



ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE  
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 1/2013  
STUDIA AESTHETICA VI



ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE  
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 1/2013  
STUDIA AESTHETICA VI

# MÝTUS A UMĚNÍ V POJETÍ JANA PATOČKY

---

Editoři: prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc.  
PhDr. Miloš Ševčík, Ph.D.

Recenzovali: prof. PhDr. Peter Michalovič, CSc.  
prof. PhDr. Aleš Haman, DrSc.

## OBSAH

|              |   |
|--------------|---|
| Úvodem ..... | 7 |
|--------------|---|

### STUDIE

|   |     |
|---|-----|
| Vlastimil Zuska, Mýtus a život v možnostech .....   | 11  |
| Miloš Ševčík, Patočkovy pojetí životního smyslu v literatuře a v mýtu .....   | 15  |
| Daniela Blahutková, Patočkovy rozbor literárních děl a jejich vztah<br>k Patočkově filozofii umění a dalším oblastem jeho myšlení ..... | 33  |
| Felix Borecký, Teorie ozvěnovitosti. K Patočkově filozofii literatury .....   | 47  |
| Vlastimil Zuska, Jan Patočka – systola a diastola estetického prožitku .....  | 67  |
| Ondřej Dadejík, Prostor a prostředí: o aktualitě Patočkova pojetí<br>zkušenosti prostoru .....  | 71  |
| Miloš Ševčík, Ontologie stylu: Patočkovy úvahy o stylu ve výtvarném umění .....   | 89  |
| Jan Josl, Umění a dějinnost v raném Patočkovi .....   | 101 |

### RECENZE

|   |     |
|---|-----|
| K. P. Liessmann, <i>Univerzum věcí: k estetice každodennosti</i> (Jan Josl) .....   | 113 |
| M. Diaconu, M. Ševčík (eds.), <i>Aesthetics revisited. Tradition and perspectives in Austria and the Czech Republic</i> (Felix Borecký) ..... | 114 |



## ÚVODEM

Do *AUC Philosophica et Historica – Studia Aesthetica VI. Mýtus a umění v pojetí Jana Patočky* byly shromážděny nové studie věnované některým z myšlenek Jana Patočky, které spadají do oblasti estetiky. Toto číslo tedy volně navazuje na *AUC Philosophica et Historica – Studia Aesthetica IV. Negace a afirmace v Patočkově pojetí uměleckého díla*, ve kterém byla zveřejněna řada studií věnovaných zejména Patočkovu pojetí pravdy uměleckého díla. Některé z nově zveřejňovaných studií uvádějí vybrané aspekty Patočkovy filozofie umění do širších souvislostí jeho myšlení, všímají si zejména Patočkova pojetí vztahu umění k mýtu a také Patočkova pojetí vztahu umění k ostatním typům vzdělanosti. Jiné se podrobněji věnují Patočkovu pojetí některých uměleckých druhů, zejména literatury a malířství, případně si všímají těch aspektů jeho myšlení, které jsou využitelné jako podklad úvah o mimouměleckém esteticku. Obě tyto tendence se v řadě studií prolínají a doplňují.

Obdobně jako v minulém případě i tentokrát vznikly zveřejňované studie na podkladě setkání a následných diskuzí doktorandů a pracovníků Katedry estetiky FF UK v Praze a Katedry filozofie FF ZČU v Plzni, a to jako součást řešení projektu „Problematika umění v myšlení Jana Patočky“ (GAČR P409/11/0324), na kterém se obě uvedená pracoviště podílejí.

Doufáme, že nově zveřejňované studie přispějí k osvětlení některých nesnadných aspektů Patočkovy filozofie umění a upozorní na využitelnost Patočkových myšlenek ve vztahu k rozvíjení esteticky orientovaných úvah.

*Vlastimil Zuska, Miloš Ševčík*





**STUDIE**



## MÝTUS A ŽIVOT V MOŽNOSTECH

VLASTIMIL ZUSKA

Patočkovo pojetí mýtu je stručně formulováno v řadě studií, my pro tento text jako výchozí zvolíme studii *Platón a Evropa* pro obecně často probírané téma přechodu od mýtu k logu, vzniku filozofického myšlení, „rozhýbání“ dějinnosti v západní civilizaci. Srovnáme zde Patočkův mýtus s jeho chápáním role spisovatele v kultuře a paralelní „ozvěnovitost“ v obou případech. Přemostění mýtu a literatury provedeme pomocí myšlenkových pilířů hermeneutiky a poststrukturalismu, konkrétněji za přispění Gadamera, Ricoeura a Deleuze s Guattarim, v komparaci s Patočkovým implikovaným uvažováním.

Ve zvolené studii Patočka srovnává mýtus a filozofii, přičemž filozofie je „dcerou“ úžasu, rozpoznání, že svět na jedné straně (prostě) je, je zjevný, na straně druhé se něco ukazuje, a to ukazování samo. Mýtus naproti tomu nad ničím nežasne, ten všechno ví předem. Mýtus smiřuje rozpory a tenze, jak se domnívá Patočka i Lévi-Strauss, mýtus je obrazem světa v celku a tento obraz, má-li být dílčím celkem, zobrazujícím svět v celku, snaží se být harmonizován, a zachycuje tedy ozvěnu světa, jehož je obrazem, v aspektu konzistence a finálního sladění. Svět jako celek se zjevuje, podle Patočky, ve formě dvojice (dobro a cizí) a i v domově jsou elementy cizoty, které je třeba smířit, i mýtus jako obraz světa v celku tedy obsahuje inherentní tenzi. Pokud se takové smíření nadále nedaří, nastupuje alternativní způsob. Mýtus vykládá svět pomocí vyprávění, zakládá tím způsob života, úzus, stereotyp jednání. A tento úzus je zakotven v tom, co je jisté, protože neměnné a vyřazené z aktuality, jež vždy hrozí přílivem cizího, totiž v minulosti: „Mýtus tkví v minulé dimenzi času, nová možnost lidského ducha, filosofie, vzniká díky přesunu z dimenze minulosti do aktuální přítomnosti.“<sup>1</sup> Ukážeme ovšem, že tento přechod není náhodný, že je vynucen inherentním charakterem mýtu – přeskočíme k Ricoeurovi: „Originální potenciál každého původního mýtu bude vždy přesahovat konkrétní společnost nebo národ. Mythos kterékoli společnosti je nositelem něčeho, co přesahuje své vlastní hranice, jako nositel jiných možných světů. V tomto horizontu ‚možného‘ odkrýváme univerzální dimenze symbolického a poetického jazyka.“<sup>2</sup>

Souvislost mýtu a literatury je v tomto náhledu zjevná, a proto se vrátíme k Patočkovi a jeho pojetí literatury ze studie „Spisovatel a jeho věc“. Patočka zde říká: „Pro vznik spisovatelství má nyní zvláštní význam rozklad mýtického vědomí a jeho jednoty a vliv na

<sup>1</sup> J. Patočka, *Platón a Evropa*, in: J. Patočka, *Péče o duši II*, OIKOYMENH, Praha 1999, s. 199.

<sup>2</sup> P. Ricoeur, *Myth as the Bearer of Possible Worlds*, in: M. J. Valdés (ed.), *A Ricoeur Reader. Reflection and Imagination*, Harvester, New York 1991, s. 489.

vyjádření životního smyslu, který mají jiné směry písemné objektivace slova.<sup>3</sup> Filozofie jako nová možnost vztahu k univerzu modifikuje „tento náš původně nereflektovaný, instinktivní poměr výslovným *myšlenkovým* aktem“.<sup>4</sup> Připomeňme přesun z minulostní dimenze mýtu do aktuální přítomnosti a také, což je v tomto přesunu zřejmě obsaženo, nástup reflexe. Podle Patočky stojí spisovatel a jeho tvorba mezi běžným životem a reflektující filozofií a „odhaluje tvůrčí proces samotné skutečnosti, to v ní, co není stránkou ‚substance‘, a přece nepopíratelně jest“.<sup>5</sup> Co není stránkou substance, můžeme chápat jako odchylky od mytického obrazu, ale také jako to, co se vymyká z lineárního času a zakotvení v minulosti, tedy stávání se (k tomu dále u Deleuze a Guattariho). Jak spisovatel dosahuje takového výsledku? řečnický se ptá Patočka. Tím, dodává, „že *podtrhne* ony životní ozvěny pomocí onoho prostředku, v němž se přirozeně obráží a vyjadřuje svět: pomocí jazyka“.<sup>6</sup> Jazyk spisovatele, podtrhující „životní ozvěny“, zjevně také převádí minulostní časovou dimenzi do aktuální přítomnosti, jako činí podle Patočky nástup filozofického myšlení a dodejme reflexe vůbec. Připomeňme konkretizaci P. Ricoeura výše, kde mluví o univerzálních dimenzích symbolického a poetického jazyka při přesahu mýtu. Oč běží, pokračuje Patočka, ve spisovatelském „podniku“, je zachytit svět v jeho živé podobě. A Patočka svět charakterizuje takto: „Svět ve své živé podobě je *celek*. Je celistvost, tj. vždy je před jednotlivostmi, překračuje je a zahrnuje v sobě (...) nestojí zde jako takový, nýbrž jako rámec možností svobodné bytosti. Svět je veskrze světem možností, korelát něčeho, co je vždy celek zároveň daného a ne-daného, v dvojím smyslu odbytého a ještě neuskutečněného, svět je celek jako časový.“<sup>7</sup> Časový charakter světa jako celku, s manifestující se nesubstanciální přítomností tvůrčího procesu přítomnosti, včetně ještě neuskutečněného, opět koresponduje s konceptem stávání se, k němuž se dostaneme níže. Předtím se ale zastavíme u slibovaného Gadamera a jeho „hermeneutického příspěvku k otázce ‚odmytologizování‘“ (podtitul studie „K problematice sebeporozumění“). „Rozumění jako hermeneutický úkol vždy již zahrnuje dimenzi reflexe. Rozumění není pouhou reprodukcí nějakého poznání, tj. jeho pouhým opakovaným výkonem, nýbrž je si opakování tohoto výkonu samo vědomo. Je poznáním poznaného.“<sup>8</sup> V tomto ohledu můžeme chápat Patočkovu pojetí mýtu jako opakování výkonu bez tohoto uvědomění a rozpad mytického vědomí identifikovat s nástupem (filozofické) reflexe. V původním životě v mýtu tedy rozumění jako hermeneutický úkol nevystává, protože, jak pokračuje Gadamer: „Hermeneutický problém vystává očividně jen tam, kde žádná taková mocná tradice do sebe nevstřebává vlastní chování k sobě samé, nýbrž kde se vynořuje vědomí toho, že dotyčný vystupuje vůči podání, které na něj přechází, jako vůči něčemu cizímu, ať tak, že k němu vůbec nepřísluší, anebo tak, že tradice, která jej s podáním spojuje, jej již nepohlcuje bez pochybností.“<sup>9</sup> Připomeňme dvojici dobré a cizí v lůně mýtu u Patočky a můžeme zahlédnout přechod od mýtu k filozofii a literatuře jako iniciovaný extenzí této inherentní tenze, nesenou reflexivitou a aktualizovanou časovostí

<sup>3</sup> J. Patočka, Spisovatel a jeho věc, in: J. Patočka, *Češi I*, OIKOYMENH, Praha 2006, s. 268.

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 287.

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 290.

<sup>6</sup> Tamtéž.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 291.

<sup>8</sup> H.-G. Gadamer, K problematice sebeporozumění. Hermeneutický příspěvek k otázce „odmytologizování“, in: H.-G. Gadamer, *Pravda a metoda II. Dodatky a rejstříky*, Triáda, Praha 2011, s. 107.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 108.

světa jako celku. Při aplikaci Gadamerových závěrů na Patočkův výměr lze dovést, že hermeneutický problém a úkol porozumění vyvstává pro filozofa a stejně tak pro spisovatele. Pokud ale spisovatel „podtrhuje životní ozvěny“, nezahrnují takové ozvěny živého světa jako celku i mýtus, jakkoli minulý? Tedy jistý mytologický rámeček (Patočkův pojem) či mytopoetické jádro (Ricoeur), tedy i jisté estetické a narativní vzorce jako možnosti vyjádření a rozumění živému světu jako časovému celku, který zahrnuje již uskutečněné, tedy minulostní. Patočka mluví o oslabené a nám blízké formě (mýtu) v souvislosti s *Babičkou* Boženy Němcové a zdá se přitakávat takovému výkladu. Rámeček světa jako světa možností můžeme vystopovat i v dalším a posledním odkazu na Gadamera, který dále odkazuje k práci Viktora von Weizsackera *Der Gestaltkreis* a kde předznamenává Deleuzův koncept stávání se: „(...) napětíplné chování, jímž se promyka a had navzájem drží v šachu, nelze popisovat jako odpovídající reagování jednoho na pokus o útok druhého, nýbrž jako vzájemné chování probíhající zcela současně. (...) V teoretickém zobecnění to znamená, že bytostné Já jedinců, jejich chování stejně jako jejich porozumění sobě samým, se takřkajíc rozpouští v jakési vyšší determinovanosti, která je určující ve vlastním smyslu.“<sup>10</sup> Vyšší determinovanost může představovat mytické vědomí, ale také v reflexi odhalovaný svět jako svět možností, ať už výkonem filozofie nebo „věcí“ spisovatele. Svět možností jako svět časový ovšem neobsahuje jen paralely, analogie či podobenství mytických příběhů i literárních narativů, ale zásadní faktor, vymykající se linearitě fyzikalistického chápání časového světa i kruhovosti mýtů, totiž stávání se. Deleuze s Guattarim v knize *Tisíc plošin* postulují stávání se na podobných příkladech jako přejaté Gadamer (například včela a květ) a v souvislosti s mýtem uvádějí: „Takže když se strukturalismus s takovými stáváním se, jež procházejí křížem krážem každou společností, setká, vidí v nich fenomény degradace, které odklánějí pravý řád a vzbuzují dobrodružství diachronie. Přesto se Lévi-Strauss neustále ve svých studiích mýtů střetává s těmito rychlými akty, jimiž se člověk stává zvířetem a zvíře se stává... (ale čím? stává se člověkem nebo něčím jiným?) Vždycky je možné snažit se bloky stávání se vysvětlit korespondencí dvou vztahů, ale pozorovaný element je tak jistě ochuzován. Není třeba uznat, že mýtus jako rámeček, klasifikace, je stěží schopný zachytit stávání se, podobná spíše fragmentům pohádky? Není třeba dát za pravdu Duvignaudově hypotéze, podle níž společnostmi procházejí „anomické“ fenomény, které nejsou deformacemi mýtického řádu, ale neredukovatelnou dynamikou rýsující linie úniku a zahrnující jiné výrazové formy, než je mýtus...?“<sup>11</sup> Zachycení „tvůrčího procesu samotné skutečnosti“ ze strany spisovatele nesporně zahrnuje i tuto neredukovatelnou dynamiku, která se prodrala v samotném gestu transcendence mýtu a spoluvytvořila filozofické myšlení i literaturu a obecně umění jako subverzi úzu, stereotypu a degradující redukce ztuhlé symbolické struktury dogmatických ideologií.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 113.

<sup>11</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Tisíc plošin. Kapitalismus a schizofrenie II*, Herrmann & synové, Praha 2010, s. 267.

## Poděkování

Tento text vznikl za podpory grantového projektu „Problematika umění v myšlení Jana Patočky“ (GAČR P409/11/0324).

## LITERATURA

- Deleuze, G.; Guattari, F., *Tisíc plošin. Kapitalismus a schizofrenie II*, Herrmann & synové, Praha 2010.  
Gadamer, H.-G., *Pravda a metoda II. Dodatky a rejstříky*, Triáda, Praha 2011.  
Lévi-Strauss, C., *Mýtus a význam*, Archa, Bratislava 1993.  
Patočka, J., *Češi I*, OIKOYMENH, Praha 2006.  
———, *Péče o duši II*, OIKOYMENH, Praha 1999.  
Ricoeur, P., Myth as the Bearer of Possible Worlds, in: Valdés, M. J. (ed.), *A Ricoeur Reader. Reflection and Imagination*, Harvester, New York 1991, s. 482–90.

## MYTH AND LIVING IN POSSIBILITIES

### Summary

This article is a comparison of Patočka's conception of myth and the writer role's in culture, while considering the transition from *mythos* to *logos*. It uses Patočka's concept of 'resonance' (*ozvěnovitost*) in both cases, that is, with mythos as a picture of the world in its entirety and also of the world of possibilities, as temporal world depicted in the writer's works. It traces the decline of mythic thinking with the ascent of philosophical reflection, and the shift from the past (myth) to the present (philosophy and art). Next to an analysis of Patočka's reflections, the article places a hermeneutic understanding of reflection and the 'demythologizing' (Gadamer) as well as the conception of myth with the dimension of possibility (Ricoeur). To identify and explain the 'creative process of reality itself' in the writer's work, the article uses both the tension inherent in mythical thinking and the concept of becoming in the poststructuralist thought.

## PATOČKOVO POJETÍ ŽIVOTNÍHO SMYSLU V LITERATUŘE A V MÝTU

MILOŠ ŠEVČÍK

### I. Úvod

V následující studii se budeme zabývat Patočkovými úvahami o vztahu mýtu a literatury, rozdílem a návazností mezi pravdou mýtu a životním smyslem odhaleným v literatuře. Nejprve představíme Patočkovu pojetí dialektického vztahu jazyka a skutečnosti. V kontextu Patočkova výkladu vývoje tohoto vztahu se pokusíme vystihnout jeho pojetí charakteru mytické pravdy a její promítnutí do starší literatury, která na mytické pojetí světa bezprostředně navazovala a představovala jeho vyjádření. Dále upozorníme na Patočkovu pojetí rozdílu mezi starší literaturou a literaturou moderní. Poukážeme na to, že proměna starší literatury na literaturu v moderním smyslu je shodná s opuštěním vyjadřování kolektivně sdíleného smyslu a přijetím hledání smyslu individuálního. Otázku rozdílu mezi vztahem k mýtu v moderní literatuře a literatuře starší se dále pokusíme zodpovědět i na podkladě Patočkových úvah o „obecném“ v literatuře a vztahu literatury k podstatnému, tedy vztahu k odhalenosti jsoícího v celku. V této souvislosti poukážeme na blízkost Patočkových úvah o literatuře k Heideggerovu pojetí uměleckého díla. Dále budeme směřovat k vykázání povahy souvislosti mezi literaturou a mytickým vyprávěním. Využijeme k tomu Patočkovu koncepci „životních pohybů“. Zatímco v pohybu pravdy, ke kterému náleží také literatura, jsou pohyby akceptace a sebezprodloužení zatačovány, v mýtu jsou dimenze těchto pohybů naopak postaveny do popředí a uchopení pravdy má podobu „ontologické metafory“, pravda mýtu tedy nevyplývá z výslovného vztahu k jsoícímu v celku. Přesto se však i v moderní literatuře mytická pravda prosazuje, konkrétně v těch dílech, ve kterých jsou zdůrazněny dimenze životních pohybů akceptace a sebezprodloužení a jsou zasazeny do vyjádření celkového životního smyslu. Domníváme se, že Patočkovy reflexe vztahu literatury k mýtu nejlépe odráží význam jeho zdánlivě protimluvných vyjádření týkajících se našeho vztahu k mýtu obecně. Na jedné straně Patočka zdůrazňuje, že se mýtus ukazuje jako něco neustále přítomného v duchovním životě současného člověka, na straně druhé říká, že mýtus v jeho původním smyslu už současný člověk nemůže pochopit.<sup>1</sup> Pokusíme se ukázat, že vztahování se k nedosažitelné pravdě mýtu je součástí literatury od jejich počátků až po dobu moderní.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Srov. J. Patočka, Ještě jedna Antigona a Antigone ještě jednou, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 391; srov. J. Patočka, Pravda mýtu v Sofoklových dramatech o Labdakovicích, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 461–462.

<sup>2</sup> Na souvislost literatury a mýtu v Patočkově pojetí poukazuje Miroslav Petříček ve svém článku „Mýtus u Patočky“. V rezonanci s Patočkovými názory konstatuje Petříček například to, že moderní literatura

## II. Dialektika jazyka a skutečnosti

Ve studii „Spisoval a jeho věc“ se Patočka zabývá „dialektickým“ vztahem člověka a jazyka, díky kterému se postupně vynořuje před člověkem celkový smysl jeho života, jeho svět.<sup>3</sup> Patočka ukazuje, že řeč je původně spojena s „mluvní situací“, jejímiž součástmi jsou předměty, o kterých je řeč, a subjekty, mezi kterými tato řeč probíhá. Od jednoduše instrumentálního použití řeči, která nese významy díky vztahu k mluvní situaci, v níž se člověk nachází, se však v řeči postupně odhaluje možnost jejího osamostatnění od této situace. Souvislost s mluvní situací, s konkrétními přítomnými předměty a subjekty, je puštěna ze zřetele a řeč se stává „vnitřně srozumitelnou ze sebe samé“. Vzniká „souvislé vyprávění“, kterému může rozumět kdokoli. V takovém vyprávění sama řeč obstarává poukazy, nabízí souvislosti, které byly původně vázány na mluvní situaci. Patočka podotýká, že slova už v takovém vyprávění neodkazují na věci, ale na jiná slova, na věty nebo souvětí. Tato slovesná stavba se může rozrůstat a nabývat „univerzálního charakteru“. Vzniká tedy možnost objektivního zachycení „dějů, souvislostí, událostí, zkušeností a věcných okruhů“. Jazyková struktura, která je původně „součástí skutečnosti“, způsobem lidského reagování na životní situaci, se stává „rámcem“, v němž se dají zachytit a zpodobit celé „rozsáhlé struktury“ skutečnosti. Dochází až k tomu, že vyprávění umožňuje zachytit celkový smysl věcí, „funkčně účelovou souvislost“, kterou věci „skutečně nebo zdánlivě“ vyjadřují, tedy to, jak věci souvisejí a jak se navzájem předpokládají a také jaký „osud“ lidského života a životní „konflikty“ z těchto souvislostí vyplývají. Takové vyprávění se může odpoutat od dané reality, může se stát částečně nebo naprosto fantastickým, a přesto může vyjadřovat smysl, který bude považován za reálný. To se děje v mýtu, konstatuje Patočka, v prvním velkém slovesném objektivním projevu, ve kterém se obrací pozice řeči. Z řeči jako zvláštní součásti skutečnosti se v mýtu stává jazykový projev „zachycující“, a dá se říci „obsahující svět“. V mýtu se setkáváme s vyjádřením jednotného smyslu, protože „otázka“, kterou pokládá zápletka mytického vyprávění, je „zodpovězena“ v tragickém či zdárném vyústění, ke kterému je toto vyprávění dovedeno.<sup>4</sup> Takovým způsobem se pomocí jazyka objektivuje „životní souvislost, její vnitřní poukazy, její forma i obsah“. Tady se objevují nejpůvodnější „tendence života“, cíle, ke kterým člověk směřuje, problémy, kterým čelí, a úskalí, kterým se vyhýbá a do kterých naráží. Tady je vyslovena původní bezmoc člověka vůči „pravé síle“, kterou je božstvo, a také „spřízněnost mezi naivností a šťastným osudem“. V pojednání „Přirozený svět v meditaci svého autora po třiatřiceti letech“ Patočka říká, že mytické vyprávění je „rituálně znázorňující chování“ obdařené slovem, vyslovuje tedy to, co se v rituálně zná-

---

se k mýtu významně vztahuje a v mytologii nevidí jen „thesaurus věcných témat“, ale že také „zkoumá a interpretuje“ samy „struktury“ mýtu. Srov. M. Petříček, *Mýtus v Patočkově filosofii, Reflexe*, 1992, č. 5–6, s. 6–4–6–5. Dá se říci, že o vykazání takového vztahu literatury k mýtu se na základě Patočkových úvah pokoušíme v této studii. Nevšímáme si jen Patočkova názoru, že spisovatel se dokáže ujmout mytických témat, ale ukazujeme také, že literatura v řadě případů přejímá podstatné dimenze těch životních pohybů, se kterými je mytické vyprávění neodmyslitelně spojeno, a zařazuje je do vyjádření životního smyslu, ke kterému se dochází v pohybu pravdy.

<sup>3</sup> Zde a dále srov. J. Patočka, *Spisovatel a jeho věc*, in: J. Patočka, *Češi I, OIKOYMENH*, Praha 2006, s. 281–283.

<sup>4</sup> Zde a dále srov. s. 286.



zorňujícím chování „přivolává“: „nadlidské božské moci“, ke kterým se člověk v životě neustále vztahuje a z jejichž „vzájemné přítomnosti“ je utvořen jeho svět.<sup>5</sup>

Dalším stupněm zmíněné dialektiky, díky které se člověk stává „výslovně bytostí žijící duchovně“, to znamená ve výslovném vztahu k celkovému smyslu jeho života, jímž je svět, je vznik písma, vznik možnosti „fixace“ slovesného projevu člověka.<sup>6</sup> Vznik písma navazuje na starší tendence k fixaci, na „stereotypii prvotně mluvního vyprávění“, tedy na „rituální přesnost“, se kterou se tradují mýty, na „figury“ usnadňující jejich „recitaci a pamatování“. Možnost „kontroly slovesného výrazu a významu“, která je otevřena díky písemné fixaci jazykového projevu člověka, však dovoluje nové způsoby využití jazyka. První způsob je realizován v dokumentu, dopise, listině a zprávě. V těchto případech zůstává jazykový projev v kontaktu s mluvní situací, je tedy zachován jeho situační charakter a subjektivita. Druhý způsob je realizován ve vědě a filozofii. Jazykový projev je tu směřován k jednoznačnosti a přesnosti, dochází k vytvoření nového jazyka, který se odlišuje od běžného a který je oproštěn od veškerých libovolných subjektivních hledisek a postojů. Ve vědě a filozofii je tedy jazykový projev směřován k objektivitě a zachycení objektivního smyslu. Třetí způsob je zachycení „životního smyslu“ pomocí přirozeného jazyka, to se děje v mýtu a literatuře.

Patočka v této souvislosti upozorňuje na to, že je zásadní rozdíl mezi smyslem formulovaným a smyslem prožívaným. Prožíváme mnohem více, než jsme schopni formulovat, než jsme schopni „zachytit a vyjádřit“. Zároveň však Patočka poukazuje na to, že „život v sebezapomenutosti je původní život“. Obvykle „nereflektujeme na sebe, nespátřujeme se, nepatříme do středu vlastní pozornosti“, protože „souvislost smyslu“, kterou našimi činy realizujeme, není „před námi jako téma“. Souvislost smyslu je v životě obvykle zakryta řešením situace, ve kterém sama situace není plně viděna, protože se z ní ukazují jen fenomény, jen jednotlivé věci, jednotlivé skutečnosti a události, kterým se věnujeme. Vytvořením objektivace jazyka, jeho písemné fixace, se však tato situace do značné míry obrací. Vytvořením stálých, objektivovaných jazykových architektur vytváříme něco, co není pouhou věcí mezi jinými, ale co je zároveň schopno v sobě „obsahovat svět“, co je schopno ho „vyjadřovat“, ukázat, „zpředmětnit“. Objektivace jazyka je tedy zvláště důležitým příkladem „transcendence člověka“, tedy jeho schopnosti „vykročit mimo jakýkoli soubor jednotlivých věcí“.<sup>7</sup> Jestliže je mytické vyprávění prvotním výsledkem obratu k jazykové architektonice odpoutané od konkrétní životní situace, tedy prvotním výsledkem obratu od smyslu prožívaného ke smyslu formulovanému, navazuje na tuto prvotní architektoniku souvislého mytického vyprávění její písemná fixace. Patočka konstatuje, že teprve toto písemně fixované mytické vyprávění dává „příležitost a podnět skutečnému individuálnímu tvůrci“, aby toto vyprávění „sjednotil“ do „obsáhlé“ souvislosti, aby toto vyprávění využil k vytvoření „ideálního obrazu“, ve kterém bude v souladu s „mytickým rámcem“ vyjádřeno, co je „svět“, tedy životní smysl srozumitelný člověku dané doby.<sup>8</sup>

Ve studii „Spisovatel a jeho věc“ se Patočka v této souvislosti dále zabývá rozdílem mýtu a literatury a zároveň vztahem mezi nimi. Patočka ukazuje na to, že mýtus i litera-

<sup>5</sup> Srov. J. Patočka, „Přirozený svět“ v meditaci svého autora po třiatřiceti letech, in: J. Patočka, *Fenomenologické spisy II*, OIKOYMENH, Praha 2009, s. 245–246.

<sup>6</sup> Zde a dále srov. J. Patočka, *Spisovatel a jeho věc*, viz výše, s. 283–285.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 286.

<sup>8</sup> Srov. tamtéž.

tura vyjadřují životní smysl, nikoli smysl objektivní, kterým se zabývá věda či filozofie. Na rozdíl od literatury však mýtus není vyjádřením individuálního životního smyslu, ale smyslu kolektivního, „smyslu života určitého *my*“.<sup>9</sup> Patočka však poukazuje na to, že v nejstarších fázích vývoje literatury je „přirozeně zachovávan kontakt“ s mytickým smyslem. Společné je to, že mýtus i tato nejstarší literatura – to znamená písemné zachycení životního smyslu zajišťované individuálními autory – se zaměřují na to, co je obecné. V řecké lyrice, epických skladbách i dramatu je přítomný impuls k zachycení „obecného“. V lyrice jsou to například „milostná omráčení a extáze citu“, v epice nebo dramatu „pomstychtivost nebo triumf“.

### III. Antická literatura ve vztahu k mýtu

Vztahem mytického anonymního smyslu k antické literatuře se Patočka zabývá opakovaně. Zatímco se však ve studii „Spisovatel a jeho věc“ rýsuje určitý odstup mezi mytickým vyprávěním a nejstarší literaturou, na jiných místech hovoří Patočka o jejich identitě. Například ve studii „Pravda mýtu v Sofoklových dramatech o Labdakovcích“ (1971) hovoří Patočka o „rituálním chování“ člověka jako o nejstarším způsobu vztahování se k celku životních možností, ke světu,<sup>10</sup> a poukazuje na to, že antická tragédie vyrostla z rituálního chování a je ve skutečnosti rituálním chováním samotným, a to „spojeným s tvořením slova, s poezií z pravého ducha mýtu“.<sup>11</sup> Tragédie je původně rituální chování, původně obřadné chování ukazující všechny „bytosťné charaktery a dimenze lidského života“,<sup>12</sup> k celku, ke kterému se člověk vztahuje. Jako taková však tragédie teprve nevzniká z ducha mýtu, ale sama je „pramenem, vlastním vývařištěm mýtu“.<sup>13</sup> Jako tvoření slova je tragédie zdvojením světa, a tedy nezbytně prvotní „reflexí“ světa.<sup>14</sup> V mýtu vyjádřeném, a tedy realizovaném v tragédii se tak dostavuje původní reflexe člověka jeho celkového vztahu ke světu. Ve studii „Ještě jedna Antigona a Antigone ještě jednou“ (1967) Patočka říká, že v Sofoklově tragédii koncentruje mytické pojetí světa všechny síly a „argumentuje“ z „nejhlubší, poslední pozice“ v době nastupujícího nového pojetí lidského života.<sup>15</sup> „Velikost básnického činu Sofoklova“<sup>16</sup> spočívá v takové formulaci mytického pojetí lidského života.

Patočka také popisuje, co tato mytická reflexe vyjádřená v Sofoklově dramatu *Antigone* představuje.<sup>17</sup> Sofokles ukazuje, že existuje zásadní rozdíl mezi lidským a božským „přídělem“. Lidé jsou velice schopné bytosti, loví, dokážou krotit divoká zvířata, léčí vlastní neduhy a do značné míry se vyrovnávají se svými nedostatky. Existuje však absolutní hranice lidských schopností, hranice, kterou lidé nemohou překročit. Tuto hranici znamená smrt, tu může člověk odsouvat, nedokáže se jí však zbavit. „Den“ lidského života

<sup>9</sup> Tamtéž.

<sup>10</sup> Srov. J. Patočka, *Pravda mýtu v Sofoklových dramatech o Labdakovcích*, viz výše, s. 462.

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 463.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 464.

<sup>13</sup> Tamtéž.

<sup>14</sup> Zde a dále srov. tamtéž, s. 462–464.

<sup>15</sup> Srov. J. Patočka, *Ještě jedna Antigona a Antigone ještě jednou*, viz výše, s. 394.

<sup>16</sup> J. Patočka, *Pravda mýtu v Sofoklových dramatech o Labdakovcích*, viz výše, s. 466.

<sup>17</sup> Srov. J. Patočka, *Ještě jedna Antigona a Antigone ještě jednou*, viz výše, s. 391–394.

je tedy nepřekročitelně ohraničen, za jeho hranicí je neproniknutelná „noc“. Den života představuje „povrch“, za kterým je „propast“. Patočka shrnuje, že v mytickém nahlédnutí je tedy člověk bytostí povrchu a hranice, protože je bezprostředně v kontaktu s přídělem, který mu nenáleží, není mu vlastní. Ukazuje také, že v mytickém nahlédnutí znamená hranice, kterou je smrt, to, že všechny lidské činy podléhají dvojímu smyslu, dvojímu „dílu“. Z této dvojsmyslnosti vyplývá skutečné nebezpečí, protože i když jsou lidé bytostí schopné vidět a znát, nejsou schopni vidět a znát všechno. Mytická pravda je tedy identická s nahlédnutím, že den je „obklopen“ a dokonce neustále „pronikán“ nocí, že lidský zákon podléhá moci, kterou představuje zákon bohů, tedy bytostí sídlících v noci. Nocí člověk neproniká, v noci vládnu bohové, jsou v „zásadní dohodě“ s nocí, a lze je tedy nazvat „*jejími* božstvy“. Patočka ukazuje, že Sofokles vyjadřuje přesvědčení, že noc se nedá uchopit dnem, den je však uchopen nocí. Patočka konstatuje, že z hlediska mýtu tedy není noc pouhým „nic“, i když se k člověku jako nic vztahuje, protože člověk ji nemůže proniknout, pochopit, a tedy přičlenit ji k vlastnímu přídělu. Z hlediska mýtu je noc viděna jako oblast bohů, „vyšších a vládnoucích“ bytostí, bytostí sídlících v noci a vycházejících z noci, ale pronikajících také dnem.

Patočka tu také ukazuje, že v mytickém pojetí je na „zachování“ rozdíl mezi dnem a nocí, na jeho nepřekračování, to znamená na „nepovyšování“ se za hranice určené člověku a zvlášť na správném „odhadu hranice a její nutnosti“, založeno lidské chápání rozdílů mezi „dobrem a zlem“. <sup>18</sup> Pronikání bohů do osvětlené oblasti je však to, co tuto hranici znejasňuje. Dodáváme, že velice obdobně v přednáškách *Platón a Evropa* (1973) konstatuje Patočka, že postava Oidipa u Sofokla reprezentuje lidské vědomí o dobrém a zlém, ale reprezentuje ho v jeho „dvoznačnosti“. <sup>19</sup> Oidipús ukazuje protiklad odhalenosti v odhalení samé, tedy „blud o dobrém a zlém“. Patočka zmiňuje, že tato „pověst je geniálně podána v Sofoklově dramatu“. <sup>20</sup> A to konkrétně v Oidipově rozhovoru s Teresiem, s mluvčím božství, mluvčím těch, kteří „v naprosto pozitivním smyslu vědí o všem“, <sup>21</sup> a ne jako člověk, jenž ví o všem jedině z jednoho hlediska, jenž je ovládán dvojsmyslností. Mytická pravda o Oidipovi se tedy ozývá „vyšším“ způsobem, v „básnický zjasněné podobě ve zpracování Sofoklově“. <sup>22</sup>

V Patočkově pojetí tedy mezi antickou literaturou a mytickým vyprávěním existuje zásadní návaznost, ba dokonce je oprávněné říci, že významná část antické literatury je realizací mýtu. Patočka ukazuje, že teprve v literatuře, tedy ve výtvoru určitého jedince, je „pravda mýtu“ zachycena a jasným způsobem formulována. Rozdíl mezi dnem a nocí a navazující rozdíl mezi dobrem a zlem je vyjádřený v antickém dramatu. V této souvislosti však vyvstává otázka, zda mytická pravda neprochází v individuálním vyjádření spisovatele zároveň určitou změnou, zda individuální formulace rozdílů mezi dnem a nocí nemá vliv na jeho význam.

<sup>18</sup> Srov. tamtéž, s. 392.

<sup>19</sup> Zde a dále srov. J. Patočka, *Platón a Evropa*, in: J. Patočka, *Péče o duši II*, OIKOYMENH, Praha 1999, s. 191.

<sup>20</sup> Tamtéž.

<sup>21</sup> Tamtéž.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 197.

#### IV. Rozklad mytického vědomí a literatura

Ve studii „Spisovatel a jeho věc“ Patočka však také zdůrazňuje, že rozvoj „spisovatelství ve vlastním smyslu“, tedy „spisovatelství spisovatelů“, je umožněn „rozkladem mytického vědomí a jeho jednoty“ a že je také významně ovlivněn jinými způsoby zachycení celkového smyslu, kterými jsou zejména filozofie a věda.<sup>23</sup> Filozofie i věda představují individuální zachycení smyslu, to znamená zachycení, ve kterých promlouvá individuum, určitý konkrétní „původce“. Smysl vyjadřovaný ve filozofii a vědě však není smysl „subjektivní“, „životní“, ale „objektivní“. Také literatura má zpočátku charakter individuálního zachycení smyslu, který není subjektivním smyslem života. V antice se literatura pohybuje mezi mytickým kolektivním smyslem, který se postupně proměňuje v nezávaznou „konvenci“, a vědeckým či filozofickým smyslem objektivním, ve středověku se literatura vztahuje k teologickému objektivnímu smyslu, který je vyjadřován alegorií a moralitou. Chceme však především zdůraznit, že Patočka dále upozorňuje, že v moderní době se v literatuře postupně vytváří prostor pro „*individuální zachycení životního smyslu*“, tedy pro zachycení smyslu, které je zaručeno samotným individuálním autorem. Toto zaručení individuálním autorem se sice samozřejmě děje ve společenském kontextu, ale nikoli ve vztahu „k anonymnímu a v anonymitě závaznému *my*“, tedy mytickému, „automaticky fungujícímu“ *my*.

V díle moderního spisovatele, básníka i prozaika, je rozhodující individuální zachycení životního smyslu.<sup>24</sup> Spisovatel pomocí běžného, každodenně používaného jazyka, který je zaměřený na věci a spojený s objektivním smyslem, odhaluje životní smysl. Každodenní jazyk zaměřený na věci, na praktickou činnost, je tedy použit k vyjádření něčeho, k čemu původně nesměřuje – k vyjádření „života“. Spisovatel musí každodenní jazyk používat způsobem, ke kterému není původně určený, musí obrátit jeho zaměření. Spisovatel vykonává obracení směřování „jazykových struktur“ původně zaměřených na praktickou činnost k jejich životnímu „původu“. „Jazyková genialita“ spisovatele tedy spočívá ve „zvrácení“ dosavadního směřování využití jazyka, v jeho „obrácení zvenčí dovnitř“.<sup>25</sup> Úkol spisovatele se tak zásadně odlišuje od cílů ostatních odhalovatelů smyslu, od cílů filozofa, učence, rétora, historika nebo vědeckého badatele.<sup>26</sup> Životní smysl není definovatelný, není vymežitelný objektivním přístupem. Z toho důvodu také spisovatelův jazyk není jednoznačným pojmovým jazykem.<sup>27</sup> Spisovatelův jazyk využívá metaforické síly běžného jazyka, jeho sugestivní schopnosti „přenést, rozšířit, zpřesnit význam“. To, co spisovatel podává, není definováno, ale „vnuknuto a předvedeno, ukázáno“, říká také Patočka.

Patočka konstatuje, že věci, ke kterým se člověk různými způsoby vztahuje, už původně podléhají určitému smyslu.<sup>28</sup> Patočka zdůrazňuje, že člověk si této skutečnosti obvykle nevšimá, „nezajímá“ ho, protože smysl věcí je zakryt zacházením s věcmi, pojmáním věcí

<sup>23</sup> Srov. J. Patočka, Spisovatel a jeho věc, viz výše, s. 286–287.

<sup>24</sup> Srov. tamtéž, s. 287.

<sup>25</sup> Srov. tamtéž, 290.

<sup>26</sup> Srov. tamtéž, s. 287.

<sup>27</sup> Zde a dále srov. tamtéž, s. 288.

<sup>28</sup> Zde a dále srov. tamtéž, s. 289–290. Srov. E. Husserl, *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*, Academia, Praha 1996, s. 190–193.

v jejich „samostatnosti“, tedy v úkonech s jednotlivými věcmi. Sama skutečnost smyslu věci pro člověka, a také skutečnost toho, že smysl věci vyplývá ze způsobů vztahování člověka k věcem, že smysl věci je neustále „zpracováván a obohacován“ funkcemi života, musí být vyzdvihnuta spisovatelem. Patočka zdůrazňuje, že předmětem života není obvykle samotný život, ale svět, se kterým život zachází v jednotlivých věcech. Svět je vždy „osmyslovaný, zpracováván, oduševňovaný“ člověkem, svět představuje „ustavičnou ozvěnu“ života. Obvykle si však této ozvěny, této „ozvěnovitosti“ věci nevšímáme. Tuto ozvěnu, kterou je svět, odhaluje spisovatel. Obvykle neslyšená ozvěna je vyzdvihnuta spisovatelem. Patočka konstatuje, že životní funkce, kterými jsou věci osmyslovány, jsou „anonymní“, protože člověk v nich nesměřuje k sobě samému, nevšímá si sebe, protože tyto funkce spočívají v samotném zacházení, v působení na věci. Tyto funkce jsou anonymní, protože podávají „výsledky“ a samotného „odesílatele“ nechávají stranou. Patočka poukazuje na to, že spisovatel neodstraňuje tuto obvyklou anonymitu, že „ponechává anonymitu anonymitou“, ale zdůrazňuje její výsledky, ozvěnovitost, oduševnění, které se „ustavičně odehrává nově“. Toto neustále nové odehrávání se ozvěnovitosti odpovídá tomu, že životní funkce v člověku ustavičně „vyprýšťují“ v „živé přítomnosti“ a ve svém „výtrysku“ se „integrují“ s veškerými dosavadními výdobytky,<sup>29</sup> říká Patočka se zřetelným odkazem na Husserla.<sup>30</sup> V Patočkově pojetí je tedy spisovatelova pozice uprostřed mezi životní činností, která je zaměřená na věci, a filozofickou reflexí, která směřuje k subjektivitě jako původu veškerého smyslu.<sup>31</sup>

Tato „anonymita“ ozvěnovitosti vyjádřená literaturou však není zbavena individuálnosti. Naopak, svět odhalený v literárním díle je vždy individuální, v literárním díle vždy běží o to pomocí veškerých výtvorů, veškerých „jazykových a představových struktur“, schémat postav a dějů „zachytit svět v jeho žité podobě, svět určitého života“.<sup>32</sup> Patočka tedy dochází k tomu, že to, co podává literatura, je „životní svět“, tedy „svět našeho života“ v Husserlově smyslu.<sup>33</sup> Předmětem spisovatelova díla tak není sama postava, například Hamlet, ale svět určitého „typu a stylu“, který je zachycován pomocí (prostřednictvím) určité postavy.<sup>34</sup> Životní svět, který je spisovatelem odhalován, je vždy „svět toho kterého života“. Patočka konstatuje, že v různých životech i světech jsou sice „společné rysy“, ale v každém životě je svět „upředěný zvláštním způsobem, souvisejícím s jeho osudem a jeho rozuzlením“. Do života určité postavy moderní literatury, do jejího životního smyslu, který je světem této postavy, se sice můžeme „vžít a pochopením se pohroužit“, a přece se s ní „nezतोžňujeme“. Vždy chápeme odlišnost jejího životního smyslu od našeho, nepřijímáme hledisko smyslu, ke kterému se tato postava vztahuje ve svém rozhodování, a nebereme tedy osud této postavy, například Hamleta, jako svůj. Životní svět, který je odhalován spisovatelem, je tedy přesto, že obsahuje obecně srozumitelné dimenze, vždy individuální, náleží individuální postavě.

<sup>29</sup> Srov. J. Patočka, Spisovatel a jeho věc, viz výše, s. 287.

<sup>30</sup> K Husserlovu pojetí „živé“ a „tvořivé“ přítomnosti srov. např. E. Husserl, *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*, JEŽEK, Praha 1995, s. 30–31, 100–101.

<sup>31</sup> Srov. J. Patočka, Spisovatel a jeho věc, viz výše, s. 290.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 291.

<sup>33</sup> Srov. tamtéž, s. 289. Srov. E. Husserl, *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*, viz výše, s. 124–214, 478–509.

<sup>34</sup> Srov. J. Patočka, Spisovatel a jeho věc, viz výše, s. 290–291.

Můžeme tedy shrnout, že v Patočkově pojetí ze studie „Spisovatel a jeho věc“ je literatura, a to zejména moderní, odhalením celkového smyslu určitým individuem, spisovatelem, a to především životního smyslu, celkové životní souvislosti, určitého individua, jednotlivce, kterým je literární postava. V mýtu však samozřejmě autora určit nemůžeme, a smysl, který je v mýtu podáván, není životní smysl individua, ale životní smysl kolektivu, určitého nediferencovaného „my“. Můžeme tedy říci, že z hlediska uvedených Patočkových formulací se pravda moderní literatury, tedy literatury spisovatelů, ve svém původu, podání i charakteru jeví jako vzdálená pravdě mýtu. Individuální záruka za pravdu literárního díla i individuální status smyslu podaného v díle moderní literatury odlišují od literatury starší, se kterou je mytická pravda významně spojena. Pokusíme se však dále poukázat na Patočkovy názory, které vrhají světlo na charakter Patočkou zmiňovaných obecných rysů v různých individuálních světech odhalovaných díly moderní literatury. Domníváme se, že v těchto společných rysech, kterým můžeme vždy rozumět, se ozývá dědictví mytické pravdy.

## V. Tendence k „podstatnému“ v literatuře

Obdobně jako mytické vyprávění kondenzované do podoby antických literárních výtvorů přináší také moderní literatura reflexi lidského postavení v realitě. To, co je podáváno v moderním literárním díle, však už čtenář nemůže, na rozdíl od mytické pravdy ve starší literatuře, považovat za pravdivé. Patočka poukazuje na to, že čtenáři je v moderní literatuře nabízena „kvazi-přítomnost“, „kvazi-realita“.<sup>35</sup> Tato kvazi-přítomnost je předvedena takovým způsobem, že čtenář jí prochází jako „jakoby skutečností“. To, co se mu předvádí, není „jeho vlastní životní realita“, přesto však tomu, co se tu předvádí, čtenář nepřihlíží „zvenčí“, ale jako něčemu, co se ho týká, čemu rozumí a co je mu blízké. Čtenář tedy to, co se mu předvádí, prožívá, neboli přistupuje k tomu zevnitř. Předváděná kvazi-realita je tedy „žitá, a přece viděná, tedy reflektovaná“, konstatuje Patočka. Tato reflexe tu nevystupuje v podobě skutečné „introspekce“, ale v podobě „fantazie“, tedy v podobě „fantastické obměny“ reality, obměny, kterou čtenář prožívá jako jakoby skutečnou. Tato fantastická obměna reality je prožívána jako jakoby skutečná, protože obsahuje cosi z vlastní zkušenosti čtenáře, obsahuje souvislosti čtenáři pochopitelné, a to beze vztahu k tomu, co reálně prožil. Tyto souvislosti nejsou čtenáři dané „návykem“, jeho aktuální opakující se zkušeností s jednotlivostmi. Patočka zdůrazňuje, že fantastická obměna reality v moderní literatuře je přijímána jako jakoby skutečná z toho důvodu, že „apeluje“ na čtenářovu „vlastní zkušenost o podstatném“.<sup>36</sup>

Toto „podstatné“, k němuž je zaměřena literatura, však rozhodně není „podstatou“, kterou se zabývá filozofie, opakovaně zdůrazňuje Patočka. Z toho důvodu je podstatné vždy podáváno na „půdě předvedení jedinečného“, a nikoli „obecniny“.<sup>37</sup> Neboli, podstatné je vždy podáno prostřednictvím shromáždění individuálního životního smyslu. Ve vztahu k podstatnému je tedy zapotřebí hovořit nikoli o „poznání“, které je vždy

<sup>35</sup> Srov. tamtéž, s. 288.

<sup>36</sup> Tamtéž.

<sup>37</sup> Srov. tamtéž, s. 287.

„objektivní“, to znamená „intersubjektivně identické a závazné“, ale o „porozumění“ jako „základu a předpokladu veškeré objektivace“ ve smyslu metodického vylučování veškeré „subjektivity“. <sup>38</sup> Ve shromáždění životního smyslu, v jeho sebrání a odhalení je podáno to, co není „stránkou ‚substance‘“, ale co „nepopíratelně jest“ a co se „neustále odehrává nově“. Patočka také konstatuje, že spisovatel odhaluje „tvůrčí proces samotné skutečnosti“. Z toho důvodu je také výsledkem spisovatelova výkonu vždy „plný tajemství“, toho, co je „nedořešené“. <sup>39</sup> Přestože Patočka v souvislosti s těmito úvahami o povaze smyslu podaného literaturou výslovně neodkazuje na Heideggerovu koncepci uměleckého díla, zmíněná Patočkova vyjádření motivy z Heideggerovy studie „Zrození uměleckého díla“ značně připomínají. <sup>40</sup> To se týká zvláště Heideggerova traktování pravdy jako „neskrytosti“, ke které náleží „otevřeno světliny“, díky němuž jsoucím rozumíme, a „skrývání“, kterým je porozumění odpiráno. „Svár“ skrývání a světliny je v uměleckém díle předveden jako „svár“ mezi „zemí“ a „světem“. Heidegger poukazuje na to, že pravda jako neskrytost se „děje“, protože světlina je omezována „odporem“ skrytosti a protože je zároveň neustále „zamlžována“. Také svár mezi zemí a světem se v díle „děje“, protože pravda díla je „vedena“ v neskrytost, to znamená, že svět se jako „otevřující se otevřenost jednoduchých a zásadních rozhodnutí“ v díle „ustrojuje“ a zároveň „zapouští“ do „uzavírající se“ země. <sup>41</sup> O vztahu literatury k obecné souvislosti „možností svobodné bytosti“, kterou je životní svět, se Patočka ve studii „Spisovatel a jeho věc“ zmiňuje opakovaně. Patočka říká, že životní svět podaný v literárním díle je sice pokaždé individuální, zároveň je však přes „onen individuální klíč“ – kterým takový určitý životní svět je – „odhalena vždy implicitně a ve způsobu zakrytosti *universální totalita věcí*“. <sup>42</sup> Domníváme se tedy, že v Patočkově studii „Spisovatel a jeho věc“ opakovaně zřetelně rezonuje Heideggerova ontologická koncepce uměleckého díla a že Patočka předpokládá, že literární dílo je zapotřebí chápat jako výsledek ontologického pohybu, dění neskrytosti bytí, jemuž člověk asistuje. Patočka mimo jiné ukazuje, že spisovatelův způsob zacházení s řečí, kterou obrací ve směřování jejího využití, bychom měli pochopit zejména ve vztahu k „dramatu lidské transcendentce“, jíž se člověk nakonec domáhá „světovosti“.

Vraťme se však v souvislosti s úvahami o vztahu literatury k podstatnému v Patočkově pojetí charakteru nejstarší literatury. Patočka upozorňuje na to, že udržování vztahu této literatury k mýtu dokazuje, že tato literatura směřuje k zachycení obecného. Toto vyjadřování obecného v řecké lyrice, epice i dramatu vyvolává u čtenáře „dojem“, že tato literatura směřuje k podstatnosti. <sup>43</sup> Takový dojem je však oprávněný, domnívá se Patočka, protože u této literatury skutečně existuje „výslovná tendence k podstatnosti“. Patočka poukazuje na to, že ve vyjádřeních obecných skutečností je nezřídka obsažen úspěch snah po zachycení „podstatného“ a z toho důvodu se tato vyjádření stávají základem tvorby v dalších obdobích, ve kterých už spisovatel promlouvá jedině „sám za sebe“. Můžeme tedy již nyní poznamenat, že v Patočkově pojetí prostupuje mytické vyprávění literaturou vlastně neustále, děje se to už v období, ve kterém individuální spisovatel vyjadřuje svět

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 291.

<sup>39</sup> Srov. tamtéž, s. 290.

<sup>40</sup> Srov. M. Heidegger, Zrození uměleckého díla, *Orientace*, 1968, roč. 3, č. 6, s. 81–82.

<sup>41</sup> Srov. tamtéž, s. 77–79.

<sup>42</sup> J. Patočka, Spisovatel a jeho věc, viz výše, s. 291.

<sup>43</sup> Zde a dále srov. tamtéž, s. 286–287.

v souladu s mytickým rámcem, na mytické pojetí smyslu tedy bezprostředně navazuje, v určitém smyslu ho fixuje a přivádí k vyjádření, ale i v období pozdějším, ve kterém k otázce vyjádření celkové souvislosti života, k otázce životního smyslu, přistupuje už samotně, tedy výhradně „sám za sebe“.

## VI. Mytický smysl a smysl v dějinách

Zmíněné Patočkovy formulace ze studie „Spisovatel a jeh věc“ týkající se rozkladu „mytického vědomí“ za působení vznikající vědy a filozofie jako předpokladu vzniku literatury ve vlastním smyslu do značné míry souhlasně rezonují s Patočkovými názory na rozdíl mezi předdějinnou a dějinnou epochou, se kterými se setkáváme v *Kacířských esejích o filozofii dějin*. Patočka tu poukazuje na to, že v předdějinném mytickém výkladu člověka je člověk považován za smrtelnou bytost, která je bohy předurčena k námaze a tíži v obstarávání života.<sup>44</sup> V mýtu, tedy řekněme rovnou v mytickém smyslu, je člověk viděný jako bytost, která musí neustále odvracet ohrožení, jímž je smrt. Ve starobabylonských mýtech a Genezi je ukázána role člověka jako bytosti podřízené, bytosti, která si uvědomuje svou smrtelnost a s ní také rozdíl mezi dobrým a zlým. Na božském pořádku se smrtelný člověk podílí nikoli jako jednotlivec, ale v generačním kontinuu, v kontinuu rodu, které je především kontinuem pracovní námahy a služby božstvu. Smrtelnost je tedy hnacím motorem života předdějinných společenství, představuje noc, kterou je obklopen den života, noc, před kterou se den života zachraňuje pracovním úsilím. Z této noci smrtelnosti, již bohové dali člověku, však zároveň vychází obnovování životního kontinua rodu, uskutečňuje se v ní plození potomků, kterými je zajišťována „nesmrtelnost“ rodu. Patočka upozorňuje, že z této noci, které vládnou bohové, „vycházejí“ všechny skutečnosti života předdějinného člověka, odhaluje se všechno, co můžeme nazvat jeho dnem. Přes tuto neustálou přítomnost konečnosti, přes neustálé vychýlení do nicoty, kterou je smrt, nepředstavuje nicota smrti v předdějinném životě „vlastní téma“,<sup>45</sup> v nicotě není rozpoznáno samo bytí jsoícího – tedy to, co působí, že se všechno „objevuje a ukazuje“<sup>46</sup> – nevystupuje tematicky před člověka. Zakryta je „problematičnost veškerenstva“, problematičnost jakéhokoli uchopení skutečnosti. Samotným počátkem dějinné epochy je objevení této problematičnosti, objevení této „otřesenosti“ jakéhokoli pojetí skutečnosti, jakéhokoli smyslu, a tedy v prvé řadě smyslu mytického. Mytický smysl, smysl původně neproblematický, kolektivně platný a samozřejmě závazný, sice „skromný“, zároveň však „zabezpečený a uklidňující“,<sup>47</sup> je nyní otřesený, stal se problematickým, a to kvůli „černému pozadí uzavřené noci“,<sup>48</sup> kterou je bytí odlišné od jsoícího v celku. Svět, tedy jsoucí v celku, se člověku poprvé tematicky nabízí jako něco, co vybízí k výkladu, k individuálnímu hledání smyslu, k odhalování toho, co svět je.

<sup>44</sup> Zde a dále srov. J. Patočka, *Kacířské eseje o filozofii dějin*, in: J. Patočka, *Péče o duši III*, OIKOYMENH, Praha 2002, s. 33–37.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 31.

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 21.

<sup>47</sup> Srov. tamtéž, s. 50.

<sup>48</sup> Srov. tamtéž.



V Patočkově pojetí předdějinné lidstvo žije v „ontologické metafoře“.<sup>49</sup> Nerozumí bytí „jako takovému“, toto bytí je skryto ve vyšším, transcendentním, nadpřirozeném božství. Toto transcendentní se nezakouší v běžné zkušenosti, přesto je však součástí stejné oblasti jako veškeré jiné jsoucno. V této oblasti se v předdějinné době všechno zároveň ukazuje i skrývá. Svět předdějinného lidstva je plný bohů a mocí, to všechno je samozřejmě tu, ačkoli je nikdo neviděl, nikdo se vlastní zkušeností nemohl přesvědčit o jejich přítomnosti. Patočka poukazuje na to, že předdějinný člověk nerozeznává rozdíl mezi jednotlivým jsoucnem a celkem jsoucího, se kterým se člověk setkává v jeho odlišnosti od bytí. Příznačné je to, že předdějinný člověk nerozlišuje mezi nocí, která je „zkušenostním faktem“, a nocí jako temnotou, která je „bleskem bytí“. Všechno, jednotlivá jsoucna, „jednotlivé fenomény“ i „jejich ukazování“ je „stopeno v jediné rovině“. Toto spojení jsoucna a bytí do jediné roviny připomíná básnické metafory, pomocí kterých jsou vztahy nezachytitelné v běžné zkušenosti vyjadřovány prostřednictvím skutečností převzatých z této zkušenosti, a to za pomoci „spojení, rozpojení a variací“, se kterými se v této zkušenosti nesetkáme. Tato metaforičnost mytického smyslu však zůstává pro předdějinného člověka netematická. Čtenář básnického díla „očekává metafory jako metafory“, jako básnické obrazy, ovšem mytický člověk vnímající mytické vyprávění je jako takové nechápe, nerozeznává v mytickém vyprávění „rovinu přenášenou a přenášející“, „význam a předmět“. Můžeme říci, že tato ontologická metafora mytického vyprávění, kterou mytický člověk nechápe jako metaforu, se projevuje v jeho neschopnosti pojmut rozdíl mezi dnem a nocí jako rozdíl ontologický.

V *Kacířských esejích o filozofii dějin* však Patočka také poznamenává, že předdějinné lidstvo obecně žije se „skrytou možností problematičnosti“ výkladu reality a že tato problematičnost „může propuknout“. Existuje dokonce určitý stupeň života v samozřejmosti, života se skromným, spolehlivým mytickým smyslem, který dospívá až na samotný „pokraj problematičnosti“.<sup>50</sup> To se děje v prvních vysokých civilizacích, ve kterých člověk disponuje písmem.<sup>51</sup> Tato dispozice možností fixace jazyka, dispozice „petrifikovanou pamětí“, je sice využívána především k udržování existence a správně rozsáhlých předdějinných říší,<sup>52</sup> umožňuje však také rozvoj literatury, umožňuje „dalekosáhlou reflexi“, kterou ukazuje básnictví a jeho „nesmírný, po celé tehdejší oikúmené se prostírající vliv“.<sup>53</sup>

Zmíněné mytické pochopení bytí v ontologické metafoře, tedy vlastně zakrytí bytí smyslem mytického vyprávění, se zásadně odlišuje od výslovného vztahu k bytí a jsoucímu v celku, kterým jsou založeny dějiny. Patočka tu upozorňuje, že v předdějinném období je pohyb pravdy „tematicky podřazen“ pohybům akceptace a sebevydávání. Poukazuje na to, že lidské pochopení nadvlády bohů v jednotné oblasti skutečnosti především určuje podobu vzájemné akceptace lidských bytostí, která se zásadně vztahuje k možnosti prodloužení života, a vede také k lidskému přijetí bohy dané role sebevydávání, která se realizuje v pracovním napření se do věcí. Život v předdějinném období se tedy vyčerpává v udržování sebe sama a tato vázanost života k sobě samému z něho činí ontologickou

<sup>49</sup> Zde a dále srov. tamtéž, s. 45.

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 29.

<sup>51</sup> Srov. tamtéž, s. 31.

<sup>52</sup> Srov. tamtéž, s. 42, 47.

<sup>53</sup> Srov. tamtéž, s. 47.

metaforu.<sup>54</sup> Život v dějinném období naopak díky nahlédnutí rozdílu jsoucího a bytí směřuje ke svobodnému uplatnění, je „vzmachem“ ke smyslu, který samostatně odhaluje a který je případně schopen i formulovat.

S ohledem na problém literatury se dá říci, že nalezení problematičnosti předdějinného mytického smyslu teprve vytváří prostor k individuálnímu hledání a vyjádření smyslu a také k vyjádření individuálního životního smyslu v literárním díle. Vidíme tedy, proč má filozofie podstatnou roli ve vzniku literatury. Filozofie jako individuální hledání smyslu otevírající dějiny přispívá k možnosti odhalení individuality tvůrce, který téma životního smyslu uchopí. Teprve v dějinách existuje literatura ve vlastním smyslu, tedy individuální tvorba směřující k vyjádření životního smyslu založeného na tematickém rozpoznání rozdílu jsoucího a bytí. Teprve z hlediska literatury, tedy z hlediska dějinného období, je ontologická metaforičnost mytického vyprávění rozpoznána jako metaforická a jako taková je využitelná v literární tvorbě zaměřené na odhalení životního smyslu v jeho tvůrčí proměnlivosti a tajemství.

## VII. Vztah středověké a moderní literatury k mýtu

Na to, že se k mytickému smyslu nevztahuje výhradně antická literatura, poukazuje Patočka v několika dalších textech. Ve studii „Faustovská legenda včera a dnes“ (1972) uvažuje Patočka obecně o způsobech, kterými autor epického díla nachází látku svého díla.<sup>55</sup> Obvykle je autor epického díla považován za tvůrce, který určuje látku svého díla z „vlastní libovůle“. V případě, že dílo tryská z „celkového životního naladění“ umělce, jsou náměty skutečně jen „náhodnou záminkou“ k tvorbě díla. V případě, že však na námětu díla skutečně záleží, je obvykle látka nikoli to, co „básník hledá“, ale naopak je látka to, co „hledá básníka“. Náměty si v takovém případě vybírají spisovatele, poukazuje Patočka. Takové náměty jsou však jen „náměty mytické“. V takových případech dává spisovatel „svou tvůrčí sílu do služeb tématům“, která „provázejí určitou část lidstva“ v jejím porozumění sobě samé a v jejím porozumění skutečnosti. Tato témata však nepředstavují plně „rozvinutý smysl“. Takový smysl ale může spisovatel z těchto námětů „rozvinout“, a to v případě, že se cítí povoláný do „zaběhaných drah“ porozumění sobě samému i skutečnosti zasáhnout.

Mýty jsou vyprávění skládaná z vnitřního nutkání a jejich původci zůstávají anonymní, nekladou si nároky na autorství, pokračuje Patočka. Mýty vyjadřují „tíži života“ a jeho „nejzazší napětí a naděje“.<sup>56</sup> Zatímco v antice zachycují mýty osud člověka vždy „v nejtěsnější a nerozsáhlejší spjatosti s jeho životním společenstvím“, protože „životní naplnění i sebeztráta“ se odehrávají „ve vztahu k obci“, v křesťanské epoše a epoše odvozené z křesťanství se v centru mytického vyprávění nachází „osud individuální duše“. Můžeme doplnit, že přes zaměření na individualitu určuje kolektivní platnost křesťanského vyprávění nepopíratelným způsobem jeho statut mýtu. Patočka se domnívá, že faustovská pověst je zřejmým dokladem existence křesťanského mýtu. Patočka však dále také konstatuje,

<sup>54</sup> Srov. tamtéž, s. 43.

<sup>55</sup> Zde a dále srov. J. Patočka, *Faustovská legenda včera a dnes*. Nad románem Thomase Manna *Doktor Faustus*, in: J. Patočka, *Umění a čas II*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 105.

<sup>56</sup> Zde a dále srov. tamtéž, s. 105–106.

že mýtus o Faustovi zůstává „živý“ i v naší přítomnosti, protože „produkuje“ významná „básnická díla“. Spisovatelův úspěch se poměřuje jeho schopností dosáhnout hloubky mytické roviny „pramocí a prasil“ a zároveň „původností“ jeho výkonu. Uchopení mytického tématu je velice odvážným záměrem, a to zejména v dnešní racionalizované době, poukazuje Patočka. V dnešní době je racionální výklad mýtu něco, co se „vnucuje“, zároveň však něco, co je nezbytné pro pochopení mýtu i pro jeho nové „utváření“. Patočka také zdůrazňuje, že spisovatel uchopující určité mytické téma se „vystavuje srovnání“ s velikány literární historie, kterým se takový „podnik“ už zdařil, a dokonce tyto autory vědomě „vyzývá“. Nové úspěšné uchopení mytického tématu přináší „organickou metamorfózu“ určité už „v jistém smyslu reálné postavy“ a určité „základní situace“, které byly vytvořeny v některém ze starších způsobů literárního zpracování „praelementů“ určitého mýtu. Schopnost vyrovnat se původním a zároveň přesvědčivým způsobem s těmito praelementy, schopnost dosáhnout roviny jeho „pramocí a prasil“ a vytěžit z ní nový „básnicko-mytický výklad doby“, to se ukazuje jako úkol spisovatele, který cítí, že je vybrán některým mytickým tématem.

Tématu uplatnění mýtu o Faustovi v literatuře se Patočka věnuje i ve studii „Smysl mýtu o paktu s ďáblem“ (1973). Patočka tu říká, že jako jakékoli mytické vyprávění je i pověst o Faustovi neznámého původu, nemá individuálního autora.<sup>57</sup> Po dlouhém putování „odlehými sekulárními cestami“ a ovlivněna náboženskými představami pozdního středověku je však tato pověst nabídnuta tiskem a to umožňuje její uchopení básníky. Velice podobně jako ve studii „Faustovská legenda včera a dnes“ tu Patočka obecně zdůrazňuje, že básníci jsou nejdůležitější „ztvářňovatelé mýtů“, básníci z mýtů dokážou vykresat intenzivní „životní obsah“, který v nich v zárodku doutnal. Získaný životní obsah je však odpovědí na otázku, kterou mýtus představuje. Mýtus je ve skutečnosti „radikální otázka“, která je člověku kladena a se kterou se lidé setkávají v hloubce, která v nich leží a kterou se obracejí k ostatním. Tato radikální otázka, již „my neklademe“ a již jsme „naopak sami problematizováni“, povolává spisovatele. Spisovatel tuto otázku „formuluje a zpracovává“. Faustovská legenda například byla v moderní literatuře zpracována opakovaně a Patočka samotný rozebírá způsob, kterým k této legendě přistoupili Christopher Marlowe, Johann Wolfgang Goethe a Thomas Mann.<sup>58</sup> Dá se jednoznačně říci, že všichni tito autoři využili mytickou postavu Fausta k zobrazení situace, ve které se Evropa v jejich době nachází.

Vidíme tedy, že básník využívá mytická témata, využívá roviny mytických pramocí a prasil k rozvinutí životního smyslu aktuálního, schopného oslovit lidstvo jeho doby. Mytická témata jsou zasazena do tohoto smyslu, který je spisovatelem shromažďován a odhalován na základě výslovného vztahu k bytí, kterého je schopen člověk žijící v dějinách. V této souvislosti poznamenáváme, že můžeme porozumět tomu, proč jsou mytická témata spisovateli blízká a proč jsou v literatuře přirozeně využitelná. Už výše jsme upozornili na Patočkův náhled, že literatura podává životní svět ve fantastické reflexi a že nesestupuje až k reflexi filozofické. Literatura neprovádí analýzu životního smyslu, ale podává ho v ideálním obraze, tedy v obraze soustředěném na podstatné. Už výše

<sup>57</sup> Zde a dále srov. J. Patočka, *Smysl mýtu o paktu s ďáblem. Úvaha o variantách pověsti o Faustovi*, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 510–511.

<sup>58</sup> Srov. tamtéž, s. 514–525.

jsme také poukázali na Patočkovu charakterizaci, že mytické vyprávění, tedy slovní transformace rituálního chování, je prvotní reflexí skutečnosti. A také v přednáškách *Platón a Evropa* Patočka ukazuje, že situace člověka není v mýtu podána na základě reflexe, to znamená filozofického přístupu, ale že mytická pravda je dána v „před-reflexi“,<sup>59</sup> že vyjádření životního smyslu v mýtu formuje „tvůrčí fantazie“ předdějinných společností, a to na základě „emocionálního napětí“.<sup>60</sup> V pojednání „Přirozený svět“ v meditaci svého autora po třiatřiceti letech (1969) Patočka konstatuje, že „pronikavý“ pohled mýtu se nabízí v „neskutečnu obrazu“.<sup>61</sup> Fantazijní element, element neskutečnosti obrazu je tedy společný mýtu i literatuře. Tato blízkost mýtu a literatury se samozřejmě může odhalit jedině z hlediska literatury, tedy z hlediska dějinné epochy, protože z hlediska předdějinného člověka je v mytickém vyprávění podána pravda. Domníváme se, že tato blízkost vede k přirozenému využívání tohoto vyprávění v literatuře.

V přednáškách *Platón a Evropa* Patočka uvažuje o vyjádření mytické pravdy v moderní literatuře, konkrétně u Boženy Němcové. V její *Babičce* je vylíčen „mytický svět“.<sup>62</sup> Patočka zdůrazňuje, že to, co podává Němcová, podléhá „dvojitosti“ či „protikladu“. Na jedné straně je to historie toho, co je „blízké, pravé a denní“. V ní jsou lidé v kontaktu s „dobrým“, s „pozitivním“. Přestože se může stát řada nevíтанých věcí, s dobrým jsou vždy spojeny mocnosti, které jsou schopny člověka „zachránit, podržet ho“. Naproti tomu je tu však „protihistorie“ toho, co je „nepřátelské, hrůzné, šílené“. V ní jsou lidé konfrontováni s „temným“, se „zlým“. Zlým je však něco nevyličitelného, něco, co se nedá vypovědět, a co tedy přesahuje svět, ve kterém se lidé pohybují. Patočka zdůrazňuje, že svět tohoto protikladu mezi dobrým a zlým, mezi denním a temným, tedy mytický svět, je „světem našeho života“.

Patočka se dále zmiňuje i o „analogičnosti“ mezi mytickým světem podaným v *Babičce* a mytickým světem předdějinným, světem „velkých městských civilizací starého Předního Orientu“, světem podaným například v mýtu o Gilgamešovi, biblickém mýtu o stromu poznání a života nebo v oidipovském mýtu o bloudění, kterým je odhalenost skutečnosti.<sup>63</sup> Oproti určité „idylčnosti“ *Babičky* je v mýtech těchto společností dualita mezi dobrým a zlým podána „napjatým a tragickým“ způsobem. V obou případech však máme co do činění s mytickou polaritou mezi „domácím, pevným a denním“ a „druhým, neuchopitelným a nočním“ a „zprostředkováním“ mezi nimi. Můžeme se tedy domnívat, že Patočka prostě předpokládá základní shodnost mezi mytickým smyslem *Babičky* a smyslem zmíněných mýtů Předního Orientu? Můžeme říci, že moderní literární dílo, kterým *Babička* je, může v určité modifikaci a oslabení představovat návrat mytického smyslu, kterým se řídily předdějinné společnosti?

V souvislosti s mytickou dvojsmyslností vyjádřenou v *Babičce*, tedy s bludností, která vyplývá z toho, že svět, v němž se lidé pohybují, je podrýváán „nočním elementem“, se však Patočka zmiňuje o „problematičnosti“.<sup>64</sup> Mytičnost *Babičky* nakonec spočívá ve vyjádření možnosti „náhlého“ propuknutí této „všeobecné“ problematičnosti. „Problé-

<sup>59</sup> J. Patočka, *Platón a Evropa*, viz výše, s. 185–186.

<sup>60</sup> Srov. tamtéž, s. 189.

<sup>61</sup> Srov. J. Patočka, „Přirozený svět“ v meditaci svého autora po třiatřiceti letech, viz výše, s. 330.

<sup>62</sup> Zde a dále srov. J. Patočka, *Platón a Evropa*, viz výše, s. 187–188.

<sup>63</sup> Zde a dále srov. tamtéž, s. 189.

<sup>64</sup> Zde a dále srov. tamtéž, s. 188.

mem, strašnou otázkou „*Babičky* je to, není-li „blízký, pevný a teplý“ svět pouhým „provizoriem“, konstatuje Patočka. Můžeme nyní zopakovat Patočkovy názory, že vědomí „otřesenosti“ dosaženého smyslu vyplývající z výslovného vztahu k bytí je předpokladem individuálního hledání smyslu a že tato „problematicnost“ nově nalézaného smyslu není situací dočasnou, ale věčnou. Otřesenost ukazuje, že svět v historické době není daný jednou provždy, ale že je už navždy „problematický“ a že nesporně ztratil svou kolektivní platnost. Ukazuje se tedy, že svět odkrytý v *Babičce* je přes svou podobnost se světem starověkých mýtů zasazen do souvislosti s výslovným vztahem k bytí, je problematický, že je hledaný a platný individuálně. „Vlastní spisovatelství“ v „moderním smyslu“ je však charakterizováno individuálním zachycením životního smyslu, zachycením, za které ručí samotný spisovatel, sice nezbytně ve společenském kontextu, nikoli ale ve vztahu k „anonymnímu a v anonymitě závaznému *my*“.

### VIII. Mytický smysl a smysl v literatuře z hlediska životních pohybů

Výše jsme se zmínili o Patočkově vyjádření, že rozmanité světy odhalené v literatuře jsou spojené společnými rysy. My jsme dodali, že tyto společné rysy spojují jednotlivé literaturou odhalené světy s mytickou pravdou. Domníváme se, že tyto společné rysy je možné vykázat poukazem na Patočkovu koncepci životních pohybů, na kterou jsme už také výše upozornili.

Ve svém pojednání „Přirozený svět“ v meditaci svého autora po třiatřiceti letech“ Patočka říká, že pohyb „průlomu“, kterým tu jednoznačně rozumí pohyb pravdy, je k pohybu „zakotvení“ neboli pohybu akceptace a pohybu „sebeprodloužení“ neboli „reprodukce“, tedy pohybu sebevydání, v „dialektickém vztahu“, to znamená ve vztahu „spojení a zatlačení“.<sup>65</sup> Na potlačení pohybu pravdy v mytickém pojetí skutečnosti jsme už poukázali výše. Mytické vyprávění vyjadřuje dimenze pohybu akceptace a také pohybu sebeprodloužení, zatímco dimenze pohybu pravdy, tedy výslovné vztahování k bytí, je v mytickém vysvětlení skutečnosti zakryta v ontologické metafoře. Mytické vyprávění nabízí pronikavý pohled na lidský „úděl“, ve kterém dominují děje realizované v pohybu akceptace neboli pohybu zakotvení. Jsou to například „mystéria ojednotlivění a původní jednoty“, „dramata rozdvojení, rozkolu a tragické slepoty“ nebo událost „vyhnání z ráje“ s jeho atmosférou „neštěstí a bídy“ a také „provinilosti, potřeby, smilování a vykoupení“.<sup>66</sup> V mytickém obraze je však ukázáno i to, že člověk je podroben původnímu zakazu, kterým je zamezeno jeho poznání rozdílu mezi dobrým a zlým. Trestem za překročení tohoto původního zakazu je také nutnost pracovat. K vyjádření těchto vektorů pohybu zakotvení se tedy v mytickém vyprávění připojuje zdůraznění pohybu sebeprodloužení, reprodukce, který nezbytně vyplývá z lidského vědomí vlastní smrtelnosti. Tato vyjádření jsou předdějinným člověkem přijímána jako něco neproblematického, daného, předdějinný člověk tedy rozumí vlastnímu životu z hlediska bytosti určené bohy k udržování rodu a sebevydání v pracovní námaze.

<sup>65</sup> Srov. J. Patočka, „Přirozený svět“ v meditaci svého autora po třiatřiceti letech, viz výše, s. 334.

<sup>66</sup> Zde a dále srov. tamtéž, s. 330–331.

V *Kacířských esejích* Patočka ukazuje předdějinný svět jako svět, ve kterém realizace pohybů zakotvení a sebeprodloužení znemožňuje rozvoj individuálního hledání životního smyslu, tedy výslovně realizace pohybu pravdy. Toto individuální směřování k pravdě je však mimo jiné součástí literatury, ať už má toto hledání smyslu podobu individuálního vyjádření smyslu v souladu s mytickým rámcem nebo shromažďování a odhalování smyslu platného výhradně individuálně. V dílech starší literatury, ve kterých je fixován a realizován životní smysl plynoucí z mýtu, i v dílech moderní literatury, v kterých je odhalován individuální životní smysl, jsou do odhalovaného životního smyslu začleněny „podstatné dimenze“<sup>67</sup> pohybů akceptace a sebeprodloužení. To ukazují například Sofoklova dramata i *Babička* Boženy Němcové. Patočka v této souvislosti hovoří o rozdílech „domova a cizoty, blízkosti a dálavy, bezpečí a ohrožení, známého a nepoznaného, přátelského a nepřátelského“.<sup>68</sup> Tyto orientující rozdíly, podstatné dimenze neboli vektory působící v pohybech akceptace a sebeprodloužení jsou tedy součástí životního smyslu vyjádřeného v mýtu i odhaleného v literatuře. Podstatné dimenze pohybů akceptace a sebeprodloužení jsou však v literatuře podřízeny celkovému charakteru odhaleného životního smyslu. Dá se tedy říci, že mytická pravda předdějinného člověka s jejími orientujícími rozdíly je zařazena do vyjádření, kterým je v literatuře odhalován svět, celková souvislost života dějinného člověka. Mytická pravda tedy v dějinách „neumírá“, ale „proměňuje se“<sup>69</sup> a tuto proměnu ukazuje především literatura.

Patočka v *Kacířských esejích* ukazuje, že dějinný člověk vztahující se výslovně k bytí jsoucího má svět, který je „přirozený“, ale který je zároveň výsledkem individuálního hledání a předmětem zásadních proměn. Patočka však také poukazuje na to, že tyto navzájem rozdílné historické přirozené světy se přibližují v „oblasti každodennosti“ a že tato oblast není autonomní.<sup>70</sup> My se domníváme, že oblast každodennosti přirozených světů zahrnuje pohyby akceptace a sebeprodloužení. Směřování těchto pohybů není autonomní, ve svém konkrétním charakteru je určeno výsledkem pohybu pravdy, tedy odhaleným životním smyslem. Přesto však podstatné dimenze pohybů akceptace a sebeprodloužení sblíží rozdílné historické přirozené světy navzájem a sblíží i tyto světy se světem mytickým. Domníváme se, že tato blízkost v oblasti každodennosti se projevuje i mezi „životními smysly“ odhalovanými v literatuře. To se ostatně ukazuje jako nezbytné vzhledem ke způsobu, kterým jejich odhalení vzniká. Už jsme poukázali na to, že v Patočkově pojetí spisovatel ve skutečnosti shromažďuje ozvěnu funkcí lidského života. Mezi ně nepochybně náleží i ty, které vyplývají z pohybů akceptace a sebeprodloužení. Orientující rozdíly těchto dvou pohybů, jejich podstatné vektory jsou zvláště zdůrazněny v mytickém vyprávění. Spisovatel může zdůraznění podstatných dimenzí těchto pohybů z mytického vyprávění přejímat, může ve svém díle vyzdvihnout a zpracovat rozdíly, kterými se tyto pohyby orientují. V takovém případě se dá říci, že spisovatel ukazuje mytický svět nebo že vyjadřuje mytickou pravdu. V díle spisovatele je však tato pravda vždy součástí individuálně hledaného smyslu, ke kterému může člověk dospět jedině na základě výslovného vztahu k bytí a jsoucímu v celku, tedy smyslu, ke kterému člověk dochází díky realizaci pohybu pravdy.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 223.

<sup>68</sup> Srov. J. Patočka, Platón a Evropa, viz výše, s. 189.

<sup>69</sup> Srov. J. Patočka, Smysl mýtu o paktu s ďáblem. Úvaha o variantách pověsti o Faustovi, viz výše, s. 510.

<sup>70</sup> J. Patočka, Kacířské eseje o filosofii dějin, in: J. Patočka, *Péče o duši III*, viz výše, s. 26.

## IX. Závěr

Pokusíme-li se shrnout směřování našich úvah o Patočkově pojetí vztahu smyslu mýtu ke smyslu literatury, můžeme říci, že přes vzájemnou odlišnost se literatura nepřestává k mýtu obracet. To „obecné“, tedy všeobecně platné, závazné dominanty smyslu vyjadřovaného mytickým vyprávěním, jsou převzaty nejstarší literaturou. Už tato literatura však na základě tohoto obecného směřuje k „podstatnému“, tedy k životnímu smyslu shromážděnému ve vztahu člověka k bytí a jsoucímu v celku. Individualita spisovatele je korelativní k takovému obratu k podstatnému, protože individualita hledání smyslu vyplývá ze vztahu k bytí. Přesto se však obecnost vyjadřovaného projevuje v literatuře antické i středověké. Teprve v moderní literatuře se realizuje hledání individuálního smyslu. Teprve v moderní literatuře jsou dominanty tohoto „obecného“ pouhými náměty – obvykle zprostředkovanými staršími literárními díly – určenými ke zpracování, k rozvinutí do podoby vysvětlujícího smyslu. Toto vysvětlení skutečnosti odhaleným smyslem je dějinné, zásadně se proměňuje a vztahuje se vždy k aktuální situaci, k potřebě jasnosti, kterou lidstvo v podobě čtenářů pociťuje.

## Poděkování

Tento text vznikl za podpory grantového projektu „Problematika umění v myšlení Jana Patočky“ (GAČR P409/11/0324).

## LITERATURA

- Heidegger, M., Zrození uměleckého díla, *Orientace*, 1968, roč. 3, č. 5, s. 53–62, č. 6, s. 75–83, 1969, roč. 4, č. 1, s. 84–94.
- Husserl, E., *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*, Academia, Praha 1996.
- , *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*, JEŽEK, Praha 1995.
- Patočka, J., *Češi I*, OIKOYMENH, Praha 2006.
- , *Fenomenologické spisy II*, OIKOYMENH, Praha 2009.
- , *Péče o duši II*, OIKOYMENH, Praha 1999.
- , *Péče o duši III*, OIKOYMENH, Praha 2002.
- , *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004.
- , *Umění a čas II*, OIKOYMENH, Praha 2004.
- Petříček, M., Mýtus v Patočkově filosofii, *Reflexe*, 1992, č. 5–6, s. 6-1–6-15.

## PATOČKA'S CONCEPTION OF THE MEANING OF LIFE IN LITERATURE AND MYTH

### Summary

In this article, the author considers Jan Patočka's discussions of the relation between literature and myth, the difference and the relationship between the truth of myth and the meaning of life in literature. At first, he presents Patočka's concept of the dialectical relation between language and reality. In this context, he describes Patočka's concept of mythical truth and its impact on ancient literature, which is both linked to myth and expresses it. Furthermore, he examines the difference between ancient and medieval literature and modern literature, and suggests that the transformation to literature in the modern

sense of the word is identical with the abandonment of the expression of collectively shared meaning and the acceptance of the individual's search for meaning. The question of the difference between the relation to myth in ancient and in medieval literature and in modern literature is answered by means of Patočka's considerations on the 'general' in literature and the relation of literature to the 'essential', that is, to the revelation of beings in a whole. In this context, the author emphasizes the impact that Heidegger's concept of the work of art had on Patočka's considerations on the work of literature. Furthermore, the author seeks to demonstrate the character of the relationship between literature and myth by virtue of Patočka's concept of three 'movements of life'. It is in literature, that the movement of truth, that is, the search for the individual meaning of life, is realized. The author suggests that Patočka emphasized that the movement of truth suppresses the movements of acceptance and self-prolonging. In myth, by contrast, the dimensions of the movements of acceptance and self-prolonging come to the fore and the movement of truth is concealed by the 'ontological metaphor'. Patočka argues that the truth of myth does not result from the explicit relation to beings in a whole, but it establishes itself even in modern literature; in some works of modern literature, the dimensions of the movements of acceptance and self-prolongation are accentuated and put into the expression of the overall and individual meanings of life.



## PATOČKOVY ROZBORY LITERÁRNÍCH DĚL A JEJICH VZTAH K PATOČKOVĚ FILOZOFII UMĚNÍ A DALŠÍM OBLASTEM JEHO MYŠLENÍ

DANIELA BLAHUTKOVÁ

### I. Umění, literatura, literární dílo dnes

V 60. letech napsal Jan Patočka několik významných statí o umění. Společné je jim rozlišení mezi smyslem uměleckého díla dnes a v předchozích obdobích dějin. Ve stati „Umění a čas“ (1966), inspirované Hegelovou tezí o konci umění, Patočka hovoří o starším umění tzv. umělecké epochy, kde je v díle sdělován smysl všeobecný, závazný, předem daný, a o tvorbě tzv. epochy estetické, kde se smysl ukazuje jako problematizovaný, subjektivní. Patočka zde konstatuje, „že sám smysl uměleckého díla, způsob, jak je chápeme, podléhá změně v průběhu dějin a že jsme dospěli k jednomu z bodů obratu na této dráze“.<sup>1</sup> Na úvod výkladu tohoto „zásadního estetického vývoje“ poznamenává, že bude podán „na příkladech výtvarných umění“, avšak dodává, „že souběžné dění se odehrávalo v oboru hudby a poezie a že bychom právě tak dobře mohli vyjít i odtud“.<sup>2</sup> Tomu, jak Jan Patočka vykládal problematiku smyslu a jeho proměny ve slovesných uměních a zda se teze z teoretických statí o umění promítají i do jeho vlastních rozborů konkrétních literárních děl, chceme věnovat následující úvahu.

V textu „Umění a čas“ je ráz moderního vývoje umění vyložen jako „příchod epochy subjektivního stylu“,<sup>3</sup> jako odvrát od prvenství mimese – a za pomoci Gehlenovy teze o vývoji výtvarného umění ve smyslu redukce vrstevnatosti výtvarného díla a Ingardenovy myšlenky o proměně metafyzické kvality výtvarného díla je pak ukazováno, jak abstraktně, intelektuálně náročné umění, nenabízející uklidnění z rozpoznání závazné metafyzické kvality, odpovídá proměnám v charakteru doby vůbec.<sup>4</sup> Stať ovšem poukazuje též na to, že subjektivní a nezávazná smysluplnost moderních uměleckých děl ex negativo „implikuje jisté teze o společném, obvyklém světě“ a že i umění subjektivního stylu plní „funkci, která není funkcí únikovou“ – vykazuje schopnost být v době rozpou-

<sup>1</sup> J. Patočka, *Umění a čas*, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 304.

<sup>2</sup> Tamtéž.

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 306.

<sup>4</sup> Formulace zde vychází z interpretace problematiky ve statí M. Ševčíka. Srov. M. Ševčík, *Umění minulosti a přítomnosti v Patočkových interpretacích Hegelovy teze o minulém rázu umění*, *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica. Studia Aesthetica IV. Negace a afirmace v Patočkově koncepci uměleckého díla*, 2011, č. 1, s. 78.

tané výroby a konzumu protestem, „nezvratným projevem lidské svobody“ tam, kde je lidství podřizováno „objektivnímu procesu“.<sup>5</sup>

S ohledem na teze statě „Umění a čas“ je podán nárys proměny literární umělecké tvorby ve statí „Spisovatel a jeho věc“ (1968). Patočka zde nejprve uvažuje o médiu tohoto umění, tj. řeči, o jejím primárním určení a poté o tom, jakým způsobem a k čemu ji dokáže užít umění. Zároveň směřuje k zodpovězení otázky, „jaká je podstatná věc umělce, a chceme-li to provést konkrétně na případě spisovatelství jako zvlášť důležitého uměleckého druhu“, dnes.<sup>6</sup> Přitom ozřejmuje rozdíl mezi literaturou vzniklou z mytické reflexe světa (která je hlasem vyprávějícím obecné, podstatné, sdílené a předávané na půdě společného smyslu) a literaturou „údobí, kdy básník a spisovatel mluví již pouze sám za sebe“ (a smysl spíše vnuká subjektivní, fantastickou obměnou reality „spolu s apelem na vlastní zkušenost o podstatném“<sup>7</sup>). Patočka zde ukazuje, jak se přes tuto proměnu, subjektivizaci umělce hlasu, spisovatelství pořád vztahuje k univerzální totalitě věcí, sbírá a odhaluje životní smysl. Ze svěbytné pozice „mezi životní praxí a filosofovou reflexí“ zachycuje básník obratným užitím přirozeného jazyka svět v jeho konkrétnosti, „ten-kerosti“, ale zároveň nikoli bez „celkového osmyslení“: přes individuální klíč básník odhaluje „vždy implicitně a ve způsobu zakrytosti universální totalitu věcí“. Umění „a nejbezprostředněji spisovatelství“ touto svou povahou vzdoruje zákonu specializace, spisovatel je „správcem individuální totality, neroztržitého, osobně uskutečnitelného životního smyslu“ – může a má kompenzovat převládající tendence vědotechnické doby a připomínat životní celek, celistvý vztah k univerzu.<sup>8</sup>

Vidíme, že „Spisovatel a jeho věc“ se podobně jako „Umění a čas“ vyslovuje o charakteru moderního vývoje umění (od postihování společného, objektivního smyslu k zachycování smyslu individuálně, subjektivně) a rovněž i o tom, v čem je současné umění nezávislé na dominantních silách a tendencích doby, čím jim může vzdorovat anebo je kompenzovat. Zatímco v „Umění a čas“ se ovšem téma svobody umění pojí i s úvahou o proměně formálních prostředků, jíž výtvarné umění reaguje na směřování moderní civilizace, co bychom tím mohli rozumět v oblasti slovesných umění, „Spisovatel a jeho věc“ snad naznačuje, ale přímo neříká. Jestliže v „Umění a čas“ nacházíme formulaci: „Hluboký smysl pro svobodu, který projevuje moderní umění, proniká právě ve formálních prostředcích, jichž užívá: soustředíc se na základní významovou vrstvu *značící*, obětuje jistě metafyzickou vrstvu *značeného* ve smyslu vyprávěného, ale proto, aby se soustředilo na tu vrstvu, kterou dílo nevypráví, nýbrž kterou jest,<sup>9</sup>“ pak by se v oblasti slovesných umění přímo nabízela pozornost např. vůči fenoménu krize narace, který se v moderní próze projevoval a byl i reflektován. Toto téma však „Spisovatel a jeho věc“ nechává stranou – a ani rozbory konkrétních literárních děl k němu nevedou. Jan Patočka nenapsal statě o díle autorů jako J. Joyce, M. Proust, R. Musil nebo H. Broch. V moderní literatuře si všímá velkých vypravěčů – T. Manna, W. Faulknera, J. Durycha (eventuálně

<sup>5</sup> Srov. J. Patočka, *Umění a čas*, viz výše, s. 316; srov. M. Ševčík, *Umění minulosti a přítomnosti v Patočkových interpretacích Hegelovy teze o minulém rázu umění*, viz výše, s. 79–80.

<sup>6</sup> J. Patočka, *Spisovatel a jeho věc*, in: J. Patočka, *Češi I, OIKOYMENH*, Praha 2006, s. 281.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 288.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 290–292.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 316.

Tolstého, Čechova, Dostojevského...); a všímá si témat, motivů, nikoli formálních prostředků.

Zajímá-li nás, jakým způsobem Jan Patočka pohlíží na konkrétní literární díla, musíme tedy zřejmě předpokládat, že jeho úvahy na tomto poli nejsou jen ilustracemi tezí vyjádřených ve statích „Umění a čas“ a „Spisovatel a jeho věc“. Patočkovy texty o literatuře a o konkrétních literárních dílech vznikaly zejména v 60. a 70. letech z různých motivací a mají vztah i k jiným oblastem Patočkovy filozofie, než je filozofie umění. Budeme si všimnout, jaké akcenty v nich dominují a jaké spojnice vykazují. Ačkoli se budeme soustředit zejména na Patočkovy statě věnované moderní literatuře, nelze si nevšimnout, že spojující momenty se místy týkají i děl vzniklých v různých dějinných epochách. Pokusíme se tedy ukázat, o čem Patočkovy úvahy nad literárními díly vypovídají i jak ladí či neladí s tezemi podanými v teoretických statích o umění a jak případně dotvářejí pohled na Patočkovu pojetí „zásadního estetického vývoje“ v oblasti literatury.<sup>10</sup>

## II. Literární díla jako průvodci lidstva v jeho sebeporozumění

Patočkovy úvahy inspirované konkrétními literárními díly (ať už jde o statě či o pasáže v rozsáhlejších filozofických textech) se dají rozdělit do dvou tematických okruhů: literatura a mýtus (Gilgameš, Labdakovci, Faust) a moderní literatura (Mann, Durych, Faulkner, eventuálně Máchá, Čechov). Takové dělení, byť se při pohledu na Patočkovy texty nabízí, však ihned navozuje dojem, že rozlišování umění starého a moderního hraje zásadní roli i tam, kde filozof věnuje pozornost konkrétním literárním látkám. Přitom je dobře viditelné i to, co úvahy o obojím spojuje – a to je především přístup k rozboru literárních děl vůbec.

V textu „G. W. F. Hegel: Dramatická poesie“ (1959) se Patočka obdivuje Hegelovým rozborům významných děl evropské tradice a vyzvedává zvláště jeho schopnost „odkrytí toho, co nazývá substanciální stránkou kolize a patosu dramatických dějů a co bychom my nazvali obsahovou či ideovou stránkou věci; ukazuje vždy, jak tyto kolize nejsou umělci libovolně vymyšleny, nýbrž že v nich je postižena sama povaha historické situace, v níž daná společnost, v níž lidstvo na cestě svého vývoje právě je“.<sup>11</sup> A to je, jak se zdá, i charakteristika Patočkova přístupu k literárním dílům: jeho pozornost se soustředí na ideovou stránku (téma a jeho nositelé) a ta je vždy interpretována z perspektivy souvislosti díla a duchovní situace doby, v níž vzniká. Na statích psaných od konce 60. let a zejména v 70. letech je velmi zřetelné, že úvahy o literárních látkách se Patočkovi včleňují do filozofie dějin. Co se týče formálních prostředků, sleduje Patočka zejména problematiku žánrů – z hegelovských pozic a se zřetelem k mýtu jako původnímu zřídлу slovesné tvorby.

<sup>10</sup> V souvislosti s literaturou 20. století věnuje tato stať pozornost zejména textům o Mannovu *Doktoru Faustovi*, Durychově *Boží duze* a Faulknerových *Divokých palmách*, tj. textům obsahujícím alespoň dílčí rozbor díla. Ze starší literární tradice je zde přihlédnuto zejména k Patočkovým úvahám o eposu o Gilgamešovi, Sofoklových zpracováních oidipovské látky a různých literárních zpracováních faustovské legendy.

<sup>11</sup> J. Patočka, G. W. F. Hegel: Dramatická poesie, in: J. Patočka *Umění a čas II*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 170.

V dopise z r. 1971 označil Patočka svůj esej „Faustovská legenda včera a dnes. Nad románem Thomase Manna Doktor Faustus“ za „příklad způsobu, jakým bude možné pojednávat určitý žánr epické poezie jakožto reinkarnaci základních mytologických témat určité epochy“.<sup>12</sup> Nejen Faust, ale též Gilgameš a Oidipús jsou náměty zpracované v různých slovesných žánrech, které Patočku zaměstnávaly jako nositelé oněch „mytologických témat určité epochy“: epos o Gilgamešovi je mu v tomto smyslu typickým reprezentantem doby prvních velkých kultur, kterou v *Kacířských esejích o filosofii dějin* spojuje s duchovním ovzduším před-dějinnosti, Sofoklova dramatická trilogie o Oidipovi příkladně vyjadřuje „tragické poznání a tragickou moudrost“ antické polis v údobí na přechodu mezi před-filozofickou a filozofickou sebereflexí. Faustovská látka a její zpracování v knížce lidového čtení, dramatu, poezii a románu zase poukazuje k duchovním obsahům prostředí zformovaného křesťanskou tradicí.

Úvahu o „historii Gilgamešově“ podává Patočka v *Kacířských esejích* (1975) jako součást charakteristiky epochy, která teprve směřuje k prahu dějinného vědomí a jejíž písemné památky už poukazují na aktualitu prvních dvou existenciálních pohybů. Zejména význam prvního z nich, tj. pohybu akceptace, ozřejmuje Patočka právě i rozbořením Gilgamešova příběhu s klíčovými tématy uvědomění si smrtelnosti, úprku před tímto poznáním a nakonec přijetí „malého smyslu“, tj. smíření se s rámcem nevyhnutelných daností a zároveň možností (užít života, vystavět hradby, nechat po sobě děti a dílo: v nich bude Gilgameš „žít“ i po své smrti). Epos, jak Patočkův text ukazuje, vyjadřuje sebepochopení člověka této dějinné epochy – jako účast na chodu velkého společenství lidí a bohů, které člověku zůstává tajemným, ale které je naznačenou měrou poznáno a akceptováno.<sup>13</sup>

Oidipús a tragický žánr slouží Patočkovi k výkladu posunu v sebereflexi člověka v dějinách, jak k němu došlo s rozvojem polis. Člověk se už nevidí tak přímo v područí božského – má odpovědnost vůči božskému i vůči obci. Attická tragédie roste dle Patočky ze ztemnělého horizontu, jako výraz tápajícího hledání ve vztahu k celku, který se komplikuje. Na samém prahu filozofického myšlení tu promlouvá tragická moudrost a její přesvědčení, že k poznání se „dopínáme konáním a utrpením“ (nikoli teoretickým náhledem, „předem“). Dramatický žánr tragédie a jemu vlastní spojení mimeze a katarze tu člověku dovoluje stavět si před oči takové skutečnosti o sobě, jejichž poznání by jinak

<sup>12</sup> Patočka v tomto dopise dodává: „Nemá to být ani estetika, ani filologie (germanistika); spíš by to mohla být součást filosofie literatury (...).“ Srov. ediční komentář, in: J. Patočka, *Umění a čas II*, viz výše, s. 416.

<sup>13</sup> První z *Kacířských esejí* („Pre-historické úvahy“) se v souvislosti s Gilgamešem vlastně k problematice eposu jako žánru přímo vůbec nevyjadřuje. Patočka tu hovoří o Gilgamešově „historii“ či o „báňi“ a ty staví po bok starobabylonskému eposu o Atrachsísovi a „mýtu o stvoření člověka z Genese“ (eventuálně ještě i homérským eposům). Je zřejmé, že epos tu pojímá jako typický žánr prvních vysokých civilizací, toho „stupně života v samozřejmosti, který dospívá skoro až na sám pokraj problematičnosti“ (díky písmu, jež umožňuje společenskou paměť, tedy tradování a reflexi toho, „co bylo nahlédnuto“). Srov. J. Patočka, *Kacířské eseje o filosofii dějin*, in: J. Patočka, *Péče o duši III*, OIKOYMENH, Praha 2002, s. 29–40. K eposu jako žánru se naopak přímo vztahují Patočkovy formulace ve stati „Epičnost a dramatická, epos a drama“ (1966). Žde je epos – s odkazem na mezopotamskou linii a gilgamešovské motivy – charakterizován „glorifikací hodnot slunečné stránky světa, dne a života, jejich bohatě členitého řádu, proti silám noci, chaosu a smrti“; v souvislosti s homérskými eposy je pak řeč o dosažení „stanoviska objektivit“: věci, hodnoty i cíle ukazuje jako něco pevného, předem daného, co je třeba uznat, do čeho je člověku třeba se začlenit. Úděl lidské konečnosti je zde „zjasněn“ tím, že na něm ulpívá odlesk božského. Srov. J. Patočka, *Epičnost a dramatická, epos a drama*, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 348–349.

neunesl.<sup>14</sup> Patočka v řadě textů připomíná, že v attické tragédii bylo dosaženo hlubokých vhlédů do povahy lidské existence a vazeb lidského světa, a v této souvislosti odkazuje zejména k Sofoklovi. Výsostným tématem je mu pak Oidipús; na Sofoklových oidipovských tragédiích Patočka ukazuje tematizaci důležité ontologické charakteristiky člověka – jako bytosti excentrické vůči bytí, sebereflektující a snažící se zařídit podle vlastního nahlédnutí (příčemž mytické myšlení zde připomíná nepřekročitelnou hranici toho, co je Jiné, propastné, božské, co člověk neklade sám, čím je však ve svém bytí determinován). Oidipovskými úvahami a odkazy je protkána řada Patočkových textů.

Také křesťanský kulturní okruh má, jak ukazuje další skupina statí, svoje mýty a literaturu, která z nich vyrůstá. V širším kontextu úvah o duchovní situaci Evropy v novověku se Patočka v 70. letech dostává k rozboru faustovské látky. Původním námětem německé legendy je mu titanismus člověka, který ví o dobrém jakožto obecném, a přesto je vědomě popře, zvolí opak – aby se třeba dočasně, ale přesto „vyšvihl do pozice někoho, kdo spolurozhoduje o světě“.<sup>15</sup> V legendě zrozené na prahu novověku se motiv touhy po účinném vědění a disponování takovým věděním pojí s varováním, že toto je možné jen za cenu ztráty sebe (odtržení od Boha s propadnutím démonům, klamu). Patočka ve faustovské látce rozeznává téma, které je charakteristické pro evropský novověk vůbec: pohyb sebeuskutečňování, odloučeného od původní myšlenky, že moc člověka nad světem je cosi propůjčeného Bohem, nikoli svrchované člověkově. Ve dvou faustovských studiích sleduje metamorfózy, jimiž téma v evropské literatuře prochází – od původní tematizace vnitřního ohrožení, které „pro křesťanské universum představuje právě křesťanská svoboda“<sup>16</sup> a s tím spjatého varování před možností ztráty duše přes goethovské zmírnění náhledu na propastnost této možnosti až po Mannovo obrácení východiska – zasazení hledání nesmrtelné duše do chladného, démonického univerza, kde „duše jsou (...) zaprodány dříve, než zakusí svou nesmrtelnost“.<sup>17</sup> Úvahy o Faustovi z knížky lidového čtení, z Goethovy dramatické básně a románu T. Manna jsou mu zároveň příležitostmi k úvahám o duchovní situaci Evropy a zejména Německa na prahu novověku a mezi osvícenstvím a 20. stoletím. Přinejmenším u románu T. Manna (románu jako žánru par excellence epochy, v níž se slovesné umění zniterňuje) je přítom zřejmé, že Patočkova interpretace této moderní faustovské postavy zároveň tematizuje existenciální pohyb průlomu.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> K této tezi srov. J. Patočka, Epičnost a dramaticčnost, epos a drama, viz výše, s. 354. Patočka zde rovněž poukazuje na rozdíl mezi eposem a tragédií: epos je s to líčit základní síly a zákony „heroického mravního světa“ v jeho fungování; tragédie je dovoluje uchopit v konfliktu (ukazuje Patočka s odkazem na Hegela). Dramatická akce (s jejím původem v rituálním jednání, schopností aktivovat city, které se vztahují k naší ohroženosti vnější přemocí), opřená o uměleckou mimesis, vede ke katarzi (proměně „oněch nejosobnějších a nejkrutějších vnitřních trýzní a zmatků (...) v hluboké sebepochopení člověka“). Tragédie je zdrojem „pochopení člověka v jeho konečnosti, v tom, co nelze poznat z vnějšku, nýbrž co musí každý sám u sebe a na sobě realizovat“ (toto dle Patočky nezajišťuje pouhá epická objektivita). Srov. tamtéž, s. 350–355. Drama jako krizi smyslu Patočka v závěru statě chápe i jako rozhodující pro charakter moderní tvorby, která už nemůže stavět na základně společné mravní objektivitě.

<sup>15</sup> J. Patočka, Faustovská legenda včera a dnes. Nad románem Thomase Manna Doktor Faustus, in: J. Patočka, *Umění a čas II*, viz výše, s. 107.

<sup>16</sup> Tamtéž.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 112.

<sup>18</sup> Srov. statě „Faustovská legenda včera a dnes. Nad románem Thomase Manna Doktor Faustus“ (1972) a „Smysl mýtu o paktu s ďáblem. Úvaha o variantách pověsti o Faustovi“ (1973); eventuálně také „Co je existence“.

Ve všech uvedených literárních látkách Patočka věnuje pozornost tomu, jak je literární tvorba schopna nést obsahy ne zcela libovolné, ale podprahově přítomné v určitém historickém a duchovním prostředí. Povšimněme si, že v úvahách o proměnách faustovské látky je tato schopnost přiznávána i moderní literatuře. V kontextu úvah o Mannově faustovském románu definuje Patočka mýty jako „vyprávění, která lidé skládají z vnitřního nutkání a bez nároku na autorství, aby artikulovali tíži života a jeho nejzazší napětí a naděje“.<sup>19</sup> A jako odkaz na aktualitu takto založených témat v literatuře lze číst jeho větu: „(...) jsou nejen látky, které básník hledá, nýbrž i látky, které hledají básníka, které si nevybírání on, nýbrž které si vybírají jeho. V takových případech pak ale dává básník svou tvůrčí sílu do služeb tématům, jež jako nikoli zcela rozvinutý smysl, který však je možno dále rozvíjet, provázejí určitou část lidstva v jejím sebeporozumění.“<sup>20</sup> Literární díla, která „provázejí určitou část lidstva v jejím sebeporozumění“, jistě nejsou veškerá literární díla, ale je to právě kategorie, do níž vesměs spadají literární díla, která si Jan Patočka vybral k zamyšlení, včetně těch z 20. století. Zde sice není vždy řeč o mýtu, ale je zřejmé, že tato díla jsou brána v potaz právě jako ony příběhy, které artikulují „tíži života a jeho nejzazší napětí a naděje“, ve vztahu k určitému historickému a kulturnímu společenství. V tomto smyslu se k Mannovu *Doktoru Faustovi*, básnické reflexi situace moderního umění a německého ducha ve 20. století, řadí i Durychova *Boží duha* – „velepíseň lhosti“, která dle Patočky zazněla nad „konečným řešením“ tisíciletého soužití Němců a Čechů v českých zemích; a do jisté míry i Faulknerův příběh zápasu člověka o tři životy uprostřed ničivých záplav (tj. část „Stařec Mississippi“ v románu *Divoké palmy*).<sup>21</sup>

### III. Co je existence: literární dílo jako „příklad“

Proč si Jan Patočka i tam, kde má co dělat s uměním 20. století, vybírá tento druh látek? Jeho jednotlivé rozbory na to přímo neodpovídají, nicméně máme-li je před očima pospolu, určitá vodítka k porozumění dávají. Zastavme se v následující kapitole u faktu, že všechna tři literární díla z 20. století, nad nimiž se Patočka uceleněji zamýšlel, podle něho významně pracují s motivem viny a odpovědnosti. Je nepřehlédnutelné, že v úvahách o Mannově, Durychově i Faulknerově próze Patočka staví do centra pozornosti literární postavu, která se činí odpovědnou za věci v rozsahu větším, než odpovídá konvenčnímu očekávání, která na sebe bere vinu tam, kde by jí provinění nikdo nedokázal, anebo se nepokouší dokazovat vlastní nevinu. Kam tento literární motiv vede? Patočka

<sup>19</sup> J. Patočka, *Faustovská legenda včera a dnes*. Nad románem Thomase Manna *Doktor Faustus*, viz výše, s. 105–106.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 105.

<sup>21</sup> Zde je třeba poznamenat, že přes zřejmou otevřenost takových děl směrem k určitému historickému společenství lze všechny tyto prózy zároveň interpretovat ve shodě s tezí, že „dílo moderního umění vyjadřuje svět jako nezávazný způsob pochopení skutečnosti“ nebo že „smysl moderního uměleckého díla představuje vždy jen určitou možnost celkového určení významu jednotlivých věcí, se kterými člověk ve svém životě zachází a se kterými se potýká“, jak formuluje M. Ševčík. M. Ševčík, *Umění minulosti a přítomnosti v Patočkových interpretacích Hegelovy teze o minulém rázu umění*, viz výše, s. 75, 77. Přesto se zdá, že výběr próz, jimiž se Jan Patočka podrobněji zabýval, vede přinejmenším k jiným akcentům, než jaké plynou z úvah o současném výtvarném umění ve studii „Umění a čas“.

třikrát ukazuje „převzetí univerzální odpovědnosti“ jako porážku démonů a osvobozující průlom v lidské existenci.

Zejména ve faustovských textech<sup>22</sup> ovšem podrobně dokládá, jak vině nutně předchází motiv „zapletení do viny“ – jím se u faustovských postav počáteční „vpletenost do světa“ mění ve „vážnost absolutního nasazení“. Goethova Fausta zaplétá do viny osud Markétky;<sup>23</sup> Adrian Leverkühn – dle Patočky jakýsi Faust i Markétka – se proviní sám na sobě, když „z vůle k moci“ dovolí, aby ho tvůrčí síla vystupňovaná chorobou nezvratně vydělila ze všech lidských svazků. U Mannova Fausta, který dle Patočky tematizuje „osud Německa, (...) Evropy a celého lidstva na prahu poevropské epochy dějin“,<sup>24</sup> je však motiv viny vícevrstevnatější – v proměnách námětu „prodej nesmrtelné duše“, který Patočka nachází ve faustovské látce obecně, zde vidíme pokus napsat Fausta bezduché doby, doby, v níž „duše jsou zaprodány dříve, než zakusí svou nesmrtelnost“.<sup>25</sup> Mann stál, jak Patočka ukazuje, před otázkou, jak inscenovat vinu, „která poznamená a proměňuje celý život, ve světě, kde všechno se dá urovnat a zařídít, kde všechno je nivelizováno, a stalo se tudíž lhotejným“.<sup>26</sup> A jeho řešení je: „nasazením nejnádhernějšího lidského ducha“, jeho „zaprodáním“ tak, že se přímo vystaví démoničnu chladného, iracionálního světa a utká se s ním v celku. Patočka s pochopením pohlíží na to, že u Manna je tento zápas veden na poli umění, že právě „nový počátek umění je viděn jako úkol, který je spjat s obnovou člověka“. S Mannovým geniálním hudebním skladatelem se pojí téma konce jedné epochy umění (subjektivního) a zároveň „průlom k nové citové vřelosti, kterou dnes hudba ve službách technické duchovnosti popírá“, úsilí o umění „vyššího svazku“ a o uměleckou tvorbu jako „služebnici pospolitosti, jež bude zahrnovat daleko více než ‚vzdělání‘ a nebude kulturu mít, zato však možná kulturou bude“.<sup>27</sup> Mann zde dle Patočky pracuje s velkým motivem německé klasiky („umění jako obnova člověka, jako něco, co patří k výchově lidského rodu“),<sup>28</sup> zároveň však klade jiný důraz: „Napřed je třeba získat dimenzi zodpovědnosti, v ní se má vynořit ‚nesmrtelná duše‘, a potom, jako výsledek tohoto uzdravení, průlom k novému umění, které by pak bylo vhodným nositelem další obnovy.“<sup>29</sup> Patočka s požitkem osvětluje, jak v závěrečné části Mannovy zdařilé „metamorfózy“ mytického tématu souvisí motivy ztráty nejdražšího, dosažení poslední podoby hudebního průlomu a příchod nesmrtelné duše, jehož projevem je přijetí univerzální zodpovědnosti. S Leverkühnovým závěrečným vyznáním (a z pohledu publika nesmys-

<sup>22</sup> „Faustovská legenda včera a dnes. Nad románem Thomase Manna Doktor Faustus“ (1972), publikováno r. 1973 v jiné verzi jako „Smysl mýtu o paktu s ďáblem. Úvaha o variantách pověsti o Faustovi“. Srov. J. Patočka, *Umění a čas II*, viz výše, s. 105–133; J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 510–525.

<sup>23</sup> „Velkolepá vůle k sebeobětování, která oduševňuje Markétku a vede ji k pohrnutí pozemskou ‚záchranou‘, přivádí Fausta Goethovy verze k tomu, že přes zdání své cynické banálnosti uvěří ve vyšší smysl světa a vydá se na cestu očisty.“ J. Patočka, *Smysl mýtu o paktu s ďáblem. Úvaha o variantách pověsti o Faustovi*, viz výše, s. 524–525.

<sup>24</sup> J. Patočka, *Faustovská legenda včera a dnes. Nad románem Thomase Manna Doktor Faustus*, viz výše, s. 119.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 112.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 114.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 116. Patočka zde cituje ze VII. kapitoly Eisnerova překladu: T. Mann, *Doktor Faustus*, Klub socialistické literatury, Praha 1948, s. 67.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 117.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 118.

lem – zešílením) mizí „velký mág umění“: obětuje titánskou duši nadčlověka, jeho pravá nesmrtelnost se zrcadlí v díle...

Ústředními pojmy Patočkovy interpretace Durychovy novely *Boží duha* jsou lítost nad dějinami a kajícínost. Stejně jako u Mannova *Doktora Fausta* je zde vina přítomna už jako živel, ovzduší či podhoubí děje, který je neurčitě, a přesto jasně situován do vylidněných poválečných Sudet. Muž (identifikovatelný jako Čech), který sem přichází veden nejasnými touhami a vzpomínkami, i žena (Němka), která se vrací na místa svého zhanobení, pronásledovaná představou vlastního selhání a vin, hledají samotu. Patočka jejich setkání v říši ticha, vyvrácených domovů a nepohřbených mrtvých interpretuje jako příběh čistoty, „která hledá čistotu, aby mohla založit nový život“. Jako klíčové fáze příběhu ukazuje otevření možnosti rozhovoru a vyznání, mužovo pokušení vášní a pokušení utéci a posléze proměnu touhy v pokání. (Pohřbívá cizí rakev s rozkládajícími se ostatky, nezdráhá se dotknout odporného a jeho činem prosvítá vůle vzít na sebe všechnu potupu, hrůzu a poskvrnu, ženinu i onoho kraje. Společná modlitba je pak zároveň vyznáním i usmířením.) Také ženina zpověď a důvěra v muže, který v ní nachází svůj chlapecký sen a zároveň nikoli snadno přebírá roli partnera a ochránce, ústí ve „slovo poslední, smířené lásky, která za sebou nechává osobní skrupule a dovoluje překonat i úctu k sobě jako nejjemnější formu sobectví“.<sup>30</sup>

Také v příběhu Faulknerova trestance nasazeného k záchranným pracím na rozvodněném veletoku je východisko děje spjato se stavem viny – v tomto případě viny osobní. Děj prózy „Stařec Mississippi“ interpretuje Patočka jako pohyb od romanticky pobloudile žité představy extrému (která hlavní postavu přivedla do vězení) k nečekanému, tvrdému a nikým neobdivovanému naplnění zapomenutých tužeb po potvrzení vlastních schopností a dobrodružství. K němu dochází, když je trestanec v nenadále situaci schopen koncentrovat své síly k záchraně nejen vlastního života – tedy v činu odpovědnosti. Ten je vykonán, byť je cenou za něj nařčení z pokusu o útěk a prodloužení odpykávaného trestu. Patočka tento příběh nazval „zpěvem výsostnosti“ a vybral jej pro posluchače Československého rozhlasu v záměrném kontrastu k jiným promluvám cyklu *Knihna na stole* jako příklad četby, jíž čtenář nevychází vstříc jen vlastním náladám, libůstkám, potřebě sebepotvrzení apod.<sup>31</sup>

Co spojuje tyto příběhy viny a odpovědnosti, které si filozof z literární produkce svých současníků vybral k úvaze? Domníváme se, že je to téma, které známe z jiné oblasti jeho myšlení – totiž téma pohybu lidské existence mezi úsilím o autentické bytí sebou samým (tj. o dosažení vyššího stupně bytí či „pravé“ nesmrtelnosti duše) a zabředáním do úzkostné vezdejší sebeúchovy (tj. do nepravé nesmrtelnosti).<sup>32</sup> Souvislost mezi interpretací literárních motivů s tématy Patočkovy fenomenologie je zřejmá, pohlédneme-li například na pasáže ve statích „Co je existence“ (1969) a „Věčnost a dějinnost“ (50. léta).

V interpretaci Mannovy postavy geniálního umělce klade Patočka důraz na to, že průlom k novému umění a proražení krunýře iracionálního, bezduchého světa mohou být učiněny, jedině utká-li se se světem v celku. Právě o podmínce vymanit se ze zapletení do

<sup>30</sup> J. Patočka, Předmluva k *Boží duze* Jaroslava Durycha, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 534.

<sup>31</sup> J. Patočka, *Zpěv výsostnosti*, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 416–432.

<sup>32</sup> Pojmy pravé a nepravé nesmrtelnosti duše Patočka vysvětluje a užívá ve faustovské stati „Smysl mýtu o paktu s ďáblem. Úvaha o variantách pověsti o Faustovi“, viz výše, s. 511–512. Téma však má vztah k Patočkově fenomenologii, jak se následně snažíme ukázat.



nitrosvětských jednotlivin, překročit vztah k jsoucnům, mezi nimiž člověk je a k nimž se vztahuje ustavičně, hovoří stať „Věčnost a dějinnost“ v souvislosti s „rozvrhem pravého žití“: v něm se člověku „odhaluje bytí a odkrývá jsoucno v tom, čím samo o sobě je a jaké je“, a otevírá se přístup „k tomu v nás, co umožňuje každou pravdu a jasnost“.<sup>33</sup> Zatímco „Věčnost a dějinnost“ však transcenci a zjednávaní jasnosti ukazuje jako úkol filozofie (spojený s překračováním jakéhokoli smyslu), ve stati „Co je existence“ je vymanění se ze zapletení do jsoucen a zjednávaní jasnosti vykládáno jako úkol činného života, „odemčene“ existence konající svůj život (a smysl nacházející).<sup>34</sup> Patočka zde se zřetelem k Heideggerově analytice pobytu poukazuje na nahodilost, situačnost a zároveň svobodu, z níž individuální existence „rozhoduje svoje životní projekty, uskutečňuje je a ‚jejich pomocí sama sebe‘“. Vysvětluje, že existence je vždy starostí o bytí a žitím v možnostech, rozlišuje však dva základní mody toho, „jak se dovedu vztahovat k svému vlastnímu bytí – podle pravdy“. Možnosti buď „očekávám v pasivitě jako věčné reality, které na mne samy narážejí takřka jako na věc vlečenou s sebou“<sup>35</sup> – ve vlastním smyslu nejednám, vztahuji se k „osvojenému“ a jeho realizací prodlužují svůj stav. Jinak je tomu „tam, kde se v nás probudí svědomí“, tj. hlas starosti o bytí, nutící člověka vidět svoji situaci konečné, smrtelné bytosti a integrovat toto vědomí do existence, která se pak nese ve znamení odhodlanosti, vlastní jasně volby.<sup>36</sup> Patočka zdůrazňuje, že život nesený tímto pohybem se děje v živlu reflexe, což však neznamená pouhé přemítání, představování, zádumčivost – a osvětluje to na literární postavě jako „příkladu“: u Faulknerova trestance se reflektovanost „projevuje jako oprostění od nepodstatnosti, od vnějškovosti, jako ničím nezakryvané vědomí absolutní vyřazenosti a odkázanosti na sebe sama, jako konec všeho pouhého hodlnání, jako odhodlanost. Reflexe je prvek vnitřního jednání, kterým se z uzamčenosti, která se vyhýbá sobě, své pravdě, vidění sebe takovým, jakým jsem, odemykám pro sebe i pro jiné.“<sup>37</sup> Faulknerův trestanec, jenž „uchopil možnost zachránit ženu, kterou mu svěřila náhoda“, nám ozřejmuje, co je to sebezpřijetí „v celé konkréci své situace, v celé své nahodilosti, ale nahodilosti pojaté do úlohy, kterou jsem pochopil uchopením jako svou“.<sup>38</sup> Vidíme na něm, že „existence je si jasná nikoli uvažováním, nýbrž tím, že v okamžiku postřehnutí toho, co vyžaduje situace, vybavuje tu možnost, kterou již jest, tváří v tvář tomu, co nevyhnutelně přichází, čemu se nezbytně odevzdává“.<sup>39</sup>

Existence jako možnost, která se realizuje, anebo jako přechod z možnosti do skutečnosti, je Patočkovi pohybem. Součástí stať „Co je existence“ je i výklad tří existenciálních pohybů a právě vykládaná souvislost vědomí, svědomí a odhodlanosti poukazuje k třetímu z nich, k „pohybu průlomu“. Připomeňme, že Patočka vlastně výklad celé problematiky ve stati začíná u krásné literatury – aby vyšel „od příkladů, na nichž je patrné, oč běží“

<sup>33</sup> J. Patočka, Věčnost a dějinnost, in: J. Patočka, *Péče o duši I*, OIKOYMENH, Praha 1996, s. 202.

<sup>34</sup> V Patočkově interpretaci postavy umělce A. Leverkühna jde jak o čin (utkat se se světem v celku), tak o průlom skrze kontemplaci, reflexi stávajícího, skrze ztrátu jakéhokoli dosavadního smyslu. Domníváme se tedy, že je zde tematizováno obojí. K rozlišení těchto dvou Patočkových formulací v Patočkově díle srov. F. Borecký, Dva typy reflexe a umění u Jana Patočky, *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica. Studia Aesthetica IV. Negace a afirmace v Patočkově koncepci uměleckého díla*, 2011, č. 1, s. 35–36.

<sup>35</sup> J. Patočka, Co je existence, in: J. Patočka, *Fenomenologické spisy II*, OIKOYMENH, Praha 2009, s. 347.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 347–348.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 342–343.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 342.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 343.

(„chceme-li si zpřítomnit, co je existence“).<sup>40</sup> V této souvislosti také vyzvedává schopnost spisovatelů různými narativními postupy předvádět různé úrovně a sféry života, což nás nutí uvažovat také o různých hodnotě bytí.<sup>41</sup> Pohlédneme-li ovšem z perspektivy této úvahy zpět na Patočkovy faustovské texty, předmluvu k Durychově *Boží duze* i na „Zpěv výsosnosti“, vidíme, že zde Patočka postupuje selektivněji: nezamýšlí se nad celou šíří předváděných „úrovní a sfér“, soustředí se při interpretaci na ty děje a postavy, které mu poukazují k pohybu průlomu (cesta Adriana Leverkühna od „démonie uzamčenosti“, od rozpoutané seberealizace k sebeztrátě v díle, jímž slouží pravdě; trestancův příběh „pravdivosti existence, která se najde docela jinak, než si kdy představovala a než kdy chtěla“;<sup>42</sup> setkání v Sudetech, které otevře cestu k pokání, očistě a nové rovině života a společenství).<sup>43</sup> Snad bychom mohli také říci, že to, jak Patočka děje a postavy interpretuje, poukazuje k trojí lokalizaci třetího existenciálního pohybu: v činném životě (odevzdáním se úloze, Faulkner), v mezilidském vztahu (rozhovor, vyznání, bytí před tváří druhého: Durych) a v umělecké tvorbě (Mann – zde akcent na sepětí tvorby s kontemplací a reflexí bytí upomíná také na filozofickou cestu zjednávání jasnosti). Patočkovy rozbor literárních látek se tedy v obměnách, ale dosti přímo vztahují k problematice dosahování pravosti bytí.<sup>44</sup>

Ve stati „Věčnost a dějinnost“ pak nacházíme v souvislosti s tematizací pravosti a nepravosti či nepůvodnosti lidského bytí také definici viny, u níž lze doložit přímý vztah k Patočkovým rozborům literárního motivu viny. Patočka v 11. kapitole referuje o Heideggerově fundamentální ontologii, zejména o pojmu starosti o bytí. Pasáž, kde výklad pravosti „živo-bytí“ „znamená výklad smrti, svědomí a viny“,<sup>45</sup> ukazuje svědomí a vinu jako primárně ontologické téma. Právě bytí člověka jako smrtelné bytosti je představeno jako bytí vyzývané svědomím: „Svědomí není příznak mravního pochybení, nýbrž výzva, která k nám jakožto pohlceným anonymností zaznívá z hloubky naší vlastní možnosti: přiznat, pochopit se vinným. Vina tu nesmí opět být vzata v morálním smyslu, nýbrž hloub, jako to, co morální vědomí teprve umožňuje. Vina není nic jiného než prvotní, nesmazatelná zápornost v našem životě: že se nikdy nemůžeme od základu, tj. od počátku, zmocnit svého života, že při vši tvořivosti našeho rozvrhu zůstává to, co jsme si nedali a nestvořili a nač sama tato tvorba je vždy odkázána. K uznání, pochopení této vnitřní

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 336.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 336–339.

<sup>42</sup> J. Patočka, Zpěv výsosnosti, viz výše, s. 420.

<sup>43</sup> Nejvýraznější je tato selektivita u Patočkových úvah o *Divokých palmách*. „Zpěv výsosnosti“ je věnován pouze jedné dějové linii románu – na jeho charakter „dvoutematické fugy“ je naopak podrobněji poukazováno v „Co je existence“, viz výše, s. 336–337. V mannovských pasážích faustovských statí interpretuje Patočka především postavu A. Leverkühna, zatímco v „Co je existence“ zmiňuje, že „týž děj, tytéž osoby jsou sledovány ve třech různých úrovních, na nichž nabývají pokaždé jiného a postupně hlubšího smyslu“ (tamtéž, s. 337). Na Durychově *Boží duze* tezi o selektivnosti interpretace nelze dokládat, což ovšem plyne z faktu, že jde na rozdíl od předchozích próz o novelu, tedy úsporný žánr s omezeným okruhem postav a dějů.

<sup>44</sup> Tezí, že otázka pravého lidského bytí je spolu s otázkou po podstatě lidského bytí jednotlivým tématem Patočkova filozofického myšlení, hájí v knize *Evropa a péče o duši* Martin Cajthaml (srov. zvl. formulace na s. 15). V této souvislosti ukazuje, jak se tato témata objevují a proměňují v Patočkových fenomenologických textech od 30. až do 70. let (srov. s. 13–50). Jeho tezi lze chápat jako relevantní také pro okruh Patočkových textů s rozbor literárních látek. M. Cajthaml, *Evropa a péče o duši*, OIKOYMENH, Praha 2010.

<sup>45</sup> J. Patočka, Věčnost a dějinnost, viz výše, s. 203.

zápornosti, této negativnosti v samém jádře ‚života‘ nás tedy vyzývá hlas svědomí.<sup>46</sup> Tato pasáž je v kontextu našich úvah něčím jiným než pouhým referátem o Heideggerově myšlení, Patočka totiž ve značné shodě s ní podává výměr viny v předmluvě k *Boží duze*, v pasáži o smyslu lítosti: „Zásadní lítost se týká zásadní viny, provinilosti jako ontologického rysu konečné bytosti, oné nemožnosti být nevinnen, která byť i byla provázená morální ‚nevinností‘ a osobní bezhříšností, nevylučuje úsilí o čistotu a zásadní nevinnost, nýbrž je naopak jeho důvodem.“<sup>47</sup>

Tento komplex témat Patočkovy fenomenologie je, domníváme se, v pozadí všech interpretací literárních textů, v nichž filozof jako klíčový ukazuje motiv viny a odpovědnosti. Připomeňme ještě, že motiv viny jako významné téma nacházíme, jak již bylo zmíněno, nejen v jeho rozbořech moderních literárních látek, ale také v jeho úvahách o mýtu a o literatuře na mytické myšlení navázané. Už mýtus podle Patočky intuitivně nahlédá, že vina není primárně téma z okruhu morálky. Jak už jsme zmínili, Patočka se v úvahách mnohokrát vracel k mýtu o Oidipovi, jenž podle něho zejména vypovídá o vině, „kterou člověk nepáše, nýbrž kterou jest“. Mýtus o Oidipovi ukazuje člověka jako tvora jasnosti, který důvěřuje vlastnímu náhledu věcí a v dobré víře za ním jde až do krajnosti, dokud se nepřesvědčí, že celá pravda věcí není totožná s jeho náhledem (a zároveň ozřejmuje, že tento nejbytotnější lidský sklon vede k činům nejvyšším i nejdopornějším, na výsluní i do temnot zároveň). Oidipovský mýtus ovšem Patočka zároveň nahlíží jako „zralou formu pramýtu o člověku, tvorů jasnosti“.<sup>48</sup> Oním pramýtem je mu, jak plyne opět z textu „Co je existence“, biblický mýtus o stromu poznání, z něhož člověk pojedl, ač neměl. V něm je podle Patočky lidský život vůbec uchopen jako „událost, která porušila klid lhostejné přírody, klid lhostejnosti k vlastnímu bytí, vybočila z dosavadního pořádku světa“.<sup>49</sup> A lidský úděl je zde pojat jako odpovědnost za tuto událost, která se projevuje v tom, že existence, spoutaná nutností vyrovnávat se s věcmi (tj. druhý existenciální pohyb), „je spatřována jako *trest*. Jako *trest* není prostě zde, nýbrž je *snášena*, a v tom je odemčení vlastního bytí, ve smrtelnosti spatřeného tváří v tvář, pohrdajícího únikem, hlásícího se ke své zodpovědnosti, tj. k svému údělu.“<sup>50</sup> Už mýtus tedy předjímá témata „vykloněnosti“, exteriority lidské existence a dále její situaci konečnosti, omezenosti i nutnosti vztahovat se k tomuto údělu vědomě. Motiv viny tak i u rozborů sofoklovských tragédií o Labdakvcích (ve statích z 60. let) a nepřímou i u eposu o Gilgamešovi (v *Kacířských esejích*) vlastně vede k Patočkově fenomenologii, k rozborům starosti o bytí a tím i ke koncepci existenciálních pohybů (byť zmíněné látky Patočka užívá převážně k výkladu existenciálních pohybů v dějinně filozofické rovině).

<sup>46</sup> Tamtéž.

<sup>47</sup> J. Patočka, Předmluva k *Boží duze* Jaroslava Durycha, viz výše, s. 530. (Zde Patočka ještě dodává: „Domníváme se, že by bylo nesprávné nazývat to ‚metafyzickou vinou‘; není to nic transcendentního, nýbrž přímá interesovanost na všem, co je společenstvím, k němuž patříme, uznáváno za blaho a bědu, a to obzvláště těmi, kdož přejali zodpovědnost za jeho rozhodování.“)

<sup>48</sup> J. Patočka, Pravda mýtu v Sofoklových dramatech o Labdakvcích, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 464.

<sup>49</sup> Totéž téma („tento řez a průlom, toto vybočení z ostatního řádu všeobecné přemoci, toto zvláštní privilegium a zároveň slabina člověka“) nazývá Patočka ve statí „Pravda mýtu v Sofoklových dramatech o Labdakvcích“ „pramenem i ‚předmětem‘ mytického slova“ vůbec. Srov. tamtéž, s. 463.

<sup>50</sup> J. Patočka, Co je existence, viz výše, s. 363.

Literárních motivů, jejichž interpretace Patočkou má zřetelné filozofické pozadí, je samozřejmě víc (motiv viny a odpovědnosti považujeme za nejzřetelnější). Alespoň za zmínku stojí v našem kontextu např. Patočkova tendence ukazovat v moderních prózách individuální existenci na cestě k smyslu a přitom zdůrazňovat jeho absolutnost a zároveň jen subjektivní dosažitelnost, nepřenositelnost – viz pasáže o tom, jak se Adrian Leverkühn, transcendující své titánské já, stává pro okolí nesrozumitelným; jak se v *Boží duze* na muže, dosáhnuvšího naplnění dětských tužeb po čistém vztahu, dívají druzí se soucitem (ujal se ubožačky); jak je v *Divokých palmách* vězňův „čin odhodlanosti“ pochopen jako pokus o útek a nad jeho životem se po životním dobrodružství opět zavrou brány věznice...

#### **IV. Spisovatel a nárok na smysl, který má být teprve realizován, vykonán, vytvořen**

Z řečeného, jak se domníváme, plyne, že Patočkovy rozbory literárních děl mají vztah k několika oblastem jeho myšlení. V dílech moderní literatury si všímá zejména předváděné plurality úrovní a sfér života s různou hodnotou bytí. Postavy a s nimi spjaté děje čte jako „příklady“, svébytným způsobem – fantazijně, subjektivně, nezávazně – se vztahující k otázce, co je existence; viděli jsme, že nejvíce pozornosti věnuje těm, u nichž jako ústřední vidí téma pohybu existence k „sebenalézání sebevydáváním“, tedy třetí existenciální pohyb. V interpretacích Patočkou vybraných látek se s tímto tématem zásadním způsobem pojí motivy viny a odpovědnosti. Je zřejmé, že v pozadí interpretací těchto motivů u Jana Patočky je analytika starosti o bytí, vina jako téma primárně ontologické, vedoucí k tematizaci „vykloněnosti“ lidské existence, její konečnosti a vyzývání svědomím. Z této perspektivy jsou vedeny zejména interpretace literárních látek z 20. století, avšak protoreflexi tohoto tématu Patočka nachází už v mýtu (výrazně v oidipovském tématu). Zejména v 70. letech dále na vybraných literárních látkách ukazuje, jak významná literární díla určitého historického a kulturního okruhu zároveň poukazují k dominantnímu existenciálnímu pohybu v něm. Tak se mu úvahy o literárních látkách včleňují do filozofie dějin (Gilgameš, sofoklovské tragédie, faustovská látka).

Patočkovy rozbory literárních děl lze vztáhnout i k jeho pojetí současnosti jako období krize smyslu, avšak četba Patočkových textů o literárních dílech nevytváří dojem bezrozporné podpory či ilustrace formulací ze statí o umění (zejména „Umění a čas“). Pojetí moderních literárních děl jako „příkladů“, „chceme-li si zpřítomnit, co je existence,“ a důraz na spisovatelovu možnost předvádět různé úrovně a sféry života (literatura je zvláště působivá tam, kde různými narativními způsoby dosahuje postižení vícera rovin smyslu) sice ladí s Patočkovou tezí, že moderní umění se k otázce smyslu vztahuje pluralitou jeho zachycování v dílech.<sup>51</sup> Patočkovy interpretace literárních děl však spíše než individuálnost či nezávaznost tohoto zachycování akcentují, kam tím tvůrčí činnost míří. Spisovatel tak, jak jeho roli naznačují Patočkovy interpretace výše pojednaných literárních děl, „osmysluje“ určitý svět individuálně, přes „subjektivní klíč“, avšak to, co dělá, je

<sup>51</sup> Srov. tamtéž, s. 336.

„otevírání smyslu vyplývající z bezprostředního vztahu ke jsoucímu v celku“<sup>52</sup> – a akcent je zde na ono „jsoucí v celku“. K němu se vztahuje umělecká tvorba a s ní i komunikace mezi autorem a čtenářem. V literární tvorbě současníků Patočka pak evidentně zaujala díla, která i námětem spolumíní cestu, jež obsahuje průlom a vztah života k „jsoucímu v celku“ – interpretace několika takových děl vedou k představě téhož existenciálního pohybu jako něčeho, k čemu člověk míří v činech, vztazích, umělecké tvorbě. Patočkovy interpretace těchto děl alespoň naznačují také to, jakými vyprávěcími postupy, jakým charakterem psaní, jakými „formálními prostředky“ může spisovatel naší doby konat „svou věc“. Tady však musíme podotknout, že téma proměny formálních prostředků v moderní próze zůstává při četbě jeho interpretací literárních děl poněkud v pozadí. Jak jsme už naznačili, Patočkovy interpretace se týkají próz, které – alespoň z našeho pohledu – neproblematizují klasické narativní postupy. Jediným vyřčeným protiargumentem je zde Patočkův poukaz na vrstevnatost či polyfonii vyprávěných rovin bez harmonické dominanty (např. ve Faulknerových *Divokých palmách* se odvíjejí dva děje, které se nikdy neprotnou a které k sobě patří pouze „vnitřně“, „doplňkově“, „jako rub a líc“).<sup>53</sup> Abychom pochopili, co ještě podle Patočky u moderních literárních děl souvisí s proměnou formálních prostředků, musíme si vzít na pomoc stať „Epičnost a dramaticčnost, epos a drama“ (1966), kde Patočka výslovně poukazuje na krizi soudobé krásné literatury – související s „akutní krizí epiky, tj. objektivního, mravního světa“,<sup>54</sup> klade rovnítko mezi „krizí smyslu“ a „drama“ a vyzvojuje, že úkol moderního spisovatele je spíše dramatický než epický (líčivý, zjasňující). „Ono zásadně dramatické“ mu znamená postihovat nikoli „svět, který svůj smysl již odevždy má a který je třeba jen zachytit, uzavřít do obrazů a slova“, nýbrž „mysl, který je nutno teprve realizovat, vykonat, stvořit a nerozhodnuté rozhodnout“.<sup>55</sup> Patočka u básnického umění dnešní doby hledá „uvolnění dramatického momentu, jeho osamostatnění od epické vázanosti, pudy a souvztažnosti, která trvá od klasické atticke tragédie“<sup>56</sup> – zároveň to však označuje za „možnost, které se dnešní literatura snad jen ve výjimečných případech dotýká, aniž ji dovedla plně realizovat“, protože radikalita této proměny by vyžadovala „myšlenkový výkon, na který čeká celá naše doba, po němž hmatá, aniž jej dokáže přímo tematizovat“.<sup>57</sup> Náběhy naznačeným směrem spatřuje tam, kde literární umělecké dílo dokáže nikoli „předvádět svět v konkrétní podobě, čerpáním z dějů, konfliktů, povah, které jsou jím umožněny“, nýbrž se účastnit dramatu krize smyslu, tj. jeho hledání v procesu sebebepřijímání a sebebepřekonávání člověka – „bytosti, pro kterou je svět sice podstatným pobytem, ale která je vůči němu přece jen ve výchylce“.<sup>58</sup>

<sup>52</sup> M. Ševčík, Problematičnost smyslu a umění, *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica. Studia Aesthetica IV. Negace a afirmace v Patočkově koncepci uměleckého díla*, 2011, č. 1, s. 25.

<sup>53</sup> Srov. J. Patočka, Co je existence, viz výše, s. 336.

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 357.

<sup>55</sup> J. Patočka, Epičnost a dramaticčnost, epos a drama, viz výše, s. 350.

<sup>56</sup> Tamtéž.

<sup>57</sup> Tamtéž. Jak s ohledem na širší okruh statí ukazuje M. Ševčík, naznačovaná možnost a „myšlenkový výkon“ se týkají Patočkova předpokladu, „že soudobá literatura – a vlastně veškerá soudobá umělecká tvorba – může být především vyjádřením problematičnosti jakéhokoli uchopitelného, daného či formulovatelného smyslu a zároveň vyjádřením neotřesitelného smyslu, který spočívá v samotném přesahování jsooucná v celku. Takovýto smysl – či snad lépe řečeno ‚něco jako smysl‘, protože to není uchopitelný smysl – umožňuje celkovým a absolutním způsobem ‚vyložit‘ lidské bytí, činy, události a věci, pochopit jejich význam.“ M. Ševčík, Problematičnost smyslu a umění, viz výše, s. 27.

<sup>58</sup> J. Patočka, Epičnost a dramaticčnost, epos a drama, viz výše, s. 357.

Konkrétní příklady v této stati Patočka neuvádí, ale z jeho rozborů, které jsme zde zkoumali, je patrné, že literární díla, která si vybral k úvahám, se k tomuto nároku tak či onak vztahují. Zároveň je zřejmé, že proměna formálních prostředků v oblasti literatury je v Patočkově díle tématem ne zcela dořečeným.

## Poděkování

Tento text vznikl za podpory grantového projektu „Problematika umění v myšlení Jana Patočky“ (GAČR P409/11/0324).

## LITERATURA

- Borecký, F., Dva typy reflexe a umění u Jana Patočky, *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica. Studia Aesthetica IV. Negace a afirmace v Patočkově koncepci uměleckého díla*, 2011, č. 1, s. 31–41.
- Cajthaml, M., *Evropa a péče o duši*, OIKOYMENH, Praha 2010.
- Patočka, J., *Češi I*, OIKOYMENH, Praha 2006.
- , *Fenomenologické spisy II*, OIKOYMENH, Praha 2009.
- , *Péče o duši I*, OIKOYMENH, Praha 1996.
- , *Péče o duši III*, OIKOYMENH, Praha 2002.
- , *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004.
- , *Umění a čas II*, OIKOYMENH, Praha 2004.
- Ševčík, M., Problematičnost smyslu a umění, *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica. Studia Aesthetica IV. Negace a afirmace v Patočkově koncepci uměleckého díla*, 2011, č. 1, s. 19–29.
- , Umění minulosti a přítomnosti v Patočkových interpretacích Hegelovy teze o minulém rázu umění, *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica. Studia Aesthetica IV. Negace a afirmace v Patočkově koncepci uměleckého díla*, 2011, č. 1, s. 75–94.

## PATOČKA'S ANALYSES OF WORKS OF LITERATURE AND THEIR RELATION TO PATOČKA'S PHILOSOPHY OF ART AND OTHER FIELDS OF HIS THOUGHT

### Summary

This article focuses on Patočka's analyses of works of literature and presents these analyses first in relation to Patočka's theoretical essays on art in general and on literature. Considering that, in several essays from the 1960s, Patočka discusses modern art from the perspective of his thesis about the difference between meaning in earlier art (the artistic era) and in contemporary art (the aesthetic era), the article pays special attention to his analyses of twentieth-century works of literature – Thomas Mann's *Doktor Faustus* (1947), Jaroslav Durych's *Boží duha* (written 1955; 1969), and William Faulkner's *Wild Palms* (1939). He thus demonstrates that the analyses cannot be read as illustrations of Patočka's theoretical essays on art and that they refer also to a number of other areas of Patočka's thinking. The article demonstrates (1) how his interpretations of literary themes lead to analysis of concerns about being and to the conception of the existential movements connected with them; (2) how Patočka's analyses are in harmony with his understanding of works of literature as 'examples', always clarifying, in a unique and specific way, what existence is; and (3) how literary subject matter for Patočka is always an historical statement that articulates the spiritual movements in the periods when it accompanies humankind in self-understanding. In conclusion, the article considers Patočka's thesis about the problematization of meaning in modern art and the connected transformation of formal means (for which, however, there is little support in the essays that this article examines).

## TEORIE OZVĚNOVITOSTI K PATOČKOVĚ FILOZOFII LITERATURY

FELIX BORECKÝ

Následující příspěvek má být zamyšlením nad relevancí teorie ozvěnovitosti, kterou Patočka nastínil ve studii „Spisovatel a jeho věc“. Ačkoliv je popsána na několika málo stránkách, jde o soudržnou a pro moderní estetiku a literární teorii významnou koncepci.<sup>1</sup> Ve třech tematicky odlišených kapitolách bych chtěl rozvést některé její momenty, které mají ve „Spisovateli“ příliš stručnou, až náznakovou podobu.

V první části studie se budu soustředit na popis jádra koncepce ozvěnovitosti s ohledem na klíčová témata Patočkovy filozofie; ve druhé části se zaměřím na otázku, z jakého hlediska je teorie ozvěnovitosti koncipována, zda z pólu tvorby, či recepce; v části poslední se zamyslím nad Patočkovým pojmem podstatného a s ním související rolí imaginace, skrze kterou se k podstatnému lze dobrat.

### I. Popis jádra teorie ozvěnovitosti

Po vzoru M. Heideggera považuje Patočka praktické obstarávání za výchozí fenomenologickou rovinu, v níž člověk nejčastěji je. Veškerá reflexe může být probuzena jen na základě toho, že jí vždy předchází a dává podnět každodenní život lidské existence. Teprve z této „samozřejmě“ praktické roviny se může probudit zvrat od zaměření na jednotlivosti směrem k obecnějšímu smyslu. To platí jak pro vědu (jejím cílem je vyhledávání pravidelných, opakovatelných zákonitostí pro efektivnější ovládnání skutečnosti), tak pro filozofii a umění (obě tyto oblasti usilují o celostní smysl a porozumění bytí).

Patočka je filozof reflexe. Zajímají ho ty fenomény, které v člověku dokážou vyvolat otřes zažitých stereotypů a vytrhnout ho k odstupu od naivně žitého života. Vedle filozofického údivu (*thauma*), který dal popud k rozvoji vědy, filozofie, politiky a dějin,<sup>2</sup> frontové zkušenosti a z ní odvozené „solidarity otřesených“,<sup>3</sup> patří k těmto fenoménům i umění. Umění Patočku přednostně zajímá právě proto, že je schopno navodit reflexi.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> V posledním kritickém vydání čítá studie „Spisovatel a jeho věc“ 13 stránek. J. Patočka, *Spisovatel a jeho věc*, in: J. Patočka, *Češi I*, OIKOYMENH, Praha 2006, s. 280–292.

<sup>2</sup> Srov. J. Patočka, Úvod do Husserlovy fenomenologie, in: J. Patočka, *Fenomenologické spisy II*, OIKOYMENH, Praha 2009, s. 9–23; J. Patočka, Kacířské eseje o filosofii dějin, in: J. Patočka, *Pěče o duši III*, OIKOYMENH, Praha 2002, s. 51.

<sup>3</sup> Srov. J. Patočka, Kacířské eseje o filosofii dějin, viz výše, s. 117–131.

<sup>4</sup> Téma reflexe ve vztahu k Patočkově filozofii umění jsem se pokusil analyzovat v příspěvku: F. Borecký, Dva typy reflexe a umění u Jana Patočky, *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica. Studia Aesthetica IV. Negace a afirmace v Patočkově koncepci uměleckého díla*, 2011, č. 1, s. 31–41.

Teorie ozvěnovitosti, jež má vystihnout podstatu literatury, se také drží výchozí perspektivy praktického obstarávání. Člověk žije ve světě tak, že tento svět neustále osmysluje, oduševňuje. Nejčastěji se zaměřuje na běžné životní úkony při zacházení s věcmi a dorozumění s lidmi. Patočka uvádí příklady: „dojít včas na pracoviště, přiložit správně do kotle, provádět správně úkony na soustruhu atd.“<sup>5</sup> Všechny intence, které člověk vkládá do jednotlivých věcí ve světě a kterými je osmysluje, bývají v každodenním životě jen zřídka reflektovány. Zůstávají ve světě bez povšimnutí, figurují v něm jako anonymní ozvěny. Svět se člověku dává jako „ustavičná ozvěna“ životních intencí. Je to ozvěna, jak Patočka sugestivně píše, „v níž slyšíme vlastní hlas zvenčí, zdálky“.<sup>6</sup>

V literatuře jde právě o tyto ozvěny, které spisovatel sbírá a pomocí jazyka, jenž je vlastním médiem literatury, je podtrhuje, zdůrazňuje a obrací jejich dosavadní zaměření, nakloněné k praxi (k věcem), směrem „dovnitř“ k životnímu (celostnímu) smyslu. Z výrazu věcí je proměňuje ve výraz života.

V tomto momentě je třeba pro jasnější pochopení Patočkovy teorie učinit zpřesňující poznámku. Patočkovo východisko v každodenním obstarávání je jistě konzistentní a fenomenologicky přesvědčivé, neboť má-li vyniknout reflexivní obrat, musí být vykázano, od čeho tento obrat vychází, čím je způsoben. To platí i pro estetickou recepci: estetický objekt nás vytrhuje z každodenního života a vede nás k zaujetí estetického postoje tehdy, když jeho jevení (uspořádání) dokáže otrást našimi navyklými způsoby vnímání běžného života. Praktický život je pro estetickou recepci nutná a produktivní podmínka.

Ve „Spisovateli“ ale může snadno dojít k záměně dvou problémů. Východisko v praktickém obstarávání je principiální a nezbytné pro každý typ reflexe. Vedle toho si ale Patočka klade otázku, co spisovatel ve svých výtvorech tematizuje, jaké ozvěny pozoruje a sbírá pro ně charakteristické jazykové promluvy. Jinými slovy, přechází od hlediska recepce k hledisku tvorby, od hlediska čtenáře k tvůrci. V odpovědi na tuto druhou otázku omezuje spisovatelovu oblast pozorování pouze na ozvěny z praktické roviny. Spisovatel se v těchto ozvěnách sice snaží vystihnout „podstatné“, vnitřní pravdivost určitých způsobů „bytí-ve-světě“ (viz poslední kapitola), ale dělá to jen v oblasti každodenního života prostřednictvím běžného jazyka používaného v praxi. Toto omezení je třeba interpretovat jako vyhocené. Je jistě pravda, že praktické obstarávání je i pro spisovatele oblastí, z níž čerpá nejčastěji, to ovšem neznamená, že je oblastí jedinou. Spisovatelova škála je mnohem širší, vlastně nevyčerpátná. Asi těžko najdeme lidskou činnost, kterou by literatura netematizovala, a pokud přece jen, pak žádnou, kterou by tematizovat nedokázala (jejím předmětem jsou přece i činnosti, které se stěží mohou stát).

To, že Patočkovo omezení na ozvěny z praktické oblasti nelze brát doslova, dokazují konečkonců i příklady děl, která sám uvádí a některá i důkladně rozebírá. Nezmiňuje totiž jen tematizaci praktického žití (uspokojování utilitárních potřeb, práce, prožívání mezilidských vztahů atd.), ale když uvádí příklady konkrétních literárních projevů, dokonce se mnohem víc zabývá díly, jež tematizují například touhu po poznání (připomeňme epos o Gilgamešovi z *Kacířských esejů* či faustovskou legendu<sup>7</sup>) nebo velké téma literatury, které je jinak doménou filozofie (minimálně té filozofie, ke které se Patočka

<sup>5</sup> J. Patočka, *Spisovatel a jeho věc*, viz výše, s. 290.

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 289.

<sup>7</sup> Faustovskou legendu Patočka hloubkově analyzoval. Srov. J. Patočka, *Smysl mýtu o paktu s ďáblem. Úvaha o variantách pověsti o Faustovi*, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004,



hlásí, totiž existencialismu), a to je zakoušení mezních situací, v nichž člověk přestává být oslovován jednotlivými jsoucny, přestává mít zájem na oduševňování světa svými intencemi. Připomeňme tři Patočkovy zmiňované příklady, jež patří k nejsilnějším scénám světové literatury a jejichž tématem je meta-fyzický odstup za svět: Oidipovo odhalení, že je vrahem svého otce a milencem své matky; melancholický monolog královny dánské, který si pokládá otázku: „Být, či nebýt?“; Tolstého literární zpracování „celé fenomenologie bytí k smrti“, kde má Patočka s největší pravděpodobností na mysli Annu Kareninu, pro kterou ztratilo v životě všechno smysl a vrhá se pod vlak.

Touhu po poznání a zakoušení mezních situací jistě nelze podřadit pod praktické obstarávání a literatura i tyto činnosti tematizuje, neboť i jimi se člověk vztahuje ke světu a zanechává v něm charakteristické ozvěny. Literatura dokáže tematizovat dokonce i filozofický odstup od jsoucna, ale jiným způsobem, než to dělá samotná filozofie. Zatímco spisovatel ukazuje ozvěnovitost světa, sbírá a odhaluje ozvěny života, reflektující filozof jde až k tomu, co tento smysl zakládá, „od smysluplného světa jde zpátky až k subjektivitě, jejímž je tento smysl výkonem“.<sup>8</sup> Spisovatel se na rozdíl od filozofa zabývá již nasbíranými výsledky, oduševněním světa, a ne tím, co jej zakládá. Pohybuje se, jak Patočka píše, mezi nereflektovaným, naivním životem běžného člověka a filozofickou reflexí, která chce čistou pojmovou řečí ukázat, jak funguje lidské vztahování se ke světu, nejvlastnější „bytí-ve-světě“.<sup>9</sup>

Cílem výše uvedené vsuvky bylo upozornit na význam praktického obstarávání pro teorii ozvěnovitosti, který by neměl být přeceněn. Soustředíme se nyní na estetickou recepci, konkrétněji na popis onoho zvratu, který dokáže vyvolat literatura. Tento zvrát se ukazuje v jazyku.<sup>10</sup>

V první části studie popisuje roli jazyka v dějinách lidstva a nabývání stále komplikovanějších funkcí. Postupuje od nejjednodušší, na kontext vázané mluvní situace ke stále větší objektivaci jazyka: mýtus, vznik písma a s ním související rozvoj přesnější fixace (1.) v dokumentárních sděleních, (2.) v teoretickém písemnictví vědy a filozofie, (3.) v literatuře zachycující životní smysl prostřednictvím přirozeného jazyka.<sup>11</sup>

Literatura ve vlastním smyslu usiluje, jak píše Patočka, „pomocí všech výtvorů, jazykových a představových struktur, schémat postav a dějů *zachytit svět* v jeho živé podobě,

---

s. 510–525; J. Patočka, Co je existence, in: J. Patočka, *Fenomenologické spisy II*, OIKOYMENH, Praha 2009, s. 336–338; J. Patočka, Kacířské eseje o filosofii dějin, viz výše, s. 106.

<sup>8</sup> J. Patočka, Spisovatel a jeho věc, viz výše, s. 290.

<sup>9</sup> „Spisovatelův vztah ke světu stojí mezi životní praxí a filosofovou reflexí jaksi na prostředku. Proto je každý skutečný spisovatelský básnický výkon zároveň vyvoláním světa v jeho podstatě, a přesto plný tajemství, onoho nedovyřešeného, co však na každém kroku je zde.“ Tamtéž.

<sup>10</sup> Ačkoliv Patočka v průběhu svého filozofického vývoje, inspirovan novějšími podněty, zamítl mnoho Husserlových východisek, úvahy o jazyku jsou tomuto zakladateli fenomenologie věrné. Přitom téměř všechny významné filozofické směry 20. století dospěly v úvahách o jazyku k názoru, že jazyk je nezbytný předpoklad pro veškeré poznávací úkony a musí se stát východiskem zkoumání (*linguistic turn*). Patočkův převážně zastávaný náhled na jazyk je v návaznosti na Husserla takový, že primární rovinou vnímání a poznání je ne-jazykové myšlení fundované ve smyslovém názoru, kdežto jazyk leží až na této rovině primární. Jazyk je tak pojat instrumentálně: je to nástroj ke směně původního před-jazykového názorného myšlení. Jinými slovy, slouží k tradování něčeho, co je možno intendovat bezprostředně. Srov. např. J. Patočka, *Přirozený svět jako filosofický problém* (kap. Skica k filosofii jazyka a mluvy), in: J. Patočka, *Fenomenologické spisy I*, OIKOYMENH, Praha 2008, s. 226–257; J. Patočka, Kacířské eseje o filosofii dějin, viz výše, s. 24.

<sup>11</sup> J. Patočka, Spisovatel a jeho věc, viz výše, s. 283–285.

svět určitého života“.<sup>12</sup> Spisovatel sbírá ty jazykové promluvy, které byly (nebo by mohly být) původně obrácené k reálně prožívaným životním situacím a nesou v sobě stopy životních intencí, jež do nich původně vkládali (nebo by mohli vkládat) žijící lidé. Vlastní výkon literatury, který jiné jazykové projevy postrádají, spočívá ve „zvrácení směru“ jazyka od žité, nereflektované prožívané praxe k životnímu (celostnímu) smyslu, smysluplnosti. Čtenář, který má zkušenost s literaturou, tak podstupuje obrat k celostnímu smyslu; v této souvislosti Patočka hovoří rovněž o „dramatu lidské transcendence, která se vrhá do skutečnosti, stává se její součástí, aby se opět dobrala svého postavení nad věcmi, své světovosti“.<sup>13</sup>

Vědomí celostního smyslu je podle Patočky základní potřeba člověka, bez které nelze žít.

Ve třetím kacířském eseji „Mají dějiny smysl?“ s odvoláním na W. Weischedela podotýká, že „smysluplnost není nikdy možná jako jednotlivá, jako charakterizující tu kterou jednotlivost bez další souvislosti. Každý smysl jednotlivý poukazuje na celkový, každý smysl relativní na absolutní.“<sup>14</sup> A jen smysl celostní, totální smysluplnost, může zabránit tomu, aby všechno jednotlivé neutonulo v nesmyslnosti. Jednotlivý smysl nikdy nedokáže osmyslit celek.<sup>15</sup>

Tematizace životního (celostního) smyslu se podle Patočky zásadně proměnila. Po zániku velkých náboženských a ideologických řádů v průběhu novověku ztratil moderní člověk oporu v kolektivně sdíleném a závazném celostním smyslu a musí ho hledat sám za sebe a pro sebe jakožto za vlastní existenci plně zodpovědné individuum.

Touto proměnou se Patočka zabývá neúnavně. V celém svém díle popisuje různé formy zvěcnění a ustrnutí, které modernímu člověku hrozí, když nebude usilovat o celostní životní smysl. Staré ideologické řády, které tento celostní smysl poskytovaly – předdějinné civilizace, pro které je zcela závazný mýtus; klasická antika, pro kterou se mýtus stal pouhou konvencí, ale těží z jeho síly, pohybující se ustavičně mezi mýtem a objektivním smyslem; středověk, který mýtus nahradil teologií<sup>16</sup> – jsou pro moderního člověka příliš opotřebené, stěží je může přijmout za vlastní.<sup>17</sup>

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 290.

<sup>13</sup> Tamtéž.

<sup>14</sup> J. Patočka, Kacířské eseje o filosofii dějin, viz výše, s. 66–67.

<sup>15</sup> Patočku zajímají mezní zkušenosti, tj. takové, v nichž dochází ke ztrátě smyslu. V mezních zkušenostech není možné se držet dlouhodobě, jinak by následovala jakási „strašná nehybnost sebevrahy“ (Kacířské eseje o filosofii dějin, s. 68), která vede v nesnesitelné nesmyslnosti k rezignaci na sebe sama, k sebevraždě. Vedle sebevraždy může člověk volit návrat do světa. V otřesu dříve přijímaného celostního smyslu vstupuje opět do světa, který nyní přijímá s menší jistotou o jeho nezvratitelnosti. Po mezní zkušenosti úzkosti vznikne nový poměr k tomu, co je smysluplné. Věci a svět již nikdy nejsou pojímány jako dříve, ztrácejí svou samozřejmost, svou naivně přijímanou faktickou danost a stávají se problematickými. Původní smysl je reflektován a předveden před zodpovědnost. Překročení doposud daného smyslu, vystavenost bytí a následné osvojení reformulovaného celostního smyslu vystihuje zkušenost otřesu, jež je pro autentickou existenci formativní.

<sup>16</sup> Srov. J. Patočka, Spisovatel a jeho věc, viz výše, s. 287; srov. J. Patočka, Kacířské eseje o filosofii dějin, viz výše.

<sup>17</sup> Tato myšlenka, která je v Patočkově díle vyjádřena jen implicitně, je podle mého názoru příkladně vidět na úsilí katolické církve oslovit moderního člověka. Protireformační hnutí 17.–18. století, které všemožnými prostředky (včetně uměleckých: zhmotnilo se v baroku) chtělo restaurovat kolektivně závazný celostní smysl platný pro předchozí epochu, lze vnímat jako poslední velké vzepětí snahy o udržení dominantního postavení náboženské smysluplnosti. Dnešní tvrdošíjně konzervativní a historickým okolnostem se nepřizpůsobující církve již jen skleroticky touží po dosažení oné restaurace

Moderní člověk přesto o celostní smysl usilovat musí. Jediná ideologie, která se komplexně prosazuje, je ideologie vědotechniky, z níž se stává, jak Patočka výstižně píše, „mechanistická meta-fyzika“. Ta ovšem tuto celostní smysluplnost simulovat nedokáže, má jasně vymezený region, v kterém je, pokud přijme určité postuláty, funkční a úspěšná. Novověký svět se ocitl v úpadku,<sup>18</sup> přes všechno zdokonalování hmotných prostředků a sil postrádá vnitřní smysl. Moderní doba zmateně smíchává dohromady zbytky smysluplnosti z minulých epoch s výtoky vědy a techniky (např. chápání člověka redukuje na biologický organismus s udržovanou metabolickou výměnou, reprodukováním atd.).<sup>19</sup> Co se týče otázky celkového smyslu, snaží se vytvořit náhradu za křesťanský celostní smysl. Patočka jmenuje Comtovo náboženství humanity, Durkheimův animistický panteismus či marxismus.<sup>20</sup>

Ztráta nebo znesnadněný přístup k celostnímu smyslu zabraňuje modernímu člověku získat přirozený přístup k věcem a ke světu. Nemožnost zorientovat se v základních vztazích člověka ke svému světu (*Lebenswelt*), v tom tkví právě jádro krize. Celostní smysl se stal čímsi problematickým a křehkým, co nelze získat ani tak, že by byl jako jednou provždy a na věčné časy dán v podobě jasné a neotřesitelné pravdy metafyziky,<sup>21</sup> a zrovna tak ho nelze nihilisticky jednou provždy vytěsnit.<sup>22</sup>

Téma novověké krize a zvěcnění moderního člověka je zakomponováno i do studie „Spisovatel a jeho věc“. Patočka se jím zabývá v souvislosti s otázkou, jakou úlohu v budoucnosti, v níž půjde o překonání oné krize, sehraje umění (konkrétně spisovatelství). Zatímco na jiných místech Patočka považuje vědu a techniku za hlavní viníky stále se prohlubující moderní krize, protože nekompetentně nahradily celostní smysluplnost mýtu a náboženství předchozích dějinných epoch, v textu „Spisovatel a jeho věc“ je k jejich úloze smířlivější.<sup>23</sup> Nejenže neprotestuje proti jejich silící moci, ale ještě zdůrazňuje, že budou v dalších epochách stále specializovanější a v ovládnání věcí stále úspěšnější.

---

a stává se stále minoritnější institucí. Ve čtvrtém kacírském eseji Patočka zhodnocuje 19. století a jeho vztah k vymírajícímu křesťanství. Staví proti sobě Dostojevského a Nietzscheho. První je příznivcem návratu ztracené smysluplnosti křesťanské, druhý jejím radikálním kritikem. J. Patočka, Kacírské eseje o filosofii dějin, viz výše, s. 96–97.

<sup>18</sup> „Je úpadkový takový život, kterému uniká sám vnitřní nerv jeho fungování, který je porušen ve svém nejvladnějším jádře, takže domnívá se, že je plným životem, ve skutečnosti se každým svým krokem a činem vyprazdňuje a mrzáčí. Je úpadková společnost, která svým fungováním vede k úpadkovému životu, k životu v propadlosti tomu, co není povahou svého bytí lidské.“ Tamtéž, s. 99.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 79.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 78.

<sup>21</sup> Metafyzika se chápe dílčího smyslu a převádí ho na cosi jednou provždy daného, na cosi absolutizovaného, co platí za každých okolností a věčně. S jistotou, s jakou se zhostí získané dílčí pravdy, se odvrací i od samotné půdy zjeování, jejíž primát nahradí absolutizovanými a dále již nezpochybňovanými konstrukcemi (platonismus, demokritovský atomismus, na platonismu postavené křesťanství, moderní mechanistická fyzika a její produkt technika).

<sup>22</sup> Nihilismus se snaží celostní smysl odstranit, ale fakticky se mu to nedaří. Zbavuje život celostního smyslu a staví jej jen na smyslu relativním. Člověk se však nemůže opírat o relativní smysl, pokud má v pozadí jen číré nesmyslnost. Žádný dílčí smysl nedokáže osmyslit nesmyslnost, ale stává se součástí toho, na čem spočívá. V nihilismu je tedy součástí nesmyslnosti. Ta ale, jak Patočka přesvědčivě ukazuje, není možná. Radikální nihilismus je vnitřně sporný: pokud by byl postaven na důsledně provedené skepsi, musel by obsahovat i skepsi ke skepsi a vést až do definitivního důkazu ve stav nepodloženosti.

<sup>23</sup> Totožné stanovisko nalezneme v textech psaných ve stejném období: J. Patočka, Evropa a doba poevropská, in: J. Patočka, *Péče o duši II*, OIKOYMENH, Praha 1999, s. 80–148; J. Patočka, Platón a Evropa, in: J. Patočka, *Péče o duši II*, OIKOYMENH, Praha 1999, s. 149–382.

Budoucí vývoj vědotechniky vítá, ovšem jen za předpokladu, že se nad ni postaví dozor v podobě rozumu. Proti „přítomné realitě tvrdošíjně absurdity“, proti „agresivnosti nerozumu“ apod. zvítězí rozum, jehož kritériem bude věčnost.<sup>24</sup> Pomocí rozumu bude člověk usilovat o celostní smysluplnost své existence a nalezne lepší orientaci pro to, co je přirozený, žádnými vědotechnickými konstrukcemi neprostředkovaný vztah ke světu. Pokud bude za své kritérium používat věčnost, poradí si rozum s dělbou jednotlivých oborů ducha, jakými jsou věda, filozofie, umění, tak, aby člověk žil ve svém světě neroztříštěně, cele a přirozeně.

Krise se může překonat jen tak, že bude vyjasněna dělba práce mezi jednotlivými obory. Modernímu světu dominuje vědecká racionalita. Zatímco antická věda zvládala odsubjektivizovat jen ostrůvky skutečnosti (euklidovská geometrie), moderní věda usiluje pojmout *more geometrico* přírodu v jejím celku, čímž se stává stále vzdálenější prožívanému světu a člověk se v moderním světě orientuje stále obtížněji.<sup>25</sup> I filozofie pokulhává za vývojem vědy, není schopna podat její náležitou reflexi, ukázat smysl vědy pro člověka. Nedokáže objasnit, jak souvisí s ostatním životem, a poskytnout „neroztříštěný duchovní pohled na celek“.

Patočka vkládá naději do umění. Je to umění, které v moderní době dokáže bezprostředněji než filozofie poskytnout nárok životní celistvosti. Mezi vědou a uměním objevuje Patočka vztah přímé úměrnosti: „Význam slovesného díla proto v budoucnu poroste tou měrou, jak ostatní obory ducha, zvláště jeho dnešní ústředí vědotechnické, budou slít ve své moci proniknout do věcí, ovládat a utvářet je, což je moc specializace a členění. Čím větší tu členění, tím vyšší potřeba kompenzace a připomínky životního celku, celistvého vztahu k univerzu. Tuto celistvost hájí literatura na prvním místě.“<sup>26</sup>

Vidíme, že úloha umění má v Patočkových úvahách o moderní době jakousi kontrapunktickou funkci k vědě. Čím se stává věda dominantnější, tím je víc potřeba umění, které poskytuje celostní pohled na celek. Zatímco vědec usiluje o to dopracovat se k objektivnímu poznání světa zbaveného všeho „antropomorfismu“, umělec chce zachytit životní svět, svět oduševňovaný životem.<sup>27</sup> Rozum bude v budoucnu rozvíjet vědu a techniku, přímou úměrou k tomu ovšem také umění, jehož funkce, kterou Patočka zmiňuje nejčastěji, je poskytování neroztříštěného smyslu, připomínka celku apod.

<sup>24</sup> J. Patočka, *Spisovatel a jeho věc*, viz výše, s. 280. Patočka na pojem věčnost klade ve „Spisovateli“ velký důraz: „Vývoj, který má kráčet nejenom dále, nýbrž který má mít smysl, měl by být postupem k věčnosti (...). Věčnost předpokládá, že o ní víme a o ni usilujeme. Vědomá věčnost však opět žádá, aby se vědělo, co je věc, o kterou běží.“ (Tamtéž.) Nedostatek věčnosti bývá chápán jako přílišné zohledňování subjektivních faktorů. Věčnost může být ale ohrožena i opačným způsobem, totiž přílišným zdůrazňováním objektu a abstrahováním od lidského vztahování se k věcem. Tato druhá inklinace je problémem vědy. Ryzí objektivita nevztažená k prožívání je podobně nesmyslná jako přebujelý zdůrazňování prožívání na úkor objektů. Patočka zde vychází z Husserlovy maximy „Zur Sache selbst!“ – „K věcem samým!“, již má být vyjádřeno, že má-li být dosaženo věčnosti, je třeba zohlednit intencionální korelace mezi míněním a míněnou věcí. Má-li být novověká krize překonána, musí být věčnost vědomá, vývoj vědotechniky musí být vsazen do souvislosti s lidským prožíváním. Tak je položena i otázka v textu „Spisovatel a jeho věc“: Jaká je podstatná věc umělce, konkrétně věc spisovatele? Jakým způsobem nás jeho výtvořiny vedou k porozumění? (s. 281)

<sup>25</sup> Srov. tamtéž, s. 285.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 292.

<sup>27</sup> Srov. tamtéž, s. 289.

Výše uvedený popis dělby práce filozofie, vědy a umění dobře doplňuje Patočkovu rozlišení dějin umění na uměleckou a estetickou éru z o rok starší studie „Umění a čas“.<sup>28</sup> Patočka v úvodu této studie tvrdí, že se bude přednostně soustředit na výtvarné umění, ale tohoto předsevzetí se drží spíše volně. Z dalšího sledu textu je zřejmé, že odlišení umělecké a estetické éry má pasovat na umění *en bloc*. Vzhledem k tématu této studie vztáhneme toto odlišení k literatuře.

Před moderní dobou umění slouží k potvrzování ideologického či náboženského řádu vyznávaného danou společností; má kolektivní význam. Jazyk, který využívá spisovatelství *umělecké éry*, obrací směr od praxe k celostnímu smyslu, ovšem k takovému, který je kolektivně závazný. Teprve v moderní *estetické éře* jazyk nabývá netušené funkce. Dokáže zvrátit směr od praxe k jinému typu celostního smyslu než v umělecké éře. Už nejde o životní smysl kolektivně závazný, ale o smysl individuální, který se obrací k samostatným, o vlastní autenticitu usilujícím jednotlivcům.<sup>29</sup>

Hlavní role literatury bez ohledu na to, zda patří do umělecké, či estetické éry, je odhalování oné *ozvěnovitosti* intencí, které se odrazily v jazykových promluvách. Jsou-li zpracovány opravdovým spisovatelem, který oplývá výjimečným citem pro jazyk, obrací se tyto jazykové promluvy směrem k životnímu smyslu čtenáře. V umělecké éře stvrzují společensky sdílený světový názor na svět a čtenáře ujišťují o jeho správnosti, neprobouzejí však pravou reflexi. V antice, středověku a začátkem novověku jsou slovesné projevy sice individuální, mluví v nich individuum, původce, který za ně nese odpovědnost, ale vyjadřují objektivní životní smysl. Autor mluví ve vztahu k anonymnímu a v anonymitě závaznému *my*, které funguje automaticky. Homérové eposy, milostná lyrika Sapfy, Sofoklova dramata vyjadřují cosi společensky závazného, cosi, co podstatně vystihuje chod světa a úděl člověka na tomto světě. Podobně alegorická středověká báseň vycházející z biblických témat či z legend o světcích stvrzuje křesťanský ideologický řád, který tehdejší společnost závazně vyznávala.

Oproti tomu moderní spisovatel se obrací k samostatným individuům, kterým skrze dílo nabízí možnost konstituovat smysl světa, jenž existuje jen a pouze pro čtenáře jakožto jedinečné osobnosti. Umění estetické éry pomáhá člověku k tvoření vlastního, od nikoho a ničeho neodvozeného celostního smyslu. Tento přístup vrcholí v modernismu na počátku 20. století. V „Umění a čas“, kde převládají příklady z oblasti výtvarného umění (Cézanne, Kandinský), uvádí Patočka z oblasti literatury jen Mallarméa.<sup>30</sup> V jiných studiích nalezneme jména jako Dostojevskij, Čechov, Mann, Faulkner, Durych, ale také Ionesco či Vyskočil ad. To jistě není výčet nejtypičtějších představitelů modernismu, tak

<sup>28</sup> J. Patočka, *Umění a čas*, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 303–318; „Umění a čas“ není jen dobrým doplněním studie „Spisovatel a jeho věc“, ale lze jej číst „synopticky“ i s nejtěnějšími *Kacířskými eseji*. Oba texty jsou příspěvky k filozofii dějin. Jsou-li *Kacířské eseje* příspěvkem k filozofii politických dějin a dějin idejí (celý název zní *Kacířské eseje o filozofii dějin*), lze „Umění a čas“ považovat za příspěvek k filozofii dějin umění.

<sup>29</sup> Podrobný rozbor rozdílného statusu „smyslu“ umění v umělecké a estetické éře podává Miloš Ševčík. Sleduje také návaznost těchto Patočkových úvah na M. Heideggera. Srov. M. Ševčík, *Problematičnost smyslu a umění, Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica. Studia Aesthetica IV. Negace a afirmace v Patočkově koncepci uměleckého díla*, 2011, č. 1, s. 19–29.

<sup>30</sup> Parafrazuje jeho myšlenku „mysl světa je v tom, být uzavřen v ‚krásné‘ knize“. J. Patočka, *Umění a čas*, viz výše, s. 310.

jak je modernismus tradičně chápán. Patočkova estetická éra se totiž s modernismem nekryje, jen v něm vrcholí.

Rozdělení na uměleckou a estetickou éru by bylo jistě možné ještě více odstínit. Stejně jako nalezneme v moderní době ideologie, které se snaží o návrat ke kolektivnímu smyslu (např. nacismus, stalinismus), existuje s nimi související umělecká produkce, která má kolektivní smysl prosazovaný danými ideologiemi stvrzovat (nacistické umění neoklasicismu a germánské mytologie, socialistický realismus stalinismu). Tento typ umění se v éře, která chápe umění jako sebereflexi světa a artikulování individuálně existenciálního celostního smyslu, stává nevěrohodným a je prosazován nepřírozenou, násilnou cestou.

Zrovna tak můžeme volit opačnou perspektivu. Umění, které vzniklo v umělecké éře a v době svého vzniku zůstalo nepochopeno, může získat oblibu prizmatem moderní estetické éry.

Pokusili jsme se vyložit základní myšlenku Patočkovy filozofie literatury obsažené v jeho teorii ozvěnovitosti. Ukázalo se, že konvenuje s celkovým Patočkovým filozofickým zaměřením. Jsou v ní zohledněna zásadní témata a koncepty jeho myšlení: (a) krize moderní epochy a myšlenka přirozeného světa; (b) rozlišení umělecké a estetické éry; (c) produktivně antinomický vztah mezi uměním a vědou.

Ve zbylých dvou kapitolách se budeme soustředit na aspekty, které jsou v Patočkově studii „Spisovatel a jeho věc“ implicitně obsaženy a zasluhují určitější tematizaci z hlediska estetiky.

## **II. Do jaké míry je teorie ozvěnovitosti koncipována z hlediska tvorby a do jaké z hlediska recepce?**

Cílem této krátké kapitoly je ukázat, proč teorie ozvěnovitosti není principiálně autorská, nýbrž recepční. Patočkův sklon zaměřovat hledisko recepce a tvorby provází celou studii „Spisovatel a jeho věc“ a představuje pro expozici této teorie interpretační úskalí. Toto zaměřování se projevuje ve třech momentech:

1. Hned v úvodních pasážích studie apeluje Patočka na roli spisovatele v moderní společnosti: „Naše otázka je věc spisovatele na přelomu dob, kdy se rýsuje vláda rozumu jako univerzální možnost, schopná neslýchaným způsobem přeorat svět, zvrátit dosavadní setrvačné tradice, pokud jí odporují, a integrovat je nově, pokud je lze s ní uvést v soulad.“<sup>31</sup>

Spisovatel může zásadně ovlivnit budoucí směřování moderní civilizace. Boj proti krizi leží i na jeho bedrech, i on by měl cítit odpovědnost a podílet se na jejím překonání. V Patočkových formulacích lze vysledovat dva způsoby spisovatelova *angažmá*. První z nich je *angažmá* spisovatele jakožto psychofyzické osoby, která se zapojuje do společenských a politických problémů své doby. Druhý způsob je *angažmá* výtvorů, kterým dává spisovatel vzniknout a které jsou tím vlastním předmětem, jenž působí na čtenáře a vede dialog se čtenářovým porozuměním světu, v němž žije. Pro Patočku je jistě důležitější

<sup>31</sup> J. Patočka, *Spisovatel a jeho věc*, viz výše, s. 281.

druhý typ: hlavní efekt spisovatelovy činnosti se má odehrávat v recepci, v níž se čtenář konfrontuje se spisovatelovými výtvyry.

2. Zdá se, že domněnku, že Patočkova literární koncepce vychází z autorského pólu, potvrzuje i samotný závěr studie. V něm Patočka zmiňuje tři hrozby, které mohou spisovatele semlít. Nejde v nich přitom o jalově moralistní varování, ale o přiléhavé vystižení úkolu každé osobnosti, která chce vyjádřit něco nadčasového. Všechny tři by bylo možné vztáhnout nejen na osobnost spisovatele, ale i politika a vlastně každého člověka usilujícího o to být autentický. V samotném Patočkově textu jsou shrnuty do tří krátkých odstavců, následující parafráze je mírně rozvádí:

(1.) Spisovatel by se neměl nechat ovládnout tržními mechanismy. Ten, kdo tvoří s ohledem na prodejnost, sleduje nabídku a poptávku kulturního průmyslu, ještě nenaplní úkol spisovatele. Naopak, je velmi pravděpodobné, že autor tvořící podle vnější objednávky ztratí sám sebe. Výrok „ten, kdo prodá mnoho knih, je proto dobrý spisovatel“ platí jen v logice obchodníků (nakladatelů a knihkupců), nikoli opravdových spisovatelů.

(2.) Spisovateli hrozí, že podlehne určité autoritě či skupině autorit a nechá se odvést od svých vlastních cílů k zájmům skupin. Jedná-li podle jiných cílů než těch, které vyplývají vnitřně z něj samého, přestává být věrný své věci. Pravý spisovatel by neměl usilovat za každou cenu o to patřit do nějaké skupiny, vtírat se do přízné nějaké autority. Neměl by se řídit maximou „kdo chce s vlky žít, musí s nimi výt“.

(3.) Spisovatel, který přijme nabídku vyslovovat se přes masová média, by si měl být vědom jejich nástrah. Masmédia lákají spisovatele na vysoké finanční ohodnocení a nabízejí mu jejich prostřednictvím působit na široké vrstvy, před nimiž může představit svá díla. Temná stránka médií je však ta, že umělce omezují a jeho výraz oklešťují o „diferenciaci, pružnost, hloubku“<sup>32</sup> ve prospěch konformity stádní veřejnosti.

Patočkovo varování před těmito hrozbami platí, domnívám se, stejně jak pro socialismus sovětského typu, v kterém žil Patočka, když studii psal, tak pro hyperkonzumní společnost dneška. Ať je to zaprodání se ideologii pokrouceného marxismu nebo bezideového pragmatického kapitalismu, v obou případech spisovatel ztrácí sám sebe, když podléhá výše zmíněným svodům a nezhosť se svého úkolu neboli, jak by řekl Patočka, své věci.

Patočka uvádí výčet hrozeb, kterým se má vyhnout spisovatel jakožto psychofyzická osoba. To ovšem neznamená, že ho zajímá víc autor než jeho výtvyr. Nepřekoná-li totiž autor jako žijící osoba zmíněné nástrahy, těžko se svobodně zhošť své věci a dá vzniknout literárním dílům, která čtenáře navedou k reflexi žitého světa.

3. I v pasážích, v nichž Patočka vykládá ústřední momenty teorie *ozvěnovitosti*, střídá hledisko recepce a autora. Klade otázku od pólu autora: Co dělá spisovatel? A odpovídá: Spisovatel se soustředí na jazyk, na němž chce zachytit životní smysl. „Využít jazyka k tomu, pro co běžně není zde, za čím domněle nesměřoval, z výrazu věci jej učinit výrazem života.“<sup>33</sup> Spisovatel je zde popsán jako důvtipný pozorovatel, který odhaluje životní ozvěny atd.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 292.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 287.

Domnívám se, že důraz na autorský pól je v Patočkově teorii ozvěnovitosti méně významný, než se na první pohled zdá. Jeho koncepce není principiálně autorská. Spisovatel rozhodně není tou instancí, z níž by se mohl vyvozovat smysl díla, jak to chtěly převládající tendence v estetických teoriích předchozího 19. století (biografismus, psychologismus) a jak v běžné novinářské publicistice tento pól převládá dodnes. Stručně lze tento přístup charakterizovat takto: dílo je výrazem duševního stavu umělce, a nalezneme-li pohnutky, které vedly autora k tvorbě díla, nalezneme samotný smysl díla.

Patočku jakožto fenomenologa zajímá hlavně recipient a jeho vztah k dílu. Je to recipient, jenž při zakoušení literárního jazyka daného díla artikuluje dosud nepoznaný (nesamozřejmý, inovativní) smysl. Spisovatel je jistě stvořitelem díla, píše ho ovšem s tím – a to je hlavní účel spisovatelství – aby působilo na recipienta. V tomto působení je vlastní smysl díla. Patočka spatřuje hlavní funkci literatury nikoli ve způsobu tvoření díla, ale v jeho vnímání.<sup>34</sup>

### III. Podstatné a imaginace

Ne všechny ozvěny života jsou pro literaturu nosné. Spisovatel nevystačí s pouhým přetlumočením běžných reálně proběhnuvších hovorů. Taková činnost by byla jen přímočarou reprodukcí (vulgární koncepce *mimésis*), kterou by zvládl i podprůměrný informátor nebo obyčejný diktafon. Vlastní výkon literatury spočívá podle Patočky v odhalování těch ozvěn života, které vyjadřují cosi obecně platného o způsobu, jakým je člověk ve světě. Způsobů, jakými je člověk ve světě, je samozřejmě nezměrné množství, literatura se má soustředit jen na ty z nich, které zachycují podstatné.

Podstatné však nesmíme zaměňovat za podstatu. Výkon literatury se nekryje s výkonem filozofie, i když tyto obory ducha mají dva společné rysy. Zaprvé, usilují o obecnost, ve světě hledají pravidelnosti, které mají širší platnost, a zadruhé, ve čtenáři, který se těmto činnostem oddává, probouzejí reflexi o světě, v němž žije. Filozofie se naopak od literatury odlišuje v tom, že usiluje o obecné podstaty, definované pomocí jednoznačné pojmové řeči, kdežto literatura usiluje o podstatné, které znázorňuje v jedinečném provedení pomocí běžného jazyka.<sup>35</sup>

Podstatné, jež je vlastní umění, je neoddělitelné od znázornění. Na rozdíl od podstaty musí být vloženo do určitého smyslu vnímatelného hmotného nosiče. V případě literatury je to řeč. Nikoli jednoznačný jazyk usilující o racionální uchopení světa skrze pojmy, ale řeč, tak jak je používána v běžném praktickém životě, řeč, která v sobě nese stopy

<sup>34</sup> Myslím, že by Patočka mohl souhlasit s následující tezí: spisovatel při procesu tvoření svého díla přechází mezi tvořícím (fabrikujícím) postojem a postojem recipientským. Vždy, když ověřuje jeho působnost, zaujímá postoj recipienta (estetický postoj). Takový názor zastává např. Jan Mukařovský: „O kolísání umělce při tvoření mezi postojem autorským a vnímatelským svědčí chvíle při samém tvoření, kdy umělec se snaží podívat se na své dílo z odstupu – tak se vytváří personální unie autora a vnímatele.“ J. Mukařovský, *Problémy individua v umění*, in: J. Mukařovský, *Studie I*, Host, Brno 2007, s. 314.

<sup>35</sup> „V tomto zachycení jde o podstatné, nikoli o reálné a realitu. Proto je jeho půdou fantazie. Jde o podstatné, nikoli o podstatu, proto je jeho půdou předvedení jedinečného, a nikoli obecniny. Podstatné tu není definováno, nýbrž vnuknuto a předvedeno, ukázáno. Proto elementem tu není pojmová řeč, nýbrž běžný jazyk se svou metaforikou, schopností přenést, rozšířit, zpřesnit význam svou sugestivní silou.“ J. Patočka, *Spisovatel a jeho věc*, viz výše, s. 288.



životního původu. Taková řeč dokáže výstižněji než jazyk přesných pojmů vyjádřit podstatné vztahy, které spojují člověka s jeho životním světem. Řeč v literatuře plní ovšem jinou funkci než v běžném praktickém životě. I když je mnohdy v obou případech použita stejná promluva, v literatuře se její směr obrací *od* zaměření na konkrétní praktické úkony *k* celostnímu životnímu smyslu.

Patočkovy náhledy na podstatné se výrazně shodují se starou známou aristotelskou koncepcí *mimésis*. V 9. kapitole *Poetiky* Aristotelés píše: „Úkolem básníka není podávat, co se skutečně stalo, nýbrž to, co by se stát mohlo a co je možné podle pravděpodobnosti nebo nutnosti.“<sup>36</sup>

Básník nenapodobuje skutečnost, tak jak se skutečně stala. Takový úkol náleží podle Aristotela historikovi, který pojednává o reálně proběhnuvších událostech – reprodukováním nahodilých jednotlivostí dokumentuje realitu. Básník se soustředí na to, co by se mohlo stát. Na rozdíl od modality skutečnosti, jež je doménou historika, se soustředí na modalitu možnosti a v jejím rámci vylučuje nepravděpodobné, aby se omezil na ty možnosti, které jsou pravděpodobné. Básník tak nenapodobuje skutečnost jako pouhou reprodukci, nýbrž tvůrčím způsobem zobrazuje ty z možností, jež mají obecnější, trvalejší platnost než to, co se skutečně stalo. Ve znázornění jednotlivého dává vyvstat obecnému.

Proto je pro Aristotela, který ve svém myšlení vychází z kritéria obecnosti (čím obecnější, tím bližší pravdě), poezie „věc filosofičtější a vážnější než historie“.<sup>37</sup>

Patočka nesrovnává úlohu literatury a historie, nezabývá se otázkou, která z nich je filozofičtější. To, co z Aristotelovy *Poetiky* přebírá, je teze nejzákladnější, totiž ta, že literatura znázorňuje pravděpodobné, podstatné, obecněji platné. Připomeňme Patočkova slova: „Básnické dílo nechce vyjadřovat a zachycovat něco, co možná jest, nýbrž co jest, a dokonce jest přede vším ostatním.“<sup>38</sup>

V textu „Spisovatel a jeho věc“ dává Patočka problematiku podstatného do souvislosti s imaginací.<sup>39</sup> Jde o stručné zmínky, které zde parafrázujeme: imaginace má být vlastní půdou k zachycení podstatného;<sup>40</sup> čtenář reflektuje spisovatelské znázornění „v podobě fantazie, fantastické obměny *spolu s apelem na vlastní zkušenost o podstatném*“;<sup>41</sup> zachycuje životní smysl pomocí reflexe života ve fantazii.<sup>42</sup>

Problematika imaginace nebyla pro Patočku nikdy ústředním tématem. Pomineme-li interpretace Husserlova využití fantazie v rámci nauky o podstatě v „Úvodu do Husserlovy fenomenologie“<sup>43</sup> a zmínky o „imaginárním“ ve studiích věnovaných Ingardenově

<sup>36</sup> Aristotelés, *Poetika*, Orbis, Praha 1962, s. 45.

<sup>37</sup> Tamtéž.

<sup>38</sup> J. Patočka, *Spisovatel a jeho věc*, viz výše, s. 289.

<sup>39</sup> Pro naše účely nerozlišujeme mezi pojmy imaginace a fantazie.

<sup>40</sup> Srov. tamtéž, s. 287.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 288.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 289.

<sup>43</sup> J. Patočka, *Úvod do Husserlovy fenomenologie*, in: J. Patočka, *Fenomenologické spisy II*, viz výše, s. 51–52. Výklad věnovaný samotné roli fantazie je v souladu s Husserlovými intencemi. Nauku o podstatě Patočka kritizuje z jiných důvodů, konkrétně pro nepřevoditelnost faktické zkušenosti do oblasti eidetické. Tamtéž, s. 84–86. Je zajímavé, že už v tomto textu z r. 1965 uvádí Patočka jako příklad, který nám může analogicky přiblížit Husserlovu čistou fantazijní ideaci, uměleckou zkušenost: „Moderní výtvarné umění může poskytnout leckterý příklad metody variace ve fantazii, kterou se dospívá

estetice,<sup>44</sup> jsou výše uvedené pasáže ze „Spisovatele“ výjimkou.<sup>45</sup> Ty se nyní pokusíme rozvést.

Patočka i ve studii „Spisovatel a jeho věc“ vychází z koncepce fantazijní ideace, jak ji Husserl formuloval v *Idejích*,<sup>46</sup> na rozdíl od „Úvodu do Husserlovy fenomenologie“ zde tuto koncepci ovšem originálním způsobem překračuje. Připomeňme nejprve ve stručnosti Husserlovu koncepci, aby bylo jasné, jak se od něj Patočka vzdaluje. Husserl chce, jak známo, svou fenomenologii založit nikoli jako zkušenostní, nýbrž jako eidetickou vědu. Vzhlíží obdivně k matematice (zvláště k aritmetice a geometrii), protože té se podařilo dospět k podstatám nezávisle na empirii. Eduard Marbach připomíná následující Husserlův oblíbený příklad: „Čistý geometr tematizuje prostorové útvary, avšak nikoli individuálně zakoušené či ve fantazii kvazi-zakoušené útvary, obrazce narýsované na tabuli nebo vytvořené v jeho představě, nýbrž „čisté“ prostorové útvary. Ty v sobě vykazují strukturu obecnosti, která může být určována „mnohotvárnou duchovní činností“ ideace či zření idejí.“<sup>47</sup>

Analogicky ke geometrovi má podle Husserla postupovat fenomenolog. Jedině touto metodou fantazijní ideace nebo také eidetické variace je možné uchopit čisté podstaty. Je třeba, aby fenomenolog varioval z ideálních, čistých možností, které budou zcela nezávislé na faktické skutečnosti a budou vlastní jen samotné podstatě, jedině ty ho dovedou k obecným a nutným předmětnostem. Půdou k uchopení těchto podstat má být čistá fantazie (čistá je zde chápána ve významu apriorní, tedy nezávislá na všem zkušenostním a všemu zkušenostnímu předcházející). Tato čistá fantazie je jakýsi duchovní zrak, který dokáže nazřít čisté varianty zkoumaných předmětností a dospět k invariantu, „projít jednotlivé varianty a dospět k vzhledu do toho, co je jim společné“.<sup>48</sup> Husserl věří, že veškerou faktickou skutečnost zakládá a předchází čistá eidetická nutnost. Marbach, který považuje tyto teze za „platónsky inspirované“, píše, že pro Husserla „každá skutečně existující předmětnost je zároveň v čistém smyslu možná předmětnost, kterou lze chápat jako příklad či případ čisté možnosti a kterou lze proměnit ve variantu“.<sup>49</sup> Všechny věci, se kterými se setkáváme ve faktické realitě, mají podle Husserla eidetický základ, který lze pomocí fantazijní eidetické variace objevit a uchopit jej jako vědecky přísný. Fantazie neboli imaginace tak Husserlovi slouží za metodologickou pomůcku ke zření podstat, je to nejvlastnější nástroj fenomenologie jakožto eidetické vědy.

---

k podstatnému. Daný pořádek prvků obličeje, ukazuje se při tom, lze obměňovat s mnohem větší šíří, než se zdá na první pohled, aniž obličej přestane být obličejem.“ Tamtéž, s. 52.

<sup>44</sup> Především v textu „K Ingardenově ontologii uměleckého díla“, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 508–509.

<sup>45</sup> Bez zajímavosti ovšem není ani postřeh z 6. kacířského eseje o německých velitelích I. světové války, kteří trpěli naprostým nedostatkem fantazie, neschopností vidět alternativní plány: „Shnutí zákopové války je zásluha německého generálního štábu.“ J. Patočka, Kacířské eseje o filosofii dějin, viz výše, s. 121.

<sup>46</sup> E. Husserl, *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 21–45.

<sup>47</sup> R. Bernet; I. Kern; E. Marbach, *Úvod do myšlení Edmunda Husserla*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 92.

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 93.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 96; Husserlovými slovy: „Zakoušející či individuální názor je možné proměnit ve zření podstaty (ideaci) – tuto možnost je třeba chápat ne jako možnost empirickou, nýbrž jako možnost, která je založena v podstatě. Předmětem zření je v takovém případě odpovídající čistá podstata čili eidos, ať již je to nejvyšší kategorie, nebo její ozvláštňení, až po nejnižší stupeň úplného konkréta.“ E. Husserl, *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii*, viz výše, s. 24.

Patočka ve studii „Spisovatel a jeho věc“ uvažuje o imaginaci na pozadí husserlovské nauky o eidetické variaci, ale zajímá ho jiná otázka, totiž jakou úlohu imaginace hraje při zakoušení literárního díla v estetické zkušenosti. Zatímco u Husserla má imaginace vést k uchopení podstat, u Patočky má zachycovat podstatné. V obou případech jde o imaginativní variaci možností, ale cílem první je nazít obecné a nutné invarianty, které budou definovat vědecky exaktní pojmy, kdežto cílem druhé je dospět k jedinečnému plnému znázornění, které se neoprostí od materiálního základu. V případě literatury je tímto základem literární řeč. Jestliže Husserl hovoří o eidetické variaci, mohli bychom Patočkovu verzi označit za variaci estetickou.

Abychom lépe vyjasnili Patočkovy příliš stručné formulace o imaginaci ze „Spisovatele“, využijme některé kategorie a pojmy amerického fenomenologa Edwarda S. Caseyho, jenž danému tématu věnoval obsáhlou monografii *Imagining. A Phenomenological Study*.<sup>50</sup>

Casey se ve své práci z r. 1976 soustředí na imaginaci jako na autonomní schopnost mysli. Autonomnost imaginace vystihují dva rysy. Negativně ji vymezuje *nezávislost* na jiných mentálních aktech, jako jsou vnímání, myšlení, paměť. Bez takové nezávislosti by variace v imaginaci zůstaly příliš svázané s reálně žitým světem. Pozitivně autonomnost vymezuje *svoboda*. Díky imaginativní svobodě se před námi otevírají plány a projekty, které jsou mnohem variabilnější, než kdybychom postupovali na základě logického vyplývání (dedukce, indukce aj.). Oba rysy se vzájemně vyžadují: svoboda potřebuje nezávislost a nezávislost svobodu. Tím, že jsou imaginativní akty odpoutány od kauzálních a účelových vazeb reálného světa, stávají se také mnohem otevřenější ke škále možností, které imaginace nabízí.

Caseyho pojetí autonomní imaginace tak upozaduje (1) imaginaci, která vyvolává ireálné obrazy, aniž bychom si jejich vyvolání přáli. Mezi takové mimovolní představy patří noční snění či halucinace. V těchto případech je porušena především podmínka svobody. Casey nechává stranou hlubší analýzu imaginace, kterou nazývá hypotetickou (2). Jedná se o schopnost produkovat obrazy, jež slouží k účelům reálného života. Tato obrazivá projekce prostředků napomáhá otevřenějšímu porozumění možnostem příručních jsovců, které potřebujeme zvládnout. Například představou, že začne pršet, předjímám budoucí možnou konstelaci mraku.<sup>51</sup> V případě hypotetické imaginace není zaručena druhá podmínka autonomie, již je *nezávislost* na účelech reálného života. Caseyho dále nezajímá ani výše rozebíraná (3) husserlovská imaginace jako metodologický nástroj ke zření podstat. Na rozdíl od Husserla nenabízí imaginaci jako teoretické vodítko, jak dospět k podstatám, nýbrž chce popsat to, co každý již zakusil a zakouší, co každý zná nerefléctovaně ze svého života. Casey píše: „Imagínovat neznamená pouze projekto-

<sup>50</sup> E. S. Casey, *Imagining. A Phenomenological Study*, Indiana University Press, Bloomington 2000. Caseyho náhledy považují za lépe aplikovatelné na námi sledovaný problém než koncepci imaginace J.-P. Sartra z díla *L'Imaginaire*. Casey integruje do svého projektu celou řadu Sartrových myšlenek, ale odmítá jeho východiska.

<sup>51</sup> Srov.: „The projection of alternative means to a preconstituted end, an end determined by the demands of representation or expression. To utilize imagination in this workaday way is to reduce pure possibility to hypothetical possibility – autonomy to serviceability.“ Tamtéž, s. 206.

vat variace eideticky sebe-identického, jde také o variování či odlišování z časoprostorově určených a historicky aktuálních fenoménů.<sup>52</sup>

Caseyho autonomní imaginování se tedy projevuje všude tam, kde člověk svobodně a nezávisle projektuje obrazivé představy a vytváří jejich nové variace. Tyto představy jsou plně v moci imaginujícího, ukazují se mu přesně tak, jak chce. V žádném jiném mentálním aktu toto neplatí, všude jinde je přítomná jistá diskrepance mezi intencí a realizací.<sup>53</sup>

Přes tuto snadnou dostupnost vykazují imaginované představy esenciální efemérnost. Casey zevrubně analyzuje jejich charakteristické rysy, které vyniknou o to lépe, že je neustále srovnává a vymezuje vůči charakteristickým rysům vnímání. Mezi nejdůležitější rysy obrazivých představ patří *neurčitost* – na rozdíl od vněmů není možné u obrazivých představ zaostřit přesné detaily imaginovaných představ –, *chudoba rámce*, do něhož jsou imaginované obsahy umístěny: u vnímání přetrvává koherentní časoprostorové kontinuum, které podepírá jednotlivé vnímané obsahy, v posledku je to všeobjímající nevyčerpatelný svět, kdežto v imaginování jde jen o nestabilní a posuvný náčrt světa neboli *kvazi-svět*. Na konci každého imaginativního aktu se tento rámec ničí. Dále *absence kritéria pravdivosti* – představy jsou čistě možné mimo kritérium pravdy-nepravdy. Atd.

Čisté imaginování je sice autonomní činnost, v níž imaginující odstupuje od reálného žitého světa, ale vytváří pouze efemérní představy. Casey v této souvislosti odlišuje autonomii hustou a řídkou. V husté autonomii člověk odstupuje od reálného světa za tím účelem, aby lépe nahlédl možnosti života. Člověk tento odstup, který nese všechny rysy filozofické reflexe, produktivně využívá a artikuluje z něj smysl světa, který mu napomáhá k autentičtějšímu rozhodování v příštích životních úkonech, popř. mu může sloužit k obecnějšímu porozumění bytí člověka na světě. Naproti tomu řídká autonomie, která je vlastní imaginování, nevede k poznání, dokonce nemá významný efekt na žitý svět. Jedná se o odangažovaný stav od přirozeného a historického světa i interpersonálních vztahů, reálná existence věcí je imaginujícímu lhostejná. Obrazivé představy rychle mizí a i svět, který vytvářejí, je efemérní minisvět.

Casey zvažuje případ, v němž imaginování neprodukuje jen efemérní obrazy, ale podílí se na konstituci čehosi trvalejšího. Jedná se o estetickou zkušenost. Imaginace v tomto typu zkušenosti není na rozdíl od čistého imaginování výhradně jedinou mohutností myslí vztahující se k předmětnostem, dokonce v některých případech, jako je tomu u realistických doslovnějších děl, se uplatňuje minimálně. Výchozí mentální aktivitou je v estetické zkušenosti vnímání. Po vzoru tradičních estetiků považuje Casey vnímání za *conditio sine qua non*. Estetický objekt se může konstituovat až na nějakém hmotném substrátu, jenž bude sloužit za percepční bázi (initial perceptual basis).<sup>54</sup> Imaginace se zde probouzí až na základě vnímané danosti, kterou rozšiřuje do imaginativního plánu. Jelikož zjev estetického objektu zpravidla vykazuje ozvlášťující (symbolické) prvky, neredukovatelné na jasné determinované významy, vyzývá imaginaci k dynamickému zapojení. Tak například mrak pozbývá v estetické zkušenosti významu ohlašovat déšť, tj.

<sup>52</sup> „To imagine is not only to project variations of eidetically self-identical; it is also to vary or differ from the spatio-temporally determinate and the historically actual.“ Tamtéž, s. 200.

<sup>53</sup> Ověřuji-li např. při vnímání, jak vypadá zadní strana krychle, může mě překvapit, neboť může vypadat jinak, než očekávám, kdežto zadní strana krychle, kterou imaginuji, bude vypadat přesně tak, jak chci. Srov. tamtéž, s. 197.

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 140.

přestává být znakem, který mi dává na srozuměnou, že mám vytáhnout deštník, nýbrž se z něj stává nečekaný ozvláštňující útvar, jehož uspořádání mi evokuje nosorožce, mapu neznámého státu, šlehačkový dort apod.

Imaginativní rozšíření vnímání estetického objektu slouží k tomu, aby daný objekt byl živější a přesvědčivější. Casey uvádí příklad recepce Prokofjevovy opery *Vojna a mír*: „Ačkoliv jsem si plně vědom, že vnímám operu sluchem a zrakem, jsem zároveň unášen do stavu mysli, který je kvalitativně odlišitelný od mých zvukových a zrakových vjemů a přitom není úplnou fantazií. V tomto stavu obohacuji to, co vnímám: Nataša, kterou vidím a slyším na pódiu, se stává součástí neviditelného dramatu, které přenáší aktuální výkon do imaginativních podmínek.“<sup>55</sup> Recipient imaginací oživuje percepční kvality díla. Řečeno s Ingardenem, na kterého se Casey odvolává, recipient konkretizuje dílo tak, že ty percepční kvality na estetickém objektu, jež působí náznakově (schematicky, torzovitě), imaginativně doplňuje.<sup>56</sup> Vnímání a imaginace se tak společně podílejí na tvorbě estetického objektu, přičemž se v estetické zkušenosti prostupují tak, že nelze říct, kde končí vnímání a začíná imaginování.<sup>57</sup> Casey jejich dělbou práce výstižně popisuje hudební terminologií: „Vnímání je v průběhu estetické zkušenosti *basso continuo*, na které může být jemně a neodvolatelně přidána melodická linka imaginace.“<sup>58</sup>

Zdá se, že je v estetické zkušenosti ohrožena autonomnost imaginování. Na jednu stranu tomu tak je: ruší se nezávislost na jiných mentálních aktech, neboť imaginace zde spolupracuje s vnímáním. Na druhou stranu je zde udržena svoboda: estetický objekt je zde kladen v modalitě čisté možnosti a pro svůj symbolický charakter zůstává nepřeložitelný do jasně určených pojmů.

Casey se imaginací v estetické zkušenosti zabývá jako doplňkem perceptivních kvalit díla (percepčního základu). Je to důležitý faktor při konkretizaci estetického objektu. Na rozdíl od čistého imaginování je imaginování v estetické zkušenosti vyvoláno smyslově vnímatelným percepčním základem uměleckého díla, který řídí a stává se vlastním médiem, skrze něž mohou být komunikovatelné představy.<sup>59</sup> Má-li umělecké dílo vyvolá-

<sup>55</sup> „Although I am acutely aware of the perceived operatic spectacle, both auditory and visual, I find myself drifting into a state of mind that is qualitatively distinguishable from my perception of the sounds and sights before me and yet not a full-fledged fantasy. In this state I embroider in various ways on what I perceive: the Natasha that I see and hear on the stage becomes part of an invisible drama that carries on the actual stage production in imaginative terms.“ Tamtéž.

<sup>56</sup> Tamtéž.

<sup>57</sup> „The perceptual and imaginative components of the aesthetic experience shade into each other, and I cannot say exactly where one begins and the other ends (...) the two activities become continuous with each other within a single self-enclosed aesthetic experience.“ Tamtéž, s. 141.

<sup>58</sup> „Perception continues throughout aesthetic experience as a *basso continuo* onto which the melody line of imagination may be subtly and nonirrevocably superimposed.“ Tamtéž.

<sup>59</sup> Tuto myšlenku nalezneme i u autora nefenomenologické provenience, kterým je Sigmund Freud. V závěru studie „Básník a lidské fantazie“ zastává názory, jež náležejí do tradiční estetiky víc, než bychom od tvůrce psychoanalýzy možná očekávali. Pouhá fantazie, není-li vložena do něčeho vnímatelného, zůstává soukromou záležitostí jednotlivce a stěží dospěje k trvalejšímu ocenění. Teprve tehdy, jsou-li zpřístupněny smyslům, jsou-li vloženy do vnímatelné skutečnosti, do nějakého nosiče, mohou navozovat estetickou slast. Až když ji básník vloží do slov, sochař do kamene, malíř na plátno, hudebník do tónů atd., může být pocítována nikoli jen jako subjektivní příjemnost, nýbrž si nárokují stát se závaznou i pro ostatní. Jinými slovy, na rozdíl od příjemné slasti, kterou v nás vzbuzuje naše soukromá fantazie, nám fantazie umělce znázorněná v díle sugeruje pocit, že by se měla líbit všem. Freud patří k těm myslitelům, kteří nepochybují o tom, že pro přístup k uměleckým dílům je nezbytnou podmínkou smyslově vnímání a jen a pouze ty fantazie, které procházejí přes médium smyslově

vat v recipientovi určité obrazivé představy, je nezbytné, aby byly potenciálně přítomny v hmotném nosiči tohoto díla – v případě literatury ve slovech. Je samozřejmě nemožné, aby představy, které vyvolává, byly u každého recipienta stejné, percepční kvality díla pouze schematicky naznačují směr, kterým mají být představy vedeny.<sup>60</sup>

Pomocí Caseyho terminologie lze v ostřejších konturách vymezit specifika imaginace a také hlouběji tematizovat otázku, jakou roli hraje imaginace v estetické zkušenosti. Casey nám dává pevnější podklad k tematizování Patočkových až příliš stručných formulací o imaginaci. Patočka v nich implicitně předpokládá to, co Casey podrobně popisuje, totiž že imaginace v estetické zkušenosti slouží k doplnění perceptivních kvalit a tím k živější konstituci estetického objektu.<sup>61</sup> Způsob jeho využití imaginace jde ovšem dál. Imaginace je v estetické zkušenosti požadována také proto, aby si recipient mohl uvědomit, co je „podstatné“.

Patočku na umění zajímá především otázka pravdy. Nakolik nám fenomén umění pomáhá v porozumění světu a sobě samým. Ve svých estetických studiích ostatně navazuje nejvíce na autory, jako jsou Hegel a Heidegger, tedy na ty, kteří kognitivní dimenzi umění řeší eminentně.

V umění jde o podstatné, o to, „co jest, a dokonce jest přede vším ostatním“. Na rozdíl od podstat, které jsou uchopovány čistými přísnými pojmy pomocí duchovního pohledu čisté imaginace, se podstatné dává v bezprostředním znázornění estetické zkušenosti: „Podstatné tu [v uměleckém díle – doplnil F. B.] není definováno, nýbrž vnuknuto a předvedeno, ukázáno.“<sup>62</sup> Chceme-li artikulovat podstatné, nemůžeme to učinit nezávisle na znázornění díla. Podstatné má symbolický charakter, neboť význam není oddělitelný od výrazu. Nepodaří se nám „přeložit“ význam díla do abstraktního ideografického pojmosloví, do obsahové teze. Možná právě pro tuto symbolickou povahu podstatnému hrozí méně než podstatě, která je nazřena nezávisle na všem reálně existujícím, že bude zprostředkováno nějakou předpojatou interpretací, protože podstatné se ukazuje v jeho jedinečném, smyslu přístupném znázornění díla. Spisovatelství znázorňuje dílo literární řečí, která dokáže způsobem ničím jiným nenapodobitelným vyvolat obrazy a zápletky a skrze ně vyjadřovat podstatné.

Aby podstatné bylo jako podstatné pochopeno, reflektováno, musí k tomu být zapojena imaginace. K nazření podstatného je třeba spojení hmotného substrátu (percepčního základu díla) a imaginativní variace prováděné recipientem. Na rozdíl od husserlovské

---

vnímaného předmětu, mohou vést k estetické slasti. S. Freud, *Básník a lidské fantazie*, in: S. Freud, *O člověku a kultuře*, Odeon, Praha 1990, s. 81–89; srov. F. Borecký, *Fantazie a znázornění (úhel)*, *Art & Antiques* (2013), č. 2, s. 2.

<sup>60</sup> Autor, který dílo uspořádal, naznačil také směr představ, jež má dílo vyvolávat. To ovšem neznamená, že by je měl plně ve své moci. Není v silách žádného autora odhadnout, jaké všechny představy může dílo vyvolat. Nejpraktičtěji se to ukazuje na tzv. *věčných dílech*. Např. Tolstého *Anna Karenina* patří mezi nejčtenější díla jak v době svého vzniku, tak dnes. Tolstoj těžko mohl odhadnout, že se mu podaří vytvořit dílo, které osloví čtenáře za sto let. Tvůrce, který má své dílo skutečně plně pod kontrolou a nenechá žádný volný prostor pro čtenáře, těžko stvoří hodnotné umělecké dílo. V této souvislosti se nabízí připomenout známou poučku „Dílo má být chytřejší než jeho autor“. Nepřesáhne-li dílo intence svého autora a nedokáže-li přežít bez jeho řízení, půjde o špatné dílo. Dílo je živým organismem, který po svém stvoření žije vlastním životem.

<sup>61</sup> Je překvapivé, že Patočka ve „Spisovateli“ na tuto problematiku, kterou znal z díla Romana Ingardena, výslovně neodkazuje a nerozvádí ji.

<sup>62</sup> J. Patočka, *Spisovatel a jeho věc*, viz výše, s. 288.

eidetické variace vychází variace mířící k podstatnému nikoli z čistých a logicky přísných možností vlastních samotnému eidos, nýbrž z literárního estetického objektu, na jehož podkladě variuje čtenář ty možnosti, které vycházejí z jeho zkušenosti o podstatném. Vše, co kdy čtenář zažil či mohl zažít a co pro něj nebylo pouze nahodilé, ale významné, projektuje do estetického zjevu. Estetická zkušenost je reflexe „v podobě fantazie, fantastické obměny spolu s apelem na vlastní zkušenost o podstatném“.<sup>63</sup>

Estetická zkušenost nám tak poskytuje přístup k fenoménům, které ve své jedinečné „tenkterosti“ odhalují základní vztahy mezi člověkem a jeho světem, tedy jeho nejvlastnější „bytí-ve-světě“. Toto podstatné nám pomáhá v orientaci ve světě, poskytuje nám vodítko k lepšímu porozumění sobě a světu, ve kterém žijeme (celostní smysl). Nikoli jakékoliv představy, ale jen ty, které míří k podstatnému, dokážou recipienta vést k obratu k celostnímu smyslu. Imaginace v estetické zkušenosti tedy neslouží jen k doplnění perceptivních kvalit, k živější konkretizaci díla, ale podle Patočky také k tematizaci důležité otázky, která estetickou zkušenost provází, totiž co na lidském pobývání ve světě překračuje pouhou nahodilost a má obecnější platnost. Při detailnějším zamyšlení nad Patočkovými formulacemi o podstatném se ukazuje, že tato myšlenka zaujímá v jeho filozofii umění výsadní postavení.

Za jeden z nejdůležitějších příspěvků Patočkovy filozofie bývá právem považováno jeho rozpracování dějinné problematiky. Využívá k tomu pojem přirozeného světa rozpracovaný pozdním Husserlem. Patočka souhlasí s cílem této myšlenky, totiž objevit a popsat původní svět a věci v něm, tak jak se člověku přirozeně ukazují a jak se s nimi setkává v předteoretickém světě, na rozdíl od Husserla však chápe přirozený svět jako problém dějinný. Husserl věří, že existuje jakýsi původní přirozený svět, který je společný jak Řekům i lidem středověku, tak lidem doby moderní, a že lze stanovit společný invariant přirozeného světa pro všechny etapy dějin. To, co tento primární společný jmenovatel přesahuje a co tvoří vlastní dějiny, tedy např. odlišnost kultury řecké od moderní, je jen nános. Patočka s tímto nesouhlasí: „Nemáme dokonce ani stejný vněm jako staří Řekové, i když, viděno fyziologicky, jsou smyslové orgány tytéž.“<sup>64</sup> Domnívá se, že je třeba hledat nikoli to společné všem dobám, nýbrž v každé dějinné epoše objevovat přirozený svět pro ni typický a kvůli dějinným okolnostem vždy jinak specifický.

Historické uvažování je Patočkovi vlastní a setkáme se s ním i v jeho nejdůležitějších studiích věnovaných filozofii umění. Toto zohledňování dějinné problematiky poněkud zakrývá význam, který Patočka přikládá podstatnému. Při bližším pohledu se ukáže, že tato dvě témata jsou spolu dobře slučitelná. Podstatné totiž pro Patočku nepředstavuje jakousi věčnou a neměnnou konstantu, nemá to být invariant. Podstatné se v dějinách ukazuje vždy jako to, co platí nikoliv bezvýjimečně a jednou provždy navzdory dějinám, nýbrž jako to, díky čemu se samotné dějiny odvíjejí. Vyjadřuje to, čemu je v dané dějinné situaci rozuměno jako něčemu pro lidský život významnému a důležitému. Je to právě podstatné, které pomáhá konkrétnímu člověku žijícímu v té či oné epoše povznést se nad utilitární zájmy a lépe se zorientovat ve svém světě, tedy ve světě neodvozeném od cizích názorů, ale přirozeně zakoušeném. Tento přirozený svět je zásadním způsobem určován vyjevováním podstatného.

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 288.

<sup>64</sup> J. Patočka, Kacířské eseje o filosofii dějin, viz výše, s. 26.

Téma podstatného je pro Patočkovu filozofii umění klíčové. Pokusili jsme se to ukázat na interpretaci studie „Spisovatel a jeho věc“, ale zrovna tak a možná ještě přesvědčivěji to prozrazují Patočkovy studie věnované konkrétním uměleckým dílům a autorům. Spíš než díla oceňovaná pro svou vysokou uměleckou hodnotu, tj. pro svou inovativnost s ohledem na dosavadní vývoj umění, jsou Patočkovi blízká ta díla, která podle jeho mínění vyjadřují cosi důležitého o životním smyslu, o způsobu, jakým je člověk ve světě. Mezi autory takových děl patří Mácha, Erben, Tolstoj, Dostojevskij, Faulkner, Mann, Čechov, Durych, Vyskočil aj. Stálo by za to zamyslet se nad těmito konkrétními příklady s ohledem na myšlenku podstatného.

Patočkovy úvahy o podstatném vykazují mnoho společného s koncepcí *a priori* francouzského fenomenologa Mikela Dufrenna. Zatímco v Patočkově myšlení najdeme o podstatném jen skromné zmínky a čtenář se k nim musí proklesat, pro Dufrenna je *a priori* ústřední téma a ve většině jeho textů je jako ústřední exponováno.<sup>65</sup> Předsevzetí dělat konkrétní fenomenologii (phénoménologie concrète) je u něj naplněno tím, že příkladů těchto podstatných znázornění neboli *a priori* poskytuje nespočet. Něžný úsměv matky hledící na své dítě (Madona s Ježíškem), chutnost ovoce (Cézannova zátiší), veselost v Mozartově hudbě, láska (*Anna Karenina*) je skromný výčet z jeho příkladů. Dufrennova *a priori* podobně jako Patočkovu podstatné navazuje na koncepci Husserlova přirozeného světa. Dufrenne také promýšlí, jak *a priori* zasadit do dějin, jakou roli při artikulování smyslu *a priori* hraje imaginace, jazyk apod. Stálo by proto za obsírnější úvahu tyto dvě koncepce pečlivěji porovnat.

#### IV. Závěr

Patočka teorii ozvěnovitosti představil pouze ve studii „Spisovatel a jeho věc“. Tato studie je malá co do rozsahu, ale rozhodně ne co do hloubky a významu. Nelze nesouhlasit s Květoslavem Chvatikem, jenž ji společně se studií „Umění a čas“ označil za nejzávažnější texty Patočkovy filozofie umění.<sup>66</sup>

Cílem předloženého příspěvku bylo rozvést klíčové aspekty teorie ozvěnovitosti. V první kapitole tuto teorii exponuji s ohledem na širší kontext Patočkova (zvláště pozdního) díla. Poukazuji na vztah k patočkovským tématům, jako je myšlenka krize, přirozeného světa, rozlišení umělecké a estetické éry, pojem celostního smyslu atd.

Ve druhé a třetí kapitole se následně soustředím na problémy, které jsou ve studii „Spisovatel a jeho věc“ jen načrtnuty a stojí za to je obsáhleji analyzovat. Věnuji se hledisku, z kterého je ozvěnovitost koncipována, zda z pólu autora, či čtenáře (kap. 2). Konečně v poslední a nejdelsí kapitole se zabývám problémem podstatného, jež považuji za základní, ne-li výchozí pojem Patočkovy estetiky. S pojmem podstatného je nedílně spjata imaginace jakožto mohutnost mysli, která umožňuje podstatné nazít.

Je jistě řada dalších témat, která inspirativní text „Spisovatel a jeho věc“ nabízí k rozvedení. Přítomný pokus není vyčerpávající. Takovým tématem je například otázka po-

<sup>65</sup> Dufrenne věnoval tomuto tématu několik monografií a desítky článků. Uvedme alespoň dvě nejdůležitější: M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, Presses Universitaires de France, Paris 1959, M. Dufrenne, *L'inventaire des a priori. Recherche de l'originnaire*, Christian Bourgeois Editeur, Paris 1981.

<sup>66</sup> K. Chvatík, *Melancholie a vzdor*, Československý spisovatel, Praha 1992, s. 101.



znávání a hodnocení umění. Patočka se v návaznosti na M. Heideggera staví kriticky k pojmu hodnoty a k axiologii vůbec.<sup>67</sup> Ve „Spisovateli“ kritizuje teorii vcitování, teorii intuitivního poznání jedinečného, teorii výrazu aj., protože se tyto koncepce drží tradičních teorií poznání. Zkušenost s uměním je třeba chápat hlouběji, na ní se totiž ukazuje jasněji než na jiných typech poznání (zvláště abstrahujícího poznání vědeckého), že způsob, jakým se člověk vztahuje ke světu a věcem světa, je původně aktem existence. Umění může člověku odhalit bezprostřednějším způsobem než jiné fenomény cosi pravdivého o jeho bytí ve světě a navést jej k artikulaci životního celostního smyslu.

## Poděkování

Tento text vznikl za podpory grantového projektu „Problematika umění v myšlení Jana Patočky“ (GAČR P409/11/0324).

## LITERATURA

- Aristotelés, *Poetika*, Orbis, Praha 1962.
- Bernet, R.; Kern, I.; Marbach, E., *Úvod do myšlení Edmunda Husserla*, OIKOYMENH, Praha 2004.
- Borecký, F., „Dva typy reflexe a umění u Jana Patočky“, *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica. Studia Aesthetica IV. Negace a afirmace v Patočkově koncepci uměleckého díla*, 2011, č. 1, s. 31–41.
- , *Fantazie a znázornění (úhel)*, *Art & Antiques* (2013), č. 2, s. 2.
- Casey, E. S., *Imagining. A Phenomenological Study*, Indiana University Press, Bloomington 2000.
- Dufrenne, M., *L'inventaire des a priori. Recherche de l'originnaire*, Christian Bourgeois Editeur, Paris 1981.
- , *La notion d'a priori*, Presses Universitaires de France, Paris 1959.
- Freud, S., *O člověku a kultuře*, Odeon, Praha 1990.
- Husserl, E., *Ideje k čistě fenomenologii a fenomenologické filosofii I*, OIKOYMENH, Praha 2004.
- Chvatík, K., *Melancholie a vzdor*, Československý spisovatel, Praha 1992.
- Mukařovský, J., *Studie I*, Host, Brno 2007.
- Patočka, J., *Ceši I*, OIKOYMENH, Praha 2006.
- , *Fenomenologické spisy I*, OIKOYMENH, Praha 2008.
- , *Fenomenologické spisy II*, OIKOYMENH, Praha 2009.
- , *Péče o duši II*, OIKOYMENH, Praha 1999.
- , *Péče o duši III*, OIKOYMENH, Praha 2002.
- , *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004.
- Ševčík, M., *Problematičnost smyslu a umění*, *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica. Studia Aesthetica IV. Negace a afirmace v Patočkově koncepci uměleckého díla*, 2011, č. 1, s. 19–29.

## THEORY OF RESONANCE TOWARDS PATOČKA'S PHILOSOPHY OF LITERATURE

### Summary

The article considers the relevance of the theory of resonance (*ozvěnovitost*), which Patočka outlined in his essay ‘Spisovatel a jeho věc’ (The writer and his matter). In the first section of the article, the author

<sup>67</sup> To přesvědčivě dokládá např. v *Kacířských eseích*, srov. J. Patočka, *Kacířské eseje o filosofii dějin*, viz výše, s. 63–64; srov. také J. Patočka, *Spisovatel a jeho věc*, viz výše, s. 288–289.

introduces this theory with regard to the broader context of Patočka's works (particularly his late works). He points out the relationship between the theory and Patočka's themes, for example, the idea of crisis, the natural world, the distinction between the artistic era and the aesthetic era, and the concept of the wholeness of meaning. He concentrates on problems that are only outlined in 'Spisovatel a jeho věc', but merit more thorough analysis. In the second section, he discusses the standpoint from which resonance has been conceived, whether it is from the point of view of the creation or of the reception. In the final section, the author considers the problem of the essential, which he believes to be the fundamental, or even the initial, concept of Patočka's aesthetics. Closely tied to the term of the essential is imagination as a mental faculty that enables one to see the essential.

The essay does not claim to be an exhaustive interpretation of this inspirational but overly brief philosophical conception of literature. Rather, it aims to identify selected problems which this theory is concerned with.

**JAN PATOČKA – SYSTOLA A DIASTOLA ESTETICKÉHO PROŽITKU**

VLASTIMIL ZUSKA

Zaměřím se na jeden motiv či spíše vhléd v Patočkově studii *Věčnost a dějinnost*, který dále situuji do souvislostí s dalšími Patočkovými texty a do souvislostí s novějšími náhledy na charakter pohybu lidské mysli v rámci (nejen) estetického prožitku.

Patočka podává následující deskripci: „Podobný je zážitek [před touto pasáží zmiňuje Patočka zážitek probuzení za hluboké noci, který bychom mohli sledovat až k Lévinasově prožitku „ono je“ – pozn. V. Z.], který zanechávají veliké přírodní koloběhy, ona divadla, která se **neobracejí jen k jednotlivým smyslům** [zvýraznil V. Z. pro souvislost s níže citovaným Deleuzem] a jejich intermitentním chvílím, nýbrž která vyzývají všechny naše schopnosti, naše tělesné pohyby, paměť, myšlenku, fantazii, aby hleděly, aby nazíraly – ona velká divadla, v nichž se univerzum objevuje jako jediný rytmický tanec, jako stažení a roztažení srdce, jako nezměrná, do nedozírna opakovaná a obměňovaná střída a jednoty protikladů.“<sup>1</sup> Nabízející se aplikaci tohoto popisu na prožitek vznešena nepomineme, ale předtím dvě zmínky o místech v Patočkově díle, která korelují s tímto vhlédem. Ve studii „Spisovatel a jeho věc“ klade Patočka za cíl spisovatelova úsilí „vyvolání světa v jeho podstatě“, a to „podtrhnutím životních ozvěň“.<sup>2</sup> Svět zde můžeme chápat jednak v přímé explikaci z téže studie jako celek, „protože je korelátém něčeho, co je vždy jako celek zároveň daného a ne-daného v dvojnásobném smyslu odbytého a ještě neuskutečněného; svět je celek jako časový, v jeho základě je původní čas“<sup>3</sup> nebo jako výše zmíněné „univerzum jako rytmický tanec“. Rytmický tanec univerza a svět se základem v původním čase implikují, že pokud umělecké dílo, literární i jiné, vyvolává svět v jeho podstatě, nemůže čas v tomto vyvolání chybět. Odvážíme se extrapolace na estetický prožitek vůbec, včetně v úvodní citaci zmiňovaného prožitku „velkých přírodních koloběhů“, a pokusíme se najít paralely k úvodnímu vhlédu.

Na jiné, obecnější úrovni životního pohybu zmiňuje Patočka analogii k pohybu všech možných lidských aktivit před přírodními divadly v distinkci mezi životní rovnováhou a životní amplitudou ve studii „Životní rovnováha a životní amplituda“ (1939): „Život v amplitudě prožíváme, když se vymykáme životu v enklávě [srov. níže s Guattariho „teritorializovanými limity“] a jdeme, jak Jaspers říká, k některé z mezí naší existence.“<sup>4</sup>

<sup>1</sup> J. Patočka, *Věčnost a dějinnost*, in: J. Patočka, *Péče o duši I*, OIKOYMENH, Praha 1996, s. 230.

<sup>2</sup> Srov. J. Patočka, *Spisovatel a jeho věc*, in: Patočka, J., *Češi I*, OIKOYMENH, Praha 2006, s. 290.

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 291.

<sup>4</sup> J. Patočka, *Životní rovnováha a životní amplituda*, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, Praha, OIKOYMENH 2004, s. 59.

Patočka určuje dvě takové meze, mez fyzickou a vyšší vědomí: „Ono přerůstání okamžiku, onen univerzální horizont, jenž v nás žije a dává nám potkávat skutečnosti, s nimiž se stýkáme a které nás nikdy cele nenaplňují.“<sup>5</sup> Při kolokaci obou pasáží můžeme život v amplitudě přirovnat k extenzi, roztažení, otevření se světu, život v enklávě, život v rovnováze pak ke stažení, k zástavě exploračí nového, dosud neuskutečněného. Svět, který se otevírá v amplitudě, je „skryt pod povrchem normálního žití“<sup>6</sup> pro bytost založenou harmonicky a žijící „normální život“ tedy nedostupný. Estetický prožitek v silném slova smyslu není „normální“ a mohli bychom poukázat na neúspěšné pokusy v dějinách estetiky zhruba kolem poloviny minulého století řešit estetickou problematiku pomocí biologického konceptu homeostázy. Zapamatujme si onen rytmický vzorec stažení – roztažení, kontrakce – relaxace (viz Henri Bergson v knize *Hmota a paměť*) či systola – diastola z diskurzu kardiologů.

Značně později (1981), při podrobné analýze tvorby britského malíře Francise Bacona, když mluví o operaci **zviditelnění originální jednoty smyslů** (srovnejme s Patočkovým „vyzýváním všech našich schopností“), Deleuze uvádí: „Ale tato operace je možná pouze tehdy, pokud vnímání jednotlivé domény (zde vizuální vnímání) je v přímém kontaktu s vitální silou, která přesahuje každou oblast a prochází všemi. Touto silou je rytmus, který je hlubší nežli vidění, slyšení atd. Rytmus se jeví jako hudba, vstupuje-li do auditivní roviny, a jako malba na úrovni vizuální. Toto je „logika smyslů“, jak říkal Cézanne, která není ani racionální, ani cerebrální. Co je ultimátní, je tedy vztah mezi pocítováním, vnímáním a rytmem, který vnáší do každého pocítování úrovně a domény, kterými prochází. Tento rytmus prochází malbou, stejně jako prochází hudebním dílem. Je to systola – diastola: svět, který se mne zmocňuje tím, že se uzavírá kolem mne – já, které se otevírá světu a otevírá svět sám.“<sup>7</sup>

Sestoupili-li jsme od životního pohybu a prožitku divadla přírody k malířskému uměleckému dílu, při jehož prožitku ovšem dalece přesahujeme „normální život v rovnováze“, sestupme ještě níže k prožitku libosti, o kterém v souvislosti s dominantním vzorcem tohoto příspěvku mluví opět Deleuze v podstatně starší práci *Diference a opakování* (1968): „Zdali libost sama je kontrakce, či tenze, nebo zdali je vždy spjata s relaxací, uvolněním, není správně položená otázka: prvky libosti lze najít v aktivní následnosti relaxací a kontrakcí, vytvořených stimuly, ale je zcela jiná otázka ptát se, proč není libost prostě prvkem nebo případem v nitru našeho psychického života, protože je principem, který nám suverénně vládne v každém případě. Libost je principem, pokud je emocí naplňující kontemplance, která v sobě stahuje případy relaxace a kontrakce.“<sup>8</sup> Z citátu vyplývá, že Deleuze má na mysli reflektovanou libost, a tedy libost estetickou, nikoli fyziologickou, jak tyto dvě libosti odlišil již Kant. Dále si povšimněme, že stahování dvou střídajících se aktů jednak implikuje rytmus a dále možnou tvorbu rytmu rytmů, tedy komplexnějšího rytmu, který stahuje rytmy jednodušší, neboli každá systola a diastola se mohou skládat z dílčích kontrakcí a relaxací.

V souvislosti s libostí a „naším“ vzorcem se vrátíme ke zmíněné kategorii vznešena, kterou zkoumá Derrida při „těsném čtení“ Kantovy *Kritiky soudnosti* a „Analytiky vzne-

<sup>5</sup> Tamtéž.

<sup>6</sup> Tamtéž.

<sup>7</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon, The Logic of sensation*, Continuum, London 2003, s. 42.

<sup>8</sup> G. Deleuze, *Difference and Repetition*, The Althone Press, London 1994, s. 74.

šena“: „V pocitu vznešena libost pouze ‚prýščí nepřímou‘. Přichází po inhibici, potlačení, zástavě, která zadržuje vitální síly. [Srovnajme rytmus jako vitální sílu u Deleuze i všechny naše schopnosti a život v amplitudě u Patočky – pozn. V. Z.] Toto zadržení je následováno prudkým přetečením, výlevem, který je o to mocnější. Schematicky jde o hráz. Stavidlo přerušuje proud, inhibice způsobuje, že voda víří a kypí, nahromadění tlačí na omezení. Maximální tlak trvá pouze okamžik, během něhož je průchod zcela uzavřen a omezení absolutní. Pak se hráz protrhne a je tu potopa.“<sup>9</sup>

Systola a diastola by byly stejně případným schématem jako zádržná přehrada a její protržení. Derrida ostatně souzní s Deleuzem v pojetí libosti, která přichází až po zástavě (a při protržení), a je tedy „stažením k sobě“ kontrakce a relaxace, zadržení a protržení.

S Derridovým příměrem a náhledem souzní i další pojetí obsahující opět sledovaný „dvojkrok“ systola–diastola, a to koncept dialektického obrazu Waltera Benjamina, který přiblížíme v interpretaci Georgese Didi-Hubermana. Benjamin traktuje obraz ve smyslu malířského výtvarného díla jako zastavenou dialektiku. „Zastavení je pak césura, synkopa v dění. Když se myšlení v nějaké konstelaci plně napětí zastaví, objeví se dialektický obraz. To je césura v pohybu myšlení. Ale tato césura v kontinuitě není jednoduše přerušením rytmu: nechává vyvstat protirytmus, rytmus heterogenních časů, které rytmus historie synkopicky narušují.“<sup>10</sup> Nejde nám zde o problém dějin umění, ale lze uvést do souvislosti rytmus a protirytmus, zástavu před protržením a sdružený rytmus rytmů jako libost a rytmus rytmů ještě vyššího řádu, otevírající svět jak v Deleuzově, tak Patočkově smyslu. Ještě zmíníme pro příbuznost ilustrativní metaforiky s Derridovým schématem přehrady vymezení dialektického obrazu: „Dialektický obraz není něco, co se postupně odehrává, ale obrazem ve skoku (sprunghaft). V tomto výrazu se doslovně vynořuje vířivý rytmus původce – Ursprung jako ‚vír v toku řeky‘ a ve stejném pohybu se vnučuje idea ‚skoku‘ (Sprung), v němž se rozmontovává mechanismus času.“<sup>11</sup> Skok jako diastola, vír v řece jako systola, césura v plynutí a následný skok, rozmontování času pak implikuje „původní čas“ světa, který je zahlédnutelný ve chvíli nejvyšší amplitudy otevřenosti světa.

Poslední odkaz učiníme k několikánásobnému Deleuzovu spoluautorovi Félixu Guattarimu a jeho *Chaosmosis*: „Neexistuje úsilí působící na materiální formy, které by neprodukovalo imateriální entity. A obráceně, každé puzení k deterritorializované nekonečnosti je doprovázeno pohybem sevření do teritorializovaných limitů.“<sup>12</sup> V tomto tvrzení můžeme slyšet jako potvrzení rytmického vzorce kontrakce–relaxace, systoly a diastoly, jejich nutné propojení, souvislost s dvěma modalitami života v rovnováze, v teritorializovaných hranicích a v puzení k nekonečnosti, k transcendenci daného, k životu v amplitudě.

Můžeme tedy shrnout a uzavřít, že Patočka uchopil ultimátní časovou relaci estetického prožitku, přesahující reduktivně chápanou smyslovost, bezpečnou zakotvenost v harmonii fixované enklávy smyslu, a odhalil jednu z možností, tu estetickou, transcendence danosti, již odbytého i dosud neuskutečného.

<sup>9</sup> J. Derrida, *The Truth in Painting*, The University of Chicago Press, Chicago 1987, s. 128.

<sup>10</sup> G. Didi-Huberman, *Před časem*, Barrister & Principal, Brno 2008, s. 119.

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 122.

<sup>12</sup> F. Guattari, *Chaosmosis. An ethico-aesthetic paradigm*, Indiana University Press, Bloomington 1995, s. 103.

## Poděkování

Tento text vznikl za podpory grantového projektu „Problematika umění v myšlení Jana Patočky“ (GAČR P409/11/0324).

## LITERATURA

- Deleuze, G., *Difference and Repetition*, The Althone Press, London 1994.  
———, *Francis Bacon. The Logic of sensation*, Continuum, London 2003.  
Derrida, J., *The Truth in Painting*, The University of Chicago Press, Chicago 1987.  
Didi-Huberman, G., *Před časem*, Barrister & Principal, Brno 2008.  
Guattari, F., *Chaosmosis. An ethico-aesthetic paradigm*, Indiana University Press, Bloomington 1995.  
Patočka, J. *Češi I*, OIKOYMENH, Praha 2006.  
———, *Péče o duši I*, OIKOYMENH, Praha 1996.  
———, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004.

## JAN PATOČKA – SYSTOLE AND DIASTOLE OF AESTHETIC EXPERIENCE

### Summary

This article is aimed at the theme of rhythm in the thinking of Jan Patočka, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Georges Didi-Huberman, and Félix Guattari. It mainly points out the possibility of conceiving the aesthetic experience from the standpoint of the rhythmical movement of contraction and expansion, withdrawing and pouring out, territorialization and deterritorialization, in other words, systole and diastole. Such a movement must be understood, however, as the revelation of the original temporality, as a temporal transcendence of what is given, whether in the meaning of the past or of the future dimension of time.

## PROSTOR A PROSTŘEDÍ: O AKTUALITĚ PATOČKOVA POJETÍ ZKUŠENOSTI PROSTORU

ONDŘEJ DADEJÍK

Prostor a prostředí jsou pojmy v běžném užití v mnoha ohledech zaměnitelné. Na první pohled se zdá, že předmět prvního pojmu je samozřejmým předpokladem možnosti existence předmětu pojmu druhého, že tvoří jakési zvláštní univerzální konkrétum jako podmínku možnosti jakéhokoli individuálního, konkrétního prostředí. Tato problematická, nicméně v mysli moderního člověka hluboko usazená představa prostoru jako nádoby, která nastavuje podmínky bytí všeho, co obsahuje, sama však není tímto obsahem dotčena, odkazuje k modernímu nadřazení abstraktního, geometrizovaného prostoru všem „prostorům“ ostatním, všem individualizovaným modalitám prostoru, všem prožívaným místům jako jednotlivým prostředím. Navzdory své problematičnosti a revizím, jimiž tato představa prošla přinejmenším v posledním století v oblasti vědy či filozofie, lze její vliv pozorovat v oblastech přesahujících rovinu každodenních starostí.

Dnes se již jeví jako samozřejmost, že vedle nesporných kladů mělo prosazení se vědecko-technického pokroku v mnohém neblahé důsledky. Jsou pro nás již takřka samozřejmé – a ve své samozřejmosti němé – výzvy k přehodnocení manipulativního, instrumentalizovaného vztahu člověka ke svému prostředí. Tedy k přehodnocení toho vztahu, jehož je zmíněné chápání prostoru, stejně jako onoho pokroku, významným předpokladem. Paradoxním výsledkem zvětšujících se obav o zachování „našeho životního prostředí“ jako základní podmínky života dalších generací lidského druhu však není nové vyjasnění samotného pojmu prostředí, nýbrž rozepětí tohoto pojmu do rozměrů, ve kterých se ztrácí jeho smysluplnost. Domnívám se, že jedním ze základních důvodů je stále přítomná kontaminace myšlenky prostředí výše zmíněnou představou abstraktního, nezávislého a netečného prostoru. V následujícím textu bych rád poukázal na některé podstatné, rozpoznané i méně rozpoznané možnosti vztahu mezi oběma pojmy (či předměty těchto pojmů). V základní části se budu věnovat úvahám Davida E. Coopera nad současným problematickým užíváním pojmu prostředí (*environment*) a příčinám problematických konsekvencí tohoto užívání. V závěru se pak pokouším naznačit jednu z možností, jak využít úvah o povaze prostoru Jana Patočky pro řešení potíží, jež jsou identifikovány v souvislosti s pojmem prostředí v části první.

### I.

Přibližně před dvaceti lety vznesl britský filozof David E. Cooper několik zásadních otázek souvisejících se vznikem – tehdy již asi dvacet let se rozvíjející – nové environmen-

tální etiky, myšlenkového směru, který lze z různých stran pojmenovat též jako „hlubinná ekologie“, ekofilozofie apod.<sup>1</sup> Cooper odkazuje k jednomu z hlavních důvodů vzniku této discipliny, a to právě ke kritické reflexi měnícího se vztahu člověka k jeho životnímu prostředí. Rozlišuje dva druhy potřeby, které z této reflexe vyplývají. Zaprvé je to pragmatický ohled vůči nám samým, neboť kvůli našemu vlastnímu přežití – nás jako lidského druhu – je změna vztahu k lidskému a především ne-lidskému prostředí pravděpodobně nezbytná.<sup>2</sup> Tento pragmatický požadavek však podle Coopera předpokládá potřebu „pravdivého zhodnocení místa lidských bytostí ve světě či v „ekosféře““.<sup>3</sup> Zmíněné pragmatické důvody, upozorňuje Cooper, totiž zůstanou prázdné a tím i snadno zneužitelné, pokud nebudou hlouběji potvrzeny a založeny v autentickém, funkčním a informativním uchopení vztahu mezi člověkem a prostředím.<sup>4</sup> Pragmatická stránka celého problému, tj. otázka míry nezbytnosti a rozsahu změny našeho vztahu k životnímu prostředí, je tudíž neoddelitelná od stránky ontologické, tj. povahy prostředí jako onoho druhu jsoucna, vůči kterému my jako lidské bytosti hodláme měnit (či neměnit) svůj vztah.

Cooper upozorňuje na vyprázdňenost mnohokrát opakovaných frází o „hodnotách životního prostředí“, na vyprázdňenost, která se v posledku stává překážkou v naplnění dobrých úmyslů těch, kteří tento jazyk používají.<sup>5</sup> Domnívám se, že oprávněně, vřdyť jak snadno se tyto hodnoty – zpravidla velmi široce formulované – stávají maskou prosazování hodnot a zájmů velmi partikulárních, pro které je udržitelný rozvoj prázdným pojmem, v jehož stínu je možné nadále pokračovat po starých kolejích – kolejích, jež z hlediska těch, kteří se snaží prosadit „nový“ ohleduplnější vztah člověka ke svému prostředí, směřují ke katastrofě.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> D. E. Cooper, *The Idea of Environment*, in: D. E. Cooper; J. A. Palmer (eds.), *The Environment in Question*, Routledge, London and New York 1992, s. 163.

<sup>2</sup> Tato potřeba byla nakonec všeobecně deklarována a legislativně potvrzována na vícero úrovních a ve vícero oblastech lidské činnosti v průběhu takřka celé druhé poloviny minulého století a je také všeobecně známá pod termínem „trvale udržitelný rozvoj“. Tedy takový způsob rozvoje lidské společnosti, který vyvažuje společenský, ekonomický rozvoj a udržení kvality a potenciálu životního prostředí i pro další generace.

<sup>3</sup> Tamtéž.

<sup>4</sup> Srov. tamtéž.

<sup>5</sup> Na podobné nebezpečí nikoli v etickém, ale estetickém ohledu upozorňuje již dvacet let před Cooprem kanadský filozof, estetik a básník Francis E. Sparshott. V jednom ze svých textů uvažuje Sparshott o rozdílu mezi výrokem „zelená plíseň na sýru“ a frází „estetické aspekty prostředí“. Ta druhá podle něj, jak vcelku, tak ve svých částech, patří do slovníku byrokracie, a nikoli do jazyka lidí. Ne proto, že by byla abstraktní (věta „dokonalá jednoduchost lásky“ je abstraktní, nikoli byrokratická), ale proto, že její části znečitlivují a otupují. Používání takového jazyka zraňuje duši; jeho neustálé užívání,“ píše Sparshott, „což se pravděpodobně týká mnoha z nás, vede k postupnému zaudšení. Ti, kteří užívají takových slov k obraně svého okolí proti jeho plenění, se vystavují nebezpečí, že ve svých srdcích a myslích prohrají boj dříve, než začne. Mluvíme o skutečných životech, žitých skutečnými lidmi ve skutečných ulicích a domech, a používáme jazyk, jenž slouží těm, kteří jako noví Římané vytvářejí poušť a nazývají ji městskou obnovou.“ Srov. F. E. Sparshott, *Figuring the Ground: Notes on Some Theoretical Problems of the Aesthetic Environment*, *Journal of Aesthetic Education*, roč. 6, 1972, č. 3, s. 11.

<sup>6</sup> Tato katastrofa není podle některých autorů otázkou blízké či vzdálené budoucnosti. Je naší současností a na jejím rozpoznání a přijetí nového vztahu k životnímu prostředí podle nich závisí naše přežití, spočívající však nikoli ve šťastném odvrácení této katastrofy, nýbrž ve zmírnění procesů, jež jsou touto katastrofou. Srov. B. McKibben, *Zeemě. Jak přežít na naší nové nehostinné planetě*, Paseka, Praha, Litomyšl 2013. Bill McKibben, autor proslaveného eseje z přelomu posledních dvou dekád minulého století *The End of Nature* (Anchor Books, 1989), je jedním z příkladů té environmentální etiky, ke které se ve své kritické reflexi David E. Cooper vztahuje.



V čem je tato vyprázdněnost podkopávající účinné prosazování původních záměrů nejpatrnější? Cooper poukazuje na dva základní motivy, které svou četností a zároveň exaltovaností spíše zatemňují, než projasňují autentické a funkční uchopení místa člověka ve světě.

Prvním motivem je „posvátná úcta“, „posvátnost“ či „úžas“, které jsou od každého očekávány vůči prostředí ve smyslu všezahrnujících jsoucen typu Matky Země, ekosféry, živoucí planety Gaii apod. Úžas před zázračnou prozřetelností Přírody se nezdá být na první pohled něco protismyslného, přesto Cooper zaujímá skeptičtější stanovisko: „Neuctívám či nepovažuji za posvátný amazonský deštný prales, nikoli však proto, že nemám dostatek úcty nebo že jsem bezbožný, nýbrž proto, že pokud jsem nikdy, ani vzdáleně, nebyl spojen s těmito pralesy, přijdou mi ona slova z mé strany poněkud nevhodná. Mluvit takovým způsobem znamená znevažovat jazyk těch, jejichž je tento les domovem.“<sup>7</sup>

Cooperova poznámka je bezpochyby na místě, mluvit bez okolků tímto způsobem znamená velmi často se mýjet se skutečným uvědoměním si přisuzované hodnoty. Na druhé straně má jím zmíněný pocit nepatřičnosti, respekt vůči skutečným obyvatelům Amazonie a jejich vztahu k jejich prostředí jistě také nějaký reálný, původní základ. Pokud neplatí, že jakoukoli původní hodnotu mohou přisuzovat pouze prostředí, které je mým domovem, odkud se bere ten dojem nepatřičnosti, o kterém Cooper mluví? Pociť nepatřičnosti, ohledu, *pocitovaný* vůči hodnotě, kterou přisuzují naprosto cizí lidé svému domovu, daleko za hranicemi mého domova. Vyvstává otázka, zdali je pocit úcty vůči prostředí jako celku, který přesahuje referenční totalitu mého vlastního okolí, nutně neautentický. Jakým způsobem a z jakých zdrojů vychází úcta k tomu, co *přesahuje* hranice mého prostředí, a jak se má tento postoj k hodnotě, kterou příkládám vlastnímu prostředí, vlastnímu domovu?

Druhým motivem je velmi volně chápaný „holistický“ předpoklad ohledně všeho, co jakkoli spadá do přírody jako nejzazšího rámce našeho životního prostředí, a to včetně nás samých jako lidských bytostí. Tento předpoklad je podle Coopera triviální, pokud pouze předpokládáme, že příslovečný „pohyb motýlích křídel“ na jedné straně zeměkoule má *nějakou* souvislost se změnou počasí na druhém konci, a je chybný v tom, že takový kauzální řetězec je vždy identifikovatelný a navíc významný.<sup>8</sup>

Opět je třeba dát Cooperovi za pravdu. Již v případě prvního motivu se totiž setkáváme s různými variantami všezahrnujícího celku ve smyslu určitého superorganismu, který je vybaven svou vlastní autoregulací, teleologií, tedy s procesem, jehož člověk či lidská civilizace není než jednou z událostí, a jenž by měl být proto – nejen z pragmatických důvodů – respektován. Logicky vzato, připouští tato představa určitý druh dialogického vztahu (doslova personifikace prostředí v podobě „matky“ či „živoucí planety“), a tedy i vztah úcty. Očekávatelné problémy však nastávají zahrnutím nás samých do uctívaného předmětu.

Tento náhled se ještě komplikuje tím, že tato organicistická metafyzická hypotéza, nacházející se v pozadí takového požadavku posvátné úcty, je navíc na rovině běžných předpokladů – rovině, kterou po staletí filozofové označují jako common sense – hluboce

<sup>7</sup> D. E. Cooper, *The Idea of Environment*, viz výše, s. 164.

<sup>8</sup> Cooper nijak nepochybnuje význam zkoumání vzájemných vazeb v rámci ekosystémů a mezi nimi, jen upozorňuje na povrchnost pouhého předpokladu, podle něhož vše *nějak* souvisí se vším. Srov. tamtéž.

kontaminována další historicky vlivnou, nicméně *nesourodou* metafyzikou. Podle této řekněme mechanistické hypotézy nemá uvažovaný celek povahu organismu, ale blíží se spíše představě slepě, kauzálně probíhajících akcí a reakcí v rámci lhostejného, netečného času a prostoru. V takovém celku je člověk nepochybně také obsažen, ovšem ve zcela odlišném smyslu. Základním vztahem k tomuto prostředí o neomezeném rozsahu není vztah jednoty (*unity*) či shody (*one-ness*) jako v předcházejícím případě, ale odlišnosti a jinakosti. Lidská kultura není z tohoto hlediska „přirozenou“, více či méně harmonickou součástí, pokračováním procesů tvořících uvažovaný celek, nýbrž vzniká vydělením se, vymezuje se proti nim, radikálně je překračuje a *svobodně* využívá jejich potenciál pro své vlastní záměry a cíle. V druhém případě nespočívá problém – díky transcendenci lidského vzhledem k přírodnímu – v předpokladu všezahrnujícího celku. Problém nyní spočívá v tom, že vůči této transcendenci těžko zaujmout, pro absenci jakékoli možnosti dialogu, požadovaný vztah úcty. Požadovaný nový vztah k takto „odkouzlené“ přírodě lze pak jen problematicky nazvat jako *etický*, neboť nezbyvají jiné argumenty než ony antropocentricky pragmatické.

Oba motivy dávají podle Coopera vyvstat zvláštnímu napětí. Na jedné straně je předpokládán postoj posvátné úcty, který dává smysl, směřuje-li za hranice lidské, profánní dimenze. Na straně druhé nás však souběžný holistický předpoklad vkládá *dovnitř* předpokládaného předmětu úcty coby jeho „přirozenou“ součást. Paradoxní důsledek v požadavku uctívání nás samých je pak jen hlavním důvodem k přezkoumání jak uvedených předpokladů, tak jejich vzájemného vztahu. Již od počátku Cooperovy úvahy se tedy rýsují dvě základní otázky: (1) Jak vysvětlit pocit respektu či úcty vůči celku vztahů, jenž přesahuje rámec lokálního či důvěrně známého? (2) Jakou povahu má onen nás samé zahrnující celek, který je sice neproblematicky, nicméně při bližším pohledu rozporuplně předpokládán jako žádoucí předmět našeho respektu a úcty?

## II.

Jaký je hlavní důvod této vágnosti a rozporuplnosti velké části současného environmentálního myšlení? Cooper, veden snahou zachránit „pravdivé jádro“ nové environmentální etiky, považuje za hlavní zdroj problémů příliš rozepjatý, rozkročený pojem prostředí, jenž zcela prostupuje a ovládá diskuse na tomto poli.<sup>9</sup>

Pojem prostředí, jenž je většinou současného environmentálního myšlení používán, označuje jednoduše něco „příliš velkého“. Navíc, jak jsem naznačil výše, v něm lze podle Coopera rozpoznat právě tu vědeckou, hodnotově neutrální perspektivu, jejíž důsledky jsou jedním z hlavních terčů environmentální kritiky. „Prostředí, vůči němuž bychom měli cítit úctu, [prý] není ničím jiným než samotnou přírodou, jedná se o celkový řád přírody, za jehož integrální součást bychom měli považovat rovněž sami sebe. Environmentální zájem každého z nás by se měl vztahovat ke všemu ‚od rohu naší ulice až po stratosféru‘, jak říká populární rčení. Výraz ‚globální prostředí‘ (*the global environment*) činí tuto šíři rozsahu explicitní; nicméně i tehdy, když přívlastek [globální] vypustíme, určitý člen a podstatné jméno napovídá, že zde máme jedno velké prostředí – biosféru,

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 165.

řád věcí.<sup>10</sup> Takto pojímané prostředí nazývá Cooper pro odlišení Prostředím s velkým P (*the Environment*).<sup>11</sup>

Jako cestu k rehabilitaci takto významného, avšak rozporuplného pojmu navrhuje Cooper srovnání s tím, jak byl tento termín chápán dříve. Prostředí či okolí je ale etymologicky tím, připomíná Cooper, co *obklopuje*, co je *okolo*, přičemž význam tohoto termínu nebyl dříve chápán primárně v geografickém smyslu: „V tomto významu jsem obklopen vším, co se nachází v kruhu kolem mne, vším, co existuje, pokud je daný poloměr dostatečně dlouhý. Náležitý význam však napovídají cizí ekvivalenty ‚prostředí‘, které našly svou cestu do anglického jazyka – jako je francouzské *milieu* či španělské *ambiente*. Birmingham a Malta jsou obojí geometricky obklopené mořem, přesto pouze v druhém případě je moře *milieu*, prostředím. Ryby, které stráví celý svůj život strážením několika metrů korálového útesu, jsou v oceánu, ale pouze velmi nepatrný zlomek oceánu patří do jejich *ambiente*, jejich prostředí,“ píše Cooper.<sup>12</sup>

Z výše uvedeného by se mohlo zdát, že těmi určujícími rysy pro prostředí jako typ jsoucná jsou „blížkost“ a „kauzální vliv“. Prostředí ale přece neznamená vždy prostředí lokální ve smyslu geografické blízkosti či kauzálního vlivu. „Obyvatelé města na opačných stranách kolejí si mohou být vzdálenější než horští farmáři žijící míle daleko od sebe,“ připomíná Cooper. Stejně tak vůně v Cooperově zahradě je aspektem Cooperova prostředí, ale pokud na tuto vůni není alergický, význam jejího vlivu není kauzální.<sup>13</sup> Ačkoli není prostředí spojováno s geografickou blízkostí a kauzálním vlivem náhodou (*it is not chance*), vzdalují nás podle Coopera tyto aspekty od významového jádra hledaného původního pojetí. Pokud však nejsou geografická blízkost a kauzální vztah součástí významového jádra hledaného pojmu prostředí *navzdory* tomu, že jejich souvislost s prostředím „není nahodilá“, je třeba se ptát, jaký je vztah mezi oním původním významem a tím, který je definován skrze uvedené aspekty.<sup>14</sup> Pokud nebude tato otázka zodpovězena, hrozí neustále snadná, protože zdánlivě samozřejmá identifikace významu prostředí s tím, co je mu zdánlivě nadřazeno a co se skrývá za Cooperem kritizovanou významovou trojicí „čas, prostor a kauzalita“. Tedy s tím „kusem neuvědomělé metafyziky“, řečeno slovy Jana Patočky, kterým nás Evropany vybavila třisetletá historie moderní vědy a filozofie, a jenž je založen na představě „zákonitého pohybu elementárních částic v nekonečném prostoru, který je vůči svému obsahu lhostejný a inertní“ a jímž se „vysvětluje veškeré fyzikální dění a fyzikálním děním vše ostatní“.<sup>15</sup>

Nejdříve se však podívejme na to, co podle Coopera tvoří onu správnou, dříve převažující ideu prostředí. Mělo by se jednat o nezřetelně vymezený pojem, neboť jeho předmět je natolik všudypřítomný, že byl zřídka kdy artikulován: „Nechejme se vést termíny jako ‚milieu‘, ‚ambiente‘, či dokonce ‚sousedství‘, které jsou pojmu prostředí blízké, nebo alespoň až dosud byly. Tyto termíny označují to, co určitá stvoření vědí o svém okolí. Stvoření se nenacházejí ve svém *milieu* či *ambience* jako hrozinka v koláči, nýbrž spíše po způsobu školáka ve škole. Tento školák ví, jak se dostat z bodu A do bodu B, jak jednat

<sup>10</sup> Tamtéž.

<sup>11</sup> Tamtéž.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 166.

<sup>13</sup> Tamtéž.

<sup>14</sup> Tamtéž.

<sup>15</sup> J. Patočka, Prostor a jeho problematika, *Estetika*, roč. 28, 1991, č. 1, s. 2.

s určitými lidmi, komu se vyhnout, co si vzít na sebe a jaké pocity vyjadřovat a jaké skrývat. Dalo by se říci, že je zde „domá“. Obdobně jezevec se nevyskytuje ve své noře stejně jako hrouda země, strop jeho podzemní chodby je stropem jeho domova se vším, co to implikuje pro jeho vztahy k okolí. Jezevec také ví, jak se ve svém prostředí chovat, jak se chovat k ostatním jezevcům či jiným zvířatům, komu se vyhnout a [kdy a] co případně předstírat,“ píše Cooper.<sup>16</sup> „Prostředí jako milieu není něčím, v čem se stvoření pouze nachází, nýbrž něčím, co má [k dispozici].“<sup>17</sup> O prostředí lze tedy i přijít a neznamena to pouze fyzickou destrukci samotného terénu, nýbrž změnu naší vlastní pozice. Vyskočíme-li s padákem kdesi na Sahaře nebo pokud přemístíme jezevce do laboratoře, znamená to ztrátu čehosi, co nám či jemu bylo bez jakýchkoli potíží k ruce. V takových chvílích negativně rozpoznáváme po většinu času nereflekтовanou existenci našeho prostředí. Jsme stejně jako jezevec dezorientováni, absence důvěrného, známého, domácího, negativně stvrzuje jeho předchozí samozřejmou přítomnost. „Stvoření bez prostředí by bylo nemožností, pokud by jediným významem environmentu mělo být Prostředí či jeho geografické výseky. Každé stvoření nakonec musí být někde, a nikoli nikde. To však pouze posiluje rozdílnost pojmu Prostředí od [hledaného,] staršího pojetí.“<sup>18</sup>

Podle nalezeného pojetí je prostředí to, „co stvoření zná – a to určitým způsobem“.<sup>19</sup> Pokud jsme vybaveni mapou, píše Cooper, může se nám podařit nalézt cestu i v pro nás neznámém terénu a zoolog může po svém způsobu vědět o jezevci více, než ví o sobě sám jezevec. Podle Coopera se však *nejedná* o ten druh poznání, které činí terén nebo noru součástí prostředí. „Relevantním druhem poznání je praktická, nereflekтовaná obeznamenost,“ píše Cooper.<sup>20</sup> S odkazem na fenomenologické chápání intencionality definuje Cooper tento význam pojmu prostředí jako cosi, co je tu *pro* stvoření, co je polem významů či významnosti (*field of meanings, field of significance*).<sup>21</sup> Původně heterogenní, cizí, nesrozumitelné, chaotické okolí se může postupně stát naším prostředím podle toho, jak se ono samo postupně stává naší životní formou založenou na vytváření důvěrně známých vztahů nejen mezi námi a jednotlivostmi kolem nás, nýbrž i mezi těmito jednotlivostmi navzájem. Ve chvíli, kdy se tyto syntetické akty stávají habituálními, samozřejmými, lze říci, že jako určitá stvoření „máme své prostředí“.<sup>22</sup> budeme-li prostředí chápat jako síť, která vzniká a rozpadá se na základě vytváření či narušení praktické, nepřerušované, nereflekтовané obeznamenosti, potom stvoření je v tomto smyslu součástí svého prostředí a stejně tak prostředí je *součástí* stvoření. Stvoření jej činí vlastním skrze své aktivity, „které udělují smysl jednotlivým věcem v prostředí, a konstituují tak tyto věci jako určité pole“.<sup>23</sup> V tomto smyslu pak začíná být zřejmé, jak je možné být s takovým

<sup>16</sup> D. E. Cooper, *The Idea of Environment*, viz výše, s. 166.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 166–167.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 167.

<sup>19</sup> Srov. tamtéž.

<sup>20</sup> Tamtéž.

<sup>21</sup> To neznamena pouze, že prostředí je pro stvoření důležité. Jezevčí nora může být nakonec důležitá i pro studenta zoologie, aniž by se stala *jeho* prostředím. Je tomu spíše tak, že jednotlivé věci v prostředí jsou vytaženy do popředí a osvětleny skrze obývání konkrétních míst v rámci každodenních činností. Srov. tamtéž. V tomto pojetí je Cooper, stejně jako ve svém přístupu ke zkušenosti prostoru Jan Patočka, inspirován nejen Martinem Heideggerem, ale významně též Maurice Merleau-Pontym. Srov. D. E. Cooper, *A Philosophy of Gardens*, Clarendon Press, Oxford 2006, s. 47–53.

<sup>22</sup> Srov. D. E. Cooper, *The Idea of Environment*, viz výše, s. 167.

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 175.

prostředím ve vztahu jednoty či sjednocenosti, neboť se již nejedná o cosi statického, netečně se nacházejícího kolem nás, nýbrž o postupně vybudovanou, dynamickou síť *pro nás* důležitých poukazů, síť dispozic, na jejímž základě „vybíráme“ z širšího okolí to, co je pro nás důležité a co nikoli.

### III.

Pokud očekáváme od nalezeného staronového pojetí méně rozporné vysvětlení původní úcty, ohledu vůči hodnotě prostředí, zůstává Cooper stále cosi dlužen. Jakým způsobem generuje praktická, nepřerušovaná obeznámenost jako ontologická báze prostředí postoj úcty a ohledu vůči danému místu? Uctívání předmět musí podle Coopera vyvolávat cosi podobného jako úcta náboženská, tedy „pocit závislosti, strachu a vděčnosti“.<sup>24</sup> „Takový by mohl být pocit alpského farmáře vůči horám, na jejichž „náladách“ závisí nejen jeho živobytí, nýbrž i schopnost uspořádat život svůj i své rodiny, stejně jako jeho žebříček hodnot a řád věcí.“<sup>25</sup> Samotný pocit závislosti a strachu ještě nemusí být nutně základem úcty, vděk však již implikuje vyšší stupeň reflexe,<sup>26</sup> který ale není dost dobře představitelný, zůstaneme-li *pouze* na jedné rovině, a to rovině „praktické, nereflektované obeznámenosti“. Ta naopak může dostředivě bránit tomu, aby se takto konstituovaný význam daného prostředí stal zdrojem úcty k tomuto prostředí (jako určitého druhu reflexe). Pokud stvoření má své prostředí v tom smyslu, že „je součástí svého prostředí, a stejně tak prostředí je součástí stvoření“, zůstává Cooperovo omezení se na konstatování významu „praktické, nereflektované obeznámenosti“ v půli cesty k opravdu funkčnímu pojetí prostředí. Požadavek harmonie, jednoty či sjednocení s prostředím, s nímž se lze často setkat v rámci environmentálních diskusí, je podle Coopera tautologický,<sup>27</sup> neboť stvoření *je* svým prostředím. Zůstaneme-li však pouze u tohoto tvrzení identity mezi stvořením a jeho prostředím, zůstane nevysvětlen nejen výše rozpoznáný pocit ohledu, uvědomovaného respektu vůči tomu, co přesahuje hranice našeho domova, ale zůstane nevysvětlena i úcta, vážnost či vděk, které přisuzujeme *vlastnímu* prostředí, neboť tohoto vztahu nelze dosáhnout jinak než dočasným vystoupením mimo „vybudovaný“ kontext. Teprve nějaký prožitek ne-identity v rámci souvztažnosti stvoření a prostředí otevírá prostor reflexe této souvztažnosti. Nakonec i Cooperem zmíněný alpský farmář nějakým zvláštním způsobem vnímá „nálady svých hor“ jako něčeho, co by v doslovném významu „náladami“ trpět nemělo. Přivádí nás to opět k určité formě reflexe, k určitému nepřímému dialogu se sebou samotným, resp. k dialogu s vlastním prostředím. Předpokladem

<sup>24</sup> Srov. tamtéž, s. 172.

<sup>25</sup> Tamtéž.

<sup>26</sup> Etymologicky lze dokonce *dík, děk, děkovati* stopovat k převzetí z němčiny, a to ze základu *dank-, denk-*, které se „plně cítilo jako odvozenina od *denken* mysliti“. Za cokoli je možné vyjádřit dík teprve tehdy, když si dar či obdarování *uvědomujeme*, na rozdíl od bezmyšlenkovitého, nereflektovaného přijetí. V češtině poněkud pozapomenutý základ je stále patrný ve tvaru *mimoděk*, ve smyslu učinit něco bezmyšlenkovitě, nereflektovaně. Srov. V. Machek, *Etymologický slovník jazyka českého*, 3. vydání z roku 1971, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1997, s. 117.

<sup>27</sup> Srov. D. E. Cooper, *The Idea of Environment*, viz výše, s. 176.

je ovšem alespoň dočasné přerušení onoho základajícího vztahu „souvislé, praktické, nereflektované obeznámenosti“.<sup>28</sup>

Staronové pojetí pojmu či ideje prostředí jako „pole významů“ či „pole významnosti“ shrnuje Cooper následující způsobem: „Nazývám-li prostředí polem významnosti, míním tím, že jednotlivosti či předměty v tomto poli označují mezi sebou, odkazují jeden k druhému, a vytváří tak síť významů. Právě to dodává prostředí kohezi, určitou ‚celost‘, velmi podobně jako epizody románu náleží do souvislého vyprávění tím, jak odkazují v příběhu zpět a předznačují, co bude následovat.“<sup>29</sup> Cooper odkazuje pro další přiblížení na Heideggerovo chápání každodennosti „bytí ve světě“, přesněji řečeno na fenomén poukazování, kdy věci odkazují jedna k druhé a získávají svůj význam pouze jako součásti určitého „celku poukazů“.<sup>30</sup> Dodejme však, že i v Heideggerově smyslu „bytí ve světě“ jako „netématického, praktického pohroužení do poukazů, konstitutivních pro příručnost celku prostředků“ se může pobyt v takto konstituované síti, v takto potkávaném jsoucnu ztratit, „být v jeho zajetí“.<sup>31</sup> Náš pohyb v tomto prakticky budovaném prostředí však i pro Heideggera umožňuje, aby jeho mezerami či „puklinami“ probleskoval rozměr přesahující a zároveň zakládající možnost bytí toho, co je takto nereflektovaně „po ruce“.

Cooper nakonec připodobňuje jím nalezený staronový význam pojmu prostředí ke středověkému chápání světa jako „Boží knihy“, „nezměrného souboru znaků, poskytnutého k našemu dobru Bohem“.<sup>32</sup> Navrhuje využít tuto analogii ve skromnějším rozsahu a bez teologické zátěže a chápat i dnes prostředí jako „knihu znaků“ pro ty, „kteří ovládají správný jazyk, jenž nám umožňuje dané prostředí ‚číst‘“.<sup>33</sup> Na základě výše vznesených pochybností však můžeme v tomto návrhu rozeznat předpokládanou, avšak ne plně rozpoznanou diferenci.

K tomu, abychom si mohli vážít životního prostředí, musíme, přijmeme-li Cooperův návrh, nejprve nějaké prostředí mít, a to na základě důvěrné, nereflektované obeznámenosti, umožňující nepřerušované, plynulé „čtení“ takto konstituovaného celku. Nicméně čtení, díky němuž si uvědomujeme, oceňujeme hodnotu tohoto celku, v němž jej rozpoznáváme jako „knihu znaků“, předpokládá, že *vztahy* mezi těmito znaky vystoupí do významuplného popředí, čímž se nutně přeruší ona plynulost, bezešvé odkazování jedné věci k druhé. Tato síť vztahů je v praktickém, nereflektovaném modu čtení bez povšimnutí předpokládána, zůstává povětšinou v pozadí, lze díky ní podle potřeby aktualizovat význam té či oné věci. V této modalitě se však nemůže stát základem naší úcty k tomu, co spolukonstituuje, tedy k našemu prostředí jako určitému druhu celku.

Sám Cooper navazuje na svůj návrh myšlenkou „učení se od přírody, formulovanou v taoismu, zenbuddhismu, Wordsworthem a Thoreauem“.<sup>34</sup> Podle této myšlenky se lze v pravém slova smyslu učit od přírody nikoli prostřednictvím výsledků vědeckého zkoumání, nýbrž právě díky „každodenní obeznámenosti“: „Stejně jako metafora v básni

<sup>28</sup> Pro kognitivní a estetické implikace vnímání „nálad přírody“ jako součásti prostředí, jako „pole významů“ srov. J. M. Howarth, *Nature's Moods*, *The British Journal of Aesthetics*, roč. 35, 1995, č. 2, s. 108–120.

<sup>29</sup> D. E. Cooper, *The Idea of Environment*, viz výše, s. 167–168.

<sup>30</sup> M. Heidegger, *Bytí a čas*, OIKOYMENH, Praha 1996, s. 97–98.

<sup>31</sup> Tamtéž.

<sup>32</sup> D. E. Cooper, *The Idea of Environment*, viz výše, s. 167.

<sup>33</sup> Tamtéž.

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 173.

inspiruje čtenáře k reflexi jedné věci prostřednictvím perspektivy věci jiné, stejně tak přírodní jev pro člověka, který jej „čte“ básnický, náleží do slovníku symbolů, jež vzbuzují reflexi nabízející pohnutí, které by jinak nebylo lze zažít.“<sup>35</sup> Je zřejmé, že toto „básnické“ či „metaforické čtení“ našeho prostředí, tj. nahlížení jedné věci prostřednictvím jiné (např. velehor prostřednictvím prožitku lidských emocí a naopak, jako v případě onoho alpského farmáře), je odlišným druhem čtení než to, v němž jsou nám jednotlivé věci pohotově a neproblematicky k dispozici. Nepochybně se tedy učíme *díky* nebo *na základě* „každodenní obeznámenosti“ s naším prostředím, toto „učení se“ je však těžko představitelné bez možnosti *reflexe* této samozřejmě, praktické perspektivy, která je touto obeznámeností dána. Její reflexe ale implikuje i možnost jejího překročení či překračování.

Pokud bychom striktně uplatnili myšlenku praktické, nerefektované obeznámenosti coby ontologické báze prostředí *bez* vysvětlení toho, jakým způsobem je člověk schopen zevnitř rozšiřovat takto ustavený horizont, rozpadne se otázka po účtě a respektu k životnímu prostředí do nekonečně se množících a do sebe se hroutících partikularit lokálních, vzájemně si konkurujících prostředí a jejich perspektiv, dokonce aniž bychom museli opustit jeden a tentýž geograficky vymezený prostor. Určitou formulaci pojetí respektu či účty vůči celku vztahů, jež přesahuje rámec lokálního či důvěrně známého, nakonec na základě svého pojetí vyvozuje v závěru i Cooper: „Zatímco můj environmentální zájem začíná v mém prostředí, rozpoznávám, že ostatní lidé (a rovněž zvířata) mají či měli by mít svá prostředí. Pokud si uvědomuji (*appreciate*) význam určitého místa, v němž se orientuji, musím si uvědomovat (*appreciate*) tento význam i v případě ostatních a budu chtít bránit jejich úsilí o zachování jejich místa. Šlo by pravděpodobně o vznikající a navzájem se podporující společenství malých, lokálních ohnisek rezistence – a nikoli o nabádání ke globálnímu uvědomění.“<sup>36</sup>

Pokusil jsem se ukázat důvody a rozsah Cooperovy redeskripce pojmu prostředí. Přínos tohoto návratu ke staršímu<sup>37</sup> pojmu prostředí je však podle mého názoru blokováno, a to chybějícím explicitním rozlišením mezi situací, kdy určité stvoření svým prostředím pouze disponuje, orientuje se v něm, a situací, kdy jím disponuje a „uvědomuje si jeho význam“ jako důvod účty a respektu vůči němu. Domnívám se, že toto uvědomění se neobejde bez možnosti transcendovat imanentně konstituovanou síť vztahů, bez níž prostředí ztrácí svou existenci.<sup>38</sup> Obě otázky formulované již v první části, totiž otázka zdroje respektu či účty vůči celku vztahů, jež přesahuje rámec lokálního či důvěrně známého, a povaha tohoto celku, jež nelze redukovat na „něčí prostředí“ ve smyslu Cooperova návrhu „pole významů“ jako „praktické, nerefektované obeznámenosti“, tak zůstávají nevysvětleny. Pro příklad takového pojetí, které je na jedné straně v souladu se základním Cooperovým návrhem prostředí jako pole významnosti, na druhé však nabízí řešení identifikovaných problémů, se nyní obracím k analýzám zkušenosti prostoru Jana Patočky.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 174.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 177.

<sup>37</sup> Cooper se explicitně vymezuje proti nutnosti hledat „nový“ etický vztah k prostředí a zdůrazňuje, že postačí návrat k tradičním etickým normám, k velmi dobře známým etickým maximám (jako je ohled vůči našim potomkům a snaha zabránit v maximální míře jakémukoli utrpení) společně s rehabilitací původního významu pojmu prostředí. Zdali se v tomto případě jedná o návrat k něčemu staršímu, nebo o využití čehosi známého v novém kontextu (a tedy o inovaci), ponechávám nyní stranou.

<sup>38</sup> V tomto smyslu neexistuje prostředí, které by nebylo něčí prostředí.

#### IV.

Ještě předtím se však vraťme k důvodům, pro které podle Coopera původní význam prostředí je tak snadno zaměňován s geografickým vymezením a kauzální působností. Zaprvé, věci, události a procesy spadají do významového pole tím spíše, čím jsou „prostorově“ – míněno geograficky – blíže, neboť rozsah smyslových orgánů každého organismu je omezený. Obdobně je tomu podle Coopera i v případě kauzálního vlivu. Nicméně tyto korelace jsou, zdůrazňuje Cooper, pouze kontingentní povahy.<sup>39</sup> „Televize i telefon rozšiřují rozsah našich smyslů, umožňujíce, aby vzdálená prostředí figurovala v ‚intencionálním‘ poli člověka (...). Něco může být pro člověka významné, ačkoli se jedná o něco zcela nezávislého, co na něj neuplatňuje žádný kauzální vliv, asi jako závan větru, z něhož farmář tuší blížící se zimu.“<sup>40</sup>

Druhý důvod snadné záměny původního významu prostředí za geografickou blízkost a kauzální vliv je podle Coopera ten, „že existují samozřejmé významy, v nichž je prostředí *nutně* ‚blízko‘ danému stvoření nebo jej silně ‚ovlivňuje‘“.<sup>41</sup> Nejedná se však podle něj o *geografickou* blízkost a *kauzální* vliv. Mnohem blíže má tento typ blízkosti a vlivu k tomu, jak jsme vázáni k vlastní rodině, domu apod., a to i tehdy, nacházíme-li se stovky či tisíce kilometrů daleko. Přesto na nás tyto vazby nepřestávají působit, nikoli však kvůli nějaké mysteriózní transformaci kauzálního vlivu, nýbrž kvůli tomu, že jsou „pevně vetkány v síti významového pole daného jedince, v jeho vzpomínkách, v jeho představách budoucnosti“, píše Cooper.<sup>42</sup>

Podle Coopera je současnému používání pojmu „prostředí“ – tedy ve smyslu onoho Prostředí – paradoxně vlastní scientismus. To by mohlo být nepochybně legitimní, pokud by se nejednalo zároveň o jeden z předmětů environmentální kritiky. Ekologické přístupy k prostředí jsou, zdůrazňuje Cooper, navzdory svým proklamacím, prodloužením té scientistní tradice, kterou právem kritizují pro hodnotovou neutralizaci předmětu svého zkoumání. „Usilují o to být ‚objektivní‘ ve smyslu takového popisu světa, který je co nejvíce zbaven příměsi ‚subjektivních‘ postojů a pocitů. Jediné vztahy, které ideálně figurují v těchto popisech, jsou čas, prostor a kauzalita. Mluvit o tom, co věc pro stvoření znamená, či o jejich souvislostech s další věcí ve významovém poli zde má asi takové místo jako mluvit o kráse a ošklivosti v biologických teoriích,“ poukazuje nikoli překvapivě k estetické dimenzi Coopera.<sup>43</sup> Ekologie je podle Coopera vzhledem k právům přírody stejně (málo) rovnostářská jako jakákoli jiná přírodní věda, neboť prostředí, která popisuje, nejsou než případy obecných mechanických procesů. „Vše, co vytváří prostředí zevnitř, z aktivity daného stvoření, je vnější vědeckému zkoumání.“<sup>44</sup>

Znovu se dostáváme k nevyjasněnému vztahu mezi geografickou blízkostí, kauzálním vlivem a prostředím ve smyslu významového pole. Geografická blízkost a kauzální vliv nejsou, jak víme, spojovány s prostředím (v běžném užití) náhodou, jejich korelace s pro-

<sup>39</sup> Srov. D. E. Cooper, *The Idea of Environment*, viz výše, s. 168.

<sup>40</sup> Tamtéž.

<sup>41</sup> Tamtéž.

<sup>42</sup> Cooper nazývá tyto vztahy „blízkostí“ a „vlivem“ ve figurativním, tedy metaforickém smyslu. Srov. tamtéž.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 169.

<sup>44</sup> Tamtéž.



středím ve smyslu významového pole však již nahodilá je.<sup>45</sup> Bez vyjasnění tohoto vztahu hrozí, že Cooperův návrh se bude transformovat zpět do nadřazeného „zprostorněného“ abstraktního prostředí, které je všude a nikde.

Ve své kritice Cooperových úvah tento regres očividně provádí např. Nigel Dower.<sup>46</sup> Dower uznává oprávněnost Cooperovy kritiky velké části současného environmentálního myšlení. Cooper však podle něj „vylévá s vaničkou i dítě“. Cooper totiž podle Dowera implicitně představuje určitého nevztahového celku, tedy entity nezávislé na zvyšujících aktech stvoření, sám předpokládá. Ačkoli Cooper kritizuje domnělou etickou nadřazenost hlubinných ekologů pro jejich vymezování se proti scientismu vedenému z hlediska ryze vědeckého chápání světa, „které je co nejvíce zbaveno příměsí ‚subjektivních‘ postojů a pocitů“, sám podle Dowera takové pojetí implicitně přijímá. Přesněji řečeno, pro Dowera je důležité, že Cooper *neodmítá* fakt, že „svět je systémem příčin a důsledků, ekologický, stejně jako fyzikální, chemický atd.“<sup>47</sup> Navíc by se měla Cooperovi vracet odmítnutá idea Prostředí oknem, a to ve chvíli, tvrdí Dower, kdy zdůrazňuje význam toho, jak je každý jedinec vázán ke svému vlastnímu prostředí jako poli významů: „Pokud mám totiž zaujmout náležitý aktivní postoj na ochranu různých polí významnosti jiných lidí, moje jednání směřuje k zachování společné báze – kvality fyzikálního a obecněji veřejného prostředí – a co je to jiného než *to* prostředí [Prostředí], společný objektivní svět,“ vrací Dower Cooperovu úvahu na počátek.<sup>48</sup>

Dostáváme se nyní k Patočkovým úvahám o problematice prostoru a nejprve se pokusím nastínit, v jakém ohledu Patočka řeší nevyjasněný statut výše zmíněného kandidáta na ono velké, společné Prostředí, tj. „objektivizovaný, geometrizovaný prostor“. Patočka ve své studii „Prostor a jeho problematika“ z šedesátých let minulého století vychází od zdánlivě prosté otázky Co je prostor?, aby poukázal na nejednoznačnost a především nesamozřejmost moderního pojetí prostoru. Z hlediska člověka dnešní doby je prostor na rovině intuitivního předpokladu čímsi neproblematicky daným, a to daným v určitém smyslu či podobě. Přesto rozpory a protiklady, které se při snaze tuto otázku zodpovědět rozkrývají, dávají poznat, že tento předpoklad není než již zmíněným „kusem neuvědomělé metafyziky“, pozapomenutou usazeninou třisetletého vývoje moderní vědy a filozofie a jejich pokusů vyložit povahu prostoru.<sup>49</sup>

Pod vahou kritické reflexe počínající touto jednoduchou výchozí otázkou se tento historický sediment drolí do větvičích se řetězců víceznačností. Rozporuplná, nejednoznačná odpověď na zdánlivě prostou otázku po povaze prostoru odhaluje určitý historicky ustavený půdorys problémů a pokusů o jejich řešení, jenž tvoří problematické podloží našeho „přirozeného“ předpokladu prostoru jako čehosi absolutně objektivního, netečného, lhotejného vůči tomu, co se nachází uvnitř, něčeho, co je beze zbytku poznatelné a zachytitelné prostředky moderních přírodních věd.

Prostor se u Patočky od počátku tázání vynořuje jako komplexní struktura, která je na jedné straně něčím, co na rovině obecně sdíleného předpokladu zahrnuje vše ostatní,

<sup>45</sup> Srov. výše, odd. II.

<sup>46</sup> N. Dower, *The Idea of Environment*, in: Atfield, R.; Belsey, A. (eds.), *Philosophy and the Environment. Royal Institute of Philosophy*, Supp. 36, Cambridge University Press, Cambridge 1994, s. 143–156.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 145.

<sup>48</sup> Tamtéž.

<sup>49</sup> J. Patočka, *Prostor a jeho problematika*, viz výše, s. 2.

co se však zároveň, v závislosti na zaujatém hledisku, neredukovatelně štěpí do množství navzájem nepřevoditelných významů, čili různých „prostorů“, ať už ve smyslu abstraktních pojmových schémat či konkrétních, těmto schématům více či méně odpovídajících jsoucna spadajících do různých oblastí skutečnosti.

Jakmile však začneme takto rozlišovat např. mezi geometrickým prostorem jako abstraktní vztahovou strukturou a fyzikálním prostorem jako určitou realizací této vztahové struktury, a dále pak mezi tímto fyzikálním prostorem a prostorem ve smyslu psychologicky konstituované reality či prostorem, jenž se ustavuje prostřednictvím sociálních interakcí, vyvstává jedna z ústředních otázek moderní „problematiky prostoru“. Jakým způsobem se takto chápané významy ústředního pojmu mají k sobě navzájem: „Jak se má abstraktní prostor geometrický k těmto konkrétním strukturám? Je možno převést je všechny na určitá abstraktní schémata vztahová, a to úplně, nebo jen částečně a do jisté míry?“<sup>50</sup>

Patočka ve svém nástinu historické problematiky prostoru popisuje neudržitelnost a posléze rozklad moderních filozofických pokusů o udržení jednoty pojetí prostoru.<sup>51</sup> Rozchod geometrické formy s názorem a štěpení zkoumání problematiky prostoru se zvyšuje zejména v průběhu dvacátého století, předpoklad nekonečného eukleidovského prostoru jako apriorního nutného rámce každé objektivní reality se nadobro hroutí, prostor v novém pojetí však přestává mít onu jednoduchost, „přirozenou“ samostatnost a nezávislost, která je typická pro úvahy moderních filozofů do konce 18. století.

Ve svých vlastních analýzách prostoru Patočka představuje pojetí založené na tezi, podle níž se v případě prostoru jako určitého jsoucna jedná o kategoriální syntézu mezi kvalitativním a vztahovým momentem, tedy – má-li jít o jsoucno – vždy o realizaci či konkretizaci určité abstraktní (přesněji řečeno abstrahované) vztahové struktury. Nicméně v žitém světě nepovažujeme, jak píše Patočka, za prostor každou realizaci nějakého axiomatického systému, nýbrž „myslíme na zcela určitou realitu, právě realitu obdařenou typickou kvalitou extenze, jak ji realizuje náš zrak, náš hmat, naše kinesteze“.<sup>52</sup> Tento pravý a jediný význam prostoru, zdůrazňuje Patočka, má svou geometrickou strukturu a je modelem jisté geometrie, avšak „nic nás neopravňuje k tak smělé generalizaci, jakou je vyhlásování každého, nebo aspoň každého smyslově realizovaného geometrického modelu za prostor“.<sup>53</sup> Pravý a vlastní význam prostoru zahrnuje podle Patočky nezměrně více než to, co lze na základě konkrétní realizace abstrahovat, více než abstraktní vztahovou strukturu.

K tomuto „více“ pak směřuje hlavní část Patočkových úvah. Důraz je kladen na skutečnost, že zkušenostně je nám jakákoli realizace či konkretizace přístupná pouze v subjektivním prožívání a subjekt musí být výchozím bodem tázání po celostnějším a zároveň onen historický vývoj problematiky reflektujícím pojetí prostoru, neboť „subjekt je jediný přímý realizátor“.<sup>54</sup> „Subjektivní svět,“ píše Patočka, „modeluje nepochybně geometric-

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 1.

<sup>51</sup> Proměněním pojmů prostoru v moderní době se Patočka podrobně věnuje ve stati „Náčrtek historického vývoje pojmu prostoru (od počátku k Leibnizovi)“. Srov. J. Patočka, Náčrtek historického vývoje pojmu prostoru (od počátku k Leibnizovi), in: *Aristoteles, jeho předchůdci a dědicové (Studie z dějin filosofie od Aristotela k Hegelovi)*, Nakladatelství ČSAV, Praha 1964, s. 208–254.

<sup>52</sup> J. Patočka, Prostor a jeho problematika, viz výše, s. 31.

<sup>53</sup> Tamtéž.

<sup>54</sup> Srov. tamtéž.

kou strukturu, avšak ne původně a ne pouze ji. Geometrie naší zkušenosti je výsledkem geometrizace, je to racionalizace řádu, který původně není jen objektivně-geometrický. Geometrizace je objektivizace, používající jen maximálně objektivních vztahů jako podobnost, následnost, do sebe zařazení, které je však v původní zkušenosti toliko doprovodem poměrů, které nemají toliko takový vztahově strukturální charakter, nýbrž jsou diktovány životními otázkami a původní organizací prožívajícího.<sup>55</sup>

Patočka se do jisté míry razantně odklání od cest, kterými tuto „původní organizaci prožívajícího“ zkoumají objektivní psychologie a introspektivní fenomenologie. Obě hlediska podle Patočky předpokládají, že již víme, co je nám původně dáno, „zatímco jedním z vlastních úkolů zkoumání subjektivna je právě *zjištění* oněch nejpůvodnějších posledností, jimiž subjekt vstupuje ve vztah k ostatnímu světu a které, nevylučující objektivovatelnost, nejsou tedy zbaveny příměsí objektivních vztahů, mají nezbytně komponenty zcela originálně subjektivní“.<sup>56</sup> Právě odkrývání těchto posledností je věnována hlavní část Patočkova zkoumání prostoru, ať už se jedná o původní trojdimenzionálnost vizuální, původní nehomogenost smyslového prostoru, nezbytnost kinestezií pro porozumění pasivních dat atd. Zásadní moment však spočívá v tom, že se u Patočky nejedná o izolované procesy, naopak ony „tvoří součást něčeho, co bychom mohli označit za původní usídlovací aparát, jímž subjekt zavádí vztah k světu, zapouští do něho kořeny a orientuje se v něm“.<sup>57</sup>

## V.

Patočkovo pojetí prostoru tedy v zásadních ohledech překračuje tradiční pojetí prostoru ve smyslu ryze objektivní, na zakoušejícím subjektu nezávislé entity, zároveň je však nelze redukovat na pouhou prožitkovou skladbu představy prostoru. Nejde o specializovaný prostor, ať už ve smyslu fyzikálním či psychologickém, jedná se o určitou aktivně uspořádanou prostorovost v analogickém smyslu k aktivně strukturovanému prožívání časovosti. Pro takový záměr je však nejprve nutné vytvořit či založit určitou půdu, která nebude zatížena rozpory danými předchozím půdorysem tážení. „Aby se nám mohly představovat ryze objektivní vztahy, jejich řady a skupiny, tvořící pak celé systémy, musíme napřed vytvořit jakousi scénu, na které mohou vystoupit, scénu vztahů věcí k našemu vlastnímu prožívání; a tato scéna obsahuje jak kvalitativní, tak vztahové komponenty naší smyslovosti, obsahuje (...) celou smysluplnou kostru naší smyslové receptivity, ale v nerozlučném sepětí s životním laděním jako podkladem naší činnosti,“ píše Patočka.<sup>58</sup>

Touto scénou je Patočkovi jeho analýza tzv. „nejpůvodnějšího uvnitř“.<sup>59</sup> Ve svém zkoumání tohoto „původního, prvotního uvnitř“ poukazuje Patočka mnohem dříve než

<sup>55</sup> Tamtéž.

<sup>56</sup> Tamtéž.

<sup>57</sup> Tamtéž.

<sup>58</sup> Tamtéž.

<sup>59</sup> Tuto analýzu Patočka posléze využívá ve své kritické reflexi knihy Herberta Reada o sochařském umění a estetice sochařství *The Art of Sculpture* (1956). Srov. J. Patočka, Úvahy nad Readovou knihou o sochařství, in: J. Patočka, *Umění a čas*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 441–453. K Patočkově úvaze o vztahu původní zkušenosti prostoru a zkušenosti sochařského díla srov. též P. Rezek, Haptická ozvěna, in: P. Rezek, *K teorii plastičnosti, Spisy IX.*, Jan Placák – Ztichlá klika, Praha 2011, s. 55–64.

Cooper při své snaze o rehabilitaci původního významu pojmu prostředí na totožný aspekt: „Původní ‚uvnitř‘ není tedy pouze vnější, geometrický vztah; je tím, co *diriguje* všechny vztahy ke skutečnostem, udávajíc, *co* nám bude blízké či vzdálené, je v něm obsaženo již předběžné porozumění jsoucnům, která nás osloví, a s kterými se vyrovnáváme. Nazveme-li obecně schéma všeho, co nás může oslovovat z našeho okolí, čemu v něm rozumíme, poněvadž splňuje nějakou funkci v našem životním rozvrhu (funkci prostředku, prostředku prostředků, okamžitého či trvalého účelu), světem našeho života, pak původní ‚uvnitř‘ či ‚ve‘ znamená uvnitř světa či ve světě, původní dispozici a disponovatelnost pro to, s čím vejdemo ve styk.“<sup>60</sup>

Obdobně i hledaný význam prostředí zahrnuje podle Coopera to, co je intencionální, co je čímsi *pro* stvoření, co je „polem významů či významnosti“. Významovým polem Cooper míní proces poukazování, kdy jednotlivosti či předměty v tomto poli označují mezi sebou, odkazují jedna k druhé, a vytváří tak síť významů. Adekvátní a použitelný význam prostředí je třeba chápat ve smyslu určitého referenčního celku, kdy jednotlivé věci, které se zde nacházejí, odkazují jedna k druhé a získávají svůj význam pouze jako součásti tohoto celku.<sup>61</sup>

Rovněž pro Patočku je ono „uvnitř“ celkovým, dispozičním vztahem pro kontakt, „musí obsahovat způsob, jak a kam se obrátit pro konkrétní kontakt; každý kontakt je *výběrem* z možných kontaktů a nemůže být stejnosměrným kontaktem se všemi jsoucnými v celku. (...) je podstatnou a nikoli nahodilou okolností, že lidský kontakt je vždy *omezenou* možností; je vždy výběrem z velké zásobárny toho, co je nám k dispozici, a nevyčerpává ani všechny věci, s nimiž můžeme vstoupit do styku, ani veškeré stránky, vztahy, skladební součásti věci. Původní ‚uvnitř‘ není pouhá pozice, nýbrž rozhled po možnostech a vztah k těmto možnostem.“<sup>62</sup>

V obou případech je podstatný vztah já, toho, co je obklopeno, či toho, co je základním způsobem uvnitř, a určité referenční totality možností. Z hlediska obou autorů nejde o cosi, co se děje někde uvnitř již existujícího, neutrálního prostoru či prostředí, nýbrž o to, co je zakládajícím momentem tohoto prostředí.

Patočka však zaprvé vyjasňuje vztah mezi *ex post* abstrahovanou strukturou vztahů v podobě geometrizovaného prostoru a nepoměrně bohatší konkretizací téhož, jejímž původním základem není ani tak subjekt jako realizátor oněch vztahů, nýbrž, ještě hlouběji, vztah „původního uvnitř“. Zadržet Patočka na rozdíl od Coopera explicitně tematizuje přesah tohoto vztahu z významňování, volby či zpředmětnění: „Základní možnosti jsou stále k dispozici, jsou na dosah naší libovůle, cítíme se ‚nad nimi‘ a jsme ‚svobodní‘ vůči tomu, zda jich použijeme či nikoli, zda se k nim ‚obrátime‘ či je zanedbáme; tato stálost jejich přítomnosti tvoří cosi jako ‚okolí‘, které nemá ještě nijak objektivní charakter; je to okolí mimo předěl subjektu a objektu či lépe (a zároveň zakládající) tento předěl.“<sup>63</sup>

A právě zde se Patočka dostává podstatně dále než Cooper: toto „původní ‚okolí““ je podle Patočky „stále přítomno, ale nikoli nehybně. Má stále tž tvar, ale je to tvar v pohybu, stacionární útvar, který se vlní. Každé setkání je pro nás totiž vybráno z okolí, z něhož ‚vychází‘ a do něho ‚zapadá‘; z něho se ‚blíží‘, do něho se vzdaluje; v tomto vycházení

<sup>60</sup> J. Patočka, *Prostor a jeho problematika*, viz výše, s. 16.

<sup>61</sup> D. E. Cooper, *The Idea of Environment*, viz výše, s. 167.

<sup>62</sup> J. Patočka, *Prostor a jeho problematika*, viz výše, s. 17.

<sup>63</sup> Tamtéž.

a zapadání obecná forma se udržuje uzavírajíc se neustále kolem svých center. „Centrum a tato stále se uzavírající periférie, stacionární v pohybu, patří tak k původnímu okolí; centrum není geometrické centrum, nýbrž já, živá bytost, něčím oslovený a odpovídající organismus; periférie není jakkoli předmětně vybavený útvar, nýbrž stálý *horizont*.“<sup>64</sup> Neustálé otevírání se a uzavírání již ustaveného celku vztahů odpovídá rytmu, v němž se vlní tímto zviditelňované, protože překračované hranice, meze, jež jsou vždy přítomnou periferií našeho původního uvnitř a jež mají povahu stále narušovaného a obnovovaného horizontu.

Toto střídání dostředivé, začleňující tendence a tendence odstředivé, otevírající, pojmá Patočka právě prostřednictvím analýzy vztahu mezi centrem a periferií. Centrum má podle Patočky vždy dvě osoby – oslovující a oslovovanou, neboli já a ty. Vztah obojího vytváří centrum a obojí je objato periferií. Oproti Cooperově prostě naznačené konstituci prostředí jako plynulé souvislosti odkazů budovaných na základě praktické, nerefektované obeznámenosti s netematizovaným vztahem k vnějšku je Patočkův příbuzný náhled znatelně propracovanější. Ve vztahu já–ty je „já“ vnitřnější, neboť je stále přítomným a aktivním střediskem, k němuž se druhý obrací: „(...) všechny odpovědi se odbývají v mém centru, či lépe mým centrem, nejvnitřnější ze všeho je toto odpovídající, jednající, pohyblivé já. Centrálnost neznamená, že by bylo jakýmsi geometrickým bodem, který udává všemu jeho místo – naopak já je *původně uvnitř*, je *odpovídající*, poněvadž oslovené, nikoli oslovující a názorné; oslovovaný se určuje z oslovení, nikoli naopak – oslovené potřebuje určení, poněvadž samo sice jedná, ale neobjevuje se, leda druhotně, když se vztahujeme na vlastní tělesnost prostřednictvím této tělesnosti,“ píše Patočka.<sup>65</sup>

Tato základní orientace oslovovaného a odpovídajícího já není udávána naším já, nýbrž ostatními, druhými věcmi, vztahem k „ty“ a „ono“. „Od druhého, od prostředí, od partnera přijímáme výměr toho, *kde* jsme; bodem fixace nejsme sami, nýbrž právě protějšek oslovující. (...) Nežli začneme s vlastním vyrovnáváním se s objektem, musíme se tak sami fixovat, sami určit – musíme se chopit a držet něčeho, co nám platí za fixní. Naše „uvnitř“ světa potřebuje opory, je stále neseno pohybem od světa k vlastnímu centru. Jedině *ty* je totiž původně předmětně dáno, *já* je pouze spoludáno jako to, *čemu* je dáno; *já* je tedy bytostně samo pro sebe neurčené, zatímco *ty* se mu objevuje v určenostech, vlastnostech, vztazích a momentech zcela předmětných, jasných, neboť vystavených pohledu. Vykonavatel, prožívatel je podstatně sám pro sebe skrytý a neurčitý; co přijímá od předmětu, od druhého, na prvním místě, je to minimum vlastní určitosti, bez které by se necítil zařazen do skutečnosti, do této homogenní souvislosti.“<sup>66</sup> Tato homogennost souvislosti vytvářející základní oporu naší prostorové orientace jde zcela souběžně, ovšem důsledněji, s „nerefektovanou obeznámeností“ jako bází Cooperova navrhovaného významu pojmu prostředí. Stejně jako u Coopera zjišťujeme negativně původní nerefektovanou přítomnost prostředí (nebo to, že jsme „bez prostředí“), jsme-li vyhozeni padákem na Sahare, připomíná Patočka méně dramaticky, přesto rovněž výstižně dezorientaci, ztrátu této výchozí a povětšinou nerefektované, samozřejmě fixovanosti, tohoto „určení původního ‚kde‘“, v případě, když „se ‚nedovedeme orientovat‘, nepoznáváme fázi okolí,

<sup>64</sup> Tamtéž.

<sup>65</sup> Tamtéž.

<sup>66</sup> Tamtéž.

kteřá nám je familiérní v souvislosti, když se např. probereme z četby v tramvaji nebo ve vlaku, poněvadž nesoucí souvislost byla porušena“.<sup>67</sup>

Patočka však u tohoto vřledu zdaleka nekončí, naopak jej dále prohlubuje. Právě pospaný „oslovovací výjev“ má podstatně osobní a dramatický charakter, kdy z oné homogenní souvislosti, „kteřá se kolem výjevu stále zavířá, vystupuje druhá osoba, *nejá*, kteřá mne oslovuje“. Nereflektovaná povaha tohoto oslovení je u Patočky zdůrazněna tím, že „toto druhé zaujímá celé popředí scény, na kteřé já sám, oslovený, nevystupuji pro sebe vůbec (poněvadž nejsem divákem, nýbrž hercem). Tato prastruktura *já–ty–ono* je původní charakter všeho ‚uvnitř‘, to, s čím jsme seznámeni, když rozvíjíme jakoukoli zkušenost: její praforma.“<sup>68</sup>

Pokud se však zaměříme na bližší rozlišení této prastruktury *já–ty–ono*, začíná se vynořovat (v Cooperově případě) chybějící rozměr reflexe, přirozeně vystupující ze samozřejmé orientovanosti původního ‚uvnitř‘. S tímto reflektujícím momentem se pak u Patočky otevířá nejen možnost přesahu, nahlédnutí celku, jehož jsme součástí, nýbrž i bytostný vztah k vnějšku, tedy k onomu hledanému celku přesahujícím homogenní, dostředivou souvislost výchozí fixovanosti. Podmínkou toho, „aby subjekt byl skutečně *ve světě* a nikoli pouze *před ním*“, jinými slovy, aby reflektoval své bytí ve světě, aby si uvědomoval vztah k tomuto světu, je podle Patočky „reální podstatná zaměnitelnost bytostí, přes všecku nezaměnitelnost funkcí“.<sup>69</sup> V čem tato „zásadní zaměnitelnost“ spočívá? Jednoduše v tom, „že *já* není pouhý ryzí subjekt apercpece“, ale zároveň je „věci mezi věcmi, že je ‚uvnitř‘ jako všecko jiné“.<sup>70</sup>

Nelze se sice přesadit do pozice druhého, píše Patočka, „nemohu přejít od *ty* k *já*; ale obráceně je přechod možný: mohu také své *já* mít ve formě *ty*, mohu, a dokonce musím sebe sama přijímat též zvnějšku jako něco druhého, jako *ono*, které je stále přítomné, i když neoslovuje, anebo jako *ty*, které na sebe (často velmi nepřijemně) upozorňuje a mne oslovuje“.<sup>71</sup> Vezmeme-li v potaz předchůdnost původního ‚uvnitř‘, onen oslovovací výjev jako základ nalézání, určenosti samotného *já* či subjektu, můžeme zde sledovat nejen vynořování se *já* ve smyslu autonomního činitele, ale ve stejné míře vynořující se reflexi tohoto *já* k druhému, k okolí či prostředí, jež je původně jádrem oslovování.

Dalším pro nás významným rysem prastruktury *já–ty–ono* je skutečnost, že se neředná o vztah tří diskretních jsoucen, nacházejících se, jak zdůrazňuje Patočka, „v neutrálním prostředí“.<sup>72</sup> Existuje-li podle Patočky „přecházení mezi *ty–ono*, tedy pohyb“, existuje i výše naznačený dynamický vztah mezi centrem a periferií. „*Já–ty–ono* není pouze a ani původně struktura smyslovosti daná percpecí, struktura vněmového světa. Blížkost–vzdálenost, kteřá je založena v původním ‚uvnitř‘, má širší význam než ryze smyslový. Velmi jasně cítíme onu původnějši blízkost, když např. přes všecku snahu, abychom se vzdálili a zbavili něčeho ‚nepřítomného‘, nebo naopak při všech překážkách, které se kladou smyslové přítomnosti, cítíme, že něco je *zde*“.<sup>73</sup> Tento aspekt,

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>68</sup> Tamtéž.

<sup>69</sup> Tamtéž.

<sup>70</sup> Srov. tamtéž.

<sup>71</sup> Tamtéž.

<sup>72</sup> Srov. tamtéž, s. 19.

<sup>73</sup> Tamtéž.

který Cooper využívá pouze jako argument proti redukci významu pojmu prostředí na geografickou blízkost, však vede Patočku k odhalení dalšího rozměru, jenž se ustavuje na základě diskutované prastruktury *já-ty-ono*, a tím je *my* jako možnost „zařazení do souvislosti co nejbližších“, v polaritě s komplementární možností zařazení do „souvislostí vzdálených a cizích, které jsou buď lhostejné, nebo dokonce nepřátelské, v každém případě cizí, a které oslovují-li nás, pak v modu *vy*“.<sup>74</sup>

Pro náš účel je nyní zásadní Patočkovo zdůraznění, že toto *my* není pouhým plurálem k *já*: „*My* je ona forma blízkosti, k níž dochází *sblížením*; je to skupenství, v němž *já* je usídleno, do něhož jako by zapustilo kořeny a zabudovalo se do něho,“ píše Patočka.<sup>75</sup> Toto *my* není tvořeno pouze pluralitou osob ve smyslu lidských bytostí, „*my* je ta trvalejší organizace jsoucna, která se navzájem potřebují a vyžadují; která se navzájem udržují ve svém jsoucnu nejen aktivně, nýbrž spolubytím a spoluposkytováním účasti na něm. Řekneme-li „zde bydlíme“, myslíme sice v prvé řadě svou rodinu, ale spolu s osobami všecko to, co k tomu rodinnému společenství patří, právě ten celek bydlení, v němž věci jsou stejně nezbytné jako osoby. Ještě zřejmější je tento vztah ke krajině, k zemi, k oblíbeným předmětům,“ shrnuje o mnoho let dříve vlastními slovy Cooperovu hledanou ideu prostředí Patočka.<sup>76</sup>

Vztah mezi *ty* a *ono* je, jak víme, vztahem *pohyblivosti*. *Ty* se podle Patočky vyčleňuje z *ono*, které v něm získává „akutně osobní tvář“. Vrací-li se opět toto *ty* zpět v *ono*, udržuje si určitelnost jednotlivosti, rozpoznatelnosti, tak dobře patrnu v jazyce, umožňujícím odkazovat „k tomu či onomu“. Můžeme však postupně s rozplývající se rozpoznatelností směrem k periférii naší sítě zájmů, našeho domova, „rozpoznat“ i význam *onoho* „v mezním neindividualizovaném významu, v němž různá individua splývají v nediferencovaný, nerozlišený zákryt“.<sup>77</sup> *Ono* v tomto významu je podle Patočky „přesilou, okruhem, sbíhajícím se kolem nás a uzavírajícím se nad každým oslovením, každým sblížením a sdružením, je reprezentantem univerza v jeho nezvládnuté podobě“.<sup>78</sup> Důležité pro naše srovnání je to, že toto „neindividualizované“, „poslední horizont“ se v logice Patočkovy deskripce původní zkušenosti prostoru *proměňuje* v individuované jsoucno oslovením.<sup>79</sup> Na základě Patočkova výkladu je totiž myslitelný vztah, v němž se „toto mezné nekonečno, toto neindividuované, které dosud nedostalo tvář,“ přivádí k rozhovoru, jenž je založen v hloubce onoho původního „uvnitř“. „Na periférii sídlí tedy nediferencovaná plnost, která není zvládnuta; veškerý pořádek se prostírá mezi centrem a periférií,“ píše Patočka.<sup>80</sup> Tento řád však není něčím statickým, je dynamickým uspořádáváním, „příčleňováním cizího k vlastnímu sdružení, v obraně toho, co se sdružilo ve vlastní řád, proti přemoci nezvládnutého, v převodu nezvládnutého kosmu na vlastní stranu“.<sup>81</sup> Vztah k *onomu*, které se nachází na periférii, které dokonce tušíme za hranicemi rozpoznatelného, však není z podstaty popisované prastruktury slepým, mechanickým či asimilačním příčleňováním. Naopak, do vztahu mezi *já* a *ty* se navzdory naší možnosti

<sup>74</sup> Tamtéž.

<sup>75</sup> Tamtéž.

<sup>76</sup> Tamtéž.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>78</sup> Tamtéž.

<sup>79</sup> Srov. tamtéž.

<sup>80</sup> Tamtéž.

<sup>81</sup> Tamtéž.

zvládat pouze jednotlivá individua „vkládá celá *prázdnota srdce*, která nejde toliko k jednotlivostem, nýbrž k celku, k nadjednotlivému, k všeobjímajícímu obsahu. Mezi *já a ty* je proto prázdnota, kterou nic nevyplní – která je nezbytná, aby tento původní vztah mohl se rozehrát a fungovat.“<sup>82</sup> Tímto stvrzuje Jan Patočka vzájemnou neoddělitelnost dostředivé a odstředivé tendence onoho původního pohybu, stejně jako nezbytnost reflexe celku, jehož jsme vždy již součástí, který však, aby mohl být – či zůstat – tím, čím je, musí zůstat celkem otevřeným.

## Poděkování

Tento text vznikl za podpory grantového projektu „Problematika umění v myšlení Jana Patočky“ (GAČR P409/11/0324).

## LITERATURA

- Cooper, D. E., *The Idea of Environment*, in: Cooper, D. E.; Palmer, J. A. (eds.), *The Environment in Question*, Routledge, London and New York 1992, s. 163–178.
- , *A Philosophy of Gardens*, Clarendon Press, Oxford 2006.
- Dower, N., *The Idea of Environment*, in: Attfield, R.; Belsey, A. (eds.), *Philosophy and the Environment*. *Royal Institute of Philosophy*, Supp. 36, Cambridge University Press, Cambridge 1994, s. 143–156.
- Heidegger, M., *Bytí a čas*, OIKOYMENH, Praha 1996.
- Howarth, J. M., *Nature's Moods*, *The British Journal of Aesthetics*, roč. 35, 1995, č. 2, s. 108–120.
- Machek, V., *Etymologický slovník jazyka českého*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1997.
- McKibben, B., *Zeemě. Jak přežít na naší nové nehostinné planetě*, Paseka, Praha, Litomyšl 2013.
- Patočka, J., *Aristoteles, jeho předchůdci a dědicové (Studie z dějin filosofie od Aristotela k Hegelovi)*, Nakladatelství ČSAV, Praha 1964.
- , *Prostor a jeho problematika*, *Eстетika*, roč. 28, 1991, č. 1, s. 1–37.
- , *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004.
- Rezek, P., *K teorii plastičnosti*, *Spisy IX.*, Jan Placák – Ztichlá klika, Praha 2011.
- Sparshott, F. E., *Figuring the Ground: Notes on Some Theoretical Problems of the Aesthetic Environment*, *Journal of Aesthetic Education*, roč. 6, 1972, č. 3, s. 11–23.

## SPACE AND ENVIRONMENT: ON RELEVANCE OF PATOČKA'S CONCEPTION OF EXPERIENCE OF SPACE

### Summary

The main aim of this article is to draw attention to the current relevance of analyses of the human way of being in space in the works of Jan Patočka, particularly their use in contemporary discussions in the field of environmental ethics and aesthetics. In the first part, the author focuses on presenting the basic points in the discussion about the contemporary use of the term *environment* (for example, by D. E. Cooper and Nigel Dower) and to its connection with the historical development of the understanding of space in the history of Western thought. The second part is devoted to the use of Patočka's reflections on the nature of space in solving the difficulties that were identified in the first part in connection with the term *environment*. The article concludes by outlining another possible application of Patočka's reflections on space in exploring the aesthetic dimension of environmental experience.

<sup>82</sup> Tamtéž.



## ONTOLOGIE STYLU: PATOČKOVY ÚVAHY O STYLU VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

MILOŠ ŠEVČÍK

### I. Úvod

V následující studii se zaměříme na Patočkovy názory na problematiku stylového vývoje ve výtvarném umění. Poukážeme nejprve na Patočkovy interpretace názorů některých starších teoretiků stylu, zejména J. J. Winckelmanna a A. Riegla. Dále se soustředíme na Patočkovu zdůraznění využitelnosti Ingardenovy koncepce výtvarného díla k obnovení zkoumání stylu. Patočka ukazuje, že Ingardenova koncepce vrstevnaté výstavby výtvarného díla může – po náležitém doplnění – posloužit k přesnému vykazování stylových proměn ve vývoji výtvarného umění. Ingardenova koncepce výtvarného díla se však Patočkovi jeví z určitého úhlu jako nedostatečná, protože nedokáže vysvětlit, jaký je vlastně význam stylových proměn. V této souvislosti poukážeme na vliv Heideggerova pojetí pravdy uměleckého díla, která se v díle děje jako svár dvou stránek bytí, svár mezi světem a zemí. Z hlediska tohoto ontologicky zaměřeného pojetí uměleckého díla kritizuje Patočka Ingardenovo pojetí, které se soustřeďuje na vyvstávání esteticky hodnotných kvalit v divákově estetickém zážitku. Vývoj stylu ve výtvarném umění se Patočkovi nakonec jeví jako vývoj podání pravdy bytí. Zdůrazňujeme také, že Patočka dochází dokonce až k tomu, že Rieglovo pojetí uměleckého vývoje mezi póly haptického a optického podání předmětů vykazuje oproti Ingardenově koncepci určitou přednost, protože překonává dřívější estetizující pojetí uměleckého díla.

### II. Starší koncepce vývoje stylu: Winckelmann a Riegel

V kontextu úvah o Ingardenově koncepci výtvarného díla a její využitelnosti k řešení problému stylu ve výtvarném umění se Patočka obrací i k úvahám některých starších myslitelů. Shrnuje koncepci Winckelmannovu, který s „jistotou náměsíčníka“ odhadl, že styl a jeho vývoj je základním problémem dějepisu umění.<sup>1</sup> V rukopisu „Winckelmannovo pojetí stylu“ (1972) Patočka upozorňuje na to, že u Winckelmanna se prolínají dva typy kritérií stylu: tvaroslovná a estetická.<sup>2</sup> Na jedné straně Winckelmann upozorňuje na to,

<sup>1</sup> Srov. J. Patočka, K Ingardenově filosofii malířského díla, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha, 2004, s. 490.

<sup>2</sup> Srov. J. Patočka, Winckelmannovo pojetí stylu, in: J. Patočka, *Umění a čas II*, OIKOYMENH, Praha, 2004, s. 259.

že stylové proměny se odehrávají mezi opozity lineárnost a zaoblení a mezi opozity idealizace a naturalismus, na straně druhé uvažuje o proměnách stylu ve smyslu přechodu od „přísnosti“ ke „vznešenosti“ a ke „kráse“.<sup>3</sup> Patočka v této souvislosti upozorňuje i na to, že v moderním dějepisu umění jsou rozhodující kritéria tvaroslovná či formální. Estetické hledisko, tedy hledisko estetických kvalit umění, je takovýmto tvaroslovným či formalizujícím pojetím stylu „vyloučeno“, přesněji řečeno estetické kvality umění, kterými jsou krása či vznešeno a o kterých Winckelmann uvažoval jako o vlastním „cíli“ umělecké tvorby, se stávají „možnými efekty“ umělecké tvorby. Ve vztahu ke konceptu „uměleckého chtění“ Aloise Riegla se tyto efekty jeví jako něco podružného. Už u Winckelmann se objevuje tematizace vztahu stylu umění a pravdy, ovšem jedině ve smyslu vzniku krásného stylu jako nápodoby přírody. Krása je Winckelmannem viděna jako přepis, nápodoba přírody uskutečňovaná v řeckém umění. Teprve u Hegela je téma vztahu krásy a pravdy uchopeno hlubším způsobem, když krása je viděna jako zvláštní, nenahraditelný způsob „sebezachycení absolutna“.<sup>4</sup> Patočka konstatuje, že Winckelmannova teorie krásy uskutečňovaná uměním je naprosto oprávněně „přeložena do metafyziky“. Estetika se tedy Hegelovi jeví jako historie, jako historie realizace estetického ideálu, tedy historie „realizace“ způsobu sebezachycení absolutna. Samotné sebezachycení absolutna ve smyslovém materiálu, estetický ideál, o kterém Patočka hovoří opět v narážce na Riegla doslova jako o „uměleckém chtění“, zůstává, je to nadčasová skutečnost. Estetický ideál, jako samotná skutečnost existence uměleckého chtění, je to, co „různostem“ umění „dává jednotu“, co „zprostředkuje umění se sebou“, co z nich činí „podílníky“ stejného smyslu.<sup>5</sup>

Už způsob shrnutí Winckelmannových a Hegelových názorů ukazuje, že Patočka považuje za v mnohém ohledu přínosnou koncepci Rieglovu. Jeho koncepcí uměleckého chtění je například ve srovnání s Wölfflinovými názory na rozdíl mezi lineárním a malířským způsobem zobrazování předmětů „mnohem hlubší“, upozorňuje Patočka.<sup>6</sup> Riegl se pokusil pojmut dějiny stylu jako proměny uměleckého chtění a „nechal je pohybovat mezi póly haptiky a optiky“.<sup>7</sup> Riegl objevil odlišné stylové fáze vývoje antického umění: haptickou, hapticko-optickou a optickou. Tyto fáze přinášejí odlišná řešení problému „znázornění hmotného individua“, přičemž všechna tato řešení jsou nesena příslušným konkrétním uměleckým chtěním.<sup>8</sup> Umění tedy už u Riegla není chápáno z hlediska vztahu k přírodě nebo z hlediska vztahu k „nadčasovému estetickému ideálu“.<sup>9</sup> Umělecké dílo je chápáno jako to, co vychází ze specifické „intence“, a má tedy „specifický způsob bytí“.<sup>10</sup>

Přesto byly tyto významné Rieglovy objevy znehodnoceny Rieglovým psychologickým výkladem. Patočka zdůrazňuje, že postup od haptického přes hapticko-optický až

<sup>3</sup> Srov. J. J. Winckelmann, *Dějiny umění starověku*, in: J. J. Winckelmann, *Dějiny umění starověku*. Stati, Odeon, Praha 1986, s. 157–167.

<sup>4</sup> J. Patočka, *Winckelmannovo pojetí stylu*, viz výše, s. 263–264.

<sup>5</sup> Srov. tamtéž, s. 264.

<sup>6</sup> Srov. J. Patočka, *K Ingardenově filosofii malířského díla*, viz výše, s. 491.

<sup>7</sup> Tamtéž.

<sup>8</sup> Srov. tamtéž; srov. A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Österreichische Staatsdruckerei, Wien 1927, s. 32–36.

<sup>9</sup> J. Patočka, *K Ingardenově filosofii malířského díla*, viz výše, s. 491.

<sup>10</sup> J. Patočka, *K Ingardenově ontologii malířského díla*, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha, 2004, s. 505.

k optickému stylu v umění vysvětloval Riegl jako postupné „zduchovňování“ původního „materiálního“ rázu umění.<sup>11</sup> Riegl se domníval, že v těchto změnách stylu se postupně zvětšuje role subjektu, který konstruuje předmět. Těmito „problematickými teoriemi“ byly jeho původní objevy „rozmělněny a ztraceny“. Přes „lívivost“ Rieglových „impresionistických domněnek“<sup>12</sup> je však základ Rieglovy koncepce hluboký a samotný Ingarden by si mohl povšimnout, že v nich je něco příbuzného jeho vlastním myšlenkám. Patočka konstatuje, že „chtění“ v Rieglově pojetí „uměleckého chtění“ má nepochybně povahu určité „intence“ a bylo by nasnadě využít ho v pojetí uměleckého díla jako „intencionálního objektu“, tedy v pojetí zastávaném Ingardenem.<sup>13</sup> To se však nestalo a Ingarden samotný – přestože si všiml některých detailů Wölfflinových úvah – nevěnuje Rieglově koncepci žádnou pozornost.

### III. Ingardenova koncepce výtvarného díla a její použitelnost v teorii stylového vývoje

Patočka opakovaně poukazuje na možnou užitečnost Ingardenovy koncepce ve vztahu k obnovenému tázání se po podstatě stylu ve výtvarném umění. V protikladu k subjektivisticky zaměřeným Rieglovým úvahám je Ingardenova koncepce výtvarného díla úplně „objektivní“.<sup>14</sup> A právě tato objektivita může vnést nové světlo do úvah o podstatě stylu ve výtvarném umění. Patočka nejprve upozorňuje na to, že rozlišení „malby“ a „obrazu“, které Ingarden vyvodil z Husserlových poznámek a „jemným“ způsobem rozpracoval, má zásadní význam.<sup>15</sup> Patočka tu shrnuje Ingardenovy názory na statut obrazu a malby: Ingarden konstatuje, že malba je „reálným a fyzickým“ a obraz je „intencionálním“ předmětem, který je sjednocením „plurality zážitků“ a který je „v bytí udržován“ výhradně intencionální aktivitou vědomí.<sup>16</sup> Patočka také poukazuje, že rozdíl mezi malbou a obrazem je rozdílem mezi reálné fyzickým základem obrazu a obrazem samým v jeho vrstevnaté výstavbě.<sup>17</sup> Dále Patočka zdůrazňuje, že Ingarden se vrstevnatou výstavbou obrazu podrobně zabýval. V Ingardenově pojetí představuje základní vrstvu v obraze vrstva „aspektů znázorněných předmětů“, tedy vrstva umělecky zpracovaných pohledů na předměty podané v obraze. Tyto různými uměleckými způsoby zpracované aspekty předmětů nazývá Ingarden aspekty „rekonstruovanými“, protože se odvozují od aspektů skutečně vnímaných předmětů. Tyto aspekty jsou, na rozdíl od reálných aspektů malby, součástmi obrazu. V případě, že obraz má mimo rekonstruovaných aspektů už jen vrstvu znázorněných předmětů, hovoří Ingarden o „čistém obraze“. V případě, že vrstva znázorněných předmětů má i funkci zobrazování určité „neopakovatelné individuality“ – ať už je to individualita člověka nebo věci – nazývá se obraz „portrétem“. A jestliže vrstva

<sup>11</sup> Srov. J. Patočka, K Ingardenově filosofii malířského díla, viz výše, s. 492; srov. A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, viz výše, s. 26–31.

<sup>12</sup> J. Patočka, K Ingardenově ontologii malířského díla, viz výše, s. 505.

<sup>13</sup> Srov. tamtéž, s. 504.

<sup>14</sup> Srov. J. Patočka, K Ingardenově filosofii malířského díla, viz výše, s. 492.

<sup>15</sup> Srov. tamtéž; R. Ingarden, O budowie obrazu, in: R. Ingarden, *Studia z estetyki, tom drugi*, Państwowe wydawnictwo naukowe, Warszawa 1958, s. 67–78.

<sup>16</sup> Srov. J. Patočka, K Ingardenově ontologii malířského díla, viz výše, s. 502.

<sup>17</sup> Srov. J. Patočka, K Ingardenově filosofii malířského díla, viz výše, s. 492.

předmětů směřuje ke znázornění situace, která je součástí určité činnosti či děje, hovoří Ingarden o „obrazu s literárním tématem“. Z Ingardenovy koncepce mnohvrstevnaté výstavby obrazu tedy vyplývá rozlišení čtyř typů obrazů: čistého obrazu, portrétu, obrazu s literárním tématem a obrazu nezobrazujícího předměty, tedy obrazu abstraktního.<sup>18</sup> Patočka zdůrazňuje, že už toto samotné uvažování o čtyřech typech obrazů si zasluhuje značnou pozornost badatelů na poli dějepisu umění.<sup>19</sup> K Ingardenovu rozlišení vrstev obrazu a typů obrazů však Patočka dodává, že obraz s literárním tématem nemusí vždy zpřítomňovat jen nějakou situaci zakotvenou v ději, ale může nést i „symbolický“ význam. Z tohoto důvodu navrhuje Patočka hovořit i o páté vrstvě obrazu, kterou je vrstva symbolická, a také o dalším typu obrazu, o obrazu „symbolickém“.

Ingardenovo rozlišení čtyř, či s Patočkou pěti, vrstev obrazu má značný význam ve vztahu k možnosti historického zachycení proměn stylu, protože umožňuje skutečně charakterizovat proměny stylu mezi jednotlivými obdobími. Patočka předpokládá, že historické bádání musí přistoupit k určení převládajícího typu obrazu v každém z období a především vysvětlit tuto specifickou vrstevnatost obrazu poukazem na specifické dobové zdůraznění některé z vrstev, tedy ukázat, která z vrstev obrazu získává v dotyčné době dominanci.<sup>20</sup> Patočka se v této souvislosti odvolává na koncepci vývoje výtvarného umění od románské doby po renesanci, kterou předložil Dagobert Frey. Frey ukazuje, že románský obraz zachycující postavu je symbolickým ideogramem, dále že v gotice nastupuje zachycení epického motivu, který se uplatňuje v simultánním nebo sukcesivním zobrazení, a konečně že renesance dospívá k malířskému výrazu oproštěnému od narativního charakteru. Z hlediska Patočkou rozšířené Ingardenovy koncepce se tyto změny dají postihnout jako změny postupující od obrazu se symbolickou vrstvou k obrazu s literárním tématem, čistému obrazu a nakonec portrétu. V porovnání s Freyovou koncepcí je tato koncepce vrstevnaté výstavby obrazu „diferencovanější“, umožňuje jednoznačně vykazovat charakter změn, ke kterým ve vývoji dochází, a popisovat také proměňující se vztahy dominance a vzájemného vylučování mezi jednotlivými vrstvami obrazu. Takové určení rozhodující „váhy“ určité vrstvy, „preponderace“ určité vrstvy ve vztahu k ostatním a nalezení „malířské dominanty“ je podstatným úkolem dějepisu umění.<sup>21</sup> Patočka v této souvislosti poukazuje například na to, že tato koncepce umožňuje pochopit, že obraz se symbolickým významem neumožňuje reprodukci jedinečné individuality nebo že epicky pojatý obraz má „imanentní časovou strukturu“, se kterou se v čistém obraze, symbolickém obraze nebo portrétu nemůžeme setkat.

Patočka zdůrazňuje, že analýza výtvarného díla může na základě „vrstvého pojetí“ obrazu probíhat na více úrovních a že výsledná korespondence mezi jednotlivými vrstvami je přesně vykazatelná.<sup>22</sup> V této souvislosti Patočka poukazuje konkrétně na to, že obraz s literárním tématem vyžaduje přítomnost zásadně jiných elementů v základní vrstvě aspektů, než jsou ty, které vystupují v analogické vrstvě symbolického obrazu, nebo ty, které jsou nositeli zobrazovací funkce portrétu nebo čistého obrazu. Například symbolický obraz nemá jednotné měřítko aspektů a velikost zobrazených předmětů plní

<sup>18</sup> Srov. R. Ingarden, *O budowie obrazu*, viz výše, s. 9–30.

<sup>19</sup> Zde a dále srov. J. Patočka, *K Ingardenově filosofii malířského díla*, viz výše, s. 493.

<sup>20</sup> Zde a dále srov. tamtéž.

<sup>21</sup> Zde a dále srov. J. Patočka, *K Ingardenově ontologii malířského díla*, viz výše, s. 507.

<sup>22</sup> Srov. tamtéž.

zásadně odlišnou roli oproti obrazu s důsledně provedenou lineární perspektivou, v symbolickém obrazu se tedy lineární perspektiva nemůže uplatnit, protože elementy, které ve vrstvě aspektů obvykle zobrazují velikost, jsou v symbolickém obraze podány zásadně „negeometricky a nekvantitativně“.<sup>23</sup> Z tohoto důvodu musí analýza obrazu probíhat na dvou úrovních, na úrovni dominantní vrstvy a vrstvy aspektů. Patočka poukazuje na to, že takovouto „vícedimenzionální“ analýzu začíná provádět samotný Ingarden, a dokonce že „zásadní pokrok“ Ingardenových zkoumání oproti předchozím pokusům spočívá v souběžném zkoumání různých vrstev obrazu.<sup>24</sup> Patočka v této souvislosti připomíná Ingardenovy popisy realistického, impresionistického a kubistického způsobu rekonstruování aspektů předmětů a upozorňuje na rozdíly ve výsledném charakteru znázorněných předmětů.<sup>25</sup> Samotný Ingarden upozorňuje na to, že realistický způsob rekonstruování aspektů podává ustálené, přesně vymezené předměty, impresionistický způsob podává předměty jako rozplývající se a neohrazené a kubistický způsob nechává dokonce aspekty jako takové ustupovat do pozadí a ukazuje samotné předměty v jejich podstatných vlastnostech, tedy nikoli předměty podávané prostřednictvím vybraných pohledů na tyto předměty.<sup>26</sup> Patočka doplňuje, že z tohoto důvodu podává kubistický způsob rekonstruování aspektů „pozoruhodnou, subjektivisticky podmíněnou objektivitu“.<sup>27</sup>

#### **IV. Patočkova ontologicky orientovaná interpretace Ingardenovy koncepce**

Patočka připomíná, že v Ingardenově pojetí směřuje intence autora výtvarného díla k obrazu. Zároveň však okamžitě upozorňuje na to, že tato intence autora se musí střetávat s materiálem, malbou v Ingardenově terminologii, protože jedině vyzkoušený, způsobilý a náležitě použitý materiál může umožnit „žádoucí zjev“. Materiál, který umožňuje zjev a který ve chvíli vyvstání zjevu ustupuje do pozadí, je však „také nazván zemí“, a to se „zřetelnou narážkou na alchymičnost uměleckého díla“<sup>28</sup> dodává Patočka. V této zemi se odehrávají významná zkoumání malířské techniky, „řemeslnosti, rukopisu, tahů štětcem“ a podobně. Náleží k ní všechny prostředky, které umělec používá, když kresbou či malbou pokrývá plátno nebo jiný plochý povrch. Patočka dále upozorňuje, že formování země je něco naprosto jiného oproti formování materiálu v přírodě, například v živém organismu. Umělec nepojímá svůj materiál jako stavební, tedy nehodnotí ho z hlediska jeho kauzálního účinku. Materiál je v uměleckém díle z určitého hlediska „lhostejný“, protože ve vztahu k obrazu „ustupuje do pozadí“. Přesto však je země to, co „udržuje zjev“ podávaný v obrazu „v bytí“, a „nikoli naše pojmání“, zdůrazňuje Patočka už ve zřejmém odstupu od Ingardenova pojetí obrazu jako „intencionálního předmětu“. Z těchto důvodů, pokračuje Patočka, můžeme vznášet vůči Ingardenově definici obrazu jako intencionálního předmětu určité námitky. Obraz má obdobný statut jako odraz ve vodě.

<sup>23</sup> J. Patočka, K Ingardenově filosofii malířského díla, viz výše, s. 495.

<sup>24</sup> Srov. tamtéž, s. 494.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 495.

<sup>26</sup> R. Ingarden, O budowie obrazu, viz výše, s. 41–51.

<sup>27</sup> J. Patočka, K Ingardenově filosofii malířského díla, viz výše, s. 499.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 492.

Obdobně jako odraz ve vodě není obraz ve svém bytí závislý na pohledu, který ho pojímá a rozpoznává, obraz je prostě tu a „čeká na pohled, který ho odkryje“.<sup>29</sup> Mezi odrazem ve vodě a obrazem není zásadní rozdíl, předpokládá dokonce Patočka, protože to, že na rozdíl od odrazu ve vodě rozumí obrazu výhradně člověk, který ho „pojímá v jeho zjevu“, není „podstatné určení“, ale jen určitá „specifikace“.<sup>30</sup> Můžeme poznamenat, že v těchto úvahách z textu „K Ingardenově filosofii malířského díla“ se zřetelně rýsuje inspirace ontologicky zaměřenou Heideggerovou koncepcí uměleckého díla ze studie „Zrození uměleckého díla“ (1935–1936), ve které je materiál „nazýván zemí“ a která upozorňuje na to, že v díle se odehrává svár „země“ se „světem“ jako způsob „neskrytosti“ bytí.<sup>31</sup> Odstup od Ingardenova pojetí obrazu a naopak naprosto explicitní příklon k Heideggerově koncepci uměleckého díla se nachází v Patočkových formulacích z textu „K Ingardenově ontologii malířského díla“. Patočka tu poznamenává, že umělcova intence je sice zaměřena k obrazu, ale na co umělec naráží, je v prvé řadě materiál, který je „viděný a vyzkoušený ve způsobilosti umožnit žádoucí zjev a který zároveň vůči jevu „ustupuje do pozadí“.<sup>32</sup> Materiál, se kterým umělec takovým způsobem zachází, snad můžeme „s Heideggerem nazvat Zemí“.<sup>33</sup> Patočka poukazuje na to, že obraz je – a to i přes svou zásadní odlišnost ve způsobu bytí od malby – s malbou spojen, protože obraz existuje jedině na základě zpracování určitého materiálu. To však také znamená, že vznikl v reálném čase, v určité historické době a ta se zapisuje do jeho struktury. Patočka podotýká, že Ingarden bohužel takový problém nevyslovil, a nemohl ho tedy ani sledovat.<sup>34</sup>

Už jsme poukázali na Patočkovu zdůraznění role vrstvy rekonstruovaných aspektů v obraze. Patočka upozorňuje na to, že v obraze má tato vrstva zásadní význam, protože v dalších vrstvách se nemůže objevit něco, co by v této vrstvě nemělo základ. V souvislosti s rolí základní vrstvy obrazu jsme už také upozornili na to, že Patočka vyzdvihuje výstižnost Ingardenových popisů různých způsobů rekonstruování, konkrétně způsobu realistického, impresionistického a kubistického. Patočka však také podotýká, že Ingardenovy popisy jsou v určitém smyslu nejasné či dvojznačné. Vzhledem k charakteru Ingardenovy analýzy jednotlivých způsobů rekonstruování aspektů se „reprezentativní funkce“ aspektů nakonec může ukazovat jen jako něco „technického“,<sup>35</sup> jako něco, co různým způsobem podává předměty, které ve svém charakteru zůstávají neměnné. Patočka však upozorňuje na to, že v rozdílných způsobech reprezentace se nemění jen způsoby podání předmětů, ale samy zobrazované předměty se liší svým charakterem, samotnou „svou podstatou“. Například impresionistické obrazy nepodávají na rozdíl od obrazů realistických „konstituované“ předměty, ve vlastním smyslu „nepodávají věci“, ale jen „procesy, pohyblivé a prchavé zhuštění, nefixovaný charakter světa“.<sup>36</sup> Patočka připomíná i Wölfflinovo rozlišení – na které se ostatně odvolává i samotný Ingarden v souvislosti s rozborem způsobů rekonstruování aspektů předmětů – „lineárního“ stylu, který podává zřetelně vymezené předměty, a „malířského“ stylu, který podává předměty rozplývavé.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 493.

<sup>30</sup> Srov. tamtéž.

<sup>31</sup> Srov. M. Heidegger, Zrození uměleckého díla, *Orientece*, 1968, roč. 3, č. 6, s. 77–81.

<sup>32</sup> J. Patočka, K Ingardenově ontologii malířského díla, viz výše, s. 506.

<sup>33</sup> Tamtéž.

<sup>34</sup> Srov. tamtéž, s. 503.

<sup>35</sup> Zde a dále srov. J. Patočka, K Ingardenově filosofii malířského díla, viz výše, s. 495.

<sup>36</sup> Tamtéž.

Patočka zdůrazňuje, že malířský způsob rekonstruování aspektů předmětů nepodává věci způsobem odlišným od způsobu lineárního, ale podává „jiné věci“.<sup>37</sup> Patočka zdůrazňuje, že to všechno si „vynucuje“ položení otázky, co je vlastně ve vrstvě rekonstruovaných aspektů určujícím faktorem.<sup>38</sup>

Patočka poukazuje na to, že i když není výslovně záměrem umělce zobrazit svět určitého charakteru či podstaty, i když na to není umělec tematicky zaměřen, vyvolává umělec pomocí vlastního způsobu rekonstruování samotné „zjevování skutečností světa“, přičemž toto zjevování ukazuje svět jednotného rázu, je „celistvým pojetím“ toho, co svět je. Dokonce snad už v samotném Ingardenově termínu „rekonstruované aspekty“ je takové pojetí obrazu vyjádřeno, podotýká Patočka. Patočka poukazuje na to, že v „rekonstruování“ aspektů je na jedné straně obsaženo to, že „přirozené“ aspekty jsou v obraze „zpracované“, „tvůrčím způsobem přetvořené“, na straně druhé to, že aspekty „přirozené“ jako takové „odkrýváme teprve na základě aspektů rekonstruovaných“.<sup>39</sup> Ve skutečnosti nejsou „přirozené“ aspekty věcí dány jednoznačně. Ve skutečnosti neexistuje přirozená danost věcí, jejich „normální“ vzezření. Patočka odkazuje v této souvislosti na Husserla, který ukazuje, že svět je světem „neurčitě typického“ a že tato jeho neurčitost je zároveň v životě přehlížena. Svět nechává vystupovat v optickém ohledu „zvláštní komplementárnost“, ve které se věci střídavě ukazují v „malířsky rozptýlené formě“ a v „individuální vymezené formě“, ve které se tedy věci neukazují v jednoznačné podobě. Patočka podotýká, že aspekt obrazu má naopak tu zvláštnost, že „nutí k jednoznačnosti“, se kterou se ve vnímání vnějších věcí nesetkáme. Základní „podmínka jednoty obrazu“ vede nezbytně k „jednotnému rázu aspektů“, zdůrazňuje Patočka.

Nezbytná jednota obrazu je instancí, která je odpovědná za „reprezentativnost aspektů“.<sup>40</sup> Tato instance určuje aspekty po stránce jejich obsahu, tedy určuje to, zda v nich dominuje „omezení a tvar“, nebo v nich bude převažovat „barevně-impresivní“ element, a určuje i způsob jejich syntetického zpracování. V takovém určení povahy aspektů se však prosazuje „umělcovo pojetí podstaty toho, co chce ukázat“. Toto umělecké pojetí podstaty není pojetí ve smyslu „nějaké výslovné tematické představy“, nebo dokonce ve smyslu „nějaké teorie“. Umělec to činí před „výslovnou reflexí“ svého postupu, umělec to činí v „díle samotném“. Patočka upozorňuje na to, že přestože umělec nepodává teorii a jeho tvorba nemá charakter výslovné reflexe, v uměleckém díle je podáno určité uchopení skutečnosti, určité uchopení toho, co je skutečnost, je provedena „formulace, prohloubení a fixace“ toho, co skutečnost je.

To, co o obrazu rozhoduje, ať už se to týká jeho obsahu nebo způsobu jeho zpracování, tedy není subjektivita, a to ani subjektivita umělce, ani subjektivita těch, kterým je jeho dílo určeno. Přijetí Ingardenova pojetí obrazu jako intencionálního předmětu by umožňovalo přijetí domněnky, že aspekty obrazu vyplývají z latentních intencí autora, tj. z „reelních“, a tedy ve vztahu k samotnému obrazu „transcendentních“ faktorů.<sup>41</sup> Něco takového je však zapotřebí z analýzy obrazu důsledně „vymýtit“, zdůrazňuje Patočka. Analyzujeme-li styl uměleckého díla, znamená to, že se zabýváme výhradně „věcnými“

<sup>37</sup> J. Patočka, K Ingardenově ontologii malířského díla, viz výše, s. 508.

<sup>38</sup> Srov. J. Patočka, K Ingardenově filosofii malířského díla, viz výše, s. 495.

<sup>39</sup> Zde a dále srov. tamtéž, s. 496.

<sup>40</sup> Zde a dále srov. tamtéž.

<sup>41</sup> Zde a dále srov. tamtéž, s. 497.

elementy díla. Tato analýza však musí sestoupit až na úroveň základní vrstvy, tedy vrstvy aspektů. V této vrstvě analýza odhaluje něco, co „není odvoditelné psychologicky“, jistou zvláštní spojitost, jistou logiku forem, která není převoditelná na reálné vztahy forem, například matematické nebo fyzické. Tato zvláštní spojitost, tato logika, vyplývá z toho, co člověk v určité době „s absolutní samozřejmostí“ považoval za jsoucí. Jedině z tohoto hlediska můžeme chápat jeho umělecký úkol, můžeme konečně chápat, že v uměleckém výkonu se neuplatňuje subjektivita, ale „to, co je v ní, nebo lépe nad ní“, co ji „teprve dělá subjektivitou“, to, co jí přiznává „kompetenci živé bytosti“, která věcem „rozumí“, která je už vždy schopna se ve věcech určitým způsobem „vyznat“. Jeví se jako nepochybné, že Patočka tu apeluje na Heideggerův způsob kladení „otázky po bytí“ a na jeho způsob traktování vztahu člověka a uměleckého díla, ve kterém se dostavuje „neskrytost“ bytí. To ostatně dokazuje i směr dalších Patočkových úvah.

Patočka uvažuje o možnostech uchopení toho, co rozhoduje o charakteru aspektů v obraze. Poznává, že se naskytá možnost prohlásit za rozhodujícího činitele „světový názor“, a odvolává se v této souvislosti na Maxe Dvořáka a na jeho myšlenku, že umělecká díla jsou schopna velice věrným způsobem odrážet duchovní charakter období, ve kterých vznikají.<sup>42</sup> Jestliže však pojmem světový názor jako to, co se odráží ve vyšších vrstvách obrazu, budeme-li tedy uvažovat o světovém názoru zejména jako o mytologických či náboženských představách a názorech, odhalí se, že v základní vrstvě působí něco jiného. Toto něco souběžně určuje to, jaké představy a názory se ukazují jako „světónázorově relevantní“, a zároveň „podmiňuje a umožňuje zjev obrazu“, tedy určuje charakter aspektů zobrazených předmětů. Je to tedy jakési „apriori“, nikoli však v Kantově smyslu, protože toto apriori obrazu nepochybně podléhá „zřejmým a závažným historickým proměnám“. Toto apriori se „proměňuje stejně jako struktura lidských možností porozumění“,<sup>43</sup> která jak v „každodenní praxi“, tak ve „vztahu k celku světa a života“ teprve člověku dovoluje setkávat se s věcmi jako individui v prostoru a čase a propojenými vzájemnými vztahy.<sup>44</sup> Struktura možností porozumění, a tedy možností setkávání se s věcmi se historicky mění a tyto proměny jsou proměnami, kterým podléhá svět člověka. Patočka konstatuje, že jsme nuceni říci, že „svět Egyptana a starověkého Řeka“, ve kterém byli přítomni „viditelní bohové“ a ve kterém bylo jsoucno naprosto „blízké a hmatatelné“, byl jiný než „svět středověkého člověka“, ve kterém viditelné bylo „metaforou skrytého“, nebo jiný než svět moderní, ve kterém „setkání s bohy“ už není dosažitelné. Tyto rozdíly ukazují, že se svět historicky zásadně proměňuje, protože „se možnosti přístupu k určitým věcným oblastem otevírají“ a jiné se vždy zároveň „uzavírají“. Díky tomu, že se věci určitým specifickým způsobem „stávají prakticky dostupnými“ a my s nimi odpovídajícím způsobem „zacházíme“, stávají se ty „souvislosti“, pomocí kterých rozuměla jsoucímu „jiná lidská společenství“, „něnými, podružnými“, a dokonce „zasutými“. Vzhledem k této – řečeno s Heideggerem – „neskrytosti“ jsoucna, kterou je vždy specifické apriori uplatňující se v základní vrstvě obrazu, obsahuje umělecké dílo „tajemství“. Je to tajemství v „nejryzejším smyslu“, zdůrazňuje Patočka, protože apriori je „nezdůvodnitelné, neprevoditelné na cokoli jiného“, je to něco, co je v každém vysvětlo-

<sup>42</sup> Zde a dále srov. tamtéž.

<sup>43</sup> Tamtéž.

<sup>44</sup> Zde a dále srov. tamtéž.



vání už „předpokládáno“. Domníváme se, že inspirace Heideggerovými formulacemi ze „Zrození uměleckého díla“ je v těchto Patočkových vyjádřeních snadno rozpoznatelná. Patočka dodává, že k tomuto tajemství se ostatně blížíme v průzkumu „technické stránky“ uměleckého díla, tedy v průzkumu přetvoření materiálu, neboli „Země“, na aspekty v základní vrstvě obrazu.

Apriori představující tajemství uměleckého díla nazývá Patočka „celkovostním klíčem“.<sup>45</sup> Celkovostní klíč v mnohavrstevném obraze rozhoduje o významu takových obecných termínů jako prostor, čas, světlo nebo tvar, protože základní vrstva aspektů určuje, jaké elementy ve vyšších vrstvách obrazu přeberou určující roli, a co se v nich tedy může objevit. Například může být vyloučen a znemožněn prostor jako samostatná optická skutečnost, a to díky soustředění se na látkovou individualitu věcí, jako je tomu v egyptském malířství, nebo je například potlačen čas jako následnost okamžiků, a díky tomu znemožněno epické pojetí, jako je tomu v renesančním malířství na rozdíl od pojetí středověkého. Patočka poznamenává, že obdobně se klíč základní vrstvy uplatňuje například v kubistickém malířství, kterým se ostatně pronikavým způsobem zabýval Ingarden. Na základě takového pochopení zpracování aspektů v kubistickém obraze by byla vysvětlitelná také funkce koláže,<sup>46</sup> dodává Patočka.

## V. Patočkovy výhrady k Ingardenově koncepci

Patočka zároveň zdůrazňuje, že Ingarden se klíčem působícím v základní vrstvě obrazu a určujícím povahu zobrazovaných předmětů nezabýval.<sup>47</sup> „Intenci“ v Ingardenově určení obrazu jako intencionálního předmětu však můžeme interpretovat jako poukaz k tomu, že v obraze působí určující faktor, který rozhoduje o povaze toho, co je předváděno, který například určuje, že se v obraze setkáváme se „hrou arabesek, soběstačnou přírodní skutečností nebo symbolickou šifrou“.<sup>48</sup> Intence tedy v obraze není subjektivním zaměřením nebo dokonce vědomým úmyslem, představuje klíč rozhodující o stylových proměnách. Stylové proměny však v podstatě nejsou proměnami v „technice znázorňování předmětů“,<sup>49</sup> jsou to proměny ve způsobu porozumění „bytí a světu“, které jsou v obraze fixovány. Patočka poukazuje na to, že z tohoto hlediska můžeme vykládat i Rieglem sledovaný rozdíl mezi haptickým a optickým způsobem zachycení individuality věcí. A to nikoli jako rozdíl psychologický, ale jako založený „mnohem hlouběji“, jako rozdíl mezi způsoby, kterými umělci a celá historická společenství, k nimž tito umělci náleželi, rozuměli „bytí a světu“.<sup>50</sup>

Celkově se tak ukazuje, konstatuje dále Patočka, že Ingardenova teorie obrazu by byla využitelná ve vztahu k možnosti řešení základního problému dějepisu umění, tedy problému stylu, jedině však za předpokladu důsledného „kritického rozboru“ Ingarden-

<sup>45</sup> Zde a dále srov. tamtéž.

<sup>46</sup> Srov. tamtéž, s. 499.

<sup>47</sup> J. Patočka, K Ingardenově ontologii malířského díla, viz výše, s. 507.

<sup>48</sup> Srov. tamtéž, s. 507–508.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 508.

<sup>50</sup> Tamtéž.

nova stanoviska.<sup>51</sup> Patočka upozorňuje, že kritickým rozbořem shledáváme, že hlavní roli v obraze má jeho základní vrstva a že tato vrstva nabízí problémy, se kterými se na základě Ingardenova „čistého rozboru“ jednotlivých vrstev díla nesetkáme, a nemůžeme se tedy ani pokusit o jejich řešení. Patočkově zdůraznění ontologického zakotvení uměleckého díla, a tedy nezbytnosti ontologicky zaměřeného řešení problému stylu však především ústí do kritiky samotné podstaty Ingardenova pojetí obrazu. Patočka konstatuje, že největší rozdíl mezi koncepcí Ingardenovou a jeho vlastní, kterou navrhuje na základě kritického Ingardenova stanoviska, spočívá v Ingardenově přijetí perspektivy „subjektivistického esteticismu“.<sup>52</sup> Patočka v této souvislosti připomíná Ingardenovy formulace týkající se vytváření hodnotového a kvalitativního celku v divákově zážitku, a to na podkladě obrazu. Ingardenova myšlenka vytváření celku estetických kvalit obrazu je bezděčným odrazem Kantova pojetí účelné souhry poznávacích mohutností a jako taková odkazuje umělecké dílo do „oblasti ‚ušlechtilé zábavy‘“.<sup>53</sup> Tuto perspektivu subjektivistického esteticismu je zapotřebí odmítnout a „soudobá uměnověda“ – tedy v Patočkově pojetí nepochybně ontologicky orientovaná filozofie umění – ji skutečně už odmítla. Samo zkoumání stylu můžeme pochopit jako způsob odmítnutí „subjektivistického esteticismu“, toto zkoumání nezplošťuje filozofii umění, neznamená jednostranný formalismus, ale naopak umožňuje soustředit se na základní rovinu díla, na „rovinu klíčovou“. Na této rovině dochází k tomu podstatnému v obraze, k „setkání“ malby a apriori, kterým je výkladový klíč.<sup>54</sup> Díky tomuto setkání obsahuje obraz „světový názor“, ale nikoli ve smyslu toho, co se vyjadřuje ve vyšších vrstvách obrazu, tedy ve vrstvách zobrazených předmětů nebo literárního tématu. Díky tomuto setkání se otevírá „svět“, tedy to, co je v obraze „nejdůležitější a rozhodující“.<sup>55</sup>

Z tohoto hlediska připouští Patočka dokonce určitou přednost Riegla před Ingardenem, protože soustředění na haptické a optické momenty, mezi kterými se v Rieglově pojetí styl vyvíjí, znamená to, že estetickým kvalitám přiznáme v uměleckém díle funkci, která sice není zanedbatelná, je však v podstatě podružná či „podmíněná“.<sup>56</sup> Patočka také říká, že Rieglova analýza vývoje stylu pojala proměny stylu jako proměny uměleckého chtění „mezi póly haptiky a optiky“, a prolomila tak „estetizující pojetí“ uměleckého díla,<sup>57</sup> tedy pojetí přiznávající uměleckému dílu funkci ušlechtilé zábavy. V Patočkově pojetí je však nezbytné uměleckému dílu přiznat významnější účel. Patočka dochází k tomu, že klíč dává uměleckému dílu, a výtvarnému dílu zvlášť, význam „čistého porozumění bytí“, díky kterému se zjevuje „svět“, a umožňuje nakonec to, že se zobrazený předmět „zjevuje na obraze obestřen září bytí“.<sup>58</sup> V této souvislosti můžeme také poznamenat, že Patočka dochází k tomu, že – na rozdíl od Ingardenových názorů – Rieglova koncepce uměleckého chtění do značné míry souhlasně rezonuje s těmito názory na účel umění. V rukopisu „Rieglovo pojetí antického umění“ (1972) upozorňuje Patočka na to, že úkol umění v Rieglově pojetí vývoje od haptického po optický způsob uchopení individuality

<sup>51</sup> J. Patočka, K Ingardenově filosofii malířského díla, viz výše, s. 499.

<sup>52</sup> Tamtéž.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 500.

<sup>54</sup> Tamtéž.

<sup>55</sup> Tamtéž.

<sup>56</sup> Tamtéž.

<sup>57</sup> J. Patočka, K Ingardenově ontologii malířského díla, viz výše, s. 504.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 509.

věci snad skutečně „spočívá v pojetí, v pochopení jsoucna v jeho bytí“.<sup>59</sup> Přitom takový úkol umění v Rieglově pojetí nepředstavuje „výslovný úkol a téma“. Riegl předpokládá, že umění uchopení individuality věci činí „bez programu“ a „bez reflexe“.<sup>60</sup> Patočka dále říká, že „umělecké chtění“ chce „zjev, výtvor“, který ukazuje „bytí“ a který je považován umělcem a těmi, k nimž se umělec obrací, za „pravdivý“.<sup>61</sup> Z hlediska Rieglovy koncepce je umělecké dílo výtvor, který teprve ukazuje svět v jeho vlastní „povaze“, protože toto uchopení povahy světa ve vjemové skutečnosti není dostupné, a to vzhledem k její „typické neurčitosti“.<sup>62</sup>

Dodáváme, že kriticky se Patočka zmiňuje i o Ingardenově pojetí metafyzické kvality, tedy určité „atmosféry“, kterou jsou v obraze obestřeny zobrazené věci a zobrazení lidé. Metafyzickou kvalitu – tedy například „magično, extatično, démonično“ – považuje Ingarden za významnou esteticky hodnotnou kvalitu. V jeho pojetí k sobě metafyzická kvalita strhává divákovu pozornost a v určitém smyslu do ní „úští“ ostatní esteticky hodnotné kvality obrazu.<sup>63</sup> Patočka v této souvislosti konstatuje, že budeme-li uvažovat o klíčovém významu základní vrstvy obrazu, musíme připustit, že ve skutečnosti je právě tato vrstva vlastní „metafyzickou vrstvou“, že vlastní metafyzickou funkci nese právě tato vrstva, a nikoli atmosféra, o které hovoří Ingarden.<sup>64</sup> Tato metafyzická funkce základní vrstvy spočívá v samotném založení obrazu jako obrazu, protože v obraze se fixuje určité porozumění bytí a otevírá se svět. Porozumění bytí je to, co „vede a řídí“ uměleckou tvorbu a způsob, kterým tvorba nechává zjevovat „imaginární, neskutečné jsoucno“ na základě rekonstruovaných aspektů.<sup>65</sup>

## VI. Závěr

V této studii jsme se pokusili postihnout Patočkovy názory na problém stylu ve výtvarném umění. Vycházeli jsme především z Patočkovy interpretace Ingardenovy koncepce výtvarného díla, povšimli jsme si však i Patočkových názorů na koncepcce některých starších myslitelů, zvláště A. Riegla. Přesto, že Patočka vyzdvihuje přínosnost Ingardenovy koncepce ve vztahu k problematice vývoje stylu ve výtvarném umění, ve věci chápání vlastního smyslu výtvarného díla se ukazuje zásadní rozdíl jeho pojetí od koncepce Ingardenovy. Patočka se v několika momentech pokouší sblížit Ingardenovy názory s Heideggerovou ontologicky orientovanou koncepcí uměleckého díla. Patočka zejména ukazuje, že rozdílné způsoby rekonstruování aspektů znázorněných předmětů znamenají především fixaci rozdílných způsobů porozumění bytí. „Svět“ se v obrazech ukazuje různým způsobem na základě rozdílných způsobů zpracování rekonstruovaných aspektů zobrazených předmětů. Patočka připomíná i roli materiálu, kterým je obraz spojen s určitou historickou situací, to znamená se způsobem, kterým se určitému historickému

<sup>59</sup> J. Patočka, Rieglovo pojetí antického umění, in: J. Patočka, *Umění a čas II*, OIKOYMENH, Praha, 2004, s. 267.

<sup>60</sup> Tamtéž.

<sup>61</sup> J. Patočka, Winckelmannovo pojetí stylu, viz výše, s. 259.

<sup>62</sup> J. Patočka, Rieglovo pojetí antického umění, viz výše, s. 267.

<sup>63</sup> R. Ingarden, O budowie obrazu, viz výše, s. 60–61.

<sup>64</sup> J. Patočka, K Ingardenově filosofii malířského díla, viz výše, s. 500.

<sup>65</sup> J. Patočka, K Ingardenově ontologii malířského díla, viz výše, s. 508.

společnosti, k němuž umělec náleží, otevírá bytí. V samotném materiálu, tedy v „zemi“, můžeme stopovat tajemství odhalování určitého porozumění jsoucímu, kterým jsou však zároveň jiné možnosti porozumění zakryty. To se ostatně odráží ve vrstevnaté výstavbě obrazu, protože způsob rekonstruování aspektů rozhoduje o samotném charakteru věci, se kterými se v imaginární oblasti můžeme setkat. Tato imaginární oblast však slouží k vyjádření toho, co člověk určité doby samozřejmě považuje za svět. A proto ani samotný umělec nepřistupuje k materiálu s tendencí podávat určitou teorii, cosi samostatně objevovat nebo tematicky formulovat. Stylový vývoj výtvarného umění se tedy nakonec jeví jako vývoj způsobu porozumění bytí, jako vývoj chápání toho, co svět je. Z hlediska této ontologické relevance výtvarného díla se Patočkovi nakonec jeví jako blízká koncepce Rieglova, protože Riegl na rozdíl od Ingardena směřuje k tomu, že umělecké dílo vždy určitým způsobem uchopuje skutečnost, redukuje její neurčitost, a podává ji tedy v její vlastní povaze. Naproti tomu Ingardenovo zdůrazňování významu estetických hodnotových kvalit výtvarného díla se Patočkovi jeví jako neopodstatněné.

### Poděkování

Tento text vznikl za podpory grantového projektu „Problematika umění v myšlení Jana Patočky“ (GAČR P409/11/0324).

### LITERATURA

- Heidegger, M., Zrození uměleckého díla, *Orientace*, 1968, roč. 3, č. 5, s. 53–62, č. 6, s. 75–83, 1969, roč. 4, č. 1, s. 84–94.
- Ingarden, R., *Studia z estetyki, tom drugi*, Państwowe wydawnictwo naukowe, Warszawa 1958.
- Patočka, J., *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004.
- , *Umění a čas II*, OIKOYMENH, Praha 2004.
- Riegl, A., *Spätromische Kunstindustrie*, Österreichische Staatsdruckerei, Wien 1927.
- Winckelmann, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, Odeon, Praha 1986.

### THE ONTOLOGY OF STYLE: PATOČKA'S REFLECTIONS ON STYLE IN THE PLASTIC ARTS

#### Summary

In this article, the author considers Jan Patočka's views on the development of style in the plastic arts. He first points out Patočka's interpretation of the views of earlier thinkers who considered style, particularly Winckelmann and Riegl. He then concentrates on Patočka's emphasis on the usability of Ingarden's conception of the work of art for the renewal of investigating style. Patočka demonstrates that Ingarden's conception of the art work as a stratified construction usefully reveals stylistic changes in the development of the plastic arts. From a certain angle, however, Ingarden's conception of the work of art seems to Patočka to be wanting, because it is unable to explain what the meaning of stylistic change actually is. In this connection, the author points out the influence of Heidegger's conception of the truth of a work of art, which occurs in the work as strife between two sides of being – the world and the earth. From the standpoint of this ontological orientation, Patočka criticizes Ingarden's conception of the work of art, which concentrates on the emergence of aesthetically valuable qualities in the viewer's aesthetic experience. The author therefore emphasizes that the development of style in the plastic arts eventually appears to Patočka to be the development of the presentation of the truth of being.

## UMĚNÍ A DĚJINNOST V RANÉM PATOČKOVÍ

JAN JOSL

Protože Patočkově filozofii umění bylo doposud věnováno jen minimum pozornosti, je třeba jeho úvahy o umění systematicky prozkoumat. A protože je nejlépe začít hned na začátku, byť vrchol Patočkovy filozofie umění představují texty ze 60. let, zaměřuje se tento článek pouze na Patočkovu rané období. Za rané období Patočkova myšlení považují roky 1929–1944. Domnívám se, že toto vymezení nachází oporu jak v historicko-biografických datech Patočkova života, tak i v jeho textech. Patočka v této době učí na Pražském gymnáziu a věnuje se rovněž práci pro Cercle philosophique. Toto z historicko-biografického hlediska relativně stabilní období končí v roce 1944, kdy je Patočka totálně nasazen jako tunelář. Po skončení druhé světové války Patočka opouští prostředí gymnázia a nastupuje na univerzitu, kde se v přednáškách o antické filozofii postupně upevňuje jeho vlastní filozofická pozice.<sup>1</sup> Z hlediska Patočkova myšlení je období do jeho nástupu na univerzitu poznamenáno Patočkovou čilou publikační činností, která definitivně končí v roce 1947. Poté následuje, s drobnou přestávkou, v Patočkových publikovaných textech mezera až do počátku 60. let.<sup>2</sup> Přesto je i takto vymezené období pro potřeby přítomné studie příliš rozsáhlé. Za 14 let stihl Patočka nejen řadu textů publikovat, ale vznikla i velká část textů z tzv. strahovské pozůstalosti. Podrobné studium všech těchto textů je nutně věcí delší práce. Proto se zde omezují na Patočkovy texty o umění a dějinnosti z let 1929–1939. Na mysli mám konkrétně následující texty: „Několik poznámek k pojmům „dějin a dějepisu““ (1934);<sup>3</sup> „Několik poznámek o pojmu „světových dějin““ (1935);<sup>4</sup>

<sup>1</sup> „Ve strahovské pozůstalosti se před námi rýsuje Patočkův pokus o sepsání velkého původního filozofického díla, přesněji několika děl. *Přirozený svět jako filozofický problém* z roku 1936 – jeho habilitační práce – takovým původním dílem zjevně ještě nebyl.“ Srov. F. Karfík, Patočkova strahovská pozůstalost a jeho odložené opus grande, *Kritický sborník*, roč. 20, 2000/2001, č. 20, s. 125–160.

<sup>2</sup> Rovněž z hlediska tematického lze, jak se domnívám, ukázat, že v Patočkových textech z tohoto období se neustále opakuje stejná problematika. Na jedné straně je to problematika vzdělanosti, jejíž zdroj lze pravděpodobně připsat i Patočkově pedagogické činnosti v této době, která se odehrávala ve stínu druhé světové války. Na druhé straně je to téma dějin a dějinnosti, které, jak se zdá, bylo hlavní součástí Patočkova vlastního filozofického projektu, jehož cílem bylo napsat filozofii dějin. V neposlední řadě myšlenkovou jednotu tohoto období naznačuje i fakt, že v jeho průběhu Patočka napsal jen jednu ze svých hlavních filozofických prací, kterou je *Přirozený svět jako filozofický problém*.

<sup>3</sup> J. Patočka, Několik poznámek k pojmům „dějin a dějepisu“, in: J. Patočka, *Péče o duši I*, OIKOYMENH, Praha 1996 s. 35–45.

<sup>4</sup> J. Patočka, Několik poznámek o pojmu „světových dějin“, in: J. Patočka, *Péče o duši I*, viz výše, s. 46–57.

„Co je vidění?“ (1935);<sup>5</sup> „Duch a dvě základní vrstvy intencionality“ (1936);<sup>6</sup> „Myšlenka vzdělanosti a její dnešní aktuálnost“ (1938);<sup>7</sup> „Filosofie výchovy“ (1938–1939);<sup>8</sup> „Česká vzdělanost v Evropě“ (1939).<sup>9</sup> Přičemž je mým cílem za pomoci těchto textů určit, jaký význam a místo Patočka umění v tomto období přisuzuje.

## I. Vyjasnění pojmu dějin

Jan Patočka se ve svých textech o dějinách ze třicátých let vymezuje vůči pozitivistickému pojetí dějin. Pozitivismus se v návaznosti na úspěchy přírodních věd pokusil o vědecky objektivní výklad historických událostí. Takové pojetí dějin ale není dle Patočky samozřejmé a v úvahu přichází dvě skeptické námitky. V první námitce poukazuje Patočka na kruhový charakter historické interpretace a dokazuje metodickou nemožnost objektivistického přístupu k dějinám. Každé studium historie totiž nutně předpokládá předporozumění tomu, co historie je, a tak dopředu určuje svůj předmět. Idea vědecky objektivního přístupu k dějinám, kdy bychom jako nezainteresovaní pozorovatelé mohli dějiny studovat se stejným odstupem jako nárazy kulečnickových koulí na stole, je tudíž dle Patočky nenaplnitelná.<sup>10</sup>

Druhá Patočkova výtka míří na fakt, že i kdyby byl objektivní přístup k dějinám možný, byl by pro člověka zcela neinformativní. „Jsou věci, které bychom nikdy nechápali, kdybychom byli intellectus purus.“<sup>11</sup> Pozitivistická interpretace je dle Patočky čistě teoretická a jejím cílem je dějiny vyložit za účelem zisku potřebného poznání. Vykládat dějiny, jak to dělá pozitivismus, znamená vysvětlovat si určité události pomocí zákonitostí psychologických, sociologických, hospodářských apod. Vědění, které se pak tento přístup k dějinám domnívá získat, je teoretické vědění o zákonitostech, které platí v dějinách. Cílem takového vědění je jeho praktická aplikace, která by měla umožnit předpovídat určité děje, tak jak to umožňují třeba fyzikální zákony. Patočka toto pojetí odmítá. Historie je jedinečnou událostí. Představa, že nám znalost historie odhalí obecné zákony, na základě kterých bude možné určitě děje předvídat, případně se jich vyvarovat, je ostatně vyvrácena historií samotnou.<sup>12</sup> Podle Patočky se tak ukazuje, že interest, který mají lidé na studiu dějin, není ryze teoretický. Při studiu dějin nám nejde o výklad určitých událostí, ale o jejich pochopení: „Neptáme se zde totiž jednoduše po přírodních konstelacích,

<sup>5</sup> J. Patočka, Co je vidění?, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 11–13.

<sup>6</sup> J. Patočka, Duch a dvě základní vrstvy intencionality, in: J. Patočka, *Fenomenologické spisy I*, OIKOYMENH, Praha 2008, s. 290–298.

<sup>7</sup> J. Patočka, Myšlenka vzdělanosti a její dnešní aktuálnost, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 14–26.

<sup>8</sup> J. Patočka, Filosofie výchovy, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 363–440.

<sup>9</sup> J. Patočka, Česká vzdělanost v Evropě, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 27–52.

<sup>10</sup> „Co vede především ke skepsi o takovém pojmání historie, je pohled na konkrétní historiografii, která při vši objektivnosti si vede in concreto hodně jinak. Vypadá to tak, jako by produktivní historiografie nebyla možná bez určitého, nikoli vždy výslovného, ale přece práci určujícího pochopení povahy dějinného procesu, tedy obsahového určení svého předmětu.“ (J. Patočka, Několik poznámek k pojmům „dějin a dějepisu“, viz výše, s. 36.)

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 37.

<sup>12</sup> „Historie nemá axiomy a teoremy, z kterých by se dala odvodit pravidla jednání v konkrétní situaci. Konkrétní situace se vlastně neopakují.“ Tamtéž.

kteře vedou k jistým dějům, nýbrž chceme jim porozumět z oněch původních mocí, které ovládají naši existenci a které nám lze rovněž ‚prožít‘, ‚procítit‘, ‚promyslit‘, ‚překonávat‘.“ A proč toužíme dějinám porozumět? Protože my sami jsme v jejich moci. Dějiny určují situaci, ve které žijeme. *A protože se nás dějiny týkají a určují nás, doufáme, že skrze porozumění dějinám porozumíme i sami sobě.* Pro boha, který hledí na dějiny z bezpečí své transcendence, dějiny neexistují. Neexistují pro něj, protože pro něj nemají význam, a nemají pro něj význam právě proto, že se ho netýkají. Ostatně všechna „období racionalismu jsou nehistorická“.<sup>13</sup>

Z Patočkova výkladu plyne, že jsou dva možné přístupy k dějinám: povrchní přístup, který se snaží dějiny vykládat, a vnitřní či hluboký přístup, který se snaží dějiny pochopit.<sup>14</sup> Podle Patočky je tomu totiž právě naopak, než jak sugeruje pozitivistický přístup. Dějiny mají v jeho pojetí význam jen pro v nich angažovaný subjekt. Dějiny, jak se snaží Patočka ukázat, nejsou pro nás lhostejnou minulostí, mrtvou vzpomínkou. „Dějiny nejsou tedy *pouhý obraz*, nýbrž předmět vášnivého styku; není to sice už styk s ničím živým, (...) je to však pojato *námi* do okruhu našich aktuálních bojů a tendencí.“<sup>15</sup> V Patočkově pojetí dějin tak dochází k zacyklení. Dějiny jsou na jedné straně „mocí“, která nás určuje. Na straně druhé „lze říci naopak, že určujeme my dějiny a že vyrůstajíce na kmeni, kterého již není, napájíme svou krví jen ty stíny svého podsvětí, od kterých si žádáme odpovědi“.<sup>16</sup> V hlubokých dějinách jde podle Patočky ne o výklad, ale o porozumění sobě samým. Toto porozumění se pak fakticky odehrává skrze člověka v dějinně tvůrčích oblastech politiky, filozofie, umění, vědy a náboženství. Co je však dle Patočky člověk? A co v člověku dějiny umožňuje?

## Člověk

Vycházejce z Heideggerových analýz *Sein und Zeit*, odmítá Patočka snahu přistoupit k určení toho, co člověk je a co v něm umožňuje dějiny, na základě psychologického principu reflexe. Takový princip dle Patočky nevyhovuje především ve dvou ohledech. Zaprvé se princip reflexe omezuje pouze na konkrétní faktičnost a přehlíží, že lidské bytí ji svými souvislostmi přesahuje. Lidský život je celek smyslu, vztahů a potencialit a je otázka, zda se tyto celkové momenty lidského života mohou dávat v reflexi na sukcesi vnitřních pochodů. Zadruhé nevyhovuje princip reflexe Patočkovi z metafyzického hlediska. Odvolává se na Heideggerův argument z §10 *Sein und Zeit*,<sup>17</sup> ukazuje Patočka, že já je v tomto pojetí pochopeno po vzoru starověké metafyziky jako subjekt, hypokeimenon veškeré vědomé aktivity, která je jeho akcidentem. Takové pojetí chápe já analogicky k věci. Věc, pojatá jako hypokeimenon, tvoří neměnný substrát pro změnu akcidentů

<sup>13</sup> Tamtéž.

<sup>14</sup> „Povrchní dějiny jsou tvořeny lidskou minulostí pojatou jako *děj ve výše vzpomenutém smyslu* (viz odst. 1.), bez zřetele k energii, již jsou nesený, a ke konfliktům, k nimž dochází v této sféře energie samé. Vnitřní či hluboké dějiny jsou utvářeny rozvojem a konflikty oněch tvořivých energií, mocí, do jejichž služeb člověk vědomě staví svůj život.“ Srov. J. Patočka, Několik poznámek o pojmu „světových dějin“, viz výše, s. 51.

<sup>15</sup> J. Patočka, Několik poznámek k pojmům „dějin a dějepisu“, viz výše, s. 39.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 40.

<sup>17</sup> M. Heidegger, *Bytí a čas*, OIKOYMENH, Praha 2008, s. 64–70.

věci. Reflexe, ať už v jakékoli podobě, před nás klade naše já jako předmět, na který můžeme pohlížet zvnějšku a studovat jej, přisuzuje mu tedy ontologický status (latinského „est“), který náleží věcem. Naše bytí ale tento charakter nemá. Moje bytí není neměnným podkladem, na kterém by se střídaly stavy mého vědomí jako barvy na stěně. Naše bytí je touto změnou samotnou, je existencí. A nejen to, bytí našeho já rovněž zakoušíme jiným způsobem než bytí věcí. Bytí věcí je nám lhostejné, netýká se nás, ale naše vlastní bytí se nás dotýká, záleží nám na něm, jde nám o ně. Ontologický status našeho já má jiný charakter než bytí věcí, charakter, který odpovídá první osobě, latinskému „sum“.

Pokusit se určit, co je člověk, za pomoci principu reflexe, s sebou tedy nese závažné problémy. Podle Patočky je proto nutné obrátit se k jinému způsobu, pomocí kterého si je člověk sám sebe vědom. „Člověk jistě neví o sobě pouze z reflexe; jeho sebepochopení vyplývá primitivně ze zacházení s věcmi jeho okolí“,<sup>18</sup> z jeho bytí ve světě.

Motiv lidského bytí ve světě Patočka rovněž přejímá z Heideggerovy filozofie. Svět je celek souvislostí, který má za centrum nás samé jako finální „k čemu“ všech věcí. „Svět není nic jiného než universální horizont, uvnitř něhož se vždy pohybujeme, kdykoli jsme jakožto lidé, tj. rozvrhující možnosti vlastní existence.“<sup>19</sup> K oněm souvislostem, ve kterých se ve světě nacházíme, nepatří ale jen náš vztah k věcem. Na světě nejsme jen u věcí, s kterými zacházíme, ale rovněž ve spolubytí s druhými lidmi. Naše motivy se kříží, vzdalují nebo existují ve vzájemném souběhu. Existujeme tudíž i v rámci sféry veřejného, která nás určuje; média, móda, styl, tradice. Náš život se tak mnohdy ztrácí pod vlivem veřejného tlaku, kterému se snažíme vyhovět. Člověka je proto nutné chápat jako existenci vrženou do souvislostí světa, ve kterém žije, souvislostí věcí a lidí v něm. Patočkovu pojetí člověka jako vržené existence implikuje jisté přesvědčení o člověku. Fakt, že existence určuje sebe samu, je nutno pochopit jako ontologické vyjádření její svobody. Takový je tedy první důsledek, který plyne z Patočkova pojetí člověka jako existence: *Existence je myslitelná jen jako svobodná, jen v aktu utváření sebe sama. To, co tedy v člověku umožňuje dějiny, je svoboda, svobodný čin, který dějiny vytváří a zároveň je jimi podmíněn.*

Druhý moment, jenž charakterizuje u Patočky existenci, je v návaznosti na Heideggerovu filozofii struktura spolubytí s druhými. Existenci nelze pochopit jako monadické já ve smyslu substance ani jako konkrétní psychologické já. *Existence se realizuje jen v interpersonálním světě.* Proto u Patočky sebepochopení člověka nemůže vycházet z individuální reflexe duševních aktů, ale jen z reflexe historické.

Heideggerovskou inspiraci Patočka v tomto období doplňuje o motivy převzaté z filozofie Henriho Bergsona. Patočka hovoří o „tvořivé energii dějin“.<sup>20</sup> „Tvořivá energie“ je v Patočkově pojetí nadosobní princip, který umožňuje návaznost lidského úsilí. Každá historická osobnost je pouhým exponentem této energie.<sup>21</sup> I samy dějinné moci filozofie, náboženství a umění chápe Patočka jako abstrakce ve dvojím smyslu: zaprvé jako abstrakce z konkrétních historických projevů, zadruhé jako abstrakce z onoho tvořivého proudu, který vytváří jejich jednotu. Hluboké dějiny, tj. právě zahlédnutí tvořivého elánu, jsou u Patočky nutně silou přesahující jednotlivce i jednotlivé dějinné moci: „Je tedy historikovo poznání, prolnouto jednou filosofickým duchem, příspěvkem k sebepoznání;

<sup>18</sup> J. Patočka, Několik poznámek k pojmům „dějin a dějepisu“, viz výše, s. 41.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 42.

<sup>20</sup> J. Patočka, Několik poznámek o pojmu „světových dějin“, viz výše, s. 48.

<sup>21</sup> Tamtéž.



nikoli ovšem k individuálnímu sebezpoznání historikovu, ale k sebezpoznání oné původní „energie“, která probíhá historickými útvary i jím samým a z jejíhož proudu se historik nevymyká.“<sup>22</sup>

Zřejmě pod vlivem této bergsonovské interpretace dějin Patočka rozumí i Heideggerově struktuře existence bytí-spolu. Domnívám se, že to lze vidět v Patočkově článku „Několik poznámek k pojmům ‚dějin a dějepisu‘“. Patočka zde pasáží, kde vykládá právě heideggerovské bytí-spolu, ilustruje v pojmech bergsonovského elánu.<sup>23</sup> Tak Patočkovi Heideggerovy závěry o struktuře existence splývají s pozitivní bergsonovskou metafyzikou, kdy člověk a lidská dějinnost spočívají v tom, že „pocitující společenství zájmu s něčím, co bylo, spolutvoříme na díle, které má význam hloub než individuální“.<sup>24</sup>

Nezdá se, že by Patočka nějak blíže rozebíral rozpor, který ze spojení těchto dvou inspirací plyne. Totiž že v Heideggerově pojetí je subjektem dějin existence ve svém spolubytí s druhými jako člen dějinné obce, zatímco v duchu Bergsonovy metafyziky je subjektem dějin ona „tvořivá energie“. Tento rozpor má samozřejmě hlubší kořeny v přesvědčení o podstatě lidské svobody. Zatímco Bergson vidí podstatu lidské svobody pozitivně, tj. v činu, Heidegger vidí jádro lidské svobody negativně. Není to čin, ale naopak schopnost ne-jednání, zastavení se, a tedy distance vůči světu, co je základem lidské svobody pro Heideggera. Jak se zdá, Patočka v tomto období ještě plně nepronikl k pochopení heideggerovského pojetí svobody. Odtud plyne mnohoznačnost Patočkových tezí v tomto období.

Pokusil jsem se ukázat, že u Patočky (i) *existence nachází v dějinách porozumění sobě samé*, (ii) *že toto rozumění jsou dějiny samotné*, (iii) *že existence je u Patočky vždy pojata jako nadosobní, byť charakter této nadosobnosti není ještě u Patočky jasně určen, takže jednou je to člověk jako člen dějinné obce, podruhé jako exponent „tvořivé energie“*.

## II. Umění

Patočkovy úvahy, tak jak jsem je načrtl v předcházející části, naznačují příklon k heideggerovskému pojetí existence, byť pod zorným úhlem bergsonovské metafyziky. Z toho vyplývají nutně i jisté závazky pro oblast umění. Hlavním důsledkem je u Patočky otevření historického horizontu umění.

Otázkou nyní je, jaké místo umění jako dějinné moci náleží. Určitou odpověď v tomto směru poskytuje Patočkův článek „O filosofii dějin“. Patočka se zde snaží ukázat důležitost filozofie dějin pro každou kritiku, zaměřuje se však především na kritiku literární. Hned zkraje můžeme číst: „Existuje kritika, jejíž jasnost se omezuje na formální, vnitřní rozbor a klasifikační procedury, jimiž je zařazeno dílo mezi své blížence a sourozence. Vyšší je zajisté jasnost, kterou zjednává kritika spatřující dílo v historické souvislosti a jako sou-

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 57.

<sup>23</sup> „A protože celý náš život není jen vytváření světa, nýbrž vrženost doprostřed jsoucích věcí, vrženost celým tím historickým elánem živých bytostí lidských (který prodlužuje vlnu života vůbec), může to být pouze vržená svoboda.“ (J. Patočka, Několik poznámek k pojmům „dějin a dějepisu“, viz výše, s. 43.)

<sup>24</sup> J. Patočka, Několik poznámek o pojmu „světových dějin“, viz výše, s. 48.

část společenské reality. Ještě hloub zasahuje ta, jež dovede odhalit do posledních kořenů duchovní, uměleckou intenci a umístit ji do celkového pohybu lidského ducha.<sup>25</sup>

Patočkovu rozdělení kritiky kopíruje jeho rozdělení přístupu k dějinám. V tomto případě se ale nejedná o dějiny obecně, nýbrž o aplikaci dějinného rozumění v oblasti umění. První druh kritiky reprezentuje zcela ahistorický přístup k dílu. Druhý přístup odráží snahu, která je vlastní i povrchnímu dějepisu, totiž snahu vyložit dílo z historicko-spoločenských souvislostí. Teprve třetí druh kritiky je dílu dle Patočky skutečně práv, protože se po vzoru hlubokého dějepisu nesnaží o výklad, nýbrž o pochopení díla a jeho místa v celkovém zápasu lidského ducha. Aby byl kritik schopen dílo pochopit, musí si nejprve podle Patočky zodpovědět otázku: „Za jakých podmínek konám svou funkci porozumění?“ Jinými slovy, jen na základě vědomí své vlastní historické podmíněnosti si může kritik zjednat jasno o sobě samém, a touto reflexí si tak zjednat jasno o hranicích svého rozumění uměleckému dílu. V umělecké kritice i v umění není tedy žádného jiného smyslu než toho, který plyne z jejich dějinného horizontu. „Na tomto poznatku visí však veškerá historická pravda vůbec. Nemáme žádné zásadně hlubší pochopení smyslu, významu v životě než to, které plyne z něho sama, z jeho vnitřních procesů a zápasů.“<sup>26</sup>

Co ale odlišuje dějinný smysl umění od dějinného smyslu politiky, kritiky nebo filozofie? Zmínku, která by mohla pomoci k odlišení umění od dalších dějinných mocí, nacházíme v přednášce „Filosofie výchovy“: „Umění chápe svět po jeho čistě nazíratelné a formovatelné stránce; svět je tu zachycen nikoli v sumě odborných poznatků ani v celkové reflexi a analýze, nýbrž v základních, symbolických či reprezentativních útvarech.“<sup>27</sup>

Umění, jak se snaží Patočka v této citaci naznačit, zůstává ve svých odkazech na úrovni přirozeného světa, odkazuje se nikoli k pojmům vyšších řádů, jak to dělá filozofie a věda, ale k realitě přirozeného, žitého světa, k jeho hodnotám a kategoriím. Zde do Patočkových úvah o umění prosakuje třetí inspirační zdroj jeho myšlení, kterým je Husserlova fenomenologie.

Právě v návaznosti na Husserlovu fenomenologii rozlišuje Patočka dvě vrstvy intencionality. Aktová intencionalita, které je odpovědná za okamžité vnímání, je pouze konstruktem. Řečeno s Bergsonem, neexistuje vědomí čisté přítomnosti. Proto je nutné veškerou intencionalitu doplnit o vrstvu tzv. horizontové intencionality, za kterou může být považována retencionalita nebo nálada.<sup>28</sup> Toto směřování za bezprostředně prezentovanou skutečnost lze dle Patočky vysledovat už v samotných objektivujících aktech prvního druhu intencionality. Celá řada objektivujících aktů opouští sféru originární zkušenosti. Mezi útvary vyššího stupně objektivace pak Patočka nepočítá jen všechny druhy pojmů a soudů, ale i pro nás důležitá umělecká díla.<sup>29</sup> Umění je z tohoto hlediska viděno jako vyšší stupeň objektivace, jehož výsledkem jsou obrazové a symbolické útvary.<sup>30</sup> Výsledkem objektivující intence filozofie a vědy jsou naopak soudy a pojmy. V těchto ideálních útvarech je překročena bezprostřednost a jednotlivost směrem k celkovému horizontu

<sup>25</sup> J. Patočka, O filosofii dějin, viz výše, s. 108.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 114.

<sup>27</sup> J. Patočka, Filosofie výchovy, viz výše, s. 439.

<sup>28</sup> J. Patočka, Duch a dvě základní vrstvy intencionality, viz výše, s. 292.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 294.

<sup>30</sup> „Jinak uzpůsobený projev vyšší objektivace nacházíme v případě obrazu: to, co nás zajímá na obraze, není jeho vlastní skutečnost, nýbrž zobrazené téma.“ (Tamtéž.)

veškeré zkušenosti, kterou je svět. Umění, filozofie, náboženství a věda jsou tak pro Patočku různé způsoby životního působení, jejichž cílem je přivést člověka k náhledu celku, ve kterém je vyjádřen přirozený svět jako konstrukce společnosti monád.<sup>31</sup>

Moment přivádění člověka k celku v posledku ukazuje na poslední, čtvrtý inspirační zdroj Patočkova myšlení, kterým je Platónova filozofie. Ta je určující v tomto období především pro jeho úvahy o vzdělání a výchově, které Patočka pojímá po vzoru platónské paideia, jako vystupování z bezprostřednosti lidské situace k otřesovému zážitku s celkem skrze ideu. Přičemž specifickou podmínkou vzdělávacího impulzu, tedy možnosti vztahu k celku a poznání své situace, je dle Patočky historický horizont, který je obsažen v oblastech politiky, filozofie a umění a jedině skrze něj je možné vystoupení z bezprostřednosti situace a následná reflexe.<sup>32</sup> Na základě předešlého lze dovést důsledky, které pro umění vyplývají z různých inspiračních zdrojů, jež u Patočky nacházíme:

Z Bergsona:

- 1) Umění je exponentem nadosobního metafyzického principu – *tvorivé energie*.
- 2) Umění jako projev svobody je pochopeno jako prohlédnutí závoje praktičnosti a setkání s původním *trváním*, tj. *intuice*.

Z Husserla:

- 1) V umění je intendován celek světa jako konstrukce společnosti monád.
- 2) Umění využívá znaků přirozeného světa – obrazy, symboly, nikoli pojmy.

Z Heideggera:

- 1) Umění je uchopeno jako jeden z druhů dějinné zkušenosti lidské existence.
- 2) Umění je jedním ze způsobů, kterými existence provádí reflexi sebe sama.

Z Platóna:

- 1) Umění je vzdělávací mocí, která osvobozuje člověka ke zkušenosti o celku.
- 2) Umění je setkání s ideou.

Domnívám se, že platónský moment můžeme považovat za Patočkovu filozofickou desideratum, které nachází své vyjádření v jeho přesvědčení o tom, že: „Kdo nemá odvahy a trpělivosti k tomu, aby spatřil v umění tvořivý zápas o poslední otázky lidství, o jeho samotný obsah životní, a kdo v něm spatřuje jen ozvuk a projev společenské situace, v podstatě politické, musí zůstat hluchý nebo neplodný. Ponižuje umění na mytologii.“<sup>33</sup>

Celkově lze říci, že:

- a) U Patočky subjektem umění není nikdy jednotlivec, ale v závislosti na inspiračním zdroji buď *lidská existence jako spolubytí, tvorivá energie*, nebo *společnosti monád*.
- b) Ve všech případech je umění zkušeností o celku, která má opět různé zdroje, buď v horizontové intencionalitě světa, dějinné zkušenosti, v intuici, nebo ideji.

<sup>31</sup> „Vizuální styl dovede uvědoměle razit a pěstít umělec ve shodě s duchovním řádem své bytosti a – poněvadž bytost stojí v monadické harmonii historické vstřícnosti – ve shodě s duchovním řádem své doby.“ (J. Patočka, *Co je vidění?*, viz výše, s. 13.)

<sup>32</sup> „Všechny tyto vyšší typy vzdělání, jak patrně, musí svůj materiál čerpat z *dějin*. Veškeré vzdělání má *historický obzor*.“ (J. Patočka, *Myšlenka vzdělanosti a její dnešní aktuálnost*, viz výše, s. 23.)

<sup>33</sup> *Tamtéž*, s. 22.

Přičemž jak jsem se snažil ukázat, Patočka nedrží tyto inspirační zdroje od sebe, ale porůznu je propojuje, právě proto, že u všech svých inspiračních zdrojů nachází stejné figury (a, b), které ale mají různou náplň. Problémem Patočkovy koncepce umění v tomto období zdá se mi proto být nevyjasněnost pojetí subjektu a svobody. Stejně jako v případě dějin i v případě umění Patočka lavíruje mezi pozitivním určením umění jako projevu tvořivé energie nebo aktivní konstituce transcendentálního cogito<sup>34</sup> a heideggerovským negativním základem sebeurčením smyslu. Monistická tendence Bergsonovy filozofie znemožňuje řádně odlišit umění od ostatních dějinných mocí nebo od dějin vůbec a Patočka nakonec sám přiznává, že v tomto případě se jedná o dvojí abstrakci, aniž by udal její specifická kritéria. Z Patočkových textů tohoto období se tak nedozvídáme nic víc, než že umění je dějinnou sférou, kde se realizuje lidská svoboda. Ale právě nevyjasněnost podstaty lidské svobody, tj. zda pramení z transcendentálního subjektu, z tvořivé energie, nebo ze znicotňující moci existence, znemožňuje jakákoli další určení. Bohužel v Patočkových raných publikovaných textech hlubší propracování této tematiky nenajdeme. Proto Patočkovo tvrzení, že v umění nemá jít jen o nápodobu, ale že má sloužit mravní obrodě, že to je jeho hlavní funkce v lidském životě, totiž osvobodit od fráze a hesla a nutit člověka k neustálému boji o hodnoty a vzory,<sup>35</sup> zůstává bez hlubšího propracování pojetí subjektivitu prozatím viset ve vzduchu. Teprve v pozdějších Patočkových textech můžeme být svědky stále většího příklonu k heideggerovsko-platónskému momentu.<sup>36</sup> V publikovaných textech tohoto období ale Patočka zjevně ještě nemá vyjasněné vztahy a důsledky, které plynou ze společensko-reflexivní funkce umění u jednotlivých filozofů. Že si Patočka uvědomoval potřebu vysvětlit otázku subjektu a svobody, naznačují i některé texty ze strahovské pozůstalosti, kde se pod pojmem *nitra* snaží Patočka tuto problematiku řešit.<sup>37</sup> Rozbor textů strahovské pozůstalosti ale již přesahuje vymezený rámec této práce a je věcí dalšího zkoumání.

## Poděkování

Tento text vznikl za podpory grantového projektu „Problematika umění v myšlení Jana Patočky“ (GAČR P409/11/0324).

<sup>34</sup> Přičemž nejde o to, že by Bergsonova a Husserlova filozofie postrádaly negativní moment distance. Moment *epoché* nebo nahlédnutí původní časovosti v sobě jistě mají ono ne, kterým se osvobozujeme z každodennosti, ale jde o to, že u obou těchto filozofů Patočka klade důraz na pozitivní důsledky, které z možnosti tohoto chórismu plynou, tj. akt, činnost, tvorbu, konstituci, přičemž distance sama, jako podmínka těchto aktů, zůstává opomenuta.

<sup>35</sup> J. Patočka, *Myšlenka vzdělanosti a její dnešní aktuálnost*, viz výše, s. 22.

<sup>36</sup> V tomto směru představují zásadní zlom Patočkovy přednášky o Sókratovi z let 1946–1947. Srov. J. Patočka, *Sókrates*, SPN, Praha 1991.

<sup>37</sup> Srov. „Nitro a duch“, Sg. 3000/176; „Nepředmětné a zpředmětnělé nitro“, Sg. 3000/106; „Fenomenologická teorie subjektivitu“, Sg. 3000/307. Podle citovaných pramenů dovozuje Filip Karfík vznik těchto textů nejpozději do roku 1943. (Srov. F. Karfík, *Patočkova strahovská pozůstalost a jeho odložené opus grande*, viz výše, s. 132–135.)

## LITERATURA

- Heidegger, M., *Bytí a čas*, OIKOYMENH, Praha 2008.
- Karčík, F., Patočkova strahovská pozůstalost a jeho odložené opus grande, *Kritický sborník*, roč. 20, 2000/2001, č. 20, s. 125–160.
- Patočka, J., *Péče o duši I*, OIKOYMENH, Praha 1996.
- , *Fenomenologické spisy*, OIKOYMENH, Praha 2008.
- , *Sókrates*, SPN, Praha, 1991.

## ART AND HISTORICITY IN EARLY PATOČKA

### Summary

Patočka's works on art are rarely considered by philosophers, but, when they are, they are usually Patočka's writings from the 1960s. In this article, the author discusses the problem of art and the aesthetic experience in Patočka's work with regard to his early writings from the 1930s. These essays have not yet to receive the attention they deserve, even though it is here that the topics of history and education related to art are first discussed. This article analyses the relationships among art, history, and education in Patočka's early essays. In the first part of the article, the author explores Patočka's early conception of historicity and its inspiration in Heidegger's philosophy. The second part of the article shows not only the consequences of Patočka's conception of historicity in art, but also its shortcomings. The author argues that Patočka's conceptions of art, history, and education in this period are very vague. In effect, Patočka's original approach remains only a sketch. But the author believes that a better understanding of Patočka's early works and concepts can shed light on his later works.



**RECENZE**





**K. P. Liessmann, Univerzum věcí: k estetice každodennosti**

Academia, Praha 2012, 137 s., ISBN 978-80-200-2060-4

Nakladatelství Academia vydalo ve své ediční řadě 21. století již druhou publikaci od rakouského filozofa Konrada Paula Liessmanna. Po *Teorii nevzdělanosti* se tak českému čtenáři dostává do rukou soubor autorových úvah týkajících se problematiky estetiky a každodennosti, umění a komerce, peněz a společnosti.

Luxus, to je možnost věnovat se něčemu, co je nedůležité, nepraktické a v daný okamžik nepotřebné. Z tohoto hlediska je každé filozofické tázání luxusem života. Naopak vzdát se problematiky pravdy, krásy, dobra a zaměřit se na problematiku každodennosti se zdá být luxusem ve filozofii. Ale je už tradicí, že těm nejsamozřejmějším a nám nejbližším věcem porozumíme až jako posledním. Filozofie ostatně nevznikla z údivu nad nevšedním – božskými zázraky či heroickými činy, ale z údivu nad tou nejkaždodennější věcí, totiž že bytí jest a nebytí není. Každodennost tedy není ve filozofii luxusním zbožím, ale každodenním chlebem.

V *Univerzu věcí* obrací Liessmann svůj pohled i pohled čtenáře právě k tomuto prapůvodnímu zdroji filozofického tázání. Každodennost je tady. A co je tady, to lze i vnímat. Z toho plyne také pevná vazba každodennosti a estetiky, kterou Liessmann chápe ve smyslu *aisthesis*. Estetika každodennosti je odlišná od estetiky umění. Estetika umění nás vytrhává ze stereotypní šedi všedního dne. Naopak estetika každodennosti čerpá ze stereotypu. Naše vnímání je v každodennosti redukováné, povrchní, rychlé, ale zároveň jsme jím neustále obklopeni. Odtud Liessmann vyvozuje dvě základní charakteristiky estetiky každodennosti: *už je to pryč a je to stále zde*. Způsob našeho každodenního vnímání ovlivňuje i to, jak rozumíme věcem, které nás v každodennosti obklopují. Věci se ukazují v dokonalé přítomnosti, už neuvažujeme o tom, odkud přichází, kdo a jak je vyrobil, ani co se s nimi stane poté, co je přestaneme potřebovat. Věci jsou prostě přítomné, jako by se zde náhle objevily ve výkladních skříních našich obchodů. Z našeho každodenního vnímání zcela vymizela práce. A jak to, že při dnešním technickém pokroku je práce ještě nutná? Proč si nejsme schopni připustit, že práce nemusí být jediným principem ocenění našeho života?

Stejně jako pro každodenní vnímání věcí představuje Liessmann i důsledky každodenního vnímání umění, jako je pouštění klasické hudby v letadle při přistání, reprodukce slavných děl v recepčních nadnárodních společnostech, nákupní top 10 supermarketů. Estetika každodennosti proměňuje nevšední na všední. Vrchol transformace umění do každodennosti pak představuje kýč a zážitková kultura. Nicméně bát se kýče nebo zážitkového umění je určitý druh snobismu. Bylo by totiž krátkozraké nepřiznat, že umění je vždy rovněž událostí, že k němu patří i fakt, že se chce ukazovat, že má blízký vztah k erotice a že samo využívá kýče. Kýč a zážitková kultura nám tak odhalují to, co nám umělecká moderna odepřela: líbivost, sentimentalitu, akord C dur.<sup>1</sup> Domnívat se, že kýč je umění, je stále trestuhodné, ale odsuzovat kýč, protože není umění, je stejnou měrou malicherné. „Ne ten, kdo považuje zahradní trpaslíky za opravdové zkrášlení své zahrádky, nýbrž ten, kdo se znaleckým gestem sbírá zahradní trpaslíky, především východoněmecké provenience, může svůj vkus považovat za originální, dokonce excentrický.“<sup>2</sup>

<sup>1</sup> K. P. Liessmann, *Univerzum věcí: k estetice každodennosti*, Academia, Praha 2012, s. 43.

<sup>2</sup> Tamtéž, s. 44.

V neposlední řadě každodennost pohlcuje i krásu. Krása už dávno ztratila svůj výsadní charakter, kdy patřila jen nemnoha vyvoleným a kdy možnost setkat se s krásou skýtalo především umění. Dnešek nabízí celou řadu možností, jak si krásu opatřit. Kdo to ale je, zní Liessmannova otázka, kdo určuje ideál krásy? Herci, modelky, fotbalisté, všudypřítomné obrazy – idoly, které nás vyzývají k následování. Právě proto, že dnes můžeme být, kýmkoli chceme, potřebujeme spoustu rádců, kteří nám vysvětlí, jak žít, který životní směr následovat, co si pořídit, a sejmou z nás odpovědnost za to, abychom byli sami sebou. Důsledkem asimilace krásy každodenností je fakt, že jsme řízeni virtuálními těly a tvářemi z obrazovek a plakátů. Na idolech společnosti je tak možné odečíst zoufalství naší doby – nechceme být sami sebou.

Jak vidno, Liessmannovy eseje mají daleko k argumentačně propracované teorii, ale přesně, s nadhledem a lehkostí sobě vlastní pojmenovávají a analyzují fenomény, které plynou z našeho každodenního bytí, vnímání a zacházení s věcmi. Staví nám před oči to, co bychom jinak přehlédli, považovali za samozřejmost, ač to samozřejmost není. Liessmannovy úvahy nás tak úspěšně vytrhují z rutinního pohledu na svět a vedou k samostatné reflexi nad problematikou každodennosti. Je-li úkolem filozofického uvažování především klást otázky, vytrhovat své současníky z pohodlného spánku samozřejmosti a připomínat jim, že nežijí svůj život dobře, pak lze Liessmannovy úvahy považovat za cenné příspěví. Liessmannovy eseje tak zcela naplňují ducha edice 21. století, která si klade za cíl představit současné kritické úvahy z oblasti filozofie, sociologie a politologie široké čtenářské obci. Liessmannovy eseje jsou tady. Přes noc se zjevily na pultech knihkupectví společně v jednom svazku. I ony teď tvoří součást každodennosti, ze které nás svým obsahem vytrhují.

Jan Josl

**M. Diaconu, M. Ševčík (eds.), Aesthetics Revisited.  
Tradition and Perspectives in Austria and the Czech Republic**  
Lit Verlag, Wien 2011, 143 s., ISBN 978-3-643-90123-1

*Aesthetics Revisited. Tradition and Perspectives in Austria and the Czech Republic* je sborníkem článků původně přednesených na stejnojmenném kolokviu v Rakouské knihovně v Plzni 16.–18. září 2010. Hlavní motivací tohoto kolokvia bylo otevřít dialog mezi českou a rakouskou estetikou. Vztahy mezi těmito dvěma oblastmi byly přerušeny po první světové válce, kdy se rozpadlo Rakousko-Uhersko a s ním i pevnější kontakty, jež udržovala kromě společného univerzitního systému také němčina. Tato *lingua franca* střední Evropy byla mezi tehdejšími akademiky ovládána s úplnou samozřejmostí, a tak k vzájemné výměně myšlenek a přístupů docházelo celkem snadno.

Editoři sborníku Madalina Diaconu a Miloš Ševčík v předmluvě píší, že historické změny posledních dekád, během nichž došlo k definitivnímu pádu železné opony a otevření hranic mezi zeměmi v rámci Evropské unie, poskytují vhodnou příležitost se k intenzivnější spolupráci vrátit. Sborník lze vnímat jako zamyšlení nad tím, zda existuje nějaká společně sdílená tradice mezi českou a rakouskou estetikou, v čem se shodují a liší způsoby zkoumání, jaká jsou dominující témata a jak obě tradice chápou pole estetiky, tj. jak řeší otázku, čím se má estetika zabývat. Sedm příspěvků, ze kterých se sborník sestává, samozřejmě nemůže poskytnout komplexní odpověď na výše uvedené otázky, takovou ambici ani editoři nemají. Má jít o první nakročení k tomuto zamyšlení, jež může být podnětem k budoucímu bádání. Pro snadnější přístupnost příspěvků z těchto bezprostředně sousedících a historicky silně spjatých zemí byla

zvolena namísto němčiny angličtina, která se stala i ve středoevropském kontextu přednostním jazykem dorozumění.

Publikaci dominují články zabývající se rakouskou a českou estetikou, ale rovněž ji doplňují příspěvky, jež ukazují, jakým způsobem estetické v daných zemích zpracovávají historická témata či témata vysloveně současná.

Článek Tomáše Hlobila „Die Ästhetik in den Universitätsreformen des Wiener Hofes und an den Universitäten zu Wien, Prag und Freiburg im Breisgau (1763–1805)“, který je jako jediný napsaný německy, se věnuje dějinám univerzitní estetiky v Rakousku 2. poloviny 18. a začátku 19. století. Hlobil důkladně pracuje s archivními materiály a ukazuje, jakého postavení v univerzitním vzdělávání tato disciplína postupně nabývala. Estetika byla v té době chápána jako obor šířící antické ideály, které vedou ke kritickému hodnocení umění a zároveň zušlechťují mravy, protože upozorňují na škodlivost vášní pro život spořádaných občanů monarchie (srov. s. 140). Na druhou stranu byli tehdejší panovníci a jejich funkcionáři opatrní a v souladu s osvícenskými ideály kladli důraz na praktičtější obory. Estetika, která ze samotné své povahy tíhne spíše ke spekulaci než k praxi, jimi rozhodně nebyla přeceňována.

Christian G. Allesch v příspěvku „Psychology and Aesthetics – a Difficult Relationship?“ chce obhájit obor psychologické estetiky. V dějinách estetiky tradičně převládalo filozofické pojetí tohoto oboru, které považovalo psychologii za příliš relativistickou a neschopnou založit určitá obecnější pravidla. Tak bylo pohlíženo i na zakladatele experimentální psychologické estetiky Gustava Fechnera. Autor článku připomíná argument Nicolae Hartmanna, který proti Fechnerově „estetice zdola“ namítal, že se opírá pouze o nahodilá empirická data a rezignuje na spekulativní síly. Fechner představuje pro Allesche důležitý zlom v dějinách estetiky: přináší do ní experiment a empirii. Dvacáté století na tento přístup navázalo jen částečně. V druhé části článku Allesch provádí výčet pokusů o psychologickou estetiku za posledních čtyřicet let. Vedle jiných autorů připomíná význam vídeňského autora Helmuta Ledera.

Článek „Patočka's Reflections on Literature and Meaning“ Miloše Ševčíka se zabývá problémem smyslu, který vyjadřuje literatura. Ševčík zdůrazňuje, že Patočkovy pojetí literárního smyslu je neoddelitelně spjata s jeho filozofií dějin. Literatura vyjadřuje odlišný smysl v antice a středověku a v době moderní. Vedle výchozího textu „Spisovatel a jeho věc“ Ševčík využívá pojmy a argumenty ze stěžejní Patočkovy studie „Umění a čas“ a z *Kacířských esejí*.

„The Rhetoric of Seduction in the Treatise *De Amore*“ Lenky Svobodové představuje zasvěcenou analýzu středověkého traktátu *De amore* Andrease Capellana. Tento spis ze 12. století pojednává o fenoménu tzv. dvorské lásky. Autorka rozebírá jednotlivé Capellanovy argumenty, jež mají obhájit způsoby, kterými má muž usilovat o přízeň žen. Řeč, prostřednictvím níž muž svádí ženu, musí být především formálně vybroušená. Svobodová se proto zaměřuje na literární figury, jako je alegorie, metafora, ironie, středověké *pro et contra*, které mají svůdníci používat. Poukazuje také na význam ženy, již středověký autor Capellanus překvapivě přiznává v mnoha ohledech rovnocennou roli jako jejímu mužskému protějšku.

Temný, až obskurní je příspěvek Jürgena Hofbauera „Ampagne“, který si dovolím nehodnotit. Jeho intencím nerozumím a za nesrozumitelnou považuji i argumentaci.

Madalina Diaconu v textu „Aesthetics of the Public Space and the Urban Ethos“ se zabývá estetickými dimenzemi veřejného prostoru města. Za použití filozofických (Husserlův „žitý svět“, pojem „veřejného“ H. Arendtové) a antropologických pojmů („ne-místa“ M. Augého) se soustředí na celkem praktický problém, totiž na krizi veřejného prostoru a urbanismu v postindustriálních a postsocialistických městech. Diaconu zvažuje rovněž estetickou dimenzi této krize.

Dramata Gabriela Marcela se stala námětem článku Florianu Mittla „The Aesthetics of the Ordinary Man as an Aesthetics of the ‚Light Murmuring Sound‘“. Mittl předvádí solidní znalost celého Marcela-

va díla a důkladně popisuje Marcelovy esenciální páry pojmů (být a mít, problém a záhada, primární a sekundární reflexe, *disponibilité* a *indisponibilité*). Stěžejní tezí Mittlova článku je ale ukázat, že Marcelovo úsilí o konkrétní filozofii, v níž by byla patrná neoddělitelnost konkrétního a univerzálního, žitého a pojmového, kterou propracovává ve svém filozofickém díle, se projevuje již v jeho raných dramatech. Klíčovým pro tuto komparaci je pojem „přítomnost“ (*présence*).

Pro zájemce o estetiku se sborník *Aesthetics Revisited* stane jistě zajímavým čtením. Stojí za zmínku, že články všech českých autorů v publikaci zastoupených byly za necelé dva roky od vydání (publikace vyšla v r. 2011) rozvedeny do samostatných monografií. Tomáš Hlobil vydal k tématu vzniku univerzitní stolice estetiky velkou knihu *Výuka dobrého vkusu jako státní zájem* v nakladatelství Togga. Studie Lenky Svobodové byla zapracována do publikace *Traktát De amore ve světle dvorské kultury*, kterou autorka připravila pro nakladatelství Masarykovy univerzity. Miloš Ševčík rozvinul práci na Patočkově estetice nejen jako autor, ale i jako editor. Za jeho hlavního přičinění vyšly již dva sborníky v univerzitním časopise *Acta Universitatis Carolinae* zabývající se Patočkovou estetikou. První nese název *Negace a afirmace v Patočkově koncepci uměleckého díla*, druhý, který čtenář právě drží v ruce, se zaměřuje na dvě témata Patočkovy filozofie umění – na čas a prostor a na koncepci literatury, a to zejména ve vztahu k mýtu.

*Felix Borecký*



ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE  
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 1/2013  
STUDIA AESTHETICA VI

## MÝTUS A UMĚNÍ V POJETÍ JANA PATOČKY

---

Řídí: prof. PhDr. Hana Pátková, CSc. (předsedkyně),  
doc. PhDr. Václav Marek, CSc. (tajemník), s redakční radou  
Editoři: prof. PhDr. Vlastimil Zúška, CSc., PhDr. Míloš Ševčík, Ph.D.  
Recenzenti: prof. PhDr. Peter Michalovič, CSc., prof. PhDr. Aleš Haman, DrSc.  
Prorektor-editor: prof. PhDr. Ivan Jakubec, CSc.  
Obálku navrhla a graficky upravila Kateřina Řezáčová  
Vydala Univerzita Karlova v Praze  
Nakladatelství Karolinum, Ovocný trh 3–5, 116 36 Praha 1  
<http://cupress.cuni.cz>  
Praha 2014  
Sazba: DTP Nakladatelství Karolinum  
Vytiskla tiskárna Nakladatelství Karolinum  
Vydání 1. Náklad 200 výtisků  
ISSN 0567-8293  
MK ČR E 18598

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

Distributed by [books@ff.cuni.cz](mailto:books@ff.cuni.cz)

**AUC PHILOSOPHICA ET HISTORICA 1/2011  
STUDIA AESTHETICA IV**

**NEGACE A AFIRMACI V PATOČKOVĚ KONCEPCI  
UMĚLECKÉHO DÍLA**

Čtvrté číslo časopisecké řady přináší studie věnované názorům významného českého filozofa 20. století Jana Patočky, konkrétně různým motivům jeho filozofie umění. Příspěvky jsou věnovány vztahům Patočkovy filozofické a estetické koncepce ke kontextu estetiky 20. století. V této souvislosti jsou rozebrána především témata estetického postoje a estetické recepcce. Část příspěvků se zaměřuje na interpretaci jednotlivých aspektů Patočkovy filozofie umění, především na interpretaci jeho pojetí smyslu umění či vztahu umění ke společnosti, některé se zároveň soustředí na Patočkovy úvahy o historii a historičnosti umění. Analyzováno je Patočkovo pojetí vztahu mezi uměním starším, moderní a současným, jeho interpretace „minulého rázu“ umění a také úvahy o vztahu umění a mýtu.

**AUC PHILOSOPHICA  
et HISTORICA 1/2011**

STUDIA AESTHETICA IV

**NEGACE A AFIRMACI  
V PATOČKOVĚ KONCEPCI  
UMĚLECKÉHO DÍLA**



UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

