

**Univerzita Karlova**

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Mgr. Felix Borecký

**Role imaginace v estetické zkušenosti  
u Mikela Dufrenna**

**The Role of Imagination in Aesthetic  
Experience in Mikel Dufrenne's Thought**

Dizertační práce

Vedoucí práce: PhDr. Miloš Ševčík, Ph.D.

2016

Prohlašuji, že jsem dizertační práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Na tomto místě bych rád poděkoval svému školiteli dr. Miloši Ševčíkovi za vedení práce a dr. Janu Halákovi za cenné poznámky a diskuse.

Velký dík patří mým nejbližším.

Práci věnuji památce svého otce.

# Obsah

<b>0. Úvod. Základní představení</b>	<b>6</b>
0.1 Dvě tradice moderní estetiky	6
0.2 Role imaginace a imaginárna jako základní linie práce. Přehled jednotlivých částí	10
0.3 Pozice Mikela Dufrenna ve francouzské filosofii	18
0.4 Recepce Dufrennova myšlení	20
<b>I. část: Imaginace jako vzor estetického vnímání</b>	<b>25</b>
1.1 Fenomenologická deskripce estetické zkušenosti	25
1.2 Primát prezenze, nebo primát imaginace?	27
1.3 Poznámka: tři významy pojmu vnímání u Dufrenna	30
1.4 Tři roviny vnímání	31
1.4.1 Prezenze a pocíťování	31
1.4.2 Reprezentace a imaginace	32
1.4.2.1 Kant a Dufrenne	35
1.4.2.2 Dufrenново kantovství v interpretaci E. S. Caseyho	37
1.4.2.3 Role imaginace v estetickém vnímání	39
1.4.2.3.1 Transcendentální imaginace v estetické zkušenosti	39
1.4.2.3.2 Empirická imaginace v estetické zkušenosti	41
1.4.3 Reflexe a cit	42
1.4.3.1 Kritická a sympatická reflexe	43
1.4.3.2 Zjev a výraz	45
1.4.3.3 Dialektika citu a reflexe jako vyjádření paradoxu neinteresaného zájmu	48
1.4.3.3.1 Vztah předchůdné reflexe k citu	49
1.4.3.3.2 Vztah citu a reflexe neboli sympatická reflexe	51
1.5 Závěr první části	52
<b>II. část: <i>A priori</i> a imaginárno</b>	<b>55</b>
2.1 <i>A priori</i> jako <i>cognitio sensitiva</i>	55
2.2 Epistemologie a anti-epistemologie	58
2.3 Kantův vliv	59
2.4 <i>A priori</i> jako překonání subjektivismu	61
2.5 Dějinnost <i>a priori</i>	65
2.6 <i>A priori</i> jako překonání intelektualismu	70
2.7 <i>A priori</i> a imaginárno	77
2.7.1 Imaginárno u J.-P. Sartra	78
2.7.2 Reálno a imaginárno	80
2.7.3 Afektivní a ontologická kvalita	83
2.8 Závěr druhé části	88
<b>III. část: Zkušenost a hloubka</b>	<b>89</b>
3.1 <i>A priori</i> jako kritika empirického rámce	89
3.2 Povrchní a hluboké	90
3.3 Polemika s Bulloughovou antinomíí distance	93

3.4 Hermeneutický kruh a <i>a priori</i>	96
3.4.1 Idea moderní hermeneutiky	97
3.4.2 Hermeneutický kruh a umění jako bytnost pravdy. Gadamer	102
3.4.2.1 Gadamer a Dufrenne. Srovnání	107
3.4.3 Hermeneutický kruh a symbol. Paul Ricœur	108
3.4.3.1 Symbol	110
3.4.3.2 Metafora	113
3.4.3.3 Symbol a <i>a priori</i>	117
3.4.3.4 Apriorní řeč	120
3.5 Závěr třetí části. Specifika Dufrennovy spekulace a imaginace	121
<b>IV. Závěr</b>	<b>123</b>
<b>Dodatek: Koncepce imaginace a imaginárna v hlubinné psychologii</b>	<b>126</b>
1 Dufrennova kritika subjektivistického založení imaginace a imaginárna	126
2. Hlubinná psychologie	126
3. Sigmund Freud	127
3.1 Freudovo pojetí obrazu a imaginace	130
3.2 Dufrennova kritika Freudovy psychoanalýzy	132
4. Carl Gustav Jung	133
4.1 Pojetí archetypu	135
4.2 Roztřídění obrazů u Junga	138
4.3 Dufrenne a Jung	141
5. Gaston Bachelard	142
5.1 Obrazy snění a jiné typy obrazů	144
5.2 Od psychoanalýzy k fenomenologii	146
5.3 Dufrennův vztah k Bachelardovi	149
<b>Seznam použité literatury</b>	<b>153</b>
<b>Resumé a klíčová slova</b>	<b>159</b>
<b>Summary and keywords</b>	<b>159</b>

## 0. Úvod. Základní představení

### 0.1 Dvě tradice moderní estetiky

V dějinách estetiky se objevuje několik pojmových polarit, které měly mimořádně silný vliv na určování podstaty a funkce umění. Umění bylo vysvětlováno v rámci dané polarity a jako takové tíhlo buď k jednomu, či druhému pólu. Nejznámější případ takové antinomické dvojice představují pojmy formy a látky, pocházející z tradice aristotelského *hylémorfismu*. Velký význam má rovněž dichotomie mezi nápodobou a stylem, podle níž umění buď směřuje k věrnému zachycení viditelného světa, nebo od něj chce naopak abstrahovat. Podobně vlivná je horatiovská dvojice *placere* a *docere*: podle jednoho extrému umění pouze baví, zatímco podle extrému opačného především poučuje a poskytuje recipientovi poznatky vedoucí k lepšímu porozumění světu, ve kterém žije. Ve dvacátém století získalo na oblibě nietzschovské odlišení apollinského a dionýského principu v umění, kde první princip vystihuje umění tvořené s jasnou vizí podle přehledných pravidel, zatímco druhé je tvořeno spontánně na základě intuice a vzpouzí se jakémukoli podřazení pod pravidla. Ve výčtu takovýchto polárních pojmů, z nichž jsme připomněli jen několik nejznámějších, bychom jistě mohli pokračovat. Pro účely základní charakterizace estetiky francouzského myslitele Mikela Dufrenna však vyjdeme z jedné méně známé dichotomie, kterou v textu „Moderna – nedokončený projekt“ naznačil Jürgen Habermas. Podobně jako předchozí pojmové polarity nabízí i habermasovská dvojice explanačně silný rámec, avšak na rozdíl od nich je omezena jen na moderní umění, tedy na epochu od pozdního 18. století do současnosti. Habermas rozlišuje dva základní přístupy umění s ohledem na otázku, v jakém je umění vztahu ke skutečnosti, tj. jakou má kognitivní funkci. První přístup označuje za schillerovský, druhý za baudelairovský.

Podle prvního přístupu s sebou umění nese „příslib štěstí, který se týká jeho *vztahu k celku*“.<sup>1</sup> Rolí umění je především napomáhat člověku orientovat se ve světě, v němž žije, a poskytovat mu celkovou souvislost s ostatními činnostmi, jimiž se vztahuje ke světu. Habermas se domnívá, že tento estetický přístup pracuje s „*promesse de bonheur*“, s utopíí šťastného smíření mezi člověkem a světem. V estetické zkušenosti se divák spojuje s dílem tak, že nabývá hlubšího a pevnějšího porozumění celkovému smyslu svého bytí ve světě.

---

<sup>1</sup> J. Habermas, Moderna – nedokončený projekt, in: E. Gál, M. Marcelli (eds.), *Za zrkadlom moderny*, studii přel. L. Kiczko, Kalligram, Bratislava 1991, s. 311. Převzeno do češtiny.

Druhý přístup naproti tomu chápe umění jako autonomní činnost, jež je s reálným světem nesmiřitelná. Umění není naplněním, nýbrž kritikou schillerovské utopie. Místo aby poukazovalo na souvislosti mezi světem díla a světem reálného života, je spíše projevem lidské svobody a nezávislosti na nehostinném reálném světě. Čím je umění vzdálenější reálnému životu a čím víc znázorňuje umělý autonomní ráj, tím jasněji si divák uvědomuje nesmiřitelnost obou oblastí.<sup>2</sup>

Patrně žádná jiná pojmová polarita nevystihuje lépe rozdíl mezi dvěma přístupy francouzské fenomenologické estetiky, totiž mezi filosofií presence a filosofií svobody (filosofií konečnosti lidské existence). První z nich reprezentuje Mikel Dufrenne a druhý, vůči němuž se Dufrenne neustále vymezuje, Jean-Paul Sartre. Tito dva autoři zastávají pozice, jež jsou takřka dokonale protikladné, což se odráží jak ve filosofickém založení jejich projektů, tak v přístupu k umění a teorii imaginárna.<sup>3</sup> Tam, kde Sartre volá po autonomii, nezávislosti a svobodě člověka vůči světu, staví Dufrenne nezbytnost vrátit se k základu, jenž spojuje člověka a svět, subjekt a objekt, do původní tělesné jednoty. Tam, kde u prvního je základním východiskem lidské existence projekt budoucích možností, je u druhého tělesné vnímání zakotvené v prvotní prezenci. Zatímco Sartre považuje estetickou zkušenost za důkaz lidské nezávislosti na přírodě, za výsostnou schopnost člověka znicotňovat svět a vytvářet svět alternativní, pro Dufrenna je estetická zkušenost způsob, jak člověk může lépe porozumět světu, ve kterém žije, a tím i sobě samému. U Sartra je imaginace opakem vnímání, jelikož iredualizuje vnímanou realitu a tím člověka osvobozuje od fakticity reálna. Naproti tomu u Dufrenna imaginárno vychází z původní tělesné presence a je stejně původní jako vnímané reálno, které obklopuje; realita se ukazuje skrze své imaginární možnosti. Dufrenne zastává schillerovské stanovisko, že člověk se díky umění stává celostnější osobností, jež nalézá soulad s celkem světa (idea *Ganzmensch*), kdežto Sartre se se svou důslednou nesmiřitelností

---

<sup>2</sup> Srov. tamtéž: „Čím väčšími sa umenie vzd'aluje od života a uchyl'uje do nedotknuteľnosti dovršenej autonómie, tým bolestnejšie si ju [nezmiernosť so sociálnom svetom – doplnil F. B.] uvedomuje.“

<sup>3</sup> Filosofickými východiskami Dufrenne navazuje na Maurice Merleau-Pontyho, který by zde mohl zrovna tak sloužit jako příkladný antipod vůči Sartrovi. Dufrenne se však v mnoha ohledech od Merleau-Pontyho vzdaluje, jak v této práci dále vysvětlím. Mezi nejzákladnější rozdíly patří následující: 1. Dufrenne vypracovává soustavnou estetiku navazující na tradici kantovské estetiky „nezainteresovanosti“, kdežto u Merleau-Pontyho máme k dispozici spíše než ucelenou estetiku originální inspirativní náhledy na umění, zvl. malířství, vycházející z jeho filosofie vnímání; ty také Dufrenne hojně využívá; 2. Dufrenne klade oproti Merleau-Pontymu větší důraz na reflexi, která se nejintegrovaněji projevuje v estetické zkušenosti, když zapojuje i *aisthetické* aspekty zkušenosti; 3. Dufrenne vyvyšuje význam imaginace a imaginárna. Imaginárno považuje za nezbytnou součást reálna, která je stejně původní jako reálno a nejzřetelněji opět vysvítá v estetických zkušenostech.

reálného a ireálného, přírody a umění, bytí v sobě a bytí pro sebe shoduje s baudelairovskou tendencí. Je ovšem třeba zmínit, že tuto pozici, kterou jeho kritikové označovali za příliš negativistickou, až kvietistickou, později zmírňoval svými úvahami o angažovanosti. To se nejlépe ukazuje v jeho poválečném odlišení poezie a literatury. Právě umění, kam řadí vedle poezie také hudbu, malířství či sochařství, nás vytrhuje z instrumentálního světa v sobě; umění nemá za cíl pojmenovávat svět, nereprezentuje jej; jeho smysl koreluje výhradně s imaginujícím vědomím. Naproti tomu literatura svět reprezentuje, její jazyk slouží utilitárním účelům, jedině ona může měnit společenské uspořádání: u prózy jde na prvním místě nikoli o to, zda podněcuje libost či nelibost, nýbrž o to, zda označuje správně určitou věc světa či určitý pojem.<sup>4</sup> Angažovaná může být proto jen literatura, nikoli právě umění v čele s poezií: byla by hloupost domáhat se „poetické angažovanosti“.<sup>5</sup> Sartrovo pojetí literatury lze označit za určitý ústupek, kterým se snaží zmírnit svá výchozí estetická přesvědčení, vyplývající z jeho filosofie svobody. Pojem angažovanosti je pak třeba chápat jako vedlejší produkt této filosofie svobody.<sup>6</sup> Literatura navíc pro Sartra zůstává v celém jeho díle méně uměleckou než poezie, třebaže z hlediska reálného světa a s ním spjatých eticko-politických otázek je užitečnější.)

Bylo by jistě zajímavé podívat se na dějiny moderní estetiky optikou Habermasovy dichotomie. Na osobnostech Dufrenna a Sartra se nám podařilo natrefit na reprezentanty jeho dvou pólů takřka v čisté podobě, avšak Habermasova dichotomie – podobně jako jiné výše zmíněné pojmové dvojice – poskytuje rámec i pro různé umírněnější varianty. Omezíme-li se ovšem jen na fenomenologii, tedy na filosofický proud, který určuje perspektivu našeho zkoumání, shledáme, že její základní východiska, jako je radikální empirismus, pojem přirozeného světa, bezpředsudečná půda fenomenologické redukce apod., jsou s baudelairovským přístupem nekompatibilní, a mají naopak blízko k schillerovským cílům.

---

<sup>4</sup> Srov.: „Il ne s'agit pas d'abord de savoir s'ils plaisent ou déplaisent en eux-mêmes, mais s'ils indiquent correctement une certaine chose du monde ou une certaine notion.“ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1948, s. 25.

<sup>5</sup> Srov.: „[O]n comprendra facilement la sottise qu'il y aurait à réclamer un engagement poétique.“ Tamtéž, s. 24.

<sup>6</sup> Jak píše autor hesla „Sartre“ H. Staatkamp jr. v Kellyho encyklopedii estetiky: „Sartre insists that whatever aesthetic principles he may developed stem from the idea of freedom and not from that of commitment, which is more the by-product of freedom.“ M. Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, New York 1998, s. 213.



V rámci fenomenologie tak v postavě Sartra nalzáme patrně nejsilnějšího zastávce baudelairovské tendence.<sup>7</sup>

K Habermasově pojmové dvojici je ovšem třeba připojit dvě zpřesňující poznámky. Zaprvé, nejedná se o obdobu horatiovského *placere et docere*. Baudelairovskou linii nelze redukovat na Horatiovo *placere*, které chápe umění jako pouhé potěšení, zatímco pravé poznání může poskytnout pouze reálný svět. Baudelairovský lartpouurlartismus by spadl do linie *docere* stejně jako schillerismus. I podle Baudelaira vede umění člověka k poznání, avšak k poznání nesmiřitelnosti umění a reálného světa. Habermasovská dvojice se nadto detailněji zaměřuje na specifika moderní epochy a je méně zobecnitelná než dvojice horatiovská.

Habermas přisuzuje velký význam zrodu moderního umění, které se podle něj objevuje v osvěcenském 18. století. Teprve tehdy dochází k rozpadu náboženských a metafyzických obrazů světa a ke vzniku moderních institucí včetně instituce umění. Umění se v průběhu novověku stále více autonomizovalo a stala se z něj svébytná oblast, k níž musíme zaujímat svébytný typ postoje – estetický postoj. Dufrenne oproti tomu mezi tradičním a moderním uměním tak velký předěl nespátřuje. Umění mělo víceméně podobnou úlohu i v předchozích érách (zakoušet *a priori*), třebaže zároveň sloužilo i náboženským a ideologickým obrazům světa. Dufrenne sice souhlasí, že estetická zkušenost nabyla u moderního člověka na mimořádném významu. Vypomáhá si ostatně analogií vývoje jedince a vývoje druhu, v němž dospělý jedinec (resp. vyspělá civilizace) ztrácí nevinnost a používá víc reflexi, a využívá taktéž fenomenologický narativ o krizi novověkého lidství, v němž moderní lidé stále více potřebují kompenzovat své příliš intelektuální specializace uměním. Přesto se však domnívá, že základní strukturální rysy estetické zkušenosti zůstávají ve všech epochách obdobné.

---

<sup>7</sup> Z tohoto důvodu se jeví jako sporné, zda lze Sartrův přístup vůbec označit za fenomenologický. Lze spojit baudelairovskou perspektivu s ideou fenomenologie? Sartre je fenomenologem, především co se týče terminologie, argumentace, „filosofické techniky“, avšak cíle má takřka opačné. Z Husserla podržel téma intencionality, fenomenologické deskripce, byl ovlivněn Heideggerovou fundamentální ontologií, po jejímž vzoru chápal svůj filosofický projekt také jako filosofii konečnosti lidské existence, v základním filosofickém stanovisku je však bližší francouzským dekadentům toužícím po svobodě v čele s Baudelairem. Dufrenne se na Sartra odvolává neustále. Nejpráhledněji se se Sartrovými filosofickými východisky vyrovnává v recenzi jeho *Kritiky dialektického rozumu*. Přestože je Dufrenne fenomenologem tíhnuocím k schillerovskému přístupu, dokáže ocenit i Sartrovu cestu. Viz M. Dufrenne, *La critique de la raison dialectique*, in: M. Dufrenne, *Jalons*, Martinus Nijhoff, La Haye 1966, s. 150–168.

## 0.2 Role imaginace a imaginárna jako základní linie práce.

### Popis jednotlivých částí

Cílem předkládané dizertační práce je ukázat, že imaginace a imaginárno zaujímají v Dufrennově fenomenologické estetice výsadní postavení. Dufrenne nebývale pronikavým způsobem promyslel otázky týkající se role imaginace a imaginárna v estetické zkušenosti a zasloužil by si, aby mu bylo v dějinách filosofické estetiky přisouzeno náležité místo. Tato práce má tedy zároveň být pokusem o kritickou rehabilitaci pozapomenutého autora.

Podívejme se nejprve na základní jádro Dufrennova přístupu k imaginaci a imaginárnu. Dufrenne se staví proti tradičnímu náhledu, podle něhož má imaginace v popisu práce tvořit ireálné obrazy, tedy obrazy, které popírají reálné. Takový typ imaginace, jehož vzorovými případy jsou sny, halucinace a čisté fantazie, produkuje pouze subjektivní výtvoř. Mnohem zajímavější a kognitivně přínosnější je podle Dufrenna přistoupit k imaginaci jako k činnosti, jež je neoddělitelně spjata s vnímáním, ba dokonce je stejně původní jako vnímání. Výtvoř takové imaginace nejsou již odskutečněné obrazy, nýbrž obrazy, které spolupracují se smyslově daným reálnem; ty Dufrenne označuje za imaginárno (*l'imaginaire*).

Vnímání a imaginování spolupracují při veškerém poznávání, v němž se člověk otevírá světu, subjekt objektu. V prakticky a teoreticky zaměřených zkušenostech imaginace zpravidla pouze slouží konstituci co nejednoznačnějších významů (Dufrenne je bude nazývat reprezentace), kterým člověk potřebuje rozumět bez ambivalencí, aby je mohl snadno přiřadit k náležitým kontextům a shodnout se na nich s druhými. Existují ovšem zkušenosti, v nichž se člověk setkává s objekty, které nelze snadno podřadit pod jasný a zřetelný význam. Imaginace v takových případech nabývá na důležitosti. Objekt, který oplývá víceznačnými výkladovými možnostmi, podněcuje imaginaci v její tvůrčí symbolické funkci. Imaginace tak rozvíjí smyslově vnímatelný objekt způsobem, jehož by samo smyslové vnímání nebylo schopno. Obrazy, které jsou takovým objektem probouzeny a které Dufrenne považuje za imaginární ve vlastním smyslu, nevznikají jen ze spolupráce poznávacích sil imaginace a vnímání, nýbrž také ohlašují možnosti reálna samotného (*le réel*); jsou součástí objektů vnějšího světa, jsou jejich nejvlastnějšími možnostmi.

Dufrenne je přesvědčen, že imaginární obrazy, které vyvstávají z reálna a uchopuje je imaginace v nerozlučité spolupráci s vnímáním, jsou nositeli nejhlubšího poznání o světě, ve kterém žijeme. Rozezvučují v nás a ve světě ty nejautentičtější pravdy, jež žádné jiné fenomény odhalit nedokážou. Je-li imaginace chápána ve své realizující (a nikoli irealizující) roli a imaginárno jako nejvlastnější možnost reálného světa (a nikoli jako výlučný produkt od

světa separovaného subjektu), dokážou takové imaginární obrazy udržovat souvislost mezi subjektem a objektem a oživují jejich původní apriorní jednotu. Jedině skrze imaginárno, jak je Dufrenne přesvědčen, lze dospět k poznání reálna.

Za eminentní případy imaginárna považuje Dufrenne estetické objekty, které vystihují výše popsaný proces spolupráce s reálným, smyslově vnímatelným objektem. Estetickými objekty jsou v první řadě umělecká díla, k nimž v pozdějším díle Dufrenne připojuje i symboly vyskytující se v mimouměleckých kontextech. Stále více si uvědomuje, že takové symboly mají vliv na porozumění skutečnosti, ovlivňují jednání člověka a celkové fungování společnosti. Přesto nepřestává za nejpříhodnější typ zkušenosti, v níž mohou být vnímány, považovat estetickou zkušenost.

K tomuto pojetí imaginace Dufrenne dospěl již v rané *Phénoménologie de l'expérience esthétique* [dále jen *Phénoménologie*] z roku 1953 a později je jen formulačně zpřesňoval, zvláště v rámci své teorie *a priori*.<sup>8</sup> Ostatně všechna základní témata jeho estetiky jsou rozehrána již zde a tuto knihu je třeba označit za základní Dufrennovův text, ke kterému později neustále odkazuje a jehož znalost předpokládá.

Základní rámec zde představuje velkolepě propracovaná fenomenologická deskripce estetické zkušenosti, kterou završuje a filosoficky zaručuje závěrečná část díla věnovaná teorii *a priori*. Dufrenne si zde klade za cíl vystavět estetiku na primátu prezence v intencích Maurice Merleau-Pontyho. Východiskem veškerého opravdového poznání musí být bezprostředně žitá prezence, v níž se subjekt a objekt, člověk a svět, vzájemně prostupují, majíce stejnou tělesnou povahu. Jsou zde ještě na stejné úrovni, a pokud máme připustit subjekt-objektové oddělování, musíme neustále zohledňovat, že pocházejí z tohoto původní základu, aby nebyla abstrahována jejich původnější příbuznost. Podobně jako jiní fenomenologové se tak Dufrenne kloní k náhledu, že veškeré poznatky, které činíme, je třeba uvést do souvislosti s bezprostředním vnímáním věcí a světa, ve kterém žijeme, a nikoli spoléhat na již převzaté objektivizované významy, jež jsou konstrukcemi odhlížejícími od původních žitých vazeb.

---

<sup>8</sup> M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 2 sv., Presses Universitaires de France, Paris 1967. Vycházíme z druhého vydání z roku 1967, které vyšlo v nezměněné podobě od vydání prvního. K nejzávažnějším pozdějším Dufrennovým pracím náleží: M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, Presses Universitaires de France, Paris 1959; M. Dufrenne, *Le poétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1973; M. Dufrenne, *L'inventaire des a priori. Recherche de l'originare*, Christian Bourgeois Editeur, Paris 1981.

Dufrennova ambice vybudovat estetiku na primátu prezenze je však ve *Phénoménologie* naplněna jen částečně. Třebaže toto předsevzetí zdůvodňuje velmi přesvědčivě, nedokáže se ho důsledně držet a filosofii prezenze kombinuje s terminologií dualistické tradice, konkrétně s kantovskými distinkcemi, jako by si nebyl jistý, zda je taková filosofie udržitelná bez návratu k osvědčeným schémátům. Tato nesourodost se nejzřetelněji projevuje právě v problematice imaginace. Konstatujeme proto, že ve *Phénoménologie*, tedy v jednom a tom samém díle, jsou vlastně obsaženy dvě koncepce imaginace. První z nich je exponována ve třetím dílu nazvaném „Phénoménologie de la perception esthétique“, v níž zpracovává teorii estetického vnímání, druhá pak ve čtvrtém dílu nazvaném „Critique de l'expérience esthétique“, již Dufrenne rozvíjí v rámci problematiky *a priori*.<sup>9</sup>

Výše jsme při základní obecné expozici Dufrennovy teorie imaginace představili druhou z nich. Ta je již zbavena nekoherencí teorie první, důsledně dodržuje východisko primátu prezenze a zdůrazňuje s větší jasností a razancí, že imaginace a imaginárno vyvstávají z této původní subjekt-objektové jednoty. První teorie je naproti tomu značně sporná. Dufrenne zde o imaginaci pojednává v rámci dvojice kantovských pojmů „transcendentální“ a „empirické“ imaginace, a tím i přes proklamované výroky o prvenství prezenze sklouzává do úskalí subjektivismu. V textech, které následují po *Phénoménologie*, Dufrenne rozvíjí výlučně druhou koncepci, zatímco první, postavenou na transcendentální imaginaci, ponechává zcela stranou; nevrací se k ní dokonce už ani ve čtvrté části své rané knihy.

Mezi oběma teoriemi je však základní podobnost; do jisté míry by se na ně mohlo nahlížet jako na dva pokusy o tutéž teorii, která je pokaždé jinak vystavěna. První je méně odvážná a celkově nejistě formulovaná, druhá se jeví konzistentnější a nedostatky spatřujeme spíše v detailech. V obou případech je však imaginace pojata ve své realizující funkci jako nedílně spjatá s vnímáním, jako otevírání možností reálna.

V předkládané práci každé této koncepci věnujeme samostatnou část. Proč ale, může se čtenář ptát, pojednávat o první z nich, když už jsme předem uvedli, že ve svém cíli neuspěla a je vlastně jen přípravou pro koncepci druhou? Má být takřka třetina celé práce věnována kritice, malicherné analýze, v čem všem je první teorie nedůsledná? Nikoli, naší ambicí je totiž poukázat na originálnost obou koncepcí, přičemž originálnost té první, jak uvidíme, nespočívá v Dufrennem vytyčeném cíli.

---

<sup>9</sup> Phénoménologie de la perception esthétique, in: *Phénoménologie*, viz výše, s. 421–536; Critique de l'expérience esthétique, tamtéž, s. 537–677.

Předznamenejme nyní ve stručnosti, jakým základním problémům se budeme věnovat v jednotlivých částech práce.

V první části s názvem „Imaginace jako vzor estetického vnímání“ využijeme důkladně propracovanou Dufrennovu fenomenologickou deskripci estetického vnímání ze třetí části *Phénoménologie* a pokusíme se ji interpretovat tak, že vzorovou poznávací silou v Dufrennově fenomenologii estetické zkušenosti je nikoli smyslové vnímání, nýbrž tzv. transcendentální imaginace. Transcendentální imaginace se v estetické zkušenosti stává spouštěčem protisměrného pohybu přilnutí-odstupu, jímž se řídí jak tělo, tak mysl, a společně vytvářejí nejvyrovnanější konstelaci poznávacích sil. K té nemůže dojít v žádné jiné zkušenosti než ve zkušenosti estetické.

Tuto tezi o vzorovém postavení transcendentální imaginace Dufrenne obhajuje jen nejistě. Hájí přece přednostně tezi o primátu prezenze a celý projekt fenomenologické deskripce estetického vnímání má vycházet přísně z ní. Dufrenne zde tedy přechází mezi oběma východisky a váhá mezi primátem prezenze a tím, co bychom mohli označit za primát imaginace. Spojení těchto tezí je rozpačité, protože merleau-pontyovskou prezenci nelze sjednotit s kantovskou terminologií, která *ex definitione* tíhne k dualismu a transcendentální imaginaci pojímá jako poznávací sílu subjektu.

Kantovský dualistický slovník je jistě neslučitelný s primátem prezenze, přesto se nám zdá zajímavé – a to především z hlediska filosofické estetiky – zdůraznit význam koncepce transcendentální a empirické imaginace, tak jak ji Dufrenne prezentuje ve třetím díle *Phénoménologie*. Domníváme se, že Dufrennovi zde jde více než o primát vnímání o nalezenou souvislost mezi všemi poznávacími mohutnostmi mysli. Stejně důležitý význam jako původní tělesné vnímání má i mysl. Právě v nalézání těchto souvislostí a spojení hraje zásadní roli imaginace. Transcendentální imaginaci zde představuje samotný spouštěč estetické zkušenosti; právě ona činí z objektu objekt estetický a dává podnět k zaujetí estetického postoje, k nezainteresovanosti. Je otevřením se estetickému objektu. Vedle tohoto určujícího výchozího pojmu postupně ukazujeme, jakou roli v estetické zkušenosti hrají jednotlivé poznávací síly, jako je smyslové pociťování (*le sensible*), empirická imaginace (*l'imagination empirique*), rozvažování (*l'entendement*) a především cit (*le sentiment*). Cit je, jak uvidíme, způsobem, kterým intendujeme estetické objekty. Je-li transcendentální imaginace otevřením estetické zkušenosti, je estetický cit jejím vykonavatelem; v citu je uchopován smysl estetické zkušenosti, ovšem teprve tehdy, když mu k tomu transcendentální imaginace vytvořila podmínky.

Na teorii transcendentální imaginace se z noetické perspektivy ukazuje Dufrennovo přesvědčení o výsadním postavení imaginace. Transcendentální imaginace je to, co člověku umožňuje překročit původní naivní rovinu čisté prezenze a otevřít se světu. Světu se podle Dufrenna můžeme nejuplněji otevřít nikoli v praktických a teoretických zkušenostech, ale právě ve zkušenosti estetické. V ní se transcendentální imaginace stává iniciátorem neutralizace utilitárně-manipulačních vazeb mezi člověkem a světem. Člověk zde dokáže opět přilnout k původní prezenci světa a zároveň s tím tuto prezenci v odstupu reflektovat. Proto se v estetické zkušenosti stává vzorem pro ostatní poznávací síly právě transcendentální imaginace.

Za hlavní originální jádro Dufrennovy první koncepce imaginace pokládáme to, jak dává imaginaci do souvislosti s nezainteresovaností. Nezainteresovanost, tedy nejdůležitější moment estetické zkušenosti, jenž způsobuje suspenzi zájmu o existenci vnímaných objektů a s tím i potřebný odstup od nich, je zde přisouzen imaginaci. Přidruženým cílem první části je představit základní tři roviny vnímání, které Dufrenne nikdy neopustí a budou se objevovat i v dalších částech této práce. Roviny vnímání – prezenze, reprezentace a cit – se později stanou součástí ontologické perspektivy, ale jejich základní určení zůstane podobné. Doufejme, že z oné tradičnější noetické perspektivy si je čtenář snadněji osvojí.

„*A priori* a imaginárno“ je název druhé části, v níž exponujeme ústřední pojem Dufrennovy ontologie, pojem *a priori*. Ontologická perspektiva zajímá Dufrenna především; ontologií vrcholí raná *Phénoménogie* a všechna další díla jsou buď již rozvržena jako ontologický projekt, nebo, jako je tomu například v případě úvah o etických a politických aspektech umění, Dufrenne alespoň zdůvodňuje, jak se daný problém má k ontologickému založení jeho systému. Tak je tomu i s teorií poznání, která je později vykládána z ontologie a zbavena předchozí zavádějící terminologie.

Pojmem *a priori* se Dufrenne snaží překonat tradiční subjekt-objektový dualismus, tj. názor, že subjekt a objekt jsou dva typy vzájemně nekompatibilních jsoucen, a nalézt původní vazby, v nichž by se subjekt a objekt, člověk a svět, původněji poznávali a navázali vztah opravdové blízkosti (*affinité*). Nejčastěji dochází k tomu, že subjekt vnáší do poznávání příliš sám sebe, a tak mu objekt uniká, nebo je objekt redukován na soubor jasně definovatelných vlastností ve jménu vědecké „objektivity“, která zase nebere ohled na to, kdo tyto objekty klade, tj. na způsob, jakým jsou objekty kladeny ze strany subjektu. Dufrenne je přesvědčen, že oblastí nejpřirozenějšího zjevování je estetická zkušenost. Subjekt a objekt se zde vzájemně setkávají, aniž by jeden ze členů vztahu měl navrch, a nalézají společné tělesné

příbuzenství. Při zdařilém setkání esteticky vnímajícího subjektu s estetickým objektem se zde může odhalit hlubší rovina poznání, která překonává rovinu empirickou. Dufrenne o ní hovoří jako o *a priori*. *A priori* vystihují základní vztahy člověka a světa. Jejich odhalení oslovuje v člověku jeho hluboké já, které není přímo závislé na tom, co zažil, v čem byl vychován, jaké vkusové preference si stanovil atd., nýbrž míří na to, co je v každém člověku a v jeho vztahu ke světu, v němž pobývá, hlubším způsobem pravdivé. *A priori* tak za řádem empirických faktů a dějin odhalují řád lidství (*l'humanité*); dají se označit za všeobecně platné vzorce lidství jako takového.

Uvedli jsme, že nejpříhodnějším typem zkušenosti k poznávání *a priori* je pro Dufrenna zkušenost estetická, protože si zde subjekt a objekt jsou vzájemně rovnocenní. Pouze zde se člověk otevírá tělesným aspektům objektu, k nimž citově přilne, a přitom dokáže udržovat reflexivní odstup. Pouze zde zakouší pravdivá svědectví o bytí ve světě, jež jsou komplexnějším typem poznání než jiné typy pravd (především než pravdy vědy), protože jsou zároveň tělesná i duchovní. Dufrennova estetika se myšlenkou *a priori* hlásí k tradici estetiky *cognitio sensitiva* a představuje originální příspěvek k řešení její hlavní otázky: zda a nakolik je možné na konkrétní smyslově pociťované jednotlivině dospívat k poznání obecně nutných pravd. Dufrenne je přesvědčen, že *aisthetické* aspekty zkušenosti, jako je smyslové pociťování, imaginárno, tělesnost, jsou nejlepším vodítkem k poznání hlubinných pravd lidského bytí ve světě, neboť se v nich projevuje apriorní základ, jenž je společný jak člověku, tak světu.

V postupných krocích druhé části práce budeme interpretovat, jak se Dufrenne svou koncepcí *a priori* vymezuje vůči epistemologii (kap. 2.2) a především vůči Kantovi (kap. 2.3), jak překonává subjektivismus (kap. 2.4) a intelektualismus (kap. 2.6) a činí z *a priori* dějinný pojem (kap. 2.5), jenž je neoddělitelně spjat s imaginárnem (kap. 2.7). Všechny tyto body jsou s tradičními vymezeními *a priori* podle pravidel logiky naprosto nesourodé. Druhá část vrcholí analýzou imaginace a imaginárna.

I v ontologické rovině zaujímá imaginace klíčovou roli. Je však již vykládána důsledně z primátu prezence a vyhýbá se lépe nástrahám slovníku starší filosofie a s ním spjatého dualismu, na které budeme narážet v první části. Na druhou stranu se zde vytrácí pojem transcendentální imaginace, jenž představoval vstupní podmínku *sine qua non* estetické zkušenosti způsobující nezainteresovanost. Nezainteresovanost již není spojována s imaginací, ale je nyní zdůvodněna ze setkání estetického objektu a esteticky vnímajícího subjektu, které se odehrává přímo ve vnímání. Důležitost role imaginace se přelévá jinam, a sice do samotné recepce a artikulace smyslu estetického objektu. Dříve Dufrenne zastával

stanovisko, že imaginace při konstituci smyslu estetického objektu hraje zanedbatelnou roli; hlavní argumenty lze shrnout do dvou tezí: 1. jakákoli tvorba imaginárních obrazů v estetické zkušenosti podléhá estetickému citu, který je vůdčím a zastřešujícím způsobem kladení estetického objektu; 2. pokud se na estetickém objektu vyskytují místa, která je třeba imaginativně doplňovat, mají se přísně držet intencí daného estetického objektu. Naproti tomu později je cit chápán v tom smyslu, že pokrývá jen určité typy estetických fenoménů a je stále příliš subjektivistický. Velká díla mají symbolický charakter a vyžadují vedle citu výrazné imaginární rozvíjení, aby byl uchopen jejich hluboký smysl. Dufrenne je v pozdějším díle stále více přesvědčen, že k nejhlubším apriorním pravdám můžeme dospět jedině tak, že cit bude spolupracovat s aktivním využitím imaginace a imaginárna. Pomocí imaginace a imaginárna se totiž rozezvučují hloubky subjektu a objektu, recipienta a estetického výrazu; jejich pomocí se mohou podhalit autentická *a priori*.

Třetí část nazvaná „Zkušenost a hloubka“ představuje polemiku s vlivným a obecně sdíleným náhledem empirického relativismu, který artikulaci veškerého smyslu vyvozuje ze zkušeností nabytých poznatků. Za partnera této polemiky si bereme Edwarda Bullougha a jeho teorii estetické distance, v níž tento autor obhájí stanovisko, že člověk má o to intenzivnější estetický zážitek z estetického objektu, čím větší má empirickou zkušenost. Proti tomu stavíme Dufrennovu teorii *a priori* a vypomáháme si při té příležitosti jeho pojmovou dvojicí povrchní a hluboké. Na ní se ukazuje, jakým způsobem se k sobě má empirická „povrchní“ vrstva k niterné apriorní vrstvě. Zaměřujeme se zde na detailnější rozbor rozezvučování hloubky subjektu a hloubky objektu, pro než jsou empiricky nabyté poznatky nezbytným odrazovým můstkem k nutným pravdám *a priori*. I zde upozorňujeme na pozdější akcentování imaginace a imaginárna.

V druhé polovině této části se zabýváme vztahem zkušenosti a hloubky u Hanse-Georga Gadamera a Paula Ricœura. Pro tyto autory je závazný princip „hermeneutického kruhu“, podle něhož je veškeré naše porozumění smyslu určováno našimi zkušenostně nabytými poznatky (předsudečnost). Po představení základních obecných specifik hermeneutického kruhu se soustředíme na pojetí estetické zkušenosti u obou autorů. Ukazujeme, že nejen Gadamer, ale i druhý velikán moderní hermeneutiky Ricœur kladou na estetickou zkušenost ty nejvyšší kognitivní nároky. Estetická zkušenost vede podle nich k zakoušení podstatného, k vyjádření základních obecně platných pravd o lidském bytí ve světě. Přesto zůstávají věrni principu hermeneutického kruhu a udržují souvislost podstatného s dějinným, hlubokého se zkušenostním, aposteriorní s apriorním. Oba autory detailně



srovnáváme s náhledy Mikela Dufrenna a dospíváme k závěru, že Dufrenne je mnohem radikálnější. Proti hermeneutice, která dbá na udržení souvislosti mezi zkušeností a hloubkou, Dufrenne navrhuje skok k *a priori*, pro který je dějinně-empirická situovanost „jen“ oním odrazovým můstkem.

Kapitola „Zkušenost a hloubka“ má za cíl ukázat, v jakém vztahu jsou v Dufrennově myšlení empirická a apriorní rovina a jak dochází k přechodu od jedné do druhé. Vedle analýzy dufrennovské dvojice povrchní – hluboké zohledňujeme v této kapitole i další autory (Bullough, Gadamer, Ricœur), aby na základě kontrastu vyvstala Dufrennova vlastní koncepce v jasnějších konturách. Ve srovnání Dufrenna s moderní hermeneutikou se ukazuje, že největší síla Dufrennova projektu spočívá v promyšlení *aisthetických* aspektů estetické zkušenosti, které oba hermeneutici redukuje na rozumění (*Verstehen, comprendre*), případně řeč. Dufrenne je přesvědčen, že cesta k hloubce vede přes to, co zakoušíme nejbezprostředněji a co je nám vlastně i nejbližší. Člověk prostřednictvím *aisthetických* aspektů navazuje vztah původního souladu s *aisthetickými* aspekty objektivního světa a jsou to právě tyto smyslově pociťovatelné aspekty, které umožňují, aby člověk zakoušel apriorní pravdy o lidském bytí ve světě. Výsadní postavení mezi *aisthetickými* aspekty má imaginace a imaginárno, neboť ty rozezvučují nejvlastnější možnosti vztahu mezi subjektem a objektem a vedou jej z povrchní do hlubinné apriorní roviny poznání.

V dodatku dizertační práce se věnujeme srovnání Dufrennova pojetí imaginace a imaginárna s pojetím hlubinné psychologie. Dufrenne hlubinné psychologii vytýká její subjektivistické založení. Dufrennovo neúnavné úsilí o překonání subjektivismu, které se projevuje i v jeho teorii imaginace, je filosoficky jistě oprávněné, přesto bude zajímavé představit i další momenty hlubinněpsychologických teorií imaginace a imaginárna, z jejichž srovnání s Dufrennovou teorií vysvitnou jisté souvislosti. Zaměříme se na Sigmunda Freuda, Carla Gustava Junga a Gastona Bachelarda, s jejichž náhledy vykazuje Dufrennovo myšlení celou řadu styčných momentů. Nalézáme zde především obdobnost Dufrennova pojetí apriorního základu a problematiky nevědomí u hlubinných psychologů a dále výraznou blízkost v chápání imaginace a imaginárna, jež se promítá i do jejich vztahu k umění a estetickým otázkám s ním souvisejících. Náležitý prostor – už proto, že mu sám Dufrenne věnoval tak málo místa – zabírá Jungův pojem archetyp, s nímž Dufrennův pojem *a priori* spojuje mnoho podobností. Dále také Bachelardovo pojetí snění poetických obrazů, jež je spjaté s aktivní imaginací a rozezvučováním hloubky.

Dufrennova koncepce imaginace, imaginárna a *a priori* by si jistě zasloužila srovnání s mnoha dalšími koncepcemi. V průběhu vlastního výkladu budeme narážet na autory, z nichž vychází Dufrennova vlastní argumentace, a proto budou analyzováni v příslušných pasážích. To se týká především Immanuela Kanta a dvou hlavních inspirátorů, Dufrennových starších spolužáků z *École normale*, Maurice Merleau-Pontyho a Jeana-Paula Sartra. Dále jimi jsou, jak jsme již upozornili, Hans-Georg Gadamer a Paul Ricœur, přičemž druhý jmenovaný vykazuje s Dufrennovými náhledy obzvlášť velkou blízkost.

### 0.3 Pozice Mikela Dufrenna ve francouzské filosofii

Mikel Dufrenne by mohl být velmi dobře zařazen do tzv. generace „tří H“, kterou v knize *Stejně a jiné* odlišil Vincent Descombes od generace „mistrů podezírání“. Descombes zde mapuje vývoj francouzské filosofie mezi lety 1933 a 1978 a tvrdí, že lze v tomto období vyzorovat dva hlavní proudy. První generace „tří H“ neboli fenomenologie měla dominantní postavení od 30. let do roku 1960, zatímco generace „mistrů podezírání“ od roku 1960 do doby, kdy knihu Descombes psal, tj. do roku 1978. První se inspirovala myšlením „tří H“, tedy Hegelem, Husserlem a Heideggerem, kdežto druhá navazovala na „mistry podezírání“, jako byli Marx, Nietzsche a Freud.<sup>10</sup>

Descombes se při charakterizaci první generace soustředí výhradně na J.-P. Sartra a M. Merleau-Pontyho, ale vzhledem ke stanoveným kritériím by sem Dufrenne spadal taktéž. Dufrenne nepochybně zná „tří H“ velmi dobře a pracuje s nimi, ale do jeho díla se promítají především již pod vlivem Sartra a Merleau-Pontyho. Svědčí o tom i následující pasáž z úvodu *Phénoménologie*, kde píše, že nechce doslovně sledovat Husserla: „Chápeme fenomenologii ve smyslu, který prostřednictvím Sartra a Merleau-Pontyho zdomácněl ve Francii: jde o popis zaměřující se na esence, které jsou samy definovány jako fenoménu imanentní a společně s fenoménem daný význam. Esence je určena k odkrytí, avšak nikoli skokem od známého k neznámému, nýbrž odhalením.“<sup>11</sup> Toto poněkud odbyté vymezení, z něhož není příliš

---

<sup>10</sup> V. Descombes, *Stejně a jiné. Čtyřicet pět let francouzské filosofie (1933–1978)*, přel. Miroslav Petříček, OIKOYMENH, Praha 1995, s. 15.

<sup>11</sup> „On vera que nous ne nous astreignons pas à suivre la lettre de Husserl. Nous entendons phénoménologie au sens où MM. Sartre et Merleau-Ponty ont acclimaté ce terme en France: description qui vise une essence, elle-même définie comme signification immanente au phénomène et donnée avec lui. L'essence est à découvrir, mais par un dévoilement et non par un saut du connu à l'inconnu.“ M. Dufrenne, *Phénoménologie* (díl I), viz výše, s. 4–5 (pozn. pod čarou).

zřejmé, v čem se francouzská fenomenologie liší od původních Husserlových intencí, je pro Dufrenna vcelku typické. Dufrenne příliš neproblematizuje východiska svých německých předchůdců, a vlastně ani svých inspirátorů francouzských.<sup>12</sup> V celém svém rozsáhlém díle se Dufrenne s východisky předchozích fenomenologů explicitně vypořádává vzácně a především nikterak důkladně.

Tak například ve studii „Intencionalita a estetika“ z roku 1954, která vyšla rok po vydání *Phénoménologie* a lze ji považovat za jakési „compte rendu“ této velké knihy, se s předchůdci vyrovnává v prvních třech odstavcích.<sup>13</sup> Jedná se o příliš stručné shrnutí vybraných myšlenek Husserla, Heideggera, Hegela, které se, sotva začalo, přehoupne v příklon k Merleau-Pontyho filosofii vnímání, jež ovšem Dufrenne označí za plnohodnotné jen tehdy, bude-li vnímáním estetickým. Jinými slovy, velmi rychle se přesouvá k představení vlastních náhledů. Řekneme-li, že v téměř sedmisetstránkové *Phénoménologie* takové explicitní vypořádání není ani v této podobě, těžko Dufrenna označíme za solidního historika filosofie, jenž důkladně promýšlí svůj vztah k tradici. Velmi cenná je z tohoto důvodu jeho kniha *Jalons*, kterou tvoří soubor dříve časopisecky vydaných studií věnovaných konkrétním myslitelům.<sup>14</sup> Ani v tomto případě však nejde o sekundární literaturu v přísném slova smyslu, ale spíše o představení toho, co se mu na autorech, jako jsou Spinoza, Hegel, Heidegger, Bachelard, Sartre a Merleau-Ponty, hodí, v čem jsou tito autoři pro něj určující a v čem ho ovlivnili.

Dufrenne se jeví jako vhodnější představitel generace „tří H“ také z toho důvodu, že obhajuje fenomenologická východiska i po přechodu k nadvládě generace „mistrů podezírání“. Generace tří H sice od šedesátých let ztrácí své dominantní postavení (dva její hlavní představitelé přestávají být aktivní; Sartre napsal poslední velké ambiciózní filosofické dílo, *Kritiku dialektického rozumu*, v roce 1960, a Merleau-Ponty zemřel v roce 1961), ale existují myslitelé, kteří se ani později nepřestávají hlásit k fenomenologii a snaží se přitom

---

<sup>12</sup> Ve výše zmíněné citaci je například pozoruhodné, že Husserlovi přisuzuje „skok od známého k neznámému“. Merleau-Ponty, k němuž se hlásí a který se s německými zakladateli fenomenologie vyrovnává o poznání důkladněji, by s tímto tvrzením rozhodně nesouhlasil. Připomeňme známou větu z Merleau-Pontyho úvodu k *Fenomenologii vnímání*: „Husserlovské podstaty mají vynést na povrch všechny živoucí vztahy zkušenosti, podobně jako síť vyzvedá ze dna moře živě se míhající ryby a řasy. Je chybné tvrdit, že Husserl odděluje podstaty od existence.“ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologie vnímání*, přel. J. Čapek, OIKOYMENH, Praha 2013, s. 20.

<sup>13</sup> M. Dufrenne, Intentionnalité et esthétique, in: Dufrenne, M., *Esthétique et philosophie I*, Klincksieck, Paris 1988, s. 53–61.

<sup>14</sup> M. Dufrenne, *Jalons*, Martinus Nijhoff, La Haye 1966.

produktivně vyrovnat s námitkami nastoupivšího strukturalismu. Jedním z nich je právě Dufrenne. V základních aspektech zůstává neoblomným fenomenologem (kritizuje proklamace o smrti člověka, například v knize *Pour l'homme* z roku 1968),<sup>15</sup> ale dokáže také celou řadu poznatků strukturalismu integrovat do svého myšlení (zvláště poznatky týkající se řeči).<sup>16</sup> Jisté ovšem je, že jeho myšlenky nevyvolávají větší ohlas; Dufrenne není zcela na okraji, ale není ani součástí toho, co intelektuální Francie považuje za „živé“ myšlení. Stručně řečeno, jeho vliv se nedá porovnávat s vlivem, který měly hlavní postavy „tří H“ a pozdější představitelé neostrukturalismu, jako byli Foucault, Deleuze či Derrida.<sup>17</sup> Přestože Dufrenne svou filosofií, zvláště koncepcí *a priori*, téměř do posledních let svého života dále rozvíjel, je možné, že na menším ohlasu jeho díla má díl viny i jeho komplikovaný styl a „metafyzický“ slovník. Už sám ústřední pojem *a priori* mohl v postmoderní době působit jako červený hadr na rozzuřeného býka.

#### 0.4 Recepce Dufrennova myšlení

Sekundární literatury věnované Dufrennovi není mnoho. Většina z ní má navíc charakter spíše resumujícího ráz; nejde přitom jen o recenze, tento ráz často mají i ucelené studie. Jak jsme naznačili v závěru předchozí kapitoly, může na to mít vliv i skutečnost, že Dufrenne je složitý autor, který využívá koncepty nejhlubších filosofických systémů a výstavba jeho argumentů je často komplikovaná. Guido Morpurgo-Tagliabue Dufrenna ve své *Současné estetice* velmi přesně charakterizuje jako „bystrého dialektika“, ale zároveň mu vytýká, že je „dvoznačným filosofem“, který se „dobírá pracně určitých pravd, které byly již dávno odhaleny“.<sup>18</sup> Na druhou stranu, a přiznává to i Morpurgo-Tagliabue, jsou jeho texty plné vhledů, kvůli kterým stojí za to Dufrennův nesnadný styl zdolávat.

Vedle příspěvků zaměřených přímo na Dufrenna a jeho dílo bývá tento autor také mnohdy uváděn v zajímavém kontextu, aniž by byla navrhovaná souvislost více rozvedena.

---

<sup>15</sup> M. Dufrenne, *Pour l'homme*, Édition du Seuil, Paris 1968.

<sup>16</sup> Srov. M. Dufrenne, *Le poétique*, viz výše, a téhož roku v anglickém překladu publikovaná kniha M. Dufrenne, *Language & Philosophy*, Indiana University Press, Bloomington 1963.

<sup>17</sup> Také Dufrennův slavnější kolega a přítel Paul Ricœur, který se v době „mistrů podezírání“ pokoušel udržet pozici fenomenologa a přitom ji propojit s určitými náhledy strukturalismu, byl v době, kdy texty na tato témata psal, upozadován. To se ovšem změnilo nejspíše od 90. let a dnes patří naopak k nejčtenějším filosofům své doby.

<sup>18</sup> G. Morpurgo-Tagliabue, *Současná estetika*, přel. J. Jůzl a Z. Plošková, Odeon, Praha 1985, s. 370–376.

To činí například Paul Ricœur. Ve studii „Struktura, slovo, událost“ se obdivně vyjadřuje o Dufrennově výkladu poetické řeči z *Le poétique* a staví jeho přístup po bok Heideggerovy ontologie řeči.<sup>19</sup> Podobně se v *Živé metafoře* zmiňuje o důrazu, který Dufrenne klade na smyslové tělesné pocíťování v estetické zkušenosti, jež se týká jak vnímajícího, tak vnímaného.<sup>20</sup> Tyto odkazy však nemají výrazný vliv na vlastní Ricœurovy náhledy. Přesněji řečeno, jejich význam je zanedbatelný oproti tomu, jak se do jeho díla promítly poznatky takového Saussura, Benvenista, Lévi-Strausse či Heideggera. V knize Gillesse Deleuze a Felixe Guattariho *Co je filosofie?* je zmíněn Dufrennovův projekt afektivního *a priori* a jeho knihu *L'œil et l'oreille* autoři označují za podnětnou kritiku Merleau-Pontyho pozdní filosofie; více k tomu ovšem neříkají.<sup>21</sup>

Na tomto místě ve stručnosti okomentujeme nejvýraznější sekundární literaturu, kterou buď v této práci přímo zohledňujeme, nebo ji považujeme za hodnou přečtení.

Existují celkem tři sborníky věnované Mikelu Dufrennovi.

1. Svazek *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne* vyšel v roce 1975 v estetické řadě nakladatelství Union Général d'Éditions.<sup>22</sup> Sestává celkem z pěti oddílů, přičemž jen první, „Approches directes de Mikel Dufrenne“, se týká myšlení Mikela Dufrenna. V něm se nachází několik kvalitních studií analytické povahy, které se soustředí na vybrané pojmy Dufrennova myšlení. Taková je např. studie Roberta Figurelliho, jež důkladně rozebírá Dufrennovův pojem *a priori*,<sup>23</sup> či studie Daniela Charlese zabývající se Dufrennovým chápáním přírody.<sup>24</sup> Do této skupiny lze zařadit taktéž studii Nicolase Tertulliana, v níž tento autor shrnuje základní témata Dufrennovy *Phénoménologie* a uvádí je do kontextu dalších autorů, jako jsou Hartmann, Ingarden, Adorno či Lukács.<sup>25</sup>

Tématu naší práce se přímo týká studie Maryvonne Saison „Dufrenne: imaginaire et anarchie“, v níž autorka poskytuje věrné shrnutí problematiky imaginárna u Dufrenna, opatrně naznačuje srovnání s Jungovou teorií archetypu, se Sartrovým ireálným chápáním imaginárna

---

<sup>19</sup> P. Ricœur, *Struktura, slovo, událost*, in: P. Ricœur, *Život, pravda, symbol*, přel. M. Rejchrt, OIKOYMENH, Praha 1993, s. 218.

<sup>20</sup> P. Ricœur, *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris 1975, s. 286.

<sup>21</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Co je filosofie?*, přel. M. Petříček, OIKOYMENH, Praha 2001, s. 156 (pozn. pod čarou).

<sup>22</sup> G. Lascault (ed.), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, Union Général d'Éditions, Paris 1975.

<sup>23</sup> R. Figurelli, *La notion d'a priori chez Mikel Dufrenne*, tamtéž, s. 133–141.

<sup>24</sup> D. Charles, *Mikel Dufrenne et l'idée de nature*, tamtéž, s. 73–88.

<sup>25</sup> N. Tertullian, *En rélisant la Phénoménologie de l'expérience esthétique*, tamtéž, s. 115–127.

a na Dufrennově pojetí imaginárna nejvíce zdůrazňuje jeho subverzivní dimenzi. Imaginárně, zvláště to imaginárno, které se projevuje v umění, se vzpouzí společenským zvykům a poskytuje autentickou cestu z odcizeného světa.<sup>26</sup> Saison inspirativně rozvíjí etické a politické konsekvence koncepce imaginárna, které však v naší práci ponecháváme stranou.

Naopak mimořádně důležitá je pro naše zkoumání studie Edwarda S. Caseyho „L'imagination comme l'intermédiaire“, k níž se detailněji vyjádříme níže.

2. Dufrennovi bylo v roce 1992 věnováno jedno číslo *Revue d'esthétique* pod titulem *Pourquoi l'esthétique? L'hommage à Mikel Dufrenne*.<sup>27</sup> Sestává ze tří oddílů, přičemž první dva oddíly se zabývají otázkami metody estetiky a perspektivami tehdy aktuálních estetických proudů. Teprve třetí oddíl představují studie o Dufrennovi. Z nich vedle převažujících oslavných příspěvků vyniká text Maryvonne Saison „L'expérience esthétique et les limites de la philosophie“ a text italského autora Dina Formaggia „Mikel Dufrenne, la Nature et le sens poétique“.

3. Kniha *Mikel Dufrenne et les arts* představuje třetí soubor textů, o němž je třeba se zmínit.<sup>28</sup> Editorsky ji připravila již zmíněná Maryvonne Saison, jež se Dufrennovým dílem dlouhodobě zabývá. Jedná se ostatně o jeho žačku působící na Université Paris X-Nanterre, tedy na stejném institutu, kde od roku 1964 až do svého odchodu do důchodu přednášel i Dufrenne. Sborník vyšel u příležitosti odhalení pamětní stély připomínající Mikela Dufrenna v roce 1998. V tomto sborníku stojí za zmínku nejméně dva příspěvky. Studie „Dufrenne et l'a priori matériel“ od estetičky Baldine Saint-Girons podává důkladné srovnání Kantova a Dufrennova pojetí *a priori* a hledá náznaky materiálního *a priori* v Kantově třetí *Kritice*. Saint-Girons zpracovává nejen *Phénoménologie*, ale i pozdější *La notion d'a priori* a *L'inventaire des a priori*.<sup>29</sup> Studie Daniela Charlese „Voir, écouter, penser. A propos L'œil et l'oreille“ ukazuje, že velký vliv na Dufrennovy pozdní myšlenky měl nejenom Merleau-Ponty, jímž byl inspirován po celý filosofický život, ale také Gilles Deleuze. Týká se to hlavně obrany sluchu proti imperialismu zraku v knize *L'œil et l'oreille*, pro niž si vypůjčuje pojem „Rytmus“.<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> „L'art et l'imaginaire pour Mikel semblent donc être les seules voies authentiques pour celui qui vit dans le monde aliéné qu'est le nôtre.“ M. Saison, Mikel Dufrenne: imaginaire et anarchie, tamtéž, s. 11–20.

<sup>27</sup> Pourquoi esthétique? Hommage à Mikel Dufrenne, *Revue d'esthétique*, 1992, č. 21.

<sup>28</sup> M. Saison (ed.), *Mikel Dufrenne et les arts*, Université Paris X – Nanterre, Paris 1998.

<sup>29</sup> B. Saint-Girons, Dufrenne et l'a priori matériel, tamtéž, s. 43–56.

<sup>30</sup> D. Charles, Voir, écouter, penser. A propos *L'œil et l'oreille*, tamtéž, s. 35–41.

Vedle sborníků je třeba upozornit na pronikavou recenzi, nebo lépe řečeno recenzní studii Jacquese Taminiauxe „Notes sur une phénoménologie de l'expérience esthétique“, která nabízí bezesporu nejpečlivější rozbor *Phénoménologie* vůbec. Nejedná se přitom jen o shrnutí, nýbrž o kritické zhodnocení s uvážením sporných, problematických míst, ale i evidentních zásluh Dufrennovy stěžejní knihy.<sup>31</sup> Dále je to již citované heslo věnované Dufrennovi v *Současné estetice* Morpurgo-Tagliabua, kde nalezneme řadu výrazných postřehů; po dlouhá léta navíc šlo o jediný v češtině dostupný text týkající se Dufrenna.<sup>32</sup>

Teprve v roce 2014 vyšla o Dufrennovi první ucelená monografie. Jde o knihu Frédérika Jacqueta *Naître au monde. Essai sur la philosophie de Mikel Dufrenne*.<sup>33</sup> Autor se zde zaměřuje na Dufrennovu filosofickou antropologii a označuje ji za novou cestu v rámci fenomenologie. Proti filosofii konečnosti lidské existence, bytí k smrti, Dufrenne podle Jacquetovy interpretace staví filosofii zrození.<sup>34</sup> Jednotlivé existenciály pak Jacquet interpretuje ze zrození, a nikoli ze smrti. *Naître au monde* je fundovaná kniha, jejíž autor zná dokonale celé Dufrenново dílo, nabízí vhled do dufrennovských témat a navíc nalézají produktivní souvislosti. To se týká zejména nalézání styčných momentů s Mauricem Merleau-Pontym a Janem Patočkou. Jedná se však především o příspěvek k Dufrennově filosofické antropologii. Estetika a problematika imaginace a imaginárna jsou zde vykládány v intencích „filosofie zrození“. Z tohoto důvodu tuto excelentní práci zohledňujeme méně, než by si zasluhovala.

V češtině věnoval Dufrennovi původní studii Miloše Ševčík a nazval ji „Požadavky hodnot. Problém estetických hodnot u Mikela Dufrenna“.<sup>35</sup> Autor studie se zde soustředí na koncepci estetických hodnot u raného Dufrenna a na „způsob vymezení termínů estetická hodnota a pojetí požadavků estetických hodnot na subjekt umělce i diváka.“<sup>36</sup> Spolu s tím vyjasňuje pojmy afektivních kvalit a estetických kategorií a poukazuje na ambici založit je na předsubjekt-objektovém základu. Tyto pojmy a problémy s nimi spjaté ponecháváme v této

---

<sup>31</sup> J. Taminiaux, Notes sur une phénoménologie de l'expérience esthétique, *Revue Philosophique de Louvain*, 3ème série, Tome 55, č. 45, 1957, s. 93–110.

<sup>32</sup> G. Morpurgo-Tagliabue, *Současná estetika*, viz výše.

<sup>33</sup> F. Jacquet, *Naître au monde. Essai sur la philosophie de Mikel Dufrenne*, Ed. Mimésis, Paris 2014.

<sup>34</sup> „Nous explorerons ainsi que la phénoménologie dufrennienne qui prend la forme revendiquée d'une *philosophie de la naissance* et fraye une voie neuve au sein de la phénoménologie.“ Tamtéž, s. 32.

<sup>35</sup> M. Ševčík, Požadavky hodnot. Problém estetických hodnot u Mikela Dufrenna, in: M. Kolář (ed.), *Kráska významu*, UJEP, Ústí nad Labem 2013, s. 52–61.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 53.

práci stranou, neboť by příliš zatížily hlavní nit našeho zkoumání a navíc ani sám Dufrenne nerozvíjí souvislosti mezi hodnotami a imaginací.

Pro přítomnou dizertační práci jsou důležité dvě studie, které produktivně využíváme. Je to v první řadě Ricœurova recenze Dufrennovy knihy *La notion d'a priori* (1959).<sup>37</sup> Jedná se o velmi kritické zhodnocení slabých míst Dufrennova projektu *a priori*, které Dufrenna vedlo k přehodnocení tohoto projektu a k napsání celé další knihy o *a priori*, *L'inventaire des a priori* (1981). Ricœurova přehledná expozice hlavních rysů Dufrennova *a priori* nám umožnila ujasnit si interpretační strategii, s níž k výkladu *a priori* ve druhé části práce sami přistupujeme. Ricœur však ve své kritice jde ještě dál; domnívá se, že Dufrenne 1. tím, že *a priori* zbavil přísnosti kantovských kritérií, rozmnožil jejich počet, který se nedá ničím omezit, a 2. nedokázal vyřešit to, o co tak usiloval, problém subjekt-objektového dualismu.

Druhým stěžejním zdrojem je pro nás studie Edwarda S. Caseyho „L'imagination comme l'intermédiaire“, která poskytuje analýzu koncepce imaginace ve třetím dílu *Phénoménologie*.<sup>38</sup> S Caseyho interpretací polemicky pracujeme jak v první, tak ve druhé části práce;<sup>39</sup> zabývá se totožným tématem, ale dospíváme každý k jiným konsekvencím. Americký filosof Edward S. Casey mimo jiné v roce 1966 do angličtiny přeložil *La notion d'a priori* a později v roce 1973 v kolektivu autorů i *Phénoménologie*. Obě díla doprovodil předmluvami, na něž se také odvoláváme.

Na další sekundární literaturu, kterou v práci zohledňujeme a kterou vzhledem k našemu tématu považujeme za relevantní, odkazujeme na příslušných místech.

---

<sup>37</sup> P. Ricœur, Philosophie, sentiment et poésie, *Esprit*, 1961, č. 3, mars, s. 504–512. Tato studie vyšla také v anglickém překladu E. Caseyho jako předmluva Dufrennovy knihy *La notion d'a priori*: P. Ricœur, Preface, in: M. Dufrenne, *The Notion of the A Priori*, Northwestern University Press, Evanston 1966, IX–XVII.

<sup>38</sup> Casey, E. S., L'imagination comme l'intermédiaire, in: G. Lascault (ed.), *Vers une esthétique sans entrave*, viz výše, s. 93–113.

<sup>39</sup> Viz kap. 1.4.2.2 „Dufrenново kantovství v interpretaci E. S. Caseyho“ a kap. 2.7.2 „Reálno a imaginárno“.



## I. část: Imaginace jako vzor estetického vnímání

Cílem první části práce je provést zevrubnou analýzu Dufrennovy koncepce estetického vnímání, tak jak ji propracoval ve třetí části *Phénoménologie*, a ukázat, že zde za ústřední poznávací sílu považuje tzv. transcendentální imaginaci. Tato teze není samotným Dufrennem obhajována s razancí, kterou by si zasloužovala, a je až příliš často zastiňována formulacemi o významu prvotního tělesného vnímání. Přesto z hlediska filosofické estetiky skýtá zajímavé vyústění. Transcendentální imaginace je zde propojena s problematikou nezainteresovanosti, dokonce je označena za samotný její spouštěč. Jedná se tak o teorii, která představuje zajímavý příspěvek k tradici estetiky nezainteresovanosti.

V následující části práce nejprve exponujeme, z jakých důvodů se Dufrenne hlásí k metodě fenomenologické deskripce (kap. 1.1). Posléze poukazujeme na interpretační úskalí obhajoby teze, že vzorovou poznávací silou má být transcendentální imaginace (kap. 1.2). Pokračujeme zevrubným rozborem jednotlivých rovin vnímání od prezenze přes reprezentaci až k citu a ukazujeme, jaká jsou jejich specifika a jak se v estetické zkušenosti i jinde projevují jednotlivé poznávací síly, jako jsou smyslové pociťování, imaginace, rozvažování a city (kap. 1.4). Podáváme zevrubný rozbor jednotlivých rovin poznání a toho, jak se projevují v naivní prezenci, v praktické a teoretické zkušenosti a ve zkušenosti estetické. Čtenář se tak seznámí nejen s Dufrennovou teorií estetického vnímání, ale i s jeho celkovou obecnou noetikou.

### 1.1 Fenomenologická deskripce estetické zkušenosti

Estetika Mikela Dufrenna představuje velkolepý pokus o fenomenologickou deskripci estetické zkušenosti. V návaznosti na husserlovskou myšlenku intencionality Dufrenne zdůrazňuje, že při popisu zkušenosti musí být rovnoměrně zohledněn jak noematický, tak noetický aspekt. Na jednu stranu se objekt vždy ukazuje někomu, musí být někým intendován, na druhou stranu je vědomí subjektu vždy vědomím něčeho, tj. je vždy vyplněno nějakým intendovaným objektem. Toto platí i pro estetickou zkušenost, v níž je výraz (*expression*) estetického objektu a cit (*sentiment*), kterým divák výraz vnímá, v původní intencionální korelaci, a mluvíme-li o jedné části vztahu, mluvíme již i o druhé. Dufrenne usiluje o to nalézt a stanovit v této intencionální korelaci, kterou zkoumá nikoli z pohledu autorského tvoření, nýbrž výhradně z perspektivy divácké zkušenosti, obecné eidetické

zákonitosti, jež by byly charakteristické pro estetickou zkušenost a odlišovaly by je od jiných typů zkušeností.

Dufrenne se fenomenologické deskripci estetické zkušenosti věnuje ve dvousvazkové (a celkově čtyřdílné) *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Postupuje zde od důkladné analýzy estetického objektu, kterou zpracovává v první svazku nazvaném „Estetický objekt“, k analýze estetického vnímání, řešené ve svazku druhém, označeném názvem „Estetické vnímání“.<sup>40</sup>

Vzhledem k tomu, že noema a noesis jsou vzájemně provázané, se Dufrennův výklad často zdvojuje. Takřka všechna témata a pojmová vymezení nalezneme v obou svazcích, a proto lze souhlasit s Guidem Morpurgo-Tagliabuem, jenž označil Dufrennovo bezmála sedmisetstránkové dílo za „rozvláčné“.<sup>41</sup> I přes tuto oprávněnou výtku je třeba ocenit Dufrennovu schopnost neupadnout ani do subjektivismu, ani do objektivismu. Nepřevládá u něj ani jeden z pólů, oba jsou zohledněny vyváženě.<sup>42</sup>

Dufrenne na jednu stranu přesvědčivě argumentuje, proč estetický objekt musí mít smyslovou bázi (*le sensible*), v níž se spojují materiální elementy (*les matériaux*), jako jsou např. barvy, zvuky, kámen, bronz, do specifické formálně-obsahové jednoty. V ní se tyto elementy proměňují v pocíťované aspekty (*aspects du sensible*) estetického objektu (např.

---

<sup>40</sup> První svazek se deskripci estetického objektu, tj. noematickému pólu estetické zkušenosti, věnuje ovšem pouze v první části. Druhá část prvního svazku se zaměřuje nikoli na popis „estetického objektu“, nýbrž na analýzu uměleckého díla jakožto „věci“ existující nezávisle na estetické zkušenosti. Podobně ve druhém svazku je deskripci noetického pólu estetické zkušenosti neboli estetickému vnímání věnována pouze první (a celkově třetí) část, kdežto v části druhé (a celkově čtvrté) se Dufrenne posouvá k transcendentálnímu založení celého projektu a metafyzickým konsekvencím, jež mají noematický a noetický pól završit. Druhá a čtvrtá část, které přísně vzato nespádají do fenomenologické deskripce, představují však důležitou součást celého projektu. V pozdějším díle, jak jsme již předeslali, bude Dufrenne vycházet z ontologické perspektivy a naváže především na čtvrtý díl *Phénoménologie*. Fenomenologickou deskripci intencionální korelace charakteristickou pro estetickou zkušenost prováže organičtěji s ontologickým východiskem.

<sup>41</sup> G. Morpurgo-Tagliabue, *Současná estetika*, viz výše, s. 371; Morpurgo-Tagliabue dále dodává, že „nejlepší stránky jsou v druhém svazku“. S tímto tvrzením souhlasíme; druhý svazek je celkově přehlednější a sevřenější.

<sup>42</sup> Jacques Taminiaux toto překonání subjektivismu (psychologismu) a objektivismu (naturalismu) prohlašuje za jednu z velkých zásluh fenomenologie, kterou Dufrenne dokázal uplatnit pro oblast estetiky. Meze subjektivismu a objektivismu spočívají v přílišném zdůrazňování jednoho z pólů: subjektivismus považuje estetický objekt za pouhý podnět k odhalení původního vědomí, jež je pravou realitou; Taminiaux uvádí Baschovu teorii citu a Bergsonovu teorii intuice. Objektivismus, kam Taminiaux řadí kupříkladu Taina a Fechnera, redukuje subjekt na oblast reality, kterou lze soudit metodami přírodních věd; J. Taminiaux, *Notes sur une phénoménologie de l'expérience esthétique*, viz výše, s. 105–106.

hudební, výtvarný, básnický) a spojují se prostřednictvím vzájemné afinity a za pomoci časoprostorových schémat do celkového jednotného výrazu (*expression*), jenž je nejvlastnějším smyslem uměleckého díla. Tato vnitřní organizace pocíťovaných aspektů a specifická konfigurace časoprostorových schémat činí z uměleckého díla estetický objekt, který překonává charakter běžného objektu (*en-soi*) směrem k subjektu (*pour-soi*). Estetický objekt je tak zároveň objektem, protože má smyslovou bázi, i subjektem, protože je schopný vyjadřovat svět. Dufrenne proto o estetickém objektu hovoří jako o kvazi-subjektu.

Na druhou stranu estetický objekt existuje pouze pro recipienta, dává smysl jen tomu, kdo jej vnímá podle příslušného estetického vnímání, a mimo toto vnímání není možný. Dufrenne estetické vnímání přisuzuje jedině takovému recipientovi, jehož vnímání splňuje kritérium exemplárního estetického vnímání, které formuluje následovně: „Je to vnímání *par excellence*, čisté vnímání, které nemá jiný cíl než svůj vlastní objekt a neproměňuje se v jednání.“<sup>43</sup> Vnímání kritika, kunsthistorika, autora či performativního umělce, jenž dílo provádí, jsou již jinými typy vnímání.

V následující části se zaměříme detailněji na Dufrennovu koncepci estetického vnímání, třebaže ji nelze, jak jsme právě ukázali, přísně vzato oddělit od estetického objektu. Dufrenne svou koncepci estetického vnímání neustále porovnává s dalšími typy vnímání a promýšlí, jakou roli v každém druhu vnímání hrají jednotlivé poznávací síly. Dufrennovův výklad estetického vnímání odhaluje i jeho obecnou teorii vnímání rozdělenou do tří úrovní: prezenze, reprezentace a reflexe.<sup>44</sup>

## 1.2 Primát prezenze, nebo primát imaginace?

Již v úvodu jsme upozornili na určitou Dufrennovu neradikálnost, která se projevuje jak na úrovni terminologie (neodvaha opustit kantovský slovník), tak na úrovni proklamovaných

---

<sup>43</sup> M. Dufrenne, *Phénoménologie*, viz výše, s. 25.

<sup>44</sup> K výkladu *Phénoménologie* patří k nejzajímavější sekundární literatuře (řazeno abecedně): E. S. Casey, Translator's Foreword, in: M. Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, přel. E. S. Casey a kol., Northwestern University Press, Evanston 1973, s. XV–LXVII; M. Kelly, *Encyclopedia of Aesthetics* (2. díl), viz výše, s. 77–79; G. Morpurgo-Tagliabue, *Současná estetika*, viz výše, s. 370–376; G. J. Pedersen, *Art, Empathy, Truth. On the Phenomenology of Aesthetic Experience by Mikel Dufrenne*, Master thesis, University Oslo 2013; J. Taminaux, Notes sur une phénoménologie de l'expérience esthétique, viz výše, s. 93–110; N. Tertullian, En rélisant la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, viz výše, s. 115–127.

cílů. Ve srovnání s autory, jako jsou Heidegger či Merleau-Ponty, kteří svým filosofickým náhledům přizpůsobili i styl vyjadřování, je zkrátka Dufrenne méně sebejistý.

Dufrenne jakožto fenomenolog považuje za eminentně důležité vyjít od původních žitých významů. Máme-li dosáhnout pravého autentického smyslu, musíme zohlednit, z jaké půdy tento smysl původně pochází, a nikoli pracovat až s odvozenými abstrakcemi, jako to činí v evropském myšlení převládající pozitivistický racionalismus, jehož důsledkem je krize moderního lidství.<sup>45</sup> Dufrenne se s tímto fenomenologickým východiskem plně ztotožňuje. Při formulování těchto základních východisek se nejčastěji odvolává na myšlení Maurice Merleau-Pontyho, jenž je bezesporu jeho hlavní filosofickou inspirací. V návaznosti na jeho tezi o primátu vnímání považuje tělesné vnímání za první způsob, jakým se setkáváme se skutečností, za prvotní zdroj, z něhož pochází jak subjekt, tak objekt, tedy za vlastní fenomenologickou půdu veškerého zjevování.<sup>46</sup>

Na druhou stranu ovšem nesouhlasí s tím, že by tělesné vnímání mělo být jakýmsi prototypem pro veškeré mody vnímání a že bychom po jeho vzoru měli přistupovat například i k takovým fenoménům, které jsou fundovány nejen tělesně, ale zrovna tak intelektuálně (např. řeč či obecniny). Dost jasně se vymezuje vůči případnému obvinění z antiintelektualismu, který redukuje veškeré vnímání na tělesné významy a nepřiznává vlastní specifika i jiným kognitivním rovinám. Pokud chceme zachytit vnímání v jeho plné komplexitě, je nezbytné ukázat, že důležité je jak tělo (*corps*), tak mysl (*esprit*) a že se vzájemně potřebují a vyžadují.<sup>47</sup> Sám píše: „Neměli bychom nicméně privilegovat jeden ze

---

<sup>45</sup> Tato krize spočívá v tom, že moderní člověk považuje vědecké poznatky za pravdu o sobě, kdežto svět, ve kterém žije, za odvozeninu. Ocitá se tak ve dvojitě světe, aniž by dokázal nalézt jejich vzájemnou souvislost. V myšlence „krize moderního lidství“ je obsažena základní motivace fenomenologie od Husserla a Heideggera až po současné představitele tohoto filosofického přístupu. Lze ji považovat za základní společný jmenovatel fenomenologie a silně rezonuje i u Dufrenna, který se při řešení krize uchyluje k estetické zkušenosti. K tématu krize, srov. E. Husserl, *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie*, přel. O. Kuba, Academia, Praha 1972.

<sup>46</sup> Srov. M. Merleau-Ponty, *Primát vnímání*, přel. J. Halák, Togga, Praha 2011 a M. Merleau-Ponty, *Fenomenologie vnímání*, viz výše.

<sup>47</sup> Zde se jasně ukazuje, že Dufrenne není v následování Merleau-Pontyho teze o primátu vnímání důsledný. Jakub Čapek v knize *Maurice Merleau-Ponty. Myslet podle vnímání* rozlišil tři různé významy „primátu vnímání“ u Merleau-Pontyho: 1. genealogický význam, podle kterého je vnímání první způsob, jak se setkáváme se skutečností, a teprve z něj povstávají další způsoby poznávání, jako jsou řeč a rozumové akty; 2. fundační význam, podle kterého je vnímání nejen to, co předchází v čase jiným lidským úkonům, ale co je bez ohledu na reálnou časovou genezi jejich základem; 3. modelový význam, podle kterého je vnímání vzorový případ pro uvažování o jiných rovinách lidské existence, jako jsou řeč, rozum, vztah k druhým. J. Čapek, *Maurice Merleau-*

dvou termínů a udělovat mu prioritu. (...) Nejsme pouhá mysl, která by se přidávala k tělu, nejsme ani tělo, které by bylo upadlou myslí, nýbrž jsme tělo, které se stává myslí, a myslí, která se stává tělem.“<sup>48</sup>

Tuto provázanost těla a mysli nejlépe dokazuje estetické vnímání a jeho klíčová poznávací síla, tzv. transcendentální imaginace. Vlastní výkon transcendentální imaginace spočívá v tom, že odstupuje od tělesné bezprostřednosti směrem k myslí, aby tuto původní prezenci prolomila a oddělila subjekt a objekt.

V běžné prakticky či teoreticky zaměřené zkušenosti podléhá transcendentální imaginace zákonodárství rozvažování. Představuje jen mezikrok; zprostředkovává vnímanou danost do pojmově vymežitelné reprezentace, ale v poslední instanci je její výkon podřazen pod pojem. Transcendentální imaginace se tak v těchto typech zkušeností podílí na zapomenutí na původní žitý charakter zkušenosti (a tedy v posledku na krizi). Naproti tomu v estetické zkušenosti se stává hlavní poznávací silou a vzorem pro tělo i mysl. Transcendentální imaginace v estetické zkušenosti provádí dvojí a vzájemně protisměrný pohyb odstupu (*distance*) a přilnutí (*adhérence*); je pohybem od těla směrem k myslí a od myslí směrem k tělu. Vlivem transcendentální imaginace již divák nemůže k objektu přilnout jako k bezprostřední prezenci, odstupuje od něj, zároveň však objekt již nedokáže přeložit do jednoznačného významu reprezentace, a tak před ním zcitliví a přilne k němu. Domníváme se, že tato paradoxní protisměrnost transcendentální imaginace je spouštěčem estetické zkušenosti a lze ji charakterizovat jako Dufrennovu verzi Kantova „*interesseloses Wohlgefallen*“, tedy bezzájmového zálibení či nezainteresovaného zájmu. Pohybu odstupu, jenž je zároveň přilnutím, se podřizuje jak tělo (protisměrnost synchronizace a oddalování těla a objektu), tak mysl (protisměrnost citu a reflexe).

Pouze v estetické zkušenosti dochází ke komplexnímu vnímání, v němž se ve vzájemné provázanosti rozvinou všechny poznávací síly. Jen zde je překonána omezenost jak

---

*Ponty. Myslet podle vnímání*, Filosofia, Praha 2012, s. 13–16 a 45–50. Ve *Phénoménologie* najdeme formulace, v nichž Dufrenne obhajuje všechny tři tyto významy, ale také takové, které všechny tři popírají. Vnímání mu je tak někdy původem, základem i modelem veškerého poznávání a jindy se dovolává vlastních specifických rysů ostatních poznávacích sil, především rozvažování. Toto „rozpačité merleau-pontianství“ se však v dalším díle stává důsledným.

<sup>48</sup> „Mais en fait, il faut éviter de privilégier un des deux termes en lui conférant une antériorité (...). Nous ne sommes pas un esprit qui se grefferait sur un corps, ni un corps qui serait la déchéance d'un esprit, mais nous sommes perpétuellement un corps qui devient esprit et un esprit qui devient corps.“ M. Dufrenne, *Phénoménologie*, viz výše, s. 440.

roviny prezenze, tak reprezentace. Oproti naivitě tělesné prezenze je estetická zkušenost schopna odstoupit od sebe sama, oproti reprezentacím, které abstrahují od původních žitých významů, dokáže přilnout k jejich tělesnému základu a žité významy znovu odhalit. Z reflexivního odstupu estetická zkušenost odhaluje, jak a z jakých motivů se předchozí dvě roviny vzájemně podílejí na poznávání světa, ve kterém žijeme.

Transcendentální imaginace je vzorovou poznávací silou, díky níž může k takto komplexnímu vnímání dojít.

### **1.3 Poznámka: tři významy pojmu vnímání u Dufrenna**

Než se pustíme do výkladu základních charakteristik rovin prezenze, reprezentace a reflexe, tedy základních rovin Dufrennovy teorie vnímání, je třeba vyjasnit, jak Dufrenne přesně pojmu „vnímání“ rozumí. Vnímání je podle něj především „uchopením významu“ (*saisie d'une signification*), tedy jakmile uchopíme význam, lze hovořit o vnímání.

Tohoto uchopení významu jsme schopni již 1. na úrovni tělesné prezenze, v níž se ještě neodděluje subjekt od objektu. Význam je ve své primordiální podobě objeven nikoli díky intelektuálnímu souzení či díky zvyku, který jsem si osvojil učením, nýbrž díky tomu, že se mě tento význam již nějak týká. Význam není možný bez zaujetí, naopak se mnou rezonuje, oťrásá mnou, vyzývá mě a já na tuto výzvu odpovídám svým tělem. Význam je zde stvrzován mým chováním. V prvotním vnímání význam uchopuji bezprostředně ve znaku. Znak je zde ještě v jednotě. Teprve 2. na úrovni reprezentací jsou od sebe rozlišitelné; význam se zde stává více myšleným než žitým a je přizpůsobován co nejjednoznačnějšímu vymezení (pojmu či účelu). Uchopení významu 3. na úrovni sympatické (estetické) reflexe je podle Dufrenna nejintegálnější. Vnímající subjekt se vrací k žitým významům původní prezenze a přitom je poučen reprezentacemi. Díky reflexivnímu odstupu je schopen pochopit vzájemnou souvislost jednotlivých rovin.

Je ovšem třeba mít na vědomí, že Dufrenne někdy vymezuje „vnímání“ úžeji, a to dvěma způsoby: 1. Vnímání „v plném smyslu“ (*en son sens plein*) je pouze takové, které dokáže zohlednit původní vazby mezi mnou a světem, subjektem a objektem, mezi tím, co vnímám, a tím, co je vnímáno. Tuto podmínku ale přísně vzato splňuje jen vnímání estetické. Jak úroveň prezenze, tak úroveň reprezentace jsou omezené. (Prezenze není schopna podstoupit, aby se jí mohl subjekt vědomě otevřít. Reprezentace zapomíná na své žité vazby.) 2. Vnímání je možné jen tehdy, když dochází k diferenciaci subjektu a objektu.

Objekt je vnímáný a subjekt vnímající, jedině pokud je prolomena původní prezenze. Rovina prezenze by tedy podle tohoto kritéria nebyla ještě vnímáním.

## 1.4 Tři roviny vnímání

### 1.4.1 Prezenze a pocíťování

Ve zkušenosti prezenze zakouším význam v bezprostřednosti, kde tělo a mysl, subjekt a objekt jsou ještě nerozlišené a náleží do jednoty nereflektované tělesnosti. Objekty v této předreflexivní rovině se dávají mému tělu a skrze mé tělo jsem s objekty na stejné úrovni nebo, jak Dufrenne také píše, „jsou stejného rodu jako my“.<sup>49</sup> Není zde ještě transcendující mysl (reflexivní cogito), která by byla schopna odstoupit od objektu, převést jej na reprezentaci a učinit z něj představu našeho vědomí. Dufrenne namísto toho hovoří o tělesném intelektu (*intellection corporelle*), což je jakési primordiální poznání prostřednictvím těla. „Dá se říct, že poznávám věci stejným způsobem, jako ony poznávají mne, tj. bez výslovného rozpoznání.“<sup>50</sup> Uchovává se zde „dojem plnosti“ (*l'impression de plénitude*).

Význam je v této úrovni zakoušen tělem v plném spolčení se světem (*signification est éprouvée par le corps, dans sa connivence avec le monde*): „vše je dáno, nic není poznáno“. Autenticky čistého vnímání v bezprostřední prezenzi, které by bylo nezátížené reprezentacemi a reflexí, jsou však podle Dufrenna schopny pouze děti nebo přírodní národy. Pro moderního dospělého člověka je subjekt-objektová totalita těžko dosažitelná, a tak se mu ohlašuje jen v dílčích situacích. Dufrenne uvádí příklady takového tělesně zakoušeného významu na úrovni prezenze. Je jím například živější intonace hlasu, která ohlašuje vztek, jistá tíha vzduchu, která námořníkovi ohlašuje, že nastane bouřka.

Dodejme, jak se projevuje bezprostřední prezenze v ostatních dvou rovinách vnímání. V úrovni reprezentací je záměrně vytlačována. Reprezentace odhlíží od žitých významů s cílem dosáhnout jasnějších výměřů, které budou snadněji komunikovatelné a budou mít objektivnější platnost. S tím ovšem ztrácejí ze zřetele souvislost se svým původním základem náležejícím do žitého světa. Naopak reflexivní estetické vnímání se k rovině prezenze vrací a

---

<sup>49</sup> „[L]es choses nous sont présentes, il n'y a point d'écran entre elles et nous, elles sont de la même race que nous.“ Tamtéž, s. 423.

<sup>50</sup> „[S]i l'on veut, je connais les choses de la même façon qu'elles me connaissent, sans les reconnaître.“ Tamtéž, s. 425.

považuje prezenci za svůj výchozí zdroj: „je jisté, že vnímání začíná v prezenci. A je to právě estetická zkušenost, která toto potvrzuje.“<sup>51</sup> Estetické vnímání ukazuje prostřednictvím reflexe původní základ veškerého vnímání v tělesné prezenci. Podobně jako v původní prezenci i v estetickém vnímání se objekt ohlašuje ze všeho nejdříve tělu a je pociťováním. Smysl, který odhaluje, není výsledkem konstituce nezávislého subjektu, nýbrž vychází z propojení objektu a subjektu v původní tělesné prezenci.

#### 1.4.2 Reprezentace a imaginace

V rovině reprezentací dochází k narušení původní jednoty a k vyvstání subjektu a objektu. Původní pociťování (*sentir*), které ovládalo tělesnou prezenci, nahrazuje imaginace. Imaginace podle Dufrenna „vytváří jistým způsobem vazbu mezi myslí a tělem“.<sup>52</sup> Její základní funkcí je zprostředkovat přechod od žitého k myšlenému. Vychází z původní prezence, ale odstupuje od ní, aby se původně tělesně pociťovaný a od subjektu ještě neodlišený objekt ukazoval jako vnímaný objekt, tedy aby se původní prezence dávala jako reprezentace. Dufrenne odlišuje dva aspekty imaginace: 1. transcendentální a 2. empirický.

1. Transcendentální imaginace je to, co umožňuje viditelnost, schopnost vidět (*le pouvoir de voir*). Prolamuje původní subjekt-objektovou jednotu a dovršuje pohyb, pomocí něhož vědomí proti sobě staví objekt, a tak vytváří mezi nimi odstup (*distance*). A dále, otevírá časoprostorové pole, aby v něm mohla vyvstávat reprezentace (*ouverture*).

Transcendentální imaginace je jinými slovy apriorní podmínkou možnosti reprezentace, bez níž by reprezentace nemohla být uskutečněna. Stojí v základu každé zkušenosti, v níž dochází k odstoupení subjektu a objektu (tj. každé zkušenosti kromě bezprostřední prezence).

Nejčastěji slouží prakticky či teoreticky zaměřenému vnímání skutečnosti, v němž člověk převádí reprezentace do pojmově vymezených výměrů neboli do řádu „mít“.<sup>53</sup> Ať už

---

<sup>51</sup> „Tel est le plan de la présence (...). Mais il reste que la perception commence là. Et précisément l'expérience esthétique peut nous en assurer.“ Tamtéž.

<sup>52</sup> „[L]'imagination fait en quelque sorte la liaison entre l'esprit et le corps.“ Tamtéž, s. 432.

<sup>53</sup> Když se Dufrenne pokouší o celkovou charakterizaci roviny reprezentace, odvolává se na Gabriela Marcela a jeho odlišení řádu „mít“ a „být“. Zatímco v řádu „mít“ člověk přistupuje k věcem a lidem instrumentálně, tj. chápe je jako prostředky, které může využít k vlastnímu prospěchu, v řádu „být“ překračuje utilitární pragmatismus směrem k zájmu o svět a bytí. Podobně jako Marcel se Dufrenne domnívá, že nejen oblast praktického jednání, ale i drtivá většina teorie je utilitárně zaměřena a podléhá logice „mít“. Reprezentace mají



jde o praktické účely či o teoretické pojmy, poznávací proces zde vypadá v základu stejně: transcendentální imaginace danost uspořádává do jasně odlišitelného zjevu (*apparence, signifiant*) tak, aby ji bylo možno podřadit pod pojmově vyčerpateľný význam (*signifié*), který vymezení způsob, jak poznat věc (*chose*). Hlavní poznávací silou je zde rozvažování, které nakonec podřadí zjev pod pojem, tj. určí význam reprezentace (Dufrenne odkazuje na Kantovo pojetí určující soudnosti).

Transcendentální imaginace ovšem nemusí sloužit pouze rozvažování. Jiným způsobem se uplatňuje v estetické zkušenosti, v níž se snaží uspořádat danost opět tak, aby ji uchopilo rozvažování prostřednictvím pojmu. Estetický výraz však nelze uspořádat do reprezentace, proto vzniká nezdár, který probouzí sympatickou reflexi (Dufrenne odkazuje na Kantovo pojetí reflektující soudnosti). Na význam transcendentální imaginace pro estetickou zkušenost se detailněji podíváme níže.

2. Empirická imaginace naproti tomu není nutnou součástí každé vnímatelné zkušenosti, ale v utilitárně zaměřených zkušenostech se jí zpravidla účastní. Reprezentaci podle Dufrenna nikdy nevnímáme jako čisté absolutní „datum“, nýbrž je vždy okamžitě doplňována a ožívována prostřednictvím empirické imaginace virtuálními věděními. Toto virtuální vědění (*savoir virtuel*) má povahu obrazu (*image*). Není ani smyslové, ani konceptuální, nýbrž je něčím mezi obojím.<sup>54</sup> Existuje v předchůdné formě implicitní možnosti přidat se k reprezentaci. Při výkonu vnímání je virtuální vědění plně spjaté se samotným smyslem vnímaného objektu. Nelze je oddělit od vnímání, jako lze oddělit vysvětlivku vloženou do textu; není to doplněk informace, který by se k vnímanému přidával z vnějšku. Dufrenne uvádí příklad sněhu a jeho studenosti: „Vím, že sníh je studený, to znamená, že mohu aktualizovat vzpomínky na zkušenosti, kdy mi bylo chladno. Avšak když vidím sníh, ukazuje se mi jako studený, aniž bych prováděl tuto aktualizaci. (...) Tento typ bezprostřední prezenze, ne-konceptuální a přesto ne-pocit'ované (*non-sensible*), je ‚obraz‘ studenosti, který

---

přirozený sklon vtahovat do řádu „mít“, a aby byly použity v řádu „být“, vyžadují opravdovou osobnost, která jim dokáže nepodlehout. Překračovat utilitarismus reprezentací dokáže podle Dufrenna vedle autentické filosofie už jen umění, které se ale nepohybuje v médiu reprezentací.

<sup>54</sup> „[L]’image, qui est elle-même un *metaxu* entre la présence brute où l’objet est éprouvé et la pensée où il devient idée, permet à l’objet d’apparaître, c’est-à-dire d’être présent en tant que représenté“ [obraz, který je *metaxu*, středový člen, mezi surovou prezencí, v níž je objekt zakoušen, a myšlenkou, v níž se stává ideou, dovoluje, aby se předmět ukazoval, to znamená, aby byl prezentní jakožto reprezentovaný]. Tamtéž, s. 432.

doprovází vnímání sněhu a činí je výmluvným. Mé implicitní vědění je obráceno do abstraktní, a přesto ještě reálné presence pociťovaného.<sup>55</sup>

Obrazy virtuálního vědění nejsou tedy nutně aktualizací mých konkrétních vzpomínek, jež bych mohl vyhledat v mé osobní historii. K vyvolání obrazu nemusím provádět tuto „vzpomínkovou“ aktualizaci, vzpomínkově zaměřený imaginativní akt. Určení toho, kdy a jak jsem si ten či onen obraz utvořil, je zpravidla zapomenuto a ani nemá příliš velkou relevanci pro prostředěčnou úlohu, kterou obrazy mají při konstituci reprezentací. Navíc tyto obrazy nemusejí mít nutně reálnou předlohu, může jít o fantazmata, která nebyla nikdy reálně prožita, nebo o takovou směs vzpomínkových obrazů, že je za fantazmata považujeme. Obrazy virtuálního vědění vycházejí ze všeho toho, co jsem prožil jak vědomě (vzpomínky), tak podvědomě či nevědomě (fantazmata, nereflektované emoce atd.), tedy z toho, co je součástí mého já. Uspořádávají specifickou konstelaci obrazů, které se přimykají ke konkrétním danostem, jež vnímám v konkrétních situacích.

Jak transcendentální, tak empirická imaginace se zásadním způsobem podílejí na tvorbě reprezentací. Zatímco transcendentální imaginace uspořádává časoprostorovou danost do jasně odlišitelného zjevu, imaginace empirická oživuje a rozšiřuje vzhled této danosti o obrazy virtuálního vědění, aby pomohla rozvažování nalézt pojmově vyčerpateľný význam dané reprezentace, který bude odkazovat ke konkrétnímu denotátu. V řádu „mít“ je hlavní poznávací silou rozvažování, které využívá oba typy imaginace. Po nalezení příslušné kategorie jsou však odhozeny podobně jako žebřík, po kterém jsme vylezli na vrchol a již ho nepotřebujeme. Oba typy imaginace mají tedy jen zprostředkovatelskou úlohu. Jsou nezbytnou součástí poznávacího procesu, ale poslední jejich instancí je rozvažování. Transcendentální imaginace uspořádá zjev a umístí jej do časoprostorového pole, empirická imaginace nabízí obrazy, které napomáhají urychlit poslední a nejdůležitější krok: subsumpci zjevu pod pojem a určení reprezentace. Jakmile rozvažování dospěje k pojmu, zbavuje se imaginace.

Dufrennova koncepce imaginace tedy stojí v pozadí tvoření reprezentací. Podobně jako pro úroveň presence bylo klíčovou poznávací silou pociťování (*sentir*), je pro úroveň

---

<sup>55</sup> „Je sais que la neige est froide, c'est-à-dire que je puis actualiser le souvenir d'expériences que j'ai faites de cette froideur; mais quand je vois la neige, elle m'apparaît froide sans que j'opère cette actualisation (...). Cette sorte de présence immédiate, non conceptuelle et pourtant non sensible, c'est «l'image» du froid qui escorte la perception de la neige et le rend éloquent: le savoir est converti en une présence abstraite et cependant réelle du sensible qui s'annonce sans se livrer.“ Tamtéž, s. 437.

reprezentace ústřední poznávací silou imaginace. Prostřednictvím transcendentální imaginace dochází k subjekt-objektové diferenciaci; původní prezenze, subjekt-objektová totalita, je nahrazena re-prezentací, odstoupením subjektu od objektu. Každá reprezentace je asociována obrazy virtuálního vědění, které produkuje empirická imaginace. Původní tělesná zkušenost se díky imaginaci v obou jejích podobách intelektualizuje, třebaže, jak Dufrenne zdůrazňuje, je nedílně spjata s původní prezencí, z níž vychází.

#### 1.4.2.1 Kant a Dufrenne

Pojmy transcendentální a empirické imaginace jsou inspirovány Kantovým filosofickým projektem a jeho odlišením produktivní a reproduktivní imaginace, jak je vymezil v *Kritice čistého rozumu*. U Kanta je produktivní imaginace stejně jako Dufrennova transcendentální imaginace podmínkou možnosti každé vnímatelné zkušenosti; obě mají za funkci uspořádat danost do reprezentace, kterou následně podřazují pod pojem (méně často – a opět to platí pro oba autory – se jí toto podřazení nedaří a pak probouzí estetickou zkušenost). Reproductivní imaginace u Kanta stejně jako Dufrennova empirická imaginace čerpá ze zažitých zkušeností; není nutná, pouze obohacuje reprezentace o virtuální vědění.

Způsob, jakým se Dufrenne vymezuje vůči Kantovi, je ovšem poněkud rozpačitý:

1. Na jednu stranu, jsa poučen poznatky moderní fenomenologie, se již nesnaží transcendentální dimenzi zkušenosti založit na kritériích nutnosti a obecnosti, vědeckém ideálu, k němuž osvícenec Kant uctivě vzhlíží, nýbrž chce prokázat, že tvorba reprezentací pochází z původní tělesnosti, z původních vazeb světa, ve kterém člověk žije (*Lebenswelt*).<sup>56</sup> Právě imaginace, která se na tvorbě reprezentací zásadním způsobem podílí, je podle

---

<sup>56</sup> Dufrenne se při tomto rozvíjení Kanta odvolává na Heideggerovu interpretaci z knihy *Kant a problém metafyziky*, známé také jako tzv. *Kantbuch*. Třebaže Dufrenne klade důraz na tělesnost a prezenci a volí slovník, který je spíše než heideggerovské terminologii bližší francouzské tradici fenomenologie (především M. Merleau-Pontymu), s Heideggerovou odvážnou interpretací Kanta souhlasí a nepochybně mu Heideggerova *Kantbuch* dodala k vlastnímu vyrovnání se s Kantem odvalu. Srov. M. Heidegger, *Kant a problém metafyziky*, přel. J. Pechar, OIKOYMENH, Praha 2004. Heidegger se snaží na důkladné analýze prvního vydání *Kritiky čistého rozumu* z roku 1781 ukázat, že hlavní cíl Kantova projektu původně nespočíval v konstruování teorie poznání podle obecných a nutných podmínek poznání (epistemologie), nýbrž směřoval hlouběji k založení ontologického porozumění, které epistemologickému poznání předchází. Heidegger tedy za hlavní téma Kantovy kritiky rozumu považuje problém konečnosti lidského poznání. Zdůvodňuje to právě přes imaginaci. Všechny mohutnosti mysli (smyslovost, rozvažování, rozum) mají společný kořen v produktivní imaginaci a imaginace je formativní známkou konečnosti lidské existence.

Dufrenna charakteristická svou ambivalentní povahou, existuje totiž v těle a zároveň je víc než tělo. Vychází z původního tělesného základu, ale dokáže jej překračovat k vyšším úrovním poznání. Imaginace je důkazem, že člověk je v neustálé oscilaci mezi tělem a myslí. Vlastní výkon transcendentální imaginace spočívá ve schopnosti transformovat původní tělesný základ do reprezentací, nicméně se původní tělesnosti nikdy zcela nevzdává. Podobně obrazy virtuálního vědění, jež tvoří empirická imaginace, mají původ v žité zkušenosti. Byly utvořeny v původní tělesné prezenci, jejíž sílu a vělost na danosti obnovují. Z danosti se tak spíše stává kvazi-danost; není již žitá, nýbrž kontemplovaná v reprezentaci.

2. Vedle tohoto promyšlení tělesného založení imaginace se ale Dufrenne při popisu praktického a teoretického způsobu žití (řád „mít“) přiklání ke stanovisku Kanta-osvícence. Dufrenne tvrdí, že jakmile je reprezentace podřazena pod pojem, tělesný základ je odjímán, aby namísto zdroje pocházejícího z žité zkušenosti byl pomocí rozvažování nalezen „původ“, který je nikoli žitý, nýbrž logický (*un originaire logique et non vécu*).<sup>57</sup> Imaginace v obou svých typech zůstává pouhou pomůckou na způsob výše zmiňovaného žebříku. Tuto ryze zprostředkovatelskou roli ovšem překonává ve zkušenosti estetické, v níž nabývá na zásadní důležitosti (viz níže). Shrnujícím způsobem řečeno je tato druhá Dufrennova pozice následující: ve zkušenostech, v nichž se pohybujeme v pojmech (praktické účely, teoretické pojmy) a v nichž vládne logika řádu „mít“, se reprezentace izolují od původních žitých vazeb. Jak tělesná prezence, tak obrazy virtuálního vědění jsou pouhou pomůckou, na niž je ve výsledku zapomenuto. Pokud mají být připomenuty, odhaleny a plně reflektovány, je třeba podstoupit estetickou zkušenost.

Dufrenne je při popisu prakticko-teoreticky zaměřených zkušeností rozkročen mezi moderní fenomenologickou a racionální kantovskou interpretací. Druhá pozice v Dufrennově formulacích ze třetího dílu *Phénoménologie* bezesporu převládá, je ovšem fenomenologicky méně přesvědčivá. Je obhajitelné, že žité významy dokáže zohlednit výhradně estetická zkušenost, kdežto zkušenosti spadající pod řád „mít“ je chápou za pouhé prostředky, které po nalezení pojmu ztrácejí význam? Nemá prezence a imaginace větší význam i v řádu „mít“? Neprostupují naše logické výměry? Podléhá váhavý Dufrenne při popisu reprezentací až příliš vlivu Kanta-osvícence? Pokud by byl důsledný fenomenolog, musel by připustit, že i v řádu „mít“ tělesné významy a obrazy virtuálního vědění ovlivňují porozumění reprezentace, že uspořádávají specifickou konstelaci, která určuje, co a jak budu vnímat v konkrétní situaci, že

---

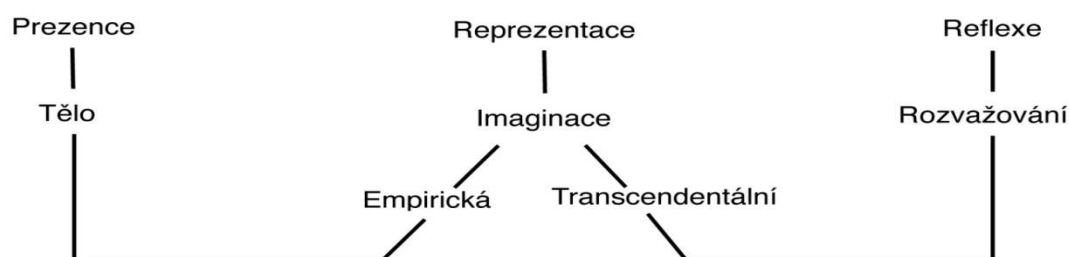
<sup>57</sup> M. Dufrenne, *Phénoménologie*, viz výše, s. 463.

jsou „pozadím“, na němž rozumím konkrétnímu zjevu. Každá logicky vyměřená výpověď je umožněna a určována původnějším žitým vnímáním.

#### 1.4.2.2 Dufrenново kantovství v interpretaci E. S. Caseyho

Ve studii „L'imagination comme l'intermédiaire“ („Imaginace jako zprostředkovatel“) si této Dufrennovy rozpolcenosti všímá i Edward S. Casey.<sup>58</sup> Dufrenne podle Caseyho na jednu stranu imaginaci nechápe pouze jako aspekt prezenze či aspekt rozvažování, nýbrž jí vyhrazuje vlastní místo. Imaginace je z jistého ohledu dokonce fundamentálnější poznávací síla než prezenze a rozvažování: je u kořene jak smyslovosti, tak rozvažování (Casey rovněž připomíná Dufrenново odvolávání se na Heideggerovu *Kantbuch*). Vždyť bez imaginace nemůže vyniknout vnímání ve své bohatosti; čistá vnímaná danost bez imaginace není možná. Stejně tak abychom našli pojmový výměr, musíme mít nejprve imaginací uspořádanou reprezentaci, bez níž pojmu nikdy nedosáhneme. Na jiných místech, jak píše Casey, však Dufrenne obhajuje opačné stanovisko, totiž že imaginace má pouze „zprostředkovatelskou“ funkci a není nikde svým vlastním pánem. Vlastním pramenem (*source*) reprezentace není imaginace, nýbrž prezenze a poslední slovo také nemá imaginace, nýbrž rozvažování, kterým je imaginace zkrocena.<sup>59</sup>

Casey se celkově přiklání spíše k druhé interpretační možnosti, čemuž napovídá i instruktivní nárys Dufrennovy teorie poznání, který vložil do článku:<sup>60</sup>



Náčrt Dufrennovy teorie poznání

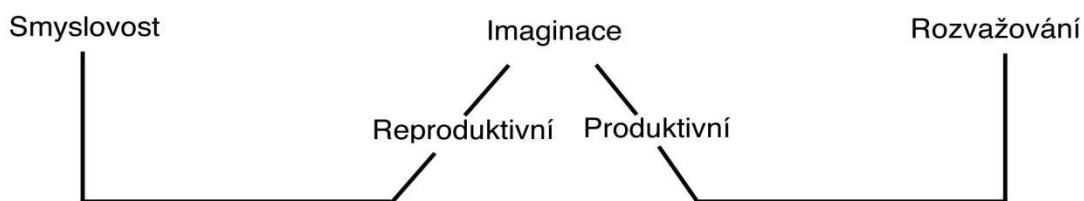
<sup>58</sup> E. S. Casey, *L'imagination comme l'intermédiaire*, viz výše, s. 93–113.

<sup>59</sup> Srov. tamtéž, s. 100–101.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 98.

Imaginace je zprostředkovatel mezi tělem a myslí a reprezentace, které tvoří, se nalézají mezi prezencí a rozvažováním.<sup>61</sup> Empirickým aspektem je nasměrována k původní prezenci, transcendentálním aspektem k rozvažování. Empirická imaginace čerpá ze zkušeností zažitých tělem (nahodilost), kdežto transcendentální imaginace uspořádává reprezentace za účelem jejich uchopení v pojmech prostřednictvím rozvažování (nutnost). Má-li vnímání vyvstat v plné bohatosti, požaduje empirickou imaginaci, má-li rozvažování správně uchopit reprezentace pod příslušné pojmy, vyžaduje transcendentální imaginaci.

Ze schématu je patrné, v jakém vztahu jsou podle Caseyho tři epistemologické roviny a jednotlivé poznávací síly a že se více kloní k interpretaci Dufrenna jako kantovce-osvícence. Tomu nahrává i Caseyem uvedený Kantův model poznání, který pro větší přehlednost porovná s modelem Dufrennovým:<sup>62</sup>



*Náčrt Kantovy teorie poznání*

Casey sice upozorňuje na Dufrennovu ambivalentnost, ale v dalším sledu textu se rozhodl první „fenomenologickou“ variantu ignorovat a pro účely náčrtku a celkovou přehlednost interpretaci zjednodušit. Casey se navíc soustředí výhradně na třetí díl *Phénoménologie* a nebere v potaz Dufrennův druhý náhled. Na tento problém ještě upozorníme v druhé části práce.<sup>63</sup>

<sup>61</sup> Srov. „L’imagination prépare à la représentation, et la représentation se situe à mi-chemin entre la présence et la réflexion comme entendement.“ Tamtéž, s. 98.

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 99.

<sup>63</sup> Srov. pozn. 141.

Ačkoli je naším hlavním cílem ukázat, jakou roli hrají poznávací síly (a především imaginace) v estetické zkušenosti, považovali jsme za důležité exponovat, jak Dufrenne koncipuje i prakticko-teoretický typ zkušenosti. Upozornili jsme na jeho váhání mezi tradičnějším (kantovským) a modernějším (fenomenologickým) přístupem, přičemž jsme za přijatelnější označili druhý z nich.

#### 1.4.2.3 Role imaginace v estetickém vnímání

Při popisu role imaginace v estetické zkušenosti Dufrenne opět využívá rozlišení na její transcendentální a empirický aspekt. Zatímco transcendentální imaginace je vlastním hybatelem estetické zkušenosti, role empirické imaginace je v ní umenšena.

##### 1.4.2.3.1 Transcendentální imaginace v estetické zkušenosti

Transcendentální imaginace i zde vytváří odstup (*distance*) od původní prezenze, který vede k odlišení subjektu a objektu. Dufrenne dokonce zdůrazňuje, že estetický objekt vyžaduje odstup víc než jakýkoli jiný objekt: „Estetický objekt – a především on – musí být vnímán v odstupě a nikoli zakoušen v blízkosti prezenze.“<sup>64</sup>

Na rozdíl od zkušeností odehrávajících se v reprezentacích, které se zbavují jak tělesného, tak imaginativního aspektu ve prospěch pojmově vymezené reprezentace, se v estetické zkušenosti všechny poznávací síly podílejí na celkové souhře. Zatímco odstup při poznávání reprezentací je přiměřený svému cíli, tedy poznat správný výměr, je základním posláním odstupů v estetické zkušenosti vytvořit paradox neinteresovaného zájmu.

Podle Dufrenna se recipient do estetického objektu zároveň noří (participuje na něm, pokládá se do něj) a zároveň jej s odstupem kontempluje. Dufrenne podává přílehlavé přirovnání: recipientův postoj je v jistém smyslu kdesi uprostřed mezi postojem věřícího a ateisty během bohoslužby. Pro věřícího má každé gesto sloužícího kněze význam, který jím

---

<sup>64</sup> „[L]’objet esthétique, lui aussi, lui surtout, doit être perçu à distance d’objet et non simplement vécu dans la proximité de la présence.“ M. Dufrenne, *Phénoménologie*, viz výše, s. 447. V této souvislosti Dufrenne odmítá považovat za umění výtvořky, které jsou vnímány skrze tzv. kontaktní smysly – čich, chuť a hmat. Domnívá se, že takové kulinářství či parfumerie jsou pouhými technikami, třebaže mnohdy velmi rafinovanými, a nejsou schopné distance, jejíž pomocí by od sebe oddělily subjekt od objektu (a z objektu učinily podívanou). Uměním jsou jen výtvořky vnímané prostřednictvím distančních smyslů, zraku a sluchu. Teprve ty jsou schopny nezaměňovat subjekt a objekt, protože jejich předpokladem je transcendentální imaginace, která vytváří odstup.

hýbe a zavazuje ho. Pro ateistu je každé takové gesto, jehož je svědkem, směšné.<sup>65</sup> V estetické zkušenosti musí být recipient dostatečně zaujat estetickým objektem, aby jej sledoval, ale zas ne tolik, aby mu zcela propadl. Musí udržet správný odstup, aby neztotožnil estetický objekt s žitou realitou.

Tento neinteresovaný zájem se projevuje ve všech úrovních estetické zkušenosti a transcendentální imaginace, která tento odstup provádí, je jeho prvotním spouštěčem a vzorem.<sup>66</sup> Podle něj se řídí jak 1. tělo, tak 2. reflexe. Transcendentální imaginace má ambivalentní povahu: „existuje v těle a zároveň je víc než tělo.“<sup>67</sup> Má kořeny zapuštěné v těle, ale tělo překračuje a umožňuje nám vidět a myslet. Stojí mezi tělem a myslí a vytváří mezi nimi vazbu. Zatímco tělo je pohybem směrem k prezenci, pohybem do, myslí se odtahuje od prezence. Neinteresovaný zájem je zároveň příklonem i odstupem.

1. Tělo napodobuje odstup, jež provádí transcendentální imaginace, a to tak, že se od objektu zároveň odlučuje (*il se détache de l'objet*) i se s objektem sdružuje (*il s'associe à l'objet*). Pomocí těchto tělesných schémat strukturuje objekt a vytváří pole ve vztahu k objektu: určuje čas uspořádáním prostoru (*qualifier le temps en ordonnant l'espace*). Tělo a estetický objekt se zde „synchronizují“ a zároveň se od sebe oddalují.

2. Rozvažování za normálních okolností společně s empirickou imaginací vytvářejí pojmově vymežitelné reprezentace. V estetické zkušenosti se však ocitají nikoli před běžným zjevem, nýbrž před estetickým výrazem a selhávají před ním – to vede k probuzení reflexe, reflexi se ovšem nedaří nalézt vhodné pojmy, a proto zcitliví; dojde k paradoxu neinteresovaného zájmu na vyšší úrovni ve vztahu citu a reflexe (tzv. sympatická reflexe). K tomuto tématu se detailněji vrátíme po expozici problematiky reflexe v následující kapitole.

---

<sup>65</sup> Dufrenne využívá často citované odlišení Richarda Müllera-Freienfelse na dva typy diváků: *Zuschauer* a *Mitspieler*; srov. tamtéž, s. 448. (To mimochodem představuje důležitou osu pro Mukařovského koncepci záměrnosti a nezáměrnosti, s níž Dufrennovo myšlení vykazuje řadu podobností. J. Mukařovský, *Záměrnost a nezáměrnost v umění*, in: J. Mukařovský, *Studie I*, Host, Brno 2007, s. 353–388.).

<sup>66</sup> „[L]a perception esthétique requiert un certain détachement (...) dont le principe est sans doute dans l'imagination en tant que pouvoir transcendantal de prendre ses distances“ [estetické vnímání vyžaduje jisté odloučení (...) jehož princip tkví bezpochyby v transcendentální imaginaci jakožto schopnosti zaujmout odstup]. Tamtéž, s. 448.

<sup>67</sup> „Ici encore apparaît la nature ambivalente de l'imagination qui est dans le corps et plus que corps.“ Tamtéž.



#### 1.4.2.3.2 Empirická imaginace v estetické zkušenosti

Je-li transcendentální imaginace vlastním spouštěčem neinteresovaného zájmu a vzorem pro tělesnou i reflexivní rovinu estetického vnímání, pak role empirické imaginace je v estetické zkušenosti zanedbatelná.

Porovnejme nejprve využití empirické imaginace v běžné a estetické zkušenosti. Obrazy virtuálního vědění, kterými empirická imaginace doplňuje a oživuje reprezentace běžného vnímání, jsou v estetickém vnímání minimalizovány, až takřka vyloučeny. V běžné zkušenosti poznáváme objekty jako reálné objekty, které požadují naše jednání. Každý takový objekt je uchopován jako součást našeho projektu, jako nástroj k určitému užití. Vřazujeme jej do celkové souvislosti ostatních objektů, v níž se rozvíjí naše jednání, v posledku do našeho světa, ve kterém žijeme. Každý objekt chápeme jako určitou možnost našeho světa. Právě zde se uplatňuje empirická imaginace, která pomocí virtuálních obrazů rýsuje linky možností našeho jednání ve vztahu k danému objektu. Pohybujeme se zde v reprezentacích, na jejichž tvorbě se podílí empirická imaginace ve spolupráci s rozvažováním. Naproti tomu estetický objekt neodkazuje k ničemu vnějšimu, ale pouze sám k sobě; je soběstačný. Není ve světě, ale konstituuje vlastní svět. Požaduje od nás, abychom u něj spočinuli a vnímali jej bez vytváření hypotetických projektů. Dufrenne uvádí příklad mraku. Mrak, tak jak jej vnímám ve skutečném životě, ohlašuje déšť, před kterým je třeba se schovat, abychom nezmokli; kvůli kterému je třeba zavřít okno, aby nám nenapršelo do domu; díky kterému v lese porostou houby atd. Při takovém vnímání si zároveň imaginuji hypotetické možnosti, které mrak může způsobit. Proto imaginace tento typ vnímání zásadně ovlivňuje. Naproti tomu mrak, tak jak je reprezentovaný na plátně, neohlašuje déšť, nýbrž sám sebe. Ohlašování deště je zde fiktivní, a proto zde imaginace nerýsuje možnosti mraku s ohledem na objekty vnějšiho světa a náš životní projekt.<sup>68</sup> Umělecké dílo nejenže neodkazuje na objekty reálného světa, nýbrž samo svět vyjadřuje.

Základní důvody, proč je empirická imaginace v estetickém vnímání upozaděna, můžeme shrnout do dvou: 1. estetický objekt je přednostně vnímán, a nikoli imaginován; 2. estetické vnímání je citové. Jde o vnímání světa, a nikoli pouhé věci. Tento svět je natolik

---

<sup>68</sup> V kapitole „L'imagination dans la perception esthétique“, z níž příklad mraku pochází, se Dufrenne obšírně zabývá různými způsoby využití imaginace v rámci estetické zkušenosti. Promýšlí, jak se imaginace uplatňuje v prostorových a časových uměních. Srov. tamtéž, s. 447–461.

hluboký, že nemůže být živen virtuálními obrazy empirické imaginace, nýbrž hlubším citem.<sup>69</sup>

1. Estetický objekt je objektem určeným především ke vnímání. Bytí uměleckého díla je smyslové (*être sensible*), a když je dílo zakoušeno recipientem jakožto estetický objekt, nemůže být uchopováno jako obrazivá představa ani jako idea, nýbrž musí být vnímáno tělesně. Imaginace v estetickém vnímání nemá na rozdíl od vnímání běžného za úkol překračovat danost a projektovat alternativní možnosti danosti; zrovna tak zde musí být omezena čirá fantazie, která by projektovala zcela volné obrazivé představy nezávislé na estetickém objektu. Úkol imaginování je v estetické zkušenosti omezen na lepší vnímání daného výrazu. Estetický výraz říká vše: jediný komentář, který imaginace může poskytnout výrazu, je doslovný. Imaginace zde pomáhá vidět; nemíří do extenze vnějšího světa, nýbrž pomáhá intenzivnějšímu vnímání estetického výrazu.

2. Estetický objekt je sice tělesný a přitahuje nás svým tělesným charakterem, vyjadřuje však svět, který překračuje původní naivní bezprostřednost, a proto na něj původní tělesná prezence nestačí. Tento svět však nemůže být ani převáděn do reprezentací prostřednictvím empirické imaginace a rozvažování. Svět uměleckého díla musí být zakoušen citem (*sentiment*). Cit je na rozdíl od bezprostřední prezence poučený a zprostředkovaný reflexí. Umožňuje setrvávat v přílnutí k tělesnému charakteru estetického objektu, ale svět tohoto objektu je natolik hluboký, že probouzí zároveň reflexi. K tématu citu se mnohem detailněji dostaneme v další kapitole, v níž bude cit pojednán současně s tématem reflexe.

### 1.4.3 Reflexe a cit

Poslední a nejvyšší rovinou poznání je reflexe. Teprve v ní lze odstoupit od předchozích dvou rovin a artikulovat vědomě jejich smysl. Bezprostřední prezence (*la présence immédiate*) je poučná až tehdy, stává-li se reflektovanou. A zrovna tak reprezentace; slouží-li nám ke snadnému porozumění věcem a k dorozumění se s druhými, nedochází-li k žádnému ztížení porozumění, neprobouzí se ani reflexe a reprezentace pouze náležitě plní úkol zprostředkovávat vztah mezi označujícím a označovaným. Až v situacích, v nichž je snadný průběh zkomplikován, nastupuje reflexe.

---

<sup>69</sup> Toto odlišení využíváme z Caseyho studie „L'imagination comme l'intermédiaire“, ale rozvádíme je do větších detailů; E. S. Casey, „L'imagination comme l'intermédiaire“, viz výše, s. 101.

### 1.4.3.1 Kritická a sympatická reflexe

Dufrenne od sebe odlišuje kritickou reflexi (*réflexion qui sépare*) a sympatickou reflexi (*réflexion qui adhère*). Kritická reflexe se pohybuje výhradně v médiu reprezentací. Všude tam, kde se reprezentace vzpírají jednoznačnému porozumění, a tedy vyžadují projasnění mezi označujícím a označovaným, aktivuje se kritická reflexe. Tato reflexe odstoupí od naučeného používání dané reprezentace, aby je zpřesnila. Je-li třeba zvážit nosnost našich praktických záměrů, tak jak je využíváme v jednání, či pojmů, kterými teoreticky uvažujeme o skutečnosti, zaujímáme kritickou reflexi. Věda, která usiluje o to pojmově uchopit jednotlivé regiony skutečnosti, využívá výhradně kritickou reflexi. Pod kritickou reflexi Dufrenne řadí i reflexi filosofickou, kterou chápe jako návrat k žitým myšlenkám, k prvotní schopnosti myšlení.<sup>70</sup> Jak ve vědě, tak ve filosofii jde podle Dufrenna především o práci s reprezentacemi.

Kritickou reflexi využíváme mnohem častěji než sympatickou reflexi. Je však velkým ochuzením, jak upozorňuje Dufrenne, pokud člověk spoléhá pouze na ni. Kritická reflexe se vyznačuje přílišným sebeprosazováním. Snaží se totiž kromě vlastní sféry „kolonizovat“ i roviny bezprostřední prezenze a citu. Ve svém postupu je ovšem reduktivní. Nedokáže zachovat žitou plnost, jež je vlastní prezenci, ani hloubku estetické zkušenosti, jež je vlastní rovině citu, místo toho obě roviny převádí do racionálně vymežitelných reprezentací. Kritická reflexe je charakteristická vnučováním vysvětlujících metod a lze ji označit za logocentrickou.

Rovněž sympatická reflexe se probouzí tehdy, když se nedaří snadné porozumění. Jejím objektem však již není reprezentace s jasně odlišitelným zjevem (*apparence, signifiant*) a pojmově vyčerpitelným významem (*signifié*), který by vymezil způsob, jak poznat věc (*chose*). Jejím objektem je výraz (*expression*), jenž je pro svou znesnadněnou zařaditelnost typický spíše pro subjekt než pro objekt. Výraz, který se projevuje na estetických objektech, je proto spíše než objekt kvazi-subjekt.

Reflexe se výraz nejprve snaží zpracovat jako běžný objekt, ale odhaluje, že je nevyčerpitelný, proto se vyčerpává sama reflexe, která zcitliví (*réflexion vire au sentiment*).<sup>71</sup> Výraz se vyznačuje naléhavou prezencí (*présence impérieuse*), kterou nelze podřadit pod

---

<sup>70</sup> Srov. „[L]a réflexion philosophique revient, en deçà des pensées vécues, à un pouvoir d’abord donné de penser.“ M. Dufrenne, *Phénoménologie*, viz výše, s. 462.

<sup>71</sup> Srov.: „La réflexion qui s’épuise à connaître un objet inépuisable vire au sentiment“. Tamtéž, s. 514.

konvenční význam. Z tohoto důvodu není znakem, nýbrž vytváří zcela nový znak. Vyjadřované proniká výrazem a zjevuje se okamžitě a bezprostředně. Mám-li porozumět vyjadřovanému, musím u výrazu prodlévat, otevřít se mu a nechat jej promluvit. Toto porozumění je však oproti kritické reflexi specifické tím, že je prostoupeno citem.

Kritická reflexe se nicméně uplatňuje i při uchopování uměleckých děl. Nikoli však při samotné recepci v estetické zkušenosti, nýbrž při analýze vlastností díla odehrávající se mimo estetickou zkušenost, jako jsou například formální, obsahové či historické aspekty díla. Tato reflexe je prostá citu a zbavuje výraz kvazisubjektivního charakteru, jež redukuje na objektivní vlastnosti uchopitelné v pojmově vymezených reprezentacích. Intencionální korelace, která je vlastní estetickému vnímání, je nahrazena objektivujícím poznáváním.

Při objektivujícím zkoumání kritická reflexe dílo „vysvětluje“ (*expliquer*), tj. převádí je na něco od díla odlišného. Přepisuje vlastní řeč díla do řeči prózy (řád reprezentace) a zkoumá, jakou technikou je dílo uděláno, jaké ideje se snaží vyjádřit, do jakého žánru spadá, jaký význam má s ohledem na vývoj dějin umění apod. Naproti tomu estetické vnímání je věrné estetickému výrazu díla, kterému se snaží porozumět z něj samého a v rámci jeho mezí jej komentuje (*commenter*). Pravý estetický objekt recipovaný v estetické zkušenosti je podle Dufrenna vnitřně nutný. Nemůže být vyjádřen jinak, zakazuje všechny hypotézy o tom, jaké by dílo mohlo být, naopak se podvoluje jen jeho vlastním zákonům: „Porozumět dílu znamená ujistit se, že nemůže být jiné, než je.“<sup>72</sup>

Na rozdíl mezi tím, zda dílo recipujeme esteticky, tj. přes sympatickou reflexi, nebo zda jej reflektujeme kriticky, stojí rozlišení na umělecké dílo a estetický objekt. Umělecké dílo je nezbytný předpoklad pro estetické vnímání, ale estetické vnímání není nezbytný předpoklad pro umělecké dílo, neboť může být vnímáno i mimo korelaci citu a výrazu: „umělecké dílo může být uchopeno ve vnímání, které opomíjí estetickou kvalitu (...) Estetický objekt je naproti tomu esteticky vnímaný objekt.“<sup>73</sup> Dufrenne se analýze

---

<sup>72</sup> „Comprendre l'œuvre, c'est s'assurer qu'elle ne peut être autre qu'elle est.“ Tamtéž, s. 491. Detailněji k rozdílu „expliquer“ a „commenter“ srov. kapitolu „Les deux réflexions“. Tamtéž, s. 481–494.

<sup>73</sup> „[L]'œuvre d'art peut être saisie dans une perception qui néglige sa qualité esthétique (...). L'objet esthétique est, au contraire, l'objet esthétiquement perçu, c'est-à-dire perçu en tant qu'esthétique.“ Tamtéž, sv. I, s. 9. Dufrenne prohlašuje, že estetickými objekty mohou být pouze umělecká díla: „estetická zkušenost učiněná na uměleckém díle je zajisté nejčistší a snad i historicky prvotní“. Tamtéž, sv. I, s. 8. Například k otázce přírodního estetického písce: „možnost estetizace přírody dává vyvstat psychologickým a kosmologickým problémům, které mají sklon překračovat meze fenomenologie estetické zkušenosti“. Tamtéž. Tento náhled Dufrenne nijak výrazně nepřehodnotí ani později, výsadní postavení uměleckého estetického písce zachová. Pojem „Příroda“, který používá od 60. let, nelze úspěšně spojovat s náhledy současné environmentální estetiky. Pro Dufrenna je Příroda

uměleckého díla nezávislého na estetickém vnímání podrobně věnuje ve druhé části *Phénoménologie* nazvané „Analýza uměleckého díla“. Soustředí se zde na význam formální struktury díla a zdůrazňuje klíčovou roli prostorových a časových schémat pro organizaci estetického objektu a jeho smyslu.<sup>74</sup>

#### 1.4.3.2 Zjev a výraz

Dufrenne osvětluje rozlišení na zjev a výraz na příkladech červeně ze studu a červeně hořícího uhlí.<sup>75</sup> 1. Červeně ze studu je výraz, protože odkazuje k nevyčerpatelnému vnitřku tváře. Mám dojem, že o něm vím všechno a zároveň nic. Dává se mi na jednu stranu jasně, ale na stranu druhou odkazuje k neprozkoumatelné niternosti člověka. Nemohu nikdy uchopit přesnou nuanci studu, a to ani v případě, že bych byl sám součástí tohoto konkrétního případu studu. Dufrenne píše, že vnitřek, který výraz vyjadřuje, „se ukazuje neadekvátní v té míře, v níž je adekvátní“.<sup>76</sup> A tato kontradikce mezi adekvací a neadekvací, vnitřkem a vnějškem je vlastní hybnou silou výrazu. Jedná se o dialektický pohyb, který vyjadřují jak výrazy subjektů (lidé), tak výrazy kvazisubjektů (umělecká díla). Naproti tomu 2. červeně hořícího uhlí je zjev. Jakmile hořící uhlí vidím, je mi okamžitě dán i jeho význam „žhavosti“ (*être brûlant*). A i když hořícímu uhlí přisuzuji jisté esenciální vlastnosti, jako je hořlavost či tepelnost, není tento objekt nikdy schopen stát se výrazem, jako to dokáže vedle zmíněného studu dorada rozčílená lidská bytost či impulzivní hrdina Corneillových tragédií. Červeně hořícího uhlí nedokáže „vyjadřovat“, že hoří, protože nemá niternost. Zůstává zjevem a jako taková odkazuje pouze k věci. Pečlivější poznávání zjevu dovoluje nahradit zmatený zjev za zjev jasný, dovoluje objevování dalších zjevů a jejich systematizaci, nicméně takové zkoumání vede jedině k rozšiřování poznatků, nikoli k jejich prohlubování.<sup>77</sup> Vede k extenzi, nikoli k intenzi.

---

nezpředmětnitelným garantem vztahu člověka a světa, který se nejlépe ohlašuje na uměleckých dílech, případně na symbolech. Ty představují jakési pravzory vztahu člověka a světa, kde se projevuje rovnoměrně kosmologický, ale právě i antropologický moment. Srov. *Le poétique a L'inventaire des a priori*, viz výše.

<sup>74</sup> Srov. 2<sup>e</sup> partie: Analyse de l'œuvre d'art, in: M. Dufrenne, *Phénoménologie*, sv. I, viz výše, s. 303–409.

<sup>75</sup> Detailnímu porovnání „zjevu“ a „výrazu“ se Dufrenne věnuje v kapitole „Réflexion et sentiment dans la perception en général.“ Tamtéž, s. 473–480.

<sup>76</sup> „[L]’expression apparaît inadéquate dans la mesure même où elle est adéquate.“ Tamtéž, s. 475.

<sup>77</sup> Některé teoretické oblasti vědy jako logika či určité části matematiky se obejdou i bez zjevů. Využívají deduktivní usuzování, jež je výkonem čistého rozvažování. Srov. tamtéž, s. 477.

Pokusme se nyní o popis průběhu uchopení výrazu. Pro snadnější porozumění nejprve v krátkosti připomeneme průběh uchopení zjevu, které jsme obšírně exponovali v předchozí kapitole:

I. Zjev. První mohutností myslí, která prolamuje původní naivní jednotu prezenze a staví proti sobě subjekt a objekt, je transcendentální imaginace. Právě ona je podmínkou možnosti viditelnosti, vytváří pole, v němž se mohou ukazovat zjevy. Ty jsou okamžitě ožiovány tzv. virtuálním věděním empirické imaginace, aby společně s rozvažováním našly co nejjasnější význam a vytvořily reprezentaci. Reprezentace pak slouží k označení věcí světa, ve kterém žijeme (nejčastěji k praxi nakloněnému způsobu života; řád „mít“). Zjevy tak mají pouze služebnou funkci. Velí jim rozvažování, které za pomoci virtuálních obrazů empirické imaginace uspořádává zjevy do reprezentace a určuje jejich význam.

II. Výraz. Na počátku je opět transcendentální imaginace, která za pomoci schopnosti odstupů a otevřenosti (viz výše) utváří podmínky pro vnímání zjevu. Vnímání výraz se v následujícím kroku snažíme uchopit jako zjev, avšak ten je natolik opulentní, že jej takto zvládnout (*maîtriser*) nedokážeme. Transcendentální imaginace proto poté, co vytvořila odstup, jímž otevírala cestu k zařazení zjevu do reprezentace, k výrazu přilne a provádí paradoxní protisměrný pohyb odstup-přilnutí. Probouzí se reflexe, která ovšem neuspěje ve své „kritické“ úloze a (po vzoru transcendentální imaginace) zcitliví: rozvažování zde nenalézá nástroje, kterými by výraz uchopilo, a stává se před ním takříkajíc odzbrojené (*désarmé*). Ani empirická imaginace se svým virtuálním věděním, jímž by činila reprezentace živějšími, nenachází uplatnění. Výraz je natolik „nezařaditelný“, že jeho intencionálním korelátům již nemůže být rozvažování, nýbrž cit. Aby se cit rozvinul, musejí být dokonce empirická imaginace a rozvažování potlačeny. Empirická imaginace nás totiž usazuje do jediného plánu reprezentace a společně s rozvažováním usiluje o to nás přenést do pole co nejčistších objektivních významů. Empirická imaginace a rozvažování konstituují zjevy, které se vřazují do celkové souvislosti poukazů empirické reality. Naproti tomu výraz překonává empirickou realitu a otevírá prostřednictvím citu hlubinnou realitu, jež je nezávislá na realitě empirické.

Výraz otevírá hloubku, a to jak na straně subjektu, tak objektu. V recipientovi podněcuje ozvěny (*retentissements*), které se odrážejí z jeho hloubky (tj. z jeho niternosti, vnitřního života, vše, co subjekt zažil jak vědomě, tak nevědomě). Zrovna tak samotný objekt, na němž se výraz ukazuje, nereferuje k běžným poukazům (řád reprezentace), nýbrž rozvíjí hloubku, která vyzařuje ze samotného výrazu – z jeho polyvalentního charakteru, který se zároveň dává jasně, a přitom zůstává významově nejednoznačný, nevyčerpatelný. Subjekt

odpovídá na hloubku objektu svou hloubkou. V tomto specifickém „zvučení“ mezi dvěma hloubkami, které se vzájemně umocňují, dochází k přilnutí (*adhérence*). Subjekt citově přilne k výrazu a prostřednictvím citu čte výraz. Intencionální korelace mezi citem a výrazem je právě charakteristická pro estetickou zkušenost.

Tím, že jsme se zřekli kontroly nad zjevy (řád reprezentace) a provádíme pohyb přilnutí, dostáváme se do bezprostřednosti: jsme u objektu do jisté míry podobně jako v bezprostřední prezenci (*l'immédiat*), avšak tato bezprostřednost už nemůže být původní čistá prezence, je to „bezprostřednost, která prošla mediací“ (*un immédiat qui a traversé une médiation*).

Původní bezprostřednosti, kterou zakoušejí děti či primitivové, je pro moderního racionálního člověka obtížné dosáhnout, a když, tak jde jen o povrchní cit, který nás nedokáže do objektů zatáhnout dostatečně hluboce. Rovněž objekt této povrchní bezprostřednosti má nejistý výraz, jímž nemůžeme být přivábeni natolik, aby vznikla intenzivní zkušenost prožitá autentickým citem. Dufrenne uvádí příklady takového prvotního vnímání: „to, co jako první uchopuji na noci, je hrůza, na květině jako první uchopuji přízeň, na stroji sílu či eleganci.“<sup>78</sup> V těchto případech nejde ovšem ještě o pravé vnímání, neboť ani cit, ani výraz zde nezohledňují „celou výbavu našich zkušeností, které jsou v nejvlastnějším smyslu naší kulturou“.<sup>79</sup> Zůstáváme před takovým objektem, jak Dufrenne pěkně píše, „zdrženliví podobným způsobem jako před člověkem, kterého jsme právě potkali a neznáme ho“.<sup>80</sup>

Estetická zkušenost je tedy již „zprostředkovanou“ bezprostředností, přičemž původní bezprostředností nemůže být ze dvou důvodů: 1. Prochází plánem reprezentace. Cit je poučený o reprezentaci, které jsou součástí této zkušenosti, ačkoli pozbývají závaznosti, již mají v praxi či teorii. Toto je obzvláště patrné na tzv. reprezentativních uměních, jako je literatura či figurativní malířství, méně na abstraktním malířství či hudbě. 2. Cit pozbývá původní bezprostřednosti také proto, že je nedílně spjat s reflexí, již je neustále korigován. Na tento moment se nyní podívejme detailněji.

---

<sup>78</sup> „[C]e que je saisis de la nuit, c'est d'abord son horreur, de la fleur sa grâce, de la machine sa puissance ou son élégance.“ Tamtéž, s. 517.

<sup>79</sup> „[T]out un équipement d'expériences passées qui sont proprement notre culture.“ Tamtéž, s. 517.

<sup>80</sup> „[N]ous gardons devant l'objet la même réticence que devant une personne que nous venons de rencontrer et que nous ne connaissons pas encore.“ Tamtéž, s. 518.

### 1.4.3.3 Dialektika citu a reflexe jako vyjádření paradoxu neinteresovaného zájmu

V rovině reflexe se protisměrný pohyb odstupů a přilnutí, jenž je po vzoru transcendentální imaginace charakteristický pro estetickou zkušenost ve všech úrovních, uskutečňuje jako neustálá oscilace mezi citem a reflexí a svůj plný význam získává z jejich postupného vzájemného obohacování. Kdyby jedna či druhá přestala v estetické zkušenosti figurovat, nejednalo by se už o estetickou zkušenost. Reflexe, která by odhlížela od citu, by se stala chladnou kritickou reflexí, jež by zredukovala výraz estetického objektu na zjev. Cit, který by nespolupracoval s reflexí, by nemohl nabýt kognitivní hodnoty a zůstal by povrchním citem.

Obecně lze obě poznávací síly charakterizovat následovně: Reflexe ze své definice usiluje o to reflektovaný objekt co nejlépe vyjasnit, nalézt jeho co nejjednoznačnější význam. Je nakloněna tomu zkoumat objekt zevnějšku, držet jej v odstupě, umístit jej do plánu objektivitu. Cit je naproti tomu přirozeně nakloněn tomu se vrhat do bezprostřednosti prezenze, ztrácet se v objektu. Rozplynout se ve „spontánních odpovědích žité zkušenosti“.<sup>81</sup> Reflexi vystihuje pohyb směrem od objektu, kdežto cit pohyb směrem do objektu. Termín „sympatická reflexe“ v sobě nese tuto vzájemnou protisměrnost citu a reflexe. Tato vzájemná protisměrnost citu a reflexe, kterou Dufrenne označuje také termínem „sympatická reflexe“, vystihuje paradoxní kontradikčnost, jež je charakteristická pro estetickou zkušenost a jí vlastní intencionální korelaci mezi subjektem a objektem. Jedná se o Dufrennovu verzi Kantova „bezzájmového zalíbení“ (*interesseloses Wohlgefallen*).

Při popisu průběhu estetické zkušenosti hovoří Dufrenne celkem o třech fázích. Vedle citu rozlišuje dvě podoby reflexe. Reflexi, která citu předchází, a reflexi, která nastupuje až po citu a cit usměřňuje. Podívejme se na tyto fáze detailněji.

1. Předchůdná reflexe (*réflexion préalable*) není ještě součástí průběhu estetické zkušenosti. Představuje všechno to, s čím vstupují do estetické zkušenosti: veškeré mé vzdělání, vkusové preference, praktické vědění, včetně vědění na úrovni tělesného chování. 2. Cit zahajuje estetické vnímání ve vlastním smyslu. Je nejprve iniciující reakcí na výraz estetického objektu. Na rozdíl od povrchního citu, který se ožívuje na zmateném zjevu objektu (*une apparence brouillée de l'objet*) a zůstává sám neurčitým, se estetický cit probouzí na estetickém objektu, jenž se mi dává jako plně přítomný (*pleinement présent*) a k němuž se plně přimykám. I přes toto plné otevření objektu a subjektu, výrazu a citu, se cit nedává hned se vším všudy, nýbrž musí být teprve dobyt. K tomuto dobývání autentického

---

<sup>81</sup> „[A]vec les réponses spontanées du vécu.“ Tamtéž, s. 515.



citu, které z citu učiní vskutku pravdivý cit, je nezbytná právě účast 3. sympatické reflexe. Dufrenne její úkol vymezuje následovně: „vyjasnit a učinit vnímatelnější prezenci estetického objektu“.<sup>82</sup> Tato reflexe na rozdíl od reflexe kritické zachovává citovou dimenzi zkušenosti. Artikuluje ji a umožňuje subjektu, aby si uvědomil, jak a nakolik jsme se citově angažovali na estetickém objektu. Cit se zde, jinými slovy, ujišťuje o sobě samém. Vlastní průběh estetické zkušenosti probíhá jako oscilace mezi citem a reflexí. Je zde konfrontováno to, co cit způsobil s naší předchůdnou reflexí a jak ovlivnil a proměnil naše dosavadní vědění.

Estetická zkušenost je tedy podle Dufrenna reflexivní zkušeností citu. Cit je vlastním středobodem této zkušenosti, ale je „v obou svých pólech obklíčen reflexí“.<sup>83</sup> Z jedné strany je připraven předchůdnou reflexí, která mu zajišťuje podmínky, a z druhé je schvalován sympatickou reflexí, která vyjasňuje, jaký je jeho smysl. Dobře to vystihuje následující citace: „věříme, že nejvyšší přístup k uměleckému dílu vede přes cit, avšak opravdu se do díla angažujeme jen tehdy, když jsme podstoupili zkušenost reflexe.“<sup>84</sup>

Podívejme se nyní detailněji na to, co se děje v klíčových momentech přechodu mezi 1. předchůdnou reflexí a citem a 2. citem a reflexí, jež následuje po citu a je citem usměrňována, tj. v dialektickém pohybu sympatické reflexe.

#### 1.4.3.3.1 Vztah předchůdné reflexe k citu

Veškeré vědění předchůdné reflexe je při nástupu citu citem „podrobeno“ (*conquis*). Nikoli tak, že by bylo odstraněno, pouze pozbývá své závazné platnosti, již má v reflexi kritické. Je citem modalizováno a tvoří pozadí, na němž je estetický objekt zakoušen. Když recipuji esteticky (např. když čtu román, hledím na malířské plátno) a zakouším jedinečnou kvalitu uměleckého díla, obracím se ke všemu tomu, co mě naučila předchůdná reflexe. Předchůdné vědění reflexe tu ovšem nevyužívám k tomu, abych dílo vysvětloval, nýbrž toto vědění prostřednictvím citu povolávám, aby sloužilo jako svědectví.

Estetický cit je, jak jsme již uvedli výše, pohybem do objektu a navozuje bezprostřednost. Způsobuje, že mi je estetický objekt plně přítomný a zrovna tak já jakožto recipient se plně otevírám tomuto objektu. Na rozdíl od mimoestetického citu (původní cit dětí a primitivů, povrchní cit moderního dospělého člověka) jde ovšem již o

---

<sup>82</sup> „[D]e rendre plus sensible et plus claire la présence de l’objet esthétique.“ Tamtéž, s. 519.

<sup>83</sup> „[A] ses deux pôles le sentiment est cerné par la réflexion.“ Tamtéž, s. 515.

<sup>84</sup> „[N]ous croyons que l’ultime accès à l’oeuvre est le sentiment; mais l’on ne s’y engage vraiment qu’après avoir traversé l’épreuve de la réflexion.“ Tamtéž, s. 485.

„zprostředkovanou bezprostřednost“. To, co tato zprostředkovaná bezprostřednost prostředkuje, je právě předchůdné vědění reflexe, které se vykonává na úrovni 1. těla a 2. inteligence. Má-li být estetický objekt plně přítomný estetickému citu, musí být zrovna tak plně přítomný právě těmto dvěma rovinám.

1. Již na úrovni žité tělesnosti musí dojít k souladu mezi estetickým citem a estetickým objektem. Teprve tehdy, když byly nalezeny tělesné mody přístupu k objektu, může být citem rozpoznán vnímatelný charakter estetického objektu.<sup>85</sup> Tak například obdivujeme úsměv vyjadřující mateřskou něhu na sousoších madony s ježíškem, protože jsme sami tělesně schopni úsměvu.<sup>86</sup> Rytmus hudební skladby vnímáme v závislosti na tělesných dispozicích, jako je např. pravidelnost krevního oběhu, dýchání, díky kterým určitá tempa vnímáme jako pomalá a jiná jako rychlá. Póza baleríny, která vyjadřuje emoci lásky, může být pochopena až tehdy, když máme jisté vědění o gestech lásky. Atd.

Dufrenne vychází z přesvědčení, že jestliže máme opravdu porozumět nějakému objektu a artikulovat jeho smysl, je třeba si jej osvojit již v úrovni tělesné prezenze. Sama o sobě je tato rovina samozřejmě ještě neschopná sebeuvědomění a jakékoli artikulace sebe sama, ale měla by to být podmínka možnosti pro roviny reprezentace a citu, pokud tyto roviny chtějí zachovat vnímatelný charakter objektu. O to však reprezentace už ze své samotné povahy neusilují; naopak, od původní prezenze odhlíží s cílem dosáhnout jasnějších výměřů, které budou snadněji komunikovatelné a budou mít objektivnější platnost. S tím ovšem ztrácejí ze zřetele souvislost se svým původním základem náležejícím do žitého světa. Naproti tomu estetické vnímání se k rovině prezenze vrací a ukazuje prostřednictvím reflexe, že původní půda veškerého vnímání tkví v tělesné prezenci. Podobně jako v původní prezenci i v estetickém vnímání se objekt ohlašuje ze všeho nejdříve tělu. Avšak na místo prvotního pocíťování (*le sensible*) je estetický objekt zakoušen citem (*le sentiment*), jenž je reflektovaný a artikulovaný.

---

<sup>85</sup> „[I]l faut que le corps acquière quelque familiarité avec l’objet pour que l’objet puisse apparaître comme expressif“ [tělo musí dosáhnout jisté důvěrnosti s objektem předtím, než se může ukázat jako expresivní]. Tamtéž, s. 516.

<sup>86</sup> Dufrenne uvádí často tento příklad. Domnívá se, že výraz mateřské něhy v sousoších madony s ježíškem nás oslovuje proto, že jsme sami vnímali matčin úsměv jako vyjádření něhy. Každý jedinec má s tímto typem úsměvu zkušenost, a proto je pro něj silný. Odtud lze odvodit, proč je zobrazování matky s dítětem významným žánrem ve výtvarném umění. Dufrenne to zdůvodňuje i z hlediska ontogeneze: dítě vnímá matčin úsměv jako vyjádření něhy a tělesně jej napodobuje. Je to jeden z prvních citů, kterého je schopno a který se jako jeden z prvních stává součástí primordiálního vědění; předchází ještě oidipovský komplex. Potvrzuje řád ryzí prezenze předcházející subjekt-objektové dualitě, který ovládá princip slasti.)

2. Estetický objekt musí být zrovna tak přítomen mé inteligenci. Nakolik je dílo reprezentativní, musí být pochopeno mou inteligencí, aby mohlo být přítomné estetickému citu. Dufrenne hovoří o „estetické poučenosti“ (*enseignement esthétique*), která připravuje naše porozumění estetickému objektu a poskytuje nám prostředky, jimiž můžeme určité aspekty estetického objektu předjímat a díky tomu lépe zakusit. Díky těmto předchůdným znalostem jsme schopni odhalit, jak je dílo uděláno; dokážeme odlišit témata díla, objevit jeho řád a strukturu. Víme například, jaké náležitosti má mít sonáta, klasická pětiaktová tragédie či sonet, máme povědomí o dějinách umění atd. Zkrátka, estetická poučenost činí estetické vnímání „inteligentním“ a všechny „intelektuální“ instrukce jsou důležitými faktory, jež napomáhají k plnějšímu prožitku estetické zkušenosti. Pokud objekt zakoušíme jako estetický, jsou však všechny tyto předchůdné znalosti ovládnány citem a citu slouží, jinak by se estetická zkušenost rozpadla.

#### 1.4.3.3.2 Vztah citu a reflexe neboli sympatická reflexe

Jakmile dojde k zaujetí afektivní kvalitou díla (výrazem), otevírá se před námi specifický svět díla, jenž je charakteristický svým původním stylem (bachovský svět, mallarméovský svět, picassovský svět). Jednotlivé elementy díla (např. hrdina románu, téma malby) se odhalují přes tento cit a nikoli cit skrze tyto elementy. Elementy nejsou tolik konstituenty významu díla, nýbrž jsou spíše samy dílem konstituovány.

Dufrenne to ukazuje na příkladech. 1. Faidra, hrdinka Racinovy stejnojmenné tragédie, není samostatnou osobou, již by šlo pochopit nezávisle na racinovském světě. Naopak, teprve zakouším-li (citem) celý racinovský svět, který Faidru podněcuje k tomu, aby se projevila, mohu ji porozumět. 2. Nikoli lomený oblouk tvoří gotiku, nýbrž gotika tvoří oblouk, aby v kameni vyjádřila gotickou vizi světa, s níž se setkáváme, když vstupujeme do Sainte Chapelle či do Westminster Abbey.<sup>87</sup> Při porozumění dílu postupujeme nikoli od částí k celku, nýbrž se nejprve citově přimykáme k celku (ke světu vyjadřovaného dílem) a z něj rozumíme částem. Všechny znalosti z předchůdné reflexe jsou využity, zůstávají v platnosti, ale jsou „zachváceny proměnou znaku“ (*affection d'un changement de signe*).

Reflexe je při výkonu samotné estetické zkušenosti řízena a povzbuzována citem. Cit i reflexe jsou si vzájemně protisměrné: „Cit obohacuje reflexi a především ji vede zpátky

---

<sup>87</sup> Srov. tamtéž, s. 523.

k objektu, od kterého ji reflexe neustále odvádí, neboť drží objekt v distanci.“<sup>88</sup> Právě tento vztah mezi citem a reflexí uplatňovaný v estetické zkušenosti způsobuje, že je „dílo pochopeno pro sebe samo, a tak se může ukazovat jako estetický objekt“.<sup>89</sup> Toto „pro sebe samo“ (*pour elle-même*; v anglickém překladu *for its own sake*) vyvazuje dílo z účelně zaměřených poukazů a činí z něj autonomní objekt: „všechny části díla spolupracují na výrazu a přispívají k totálnímu účinku, který shrnuje afektivní kvalita.“<sup>90</sup>

Dufrenne tak pomocí pojmů citu a reflexe (sympatické reflexe) popisuje paradox neinteresovaného zájmu na nejvyšší rovině poznání, v níž estetické vnímání vrcholí a získává svou hloubku. Pokud by platilo, že právě je jen takové vnímání, které dokáže zohlednit původní žité vazby i intelektualizované reprezentace a jejich vzájemné souvislosti, pak je tím pravým takové vnímání, které k objektu přilíná a zároveň od něj odstupuje, které je citové a zároveň reflexivní. A takovým je výhradně vnímání estetické.

### 1.5 Závěr první části

Kladli jsme si za cíl představit Dufrennovu koncepci estetické zkušenosti a nastínit, jak jsou do ní zapojeny jednotlivé poznávací síly. Snažili jsme se prokázat, že vzorovou poznávací silou této zkušenosti je transcendentální imaginace. Ta stojí na samém počátku estetické zkušenosti, kdy iniciuje neutralizaci utilitárně-manipulačních vazeb mezi člověkem a světem (nezajímavost) v podobě protisměrného pohybu přilnutí-odstupu. Tímto pohybem se řídí jak tělo, tak mysl a společně tvoří nejintegrujnější spojení poznávacích sil, které může nastat jediné a pouze ve zkušenosti estetické. Zatímco transcendentální imaginace je nezbytným spouštěčem estetické zkušenosti, pro samotnou artikulaci jejího smyslu je vůdčí poznávací silou cit, který je noetickým pólem v intencionální korelaci estetické zkušenosti. I cit se v estetické zkušenosti řídí paradoxním pohybem přilnutí-odstupu, k němuž ho podnítila vzorová transcendentální imaginace, a spojuje se s reflexí. Citová neboli „sympatická“ reflexe k estetickému výrazu 1. přilne prostřednictvím citu a zároveň 2. odstoupí díky reflexi. Tímto

---

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 525.

<sup>89</sup> „C'est alors que l'œuvre est enfin comprise pour elle-même, que l'objet esthétique apparaît en elle.“ Tamtéž, s. 525. V anglickém překladu vyznívá pasáž ještě razantněji: „Only then is the work understood for its own sake, so that the aesthetic object may appear within it.“ M. Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, přel. E. S. Casey a kol., Northwestern University Press, Evanston 1973, s. 424.

<sup>90</sup> „[C]hacune de ses parties collaborent à l'expression et concourant à cet effet total que résume la qualité affective“. Tamtéž, s. 525.

způsobem do sebe dokáže integrovat předchozí roviny vnímání prezenze a reprezentace a poučit se z nich. Přilíná po vzoru prvotní prezenze k tělesnému charakteru objektů a využívá výměry, které konstituovala rovina reprezentace.

Potíž naznačené Dufrennovy koncepce estetické zkušenosti založené na transcendentální imaginaci spočívá v tom, že je v rozporu s primátem vnímání. Transcendentální imaginace je vlastním spouštěčem subjekt-objektového dualismu, kterým opouští původní prezenci a tím se vzdaluje od světa. To ona vytváří subjekt-objektové pole, v němž proti subjektu stojí objekt, objektivní svět. Dufrenne ovšem navrhuje, že v případě estetické zkušenosti není jen tvůrcem subjekt-objektového rozštěpení, ale také dokáže toto rozštěpení opětně spojit, setká-li se s estetickým výrazem, nejlépe s uměleckým dílem. Jinými slovy, estetická zkušenost je návratem k původní prezenci, která však už nemůže nikdy být naivní bezprostředností, ale pouze bezprostředností zprostředkovanou. Transcendentální imaginace je hlavním elementem tohoto zprostředkování; jen díky ní přichází zpět k žitým významům, které ztratila, poučená navíc o významy „objektivního světa“. Dufrenne se tedy tento pojem, pokud je aplikován na estetickou zkušenost, snaží obhájit jako pojem fenomenologicky nosný. Sám tomuto úsilí pravděpodobně přestal věřit, neboť tuto teorii záhy opustil, aniž by se k ní později vyjadřoval či ji revidoval.

Přitom se v ní nachází několik zajímavých momentů, na které měla naše práce upozornit: 1. ztotožnění výkonu transcendentální imaginace s neinteresovaným zájmem; 2. přisouzení vzorového postavení transcendentální imaginaci. Pohybem přilnutí-odstupu rozpohybovává jak tělo, tak mysl a přitom se jí daří být zprostředkovatelem mezi oběma, tělem i myslí. Dufrenne se zde místo proklamovaného záměru vycházet z primátu vnímání přiklonil k hledisku, že jednotlivé poznávací síly mají svá specifika, která jsou neredukovatelná na vnímání a nejlépe se ukážou díky pohybu přilnutí-odstupu.

Třetí díl *Phénoménologie* je pozoruhodný ještě z jednoho důvodu. Dufrenne zde podal minuciózně propracovanou teorii estetického vnímání. Vedle Ingardenova podobně monumentálního pokusu se jedná o nejpodrobnější teorii svého druhu psanou z fenomenologických pozic. Dufrennův popis průběhu estetické zkušenosti, v níž rozlišuje tři fáze, *předchůdnou reflexi – cit – sympatickou reflexi*, a promýšlí, jak se předchůdné vědění projevuje do recepce estetické zkušenosti a jak se následně integruje do celkového vědění člověka, zas připomíná Ricœurovy náhledy na metaforu a vyprávění ze 70. a 80. let. Tehdy se Ricœur intenzivně zabýval takřka stejnou otázkou, totiž jak je při recepci sémanticky inovativního fenoménu (Ricœur se omezuje na literaturu, resp. na sémantická díla) recipientův životní svět (žitý, kulturní, politický, dějinný) konfrontován se světem díla.

Dufrennovy tři fáze vykazují styčné momenty s Ricœurovými třemi úrovněmi *mimésis* z *Času a vyprávění*.<sup>91</sup> Dufrennovy náhledy na vztah citu a reflexe a na postupné artikulování smyslu v estetické zkušenosti se v pozdější koncepci založené na *a priori* dosti vytrácí. To se ostatně ukáže v následující části našeho zkoumání.

---

<sup>91</sup> P. Ricœur, *Čas a vyprávění I*, přel. M. Petříček, OIKOYMENH, Praha 2000.

## II. část: *A priori* a imaginárno

### 2.1 *A priori* jako *cognitio sensitiva*

Estetika Mikela Dufrenna důsledně oživuje původní význam řeckého pojmu *aisthesis* a využívá jej pro moderní chápání estetiky.<sup>92</sup> V tomto smyslu bychom mohli říct, že Dufrennovo „aisthetické“ chápání estetiky, tedy estetiky, jež je neoddělitelně spjata se smyslově pociťovatelnými aspekty zkušenosti, navazuje spíše na Baumgartenovo vymezení estetiky jako *cognitio sensitiva* než na kantovské non-kognitivní pojetí, jež estetickou zkušenost s ohledem na přísně vytyčená epistemologická kritéria považuje za bezzájmové, bezpojmové zalíbení. Kantova estetika diskreditovala poznávací dimenzi estetické zkušenosti, a přestože na Kanta Dufrenne navazuje jako na jeden z hlavních inspiračních zdrojů, snaží se jej právě v jeho epistemologických nárocích revidovat. Dufrenne se ovšem ohrazuje i proti opačnému extrému, významné tendenci 19. století, která vyvrcholila na konci onoho století v lartpouurlartismu. Zatímco Kant odmítá *cognitio*, lartpouurlartismus se zase rozchází s termínem *sensitiva* (resp. *aisthesis*), se smyslovou dimenzí estetické zkušenosti. „Estetické“ u nich zcela ztratilo původní význam a stalo se synonymem čehosi výlučného, elitního, mimosvětského; nemá co do činění se světem, ve kterém žijeme, nýbrž nás přivádí ke světu pravějšímu, k umělému ráji.<sup>93</sup> Dufrenne obhajuje nedílnou spjatost *cognitio* a *sensitiva*. Na to, jakým způsobem a na jakých argumentech tato obhajoba stojí, se zaměříme v následující části práce.

Dufrennova estetika je, jak jsme viděli v předchozí části, fenomenologickým projektem, který poskytuje důkladnou fenomenologickou deskripci estetické zkušenosti. Estetická zkušenost je zde chápána jako nejkomplexnější typ zkušenosti, protože do sebe integruje všechny tři Dufrennem rozlišené roviny vnímání, totiž prezenci, reprezentaci a reflexi. Její hlavní specifikum spočívá v tom, že je zkušeností zároveň reflexivní i citovou (sympatickou, afektivní). Jakožto reflexivní odstupuje od toho, co je bezprostředně zakoušeno (žitá prezence) či pojmově uchopováno (reprezentace); tímto způsobem dokáže zahlédnout, o

---

<sup>92</sup> Tuto souvislost ostatně postřehl již Edward S. Casey v předmluvě k anglickému překladu *Fenomenologie estetické zkušenosti*. Dufrenne se podle něj snaží popsat „aesthetic experience primarily in its lived and felt aspects (...). For it represents a return to that fundamental and most concrete level of human experience which the Greeks had called *aisthesis*: ‚sense experience‘.“ E. S. Casey, Translator’s Foreword, viz výše, s. XVI.

<sup>93</sup> Srov. tamtéž: „the ‚aesthetic‘ came, by the end of the nineteenth century, to connote what is elevated, elitist, and exclusive“.

co v ní běží, a uvědomit si sebe samu. Zároveň s tím je ovšem i zkušeností citovou: lpí na tělesných, smyslově pociťovatelných aspektech, u nichž prodlévá.<sup>94</sup> Na rozdíl od filosofické reflexe, která se drží v médiu reprezentací, třebaže reflektovaných, sympatická reflexe estetické zkušenosti zohledňuje i non-intelektualistické vrstvy vnímání, jako jsou smyslové pociťování, imaginace a city.

Dufrenne ovšem nesetrvává pouze u deskripce, ale snaží se ukázat, že estetická zkušenost vede k poznání pravd, které mají apriorní charakter. Posouvá se do roviny transcendentální a ontologické a tím chce dát filosofickou záruku fenomenologické deskripci: „Abychom lépe pochopili, že estetická zkušenost vrcholí v citu jakožto čtení výrazu, chtěli bychom ukázat, že tato zkušenost vnáší do hry opravdová afektivní *a priori*.“<sup>95</sup>

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

---

<sup>94</sup> Dufrenne odlišuje cit od emoce. Zatímco emoce (*émotion*) náleží do světa vážného, v němž jednáme či se na jednání připravujeme, cit (*sentiment*) patří do světa estetického. Strach, radost, soucit jsou emocemi tehdy, když jsou reakcemi na vážný svět, naproti tomu jakožto city nevedou až k jednání. Cit je „dezinteresanou“ emocií; prostřednictvím citu odstupujeme od utilitárních zájmů na skutečnosti k reflexi světa, ve kterém žijeme: „Devant *Le pendu* de Rouault, j'éprouve la misère du monde sans éprouver l'angoisse ou la crainte qui, dans le monde réel, amorcerait une entreprise pour fuir ou conjurer cette misère“ [před *Oběšenecem* od Georsege Rouaulta zakouším bídu světa, aniž bych zakoušel úzkost či strach, které by mě v reálném světě podněcovaly k útěku či k odvrácení této bídy]. M. Dufrenne, *Phénoménologie*, viz výše, s. 472.

<sup>95</sup> „Pour mieux comprendre que l'expérience esthétique culmine dans le sentiment comme lecture de l'expression, nous voudrions montrer maintenant qu'elle met en jeu de véritables *a priori* de l'affectivité“. Tamtéž, s. 539.



Výsadní postavení má u Dufrenna ovšem úroveň citu, jež dává vyvstat tzv. afektivním *a priori*.<sup>96</sup> Na rozdíl od *a priori* prezenze a *a priori* reprezentace, která mají jen omezenou poznávací dimenzi, dokážou afektivní *a priori* navést člověka k zakoušení nejhlubších pravd o lidském bytí ve světě. To je umožněno především tím, že se otevírají výhradně v estetické zkušenosti. Estetická zkušenost, která je zároveň smyslová i reflexivní, umožňuje, aby *a priori* zachovávala tělesnou, smyslově pociťovatelnou podobu, a přitom byla plně uvědomována. Obecně pravdivá znázornění nejzákladnějších vztahů mezi člověkem a světem (bytí ve světě), jež afektivní *a priori* odhalují, dokáže zakoušet pouze cit (*sentiment*), resp. sympatická reflexe (*la réflexion sympathique*).<sup>97</sup>

Téma *a priori* se line celým Dufrennovým dílem od *Fenomenologie estetické zkušenosti* (s. 543–612) přes filosoficky nejambicióznější knihy *La notion d'a priori* (1959) a *L'inventaire des a priori* (1981) až po poslední články z devadesátých let.<sup>98</sup> Výklady v jednotlivých textech se vyvíjejí a podléhají revizím a úpravám. Zatímco v rané *Fenomenologii* se Dufrenne soustředí hlavně na zakoušení *a priori* v estetické zkušenosti, kdežto mimoestetické případy jen načrtává, v pozdějším díle se pokouší o obecnou filosofii *a priori*, v níž detailně rozpracovává i *a priori* prezenze a reprezentace a jejich různé poddruhy. Přesto je v celém Dufrennově díle konstantně zastávána myšlenka, že nejhloběji můžeme *a priori* zakoušet v estetické zkušenosti. Naším cílem nebude analyzovat jednotlivé vývojové posuny a reformulace *a priori*, nýbrž se omezíme na představení základního jádra této koncepce, abychom na něm ukázali, jaký filosoficko-estetický problém chce koncepce *a priori* pokrýt.

---

<sup>96</sup> Afektivní, sympatické a citové jsou u Dufrenna synonymní. Ve všech těchto případech drží onen význam „citu“, který je reflexivní, a přitom zůstává spjatý se smyslovým pociťováním. Jednotlivé výrazy přesto nezaměňuje a používá je zpravidla následovně: o *a priori* zakoušeném v estetické zkušenosti hovoří jako o afektivním *a priori*, o estetické reflexi, jež uchopuje *a priori*, zase jako o „sympatické reflexi“.

<sup>97</sup> Dufrenne si při vyjasňování termínu „cit“ pohrává s etymologií slov „sensible“ (smyslové pociťování) a „sentiment“ (cit). Cit v sobě zachovává smyslové pociťování, ale zároveň je překonává a odstupuje od něj. Je reflexí smyslového pociťování, která citově lpí na smyslové povaze toho, co reflektuje. Podněcuje paradoxně protisměrný pohyb sympatického přilnutí a reflexivního odstupu, kterým je charakteristická estetická zkušenost. Dufrenne také často používá techničtější termín „sympatická reflexe“. K tomu detailně viz předchozí část.

<sup>98</sup> M. Dufrenne, *Phénoménologie* (4. díl, *Critique de l'expérience esthétique*), viz výše, s. 539–612; M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, viz výše; M. Dufrenne, *Le poétique*, viz výše; M. Dufrenne, *L'inventaire des a priori. Recherche de l'originare*, viz výše; příj. M. Dufrenne, *Esthétique et philosophie I–III*, Klincksieck, Paris 1967, 1976, 1981.

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

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

## 2.2 Epistemologie a anti-epistemologie

*A priori* je tradičně chápáno jako kritérium vědeckosti, určuje nutnost (to, co platí vždy) a obecnost (to, co nemůže být jinak). Tento pojem je používán především v epistemologicky orientovaných filosofiích, tedy v těch filosofiích, jež chtějí svůj postup založit na logicky přísných pravidlech (novokantovství, novopozitivismus, analytická filosofie). Naproti tomu směry, které filosofii staví na konkrétních fenoménech zažívaných lidskou existencí a na nich nacházejí obecně platné kategorie, pojem *a priori* upozadují (filosofie života, pohusserlovská fenomenologie, existencialismus, hermeneutika).<sup>99</sup> Nekladou si totiž za cíl, aby jejich filosofické poznatky splňovaly nároky logicky přísně vymezených kritérií a jejich filosofie tak mohly být prohlášeny za přísnou vědu. To ovšem nikterak neznamená, že by se spokojovaly s nahodilými fakty psychologismu či empirismu; pochopitelně nechtějí být pouhým vyprávěním či znalectvím života. Filosofie i pro ně spočívá v hledání a nalézání obecných pravd, ovšem tyto pravdy nemusí být co nejjednoznačnějšími tvrzeními, dokazatelnými podle matematizovatelných kritérií, nýbrž mají zohledňovat to, jak se každá tato pravda vztahuje

---

<sup>99</sup> Specifické místo má samotný Husserl. Sám chce svou fenomenologii koncipovat jako první filosofii ve stylu Aristotelovy „próte filosofie“ či Descartovy „prima philosophia“, která poskytne základ všem dílčím vědám, etice i politice, a bude tak vhodným teoretickým nástrojem k uchopování veškeré skutečnosti. Jeho ambicí je vybudovat tuto filosofii jako přísnou vědu (*die strenge Wissenschaft*), ovšem kritéria vědeckosti, která stanovuje, přehodnocují dosavadní představy o vědeckosti. Byla to právě Husserlova fenomenologie s její kritikou vědeckého pozitivismu, která jeho následovníky klíčovým způsobem inspirovala k radikálnímu rozchodu s epistemologickou tradicí.

k tomu, kdo tuto pravdu poznává. Taková filosofie obrací perspektivu vědecky orientované filosofie. K objektům poznání nelze přistupovat nezaujatě z jakéhosi nečasového úhlu, neboť poznání se odehrává vždy již v žité konkrétní situaci z nějakého konkrétního hlediska, které zásadně ovlivňuje to, jak daný objekt poznáváme. Vědecky vykazatelné výpovědi, které odhlízejí od původního kladení konkrétní lidskou existencí, jsou logickým konstruktem, odvozeným modem původnějšího poznávání.<sup>100</sup>

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

Jestliže se Dufrenne kloní k anti-epistemologické filosofii, je pak jistě překvapivé, že používá termín *a priori*, jenž tradičně vymezuje epistemologická kritéria. Vždyť tato kritéria nemíní udržet, přesněji řečeno se s nimi razantně rozchází, jak dokazují například následující slova z knihy *La notion d'a priori*: „naším prvním úkolem je *a priori* odlogičtit a přivést je na zem.“<sup>101</sup> Pokud má být prvním krokem „odlogičtění“, znamená to, že dává pojmu *a priori* novou ražbu. Nabízí se proto otázka, zda vůbec stojí za to udržovat tak zatížený termín, jakým je *a priori*.

### 2.3 Kantův vliv

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

Dufrennova fenomenologie – ostatně jako celá moderní fenomenologie – navazuje na Kantovu filosofii v tom, že chce být filosofii zkušenosti. To znamená, že si za svůj základní

---

<sup>100</sup>Jeden z nejpřesvědčivějších výkladů týkající se obratu této perspektivy podává Martin Heidegger v *Bytí a čase*. Heidegger patří k nejradiálnějším zastáncům antiepigistologicky chápané filosofie. Zvláště dobře se to ukazuje v paragrafech, kde odlišuje apofantickou (teoretickou, již odvozenou) výpověď a původní hermeneutickou výkladovou strukturu. Srov. M. Heidegger, *Bytí a čas* (především §§ 31–33), přel. I. Chvatík a kol., OIKOYMENH, Praha 1996, s. 170–188.

<sup>101</sup> „[N]otre première tâche va être de délogïciser l'*a priori*, de le ramener sur terre“. M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, viz výše, s. 66.

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

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

Dufrennův přístup je, jak vidíme, přednostně fenomenologický. Setkáváme se u něj jak s důkladným fenomenologickým zpracováním aspektů zkušenosti, jež Kant vyloučil z oblasti seriózního zkoumání, tak s důsledným dodržováním základního fenomenologického východiska „jít k věcem samým“. V čem tedy spočívá Kantův vliv?

Domníváme se, že jde především o dva (spíše vnějškové) aspekty: 1. Dufrenne si od Kanta vypůjčuje některé klíčové pojmy, kterým ovšem dává novou a často značně odlišnou rážbu. Pojem *a priori* je toho nejvýraznějším příkladem.<sup>102</sup> 2. Dufrenne neustále zohledňuje, jak jsou problémy, kterými se zabývá, řešeny u Kanta. Tyto exkurzy, dovolujeme si tvrdit, mnohdy zatěžují vyznění vlastního Dufrennova náhledu. Oba tyto aspekty se týkají spíše stylu Dufrennova psaní, který je charakteristický jistým váháním mezi kantovským a moderně fenomenologickým slovníkem, nejsou však pro jeho vlastní verzi *a priori* zásadní.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Dalším takovým pojmem je vedle *a priori* pojem „transcendentální“. Dufrenne svůj projekt označuje za „transcendentální filosofii“. Pokud kantovské „transcendentální“ má být „veškeré studium, které má za svůj objekt formy, principy a ideje *a priori* v jejich nutných vztazích se zkušeností“ (Dufrenne tuto definici přebírá z Lalandova slovníku *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*; srov. *Phénoménologie*, viz výše, s. 545), pak jeho verze transcendentální filosofie rozšiřuje záběr *a priori* i na oblast žitou a materiální. Tím se podle vlastních slov dostává přes Kanta k východiskům fenomenologie. Srov. tamtéž.

<sup>103</sup> Toto váhání se nejvýrazněji projevuje, jak jsme detailně ukázali v předchozí části této práce, v jeho teorii poznání. Zde se při popisu prakticko-teoreticky zaměřených zkušeností, jež se odehrávají v reprezentacích,

V naší interpretaci se pokoušíme ukázat, že Dufrennova koncepce je v celkovém vyznění fenomenologická. Základní posun mezi Kantem a Dufrennem vystihl jasně a stručně Paul Ricœur ve studii „Philosophie, sentiment et poésie“, v níž zrecenzoval Dufrennovu knihu *La notion d'a priori*.<sup>104</sup> Podle Ricœura chce Dufrenne na Kantově pojetí *a priori* revidovat především tyto dva body: 1, *A priori* sídlí pouze v poznávajícím subjektu. Subjektivita konstituuje vše, co platí v objektu poznání. 2. *A priori* mají formu nutnosti a obecnosti, která náleží objektům. I *a priori* smyslovosti čas a prostor podléhají výkladu matematických věd a jsou koncipována jako logické formy. Lze proto shrnout, že všechna Kantova *a priori* jsou určena intelektualitou.

Ricœur ve svém textu dále popisuje, jak Dufrenne tato kantovská východiska koriguje, ale protože chceme akcentovat jiné momenty než Ricœur, který se soustředí výlučně na knihu *La notion d'a priori*, opouštíme jeho výtečnou analýzu a pokračujeme vlastním způsobem s tím, že souhlasíme s jeho rozdělením do dvou základních bodů. Ty budou tvořit dva hlavní pilíře našeho textu. Čtvrtá kapitola „*A priori* jako překonání subjektivismu“ se odrazí z kritiky prvního bodu, šestá kapitola „*A priori* jako překonání intelektualismu“ bude revizí druhého bodu. Tyto pilíře jsou vyplněny částí zabývající se problematikou dějinnosti *a priori* (kap. 5). Konečně v poslední, závěrečné kapitole dáváme Dufrennovo pojetí *a priori* do souvislosti s jeho originální koncepcí imaginárna a zvažujeme, jak je pro celkový projekt *a priori* významná.

## 2.4 *A priori* jako překonání subjektivismu

*A priori* je třeba chápat dualisticky. Nemá určovat jen to, co je předem dáno ve výbavě subjektu (a i v subjektu půjde spíše než o formální podmínky o dispozice implicitního či virtuálního poznání před zkušeností), ale má být i strukturou objektu, jež se objevuje mimo nás a jež je bezprostředně uchopována během samotného aktu vnímání. *A priori* musí rovnocenně vymezovat subjekt i objekt, člověka i svět, protože jedině tak se svět může skutečně otevřít člověku a člověk světu. Dufrenne se tímto způsobem snaží vyvarovat úskalím 1. idealismu a 2. naturalismu.

---

jednou více kloní k racionální kantovské subsumpci vnímání pod pojem, jednou k moderně fenomenologické interpretaci, podle níž je třeba zohledňovat žité významy a imaginativní obrazy pro porozumění pojmu. Srov. M. Dufrenne, *Phénoménologie*, III. část, viz výše, s. 421–536.

<sup>104</sup> P. Ricœur, *Philosophie, sentiment et poésie*, viz výše.

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

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

Dufrenne se tedy zbavuje nástrah idealismu, „který podřazuje objekt pod subjekt, a *a priori* tak dává čistě logický smysl“, a naturalismu (resp. realismu), „který podřazuje subjekt pod objekt a ztrácí tím samotný smysl *a priori*“.<sup>105</sup> Dufrennovské *a priori* má vymezovat jak objekt, tak subjekt. Ovšem za jakou cenu? Za cenu příklonu ke spekulaci. Dufrenne předpokládá, že *a priori* ohlašuje Přírodu,<sup>106</sup> které subjekt a objekt, člověk a svět, předchází a umožňuje jejich vzájemnou interakci. Příroda vkládá *a priori* jak do člověka, tak do světa a

---

<sup>105</sup> „[À] l'idéalisme qui, subordonnant l'objet au sujet, donne à l'*a priori* un sens purement logique (...) au réalisme qui, subordonnant le sujet à l'objet, perd le sens même de l'*a priori*“. *Phénoménologie*, viz výše, s. 561.

<sup>106</sup> Ve *Phénoménologie* používá pojem „bytí“, v *La notion de l'a priori* pojem „universum“, od *Le poétique* dále Schellingem inspirovaný pojem „Příroda“.

v člověku probouzí pocit, že mezi ním a světem existuje jakási fundamentální příbuznost (*affinité*) nebo přímo konsubstancialita (*consubstantialité*).

Tento pocit nebo, přesněji přeloženo, cit (*sentiment*) zná podle Dufrenna každý člověk konkrétně z estetické zkušenosti. Jedině v této zkušenosti se plně otevírá subjekt objektu a objekt subjektu a díky tomuto vzájemně rovnocennému otevření dochází k odhalení *a priori*.<sup>107</sup> Při poslechu Bachovy či Mozartovy hudby, četbě Balzakových románů, pohlížení na Cézannova plátna zakoušíme tato obecně pravdivá znázornění lidského „bytí ve světě“, základní vztahy mezi člověkem a jeho světem. Nefenomenologickým jazykem by se dalo říct, že se jimi Dufrenne snaží vystihnout základní antropologické a kosmologické konstanty, ovšem na rozdíl například od scientistických pokusů kognitivních věd je chce vykázat ve fenomenologickém poli intencionality. Nespokojí se se statickými určeními, ale snaží se poukázat na to, že *a priori* se může dávat pouze v žité zkušenosti a že jedině v přímém zakoušení, v němž je *a priori* kladeno citem a ukazuje se jako výraz, může člověk dospět k autentickému poznání.

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

Apriorní shodě mezi člověkem a světem nemůže tudíž dostat žádné myšlení odehrávající se v pojmech. To bude vždy sklouzávat buď do idealismu (člověk předchází

---

<sup>107</sup> Ve studii „Intencionalita a estetika“ z roku 1954, v níž podává shrnutí hlavních tezí své o rok starší obsáhlé *Phénoménologie*, se Dufrenne snaží ukázat, že estetická zkušenost je pravou realizací fenomenologické redukce. Tvrdí, že k fenomenologické redukci lze dospět nikoli složitou filosofickou meditací, nýbrž při konkrétní estetické recepci uměleckých děl: „On oserait dire que l'expérience esthétique accomplit la réduction phénoménologique“. M. Dufrenne, *Intentionnalité et esthétique*, viz výše, s. 55.

svět), naturalismu (svět předchází člověka), nebo, dodejme, do racionalistické spekulace. Dufrennova filosofie je, jak jsme uvedli výše, spekulativní filosofií, ovšem tato spekulace má specifický charakter ze dvou důvodů: 1. je zářámovaná do filosofie zkušenosti a 2. odehrává se v médiu citu.

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

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

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

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

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

Lze toto tvrdit o Dufrennových *a priori*? Platí vždy a bezvýjimečně? Jakmile si uvedeme jakýkoli příklad dufrennovského afektivního *a priori*, bude se na první pohled zdát, že *a priori* nesplňuje ani podmínku nutnosti, ani obecnosti. Veselí v Mozartově hudbě či chutnost ovoce na Cézannově zátiší přece neplatí nutně a obecně v tom smyslu, že by byly



podmínkami možnosti každé zkušenosti, že by bez nich nebyla jakákoli zkušenost vůbec realizovatelná. Mozartovu hudbu mohli poprvé zaslechnout až lidé konce 18. století a Cézannova plátina mohli vidět ještě o století později. A ani poté, co tato velká díla vznikla, nejsou bezvýjimečně přijímána. Naprosto absurdní by bylo uvažovat o přítomnosti těchto *a priori* v každé zkušenosti. Jakým způsobem máme rozumět nutnosti a obecnosti Dufrennových *a priori*? Dufrenne obhájí paradoxní stanovisko: *a priori* je zároveň 1. přenášeno dějinami a kulturou a přitom je 2. nutné a obecné. Podívejme se na tento paradox detailněji.

## 2.5 Dějinnost *a priori*

Dufrenne si plně uvědomuje význam objevu dějinného vědomí v moderním myšlení a integruje jej do svého filosofického projektu. Není možné dojít k poznání mimo dějiny. To se týká nejen empirického poznání, ale dokonce i poznání apriorních pravd. Člověk je jedinečné individuum žijící v určitém jedinečném kulturně-dějinném kontextu, který mu poskytuje specifický typ norem a hodnot, specifické vkusové preference, jinými slovy představy a pravdy obecně sdílené tím kterým kolektivem (*sensus communis*). Z tohoto kulturně-dějinného kontextu vnímá a rozumí skutečnosti a i v jeho rámci je schopen se otevřít a vnímat jen některé obecně sdílené pravdy. Konkrétní situovanost člověka v určitém společenství určité dějinné epochy je podmínka, kterou nelze obejít. Člověk se zkrátka nemůže katapultovat ze své situovanosti, naopak, teprve z ní lze pochopit, že každý smysl je určován mnoha faktory, kvůli nimž podléhá v průběhu času proměnám a kvůli nimž je ze své podstaty dějinný. Dufrenne tedy dějinnosti přiznává zásadní význam.<sup>108</sup>

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

---

<sup>108</sup> Přestože Dufrennův popis podmínek situovanosti a její vztah k dějinnosti je vyložen dost povšečně a tato problematika by si zasloužila detailnější výklad, je jisté, že dějinnosti přiznává zásadní význam. Propracovaný fenomenologický popis vztahu žité situace k dějinnosti poskytuje například Gadamerova či Ricœurova hermeneutika. Tyto koncepce by mohly pomoci k jistému kritickému upřesnění Dufrennova náhledu; o to se pokoušíme níže.

kteřá přežívají dobu, v níž vznikla, a oslovují i jiné historické epochy. Taková díla jsou označována za klasická a jejich existence fascinuje filosofy a estetiky od dávných dob.<sup>109</sup>

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

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

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

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

Pokusme se o interpretaci. Mohli bychom říct, že Dufrenne rozlišuje dva řády. Řád faktický a řád apriorní. Řád dějin (*l'histoire*) a řád lidství (*l'humanité*). Stejně jako každá historická epocha má svou specifickou konstelaci pravd, norem a hodnot, má i určitá *a priori*,

---

<sup>109</sup> Na problému, jak rozumět klasickým dílům, stojí již spor starých a moderních, který se odehrál v 17. století. Problém bychom mohli formulovat do následující otázky: Existuje ideál vkusu, který by platil pro Athéňana, Římana i novověkého Pařížana? Tj. pro lidi všech dob? Nebo je vkus historicky podmíněný? Zatímco „staří“ byli stoupenci klasicistického dobového vkusu Francie raného 17. století a považovali antické ideály za normativní vzor hodný napodobování, pro „moderní“ byl vkus již historicky podmíněným pojmem. Dufrennovo vyrovnání se s historickým relativismem se zabývá stejným problémem. Ve sporu starých a moderních by stál na straně moderních. Nelze stanovit žádný ahistorický invariant vkusu, který by platil pro Řecko 4. století př. Kr., gotickou Paříž, viktoriánský Londýn či New York 20. století. Dufrenne však, jak uvidíme dále, tento náhled zpřesňuje a doplňuje o transhistorické apriorní konstanty.

k jejichž vnímání je otevřená. Faktický řád dějin podmiňuje ideální řád *a priori* a řád *a priori* dodává dějinnému řádu určité konstanty, připomíná mu základní vazby bytí ve světě (přirozený svět). Oba řády se vzájemně doplňují a ve společné souhře určují, jak je v té dané historické epoše vnímán svět.

Třebaže jsou *a priori* sama o sobě transhistorická, nikde jinde než v dějinách je člověk odhalit nedokáže. Dějinně podmíněné představy a pravdy (faktický řád) umožňují, aby určitá *a priori* byla poznávána, ale také jiným *a priori* v poznání zabraňují. Díky specifickým historickým okolnostem se může určité *a priori* objevovat a jiné ne. Jsou to vlastně teprve až faktické dějiny, které odhalí *a priori*. Specifické veselí, jež vyjadřuje Mozartova hudba v 18. století, nemohlo vzniknout v jiné době. Zobrazování vznešena se mohlo objevit až s příchodem romantismu na přelomu 18. a 19. století a osobnostmi, jako byli William Turner či Caspar David Friedrich; obdivovat rozbouřený oceán, grandióznost Alp či městskou periferii předchozí epochy nedokázaly. Célinovy romány se mohly zrodit jedině ve 20. století: „Není to Céline, kdo vynalézá svět zoufalství, aby jej vštípil svým čtenářům, je to zoufalství reálného světa, které vynalézá Céline, a zároveň Célinovo publikum.“<sup>110</sup> Realita dané epochy má vliv na to, která *a priori* se objeví a nakolik. Tento vliv však nesmí být přeceněn. Odhalení *a priori* nelze kauzálně vyvodit z dějinně-kulturního kontextu, Dufrenne se důrazně ohrazuje proti determinismu. Jedná se pouze o jeden z vícera faktorů. Mnohem větší význam přikládá faktoru invence umělců, jejichž prostřednictvím promlouvá Příroda; umělecká invence se objevuje podle libovůle Přírody, již nelze zobecnit na žádnou logickou zákonitost.

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

---

<sup>110</sup> „Ce n'est pas Céline qui invente, pour nous l'inculquer, un monde du désespoir, c'est le désespoir du monde réel qui invente Céline, et du même coup le public de Céline“. M. Dufrenne, *Phénoménologie*, viz výše, s. 603.

Podobně to podle Dufrenna platí i pro *a priori*, která nejsou estetická. Etickým *a priori* je například smysl pro čest (*le sens de l'honneur*), který silně cítila a cítila feudální společnost. Když nad ním pak později v kapitalistické společnosti převážil smysl pro soutěž (*le sens de la compétition*), smysl pro čest se objevoval spíše jen zřídka, v individuálních případech.<sup>111</sup> Dufrenne ovšem zdůrazňuje, že ani v případě etických *a priori* nejde o výtvar historických okolností; *a priori* se netvoří z faktických dějin: „feudální společnost nestvořila smysl pro čest, nýbrž mu dovolila se projevit.“<sup>112</sup> Transcendentální nelze vyvodit z faktických dějin, *de iure z de facto*.

Dějinnosti podléhají podle Dufrenna dokonce i *a priori* reprezentace. Věda a epistemologická tradice filosofie se snažila jejich nutnost a obecnost zajistit pomocí matematizovatelných kritérií, a tím je vyvázat z dějin. Ale i tato *a priori* byla objevena až v určitém historickém okamžiku za určitých příhodných okolností. Thaletova kružnice, Eukleidova geometrie, Newtonovy fyzikální zákony, Kantovy apriorní formy poznání, objevy všech těchto případů jsou spjaty s jistou epochou, a dokud nebyla *a priori* reflektována člověkem, neprojevila se v plném smyslu. Dufrenne je ovšem k *a priori* reprezentace ještě přísnější. Nejenže vznikla v dějinách, ale je bezpředmětné se zabývat otázkou, zda tato *a priori* existovala předtím, než byla v jistém dějinném okamžiku objevena, zda například obecnost a nutnost eukleidovské geometrie byla potenciálně přítomná v přirozené geometrii, newtonovské zákony ve fyzikální přírodě či kantovské apriorní formy v poznání. Podle Dufrennova názoru jsou totiž výše uvedené případy *a priori* reprezentace konstruovány lidskou myslí, jsou výplodem jednostranně zaměřeného intelektu, nikoli Přírody. Jedině Příroda může zaručit, že se *a priori* dává jak na subjektivní, tak na objektivní straně. Transhistoričnost-pravdivost *a priori* reprezentace vyplývá tedy pouze z axiomů, které si stanovil intelekt, je to demiurgovská konstrukce, není zaručena Přírodou. V následující části se zaměříme na otázku, zda mohou existovat *a priori* reprezentace, která by nebyla výplodem lidské mysli – tedy zda existují *a priori* reprezentace v dufrennovském smyslu slova.

Má-li mít Dufrennova paradoxní formulace „*a priori* se ukazuje jedině v dějinách“ srozumitelný smysl, je třeba zohlednit, že při poznávání *a priori* musí hrát konstitutivní roli i empiricky nahodilé, dějinně podmíněné faktory. Fakticky získané poznatky – vše, co jsem

---

<sup>111</sup> Dufrenne uvádí jako příklad takové výjimky spisovatele Georgese Bernanose, srov. M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, viz výše, s. 219.

<sup>112</sup> „[L]a société féodale ne crée pas le sens de l'honneur, elle lui permet de se manifester“. Tamtéž.

zažil jako individuum, náležeje do určitého společenství, v němž jsem vyrostl a jehož obecně sdílené pravdy, zvyky a domněnky mě formovaly – tvoří pozadí či jakýsi odrazový můstek, jež určí, která *a priori* budu moci poznat. Při setkání s estetickým objektem, který vyjadřuje *a priori*, dochází k rozezvučení hlubokého já na straně subjektu a hloubky výrazu na straně objektu. Toto rozezvučení překoná běžné povrchní poukazy a přivádí mě za faktický rámec k hlubinným pravdám *a priori*. Tak například něžný výraz pocítím jako apriorní vyjádření mateřské lásky či dub zobrazený na Ruysdaelově plátně jako apriorní vyjádření důstojnosti. Na smyslově pocíťovaném fenoménu se nám může ukázat apriorní smysl, jenž se odpoutá od faktické roviny k rovině apriorní.

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

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

Dufrennův projekt neslibuje totální poznatelnost světa. V této souvislosti je poučné, jak se vymezuje vůči Hegelově teleologii. Na rozdíl od Hegelovy filosofie dějin, která vrcholí absolutním poznáním na konci dějin, kdy subjekt dospívá k dokonalému nazření objektu, Dufrenne v možnost takového všeobjímajícího souladu nevěří. Neuznává ani jakékoli jiné

chápání dějin založené na ideji pokroku. Lidství je podle Dufrenna nekonečný úkol: „l’humanité est une tâche infinie.“<sup>113</sup> Postupně se v dějinách odhalí všechna *a priori*, ale nikdy ne všechna najednou a už vůbec nikdy ne žádnému konkrétnímu jednotlivci. Suma všech *a priori* je z hlediska jednotlivce nedosažitelný ideál, který definuje úplné dějiny lidství, lidství jako dějiny. Mohli bychom říct, že tato suma představuje esenci lidství, to nejpodstatnější na pobývání člověka ve světě. Údělem člověka je zahlédnout pouze určitou část z řádu lidství.<sup>114</sup>

Na závěr ocitujme pasáž z *Phénoménologie de l’expérience esthétique*, v níž Dufrenne popisuje vztah lidství ke konkrétnímu konečnému jednotlivci. Za transcendentálně filosofickou problematikou se ozývá Dufrennův bytostný existencialismus: „Lidství si není samo sobě nikdy zcela transparentní ani se sebou smířené. Člověk vždy o člověku něco neví a dějiny jsou dějinami dramát vzešlých z této nevědomosti jako výčitka přítomnosti. Konečnost je náš osud, ale také náš nedostatek.“<sup>115</sup>

## 2.6 *A priori* jako překonání intelektualismu

Přistupme nyní k druhému ricceurovskému bodu týkajícímu se Dufrennovy revize Kanta. Na rozdíl od Kanta, podle něhož je *a priori* jakožto forma nutnosti a obecnosti určena intelektualitou, Dufrenne chápe *a priori* jako konkrétní vnímaný smysl nepřevoditelný na logiku pojmově vymežitelných reprezentací. Rozchází se s epistemologickými nároky a namísto kantovských přísně formálních kritérií, jež by podléhala matematizovatelné logice, dává přednost tomu, co logiku předchází. Dufrennova *a priori* jsou dána v konkrétní žité zkušenosti a uskutečňují se jedině v ní: „*a priori* je bezprostřední smysl uchopený ve

---

<sup>113</sup> Tamtéž, s. 223.

<sup>114</sup> V této souvislosti se nabízí otázka, jak je tomu s teoretickými *a priori*. Není suma všech teoretických *a priori* také důkazem lidství? Dufrenne se domnívá, že v pravém slova smyslu nikoli. Nepodávají totiž svědectví o lidském bytí ve světě, nýbrž o důmyslnosti lidského intelektu. Jsou pravdou myslí, nikoli pravdou reálna ohlašujícím Přírodu. Dufrenne přesto vzhlíží k vědě-ideálu, která by vycházela z původní prezence a přitom by zkoumala racionálními prostředky. Tento dufrennovský ideál naplňuje ovšem jen mizivý zlomek dosavadní vědy.

<sup>115</sup> „L’humanité n’est jamais totalement transparente à elle-même, réconciliée avec elle-même, l’homme ignore toujours quelque chose de l’homme, et l’histoire des drames issus de cette ignorance. En quoi elle est comme une présence reproche: cette finitude est notre lot, mais aussi notre faute.“ M. Dufrenne, *Phénoménologie*, viz výše, s. 611–612.

zkušenosti a bezprostředně v ní rozpoznány.“<sup>116</sup> Takové *a priori* Dufrenne považuje za jediné autenticky pravé poznání, a je jím právě proto, že je neoddělitelně spjaté se smyslovým zakoušením. Jinými slovy, *a priori* je poznání obecného v jednotlivém. Smyslově je zakoušíme jako jedinečný výraz, ale za tímto konkrétním apriorním smyslem se ohlašuje jistá obecná pravda o lidském „bytí ve světě“. Jde o smyslově pociťované poznání (*connaissance sentie*). Pravé *cognitio* je podle Dufrenna *cognitio sensitiva*. Vracíme se zde opět k Baumgartenovskému východisku, ovšem korigovanému fenomenologickým přesvědčením. Zatímco Baumgarten označoval *cognitio sensitiva* za nižší typ poznání, než je jasné a zřetelné poznání vědy a filosofie, je podle Dufrenna poznáním nejvyšším. Baumgarten nezpochybňuje, že racionální poznání je dokonalejší, kdežto Dufrenne se již zcela zbavuje závazků vůči logicko-matematickým kritériím a pořadí obrací<sup>117</sup> Hlubší a bohatší poznání přináší zkušenost, která zachovává žité aspekty a neuchyluje se k racionálním náhledům, jež od žitých aspektů odhlíží.

Pro jasnější pochopení Dufrennovy koncepce *a priori* je třeba připomenout jeho obecnou teorii vnímání rozdělenou do tří úrovní: prezence, reprezentace a reflexe. Tuto teorii jsme již podrobně exponovali v předchozí části práce, přesto si ji zde pro nynější účely ve stručnosti připomeňme. Dufrenne, jak již víme, vnímání obecně vymezuje jako „uchopení významu“ (*saisie d'une signification*), což lze považovat za základní definiční podmínku. Jakmile uchopíme význam, jde o vnímání. Z toho vyvozuje i základní charakteristiky jednotlivých úrovní vnímání.

Význam uchopíme již 1. na úrovni tělesné prezence, v níž subjekt a objekt jsou ještě nerozlišené a náleží do jednoty primordiální tělesnosti. Mezi objektem a subjektem neexistuje v tomto nejzákladnějším typu vnímání ještě žádný odstup, jde o naivní soulad, kde objekty se dávají mému tělu a skrze mé tělo jsem s objekty na stejné úrovni. Tělesný význam se nedává díky intelektuálnímu souzení (není zde ještě reflektující cogito) ani díky zvyku, který jsem si osvojil učení (i naučený zvyk vyžaduje subjekt-objektové rozdělení), nýbrž díky tomu, že se mě již nějak týká. Význam je výzvou, která se mnou hýbe, a já na tuto výzvu odpovídám

---

<sup>116</sup> „L'*a priori* est alors le sens immédiat saisi dans l'expérience, immédiatement réconnu“. M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, viz výše, s. 72.

<sup>117</sup> Estetika je Baumgartenem vymezena jako věda zabývající se způsobem poznání věcí prostřednictvím smyslů či jako logika nižších poznávacích mohutností. Jedná se o poznání jasné, ale zmatené, tedy o takové poznání, které nelze vysvětlit definicí, nýbrž jen ukázáním. Baumgarten sice zastává stanovisko, že poznání estetických objektů mají svou specifickou dokonalost a řád, ale nezpochybňuje, že racionální poznání je dokonalejší.

svým tělem. V tomto prvotním vnímání je význam potvrzován mým chováním, uchopuji jej bezprostředně ve znaku (*le signe*). Znak je zde v jednotě.

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

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

Shrme-li to: Prezenze je opravdové bezprostřední vnímání, v němž se subjekt a objekt vzájemně prostupují. Jsou si plně otevřeni, ale tento vztah je nereflektovaný neboli naivní. Pro Dufrenna je nicméně rovina prezenze jakýmsi vzorem vnímání jako takového; obdivuje její prostou čistotu, nezátíženost zkušenostmi či teoretickými konstrukcemi, kterou moderní člověk dokáže zakoušet čím dál tím méně.<sup>118</sup> Naproti tomu rovina intelektualistických reprezentací abstrahuje od žité prezenze, převádí žité významy na pojmy a tím ztrácí onu živost. Ta v životě moderního racionálního člověka dominuje až příliš. I z tohoto důvodu Dufrenne vyvyšuje třetí rovinu sympatické reflexe. Ta je pravou *cognitio sensitiva*, která neodhlíží od žitého smyslového světa a zároveň tento svět dokáže zahlédnout z odstupu.

Nyní se podívejme, jak se k těmto třem úrovním poznání má problém *a priori*. Již v rané *Phénoménologie* Dufrenne podle těchto tří úrovní poznání odlišuje tři základní typy *a priori*.

---

<sup>118</sup> Autenticky čistého vnímání v bezprostřední prezenzi, nezátíženého reprezentacemi a reflexí, jsou podle Dufrenna schopny pouze děti nebo přírodní národy. Pro moderního dospělého člověka je subjekt-objektová totalita těžko dosažitelná; ohlašuje se mu jen v dílčích momentech. Takovým tělesně zakoušeným významem na úrovni prezenze je podle Dufrenna například živější intonace hlasu, která naznačuje vztek, jistá tíha vzduchu, která námořníkovi ohlašuje, že nastane bouřka, nebo údiv provázející mezní situace, v nichž se náhle v obnaženém stavu ukáže fakticita reálna.



Později toto dělení nuancuje, avšak základní klasifikaci na *a priori* prezenze, reprezentace a citu zůstane věrný. Jaká jsou jejich specifika?

Přísně vzato lze dufrennovská *a priori* zakusit jedině ve třetí, citové neboli afektivní rovině, protože pouze zde *a priori* splňuje následující dvě podmínky. Zaprvé, *a priori* se musí dávat bezprostředně v žité zkušenosti v přímém, smyslově pociťovatelném vnímání (*le sensible*), aby byla zachována původní tělesnost, jež je společná oběma pólům vnímání, jak zakoušejícímu, tak zakoušenému, jak člověku, tak světu. Tělesnost (*la chair*) je společným rodem obou; obě jsou v ní ještě, jak Dufrenne často doslovně píše, „stejně rasy“. Zadruhé, afektivní *a priori* musí být reflektované, aby se dalo hovořit o autentickém poznání. Pouze reflexe dokáže *a priori* artikulovat a uvědomit si je jako fundamentální vztah mezi člověkem a světem; vyjasnit *a priori* jako to, čemu už bezprostředně rozumíme na smyslově zakoušeném. Na rozdíl od kritické reflexe, již využívá teorie, nedodává dodatečné vysvětlení z vnějšku, nýbrž se artikuluje přímo v samotném procesu estetické recepce jakožto sympatická reflexe. Reflexe je nezbytná také proto, že afektivní *a priori* na estetickém výrazu otevírá konzistentní a souvislý svět, který „spočívá v nejhlubší vrstvě subjektu, stejně jako je tím, co tvoří nejhlubší aspekt estetického objektu“.<sup>119</sup> Bez reflexe by nebylo možné zakoušet afektivní *a priori* jako svět.

Můžeme tedy hovořit o *a priori* prezenze a reprezentace? Ani v úrovni prezenze, ani v úrovni reprezentace nemohou být přece obě výše uvedené podmínky splněny naráz. Prezenze je naivní zkušenost, kterou nelze, zakoušíme-li ji jako prezenci, reflektovat. Reprezentace je zase typem zkušenosti, která překládá smyslově vnímatelnou danost do abstrahujícího významu; má sklon spoléhat se jen na tento reduktivní význam a odhlížet od žitého aspektu.

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

---

<sup>119</sup> Srov.: „L'*a priori* affectif constitue un monde consistant et cohérent parce qu'il réside en ce qu'il y a de plus profond dans un sujet, comme il est ce qu'il y a de plus profond dans l'objet esthétique“. M. Dufrenne, *Phénoménologie*, viz výše, s. 554.

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

Má-li člověk zakusit *a priori* – ať už jde o prostředí, jež je spjaté s *a priori* prezenze, o pojmově vymežitelný region jako v případě *a priori* reprezentace nebo o zakoušený svět afektivních *a priori* –, je třeba, aby se plně otevíral reálnu. Reálno Dufrenne popisuje jako před-objektivní fakticitu světa, která je ještě oproštěná od intencionální korelace, tedy ještě před kladením člověkem.<sup>120</sup> Dufrenne se tímto pojmem snaží zaručit, že objektivní stránka není výtvorem subjektu, ale že je původně faktem nezávislým na subjektu. Jelikož *a priori* není pouze dispozicí na straně subjektu, ale také strukturou objektu, nelze pro jeho zakoušení spoléhat na libovůli subjektu. Pokud člověk nevychází z reálna, nemůže se setkat s pravým *a priori*. Pravý smysl nemůže učinit na ireálných předmětnostech či intelektuálních konstrukcích. Z této pozice je třeba porozumět 1. Dufrennově kritice Sartrovy koncepce imaginárna založené na irealizující subjektivitě či Freudovy psychoanalýzy, jež přiznává až příliš velký význam nočnímu snění. Imaginárno, které uznává Dufrenne, vychází nejen ze subjektivních dispozic, ale i z reálna. Této kritice se blíže dotkneme v následující části. 2. Ze stejných motivů vyplývá i Dufrennova kritika vědy, jež často zaměňuje reálno za logiku a na reálno zapomíná. Tuto kritiku naznačíme ještě v této části.

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

1. Zkušenost prezenze je charakteristická tím, že subjekt a objekt se zde vzájemně natolik prostupují, že je od sebe nelze odlišit. Setkáme se s ním nejen na nejprimitivnější úrovni lidského „bytí ve světě“, ale i u zvířat; jedná se o vztah každého živého tvora (*le vivant*) a jeho prostředí (*le milieu*): „Živý tvor vyjadřuje své prostředí, stejně jako prostředí vyjadřuje živého tvora. Vlci jsou pro sibiřský les to, co je sibiřský les pro vlky.“<sup>121</sup> *A priori* prezenze představují konstanty, které vztah prezenze konstituují. V případě vlka v sibiřském

---

<sup>120</sup> Pro jasnost vymežeme reálno proti pojmům „prezenze“ a „tělesnost“, s nimiž může být snadno zaměňováno. Prezenze je na rozdíl od reálna už typem vnímání, jedná se o nejprimitivnější typ intencionální korelace; ze všech typů vnímání je prezenze reálnu nejbližší. Zatímco reálno se týká pouze objektivní stránky, tělesnost je společná jak subjektu, tak objektu. Oproti *a priori* se tělesnost týká i nahodilého, kdežto *a priori* má obecnou platnost.

<sup>121</sup> „Le vivant exprime le milieu comme le milieu le vivant, les loups sont pour la forêt sibérienne comme la forêt sibérienne pour les loups“. M. Dufrenne, *Phénoménologie*, viz výše, s. 566.

lese jde o úkony, jako je jíst, útočit, spát, jistá agresivita, již přežití v sibiřském lese vyžaduje, apod. Jde o chování, v němž nejde oddělit vlka od lesa a les od vlka; vzájemně se podmiňují.

To samé platí na úrovni prezenze pro člověka. Existují jisté základní úkony, kterým člověk bezprostředně rozumí a vykonává je, aniž by vytvářel svět. Setrvává v prostředí; vztahuje se k věcem, aniž by se otevíral světu. Jedná se o „způsob, jímž se jedinečné tělo vztahuje ke svému prostředí podle imperativů vlastní struktury“.<sup>122</sup> S omezením *a priori* prezenze na pouhé prostředí souvisí druhá jeho mez, a sice že tato nejprimitivnější *a priori* nejsou reflektovatelná. Taková zkušenost – i když je zkušeností *a priori* – nevede k vědomému poznání, chybí jí reflexe, která by ji uvedla do souvislostí životního světa. Dochází-li k uvědomění *a priori* prezenze, je toto *a priori* buď estetizováno a stává se součástí estetického objektu, nebo je převáděno na pojmově vymezené reprezentace. V obou případech se původní smysl *a priori* prezenze mění.

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

Dufrenne je přesto přesvědčen, že stejně jako pro *a priori* prezenze a afektivní *a priori* lze i v případě reprezentací stanovit určitá *a priori*, tedy jakési konstanty, jež jsou společné jak člověku, tak reálnu. Je to jakási inteligibilita, která je apriorní dispozicí subjektu a zároveň vymezuje strukturu objektu: „nárok na inteligibilitu, který je v nás, je rovněž v objektu strukturou svého bytí“.<sup>123</sup> Prostorovost, časovost, jednota, celost jsou některé z příkladů *a priori* reprezentace. Dufrenne věří, že *a priori* reprezentace, pokud budou vycházet z původního tělesného základu, jenž je společný jak člověku, tak reálnu, mohou ustanovit pravou vědu, autentickou teorii světa, ve kterém žijeme. To je jistě obtížně dosažitelný ideál,

---

<sup>122</sup> „[L]’*a priori* corporel est la façon dont un corps singulier se rapporte à son environnement selon les impératifs de sa propre structure“. Tamtéž, s. 551.

<sup>123</sup> „[C]e qui est en nous exigeance d’intelligibilité est dans l’objet une structure de son être“. Tamtéž, s. 565.

z něhož ovšem Dufrenne nikdy nesleví. Paradigmatickým případem *a priori* mu je bezprostřední *a priori* prezenze, podle kterého by se měl řídit i ten nejabstraktnější vědecký diskurs.<sup>124</sup> I *a priori* vědy (*a priori savants*) by měla být nikoli odmítnutím divokých *a priori* (*a priori sauvages*), nýbrž jejich projasněním, vysvětlením.<sup>125</sup>

Jak vidíme, Dufrennovy nároky na *a priori* reprezentace jsou příliš velké. Reprezentace ze své podstaty snadno odhlíží od reálna; je jim vlastní tendence uchýlovat se k pravidlům založených na logice a pojmových abstrakcích, z nichž vyvozují svůj smysl. Většina reprezentací, s nimiž se setkáváme, nemá proto apriorní charakter. Vedou pouze k omezenému poznání, jež odhaluje pravdy konstruované pravidly vymezenými lidskou myslí. Z tohoto důvodu Dufrenne nepovažuje za pravá *a priori* reprezentace ani analytická *a priori* logického pozitivismu, ani kantovská *a priori*.<sup>126</sup>

Představili jsme základní rysy *a priori* prezenze a *a priori* reprezentace, abychom poukázali na jejich hlavní meze oproti *a priori* zakoušeným citem, jež v Dufrennově myšlení zaujímají filosoficky nejvýznamnější postavení. Pouze estetický cit dokáže přilnout k tělesnému charakteru estetického objektu a zároveň jej reflektovat. Dufrenne se domnívá, že i *a priori* prezenze a *a priori* reprezentace lze v plné hloubce a komplexnosti odhalit jedině prizmatem estetické zkušenosti. Teprve v ní může být naivita *a priori* prezenze reflektována a *a priori* reprezentace vnímána v původním spojení se smyslovou prezencí. *A priori* tedy nejlépe zakoušíme, jsou-li estetizovaná. Nejvlastnější oblastí estetična je pro Dufrenna umění, v němž jsou *a priori* tematizována nejdůkladněji.<sup>127</sup> Většinu *a priori* bychom si bez uměleckých děl nemohli nikdy uvědomit, jsou nedílně spjatá s jedinečným výrazem a stylem daného uměleckého díla, které do nich vložila umělcova invence (a skrze umělce Příroda). Něžný úsměv matky hledící na své dítě nejlépe zakusíme na uměleckém znázornění madony a

---

<sup>124</sup> „Et le discours le plus abstrait ne cesse de se fonder sur cette pré-connaissance du monde engagée dans notre présence au monde“ [I ten nejabstraktnější diskurs se neustále zakládá na předchůdném poznání světa, které je spjaté s naší prezencí ve světě]. M. Dufrenne, *L'inventaire des a priori*, viz výše, s. 287.

<sup>125</sup> „[I]l reste cependant que la biologie est toujours animée par un sens premier du vivant, ou la physique, de la chose, ou l'anthropologie, de l'humain; les *a priori savants* sont l'explicitation plutôt que la réfutation des *a priori sauvages*“. Tamtéž, s. 289.

<sup>126</sup> Analytické *a priori* v „logickém pozitivismu“ se zaměřuje výhradně na jazykové výpovědi. Pro Dufrenna je novopozitivismus vlastně jen speciální filosofií jazyka, nikoli filosofií zkušenosti; srov. M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, viz výše, s. 59. Důvody k odmítnutí kantovských *a priori*, která jsou koncipována v rámci filosofie zkušenosti, jsme analyzovali výše.

<sup>127</sup> K Dufrennovu vztahu k mimouměleckému estetičnu, a konkrétněji k estetičnu přírodnímu, viz pozn. 73 v 1. části této práce.

ježíška, vznešenost koně na Velázquezových plátnech, chutnost ovoce na Cézannových zátiších.<sup>128</sup> V estetické recepci umění si také nejlépe uvědomíme a dokážeme v plném smyslu artikulovat *a priori* prezenze a *a priori* reprezentace. *A priori* prezenze, jako je například způsob, jímž se člověk pohybuje ve svém prostředí, s mnohem větší důsažností než v bezprostředním naivním zakoušení prezenze můžeme zakusit při recepci tanečního představení a na úkonech těla tanečníka. Podobně se to má s *a priori* reprezentace. Před geometrií odhalujeme prostorovost v architektuře, časovost v dramatu či hudební skladbě má hlubší význam než fyzikální čas apod. Opravdového kognitivního významu nabývají *a priori* prezenze a reprezentace teprve tehdy, když se stávají součástí esteticky recipovaného uměleckého díla.

## 2.7 *A priori* a imaginárno

Apriorní poznání, tedy jediné poznání, které je podle Dufrenna opravdu autentické, se uskutečňuje tehdy, když se člověk a svět dostávají do apriorního souladu, jinými slovy, když se apriorní dispozice na straně subjektu sjednotí s apriorní strukturou na straně objektu. V apriorním poznání si musí být oba póly vzájemně rovnocenně otevřené, aby nedošlo k redukci na subjektivismus či naturalismus (viz část 4). V prvotní podobě se svět otevírá jako reálno, tedy jako původní, ještě před-objektivní podoba světa, z níž teprve vyvstávají jednotlivé typy bytí ve světě: 1. prostředí prezenze, 2. pojmově vymezený svět vědy a 3. afektivní svět. Reálno je surovou, významu prostou předlohou světa, která „se projevuje brutalitou faktu“.<sup>129</sup> Do významů se artikuluje až tehdy, když se střetává s člověkem a navazuje s ním vztah intencionální korelace.

Právě reálno dokazuje, že naše poznání není výtvozem naší subjektivity, ale že poznáváme cosi vůči nám vnějšího, na nás nezávislého. Pokud by člověk nevycházel z reálna, poznával by pouze vlastní představy, a nikoli apriorní smysl. Druhou důležitou zárukou

---

<sup>128</sup> Tyto zkušenosti s uměním, na němž zakoušíme *a priori*, mají vliv na naše zakoušení mimouměleckého estetického. Pokud si například v každodenním životě všimneme něžného úsměvu matky či vznešenosti koně a zaujmeme vůči těmto reálným objektům estetický cit, díváme se na ně prizmatem našich zkušeností s uměním, jež nám již dříve odhalila jistá *a priori*. Mimoumělecké estetické, jež by bylo zcela prosté vlivu uměleckého estetického, je v Dufrennově myšlení těžko obhajitelné. Tuto mimouměleckou „nevinnost“ mohou zakoušet jen děti či divoši, avšak jejich prožívání estetického se odehrává v prezenci, jež je ze své povahy nereflektovatelná, a tak nelze hovořit o estetické zkušenosti v pravém slova smyslu.

<sup>129</sup> „Il se manifeste dans la brutalité du fait“. M. Dufrenne, *Phénoménologie*, viz výše, s. 647.

apriorního poznání je v Dufrennově koncepci Příroda, která se při zakoušení *a priori* ohlašuje jako sjednocující základ subjektu a objektu, člověka a reálna, a dává pocítit, že mezi subjektem a objektem existuje jakási původní podobnost (*affinité*). Zatímco reálno dokazuje, že objekt je od subjektu odlišný, a tím zaručuje, že nepoznáváme pouze vlastní subjektivní výtvořiny, Příroda stvrzuje, že přes rozdíly si jsou subjekt a objekt podobní. Právě v *a priori* se Příroda ohlašuje jako původní základ lidského bytí ve světě (*le fond de l'être au monde*).

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

### 2.7.1 Imaginárno u Jeana-Paula Sartra

Dufrenne se v první řadě a nejrazantněji vymezuje vůči koncepci imaginárna Jeana-Paula Sartra. Pro Sartra je imaginárno důkazem nezávislosti subjektu na vnějším světě, popřením reálna, díky němuž získává nad reálnem svobodu. Sartre staví do přísné opozice vnímání a imaginaci. Proti vnímání, které přijímá svět a věci světa ve své pozitivitě, staví imaginaci, která je neguje. Proti realitě staví irealitu, proti přírodě svobodu. Imaginárno je výhradně výplodem našeho subjektu, přesněji řečeno naší imaginace, s níž je v intencionální korelaci. Imaginace irealizováním reálna vytváří imaginárno, čímž člověka osvobozuje od fakticity reálna a vede ho k rozvrhování vlastních projektů a k úsilí o dosažení vlastní autenticity.<sup>130</sup>

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

Dufrenne zastává přesně opačnou tezi než Sartre. Zatímco podle Sartra je imaginárno výhradně výtvořinou irealizujícího subjektu a může být jedině ireálné, podle Dufrenna je jeho

---

<sup>130</sup> „[L]’imaginaton, c’est la conscience tout entière en tant qu’elle réalise sa liberté“ [imaginace je celé vědomí realizující svou svobodu]. J.-P. Sartre, *L’imaginaire*, Gallimard, Paris 1940, s. 236.

prvotním zdrojem reálno. Veškeré poznání, které má hlubší pravdivost, musí čerpat z této primární půdy a nejinak je tomu s imaginárnem. Dufrenne se oproti Sartrovi vyjadřuje následovně: „Když slovu imaginace vyhradíme pouze schopnost negovat reálné ve prospěch ireálného, riskujeme tím, že nerozeznáme jiný způsob negace reálného, totiž ten, který spočívá v překonání reálného za účelem se k reálnému znovu vrátit.“<sup>131</sup> Imaginárně není jako u Sartra výtvorem autonomního vědomí, které by znicotňovalo reálno, nýbrž vychází z původní tělesné prezenze, která předchází rozlišení na subjekt a objekt a dodává všem imaginativním představám „před-reálnou“ hustotu. Sartrova koncepce imaginace (jako schopnosti vědomí vytvářet ireálné) a vnímání (jako schopnosti přijímat realitu) vychází již ze subjekt-objektového dualismu a ignoruje jejich původní spojení. Dufrenne Sartrovi vytýká, že tak opomíjí, že ireálné má základ v před-reálném: „Existuje ireálné, které je před-reálné – neustálá anticipace reálna, bez níž by reálné pro nás bylo pouhým spektaklem postrádajícím hustotu prostoru a trvání.“<sup>132</sup>

Dufrennova teorie imaginárna a imaginace pokrývá mnohem širší oblast než Sartra. Podle Dufrenna se imaginace uplatňuje již při doplňování vnímaných aspektů objektů, kterým dodávají bohatost, kdežto Sartre toto doplňování viditelných aspektů přisuzuje prázdným intencím, jež nepovažuje za imaginativní, ale za součást vnímání. Domnívá se, že intence jsou heterogenní vůči obrazům, protože intence nemůže být vyplňována něčím ireálným. V tom je třeba spatřovat jeden z hlavních rozdílů mezi oběma autory. Sartre odmítá chápat prázdné intence jako imaginativní, kdežto podle Dufrenna se imaginace zásadním způsobem podílí na vyplňování intencí. Imaginace, jak píše Dufrenne, ze všeho nejvíce znamená „otevření možností“.<sup>133</sup> Stručně řečeno, zatímco pro Sartra je vztah vnímání k imaginaci analogický vztahu skutečného k neskutečnému, u Dufrenna je tento vztah analogický vztahu skutečného k možnému.

---

<sup>131</sup> „En réservant le mot d’imagination au seul pouvoir de nier le réel en faveur de l’irréel, on risque de méconnaître une autre façon de nier le réel, qui est de le dépasser pour revenir à lui“. M. Dufrenne, *Phénoménologie*, viz výše, s. 443.

<sup>132</sup> „Il y a un irréel qui est un pré-réel: c’est l’anticipation constante du réel sans laquelle en effet le réel ne serait jamais pour nous qu’un spectacle sans épaisseur d’espace ni de durée“. Tamtéž.

<sup>133</sup> „Imaginer c’est d’abord ouvrir des possibles“. Tamtéž, s. 446. K Dufrennově kritice Sartra viz tamtéž, kap. „Perception et imagination“, s. 441–447.

### 2.7.2 Reálno a imaginárno

Reálno je obklopeno (*auréolé*) imaginárnem a jinak než skrze imaginárno je ani zakoušet nemůžeme. Ukazuje se skrze tyto čisté možnosti imaginárna, jímž dává záruku, že jsou *a priori*.<sup>134</sup> Každý hluboký apriorní smysl, který odhaluje reálno, je „těhotný“ imaginárnem (*le sens de l'a priori est gros d'imaginaire*) a jako takový má povahu obrazu (*image*). Není ještě jasně seřazený, ovládnutelný, shrnutý do jasné reprezentace, jak jsme na to zvyklí z prakticko-teoretického života, nýbrž je ze své povahy polyvalentní. Máme-li apriornímu obrazu správně porozumět, musíme se jeho víceznačným charakterem nechat vést. Je třeba, abychom vyšli z jeho smyslově pociťovaného výrazu, jenž probouzí estetický cit. Prostřednictvím citu k danému objektu přilneme a zároveň jej reflektujeme. Při recepci hlubokého apriorního smyslu ovšem nevystačíme pouze s citem (*sentiment*), nýbrž jeho polyvalentní charakter vyžaduje imaginární doplňování, aby byl plnokrevně zakoušen. Každý apriorní obraz oplývá dvěma typy imaginárna, a sice před-reálnem a sur-reálnem. Před-reálno ohlašuje Přírodu, jejíž stopy nese, jedná se ještě o původní prezenci předcházející před subjekt-objektovou dualitou.<sup>135</sup> Naproti tomu sur-reálno dává pocítit významy, na které nestačí vnímání ani rozvažování, a podněcuje imaginaci a imaginárno. Tyto pojmy, které Dufrenne ve svých formulacích někdy zaměňuje, společně pokrývají roli imaginárna při zakoušení apriorních obrazů a vybízejí ke specifickému typu myšlení, jež se v mnohém podobá myšlení dětí či přírodních národů a jež Dufrenne označuje jako myšlení obrazem.<sup>136</sup>

Obrazy, které jsou vloženy do určitého hmotného substrátu, mají u Dufrenna přednost před pouhými mentálními obrazy, které ze své podstaty inklinují k ireálnému. Teprve je-li

---

<sup>134</sup> „[L]e réel est vécu comme champ des possibles. Et davantage, il apparaît par ces possibles purs qui sont les *a priori*“ [reálno je zakoušeno jako pole možností. A dále, ukazuje se skrze tyto čisté možnosti, které jsou *a priori*]. Tamtéž, s. 649.

<sup>135</sup> V *L'inventaire des a priori* Dufrenne píše, že se jedná o „nepředvídatelnou viditelnost, jež lne ještě k neviditelnému“ [visible imprévisible adhérant encore à l'invisible]. M. Dufrenne, *L'inventaire des a priori*, viz výše, s. 299.

<sup>136</sup> Srov. M. Dufrenne, *A priori* imaginace, *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et historica. Studia Aesthetica VIII*, 2015, č. 2, s. 83. Dufrenne používá formulaci, která je parafrází Ricœurovy věty „Le symbole donne à penser.“ Ricœurovo pojetí symbolu se v mnoha ohledech podobá Dufrennovu pojetí apriorního obrazu. K jejich porovnání se dostaneme ve třetí části této práce, jež je věnována řeči.



obraz vložen do slov, kamene, plátna, tónů apod., může mít opravdu autentickou působnost. Apriorní obrazy se uskutečňují ve fyzické podobě a zakoušíme je jako věci.<sup>137</sup>

Nejinstruktivnějším příkladem takových jevů jsou podle Dufrenna umělecká díla. Takto například popisuje Cézannův obraz hory Sainte-Victoire: tato hora, přestože je namalovaná malířem, je z poloviny imaginární. Imaginárně nás podněcuje k imaginování, probouzí obrazy, které jej vyjasňují. Tyto inspirující obrazy nejsou mentálními obrazy, efemérními výtvoři imaginujícího vědomí, které se obracejí zády k reálnu, nýbrž se při společné dělbě práce imaginace a citu, imaginárna a reálna konkretizují v uměleckém díle.<sup>138</sup>

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

Dufrenne také stále více zvažuje etické a politické konsekvence koncepce *a priori*. Zatímco ve *Phénoménologie* zdůrazňuje kognitivní význam *a priori* a ukazuje, jak nás jeho smysl vede k reflexi podstatných vazeb bytí ve světě, později – a stane se z toho hlavní téma knih *Art et politique* a *Subversion et perversion* – exponuje, jaký význam může mít zakoušení *a priori* pro jednání.<sup>139</sup> Apriorní obrazy nevedou pouze ke kontemplaci, ale vyvolávají touhy a proti-touhy: let ptáků touhu po svobodě, síla jara touhu po zdraví apod. Recepce apriorního smyslu nás tedy nevede pouze k zakoušení nadčasových konstant bytí ve světě, ale rovněž k nalézání alternativních možností světa, ve kterém žijeme. Možnosti vzešlé ze zakoušení apriorních obrazů se má člověk snažit uskutečňovat v tzv. „utopické činnosti“ (*pratique*

---

<sup>137</sup> „Nejautentičtější obraz není imaginární prezencí, kterou si vyvoláváme navzdory reálnu, nýbrž je reálnou prezencí věci,“ M. Dufrenne, *A priori* imaginace, viz výše, s. 82.

<sup>138</sup> Srov.: „[L]a montagne Sainte-Victoire est à moitié imaginaire. Reste que Cézanne la peint. L'imaginaire nous provoque, et nous lui répondons (...). Car l'imaginaire nous appelle à imaginer, il inspire les images qui l'explicitent. Ces images inspirées ne sont pas des images mentales, produit éphémère d'une conscience imageante qui tourne le dos au réel; elles ne sont pas non plus les expressions d'une fantasmagorie singulière; elles se concrétisent dans des œuvres“. M. Dufrenne, *L'inventaire des a priori*, viz výše, s. 300.

<sup>139</sup> M. Dufrenne, *Art et politique*, Union Général d'Éditions, Paris 1974; M. Dufrenne, *Subversion et perversion*, Presses Universitaires de France, Paris 1977.

*utopique*).<sup>140</sup> Jedná se o výsadně tvůrčí jednání (*créatrice par excellence*), které právě proto, že vychází z původní prezenze a není výtvozem subjektivní libovůle, může působit ve společnosti tvůrčí změny, od zpochybňování přežitých předsudků až ke krachu utiskujících institucí. Hlavní strategií „utopické činnosti“ má být subverze a měla by se uplatňovat ve všech oblastech života. Nejen v umění, ale i v politice či v náboženství.

Je třeba zdůraznit, že vedle těchto vývojových posunů k mimouměleckému estetickému, včetně etických a politických konsekvencí, je Dufrennova koncepce imaginace a imaginárna v základní podobě přítomna již v rané *Phénoménologie*. Dufrenne už zde podává svou tezi o imaginárnu, jež vychází z reálna, a o imaginaci, jež je nikoli irealizující, nýbrž realizující. Dokazují to zejména pasáže, v nichž se vyrovnává se Sartrem, a především závěrečné části knihy věnované reálnu. Ve *Phénoménologie* se ovšem dopouští nedůsledností, které později koriguje. Více než dvě třetiny této rozsáhlé knihy jsou věnovány fenomenologické deskripci estetické zkušenosti, které Dufrenne nepropojuje (přesněji řečeno, propojuje je jen nedostatečně) s problematikou *a priori*, a obě tyto koncepce tak působí nekompatibilně. V rámci fenomenologické deskripce estetické zkušenosti se Dufrenne pohybuje na noetické úrovni a nevztahuje ji k ontologickému celku projektu. Popisuje zde intencionální korelaci, jež je charakteristická pro estetickou zkušenost: za výlučný způsob, jakým intendujeme estetický objekt, považuje cit (*sentiment*), kterému mají být všechny ostatní poznávací síly podřazeny. Estetický objekt zde má podobu výrazu (*expression*; resp. afektivní kvalita), který sice oplývá polyvalentním (symbolickým) charakterem, ale Dufrenne dostatečně nezdůvodní, v jakém je vztahu k *a priori* a reálnu. Imaginaci a imaginárnu zde nepřiznává výraznou roli. Imaginace zde pouze slouží citu, imaginárno světu, který vyjadřuje estetický objekt.<sup>141</sup>

V pozdějším díle tuto noetickou perspektivu opouští a integruje ji do celku své koncepce *a priori*. Za Dufrennovou teorií *a priori* stojí, jak již víme, snaha překonat subjekt-objektový dualismus a nalézt a popsat zkušenost hlubinného souladu mezi člověkem a

---

<sup>140</sup> Výstižná definice „pratique utopique“ z *L'inventaire*: tvorba děl a událostí, které přeměňují reálnu tím, že aktualizují možné, jímž je reálnu naplněné, a uskutečňují imaginárno (*production d'œuvres ou d'événements qui transforment le réel en actualisant le possible dont il est gros, en accomplissant l'imaginaire*). Tamtéž, s. 304.

<sup>141</sup> Tomuto úskalí podlehl i Edward Casey v článku „L'imagination comme l'intermédiaire“, v němž podal vynikající analýzu Dufrennovy teorie estetického vnímání ze 3. dílu *Phénoménologie*. Tuto analýzu jsme ostatně využili v předchozí části práce. Casey ji ovšem nevztáhl k dalším pasážím knihy ani k Dufrennovu pozdějšímu dílu, kde je výše popsána teorie imaginárna přítomná. Následující Dufrennovy texty tuto koncepci dokonce prohlubují a jsou formulačně razantnější. Je proto třeba nesouhlasit s Caseym, když tvrdí, že v pozdějších textech Dufrenne navrhuje nové náhledy na imaginárno a imaginaci. Jsou totiž přítomné již v raném díle, a to ve čtvrté části téže knihy. E. S. Casey, *L'imagination comme l'intermédiaire*, viz výše, především s. 108–113.

světem, čerpající z původního základu (tělesnost, pravé zakoušení reálna, připomínka Přírody). Právě kvůli této filosofické ambici opouští noetickou perspektivu, jež je ještě plně v tenatech subjekt-objektového dualismu, a přehodnocuje a neustále přizpůsobuje terminologii, jež má teoreticky vystihnout zakoušení apriorních symbolů.

V této kapitole jsme se soustředili na představení Dufrennovy koncepce reálna a imaginárna z pozdějších textů, neboť v nich má mnohem konzistentnější tvar a noetika je zde důsledně integrována do ontologie. V následující kapitole se v krátkosti podíváme na detailnější podobu tohoto posunu, a to konkrétně na Dufrennově přehodnocení staršího chápání afektivní kvality (resp. estetického výrazu) z *Phénoménologie*, proti níž později postaví kvalitu ontologickou. Hlavní interpretační oporou nám v tomto výkladu bude text „*A priori* imaginace“ z roku 1965, jež Dufrenne integroval do svého vrcholného díla *L'inventaire des a priori*.

### 2.7.3 Afektivní a ontologická kvalita

Afektivní kvalita (*qualité affective*) neboli výraz (*expression*) je ve *Phénoménologie* vymezena jako vlastní spouštěč estetické zkušenosti. Je tedy tím, co z objektu činí objekt estetický a v subjektu navozuje estetický postoj. Intencionální korelace, v níž je výraz estetického objektu intendován estetickým citem, je výhradní specifikum estetické zkušenosti a žádné jiné.<sup>142</sup> Díky afektivní kvalitě jakožto iniciujícímu aspektu estetické zkušenosti je dále určující to, že konstituuje svět estetického objektu. Prostupuje objekt tak úplně, že jej konstituuje. Veškeré elementy estetického objektu dokáže semknout dohromady tak, aby byly pocíťovány nezávisle na reprezentovaném světě. Tyto elementy se uzavírají do díla a proměňují se v celkový svět (*le monde exprimé*), jenž je uchopován a sdělován citem.<sup>143</sup>

Touto schopností afektivní kvality vytvořit uzavřený svět díla, jenž je nezávislý na vnější realitě, lze navodit estetický soulad mezi světem díla a divákem. Divákova pozornost není rozptylována k vnějším poukazům, nýbrž se soustředí na svět díla. Jestliže dojde ke vzájemnému otevření světa díla a světa diváka a jejich hloubky se vzájemně rozezvučí, může divák odhalit hlubinné pravdy o lidském bytí ve světě, tedy afektivní *a priori*.

---

<sup>142</sup> Rozdílům mezi estetickou zkušeností a zkušenostmi jinými, včetně mimoestetického vnímání uměleckého díla, se Dufrenne nejvíc věnuje v prvním díle *Phénoménologie*.

<sup>143</sup> „Mais parce que cette pensée est en effet enfermée dans l'oeuvre, elle y est a l'état de sentiment, et c'est au sentiment qu'elle se communique“ [Jelikož je však myšlenka ve skutečnosti uzavřena v díle, existuje v něm ve stavu citu a sděluje se skrze cit]. M. Dufrenne, *Phénoménologie*, s. 556.

Ve *Phénoménologie* je cit ještě výhradním způsobem estetického vnímání. Afektivní kvalita podněcuje cit a všechny poznávací síly se svými specifickými způsoby kladení předmětností jí jsou v estetické zkušenosti podřízeny. Smyslové vnímání, imaginování, emocionalita, dokonce i rozvažování mají být v estetické zkušenosti prochnuty a řízeny estetickým citem. Dufrenne se domnívá, že jedině jsou-li takto navázány na cit (resp. afekt) udržují kontakt s původní primordiální pūdou přecházející subjekt-objektové dualitě, s tělesností, jež je vlastní oběma pólům vztahu. Později ale začíná tvrdit, že afektivní kvalita a dominantní postavení citu jsou příliš spjaty se subjektivním pólem: „Afektivní kvalitou jsme doslova zasaženi (...) objekt nás přivádí k nám samým, kvalita, která konstituuje cit, je totiž kvalitou, která nás uchvacuje.“<sup>144</sup> Pokud bychom veškerou konstituci smyslu přenechali na afektivní kvalitě, hrozí, že bude mít v estetické zkušenosti navrch divák a reálně nebude zakoušeno ve své plnosti.

Z tohoto důvodu autor zavádí pojem tzv. ontologické kvality a pevněji propojuje problematiku imaginárna s koncepcí *a priori*. Při zakoušení hlubokých apriorních obrazů, jež odhalují reálno, si nevystačíme pouze s citem. Reálno je nedílně spjato s imaginárnem, skrze něž lze reálno vůbec zakusit. Ontologická kvalita je spouštěcí kvalitou hlubokých apriorních obrazů, díky níž nás tyto obrazy neuchvacují pouze dojem vyjadřovaného světa, ale dávají se nám jako sám objekt; Dufrenne dokonce prohlašuje, že se jedná „o samotnou substanci objektu“.<sup>145</sup> Ontologickou kvalitu neuchopuje pouze cit, ale kvůli polyvalentnímu charakteru apriorního obrazu vyžaduje tato kvalita především imaginaci, která rozvíjí jeho symbolický potenciál. Dufrenne v případě ontologických kvalit také stále méně hovoří o uměleckých dílech a uměleckém stylu a víc se soustředí na základní typy symbolických obrazů, mohli bychom téměř říct na základní elementy. Jistě, i ty se nejvýrazněji ukazují v uměleckých dílech, protože při recepci uměleckých děl jsme podle Dufrenna schopni soustředěněji reflektovat *a priori* než při zakoušení mimouměleckého estetična, avšak místo vzorových příkladů stylů, jakými byly Mozartovo veselí, Bachův klid či Molièrova komičnost, navrhuje objekty-věci, které dokážou probouzet rozličné významy: voda, země, krev.

Rozdíl mezi afektivní a ontologickou kvalitou spočívá v artikulaci jiného smyslu neboli „ve způsobu, kterým jsme zavázáni smyslu, jenž se odhaluje a šíří ve světě“.<sup>146</sup> Nejlépe

---

<sup>144</sup> M. Dufrenne, *A priori* imaginace, viz výše, s. 83.

<sup>145</sup> Tamtéž.

<sup>146</sup> Tamtéž.

to snad osvětlí následující rozlišení: afektivní kvalita „náleží věcem, nakolik se k nám tyto věci vztahují a týkají se nás“, zatímco ontologická kvalita „náleží věcem, nakolik se vztahují k základu“. <sup>147</sup> Jak afektivní, tak ontologická kvalita činí věc, na níž se projevují, bezprostředně srozumitelnou a smysluplnou; tyto kvality objekt prostupují tak úplně, že jej konstituují. Dochází zde k setkání světa a člověka v jejich hloubkách, které se vzájemným kontaktem rozezvučují a rozvíjejí. Avšak teprve ontologická kvalita se důsledně zbavuje subjektivních nánosů, vybízí člověka k apriornímu imaginování, v němž otupuje jeho vědomí a sebeodcizuje ho. Touto kvalitou je člověk plněji než afektivní kvalitou veden k základu, skrze nějž promlouvá Příroda. Na ontologické kvalitě se ukazuje, že člověk je, jak říká sám Dufrenne, „částí Přírody a apriorní obrazy jsou nejasnou a zmatenou řečí, která k němu ve světě o Přírodě promlouvá“. <sup>148</sup>

Dufrenne tvrdí, že se rozdíl mezi afektivními a ontologickými kvalitami dá postihnout již v jazyce, když se tyto kvality snažíme pojmenovat. Zatímco afektivní kvality se vyjadřují v přídavných jménech, případně ve zpodstatněných adjektivech, ontologické kvality se vyjadřují v podstatných jménech. Jako příklady afektivních kvalit uvádí tragičnost, půvabnost, vznešenost (*le tragique, le gracieux, le noble*) a jako příklady kvalit ontologických mj. propast, zlato, nebe, smrt. <sup>149</sup>

Apriorní obrazy, jež oplývají ontologickou kvalitou, mají ambivalentnější charakter než objekty s afektivní kvalitou. Promlouvají na nás zmatenější řečí. Tak například voda je zároveň vodou očištnou i poskvněnou, krev je principem života i smrti, země podněcuje vůli a zrovna tak vybízí k odpočinku. <sup>150</sup> Vnitřní spornost těchto objektů zachovává přesto jejich smysl. Nelze na ně však uplatnit pravidla logiky, která by je dokázala podřadit pod určité obecné zákonitosti, ani postupy dialektiky, které by jejich nejasnost uspořádávaly do nějakého dynamického, avšak stále logického systému. Není ani vhodné na tyto obrazy-věci aplikovat strukturální přístup a logiku binárních opozic. Podle strukturálního přístupu je smysl obrazu-věci chápán jako prvek (výraz) určité celkové struktury a je vysvětlován z jejího rámce; je definován diferenčním způsobem, tedy podle toho, v jakém je vztahu k ostatním prvkům struktury. Apriorní obrazy, tak jak je chápe Dufrenne, se vzpírají jakékoli kombinatorice, pokud je vysvětlována logicky na základě jistých pravidelností. Každý apriorní obraz má

---

<sup>147</sup> Tamtéž, s. 85.

<sup>148</sup> Tamtéž.

<sup>149</sup> Tamtéž, s. 83.

<sup>150</sup> Srov. tamtéž, s. 84.

smysl sám v sobě a nemůže být konstituován na základě nějaké kombinatoriky. Je zkrátka neovladatelný logikou a jeho polyvalence odhaluje spíš chaos než logickou zákonitost.

Dufrenne přesto věří, že mezi apriorními obrazy může být nastolen určitý řád, pokud principem jejich třídění bude ontologická kvalita. Jedině pomocí ontologické kvality, jež je nedílně spjata s hlubinnou apriorní imaginací (v některých formulacích Dufrenne ontologickou kvalitu dokonce označuje za *a priori* imaginace), člověk rozvíjí nejasnost apriorního obrazu, aniž by se uchyloval k výše zmíněným logickým mechanismům. Jedině jejím prostřednictvím zůstává otevřený vůči kontradikčnosti, jež mívají apriorní obrazy inherentně v sobě, a rozvíjí myšlení obrazem. Jedině ontologická kvalita má schopnost navést člověka k základu a nechat jej pocítit ozvěny nezpředměnitelné Přírody.

Z pohledu vědeckých metodologií je kritérium ontologické kvality, tak jak je charakterizuje Dufrenne, více než nedostatečné. Jejich polyvalentní a nejednoznačná povaha brání tomu, aby se daly vymezit či kategorizovat definitivním způsobem. Mohou se vyskytovat na rozličných objektech bez jakékoli zobecnitelné souvislosti. Čistota se například vkládá do průsvitnosti vody, bělosti sněhu či svěžesti tváře. Hloubka se může projevit jak v podzemí, kde spí mrtví, tak ve hvězdné noci.<sup>151</sup> Na takové kvality jsou proto objektivní metody krátké, dokonce před nimi selhávají všechny pokusy o racionální konceptualizaci.

Ontologickým kvalitám je společná vnitřní ambivalence jejich smyslu, kontrastnost. Nesou v sobě vždy svůj opačný pól, s nímž vytvářejí polaritu, antitetickou figuru. Nejedná se ovšem o kombinatoriku odlišných dvojic, vyvozených z jistých logických zákonitostí, nýbrž o polaritu uvnitř jednoho obrazu. Smysl ontologické kvality je za dominantní účasti imaginace a citu rozpoznáván v této vnitřní ambivalenci apriorního obrazu, ve hře jeho vnitřních opozic, v jejichž rámci může obraz měnit své role. Právě v tomto dynamickém rozpoznávání smyslu je člověk přiveden k základu ohlašujícímu Přírodu.

Dufrenne ve své koncepci ontologických kvalit (resp. *a priori* imaginace) neusiluje o vyčerpávající seznam těchto kvalit a místo toho exponuje čtyři jejich příklady, které mají poskytnout provizorní náčrt, z něhož vysvitne, jakou mají povahu a čím jsou.

Jako první ontologickou kvalitu jmenuje *elementární*, které se ve své základní podobě projevuje schopností zakládat a rodit. Spojuje přirozeným, ještě předlogickým způsobem elementární danosti a vytváří z nich kombinace, v nichž postupuje od jednoduchého ke složitějšímu. Elementární stojí na straně přírodního – přirozeného proti kulturnímu – umělému. To neznamena, že by ve člověkem zhotovených artefaktech nemohlo být

---

<sup>151</sup> Srov. tamtéž, s. 85.

elementární přítomno. Příkladem, který dokazuje, že tomu tak být může, je umění, v němž artefakt působí přirozeně a ve svých nejvyšších projevech vyjadřuje elementární. Základní typ výrazu elementárního, který nalzáme v řádu přirozených věcí, je neústupnost, neporazitelnost, neporušitelná pevnost, díky níž zůstává výraz sám sobě podobný. Takovým obrazem-věcí je například skála, kořen, země. Elementární se ovšem projevuje i na lehčích a pohyblivějších obrazech-věcech, jako jsou voda či oheň. Základní antitetická figura elementárního je chaos-kosmos.

Druhou ontologickou kvalitou je *moc*. Její základní antitetická figura se pohybuje v polaritě síly a slabosti a lze pod ni zařadit mnoho poddruhů, jako je například polarita společenské moci mezi pánem a rabem, genderová polarita muže a ženy nebo základní prostorové určení nahoře-dole, často vyjadřované dvojicí nebe-země. To, co je nahoře, je majestátní, silné, jisté, kdežto to, co je dole, je naopak slabé a nízké. Ontologická kvalita moci vyjadřuje dynamismus Přírody, nevyčerpatelné uskutečňování možného a vyvstávání nepředvídatelného.

Další ontologickou kvalitou, jež se podle Dufrenna přibližuje základu, je *hloubka*. Hloubka ohlašuje cosi nepřístupného a skrytého, cosi, co je tajemné, a přitom nás láká. Nachází svůj výraz na výsostných místech, jako jsou pramen, střed lesa, propast, vrchol hory. Projevuje se i v dimenzi časové: jako hloubka vzdálené minulosti, základu věků, ať už je to ztracený ráj dětství či ráj lidstva. Tuto kvalitu lze opět nahlížet v její vnitřní kontrastnosti. Hloubka je vnitřně spjatá s povrchem a na ose hloubka–povrchnost se odehrává imaginativní porozumění apriornímu charakteru této ontologické kvality.

Konečně *čistota* jakožto poslední ontologická kvalita, kterou Dufrenne jmenuje, těží z napětí mezi čistotou-nečistotou. Na její ose se rozličným způsobem může artikulovat smysl obrazů-věcí, jako jsou zlato či krev. Ale nejen to; její obdobou je dvojice jasné-temné, jež je významným rámcem jak roviny poznání, tak roviny kosmické (den-noc) či etické (bílá-černá, nevinnost-poskvrnění).

Dufrenne hodlá na základě koncepce ontologických kvalit (a priori imaginace) založit **myšlení obrazem**, v němž se imaginativním rozvíjením polyvalence apriorních obrazů můžeme dostat k zakoušení hlubinných pravd o našem bytí ve světě, a to mnohem hlouběji než skrze teoretické myšlení.

## 2.8 Závěr druhé části

Dufrennova myšlenka *a priori* je originálním příspěvkem k řešení problému *cognitio sensitiva*, tedy otázky, zda a nakolik je možné na konkrétní smyslově pociťované jednotlivině dospívat k poznání obecně nutných pravd. Dufrenne je přesvědčen, že aisthetické aspekty zkušenosti, jako jsou smyslové pociťování, imaginárno, city, jsou výhradním vodítkem k poznání hlubinných pravd lidského bytí ve světě. V nich se manifestuje apriorní základ, jenž je společný jak člověku, tak světu a jehož garantem je Příroda. Výsostným případem takových aisthetických fenoménů jsou umělecká díla a výsostným typem zkušenosti je zkušenost estetická. V posledních kapitolách této části práce jsme sledovali význam imaginace a imaginárna při poznávání aisthetického *a priori*.



### III. část: Zkušenost a hloubka

#### 3.1 *A priori* jako kritika empirického rámce

V předchozí části jsme představili základní filosofické argumenty, na nichž stojí Dufrennova koncepce *a priori*. Dufrenne se pomocí tohoto pojmu snaží překonat sociologický a historický relativismus, který stejně jako v jiných humanitních vědách převládá i v moderních proudech estetiky. *A priori* má prokázat, že veškeré porozumění a artikulaci smyslu nelze odvozovat z empiristického rámce. Nestačí zohledňovat jen to, co člověk zažil, zvyky, normy a hodnoty společnosti, v níž vyrostl a jejíž *sensus communis* formuje jeho vnímání reality, nýbrž zásadní význam pro poznání mají obecné apriorní konstanty lidského bytí ve světě.

Nejnápadněji se *a priori* ukazuje v takových zkušenostech, které zakoušejícího vybízejí k produktivnímu tvoření estetického (*aisthetického*) smyslu. Objekt v těchto zkušenostech oplývá *aisthetickými* aspekty (smyslové tělesné pociťování, imaginárno, city), jimiž zakoušejícího tělesně připoutává k objektové stránce skutečnosti. Tento *aisthetický* objekt je ze své povahy víceznačný a nedá se snadno podřadit pod konvenční významy. Recipient se mu proto musí otevřít, citově k němu přilnout, imaginativně jej doplňovat a nalézat smysl, který nebude odvoditelný z převzatých významů, nýbrž vyvstává výlučně ze vzájemné otevřenosti zakoušejícího subjektu a zakoušeného objektu.

Skutečná otevřenost, která před ničím neutíká a nic si nezastírá, vyžaduje v první řadě cit a v druhé – vezmeme-li v potaz Dufrennovy pozdější náhledy – imaginaci. Cit recipienta přimyká k objektu tak, aby se dostal na stejnou tělesnou úroveň s výrazem objektu. Imaginace probouzí a rozvíjí možné významy, imaginárno. V citovém přilnutí k výrazu estetického objektu může recipient zakoušet nejhlubší spojení člověka a světa. Zde recipient může překročit empirický rámec k hlubší rovině. Cit a výraz se vzájemně podněcují k rozezvučování hloubky subjektu a hloubky objektu a při zdařilém a ničím nezastíraném dialogu může dojít k autentickému poznání univerzálních pravd *a priori*. Později k tomu Dufrenne dodává, že ještě věrnější apriorní poznání poskytují takové estetické objekty, jež mají charakter velkých obrazů. Ty pobízejí recipienta, aby rozvíjel nejen výraz pomocí citu, ale i imaginární možnosti daného obrazu pomocí imaginace. Recipient pak není uchvácen pouze citovým dojmem ze světa, který estetický objekt vyjadřuje (afektivní kvalita), ale, jak Dufrenne dost odvázně tvrdí, samotnou substancí objektu (ontologická kvalita). Rozezvučení hloubek prostřednictvím imaginace a imaginárna zachycuje podle pozdního Dufrenna

ontologické vazby mezi člověkem a světem přesněji než cit a výraz. Imaginárně ohlašuje nejvlastnější možnosti reálna a skrze ně dává pocítit původní prazáklad Přírody.

V této poslední kapitole se zamyslíme nad tím, do jaké míry je myšlenka hloubky nosná. V kapitole „Povrchní a hluboké“ analyzujeme, jak Dufrenne chápal vztah mezi zkušeností a hlubinnou rovinou. Následuje polemika s klíčovým argumentem zastánců empirického přístupu, pro niž využíváme Bulloughův pojem „antinomie distance“. V posledních částech pak konfrontujeme Dufrennovu hloubku s tím, jak se empirický přístup odrazil ve fenomenologii v pojmu „hermeneutický kruh“. Zaměříme se na dva nejvýznamnější reprezentanty fenomenologické hermeneutiky, Hanse-Georga Gadamera a Paula Ricœura.

### 3.2 Povrchní a hluboké

Při snaze postihnout rozdíl a vzájemný vztah mezi empirickým rámcem a apriorní rovinou Dufrenne pracuje s pojmovou dvojicí hluboké (*le profond*) a povrchní (*le superficiel*). Ve své krajní podobě je povrchní takový člověk, který se zcela vzdává sebe sama a „žije podle vůle okamžiku, bez plánů a bez paměti, v čase, který je pouhou následností“, <sup>152</sup> podléhá mechanické kauzalitě a je podobný věci, jež je vždy vůči sobě vnější a je rozptýlena do plynoucího času. Na opačný pól klade Dufrenne hloubku, jíž člověk dociluje pouze ve výsostných typech zkušeností (mezní zkušenost, filosofická kontemplace, estetická zkušenost). V takové zkušenosti naše přítomná situace podněcuje naši minulost a sjednocuje nás s ní. <sup>153</sup> Nejedná se ovšem o vybavení si minulosti v podobě vzpomínky, nýbrž o zakoušení vlastní niternosti. Hloubka je, jak Dufrenne píše, „schopnost spojovat sebe se sebou, unikat času v rámci času, zakládat nový čas a přitom zůstat věrný paměti a nadějším“. <sup>154</sup> Na rozdíl od extrému povrchnosti, v němž jen bezduše reagujeme na požadavky prostředí, je ve zkušenosti hloubky každý akt naplněn „vnitřním životem“, každý moment je mnou plný (*plein de moi*).

---

<sup>152</sup> „[I]l vit au gré de l’instant, sans projets et sans mémoire, dans un temps qui n’est que succession.“ M. Dufrenne, *Phénoménologie*, viz výše, s. 500.

(<sup>153</sup> Dufrenne jmenuje tři rysy, které vystihují, jak se minulost stává součástí naší hloubky: 1. navzdory rozptýlení v čase jsme integrální jednota; 2. minulost je potvrzení naší existence; 3. zakoušíme nezadržitelný tok času, a přesto si v sobě udržujeme něco, co odolává času. Tamtéž, s. 495.)

<sup>154</sup> „[L]e pouvoir que nous avons de nous joindre à nous-même et, dans le temps, d’échapper au temps, en fondant un temps nouveau par la fidélité au souvenir et à la promesse.“ Tamtéž, s. 496.

Způsob existence, který se odehrává v praktickém obstarávání či konání, jež praxi slouží, tedy způsob, jakým žijeme vůbec nejčastěji (marcelovský řád „mít“), tíhne k povrchnosti a zvěcnění. Pohybujeme se zde v řádu reprezentace a vše, co vnímáme, převádíme na jasné významy. Hloubka je upozadována ve prospěch praktické účelovosti. Dufrenne ovšem nevyzývá k tomu, abychom rezignovali na praktický způsob existence a oddali se výhradně hloubce (tj. nevyzývá k úplnému zřeknutí se praxe vedoucí k radikální formě askeze), ale domnívá se, že je třeba jej něčím kompenzovat. Užitelné existování by totiž mělo být reflektováno a integrováno do hlubší souvislosti, aby vedle svého účelu získalo také smysluplnost. Pojem „povrchního“ je u Dufrenna čímsi negativním a člověku neprospívajícím pouze ve svém extrému, stejně jako pojem „hloubky“, který ve svém extrému navádí člověka k tomu, aby odmítal zkušenostní život. Pojmy „povrchní“ a „hluboké“ představují dva póly, dvě tendence, mezi nimiž má každý člověk hledat vhodný poměr. Stručně řečeno, povrchní je synonymem pro život uskutečňující se v empirickém rámci jako faktické bytí ve světě, zatímco hluboké je synonymem pro to, co život zakládá, co vystihuje jisté univerzální konstanty bytí ve světě. Vzhledem k tomu, že život člověka se odehrává nejen v nahodilých zážitcích empirického rámce (povrchní), ale také v úsilí svému bytí ve světě porozumět a nalézt jeho smysl (hloubka), jsou obě tendence nezbytnou polaritou pro každého člověka.

Dufrenne vyvyšuje estetickou oblast nad ostatní duchovní oblasti právě i z toho důvodu, že estetická zkušenost dokáže podněcovat hloubku na tom, co bylo tradičně považováno za „povrchní“ *par excellence*, a sice na *aisthetických* aspektech zkušenosti. Na rozdíl od ostatních případů hloubky, jako je hloubka mezních zkušeností, hloubka náboženské víry či hloubka filosofické kontemplace, rozeznává estetická hloubka nejenom niternost subjektu (existenciální aspekt), ale i objektu (kosmologický aspekt). Pouze ve zkušenosti estetické hloubky si subjekt a objekt, člověk a svět, mohou být totálně přítomné. Ostatním typům hloubek chybí právě onen „aisthetický“ aspekt. I když rozezvučují hloubku, jde pouze o hloubku subjektu, a nikoli objektu. Nedokážou zohlednit tělesné, smyslově pociťovatelné aspekty zkušenosti, a zůstávají tak příliš subjektivistické. Je ovšem třeba zdůraznit, že Dufrenne se z mimoestetických typů hloubek důkladněji věnuje jen vymezení hloubky filosofické kontemplace, kdežto hloubku mezních zkušeností a náboženské víry charakterizuje tak málo, že se nám nedaří podat i jen jejich základní výměr. Nezbyvá nám než se spokojit alespoň s výměrem hloubky filosofické kontemplace. Ta se podle Dufrenna odehrává výlučně v pojmovém myšlení, a je tak odkázána na řád reprezentací. Reflektuje-li

smyslově pociťovatelné aspekty zkušenosti, city apod., provádí to výhradně v rámci pojmů, tj. v rámci kritické reflexe.

Estetickou zkušenost jsme výše popsali jako takový fenomén, který má charakter výrazu (*noema*) a je intendován citem (*noésis*), případně jeho noematem je imaginárno, jež je intendováno imaginací. Estetická zkušenost je specifická tím, že se v ní oba póly intencionální korelace vzájemně podmiňují a jeden druhému otevírá svou hloubku. Probouzí se zde afinita mezi subjektem a objektem, k níž nelze dospět v žádném jiném typu zkušenosti. Při estetické recepci se všechny události mé minulosti stávají součástí mého já a toto niterné já je ve hře. Otevírám-li se výrazu estetického objektu, otevírám s tím celé své já, které zbavuji zástěrek povrchního já. Estetický objekt v recipientovi rozeznívá ozvěny (*retentissements*), které se ovšem nerozeznívají jako konkrétní vzpomínky jeho minulosti, nýbrž se odrážejí z recipientovy hloubky. Zrovna tak estetický objekt nereferuje k běžným poukazům jako v případě zjevů, nýbrž rozvíjí hloubku, kterou vyznačuje ze samotného výrazu. Toto specifické „zvučení“ mezi recipientem a estetickým objektem překonává všechny povrchnosti a asociace spjaté se zkušenostním životem, ba dostává se dokonce za empirický rámec k apriorním pravdám.

Je vůbec možné se za empirický rámec dostat? Vždyť Dufrenne sám prohlašuje, že vše, co jsem ve svém životě zažil, vše, s čím jsem učinil ve svém životě zkušenost, je nezbytný a produktivní spolutvůrce každého smyslu, který artikuluji. Empirický rámec skutečně nelze obejít. V estetické zkušenosti představuje nezbytný „odrazový můstek“. Vše, co jsem zakusil, poznal, naučil se, jaké normy a hodnoty jsem přijal za vlastní a jaké jsem odmítl, v rámci jakého *sensus communis* jsem poznával svět, v jaké životní i dějinné situaci se nacházím, to vše je produktivní podklad, který je využit v estetické zkušenosti. Konkrétní konstelace mé faktické situace vycházející z empirického rámce ovlivní, zda a nakolik se rozezní hloubky výrazu a citu (případně imaginárna a imaginace). Při šťastném rozezvučení hloubky výrazu uměleckého díla a autentického citu recipienta může být empirický rámec překonán a odhalovat na zkušenosti nezávislé *a priori*, tedy obecně platné pravdy o lidském bytí ve světě.

### 3.3 Polemika s Bulloughovou antinomií distance<sup>155</sup>

Dufrennova koncepce *a priori* problematizuje předpoklad, který považuje většina moderních estetických teorií za neproblematický, totiž že umělecké dílo v nás vyvolá tím větší estetický zážitek, čím jsme na jeho působnost lépe zkušenostně připraveni. Tento předpoklad bychom mohli vyjádřit vztahem přímé úměry: čím větší zkušenost, tím intenzivnější estetický zážitek. Čím větší obeznámenost s uměleckými díly, dějinami umění, čím větší praktická znalost života, čím větší vzdělání ve vědě a filosofii, tím lépe a dokonaleji porozumíme smyslu zakoušeného uměleckého díla. Na důkaz platnosti tohoto přístupu bývá uváděn protipříklad málo obeznámeného diváka. Nejčastěji se zmiňuje dítě, které má ještě malou životní zkušenosti, či křupan, který se nekultivuje uměleckými díly, a tak se obvykle spokojí s díly snadno stravitelnými, konzumními.

Pokusme se nad tímto přístupem, který se důsledně drží empirického rámce, zamyslet detailněji. Budeme-li totiž tvzení, že estetická zkušenost je tím intenzivnější, čím větší má divák životní zkušenost s tématem (případně výrazem, pocitem) vyjadřovaným v díle, chápat doslova, pak z něj přísně vzato plyne, že největší libost například z Molièrova *Lakomce* bude mít divák, který je sám lakotný, ideálním recipientem Švecova *Motocyklisty* bude motorkář a Gutfreundovy sochy *Úzkost* divák s anxiózně-fobickou poruchou. Zdá se, že podle této logiky román (případně film) *Kmotr* nejadekválněji zakusí ten, kdo má co do činění s mafií, a *Oidipa* či *Hamleta* (tedy klasická díla, která oslovují zcela rozdílné historické epochy s odlišnými vkusovými preferencemi) nejintenzivněji prožijí ti jedinci, kteří mají zkušenost s otcovraždou, tedy nejlépe rovnou vrahové vlastních otců.

Takto přímočarý výklad je samozřejmě nepřesvědčivý a celá dlouhá tradice (nazývejme ji kantovská) si s tímto problémem poradila pomocí konceptu nezainteresovanosti. Jako reprezentanta takové teorie si zde připomeňme Edwarda Bullougha a jeho studii „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip“.<sup>156</sup> Dufrenne na Bullougha nikde ve svém díle (alespoň pokud je nám známo) neodkazuje, přesto nám připadá vhodné exponovat právě jeho základní argumenty reprezentující teorii nezainteresovanosti, neboť je vyjadřuje přehledně. Bullough souhlasí s tím, že divák do díla pronikne a ocení je

---

<sup>155</sup> Tato kapitola byla publikována v kratší popularizační formě. Srov. F. Borecký, *Zkušenost a hloubka, Art&Antiques*, 2015, č. 8, s. 3.

<sup>156</sup> E. Bullough, Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, in: E. Bullough, *Estetická distance včera & postvčera*, přel. Z. Böhm, Společnost pro estetiku, Praha 1998.

„tím intenzivněji, čím větší bude podoba s jeho vlastní zkušeností“,<sup>157</sup> ovšem pod podmínkou, že vůči této vlastní zkušenosti udrží distanci. Žárlivec je zajisté lépe zkušenostně vybaven ke sledování Shakespearova *Othella* než tolerantní flegmatik, ovšem bez distance vztáhne Othellův příběh na svou vlastní životní situaci a „už neuvidí Othella domněle zrazeného Desdemonou, ale sebe samého v analogické situaci se svou ženou“. <sup>158</sup> Má-li dojít k estetickému zážitku, musí být jev, na nějž se divák zaměřuje, vyřazen ze souvislostí s divákovým praktickým, aktuálním já, čímž se vzápětí jeho aktuálnímu já otevře možnost stát mimo kontext osobních potřeb a cílů a svolí jen k takovým reakcím, které zdůrazní „objektivní“ rysy zážitku.<sup>159</sup> Estetická distance ovšem není neosobní ve smyslu, v němž je neosobní čistě intelektuální pohled vědce; vědec totiž podle Bullougha vylučuje osobní faktor zcela. V estetickém postoji je osobní vztah zachován, ale bez praktické naléhavosti, kterou by měl v praktickém postoji.<sup>160</sup> Estetická distance je, jak Bullough dále zpřesňuje, dvoufázová. V první, „negativní“ nebo také „inhibiční“ fázi dochází k pozastavení platnosti praktického vztahování se k věcem, v druhé, „pozitivní“ fázi se recipient otevírá novým možnostem a vytváří zkušenost na novém základě, který umožnila předchozí fáze.

Distance je tedy nezbytným faktorem estetické zkušenosti a ideálně by měla být co nejmenší, aniž by se vytratila. Podle Bullougha je nejvíce žádoucí, aby shoda divákových pocitů, zkušeností atd. s uměleckým objektem byla tak úplná, jak je slučitelné s udržením distance. Bullough o tomto ideálu hovoří jako o „antinomii distance“ a píše, že nejvíce je žádoucí „nejvyšší možné snížení distance bez její ztráty“. <sup>161</sup> Tento ideál se může vychýlit dvěma směry. Je-li distance mezi dílem a divákem příliš velká, může v krajním případě dojít k tomu, že dílo diváka vůbec neosloví, že se do něj takřkajíc nedostane; Bullough hovoří o „předdistancování“. Je-li distance naopak příliš malá, může v krajním případě dojít k její úplné ztrátě a divák bude dílo chápat jako součást reálného světa; Bullough tento pól nazývá „poddistancování“ a uvádí v této souvislosti případ „přísloučně nevzdělaného křupana“,

---

<sup>157</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>158</sup> Tamtéž.

<sup>159</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>160</sup> Pro tuto „neutralizaci“ původního praktického lpění v estetické zkušenosti navrhuje Vlastimil Zuska instruktivní „motoristickou“ metaforu „přehadit vědomí na neutrální“. Vychází z Bulloughovy pracovní definice estetické distance, v níž je použit výraz „put out of gear“ významově odpovídající frázi „vyřadit spojku na neutrální“. V. Zuska, Estetická distance – dialog sebereflexe, in: E. Bullough, *Estetická distance včera & postvčera*, viz výše, s. 4.

<sup>161</sup> Tamtéž, s. 16.

který kvůli nešťastné hrdince zasahuje do divadelní hry a musí mu být vysvětleno, že je to jen „jako“.<sup>162</sup>

Bulloughova teorie estetické distance je bezesporu velmi přesvědčivá a elegantně řešená, neskrývá se ovšem i za ní ona přílišná (a vlastně stále poměrně dost otrocká) věrnost empirické přímé úměře? Vždyť přece intenzita estetického zážitku se nemusí odvíjet od toho, že by zkušenost a pocity, které divák již dříve prožil, byly ve shodě s estetickým objektem. To, co dílo v divákovi vyvolává, nemusí vycházet z vědomě prožitých zkušeností, ale z hlubinných „pravd“, které empirický rámec překračují. Motorkáře se může esteticky dotýkat Gutfreundova *Úzkost*, úzkostného člověka Švecův *Motocyklista* a kritika umění více než Duchampův pisoár může zasahovat výtvarné ztvárnění Maxipsa Fíka.

V tomto argumentu lze spatřovat hlavní slabinu empiricky založených estetik a rovněž opodstatnění Dufrennovy koncepce *a priori*. Dufrenne ovšem, jak jsme viděli, nevyklučuje význam empirického rámce. Považuje jej naopak za produktivní a nezbytný podklad estetické zkušenosti, díky němuž se můžeme dostat k hlubinným apriorním pravdám. Empirické poznatky rozezvučují v estetické zkušenosti hloubku subjektu a hloubku objektu, aby následně ustoupily do pozadí při odhalení apriorních pravd; samy apriorní pravdy jsou zcela oprostěné od empirických a historických kontingencí. Pokud člověka osloví nějaký apriorní výraz, např. mozartovské veselí, Boschova grotesknost či Faulknerovo směšno, není to díky tomu, že s daným výrazem již měl dřívější zkušenost, nýbrž že promlouvá k jeho nitru. Nitro člověka se napojuje na výraz estetického objektu, dochází k navození estetického souladu (*affinité*) mezi subjektem a objektem, vzájemnému rozezvučení a následnému odhalení *a priori*. Vzhledem k tomu, že empirické zkušenosti jsou oním odrazovým můstkem či pomyslným žebříkem, po němž musíme vylézt, abychom se mohli pozvednout k *a priori*, není ovšem bez významu, kdy a z jaké situace, osobní i dějinné, zakoušíme apriorní estetické objekty. *A priori* se nám tak může odhalit jen v příhodných osobních i dějinných konstelacích.<sup>163</sup>

Dufrenne jistě není jediný autor, který se snaží přesáhnout zapouzdření estetické zkušenosti do empirické klauzury. V dodatku práce budeme analyzovat hlubinnou psychologii, konkrétně myšlení Sigmunda Freuda, Carla Gustava Junga a Gastona Bachelarda. Tito autoři vycházejí z předpokladu, že lidská mysl v sobě zahrnuje hlubinnou vrstvu předcházející vrstvě empirické. Veškeré porozumění světu je touto původní zakládající

---

<sup>162</sup> Srov. tamtéž, s. 15.

<sup>163</sup> Srov. kap. 2.5 „Dějinnost *a priori*“, viz výše.

vrstvou určováno, což se projevuje i v umění. Za konstitutivní aspekty estetické zkušenosti považují totiž nikoli vědomé, nýbrž hlubinné nevědomé prožitky, které nemají přímou kauzálně vykazatelnou souvislost s prožitky vědomými. To, co diváka na uměleckých dílech tak oslovuje, je ztvárnění těchto nevědomých zážitků z dětství (Freud) či z předchozího fylogenetického vývoje lidského druhu (Jung, Bachelard; naznačeno i pozdním Freudem). Dufrenne zmíněným autorům vytýká přílišný subjektivismus (psychologismus). Místo než o hlubinné psychologii by se o Dufrennovu přístup dalo hovořit jako o hlubinné ontologii. Na rozdíl od hlubinných archetypů, které představují základní konstanty lidské duše, odhalují Dufrennovy apriorní pravdy konstanty lidského bytí ve světě; jedná se o nejpodstatnější vazby mezi člověkem a světem před každou konkrétní zkušeností. *A priori* jsou nezávislá na empirických a historických souvislostech, naproti tomu hlubinné pravdy hlubinné psychologie jsou sedimentované. Individuální či kolektivní nevědomí ukládá ony pravdy do hlubinné vrstvy duše, které se postupně vyvíjejí. V postupném fylogenetickém vývoji se podoba těch nejzákladnějších pravd sice již natolik ustavila, že dokonale odpovídá povaze duše a jen těžko se bude zásadně měnit, přesto se vyvinula postupně.

### **3.4 Hermeneutický kruh a *a priori***

Není Dufrennova ambice překonat empirický rámec příliš spekulativní? Má vůbec význam uvažovat o něčem non-empirickém? Nejedná se o pseudoprobém? Hlavní argument, který jsme vznesli v předchozí kapitole proti empirismu a který měl osvětlit, proč problematika *a priori* představuje relevantní téma, lze shrnout následovně: estetická zkušenost se nedá odvodit jen z poznatků nabytých zkušeností, jsou zde aspekty, které zkušenostní poznání přesahují. V této kapitole se soustředíme na pojem „hermeneutický kruh“, tak jak jej koncipovali moderní představitelé hermeneutiky Hans-Georg Gadamer a Paul Ricoeur. Domníváme se, že tento pojem představuje obhajobu empirického rámce z fenomenologických pozic a vzhledem k tomu, že je toto zdůvodnění velmi důkladné, nabízí se, aby zde bylo připomenuto a srovnáno s Dufrennovou pozicí. Nejprve exponujeme obecný výměr hermeneutického kruhu, abychom se posléze zaměřili na specifickou roli, jíž nabývá ve filosofii umění obou slavných hermeneutiků.



### 3.4.1 Idea moderní hermeneutiky

Hermeneutický kruh se týká otázky rozumění a jeho základní definici je možné shrnout následovně: *jednotlivému můžeme porozumět jedině z celku a celku z jednotlivého*. Jinými slovy, má jím být vyjádřeno, že naše rozumění je vždy vázáno na kontext, jež nelze od porozumění izolovat. Objevuje se již v antické rétorice a již tehdy byl stavěn do protikladu k jednoduchému poznávání na základě co nejjednoznačnější definice.

Z tohoto výměru čerpala i raná hermeneutika, která tento přístup uplatňovala na výklad obtížně interpretovatelných textů. Nejprve na výklad textů náboženských, posléze se rozvíjela i v oblasti práva či jako pomocná disciplína klasické filologie. Na počátku 19. století F. D. E. Schleiermacher ustanovil jednotnou hermeneutickou metodu, která měla být obecně aplikovatelná na výklad všech typů textů. Z hermeneutické metody se snažil Wilhelm Dilthey učinit obecnou metodologii humanitních věd, která by jim zajistila stejný respekt, jakým se díky logickým metodám honosí vědy přírodní.

Teprve moderní hermeneutika ovšem našla hluboký filosofický základ ve filosofii Martina Heideggera a jeho koncepci lidské fakticity.<sup>164</sup> Podle tohoto přístupu je jakýkoli smysl, který člověk artikuluje, určován z časovosti lidské existence; je strukturován rozuměním, které si člověk utvořil na pozadí svých životních zkušeností, a na stejném pozadí si projektuje rozvrh budoucích možností svého života. Člověk je ve světě tak, že jednotlivým věcem rozumí a vykládá si je z celkového porozumění bytí a světu. Pojem „hermeneutický kruh“ se zde stává základním principem v procesu rozumění a artikulaci smyslu a provází nejen interpretaci textů, ale veškeré poznávání.<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> V textu *Úkol hermeneutiky* Ricoeur shrnuje historický vývoj hermeneutiky. Za zlomové momenty, které mají pro hermeneutiku význam „koperníkánských“ revolucí, považuje tyto dva: 1. „deregionalizaci“ hermeneutiky, kterou provedl Schleiermacher, když sjednotil regionální hermeneutiky do jedné obecné; 2. „radikalizaci“, v níž čistě epistemologické snahy hermeneutiky vědecky obhájit humanitní vědy jako rovnocenné disciplíny s přírodními vědami ustoupily ontologii. Moderní hermeneutika usiluje o to „dostat se hlouběji pod epistemologickou rovinu samu a vyjasnit podmínky ve vlastním smyslu ontologické“. P. Ricoeur, *Úkol hermeneutiky*, přel. A. Kliková, Filosofia, Praha 2004, s. 15.

<sup>165</sup> Při výkladu stěžejních pojmů, jako jsou rozumění, výklad a „hermeneutický kruh“, odkazují jak Gadamer, tak Ricoeur na příslušné pasáže z *Bytí a času*, v nichž Heidegger popisuje klíčovou roli hermeneutického kruhu pro proces rozumění. (Srov. M. Heidegger, *Bytí a čas*, 5. kap. „Bytí ve“ jako takové“, §§ 31–33, viz výše, s. 170–188). Toto hermeneutické zaměření Heidegger později opouští ve prospěch ontologie a stále radikalizovanějšího myšlení bytí. Gadamer sice v *Pravdě a metodě* odkazuje na *Bytí a čas*, ale mnohem více oceňoval nepublikovaný Heideggerův projekt „hermeneutiky fakticity“ předcházející „fundamentální ontologii“ z *Bytí a času*. Inspiroval

Moderní hermeneutika navazuje rovněž na fenomenologii a na její kritiku vědeckého objektivismu. Stejně jako fenomenologie se staví kriticky k ideálu čisté objektivity, o něž usilují moderní vědy a většina filosofických disciplín. Zatímco vědecký objektivismus veškeré poznatky oprošťuje od jejich původu (tj. od vazeb na žité intence subjektu) a jejich „pravdivost“ měří podle předem vymezených axiomů, moderní fenomenologická hermeneutika zdůrazňuje, že je třeba tyto intencionální životní vazby zohlednit. Nikoli je odstraňovat z cesty, ale uvědomit si je a tematizovat je. Každá věc, se kterou se člověk setkává a artikuluje její smysl, je vztažena k lidskému životu. Tento smysl je ovlivněn jak poznatky nabytými v průběhu dosavadního života, tak rozvrhování budoucích možností. Má navíc řečový charakter, přičemž řeč nenáleží pouze člověku, nýbrž je výsledkem určitého kolektiva (tradice), k němuž člověk přísluší a jehož prostřednictvím si řeč osvojil. Není tedy možné zajistit si jakýsi „archimédovský bod“, čistou půdu, z níž by člověk mohl přistupovat k poznání. Veškeré poznávání je vždy zaujaté, odehrává se již vždy z nějaké perspektivy. Člověk se již vždy vynachází v určité situaci, z níž rozumí světu a podle toho jej i vykládá.

Z této filosofické perspektivy moderní hermeneutika vychází a vztahuje ji opět k úkolu, který je tomuto oboru již od počátku vlastní, totiž k teorii interpretace (výkladu) textů. Podívejme se na pojmy text a interpretace a jejich korelativní vztah. Co je to text? Jakási minimální definice textu by mohla znít, že jde o takový fenomén, který se vzpírá snadnému porozumění, a proto vyžaduje interpretaci. Textem proto není běžný akt dorozumívání, v němž nedochází k problematizaci zažitých představ a z nějž se nic nového nedozvídáme. Pravý text podněcuje ve čtenáři potřebu se mu otevřít a snažit se mu porozumět, interpretovat ho. V tomto setkání textu s interpretem, kde text klade odpor snadnému porozumění, a interpret se mu proto otevírá, spočívá výchozí moment hermeneutické zkušenosti.<sup>166</sup>

V *Pravdě a metodě* Gadamer zdůrazňuje, že při výkonu hermeneutické zkušenosti nemá interpret usilovat o „neutralitu“ (nebo jak také říká, „sebevyhasnutí“), o jakou usilují objektivní vědy, nýbrž má naopak svá před-mínění neboli předsudky (*Vorurteile*) zohledňovat a činit je vědomými. Gadamer píše: „Musíme si uvědomit vlastní předpojatost, aby se sám text ukázal ve své jinakosti a získal tím možnost vynést věcnou pravdu proti vlastnímu před-

---

se také pozdními Heideggerovými úvahami o bytnosti řeči. Srov. H.-G. Gadamer, *Pravda a metoda. Návys filosofické hermeneutiky I*, přel. D. Mik, Triáda, Praha 2010 a J. Grondin, *Úvod do hermeneutiky*, přel. B. Horyna, OIKOYMENH, Praha 1997.

<sup>166</sup> Srov. H.-G. Gadamer, Text a interpretace, in: H.-G. Gadamer, *Pravda a metoda II*, přel. D. Mik, Triáda, Praha 2011, s. 275–300.

mínění.“<sup>167</sup> Rozumění nemá svá před-mínění jednoduše uskutečňovat, nýbrž si je má uvědomit, dostat je takřikajíc před sebe, „aby je kontrolovalo, a tak z věcí samých vytěžilo náležité porozumění“.<sup>168</sup> Předsudek tedy pro Gadamera není pejorativní pojem, jak jsme jej od racionalistického osvícenství navyklí používat, ale pozitivní, produktivní podmínka k porozumění textu. Předsudky vyvstávají ze vzájemného setkání textu a interpreta, v němž se konfrontuje cizost zkoumaného textu (tj. věc, která v podání přichází ke slovu) a důvěrná známost předsudků, jež jsou vlastní interpretovi. Interpretova pozice je determinována nejen osobními předsudky, ale i tradicí, tedy takovými předsudky, které charakterizují danou kulturu, do níž onen jedinec náleží, s jejím jazykem, výchovou, zvyky. Člověk již vždy tkví v určité tradici, skrze niž vnímá a poznává, tvoří a jedná. Jde o samotnou podmínku možnosti jakéhokoli poznání. To se odráží i v hermeneutické zkušenosti, kde se interpret snaží porozumět určitému textu.

Teorii předsudečnosti se Gadamer snaží prokázat, že každá věc, o jejíž poznání usilujeme, je zprostředkována našimi předběžnými rozvrhy, které vycházejí z našich zvyků, výchovy a jsou artikulovány v řeči, jež je nám vlastní. Jinými slovy, každé jednotlivé poznání je determinováno hermeneutickým celkem, z něhož pocházíme; vztah mezi jednotlivým a celkovým je kruhový a z tohoto kruhu nelze vyskočit. Na druhou stranu jde Gadamerovi ale pochopitelně i o to, aby věc vyvstala ve své jinakosti a nepodlehla našim předchůdným míněním. To se podle Gadamera daří právě v případě textů, které kladou odpor snadnému porozumění. Text vyvolává napětí mezi věcí, která v něm přichází ke slovu a jež přísluší k jisté tradici, a interpretem, který na text nahlíží z perspektivy jiné tradice, odlišné od tradice textu. V tomto setkání dvou časově vzdálených tradic dochází k „podráždění“ našich předsudků a k suspenzi jejich platnosti. Na rozdílnosti obou tradic, setkání s historickým svědectvím, které jsou vzájemně nekompatibilní, se může nejlépe ukázat, které předsudky jsou důležité neboli pravé a které falešné. Gadamer zdůrazňuje význam „časového odstupu“ mezi oběma tradicemi a považuje jej za jednu ze zásadních podmínek hermeneutické zkušenosti. Časový odstup nemá být překonán (nemůžeme nikdy dosáhnout dokonalé rekonstrukce původního sdělení textu), ale má být pochopen jako pozitivní a produktivní aspekt v procesu rozumění: „Nechává nejen odumřít předsudky partikulární povahy, ale umožňuje také, aby jako takové vystoupily ty, které vedou opravdové rozumění.“<sup>169</sup> V něm se

---

<sup>167</sup> H.-G. Gadamer, *Pravda a metoda*, viz výše, s. 239.

<sup>168</sup> Tamtéž.

<sup>169</sup> Tamtéž, s. 263.

projevuje určující faktor, který předsudky nejen odhalí, ale také oddělí falešné od pravých, a tímto faktorem je „princip působících dějin“.

Gadamer vypracoval jednu z nejvýznamnějších filosofí dějin, kterou promýšlí důsledně fenomenologicky. Dějiny se ukazují na věci samé, aniž by do tohoto ukazování byla připuštěna nějaká předem vypracovaná metoda či konstrukce. Touto věcí je text, který je interpretován výhradně z hermeneutické situovanosti interpreta, tj. z hermeneutického kruhu. Jinakost textu nechá vyvstat předsudky, které odhalují samu dějinnou skutečnost. Vůči Gadamerovu přístupu bývá přesto vznášena námitka: Neakcentuje význam dějinnosti až příliš? Je časový odstup a princip působících dějin tou jedinou cestou k pravému porozumění textům?

Gadamer zohledňuje především texty minulosti. Čím je text vzdálenější a exotičtější vůči tradicím, z nichž vychází interpret, k tím bohatší tematizaci předsudků a následnému poznání dochází. To se koneckonců ukazuje i na bližší charakteristice textu, který je podle Gadamera v pravém slova smyslu textem teprve tehdy, když má schopnost pozvednout se přes svět, v němž vznikl, odcizit se svému původnímu smyslu, přesto přežít a obracet se k jiným historickým etapám. Lze Gadamerův přístup uplatnit i na texty méně časově vzdálené? Jakým způsobem má postupovat například politicky angažovaný intelektuál či kritik současného umění? Zdá se, že pro ty hermeneutika neposkytuje „bezpečná měřítká“ časového odstupu. Ideálními adepty pro využití hermeneutického postupu jsou proto historicky zaměřeni badatelé, kteří pracují s texty z odlišných epoch: kunsthistorici, památkáři, klasičtí filologové.<sup>170</sup>

Gadamer se ostatně na základě stanovených podmínek hermeneutické zkušenosti (předsudečnost, tradice, časový odstup, princip působících dějin) snaží vypracovat relevantní metodu (resp. antimetodu) humanitních věd. Tím se vrací k tématu, kterému se intenzivně věnovalo 19. století. Na rozdíl od těchto autorů, jsa poučen Heideggerem, ukazuje, že pro humanitní vědy nejde vypracovat ideu obecně platného poznání. Jakýkoli pokus o poslední fundament by byl útekem člověka před historicko-hermeneutickou kontinuitou vlastní

---

<sup>170</sup> To potvrzuje sám Gadamer: „Každý zná zvláštní bezmocnost svého úsudku tam, kde nám časový odstup nesevěřil bezpečná měřítká. Tak je úsudek o současném umění pro vědecké vědomí zoufale nejistý. Jsou to zjevně nekontrolovatelné předsudky, s nimiž k těmto výtvorům přistupujeme, předpoklady, které nás přespříliš ovládají na to, abychom o nich mohli vědět, a které mohou současné tvorbě propůjčit nepřiměřenou resonanci, jež neodpovídá jejímu pravému obsahu a významu. Teprve až odumřou všechny aktuální vztahy, vyvstane jejich vlastní podoba a umožní tak porozumění tomu, co je v nich řečeno a co si může činit nárok na závaznou obecnost.“ Tamtéž, s. 262.

existence. Humanitní vědy proto mají vyjít nikoli z ideje moderní vědy, nýbrž z pojmů, jež jsou na metodu nepřevoditelné, jako jsou paměť, autorita, takt.<sup>171</sup> Humanitní vědy mají v popisu práce interpretaci textů, které nejlépe vyjadřují dějinnost lidského bytí a umožňují člověku, aby si ji právě na interpretaci textů uvědomil. Jejich úkolem je nést svědectví o jisté dějinné epoše, ale ta může být pochopena pouze tehdy, když i interpreti, kteří toto svědectví čtou, zohledňují vlastní dějinnou situaci. Jedině tímto antiepistemologickým způsobem může být funkce humanitních věd obhájena.

Gadamerova koncepce hermeneutického kruhu je důkladně propracovanou obhajobou empirického rámce, kterou navíc domýšlí i v jejích dějinných konsekvencích. Výchozí rovinu zde představuje dějinně-hermeneutická situovanost člověka. Výchova, jazyk, zvyky, vkus, tradice atd., souhrnně řečeno předsudky, jsou aspekty, které si člověk zkušenostně osvojuje a utváří se jimi; skrze ně vnímá realitu. Tento souhrn předsudků neboli předsudečnost je Gadamerovo označení pro to, co jsme v předchozí kapitole nazývali empirický rámeček. Skrze předsudky (resp. empirický rámeček) přistupujeme k poznávání jakékoli věci. U textů, které podněcují reflexi a otevírají hermeneutickou zkušenost, to platí o to víc, protože veškeré naše zkušenosti nabyté poznatky jsou pozadím (celkem), na němž je ono sdělení textu chápáno a artikulováno.

Gadamerova dějinně-perspektivistická filosofie ukazuje s nebyvalou detailností, jak se naše situovanost konfrontuje s textem a jaké perspektivy toto setkání odhaluje. Těmito perspektivami jsou již zmíněné základní podmínky hermeneutické zkušenosti: 1. předsudky, které vždy náleží do určité dějinně podmíněné tradice situovaného člověka; 2. časový odstup, který dává vyvstat těmto předsudkům, jež se nejlépe tematizují v konfrontaci rozdílů mezi textem a interpretem; 3. princip působících dějin, tento neúprosný „soud dějin“, který podle Gadamera nejlépe ukazuje, jaké způsoby interpretace se vskutku osvědčily.

---

<sup>171</sup> Gadamer se dále odvolává na pojmy vzdělání, *sensus communis*, soudnost, vkus, tak jak byly používány humanistickou tradicí německé klasiky. Později, jak ještě budeme sledovat níže, je Kant v *Kritice soudnosti* zdiskreditoval tím, že za jediné poznání prohlásil poznání přírodovědy. Pod epistemologickými kritérii ztratily tyto pojmy kognitivní nárok (Gadamer říká, že se „estetizovaly“). Je proto třeba se vrátit k předkantovskému používání těchto pojmů v německé klasice a na nich založit humanitní vědy. Nikoli metodologická kritéria, ale pojmy vzdělání, *sensus communis*, soudnost, vkus jsou s to dostát vlastnímu poznávacímu nároku duchovních věd. Srov. H.-G. Gadamer, *Pravda a metoda*, viz výše, s. 26–53.

### 3.4.2 Hermeneutický kruh a umění jako bytnost pravdy. Gadamer

Vzhledem k výše řečenému by se zdálo nanejvýš pravděpodobné, že se Gadamer přihlásí k tomuto perspektivismu i pro oblast umění a že bude – třebaže v hlubší filosofické formě – obhajovat logiku přímé úměry: *čím jsme na působnost daného uměleckého díla lépe zkušenostně připraveni, čím víc oslovuje naše zkušeností nabyté předsudky (tradice, vzdělání), tím intenzivnější v nás toto dílo vyvolá estetický zážitek*. Gadamer sice i zde důsledně dodrží princip hermeneutického kruhu, avšak oproti obvyklým zastáncům empirického rámce bude obhajovat myšlenku, že v estetické zkušenosti dochází ke znázornění a rozpoznávání bytostných pravd, jež působí nadčasově a vykazují největší obecnost, jaké lze vůbec v rámci lidské konečnosti dosáhnout.

Na jednu stranu Gadamer zdůrazňuje perspektivnost estetické zkušenosti. Umělecká díla chápe jako texty svého druhu. Máme-li jim porozumět, je třeba i k nim přistoupit hermeneuticky, a tedy konfrontovat s nimi naši hermeneutickou situaci. Estetická zkušenost je, jak Gadamer zdůrazňuje, zároveň zkušeností hermeneutickou. Stejně jako mají být texty historie, práva, náboženství a dalších humanitních věd interpretovány hermeneuticky, tj. mají se rozpustit v hermeneutice, má se v hermeneutice rozpustit rovněž interpretace estetických objektů.<sup>172</sup> I v estetické zkušenosti se rozvíjejí a její produktivní součástí se stávají předsudky, časový odstup, i zde se odhaluje princip působících dějin; stejně jako jiné texty jsou i umělecká díla součástí dějin a na nich se dějiny odhalují. Na druhou stranu se na zkušenosti umění odhaluje pravda jakožto znovuzpoznání bytnosti věcí i člověka, přičemž tyto pravdy jsou zbaveny nahodilostí a okolností, které je podmiňují. Gadamera podobně jako Dufrenna zajímá estetická zkušenost jako zkušenost kognitivní. Hlásí se z obdobných motivací k vymezení estetiky jakožto *cognitio sensitiva* (kterou obdobně vyjímá z baumgartenovského racionalismu). Nikoli nezávazné pobavení, ale především pravda je tím hlavním, co odhaluje estetická zkušenost. Tuto „pravdivost“ však není možné propočítat a zaknihovat jako případ něčeho všeobecného; nejde ji převést na všeobecnou zákonitost.<sup>173</sup> Je to vždy jedinečný úkaz: „*Cognitio sensitiva* znamená mnohem spíše to, že i cosi zdánlivě partikulárního ve smyslové

---

<sup>172</sup> Srov. „Hermeneutiku jako celek musíme určit tak, aby učinila zadosť zkušenosti umění. (...) *Estetika se musí rozplynout v hermeneutice*.“ Tamtéž, s. 155.

<sup>173</sup> Srov. „Jistě však není zkušeností s krásným, ani v přírodě, ani v umění, když to, s čím se setkáme, propočítáme a zaknihujeme jako případ něčeho všeobecného.“ H.-G. Gadamer, *Aktualita krásného*, přel. D. Filip, Triáda, Praha 2003, s. 20.

zkušenosti, které jinak vždy vztahujeme k něčemu všeobecnému, nás najednou tváří v tvář krásnému upoutá a nutí prodlít u toho, co se vyskytuje individuálně.<sup>174</sup>

Jako kritizoval metodologii humanitních věd za to, že se snažila podřídít metodám věd přírodních, kritizuje i estetiku a jejího nejvlivnějšího představitele Kanta. Kant, který uplatnil epistemologická kritéria nejen na svou teoretickou a praktickou filosofii, ale i na oblast estetické soudnosti, připravil estetickou zkušenost o její poznávací funkci. Soudům vkusu o kráse dal apriorní statut s tím, že je nelze obhájit jako stejně nutné a obecné jako soudy o přírodě (teoretické pojmy) a morálce (praktické účely). Proto snížil jejich vědeckost: jde o soudy nepojmové a neplyne z nich žádné poznání. Diskreditoval tím každé jiné poznání, než je poznání podle nutných a obecných kritérií.

Přestože Gadamer na Kantově estetice leccos oceňuje (koncepce génia, estetické ideje), považuje její jádro za hlavní podnět k rozvoji tzv. estetiky „estetického rozlišení“ či „estetického vědomí“, v níž se estetická oblast stále více autonomizuje od běžného žitého světa. V moderní době tak dochází ke stále silnějšímu abstrahování „od všeho, v čem dílo tkví jako ve své původní souvislosti života, tj. od veškeré náboženské a světské funkce, kterou zastávalo a v níž mělo svůj význam.“<sup>175</sup> Podle estetiky „estetického rozlišení“ má být dílo vnímáno jako čisté, zbavené všech podmínek přístupu, za nichž se nám ukazuje (okazionalita). Tím ztrácí své místo a svět, k němuž patří. Podle Gadamera se v tomto moderním vnímání umění odráží obdobná touha po objektivitě, jakou kritizuje ve vědě. Prohlubování rozdílu mezi uměním a světem, ve kterém žijeme, je *ahistorické*. Estetické vědomí buduje instituce, v nichž prezentuje umění tak, jako by nenáleželo do žádného dějinného kontextu a svůj smysl získalo právě až díky tomuto odpreparování od všeho kontextuálního, čímž ahistoričnost podporuje. Gadamer si všímá konkrétních příkladů, jako jsou zrod muzeí, divadel, koncertních sálů, umístování soch na podstavce a obrazů do rámců.

Proti ahistorické estetice „estetického rozlišení“ staví úkol „rozkrýt otázku pravdy na zkušenosti umění“, který představuje hlavní směr jeho úvah o estetice.<sup>176</sup> Je přesvědčen, že to, co na estetických objektech a především na uměleckých dílech „nejvlastněji zakoušíme a nač soustředíme svou pozornost, je spíše to, jak jsou pravdivé, tj. nakolik v nich poznáváme a znovurozpoznáváme věci a sebe samé.“<sup>177</sup> Jde mu o to, jak jsme již zmínili, aby estetická

---

<sup>174</sup> Tamtéž.

<sup>175</sup> H.-G. Gadamer, *Pravda a metoda*, viz výše, s. 89.

<sup>176</sup> „Rozkrýtí otázky pravdy na zkušenosti umění“ je název první části *Pravdy a metody*, v níž se autor zabývá problémem estetické zkušenosti. Srov. tamtéž, s. 19–158.

<sup>177</sup> Tamtéž, s. 113.

zkušenost byla pojata jako zkušenost kognitivní. V Gadamerových úvahách o estetice se tak setkáváme s napětím. Na jednu stranu charakterizuje zakoušení umění jako „znovurozpoznání bytnosti“, na stranu druhou usiluje o to, aby estetická zkušenost byla věrná hermeneutické kontinuitě lidské existence. Jak toto napětí skloubit? Jak se k sobě má bytnost a dějinnost, vyjadřování neproměnného a okazionalita? Víme již, že oba dva tyto momenty jsou vyrušeny estetikou „estetického rozlišení“, která svou stále silnější autonomizací zbavuje umění jak kognitivního nároku, tak okazionálního charakteru. Gadamer přístup moderní estetiky nejen kritizuje, ale podává proti ní vlastní návrh. Podívejme se proto na to, jak obhajuje kognitivní dimenzi estetické zkušenosti s jejím nárokem na pravdu a jak ji spojuje s hermeneutickým kruhem.

Při charakterizaci estetické pravdy se Gadamer odvolává na řecký pojem *mimésis*, který rozvíjí v Aristotelově kognitivním duchu. *Mimésis* nespočívá jako u Platóna v tom napodobovat skutečné věci a události; nemá tvořit pouhé odrazy, které by zastupovaly jisté předlohy. Dílo má naopak vyjadřovat cosi neproměnného, co povyšuje na pravdu. Poznávacím smyslem *mimésis* je znovurozpoznání, díky němuž poznáváme v estetické zkušenosti víc než jen to, co známe: „To, co známe, vystupuje při znovurozpoznání takřkajíc jako jakýmsi osvětlením z veškeré nahodilosti a proměnlivosti okolností, které je podmiňují, a je uchopeno ve své bytnosti.“<sup>178</sup> „Známé“ se odhaluje jako „to, co jest“, přichází ke svému pravému bytí teprve díky znovurozpoznání.

Estetická pravda musí rovněž být – a na to klade Gadamer obzvlášť velký důraz – smyslově znázorněna. Není důležité, *co* sloužilo za vzor ke stvoření díla, ani *kdo* dílo stvořil (autor, herec), nýbrž to, co je znázorněno. Pokud má být v estetické zkušenosti něco odhaleno, pak je to právě znázornění, v němž má recipient rozpoznat, co to „je“.<sup>179</sup> Umění znázorňuje něco (věci, události, vztahy, city apod.) tak, aby bylo jen toto znázornění a aby divák byl jeho součástí. Gadamer se snaží ukázat, že při recepci díla nelze toto znázornění oddělovat od recipienta. Odvolává se na koncept hry, v níž má před subjekt-objektovou dualitou přednost samotné hraní. Hraje hra sama, která prostřednictvím hrajícího dospívá ke svému znázornění a završuje se v něm. Ve znázornění se nám odhalí ono bytostné a uskuteční se v něm to, čím dílo již samo je: „bytí-zde“, bytí ve znázornění. Znázornění je podmínka *sine qua non*, je to

---

<sup>178</sup> Tamtéž; Gadamer dále ukazuje souvislost mimetického znovurozpoznání s Platónovou naukou o *anamnésis*. Platón v této nauce spojil mýtus o rozpomínání s dialektickým postupem vedoucím k nazření idejí.

<sup>179</sup> Gadamer se v této souvislosti odvolává na Aristotelův argument o radosti z napodobování, kterou mají již malé děti. Děti nenapodobují proto, že by chtěly být za svým převlekem odhaleny, nýbrž „chtějí něco znázornit tak, aby bylo jen toto znázorněné“. Tamtéž, s. 113.



„způsob bytí samotného uměleckého díla“. <sup>180</sup> Dochází v něm k tzv. „totálnímu zprostředkování“, při němž se to, co prostředkuje, ruší jakožto prostředkující samo sebe (hmotný substrát díla: barvy, rám; písmena; zvuky ad.), aby se proměnilo v „totální prezenci“, tedy v samotné znázornění estetického objektu.

Mimetické znovurozpoznání a znázornění jsou tedy dva hlavní rysy Gadamerova kognitivního pojetí estetické zkušenosti. Vlastním smyslem této zkušenosti je znovurozpoznání bytnosti a jediný výlučný způsob, jak se tento smysl může uskutečnit, spočívá ve znázornění. V díle nastává původní jednota neboli „nerozlišení“ znázornění a znázorněného. Co se v díle dává (praobraz), se může ukázat až teprve tehdy, když je znázorněné znázorněno, tedy když recipient prodlévá u tohoto individuálně znázorněného objektu a znovurozpoznává „to, co jest“. Ve znázornění se bytí praobrazu umocní natolik, že se povyšuje na autonomní skutečnost, jež ale mimo toto znázornění neexistuje. Gadamer hovoří o „přirůstku bytí“: „Svět vyjevující se ve hře znázornění nestojí vedle skutečného světa jako odraz, nýbrž je tímto světem samým v umocněné pravdě jeho bytí.“<sup>181</sup>

Při popisu kognitivní dimenze umění volí Gadamer nebývale „neperspektivistické“ formulace: „znázornění díla je něčím bytostným a v žádném případě něčím nahodilým“, „uskutečňuje se v něm jen to, čím umělecké dílo samo již je: ‚bytí zde‘ toho, co se jeho prostřednictvím znázorňuje“.<sup>182</sup> Estetická pravda vyjadřující „tak to jest“ je „svého druhu sebepoznáním diváka, který prozřel a vychází ze své zaslepenosti, v níž žije jako kdokoli jiný“.<sup>183</sup> Zkušenost s uměním tedy Gadamer řadí mezi filosoficky nejzávažnější fenomény. Estetický zážitek vede diváka k porozumění sobě a světu, v němž žije. Prohlubuje, jak píše, kontinuitu diváka se sebou samým.

To ovšem neznamená, že by je chtěl vyjmout z dějinnosti. Bytnost, kterou divák na díle znovurozpoznává, není nutnou a obecnou pravdou na způsob platónských idejí, ale je vždy jedinečná (*cognitio sensitiva*). Každé umělecké dílo v sobě nese stopy své dějinné podmíněnosti a ta se promítá do estetické zkušenosti. Umělec, který dílo tvoří, náleží do jistých tradic, z nichž se obrací k publiku. Jeho dílo je zásadně ovlivněno touto dějinně podmíněnou konstelací. Gadamer považuje za „přemrštěnou nadsázku“ související s estetikou „estetického rozlišení“, jestliže je umělecké dílo považováno za autonomní výtvar umělce, za jeho „geniální“ smyšlenku, jež by byla zcela odpoutaná od tradic, do nichž daný umělec patří.

---

<sup>180</sup> Tamtéž, s. 114.

<sup>181</sup> Tamtéž, s. 132.

<sup>182</sup> Tamtéž, s. 129.

<sup>183</sup> Tamtéž, s. 128.

Dílo vždy souvisí se světem, ve kterém vzniklo, a promlouvat k nám může o to víc, když tuto dějinnou podmíněnost neskrývá, ale naopak ji přiznává. Z tohoto důvodu Gadamer klade do popředí pojmy okazionality a dekorativity, jež jsou estetikou estetického rozlišení zatracovány. Dílo není objektem o sobě, ale je nedílně spjato s okolnostmi, za nichž se ukazuje. Nestrhává pouze divákovu pozornost na sebe, ale zároveň „znovu odkazuje vně sebe k souvislosti života, jež doprovází“.<sup>184</sup> Divák se podle Gadamera odevzdá dílu mnohem spíše a rozpozná v něm autentičtější svůj vlastní svět, bude-li zohledněno, z jakého světa dílo původně pochází. Odlučovat dílo od podmínek přístupu znamená abstrahovat a narušovat kontinuitu smyslu estetické zkušenosti.

Vidíme, že Gadamerovo pojetí umění a estetiky není v rozporu se základním principem jeho myšlení, kterým je hermeneutický kruh. Vše, s čím se člověk setkává, je poznáváno v rámci historicko-hermeneutické kontinuity lidské existence a pokusy, které by se snažily tuto kontinuitu obejít, by byly podle Gadamera vždy reduktivní. Jednotlivému můžeme porozumět jen z celku. Z hermeneutického kruhu nelze vystoupit, jsme v něm neustále. Provázanost jednotlivého a celku, jak Gadamer neustále zdůrazňuje, se nejlépe ukazuje na textech. Má-li si estetická zkušenost činit nároky na pravdu, musí být zároveň zkušeností hermeneutickou a umělecká díla musí být uchopena v první řadě jako texty. Stejně jako jiné typy textů i umělecká díla vybízejí interpreta/recipienta, aby zvyšlovnil svou hermeneutickou situaci a obstál „před nárokem lidské existence na kontinuitu a jednotu sebeporozumění“.<sup>185</sup> Jen tehdy, když recipient konfrontuje svá před-mínění s daným textem/uměleckým dílem, může dospět k autentickému poznání. Umělecké dílo má však oproti jiným textům určité specifikum. V první řadě se s ním sice setkáváme jako s historicky podmíněným textem, který podněcuje naše předsudky, avšak opravdová umělecká díla nás svým znázorněním vedou ke znovuropoznání samotné bytnosti, jež překračuje nahodilost dějinně podmíněných pravd a vyjadřuje obecně platné pravdy o lidském bytí ve světě. Umění dokáže v jednotlivém znázornit bytostnou pravdu neboli to, co Gadamer označuje jako „tak to jest“. Tato pravda sice není oddělitelná od jednotliviny, ale promlouvá k recipientovi hlouběji než jakékoli jiné typy pravd.

---

<sup>184</sup> Tamtéž, s. 149.

<sup>185</sup> Tamtéž, s. 99.

### 3.4.2.1 Gadamer a Dufrenne. Srovnání

Po expozici vybraných náhledů Gadamerovy estetiky se konečně ocitáme u tématu, jež je rovněž ústředním motivem estetiky Dufrennovy: u tématu *a priori*. Lze říct, že Gadamer, tento kartezián hermeneutického kruhu, dospívá ve své estetice k překročení svého hlavního konceptu? Pokusme se o srovnání. Oba autoři se shodnou na tom, že zkušenost s uměleckými díly odhaluje podstatné pravdy, které jsou výhradně znázorňovány tak, že zachovávají smyslovou fyziognomii. Oba tak rehabilitují tradici estetiky *cognitio sensitiva*, dávající jí fenomenologickou ražbu. Liší se v akcentování jiných aspektů tohoto znázornění. Zatímco Dufrenne se detailněji věnuje druhému z pojmů, *sensitiva*, a popisuje, jak se smyslové aspekty estetické zkušenosti, jako jsou tělesnost, smyslové pociťování, cit a imaginace, stávají přednostním médiem, skrze něž lze dospět k odhalování apriorních pravd, Gadamer se při charakterizaci estetického znázornění soustředí především na proces porozumění (*Verstehen*). Pomocí pojmu hry sice přesvědčivě zdůvodní, jak se v estetickém znázornění ruší subjekt-objektová dualita a jak recipient přilne ke znázornění, v němž posléze znovurozpozná bytostnost pravdy, bližší popis účasti *aisthetických* aspektů na estetické zkušenosti však ponechává stranou.

Dále, Dufrenne je ve svých formulacích mnohem radikálnější. Třebaže i on souhlasí, že empirický rámec (hermeneutický kruh) nelze obejít, že představuje výchozí odrazový můstek, skrze který vnímáme veškerou skutečnost, ve chvíli, kdy recipient esteticky zakouší *a priori*, zcela opouští kontingentní zkušenostní sféru. Dostává se za empirii a dějinnost k apriornímu lidství. Gadamer naproti tomu takto ostře nehovoří. Hermeneutický kruh je formativní pro každou možnou zkušenost a ani při poznávání bytostných pravd, které se v estetickém znázornění odhalují ve své umocněné podobě jako přírůstek bytí, jej není možné chápat jako něco, co je mimoempirické, mimodějinné. Gadamer neprovádí onen skok z empirického do apriorního. Bytostná pravda umění, ono „tak to jest“, má pro něj nadčasový charakter, ale ta je vždy měřena hermeneutickou situovaností daného recipienta, smysl uměleckého díla je vždy zabalen do zažitých obrazů a významů daného recipienta. „Dílo samo patří do světa, pro který se znázorňuje.“<sup>186</sup> I tzv. „věčná“ díla, která dokážou oslovovat recipienty různých dějinných epoch, především korespondují s jejich předsudečností – jejich univerzálnost spočívá v tom, že umí oslovit jejich dějinně podmíněnou předsudečnost (*sensus*

---

<sup>186</sup> Tamtéž, s. 115.

communis, vkus, tradici atd.), nikoli že by v nich bylo cosi, co odpovídá dufrennovské Přírodě.

U Dufrenna se člověk skrze zakoušení *a priori* dostává k původnímu souladu, navazuje apriorní vazby bytí ve světě, jež překračují veškerou empirickou nahodilost. S tím by Gadamer nikdy nesouhlasil; idea *a priori* by mu vzhledem ke konečnosti lidské existence připadala protismyslná. Na druhou stranu mu byl cizí i druhý extrém úplného dějinného relativismu, který vyčítá svým pokračovatelům z tzv. recepční školy v čele s H. R. Jaussem.<sup>187</sup> Gadamerova estetika udržuje ono napětí, jež je podle jejího autora posláním umění a zároveň jádrem myšlenky *cognitio sensitiva*. Napětí mezi „znovurozpoznáváním bytností“, které umění vyjadřuje, a jeho neodvolatelnou situovaností ve zkušenostním světě lidské existence. Gadamer (a uvidíme, že podobně i Ricœur) zastává uvážlivou pozici, která stojí mezi extrémem relativismu, jež vyčítá v jeho době populárním postmoderním teoriím (vedle recepční školy z podobných důvodů kritizuje i Derridovu dekonstrukci), a extrémem dufrennovského apriorismu.

### 3.4.3 Hermeneutický kruh a symbol. Paul Ricœur

Stejně jako v předchozí kapitole věnované Gadamerovi se i při expozici Ricœurovy hermeneutiky soustředíme na otázku, zda a do jaké míry je v ní tematizován dufrennovský problém *a priori*. Tedy zda a nakolik může člověk dospět k non-empirickým konstantám lidského bytí ve světě. Můžeme předeslat, že toto téma je u Ricœura přítomno mnohem silněji a řešeno explicitněji než u předchozího hermeneutika, dokonce se promítá do jednoho z leitmotivů jeho díla, jímž je pojetí symbolu.

Ricœurovo pojetí symbolu představuje v mnoha ohledech podobné téma, jako je Dufrenново *a priori*, jen pro ně oba autoři nacházejí jiná řešení i jinou cestu k jejich expozici. Než začneme s filosofickým rozborem, je vhodné zmínit, že Ricœura a Dufrenna pojí celoživotní přátelství, a to jak osobní, tak filosofické. Během druhé světové války se společně ocitli v pětiletém německém zajetí, kde se spřátelili a věnovali se intenzivně studiu německé filosofie, zvláště myšlení Karla Jasperse a Edmunda Husserla. Z tohoto zkoumání vydali ostatně po válce počet: společně napsaná kniha o Jaspersovi a Ricœurův překlad

---

<sup>187</sup> Srov. tamtéž, s. 118. Viz také M. Sedmidubský (ed.), *Čtenář jako výzva. Výbor prací kostnické školy recepční estetiky*, Host, Brno 2001.

Husserlových *Idejí*.<sup>188</sup> O přátelském poutu vedle jiného také svědčí to, že v roce 1964 přizval Ricœur svého přítele na filosofickou fakultu nově založené univerzity na pařížském předměstí Nanterre, kde Dufrenne působil až do svého odchodu do penze v roce 1974.<sup>189</sup> Může se namítnout, že výše zmíněná fakta jsou s ohledem na dílo vnějšková, ba možná i povrchní. Tím, co oba autory spojuje a jen stěží to lze označit za povrchnost, jsou však prakticky totožná filosofická východiska. Jedná se takřkajíc o „souběžné filosofické osobnosti“, které vstupují do světa filosofie ve stejnou dobu, čtou stejné autory, zabývají se stejnými filosofickými problémy.<sup>190</sup> Vedle Jasperse a Husserla sdílejí sympatie k Bachelardovi, Gabrielu Marcelovi, Merleau-Pontymu, produktivně polemizují se Sartrem. U obou vysledujeme silné pouto ke Kantovi a německému idealismu. Jak Ricœurovu, tak Dufrennovu filosofii lze označit za existenciální fenomenologii, která je ovšem otevřená i argumentům moderních teorií jazyka a filosofie, jako jsou strukturalismus či analytická filosofie.

Oba taktéž po celý život vzájemně sledovali své texty. Na Ricœurovu práci s Dufrennovými myšlenkami jsme již upozorňovali, zvláště na pronikavou recenzi knihy *La notion d'a priori*, ale i Dufrenne uznale odkazuje na Ricœurovy texty, vysoce oceňuje např.

---

<sup>188</sup> M. Dufrenne, P. Ricœur, *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence*, Éd. du Seuil, Paris 1947. V roce 1950 vyšel Ricœurův francouzský překlad *Idejí k čistě fenomenologii a transcendentální filosofii* a úvodní studii věnoval svému příteli Mikelu Dufrennovi, s nímž v zajetí Husserla studoval. Srov. P. Ricœur, Introduction à *Ideen I* de E. Husserl par le traducteur (à Mikel Dufrenne), in: E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Editions Gallimard, Paris 1950, s. XI–XXXIX. Viz též Ricœurovu knihu vzpomínkových rozhovorů, v nichž píše jak o období zajetí, tak o svém celoživotním příteli Dufrennovi, jemuž opět celou knihu věnuje. P. Ricœur, *Myslet a věřit. Kritika a přesvědčení*, přel. M. Rejchrt, Kalich, Praha 2000.

<sup>189</sup> V nejrecentnější studii o Dufrennovi „Mikel Dufrenne 1946–1953“ podává Maryvonne Saison v kap. „Ce que révèle la biographie“ detailní shrnutí historických fakt týkajících se Dufrennova zajetí za války, kdy, kde, s kým a co učil. V dalších kapitolách studie následně rozebírá články a knihy, které Dufrenne vydal v rozmezí let 1946–1953, a sleduje, jak se Dufrennova témata utvářela již v raném období. Autorka dospívá k závěru, že v tomto raném díle je již plně vytvořena orientace, která bude charakterizovat jeho pozdější dílo. M. Saison, Mikel Dufrenne 1946–1953, in: G. Bianco, F. Fruteau de Laclos, *L'angle mort des années 1950*, Publication de la Sorbonne, Paris 2016, s. 83–105.

<sup>190</sup> Pojem „souběžné osobnosti“ přebíráme od Jana Mukařovského. Vysvětluje na něm to, že umělci, kteří vstupují do světa umění ve stejnou vývojovou fázi, vycházejí z podobné konstelace norem a hodnot, jež jim umožňuje zabývat se určitými specifickými tématy a uměleckými postupy, zatímco jiné jim zakrývá. Srov. J. Mukařovský, Individuum a literární vývoj, in: J. Mukařovský, *Studie I*, Host, Brno 2007, s. 345. Domnívám se, že tato konstelace se uplatňuje i v jiných tvůrčích oblastech, a tedy i ve filosofii.

druhý díl *Filosofie vůle* a část s názvem *Symbolika zla*.<sup>191</sup> Je nicméně pravda, že Ricœur se k Dufrennovu dílu vyjadřuje častěji, a to zdaleka ne jen pochvalně. Ve zmiňované recenzi podává kritickou a přísnou analýzu Dufrennova *aisthetického a priori*, z níž je zřejmé, proč při expozici daného filosofického problému volil jinou cestu než jeho přítel.

V následující kapitole se zaměříme na Ricœurovo pojetí symbolu, k jehož filosofickému propracování si bere na pomoc teorii metafory. V závěru se zamyslíme nad otázkou, zda je možné tvrdit, že ricœurovské symboly nás vedou z hermeneutického kruhu do apriorní hlubinné roviny.

### 3.4.3.1 Symbol

Ricœur se tématem symbolu zabývá již v textech z přelomu padesátých a šedesátých let a už tehdy se přiklání k filosofické hermeneutice. Podobně jako Gadamer přijímá heideggerovské východisko, podle něhož má artikulace veškerého smyslu interpretativní charakter a člověk tomuto smyslu rozumí z celkového porozumění světu a bytí (hermeneutický kruh).<sup>192</sup> Také Ricœurův zajímají přednostně ty fenomény, které se vzpírají snadnému porozumění, a vyžadují tudíž takovou interpretaci, jež tematizuje celou hermeneutickou situaci daného člověka. Hermeneutika je tradičně označuje za texty a považuje je za vlastní obor zájmu humanitních věd. Ricœur s tím souhlasí a později rovněž vypracovává obecnou teorii interpretace textů, která by byla uplatnitelná v oborech, jako jsou historie, filologie, antropologie atd. V raném díle (*Symbolika zla, Esej o Freudovi* a v řadě článků z té doby; zde vyjdeme ze studie „Existence a hermeneutika“ z roku 1965) se však soustředí na specifický typ „textu“ – na symbol. Dokonce tehdy hermeneutiku definuje prostřednictvím symbolu: „Symbolem nazývám jakoukoli významovou strukturu, v níž smysl přímý, primární, doslovný poukazuje navíc k jinému smyslu, nepřímému, druhotnému, přenesenému, jenž nemůže být uchopen jinak než skrze smysl první.“<sup>193</sup> Podobně jako texty jsou i symboly korelativními pojmy s interpretací: „interpretace je myšlenková práce, která ve zjevném smyslu dešifruje smysl

---

<sup>191</sup> P. Ricœur, *Filosofie vůle II*, přel. M. Lyčka, OIKOYMENH, Praha 2011, s. 153–459 (Kniha II. Symbolika zla).

<sup>192</sup> Heideggerovo myšlení umožňuje zbavit se psychologismu, jímž trpěla předchozí hermeneutika, a propojit problém ontologie lidské existence s problémem interpretace. Srov. pozn. 165, viz výše.

<sup>193</sup> P. Ricœur, Existence a hermeneutika, in: P. Ricœur, *Život, pravda, symbol*, přel. M. Rejchrt, OIKOYMENH, Praha 1993, s. 176.

skrytý a rozvíjí ony roviny významu, které jsou zahrnuty ve významu doslovném.<sup>194</sup> Těmto pojmům je třeba přiznat stejnou důležitost: „Symbol a interpretace se tak stávají souvztažnými pojmy; o interpretaci mluvíme tam, kde je několikýrý smysl, a pluralita smyslu se zjevuje právě v interpretaci.“<sup>195</sup>

Hodí se upřesnit, že symbol a text jsou u Ricœura prakticky synonyma a často je zaměňuje. Oba tyto typy objektů podněcují interpretaci, tedy otevírají vlastní hermeneutickou zkušenost. U každého z nich se autor soustředí na jiný aspekt. U symbolu Ricœur klade důraz na primární doslovný smysl, jenž je nutnou podmínkou k otevření smyslu druhotného, kdežto u textu místo prvotního smyslu akcentuje jeho prvotní nesrozumitelnost, odpor, jenž se klade interpretovi. Při detailnější úvaze nad Ricoeruvými formulacemi ovšem shledáme, že i prvotní smysl symbolu chápe jako „nesrozumitelný“, nebo přesněji řečeno jako příliš plochý či hluchý, a ten proto vyžaduje nezbytné doplnění o smysl druhotný. Zrovna tak „přítomnost“ primárního, ještě nesrozumitelného textu je nutnou podmínkou pro jeho interpretaci. Z tohoto důvodu mezi těmito Ricœurovými pojmy nespátřujeme zásadní rozdíl.

K pojmu symbol se opět vrací v díle z roku 1976 *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*, kterou napsal jako jakési ucelené shrnutí svých hlavních tezí pro anglofonní publikum a připojil do ní i kapitolu věnovanou metafoře a symbolu.<sup>196</sup> V této kapitole reviduje pojetí symbolu, tak jak je chápal v raném díle, a dospívá k novým závěrům pomocí metafory, již v té době intenzivně zkoumal.<sup>197</sup> Zatímco dříve definoval symbol „prostřednictvím sémantické struktury, která nese dvojitý význam“, snaží se nyní prokázat, že má i nesémantické aspekty.<sup>198</sup>

Symboly podle tohoto nového náhledu překračují jazyk. Jsou zakořeněny v nesémantických oblastech naší zkušenosti. Drží se „toho způsobu lidského bytí ve světě, který nejméně podléhá změně“.<sup>199</sup> Ricœur dokonce uvažuje o existenci jakéhosi „bezprostředního symbolismu“, jenž vystihuje ty nejzákladnější antropologické a

---

<sup>194</sup> Tamtéž, s. 177.

<sup>195</sup> Tamtéž. Důkladný rozbor teorie interpretace a symbolu provádí Vít Hušek. V. Hušek, *Symbol ve filosofii Paula Ricœura*, Trinitas, Svitavy 2004, např. s. 92–96.

<sup>196</sup> P. Ricœur, *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*, Texas Christian University Press, Texas 1976, s. 45–69 (vyšlo též ve slovenském překladu: P. Ricœur, *Teória interpretácie. Diskurs a prebytok významu*, přel. Z. Kalnická, Archa, Bratislava 1997, s. 66–96).

<sup>197</sup> Právě v první polovině 70. let pracuje na klíčovém díle *La métaphore vive*, které vyšlo v roce 1975.

<sup>198</sup> „[B]y its semantic structure of having a double-meaning.“ P. Ricœur, *Interpretation Theory*, viz výše, s. 45.

<sup>199</sup> „This originary symbolism seems to adhere to the most immutable human manner of being in the world.“ Tamtéž, s. 65.

kosmologické vztahy, a jako jeho příklady uvádí primární orientační dimenze „nahore-dole“, základní typy jsoucna, jako jsou nebesa, oheň, vítr, kámen, voda, dům. V symbolech se uplatňuje logika korespondence mezi řádem přírodních jevů a lidskou činností, kterou lze vypočítat na případech, jež se opakují v různých kulturách napříč dějinami a zeměpisnými určeními. Jsou jimi například korespondence mezi plodností země a mateřským lůnem, mezi sluncem a očima, narozením a příchodem jara, chrámem a nebem, dechem a větrem, střechem a lebkou.<sup>200</sup>

Ricœur připomíná odlišení tří oblastí, v nichž se vyskytují symboly: kosmickou, snovou a básnickou.<sup>201</sup> Ukazuje, jak se vážou na sny, věci světa a nové ozvláštňující konfigurace smyslu skutečnosti. Kosmická symbolika odkazuje na božské pomocí toho, co je bezprostředně přítomné (Ricœur používá Eliadův pojem „hierofanie“). Božskou transcendenci tak potvrzuje hojná úroda či vegetativní bujnost; posvátnost může pronikat vším, může se projevat v pohybu hvězd, ve střídání ročních období či v narození a smrti: „Člověk čte posvátno především ve světě, v živlech či jevech světa, v nebi, ve slunci a měsíci, ve vodách a rostlinstvu.“<sup>202</sup> Symbolismus se tak „ukazuje ve zlomku kosmu, jenž na druhou stranu ztrácí své konkrétní hranice, nabývá nesčetných významů, zahrnuje a sjednocuje největší možný počet oblastí antropokosmické zkušenosti“. Symbolika se dále projevuje ve snech. Ricœur se soustředí na způsob, jakým snovou symboliku zkoumala psychoanalýza. Její symboly odhalují skryté touhy, pudy a vytěsnění, které překračují individuální psychiku (soukromou archeologii subjektu) směrem k veškeré činnosti člověka včetně nejvyšších kulturních výtvorů. Konečně poetické symbolické obrazy přivádějí k řeči nové konfigurace smyslu reality a skrze ně odhalují „nové způsoby bytí ve světě, žití v něm a rozvrhování našich nejvlastnějších možností“. <sup>203</sup> Poetické symboly osvobozují řeč od běžného praktického zaměření (včetně jazyka teorie, jenž je závazný vůči zavedenému způsobu uvažování, metodě) a přenáší do řeči dosud netušené modality bytí, které běžný způsob vidění světa zatemňuje, či dokonce potlačuje.

Všechny tři výše uvedené oblasti se do jisté míry prostupují a nacházejí se v každém autentickém symbolu: „Měli bychom pochopit, že se nejedná o tři nespojitě formy symbolů;

---

<sup>200</sup> Srov. tamtéž, s. 61–63.

<sup>201</sup> Tamtéž, s. 53 a 57–62. Toto dělení Ricœur v základní podobě provedl již v *Symbolice zla*, srov. P. Ricœur, *Filosofie vůle II*, viz výše, zvl. kap. Kteriologie symbolu, s. 158–162.

<sup>202</sup> Tamtéž, s. 159 a dále.

<sup>203</sup> „Through those new configurations new ways of being in the world, of living there, and of projecting our innermost possibilities onto it are also brought to language.“ P. Ricœur, *Interpretation Theory*, s. 60 a dále.



struktura básnického obrazu je i strukturou snu, který z útržků naší minulosti dobývá předzvěst naší budoucnosti, i strukturou hierofanií, které zjevují posvátno na nebi a ve vodách, v rostlinstvu a kamenech.<sup>204</sup>

Symbody jsou trvalou součástí lidského bytí ve světě a prostupují je trvaleji než jiné typy „textů“. Zachovávají totiž jisté základní korespondence mezi člověkem a světem, které jsou platné transkulturně. Vystihují základní antropologické a kosmologické konstanty, které jsou platné i pro kultury, které stojí na naprosto vzdálených normách a hodnotách neboli – řečeno hermeneutickým slovníkem – na odlišných předsudcích.

Ricœur ovšem zdůrazňuje, že symboly odhalují primární vazby lidského bytí ve světě jediné skrze řeč neboli diskurs. Jedině skrze příběhy, mýty může být vylíčen vznik kosmu, věcí, bohů; zrovna tak sny dávají smysl až tehdy, jsou-li artikulovány v řeči; vlastním médiem poetična je řeč a jediné v ní může nastat onen poetický zvrát vedoucí recipienta k novým dimenzím smyslu. Symbolismus, který se projevuje v živlech přírody a v základních aspektech přirozeného světa, se rozehrává prostřednictvím jazyka; symbol funguje jen tehdy, je-li jeho struktura interpretovaná. Ačkoli symboly nelze nikdy zcela přenést do jazyka (jazyk zachytává jen pěnu z hladiny života),<sup>205</sup> přesto je jeho nutnou součástí. Ricœur se domnívá, že za vhodné vodítko k pochopení povahy symbolu a k odlišení jeho sémantických a nesémantických vlastností lze využít teorii metafory. Symbolická zkušenost se nám zpřístupňuje do té míry, do které je zformovaná a artikulovaná na lingvistické a literární rovině.

#### 3.4.3.2 Metafora

Metafora je oproti symbolu výhradně lingvistická entita; je svobodným vynálezem jazyka, který nepřekračuje. Uplatňuje se v ní princip „sémantické inovace“, jež Ricœur přisuzuje všem poetickým útvarům, ať jde o poezii, uměleckou prózu či esej. Metafora je vůbec nejmenší poetický útvar (báseň v miniatuře), a proto se na ní dá snáze demonstrovat to, co principiálně platí pro veškeré slovesné umění. „Sémantická inovace“ ve čtenáři probouzí neotřelý a překvapivý způsob významového uspořádání diskursu, který klade odpor jednoznačnému výkladu a vyžaduje interpretaci. Zároveň s tím – a tím se liší od nepoetických

---

<sup>204</sup> P. Ricœur, *Filosofie vůle II*, viz výše, s. 162.

<sup>205</sup> „[L]anguage only captures the foam on the surface of life.“ P. Ricœur, *Interpretation Theory*, viz výše, s. 63.

diskursů – svou ozvlášťující silou navozuje estetickou nezainteresovanost.<sup>206</sup> Dochází zde ke konfrontaci „sémantické inovace“ vyvolané metaforou (případně větším slovesným útvarem) se světem recipienta (žité, kulturní, politické, dějinné předsudky, jimiž je formován). Člověk má díky tomuto setkání možnost uvažovat o variacích a proměnách způsobů, jakými je člověk ve světě, a vztáhnout je k vlastnímu životnímu projektu.

Ricœur chce ukázat, jak se sémantická inovace metafory utváří pomocí nepatřičné atribuce na úrovni věty a jak podněcuje onen zvrát, jenž má nejen estetické, ale i kognitivní konsekvence. Abychom tento projekt lépe pochopili, je třeba ve stručnosti připomenout, jakým způsobem autor zohledňuje poznatky moderní lingvistiky a sémantiky a jak je integruje do hermeneutiky, jež celý projekt zastřešuje.

Již ve studiích, v nichž se věnoval obecnému propojování metodologie strukturalismu s hermeneutikou, se přiklonil k náhledům lingvisty Émila Benvenista, jenž využil Saussurovu teorii znaku a Fregovu dvojici smysl (*Sinn*) a reference (*Bedeutung*) a rozšířil jejich poznatky na úroveň věty.<sup>207</sup> Základním jazykovým celkem je až věta, protože teprve na ní lze zkoumat nejen výraz (označující) a význam (označované), ale také její denotát (referenci), který se vpravdě utváří až ve větě. Věta má tedy tři složky: 1. Označující část, tedy výrazy, jež jsou vnějším nositelem věty. 2. Označované neboli smysl věty. Smysl věty není redukovatelný na označované jednotlivých slov, z nichž se věta skládá, nýbrž je to „to, co říká“ celá věta a co je větě imanentní. Usouvzažňuje identifikační a predikativní funkci znaků uvnitř věty (S je p – Sokrates je člověk – Stůl je dřevěný). 3. Reference věty neboli stav věci. Přesahuje větu směrem ke skutečnosti a umisťuje ji do kontextu. Věta vždy o něčem vypovídá, je to „to, o čem říká“. Je vytvořena ze znaků, sama však znakem není.

Tato teorie naplňuje Ricœurovu ambici spojit přístup hermeneutiky s moderními lingvistickými metodami. V tom se liší od svých hermeneutických předchůdců, kteří přísně odlišovali reduktivní metody přírodních věd (*expliquer*) od jedinečného rozumění věd humanitních (*comprendre*). Nechce zavírat oči před evidentními úspěchy strukturální analýzy, kterou by měla hermeneutika využít, což vystihuje jeho často opakované heslo „*více vysvětlovat znamená lépe rozumět*“.<sup>208</sup> Strukturální analýza posouvá původní pojem

---

<sup>206</sup> Ricœur se zde odvolává jak na Kantovu teorii nezainteresovanosti, tak na Husserlův pojem „suspenze generální teze přirozeného postoje“.

<sup>207</sup> Srov. např. P. Ricœur, *Struktura, slovo, událost*, viz výše, s. 203–219; viz také P. Ricœur, *Interpretation Theory*, viz výše (kap. 1. „Language as discourse“), s. 1–23.

<sup>208</sup> K Ricœurovým pokusům propojit strukturalismus s hermeneutikou srov. především: P. Ricœur, *Le conflit des interprétations. Essais d'hérméneutique I*, Le Seuil, 1969 a P. Ricœur, *Du texte à l'action. Essais*

explikace, který vycházel z metod přírodních věd, a staví na čistě lingvistickém modelu. Ricœur sice nevěří v to, že by šlo texty (případně symboly, metafory a vše, co vyžaduje interpretaci) redukovat na strukturu kombinatorických možností, jež by byly výslednicí *langue*, jak si to představovali ryzí strukturalisté, ale nehodlá se ani spokojit s naprosto nevědeckým přístupem, jenž každou interpretaci prohlásí za vždy neopakovatelný jedinečný projev, tak jak jej obhajují hermeneutici. K textu máme přistoupit jako k „diskursu“. Na rozdíl od jedinečné události (tj. takový projev, který nelze zobecnit ani vyvodit z pravidel *langue*) akt *diskursu* není prchavý, lze ho identifikovat a opětovně identifikovat jako tentýž. Uchovává si identitu v podobě „větného obsahu *řečeného*“. Zakládá vztah mezi událostí a významem tím, že udržuje událostní charakter a zároveň aktualizuje kód. Ricœur píše: „diskurs zakládá skutečnou existenci jazyka jedině tehdy, jestliže akty diskursu, diskrétní a v každém případě jedinečné, aktualizují kód.“<sup>209</sup> Pokud diskurs považujeme buď jen za událost, nebo jen za výpověď, půjde pokaždé o pouhou abstrakci. Tím se Ricœur kriticky staví jak k psychologickému (Schleiermacher, Dilthey) a existencialistickému (Heidegger, Gadamer) přístupu na jedné straně, tak k přísně vědeckému (tradiční epistemologické teorie) a strukturálnímu (Saussure) řešení na straně druhé. Ricœurův diskurs je konkrétním celkem, je dialektickou jednotou události a významu ve větě.

Tyto poznatky se plně promítají i do Ricœurovy koncepce metafory. Také metaforu máme chápat jako větný celek, a nikoli jen jako přenesení významu izolovaného slova. Jedná se zde o spojení subjektu a predikátu, které vyvolává nepatřičnou atribuci, a tím vzniká napětí (*sémantická inovace*). Metaforu podle Ricœura charakterizuje vztah mezi doslovným a přeneseným smyslem a doslovnou a přenesenou referencí a utvoření nové sémantické patřičnosti pomocí doslovné nepatřičnosti. Jelikož doslovný smysl metaforické věty je absurdní, vyvolává potřebu ji interpretovat a učinit z doslovné atribuce atribuci přenesenou. Ricœur uvádí příklady metafor „Zahalil se do pláště smutku“ nebo „Je chrámem příroda s živými pilíři“. Doslovný smysl – „plášť je smutek“, „příroda je chrám“ – je absurdní, a proto vyvolává potřebu jej interpretovat, učinit z „je“ doslovného „je“ přenesené“. Doslovný smysl je zrušen, ale zůstává tu jako negativní podmínka pro vyvstání smyslu metaforického. Stejně tak je zrušena řádná reference a na jejích ruinách se buduje nová, nepřímá reference (reference druhého řádu). Tato reference navrhuje a odhaluje hlubší struktury našeho bytí ve

---

*d'herméneutique II* (výslovně se k tématu vztahuje například studie „Expliquer et comprendre“), Le Seuil, Paris 1986, s. 179–203.

<sup>209</sup> „[D]iscourse grounds the very existence of language since only the discrete and each time unique acts of discourse actualize the code.“ P. Ricœur, *Interpretation Theory*, viz výše, s. 9.

světě. Dochází zde k paralelní „suspenzi“ přímého smyslu a přímé reference. Pojem „suspenze“ zde Ricœur používá ve stejném významu jako Husserl. V suspenzi doslovného smyslu a v suspenzi běžné deskriptivní reference je sice zrušena jejich reálná působnost, ale je stále spoluminěna. Tím se zde udržuje ono kýžené napětí dvou různých pohledů najednou. Dynamika, v níž se nová sémantická patřičnost vynořuje z trosek té sémantické patřičnosti, jež se ukazuje při doslovném čtení dané věty. Ricœur hovoří o stereoskopickém vidění.<sup>210</sup>

Metafora je, jak jsme již napsali, výhradně jazykový útvar a na jazyku zcela závisí. Na rozdíl od symbolu, který má mimojazykové kořeny, jimiž se „noří se do trvalých struktur života, cítění a univerza“,<sup>211</sup> vychází metafora z daných možností jazyka a je odkázána na momentální metaforické možnosti (metaforické sítě), které daný jazyk poskytuje. Z tohoto důvodu má samozřejmě mnohem menší stabilitu než symbol, neboť jazyk podléhá větším transformacím než mimojazykové konstanty lidského bytí ve světě. Metafora závisí na řádu označování a při své aktualizaci evokuje zároveň celou síť.

Z tohoto důvodu se metafora zpravidla po čase takřkajíc ohraje a sémantická inovace zde přestane působit. Metafory jako „chlap jako hora“ nebo „hlad jako vlk“ ztratily svou živost, v některých případech původní přenesený smysl již ani nevnímáme. Například u spojení „nohy stolu“ již ani nevnímáme, že jde o přenesený původní význam končetin živých bytostí, či u spojení „vítr fouká“ ztrácíme ponětí o implicitně přítomné personifikaci, tedy nějaké bytosti, která má dýchací ústrojí. Ricœurů zajímají pouze „živé“ metafory, tedy ty, které jsou nečekané, invenční a vybízejí k interpretaci. V předmluvě k *Času a vyprávění* Ricœur píše: „metafora zůstává živá tak dlouho, dokud prostřednictvím nové sémantické patřičnosti – a jakoby v její neprostupnosti – vnímáme odpor slov v jejich běžném významu, a tedy také jejich neslučitelnost v rovině doslovné interpretace věty.“<sup>212</sup>

Vraťme se však ke srovnání metafory a symbolu. Metafora ukazuje, jak mohou vznikat nové možnosti artikulace a konceptualizace reality pomocí asimilace do té doby oddělených sémantických oblastí, avšak jazyk překročit nedokáže, zcela na něm závisí.

---

<sup>210</sup> „[L]a classification antérieure, liée à l'usage antérieur des mots, résiste et crée une sorte de vision stéréoscopique où le nouvel état de choses n'est perçu que dans l'épaisseur de l'état de choses disloqué par la méprise catégoriale“ [Předchozí klasifikace, spjatá s běžným užitím slov, odolává a tvoří jakési stereoskopické vidění, díky němuž je nový stav věcí viděn jen v hustém stavu, který je dislokován kategorickým omylem]. P. Ricœur, *La métaphore vive*, viz výše, s. 290.

<sup>211</sup> [Symbols] plunge their roots into the durable constellations of life, feeling, and the universe.“ P. Ricœur, *Interpretation Theory*, s. 64.

<sup>212</sup> P. Ricœur, *Čas a vyprávění I*, viz výše, s. 9.

Naproti tomu u symbolu, jenž je vázán ke konfiguracím kosmu a psýché, nedokáže žádná existující kategorizace obsáhnout všechny jeho sémantické možnosti. Symbol proto nestárne, neztrácí živost. Jak ale, táže se Ricœur, odhalit, co je „jen“ metafora a co symbol? Jaký je mezi nimi rozdíl? A dokážeme vůbec určit, jaké útvary jsou pouze sémantické a jaké mají navíc i nesémantické aspekty? Ricœur volí metodu kontrastu. Sémantickou strukturu má metafora i symbol principiálně stejnou. Pomocí metafory odhalíme sice pouze sémantické aspekty, ale pokud se v nich ohlašuje cosi, co sémantizaci vzdoruje, jakýsi nesémantický „přebytek“, jedná se s největší pravděpodobností o symbol. Ricœur si vypomáhá odstupňováním metafor navrženým Philipem Wheelwrightem. Existují: 1. metafory v izolovaných větách; 2. síť metafor tvořící základ nějaké básně; 3. metafory, které básník nejčastěji používá; 4. metafory typické pro jazykovou či kulturní komunitu; 5. metafory zahrnující rozsáhlejší kulturní sféry, jako je např. křesťanství; 6. tzv. fundamentální metafory, které snad pronikají celým lidským diskursem.<sup>213</sup> Metafory spadající do posledního stupně, které sám Wheelwright označuje za archetypy, jsou prakticky nerozlišitelné od symbolických paradigmat. Na ty se právě dá uplatnit Ricœurova teorie metafory, jež může odhalit, zda zde „něco brání lingvistické, sémantické anebo logické transkripci“.<sup>214</sup> Ricœur však připouští, že se železnou jistotou metafory od symbolů odlišit nelze. Jazyk je natolik spjat s lidskou existencí a tak silně prostupuje vztahy mezi člověkem a jeho světem, že je prakticky nemožné určit přísnou hranici mezi tzv. trvalými metaforami a symboly. Tedy jinými slovy, zda jsou vetknuty pouze do nejhlubších struktur jazyka, anebo zda zapustily „kořeny“ do skutečnosti samé.

### 3.4.3.3 Symbol a *a priori*

Dostáváme se ke srovnání Ricœura a Dufrenna. Principiální argumenty odlišující tyto autory platily již pro komparaci Dufrenna s Gadamerem. Stejně jako pro Gadamera je i pro Ricœura východiskem hermeneutický kruh, v němž se odehrává artikulace veškerého smyslu. Na pozadí našich zkušenostně nabytých poznatků (předsudků) rozumíme jednotlivým věcem, s nimiž přicházíme do styku. Hermeneutický kruh je filosoficky důmyslnou obhajobou toho, co jsme pro naše účely nazvali empirický rámeček. Jedná se o stanovisko, že veškeré naše

---

<sup>213</sup> P. Ricœur, *Interpretation Theory*, s. 65.

<sup>214</sup> „For something in a symbol does not correspond to a metaphor and, because of this fact, resists any linguistic, semantic, or logical transcription.“ Tamtéž, s. 57.

poznání je formováno našimi zkušenostmi, a dospíváme-li k podstatným pravdám, je to jen prostřednictvím a na základě naší dějinně situované existence.

Na rozdíl od Dufrenna, který věří, že afektivní *a priori* dávají člověku zakoušet nejvlastnější pravdy lidského bytí ve světě, jsou hermeneutici v této otázce zdrženlivější. Člověk jistě usiluje o porozumění podstatným vazbám své existence a rozeznává určité poznatky jako trvalé a jiné jako nahodilé. Takové poznání se ale již vždy odehrává na pozadí zkušenostně zažitého a má interpretativní charakter. To, co člověk uzná za podstatné, poznává již skrze zkušenost, a nemůže takové poznání prohlásit za nutné a obecné, tedy za apriorní pravdu. Podstatné konstanty lidského bytí ve světě prokáže podle hermeneutiků lépe než co jiného „princip působících dějin“, tedy to, jak se daná pravda osvědčí v různých dějinných epochách. Ty fenomény, které přetrvávají napříč dějinami, prokazují, že oslovují cosi hlubokého v člověku a jeho světě. Právě o ty se jak Gadamer, tak Ricœur zajímají na prvním místě. Označit však tyto pravdy, jejichž nositeli jsou výsostná umělecká díla, symboly a vyprávění aj., za nutné a obecné vyjádření vazeb vazby mezi člověkem a světem, jež zaručuje Příroda, by pro ně byla metafyzická spekulace. V hermeneutice je nemožné myslet něco, co by nás zcela dostalo za hranice hermeneutického kruhu.

Stručně řečeno, pro hermeneutiky je východisko *a posteriori*, a nikoli *a priori*, *zkušenost*, a nikoli *příroda*. Tím se od Dufrenna liší. Hloubka pro ně není jako pro Dufrenna hloubkou spojení subjektu a objektu, v němž se jak subjekt, tak objekt dostávají do primárního tělesného souladu a v tomto souladu se ohlašují naddějinné apriorní pravdy. Pro hermeneutiky je hloubka pouze hlubším uvědoměním si lidského bytí ve světě, jejímž výhradním médiem je zkušenost. Hermeneutický projekt je tedy, jak vidíme, střízlivější, a možná i proto také všeobecně více přijímaný přístup.

Výše stručně shrnutá východiska se plně promítají i do rozdílů mezi ricœurovským symbolem a dufrennovským *a priori*. Oba tyto pojmy sice mají postihnout existenci takových fenoménů, které odhalují trvalé konstanty lidského bytí ve světě, ale opět platí výše řečené.

Ricœurovy symboly nevedou k překročení hermeneutického kruhu. Přivádějí nás k hlubinnému poznání a oproti jiným poetickým diskursům dokonce ohlašují i nesémantické aspekty bytí ve světě, ale toto poznání není apriorní v dufrennovském slova smyslu. Ricœur neprovádí onen skok k *a priori*. Snad by se tu dal využít husserlovský pojem *suspense*, na nějž se Ricœur odvolává. Symboly nás přivádějí k poznání čehosi, co překračuje nahodilost našich běžných zkušeností, ale mohou být viděny jen na pozadí těchto běžných zkušeností. Abychom mohli na symbolech uzříti ono podstatné, musí vystoupit z reálných vazeb, musí takříkajíc „vyniknout“. Proto je třeba, aby byla reálná působnost suspendována – oslabena,

avšak nikoli zrušena – a tím se vytvořilo napětí, kontrast reálného a podstatného, a recipient si mohl uvědomit souvislosti trvalosti symbolu s konečností své vlastní existence. Tedy ještě jednou, Ricœurovi nejde o „skok“ k podstatnému, ale o udržení souvislosti mezi vlastní dějinně-hermeneutickou situací a oním podstatným.

Stejně jako u Gadamera platí i u Ricœura, že zakoušení poetických děl chápe především jako proces rozumění a jiné *aisthetické* momenty nechává stranou. Výjimku tvoří studie „The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling“.<sup>215</sup> V ní se sice soustředí jen na metaforu, ale nebyl by problém tezi oné práce zobecnit na poetické diskursy vůbec, a tedy i na symbol (metafora je základní obecná struktura všech poetických útvarů oplývající sémantickou inovací). Teze článku je, že metafora poskytuje nejen kognitivní poznání (*some true insight about reality*), ale takové poznání by nebylo možné bez smyslových aspektů, jako jsou imaginární obrazy a city. Ricœur svůj článek, který vyšel nejprve v angličtině, koncipuje jako kritiku analytické estetiky, která tyto dimenze tradičně podceňuje a označuje je za psychologismus; vedení argumentace proto Ricœur přizpůsobuje publiku analytického myšlení. Přesto se drží svých dřívějších stanovisek. Imaginaci a cit zde sice označuje za nutné podmínky recepce metafory, ale podrobuje je sémantickým aspektům; jsou jen doprovodnou součástí sémantického procesu nepatřičné atribuce a umocňují jeho působnost.<sup>216</sup> Ricœur ve svém článku, jenž je v důrazu kladeném na imaginaci a city ojedinelý, nejde v otázce *aisthetických* aspektů zdaleka do takových důsledků jako Dufrenne. Podle Dufrenna právě tyto momenty umožňují recipientovi navázat stejnorodý vztah s aspekty objektivního světa a dostávají subjekt a objekt na rovnocennou úroveň původní tělesnosti, v níž se ohlašuje apriorní pravda. Naproti tomu Ricœur imaginaci a cit chápe stále jako mohutnosti myslí, aktivity subjektu, třebaže jim přiznává produktivní, realizující schopnost. Odvolává se na Kantovu koncepci produktivní imaginace, kterou využívá nejen pro vyjasnění problematiky imaginace, ale i pro cit.<sup>217</sup>

---

<sup>215</sup> P. Ricœur, The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling, *Critical Inquiry*, V, č. 1, Special Issue on Metaphor, s. 143–159.

<sup>216</sup> „[T]he notion of *poetic image* and of *poetic feeling* has to be construed in accordance with the cognitive component, understood itself as a tension between congruence and incongruence at the level of sense, between *epoché* and commitment at the level of reference.“ Tamtéž, s. 158–159.

<sup>217</sup> Ricœurova teorie imaginace vychází přednostně z Kanta. V textech věnovaných „poetickému diskursu“, tj. v *Živé metafoře* a v *Času a vyprávění*, se na Kantovu teorii produktivní imaginace odvolává přednostně.

#### 3.4.3.4 Apriorní řeč

Jestliže jsme právě naznačili, že Ricœur v otázce smyslových aspektů estetické zkušenosti nedosahuje míry propracování, kterou nalézáme u Dufrenna, lze říct, že v otázce jazyka je tomu přesně naopak.

Dufrenne podává soustavný výklad řeči v knihách *Le poétique* a *Language and Philosophy* (obě z roku 1963), kde také navrhuje vlastní teorii apriorní řeči. Z těchto knih je patrné, že je velmi dobře obeznámen s moderní filosofií jazyka, a to nejen se strukturalismem, ale překvapivě (vzhledem k době a prostředí, z nichž pochází) i s novopozitivismem a angloamerickou analytickou filosofií.<sup>218</sup> Patrně právě četba těchto textů, s nimiž sice ve většině věcí nesouhlasí, jej vede k přihlášení se k tzv. obratu k jazyku (*linguistic turn*): jazyk je stejně původní jako vnímání; jakýkoli smysl je artikulován v jazyce a nelze jej od jazyka oddělit. Tento náhled přijímá i pro svou koncepci apriorní řeči, která má být důležitým doplňkem Dufrennovy celkové koncepce *a priori*. Pokud máme *a priori* promyslet důkladně, je třeba postihnout i jeho řečový charakter, přistoupit k němu jako k jazyku svého druhu; popsat, jak se právě v jazyce projevuje vzájemná vazba spojující člověka a svět.<sup>219</sup>

Dufrenne se především soustředí na zdůvodnění protiarbitrárnosti apriorního jazyka. Estetická oblast je specifická tím, že není založena na principu arbitrárnosti, a to ani tehdy, byla-li by tato arbitrárnost zdůvodněna strukturalisticky. Dufrenne chce ukázat, že slova a jazyk nemají afinitu pouze k celkovému systému jazyka (k jazyku jako struktuře), jak se domnívá strukturalismus, ale také k věcem, které mají označovat. Je přesvědčen, že existuje afinita mezi jazykem a světem, jakási primordiální motivovanost mezi znaky a věcmi, které člověku ohlašuje Příroda. *Linguistic turn* tedy chápe po svém. Existuje jakýsi původní jazyk, který dokonale koresponduje s původním světem, přesněji řečeno, s původními strukturami apriorního bytí ve světě. V běžném životě se mu vzdalujeme a ztrácíme jej. V estetické zkušenosti jej však naopak můžeme odhalit a uvědomit si, že tato řeč je stejně původní nejen jako naše vnímání, ale i jako objektivní svět. V tomto náhledu se blíží představám Gastona

---

<sup>218</sup> To dokazuje zvláště kniha *Language & Philosophy*, jejíž celou první část věnuje Dufrenne strukturální lingvistice (především autorům jako Saussure a Lévi-Strauss) a část druhou analytické filosofii (Carnap, Wittgenstein, Oxfordská škola), aby v poslední a nejdelsí kapitole předestřel vlastní přístup a vymezil jej proti oněm dvěma prvním. M. Dufrenne, *Language & Philosophy*, viz výše.

<sup>219</sup> Srov. „[H]ow, in language, is manifested that reciprocal tie which unites man to the world.“ Tamtéž, s. 69.



Bachelarda (a jistě bychom vysledovali i jiné předchůdce v romantické tradici), který zvláště ve svých *Poetikách* obhajuje motivovanost básnické řeči a dává jí primát před běžnou řečí.<sup>220</sup>

Pokud jde o samotný fenomenologický popis toho, jak apriorní jazyk podněcuje estetickou zkušenost a jaká jsou specifika řečových aspektů této zkušenosti, uchyluje se Dufrenne k již dříve promyšleným náhledům. Estetický objekt má charakter výrazu (*expression*).<sup>221</sup> Ten se nejprve snažíme uchopit jako běžný zjev, nalézt pro něj náležitý význam, a tím z něj učinit reprezentaci. To se nám však nedaří kvůli jeho opulentnosti (*aisthetickému* přebytku). Recipient proto k výrazu přilne, zcitliví a přistoupí k němu v sympatické reflexi, která je charakteristická pro estetickou zkušenost. I ve studiích věnovaných jazyku Dufrenne vyzdvihuje roli smyslově pociťovatelných aspektů, a to především citu a imaginace. Apriorní řeč však v posledku obhájí již známými pojmy a argumenty.

Vidíme tedy, že pojetí apriorní řeči nijak zvlášť neposouvá původní teorii *a priori*. Na rozdíl od výše analyzované teorie metafory a symbolu Paula Ricœura nedokáže Dufrenne z jazykových a sémantických teorií zdaleka tolik vytěžit. Domníváme se, že právě Ricœur, který je v propojování lingvistiky s fenomenologií neopakovatelným mistrem, by mohl Dufrennovu pojetí apriorní řeči velmi dobře posloužit. Ostatně stejně jako Dufrenne Ricœurovi svou důkladnou teorií smyslově pociťovatelných tělesných aspektů.

### 3.5 Závěr třetí části. Specifika Dufrennovy spekulace a imaginace

V této kapitole jsme se snažili ukázat, v jakém vztahu se v Dufrennově myšlení k sobě mají zkušenost a hloubka. K lepšímu porozumění Dufrennova náhledu jsme si na pomoc vzali odlišné přístupy dalších autorů (Bullough, Gadamer, Ricœur). Při charakteristice Dufrennova přechodu ze zkušenostní do apriorní roviny jsme několikrát použili pojem „spekulativní“, aniž bychom se jím detailněji zabývali. Položme si tedy nyní otázku: není Dufrennova fenomenologie spekulativní? Není jeho přesvědčení o tom, že člověk může v estetické zkušenosti dospět k apriornímu poznání, spekulativní? Lze chápat jako jiné než spekulativní tvrzení, že hrozivé u Bosche, tragično v Shakespearově *Macbethovi*, Molièrovo komično, Faulknerovo směšno vyjadřují cosi, co při náležitém rozezvučení hloubek odhalí apriorní

---

<sup>220</sup> Viz níže, Dodatek, 5. kap. věnovaná G. Bachelardovi.

<sup>221</sup> Srov. kap. 1.4.3.2 „Zjev a výraz“, viz výše.

pravdy, jež dokonale vystihují lidské bytí ve světě? Jsou to vskutku všeobecně platné vzorce lidství jako takového?

Z pohledu tradičního racionalismu jsou taková tvrzení nesporně pouhopouhou spekulací, protože pro ně neexistují žádná objektivní kritéria správnosti, která by ověřila, zda jsou pravdivá, či nikoli. Dufrennova koncepce *a priori* před takovými nároky nemůže obstát; ona však před nimi, jak již víme z druhé části práce, v níž jsme popsali její antiepistemologické zaměření, ani obstát nechce. Spekulace nemusí být nutně jen pejorativní pojem a lze na ni nahlížet také jinak než v duchu racionalistické tradice. I Dufrenne chápe spekulaci jako opuštění empirické roviny, souhlasí, že ji nelze empiricky vykázat a že dokonce ani není na empirii založena. V tom na rozdíl od racionalismu spatřuje její hlavní význam – odhaluje hlubinnou vrstvu *a priori*.

Jak ale spojit tento Dufrennův spekulativní přístup s fenomenologií? Vždyť „spekulativní fenomenologie“, není to *contradictio in adiecto*? Základní idea fenomenologie, tak jak byla formulována jejím zakladatelem Husserlem, je přece postavena na zkoumání věcí, tak jak se ukazují, a v mezích, v nichž se ukazují. Tato myšlenka jde přece opačným směrem než spekulace. A Dufrenne se přitom k ideji fenomenologie hlásí. Drží se fenomenologického ukazování, zdůrazňuje, že nechce po vzoru svých fenomenologických inspirátorů brát v potaz žádné konstrukce a libovolné pojmy. Dufrenne umně spojuje fenomenologické ukazování a spekulaci. Vychází z tělesného, smyslového výrazu objektů a na nich a v mezích jejich zjevování se dostává k hlubinným apriorním pravdám. Recipient se výrazu estetického objektu otevírá, citově k němu přilne, imaginativně jej doplňuje. Smysl se rodí ze vzájemné otevřenosti recipienta a objektu a výhradně z ní. Dufrenne se drží původní fenomenologické půdy veškerého zjevování, původního tělesného vnímání a z něj a na něm se recipient dostává za empirickou rovinu k rovině apriorní. Tento proces či pohyb od nahodilého k nutnému, od zkušenosti k hloubce, označuje jako rozezvučování. A toto rozezvučování má imaginativní charakter. Jde o rozezvučování imaginárních možností reálna, jež odhalí původní apriorní vazby lidského bytí ve světě. Imaginace a imaginárno hraje výsadní postavení v přechodu od zkušenostní k hlubinné rovině.

## IV. Závěr

Ve filosofické tradici se setkáváme s převládajícím pohrdlivým postojem vůči imaginaci, podle něhož imaginace na rozdíl od smyslového vnímání či rozvažování nemůže poskytovat evidentní poznání.<sup>222</sup> Je zpravidla pokládána za méněcennou (racionalismus, epistemologie), v lepším případě za služebnou poznávací sílu (Aristoteles, Hume, Kant), a pomineme-li těch několik romantiků (mezi nejznámější patří Schelling, Coleridge, Baudelaire, surrealisté), jejichž pozice jsou zase vyhoceny druhým směrem k absolutizaci imaginace, přístup, který by dokázal ocenit její zásadní podíl na vnímání a poznávání v životě člověka, je v dějinách evropského myšlení vzácný.<sup>223</sup> Jako v ostatních humanitních disciplínách převládala i v estetice vůči imaginaci nedůvěra. Dáno to bylo jistě především tím, že byla považována za aktivitu výlučně subjektivní, jež člověka odvádí mimo realitu k fantazijním neskutečným světům, nemajícím s tím skutečným co do činění. Z těchto důvodů se jako mimořádně přínosný jeví přístup k imaginaci Mikela Dufrenna.

Cílem naší práce bylo za pomoci Dufrennovy upozaděné filosofické estetiky poukázat na význam imaginace pro estetiku. Pokusili jsme se podat filosofickou interpretaci klíčových Dufrennových argumentů, které jsme podrobili kritické analýze a uváděli je do dalších souvislostí. Přistupovali jsme k našemu tématu v první řadě problémově, ale zohledňovali jsme rovněž podobnosti, rozdíly, inspirace a polemiky s dalšími autory, jako jsou Kant, Merleau-Ponty, Sartre, Heidegger, Bullough, Gadamer, Ricœur, Freud, Jung, Bachelard a několik dalších.

Dufrenново myšlení se ukázalo jako mimořádně živé. Otevírá nejzávažnější a zároveň nejhlubší otázky filosofické estetiky a snese srovnání s největšími autory tohoto oboru. Je proto překvapivé, že Dufrenne zůstává solitérem na okraji zájmu.<sup>224</sup> Jistěže je možné jeho

---

<sup>222</sup> Gilbert Durand hovoří o západním „ikonoklasmu“, který postupně znehodnotil význam symbolického myšlení a význam imaginace v něm. Místo nich se ve jménu scientistického racionalismu vzešlého z karteziánismu prosadil 1. dogmatismus slova, 2. empirismus přímého myšlení a 3. sémiologický scientismus. Imaginace je prohlášena za „matku omylů a nesprávnosti“, proti níž „pozvedne Věda dlouhé řetězce důvodů sémiologické argumentace, které bude v rámci pozitivistického výkladu spojovat s dlouhými řetězci ‚faktů‘“. G. Durand, *Symbolická imaginace*, přel. H. Bednaříková, Malvern, Praha 2012, s. 20.

<sup>223</sup> Historický přehled základních pozic k imaginaci podává E. S. Casey. Srov. E. S. Casey, *Imagining. A Phenomenological Study*, Indiana University Press, Bloomington, 2000.

<sup>224</sup> Přesně to vyjadřuje Maryvonne Saison, která se věnovala Dufrennově pozici ve francouzském myšlení patrně nejvíce: „Sa démarche, qui croise et exploite les pensées les plus fortes, reste solitaire: il ne rencontre à proprement parler ni maîtres ni disciples, seulement des amitiés fidèles“ [Jeho postup, který nalézá a dobývá

přístupu vytknout častou formulační neradikálnost v obhajobě vlastních názorů, přesto je jeho upozaděná pozice do značné míry nespravedlivá a moderní estetika se ochuzuje o zajímavé poznatky. Tento fakt se jeví jako o to víc nezasloužený, pozorujeme-li mnohé proudy současné estetiky, jež jsou schopny se věnovat povrchním, módním trendům, a to buď z konjunkturálních důvodů akademického světa, jehož byrokratizace ztěžuje cestu k objevování zapadlých autorů, nebo zkrátka z mělkosti, jež náleží současnému duchu doby.

Na samotný závěr stručně shrňme naše úsilí. V předkládané dizertační práci jsme se pokusili exponovat Dufrennovu originální koncepci imaginace. Soustředili jsme se na kritickou analýzu dvou variant, které Dufrenne ve svém díle promýšlí. V obou případech Dufrenne obhajuje stanovisko, že imaginace je produktivní, realizující aktivita, jež se formativním způsobem podílí na poznávání apriorních pravd lidského bytí ve světě. Takové poznání se nejplněji uskutečňuje v estetické zkušenosti. Jedině v ní se totiž člověk otevírá vnějšímu světu, a přitom s tímto světem udržuje vztah původní tělesnosti, která je jim oběma – jak člověku, tak světu – společná.

První varianta, kterou jsme podrobně analyzovali v první části práce, vychází z perspektivy teorie poznání a je postavena na tzv. transcendentální imaginaci. Sledovali jsme, že zde Dufrenne transcendentální imaginaci chápe jako vlastní spouštěč estetické zkušenosti, který paradoxním protipohybem tělesného přilnutí a reflexivního odstupů způsobuje nezainteresovanost. První variantu teorie imaginace jsme exponovali na pozadí jeho důkladně propracované fenomenologické deskripce a zvážili jsme, jakou úlohu zde hrají i další poznávací síly, jako jsou smyslové pociťování, empirická imaginace, rozvažování a cit. První část dizertace je z celé práce nejanalytičtější; soustředili jsme se především na interpretaci třetího dílu *Phénoménologie*, v níž Dufrenne vypracoval sofistikovanou teorii estetického vnímání. Kriticky jsme se postavili k autorově formulační váhavosti mezi subjekt-objektovým dualismem a primátem tělesné prezenze. Především nám však šlo o to zdůraznit přínos této jedné z nejhlubších teorií estetické zkušenosti, v níž Dufrenne spojil dědictví kantovské koncepce nezainteresovanosti s náhledy moderní fenomenologie vnímání, inspirované Merleau-Pontym.

---

nejsilnější myšlenky, zůstává osamocený. Nesetkává se v pravém slova smyslu ani s mistry, ani s žáky, pouze s věrnými přátelstvími]. M. Saison, Mikel Dufrenne 1946–1953, viz výše, s. 104.

V druhé části práce jsme přešli ke druhé variantě Dufrennovy koncepce imaginace, jež vychází z perspektivy ontologické. Nejprve jsme představili základní pojem Dufrennovy ontologie, pojem *a priori*, a hlavní filosofické důvody, které měly obhájit jeho relevanci, abychom následně ukázali, v jakém vztahu je *a priori* a imaginace. Imaginace se zde stává korelátem imaginárna, s nímž se vzájemně podněcují k rozezvučování nejvlastnějších možností lidského bytí ve světě. Tímto rozezvučováním dostávají člověka z povrchní empirické roviny k hlubinné rovině *a priori*. Dufrenne zdůrazňuje, že rozezvučování imaginace a imaginárna se odehrává v původní tělesnosti, jež je společná jak subjektu, tak objektu, jak člověku, tak světu. Jen skrze imaginárno lze provést přechod z empirické do apriorní roviny a zakoušet původní stejnorodou tělesnou jednotu, v níž se ohlašuje Příroda.

Obě pojetí imaginace jsou koncipována jako realizující a mají eminentní podíl na poznávání. Nelze však říct, že by šlo o totožnou teorii nahlíženou pokaždé z jiné perspektivy, jednou z noetické, podruhé z ontologické. I přes stejné základní určení imaginace pokrývá každá z těchto variant jiné okruhy problémů, tematizuje odlišné otázky. Přesto nejsou obě varianty v rozporu.

V poslední, třetí části jsme se detailněji zabývali problémem přechodu mezi povrchní empirickou a hlubinnou apriorní rovinou. Zajímala nás zde otázka, v jaké vztahu jsou podle Dufrenna zkušenost a hloubka. Neomezili jsme se pouze na Dufrennovy náhledy, ale pustili jsme se do srovnání s dalšími autory. Polemizovali jsme s Bulloughovou „antinomií distance“ a následně jsme Dufrennovu cestu od povrchního k apriornímu porovnali s principem hermeneutického kruhu, který v rámci moderní hermeneutiky důkladně promysleli H.-G. Gadamer a Paul Ricœur.

V práci jsme tedy postupovali od noetiky k ontologii a v samotném závěru jsme naznačili i Dufrennovy pokusy o filosofii řeči. Způsob interpretace vyšel v první části ze soustředěné analýzy Dufrennova výkladu teorie estetického vnímání, zatímco v následujících dvou kapitolách se náš výklad stále více otevíral do extenze ke komparacím s dalšími autory. Toho se týká i dodatek věnovaný hlubinné psychologii, v jehož rámci podáváme interpretaci pojmů a problémů, jež se Dufrennovu myšlení tematicky blíží.

## **Dodatek: Koncepce imaginace a imaginárna v hlubinné psychologii**

### **1. Dufrennova kritika subjektivistického založení imaginace a imaginárna**

Při expozici Dufrennovy koncepce imaginárna jsme se odrazili od Sartrova pojetí, jež představuje její takřka dokonalý protipól. Zatímco Sartre imaginárno ztotožňuje s ireálnem, Dufrenne je chápe jako nejvlastnější možnosti reálna. Pro Sartra je imaginárno výtvorem subjektu, kdežto pro Dufrenna je původní tělesnosti, jež subjekt-objektovou dualitu předchází. U Sartra je imaginární důkazem lidské nezávislosti na reálném světě, naproti tomu u Dufrenna se v něm ohlašují podstatné možnosti reálna. Pro tuto protikladnost obou koncepcí se Dufrenne na většině míst, na nichž exponuje vlastní teorii imaginárna, uchyluje ke konfrontaci se Sartrem. Je si vědom toho, že takové porovnání je, když už nic jiného, instruktivní a snadněji z něho vyvstane jeho vlastní náhled.

V této kapitole se podíváme na další koncepce imaginárna a imaginace, s nimiž se Dufrenne kriticky vyrovnává. Na rozdíl od kritiky Sartra jde však o stručnější vymezení. Výchozí bod kritiky je ovšem totožný s tím, který vznáší vůči Sartrovi. Všechny zmíněné teorie zkoumají pouze subjekt (resp. nitro, duši, psychiku), ale nikoli objekt; na lidském „bytí ve světě“ se soustředí pouze na jednu část vztahu. Proti tomu Dufrenne neúnavně opakuje, že je třeba vzít oba póly stejně vážně, protože oba náležejí do jednoho původního základu: „Místo abychom obrazy podřazovali pod subjekt a vyzdvihovali jejich subjektivní aspekt, bereme v úvahu jejich objektivitu, nebo lépe řečeno, jejich zakořenění v prvotní realitě.“<sup>225</sup> Člověk je součástí této prvotní reality (Přírody) a obrazy jsou zmatenou řečí, která k člověku, jenž je ve světě, o Přírodě promlouvá.

### **2. Hlubinná psychologie**

Dufrenna s hlubinnou psychologií pojí dva výrazné momenty. Zaprvé, oba tyto přístupy sdílejí náhled, že existuje jakási hlubinná nevědomá vrstva, jež zakládá a zásadním způsobem ovlivňuje veškeré vnímání, poznání, jednání, chtění. Člověk se má snažit k ní nalézt vztah, komunikovat s ní a z ní čerpat, aby lépe porozuměl sám sobě a světu, ve kterém žije. Veškeré zkušenostní poznání je založeno a podmíněno touto hlubinnou vrstvou a opravdového smyslu může nabýt až tehdy, když je uvedeno do souvislosti s ní.

---

<sup>225</sup> M. Dufrenne, *A priori* imaginace, viz výše, s. 86.

Zadruhé jde o pojetí obrazu a imaginace. Hlubinné poznatky se dostávají do vědomí a projevují se v něm jedině v podobě obrazů, které jsou původnější než pojmy. A to nejméně ze dvou důvodů: 1. Jsou vývojově starší jak z hlediska fylogeneze (primitivní společnosti používaly obrazivé myšlení víc než pojmové, které se vyvinulo až mnohem později), tak z hlediska ontogeneze (dítě poznává svět nejprve skrze obrazy). 2. Obrazy jsou schopny v sobě skrývat hlubinný smysl, vyjádření pravdy, plnější/komplexnější porozumění sobě a světu, ve kterém žijeme. Poznání převedené do pojmů to již nedokáže. Moderní člověk, který je zahlcen racionálním „ikonoklasmem“ a je veden k tomu, aby veškerý smysl převáděl na pojmově vymežitelné reprezentace, by se měl k obrazivému myšlení vracet, protože obraz nadále zůstává nejvlastnějším médiem ke sdělování hlubokého smyslu a imaginace hlavní poznávací silou, jíž je obraz uchopován. Poznání převedené do pojmů to již nedokáže.

Vedle těchto podobností ale převládají rozdíly. Hlavní Dufrennova filosofická námitka vůči hlubinné psychologii cílí na druhý z pojmů v jejím názvu, tedy na psychologii, její psychologické založení. Jedná se o formu subjektivismu, který postupuje podle empirických psychologických pravidel a za východisko poznání považuje empirický subjekt. Třebaže tato forma psychologie hledá hlubinný základ poznání, redukuje objektivní část poznání na psychické obsahy. Hlubinné poznatky, k nimž dospívá, nachází v hloubi subjektu (resp. v nevědomí, v duši). Podle Dufrenna spočívá původní základ v Přírodě, která je společná subjektu i objektu, člověku i světu. Jen tehdy, když jsou si oba póly vztahu vzájemně rovnocenné, může dojít k zakoušení hlubinných pravd *a priori*, jež si zachovávají tělesnost na obou stranách. Podívejme se pro srovnání na tři představitele hlubinné psychologie: Sigmunda Freuda, Carla Gustava Junga a Gastona Bachelarda.

### **3. Sigmund Freud**

Zatímco Dufrenne chápe onen hlubinný základ jako „Přírodu“, jež je společným jmenovatelem člověka i světa, uvádějícím je do souladu, Freud za tento hlubinný základ označuje nevědomí, jež pojímá individuálně. Nevědomí je podle Freuda nejrozsáhlejší a vývojově nejstarší část psychiky, v níž se bez jasného uspořádání usazují představy, přání, strachy a vůbec všechny myšlenky, které byly pro jedince zahanbuující. Odsunutí mimo vědomou činnost (vytěsnění) ovšem nezabrání tomu, aby se nevědomí občas neprosadilo. Zvláště v situacích, kdy je psychika oslabena, vytěsněné proniká do vědomí. Tak je tomu

například v nočním snění, při chybných úkonech, jakým je překnutí, či při praktikování metody volné asociace.<sup>226</sup>

Freud je přesvědčen, že pro utváření charakteru člověka jsou nejdůležitější první tři roky života a že veškeré další události mohou pouze uzpůsobit, ale nikoli změnit jeho povahové rysy nastavené v raném dětství. Znepokojivé zážitky z tohoto období, které osobnost odsunula do nevědomí a zakázala si je připomínat, jsou tedy navýsost formativní. Člověk se má snažit nalézt soulad s nevědomými prožitky, objevit je, pojmenovat a integrovat je do vědomého já. Terapeutickým úkolem psychoanalýzy je člověku v tomto pomoci, tedy nalézt a pojmenovat vytěsněné a odstranit odpor, který bránil vybavení vytěsněného.

Za vůbec nejdůležitější formující událost v životě každého jedince, která se odehrává mezi druhým a třetím rokem života, považuje Freud tzv. oidipovský komplex. Dítě si v této fázi začíná uvědomovat, že nemá matku a její prs jen pro sebe, ale že se vedle něj objevuje konkurent v podobě otce. Přirozeným přáním dítěte je mít milovanou matku jako ženu a otce odstranit, avšak strach ze ztráty penisu, o který by ho otec v případném boji mohl připravit, vede syna k tomu, že se oidipovského komplexu vzdává, vytěsňuje ho a jako jeho nástupce je nastoleno přísné svědomí. U děvčete je tento vývoj jiný. Před oidipovským obdobím je matka prvním objektem jak pro chlapce, tak pro dívku. V oidipovské situaci se ale chlapec přidržuje objektu matky, zatímco dívka za předmět lásky volí otce a začíná vlastní ženskou fázi (provázená fantazií o svedení otcem). Odklání se od matky a tento odklon vyústí v nenávisť. I zde hraje svou roli kastrální komplex; děvče přičítá matce zodpovědnost za to, že nemá penis, ale na rozdíl od chlapce nemůže mít strach z jeho ztráty. Proto oidipovský (přesněji řečeno Elektřin) komplex nepřekonává tak rychle jako hoch, dokonce ho nikdy nepřekoná úplně. Odtud Freud vyvozuje, že i svědomí je u ženy méně silné a nezávislé než u muže.<sup>227</sup>

---

<sup>226</sup> Od devadesátých let 19. století se Freud přestává soustředit pouze na léčbu duševně nemocných a rozšiřuje svůj zájem i o duševní život zdravých lidí. Od té doby zkoumá sen, vtip, chybné úkony, jako jsou překnutí, přehmátnutí, zapomínání jmen apod. Psychoanalýza se tak z pomocné vědy psychopatologie stává obecnou naukou o duši. Mezi nejznámější díla reprezentující tento posun náleží *Výklad snů*, *Psychopatologie všedního života*, *Vtip a jeho vztah k nevědomí* nebo také systematicky přehledné *Přednášky k úvodu do psychoanalýzy*.

<sup>227</sup> „Kastrální komplex u dívky nelikviduje komplex oidipovský, nýbrž je přípravou k němu: závist penisu vyhání děvče z vazby na matku, a to pak vplouvá do oidipovské situace jako do přístavu. Tím, že odpadá kastrální úzkost, odpadá i hlavní motiv, který hoča pudil k tomu, aby oidipovský komplex překonal. Děvčátko v něm setrvává neurčitě dlouho, odbourává ho teprve později a i potom jen neúplně. Tím nezbytně trpí formování Nadjá, Nadjá nemůže dosáhnout oné síly a nezávislosti, v nichž tkví jeho kulturní význam – a feministé neradi slyší, poukazuje-li se na to, jak se tento moment projevuje na průměrném ženském charakteru.“ S. Freud, *Nová*



Před oidipovským komplexem se veškerý život odvíjí na základě principu slasti; matka je schopna uspokojit všechna pudová přání dítěte. Teprve s oidipovským komplexem se objevuje první překážka, první narušení principu slasti, první „ne“. Dítě je přinuceno ustoupit a s odepřením principu slasti (vytěšňuje přání zbavit se otce) se rodí další složky lidské psychiky. Do bezbřehého nevědomí (Ono) se nabourává svědomí (Nadjá), které zavádí nařízení omezující pudy. Jedná se o element, jenž je vůči nevědomí natolik cizorodý, že jej Freud s literárním talentem sobě vlastním přirovnává k posádce ponechané v dobytém městě vítěznou armádou.<sup>228</sup> Mezi Ono a Nadjá, jež jsou v neustálém konfliktu, vstupuje realistické Já, aby je krotilo. Já je podobné vozataji dvojspřeží, který usměrňuje extrémní sklony obou složek; v případě Ono sklon k bezbřehé požívačnosti, v případě Nadjá sklon k naprosté poslušnosti. Freud nicméně neustále zdůrazňuje, že zdroj energie života (libido) pochází z Ono. Tato touha po slastném uspokojování je základní nezastupitelná síla, bez níž bychom nemohli vůbec existovat. Freud ji ovšem neredukuje na rozmnožování, jak bývá uváděno v některých dezinterpretacích, nýbrž jde o nejpřirozenější funkci člověka, kterou usiluje o slast vůbec, ať už jde o uspokojování tělesných potřeb či o sofistikovanější city, jakými jsou láska a přátelství. V případě člověka je vedle libida, této přírody v nás, jež pochází z Ono, stejně nezbytná přítomnost norem a restrikcí, jež pocházejí z Nadjá a jež člověku umožňují odstoupit od pouhé animality směrem k socializaci a kultuře. Oidipovský komplex jakožto první restrikce, kterou člověk učiní a která zakládá Nadjá, má podle Freuda vliv na veškerý další psychický vývoj jedince a na veškeré jeho počínání nejen na individuální, ale i na společenské úrovni. Realistické Já ze vzájemného napětí mezi nevědomými touhami Ono a nařízeními Nadjá vybírá, jakým způsobem si bude počínat, jak bude čemu rozumět, jak bude co tvořit. Tento „výběr“ ovšem nemá zcela pod kontrolou. Vědomé Já (subjekt) není takřkajíc „pánem ve svém domě“, není samo sobě transparentní. Nevědomé Ono usiluje o prosazení přání, která jsou vědomému Já skrytá, a Nadjá navrhuje omezení, jejichž motivace jsou Já také nejasné.

---

řada přednášek k úvodu do psychoanalýsy, in: S. Freud, *Vybrané spisy I*, přel. E. Wiškovský, Státní zdravotnické nakladatelství, Praha 1969, s. 443.

<sup>228</sup> Použito na více místech, např. v textu „Nespokojenost v kultuře“, in: S. Freud, *O člověku a kultuře*, přel. L. Hošek, Odeon, Praha 1990, s. 362.

### 3.1 Freudovo pojetí obrazu a imaginace

Freudova psychoanalýza vychází z náhledu (a ten je vlastní, jak jsme výše uvedli, hlubinné psychologii jako takové), že skryté touhy nevědomí se dostávají do vědomí v podobě obrazů.

Imaginace a obrazy k nám promlouvají o hlubinných pravdách lépe než jiné formy sdělování neboli, jak píše sám Freud: „Myšlení v obrazech (...) má nějakým způsobem k nevědomým pochodům blíže než myšlení ve slovech a je nepochybně ve srovnání s ním ontogeneticky i fylogeneticky starší.“<sup>229</sup>

Tvorbu obrazů Freud vyvozuje z principu slasti (někdy je také označován jako princip splněného přání). Hnací silou k jejich tvorbě jsou skryté nevědomé touhy, které se člověku reálně nepodařilo uskutečnit, a obraz mu tato přání plní. Každý obraz má zjevný (manifestní) obsah, za nímž se skrývá zašifrovaný latentní význam. Freud navrhuje celou řadu postupů, jak za manifestním obsahem odhalit obsah skrytý a zjistit a odbourat příčiny, proč byl skrytý význam vytěsněn. Všechny tvůrčí činnosti člověka podléhají principu slasti a uplatňují se jak v oblastech, kde je činnost vědomí oslabena, tak v oblastech, kde si vědomí udržuje silnou pozici. Pro psychoanalýzu je vděčnější oblast první, protože čím méně je činnost vědomá, tím je větší pravděpodobnost, že se projeví nevědomí a vytanou na povrch skrytá přání individua. Z tohoto důvodu Freud tak intenzivně zkoumá noční snění, přechnutí, volné asociace, vtip či na počátku své kariéry hypnózu. Naopak druhá oblast je pro psychoanalýzu obtížněji zpracovatelná. Čím více je tvorba vědomá, tím bývá zašifrovanější, neboť ji hlídá Nadjá. Imaginování, fantazírování, tvorba duchovních děl, jako jsou umělecká díla, spadají pod tuto druhou oblast.

Na základě výše řečeného můžeme obrazy roztřídit do těchto tří skupin:

1. Tvorba ireálných obrazů, v nichž je činnost vědomí oslabena: noční sny, halucinace či stavy, které jsou navozovány prostřednictvím podpůrných látek.

2. Tvorba ireálných obrazů, v nichž zůstáváme v bdělém stavu, jinými slovy fantazie.<sup>230</sup> Ve studii „Básník a lidské fantazie“ Freud popisuje, jak je toto „bdělé snění“ spjato s principem splněného přání: „Psychická práce navazuje na nějaký aktuální dojem, na nějaký podnět v přítomnosti, který byl s to probudit některé z mocných tužeb dané osoby, odtud se vrací zpátky, aby se uchopila vzpomínky na nějaký dřívější, většinou dětský zážitek,

---

<sup>229</sup> S. Freud, Já a Ono, in: S. Freud, *O člověku a kultuře*, přel. J. Pechar, viz výše, s. 106.

<sup>230</sup> Freud popisuje člověka, který se oddává fantaziím, následovně: „Staví si vzdušné zámky, vytváří to, čemu říkáme bdělé sny. Věřím, že různé fantazie vytváří po dobu svého života většina lidí.“ S. Freud, *Básník a lidské fantazie*, in: S. Freud, *O člověku a kultuře*, přel. J. Pechar, viz výše, s. 83.

v němž byla ona touha splněna, a vytváří si nyní nějakou situaci umístovanou do budoucna, situaci, která se jeví jako splnění oné touhy a která představuje právě příslušný denní sen nebo fantazii, jež pak nese stopy svého původu z dané vzpomínky.<sup>231</sup> Jako příklad takové fantazie uvádí chudého mladíka, který cestou na konkurz sní o tom, jak si ho potenciální zaměstnavatel oblíbí, jak bude pozván do jeho rodiny, ožení se s jeho dcerou, až se stane jeho nástupcem a povede firmu sám. Podle Freuda si tento mladík nahrazuje to, co v dětství měl, tedy ochraňující domov. Obecně lze říct, že touha si na podnětu z přítomnosti připomíná vzpomínku na zážitek, v němž byla touha splněna, a po vzoru tohoto kdysi splněného přání si představit obraz budoucnosti.<sup>232</sup>

3. Tvorba uměleckých děl. Funguje také na principu bdělého imaginování, na rozdíl od něj se však rozvíjí na podkladě percepčního substrátu, jako jsou malířské barvy a plátna, slova, tóny. Stejně jako mentální obrazy, které spadaly do prvních dvou skupin, jsou i umělecká díla svědectvím o nevědomí jejich tvůrců. Při jejich rozboru si Freud klade opět za cíl odhalit za manifestní podobou skrytý (latentní) „obsah“, jehož základ tvoří hlavně zážitky z dětství a sexuální tužby. Z tohoto důvodu věnuje nejvíce pozornosti biografii autora a jeho případným neurózám, zatímco samotná díla pojímá jako prostředek, jak ony neurózy odhalit. Umělecká tvorba není nic jiného než kompenzace toho, čeho nebyl umělec s to dosáhnout v životě (reálná moc, sláva, milostné úspěchy apod.), ale na rozdíl od neurotika dokáže umělec nenaplněný princip slasti nahradit zástupným ukojením v podobě tvorby (sublimace). Umělecká tvorba se vyznačuje ještě jedním rozdílem, a tím je technika. Umělec dokáže své fantazie vložit do díla (barev, tónů, slov) tak, že různým pozměňováním a zastíráním zmírní jejich původní egoistickou povahu a zvolí přílehavý způsob jejich znázornění. Fantazie samy o sobě nemohou bez příslušné techniky a vhodného znázornění vyvolat v druhých lidech estetickou slast, ba co víc, působí odpudivě. Proto by člověk, který nemá umělecké nadání, tj. nedokáže fantazie zpracovat vhodnou technikou a přílehavou volbou znázornění, měl podle Freuda své fantazie skrývat.<sup>233</sup> Z Freudových textů je patrný hluboký vztah k umění, zvláště k literatuře. Nejenže si často vypomáhá citacemi z literatury, aby ilustroval určité psychické jevy, ale dokonce řadu svých teoretických poznatků z literatury přímo vyvozuje jako např. Oidipův komplex, eros aj.<sup>234</sup> Mnoho místa v jeho díle zaujímají interpretace umělců a

---

<sup>231</sup> Tamtéž, s. 85.

<sup>232</sup> Srov. tamtéž.

<sup>233</sup> Tamtéž, s. 89. Tento problém jsme se pokusili rozvést jinde, srov. F. Borecký, *Fantazie a znázornění (úhel)*, *Art&Antiques*, 2013, č. 2, s. 2.

<sup>234</sup> Srov. J. Stromšík, *Proč právě Freud?*, in: S. Freud, *O člověku a kultuře*, viz výše, s. 409.

uměleckých děl (Mona Lisa od Leonarda da Vinci, Gradiva od W. Jensena, Michelangelova socha Mojžíše). Na druhou stranu Freud na umělecká díla často až násilně uplatňuje své výchozí teze a chce jimi obhájit jejich pravý smysl. Není pak překvapivé, že za největší díla světové literatury považoval Sofoklova *Oidipa vladaře*, Shakespearova *Hamleta* a Dostojevského *Bratry Karamazovy*, neboť v nich vyzoroval motiv oidipovského komplexu.<sup>235</sup>

Shrneme-li naše třídění, můžeme konstatovat, že ve všech oblastech, kde se setkáváme s obrazy, ať ireálnými či zhmotněnými do děl, se projevuje nevědomí, a proto jsou pro psychoanalytické zkoumání plodným materiálem. Princip slasti se tvůrčím způsobem uplatňuje i v mimoumělecké duchovní tvorbě, jako je věda, filosofie a ideologie. Ty analyzovat bývá ovšem obtížnější, protože místo obrazů využívají logické metody a racionální argumentaci. Přesto pro Freudovu psychoanalýzu obecně platí, že skryté touhy nevědomí a jejich vytěšňování stojí za všemi duchovními výtvoři, jež tvoří kulturu lidstva.

### 3.2 Dufrennova kritika Freudovy psychoanalýzy

Pro Dufrenna je psychoanalýza neuspokojivá hned z několika principiálních důvodů. Hlavní důvod jsme uvedli v zobecňující charakteristice hlubinné psychologie: jedná se o psychologickou teorii, která upřednostňuje úlohu subjektu na úkor objektu. Psychoanalýza se sice již nepohybuje v klasickém empirickém rámci jako tradiční psychologie a zavádí objevný termín hlubinného nevědomí, toto nevědomí však zůstává nevědomím individua. Týká se vždy jednoho jedinečného lidského života, v rámci něhož se odehrává.<sup>236</sup> Třebaže

---

<sup>235</sup> Oidipovským komplexem vysvětluje Freud takřka všechny duchovní činnosti. Z tohoto důvodu byl již svým žákem C. G. Jungem označován za redukcionistu. Ukazuje se to např. i na fenoménu náboženství. U dítěte, které mělo oidipovský komplex obzvlášť silný a zřikalo se všeobjímajícího principu slasti s obzvlášť velkou nevolí, se touha zabít otce přelévá do pravého opaku, v bezmeznou poslušnost vůči otci. Touží po otci, a je-li otec nepřítomný, cítí se bezmocné. Pokud tato touha přetrvává i v pozdějším věku a z dětské bezmocnosti se stává strach z nadvlády vyšších sil, uchyluje se dospělý jedinec k náhradnímu otci v podobě náboženství, jež ho má před těmito silami uchránit. Náboženství není podle Freuda nic jiného než iluze, primitivní touha po otci. Základ má v totemismu, přičemž monoteistická náboženství (křesťanství, islám, ale i judaismus) jsou jen jeho rafinovanější obdobou. Freud patří mezi nejradikálnější kritiky náboženství v dějinách evropského myšlení; chápe je jako typ dětské neurózy, kterou lze vyléčit a překonat racionálním výkladem skutečnosti.

<sup>236</sup> Takto kritizuje Freuda například ve studii „L’imaginaire“. Freud podobně jako Sartre chápe imaginárno jako výtvor subjektu: „Il est plaisant de situer ici Freud dans le prolongement de Sartre: témoins tous deux de la subjectivité de l’imaginaire“. M. Dufrenne, *L’imaginaire*, in: M. Dufrenne, *Esthétique et philosophie 2*,

Freud pozdního období, v němž se dostává k tématům zasahujícím celé řady oborů, jako je antropologie (*Totem a tabu*), religionistika (*Budoucnost jedné iluze, Muž Mojžíš a monoteistické náboženství*), estetika a literární teorie (*Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci*), zvažuje i kolektivní podobu nevědomí, jedná se spíše o rozpracované náměty, které rozvede systematicky až jeho žák C. G. Jung. I nevědomí chápané kolektivně je pro Dufrenna neuspokojivé, jak ukážeme v následující kapitole.

#### 4. Carl Gustav Jung

Jungova tzv. analytická psychologie je podobně jako Freudova psychoanalýza hlubinnou psychologií, neboť vychází z předpokladu, že v duševním životě člověka existují hlubší nevědomé vrstvy, jež zásadním způsobem ovlivňují veškerou jeho mentální aktivitu, ať jde o vnímání, myšlení, jednání, cítění, chtění. Lidská duše (psyché) je mnohem komplexnější útvar a ani seberacionálnější člověk nad ní nemá a nemůže mít dokonalý přehled, nemůže být descartovským suverénním subjektem, jemuž by bylo vědomí transparentní; jednota vědomí je iluzí. Vedle vědomé a vůlí ovladatelné sféry duše existuje totiž sféra nevědomá, která tuto jednotu soustavně znemožňuje. Jestliže člověk usiluje o celkovou integritu své osobnosti, musí nalézt soulad mezi vědomou a nevědomou sférou. Potud shoda s Freudem.

Na rozdíl od něj však Jung pojem nevědomí rozšiřuje, resp. odlišuje dvě její podoby. První, osobní nevědomí, chápe ještě víceméně s Freudem jako skladiště potlačených osobních vzpomínek a zapomenutých zážitků, které by zrovna tak mohly být vědomé. Jedná se výlučně o osobní obsahy, jejichž původ můžeme vykázat v naší osobní minulosti. Z jistých důvodů je jedinec vytěsnil, čímž způsobil duševní nerovnováhu, ale jsou-li analyzovány, existuje možnost, že budou rozpoznány a podrženy ve vědomí. Komu se podaří převést obsah osobního nevědomí do vědomí, rozšiřuje i rozsah osobnosti a dospívá k lepšímu sebepoznání

---

Klincksieck, Paris 1976, s. 113. Freudovo imaginárno nepochází ze světa („ce n'est pas du monde que procède l'imaginaire freudien“, tamtéž), nýbrž z individuálního nevědomí. Subjekt je sice nevědomím decentrován, ale nevědomím individuálním. V této studii se však Dufrenne zaměřuje na jiný psychoanalytický koncept, který mu je blízký. Je jím „originární fantazma“ (*le fantasme originaire*), jež Freud charakterizuje jako prezenci, do níž je subjekt zanořen a již zakouší jako „oceánický cit“ (*un sentiment océanique*). Dochází k závěru, že Freud přece jen imaginárno neodděloval od světa: „[Freud] nous autorise à penser que la fantasmagorie n'est pas totalement coupée de monde, que l'imaginaire peut procéder du réel, et pas seulement d'une imagination fabulante“. Tamtéž, s. 115.

a jistějším morálnímu vědomí.<sup>237</sup> Vytěsněné obsahy nevědomí se zpravidla vzpírají snadnému uvědomění. Mají povahu přání, vzpomínek, tendencí, plánů a jejich „osvobození“ a převedení do vědomí nebývá příjemné. Jung ovšem na rozdíl od Freuda nepřeceňuje význam oidipovského komplexu a sexuality; důvody k vytěsnění nachází v rozličnějších oblastech.

Hlavní jádro Jungovy psychologie ovšem bezesporu spočívá v objevu tzv. kolektivního nevědomí, které leží hlouběji než nevědomí osobní. Jung dospěl k náhledu, že existují psychické obsahy, které se sice formálně podobají osobním obsahům, ale nesou v sobě náznaky přesahující to osobní. Za obrazy, v nichž se ohlašují, se skrývají určité typické vzorce vnímání a chápání, obecné základní vlastnosti lidstva, které jsou kolektivně sdílené všemi příslušníky lidské rasy. Pomocí těchto hlubinných praobrazů, které Jung nazývá archetypy, může člověk zakoušet podstatné lidské zkušenosti jakožto jakési transkulturní a transhistorické konstanty.<sup>238</sup>

Lidská duše sestává tedy ze tří strukturních vrstev: vědomí, osobní nevědomí a kolektivní nevědomí.<sup>239</sup> Jung je přesvědčen, že ona nejhlubší vrstva je nejdůležitější. Nepatří pouze individuu, nýbrž celému lidskému společenství. V přísně jungovském slova smyslu jsou osobní obsahy jen jistý konkretizovaný výřez z kolektivního nevědomí.

Ke koncepci kolektivního nevědomí Jung dospěl při práci s pacienty. Všiml si, že „symboly a postavy stále se objevující ve snech mnoha jeho pacientů jsou totožné se symboly a postavami, které se po tisíce let znovu a znovu objevují v mýtech a náboženstvích po celém

---

<sup>237</sup> Srov. C. G. Jung, *Vztahy mezi já a nevědomím*, in: C. G. Jung, *Výbor z díla III*, přel. A. Bernášková, J. Škodová, L. Běžák, nakl. Tomáše Janečka, Brno 1998, s. 25.

<sup>238</sup> Srov. např. C. G. Jung, *Výbor z díla II. Archetypy a nevědomí*, přel. E. Bosáková, K. Černá, J. Černý, nakl. Tomáše Janečka, Brno 1997; C. G. Jung, *Vztahy mezi já a nevědomím*, viz výše, zvl. kap. 1. Osobní a kolektivní nevědomí, s. 13–27.

<sup>239</sup> V tzv. tavistockých přednáškách Jung podává rozbor dvou základních sfér, v nichž se prostředkují vztahy mezi třemi strukturami duše (psýché): 1. ektopsychická sféra se týká „systému vztahů mezi obsahy vědomí a fakty a daty přicházejícími z prostředí. Ve výkonu jsou zde poznávací síly (psychologické funkce), jako je vnímání, myšlení, cítění a intuice; 2. endopsychická sféra se týká „vztahů mezi obsahy vědomí a předpokládanými procesy v nevědomí“. Náleží sem paměť, subjektivní komponenty vědomých funkcí, afekty a invaze. Tím, jak v endopsychické sféře postupně slábnou vědomé Já a jeho vůle, slábnou i funkce, které sem spadají: od nejlépe zvladatelné paměti až po invaze. Čím jsme hlouběji, tím víc se projevuje nevědomí a hlouběji než nevědomí osobní se samozřejmě projevuje kolektivní nevědomí. C. G. Jung, *Analytická psychologie. Její teorie a praxe*, přel. K. Lukášová-Černá, K. Plocek, Academia, Praha 1992, především 1. a 2. přednáška, s. 16–80.

světě“.<sup>240</sup> Začal proto studovat symboliku používanou v mytologii, religionistice, folkloristice, umění a nabyt přesvědčení, že nejde jen o nahodilý, historicky získaný soubor konvenčních symbolů, nýbrž o pravdy, které rezonují s lidskou psychikou a které se opakují v různých kulturách. Jak je možné, ptá se Jung, že děti či osoby zcela nevzdělané dokážou zakoušet útvary s velmi složitým sdělením? Je často nesporné, že se s nimi empiricky nikdy nesetkaly, a přesto mívají sny a někdy i bdělé představy, v nichž se jim vybavují archetypální obrazy. V tavisťockých přednáškách Jung uvádí příklad nevzdělaného a málo inteligentního černocho, s nímž se setkal při své cestě po americkém Jihu a který mu popsal sen o muži ukřižovaném na kole. Kdyby byl muž ve snu ukřižovaný na kříži, Junga by nijak zvlášť nezaujal, neboť by bylo nanejvýš jisté, že na křesťanském Jihu se onen černocho setkal s motivem kříže osobně; jednalo by se o obvyklou projekci osobních zážitků do snu. Ukřižování na kole je ovšem odlišný motiv, který má mytologický základ: „Je to starověké sluneční kolo a ukřižování je oběť slunečnímu bohu k jeho usmíření.“<sup>241</sup> Podle Junga je tato archaická představa možná nejstarší náboženskou představou vůbec. Z příkladu soch v Rhodesii, na nichž bylo sluneční kolo znázorněno, Jung vyvozuje, že pochází již z mezolitu, ne-li z paleolitu. Jung je přesvědčen, že sluneční kolo je typický archetypický obraz-symbol, který se objevuje v celé historii lidstva a prostupuje i psychiku moderních lidí. Jungova analytická psychologie stojí na archetypických obrazech, kterých ve svém díle podává velké množství. Pro čtenáře uvyklé na empiricky vykazatelné fenomény budou však nejspíše málo přesvědčivé všechny.

#### 4.1 Pojetí archetypu

Jungův archetyp je třeba odlišit od dvou pojmů, s nimiž může být spojován a které v dějinách filosofie představují mimořádně vlivné koncepty.

1. Archetyp v první řadě není běžný společensky sdílený význam. Archetypy čerpají svůj význam z mimozkušnostního kolektivního nevědomí, kdežto společensky sdílené významy jsou artikulovány zkušenostně na podkladě tzv. kolektivního vědomí (*sensus communis*). Prostřednictvím kolektivního vědomí (někdy také označovaného za šestý smysl) člověk rozpoznává a učí se používat všechny společenské kódy, normy a hodnoty, které lidem slouží ke vzájemné komunikaci, jako je přirozený jazyk, mravy, umění ad. Kolektivní vědomí

---

<sup>240</sup> R. H. Hopcke, *Průvodce po sebraných spisech C. G. Junga*, přel. J. a K. Černí, nakl. Tomáše Janečka, Brno 1994, s. 18.

<sup>241</sup> C. G. Jung, *Analytická psychologie*, viz výše, s. 50.

je tradiční filosofický pojem, zvláště v empiricky založené filosofii, a představuje základní konceptuální pilíř společenských věd (etika, sociologie, politologie, antropologie ad.). Normy a hodnoty kolektivního vědomí se neustále vyvíjejí ruku v ruce s tím, jak se vyvíjí a proměňuje společnost, když se střetává s novými událostmi. Společensky sdílené významy tak mají charakter jedinečných, historicky podmíněných, a tedy aposteriorních poznatků. V jiném společenství, kde vládne jiné kolektivní vědomí, nejsou tyto sdílené významy nutně pochopitelné, přesněji řečeno jsou s ohledem na odlišnost kolektivního vědomí vždy pochopeny jinak. Jungovy archetypy naproti tomu předpokládají jistou konstantnost. Tu však nelze označit za apriorní v tradičním slova smyslu (jak uvidíme při následném srovnání s vrozenými ideami) ani v dufrennovském smyslu (jak uvidíme při finálním srovnání na konci této kapitoly).

2. Archetyp není ani vrozená idea (*idea innata*), tak jak je koncipována v tradici filosofického racionalismu. Není ani A. ideou, ani B. vrozený. Podívejme se blíže na důvody.

A. Idea má platit vždy a bezvýjimečně, tj. nutně a obecně. Její výměr má být natolik přesný, aby nevedl k víceznačnosti: měl by vždy znamenat totéž a poskytnout vhled do věcí vezdejšího světa, jež podléhají nahodilým okolnostem (hérakleitovskému toku). Epistemologická tradice chápání ideje, kam náleží nejen Platón, Descartes, ale i Kant, jehož apriorní formy poznání jsou obdobou *ideae innatae*, je velmi vzdálená Jungovu psychologickému chápání archetypu. Archetyp nelze nikdy nahlédnout mimo smyslové znázornění, nelze jej vyjádřit intelektuální definicí, aniž by se nevytratilo to, co je na archetypu to podstatné. Není možné, aby archetyp uchopovalo rozvažování, případně racionální intuice nezávisle na smyslech a imaginaci. Sám o sobě se archetyp nikdy neukazuje; je reálně neexistující formou, která se konkretizuje v individualizovaných obrazech, jež mají charakter symbolu. Symbol je z definice nepřeložitelný; jeho smyslová část je uspořádána tak, že její část nesmyslová se nedá redukovat na jednoznačný význam, naopak podněcuje mnohost výkladů. Jung proto za jediný náležitý typ znaku, skrze nějž se může zjevovat archetyp, považuje symbol. Stručně řečeno, symbol je smyslová manifestace archetypu, nikoli archetyp sám.

B. Vrozenost archetypu je chápána také odlišně než vrozenost idejí. Jistě, je tu výrazná podobnost: jak racionalistická epistemologie, tak Jung jsou zaměřeni proti empirické představě, že člověk se do světa rodí jako *tabula rasa* a snaží se poznání založit mimo empirickou zkušenost. Racionalisté předpokládají, že se člověk rodí s vrozenými ideami danými v rozumu, Jung je přesvědčen, že na svět přichází se zděděnými archetypy. Nyní je třeba naznačit rozdíly, které se pokusíme předvést na srovnání Junga s otcem racionalismu



Platónem. Už výše zmíněný Jungův příklad černocho, který nahlédl archetyp slunečního kola, v mnohém připomíná Platónova otroka z dialogu *Menón*, který dokáže zkonstruovat složitý geometrický útvar, aniž by kdy ve svém životě slyšel o geometrii.<sup>242</sup> Platón se snaží obhájit tvrzení, že i obyčejný otrok dospívá ke geometrické pravdě (ke čtverci o straně dvě stopy zkonstruuje čtverec s dvojnásobnou plochou) na základě racionálního úsudku: poznává to, co jeho duše již věděla.<sup>243</sup> Poznatek, k němuž otrok dospěl, má jednoznačný výměr, splňuje podmínky nutnosti a obecnosti, tj. racionalisticky vymezené apriority. Jedná se o vrozenou ideu, kterou má každý člověk, ať se narodí v jakékoli době a do jakékoli společnosti, stejnou, jen každý má jinou schopnost si ji vybavit, u každého je jiným způsobem „pozapomenuta“. Vrozené ideje koncipuje Platón jako apriorní v silném slova smyslu, platí bez výjimky nezávisle na empirii, a to pro každý možný svět. Na cestě za rozpomenutím mohou být použity obrazivé náhledy (geometrické obrazce, symetrické proporce aj.), ale konečný náhled idejí je prostý jakékoli smyslové složky; ideje jsou uchopeny pomocí racionální intuice. Podle Platónovy teorie *anamnésis* nestačí si pouze rozpomenout na to, co již máme v sobě přítomné v podobě vrozeného vědění. Takto by se vědění mohlo následně předvádět jen pomocí vhodné rétoriky a bylo by k nerozeznání od pouhého mínění. Pro Platóna je ovšem důležité, aby skutečné nazření ideje bylo spjato s argumentací a výkladem.<sup>244</sup>

Sen, který se zdál Jungovu černocho, má oproti Platónovu otroku ryze psychologický charakter. Archetypický obraz ukřižovaného na kole postrádá jakékoli na logiku převoditelné principy, naopak, má mnohoznačný smysl, jenž může probouzet různorodé způsoby výkladu. Archetypy jsou podle Junga fylogeneticky se usazující vzorce, které se postupně generují ze skladiště reliktnů a vzpomínek z minulosti a stávají se z nich univerzálně platné konstanty pro všechny lidské společnosti.<sup>245</sup> Člověk se rodí s určitým mozkiem s ohledem na to, v jaké době

---

<sup>242</sup> Platón, *Menón*, in: Platón, *Euthydemos, Menón*, přel. F. Novotný, OIKOYMENH, Praha 2000 (především pasáž 81e–85d), s. 88–95.

<sup>243</sup> Rozdíl mezi poznáním a věděním je pro výklad Platónovy teorie *anamnésis* důležitý. Poznání probíhá v konkrétní časoprostorové zkušenosti, kdežto vědění je spjato s racionální argumentací, překonáváme jím pouhé mínění. Srov. A. Havlíček, *Menónovo pojetí anamnése*, *Reflexe*, 1993, 10, s. 3. V mnohém je tato distinkce blízká Kantovu odlišení *erkennen* a *denken*.

<sup>244</sup> Srov. tamtéž, s. 9.

<sup>245</sup> Kdybychom v případě Platóna brali doslovně mýtus o *anamnési*, jenž je založený na převtělování lidských duší a v dialogu bezprostředně předchází pasáži popisující pokus s otrokem (*Menón*, 81d–e), podobnost s Jungem by se možná zdála výraznější. Ale Platón mýtus používá z toho důvodu, že je „každému srozumitelný a může tak přispět k pochopení problému, jenž již tak srozumitelný není“ (Havlíček, *Menónovo pojetí anamnése*,

a do jaké společnosti vstupuje: „mozek anglického dítěte nebude pracovat jako mozek australského domorodce, ale způsobem odpovídajícím modernímu anglickému člověku.“<sup>246</sup> Mozek má strukturu, do níž v průběhu fylogeneze a dějin lidstva sedimentovaly nejzásadnější obrazy a vzorce. Je výsledkem vývoje trvajícím miliony let a tato historie se v něm odráží.

Proto se jako přílehlavé jeví Jungovo přirovnání lidské duše v jejích hloubkách k domu: „Musíme odkrýt stavbu a vysvětlit ji: první patro, vystavěné v 19. století, přízemí datované do století 16., až nejpečlivější zkoumání konstrukce odhalí, že byla postavena na věži z 2. století. Ve sklepech objevíme románské základy, pod sklepem se nachází zasypaná jeskyně a v ní najdeme v horní vrstvě pazourkové nástroje a v hlubších vrstvách zbytky fauny z doby ledové. Taková bude přibližně struktura naší duše.“<sup>247</sup> V duši tedy dochází k postupné sedimentaci hlubinných obrazů, s nimiž má člověk nalézt soulad. Jestliže se mu to daří, může žít harmonický a plnohodnotný život. Na jiném místě Jung přirovnává nevědomí k „ohonu“, „ještěrovitému ocasu“. Duše má za svou vědomou část dlouhý ještěrovitý ocas, „celou historii naší rodiny, našeho národa, Evropy a světa vůbec“.<sup>248</sup> Je chyba spoléhat jen na svou vědomou sféru. Nebereme-li při svých rozhodnutích ohled na své „ocasní konce“, v nichž se nalézají naše komplexy, předsudky, zděděné představy, často před vytčeným cílem ztroskotáme.

#### 4.2 Roztřídění obrazů u Junga

Podobně jako pro Freudovu psychoanalýzu platí i pro Jungovu analytickou psychologii, že nevědomí se ohlašuje ve vědomí prostřednictvím obrazů. I pro Junga obrazy představují základní materiál, na kterém lze dešifrovat projevy nevědomí a uvést je do vztahu s vědomím. Mají tzv. kompenzační funkci, jejímž prostřednictvím se pokoušejí doplnit vědomou část duše o ty aspekty, které by uvedly vědomé a nevědomé části duše do rovnováhy. Větší význam než obrazům týkajících se našeho osobního života (záměrně vytěsněnému) přiznává však Jung

---

viz výše, s. 5). Musíme ovšem vést v patrnosti, že mu jde o předávání racionálních pravd, které jsou nutné a obecné, tedy že se jedná o racionální teorii.

<sup>246</sup> C. G. Jung, *Analytická psychologie*, viz výše, s. 52.

<sup>247</sup> Citováno z Bachelardovy *Poetiky prostoru*, v níž toto přirovnání přebírá. G. Bachelard, *Poetika prostoru*, přel. J. Hrdlička, Malvern, Praha 2009, s. 25. Původně: C. G. Jung, *Seele und Erde*, in: C. G. Jung, *Seelenprobleme der Gegenwart*, Rascher, Curych 1931, s. 180 (podle dostupných informací nebyl tento text dosud přeložen do češtiny).

<sup>248</sup> C. G. Jung, *Analytická psychologie*, viz výše, s. 93.

archetypům, jež pocházejí z hlubinnější kolektivní vrstvy nevědomí a projevují se ve výše zmíněných symbolických obrazech. Jako jsme v minulé kapitole provedli klasifikaci obrazů u Freuda, pokusme se to samé nyní ukázat v koncepci Jungovy analytické psychologie:

1. Nedobrovolná tvorba obrazivých představ: noční sny, halucinace, asociační experiment. Jung zkoumá se stejně eminentním zájmem jako Freud noční sny, avšak na rozdíl od svého učitele na nich zkoumá archetypické symboly. Připouští, že i v hypnotických stavech a halucinacích je možné nalézt zajímavý archetypický materiál, avšak z podobného důvodu jako Freudovi mu vadí, že pacient při nich není při smyslech, a proto nemůže získané poznatky dostatečně integrovat do celku své osobnosti. Na druhou stranu obhájí tzv. asociační experiment, který lze jen těžko označit za uvolněný terapeutický dialog. Jung jej rozvíjel u pacientů ve svých raných výzkumech a později jej doporučoval alespoň k testování kriminálních případů. V experimentu jde o to, že zkoumaná osoba má reagovat „prvním slovem, které ji napadne co možno nejrychleji poté, jakmile uslyší a pochopí podnětové slovo“.<sup>249</sup> Terapeut stopuje čas každé reakce. Poté následuje druhá fáze, v níž terapeut zopakuje podnětová slova a sleduje, zda zkoumaná osoba reprodukuje odpovědi z první fáze. Jestliže paměť selhává a zopakování je nesprávné nebo třeba jen nejisté, může to leccos odhalit.<sup>250</sup>

2. Dobrovolná tvorba obrazivých představ neboli bdělé snění. V jejím rámci Jung odlišuje fantazii a imaginaci a odvolává se (poněkud vágně) na „staré lékaře“, kteří říkali, že naše dílo by se mělo dělat „per veram imaginationem et non phantastica“.<sup>251</sup>

A. Fantazie je pouhý nesmysl, pomíjivý dojem, její produkty jsou vlastní vynálezy, které zůstávají „na povrchu osobních věcí a vědomých očekávání“.<sup>252</sup>

B. Naproti tomu imaginace je schopná vytvářet obrazy, jež mají svůj vlastní život a dokážou se vyvíjet podle vlastní logiky. Jung dokonce propracovává techniku tzv. aktivní imaginace, jejíž pomocí můžeme dospět k archetypologickému materiálu. Jung vyzdvihuje aktivní imaginaci i nad noční sny. Vzhledem k tomu, že aktivní imaginací je „všechn materiál tvořen ve vědomém stavu psýché, je tento materiál mnohem ucelenější než sny se svým neurčitým jazykem“.<sup>253</sup> Na druhou stranu se tato technika dá použít jen na takový typ

---

<sup>249</sup> Tamtéž, s. 59 a dále.

<sup>250</sup> Je překvapivé, kolik místa věnuje asociačnímu experimentu v tavistockých přednáškách z roku 1935, tedy ve zralém období, kdy byl asociační pokus všeobecně považován za překonaný a nedůvěryhodný. Tamtéž, s. 59–65.

<sup>251</sup> Tamtéž, s. 179.

<sup>252</sup> Tamtéž.

<sup>253</sup> Tamtéž, s. 181.

pacientů, který se umí dostatečně uvolnit a spolupracovat s nevědomím. Aktivní imaginace se může přelít do tvorby: do malování, tance či psaní. To Jung velmi doporučuje a podněcuje pacienty, kteří pociťují takové pnutí, „aby tyto vlivy co možná nejlépe obrazově znázornili“.<sup>254</sup> Na druhou stranu hovoří o této tvorbě výhradně jako o terapeutické činnosti.

3. Tímto se dostáváme k otázce, jak se to má u Junga s uměním, tedy s obrazy, jež jsou na základě jisté techniky a talentu autora znázorňovány v hmotných objektech a vnímány recipienty. Jung se zajímá nikoli o estetické problémy, nýbrž o psychologii umění, která je základem umělecké tvorby. Jeho přístup je ovšem jiný než u Freuda. Freud zkoumal umění jako materiál odkrývající skryté touhy osobních nevědomí umělců, kteří oproti obyčejným lidem mají jen větší talent a lepší techniku, s jejich pomocí dokážou své touhy znázornit. Jedná se u něj proto přesněji řečeno nikoli o psychologii umění, ale o psychologii umělců. Jung se naproti tomu nesnaží umělce interpretovat jako nemocné a pohnutky k vytvoření jejich děl nehledá v sublimaci. Umělecká díla jsou pro něj v první řadě nesmírným zdrojem archetypů, úžasným svědectvím o hlubinných pravdách lidské psýché. Nikoli o psýché individuálních umělců, nýbrž o lidské psýché, která se odráží v každém člověku. Z tohoto důvodu nejeví velký zájem o umění, které bychom mohli označit za realistické a které znázorňuje „odrazy obecně viděných předmětů“, tak jak „odpovídá obecnému očekávání“.<sup>255</sup> V tomto umění se neohlašuje nitro-duše zdaleka tolik jako v umění symbolickém, které Jung označuje za „nepředmětné“. Jen symbolické umění čerpá své obsahy „zevnitř“, vzdaluje se od empirických předmětů a vytváří prvky, které „neodpovídají žádné vnější zkušenosti“. Ty jsou za vědomím: „za tím vědomím, které je jako obecný, pěti smyslům nadřazený orgán vnímání obráceno k vnějšímu světu.“ Jung tedy obhajuje symbolický charakter umění, který nadřazuje nad umělecký realismus. Přestože tento náhled na první pohled konvenuje s vývojem moderního umění – připomeňme příklon k symbolismu v umění přelomu 19. a 20. století, který má svůj vliv i v dalších fázích modernismu –, Jung projevuje víc než vlažný vztah k modernistickým tendencím v umění. Analyzuje například Joyceova *Odyssea* či Picassovy obrazy, které kvalifikuje jako schizofrenní a rozervané. Považuje je za výpověď o své době, o stavu kolektivního nevědomí první poloviny 20. století, avšak s ním samotným nerezonují.<sup>256</sup>

---

<sup>254</sup> C. G. Jung, Picasso, in: C. G. Jung, *Duše moderního člověka*, přel. K. Plocek, Atlantis, Brno 1994, s. 150.

<sup>255</sup> Tamtéž, s. 149 a násled.

<sup>256</sup> To je obzvlášť patrné z textu „Ulysses – Monolog“. Joyceův *Odysseus* je podle Junga sice „důležitý a pro naši dobu příznačný document humain“, ale čte se mu špatně: „Joyce mě nudil k slzám, je to však zlá nebezpečná nuda, jakou by nedokázala vyvolat ani nejlomyslnější banalita.“ C. G. Jung, Ulysses – Monolog, in: C. G. Jung, *Duše moderního člověka*, viz výše, s. 124 a 129. Později Joyceovi napsal: „Vaše kniha jako celek byla pro mě

### 4.3 Dufrenne a Jung

Dufrenne se Jungovou psychologií zabývá velmi málo, což je vzhledem k tomu, kolik podobností spojuje Jungův archetyp s jeho koncepcí *a priori*, překvapivé. Oba autoři se těmito pojmy snaží vystihnout existenci hlubinné vrstvy, která předchází empirické zkušenosti a zakládá ji. Jak archetyp, tak *a priori* mají povahu symbolu, tedy znaku, který svým smyslovým ztvárněním (označující) vyjadřuje nikoli význam, jež by šlo přeložit do racionálního výměru, nýbrž celou výkladovou změť. Se symbolickým charakterem obou pojmů se pojí i interpretační přístup. Jung i Dufrenne jsou přesvědčeni, že symboly se mají číst podobně jako text. Jejich interpret se má zbavit předpojatých myšlenek a věr.<sup>257</sup> Při interpretaci snu Jung odmítá předem ustavenou metodu, ale vybízí snícího, aby jednotlivé prvky snu asocioval (*postup asociace*) a pak společným rozhovorem s terapeutem vykládal. Tento výklad zpravidla terapeut obohatí o postup *amplifikační*, kterým nalezené symboly snu srovnává s archetypickými paralelami (náboženství, mytologie, folklor atd.). Takový přístup, který si metodu vytváří takřkajíc za pochodu, je Dufrennovi velmi blízký. Uplatňuje se podle něj i v estetické zkušenosti při artikulaci smyslu, kdy recipient nemá spoléhat na předem utvořené předsudky, nýbrž se má objektu zcela otevřít. Proti tomuto otevřenému přístupu klade explikativní přístup, jenž do zkoumaného vkládá předem utvořenou konstrukci.<sup>258</sup>

Hlavní Dufrennova námitka vůči Jungově analytické psychologii je v principu stejná jako ta, kterou kritizoval freudovskou psychoanalýzu; týká se vyvyšování subjektu nad objekt. Dufrennovi je jistě bližší, že Jung rozšířil nevědomí na celý kolektiv, zakládá je ovšem stále subjektivně. Archetypy jsou výhradně „vázané na strukturu psýché,“ jsou „principem

---

zdrojem ustavičného znepokojení a přemýšlel jsem o ní přibližně tři roky, než jsem se do ní dokázal vpravit. Musím Vám ovšem říci, že jsem jak Vám, tak i Vašemu gigantickému dílu hluboce vděčný, neboť jsem se z něho mnoho naučil.“ C. G. Jung, Ulysses – Monolog. Dodatek, tamtéž, s. 147.

<sup>257</sup> Např.: „I když máme na tomto poli velkou zkušenost, musíme znovu před každým snem připustit, že nic nevíme, a zřící se všech předpojatých myšlenek, abychom se připravili na něco zcela nečekaného“. C. G. Jung, O podstatě snů, in: C. G. Jung, *Výbor z díla I*, přel. kol. autorů, nakl. Tomáše Janečka, Brno 1996, s. 226.

<sup>258</sup> Dufrenne vychází z odlišení vysvětlujících (*expliquer*) a rozumějících (*comprendre*) přístupů. Jedná se o distinkci známou z hermeneutické tradice. Ačkoli se Dufrenne na tuto tradici explicitně neodvolává, jeho odlišení na tzv. sympatickou a kritickou reflexi je analogické (viz výše, 1. část, kap. 1.4.3.1). Rozvíjí je nejen ve *Phénoménologie*, ale i na jiných místech, např.: M. Dufrenne, *Critique littéraire et phénoménologie*, in: M. Dufrenne, *Esthétique et philosophie I*, Klincksieck, Paris 1988, s. 146–147.

psychické energie“, „symbolem psychické struktury“.<sup>259</sup> Nejsou však vázány na strukturu světa a nejsou ani jeho principem, a v přísně dufrennovském slova smyslu ani symbolem, protože vyjadřují jen duši, a nikoli svět. Proto, jak usuzuje Dufrenne, je „terapeutická funkce důležitější než poetická“; archetypy jsou zaměřeny na sjednocení vědomých a nevědomých aspektů psychiky, pomáhají k integraci osobnosti, nikoli však k poznání světa. Stručně řečeno, neusouvztažňují člověka a svět. Dále, Jung chápe archetyp jako flexibilní či variabilní, je to, jak jsme výše popsali, forma, která je vkládána do různých symbolických objektů: „může být v různých kulturách aktivována různými objekty: drak ve snech moderních lidí bývá často domovník.“<sup>260</sup> To je podle Dufrenna důkaz, že archetypy nejsou *a priori*: „Za *a priori* totiž můžeme označit jen to, co je esenciální, tj. takový smysl, který obývá objekt a který je nám bezprostředně známý.“<sup>261</sup>

## 5. Gaston Bachelard

Poslední koncepci, kterou bychom chtěli v rámci tradice hlubinné psychologie připomenout, je Bachelardova poetika imaginativního snění. Bachelard se ve druhé fázi své filosofické kariéry stále více odklání od epistemologické problematiky, jíž si zjednal respekt a proslulost v rámci akademické filosofie, směrem k tématům, jež sotva mohou být vůči původnímu zaměření vzdálenější.<sup>262</sup> Opouští vědecký přístup usilující o racionální objektivitu ve prospěch „snění“ básnických obrazů, jež vyvolává a rozvíjí výhradně subjektivně podmíněné představy.

Bachelardovo zkoumání poetických obrazů vychází z jungovské hlubinné psychologie, ale má mnohem blíže k estetice než psychologii. Je totiž zaměřeno na estetické vnímání, a nikoli na autorský pól. Bachelarda nezajímá psychika a charakterové vlastnosti konkrétních umělců, jako jsme to viděli u Freuda a jak to činí celá psychologická literární

---

<sup>259</sup> M. Dufrenne, *A priori* imaginace, viz výše, s. 84 a násled.

<sup>260</sup> Tamtéž.

<sup>261</sup> Tamtéž.

<sup>262</sup> Nejslavnější jeho epistemologické dílo, *La formation de l'esprit scientifique (Formování vědeckého ducha)* z roku 1938, představovalo objevný příspěvek přehodnocující tradiční chápání racionality a vývoje vědy. Bachelard zde rehabilituje význam omylu pro vědecké poznání (*l'obstacle épistémologique*). Omyl není určen jen k odstranění a překonání, ale vědecké poznání formuje a zakládá. Například animistický (připisování života neživým jevům) či substancialistický (přisuzování substance určitým jevům) přístup měly zásadní vliv na vývoj vědeckého poznání. Mylné představy jsou poučné a mohou se stát počátkem důležité vědecké teorie. Srov. J. Hrdlička, *Kosmos a obraz. Ke dvěma Bachelardovým Poetikám*, in: G. Bachelard, *Poetika snění*, přel. J. Hrdlička, Malvern, Praha 2010, s. 203–205, viz také G. Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, J. Vrin, Paris 1986.

kritika.<sup>263</sup> Pokud hovoří o uměleckých typech, odvozuje jejich psychologické tendence nikoli z toho, jak se projevily v jejich reálných životech, nýbrž podobně jako Jung z uměleckých obrazů samých. Tak například Poeův či Hoffmannův básnický obraz vyvolává ve čtenáři hlubinné ozvěny, jež přesahují individuální asociace (ať už by se týkaly života autora či čtenáře) a vedou jej k hlubinným archetypálním pravdám obsaženým v nejhlubším nitru každého člověka. Autoři děl představují pro Bachelarda především nositele určité archetypální poetiky a imaginace, a nikoli psychofyzické bytosti vyskytující se v empirickém časoprostoru.

Až potud by se mohlo zdát, že Bachelardova poetika imaginativního snění je Jung aplikovaný na recepci básnických obrazů. Bachelard se však v mnoha ohledech Jungovi vzdaluje. Nezajímá ho například noční sen, který pro Junga (a samozřejmě pro Freuda) představoval hlavní zdrojový materiál. Noční sen je podle Bachelarda stále příliš spjatý s reálným Já a s „funkcí skutečnosti“, jíž prožíváme náš každodenní realistický život; sen zůstává, jak píše, „přetížen vášněmi špatně prožitými v denním životě“.<sup>264</sup> To ostatně souhlasí s pojetími Freuda i Junga, kteří si při interpretaci snů kladli za hlavní cíl ukázat, jak jsou noční sny, v nichž se projevuje nevědomí, navázány na reálné Já a jak integrovat hlubinné Já s Já reálným. Bachelard je však ve svém poetickém období romantičtější autor v duchu baudelairovské tradice<sup>265</sup> a jako takový je přesvědčen o nesmiřitelnosti reálného světa, kam řadí každodenní praxi a vědu, se světem duše, jenž leží pod povrchem aposteriorních zkušeností a pojmové objektivitě. Používá v této souvislosti dualitu pojmů duch a duše, kde duch je zavázaný světu vnímání, pracuje s pojmy, řídí se podle pochopitelných důvodů, zatímco duše je vnitřní vidění, jež je vůči vnějšímu světu vždy překvapivé a ozvláštňující. Pravým protikladem reálného světa tak není noční sen (*rêve*), nýbrž bdělé snění (*rêverie*), jež v nás podněcuje přednostně umělecká díla. Na rozdíl od snu je snění vědomé, člověk se mu oddává dobrovolně, a to nejlépe tehdy, když se v klidu a o samotě ocitá před poetickým obrazem. Recipient zde imaginací aktivně tvoří to, co vidí; imaginování opanovává vnímanou danost a pohlcuje ji imaginárně. Snění nás povznáší nad skutečný a nelidský svět, vede nás

---

<sup>263</sup> „Psychologická literární kritika nás směřuje k jiným zájmům. Z básníka dělá člověka. Ve velkých zdarech poezie však zůstává problém nedotčený: jak se může člověk navzdory životu stát básníkem?“ G. Bachelard, *Poetika snění*, viz výše, s. 15.

<sup>264</sup> Tamtéž, s. 19.

<sup>265</sup> Srov. viz výše, kap. 0.1. Dvě tradice moderní estetiky, viz výše. Bachelardovo specifikum spočívá ovšem v tom, že vyzdvihuje jen snění, kdežto jiné projevy subjektu, jako jsou sen, halucinace, tvorba povrchních fantazií, neuznává.

ke světu duše, je „otevřením ke krásnému světu, ke krásným světům“.<sup>266</sup> Jediná duše je krásná a nejhlubší a nejcennější poznání (podle antické moudrosti „Poznej sám sebe!) je uloženo v ní. Snění se odvíjí na prvním místě při četbě uměleckých (především básnických) obrazů, v němž dochází k imaginativnímu rozezvučování (*retentissement*) jejich symbolického smyslu a nechává odhalit základní konstanty lidské duše, archetypy. V pozdní *Poetice snění* z roku 1960, v níž Bachelard podal patrně nejpréhlednější výklad svých filosofických východisek, vyjadřuje tento záměr následovně: „Chceme dokázat, že snění nám vydává svět duše, že básnický obraz nese svědectví o duši.“<sup>267</sup>

### 5.1 Obrazy snění a jiné typy obrazů

Jediný typ obrazů, který Bachelard uznává, vychází z hlubinného poetického snění. To má podobu buď volného snění, nebo snění slov podníceného poetickými obrazy. Žádné jiné obrazy než tyto nevedou k poznání hlubinných archetypů duše. Pokud o jiných typech obrazů Bachelard píše, charakterizuje je povětšinou negativně vůči snění. Ve stručnosti naznačme základní důvody odmítnutí jiných typů obrazů. Výše jsme již zmínili 1. obrazy nočních snů, které Bachelard odmítl proto, že jsou příliš spjaty s realistickým světem. K poetickému snění nemohou vést zdaleka všechny typy „bdělých“ obrazů. Existuje obrovské množství povrchních obrazů. Jsou to například 2. efemérní obrazy, které využíváme při projektování budoucích cílů a které slouží našemu reálnému Já. 3. Ne všechno umění je schopno svého nejvyššího poslání, velká jeho část pracuje jen s povrchními obrazy, které vytváří pouze běžné, snadné a prchavé dojmy, a nikoli opravdové obrazy.<sup>268</sup> 4. Vedle těchto Bachelardem explicitně odmítnutých typů obrazů je ještě třeba učinit jedno vymezení, které sám neprovádí. Týká se role imaginace v poetickém snění, rozuměj v estetické zkušenosti. Bachelard by nesouhlasil s těmi estetickými teoriemi, které přiznávají imaginaci v estetické zkušenosti pouze služebnou roli. Takový přístup zastával ve třetí části *Phénoménologie* i raný Dufrenne, kde omezoval aktivitu empirické imaginace v estetické zkušenosti.<sup>269</sup> Nejvíce jej však proslavil Roman Ingarden. Podle tohoto stanoviska imaginace při recepci uměleckého díla

---

<sup>266</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>267</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>268</sup> Např. srov.: „Takovéto obrazy, i přirozené, nás nepodmaňují. Neproboouzejí v nás hluboké emoce (...). Protože jsou prchavé, vyvolávají jen prchavé dojmy.“ G. Bachelard, *Voda a sny*, přel. J. Hamzová, Mladá fronta, Praha 1997, s. 29 a následující 1. kap., s. 29–31.

<sup>269</sup> Srov. kap. 1.4.2.3.2 „Empirická imaginace v estetickém vnímání“, viz výše.



(konkretizace) pouze imaginativně doplňuje schémata vytvořená uměleckým dílem; jedná se, Ingardenovými slovy, o dourčování míst nedourčenosti.<sup>270</sup> Naproti tomu u Bachelarda má imaginace výrazně aktivní roli, která dokáže nezávisle na smyslově přítomném podkladě rozvíjet a rozezvučovat hlubinné vrstvy duše, třebaže zpravidla i ona je podněcována obrazy vnějšího světa, které jsou nesený slovy, plátnem, barvami či jinými podněty a vyjadřují určitou specifickou matérii.

Uvedme pro ilustraci několik vzorových příkladů bachelardovských básnických obrazů:

1. První, poněkud delší ukázkou vybíráme proto, že dobře ilustruje, jak významnou roli hraje v bachelardovském snění imaginace: „Když nespavost, ono zlo filosofů, vzroste o podráždění způsobené hlukem města, když pozdě v noci na náměstí Maubert vrčí auta, když pro rachot nákladních vozů proklínám svůj osud obyvatele města, nacházím uklidnění v prožívání metafor oceánu. Dobře víme, že město je hlučícím mořem, mnohokrát bylo řečeno, že Paříž uprostřed noci dává zaslechnout neustávající hukot příboje a vln. Z těchto šablon pak vytvořím opravdový obraz, obraz, který je můj, natolik můj, jako bych jej sám objevil díky své mírné posedlosti věřit, že vždy jsem subjektem toho, co myslím. Je-li rachot aut ještě bolestnější, usilovně se v něm snažím najít hlas hromu, hromu, který ke mně promlouvá, který mi spílá. Pak sám sebe lituji. Ty ubohý filosofe, opět jsi vydán bouři, opět se zmítáš v bouřích života! Mé snění je abstraktně konkrétní. Divan se stává bárkou ztracenou ve vlnách, to náhlé hvízdání, to je vítr v plachtách. Rozzuřený vítr houká ze všech stran. Abych se vzpružil, říkám si – tvá loďka zůstává pevná, ve své kamenné lodi jsi v bezpečí. Spi navzdory bouři. Spi v bouři. Spi ve své odvaze, šťastný, že jsi člověk zmítaný vlnami.“<sup>271</sup>

2. Toho, kdo jde v noci krajinou a spatří v dáli světlo, se často zmocňuje snění o vzdálené chatrči, o malém domě, ve kterém sídlí někdo osamocený. Poustevníkova chýše je silný archetyp: „Kdo při pohledu na vzdálené světlo, ztracené v noci, nesnil o chaloupce, kdo nesnil, ještě více zatažený do pověsti, o chýši poustevníka?“<sup>272</sup> Bachelard jej důkladně rozebírá v *Poetice prostoru* a uvádí celou řadu příkladů z literatury, v níž je použit (H. Bachelin, H. D. Thoreau, R. M. Rilke).

3. Bachelarda uchvátil obraz metaře, který jej podněcuje ke snění: „V jednom italském románu jsem četl příběh metaře, který mával svým koštětem se vznešenými pohyby sekáče

---

<sup>270</sup> R. Ingarden, *Umělecké dílo literární*, přel. A. Mokrejš, Odeon, Praha 1989, s. 330–340.

<sup>271</sup> G. Bachelard, *Poetika prostoru*, viz výše, s. 50.

<sup>272</sup> Tamtéž, s. 53.

trávy. Ve svém snění kosí na asfaltu imaginární louku, velkou louku ve skutečné přírodě, v níž nacházel své mládí, velké povolání sekáče při východu slunce.<sup>273</sup> V dějinách literatury bychom jistě našli mnoho případů uklidňujícího snění, jež způsobuje zametání či sečení trávy, a dokázali jimi podpořit význam Bachelardovy fascinace. Připomeňme silný Tolstého popis z románu *Anna Karenina*, v němž jedna z ústředních postav Konstantin Levin seče trávu, či často se opakující motiv metaře v poezii Jacquese Préverta, kupříkladu v básni „A stává se někdy metaři...“<sup>274</sup> Bachelardovy knihy z poetické fáze jsou plné takovýchto obrazů, které demonstrují to, co oslovuje nehlubší nitro lidské duše. Bachelard se jejich prostřednictvím snaží popsat specifický typ estetického vnímání, v němž se na podkladě estetického objektu (poetického obrazu) rozvíjí imaginativní aktivita a ta recipientovi umožňuje odhalit hlubší vrstvy jeho nitra. Bachelardovou ambicí ovšem není založit na takto proklamovaném estetickém vnímání obecnou estetiku, která by pokrývala veškeré estetické jevy jak všech druhů umění, tak mimouměleckého estetična. Zajímají ho přednostně obrazy vycházející z řeči (*image littéraire, poétique*), a to nejvíce v oblasti poezie. Třebaže se v jeho díle setkáváme i s příklady z prózy a zcela vzácně z malířství, jedná se spíše o výjimky. Naopak mimoumělecké podněty ke snění uvádí hned po poezii nejčastěji; nejde však nikdy o případy přírodního estetična v čisté podobě, a pokud ano, jsou tyto podněty přírody poznamenané kulturou.<sup>275</sup>

## 5.2 Od psychoanalýzy k fenomenologii

V průběhu Bachelardova poetického období můžeme vysledovat jisté posuny. V raných pracích tohoto období hovoří o poetické psychoanalýze, později v rozsáhlém souboru knih ze 40. let, věnovaných jednotlivým žvlům, tento pojem opouští ve prospěch tzv. materiální imaginace, v poslední, vrcholné fázi svých *Poetik* pak svůj přístup označuje jako fenomenologii.

1. V prvním, tzv. psychoanalytickém období se Bachelard ještě silně projevuje jako epistemolog. Snaží se ukázat, jak naše subjektivní, často nevědomé představy zabraňují správně pochopit vědecké teorie, a klade si za cíl je odstranit: „Až imaginace ‚odvrhne‘ bez

---

<sup>273</sup> Tamtéž, s. 85.

<sup>274</sup> L. N. Tolstoj, *Anna Karenina*, přel. T. Hašková, Mladá fronta, Praha 1964, s. 250–255; J. Prévert, *Jen tak...*, přel. M. Macourek, SNKLHU, Praha 1958, 169–170.

<sup>275</sup> „[S]koro vždy jsme se při tom [při zkoumání – pozn. F. B.] omezili na různé výhonky materializující imaginace *nad roubem*, kde přírodu poznamenala kultura.“ G. Bachelard, *Voda a sny*, viz výše, s. 17.

úvahy vstřebávané materialistické prvky, bude mít větší volnost k vytváření nových vědeckých zkušeností.<sup>276</sup> Ale již v této první knize, věnované imaginativnímu myšlení, si uvědomuje i pozitivní aspekty básnických obrazů. Je třeba se pozastavit nad pojmem „psychoanalýza“, který používá dost volně. K Freudovi má řadu výhrad, ale inspiruje se nejméně dvěma jeho myšlenkami: A. Domnívá se, že při poznávání obrazů se odkrývají určité ne vždy vědomé sklony. B. Používá pojem „komplex“ ve Freudově (ale i Jungově) smyslu jakožto souhrn vědomých i nevědomých citově zabarvených sklonů a tendencí. Komplexy podle Bachelarda nejlépe vystihují vzory z literatury. Čtenář může při recepci poezie nalézt shodné naladění duše s daným básnickým obrazem.<sup>277</sup> Tak například „Prométheův komplex“ vychází ze zákazu rodičů přibližovat se k ohni: oheň nás láká, chceme se dozvědět, co dokáže. Z toho Bachelard odvozuje zvědavost, vůli k intelektualitě. „Empedoklův komplex“ zase spojuje pud života a pud smrti; empedoklovské snění o ohni nás poučuje o zániku všech věcí i nás samých. „Hoffmannův komplex“ je navázán na alkohol; alkohol uvolňuje rozum směrem ke snění. Vymezuje i některé další komplexy. V *Psychoanalýze ohně* se Bachelard zabývá výhradně sněním o ohni, ale už zde naznačuje, že snění podněcují všechny čtyři přírodní živly. Tím předjímá cestu, kterou se vydá v dalším období.<sup>278</sup>

2. Ve čtyřicátých letech Bachelard píše rozsáhlé knihy věnované zbylým třem živlům a začíná používat termín „materiální imaginace“. Stále více se vzdaluje ambici vytvořit vědeckou teorii snění, a z tohoto důvodu také opouští psychoanalýzou inspirovaný pojem „komplex“ (od *L'air et les songes*), a dokonce celý projekt přestává označovat za psychoanalýzu.<sup>279</sup> Jeho práce z tohoto období mají spíše povahu esejů než filosofických traktátů. Jsou založeny na interpretaci konkrétních básnických obrazů, čerpaných z obrovského spektra dějin literatury, zvláště poezie, které nenásilně vztahuje ke čtyřem

---

<sup>276</sup> G. Bachelard, *Psychoanalýza ohně*, přel. J. Hamzová, Mladá fronta, Praha 1994, s. 115.

<sup>277</sup> „Komplex pro Bachelarda zakládá možnost psychologické shody a čtení literárního textu na základě ‚psychoanalyticky řečeno přenosu‘: v rovině vášní aktivováním shodných komplexů.“ J. Hrdlička, Kosmos a obraz. Ke dvěma Bachelardovým *Poetikám*, viz výše, s. 211; Srov. „Jednota básnického díla bývá skutečně málokdy založena na něčem jiném než na komplexu. Chybí-li komplex, je dílo vytrženo z kořenů a nemá už spojení s nevědomím“. G. Bachelard, *Psychoanalýza ohně*, viz výše, s. 22.

<sup>278</sup> Srov. tamtéž, s. 98.

<sup>279</sup> Výčet důvodů, které Bachelarda vedly k zavrnutí psychoanalýzy, se pokouší podat Dufrenne: psychoanalýza 1. není schopna si snění vychutnat, místo toho je jen špatně interpretuje, 2. rozděluje člověka mezi instinkt a lidské vztahy, 3. opomíjí materii, 4. je vtíravá, protože vstupuje do samoty snivce a vnáší do vztahu mezi snivcem a jeho sněním sociální normy. Srov. M. Dufrenne, Gaston Bachelard et la poésie de l'imagination, in: M. Dufrenne, *Jalons*, Martinus Nijhoff, La Haye 1966, s. 180.

základním živlům. Základní myšlenka je zde podobná té, kterou exponoval v raném díle. Básnické obrazy vyjadřují určité základní konstanty lidské duše, jež jsou spjaty s některým z přírodních živlů, tedy s vodou, ohněm, vzduchem a zemí. Nelze je ovšem roztřídit do typizovaných komplexů. Čtení básnických obrazů vede čtenáře k různým, mnohdy rozmanitým dimenzím smyslu. Základní linií tohoto snění je živel neboli matérie, k níž se obraz vztahuje. Probouzí čtenářovu hlubinnou imaginaci, jež má sama povahu jednoho z živlů. Snění a matérie se tak vzájemně pronikají; matérie je imaginována a imaginárno se materializuje. Matérie tu není něčím vnějším, svou hmotnost získává díky imaginaci, která se nechává vést smyslově přítomným obrazem. Bachelard je přesvědčen, že snící člověk a svět, subjekt a objekt, se zde ocitají v těsném sepětí, a to natolik, že moment aktivity přechází mezi oběma póly. Každý živel má svou specifickou povahu, již vede čtenářovu imaginaci. Oheň je například zdrojem světla, umožňuje samo jevení, jež je spjato s poznáním. Voda je díky své schopnosti zrcadlit původním živlem obrazu; vyvolává ve čtenáři zasněnou melancholii, neboť obrazy, které se na ní odrážejí, nejen uchovává, ale i unáší pryč. Základním momentem matérie vzduchu je dynamický pohyb, let. Jedná se o nejsvobodnější matérii, jež podněcuje nejméně pevné a nejméně trvalé obrazy. Snící se v obrazech oplývajících matérií vzduchu osvobozuje od jakékoli tíhy.<sup>280</sup> Konečně země je živel člověku nejzřejmější a nejbližší, nebo řečeno ještě výstižněji a s ohledem na Bachelardovy intence, nejhmataelnější. Vyskytuje se v matériích, jako jsou například kov, kámen, dřevo, guma, tedy v těch, které jsou stabilní a klidné a se kterými neustále pracujeme a máme z nich „muskulární potěšení“.<sup>281</sup>

3. Do posledního období náleží *Poetiky*, v nichž Bachelard začíná používat termín fenomenologie. Jeho přístup má však jen velmi málo společného s husserlovskou fenomenologickou tradicí. Bachelard jím chce vlastně jen popsat bezprostřednost vztahu mezi subjektem (snivce, čtenáře) a obrazem v průběhu snění. Subjekt do svého snění nemá zapojovat žádné konstrukce a libovolné pojmy převzaté z předchozích zkušeností reálného Já, nýbrž má zachovat nevinnost pohledu. Jedině tak se může plně vžít do hlubinného obrazu. Fenomenologie je tak především přístupem nezatíženým žádným věděním a poznáním, je „školou naivity“: „Jako fenomenologové jsme se cítili zbaveni svých preferencí – těch, které

---

<sup>280</sup> Srov. G. Bachelard, *L'air et les songes*, José Corti, Paris 1943, s. 14–15.

<sup>281</sup> Srov.: „Ces images de la matière *terrestre*, elles s'offrent à nous en abondance dans un monde de métal et de pierre, de bois et de gommes; elles sont stables et tranquilles nous les avons sous les yeux; nous les sentons dans notre main, elles éveillent en nous des joies musculaires dès que nous prenons le goût de les travailler.“ G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, Paris 1948, s. 1.

proměňují literární vkus ve zvyk.“<sup>282</sup> Z této pozice Bachelard navrhuje přístupy předchozích dvou období, protože stále používaly určitou metodu a obrazy explikovaly nejprve skrze komplexy a později skrze projevy matérií. Ve fenomenologickém období odmítá vysvětlovat snění metodou explikace a hledat za obrazy kauzální vazby. Místo toho snění chápe jako jedinečný vztah, který vzniká mezi obrazem a snivcem, z něhož vzejde vždy jedinečná individuální interpretace. Tím se přibližuje hermeneutickému přístupu.

### 5.3 Dufrennův vztah k Bachelardovi

Bachelard náleží k nejsilnějším inspiračním vzorům v díle Mikela Dufrenna. Svědčí o tom ostatně i to, že v knize *Jalons*, jež sestává ze studií o autorech, kteří Dufrenna obzvlášť silně ovlivnili, je obsažena i důkladná analýza Bachelardova myšlení.<sup>283</sup> Srovnání přístupů obou autorů proto věnujme náležitý prostor.

1. Jak Bachelardovo pojetí imaginativního snění, tak Dufrennovo chápání estetického vnímání upřednostňuje receptivní přístup před perspektivou autorského tvoření i objektivní analýzy jednotlivých složek díla. Dufrenne sice ve *Phénoménologie* věnuje poměrně velký prostor i těmto dvěma aspektům, ale podřazuje je pod recepci, již považuje za hlavní východisko.

2. Oba autoři mají za to, že pravá estetická zkušenost přesahuje empirický rámeček a rozezvučuje hlubší vrstvy, jež jakoukoli prostoročasnou zkušenost teprve zakládají.

3. Dufrenne vysoce oceňuje Bachelardovu koncepci materiální imaginace, dokonce se dá z mnoha důvodů usuzovat, že právě Bachelard inspiroval jeho pojetí imaginace a imaginárního jakožto aktivní rozezvučování hloubky, kterým se dostáváme k základu Přírody. To, že si byl vědom originality „materiální imaginace“, dokazuje i následující citát, v němž ji porovnal s imaginací formální: „Formální imaginace, která je vykonávána ve znamení zraku, tvoří obrazy pocházející ještě z vnímání, (kdežto) materiální imaginace tvoří obrazy imaginované, jež se nacházejí vskutku před percepcí jako *dobrodružství vnímání*.“<sup>284</sup> Formální imaginace (a Dufrenne zde naráží přednostně na Kantovo pojetí) slouží vnímání, uspořádává názor, avšak nepřesahuje kompetence zprostředkovatelské funkce. Naproti tomu

---

<sup>282</sup> G. Bachelard, *Poetika snění*, viz výše, s. 9.

<sup>283</sup> M. Dufrenne, Gaston Bachelard et la poésie de l'imagination, viz výše, s. 174–187.

<sup>284</sup> „L'imagination formelle, qui s'exerce sous le signe de la vision, produit des images encore perçues, l'imagination matérielle des images imaginées, qui se situent vraiment en avant de la perception, comme «une aventure de la perception».“ Tamtéž, s. 176.

imaginace materiální je skutečně hlubinná a jedině jejím prostřednictvím pronikáme k původnímu nitru obrazů. Oba dva typy jsou důležité; pro realistické Já je nezbytná formální imaginace, pokud se ale máme dostat k pravdám duše, je třeba zapojit imaginaci materiální.

Dufrennovu přístupu je pochopitelně takové vymezení materiální imaginace blízké v tom, že se řídí nikoli zvyky osvojenými zkušeností, nýbrž mimoempirickou hloubkou. Pozastavuje se ovšem nad koncepcí matérie. V druhém období materiálního snění bylo výchozím Bachelardovým tvrzením, že hlubinné obrazy jsou charakteristické jednou ze základních čtyř matérií a v člověku probouzejí podle této matérie příslušný způsob materiální imaginace. Toto východisko v posledním, fenomenologickém období rozvolnil směrem k hermeneutickému způsobu interpretace, protože dospěl k názoru, že kdyby se držel původního přístupu, muselo by být každé snění vysvětlováno z předem určeného principu (tj. z té které matérie), a nikoli ze snění samotného. Dufrenne chápe Bachelardův posun, ale domnívá se, že se v jeho myšlení vytratila předchozí ambice spojit psychiku s materialitou, ducha s hmotou, a to tak, aby si byly vzájemně rovnocenní, aby se dostali do souladu. Tento moment byl mimořádně blízký Dufrennovým snahám, ačkoli Bachelardova filosofie byla pro něj vždy problematická.<sup>285</sup> Základní úskalí Bachelardovy filosofie spočívá podle Dufrenna v jeho filosofických východiscích, jež se opírají o Jungovu archetypální psychologii. Příklon k hermeneutickému způsobu výkladu v pozdních *Poetikách* nijak nepozměnil filosofické založení celého projektu; ostatně jsme v předchozí kapitole viděli, že Jung využíval hermeneutický typ výkladu taktéž. Bachelardova filosofie je tak založením hlubinnou psychologií jungovského typu. Je to, jak sám píše, „psychologická poetika, poetika Psýché“.<sup>286</sup>

Z těchto důvodů lze na ni použít Dufrennovy argumenty kritizující hlubinný subjektivismus. Precizní porovnání Bachelardových a svých vlastních pozic podává na konci studie mu věnované. Bachelardovo pojetí imaginace, jak zde píše, nevychází z původního monismu Přírody. Imaginace je u něj nejprve dualistická a z dualismu se proměňuje v monismus.<sup>287</sup>

---

<sup>285</sup> Dufrenne píše, že Bachelard „vyšlapává cestu filosofii přírody – cestu, kterou nicméně nesleduje do cíle“ [il fraye la voie à une philosophie de la nature – voie que cependant ne suivra jusqu’au terme]. Tamtéž, s. 180.

<sup>286</sup> G. Bachelard, *Poetika snění*, viz výše, s. 21.

<sup>287</sup> Srov.: „L’imagination est-elle le lieu d’un monisme fondamental? Il ne le semble pas; elle est plutôt le lieu où le dualisme vire au monisme, mais sans que le monisme s’accomplisse et que se dessine un en-déçà de l’homme.“ M. Dufrenne, Gaston Bachelard et la poésie de l’imagination, viz výše, s. 185.

Snivec se v imaginujícím snění pojí s obrazem tak, že se s ním dostává do jednoty. Imaginace zde vytváří nový svět, v němž manifestuje schopnosti subjektu; dokáže vytvářet jen imaginárno, ale nikoli „možnosti tohoto světa“ (*un possible du monde réel*). Imaginární obrazy, které imaginace tvoří, jsou založeny v člověku, a nikoli v přírodě. Uvádí-li člověka ke štěstí a do stavu nevinnosti, jedná se o stavy vytvořené člověkem, ne světem. Jediný původ, který Bachelarda zajímá, je uložen v člověku, a nikoli v Přírodě. Jediná Odyssea je Odyssea vědomí.<sup>288</sup> Bachelarda zajímá cesta duše.

4. Řečový charakter obrazů. Snění hlubinných obrazů i apriorní estetické zkušenosti se odehrávají jedině v řeči, jsou ze své podstaty řečové neboli poetické. Pojem „poetický“ chápe Bachelard i Dufrenne víceméně totožně.<sup>289</sup> Dufrenne při popisu Bachelardova pojetí „poetického“ využívá dva významy tohoto slova: poetické je zaprvé spjato s řečí a zadruhé s tvořením; poetický obraz se odehrává v řeči a je dotvářen pomocí imaginace. Musí se odehrávat v řeči, před slovem by bylo pouhou percepcí (smyslovou jistotou), teprve se slovem se podněcuje imaginace, která umí rozvíjet ambivalenci poetických obrazů.<sup>290</sup>

Bachelard chápe hlubinné obrazy jako důkaz toho, že ne veškerý jazyk funguje arbitrárně, tedy že vztah mezi označujícím a označovaným v jazykových znacích není dán jen na základě společenské konvence. Pravý „snivec slov“ zakouší původní jednotu označujícího a označovaného, jazyka a světa, která předchází empirickému realismu. Dufrennova koncepce poetické (resp. estetické) řeči je rovněž postavena na této „protiarbitrárnosti“. Také Dufrenne se snaží obhájit myšlenku původní tělesné stejnorodosti mezi člověkem a světem, ale zásadní argumenty pro tuto obhajobu přebírá již ze svých ontologických úvah a nijak významně svou filosofii řeči neobohatí.<sup>291</sup>

Bachelardův vliv na Dufrenna je patrný v celém jeho díle. Jistě nejsilněji se odráží v koncepci imaginace a imaginárna s oním rozezvučováním hloubek a v protiarbitrárním založení poetické řeči.

Na Bachelarda navázalo několik dalších myslitelů, z nichž nejvýznamnějším je bezesporu Gilbert Durand. Tento autor ve svém obsáhlém díle rozvíjel především Bachelardovo pojetí

---

<sup>288</sup> Srov. „L'origine – la seule origine qui l'intéresse – est en l'homme, et non dans la Nature. La seule Odysée est celle de la conscience.“ Tamtéž, s. 187.

<sup>289</sup> Dufrenne častěji používá výraz „estetický“, ale například v knize *Le poétique*, v níž zdůrazňuje roli řeči v estetické zkušenosti, volí výraz „poetický“. Výrazy považujeme za synonyma.

<sup>290</sup> Srov. tamtéž, s. 179.

<sup>291</sup> Srov. kap. 3.4.3.4 „Apriorní řeč“, viz výše.

imaginativního snění, které nazýval „symbolickou imaginací“. Bachelardovy úvahy ovšem výrazně rozšiřuje. Provádí velmi detailní kritiku západního myšlení, jež ovládá scientismus a s ním nedílně spjatý ikonoklasmus. Problém symbolu vykládá na pozadí celé filosofické tradice; vedle Bachelarda navazuje také na Cassirera, Junga a především Ricœura. Navrhuje klasifikaci znaků, v níž znakům symbolickým přiznává výsadní roli pro život člověka i fungování společnosti.<sup>292</sup> Vzhledem k tomu, že Durandova filosofická východiska jsou převzata z Bachelarda a Paula Ricœura a ve vztahu k Dufrennovi v zásadě nic dalšího nenabízejí, nevěnujeme mu další pozornost, kterou by si v jiných ohledech jistě zasloužil.

---

<sup>292</sup> Srov. např. G. Durand, *Symbolická imaginace*, viz výše.



## Seznam použité literatury

### Primární literatura

- Bachelard, G., *L'air et les songes*, José Corti, Paris 1943.
- , *La formation de l'esprit scientifique*, J. Vrin, Paris 1986.
- , *La terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, Paris 1948.
- , *Poetika prostoru*, přel. J. Hrdlička, Malvern, Praha 2009.
- , *Poetika snění*, přel. J. Hrdlička, Malvern, Praha 2010.
- , *Psychoanalýza ohně*, přel. J. Hamzová, Mladá fronta, Praha 1994.
- , *Voda a sny*, přel. J. Hamzová, Mladá fronta, Praha 1997.
- Bullough, E., Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, in: Bullough, E., *Estetická distance včera & postvčera*, přel. Z. Böhm, Společnost pro estetiku, Praha 1998, s. 12–31.
- Casey, E. S., *Imagining. A Phenomenological Study*, Indiana University Press, Bloomington, 2000.
- Dufrenne, M., *A priori imaginace*, přel. Felix Borecký, *Acta universitatis Carolinae. Philosophica et Historica. Studia Aesthetica VIII*, 2015, s. 81–89 (Dufrenne, M., *Les a priori de l'imagination*, in: *Archivo di Filosofia [Surrealismo e simbolismo]*, Padua, Cedam 1965, s. 53–63).
- , *Art et politique*, Union Général d'Éditions, Paris 1974.
- , *La critique de la raison dialectique*, in: Dufrenne, M., *Jalons*, Martinus Nijhoff, La Haye 1966, s. 150–168.
- , *Critique littéraire et phénoménologie*, in: Dufrenne, M., *Esthétique et philosophie I*, Klincksieck, Paris 1988, 144–158.
- , *Gaston Bachelard et la poésie de l'imagination*, in: Dufrenne, M., *Jalons*, Martinus Nijhoff, La Haye 1966, s. 174–187.
- , *L'imaginaire*, in: Dufrenne, M., *Esthétique et philosophie II*, Klincksieck, Paris 1976, s. 99–132.
- , *Intentionnalité et esthétique*, in: Dufrenne, M., *Esthétique et philosophie I*, Klincksieck, Paris 1988, s. 53–61.
- , *L'inventaire des a priori. Recherche de l'originare*, Christian Bourgois Editeur, Paris 1981.

- , *Jalons*, Martinus Nijhoff, La Haye 1966.
- , *La notion d'a priori*, Presses Universitaires de France, Paris 1959 (*The Notion of the A Priori*, přel. E. S. Casey, Northwestern University Press, Evanston 1966).
- , *Language & Philosophy*, Indiana University Press, Bloomington 1963.
- , *Le poétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1973.
- , *Pour l'homme*, Édition du Seuil, Paris 1968.
- , *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 2 sv., Presses Universitaires de France, Paris 1967 (Dufrenne, M., *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, přel. E. S. Casey a kol., Northwestern University Press, Evanston 1973).
- , *Subversion et perversion*, Presses Universitaires de France, Paris 1977.
- , (s P. Ricœur), *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence*, Éd. du Seuil, Paris 1947.
- Durand, G., *Symbolická imaginace*, přel. H. Bednaříková, Malvern, Praha 2012.
- Gadamer, H.-G., *Aktualita krásného*, přel. D. Filip, Triáda, Praha 2003.
- , *Pravda a metoda. Nárys filozofické hermeneutiky I*, přel. D. Mik, Triáda, Praha 2010.
- , Text a interpretace, in: Gadamer, H.-G., *Pravda a metoda II*, přel. D. Mik, Triáda, Praha 2011, s. 275–300.
- Grondin, J., *Úvod do hermeneutiky*, přel. B. Horyna, OIKOYMENH, Praha 1997.
- Freud, S., *Bádník a lidské fantazie*, in: Freud, S., *O člověku a kultuře*, přel. J. Pechar, Odeon, Praha 1990, s. 81–89.
- , *Já a Ono*, in: Freud, S., *O člověku a kultuře*, přel. J. Pechar, Odeon, Praha 1990, s. 98–138.
- , *Nespokojenost v kultuře*, in: Freud, S., *O člověku a kultuře*, přel. L. Hošek, Odeon, Praha 1990, s. 316–380.
- , *Nová řada přednášek k úvodu do psychoanalýzy*, in: Freud, S., *Vybrané spisy I*, přel. E. Wiškovský, Státní zdravotnické nakladatelství, Praha 1969, s. 353–481.
- Habermas, J., *Moderna – nedokončený projekt*, in: Gál, E., Marcelli, M. (eds.), *Za zrkadlom moderny*, studii přel. L. Kiczko, Kalligram, Bratislava 1991, s. 299–318.
- Heidegger, M., *Bytí a čas*, přel. I. Chvatík, P. Kouba, J. Němec, M. Petříček, OIKOYMENH, Praha 1996.
- , *Kant a problém metafyziky*, přel. J. Pechar, OIKOYMENH, Praha 2004.
- Husserl, E., *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*, přel. O. Kuba, Academia, Praha 1972.
- Ingarden, R., *Umělecké dílo literární*, přel. A. Mokrejš, Odeon, Praha 1989.

- Jung, C. G., *Analytická psychologie. Její teorie a praxe*, přel. K. Lukášová-Černá, K. Plocek, Academia, Praha 1992.
- , O podstatě snů, in: Jung, C. G., *Výbor z díla I. Základní otázky analytické psychologie a psychoterapie v praxi*, přel. kol. autorů, nakl. Tomáše Janečka, Brno 1996, s. 219–239.
- , Picasso, in: Jung, C. G., *Duše moderního člověka*, přel. K. Plocek, Atlantis, Brno 1994, s. 149–154.
- , Ulysses – Monolog, in: Jung, C. G., *Duše moderního člověka*, přel. K. Plocek, Atlantis, Brno 1994, s. 124–148.
- , *Výbor z díla II. Archetypy a nevědomí*, přel. E. Bosáková, K. Černá, J. Černý, nakl. Tomáše Janečka, Brno 1997.
- , Vztahy mezi já a nevědomím, in: Jung, C. G., *Výbor z díla III. Osobnost a přenos*, přel. A. Bernášková, J. Škodová, L. Běťák, nakl. Tomáše Janečka, Brno 1998, s. 7–156.
- , Seele und Erde, in: Jung, C. G., *Seelenprobleme der Gegenwart*, Rascher, Curych 1931.
- Merleau-Ponty, M., *Fenomenologie vnímání*, přel. J. Čapek, OIKOYMENH, Praha 2013.
- , *Primát vnímání*, přel. J. Halák, Togga, Praha 2011.
- Mukařovský, J., Individuum a literární vývoj, in: Mukařovský, J., *Studie I*, Host, Brno 2007, s. 336–352.
- , Záměrnost a nezáměrnost v umění, in: Mukařovský, J., *Studie I*, Host, Brno 2007, s. 353–388.
- Platón, Menón, in: Platón, *Euthydemos, Menón*, přel. F. Novotný, OIKOYMENH, Praha 2000, s. 65–114.
- Prévert, J., *Jen tak...*, přel. M. Macourek a další, SNKLHU, Praha 1958.
- Ricœur, P., *Čas a vyprávění I*, přel. M. Petříček, OIKOYMENH, Praha 2000.
- , Existence a hermeneutika, in: Ricœur, P., *Život, pravda, symbol*, přel. M. Rejchrt, OIKOYMENH, Praha 1993, 168–187.
- , Expliquer et comprendre, in: Ricœur, P., *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Édition du Seuil, Paris 1986, s. 179–203.
- , *Filosofie vůle II*, přel. M. Lyčka, OIKOYMENH, Praha 2011.
- , *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*, Texas Christian University Press, Texas 1976 (Ricœur, P., *Teória interpretácie. Diskurs a prebytok významu*, přel. Z. Kalnická, Archa, Bratislava 1997).

- , *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris 1975.
- , *Le conflit des interprétations. Essais d'hérméneutique I*, Éd. du Seuil, 1969.
- , The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling, *Critical Inquiry* 5, 1978, č. 1, Special Issue on Metaphor, s. 143–159.
- , *Myslet a věřit. Kritika a přesvědčení*, přel. M. Rejchrt, Kalich, Praha 2000.
- , Struktura, slovo, událost, in: Ricœur, P., *Život, pravda, symbol*, přel. M. Rejchrt, OIKOYMENH, Praha 1993, s. 203–219.
- , *Úkol hermeneutiky*, přel. A. Kliková, Filosofia, Praha 2004.
- Sartre, J.-P., *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris 1940.
- , *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1948.
- Sedmidubský, M. (ed.), *Čtenář jako výzva. Výbor prací kostnické školy recepční estetiky*, Host, Brno 2001.
- Tolstoj, L. N., *Anna Karenina*, přel. T. Hašková, Mladá fronta, Praha 1964.

### **Sekundární literatura**

- Borecký, F., Fantazie a znázornění (úhel), *Art&Antiques*, , roč. 12, 2013, č. 2, s. 2.
- Casey, E. S., L'imagination comme l'intermédiaire, in: Lascault, G. (ed.), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, Union Général d'Éditions, Paris 1975, s. 93–113.
- , Translator's Foreword, in: Dufrenne, M., *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, přel. E. S. Casey a kol., Northwestern University Press, Evanston 1973, s. XV–LXVII.
- Čapek, J., *Maurice Merleau-Ponty. Myslet podle vnímání*, Filosofia, Praha 2012.
- Deleuze, G., Guattari, F., *Co je filosofie?*, přel. M. Petříček, OIKOYMENH, Praha 2001.
- Descombes, V., *Stejně a jiné. Čtyřicet pět let francouzské filosofie (1933–1978)*, přel. Miroslav Petříček, OIKOYMENH, Praha 1995.
- Figurelli, R., La notion d'*a priori* chez Mikel Dufrenne, in: Lascault, G. (ed.), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, Union Général d'Éditions, Paris 1975, s. 133–141.
- Havlíček, A., Menónovo pojetí anamnése, *Reflexe*, roč. 3, 1993, č. 10, s. 1–9.
- Hopcke, R. H., *Průvodce po sebraných spisech C. G. Junga*, přel. J. a K. Černí, nakl. Tomáše Janečka, Brno 1994.

- Hrdlička, J., Kosmos a obraz. Ke dvěma Bachelardovým *Poetikám*, in: Bachelard, G., *Poetika snění*, přel. J. Hrdlička, Malvern, Praha 2010, s. 201–223.
- Hušek, V., *Symbol ve filosofii Paula Ricæura*, Trinitas, Svitavy 2004.
- Charles, D., Mikel Dufrenne et l'idée de nature, in: Lascault, G. (ed.), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, Union Général d'Éditions, Paris 1975, s. 73–88.
- , Voir, écouter, penser. A propos *L'œil et l'oreille*, in: Saison, M. (ed.), *Mikel Dufrenne et les arts*, Université Paris X – Nanterre, Paris 1998, s. 35–41.
- Jacquet, F., *Naître au monde. Essai sur la philosophie de Mikel Dufrenne*, Ed. Mimésis, Paris 2014.
- Kelly, M. (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, New York 1998.
- Lascault, G. (ed.), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, Union Général d'Éditions, Paris 1975,
- Morpurgo-Tagliabue, G., *Současná estetika*, přel. J. Jůzl a Z. Plošková, Odeon, Praha 1985.
- Pedersen, G. J., *Art, Empathy, Truth. On the Phenomenology of Aesthetic Experience by Mikel Dufrenne*, Master thesis, University Oslo 2013; dostupné na: <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/35951/PedersenxMaster.pdf?sequence=2>
- Pourquoi esthétique? Hommage à Mikel Dufrenne, *Revue d'esthétique*, 1992, č. 21.
- Ricœur, P., Introduction à *Ideen I* de E. Husserl par le traducteur (à Mikel Dufrenne), in: Husserl, E., *Idées directrices pour une phénoménologie*, Editions Gallimard, Paris 1950, s. XI–XXXIX.
- , Philosophie, sentiment et poésie, *Esprit*, 1961, č. 3, mars, s. 504–512.
- , Preface, in: Dufrenne, M., *The Notion of the A Priori*, přel. E. S. Casey, Northwestern University Press, Evanston 1966, s. IX–XVII.
- Saint-Girons, B., Dufrenne et l'*a priori* matériel, in: Saison, M. (ed.), *Mikel Dufrenne et les arts*, Université Paris X – Nanterre, Paris 1998, s. 43–56.
- Saison, M. (ed.), *Mikel Dufrenne et les arts*, Université Paris X – Nanterre, Paris 1998.
- , Mikel Dufrenne: imaginaire et anarchie, in: Lascault, G. (ed.), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, Union Général d'Éditions, s. 11 – 20.
- , Mikel Dufrenne 1946–1953, in: Bianco, G., Fruteau de Laclos, F., *L'angle mort des années 1950*, Publication de la Sorbonne, Paris 2016, 83–105.

Stromšík, J., Proč právě Freud?, in: Freud, S., *O člověku a kultuře*, Odeon, Praha 1990, 397–428.

Ševčík, M., Požadavky hodnot. Problém estetických hodnot u Mikela Dufrenna, in: Kolář, M. (ed.), *Krása významu*, UJEP, Ústí nad Labem 2013, s. 52–61.

Taminiaux, J., Notes sur une phénoménologie de l'expérience esthétique, *Revue Philosophique de Louvain*, 3ème série, Tome 55, č. 45, 1957, s. 93–110.

Tertullian, N., En rélisant la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, in: Lascault, G. (ed.), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, Union Général d'Éditions, Paris 1975, s. 115–127.

Zuska, V., Estetická distance – dialog sebereflexe, in: Bullough, E., *Estetická distance včera & postvčera*, přel. Z. Böhm, Společnost pro estetiku, Praha 1998, s. 3–11.

**V práci jsou použity pasáže či upravené pasáže z již vydaných textů:**

1. Jádru 2. části dizertace (od kap. 2.1 po kap. 2.7.2) bylo publikováno jako: Borecký, F., *Koncepce a priori Mikela Dufrenna*, *Acta universitatis Carolinae. Philosophica et Historica. Studia Aesthetica VIII*, 2015, s. 57–79.

2. Kapitola 3.3. „Polemika s Bulloughovou antinomií distance“ byla popularizační formou a v kratší podobě publikována jako: Borecký, F., *Zkušenost a hloubka*, *Art&Antiques*, roč. 14, 2015, č. 8, s. 3.

## Resumé

Cílem předkládané dizertační práce je představit Dufrennovu originální koncepci imaginace a poukázat na její význam pro filosofickou estetiku. Soustředíme se na kritickou interpretaci dvou variant, které Dufrenne ve svém díle promýšlí. První vychází z perspektivy teorie poznání, druhá z perspektivy ontologické. V obou případech Dufrenne obhajuje stanovisko, že imaginace je produktivní, realizující aktivita, jež se formativním způsobem podílí na poznávání apriorních pravd lidského bytí ve světě. Takové poznání se nejplněji uskutečňuje v estetické zkušenosti. Jedině v ní se totiž člověk otevírá vnějšímu světu a přitom s tímto světem udržuje vztah původní tělesnosti, která je jim oběma – jak člověku, tak světu – společná. Právě imaginace a její korelát imaginárno se v estetické zkušenosti vzájemně podněcují k rozezvučování nejvlastnějších možností lidského bytí ve světě a umožňují člověku, aby se dostal z povrchní empirické roviny do hlubinné roviny *a priori*, v níž lze zakoušet původní tělesnou jednotu, jež je stejného rodu jak pro subjekt, tak pro objekt.

**Klíčová slova:** Mikel Dufrenne; fenomenologie; estetická zkušenost; imaginace; imaginárno; reálno; smyslové pociťování; *a priori*; poznání; cit; bytí ve světě; Příroda; hloubka

## Summary

The aim of this dissertation thesis is to present Dufrenne's original conception of imagination and to highlight its significance for philosophical aesthetics. We focus on a critical interpretation of two alternative approaches which Dufrenne considers in his work. The first approach is based on a noetic perspective, the other on an ontological one. In both cases, Dufrenne claims that imagination is a productive, effecting activity which in a formative manner participates in knowledge of *a priori* truths regarding human being in the world. Such knowledge is most fully accomplished in the aesthetic experience. Only there a man opens oneself to the external world while maintaining with it a relation of primordial corporeity, which they both – i.e., both humans and the world – share. Imagination and its correlate, the imaginary, in an aesthetic experience stimulate each other and enable a reverberation of the most fundamental possibilities of human being in the world. It is imagination and the imaginary which enable a man to penetrate the superficial empirical level and reach the deep level of the *a priori*. On the level of the *a priori*, a man can experience the original corporeal unity which is of the same kind for both the subject and object.

**Keywords:** Mikel Dufrenne; phenomenology; aesthetic experience; imagination; the imaginary; the real; the sensuous; the *a priori*; cognition, sentiment; being in the world; Nature; depth