

## 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 „samozřejmé“ praktické roviny se může probudit zvrát od zaměření na jednotlivosti směrem k obecnějšímu smyslu. To platí jak pro vědu (jejím cílem je vyhledávání pravidelných, opakovatelných zákonitostí pro efektivnější ovládnutí 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. Patočkovy 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 navyklymi 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 nevyčerpateľná. 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 Patočkovy 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, pohybujíc 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 sebevraždy“ (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 otrěsu 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 otrěsu, 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 nepřízpůsobující 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 výtěžky 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 nejvlastnějším 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 zjevování, 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 čiré 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 povětrná, 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 miněním a miněnou 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. Homérovy 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 výtvy.

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 přízně 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 nezhostí 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 výtvy. Nepřekoná-li totiž autor jako žijící osoba zmíněné nástrahy, těžko se svobodně zhostí 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 reprodukcí, 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, jediné 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. kacírského 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, Kacírské 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 myslí, 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, sochář 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 umělec 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. Dufrennovo *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 nejdůležitější 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'originare*, 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 vžitování, 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 čisté 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 esejích*, 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.