

Fantazie a imaginace v pojetí Marca Richira

Marc Richir: *Phantasia, imagination, affectivité*

Grenoble, Éditions Millon 2004. 533 s.

Marc Richir podobně jako Renaud Barbaras navázal na myšlení Merleau-Pontyho v jeho důrazu na prožívanou tělesnost. U obou to vedlo i k ocenění postoje, jaký u nás k Husserlově fenomenologii zaujal nakonec Jan Patočka, takže právě oni přispěli podstatnou měrou k zhodnocení Patočkova díla ve Francii. A ti, kdo u nás navazují na Patočkovu myšlení, dostávají se nevyhnutelně do blízkosti oné dráhy, ve které se pohybuje myšlení těchto dvou francouzských filosofů. Pokusím se nastínit některé rysy Richirovy představby fenomenologie, tak jak je lze vysledovat především v jeho knize *Phantasia, imagination, affectivité*.

Podstatným rysem Richirovy koncepce je role, jakou v ustavení mezilidských vztahů hraje to, co označuje – v protikladu k imaginaci – řeckým slovem *phantasia* (v transkripci *phantasia*). Přeložíme-li tento výraz českým slovem *fantazie*, musíme ovšem z jeho významu vyloučit všechno, o čem bychom mohli říci: je to jen pouhá *fantazie*. Právě vztah mezi tím, co označuje jako *fantazii*, a *imaginací* hraje pak zásadní roli při Richirově popisu toho, jak se utvářejí mezilidské vztahy, i při charakterizování poruch, k nimž při tomto vývojovém procesu může docházet. Problematikou týkající se *imaginace* a *fantazie* se ve svých rukopisech intenzivně zabýval i Husserl. Texty z jeho rukopisné pozůstalosti, které se jí týkají, byly v roce 1980 vydány v 23. svazku *Husserlian*. Rozborem Husserlových textů pocházejících z jara 1912 Richirova kniha ostatně začíná.

V těchto textech Husserl uvažuje, čím je ono *fictum*, které se nám jeví ve *fantazii*, srovnatelné s oním obrazovým objektem (*Bildobjekt*), který si utváříme na základě fyzicky daného obrazu, a čím se od něho liší. Přitom vyvstává i otázka vztahu

k vědomí času. Podle jedné z Husserlových formulací v případě fantazie v tom, co se jeví, „zcela chybí vztah k přítomnému okamžiku“.¹ A Richir na Husserlovy úvahy navazuje, když konstatuje, že to, co se jeví ve fantazii, sice vyvstává a zaniká v retencích a protencích, ale k těmto retencím a protencím dochází uvnitř přítomnosti (présence) jakožto fáze toho, co je současné: není to přítomnost přítomného okamžiku.

K Husserlově koncepci vnitřního času má Richir obecně kritické výhrady: její „próton pseudos“ je podle něho právě „neschopnost pojímat přítomnost bez přesně určitelného přítomného okamžiku“.² Husserlův omyl podle Richira „spočíval v tom, že chtěl časový ‚proud‘ analyzovat podle matematického modelu infinitezimálního počtu“ (PIA, s. 476): čas v jeho smyslu není časem přítomnosti, je časem přítomnosti (présent) jakožto soustředěného v bodovém okamžiku; může to být přítomnost minulé ve znovuvzpomínce nebo při anticipaci přítomnosti budoucí, ale není to čas přítomnosti (présence). Tento „kvazifyzický čas, kde je jen přítomnost a to, co je před a co je po“, představující „samu strukturu stability“, je časem našeho „styku s věcmi“, ale je omylem chápat ho spolu s Husserlem jako jediný možný čas, protože „jeho monotónnost je současně neschopná fundovat naši identitu jinak než formálním způsobem“, a tedy neschopná „vysvětlit naši historii“ (PIA, s. 496).

S kritikou Husserlova vnitřního vědomí času se můžeme setkat i v Richirově studii „Pasivní syntéza a temporalizace/spacializace“, která je jednou ze tří studií tohoto autora, jež jsou dostupné v českém překladu. Richir v ní zdůrazňuje „pojetí smyslového jakožto přítomnosti, která nikdy nemůže být vstřebána do předpokládané aktuality nějakého smyslově pocíťovaného a jež je vždy překřídována absencí smyslově nevnímání“.³

Čím je pro Richira fantazie, lze ilustrovat příkladem z jiného textu obsaženého ve 23. svazku *Husserlian*. Jde o příklad herce ztělesňujícího určitou roli: ta se pro Husserla řadí mezi taková ficta, která označuje jako „smíšená“, protože konflikt mezi reálným (postavou herce) a fiktivním (postavou, kterou hraje) zůstává jen v potenciálním stavu a nevyúsťuje jako v případě obrazového objektu v škrtnutí toho, co samo nemá status reality a co odkazuje jen na nepřítomné reálno: jde tu tedy právě o určité smíšení reality a imaginárna. Jestliže při imaginaci je zobrazující objekt nebo vynořující se představa jen nejsoucnem a intencionálně odkazuje k zobrazovanému, jež je kladeno v modu jakoby (vyznačuje se tedy kvazi-pozicionalitou), v případě divadelní iluze to, co herec vytváří svou reálnou aktivitou, svými

1 Husserliana. Bd. 23: Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925). Hrsg. E. Marbach. Den Haag, Martinus Nijhoff 1980, s. 79.

2 Richir, M., *Phantasia, imagination, affectivité*. Grenoble, Éditions Millon 2004, s. 481. V dalším odkazujeme na toto dílo tak, že za citací uvedeme zkratku PIA a číslo strany.

3 Richir, M., Pasivní syntéza a temporalizace/spacializace. Přel. J. Fulka. In: Novotný, K. (ed.), *Co je fenomén. Husserl a fenomenologie ve Francii*. Praha, Nakl. Pavel Mervart–Oikúmené 2010, s. 210.

pohyby, svou mimikou a úpravou svého zjevu, není zobrazujícím objektem, v němž nějaký jiný objekt má svoji obrazovou kopii: „Nikde zde nedochází,“ říká Husserl v jedné z citovaných pasáží, „k zpodobení ve smyslu obrazu-kopie, to znamená k vědomí, v němž perceptivní fictum činí vědomým nějaký jiný objekt.“⁴ V návaznosti na Husserlovy formulace pak Richir prohlašuje, že u herce nejde o „více či méně dokonalou zrcadlovou mimésis jiné osoby, ať už reálné nebo imaginární, nýbrž o mimésis nezrcadlovou, aktivní a zevnitřní“, kterou umožňují právě jen „fantazie a řečové fenomény“ (PIA, s. 501). V jedné z pasáží Husserlova textu nachází sice výraz jeho přesvědčení o harmonické soudržnosti, která charakterizuje zkušenost reálného a i přes veškeré parazitování fiktivna se vždy prosadí, pro Richira však představuje toto přesvědčení právě jeden z nejhrouževnatějších Husserlových předpokladů a citovaný příklad mu slouží jako východisko pro zásadní rozlišení fantazie a imaginace. Jestliže imaginace je kvazikladením zobrazeného předmětu, fantazie je charakterizována nekladoucí neutralitou. Divadelní iluzi, která je zvláštní směsí reálného a fiktivního, Husserl označuje jako „perceptivní fantazii“ – aby však iluze fungovala, říká Richir, realita tu musí být, ale aniž by byla kladena, tak jak tomu ostatně je i při hře dětí (PIA, s. 502).

Pro Richira je fantazie tím, co umožňuje dítěti už v nejranějším stadiu, aby se svým „fantazijním Já“ odpoutávalo od onoho absolutního zde, kterým je charakterizováno vědomí, pro něž by existovalo jen to, co Husserl v *Karteziánských meditacích* označuje jako „primordiální svět“, a přenášelo se tak do onoho „zde“, na něž je vázáno vědomí druhé lidské bytosti (kterou je pro dítě zpravidla matka). Tímto způsobem dochází k ustavení (Stiftung)⁵ interfaktivity (výraz, kterým Richir označuje vztah k druhé lidské bytosti). Fantazie prezentuje nikoli představy toho, co se děje v druhém, ale spíše jen jakési náznaky, které čekají na své potvrzení jeho řečovými projevy. Retence a protence, které se navzájem protkávají uvnitř přítomnostní fáze, jsou tak konstituovány navzájem propletenými komplexy řečových apercepcí a apercepcí fantazie. Jako řeč (langage) označuje ovšem Richir komunikaci, která nepoužívá prvotně jazykových znaků: „řeč musí být pojmána v širokém smyslu, tak jak k tomu vybízí Husserl,“ říká Richir už v knize *Phénoménologie en esquisses*,⁶ to znamená, že do ní musí být zahrnuti jak „gesta, hry fyziognomie“, tak také „mlčení, důrazy atd.“⁷ V konglomerátu řečových apercepcí a apercepcí

4 *Husserliana*. Bd. 23: Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925), c.d., s. 519. Citováno v PIA na s. 504.

5 Výraz Stiftung bývá překládán jako „založení“; připadá nám nicméně, že výraz „ustavení“ lépe vystihuje jistou spontánnost tohoto vývojového kroku.

6 Richir, M., *Phénoménologie en esquisses*. Grenoble, Éditions Millon 2000, s. 386.

7 Zdá se ovšem, že u Richira tu došlo k určité změně v rozlišování toho, co označuje jako „langage“, a toho, co označuje jako „langage“, když hovoří o „interruption des phénomènes de langage (d'abord avant l'acquisition même de la parole)“. Ještě ve *Phénoménologie en esquisses* (c.d., s. 386) označoval onu komunikaci, která nepoužívá prvotně jazykových znaků, tedy tu,

fantazie je něco, „co svými vzájemnými poukazy v jejich vzájemných posunech vyvolává představu jakési archaické ‚intencionality‘, která není intencionalitou aktu, a která je tudíž vždy nekladoucí, aniž by proto byla imaginativní“, říká Richir. Protože ještě nedošlo k ustavení imaginace, „nekladoucí fantazie“ nemohla být ještě „převedená v kvazikladoucí imaginaci“⁴⁸ (PIA, s. 484).

Vývoj dítěte je takto pro Richira sledem určitých ustavení (Stiftungen). Jestliže už fantazie umožňovala, aby došlo k ustavení intersubjektivní, s imaginací je spojeno ustavení intencionálního prezentu intencionálního aktu imaginace, přičemž se „konkrétní čas řečové přítomnosti“ přeměňuje „v prázdný čas, jehož středem je právě intencionální prezent jakožto maximum intenzity“ obklopené retencemi a protencemi (PIA, s. 490). To, že zobrazující objekt i perceptivní představa jsou ficta, nese pak s sebou možnost určitého rozštěpení (Spaltung), k němuž dochází v případě selhání ustavené interfaktivity, to znamená při přerušení oné citové komunikace, kterou umožňují řečové fenomény ve výše zmíněném smyslu, tedy tak jak existují ještě předtím, než dítě začne mluvit.

Z toho, že ustavení intencionality je zčásti (pokud právě nejde o to, co bylo označeno jako jakási archaická „intencionalita“) spjata právě s ustavením imaginace, plyne také, že „intencionální smysl je původně [...] imaginativní“ a že zprvu vzniká tím způsobem, že řečový smysl je členěn imaginativními významy fantasmatu. Aby ustavení imaginace umožňovalo přístup k realitě, je třeba, aby se ona kvazikladoucí intencionalita vztažená k fantasmatu jako k výtvaru imaginace od něho oddělila a zaměřovala se „právě tak na objekty perceptivní, jako na objekty imaginární“ (PIA, s. 446). Podmínkou toho ovšem je, že afektivita zůstává v určitých mezích, že se z nich nevymyká ani svou přemírou, ani svým nedostatkem. A protože stabilizaci a harmonizaci fantazie a afektivity jsou s to zajišťovat řečové fenomény, je samozřejmě podmínkou zdravého vývoje dítěte řečová komunikace s matkou. Tato komunikace má být podle formulace psychoanalytika D. W. Winnicotta, kterou v této souvislosti Richir připomíná, „dostatečně dobrá“, což znamená, že matčin citový vztah k dítěti se bude držet v určitých mezích, nepřekračovaných ani ve směru nedostatku, ani ve směru přemíry. V Richirových úvahách hraje podstatnou roli i Winnicottův pojem přechodového objektu (transitional object), připomínající tak trochu zmíněnou divadelní iluzi, při níž neexistuje konflikt mezi rolí a reálnou osobou

(Pokrač. pozn. č. 7) která probíhá mezi matkou a dítětem ještě předtím, než se dítě naučí mluvit, výrazem „langue“. Je ovšem pravda, že právě výraz „langage“ je pro tuto řeč vyjadřující se mimikou a gesty vhodnější.

8 Také u výrazu imaginace narážíme na podobné problémy jako u výrazu fantazie: o imaginaci se totiž často mluví v souvislosti s uměleckou tvorbou, zatímco Richirův pojem imaginace to vylučuje (jak ještě uvidíme v závěru této recenze). To vše poukazuje jen na fakt, který má obecnější platnost a kterým je bezprostřední souvislost pojmů užívaných ve filosofickém textu s celkovým pojetím jeho autora. Tomu, kdo bude chtít použít Richirových pojmů fantazie a imaginace, nezbude takto, pokud se bude chtít vyhnout nedorozuměním, nic jiného než mluvit o „fantazii v Richirově pojetí“ a o „imaginaci v Richirově pojetí“.

jejího představitele. Takovým přechodovým objektem je třeba hadřík, který si dítě navyklo žmoulat při usínání a který je a zároveň není mateřským prsem – předpokladem takového jeho fungování je ovšem existence důvěry k matce.

Pokud podmínky harmonizace fantazie a afektivity nejsou splněny, může dojít k „autonomizaci nebo emancipaci imaginace vzhledem ke její fenomenologické bázi“, kterou má právě ve fantazii (PIA, s. 33). V důsledku toho dochází k odštěpení afektivity a citlivosti, které Richir zahrnuje pod společné označení *Leibhaftigkeit* (Richir pak mluví o *Leibhaftigkeit en sécession*). Reprezentace afektivity v imaginární představě může znamenat jen kvazivciťování, které je ve skutečnosti pouze jakousi projekcí a zůstává něčím odlišným od skutečného setkání s druhým, při němž nehraje roli imaginace, nýbrž fantazie jakožto „aktivní a zevnitřní nespekulární mimésis“ – „nespekulární“ proto, že nespátřuje v druhém jakéhosi „dvojníka sebe sama“ (PIA, s. 30). Od onoho fantazijního těla (*Phantasieleib*), které umožňovalo přenášet se fantazií do absolutního zde, s nímž je spjata vědomí druhého, se odštěpuje to, co Richir označuje jako fantómové tělo (*Phantomleib*), kde předměty míněné imaginativními intencionalitami bez intuitivního vyplnění mohou být „skýtány jen příběhy, které jsou vyprávěny nebo které si já sám vyprávím“ (PIA, s. 33-34).

Odštěpení afektů, které byly traumatické svou nadměrnou intenzitou, může vést k paradoxnímu a patologickému ustavení imaginace: řečové fenomény se mění prostřednictvím toho, co psychoanalýza označuje jako primární proces, v „struktury významovosti bez druhého“, to znamená ve *fantasmata*, jejichž imaginativní intence zůstávají nepozicionální (jsou něčím, co není kladen), a nadto se mohou stát nevědomými takovým způsobem, že jejich uvědomění může být jen složitě zprostředkováno, „například metodami psychoterapie“ (PIA, s. 486). Když psychoanalytik svými interpretacemi prezentovanými v rámci přenosového vztahu, který si k němu pacient vytvořil, nachází souvislosti mezi pacientovými sny, jeho volnými nápady a symptomy jeho choroby, jde tedy podle Richira v podstatě o to, že analytikova fantazijní tělesnost se stává ozvěnou pacientova fantómového těla, a dává tím „fantazijnímu tělu pacienta šanci, aby toto své fantómové tělo znovu obsadilo“ (PIA, s. 52). To, co se děje při „reinkarnaci“ rozptýlených prožitků fantómového těla, je „relativně nezávislé na psychologickém pochopení, jaké analytik může mít vzhledem ke svému pacientovi“ (PIA, s. 55). Má-li se takovéto pojetí uplatnit ve své plné radikalitě, je třeba provést „hyperbolickou fenomenologickou epoché veškeré psychologie a jejích problémů“ (PIA, s. 59). Richir zdůrazňuje, že Freudovy teoretické konstrukce v podstatě vyplývají z jakési reifikace života ve fantazii a imaginaci. Podle Richira psychoanalytická praxe předpokládá, že fantazie je „základní součástí každé lidské zkušenosti“ (PIA, s. 58).

Závěrem ještě zmiňme, jak se rozlišení pojmů fantazie a imaginace uplatňuje v Richirově pojetí estetického prožitku. Ten pro Richira plyne právě z toho, že bez spoluúčasti imaginace a jejích *fantasmat* můžeme „uniknout prozaičnosti spjaté se

zkušeností reálna právě v té míře, v jaké je tento prožitek s to probouzet fantazijní apercepce, které vskrytu provázejí naše vnímání reality“, a otevírat tak ono pole, v němž ještě nic není imaginárně zpodobněno. Materiální pozitivita zvuku nebo psaného slova je spontánně vyřazena ve prospěch jakési „nemateriálnosti spojené ještě s afektivitou“ (PIA, s. 524). Při zvucích hudby či při slovech utvářejících umělecké dílo nejde o tyto zvuky či slova „jako zvukové (nebo optické) signály“ situované „v čase přítomných okamžiků podle současnosti a následnosti“, nýbrž o „zaměření na samotný smysl hledající sebe sama“ nebo o jeho restituování (PIA, s. 523). Také zřetězení akcí v románovém příběhu neodpovídá monotónnímu sledu přítomných okamžiků, nýbrž vyplývá z rozvíjení propleteného a mnohvrstevného živoucího smyslu dějové struktury. Ta se ovšem ve výtvarných uměních blíží jakémusi minimálnímu stavu, ale i tam „znovuvyvstává v tanci pohledů [...] uvnitř téže globální přítomnostní fáze“ (PIA, s. 526). A tak nám právě estetický prožitek odhaluje fantazii jako to, co vytváří jakousi auru smyslu, která obestírá vnímané, aniž by toto vnímané bylo fantasmatickou iluzí imitující nepřítomnou skutečnost.

Jiří Pechar