

**JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**FENOMENOLOGIE A KUBISMUS
JAKO „NÁVRAT K VĚCEM“**

Vedoucí práce: prof. PhDr. Aleš Haman, DrSc.

Konzultant práce: Mgr. Peter Chvojka

Autor práce: Eva Suchelová

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3.

2009

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

České Budějovice, dne 29.4.2009

Zde bych chtěla poděkovat Mgr. Peteru Chvojkovi za podnětné konzultace, za ochotu a trpělivost při čtení mé bakalářské práce.

Anotace

Fenomenologie a kubismus pravděpodobně vznikly na základě stejných potřeb vyjádření světa. Fenomenologie hlásá návrat k věcem samotným, kubismus se analogicky pokouší o vytržení předmětu z tradičních perspektiv, eliminaci smyslových náhledů, vyřazení imprese. Cílem práce je pochopit společné motivy, případně odlišnosti fenomenologie a kubismu, naznačit korelace mezi výrazem filosofie a umění

Annotation

Phenomenology and cubism arose probably on the basis of the same needs of expression of the world. While phenomenology announces return to the things themselves, cubism analogously tries to garble the subject out of other perspectives, eliminate insights of the senses, and inactivate impression. The aim of the work is to understand the common motives, eventually the difference of the phenomenology and cubism, to indicate correlation between the expressions philosophy and art.

Obsah

Úvod.....	7
1. Fenomenologie.....	9
1.1. Fenomenologická východiska.....	9
1.2. Základní pojmy ve fenomenologii.....	11
1.2.1 Racionální zření.....	14
1.3. Subjektivismus a objektivismus.....	16
1.4. Fenomenologie a umění.....	18
2. Kubismus.....	20
2.1. Vznik kubismu a hlavní představitelé.....	20
2.2. Teorie kubismu.....	22
2.3. Mimesis a umělecká zkušenost.....	25
2.4. Zánik kubismu a jeho vliv na další umělce.....	27
3. Fenomenologie a kubismus.....	28
4. Pozdní období Edmunda Husserla a jeho žák Martin Heidegger.....	31
4.1. Lebenswelt.....	31
4.2. Intersubjektivita.....	34
4.3. Martin Heidegger.....	36
Závěr.....	39
Použitá literatura.....	40
Přílohy.....	41

Úvod

Stěžejním tématem naší práce je fenomenologie jakožto filosofie, která odmítala dobový pozitivismus, tedy pohled na svět pouze pomocí poznatků exaktních věd. Tyto vědy vnášejí do našeho světa předsudky, předpokládají, že popisují fakta, avšak tím nás ochuzují o čistou zkušenost. „*Věda tohoto typu zvolila určitou perspektivu pohledu na jsoucno, zvolila jistou formu interpretace toho, jak se jsoucno jeví, umístila nás do určité pozice, která právě činí ze jsoucnen předměty jistého typu, a toto rozhodnutí prohlásila za apriorní východisko: z něho vykládá celek světa, ačkoli je to původně jeho výřez, z něho vykládá i počátek světa, ačkoli je to pouze jeho časný způsob podání.*“¹ Fenomenologie bývá naopak často spojována s filosofií života a jejím hlavním představitelem Wilhelmem Diltheyem. Dilthey upozorňuje především na život jednotlivce, jeho filosofie je tedy silně individualistická. Zaměřil se na život jako takový a na zkušenost, která je neoddělitelnou součástí života jednotlivce.

Prostějovský rodák a významný německý filosof Edmund Husserl se pokusil o analýzu možných způsobů, jak se nám svět i naše vědomí jeví. Toto muselo samozřejmě proběhnout bez předsudků, předpojatosti, tím Husserl směřoval k „věcem samotným“.

K „věcem samotným“ při bližším zkoumání rozpoznáme také u jednoho z nejvýznamnějších uměleckých směrů 20. století, u kubismu. Také ten se postavil dobovým konvencím a snažil se o získání nového pohledu na svět. Pomocí hry s geometrickými tvary vznikl spor s realitou, od renesance uznávaná perspektiva už neměla pro umělce zásadní postavení, stejně jako mimésis.

V naší práci se uchýlíme k metodě komparativní, tedy ke srovnání, či spíše k poukázání na společné, případně odlišné rysy. Tento úkol pro nás bude snadnější v rané fázi filosofie Edmunda Husserla, kdy je pro fenomenologii nejdůležitější intencionalita vědomí a zkušenost. Pozdní Husserl se zabývá spíše světem, ve kterém žijeme, a intersubjektivitou. Zde budeme spatřovat otázky týkající se existence světa a člověka.

První kapitolu věnujeme fenomenologii. Nastíníme zde hlavní východiska, tím se dostaneme k filosofii Franze Brentana a René Descarta. Dále si upřesníme základní pojmy fenomenologie. Zjistíme tak, co Husserl mínil heslem „zpět k věcem

¹ Blecha, Ivan: *Proměny fenomenologie: Úvod do Husserlovy filosofie*. TRITON, Praha 2007, str. 79

samotným“ či co přesně znamená subjekt a objekt ve fenomenologii. V samotném závěru kapitoly si ozřejmíme vztah fenomenologie k umění a pokusíme se odpovědět na otázku: Co nabízí Husserlova filosofie estetiky?

Ve druhé kapitole se budeme zabývat kubismem a jeho vznikem, představíme si nejvýznamnější kubistické umělce. V teorii pro nás bude stěžejní práce Guillauma Apollinaira O kubismu. Nastíníme také problém mimézy a umělecké zkušenosti. Krátce se zmíníme o tom, proč zanikl jeden z nejdůležitějších uměleckých směrů 20. století a na které umělce měl největší vliv.

Třetí část nám poslouží ke komparaci fenomenologie a kubismu. Pokusíme se nalézt jejich společné zájmy, popřípadě rozdíly. Spojitostí umění a fenomenologické filosofie se zabýval Zdeněk Mathauser, ze kterého budeme ponejvíce čerpat. Důležitou roli zde hraje čas a jeho vnímání, což se pokusíme více rozvést.

Abychom pochopili Husserlovu filosofii komplexně, budeme se muset zaměřit také na pozdní období, kterému věnujeme kapitolu čtvrtou. Dostaneme se tak k pojmu Lebenswelt a narazíme na problém intersubjektivit. Na závěr kapitoly se seznámíme s nejvýznamnějším žákem a pokračovatelem Edmunda Husserla, s Martinem Heideggerem a jeho fundamentální ontologií. Budeme čerpat především z Heideggerova díla Bytí a čas. Ujasníme si tak pojem Dasein a Heideggerovo chápání času či vědy. V Heideggerově filosofii je také ústřední termín „bytí k smrti“, který spojuje se starostí a úzkostí.

1. Fenomenologie

1.1 Fenomenologická východiska

Hlavním východiskem pro fenomenologii ustanovené Edmundem Husserlem se stala filosofie vědomí vídeňského psychologa a filosofa Franze Brentana.² Již na počátku byla ustanovena jako přísná věda, která se měla postavit relativizaci duchovního života doby a jež usiluje o absolutní přesnost, čehož tzv. exaktní obory, jako například fyzika či biologie, nemohou dosáhnout. Ty chtějí pouze poznávat, ale již se netáží, jak je poznání vůbec možné. Husserl jako matematik přírodní vědy obdivuje, ale pouze v jejich pravomoci, za těmito hranicemi s nimi ostře polemizuje.

Vědecké myšlení Husserlovy doby se vyznačovalo mechanickým racionalismem, jenž vložil realitu do uzavřeného prostoru. Zde byly tělesům připisovány měřitelné parametry. Moderní doba „vždy hledá objektivní a nepodmíněné záruky, na nichž by bylo možno bezpečně a spolehlivě založit vše ostatní. Platnost světa chce vždy nějak zdůvodňovat. Taková racionalizace přirozeného světa se pak ovšem stává destruktivní, neboť vytváří plošný svět konstrukcí, vyhovujících rozumu a způsobu, jakými realizuje své zájmy.“³ Pro vědu tak není nic skryté, ale stává se povrchní. Pokud by věda chtěla začít respektovat svět, který vnímáme smyslově, musela by se oprostít od své ostrosti, zároveň by se nesměla vzdát svého ideálu zřetelnosti. Antonín Mokrejš také přisuzuje krizi rozpor mezi „mohu“ a „mám“: „Potud se příznačným indexem krize stala hluboká disproporce mezi rozsahem technických možností a mezi schopností radikálně zvážít nabízející se možnosti, konfrontovat je a volit optimální varianty v souladu se závaznou představou o směrodatných hodnotách a cílech, jež skýtají základní směrnice a kritéria při posuzování každého kroku a každého dílčího opatření.“⁴

Z vědy čerpala pozitivistická filosofie, jež se upínala pouze na prokazatelná fakta, která chtěla popisovat a třídit. Smyslový svět byl brán jako něco nespolehlivého, jelikož se nedal vědecky popsat. Naopak svět vědy byl pravdivý a objektivní, realita je tak dle pozitivismu pouze soubor faktů. Jakákoli spekulace je

² Další východiska můžeme vidět jak v antické, tak v moderní filosofii. Podrobněji se tímto zabývá Hans-Georg Gadamer, žák Martina Heideggera, představitel hermeneutiky.

³ Blecha, Ivan: *Edmund Husserl a česká filosofie*. Nakladatelství Olomouc, Olomouc 2003, str. 164

⁴ Mokrejš, Antonín: *Filosofie a život – život a umění*. Filosofia, Praha 1995, str. 58

vyloučena. Stejně tak zacházel pozitivismus s psychickými procesy, které musí být nutně vykazatelné, pozorovatelné či měřitelné. Pozitivismus, chápaný jako vědecká filosofie, zatlačil tradiční, tedy metafyzickou filosofii, do pozadí.

Fyzika a celá věda se však na přelomu 19. a 20. století změnila a otřásla ve svých základech: „*Jevy už nebyly jen nahlíženy, ale přímo produkovány, konstruovány....Realita zcela mizí za hradbou jevů, které nám zpřístupnily naše přístroje, a to, co věda dělá, je jen zkusmé pořádání těchto jevů podle pravidel, která nějak odpovídají našim možnostem a potřebám, nikoli povaze „objektivní“ reality.*“⁵

Nyní se dostáváme k filosofii Franze Brentana. Brentano své zkoumání buduje na zásadním rozlišení fyzických a psychických fenoménů. Fyzické jevy nabízejí údaje o smyslově vnímatelných vlastnostech předmětů, u Brentana to jsou např. barva, krajina, teplo, tedy veskrze umístěné ve vnějším světě. Psychické jevy jsou potom samy akty vnímání, zde jmenujme představování si věci, souzení apod. Husserl vychází především z fenoménů psychických a z rozpracovaného motivu intencionality vědomí.

Další významnou myšlenku přijímá od Descarta, a to tezi „Myslím, tedy jsem“, jinak „Pochybuji, tedy jsem“, kterou dle Husserla Descartes málo rozvinul. Hlavní podněty přinesly především Descartovy Meditace, jejichž vůdčí ideou byla reforma filosofie ve vědu. Vědeckou metodu se Descartes pokusil formulovat ve dvou dílech, v nedokončených Pravidlech pro řízení intelektu a v Rozpravě o metodě⁶. V Rozpravě se mimo jiné zmiňuje o tom, že musíme přijímat pouze to, o čem můžeme pochybovat, konkrétní problém dělit na co nejjednodušší části a od těchto jednoduchých pokračovat ke složitým. Descartes upřednostňuje „cogito“ před jinými idejemi: „*Je to první idea, implikující existenci, takřka generátor jistoty o jsoucnu.*“⁷

Descartes výrazně ovlivnil pohled na lidskou bytost jakožto Já. Člověk si začíná uvědomovat sám sebe. Descartovo Já přitom zahrnuje duševní i tělesné. Já je subjektem, které je nezávislé na všem ostatním, je svébytné. Vše ostatní můžeme označit jako objekt, jenž je poměřován z pohledu subjektu, objekt je tedy subjektivní.

⁵ Blecha, Ivan: *Proměny fenomenologie: Úvod do Husserlovy filosofie*. TRITON, Praha 2007, str. 15

⁶ Descartes, René: *Rozprava o metodě*. SVOBODA, Praha 1992

⁷ Patočka, Jan: *Fenomenologické spisy I*. OIKOYMENH, Praha 2008, str. 153

1.2 Základní pojmy ve fenomenologii

Husserl definoval fenomenologii jako vědu o fenoménech (jevech). Podstatou její metody je uzávorkování všech možných výkladů světa a návrat „k věcem samotným“. Vidět čistý fenomén, nahlédnout a prožít ho, toto zkoumá fenomenologie. Ve své knize *Idea fenomenologie* ji popisuje takto: „*Fenomenologie je všeobecná nauka o podstatách, do níž se začleňuje věda o podstatě poznání.*“ A dále: „*Fenomenologie: toto slovo označuje vědu, soustavu vědeckých disciplín. Avšak také a především znamená metodu a myšlenkový postoj. Specifický filosofický, myšlenkový postoj a specifickou filosofickou metodu.*“⁸

Český fenomenolog a žák Husserlův Jan Patočka píše: „*Fenomenologie tak byla a je snad nejoriginálnějším filosofickým směrem století, který si také kladl a klade dokonce i ty nejvyšší cíle: nově založit autonomii filosofie, vypracovat filosofii jako přísnou vědu, vytvořit konečně všeobecně uznávanou metafyziku, nově položit základní filosofický problém – otázku po bytí, veškerou metafyziku dovést zpět k jejímu základu a proniknout do něj, osvobodit otázku po pravdě z tradiční strnulosti, dát celé filosofii jiný počátek.*“⁹

Cílem této filosofie, která vznikla se začátkem 20.století, se stal nový myšlenkový styl, jiný než všechny dosavadní. Nechce teoretizovat, ale konkretizovat. Realita je odsunuta stranou, fenomenologie se pokouší zkoumat zjevování všeho zjevujícího se.

Důležitou směrnicí ve fenomenologii je heslo „zpět k věcem samotným“. Můžeme v něm spatřovat názor, že podstaty se nenachází v pozadí jevů, ale ve stejné rovině. V nejobecnějším pak obrát k věcem všedního života.

Ve fenomenologii má charakter věcí vše, co se nabízí k vidění. Husserl tak čerpá z „*věcí samých, z jevů tak, jak se dávají, což je jediný vhodný a přípustný způsob, jak dospět k vymezení „věci“ fenomenologie*“.¹⁰ Husserl si uvědomoval interpretaci tohoto světa skrze naši zkušenost o něm. Nesmíme se proto oddat dohadům a musíme se pokusit vycházet z věcí tak, jak se nám samy jeví, zkoumat toto jevení se bez předsudků a předpojatosti. Předměty v nejširším slova smyslu (od reálných věcí po teorie) pro mne jsou a mají pro mne platnost. Tato platnost se však

⁸ Husserl, Edmund: *Idea fenomenologie*. OIKOYMENH, Praha 2001, str. 15, str.30

⁹ Husserl, Edmund: *Idea fenomenologie*. OIKOYMENH, Praha 2001, str. 78-79

¹⁰ Husserl, Edmund: *Idea fenomenologie*. OIKOYMENH, Praha 2001, str. 79

ztrácí, pokud vede k rozporu s něčím evidentně daným. „*Všechno jsoucno je v nejširším smyslu „o sobě“ a má proti sobě náhodné „pro mne“ jednotlivých aktů; a rovněž tak je každá pravda v tomto nejširším smyslu „pravdou o sobě“.*“¹¹

Fenomenologie pracuje se zkušeností a s tím, co je ve zkušenosti věrohodně dáno. Předmět vnímáme vždy v jisté perspektivě, je v něm však obsaženo vždy více než to, co se v té dané perspektivě jeví, jako příklad bychom mohli uvést, že chápeme i druhou stranu sochy, i když ji nevidíme. Máme-li zkušenost o nějakém předmětu, pak máme také zkušenost o jeho smyslu. Díky naší zkušenosti jsme zvyklí nahlížet na věc tak, jak vypadá, přisuzovat jí konkrétní užití. Tento pro nás viditelný jev je pln předsudků, které na něj nanasla věda a společnost. Věda se však ve 20. století ocitá v krizi, vytvořila si jakýsi druhý, ideální svět, který se vzdaluje reálnému, žitému.

Husserl požaduje návrat před soudy, před výroky o pravdivosti a to, co je nám dáno. Po takovém zbavení se nánosů nám zbyde jev jen jako čistý fenomén. Toto vytržení ze světa, „uzávorkování“, je základní metodou fenomenologie, EPOCHÉ, jinak také fenomenologická redukce. Jakmile získáme takovýto fenomén, můžeme se dále tázat a více se zaměřit na to, co je v něm obsaženo, jaké vztahy odtud vyplývají. Tímto se dostáváme k fenomenologii samotné, k deskriptivní vědě, jenž popisuje, ale určitě nic nepředepisuje. Epoché nám pomáhá oprostít se od tezí, vyřadit neproověřené soudy, jako neplatné musíme označit vše, co nám není imanentně dané.

*„Naše nezúčastněnost na tezích nemá znamenat, že ideálem vědy je dosáhnout pozice bez jakýchkoliv předpokladů....Fenomenolog chce pouze udělat pořádek v těchto předpokladech, chce provést inventuru různých tezí, jejich motivace, průběhu atp. A k tomu samozřejmě potřebuje na chvíli zaujmout odstup, v němž sám žádné teze neklade.“*¹²

Fenomenologická redukce se snaží prozkoumat fungování našeho vlastního vědomí. Přirozenou zkušenost musíme zbavit její naivity. Chce se zbavit soudů, které jsme nabyli zvenčí, tedy hlavně předsudků, jež jsme získali pomocí vědy. Tímto zbavením platnosti, uzavorkováním, získáme čistý život s čistými zážitky. Redukce je radikální metodou, která nám pomáhá uchopit sebe jakožto já. Po epoché zůstane divák nezúčastněný, nejen v jednotlivostech, ale i v univerzálnosti. Zkušenost odkazuje k další zkušenosti, což znamená, že se navracíme stále k témuž.

¹¹ Husserl, Edmund: *Karteziánské meditace*. Svoboda-Libertas, Praha 1993, str. 60

¹² Blecha, Ivan: *Proměny fenomenologie: Úvod do Husserlovy filosofie*. TRITON, Praha 2007, str. 90

Husserl úzce spojuje tematiku zkušenosti s problematikou výkonů vědomí, tedy sféry našeho vnitřního prožívání, a jeho bytostné povahy. Vědomí je dáno především svou intencionalitou, tedy svou vztažeností k určité věci či předmětnosti, kterou míní. Husserl navazuje na objev svého učitele Franze Brentana, že intencionalita je základní charakter psychických fenoménů. Intencionalita nám sice určuje vztaženost k něčemu, ale toto něco nemusí být nutně určité. Tak může člověk po něčem toužit, aniž by věděl po čem. Toto neurčité je dodatečně vyplněno něčím konkrétním. Poté, co k vyplnění dojde, touha ustává.

„Uznávám-li po vzoru F. Brentana intencionalitu, pak říkám: intencionalita jako základní vlastnost mého psychického života označuje reálnou vlastnost, jež mi přísluší jako člověku a vůbec každému člověku, pokud jde o jeho čistě psychickou niternost, a už Brentano ji učinil středem empirické psychologie člověka.“¹³

Vědomí má dle Husserla dvě složky, které spolu navzájem fungují: noese jako imanentně prožívaná stránka zkušenosti a intencionální obsah noese, tedy noema. Noema je objektivní korelát, který nám zbyde po fenomenologické redukci, nemusíme se již ptát po jeho existenci. Touto noeticko-noematickou strukturou disponují všechny intencionální akty (vidění, vzpomínky i mluvení). Noeticko-noematické pojmy shrnuje Ivan Blecha: *„Dílčí noetický akt má za svůj korelát jednotlivé noema, jemuž Husserl příležitostně říká „noematický korelát“. Toto noema má svůj „noematický smysl“ pro konkrétní noetické akty, jimiž je držěn a jež mu odpovídají.“¹⁴*

Důležitou úlohu ve fenomenologii hraje pojem intuice. Pojetí ve fenomenologické filosofii se liší od našeho běžného užívání, kdy intuitivní je spíše něco obrysového, nepřesného. Fenomenologie naopak předpokládá, že intuice míří k tomu nejzazšímu. Cílem fenomenologa je tedy intuitivní zření podstaty.

Intuici Zdeněk Mathauser ve svém díle *Básnivé nápovědi Husserlovy filosofie* popisuje jako náhlou a neočekávanou. Intuice není motivována předchozí reflexí, je neosobní, vzniká ve stavu sebezapomnění. Intuice uchopuje celek a je zřetelná její souvislost s inspirací a imaginací, o což jde právě u vzniku uměleckého díla.

„Vhled, intuice, je tak poznávací schopnost, která se nesoustřeďuje jako intelekt na prostorové parametry, na tvary, ale na „podoby“.“¹⁵

¹³ Husserl, Edmund: *Karteziánské meditace*. Svoboda-Libertas, Praha 1993, str. 80

¹⁴ Blecha, Ivan: *Proměny fenomenologie: Úvod do Husserlovy filosofie*. TRITON, Praha 2007, str. 110

¹⁵ Blecha, Ivan: *Edmund Husserl a česká filosofie*. Nakladatelství Olomouc, Olomouc 2003, str. 136

1.2.1 Racionální zření

Pojem racionální zření se vztahuje k oblasti intencionality a intuice, což ale neznamená, že by se toto zření mělo vymykat racionalitě. Právě naopak. Pokud setrváme v intenci a v jejím předmětném zaměření a zároveň intuitivně nahlédneme její vnitřní smysl, odkryjeme tak esenci předmětu a tím dospějeme ke zření podstat (Wesensschau).

„Zde se naplňuje poslání fenomenologie: zachovat ve své deskriptivní funkci zaměření k podstatám, esencím, odhlížet od jednotlivin reálného světa ve prospěch těch podstatných struktur, jimiž jednotliviny uchopujeme, zříme.“¹⁶

Zření podstat nechce provádět slučování jednotlivin v celek, ale osvětlením uchopit tvar. Věda se naopak obrací k vysvětlování, avšak proniknutí k podstatám díky vysvětlujícím pojmům je možno právě na základě intuitivního zření podstat.

Zdeněk Mathauser v Estetice racionálního zření zaměřuje po staletí kladenou otázku „O čem hovoří umělecké texty?“ otázkou „Co vidíme uměleckými texty?“. Jde tedy o to, jak se věci kladou našemu vědomí a jak se jich může zmocňovat naše racionální zření. Právě toto přeorientování se fenomenologie vedlo ke vzniku filosofické moderny, blízké i moderně umělecké. Proměna filosofie 20. století se tak odráží v estetice a ve vědách o umění.

Mathauser v pojmu „racionální zření“ rozlišuje čtyři takovéto odstíny¹⁷:

1. *Intuitivně rozumějící vhled* – podle autora jde ve filosofii především o intuitivní uchopení smyslu intence.
2. *Vidění – vědění coby nadhled* – jakési současné vidění ze všech stran.
3. *Vidění neviditelného jako dohlédání* – vidění, které dohlédá až k Bytí.
4. *Vidění hodnot coby prohlédání*.

Racionální zření je tedy vidění, které je schopno zřít nejen význam předmětu, ale také smysl intence. Mathauser hovoří o vidění – vědění (zde se nejedná o jeho naturální kvality). Toto vidění také pokládá za jeden z nejdůležitějších obrátů první poloviny století: *„Nikoli však vidíme ve smyslu přírodovědně orientovaného pozitivismu: ten se totiž málo zamýšlel nad tím, jak skutečně vidíme, jak se opravdový způsob našeho vidění odlišuje od fyziologického popisu vzniku vjemu. Nyní jde o to,*

¹⁶ Mathauser, Zdeněk: *Básnivé nápovědi Husserlovy filosofie*. Filosofie, Praha 2006, str.24

¹⁷ Mathauser, Zdeněk.: *Estetika racionálního zření*. Karolinum 1999, str. 64

*jak se věci kladou našemu vědomí a jak se jich může zmocňovat naše racionální zření.*¹⁸

Schopnost racionálního zření nám umožňuje základní vlastnost vědomí, tedy intencionalita. Tak právě i moderní malba či literatura tíhnou k samému jako fenomenologie, totiž pokouší se přivést věci k ukázání sebe samé. Kořeny racionálního zření můžeme tedy pozorovat ve zření smyslovém, jde však dále, až k „neviděnému“.

Mathauser také řeší otázku, co je společným jmenovatelem mnoha prací, které revidují různé starší umělecké a uměnovědné koncepce. Dochází k závěru: *„Společným jmenovatelem je distance od spekulativního, vlastním viděním neověřeného předsudku o výrazné dvoufázovosti v tvorbě a recepci díla.*¹⁹ Do tohoto dvoufázového nastavování spadá alegoričnost a ilustrativnost.

¹⁸ Mathauser, Zdeněk.: *Estetika racionálního zření*. Karolinum 1999, str. 61

¹⁹ Mathauser, Zdeněk.: *Estetika racionálního zření*. Karolinum 1999, str. 65

1.3 Subjektivismus a objektivismus

„Charakteristickým znakem objektivismu je, že se pohybuje na půdě světa, jak je zkušeností bezprostředně a samozřejmě dán, a táže se po jeho „objektivní pravdě“, po tom, co je pro svět a pro každého rozumného člověka bezpodmínečně platné, po tom, co je svět o sobě.“²⁰ Oproti tomu subjektivismu připisuje Husserl smysl bytí našeho světa, který je předem daný. Tento smysl je tak dílem života zkušeností a předvědeckého života. Svět je tedy chápán a nazírán jako soubor jevů, mínění a aktů subjektu.

Objektivita se dle Husserla vždy stane subjektivní díky svému uchopování v poznání. Totiž, zákony, jenž jsou objektivně platné, nemohou fungovat jako nezávislé na aktech vědomí, jelikož jsou v nich drženy a tím se váží na subjekt. Husserlovo pojetí zkušenosti se tak váže na téma subjektivity. *„...protože zkušenost důsledně chápe jako „zkušenost někoho“, jako činnost a výkon nějaké podoby „subjektivity“, tj. jako činnost a výkon probíhající v terénu lidského světa.“²¹*

Je patrné, že subjektivita má v Husserlově filosofii ústřední postavení. Navázal, jak již bylo řečeno výše, na descartovské Já, tedy na člověka jakožto živou bytost, jež si uvědomuje sebe sama.

Nyní však musíme objasnit, co tento pojem znamená a obnáší. Subjektivita není něco daného, je to velmi složitě budovaný komplex, ve kterém se organizují činnosti, tyto jsou velmi rozmanité a sama subjektivita čínorodá. Husserl tedy vychází z Já a jeho očištění od zkreslených zkušeností.

Naše vědomí se vztahuje k předmětu, a to dvěma způsoby: jedním je objektivita, druhým subjektivita. *„Na jedné straně se jedná o souhrn aktů mínění v širokém smyslu, o komplex tzv. noesí, ve hře je však zároveň předmětná strukturace míněného, tzv. noemat.“²²*

Povaha subjektivity odkrývá dvě protichůdné stránky. Tak tedy člověk je veden k objevování platných řešení, avšak na druhou stranu se snaží život zachovávat flexibilní a pln překvapení. Tento rozpor nutí subjektivitu přihlížet k objektivitě a logice věcí.

²⁰ Husserl, Edmund: *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Academia, Praha 1996, str. 90

²¹ Mokrejš, Antonín: *Husserl a otázka „Co je normální?“*. Triton, Praha 2002, str. 27

²² Mokrejš, Antonín: *Husserl a otázka „Co je normální?“*. Triton, Praha 2002, str. 39

„Kontrast mezi subjektivitou předvědeckého přirozeného světa a mezi „objektivním“ pravým světem tkví nyní v tom, že „objektivní“ svět je teoreticko – logickou substrucí něčeho, co se principiálně nedá vnímat ani nemůže být ve svém pravém svébytí zásadně dáno zkušenostně, kdežto subjektivno předvědeckého přirozeného světa našeho každodenního života se ve všem vyznačuje právě tím, že může být dáno ve skutečné zkušenosti.“²³

Kniha Antonína Mokrejše *Filosofie a život – život a umění* odkrývá pohled na subjektivitu v uměleckém díle. Právě umělecké dílo dává subjektu možnost aktivity a sebevyjádření. Mokrejš dále tvrdí, že umělecké dílo, a tedy i celá oblast umění, existuje jako svět sám o sobě a nereprodukuje tedy uspořádání reálného světa. Umělecké dílo má tendenci uspořádat se samotné. Tímto autor varuje před sklony hledat paralely mezi výstavbou díla a naším skutečným světem.

Samozřejmě pro to, abychom porozuměli uměleckému dílu, musíme umět využívat naší životní zkušenosti, nikoli estetické. Z tohoto je patrné, že dílo se na zkušenost nutně odvolává, avšak ne takovým způsobem, aby ji opakovalo. Snaží se ji zhodnotit a nalézt zkušenost novou.

²³ Husserl, Edmund: *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Academia, Praha 1996, str. 149

1.4 Fenomenologie a umění

Co nabízí Husserlova filosofie estetiky? Především metodu uvědomování si vnímání a popisování vnímání a prožitku jednotlivých uměleckých děl – jejich reflektování v horizontu světa a vlastního já. Musíme brát v úvahu, že svět uměleckého díla je jen quasi světem. Proces vnímání pak probíhá pouze „jako by“ za tzv. neutrální modifikace umění.

Dle Edmunda Husserla zvažujeme pravdivý smysl uměleckého díla, tedy podstatu uměleckého díla v čisté všeobecnosti, a zvláštní smysl určitého uměleckého díla, respektive skutečný obsah skutečně daného uměleckého díla. „*Při vnímání by měla být vnímaná věc dána bezprostředně. Před mým vnímajícím okem stojí věc, já ji vidím a uchopuji. Ale vnímání je pouze můj prožitek, prožitek mne jako vnímajícího subjektu.*“²⁴

V Krizi evropských věd a transcendentální fenomenologie se Husserl dotýká umění a historičnosti. Umělecká díla mohou znamenat mnoho pro národ a může se jimi projevat jednota národního ducha, pravý a vlastní smysl bytí je však staví do speciálních izolovaných výtvorů, jež netvoří svým smyslem a účelem žádný celek. Umělecké dílo je účelem o sobě a pro sebe, není a ani se nemá stát materiálem pro tvorbu nových uměleckých děl. „*Každé umělecké dílo začíná pro sebe a pro sebe končí. Umělecká díla se nebudují z uměleckých děl.*“²⁵

Původní funkcí umění bylo povznášet mysl pozorovatele, který se do díla umí vcítit a pochopit ho, mělo poskytovat umělecký požitek, určitě však nesledovalo či nemělo za cíl, aby z něho byla tvořena díla jiná.

Proniknutí „k věcem samotným“ vyhovělo potřebě doby, tedy vysmeknout se z vědeckého uvažování, z dobových konvencí. Je zajímavé, že stejné nutkání vedlo i moderní umělce, především výtvarné. Tak se i oni snažili proniknout k realitě, pokoušeli se zbavit symbolického znázorňování a akademismů.

Za zakladatele moderního malířství je považován Paul Cézanne, s tímto názorem souhlasí také Ivan Blecha, v Proměnách fenomenologie píše: „*Cézanne, to je významný rozcestník moderního malířství: právě z jeho díla vycházejí cesty směřující ke kubismu, k abstrakci a k expresionismu. Nejsou to cesty přímé,*

²⁴ Husserl, Edmund: *Idea fenomenologie*. OIKOYMENH, Praha 2001, str. 27

²⁵ Husserl, Edmund: *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Academia, Praha 1996, str. 547

*nepřekvapí nicméně, že na nich tu a tam najdeme totéž husserlovské pojetí: k věcem samým!*²⁶

Pohybujeme-li se na poli umění, především moderního, je nutno osvětlit pojem avantgarda. Pod tímto označením se nacházejí směry 1.poloviny 20.století. Avantgarda navázala na tzv.modernu 19.století, se kterou měla společné antitradicionalistické zaměření a revoltu ve společnosti. Pro upřesnění a historické zařazení musíme zmínit také postmodernu, která přišla po avantgardě.

První polovina 20.století byla neklidná, umění na toto reagovalo a odmítalo nespravedlnosti, které se děly ve společnosti, což přivedlo mnohé umělce k extrémistickým hnutím (anarchismus, komunismus, fašismus).

Se vznikem moderního umění a avantgard souvisí krize pozitivismu. Tento filosofický směr vycházel z poznatků empirických věd, které jediné jsou pravdivé, neuznával tedy žádné metafyzické otázky. Pro filosofii by toto znamenalo zánik, jelikož pozitivismus předpokládal, že filosofie bude pouze otrokem vědy, že bude třídit její výsledky.

Husserlova fenomenologie však přinesla obrat k tomu, co opravdu vidíme. *„Nikoli však vidíme ve smyslu přírodovědně orientovaného pozitivismu: ten se totiž málo zamýšlel nad tím, jak skutečně vidíme, jak se opravdový způsob našeho vidění odlišuje od fyziologického popisu vzniku vjemu. Nyní jde o to, jak se věci kladou našemu vědomí a jak se jich může zmocňovat naše racionální zření.“*²⁷

Mathauser pokládá ve srovnání avantgard s fenomenologií za zajímavé zaujetí subjektem a předmětnou intencionalitu. Kult věcí se objevil jak ve výtvarné, tak i slovesné avantgardě, kde převládly předměty všedního dne.

²⁶ Blecha, Ivan: *Proměny fenomenologie: Úvod do Husserlovy filosofie*. TRITON, Praha 2007, str. 169

²⁷ Mathauser, Zdeněk: *Estetika racionálního zření*. Karolinum, Praha 1999, str.61

2. Kubismus

„Když jsme vytvářeli kubismus, nedělali jsme to úmyslně, ale chtěli jsme jen vyjádřit, co v nás je.“

Pablo Picasso

2.1 Vznik kubismu a hlavní představitelé

20.století přineslo mnoho změn projevujících se i ve výtvarném umění. Se vznikem fotografie se stále více ustupovalo od mimetického zobrazování. Tuto tendenci můžeme spatřovat již u směru, který vznikl v 70.letech 19.století, u impresionismu.²⁸ Pevné obrysy byly z obrazu odstraněny a malovalo se pomocí jemných tahů štětcem, díky tomuto způsobu vypadá výsledné dílo jakoby rozmazané.

Ještě větší senzaci vyvolal kubismus. Tento umělecký směr se zrodil na přelomu let 1906/1907 a jeho hlavními představiteli byli Pablo Picasso a Georges Braque. Za průkopnické dílo je považován obraz Pabla Picassa Avignonské slečny. Jsou zde patrné vlivy Paula Cézanna²⁹ a negerského umění, které jasně ukazuje možnost existence umění zrozeného z idey. Název kubismus vznikl zcela náhodou, když Henri Matisse označil výslednou metodu Braqua za malbu v malých kostkách (les petits cubes). Tuto charakteristiku použil později kritik Louis Vauxcelles v časopise Gil Blas.

Vývoj kubistického umění můžeme rozdělit na tři období: počátky spadají mezi roky 1906-1908, kdy je nejvíce patrný právě vliv negerského umění. Do let 1909-1912 řadíme analytický kubismus, po kterém přichází syntetický kubismus (1912-1914) přerušovaný první světovou válkou.

Hlavními představiteli kubismu byli vedle Picassa a Braqua Fernand Léger a Juan Gris, dále Robert Delaunay, Albert Gleizes a Jean Metzinger. Poslední dva zmiňovaní se pokusili o ucelenou teorii hnutí knihou O kubismu³⁰ vydanou v roce

²⁸ Za průlomové dílo je považován obraz francouzského malíře Clauda Moneta Impression, soleil levant (Dojem, vycházející slunce) z roku 1874, po kterém byl směr také pojmenován. Přijetím impresionismu způsobilo zánik akademického umění a vyvolalo vznik moderního.

²⁹ Francouzský malíř Paul Cézanne jako první vyslovil myšlenku, že vše v přírodě je možno rozložit na kouli, krychli a kužel.

³⁰ Česky tato kniha vydána nebyla.

1912. Hlavním teoretikem se však stal Guillaume Apollinaire, roku 1913 vyšla jeho kniha *Kubističtí malíři*³¹, pokoušející se vyložit kubismus jako nový systém výrazu i obrazivosti.

I přesto, že jádro kubistického hnutí zůstalo ve Francii, resp. v Paříži, zasáhly nové názory celé evropské moderní umění. Nejvýrazněji se rozvinuly v české kubistické škole zastoupené malíři Bohumilem Kubištou, Emilem Fillou a sochařem Otou Gutfreundem. V Čechách již nehovoříme o uměleckém směru, nýbrž o uměleckém slohu. Kubismus zde neměl vliv pouze na malířství a sochařství, k výraznému rozvoji došlo také v architektuře a užitém umění.

Kubismus se projevil také v literatuře, především v poesii. Nejvýraznějším básníkem byl Guillaume Apollinaire³², jenž je považován za zakladatele nové francouzské poesie. Jeho básně se vyznačují volností dosaženou zrušením interpunkce, dynamičností a asociací.

³¹ U nás vyšel česky soubor statí Guillaumea Apollinaira *O novém umění*. (Odeon, Praha 1974)

³² Apollinairovy nejvýznamnější básnické sbírky jsou *Alkoholy* a *Kaligramy*. Později byla jeho tvorba ovlivněna surrealismem, např. Prsy Tiréziovy

2.2 Teorie kubismu

„Kubismus si klade plastické cíle. Spatřujeme v něm jen prostředek k vyjádření toho, co vnímáme očima nebo duchem, při využití veškerých možností, jež poskytují podstatné vlastnosti kresby nebo barvy. To se nám stalo zdrojem nečekané radosti, zdrojem objevů.“

Pablo Picasso

Kubismus založil nový realismus na jiných potřebách, než byl dosavadní, tedy imitativní. Novorealismus, jehož základem měl být snad kubismus, ztroskotal. Směr vývoje nového umění byl zcela opačný, irealismus se začal prohlubovat. Karel Teige v knize *Vývojové proměny umění* dokonce hovoří o revolučním poslání kubismu.

Kubismus jistě nebyl výsledek předem promyšleného plánu. Byl to spontánní objev vyjadřující to, co bylo v umělcích. Avšak tato spontánnost nepopírá paralelu s úsilím vědy. Rozum osvobodil umělce od nápodoby a nechal tak volné pole působnosti fantazie. Apollinaire dokonce tvrdí, že nápodoba přírody je hlavním cílem pouze pro fotografa. *„Proti realistickému a impresionistickému respektu k jevové skutečnosti, jež byla věrně zobrazována nebo osobitě se subjektivním, náladovým zpřízvučením a vcítěním tlumočena, proti nahodilým a úryvkovým záběrům z přírody, proti všedním krajinářským motivům nebo episodám a momentkám z každodenního života učinili si nyní malíři cílem obnovit ztracený řád obrazu, ano, vzkrásl sám zapomenutý pojem obrazu a vytvořit obraz jako celistvý, v sobě ukončený a pevně skloubený systém, žijící vlastními zákony, jako autonomní výtvarný fakt, jako artefakt.“*³³ Malíř se snaží vyvarovat této rekonstrukce skutečných výjevů na plátno. Námět obrazu ztrácí na významu, či už dokonce žádný nemá. Cílem malby zůstává požitek oka, ale jiný než o jaký se pokoušeli staří mistři. Tento požitek nesmí být stejný jako ten, který nám poskytuje příroda. Apollinaire považuje nápodobu za největší odlišnost od umění starší doby. Umění představy usiluje o povznesení se k nové tvorbě. Malíř může kubizovat a vyvolávat tak dojem tří rozměrů právě díky své představivosti. Toto by nebylo možné, kdyby zobrazoval skutečnost tak, jak ji vidí.

³³ Teige, Karel: *Vývojové proměny v umění*. Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1966, str.116

Kritika doby byla ke kubismu nelítostná. Velmi často se kubistům vytýkalo zaujetí geometrií. Apollinaire tento vztah geometrie k výtvarnému umění srovnává se vztahem gramatiky a literatury. Vylučuje tím to, že by se noví malíři chtěli stát geometry. „*A malíři dospěli zcela přirozeně, tak říkajíc intuitivně, k tomu, že začali uvažovat o nových mírách prostoru, označovaných v moderních ateliérech jednotným termínem čtvrtý rozměr.*“³⁴

Kubismus se nedovolává předmětu „jak se nám jeví“, nýbrž se přibližuje „k věci samé“. Zaměřuje se na problém objemu a prostoru. Syntetická fáze kubismu se navíc koncentruje na barvy, jejichž vztah vyjasňuje objem. Předmět a prostor tak tvoří jednotu, perspektiva neexistuje. Podstata kubismu je v osvobození moderního umění z pout dosavadního způsobu vidění, v tom, že umělcova fantazie není odkázána na pevnou danost perspektivního zobrazení, umělec může různě sestavovat vizuální elementy. „*Názorové odchytky u kubistů ve mně jen utvrzovaly důvěru v budoucnost tohoto umění, jež není technikou, ale vzmachem celé generace ke vznešené estetice vylučující konvenci perspektivy, o dalších konvencích ani nemluvě.*“³⁵

Apollinaire se vyjadřuje o kubismu jako o čistém umění, neboť je zaměřen pouze na zrakový prožitek, pozvedá se ke vznešenosti bez opory jakékoli konvence (výtvarné, literární či vědecké). Malba nesmí být uměním reprodukcí, ale tvůrčím. Pokud se podaří odpoutat čistou malbu od starého umění, nemusí to nutně vést k jeho zrušení.

A jak tedy kubistický umělec uchopuje předmět? Předmět je zobrazován z několika různých úhlů, skládán z tolika pohledů, kolik je třeba, abychom pochopili předmět jako celek. Obrazy se staly těžko čitelnými, předmětný obsah téměř nesrozumitelným, věcný význam pro nezasvěceného diváka nepřístupným.

Kubismus se snažil experimentovat nejen v malbě. Novou technikou se stala koláž a tzv. *papiers collés*, kdy prostor vytváří iluzivnost obrazu. Obraz je tvořen pomocí novinových útržků, map, nálepek lahví a krabic, později se zde objevuje sklo, zrcadélka a fotografické snímky. Tyto techniky jsou zárodky fotomontáže a dadaistických a surrealistických objektů. Exponát v obraze odkazuje k nějakému reálnému předmětu, stává se klíčovým místem, navazuje přímé spojení mezi obrazem a vnější skutečností.

³⁴ Apollinaire, Guillaume: *O novém umění*. Odeon, Praha 1974, str. 13

³⁵ Apollinaire, Guillaume: *O novém umění*. Odeon, Praha 1974, str. 151

I přesto, že v analytické etapě kubismu dochází k odklonu od realistického znázorňování přírody, nalezneme zde vnější motiv, který stále zůstává východiskem. „Ani v analytickém kubismu není obraz jen rozkladem, záznamem postupu a výsledků analýsy, nýbrž je novým výtvarným faktem, novotvarem, artefaktem, svéprávným objektem; je, chcete-li, také syntésou, založenou na předchozí analýse. Není jen dekomposicí, nýbrž komposicí.“³⁶

Druhá etapa kubismu, tedy syntetická, je v protikladu k analytické. V čem tedy spočívá rozdíl těchto dvou stádií? Analytický kubismus rozložený předmět zobrazuje z různých stran, plasticita je zrušena. Syntetický kubismus právě tuto plasticitu podává ucelenou, objekt vyjadřuje umělec jedinou zkratkou, ve které je znázorněna podstata zkušeností. Analytický kubismus předpokládal model, nejčastěji zátiší, krajinu či živou bytost. Od tohoto se syntetický kubismus oprostil a umělec mohl malovat z paměti, dílo se tak stalo jen jeho prožitkem.

V teoretických úvahách se můžeme setkat s připodobněním zkratk v obraze k písmu. Tyto znaky se přirozeně mohou stát ideogramem dané věci, pokud se objevují v obraze za obrazem. Zásadním rozdílem mezi písmem a výtvarným znakem tak zůstává to, že výtvarný znak je stále nově vytvářen či přetvářen a jeho funkce se neomezuje pouze a jen na sdělovací, nýbrž je znak především výtvarným znázorněním emoce vyvolané věcmi umělcova světa.

Kubistická malba může v analytické i syntetické fázi připomínat plastiku. Umělec nám předkládá jediný pohled na daný předmět z různých stran, tak jak bychom viděli sochu, kdybychom ji obešli kolem dokola. „Kubistická malba je povahově příbuzná sochařskému principu, a bylo více než kdy jindy nasnadě, docházelo-li nyní k častému vzájemnému prolínání sochařských a malířských metod a technik, z něhož se zrodí řada plastickomalířských mezitvarů, např. skulpturální malba.“³⁷ I když mělo malířství k sochařství velmi blízko, vůdčí postavení připadlo malbě.

³⁶ Teige, Karel: *Vývojové proměny v umění*. Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1966, str.191

³⁷ Teige, Karel: *Vývojové proměny v umění*. Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1966, str.307

2.3 Mimesis a umělecká zkušenost

Nápodoba, MIMÉISIS, jde po staletí ruku v ruce s uměním, i přesto si lidé uvědomují, že umění nechce ukazovat pouze jakousi iluzi skutečnosti. Umělecké dílo odhaluje svůj svět, často také označován jako fantazijní. Právě díky tomuto uvědomování jsme schopni se od něj osvobodit a zaujmout určitý odstup.

„Umění v mimetickém modu jde tak sice do hloubky, odkrývá podstaty pomocí, fenomenologicky řečeno, imaginacní variační metody, ale v zásadě neopouští zkušenostní přirozený svět autora i vnímatele, je závislé na světě.“³⁸

Zuska dále hovoří o Patočkově subjektivním stylu stavěném proti mimetickému umění. Tento subjektivní styl tvoří významové útvary, které nejsou závislé na našem žitém světě a oddělují tak umění od reality. Toto zaznamenané dělení je patrné právě na přelomu 19. a 20. století, kdy se volá po novém umění, které přinesl nástup uměleckých avantgard.

Tento patrný zlom můžeme sledovat právě u kubismu, který je ve středu našeho zájmu. Pozornost obrácená k předmětu nezavede již kubisty zpět k imitativnímu popisu. Poznání, i když získáme rozbor těles i věcí, je vzdálené realistickému ztvárnění skutečnosti. Nesrozumitelnost kubistických děl publiku srovnává Karel Teige s nejasností přírodovědných pojednání.

Představitel kubismu se o malbě a mimesi vyjadřuje takto: *„Malba bez zobrazovacího záměru byla by podle mého názoru jen nedokončená studie, neboť může být ukončena jen tím, že je spojena s určitým zobrazením. Právě tak jako malba, která je pouze věrnou kopií předmětů, nemůže být obrazem, neboť i kdybychom předpokládali, že splňuje podmínky barevné architektury, chybí jí estetika, totiž výběr z elementů reality, které vyjadřuje. Byla by to pouze kopie předmětu a nikdy skutečný námět.“³⁹*

O vztahu umělecké zkušenosti a běžné životní zkušenosti se zmiňuje Antonín Mokrejš: *„Umělecká zkušenost se naší běžné životní zkušenosti dovolává, zvláštním způsobem ji aktivizuje a aktualizuje a že by bez ní nebyla možná, protože vzniká teprve na jejím základě.“⁴⁰* Umělecká zkušenost však na životní zkušenosti není

³⁸ Zuska, Vlastimil: *Mimesis-fikce-distance k estetice XX. století*. Triton, Praha 2002, str. 75

³⁹ Lamač, Miroslav: *Myšlenky moderních malířů*. Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1968, str. 122

⁴⁰ Mokrejš, Antonín: *Umění: a k čemu?*. Triton, Praha 2002, str. 25-26

pouze závislá, žije si svůj vlastní život, rozšiřuje životní empirii pozorovatele a oživuje jeho tvořivou participaci. Svět fantazie a skutečnosti jsou v opozici. Ve skutečném světě nelze uniknout před hrozbami, tento únik a zapomnění nám však fantazie dovoluje. Svět umění tvoří člověk díky své osobní zkušenosti.

Dále Mokrejš tvrdí, že uměleckému dílu připadá v našem životě zvláštní místo. Umění aktualizuje naši schopnost vidět, vnímat, rozumět. Dílo je tvořeno pro zábavu, radost a kultivaci, na druhou stranu je to však podnět uvolněný ze spárů životní nutnosti, který nám pomáhá vzpomenout si na naši vlastní původnost. Skrze umělecké dílo před nás může předmět předstoupit, umění tak dává příležitost projevit se.

2.4 Zánik kubismu a jeho vliv na další umělce

Umělecké směry vznikají a zanikají, u kubismu je to o to smutnější, že jeho konec zapříčinila 1. světová válka. Situace se změnila především tím, že mnozí umělci byli povoláni na frontu. Tím se zprětrhaly vazby, malíři spolu již nebyli v úzkém styku. Válka tak zničila kubismus jako samostatný umělecký směr. Musíme brát v úvahu, že pohled na život se člověku díky válce změnil a většina lidí tak není schopná vést stejný život jako před ní.

Picasso o zániku kubismu říká: *„Z kubismu chtěli udělat jakýsi druh tělesné kultury. Viděli jste kdejaké neumětely, jak se najednou dělají důležitými. Představovali si, že když všechno redukuje na krychli, nabude to na váze a velikosti. Bylo z toho vyumělkované umění, bez skutečného vztahu k logické práci, o níž jsem usiloval.“*⁴¹

Společensky přijímání byli kubisté jen velmi pomalu, avšak můžeme tvrdit, že jiní umělci měli o kubistické práce velký zájem. Kubismus měl vliv především na umělce 1. poloviny 20. století a vycházelo z něho tedy mnoho uměleckých směrů, zde jmenujme především italský futurismus, orfismus či dadaismus.

Sochař ukrajinského původu Alexandr Archipenko shrnuje inspiraci kubismem: *„Lze říci, že kubismus vytvořil vůči obrazu nový myšlenkový řád. Divák se už jen nebaví, divák je sám kreativně činný, vymýšlí a vytváří obraz tak, že se opírá o plastické atributy předmětů, jež jsou naskicovány jako formy...“*⁴²

⁴¹ Ganteführer-Trierová, Anne: *Kubismus*. Slovart, Praha 2005, str. 25

⁴² Ganteführer-Trierová, Anne: *Kubismus*. Slovart, Praha 2005, str. 25

3. Fenomenologie a kubismus

Hlavním zájmem Husserlovy filosofie bylo vědomí, jehož akty jsou vždy předmětné. Vědomí se k těmto předmětům vztahuje intencemi, díky nimž jsme vždy u konkrétní věci. Tuto předmětnost můžeme pozorovat také u umění vzniklém souběžně s fenomenologií, tedy u kubismu. Spojitostí umění a filosofie se zabýval český fenomenolog Zdeněk Mathauser: *„Máme na mysli kubismus, zřejmě založený na obdobných potřebách, jež v jiné kulturní sféře zrodily fenomenologii: i kubismus odmítl relativismus a titěrnosti nálad, symbolicky zavrhl nejistotu smyslů, jakou je sbíhavá perspektiva....Vzhled předmětu se neřídil ani náhodným, ani jediným úhlem pohledu: kubismus trval na „věcném“ rozvrhu předmětu. Předmět často jako by byl navzdory empirii viděn zároveň ze všech stran. Ale takový byl popis předmětu i ve fenomenologii! Jsou-li fenomenologové srovnáni se starými mistry štětce....pak lze navázat Husserlovou tezí: vidíme sice vždy jen obrácenou k nám stranu předmětu, přitom však – díky proudu následných vjemů – víme o předmětu celém.“⁴³*

Sám Husserl se vztahem umění a krásy k fenomenologii příliš nezabýval, avšak právě estetika je oblastí, ve které je pozůstatek jeho filosofie velmi zřetelný a viditelný. Již heslo „zpět k věcem samotným“ evokuje právě odkaz ke kubismu, tedy podstaty nehledejme v pozadí jevů, hledejme je ve stejné rovině.

Husserlovo heslo „k věcem samým“ tedy odkazuje k intencionalitě vědomí, vnímání celistvých předmětů. Věci jsou jevy samotné, které je však nutno očistit redukcemi. Neměli bychom se soustřeďovat na velké koncepce, musíme sledovat a zabývat se věcmi všedního života. Kubismus se pokouší vyjádřit obraz světa v jeho celistvosti.

„Jak ve fenomenologii, tak v kubismu jako by autor neměl k předmětu co dodat.“⁴⁴ Tento Mathauserův výrok nemá nic společného s tím, že se v kubismu jedná o naturalistické znázornění, mimési. Právě naopak, předmět je deformován, i přes tuto deformaci *„musí být ze své podstaty“⁴⁵*. Mathauserovy práce nastiňují podobnost kubismu a fenomenologie v tom smyslu, že vycházejí ze stejných dobových potřeb. Odmítají psychologismus pro jeho zaujetí náhodnými a prchavými

⁴³ Mathauser, Zdeněk: *Básnivě nápovědi Husserlovy filosofie*. Filosofie, Praha 2006, str.17

⁴⁴ Mathauser, Zdeněk: *Básnivě nápovědi Husserlovy filosofie*. Filosofie, Praha 2006, str.18

⁴⁵ Mathauser, Zdeněk: *Básnivě nápovědi Husserlovy filosofie*. Filosofie, Praha 2006, str.18

okamžiky. Kubismus a fenomenologie se pokouší nalézt pravou podstatu věcí, chtějí vidět předmět ze všech stran.

Odklon filosofie a umění od psychologie nebyl náhodný. Psychologie nebyla schopna zřít smysl nějaké intence uvnitř té samé, stala se přesahující, tím pádem prosazovala svůj vlastní zájem. Intence si žádá očištění jejího předmětu, což vede k nazření skrytého smyslu. Husserl psychologii vyčítá především její neschopnost dostatečně ozřejmit povahu vnitřních, duševních procesů.

Může se zdát, že první fáze kubismu k věcem samým svým předmětným rozkladem nesměruje. Toto si uvědomili také jeho zakladatelé Picasso a Braque a v druhé fázi se k věcem opět navrací. Zobrazení všech stránek předmětu bylo nahrazeno nejdůležitějšími pohledy na něj, které byly uceleny do jednoho obrazu.

Picasso tvrdil, že objekt nemusí mít nutně malíř před očima, podstatné znaky lze vystihnout intuitivně. Tímto pronikl k samé podstatě předmětu. Podobně postupoval také Braque, předmět oprostuje od své běžné funkce, uchopuje ho, jako by se již k ničemu nehodil. V Braqueově metodě můžeme objevit to, o co se pokoušela fenomenologická redukce, tedy „uzávorkování“, vyjmutí věci z omezujících souvislostí, očištění od předsudků. Rozklad struktur napomáhá kubistům k proniknutí až k základním prvkům.

Kubisté se snaží obraz konstruovat z představ, jež probíhají v čase, nikoli v prostoru, ve kterém se určuje objem. „*Na jedné straně se kubisté pokoušejí uchopit realitu komplexněji, ba objektivněji, a to nejen metodou prolínání jednotlivých pohledů, ale i vmýšlením se do vnitřní konstrukce zobrazené reality, úsilím o ztělesnění procesů, které ji utvářely, které v ní probíhají a jimiž souvisí s univerzem.*“⁴⁶

Časovost v Husserlově pojetí je spojená s vědomím, především s vědomím přítomnosti, které ovšem nemůže spočívat v jednom bodě. Husserl předpokládá, že člověk společně s přítomností vnímá také uplynulé a očekává budoucí. Vnímání se odehrává v čase: přítomné se posouvá do minulosti, zároveň s tímto vzniká přítomnost nová. Časové vědomí má tedy tři složky, Husserlem označované jako retence, prezentace a protence, které jsou v jednotě. Proto o konkrétním „nyní“ nemůžeme tvrdit, že je to bodová přítomnost.

⁴⁶ Lamač, Miroslav: *Myšlenky moderních malířů*. Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1968, str. 90

Jan Patočka hovoří o časovosti a s ní spojené subjektivitě. Čas má jednotnou funkci očekávat, zpozorovat a zadržovat jsoucno. „*Původní přítomnost spočívá v tom, že je vytvářena aktuální činnost subjektivity, původní minulost v podržení činností neaktuálních, původní budoucnost v tendencích, které subjektivitu charakterizují a tvoří takřka poklad jejich životních možností.*“⁴⁷

S objevem času v lidech vzrostla úzkost, před kterou je třeba uniknout. Avšak právě čas dává člověku možnost seberealizace a uplatnění se. „*Neboť teprve odhalení času vytváří skutečný prostor života a umožňuje životu, aby se rozrůstal do hloubky i do výšky, aby získal opravdové kořeny a skutečný výhled.*“⁴⁸

Rozumět času znamená pochopit propojenost všech tří jeho složek – minulosti, přítomnosti, budoucnosti. Jak soudí Mokrejš, minulost je pro přítomnost oporou, kterou je třeba využít tím, že porazíme setrvačnost a uzříme tak příležitost k tvořivosti a cestu ke svobodě. Budoucnost nám pak dává cíle a sny, které nás nutí pohnout se a zamířit k nim. V budoucnosti je příležitost pro rozvoj a povýšení našeho života. Jak lze využít produktivitu času, nastiňuje Mokrejš dále: „*Člověk vykupuje čas z úrovně pouhého plynutí, když na sebe bere riziko usilování o smysl a je s to do svého snažení vsadit vše, vzdor případnému nebezpečí a riziku takového počínání.*“⁴⁹

⁴⁷ Patočka, Jan: *Fenomenologické spisy I.* OIKOYMENH, Praha 2008, str. 209

⁴⁸ Mokrejš, Antonín: *Umění? A k čemu.* Triton, Praha 2002, str. 95

⁴⁹ Mokrejš, Antonín: *Umění? A k čemu.* Triton, Praha 2002, str. 165

4. Pozdní období Edmunda Husserla a jeho žák Martin Heidegger

4.1 Lebenswelt

Pozdní Husserlovy práce se zabývají problematikou Lebensweltu⁵⁰ Zde bychom měli zmínit, že Husserl v pozdní fázi směřuje jinam než ve svém raném období. Oblast, ve které se pohyboval, byla příliš omezená, proto subjektivitu rozšířil o činnosti intersubjektivní. Došel tak k závěru, že odhalení významů umožňuje zkušenost o světě díky našemu přirozenému životu v něm. Důležité jsou tedy naše existenciální prožitky.

Přirozený svět je svět, který prožíváme každý den, je to náš přirozený život. Tento přirozený svět není pouze můj, ale i ostatních, je to svět společně sdílený. Svět se mi otevírá tak, jak se otevírá všem.

Přirozený svět je tedy nutně odlišný od naivního světa, který je dán zkušeností subjektu. Také se liší od světa exaktních věd. Přirozený svět vnímají subjekty jako společný a podobně srozumitelný v tom smyslu, že tato srozumitelnost není dána žádným měřením či popisem, ale skrze život, který žijí a prožívají.

Husserl v přirozeném světě také rozpracovává motiv předmětů a lidské bytosti. Člověk je nezávislým objektem mezi ostatními objekty. Zároveň je subjektem v tomto světě, který prožívá a přemýšlí o něm, dává mu konkrétní hodnoty. Svět má pro člověka takový smysl, jaký mu připadne díky jeho zkušenostem a myšlenkám. Přirozený svět funguje jako celek, ve kterém probíhají proměny. Vše, co se v přirozeném světě jeví jako věc, má svou tělesnost. Tuto tělesnost vnímáme smyslově a patří k základu každé zkušenosti o tělesech.

Přirozený svět je přístupný před kteroukoli vědou a pokračuje i v době vědy. Svět vědy přirozený svět proměňuje, jaksi ho idealizuje. *„Karteziánská epoché se opravdu vyznačuje dosud nebývalým radikalismem, neboť výslovně postihuje nejen platnost všech existujících věd včetně matematiky, vystupující s nárokem na apodiktickou evidenci, nýbrž i platnost předvědeckého a mimovědeckého „přirozeného“ světa našeho života, totiž světa smyslové zkušenosti stále předem*

⁵⁰ V naší práci budeme používat Patočkův překlad pojmu Lebenswelt jako „přirozený svět“.

bezprostředně daného v neproblematické samozřejmosti, světa, který je živnou půdou veškerého lidského nevědeckého a nakonec i vědeckého poznání. ⁵¹

Je nutno podotknout, že věda nutně předpokládá přirozený svět, veškeré otázky jsou položeny na jeho půdě. Svět vědy má pro vědce objektivní pravdu, přirozenému světu pak připisuje pouze subjektivní relativismus. Věda se pokouší toto subjektivně-relativní překonat.

„Idea objektivní pravdy je celým svým smyslem předem vymezena kontrastem k ideji pravdy předvědeckého a mimovědeckého života. Posledním a nejhlubším zdrojem ověření ideje předvědecké pravdy je „čistá“ zkušenost ve výše uvedeném smyslu se všemi jejími mody vnímání, rozpomínání apod.“ ⁵², a dále: *„Přirozený svět našeho života je říše prvotních evidencí. Co je evidentně dáno, je buď při vnímání přímo zkušenostně dáno jako „ono samo“ v bezprostřední přítomnosti, nebo je při vzpomínce připomínáno jako „ono samo“.* ⁵³

Z výše zmíněného vyplývá, že objektivní věda se zabývá tímto světem, ve kterém žijeme. Zkoumá svět z hlediska každodenního života. Přirozený svět a svět vědy stavíme do takového vztahu, z něhož je patrné to, že věda sice staví na našem žitém světě, ale vždy vzniká něco nového a odlišného.

Husserl tvrdí, že přirozený svět je neustálá danost. Působí jako pole pro praxi, a to teoretickou i mimoteoretickou. Žijeme v jistotě světa, o kterém máme vědomí, stejně jako o sobě samých. Také o objektech uvažujeme jako o nám daných.

Přirozený svět existuje pro všechny, tak také platí, že věda je zde pro všechny. Vědci jako lidé nežijí pouze ve světě vědy, mají také své každodenní potřeby a rituály. Potom je jejich zainteresovanost a vědecká činnost odsunuta stranou a prožívají přirozený svět. *„Přirozený svět předvědeckého života je světem pro všechny, a proto vědy, které jsou zprvu světy vědců, jsou zde pro všechny lidi jako naše a jako získaný výtěžek (poučky, teorie), jsou tu pro všechny – stejně jako přirozený předvědecký svět je pro všechny – subjektivně relativní.“* ⁵⁴

⁵¹ Husserl, Edmund: *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Academia, Praha 1996, str. 98

⁵² Husserl, Edmund: *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Academia, Praha 1996, str. 146

⁵³ Husserl, Edmund: *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Academia, Praha 1996, str. 148

⁵⁴ Husserl, Edmund: *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Academia, Praha 1996, str. 501

Husserl považuje vědu za spekulativní. Ta totiž poznání světa zaměňuje za poznání věcí světa. Veškeré hypotézy, poznatky, otázky a odpovědi vznikly na půdě daného světa.

U pozdního Husserla tedy hraje důležitou roli především téma přirozeného světa, který objasňuje významy, ze kterých můžeme porozumět našemu vlastnímu životu. Ze zkušeností je nejdůležitější ta, která je spjata s naším životem v přirozeném světě.

4.2 Intersubjektivita

Ve spojitosti s přirozeným světem se Husserl zabývá problematikou intersubjektivity, která navazuje na téma subjektivity. Intersubjektivitu můžeme zjednodušeně chápat jako společenství subjektů a jejich zkušeností a tedy to, co je stejné pro všechny lidi, intersubjektivita tak přináší platnost pro každého. V tomto světě jsem jako Já, zároveň si musím uvědomit, že právě pouze jedno Já ze všech ostatních existujících. Mokrejš popisuje objev druhého subjektu: *„Jedná se o skutečný objev další subjektivity, jejímuž bytí i úlohám a výkonům rozumím na základě zkušeností, které mám sám o sobě. Nejvýznamnější zisk spočívá v tom, že tak objevuji další centrum orientace a dalšího nositele subjektivních výkonů, a to s sebou nese osobitou zkušenost zdvojování perspektiv. Díky tomu se dokážu vymanit ze striktní vázanosti optikou vlastní pozice a objevuji možnost podívat se na tu kterou věc ze stanoviska druhého já, tak říkajíc jako bych byl na jeho místě a díval se jeho očima.“*⁵⁵

Je-li intersubjektivita chápána tak, že je dána pro každého a všem, pak má také zkušenost s dějinnými proměnami, tradicemi a kulturou. *„V terénu intersubjektivit a společného života se rovněž uskutečňuje rozvoj vzájemné součinnosti a spolupráce, který také zakládá a nese dějinný pohyb soužití, a to zejména jako kontinuitu duchovního života a jako niternou souvislost a integritu světa kultur.“*⁵⁶

Srozumitelné a společné pro každého označuje Husserl jako normální (obvyklé, všední, přirozené), přičemž termín pro každého značí zralého a dospělého člověka.

Zespolečnění intersubjektivit tkví v tom, že pro každý a kterýkoli subjekt funguje svět pro všechny. Každé Já musí být tedy určeno jako člověk pro tento svět. Také zkušenost je potom pro všechny a zkušenost má je zkušeností druhého a každého dalšího.

„„Prostorem“ všech subjektů já je univerzální socialita (v tomto smyslu „lidstvo“). Syntéze intersubjektivit postihuje ovšem vše, neboť intersubjektivně pro všechny identický „přirozený“ svět slouží jako intencionální „index“ jevových rozmanitostí, jimiž na základě intersubjektivní syntézy jsou zaměřeny všechny subjekty já (a nikoli snad jen každý pomocí svých individuálně vlastních rozmanitostí)

⁵⁵ Mokrejš, Antonín: *Husserl a otázka „Co je normální?“*. Triton, Praha 2002, str. 50

⁵⁶ Mokrejš, Antonín: *Husserl a otázka „Co je normální?“*. Triton, Praha 2002, str. 56

*na společný svět a jeho věci jako na pole veškerých aktivit spjatých v obecném „my“.*⁵⁷

Kromě zkušenosti, kterou předpokládá každé Já, je člověk schopen vcítit se do konání druhého člověka. Vcítění umožňuje dostat se na místo druhého a tak spolu s ním prožívat jeho city a jiné psychické pochody. *„Analogizující přenos zkušenosti a následné vciťování jsou tedy pozoruhodným, i když na první pohled nenápadným znakem sociální povahy lidství. Umožňují mi uvědomit si, že „druhý“ je subjekt, pro něž jsem stejným subjektem i já, a že tak „společně“ konstituujeme intersubjektivní pospolitost, v níž jsou takové přenosy vzbuzovány, v níž jsou nejen možné, ale i žádoucí.*⁵⁸

⁵⁷ Husserl, Edmund: *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Academia, Praha 1996, str. 195

⁵⁸ Blecha, Ivan: *Proměny fenomenologie: Úvod do Husserlovy filosofie*. TRITON, Praha 2007, str. 271

4.3 Martin Heidegger

Žák Edmunda Husserla Martin Heidegger pokračoval ve stopách svého učitele, kdy se zabýval především otázkou přirozeného světa, avšak stal se také kritickým. Jeho nejvýznamnějším dílem je *Bytí a čas*⁵⁹ z roku 1927. Zde rozlišuje pojmy Sein a Dasein, tedy bytí a bytí zde (také pobyt⁶⁰), přičemž jsoucno (či konkrétní výskyt) není totožné s bytím této jsoucnosti, ale pouze v té se dokáže ukazovat, jevit.

*„Jsoucí je všechno, o čem mluvíme, co míníme, k čemu se tak či onak vztahujeme, jsoucí je také to, co a jak jsme my. Bytí spočívá v tom, že a jak něco je, v realitě, ve výskytu, ve stálosti trvání, v platnosti, v existenci, v tom, že něco „je dáno“.“*⁶¹ Hovoříme-li o nějakém jsoucnu, předpokládáme tedy jeho bytí.

Heidegger chápe člověka jako Dasein, bytí je v něm přítomné. *„Toto jsoucno, kterým my sami každý jsme a které má mimo jiné bytostnou možnost tázat se, postihujeme terminologicky jako pobyt.“*⁶²

K pobytu u Heideggera neodmyslitelně patří porozumění bytí, což můžeme chápat jako vědění založené na praktických zkušenostech a vědění a uvědomování si svého bytí. K tomuto je třeba komplexní vědění, vědění v souvislostech. To, jak a co konáme, neděláme pouze pro sebe, nýbrž i pro ostatní, tak chápe Heidegger bytí v souvislosti se spolubytím, který je jeho rysem. Naše činy doplňují či dokonce umožňují činy druhých, proto nazývá Heidegger náš svět „spolusvětem“.

Pobytu Heidegger přisuzuje prostorovost, přičemž tvrdí, že: *„Prostor není v subjektu a svět není v prostoru. Prostor je spíše „ve“ světě, pokud ‚bytí ve světě‘, konstitutivní pro pobyt, prostor odemklo. Prostor se nenalézá v subjektu, ani subjekt nenazírá svět „jako by“ svět byl v prostoru, nýbrž ontologicky správně pochopený „subjekt“, totiž pobyt, je v jistém původním smyslu prostorový.“*⁶³

Pobyt je Heideggerem interpretován jako starost. Tuto starost přináší úzkost. To, z čeho je nám úzko, je vlastně celý svět, tedy nic konkrétního. Úzkost přináší naše bytí ve světě. *„Když se tedy jako to, z čeho je nám úzko, vyjevuje ‚nic‘, to*

⁵⁹ Z německého originálu *Sein und Zeit*

Heidegger, Martin: *Bytí a čas*. OIKOYMENH, Praha 2002

⁶⁰ Dasein jako pobyt přeložil český filosof Jan Patočka

⁶¹ Heidegger, Martin: *Bytí a čas*. OIKOYMENH, Praha 2002, str. 22

⁶² Heidegger, Martin: *Bytí a čas*. OIKOYMENH, Praha 2002, str. 23

⁶³ Heidegger, Martin: *Bytí a čas*. OIKOYMENH, Praha 2002, str. 140

znamená svět jako takový, pak je tím řečeno: to, z čeho je úzkosti úzko, je ,bytí ve světě' samo.⁶⁴

Hlavní smysl bytí zde přisuzuje Martin Heidegger časovosti. Právě proto starost potřebuje a musí počítat s časem. Díky času můžeme rozlišovat různé stupně bytí, neodmyslitelně k němu patří. Čas je nejpůvodnější zkušeností člověka. Zde musíme zmínit hlavní rozdíl mezi Husserlovým a Heideggerovým pojetím času. Heidegger jde v Husserlových šlépějích, avšak rozvíjí téma budoucnosti jakožto konečnosti člověka a tedy bytí k smrti. Nechápe časovost jako ji chápali předešní filosofové, tedy jako sled okamžiků, událostí. Naše mínění o čase má však své opodstatnění, jelikož patří ke světu každodennosti. Minulost, přítomnost a budoucnost chápe jako „být již ve...“, „bytí u...“ a ,moci být'. Tyto tři časy patří neodmyslitelně dohromady, avšak navzájem se odlišují. Přecházejí mezi sebou a nemohou tedy existovat bez sebe. Časovost pobytu znamená jeho každodennost a dějinnost. Nejdůležitější z časových dimenzí je pro Heideggera budoucnost, jelikož vždy někam spějeme, k něčemu nás naše skutky táhnou, máme různé možnosti a tak i konáme.

Dále Heidegger spojuje téma časovosti a prostorovosti. „*Skladba pobytu a jeho způsoby bytí jsou ontologicky možné jedině na základě časovosti, nehledě na to, zda se toto jsoucno vyskytuje „v čase“, či nikoliv. Pak tedy musí být v časovosti zakotvena i specifická prostorovost pobytu.*“⁶⁵ Můžeme říci, že pokud si představujeme věci v prostoru, uskutečňují se tyto myšlenky v čase.

Bytí ve světě spěje ke konci, tento konec znamená smrt. Heidegger tento proces označuje jako „bytí k smrti“. Smrt znamená ztrátu bytí zde, člověk, jenž zemřel, už není bytem.

Heidegger pojem smrti definuje takto: „*Smrt jako konec pobytu je nejvlastnější, bezevztažná, jistá a jako taková neurčitá, nepředstížitelná možnost pobytu. Smrt jest jako konec pobytu v bytí tohoto jsoucna k jeho konci.*“⁶⁶ Pobyt jest ke svému konci každý den, musí se tedy neustále smiřovat se smrtí.

Nyní ještě krátce přistupme k Heideggerovu pojetí vědy a techniky. Dle něj přinesla moderní doba, tedy doba vědy a techniky, umělý svět, ve kterém má člověk jiné zájmy. „*Technovědecký svět je například světem nepřetržitého koloběhu výroby a*

⁶⁴ Heidegger, Martin: *Bytí a čas*. OIKOYMENH, Praha 2002, str. 221

⁶⁵ Heidegger, Martin: *Bytí a čas*. OIKOYMENH, Praha 2002, str. 408

⁶⁶ Heidegger, Martin: *Bytí a čas*. OIKOYMENH, Praha 2002, str. 295

spotřeby, konzumu, jak bychom řekli dnes.“⁶⁷ A dále: „Žije se“ v davu a ve společenství, v němž je záhodno dělat totéž. Heidegger považuje tuto existenci za „propadlou“ a *Dasein* v této formě nazývá „Man“.⁶⁸ Únik z takového každodenního života nám zprostředkovává právě úzkost. Ta je na rozdíl od strachu nekonkrétní, nemá určitý předmět zájmu a my tudíž nevíme přesně, kdy odezní, zmizí úplně.

Na závěr k Heideggerovi musí zaznít ještě jednou to, že existenci člověka plně náleží konečnost a tedy smrt. Avšak měli bychom říci, že pobyt (*Dasein*) nemá konec jako takový, nýbrž jeho existence je konečná. Smrt nemůžeme chápat jako něco mimo nás, jsme narozeni tak, že spějeme ke smrti.

⁶⁷ Heidegger, Martin: *Bytí a čas*. OIKOYMENH, Praha 2002, str. 233

⁶⁸ Heidegger, Martin: *Bytí a čas*. OIKOYMENH, Praha 2002, str. 233

Závěr

Husserlovým záměrem bylo ustálit filosofii jako přísnou vědu, v tom nalezneme dvojí potřebu. Za prvé se filosofie jako taková měla stát žádoucí jako konkrétní duchovní disciplína. Za druhé bylo nutné tu samou filosofii postavit do jedné řady s vědami exaktními. Filosofie byla vytěsněna pozitivismem a psychologii, bylo tedy jasné, že se musí začít volat po jejím návratu.

V této době přichází Husserl s fenomenologií, jež se táže: „...co je to „být předmětem pro vědomí“, jakými akty a skrze jaké výkony se taková předmětnost objektivně prosazuje? Co všechno musí být předpokládáno, aby se pro nás cokoli mohlo stát předmětem, když právě cokoli pro nás takovým předmětem být vždycky musí?“⁶⁹

Fenomenologie se zabývá především intencionalitou vědomí, jeho předmětností, v neposlední řadě zkušeností. Její metoda, univerzální jak pro vědu, tak pro umění, byla spojena s moderním uměleckým směrem, s kubismem, který na zobrazovaný předmět pohlíží z různých stran, tím ho rozkládá, ale poté znovu skládá.

Tak můžeme tvrdit, že fenomenologie a kubismus vznikly na základě stejných potřeb vyjádření světa. Pokoušely se o návrat k věcem, v jejich zorném poli stál sám předmět. Pablo Picasso vysvětlil rozklad předmětu v obraze: „*Obraz vidíme jen po úsecích. Najednou vždy jen jedno místo. Tak například hlavu, ne tělo, když jde o podobiznu. Nebo oko, ale nikoli nos nebo ústa. Proto je vždy všechno správné. Jakákoli deformace je správná, právě proto.*“⁷⁰

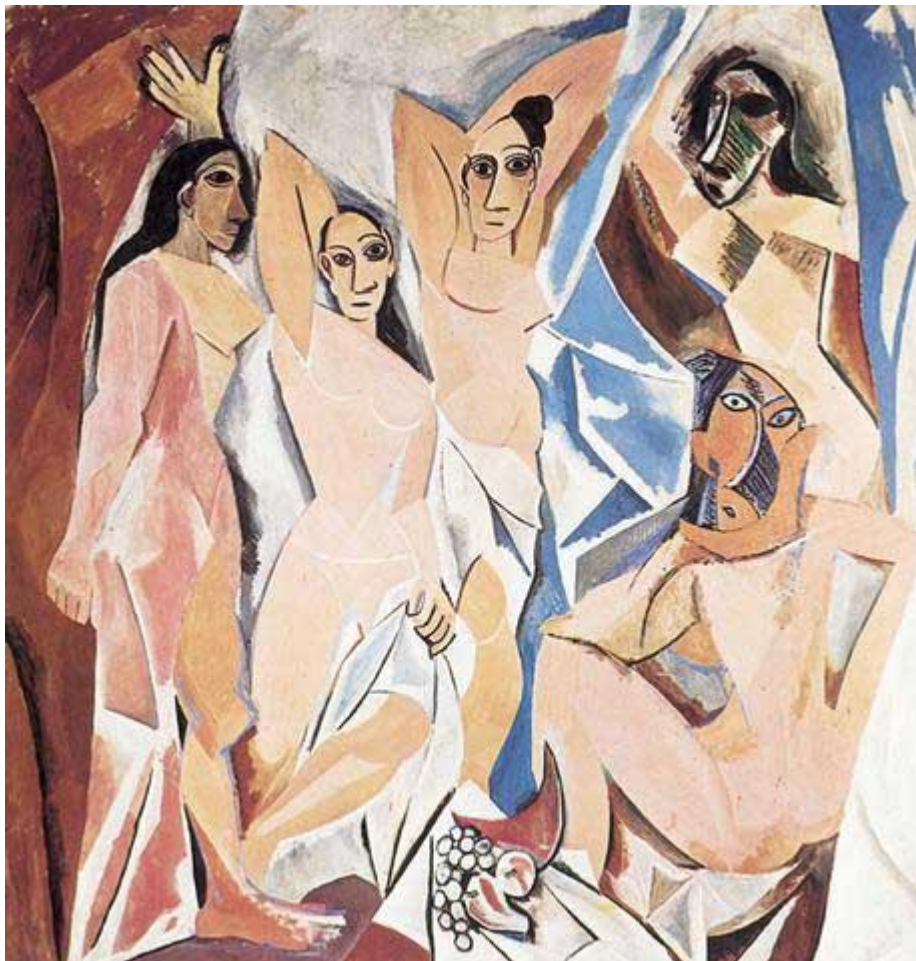
⁶⁹ Blecha, Ivan: *Proměny fenomenologie: Úvod do Husserlovy filosofie*. TRITON, Praha 2007, str. 375

⁷⁰ Ganteführer-Trierová, A.: *Kubismus*. Slovart, Praha 2005, str. 18

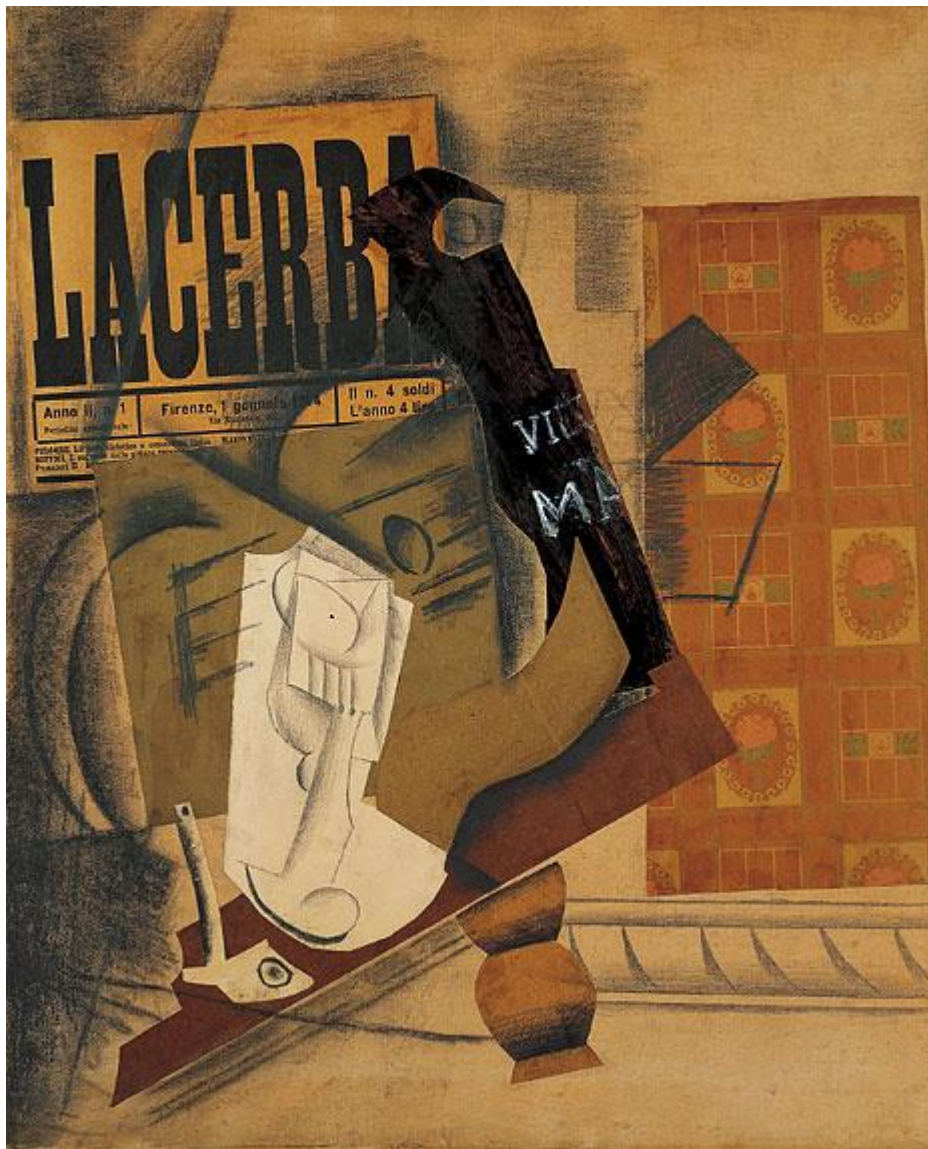
Použitá literatura:

- 1) Apollinaire, G.: *O novém umění*. Odeon, Praha 1974
- 2) Blecha, I.: *Edmund Husserl a česká filosofie*. Nakladatelství Olomouc, Olomouc 2003
- 3) Blecha, I.: *Proměny fenomenologie: Úvod do Husserlovy filosofie*. Triton, Praha 2007
- 4) Ganteführer-Trierová, A.: *Kubismus*. Slovart, Praha 2005
- 5) Heidegger, M.: *Bytí a čas*. OIKOYMENH, Praha 2002
- 6) Husserl, E.: *Idea fenomenologie*. OIKOYMENH, Praha 2001
- 7) Husserl, E.: *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii II*. OIKOYMENH, Praha 2006
- 8) Husserl, E.: *Karteziánské meditace*. Svoboda-Libertas, Praha 1993
- 9) Husserl, E.: *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Academia, Praha 1996
- 10) Lamač, M.: *Myšlenky moderních malířů*. Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1968
- 11) Mathauser, Z.: *Básnivé nápovědi Husserlovy filosofie*. Filosofie, Praha 2006
- 12) Mathauser, Z.: *Estetika racionálního zření*. Karolinum, Praha 1999
- 13) Matuščík, R.: *Kubismus*. Vydavatelství Slovenského fondu výtvarných umění, Bratislava 1965
- 14) Mokrejš, A.: *Filosofie a život – život a umění*. Filosofía, Praha 1995
- 15) Mokrejš, A.: *Husserl a otázka „Co je normální?“*. Triton, Praha 2002
- 16) Mokrejš, A.: *Umění: a k čemu?*. Triton, Praha 2002
- 17) Patočka, J.: *Fenomenologické spisy I*. OIKOYMENH, Praha 2008
- 18) Teige, K.: *Vývojové proměny v umění*. Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1966
- 19) Zuska, V.: *Mimé-sis-fikce-distance k estetice XX. století*. Triton, Praha 2002

Přílohy



Pablo Picasso – Avignonské slečny 1907



Pablo Picasso – Dýmka, sklenka a láhev od Vieux-Marc 1914



Georges Braque – Velký akt 1908

Cette reconnaissance
 adora la personne c'est toi
 sous le grand drapeau catholique
 c'est
 la bouche de
 la papale de
 la langue
 au plus bas
 c'est ton
 cœur
 qui
 bat

c'est
 l'impure
 faite nage
 de ton buste
 doré en vermeil
 à travers un voile

Guillaume Apollinaire - Kaligamy