

OZVENY EDMUNDA HUSSERLA V UMELECKEJ TVORBE MINULÉHO STOROČIA¹

Jaroslava Vydrová
písané pre K & K



Jaroslava Vydrová

Prieniky umenia, estetiky a fenomenológie patria k inšpiratívnym témam pre filozofov, teoretikov, historikov, ale aj samotných umelcov. Dôvodov tejto príťažlivosti a spolupráce, ktorá z nej vzniká, je viacero. Edmund Husserl sa venoval umeniu a imaginácii vo viacerých prácach, najmä v textoch o obrazovom vedomí, vnímaní, fantázii, ktorú označoval aj za živel fenomenológie. Vyplýva to priamo z fenomenologickej metódy, ktorá nachádza vo sfére čistých premien, variácií vedomia pravú oblasť fenoménov. Možnosti fantázie sú v podstate nevyčerpateľné, slobodné: nepodliehajú hraniciam, ktoré nám kladie realita vo svojom „tu a teraz“, ani obmedzeniam nášho pohľadu, ktorý si často navyká pozeráť sa určitým predznačeným spôsobom, podľa vopred prijatých schém, šablón. Fenomenológia i umenie na začiatku 20. storočia dospievajú k podobnej potrebe nanovo premyslieť podmienky nášho videnia; toho, ako sa nám dávajú veci, ako sa nám javia. A tak ak na jednej strane zaznieva Husserlovo heslo „Späť k veciam samým!“, pridáva sa k tomu z druhej strany napríklad aj zvolanie Maxa Broda z Prahy: „Jar! Jar!“

Je to jar tvorby, ale aj jar myslenia, ktorá sa spája so sviežim uvažovaním, novým videním, doslova oslobodzovaním oka. Pretože to, čo sa deje na obraze, nemá byť verným ani zdanlivým odrazom reality, ani jej symbolom či manipuláciou, ale zachytávaním videného. To môže mať – a o umení 20. storočia to platí zvlášť – aj celkom prekvapivé podoby. Nové formy zobrazovania sú zaujímavé práve preto, lebo umelci i filozofi tohto obdobia chcú nanovo uchopiť toto pôvodné „ako“ – ako sa veci dávajú nášmu pohľadu.

Niekoľko vybraných tém, ktoré si budeme všímať v nasledujúcom texte, vychádza z kultúrneho a filozofického prostredia, ktorému je venované práve toto číslo časopisu *Kritika & Kontext*, a sleduje tak časť z ohlasu Husserlovej fenomenológie, ktorý v rôznych

1 Tejto téme sa venuje mnoho domácich a zahraničných autorov, ktorých práce sa zaoberajú vzťahom medzi umeleckou tvorbou a fenomenológiou v širšom zmysle, ako aj v českom prostredí, spomeňme Jana Patočku, Zdeňka Mathausera, Mariu Bayerovú, Antonína Mokrejša, Hansa Rainera Seppa, Ludgera Hagedorna, Ivana Blechu, Petra Rezeka, Tomáša Vlčka, Vojtěcha Lamača, z mladšej generácie spomeňme Jana Josla, Miloša Ševčíka, v slovenskom kontexte Fedora Matejova, Mariána Zervana, Róberta Karula, Jána Kraloviča, Pavla Sucharka, Michala Liptáka a ďalších. Tento text vznikol ako súčasť riešenia grantovej úlohy VEGA č. 2/0110/18.

etapách 20. storočia inšpiruje k vlastným umeleckým stvárneniam aj teoretickým, filozofickým reflexiám.

Späť k skúsenosti

Na jednej strane teda dochádza k obnove záujmu o zmyslové vnímanie a zmyslový svet, k záujmu o rozmanitosť predmetností. Skúsenosti sa necháva jej voľný priebeh. Na druhej strane si vyžadujú nie ľubovoľného, ale pozorného diváka, pozorovateľa a rovnako sústredeného umelca, ktorí sú vnímaví na skutočnosť, nechávajú sa ňou prebudit i viesť a zároveň ju chcú vidieť oslobodenými očami. Nijaké vedecké, filozofické alebo umelecké riešenie neprijímajú vopred ako hotové, ale hľadajú vlastné odpovede. Český historik a teoretik umenia Miroslav Lamač upozorňuje na to, že v tomto období dochádza k „náhle kumulácii problémov“;² ktoré podnietili novú tvorbu českých umelcov, ale aj reflexie teoretikov. Totiž, „v niekoľkých rokoch sa riešia problémy rozdelené vo Francúzsku na niekoľko desaťročí. Tým podivuhodnejšie je, že niektoré z vtedy vzniknutých obrazov [okolo roku 1907] sú aj určitým spoluriešením, dokladajúcim prekvapujúcu pocitovú paralelnosť s európskym umením. (...) Prirodzene je v Čechách aj viac neobratnosti, všetko vzniká akoby pod pretlakom; preto Gogh a Liebermann zároveň, preto zároveň Daumier, Cézanne i Munch. Najmä však Gogh... Uňho mladí nachádzajú čistotu videnia i vášnivú bezprostrednosť výrazu, umelecký entuziazmus i mravnú silu.“ Inými slovami: „mladí maliari vidia novo a sviežo...“³ Taký bol náboj tejto atmosféry. K podobnému „pretlaku“ otázok a nahromadeniu problémov dochádza aj vo filozofii a vede. To vyúsťuje na jednej strane do skúmania prístupu z prvej osoby, ktorý sa vymedzuje voči objektivizovaniu a naturalizovaniu súvislostí poznania a konania, do skúmania vlastných vrstiev vedomia, subjektivity v jej premenách a výkonoch. Zároveň na druhej strane vzniká azda rovnako intenzívna potreba uvažovať o prísnosti poznania a hľadať špecifický druh vedeckosti.

Možno preto povedať, že tak ako v oblasti filozofie dochádza k radikálnej kritike spôsobov poznávania a vnímania, dochádza aj v umení ku kritike spôsobov zobrazovania a hľadania jeho nových riešení. Český filozof a literárny teoretik Zdeněk Mathauser na viacerých príkladoch ukazuje, ako sa v prvých dvoch desaťročiach 20. storočia v mnohom

Tak ako v oblasti filozofie dochádza ku kritike spôsobov poznávania a vnímania, dochádza aj v umení ku kritike spôsobov zobrazovania a hľadania jeho nových riešení.

moderné i avantgardné umenie a fenomenológia „sprevádzali“, boli v rôznych aspektoch „obdobné“ a „zvrtné“ vo svojom pôsobení.

Miesta stretnutí fenomenológie a umenia

Práve Zdeněk Mathauser patrí k autorom, ktorí tieto prieniky podrobne sledovali a otvárali vďaka tomu zaujímavé kontexty avantgardného umenia (napríklad kubofuturizmu, a to najmä v súvislosti s poéziou, ale aj s výtvarnými dielami) a fenomenologických analýz. V knihe *Básnivé nápovědi Husserlovy fenomenologie*, v časti, ktorú venuje českej a ruskej avantgarde, si ako prvú spoločnú oblasť všima kritický postoj voči psychologizmu a relativizmu pri interpretácii poznávania, vnímania či správania. Vyzdvihuje naproti tomu hľadanie nových možností zobrazovania a slovesnej tvorby. Mathauser si všima aj gesto,

2 M. Lamač: *Osmá a Skupina výtvarných umělců 1907 – 1917*. Odeon, 1988, s. 20.

3 Tamže, s. 60.

ktoré sa skrýva v pozadí týchto iniciatív, a výstižne ho opisuje ako úsilie, „v ktorom je i nárok na výkon myslenia, i pokora voči myslenému“.⁴ Čoho sa toto gesto týka? Vnútorne, subjektívne procesy, intencionalita vedomia, odhaľovanie toho, čo je implicitné, prechádza rovnako zásadnou zmenou, ako je to v prípade samotnej reality, ktorú fenomenológia zásadným spôsobom problematizuje a vzťahuje na ňu fenomenologickú metódu: epoché a redukciu. Ak Husserl hovorí, že sa treba vyrovnat' s naivnosťou nášho prirodzeného postoja, ktorý je vlastný nášmu bežnému životu, vrátane poznania, ktoré z neho vychádza, a že prvou oblasťou fenoménov je vlastne to, o čom nemáme mať vopred nijakú mienku, čo je nám nezrozumiteľné,⁵ podobne ani moderné a avantgardné obrazy a texty nemajú odkazovať na realitu mimo nich samých (reprezentovať či symbolizovať), ktorá by pomáhala vysvetľovať to, aký je ich zmysel. Táto nová metóda, ktorú Husserl rozvíja napríklad vo svojich *Ideách k čistej fenomenológii a fenomenologickej filozofii* (1913), predstavuje krok vzdania sa predpokladov a predsudkov, ktoré tvoria súčasť nášho poznania. Takisto ide v tejto metóde o „zastavenie“ všetkého, čo berieme vopred ako realitu – treba dať do zátvoriek všetko, čo pridávame k poznaniu, transcendenciu, naše záujmy, tézy, kladená bytia. Treba začať radikálne nanovo. Môžeme sledovať, že takéto „prečiarkovanie“ či „vypínanie“ reality sa deje aj v umení, kde k nemu dochádza v texte alebo na obraze. V akom zmysle?

Mathauser si vyberá ako jeden z príkladov básň Fráňu Šrámka *Splav* (1916), ktorá postupne prechádza od sna o stretnutí zamilovaných cez uvažovanie o vzťahu dvoch ľudí až k predstave „spomienky na stretnutie, *keby k nemu došlo*“. V básni sa teda „aj zhŕňa, aj vlastne odvoláva, *splavuje* všetko predchádzajúce, odníma z neho modus uskutočnenia – a sme opäť v tom istom fenoméne: nikde nie je jediné slovo dokladajúce stretnutie skutočné!“⁶ Namiesto faktickosti pociťovania alebo okolností, za akých k stretnutiu dochádza a z ktorých by mal vyplývať jeho zmysel, sa, naopak, zmysel stretnutia „uvoľňuje“, oslobodzuje a odhaľuje vo svojej čistej podstate.

Z toho vyplývajú dve zásadné pozorovania, ktoré sa nachádzajú v tomto úsilí primerane zachytiť fenomény. Na jednej strane vedie táto cesta uberania z reality do čistej sféry podstat – v umení zase k tichu, abstrakcii, k redukcii na biele miesta.⁷ Ich cieľom je odkrývať skutočný, „absolútny“ zmysel, ktorý je v bežnom živote i v teórii zakrytý nánosmi poznatkov, zvykov tak a tak vnímať, určení, ktoré mu pripisujeme. Na druhej strane je tu však stále prítomná výzva fenomenológie „späť k veciam samým“, záujem o vec samotnú, o „vecnosť“ v umení, snaha ísť až na „dreň entít“.⁸ Ono uberanie z reality ako vyprázdnenie je teda len zdanlivé, pretože, ako hovorí Husserl: „Vlastne sme nič nestratili, ale získali sme celé absolútne bytie, to, aby sme správne rozumeli, v sebe skrýva všetku svetskú transcendenciu, ktorú v sebe ‚konštituuje‘.“⁹

Ako sa táto premena v prístupe k veciam a ich javeniu prejavuje na obrazoch? Veľmi výrazné sú napríklad kubistické obrazy. Na prvý pohľad je to možno paradoxné, ale fe-

4 Z. Mathauser: *Básnikové nápovědi Husserlovy fenomenologie*. Praha: Filosofía 2006, s. 137.

5 Pozri: E. Husserl: *Zur phänomenologischen Reduktion. Texte aus dem Nachlass (1926 – 1935)*. Zost. S. Luft. Dordrecht, Netherlands: Kluwer Academic Publishers 2002, s. 482.

6 Mathauser, s. 141.

7 Isté pokračovanie – hoci s vlastným kritickým prístupom k modernému umeniu – vidno napríklad v 80. rokoch v koncepcii slovenských umelcov Filka, Zavarského a Lakyho, o ktorých píše Daniel Grúň: čisté oči, čisté umenie, biely priestor ako výsledok krajnej redukcie (Úvaha o chýbaní). Biele práce Stana Filka a Mladena Stilinovića. In: *Oskár Čepan a výtvarné umenie*. VŠVU a Slovart 2019, s. 628 – 629).

8 Mathauser, s. 149.

9 E. Husserl: *Ideje k čistej fenomenológii a fenomenologickej filozofii I*. Praha: OIKOYMENH 2004, s. 94.

nomenológia a kubizmus majú veľa spoločné. Otázke poznania, epistemologickým súvislostiam kubizmu, sa venujú práve Didi-Huberman¹⁰ s Carlom Einsteinom. To, čo sa vlastne deje na kubistických obrazoch, opisujú ako „modifikáciu“ toho, ako uvažujeme o predmetoch a vnemoch – ide o zmenu skúsenosti. Prístup z prvej osoby, ktorý je vlastný fenomenológii, narúša kauzalitu, je pozastavením tých väzieb medzi subjektom a svetom, ktoré sú do nich vložené zvonka alebo ktoré predpokladajú ďalšie druhy realít (či už v podobe impresií, teoretických predpokladov alebo reprezentácie). Povedané inak, kubizmus pôsobí v dvoch ohľadoch: na jednej strane odmieta vnútorný vzťah, dialóg medzi obrazom a divákom, ktorý by mal sprostredkovať nejaký psychologický význam – zmena (modifikácia) postoja diváka u Einsteina sa podobá na nezainteresovaného pozorovateľa u Husserla, teda na pozorovateľa, ktorý vykonal krok fenomenologickej redukcie. Pozorovateľ vo fenomenológii a divák, umelec v kubizme musia prejsť zmenou pohľadu, aby oslobodili svoje vnímanie a pozornosť pre vnímané veci. S tým súvisí aj druhý ohľad, v rámci ktorého kubizmus sponchybnuje a „zastavuje“ objektívne usporiadanie priestoru a plynutie času, ktoré podliehajú kauzalite. Vytváranie nových foriem zobrazovania je potom otvorené dynamike, ktorá sleduje jedinečnú, kvalitatívnu stránku vzťahov medzi subjektom a objektom, ktoré sa vytvárajú v priebehu aktuálnej živej skúsenosti. Zároveň poukazuje na jedinečnosť vzťahu medzi človekom a dielom, ktoré nie je iba zavŕšením autorovho úsilia, ale pokračovaním tvorivého procesu pri jeho vnímaní.¹¹

Vzťah fenomenológie a kubizmu je zaujímavým spôsobom prítomný práve v českom teoretickom aj umeleckom prostredí.

Vzťah fenomenológie a kubizmu je zaujímavým spôsobom prítomný práve v českom teoretickom aj umeleckom prostredí. Venoval sa mu aj Jan Patočka a kritizoval analýzy, ktoré vyčítajú kubizmu

schematizmus či manipuláciu s predmetom pri zámernom zasahovaní do videného, jeho upravovanie alebo zjednodušovanie. Tak môže vskutku kubizmus pôsobiť. Patočkova analýza sa nachádza v pomerne nenápadnom, no zaujímavom a zásadnom texte *Poznámky k polyperspektivitě u Picassa od W. Biemela* z roku 1966. Patočka chce, naopak, poukázať na to, že v kubizme pôsobí hlbšia tendencia, ktorú nachádza na kubistickej kresbe a v samej polyperspektivite: „polyperspektivita je výraz experimentálno-grafického významoslovnia [...] snaženia ísť na dno úsilia maliara, pochopiť jeho možnosti pokiaľ možno pri 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*...“¹² Geometrický prístup, s ktorým pracuje kubizmus, je teda hľadaním takého prístupu k možnostiam zobrazenia vecí, ktorý predstavuje ich „základnú gramatiku“. Inými slovami, polyperspektivita nie je iba skladaním jednotlivých perspektív, náhodným natieňovaním predmetu z rôznych strán alebo narábaním s predmetom pre potrebu sa ho zmocniť, „zvládnuť“ úplne či technicky. Geometrizačia je „vymáhanie *privilegovaných foriem* v Husserlovom zmysle. Privilegované sú formy, ktoré obsahujú najväčší potenciál zmyslu.“¹³ Toto odmietnutie iba hry foriem a hľadanie čistých foriem, respektíve tých foriem, ktoré zachytávajú zmysel, teda smeruje hlbšie do štruktúry vnímania a javovej stránky skutočnosti.

10 D. Huberman: *Pred časom. Dejiny umenia a anachronizmus obrazov*. Bratislava: Kalligram, 2006, s. 227 a n.

11 Tamže, s. 223.

12 J. Patočka: *Umění a čas II*. Zv. 5. Praha: OIKOYMENH, s. 33.

13 Tamže, s. 412.

V rovnakom zmysle interpretujú túto súvislosť aj česká filozofka Marie Bayerová (študentka Jana Patočku) s teoretikom umenia Tomášom Vlčkom pri skúmaní prienikov fenomenológie a tvorby českého kubizmu. Nadväzujú na Husserlove texty o praktickom predvedeckom svete bežnej žitej skúsenosti, ktoré sa zaoberajú prvotnými tvorivými aktivitami človeka. Práve pri nich pôvodne vznikla geometria, vzťah k tomu, čo je nepochybné, k tomu, čo „bolo k dispozícii v predvedeckom svete a slúžilo ako materiál idealizácií“.¹⁴ Zároveň je tento návrat k pochopeniu prirodzeného sveta a miesta človeka a jeho činnosti v ňom – ako dôležitý motív Husserlovho uvažovania v neskoršom období – aj návratom k zdrojom zmyslu v samotnej fenomenológii. Ak by sme nadviazali na Zdeňka Mathausera, pôsobenie fenomenológie a umeleckej tvorby je aj tu vzájomne nápomocné.

Návrat k pochopeniu prirodzeného sveta a miesta človeka a jeho činnosti v ňom ... je aj návratom k zdrojom zmyslu v samotnej fenomenológii.

Pokračovanie v nasledujúcich rokoch

Od začiatku 20. storočia, keď dochádza k viacerým príležitostiam na kontakt medzi fenomenológiou a umením, ktoré sú prirodzene vyvolané podobnými záujmami, podobne videnými problémami a krízami myslenia a tvorby tohto obdobia,¹⁵ sa môžeme presunúť aj o niekoľko desaťročí neskôr, s presahom aj do súčasnosti. Tu pôsobí fenomenológia inak, môže pomôcť odhaliť, a tým pochopiť rôznorodú a interpretačne náročnú „situáciu umenia“, spôsoby umeleckej tvorby v ich rozmanitosti aj neistote výsledku. V podobnej dynamike, akej podlieha umenie v priebehu posledných desaťročí, sa nachádza aj samotný človek v premenách (aj krízach) vlastnej situácie vo svete, vo vzťahu k druhým (iným) a vo vnímaní osobného a širšieho dejinného kontextu. Podľa Hansa Rainera Seppa sú súčasné aj budúce možnosti fenomenológie v tejto oblasti veľmi dobré a otvárajú priestor pre nové iniciatívy: pohyb „takzvaného fenomenologického ‚hnutia‘ bude pokračovať ako *hnutie*, ktoré ovláda pôvodnú *motivačnú* silu, schopnosť mobility a flexibility“.¹⁶ To sa môže prejavovať v spolupráci medzi rôznymi oblasťami skúmania aj pri pomoci riešiť konkrétne problémy. Túto flexibilitu fenomenológie možno pozorovať v dlhodobej aj novej spolupráci nielen s psychológiou, sociológiou, kognitívnymi vedami či antropológiou, ale aj so smermi venujúcimi sa tvorivej činnosti a jej reflexii napríklad v oblasti architektúry, dejín a teórie vizuálneho umenia a literatúry, v širšej sfére kultúry a pod.

Uvedme dva konkrétne príklady, ktoré sa týkajú vzťahu k predmetnostiam a problému telesnosti a rozvíjajú možnosti vzájomného pôsobenia fenomenológie a umenia.

Stretnutie s umeleckým dielom, jeho interpretácia divákovi neraz uniká medzi prstami. Zdá sa, že dielo sa pred divákom javí svojím spôsobom priamočiaro, už tu nejde o výnimočnosť, ale skôr o jednoduchosť v podobe bežných predmetov alebo bežných spô-

14 M. Bayerová, T. Vlček: Kubismus, věda a filozofie – vztahy a inspirace. Kubismus und Philosophie. Parallelen und Affinitäten. In: J. Švestka – T. Vlček (eds.): *Český kubismus 1909 – 1925*. Düsseldorf, Stuttgart, 1991, s. 49.

15 V prvom období fenomenologického hnutia vzniká viacero samostatných koncepcií v rámci fenomenologickej estetiky (Lipps, Geiger, Daubert, Conrad, Beck, Schapp, Hildebrand a ďalší), postupne sa témy a akcenty analýz posúvajú a najmä po prvej svetovej vojne dochádza k príklonu k dejinnosti a metafyzickým otázkam. Smerom k súčasnosti sa potenciál tohto uvažovania prejavuje v množstve nových tém a horizontov, ako aj kultúrnych presahov nadväzujúcich na tradície v jednotlivých krajinách a zároveň v ich pluralite na interkulturnú inšpiratívnosť (H. R. Sepp In: H. R. Sepp, L. Embree (eds.): *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Springer 2010, s. xviii a n., xxi, xxvi a n.).

16 Sepp, s. xxvii. Môžeme spomenúť aj Rezekovo vyjasnenie, čo je fenomenológia: „umenie fenomenológie je umenie otvorenia sa vodidlu“ (*Tělo, věc a skutečnost. V umění šedesátých a sedmdesátých let*. Jan Placák – Ztichlá klika, 2010, s. 13).

sobov spracovania, a to nás zaráža. Ako vnímať plechovky, stoličky, radiátor ako vystavené objekty v galérii? „Vecnatosť“, o ktorej hovoril Mathauser, tým, že sa ukazuje takto názorne, vytvára paradoxy, prekvapuje i zneisťuje. Môžeme spomenúť napríklad práce slovenského konceptuálneho umelca Romana Ondaka, ktorý vystavuje každodenné predmety, mení ich umiestnenia, prostredia (záhrada prirodzene prechádza z exteriéru do interiéru), prevracia významy, vytvára performance (rad ľudí pred galériou). Týmto témam sa venuje vo viacerých svojich textoch filozof Petr Rezek, ktorý ukazuje práve možnosti fenomenologickej interpretácie pop-artu, land-artu, happeningu či performance. Mechanickosť, opakovanie, povrchnosť a každodennosť, ktoré na prvý pohľad môžeme vzhliadnuť na inštaláciách pop-artu, ich dostupnosť, nepróblémovosť, nás privádzajú k určitej špecifickej – pre Rezeka fascinujúcej – podobe javenia, ukazovania, prítomnosti predmetu. Ide ďalej, než vedie interpretácia tohto umenia ako kritiky skutočnosti, resp. ako návratu človeka k prirodzenému svetu, pretože „keď sa bytie ukazuje výslovne ako neskrytosť, niet sa čoho zachytiť, ostáva len hľadiť na samo ukazovanie“.17 Podobne je to aj pri udalosti, happeningu, keď sa nechá udalosť ukázať, vyjaviť. Uplatňuje sa tu inými prostriedkami rovnaký zámer ako v predchádzajúcich príkladoch – symbolizovať, odkazovať na inú realitu, ukazovať cez niečo iné, to všetko sa stáva sekundárnym, ostáva to, čo je skutočné. Dostávame sa teda „z imaginatívnej skutočnosti do skutočnosti skutočnej“.18

V tejto súvislosti môžeme spomenúť performance slovenského umelca Vladimíra Kordoša z roku 1989 *Hommage à F. X. Messerschmidt*, ktorá umožňuje položiť si niekoľko fenomenologických otázok. Umelec sediaci na stoličke na mierne vyvýšenom pódiu najskôr predstavuje postavu umelca Messerschmidta a ukazuje niektoré z jeho charakterových hláv, busty bez vlasov s pokrivenými tvármi pri gestikulácii. Sám sa priamo na mieste nechá ostrihať dohola a potom gestikuláciou aj pomocou napríklad výrazných chutí vytvára grimasy odkazujúce na busty. Performance bola zaznamenaná na video. Messerschmidtove charakterové hlavy sú v mnohom význačné – na jednej strane sú veľmi výrazné, expresívne, no zároveň nejednoznačné. Zdá sa, že raz gesto vyjadruje sarkazmus, inokedy kýchanie, vnímanie zápachu, smiech či zívanie. V zastavenom geste zachytávajú busty emocionálne či fyziologické vyjadrenie, ktoré získava prevahu nad vedomým regulovaním správania človeka (v prípade smiechu pôsobí ako radikálne uvoľnenie, v prípade plaču ako kapitulácia človeka). Busty vyzdvihujú zvláštnosť pozície fyzického a živého tela – mať telo a byť telom –, na ktorú upozorňuje práve fenomenologická filozofia. Toto rozlíšenie pritom busty problematizujú, ukazujú v krajnej podobe. Messerschmidtovo gesto je hraničným výrazom človeka a okamih performance je udalosťou pôvodného gesta. Táto expresia je viac než len pokrivená tvár – zosobňuje konkrétnosť výrazu pri rozpade telesno-duševnej schémy. Zároveň výrazy pri performance sa nedostávajú do siete odkazov medzi pôvodným gestom, bustou, Kordošovou tvorbou a jej záznamom. To, čo jednotlivé výrazové fenomény znamenajú, sa totiž „sprostredkúva len v živom vzájomnom pochopení“, v prítomnom prežívaní človeka. Gesto sa tu deje, a tak je „analýza každého ľudského výrazu... odkázaná na ‚skúsenosť každodennosti‘, na sféru vzťahu človeka k svetu“.19

17 Rezek, s. 32.

18 Tamže, s. 59.

19 H. Plessner: *Philosophische Anthropologie*. Bern: S. Fischer Verlag 1970, s. 26. Plessner skúmal fenomény smiechu a plaču, výrazovú stránku ľudskej subjektivity, bol Husserlovým žiakom a jeho filozofická antropológia v mnohom nadväzuje na fenomenológiu.

Vec, zážitok, udalosť, ktoré sú predmetom umelcovho aj filozofovho záujmu, v inej podobe a v inej dejinnej situácii, než to bolo v období, ktoré sa prekrýva s Husserlovým pôsobením v prvých desaťročiach 20. storočia, ukazujú nové možnosti zblíženia tvorby a myslenia. Tie sú vo fenomenologickej analýze spojené najmä s opätovným pýtaním sa na zmysel veci, na „ako“ vnímania a vyjadrovania subjektivity. Zároveň možno povedať, že v českom a slovenskom prostredí pôsobia osobitným spôsobom, pretože sa týkajú problémov a otázok, ktoré sa u nás teoreticky riešia – vo vzťahu fenomenológie, štrukturalizmu a hermeneutiky –,²⁰ a sú dané aj osobitou situáciou umelca a teoretika pôsobiaceho v komplikovanej dobe druhej polovice 20. storočia (v neoficiálnej sfére, na okraji, často len s obmedzenou možnosťou komunikovať so slobodným prostredím) i v nových možnostiach súčasnosti.

Hľadanie nových možností

Blížkosť fenomenologického prístupu a umeleckej tvorby sa teda prejavuje na rôznych rovinách, na ktoré sa možno zamerať a ktoré sú obohacujúce pre obe oblasti. U Edmunda Husserla môžeme čítať najmä o figuratívnych obrazoch, rytinách, ktoré sú azda menej očakávanými i menej vzrušujúcimi príkladmi. Pre Merleau-Pontyho a Sartra je to Giacometti, pre Merleau-Pontyho a Heideggera Cézanne, pre Henryho je to Kandinskij etc., čo sú už omnoho živšie a inšpiratívnejšie analýzy. Ak teda sledujeme, že fenomenológovia majú rôznych obľúbených umelcov, ktorým venujú svoje analýzy, potom sa dá odhaliť aj dôvod týchto približovaní. Ten ide hlbšie do samotnej filozofie i umeleckej tvorby, až k jadru toho, prečo v nich filozofi nachádzajú príklad či inšpiráciu vlastných úvah a prečo sa uplatnenie umelcovho pohľadu stretáva s fenomenologickým videním. Toto zaujímavé prestupovanie umeleckej tvorby a filozofie sa však začalo na začiatku 20. storočia neúnavnou snahou o návrat k pôvodnému videniu, k veci, k tvorbe, ktorá im dáva výraz, a má svoje pokračovanie v novej podobe aj v súčasnom umení.

Ako upozorňuje Zdeněk Mathauser, ktorý nás susedstvom fenomenológie a umenia sprévdzal, nemožno toto vzájomné pôsobenie preceňovať ani zbytočne racionalizovať, skôr „dobré pochopená fenomenológia sa nachyľuje k lepšiemu chápaniu poézie (*ivizuálneho umenia*, J. V.) – a naopak“.²¹ A ako upozorňuje Petr Rezek, ktorý nachádza potenciál fenomenológie vo vnímaní novšieho umenia, úlohou fenomenológie je spritomniť fenomén, čo sa deje v takzvanom primárnom popise. Ten sa musí odohrať vždy odznova, a tým aj vždy inak, iným zachytením. Radikálnosť fenomenológie sa týka priamo možností jeho „otvárania, odkryvania“.²² Tieto opätovné návraty – rovnako ako schopnosť fenomenológie nájsť vodidlá analýzy, byť „hnutím“, motiváciou pre ďalšie myslenie – sa objavujú práve v súvislosti s fenomenologickou metódou, ku ktorej sa Husserl vracal v celom svojom diele ako k nachádzaniu začiatku filozofovania. Návraty k začiatkom, fenomenológia fenomenológie, opakované preskúmvanie východiskového terénu obsahujú záverečné Husserlove úvahy ako potvrdenie otvorenosti fenomenologického myslenia, ktorého súčasťou je aj prísny vzťah k sebe samému. Vyjadrujú chápanie fenomenológie ako živého „systému dynamického návratu a sebakritického pochopenia“.²³

20 Porov. príspevok Davida Hermana a Elmara Holensteina v knihe *Český strukturalismus v diskusi* (ed. O. Sládek, Brno: Host 2014) alebo práce Františka Mika z oblasti literárnej komunikácie, recepcnej estetiky a translátológie.

21 Mathauser, s. 101.

22 Rezek, s. 14.

23 R. Bruzina: *Edmund Husserl and Eugen Fink. Beginnings and Ends in Phenomenology 1928–1938*. New Haven, London: Yale University Press 2004, s. 88.