

FENOMENOLÓGIA A KUBIZMUS – MOŽNOSTI ZBLÍŽENIA¹

JAROSLAVA VYDROVÁ, Filozofický ústav SAV, Bratislava, SR

VYDROVÁ, J.: Phenomenology and Cubism: Possible Rapprochements
FILOZOFIA 70, 2015, No. 10, pp. 831-841

This study explores particular aspects of the relationship between phenomenology and cubism deriving from the description of their parallels and affinities as described in the analyses of Czech theoreticians M. Bayerová and T. Vlček. First, attention is paid to their common genealogy with the accent put on Czech cubism and Central-European philosophical and cultural area, which enable the rapprochement of them. In the second part of the paper several philosophical issues such as perception, space, corporeality, as well as art expressions (polyperspectivity, geometrization, and pure form) are scrutinized. In the last part a stronger hypothesis is offered, according to which there is an intersection between phenomenological and cubistic methods: in both of them the impact of eidetic reduction, modification and image elaboration is the same.

Keywords: Phenomenology – Cubism – Phenomenological method – Polyperspectivity – Perception – Space

„Tak fenomenológia, ako aj kubizmus sa snažili zjednotiť kultúru zmyslov s rozumom, objaviť zmysluplnosť prirodzeného sveta a nájsť vzťah k udalostiam a predmetom všedného dňa“ (Vlček 1991, 24).

Vzájomné inšpiratívne pôsobenie fenomenológie na umenie a umenia na fenomenológiu má svoj pôvod priamo v Husserlovej analýze obrazového vedomia a fantázie, ktorá je podľa Husserla priamo živlom fenomenológie (Husserl 2004). Dôvod tejto ingerencie a interferencie sa však vo fenomenológii neobmedzuje len na analýzu estetickéj skúsenosti, hodnoty či umeleckého artefaktu, ale vychádza z fenomenologickej analýzy zmyslového vnímania, telesnosti a priestoru.

Fenomenológovia majú rôzne preferencie a obľúbených umelcov, ktorým venujú svoje analýzy a nachádzajú v nich *exemplum* vlastných úvah. U Husserla sú to najmä figuratívne obrazy, rytiny, u Merleau-Pontyho a Sartra je to Giacometti, u Merleau-Pontyho a Heideggera Cézanne, u Henryho Kandinskij. Menej očakávané, no vnútorne zdôvodniteľné „paralely a afinity“ (Bayerová, Vlček 1991) môžeme nájsť aj medzi fenomenológiou a kubizmom. Ako filozoficky relevantnú predstavili túto tému česká fenomenologička Marie Bayerová a teoretik umenia Tomáš Vlček v práci venovanej podmienkam, súvislostiam a „kríženiu“ vedy, filozofie a unikátneho rozvinutia českého kubizmu. Ich práca

¹ Pojem *rapprochement* bol pre nás inšpirujúci v článku Andreu Pinottiho (Piontti 2010).

zaznamenala aj medzinárodný ohlas (Pinotti 2010, 63; Sepp 1995, 297) a pri detailnejšom pohľade do českej fenomenológie a umenia (v textoch Jana Patočku a Zdeňka Mathause-
ra) možno nájsť ďalšie impulzy na rozvinutie tejto nezvyčajnej témy.

Na úvod: spoločná genealógia. Genealógia prienikov fenomenológie a kubizmu sa neodvíja ani tak od explicitného vzájomného vplyvu ako skôr od rovnakého dobového a priestorového umiestnenia, ako aj programového zamerania. „Je jedným z paradoxov v dejinách ideí, že kubizmus, ktorý do značnej miery inšpiroval filozofické prístupy v rámci avantgardy 20. storočia, bol charakterizovaný svojimi predstaviteľmi ako neteoretické, dokonca antiteoretické hnutie“ (Pinotti 2010, 63). V podobnom duchu sa budeme aj my snažiť rozriešiť tento paradox skôr proti Picassovmu, Braquovmu či Grisovmu odmietaniu teoreticko-filozofických východísk a v prospech vzájomného prelínania nového umeleckého smeru a filozofických diskusií. Tento paradox sa dá prirodzenejšie „rozpustiť“ práve v českom kubizme, rodiacom sa nielen pod vplyvom francúzskych umelcov, ale najmä v atmosfére rakúskej a českej filozofie v stredoeurópskom kultúrnom prostredí na prelome 19. a 20. storočia. Českí umelci neodmietali teoretické východiská a aj v ich textoch možno nájsť teoreticko-filozofické a umenovedné analýzy.²

Jan Patočka či Bohumil Kubišta navrhujú, aby sme umelca videli zakaždým ako „exponenta svojej doby“, a preto sa treba pozrieť aj na historickú existenciu umelcov, ktorí iniciovali nový umelecký smer a zároveň boli ukotvení v spoločnom geografickom a kultúrnom priestore. „Snaha o vedeckosť vo fenomenológii a snaha vytvoriť svojbytný jazyk umenia boli v strednej Európe analogické procesy, v ktorých sa objavujú spoločné problémy i inšpirácie“ (Bayerová, Vlček 1991, 47).³ V čom sa tieto procesy stretávali? Najskôr je to spoločne vyjadrená iniciatíva vymedziť sa voči dominantným, no strnulým i uzavretým vedeckým postojom, ktorým sa vymykali prevratné objavy a nové vedecké postupy. Túto vznikajúcu kritickú atmosféru na prelome storočí vnímali v rovnakom zmysle fenomenológia i kubizmus. Moderné umenie sa odkláňa od zaužívanej tvorby foriem, od reprodukovania, imitovania a reprezentovania, ale aj od poetického smerom k prozaickému vyjadreniu – jeho pôsobenie je skôr „neliterárne a nepoetické, čo boli celkovo skresľujúce úsilia predchádzajúcich čias“ (Hofman 2005, 70). Fenomenológia zase reaguje na empirizmus, pozitívizmus, psychologizmus a historicizmus, ktoré čelili a neskôr i podľahli novému „nároku na vedeckosť“. Ten vyplýval aj z Husserlovho dlhotrvajúceho úsilia o založenie vedy. Prelínanie podobných tendencií výstižne pomenoval Emil Utitz, ktorý pri analýze diela Emila Fillu konštatuje, že „neholduje nijakému naturalistickému pozitívizmu, ktorý sa pestoval v 19. storočí, ale *fenomenológii*, ktorá je zameraná na nescudziteľnú podstatu celej danosti, na oprávnenosť v najhlbšej vrstve“ (Utitz 2005, 111; kurz. J. V.).

² Tento názor vyjadruje aj M. Lamač v analýze „Český kubizmus a svet“ (1991, 58). Pozri napr. texty B. Kubištu, J. Čapka, V. Hofmana, E. Fillu, O. Gutfreunda, V. Beneša, V. Kramáča zozbierané v knihe *Frühling in Prag oder Wege des Kubismus* (Fabritius, Hagedorn 2005).

³ Edward F. Frey v štúdií „Český kubizmus v evropském kontextu“ poukazuje na úsilie o „modernosť západnej Európy“ a „gravitačnú silu českých a stredoeurópskych tradícií“ (Švestka – Vlček 1991, 14).

Tieto iniciatívy chcú zásadne novým spôsobom pochopiť procesy vnímania, spôsob, akým sú dané predmetnosti – najmä v syntetickej fáze kubizmu –, čím zároveň vyčleňujú ako samostatnú tému aj otázku psychológie. Bayerová s Vlčkom vyzdvihujú túto skutočnosť ako jedinečný rys českého kubizmu, ktorý dokázal s témou subjektívnych procesov, s aktmi pri vnímaní pracovať najjasnejšie, čím dopĺňajú Pinottiho argument. Tento jav nie je náhodný, pretože v českom myslení k týmto témam konvergujú práce viacerých mysliteľov. Nemožno opomenúť nielen Bolzanovu teóriu vedy či Brentanovo intencionalne hľadisko, ktoré bolo neskôr spracované a prepracované samotným Husserlom, ale ani otázku vnímania farieb (Ernst Mach, Ewald Hering, Emil Utitz), tvarových kvalít, pričom zvlášť zaujímavú tému predstavujú akustické fenomény (Carl Stumpf, Christian Ehrenfels). Tieto skúmania i vzniknuté napätia medzi asocianistickou, tvarovou a fenomenologickou psychológiou prispievali na jednej strane k vyjasneniu východísk umeleckej tvorby – tá v prípade kubizmu vyvrcholila v syntetickej, resp. eidetickej fáze, ktorá je najbližšia fenomenológii – a zároveň pomohla odkryť nové súvislosti medzi fenomenológiou a avantgardou.⁴ Na druhej strane vyvolali ďalší myšlienkový pohyb vo filozofii, ktorý s novou intenzitou spätne pôsobil na diskusiu medzi filozofiou a vedou.

Program: vec, javenie a polyperspektivita. Spolu s kultúrnymi, spoločenskými či dejinnými predpokladmi sa formujú aj podobné programové zámery.⁵ Do popredia sa dostávajú témy zmyslovosti, telesnosti, času a priestoru, ktoré sú kľúčové tak pre umelecký, ako aj pre filozofický prístup. Základná otázka znie: Čo vnímame, ako vidíme, ako sa nám predmety javia? Na túto otázku chcú obidva prístupy odpovedať nanovo, zachytiť vec v pôvode jej javenia. Husserl sa pýta: „V čom spočíva podstata skúsenosti, jej originálny (*originär*) zmysel?“ (Husserl 1973, 141). Jeho analýza vnímania spochybňuje schopnosť jednoduchého, priameho odrazu vonkajších podnetov vo vedomí a zároveň odmieta symbolickú a reprezentatívnu funkciu vedomia. Oslobodzuje vnímanie od nánosov teórií, vnímanie nemá byť projektovaním predstáv ani idealizáciou. V oslobodení od mieniaceho interpretovania, ktoré by ovplyvňovalo výkon vnímania, tak fenomenológia vytvára miesto pre vnímanie samo. Tam, kde sa kubizmus vymedzuje voči impresionizmu, fenomenológia sa konfrontuje s psychologickou a empiristickou interpretáciou vnímania.

Kubizmus nie je naivne fotografický a nie je ani jednoduchým zrkadlom reality, ale všima si deformácie, odchýlky, hyperboly, zakrivenia, neusporiadanosti či dekolorácie – ak si to vyžiada „rytmus obrazu“, ak si to vyžadujú subtilnejšie a diferencovanejšie aspekty skutočnosti,⁶ ak si to žiada vec sama. Fenomenologická analýza ukazuje, že vo vnímaní funguje dynamika dvoch dopĺňajúcich sa princípov: pretenzie a manka – vnímanie si

⁴ Pozri (Bayerová, Vlček 1991, 52), ako aj (Mathauser 1969, 162-163; 1995), ktorí takisto vyzdvihujú súvislosti medzi fenomenológiou a avantgardami (pozri aj Fabritius – Hagedorn 2005). Návrh pomenovať syntetický kubizmus prívlastkom eidetický vyplýva podľa Habasquea z jeho blízkosti Husserlovej eidetickej metóde (pozri Blecha 2007, 171).

⁵ Touto otázkou sa zaoberal aj Z. Mathauser (Mathauser 1964, 227).

⁶ Pozri bližšie Kahnweilerove a Kubištove texty (Kahnweiler 1964, 57-58; Kubišta 2005, 40-41).

nárokuje zachytiť vždy viac, než skutočne môže vidieť, pretože predmet sa nám dáva iba vo svojich odstienuch, aspektoch, nie naraz zo všetkých strán. Preto anticipujeme, preto veríme, že vnímanie predmetu bude prebiehať tak a tak, čo nevyhnutne občas vedie ku sklamaniu pri vnímaní a k nenaplneniu očakávania. Je to sféra „otvorených možností *a parte ante*, ktoré *a parte post* môžu vždy bližšie určiť, ohraničiť, obohatiť, no vždy majú pred sebou nekonečnosť“ (Husserl 1973, 137). V rovnakom duchu interpretuje Vincenc Kramář Picassovo snaženie, keď poukazuje na to, že Picasso už nechce zobrazovať predmet viditeľný z jedného východiska v priestore, ktorý však umelec predchádzajúceho obdobia vďaka hre farieb, svetla, zobrazenia hĺbky a pod. dokresľuje, vzbudzuje u diváka želaný dojem a používa ilúziu, čím znázorňuje *viac*, než môže v skutočnosti vidieť (*hra foriem*) (Kramář 2005, 219). No zároveň tým vyjadruje aj *menej*, pretože redukuje predmet na jediný náhľad, ktorý ho nevyčerpáva ako celok a ktorý je svojím spôsobom náhodný. Kubizmus chce pri zobrazovaní uvoľniť formu, zachytiť vec v jej holej skutočnosti. Práve kocka, ktorú ako príklad používa aj Husserl, je svojou symetrickosťou názorným príkladom toho, ako sa nám pri jej otáčaní zakrýva zadná strana a zo zadnej strany sa pri otočení stáva predná (Husserl 1973, 91, 252). Aj v kubizme dochádza k uvedomeniu si a rozvinutiu vzťahu medzi realitou predmetnosti a idealitou formy, čo vedie k novému umeleckému vyjadreniu, respektíve k uvoľneniu *čistej formy* (Hofman 2005, 202; Kramář 2005, 214).

Nedefinuje však kubizmus videnie konštruovaním, geometrizáciou a polyperspektivitou? Zámerné zasahovanie do videnia upravovaním videného, jeho zjednodušením, schematizovaním, redukovaním na geometrické zobrazenie – takto môže pôsobiť kubizmus na diváka – by bolo v rozpore s prístupom, ktorý chce nechať vidieť veci tak, ako sa nám dávajú, resp. v možnostiach ich danosti. Priehľadnosť, disponovateľnosť a akoby zjednodušené ponúknutie predmetu ide proti nepriehľadnosti (hustote) skutočnosti, ktorá nám vždy minimálne jedným aspektom uniká; geometria by bola podľa tohto princípu v rozpore s fenomenológiou. Zároveň sa môžeme pýtať, či kubizmus týmto „násilím“ na predmete, zmocňovaním sa objektu nevedie aj k odľudšteniu umenia, ktoré chce ovládať, vlastniť a manipulovať („vôľou k objektivácii“). K týmto názorom inklinujú Ortega y Gasset a Walter Biemel, no proti tejto interpretácii ako zjednodušeniu vystupuje Jan Patočka vo svojich poznámkach k polyperspektíve, kde sa snaží naopak poukázať na hlbšiu tendenciu, ktorú nachádza na kubistickej kresbe: „... polyperspektíva je výraz experimentálno-grafického významoslovía [...] snaženia ísť na dno úsilia maliara, pochopiť jeho možnosti pokiaľ možno v samom koreni a s bezprostrednosťou, ktorá *odmieta vopred dané myšlienkové schémy*. Nie to, že zvláda videnie, ale že pomocou cesty k úplne elementárne pôvodnému sa mu iným, pôvodnejším a plnším spôsobom objaví *povaha, bytie vecí...*“ (Patočka 2004, 33).⁷

Geometrizácia, s ktorou pracuje kubizmus, teda nie je prázdny schematizmom, ale

⁷ Patočka v texte z roku 1966 nazvanom „Poznámky k polyperspektíve u Picassa“ od W. Biemela“ kriticky reaguje na jeho analýzy kubizmu, ktorý by mal sledovať schematizovanie, disponovanie a ovládanie predmetu (Patočka 2004).

môžeme ju považovať za prístup k možnostiam zobrazenia vecí, ktorý predstavuje ich „základnú gramatiku“. S návratom k pôvodnému videniu dochádza preto aj k zmene výrazovej techniky umelca, ktorý sa odkláňa od dovtedajších zaužívaných umeleckých postupov.

Aké sú ďalšie spoločné súradnice týchto dvoch prístupov? Vnímanie vecí a ich zachytávanie na plochách, vyzdvihnutie ich figurálnych a tvarových momentov súvisí s intencionalitou ako podobou vzťahovania sa vedomia, vychádzajúcou z kategórií vzťahu, časti a celku. Intencionalita – sledujúc zákonitosti vnímania a spôsoby danosti vnímanej veci – je zároveň ukotvená v pasivite, kde „dominujú“ pojmy pozadia a spoludanosť.⁸ V tejto situovanosti vnímajúceho a predmetu vedie „subjekt dialóg s objektom, subjekt preberá zmysel, ktorý je rozptýlený v predmete, objekt preberá intenciu subjektu – práve v tom spočíva fyziognómia vnímania“ (Merleau-Ponty 2013, 174). Ani funkcia prepojenia jednotlivých zmyslov (najmä zraku a hmatu) nepôsobí synteticky, vymyká sa jednoduchému spájaniu či napájaniu, jeden zmysel teda nenadväzuje na druhý, ale vytvárajú nové synestetické jednoty.⁹ Aj tu sa nachádza zaujímavá paralela medzi fenomenológiou a kubizmom v ich záujme o taktilnú skúsenosť. Husserl odvíja svoje uvažovanie v prednáškach o veci a priestore (*Ding und Raum*) od analýzy pohybových a optických fenoménov (v okulomotorickom poli), no v neskorších textoch sa mu tento prístup javí ako nedostatočný a vhodnejšie je podľa neho vychádzať skôr z haptického hľadiska. Takisto pre kubistického umelca je dôležitá telesná a hmatová skúsenosť s predmetom, ktorý sa nachádza v priestore a zároveň sa podieľa na spolukonštitúcii priestoru.¹⁰ Táto tendencia sa explicitnejšie prejavuje na kolážach, pri používaní rôznych materiálov (napríklad novínového papiera), pri prepájaní obrazov a sôch a, prirodzene, v samotnom sochárstve.

Koncepcia vnímania a intencionality (zakrivenia či intencionálneho oblúku, ako ich opisuje Merleau-Ponty) je úzko prepojená s telesnosťou, pretože telo už nie je považované za objekt ako každý iný, ale je charakteristické svojou nedourčenosťou a situovanosťou. Nie je slepou receptivitou, ale poľom lokalizácie pocitov, orgánom pohybu a orientácie. Telo aj umelecké dielo sú „zväzkom žijúcich významov, a nie zákonom“, vopred vypočítateľným alebo daným zvonka, a práve v tomto zmysle teda telo „nemožno porovnávať s fyzikálnym predmetom, ale skôr s umeleckým dielom“ (Merleau-Ponty 2013, 197, 196).¹¹ Význam nadobúda až v skúsenosti, výkonom vnímania.

Merleau-Pontyho analýza, v ktorej pripodobňuje telesnosť k umeleckému dielu, môže ďalej pokračovať aj pri odhaľovaní vzťahu človeka a priestoru, ako aj priestoru a umeleckého diela. V prípade kubizmu sa zdá, že nám paradoxne namiesto textov o obrazovom

⁸ Pozri Bayerovej opisy (Bayerová 1995, 90-91); ďalšími časťami tvarovej analýzy sú systémy relácií a funkcií (Bayerová 1995, 92-94).

⁹ Pozri Merleau-Pontyho analýzy vo *Fenomenológii vnímania* (napr. Merleau-Ponty 2013, 195, 197).

¹⁰ Pozri Breuerovej analýzu haptickej genézy priestoru a telesnosti (Breuer 2015), ako aj Kramářovo uvažovanie v jeho rozsiahlejšom texte o kubizme (Kramář 2005, 220-221).

¹¹ Tu možno spomenúť viaceré Merleau-Pontyho analýzy týkajúce sa telesnej schémy, synestézie a intencionálneho oblúka, súvislosť nedourčenosti tela (Merleau-Ponty 2013, 487) a pod. (pozri aj Bayerová, Vlček 1991, 48).

vedomí, fantázii alebo obraze-objekte – ktorým sa venuje 23. zväzok jeho rukopisov (*Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*) – viac poslúžia práve Husserlove texty o konštitúcii priestoru a geometrii. Priestor prestáva byť objektívnou či kauzálnou konfiguráciou a stáva sa miestom, ktoré obývame a ktoré nadobúda význam v skúsenosti, v živej prítomnosti (*lebendige Gegenwart*). Podobne sa v priestore pohybuje aj kubistický umelec. Vlastislav Hofman vo svojej úvahe *Prozaická krása moderného umenia* píše, že sme si zvykli očakávať určité optické závery a toto umenie naozaj vychádza z empirického obsahu, no v empirii dokáže aktualizovať jej potenciál, ktorý „preniká (aj) k tomu, čo je neobvyklé“. A ďalej: „... namiesto toho, aby kubizmus maliarsky všetko spojil do jediného dojmu, ponúka systém priestorových skrátení“, ohniská znázornenia sa ľubovoľne menia, pričom kubizmus používa „rytmickú syntézu reálneho priestorového značenia a skrátienia, ktoré sú prvkami priestoru a jeho poznania (J. Junoy hovorí o orientácii)“ (Hofman 2005, 69). A to je podľa Hofmana na kubizme to prozaické, jednoduché i revolučné. V českom kubizme s výraznou maliarskou a architektonickou zložkou sa dokonca môžeme stretnúť s prepojením priestoru, rytmu a tanca (Gutfreund). Francastel takisto spomína jednu z interpretácií¹² kubizmu, ktorý našiel „rytmus v okamihu, keď opustil geometrického ducha renesancie, a tým založil nový realizmus“ (Francastel 2003, 117). Aj v praktickom živote využívame tendencie, ozvláštnenia a vylepšenia tvarových kvalít, ktoré súvisia s naším uprednostňovaním určitých foriem pri pohybe a orientácii v prirodzenom svete. Ako možno prepojiť i odôvodniť túto žitú skúsenosť s nárokom na geometrizovanie? Doložme túto súvislosť – medzi vyberaním určitých tvarov a plôch a hlbším zmyslom tejto zobrazovacej techniky, ktorá nechce byť ľubovoľným deformovaním, ale naopak realistickým prístupom – trocha odkazmi: na Husserlov text (1), ktorý je českými mysliteľmi zvýraznený v jeho uvažovaní o čistej geometrii z *Krízy* a jej príloh a následne okomentovaný (2), k čomu možno vhodne doplniť Patočkovu vyjadrenie z korešpondencie s Biemelom (3):

(1) Husserl uvádza: „Na tvaroch vecí sú vyzdvihnuté najskôr plochy – viac alebo menej ‚hladké‘, viac alebo menej dokonalé plochy; hrany, viac alebo menej hrubé alebo svojím spôsobom ‚rovné‘, inými slovami, viac alebo menej čisté čiary, uhly – viac alebo menej dokonalé body; medzi čiarami sa napríklad potom opäť obzvlášť dáva prednosť priamkam, medzi plochami rovným plochám, napríklad z praktických dôvodov doskám ohraničeným rovinami, priamkami, bodmi... Tak vždy v praxi hrá úlohu zostavenie rovín a ich zdokonalenie (vyhladenie)“ (Husserl 1976, 384).¹³

(2) Bayerová s Vlčkom nadväzujú na Husserlove texty odhaľujúce prvotné tvorivé aktivity, v ktorých pôvodne vznikla geometria, vzťah k apodiktickému, k tomu, čo „bolo

¹² Sám však upozorňuje na celkovú problematickosť pri definovaní kubizmu, vyplývajúcu z protichodnosti interpretácií, ako aj zo širokej pôsobnosti kubizmu.

¹³ (Túto citáciu, ktorú autori spomínajú, uvádzame podľa Husserlovho originálu). Husserlov citát doplníme Patočkovým: „... priamka je privilegovaný tvar nielen vnemovo, ale aj aktívne: v nej máme štruktúrny element, s ktorým možno komplikovane pracovať, konštruovať a experimentovať“ (Patočka 2004, 33)

k dispozícii v predvedeckom svete a slúžilo ako materiál idealizácií“. A práve tu nachádzajú prepojenie s kubizmom, v ktorom sa geometria „stala prostriedkom prehodnotenia obrazových foriem, a to nie od predmetu a zmyslového vnemu smerom k abstrakcii, ale naopak cestou dávajúcou zmyslovosti a predmetnosti novú možnosť pôsobenia v umeleckom diele na základe geometrie“ (Bayerová, Vlček 1991, 49).

(3) Patočka chce rozšíriť Biemelovu interpretáciu zameranú proti kubizmu skôr v zmysle sledovania pôvodu polyperspektivity: „... geometrizáciu treba interpretovať... aj ako vymáhanie *privilegovaných foriem* v Husserlovom zmysle. Privilegované sú formy, ktoré obsahujú najväčší potenciál zmyslu“ (Patočka 2004, 412).

Oproti reduktívnosti a splošteniu, ku ktorým polyperspektivita a geometrizácia môžu viesť, stavajú českí autori (*fenomenologickú*) analýzu rešpektujúcu zákonitosti vnímania, polysenzorickosť a situovanosť vnímajúceho a autentickú¹⁴ snahu (*kubistického*) umelca pri prepájaní tvorivých možností a plnovýznamových tvarov (Patočka 2004, 33). V tomto zmysle dochádza k dôležitému prekrytiu v centrálnych otázkach týchto dvoch prístupov.

Našli sme teda niekoľko spoločných prienikov, ktoré spájajú fenomenológiu s kubizmom. Možno ísť v tejto analýze ešte ďalej?

Kubisticko-fenomenologická epoché a redukcia. Pri hľadaní spoločných charakteristík fenomenológie a kubizmu je tu od začiatku implicitne prítomná otázka metód – fenomenologickej epoché a redukcie a umeleckej metódy zobrazovania. Túto diferencovanejšiu (meta-)oblasť sleduje aj jedna z výrazných interpretačných línií, ktorú rozvíja niekoľko autorov: C. Einstein, G. Habasque, K. Piwocki,¹⁵ E. Escoubasová a H. R. Sepp. Nejde tu už len o sledovanie tendencií a konvergencií, ktoré sa viac alebo menej stretli na prelome storočí pri formulovaní rovnakých otázok, ani o komparáciu teoretických východísk, ale o silnejšiu „hypotézu, že kubizmus robí *to isté* čo fenomenológia, teda realizuje *a parte imaginis* rovnakú operáciu, ktorú fenomenológia realizuje *a parte philosophiae*... teda že kubistická maľba je sama fenomenologická“ (Pinotti 2010, 64).¹⁶

Prepojenie metód vychádza nielen z prístupu, ktorý chce bezpredpokladovo a bez-

¹⁴ Pozri analýzu R. Karula venovanú trom paradigmám súčasného umenia, autentickosti a neautentickosti v prístupe umelca, podľa ktorej by sme sa v našom prípade pohybovali v paradigme moderného umenia, ktoré zachováva „osobný a subjektívny charakter videnia... Vyjadrenie vnútornosti či subjektivity odkazuje temer tautologicky na požiadavku autenticity“ (Karul 2015, 737). K polysenzorickosti, somatofiguratívnym skúsenostiam či polymorfickosti pozri Francastelove a Merleau-Pontyho analýzy (Francastel 2003, 131, 136; Merleau-Ponty 2013).

¹⁵ Zvláštnu pozornosť noetickej stránke venuje aj Mathauser. Okrem iného odkazuje na analýzu poľského estetika Ksawera Piwockého (*Husserl i Picasso*), ktorý našiel viacero spoločných menovateľov fenomenológie a kubizmu: „Odpor k relativizmu a subjektivismu, ktoré sa prejavujú psychologizmom alebo subjektívnym naturalizmom (t. j. v maliarstve impresionizmom); analýza a redukcie, ktoré vedú k ‚čistému zmyslu‘; primát rozumových operácií nad zmyslovými; význam intuície, fantázie a ‚čistej geometrie‘; simultánne pozorovanie predmetov; prenikanie k podstatám javov“ (Mathauser 1964, 225-229, 300).

¹⁶ Druhú interpretačnú líniu predstavujú Kahnweiler a Gehlen, ktorí prezentujú blízkosť kubizmu a Kanta, resp. novokantovstva. Táto pozícia však bola viackrát problematizovaná (napr. Gadamerom a Seppom).

predsudkovo pristupovať k realite (*epoché*), ktorý dekonštruje dobové interpretačné schémy, ale aj z postupu prechádzajúceho od prchavého, náhodného, podmieneného k nevyhnutnému – inými slovami, od faktického k eidetickému (*eidetická redukcia*). Využitie tejto metódy možno pozorovať v syntetickej fáze, resp. v eidetickom kubizme. „Zakúšajúci alebo *individuálny názor* sa dá premeniť na *nazeranie podstaty (ideáciu)* – samotnú túto možnosť treba chápať nie ako empirickú možnosť, ale ako možnosť, ktorá je založená v podstate“ (Husserl 2004, 24). Podľa Habasquea to umožňuje nezávislosť a apriórne poznanie, avšak v tom zmysle, že jeho korelátom „nie sú exaktné podstaty sveta čistej matematiky a geometrie, ale skôr neexaktné podstaty typické pre svet našej konkrétnej telesnej skúsenosti, ktoré sú rovnaké, ako to explicitne obhajovali *Idey I* (§§ 71 – 75)“ (Pinotti 2010, 64). Dodajme, že toto rozvinutie je prítomné už v úvodných paragrafoch *Ideí*, kde Husserl určuje prepojenie (náhodných) faktov a (nevyhnutných) podstat, ktoré sa síce zásadne odlišujú, ale sú aj od seba neoddeliteľné (náhodnosť je korelátom nevyhnutnosti),¹⁷ aj tam, kde naznačuje ďalšie rozvinutie kategórií, regiónov a regionálnych ontológií.

Túto rovinu porovnania možno rozviesť ešte ďalej a v tejto charakteristike pokračuje H. R. Sepp, podľa ktorého fenomenológia so svojou metódou pôsobí ako cezúra a v podobnom duchu sa aj v kubizme prejavuje jeho metóda. Nejde len o epoché a redukciu, ktoré pôsobia na rovine vnímania, ale následne aj o rozdiel medzi rôznymi druhmi, štatútmi predmetností – vecou a obrazom (artefaktom) –, na ktorý sa zameriava špeciálny výkon *neutralizácie, tzv. neutralitnej modifikácie*. Pred redukciou „skutočná existencia (*reelle Bestand*) vedomia nedáva sama seba, ale niečo iné, *prezentuje* to, čo je transcendentné, čo pôsobí symbolizujúco. Epoché a redukcia sú teda pokusmi zrušiť platnosť tohto symbolizovania a reduktívne odkryť skutočnú existenciu a jej intencionálny spôsob odkazovania prostredníctvom pôvodného odsymbolizovania“ (Sepp 1995, 299). Aj preto je podľa Husserla sféra fantázie, fantazijných variácií, kvázireality živnou pôdou fenomenológie, oslobodenou od transcendentných obsahových nánosov. Sepp reformuluje zámer kubizmu fenomenologickou otázkou: „Ako sa javia veci-v-ako-ich-vnímania (*Dinge-im-Wie-ihres-Wahrgenommenseins*) v médiu obrazu“ (Sepp 1995, 303)?

Ak je fenomenológia cezúrou, ktorá v konečnom dôsledku vyzdvihuje intencionálne priebehy a korelatívny vzťah medzi vnímaním a vnímaným či predstavovaním a predstavovaným, teda noeticko-noematickú koreláciu, cezúra kubizmu sa zameriava na javenie v oblasti zobrazovania, obrazu. Fenomenologická reflexia odhaľujúca podmienky nazerania a mienenia má tak svoj analogón v kubistickom sledovaní „syntaxe a sémantiky čistého zobrazovania“ (Sepp 1995, 309), ktoré neodkazuje na ďalšie vrstvy transcenden-

¹⁷ „Keď sme povedali, že každý fakt by mohol ‚v súlade so svojou vlastnou podstatou‘ byť inak, potom sme tým už povedali, že *k zmyslu všetkého, čo je náhodné, patrí mať práve podstatu, a teda eidos, ktorý možno uchopiť v jeho čistote*; a tento eidos je podriadený *podstatným pravidlám rôzneho stupňa všeobecnosti* [...] každá materiálna vec má svoju vlastnú podstatnú špecifickosť a na najvyššom stupni všeobecnú špecifickosť ‚materiálna vec vôbec‘ s časovým určením vôbec, trvaním, tvarom a materiálnou vôbec“ (Husserl 2004, 23).

cie, nereprezentuje ani nekóduje. Inými slovami, kubizmus redukciami na čisté formy ukázal, v čom spočíva problém zobrazovania, napodobňovania a zdvojovania reality na obraze, ktorý nás zavádza, pretože nenecháva javiť sa veci, ale namiesto toho pred nás kladie iné reality. Podľa Seppa sa čisté zážitky vnímania vo fenomenológii prelínajú s čistým, autonómnym obrazom kubizmu, a tak sa realizmus kubizmu približuje tomu, čo u Husserla predstavuje „reale Bestand“, teda sféra skutočnej existencie, skutočného obsahu vedomia.¹⁸

Aj Didi-Huberman a Carl Einstein vidia kubizmus v jeho epistemologických súvislostiach a prisudzujú mu funkciu „modifikácie“ toho, ako uvažujeme o predmetoch a vnemoch, modifikácie skúsenosti (Didi-Huberman 2006, 227 a n.). Prístup prvej osoby, ktorý je vlastný fenomenológii, narúša štruktúru kauzality, je pozastavením tých väzieb medzi subjektom a svetom, ktoré sú do nich vnesené zvonka alebo ktoré predpokladajú ďalšie druhy realít (či už v podobe impresií, teoretických predpokladov, kauzality alebo reprezentácie). A rovnako Carl Einstein hovorí o kubizme, ktorý znova objavil skúsenosť, a o obraze, ktorý je *prerušením*,¹⁹ disociáciou, rozkladom pohľadu (Didi-Huberman 2006, 225-226). Kubizmus pôsobí v dvoch smeroch: na jednej strane teda odmieta vnútorný vzťah, dialóg medzi obrazom a divákom, ktorý by mal sprostredkovať nejaký psychologický význam (modifikácia pozície diváka u Einsteina sa tu podobá nezainteresovanému pozorovateľovi u Husserla). Na druhej strane sponchybuje a „zastavuje“ objektívne nastavenia priestoru a plynutie času, ktoré sú odvodené z kauzality. Vytváranie nových foriem je potom otvorené dynamike,²⁰ ktorá sleduje kvalitatívnu rôznosť vzťahov medzi subjektom a objektom – ktoré sa vymykajú stabilnej substancializácii či priamočiaremu antropomorfizmu –, resp. dielom, ktoré nie je završením autorovho snaženia, ale pokračovaním tvorivého procesu (pozri Didi-Huberman 2006, 223).

* * *

Prieniky a inšpirácie, ktoré sa pohybujú medzi filozofiou/fenomenológiou a umením, môžu byť obojstranne produktívne.²¹ V prípade vzťahu fenomenológie a kubizmu sme sa dotkli dvoch polôh vzájomného pôsobenia, z ktorých prvá sledovala blízkosť spoločných

¹⁸ V ďalšom vývoji kubizmu dochádzalo k rôznym posunom pri využívaní, experimentovaní s čistými formami. Znaky, šifry, poukázania na kubistických obrazoch nemajú pôsobiť ako symboly odkazujúce na realitu ako takú, ale „ukazujú konkrétne na symboliku odkazujúcu na realitu, ukazujú tým samotný charakter odkazovania... nemožnosť priblížiť obraz k realite takým spôsobom, že by oboje patrilo do jedného“ (Sepp 1995, 319).

¹⁹ Didi-Huberman cituje Einsteina: „Vo svojej knihe o Braquovi nakoniec vysloví túto zvláštnu poučku: ‚Obraz = prerušenie‘. Ako máme tomu rozumieť? V prvom rade ako spomienke na fenomenologickú analýzu *vzdialenosti*...“ (Didi-Huberman 2006, 225).

²⁰ Môžeme sa tu stretnúť s opisom silových, energetických polí vizuálnej skúsenosti, dialektiky dekompozície a produkcie, inými slovami, obraz „nemá znázorňovať, ale byť, *pracovať*“ (Didi-Huberman 2006, 217, 220).

²¹ V slovenskom kontexte spomeňme dve aktuálne analýzy, z ktorých jedna využíva fenomenologickú metódu a existenciálnu analytiku pri interpretácii architektonického diela na základe prác Norberga-Schulza (Zervan 2014) a druhá sleduje fenomenologickú analýzu vnímania a farieb pri interpretácii poézie Rudolfa Juroleka (Juhásová 2016).

východísk a problémov a druhá zašla ďalej pri téme rovnakého pôsobenia eidetickej redukcie, modifikácie a obrazového spracovania. Fenomenológia aj kubizmus so svojim nárokom nanovo pristúpiť ku skúsenosti pôsobia na jednej strane radikálne pri deštrukcii zaužívaných foriem vnímania a zobrazovania, no zároveň svojim spôsobom aj minimalisticky či oslabujúco pri prečisťovaní, odsymbolizovaní, postupnom rozpúšťaní konvencií. Mohli by sme to označiť za prejav toho, že tieto vzájomné prieniky sú dynamické a aj interpretačne otvorené.

Na záver vyzdvihnime ešte jeden moment, ktorý toto uvažovanie sprevádzal, hoci sa nestal jediným výkladovým nástrojom: genealógiu témy ukotvenú v regionálnom a kultúrno-historickom stredoeurópskom prostredí.²² Vklad českých autorov – na jednej strane v prácach Marie Bayerovej a Tomáša Vlčka, v diskusii Jana Patočku s Walterom Biemelom či pri mapovaní prienikov medzi fenomenológiou a avantgardami u Zdeňka Mathausera, na druhej strane vo vlastných textoch českých kubistov – novým rozmerom obohatil porozumenie tejto témy, odlišné od zaužívaných, centrálnych či základných interpretácií.

Literatúra

- BAYEROVÁ, M. VLČEK, T. (1991): Kubismus, věda a filozofie – vztahy a inspirace / Kubismus und Philosophie. Parallelen und Affinitäten. In: J. Švestka – T. Vlček (Hrsg.): *Český kubismus 1909 – 1925* (katalóg výstavy). Düsseldorf, Stuttgart, 44-53.
- BAYEROVÁ, M. (1995): Die Bedeutung der Intentionalität für die Bestimmung der Kategorie „Beziehung“. In: J. Bloss – W. Stróżewski – J. Zurr (Hrsg.): *Intentionalität – Werte – Kunst. Husserl – Ingarden – Patočka*. Praha: Filosofía, 84-94.
- BLECHA, I. (2007): *Proměny fenomenologie*. Olomouc: Triton.
- BREUER, I. (2015): Die haptisch korrelative Genesis von Raum/Ort und Leib/Intersubjektivität an den Rändern der Phänomenologie Husserls: Die originäre Entstehung der Ur-präsenzen an den Grenzen der Gegebenheit. In: *The Yearbook on History and Interpretation of Phenomenology: New Generative Aspects in Contemporary Phenomenology*. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition, 87-107 (v tlači).
- DIDI-HUBERMAN, G. (2006): *Pred časom. Dejiny umenia a anachronizmus obrazov*. Bratislava: Kalligram.
- FABRITIUS, H., HAGEDORN, L. (Hrsg.) (2005): *Frühling in Prag oder Wege des Kubismus*. München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- FRANCASTEL, P. (2003): *Malířství a společnost. Výtvarný prostor od renesance ke kubismu*. Brno: Barrister & Principal.
- HOFMAN, V. (2005): Die prosaische Schönheit der modernen Kunst. In: H. Fabritius – L. Hagedorn (Hrsg.): *Frühling in Prag oder Wege des Kubismus*. München: Deutsche Verlags-Anstalt, 59-71.
- HUSSERL, E. (2004): *Ideje k čistě fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: OIKOYMENH.
- HUSSERL, E. (1976): *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*. Hrsg. W. Biemel. Hague: Martinus Nijhoff.
- HUSSERL, E. (1973): *Ding und Raum*. Hrsg. U. Claesges. Hague: Martinus Nijhoff.
- JUHÁSOVÁ, J. (2016): Výtvarná vnímavost' Rudolfa Juroleka. *Romboid*, 51 (1-2) (v tlači).
- KAHNWEILER, D. H. (1964): *Mé galerie a moji malíři. Rozhovory s Francisem Crémieuxem*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.

²² Ešte ďalej sa snažia zísť autori čísla časopisu *Ars* (2014/2) venovaného vzťahu medzi centrom s jeho dominantnými prvkami kubizmu a „umeleckou kreativitou periférie“ (pozri Lahoda 2014: „Teritoria kubizmu“), osiam Východ-Západ, ale aj Východ-Východ, Sever-Juh.

- KARUL, R. (2015): Paradigmou súčasného umenia je neautenticita. *Filozofia*, 70 (9), 736-747.
- KRAMÁŘ, V. (2005): Der Kubismus. In: H. Fabritius – L. Hagedorn (Hrsg.): *Frühling in Prag oder Wege des Kubismus*. München: Deutsche Verlags-Anstalt, 207-336.
- KUBIŠTA, B. (2005): Die zweite Ausstellung der Gruppe bildender Künstler im Obecní dům, 1912. In: H. Fabritius – L. Hagedorn (Hrsg.): *Frühling in Prag oder Wege des Kubismus*. München: Deutsche Verlags-Anstalt, 39-44.
- LAHODA, V. (2014): Teritoria kubismu / Cubist territories. *Ars*, 47 (2), 109-112.
- LAMAČ, M. (1991): Český kubismus a svět. In: J. Švestka – T. Vlček (Hrsg.): *Český kubismus 1909 – 1925* (katalóg výstavy). Düsseldorf, Stuttgart, 56-63.
- MATHAUSER, Z. (1964): *Umění poesie. Vladimír Majakovskij a jeho doba*. Praha: Československý spisovatel.
- MATHAUSER, Z. (1969): *Nepopulární studie. Z dějin ruské avantgardy*. Praha: Svoboda.
- MATHAUSER, Z. (1995): *Mezi filosofií a poezií*. Praha: Filosofía.
- PATOČKA, J. (2004): „Poznámky k polyperspektivitě u Picassa“ od W. Biemela. In: *Umění a čas II*. Sebrané spisy zv. 5. Praha: OIKOYMENH, 30-34.
- PATOČKA, J. (2004): *Umění a čas II*. Sebrané spisy zv. 5. Praha: OIKOYMENH.
- PINOTTI, A. (2010): Cubism. In: H. R. Sepp – L. Embree (eds.): *Handbook of Phenomenological Esthetics*. Springer, 63-66.
- MERLEAU-PONTY, M. (2013): *Fenomenologie vnímání*. Praha: OIKOYMENH.
- SEPP, H. R. (1995): Der Kubismus als phänomenologisches Problem. In: E. G. Valdés – R. Zimmerling (Hrsg.): *Facetten der Wahrheit: Festschrift für Meinolf Wewel*. München: Karl Alber Verlag, 295-321.
- UTITZ, E. (2005): Über Emil Filla. In: H. Fabritius – L. Hagedorn (Hrsg.): *Frühling in Prag oder Wege des Kubismus*. München: Deutsche Verlags-Anstalt, 109-114.
- VLČEK, T. (1991): Český kubismus. In: *Český kubismus 1909 – 1925* (katalóg výstavy). Düsseldorf, Stuttgart, 22-25.
- ZERVAN, M. (2014): Fenomenologická interpretácia architektúry Christiana Norberga-Schulza. *Filozofia*, 69 (8), 653-665.

Tento text vznikol vo Filozofickom ústave SAV ako súčasť riešenia grantového projektu VEGA č. 2/0050/14 *Existencia, socialita a étos konania: fenomenologické výzvy a existenciálne súvislosti*.

Za konzultácie k tejto téme a pomoc pri hľadaní textových zdrojov ďakujem Ivanovi Blechovi, Fedorovi Matejovovi a Róbertovi Karulovi.

Jaroslava Vydrová
Filozofický ústav SAV
Klemensova 19
813 64 Bratislava 1
Slovenská republika
e-mail: jaroslavavydrova@gmail.com