

ZMYSEL A TVORBA: HRANICE PREDSTAVIVOSTI

DELIA POPA, Université catholique de Louvain, Belgique

POPA, D.: Sense and Creation: The Limits of Imagination
FILOZOFIA 72, 2017, No. 6, pp. 440-450

To what extent could the limits of imagination be of help in elucidating our relationship to the sense of our experience? Is it the imagination that produces the sense of our living, or does it have some another function that comes into play with the sense? To what extent the imaginable and the meaningful overlap and what are the consequences of this overlapping? If the sense of experience is produced by imagination, the unimaginable then has to be understood as a sheer experience of the absence of sense, as its momentary crisis or interruption. However, if the relationship between the sense and experience is of another sort, the investigation of the limits of imagination could unveil the nature of sense. We try to find the answers to these questions, which would be informed by the analyses of the aesthetic theories inspired by social philosophy and phenomenology.

Keywords: Imagination – Sense – Poetry – Aura – Reproduction – Singularity

Cieľom môjho textu je skúmať prostredníctvom úvah o vzťahu medzi zmyslom a predstavivosťou (obrazotvornosťou) prepojenia medzi možnosťami umeleckej tvorby a možnosťami fenomenológie. Presnejšie, chcela by som sa spolu s vami pokúsiť pochopiť, do akej miery hranice predstavivosti, ktoré súvisia s tým, čo pokladáme za nedostupné prostriedkom našej obrazotvornosti, čiže za nepredstaviteľné vo vlastnom zmysle slova, poukazujú na určitý vzťah k zmyslu našej skúsenosti.

Je predstavivosť činnosťou generujúcou zmysel toho, čo prežívame, alebo má vo vzťahu k nemu inú funkciu? Ak je zmysel skúsenosti generovaný predstavivosťou, nepredstaviteľné treba chápať ako čisté zakúšanie nezmyslu, ako moment krízy alebo prerušenia zmyslu. Ak je však vzťah medzi zmyslom a predstavivosťou iný, hranice predstavivosti nám môžu odhaliť jeho povahu. Do akej miery sa predstaviteľné a zmysluplné prekrývajú? A aké to má dôsledky? Máme považovať za dané, že zmysel nedokáže obsiahnuť viac než to, čo chápe predstavivosť? Jestvuje zmysel prekračujúci predstavivosť? Ak áno, aký to má dopad na umeleckú tvorbu?

Pokúsím sa na tieto otázky odpovedať. Začnem skúmaním podmienok predstavivosti chápanej ako poetická aktivita v rozpadajúcom sa svete. Ďalej sa budem venovať miestu samotných poetických obrazov. Hoci autori, ktorí ma budú zaujímať, iba krúžili okolo fenomenológie, cieľom mojej analýzy je vyvodenie dôsledkov práve pre oblasť fenomenologického skúmania.

1. Ostrovný charakter tvorby. V texte s názvom *Čo dnes znamená písať poéziu?* Günther Anders skúma podmienky poetického písania vo vzťahu k dejinnému okamihu

po druhej svetovej vojne. „Prečo dnes ešte písať poéziu?“,¹ sputuje sa Anders a nadväzuje tým na podobné otázky iných autorov, ktorí sa zaoberajú postavením poetickej tvorby v situácii, keď je svet a spôsob života, ktorý je jeho základom, vydaný napospas ničeniu. Za Andersovým pesimistickým tónom stojí množstvo dôvodov, súvisiacich jednak s vnútorným vývinom poetického štýlu, ako aj s tým, že bolo pre neho čoraz ťažšie zhodnúť sa so svetom, ku ktorému sa obracal. To spôsobuje, že „gesto slova“, ktoré by bolo potrebné, sa zdá byť napokon „absolútne nemožné“.² Ale tou najväčšou ťažkosťou pre poéziu je podľa neho skutočnosť, že sluch tých, ktorí by mohli prijať jej posolstvo, „je rozmazaný a znečitlivený falošnými alebo prisilnými zvukmi, klamstvami a hurriavkom“.³ Nemožnosť poetickej aktivity je teda spojená s určitým odcudzením nášho estetického vedomia.

Prečo je poézia nezlučiteľná so svetom tých, ktorých vnímavosť a zmysel pre pravdu boli týmto spôsobom podrobené skúške? Obracia sa vari na zmysly a myslenie nejakým iným spôsobom, spôsobom, ktorý si žiada pohrúženie, aké je možné iba mimo krízy, a ktorý jediný umožní formulovať neustále obnovovanú požiadavku na pravdu? Podľa Andersa je poézia jednoducho späť s už nejestvujúcim spôsobom života, so staromódnyim spôsobom bytia, ktorý charakterizuje ľudstvo v jeho podstate. Táto staromódnosť sa týka istého spôsobu tvorby a výroby, ktorý zahŕňa všetky svoje momenty; tieto momenty sú tomuto spôsobu tvorby a výroby vlastné a sú preň nevyhnutné. „Pokiaľ ide o náš spôsob práce, sme my básnici najstaromódnejší spomedzi všetkých, sme dokonca vrcholom smiešnosti: sme dnes jediní, ktorí vytvárame predmet celkom sami od začiatku do konca. Zaujať avantgardnú pózu by tu nedávalo žiaden zmysel. Naším bratom je praveký košíkár, ktorý si sám hľadal prúty, sám ich odrezal, máčal, splietol a používal.“⁴

Dôvod, prečo sa poézia stala pozostatkom minulosti, spočíva teda celý v spôsobe jej vytvárania. Poetická prax je svojbytná na spôsob remesiel, súdržnosť, ktorá ju oživuje, bola v iných existenciálnych režimoch rozkúskovaná na množstvo oddelených postupov, ktoré už nikto nevykonáva ako jeden celok. Podľa Andersa nejde iba o starobylý spôsob vytvárania, ktorý pretrváva v poézii, ale aj o vzťah k pravde a o zmyslový spôsob bytia, ktoré už nenachádzajú svoje miesto ani odozvu v novom svete, v ktorom sa nachádza ľudstvo. Tento nový existenciálny režim, z ktorého je poézia vylúčená, vznikol v modernej dobe a prehĺbil sa v období industrializácie. Toto obdobie predstavuje okamih, ktorý autori ako Edmund Husserl a Walter Benjamin analyzovali ako prehĺbenie skutočnej krízy zmyslu ľudstva.

Čo navrhuje Anders? Zoči-voči takémuto vývoju sveta treba povedať, že klasické ideály, vysoké estetické nároky, ako aj ľudový tón musia byť opustené. Harmóniu

¹ G. Anders: *Ecrire de la poésie aujourd'hui*, franc. preklad L. Margantin; in: *Conférence*, n° 21, Dijon-Quentigny, 2005, p. 209 (*Gesammelte Schriften in Einzelbänden*, Bd. 3. München: Verlag C. H. Beck 1985, 269).

² Tamže, s. 210.

³ Tamže, s. 211.

⁴ Tamže, s. 211-212.

zmyslového života už nemožno obnoviť ani na základe vysokých ideálov, drahých Schillerovi, ani na základe intuície o ľahko predpokladanom zmyslovom zjednotení. Aby mohla poézia ešte nájsť nejakú odozvu vo svete, jej tón musí byť priamy a spájať v sebe presnosť a výzvu, jedinečnú prenikavosť umeleckého diela a nástojčivosť, s akou sa na nás obracajú piesne.

Treba vari postupovať ako Stefan George a skladať básne „iba zo slov nesúcich intenzívnu svetelnosť“, a dokonca sa vyhýbať bežným slovám ako „mat“ a „byť“?⁵ Podľa Andersa takýto starostlivý výber jazykového registra nepomôže básni potvrdiť jej špecifickosť ani svojbytnosť. V novom svete, kde je poézia iba pozostatkom minulosti, prislúcha nová jasnosť „básni ako celistvosti“, ktorá sa uvoľňuje a izoluje od svojho pragmatického kontextu. V tomto zmysle básneň podlieha zákonitosti vzťahujúcej sa na všetky ľudské výtvyry, či už hmotné, alebo duchovné; je to zákonitosť *ostrovnosti*. Práve na základe *ostrovnosti* „má každý predmet šancu dosiahnuť krásu“⁶ tým, že získava na *ipseite* a zároveň na *zmysle*: sú to podmienky existencie, ktorá pretrvá, i podmienky jej prijatia druhými.

Tieto Andersove úvahy umožňujú spresniť vzťah medzi zmyslom a poetickou tvorbou, ktorý nás tu zaujíma. Podľa Andersovho chápania sa zmysel odhaľuje odkrytím ipseity diela, ktorú zaisťuje *ostrovnosť* poetickej skúsenosti: tým, že každú vec vydeľuje z bežného kontextu, prinavracia ju jej intímному životu a zmyslovému mysleniu, ktoré ju prijíma. Dielo Paula Cézanna i Rainera Mariu Rilkeho sú príkladmi tohto pokusu dosiahnuť na „silu veci“ oddelením „jej skutočnej konkrétnej a jej vlastného vývinu“⁷ od pragmatického celku. Keď sa takto opracovávaná vec stala vo vlastnom zmysle slova zbytočnou, keď bola oddelená od účelov, ktoré si ju podmanili, a od bežného narábania s ňou, začína – podľa Rilkeho slov – „rást“ v pohľade, ktorý je ňou skrz-naskrz prenikaný. Zmysel veci sa potvrdzuje v tejto expanzii, ktorá je vlastná životu jej ipseity, prejavujúcej sa ako intuitívny excés.

Čo je zdrojom tohto excésu, ktorý sa prejavuje vzhľadom na uvedomenie, ktoré o danej veci môžeme mať, ako nadbytok? Ak pôjdeme v Andersových šľapajach, môžeme povedať, že tento excés vychádza z expanzívnej sily, ktorá je vlastná každej veci v jej ipseite a ktorá je tajomstvom jej jedinečnej prítomnosti. Túto expanziu však nemožno chápať ako čisto zmyslovú intenzifikáciu vnemov, ktoré v nás daná vec dokáže vyvolať: je spojená so zmyslom, ktorého nositeľom je vo svojej jedinečnosti každé konkrétne bytie. Preto podľa Andersa rast vlastný jedinečnému životu každého bytia je narastajúcim dianím, na konci ktorého tento život dospieva k svojmu najvyššiemu rozvinutiu (*excellence*).⁸

⁵ G. Anders: *Ecrire de la poésie aujourd'hui*; cit. dielo, s. 212.

⁶ Tamže.

⁷ Tamže, s. 213.

⁸ „(...) vďaka zbaveniu sa každej funkcie sa stáva takou krásnou a žiarivou, až ju už ani nespoznávame“ (tamže).

Tieto úvahy rezonujú s jedným zo zakladajúcich princípov fenomenológie, ktorá chce „ísť k veciam samým“. Pri interpretovaní tohto princípu sa oprávnené poukazyvalo na to, že jeho cieľom je zdôrazniť uvedomovanie, ktoré sa uplatní na veci, čo je prístup vzdialený pozitivizmu. Treba však takisto zdôrazniť dôležitosť potvrdenia „vecí“, na ktoré sa vzťahuje intencionálne vedomie, pričom umelecká tvorba je najlepšou pôdou pre toto potvrdenie. Nie sú vari veci skutočne objavené práve vtedy, keď sa posilňuje ich ipseita a zmysel? Ak je to tak, potom poéziu možno chápať ako spojenca fenomenológie, ktorý fenomenologické skúmania o zmysle skúsenosti posilňuje pozornosťou venovanou vždy jedinečnej konkrétosti jej zakúšania. Sledujúc líniu tohto spojenectva môžeme jasne vidieť nevyhnutnosť postupnej singularizácie zmyslu v rámci mnohosti zmyslov, pričom táto singularizácia zmyslu sa začína skúsenosťou estetického prekvapenia a pokračuje v určitej práci pozornosti na pôde pasívnych syntéz.

Ak sa poézia – ako tvrdí Anders – opiera o spojenie s vecami a bytosťami chápanými v ich ipseite, tak je spôsobom, ako zotrvať v stave prekvapenia a pozorovať pasívny vývoj zmyslov, ktoré sa v tomto stave vynorili. Každopádne na rozdiel od výkonu fenomenológie, ktorá vychádza vždy – keďže sa dáva viesť a určovať svoj rámec aktmi vedomia – z intencionálneho uchopenia (*Auffassung*), poézia vychádza zo samotného prekvapenia, pričom v intuitívnom excese toho, s čím sa vedomie *stretáva*, vidí podmienku zjavovania každého vynárajúceho sa zmyslu.

Ak chceme pochopiť tento prístup, musíme prehliť význam ostrovnosti, v ktorej vidí Anders miesto zrodu básne. Ostrovnosť zďaleka neoznačuje vzájomné oddeľovanie bytostí, oddeľovanie slov od vecí a zavádzanie ontologickej oddelenosti do toho, čo moderné praktiky ľudstva už aj tak oddelili. Označuje postoj k svetu, spôsob odpútania sa od našich bežných zvykov, aby sme odhalili zmysel, ktorý prekračuje každé uchopenie a na základe ktorého je každej konkrétnej veci priznaná jej zvláštna vlastná sila. Preto môžeme *ostrovnosť* chápať ako formu poetickú *epoché*, ktorá chce dosiahnuť nevyčerpatelný zmysel v jeho konkrétosti. To mal na mysli aj Paul Valéry, keď nasledujúcimi slovami definoval postup, ktorý oživuje tvorbu umeleckého diela: „Spoznáme ho [umelecké dielo] podľa toho, že nijaká ‚idea‘, ktorú v nás môže vyvolať, nijaký čin, na ktorý nás nabáda, nie sú jeho ukončením a nevyčerpávajú ho: nadýchneme sa síce vône kvetu, ale aj tak sa nedokážeme odpútať od pôžitku (*en finir*), ktorý vyvoláva a ktorý stále oživuje potrebu; nijaká spomienka, nijaká myšlienka ani čin neodstránia jej pôsobenie a neoslobodia nás *práve* od jej moci. Týmto smerom kráča ten, kto chce vytvoriť *umelecké dielo*.“⁹

Umelecká tvorba ponúkajúca pohľad na „skutočnosť, ktorej sa nijaké oko nevie nasýtiť“, ¹⁰ predstavuje čoraz vzácnejšiu skúsenosť. Tá spočíva v prijatí sveta v pluralite

⁹ P. Valéry: *Notions générales de l'art*; in: *Œuvres*, I. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1957, p. 1409 ; citované podľa W. Benjamin: *Sur quelques thèmes baudelairiens*; in: *Œuvres*; franc. preklad M. de Gandillac, upravil R. Rochlitz., Paris: Gallimard/Folio 2000, t. III, p. 380. Zvýraznené v texte.

¹⁰ W. Benjamin: *Sur quelques thèmes baudelairiens*; cit. dielo, s. 380.

jeho jedinečnej prítomnosti. Zmyslový exces živiaci prekvapenie je súčasťou možnosti „neodpútať sa“ (*ne pas en finir*)¹¹ od vône, farby, krajiny alebo hudobnej vety ani od čerpania zmyslu, ktorý nevyhnutne prekonáva naše možnosti uchopovania – tie sú takisto možnosťami našej predstavivosti. Je to tak preto, lebo konkrétnosť, na ktorú naráža uvedomovanie, je podporovaná expanzívnu silou vlastnou zmyslu skúsenosti v jeho ipseite. Ako sa má chápať ipseita tohto zmyslu? Ako to, čo sa utvára v pasívnosti života nášho vedomia prostredníctvom syntéz, z ktorých nevyplýva nijaký predmet, ale len postupné dozrievanie zmyslu, ktorý sa však nerozpúšťa v ničom všeobecnom, ale získava na konkrétnosti. Tiché a implicitné syntézy, ktorými prechádza každý zmysel, treba teda chápať ako živiace jedinečnosť (*unicité*) toho, čo prevracia všetko prítomné, keď sa v ňom nečakane a zároveň spriazene ukazuje zmysel.

2. Obrazy a ich inakosť. Vo svojich úvahách budem pokračovať zaoberaním sa samotnou predstavivosťou. Pokúsim sa pochopiť spôsob, akým sa rozvíja vo vzťahu k zmyslu, ktorý ju prekračuje, pričom vyjdem z jedného textu, ktorý je súčasťou knihy Mauricea Blanchota *Nekonečný rozhovor*. Autor nás tu pozýva zaoberať sa vzťahom, aký obraz udržiava so svojou inakosťou.¹² Prítiahlo ho to, čo nazýva „záhadou obrazu“, a zisťuje, že obraz ťažiaci zo skrytej miery sa javí ako záhada „kladúca záhady“ iba takému pohľadu, ktorý ho vytrháva z tejto vnútornej miery, aby ho vystavil a „urobil zrejším“. Akoby sa rovnováha a istota vlastné obrazu mohli vyvíjať iba v pokoji skrytého miesta, neprístupného očiam, ktoré by ho chceli ovládnuť. Avšak keď uchopujeme obraz, sami sa pred ním ocitáme vystavení, sme akoby pred tvárou sfingy, vyzvaní odpovedať na jej otázku „máme uplatniť istoty nášho vzdelania, ako aj záujmy našej vnímavosti“.¹³ Namiesto toho, aby poskytol odpovede, ktoré sme v ňom hľadali, obraz nás núti odpovedať, svojím spôsobom nám vracia otázku, s ktorou sme sa naň obrátili.

Viacerí autori zdôraznili túto schopnosť obrazu obrátiť späť k pohľadu nároky, ktoré mu pohľad adresoval, až do tej miery, že sa sám cíti ako predmet pohľadu, takže podlieha vystaveniu, ktoré sám vnucuje veciam, na ktoré sa zameria. Toto obrátenie rolí medzi pohľadom a obrazom by nebolo možné, ak by obraz neprejavoval určitý odpor proti pokusom o objektivizáciu zo strany vedomia, či už sa tieto pokusy týkajú jeho mimetickej a referenčnej funkcie, alebo jeho schopnosti vyjadrovať významy. Skadiaľ berie tento odpor silu? Aký je zdroj toho, čo oproti nám stavia obraz? Podľa Mauricea Blanchota treba hľadať odpoveď v tom, že obraz je „... svojou podstatou dvojaký, nie je iba znakom a označovaným, ale zobrazením nezobraziteľného, formou neforemného, dvojnásobnou jednoduchosťou, ktorá sa obracia k tomu, čo je v nás dvojaké, a znova oživuje dvojakosť, v ktorej sa neprestajne delíme, spájame.“¹⁴

¹¹ *Ne pas en finir* – doslova neskončiť s niečím (pozn. prekl.).

¹² M. Blanchot: *Vaste comme la nuit*; in: *L'entretien infini*. Paris: Gallimard 1969, s. 476-477.

¹³ Tamže, s. 476.

¹⁴ Tamže, s. 476.

Ak identifikujeme dvojakosť obrazu v hre medzi prítomnosťou a neprítomnosťou, na ktorú odkazuje štruktúra sprítomňovania (*Vergegenwärtigung*), opísaná Husserlom, treba pochopiť, ako sa tejto hre darí oživiť to, „čo je v nás dvojaké“. Čo je to za dvojakosť subjektivity, ktorá sa ukazuje vo vzťahu k obrazu? V citovanej tajomnej formulácii Blanchot spresňuje, že obraz nie je iba tým, v čom sa rozdeľujeme, ale aj tým, v čom sa „spájame“. Dvojakosť, ktorú v nás obraz odhaľuje, keď nás vyzýva odpovedať, je teda dvojakosťou, ktorá nám zároveň umožňuje znovuobjaviť jednotu, ktorá by bez tohto zdvojenia, ku ktorému nás obraz pozýva a vnucuje nám ho, nebola možná.

Jednou z interpretačných stôp, ktoré môžeme nasledovať, je stopa ukazujúca, že dvojakosť, ktorú obraz odhaľuje v tom, kto naň hľadá, je dvojakosťou existujúcou medzi prítomnosťou a neprítomnosťou, medzi „tu“ a „inde“. Keďže obraz samotný je vzťahom medzi prítomnosťou a neprítomnosťou, prebúda v nás túto obojsmernosť ako miesto, v ktorom sa rozdeľujeme a v ktorom sa spájame, v ktorom sa spájame preto, lebo sa rozdeľujeme. Z tajomstva obrazu, do ktorého by chcelo porozumenie preniknúť, sme navracaní do tajomstva našej subjektivity a do toho v nej, čo sa rozdeľuje a spája. Zisťujeme, že sa potácame medzi „tu“ a „tam“, medzi „teraz“ a „voľakedy“, medzi tým, čo je blízke, a tým, čo je vzdialené. Ide o sebaopoznávanie, ku ktorému nás zaväzuje „... tras obrazu, chvenie toho, čo osciluje a kmitá“, takže „... [obraz] neustále vychádza zo seba, keďže niet ničoho, v čom by mohol byť sám sebou, je vždy už mimo seba a vždy je vnútom tohto vonkajška; zároveň je mu vlastná jednoduchosť, ktorá ho robí jednoduchším ako ktorýkoľvek iný jazyk, pričom v jazyku je akoby zdrojom, z ktorého ‚vychádza‘...“¹⁵

Zdvojenie, ktoré Blanchot identifikuje ako bytie obrazu, „jeho cestu a jeho povahu“, akoby vychádzalo z toho, že v dôsledku trasy a oscilácie, ktoré v ňom pracujú, obraz nemá miesto, ktoré by mu skutočne patrilo. Toto ne-miesto obrazu by sa však nestalo viditeľným, keby obraz proti každému miestu, ktoré mu chceme prideliť, nekládol „vonkajšok“; ten udržiava menlivý pohyb, ktorý oživuje obraz. Mohli by sme si preto myslieť, že obraz je čistým vzťahom s „vonkajškom“ a že vzťah s radikálnou inakosťou je preň konštitutívny. Tento interpretačný smer nasledujú autori ako Régis Debray a Jean Baudrillard, keď prostredníctvom „vizuálnosti“ a „hyperreality“ poukazujú na stratu inakosti obrazu, takže sa z neho stáva iba prosté simulakrum.¹⁶

Blanchot nám ale hovorí, že ak sa pokúšame obraz vykázať na toto „iné“ miesto, kam nám uniká, on sa zasa utieka do „vnútrajška tohto vonkajšku“. Ak by teda existoval nejaký „vonkajšok“, ktorý by bol vlastný každej zmyslovej prezentácii obrazu, pomohlo by nám to znovu nájsť „vnútrajšok tohto vonkajšku“, keď sa naň obraz pokúšame previesť.

Osciláciu, ktorá oživuje obraz, treba chápať ako ten pohyb, prostredníctvom ktorého sa obraz vynaňuje z miest, na ktorých ho chceme nachádzať a identifikovať. Máme preto

¹⁵ Tamže.

¹⁶ Porovnaj. R. Debray: *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard 1992; J. Baudrillard: *Simulacres et simulations*. Paris: Galilée 1981.

vari chápať vnútornú slobodu obrazu ako slobodu neprináležať svetu, ako slobodu absolútnej odpútanosti vzhľadom na každú konkrétnu skúsenosť a každú jedinečnosť? To, čo Blanchot nazýva jeho prostotou, ktorá ho v prejavení približuje k pôvodu inteligibility, na základe ktorej každá vec nadobúda zmysel v istom jazyku, nám zabraňuje myslieť si to. Ak treba bytie obrazu hľadať v blízkosti tohto pôvodu, je to spôsobené tým, že samotné toto bytie patrí k prvotnému „prúdeniu“, ktoré z neho vyteká. Blanchot v ňom rozpoznáva prúd písania, hoci by sme o ňom mohli uvažovať ako o čistom prúdení zmyslu v čase. Ak obraz vo svojej jednoduchosti vychádza z tohto prúdenia zmyslu, tak je v ňom zároveň aj jeho ohraničenie. Môžeme preto povedať, že obraz zmysel neprodukuje, skôr sa ním dáva niest' a ohraničovať.

Radi by sme potom chápali obraz ako prekonanie neinteligibilného v smere k inteligibilnému, ale aj ako prekonanie blízkeho v smere ku vzdialenému. Ako však treba chápať zámer tohto prekonania, ktoré oživuje obraz? Ide vari o pohyb vymknutia sa, prostredníctvom ktorého sa obraz vymaňuje z každého identifikovateľného miesta? Alebo ide o čistý vzdor proti objektivizácii? Je vari obraz ne-objektom *par excellence*, pohyblivým a mäťúcim bytím, ktoré nemožno nikde nájsť? Treba jeho osciláciu pripísať na vrub čistej uhýbajúcej sily, ktorá poslúži všetkým našim pokusom o zakryvanie a uhýbanie a ktorá nemá nič spoločné s pravdou, ktorej sa skúsenosť môže inak dožadovať?

Ak je sklon obrazu k ne-objektivizácii nepochybný, tak už nie je také isté, či je najlepšou obranou proti nej – ako to, zdá sa, chápe Blanchot – jeho tendencia k ne-miestam a k uhýbavým hrám, vďaka ktorým nikam nepatrí. Rada by som vyslovila tézu, že obraz si vyžaduje práve hru prináležania, ktorá nás chce „pripútať“ k svetu v základnej dvojnáznačnosti jeho vystupovania. Toto prináležanie je tým, čo obraz venuje pohľadu a čo obrazu vo vzájomnom vzťahu venuje pohľad. Iba táto vzájomná výmena nám môže pomôcť uchopiť vlastné miesto obrazu. Možno ho nájsť iba vtedy, ak sa na ňom ocitneme ako subjekty skúsenosti.

3. Zvláštnosť obrazov, jedinečnosť pohľadu. Zvláštnosť detailov, v ktorých sa koncentruje moc obrazu – tejto farebnej škvry, tohto svetla, tohto znaku, tohto predelu – sa dožaduje jeho moci byť niekde ukotvený a pritom byť stále prenikaný (*transpassible*)¹⁷ nejakým „inde“. Takéto detaily sú vždy spojené s náhodným javom, ktorý R. Barthes vo svojej úvahe o fotografii identifikoval ako „to, čo nás zasahuje“.¹⁸ Tento jeho podnet chceme rozvinúť a proti myšlienke ne-miesta obrazu (*non-lieu*) postaviť myšlienku jedinečného miesta obrazu, vyznačeného dobrodružstvom, do ktorého sa púšťa pohľad, keď sa také miesto snaží dosiahnuť. Aby sme pochopili túto jedinečnosť vlastnú miestu, kde sa rozvíja obraz, musíme sa vrátiť k jeho kvalite zjavenia (*Erscheinung*), ktorú nám objasňuje Benjaminova definícia aury ako „zvláštného tkaniva priestoru a času“ (*sonderbares*

¹⁷ K tomuto pojmu pozri H. Maldiney: *Penser l'homme et la folie*. Grenoble: Jérôme Millon 1991; ďalej môj článok *Vers quelle phénoménologie de l'image?* Maldiney lecteur de Husserl; in: *Archives de Philosophie*, 74, 2011, s. 439-456.

¹⁸ Pozri R. Barthes: *Světlá komora*. Bratislava: Archa 1994, s. 28.

Gespinst von Raum und Zeit): Je to „jedinečné zjavenie diaľky, nech by bola akokoľvek blízko“ (*einmalige Erscheinung einer Ferne, son nah sie sein mag*).¹⁹ Túto významnú črtu, v ktorej Benjamin nachádza znak autentickosti bytí a diel, môžeme považovať za súčasť fenomenalizácie obrazu, keď nás oslovuje zvláštnym spôsobom.

Viaceré črty aury si zaslúžia, aby sme ich zdôraznili: jej zvláštny, ba až podivný (*sonderbares*) charakter, jej schopnosť uviesť nás do blízkosti diaľky, ktorej oddialenosť však tým nie je zrušená, ako aj jej jedinečný charakter „jediného razu“ (*einmalig*), ktorý nemôže byť zopakovaný, zreprodukovaný. Ako ukázal Georges Didi-Huberman, podivnosť aury vysvetľuje jedinečnosť zjavenia, ktoré aura obklopuje.²⁰ Toto zjavenie totiž možno zakúsiť len vtedy, keď je zbavené svojho objektívneho charakteru, svojej úžitkovej hodnoty, a dokonca aj svojej viditeľnosti. Presnejšie povedané, jeho viditeľnosť je obohatená o „samotnú skúsenosť, ktorá sa svojím výkonom sedimentuje okolo úžitkového predmetu“.²¹ Fenomenologicky vyjadrené, diaľka, ktorá vyvstáva v blízkosti, je živá pasívnymi sedimentáciami zmyslu, ktoré skúsenosť ukladá okolo vecí, miest a bytostí ako neviditeľné vrstvy, ktoré sa prebúdajú a stávajú sa vnímateľnými v jedinečnom zjavení. To znamená, že každé zjavenie v jeho jedinečnosti mobilizuje zmysel, ktorý utvoril svoju ipseitu v latentnej vrstve vedomia, v nevedomí svojich pasívnych sedimentácií.²²

Aura – ktorá sa najlepšie prejavuje v takej skúsenosti, ktorá „sa etabluje uchránená pred akoukoľvek krízou“²³ a ktorá sa rozvinula v oblasti náboženstva a kultu –, je bezprostredným vyjadrením latentného obsahu skúsenosti ponímanej ako prechod (*traversée, Erfahrung*). Jestvuje vzťah medzi kultovou skúsenosťou a skúsenosťou, ako ju chápe fenomenológia? Jedine hlbšie premyslenie toho, ako fenomenológia pristupuje ku zmyslu skúsenosti, nám pomôže pochopiť, či fenomenológia spočíva výlučne úsilí o etablovanie skúsenosti „uchránenej pred krízou“, alebo či nám poskytuje aj prostriedky, pomocou ktorých sa môžeme konfrontovať aj s otrasmi rozvracajúcimi, a niekedy úplne znemožňujúcimi prechody, teda so skúsenosťou ako skúškou či zážitkom.

Obraz, o ktorom uvažujeme z dialektického a časového hľadiska, musíme pochopiť ako zmyslový „doplňok“ pridaný k prírodným veciam, aby sa tie pripojili ku skúsenosti ponímanej zároveň ako prechod (*Erfahrung*) a ako zážitok (*Erlebnis*). Ak je každá vec, ktorú obaľuje aura, zvláštna a nepodobá sa nijakej inej, je to preto, lebo jej zjavenie nie je bodové a izolované, ale rozvíja konšteláciu obrazov, ktoré sa vynárajú z mimovoľnej pamäti. Nejde o zjavenia, ktoré by sa pridávali k veci arbitrárne, ale o „to, čo treba pome-

¹⁹ W. Benjamin: Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti. In: *Iluminácie*. Bratislava: Kalligram 1999, s. 199. Preberáme úpravu prekladu, ktorú navrhuje G. Didi-Huberman; pozri *Devant le temps*, Paris: Minuit, 2000, s. 251. Pôvodný slovenský preklad znie takto: „jedinečné zjavenie diaľky, nech by bola akokoľvek blízko“ (pozn. prekl.).

²⁰ Autor hovorí v tomto zmysle o „zvrchovanom vzdialení, o zvrchovanej podivnosti či cudzote“. Por. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*; op. cit., s. 104.

²¹ W. Benjamin: *Sur quelques thèmes baudelairiens*; op. cit., s. 378.

²² K tejto otázke pozri M. Gyemant, D. Popa: *Approches phénoménologiques de l'inconscient*. Hildesheim: Olms 2015.

²³ W. Benjamin: *Sur quelques thèmes baudelairiens*; op. cit., s. 371.

novat' ako jej obrazy, konštelácie alebo hmloviny jej obrazov, ktoré sa nám natískajú ako asociované podoby“.²⁴ Obrazy pospájané do skupín nejasnými zákonitosťami prepojení, ktoré sú kultivované pasívnymi syntézami, vytvárajú časové a priestorové tkanivo (*Ge-spinst*), ktoré sa nepodobá nijakému inému a ktoré môže jedine rezonovať s diaľkou. Ak je takéto zjavenie obťažkané latentnosťou zmyslu, pochádzajúceho z jeho pasívnych sedimentácií, je to preto, lebo aura nie je ničím iným ako konšteláciou, ktorá mu prepožičiava svoj charakter „jediného razu“ (*einmalig*). „Tak sledovať jedného letného odpoľudnia pohľadom na obzore hrebeň pohoria alebo vetvu, ktorá vrhá na odpočívajúceho tieň, znamená vdychovať auru týchto hôr, tejto vetvy.“²⁵

Je iste zaujímavé, že Benjamin stotožňuje skúsenosť umeleckej krásy, ktorú priznávame veciam, so skúsenosťou aury v tej podobe, v akej ju moderná doba zdedila z kultovej oblasti.²⁶ Musíme však podčiarknuť, že prostriedky umenia sú predovšetkým prostriedkami pohľadu, ktorý sa nadchýna tým, čo vidí, a ktorý, keď pozoruje, cíti sa zároveň aj pozorovaným. Preto, ako poznamenáva Benjamin, úpadok aury sa začal vtedy, keď boli obrazy zaznamenané prístrojmi, ktoré pohľad neopätovali.²⁷ Proces dozrievania zmyslu (*gestation*), ktorý prebieha na úrovni obrazov, vtedy zmeravel do objektivizácie, ktorá mala čím ďalej, tým slabší vzťah so živosťou, ktorú sa snažila postihnúť. Hoci sa objektivizácia zmyslovej skúsenosti praktizovala nepretržite od počiatku modernej doby, rozhodujúcim spôsobom sa posilnila v momente, keď začali byť samotné zjavenia – tieto obrazy, ktoré sú vyžarované bytiami, miestami a skúsenosťami – fixované a manipulované ako objekty.

To, čo Benjamin opisuje ako fenomén úpadku aury, môžeme pochopiť ako proces, ktorým ľudia prešli od fenomenálnych esencií k objektívnym esenciám,²⁸ pričom sa deformovalo a oklieštilo pole skúsenosti. Fenomenologický výkon by sa potom mohol chápať ako pokus opätovne nájsť túto stratenú skúsenosť a opätovne oživiť prvotnú fenomenologizáciu, ktorú sa objektivizácia snaží umlčať. Cieľom tohto úsilia je opätovné nájdenie zmyslu pôsobiaceho v skúsenosti, nech je to aj zmysel pasívne sedimentovaný, ktorý ostáva skrytý vedomiu. Treba totiž zdôrazniť, že automatické zachytávanie obrazov nielen že odňalo bytiam a skúsenostiam výraz ich jedinečnosti, ale vytvorilo aj ilúziu zachytávania zmyslu skúsenosti prostredníctvom polapenia aktívnych konštitúcií a pasívnych dozrievaní do rozpoznateľného odtlačku, ktoré sa tak objektivizujú a zvecňujú. No toto podrobenie si zmyslu neznamená, že istá skúsenosť obrazu nemôže už naďalej slúžiť ako

²⁴ G. Didi-Huberman: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*; op. cit., s. 105; zvýraznené v texte. Pozri aj W. Benjamin: *Sur quelques thèmes baudelairiens*; op. cit., s. 378 a n.

²⁵ W. Benjamin: *Umelecké dielo v epoche jeho technickej reprodukovateľnosti*; cit. dielo, s. 199.

²⁶ W. Benjamin: *Sur quelques thèmes baudelairiens*; op. cit., s. 371-372. Pozri dlhú poznámku, ktorá sprevádza text. Pozri aj Benjaminove úvahy o peknom zjave (*der schöne Schein*) v *Paralipomènes et variantes à l'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*; in: *Ecrits français*, op. cit., s. 242 a n.

²⁷ Tamže, op. cit., s. 381.

²⁸ K tejto otázke pozri knihu D. Popa: *Apparence et réalité. Phénoménologie et psychologie de l'imagination*. Hildesheim: Olms 2012.

sprievodca pri opätovnom pokuse nájsť fenomény v ich esenciálnom výraze. Lebo obraz je vždy schopný obrátiť sa proti svojej objektivizácii tým, že vyššie znamenie smerom k zmyslu, ktorý ho nesie a prekračuje.

Ako sa vytvára propedeutická funkcia obrazu v súvislosti so zmyslom toho, na čo sa pozeráme? Jej prostredníctvom treba opätovne nájsť „aktívne a pôvodné rozostúpenie medzi pozerajúcim sa a pozeraným, rozostúpenie spôsobené pozeraným,²⁹ keďže prvým sklonom pohľadu nie je sklon k objektivizácii, ale je to sklon k hľadaniu odpovede a k dialógu. „... pohľad je obývaný očakávaním odpovede toho, komu sa ponúka. Keď toto očakávanie dostane odpoveď (môže sa viazať k intencionálnemu pohľadu pozornosti v myslení, ale aj k pohľadu v doslovnom význame), vtedy nadobudne skúsenosť aury svoju plnosť.“³⁰ Aura nie je ani tak výnimočná estetická skúsenosť, skôr je to prvotná podmienka vnímateľnosti (*perceptibilité*), ak už nemá byť pod vplyvom objektivizácie. V nej svet ešte nie je vystavený ako predstavenie takému pohľadu, ktorý ním pasívne prechádza, v nej svet odpovedá na výzvy pohľadu a cíti sa nimi dotknutý. Pohľad, ktorý zabúda na svoju živosť v objektivizovaní, je následne pohľadom, ktorý zabúda sám na seba, ktorý síce vidí, ale nedokáže sa pozeráť, pretože už nič nepozerať naň. Pri zamýšľaní sa nad touto pôvodnou vnímateľnosťou si treba položiť otázku, či nie je dynamika tohto nazierania (*intuition*) vyvolaná práve tým, čo preskúmava. Pozorné nazieranie sa tak prebúda k zmyslu postupne, ako odhaľuje to, čo sa ho dotýka; nevychádza z nejakého zámeru, ktorý by predchádzal skúsenosť.

Aká je to naliehavosť, ktorá sa na nás pozerá, keď sa nás (do)týka to, čo vidíme? Nie je to nič iné než naliehavosť dialky v takej skúsenosti, v ktorej zmysel dozrieva. Avšak táto dialka by k nám nedokázala dosiahnuť v našej prítomnosti, ak by ju tá mohla výlučne iba asimilovať, vlastniť ju, či dokonca ju produkovať. Preto Benjamin nástojí na „nepriblížiteľnom“ charaktere dialky, ktorý pripomína starobylú zbožnosť kultu v srdci každej skúsenosti aury. Hranica oddeľujúca blízkosť od dialky je taká istá ako hranica medzi zmyslom, ktorý môže byť uchopený v prítomnosti, a zmyslom, ktorý *uchopuje nás* potom, čo sa do nás votrie cez pasívne syntézy.

My teda nehovoríme, že inakosť je z hľadiska obrazu konštitutívna v tom zmysle, že by nevyhnutne odkazovala na nejaké nedosiahnuteľné „inde“. Skôr by sme povedali, že obrazy sa definujú vo vzťahu k dialke, ktorá nás prenasleduje vo všetkých našich aktuálnych zážitkoch či skúsenostiach. Tak sú obrazy prostriedkom na udržiavanie časových a priestorových tkanív okolo predstavovaných vecí, pričom tieto tkanivá nie sú tkanivami prítomného času a priestoru. A preto, ak je tu ozajstná inakosť, s ktorou je konfrontovaný obraz, mali by sme ju identifikovať v pohľade, ktorý stratil svoje poslanie, pretože odpovede, ktoré hľadá v obraze, získava len zo svojej schopnosti *vystavovať* všetko, čo obsiahne. Prítom odsúva to, čo sa ho dotýka, aby tak zneutralizoval silu fascinácie, ktorá k tomu patrí. Táto inakosť pohľadu, ktorý sa ukrýva pred tým, čo sa naň pozerá, vyplýva z objektivizujúceho zaobchádzania s obrazmi a z techník, ktoré ho môžu podporovať.

²⁹ G. Didi-Huberman: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*; op. cit., s. 103.

³⁰ W. Benjamin: *Sur quelques thèmes baudelairiens*; op. cit., s. 381-382.

Zoči-voči takémuto „zinakšeniu“, takémuto umelému skazeniu obrazov sa osvedčuje praktizovanie pohľadu, ktorý sa nezaväzuje zmyslu; ide o pohľad, ktorý je schopný nechať sa preniknúť, nechať niečo sebou prechádzať, či dokonca nechať sa „presahovať“ tým, čo stretáva, a je tak prebudený k širšej a tajomnejšej skúsenosti. Zodpovedá takéto praktizovanie pohľadu, podporujúce formovanie sa zmyslu, naozaj skúsenosti, alebo je jej vnútorné transcendentálnym životom, ktorý je vo vzťahu k svetu cudzí? Je možné, že sa sama podivnosť aury živí cudzosťou transcendentálneho života vo vzťahu k svetskej existencii? Na tieto otázky by sme mohli odpovedať len vtedy, ak by sme sa vrátili k vzťahu vedomia a sveta, pričom by sme vzali do úvahy skúsenosť nepredstaviteľného, ktorá odhaľuje jeho zmysel.

Z francúzskeho originálu *Sens et création: les limites de l'imagination* preložili Andrej Záthurecký a Róbert Karul.

Text vznikol vo Filozofickom ústave SAV ako súčasť riešenia projektovej úlohy NŠP *Soi, Identité, Altérité*.

Delia Popa
Université catholique de Louvain (UCL)
Centre de Philosophie du Droit (CPDR)
SSH/JURI/PJTD - L2.07.01
Collège Thomas More
Place Montesquieu 2 (Bte 15)
B - 1348 Louvain-La-Neuve
Belgique
e-mail: delia.popa@uclouvain.be