

A PRIORI IMAGINACE

MIKEL DUFRENNE

ABSTRACT

The A Priori of Imagination

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Přeložil Felix Borecký

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

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

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

Poděkování

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