studie, která ukazuje intelektuální svět moderní Číny bez předsudků a v historických a transkulturních souvislostech. Důležitou součástí knihy je úplný překlad Wang Kuo-wejových Poznámek k písním ze světa lidí, doplněný rozsáhlým poznámkovým aparátem.

ISBN 978-80-246-3162-2

