

# Zrcadlení Cézannem: Poznámka k teorii obrazu u Maurice Merleau-Pontyho<sup>1</sup>

Tomáš Murár

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha

tomas.murar@ff.cuni.cz

---

## Abstrakt:

Studie se zabývá výkladem umění francouzského malíře Paula Cézanna v myšlení Maurice Merleau-Pontyho v roce 1945. Výklad bývá většinou interpretován jako součást argumentace Merleau-Pontyho fenomenologie vnímání, avšak samotný způsob formulace významu Cézannova umění Merleau-Pontyem bývá opomíjen. Studie se snaží tento přehlížený aspekt Merleau-Pontyho uvažování propojit s umělekohistorickou interpretací Cézannova díla ve třicátých letech 20. století, a to spojením Merleau-Pontyho argumentace s interpretací Cézannovy tvorby, kterou rozvinul vídeňský historik umění Fritz Novotny. Předpokladem této komparace je Merleau-Pontyho přímé navazování na Novotnyho, kdy vzniká otázka, jakým způsobem Merleau-Ponty reagoval na pozdní umělekohistorickou modernu a jakými postupy mohl proměnit vnímání výtvarného umění na konci druhé světové války, kdy se v dějinách i teorii umění uvažuje o zlomu mezi předválečnou modernou a počátkem „vědy o obrazu“.

**Klíčová slova:** Maurice Merleau-Ponty, Paul Cézanne, Fritz Novotny, vnímání, mimolidskost, médium, obraz

DOI: <https://doi.org/10.46854/fc.2021.3r.561>

---

Gottfried Boehm v roce 1994 vydal sborník s názvem *Was ist ein Bild?*,<sup>2</sup> v němž byly publikovány, dle jeho úsudku, základní texty zabývající se „obrazem“ v širším slova smyslu, tedy tím, jak začalo být umění formulováno zejména od konce osmdesátých let minulého století – po konci umění a dějin umění.<sup>3</sup>

---

1 Tato práce vznikla za podpory projektu „Kreativita a adaptabilita jako předpoklad úspěchu Evropy v propojeném světě“, reg. č.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16\_019/0000734, financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj.

2 Boehm, G. (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* München, Wilhelm Fink 1994.

3 Belting, H., *Konec dějin umění*. Přel. J. Hlavička. Praha, Mladá fronta 2000; Danto, A. C., *Po konci umění. Současné umění a oblast mimo dějiny*. Přel. Š. Lojdová. Praha, Academia 2021.

Za počátek tohoto obratu od umění k obrazu Boehm označil úvahy Maurice Merleau-Pontyho, který se již od čtyřicátých let zabýval otázkou vnímání jako tělesné podstaty; vyrovnáváním se s Husserlovou formulací intencionality vědomí (vědomí jako objektu) Merleau-Ponty artikuloval vědomí jako výsledek vnímání, které je uskutečňováno tělesným ukotvením člověka ve skutečnosti (vědomí jako subjektu). Jak upozornil Boehm: „Za předpokladu, že chtěl dosáhnout opravdového vnímání oka a obrazu, musel Merleau-Ponty revidovat fenomenologické základy svého myšlení a odbourat zdůraznění bipolárního (noesis a noema) vnímání intencionality.“<sup>4</sup>

Boehm zde poukázal na Merleau-Pontyho novou formulaci vnímání obrazu, v níž je základem vnitřní proces těla jakožto interakce mezi viděním a viděným, jenž relativizuje „zobrazené“ jako skutečnost vystavenou vůči viděné realitě.<sup>5</sup> Boehm tudíž předložil koncepci, v níž je Merleau-Pontyho filosofie považována za základ umožňující chápání „obrazu“ ve smyslu tělesné zkušenosti jako východiska poválečných výzkumů výtvarného umění.<sup>6</sup> Přijmeme-li tento Boehmův předpoklad, je důležité se vedle Merleau-Pontyho vlivu na myšlení o umění po roce 1945 také ptát, jakým způsobem ve svých poválečných úvahách Merleau-Ponty přeformuloval předválečnou umělecko-historickou tradici?<sup>7</sup>

Tuto otázku lze zkoumat na základě Merleau-Pontyho zájmu o malířství Paula Cézanna, jímž se zabýval v první polovině čtyřicátých let. Ve *Fenomenologii vnímání* Merleau-Ponty poukázal na analogii mezi konstitucí jednoty těla v procesu vnímání jakožto subjektivně daného předpokladu existence a uměním jako malířskými prostředky vnitřně utvářené jednoty: „Tělo nelze srovnávat s fyzikálním předmětem, ale spíše s uměleckým dílem. (...) Pokud jsem neviděl Cézannovy obrazy, pak mi rozbor Cézannova díla ponechává volbu mezi více možnými Cézanny. Pouze vnímání obrazů mi ukáže jediného existujícího Cézanna, právě v tomto vnímání získávají rozborů díla svůj plný smysl.“<sup>8</sup>

4 Boehm, G., Die Wiederkehr der Bilder. In: týž (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, c.d., s. 19.

5 V kontextu fenomenologie se touto otázkou Merleau-Pontyho přemýšlení, i v návaznosti na Boehma, zabýval Lambert Wiesing. Viz Wiesing, L., *Phänomene im Bild*. 2. Aufl. München, Wilhelm Fink 2007, s. 61–77.

6 Boehm, G., Die Wiederkehr der Bilder, c.d., s. 19–20.

7 Možnou odpověď naznačil již zmíněný Wiesing, když Merleau-Pontyho fenomenologii interpretoval společně s uvažováním historiků umění počátku 20. století, Heinricha Wölfflina (1864–1945) a Aloise Riegla (1858–1905). Wiesing však koreluje jejich myšlení za účelem formulace vlastní teorie obrazu ve významu formální estetiky, a nezabývá se Merleau-Pontyho možným myšlenkovým vztahem k předválečným dějinám umění *per se*. Viz Wiesing, L., *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*. Frankfurt a.M., Campus 1997, s. 209–237.

8 Merleau-Ponty, M., *Fenomenologie vnímání*. Přel. J. Čapek. Praha, OIKOYMENH 2013, s. 196.

Podle Merleau-Pontyho Cézannovo umění jako objektivní celek nepodává úplnou výpověď o svém charakteru, jakou umožňuje každý individuální Cézannův obraz – obdobně jako každé jednotlivé lidské tělo v procesu vnímání vytváří vlastní zprostředkování skutečnosti. Obraz je tudíž pro Merleau-Pontyho formou tělesnosti, jež existuje na základě vlastního utváření jako jednoty a jež vůči divákovi působí jako individuum: „Román, báseň, obraz a hudební skladba jsou individua, tedy taková jsoucna, u nichž nelze rozlišit vyjádření od toho, co je vyjádřeno, jsoucna, k jejichž smyslu lze proniknout jen přímým stykem a která vyzařují svůj význam, aniž by opouštěla své místo v čase a prostoru. Právě v tomto smyslu lze naše tělo přirovnat k uměleckému dílu.“<sup>9</sup>

I přesto, že Merleau-Ponty šlo především o demonstraci jednoty těla jako prostředku vnímání, při „zpětném“ čtení jeho připodobnění lidského těla a uměleckého díla lze dovozovat, že Merleau-Ponty v polovině čtyřicátých let formuloval umělecké dílo jako tělo, jež je vnímáním koncipováno stejným způsobem jako tělo lidské. Proces vnímání mezi těmito těly (uměleckým a lidským) je základním předpokladem možnosti vnímání umění, a to „aniž by opouštěla své místo v čase a prostoru“. Merleau-Ponty tento předpoklad charakterizoval vnímáním předmětu jako mezi-skutečnostní zkušenosti, jejíž charakter není určován objektivní daností věci ani bezprostředním vnímáním, ale je „znovu nacházen či znovu uchopován našim pohledem či našim pohybem, je otázkou, na niž pohled či pohyb dají přesnou odpověď“.<sup>10</sup>

Předpokladem vnímání předmětu proto podle Merleau-Pontyho byla interakce mezi předmětem a tělem: „Předmět, který se nabízí pohledu či pohmatu, probouzí určitou hybnou intenci, která se nezaměřuje na pohyby vlastního těla, nýbrž na věc samu, na níž jako by tyto pohyby závisely.“<sup>11</sup> Podle Merleau-Pontyho tak vnímání předmětu závisí na jeho vstupu mimo svou skutečnost, do divákova vnímání prostřednictvím jeho těla, přičemž tělo je v tomto procesu též mimo svou skutečnost, která nevytváří představu vnímaného předmětu, ale je utvářena v okamžiku ztělesnění skrze pohled či pohmat. Předpokladem percepce je proto splétání těla jako instrumentu s vnitřními skutečnostmi s vnější zkušeností předmětu: „Určitou věc vidím proto, že mám pole existence a každý fenomén, který se objeví, na sebe soustřeďuje celé mé tělo jakožto systém perceptivních potencií.“<sup>12</sup>

9 Tamtéž, s. 197.

10 Tamtéž, s. 388.

11 Tamtéž.

12 Tamtéž.

Merleau-Ponty svou teorii percepcce vnější reality jakožto předmětu „ztělesněného“ vnitřní skutečností viděním tudíž problematizoval vnímáním uměleckého díla. Na to, v intencích své filosofie, upozornil jako na nutný předpoklad percepcce předmětu celým tělem – pokud se předmět vyjevuje vůči tělu pouze v oblasti jednoho smyslu, jedná se o přelud.<sup>13</sup> Proto pokud má vnímání předmětu vést k úplnému uchopení jeho skutečnosti, je nutné jej vnímat tělesně, tedy všemi smysly, skrze které zkušenost vychází mimo tělo, ale stále je právě v něm uskutečňována. I proto Merleau-Ponty poukázal na analogii jednoty těla a uměleckého díla a odvolával se na Cézannovo přesvědčení, že „obraz v sobě obsahuje dokonce i vůni krajiny“.<sup>14</sup>

(Cézannovo) umělecké dílo tím podle Merleau-Pontyho působilo na lidské vnímání svou totalitou zobrazení, které – přestože se jedná o výtvarné dílo – ve své podstatě v procesu percepcce vytváří celistvou zkušenost zobrazeného předmětu. Merleau-Ponty tím formuloval problematiku „obrazu“ a „zobrazení“ uměleckého díla: to, co je v uměleckém díle zobrazeno, není podstatou díla, jelikož ta tkví v obrazu, který je v okamžiku percepcce „převtělován“ mezi tělem a zobrazením – úplnou zkušeností uměleckého díla proto není zobrazení, ale obraz „za“ zobrazením. Merleau-Pontyho postulát úplnosti vnímání tělem předmětu může proto být ve vztahu k uměleckému dílu chápán jako nutnost vnímání obrazu mezi tělem a zobrazením jako médii obrazu. Obraz je jednotou a jedinečností svého zobrazení v kontaktu s tělem v procesu vnímání: „Jednota věci, jež je nad všemi jejími strnulými vlastnostmi, není substrát, prázdné X, nositel vlastností, nýbrž tento jedinečný akcent, který najdeme v každé z nich, tento jedinečný způsob existence, k němuž se vlastnosti mají jako jeho druhotné výrazy.“<sup>15</sup>

To může být jednak důvodem zakládajícím Merleau-Pontyho přesvědčení o nutnosti vnímání každého individuálního díla – jelikož každé dílo ve svém médiu zobrazení ztělesňuje ve vztahu k divákovi odlišný obraz, který je v Merleau-Pontyho uvažování charakterizován jako tělesná zkušenost uměleckého díla –, jednak i podkladem Boehmovy definice Merleau-Pontyho úvah jako základu poválečné vědy o obrazu: Merleau-Pontyho předpoklad percepcce uměleckého díla je blízký například Beltingově antropologii obrazu.<sup>16</sup>

Belting na začátku nového tisíciletí umístil zkoumání umělecké skutečnosti do prostoru „mezi“ a zároveň „mimo“ médium, obraz a tělo. Východiskem mu při tom byla obdobná premisa existence vnějších a vnitřních obrazů v kontextu vnímání i vyjadřování skutečnosti člověkem: obraz je podle Bel-

13 Tamtéž, s. 389.

14 Tamtéž.

15 Tamtéž.

16 Belting, H., *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München, Wilhelm Fink 2001.

tinga vyjevován ve vybraném médiu (malba, socha, fotografie, video apod.), přičemž toto médium ve významu zprostředkování obrazu – je tedy možné hovořit opět o zobrazení – následně vstupuje do interakce s lidským tělem, které ovšem není pouze pasivním příjemcem obrazu, ale i aktivním spoluvůrcem zobrazeného: „Obrazy jsou vyměňovány mezi námi a zobrazovacím médiem v dvojitém dění přenosu a vnímání. Médium, prostředník či umělá podpora, zůstává ‚tam venku‘, zatímco obraz, myšlenkový konstrukt, je přenášán mezi námi a médiem.“<sup>17</sup> Tělo se v tomto procesu stává druhým médiem, které do kontextu vnímání přináší již existující vnitřní obrazy (z paměti či fantazie), které mohou při kontaktu s vnějšími obrazy zobrazenými v médiu vytvářet obrazy nové. Medializace obrazů je tak podle Beltinga stěžejním faktorem v procesu vnímání: „Médium nám pomáhá pochopit, že obraz se nerovná žijícímu tělu ani neživému objektu. Rozdíl mezi obrazem a médiem je zakořeněn ve vlastní zkušenosti našeho těla.“<sup>18</sup>

Takový proces, jak Belting upozornil, má dvojí význam – obraz jako medializovaná (tzn. zobrazená) skutečnost je vůči lidskému tělu na jedné straně zkušeností symbolického či virtuálního těla, tedy při vnímání zobrazení jakožto jiné formy (socha, malba apod.) vnímá člověk obraz jako cizí skutečnost, na straně druhé tato skutečnost je vnímána skrze lidské tělo: proces vzájemného křížení vnějších a vnitřních obrazů ovlivňuje vnímání, zároveň přivádí k možnosti jeho relativizace. Vnímání obrazu je tím podle Beltinga procesem převtělování mezi cizím a lidským tělem jakožto médii, přičemž tento proces „nás upomíná na naše tělo a zároveň nás nutí jej zapomenout“.<sup>19</sup>

Kontakt se zobrazením je proto zkušeností vtělení lidského do obrazu skrze médium, zároveň je ztělesněním cizího (zobrazujícího) těla (tzn. média) do lidské zkušenosti: „Jelikož obrazy z podstaty nemají žádné tělo, potřebují médium, v němž se vyjeví ztělesněním.“<sup>20</sup> V takovém procesu je stěžejním lidské tělo, které je pro Beltinga médiem samo o sobě: „Jakmile jsou vnější zobrazení převtělena jako naše vlastní, nahrazujeme jejich konstruované médium naším tělem, které se, když slouží tomuto účelu, proměňuje v žijící či přirozené médium.“<sup>21</sup> Belting je tak přesvědčen, že: „Lidská bytost je přirozeným místem obrazů, takřkajíc žijícím ústrojím pro obrazy.“<sup>22</sup>

Merleau-Ponty rozpracoval obdobný koncept vnímání obrazu již v první polovině čtyřicátých let, kdy za podklad vnímání určil splétání těla s vnitř-

17 Belting, H., *An Anthropology of Images. Picture, Medium, Body*. Transl. T. Dunlap. Princeton, Princeton University Press 2011, s. 36.

18 Tamtéž, s. 11.

19 Tamtéž.

20 Tamtéž, s. 13.

21 Tamtéž, s. 16.

22 Tamtéž, s. 37.

ními skutečnostmi s vnější zkušeností předmětu: „Věc nikdy nemůže být oddělena od někoho, kdo ji vnímá, nikdy nemůže být skutečně o sobě, neboť její artikulace, to jsou právě artikulace naší existence, protože se klade na konec pohledu či jako pól smyslového zkoumání, které ji odívá do lidství. (...) Či v opačném směru: při každém vnímání jsou naše perceptivní potence uskutečňovány ve vnějšku, ve svého druhu kopulaci našeho těla s věcmi.“<sup>23</sup>

Jedná se proto o odhalování skrytých významů předmětu v procesu vnímání tělem mezi jeho vnitřní a zvnitřňovanou skutečností: „Vnitřek, který se odhaluje navenek, význam, který sestupuje do světa, jme se v něm existovat, a jemuž můžeme plně rozumět jen tak, že jej pohledem vyhledáme na jeho místě. Věc je tedy korelátem mého těla a obecněji mé existence, k níž se mé tělo má jen jako její ustálená struktura. Věc se konstituuje ve způsobu, jak se jí mé tělo chápe, není nejprve významem pro rozum, nýbrž strukturou přístupnou pro tělesné prohlížení.“<sup>24</sup> Takové vnímání umožňuje výklad obrazu jako lidské skutečnosti v procesu mimo primární jevení se (zobrazení), kdy je tělesnou percepcí předmětu vyjevován jeho skrytý, neviditelný význam – tento princip zpochybnění uměleckého výrazu jako pouhého zobrazení Merleau-Ponty exemplifikoval na Cézannově díle ve své druhé práci z první poloviny čtyřicátých let, ve studii „Cézannovo pochybování“.<sup>25</sup>

V této práci se Merleau-Ponty zabýval otázkou vztahu mezi divákem a myšlenkou, která je základem uměleckého díla mimo zobrazení. U Cézanna byla touto myšlenkou podle Merleau-Pontyho „ne-lidskost“: „Nevšední zájem o přírodu a o barvu, zvětňující a ne-lidský ráz jeho malby (vždyť říkal, že tvář je nutno malovat tak, jak malujeme předmět) a oddanost viditelnému světu nejsou nic jiného než útekem před světem lidí a odcizení svému lidství.“<sup>26</sup> Význam tohoto tvrzení o podstatě Cézannova malířství je třeba hledat v umělekohistorické tradici, jež byla zformulována před druhou světovou válkou. V této interpretaci Cézannova umění je totiž důraz položen na ony momenty jeho malířství, které ve své studii na začátku třicátých let popsal historik umění Fritz Novotny jako „mimolidské“.<sup>27</sup>

23 Merleau-Ponty, M., *Fenomenologie vnímání*, c.d., s. 391.

24 Tamtéž, s. 390–391.

25 Merleau-Ponty, M., *Cézannovo pochybování*. In: týž, *Oko a duch a jiné eseje*. Přel. O. Kuba. Praha, Obelisk 1971, s. 35–51.

26 Tamtéž, s. 38.

27 Merleau-Pontyho interpretace Novotnyho práce si již všimlo více autorů, kteří se ale zabývali především širším kulturním kontextem jejich úvah. Viz Wechsler, J. (ed.), *Cézanne in Perspective*. Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall 1975, s. 15; Johnson, G. A., *Phenomenology and Painting: “Cézanne’s Doubt”*. In: týž (ed.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Philosophy and Painting*. Evanston, IL, Northwestern University Press 1993, s. 6; Crary, J., *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, Mass., MIT Press 2001, s. 341–342; Blaha, A., *Die Wiener Kunsthistoriker Fritz Novotny und die wissenschaftliche Rezeption Paul Cézannes*. Dissertation. Wien, Universität Wien, Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät 2009, s. 74–76;

Novotny byl absolventem uměleckohistorického ústavu Vídeňské univerzity, na kterém svá studia ukončil prací o rakouské architektonické plasticity raného středověku.<sup>28</sup> Ve své následující odborné činnosti se ale věnoval zejména modernímu umění, obzvláště dílu Paula Cézanna – svou interpretaci jeho umění představil v roce 1931 při veřejné přednášce,<sup>29</sup> již v rozšířené podobě publikoval o rok později pod názvem „Das Problem des Menschen Cézanne im Verhältnis zu seiner Kunst“.<sup>30</sup> Novotny zde uvedl Cézannovu obrazovou koncepci do vztahu s reprezentovanou vnější realitou a definoval diskrepanci mezi viděným a zobrazovaným jako hlavní předpoklad nového chápání Cézannova umění.<sup>31</sup> To podle Novotnyho může ve vnímání diváka vyvolávat určitou záhadnou neživost (uměleckého) výrazu [*eine rätselhafte Unlebendigkeit aller dargestellten Dinge*].<sup>32</sup> Takové působení Cézannovy malby Novotny dokládá zobrazováním člověka stejným způsobem jako krajiny či zátiší: Cézannův člověk se podle Novotnyho nikterak neliší od jiných Cézannem řešených uměleckých problémů. Člověk v Cézannově díle nehraje tedy výraznější roli, je pouhým prostředkem uchopování umělecké (formální) skutečnosti.<sup>33</sup>

I z tohoto důvodu Novotny odlišoval Cézannovo malířství od umění impresionismu,<sup>34</sup> které se zabývalo přepisem umělce vnitřního prožitku

---

Schor, G. R., Einleitendes. In: týž (Hrsg.), *Fritz Novotny. Paul Cézanne. Gesammelte Schriften zu seinem Werk und Materialien aus dem Nachlass*. Wien, Klever Verlag 2011, s. 9–10; Vojvodík, J., Evropa „na jehlách těchto dnů“. In: Papoušek, V. (ed.), *Dějiny „nové“ moderny 3. Věk horizontál. Česká literatura v letech 1935–1947*. Praha, Academia 2017, s. 112–113.

28 Betthausen, P. – Feist, P. H. – Fork, Ch. (Hrsg.), *Metzler Kunsthistoriker Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*. Stuttgart–Weimar, J. B. Metzler 2007, s. 306–307.

29 Novotny, F., Vortrag über Paul Cézanne. In: Schor, G. R. (Hrsg.), *Fritz Novotny. Paul Cézanne. Gesammelte Schriften zu seinem Werk und Materialien aus dem Nachlass*, c.d., s. 36–50.

30 Novotny, F., Das Problem des Menschen Cézanne im Verhältnis zu seiner Kunst. *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 26, 1932, Nr. 26, s. 268–298. Novotny se oproti přednášce v článku detailněji vyrovnával s dosavadními interpretacemi Cézannova díla, zejména s překladem biografické knihy Joachima Gasqueta z roku 1930 (*Cézanne – Dialogue avec Joachim Gasquet*, 1921. Německy: Gasquet, J., *Cézanne*. Berlin, Bruno Cassirer Verlag 1930). Novotny kritizoval Gasquetovu interpretaci Cézannova díla vystavěnou na předpokladu rovnítky mezi osobností a dílem umělce. Novotny také v článku – na rozdíl od přednášky – podložil rozdílnost Cézannovy malby jako „neromantické“, a tím bez možnosti „vcítění“ diváka do jejího obsahu na základě srovnání s malířstvím Caspara Davida Friedricha, který byl pro Novotnyho exponentem typu antropocentrické krajinomalby a předchůdcem impresionismu. Cézannovo dílo bylo podle Novotnyho ukončením této vývojové linie krajinomalby, a to popřením lidského ve všech jeho působeních v rámci obrazové reality.

31 Novotny, F., Das Problem des Menschen Cézanne im Verhältnis zu seiner Kunst, c.d., s. 281.

32 Novotny, F., Vortrag über Paul Cézanne, c.d., s. 36.

33 Tamtéž: „Sie ist zunächst natürlich am deutlichsten in der Darstellung des Menschen, die im Gesamtgebiet der Darstellungsgegenstände Cézannes keine geringere Rolle spielt als die andere Objekte, der Landschaft oder des Stillebens.“

34 Novotny, F., Das Problem des Menschen Cézanne im Verhältnis zu seiner Kunst, c.d., s. 275.

na malířské plátno. Týkalo se to především prožitku přírody, jelikož – dle Novotnyho – Cézanne veškerou organičnost přírody okolního světa přetvořil prostřednictvím umění v anorganickou skutečnost uměleckého díla.<sup>35</sup> Novotny dokonce hovořil o určitém procesu de-vitalizace zobrazeného člověka i přírody v Cézannově umění: „Pokojně zobrazení člověka například v Manetově umění je zcela odlišné od Cézannova chladu a strnulosti. Ve srovnání s impresionistickými obrazy se Cézannovy krajiny zdají vzduchoprázdňé.“<sup>36</sup>

Za výsledek takového zobrazení Novotny považoval především absenci, či přímo negaci nálady v Cézannových obrazech [*das Fehlen der Stimmung*].<sup>37</sup> Cézannovy obrazy krajiny dle Novotnyho postrádají přímý vztah se zobrazovanými předměty vnějšího světa, které byly v krajinomalbě od 15. století nositelem nálady [*der Stimmungsträger*].<sup>38</sup> Cézanne se naopak soustředí na konstrukci uměleckých „prvků“, pro které je vnější skutečnost pouhým prostředkem uměleckého vyjádření. Cézannem malované předměty jsou tak podle Novotnyho nejen zbaveny (impresionistické) živosti, ale též dematerializovány na základní elementy umělecké formy: „Předměty se vyznačují zvláštní nemateriálností, která je zbavena veškerého romantismu či mysticismu, i přes svou fyzickou a prostorovou strukturální pevnost se zdají zcela bez tíhy ve srovnání se smyslovostí impresionisticky vnímaného a malovaného zobrazování. (...) K homogenní matérii, z níž, jak se zdá, pocházejí všechny výsledky Cézannova malířství, nelze tak snadno najít v přírodě obdobnou látku.“<sup>39</sup>

Proměna významu umění v Cézannově díle tak podle Novotnyho tkvěla v negaci vyjadřovacích prostředků jako média určitého působení [*der Stimmung*] vůči divákovi, jelikož Cézanne základní prvky evropské (impresionistické) malby, jako jsou světlo či vzduch, proměnil ve formální elementy malířského jazyka.<sup>40</sup> Tuto negaci vztahu mezi vnější realitou a uměleckou skutečností však Novotny nechápal jako abstrahování,<sup>41</sup> jelikož Cézannova malba je stále vystavěna na předpokladu (vnější) materiality světa.<sup>42</sup> Prvkem proměny Cézannovy malby byla podle Novotnyho negace člověka v procesu

35 Novotny, F., Vortrag über Paul Cézanne, c.d., s. 36–37: „In puppenhafter Starrheit erscheinen die Menschen, als zeigte jede Landschaft vollkommene Windstille, so sind Laub und Wasserfläche unbewegt, aber es fehlt auch das Fühlbarmachen des bewegungslosen organischen Lebens, und von den Objekten der organischen Natur absteigend zu den anorganischen, zeigen sich auch diese wie von einer über ihre natürliche Bewegungslosigkeit hinausgehenden Starrheit erfaßt.“

36 Tamtéž, s. 37.

37 Tamtéž.

38 Tamtéž.

39 Tamtéž, s. 38.

40 Novotny, F., Das Problem des Menschen Cézanne im Verhältnis zu seiner Kunst, c.d., s. 282–283.

41 Tamtéž, s. 286.

42 Tamtéž, s. 283.



umělecké tvorby, a tím i omezení antropocentrického nahlížení (umělecké) skutečnosti.<sup>43</sup>

Novotny byl přesvědčen, že Cézanne ve svých krajinomalbách – ve kterých neusiloval o reprezentaci vnějšího světa jako prožitku, ale spíše o zvládnutí formálního uměleckého problému malby –, na začátku 20. století došel k popření člověka jako tvůrce i (zamýšleného) diváka malby.<sup>44</sup> Cézannovy krajinomalby Novotny charakterizoval nikoli jako pozůstatky světa, ze kterého člověk odešel, ale jako určité „prakrajiny“, které nebyly ani obývány, ani vytvořeny člověkem. Cézanne tím podle Novotnyho dosáhl naprosté „mimolidskosti“ umělecké skutečnosti: nešlo jen o eliminaci člověka jako tvořeného uměleckého objektu, ale i jako tvořícího subjektu, a tím i o určitou negativitu ve vnímání diváka, pro něhož médium malby již nepředstavuje reprezentovanou skutečnost, ale „pouze“ (uměleckou) formu: „Vypnutí subjektu v novém smyslu anonymity se poprvé děje u Cézanna.“<sup>45</sup>

Popření lidského v Cézannově umění tak podle Novotnyho nebylo překonáváním individuality ve formálním uměleckém procesu, ale něčím mnohem zásadnějším: zcela poprvé se právě na jeho obrazech projevuje jako vyloučení vnímajícího i vytvářejícího subjektu uměleckého díla [*des betrachtenden und schaffenden Subjekts*].<sup>46</sup> Základem takové obrazové skutečnosti, která je oddělena od lidského jak skrze svou formální de-objektivizaci (ve smyslu umělecké reprezentace vytvářené zobrazenými předměty, které ztrácejí svůj ontologický význam, včetně zobrazování lidské postavy), tak i skrze de-humanizaci (ve smyslu negace možnosti „vstupu“ diváka do „lidský“ – tedy umělcem pro diváka – vytvářené vizuální skutečnosti), je následně utváření nové umělecké skutečnosti.<sup>47</sup> Takový prostor je určován pouze uměleckými zákonitostmi řešenými v obraze; tyto zákonitosti jsou při tom tvořeny formální negací vnějšího světa uměleckým přepísem.

43 Tamtéž, s. 287.

44 Novotny, F., Vortrag über Paul Cézanne, c.d., s. 45.

45 Tamtéž. Určitou paralelu k Cézannově „překonávání“ lidského [*Überwindung des Menschlichen*] uměleckou formou Novotny nacházel v umění Rembrandta van Rijna, a to především v jeho pozdním díle. Avšak toto přemáhání zobrazené „lidskosti“ za účelem hlubšího (formálního) malířského prožitku v Rembrandtově díle Novotny chápal pouze jako osobní překonávání umělce formou, kdežto v Cézannově díle přemýšlel o úplném vyloučení lidského z umění jako výsledku uměleckého vývoje. Novotny proto upozornil na rozdílnost mezi „nadlidským“ (ve smyslu překonávání individuality) a „mimolidským“ (ve smyslu popírání lidského). Novotny, F., Das Problem des Menschen Cézanne im Verhältnis zu seiner Kunst, c.d., s. 275: „Man könnte den Unterschied formulieren als den zwischen einer ‚übermenschlichen‘, die Sphäre des Menschen übersteigenden und übersteigernden und einer ‚außermenschlichen‘, den Menschen ausschließenden Gestaltungsweise.“

46 Novotny, F., Vortrag über Paul Cézanne, c.d., s. 46.

47 Tamtéž, s. 47.

Podle Novotnyho proto již není možné dohledat v Cézannově tvorbě metafyzické základy umožňující výklady uměleckého díla, které bylo možné nacházet jak v umění středověku, tak i v barokním umění či v umění impresionismu.<sup>48</sup> Cézannova malba je totiž neguje, neboť autorovým cílem je problematizace samotného uměleckého tvoření.<sup>49</sup> Divák proto podle Novotnyho při vnímání Cézannova díla nepřichází do kontaktu s reprezentací reality v umění, s jejími základními elementy (světlo, vzduch, nálada apod.), ale setkává se naopak s uměním, jehož podstatou je snaha o formální vytváření nové skutečnosti. „Tím je určen souhrn negativně formulovaných vlastností, které určují vztah mezi přírodním objektem a Cézannovým uměleckým tvořením: v tom je vytvářena obrazová skutečnost, z níž je vyraženo vše, co by mohlo umožnit či ulehčit myšlenkové či citové uchopení života zobrazených věcí, z nichž je obsah systematicky eliminován, jejichž život je jakoby ochlazen ‚mimolidským‘ pohledem, který zbavuje prostor iluze a pro něhož je linie nutným zlem.“<sup>50</sup>

Novotny formulací nového pojmání obrazové skutečnosti upozornil na Cézannův přístup k umělecké tvorbě, ve které se určitá tvůrčí „síla“ [*die Kraft*], vycházející ze vztahu mezi myšlenkou a zobrazovaným světem, již nezakládá na tvorbě myšlenky na podkladu viděné skutečnosti, ale naopak umělecká myšlenka přetváří vybrané předměty podle svébytně utvářeného (formálního) schématu. Tím malba, podle Novotnyho poprvé v dějinách umění, v Cézannově tvorbě dosáhla autonomie uměleckého tvoření a základní otázkou v umění se stal problém umělecké formy. Na základě tohoto předpokladu Novotny uvažoval i o „osvobození“ barvy v Cézannově díle, v němž je umělecká „síla“ barvy [*die Kraft der Farbe*]<sup>51</sup> zpevňujícím a určujícím prvkem obrazového prostoru.<sup>52</sup> Barva se tak stává určujícím vyjadřovacím prostředkem této zásadní změny ve vývoji umění.

„Cézannovo umění je výjimečné v dosažení samostatnosti umělecké formální tvorby.“<sup>53</sup> Aby mohlo být dosaženo takové autonomie malířské formy, musela být z jejího vyjadřovacího procesu, podle Novotnyho, ovšem vyražena lidská podmínka. Ta byla eliminována jako zobrazovací prostředek „mimo-uměleckých“ skutečností a zároveň jako skutečnost předkládaná ve smyslu vnější reality, pro kterou byl obraz vytvářen. Šlo tedy o vyloučení charakteru malby jako média mezi zobrazenou uměleckou skutečností a jejím divákem: „Médium, skrze které jsou zobrazovány individuální předměty,

---

48 Tamtéž.

49 Tamtéž.

50 Tamtéž.

51 Tamtéž, s. 49.

52 Tamtéž.

53 Tamtéž, s. 50.

není již více materiální, jako například světlo nebo vzduch v impresionismu, ale je čistě formální.<sup>54</sup>

Tento předpoklad Cézannovy tvorby převzal do svého výkladu i Maurice Merleau-Ponty – ve *Fenomenologii vnímání* citoval Novotnyho studii z roku 1932, z níž převzal jeho tezi, podle které jsou „Cézannovy krajiny krajinami jakéhosi před-světa, v němž ještě nežili žádní lidé“.<sup>55</sup> Implementoval tudíž do svého výkladu Novotnyho formulaci mimolidskosti Cézannova malířství – stejně jako Novotny odmítl biografické a psychologizující výklady Cézannova díla a naopak se tázal po „smyslu“ jeho malířství, jenž, jak se domníval, nespočíval v okolnostech jeho života, ale v samotném malířském díle.<sup>56</sup> Současně s tím – obdobně jako Novotny – Merleau-Ponty sledoval Cézannovo oddělení se od impresionistů, jejichž tvorbu charakterizoval jako malířské vyjádření atmosféry malbou vzduchu a tím chvilkovosti. Zatímco impresionisté se pokoušeli postihnout, jak zasahují zrak jednotlivé vjemy v přírodě a jak bezprostředně vstupují do lidského vnímání,<sup>57</sup> Cézanne se od této snahy podle Merleau-Pontyho odklonil „zvnitřněním“ ztvárněných předmětů „za atmosférou“: „Předmět už není pokryt odlesky a není ztracen ve svých vztazích ke vzduchu a k jiným předmětům, nýbrž je, jak se zdá, tlumeně ozářen zvnitřku, jako by z něho emanovalo světlo, což vyvolává dojem trvanlivosti a materiality.“<sup>58</sup>

Merleau-Ponty tudíž, stejně jako jako Novotny, zdůraznil Cézannovu snahu o zobrazení přírody uměleckým jazykem: ve „zvnitřnění“ přírody je obsažena podstata skutečnosti jakožto horizontu vnímání (uměním). Merleau-Ponty si tak, inspirován Novotnym, všimal paradoxu Cézannova umění, a to snahy o „zobrazení“ přírody jejím ne-přepisem; poukazoval při tom zejména na fakt, že se jedná o skutečnost vytvářenou „v intencích“ přírody, která je však skutečností uměleckou.<sup>59</sup> Merleau-Ponty zkoumal Cézannovo malířství jako snahu o vytvoření „umělecké přírody“ – ve smyslu primární (umělecké) skutečnosti bez vkladu „lidského“ elementu: „Cézanne chtěl namalovat tento primordiální svět, a proto jeho obrazy vyvolávají dojem přírody v prapůvodním stavu, kdežto fotografie týchž krajin vnukají představu lidské práce, lidských statků a bezprostřední lidské přítomnosti.“<sup>60</sup>

Novotny i Merleau-Ponty tak v Cézannově díle vnímali odloučení od „lidského“ světa; analogicky k Novotnyho interpretaci Merleau-Ponty pozna-

54 Tamtéž, s. 44.

55 Merleau-Ponty, M., *Fenomenologie vnímání*, c.d., s. 394.

56 Merleau-Ponty, M., *Cézannovo pochybování*, c.d., s. 38–39.

57 Tamtéž, s. 39.

58 Tamtéž.

59 Tamtéž, s. 40.

60 Tamtéž, s. 41.

menal: „Žijeme mezi předměty zkonstruovanými lidmi, mezi nástroji, v domech, v ulicích, městech. Většinu času je vidíme jen prostřednictvím lidských akcí, jejichž působištěm sil mohou být. Navykáme si na to, že toto vše považujeme za něco, co existuje nutně a neotřesitelně. Cézannovo umění tyto návyky problematizuje a odkrývá mimolidskou přírodu, na níž se člověk zařizuje. (...) Je to svět, který důvěrně neznáme, v němž se necítíme dobře, protože nepřipouští lidskou vřelost. (...) Avšak právě jen člověk je schopen takového vidění, které překračuje konstituované lidstvo a proniká až k samým kořenům.“<sup>61</sup>

Podstata Cézannovy tvorby byla ale – na rozdíl od Novotnyho výkladu – podle Merleau-Pontyho vystavěna na primátu vnímání umělecké skutečnosti: Cézanne ji dle Merleau-Pontyho vytvářel na základě vlastní zkušenosti přírody, v jejímž vnímání se neprokreslují geometricky určené křivky a základní výplňové barvy, ale jejich percepce je neustálou vibrací procházející proměnou skrze vnímání.<sup>62</sup> Na takovém základě pak, podle Merleau-Pontyho, Cézanne maloval jednotu (umělecké) skutečnosti, která je viditelnou; prostředkem této „viditelnosti“ dle Merleau-Pontyho byla barva, skrze niž byl Cézanne schopen vytvořit umělecké dílo jako jednotu skutečnosti a současně dosáhnout „prapůvodní zkušenosti“ takto vnímané (umělecké) reality: „Nic nám tu nepomůže klást proti sobě duši a tělo, myšlení a vidění, protože Cézanne se vrací právě k prapůvodní zkušenosti, z níž jsou tyto pojmy čerpány a jež nám je nabízí neodloučené.“<sup>63</sup>

Merleau-Ponty tak za základní aspekt Cézannova malířství považoval zobrazení „prapůvodní zkušenosti“ barvou jako vstup do vnímání (umělecké) skutečnosti člověkem. Připomeňme, že obdobně i Novotny Cézannovu barvu považoval za hlavní prostředek jeho malířského vyjadřování, kterým se – dle jeho názoru – Cézanne snažil dosáhnout autonomie výtvarné „formy“. Vycházejí z tohoto základu, Novotny popisoval charakteristický ráz Cézannových obrazů jakožto „prakrajiny“. Jejich význam se ve vyjevování „mimolidské“ umělecké skutečnosti může zdát shodný s Merleau-Pontyho „prapůvodní zkušenosti“ – jak Novotny, tak Merleau-Ponty v Cézannově díle nalézali určitý moment „mimolidského“ ztvárnění vstupujícího do divákovy zkušenosti; jejich vyznění je ale zrcadlově převrácené: zatímco Novotny považoval Cézannovy „prakrajiny“ za „mimolidskou“ negaci lidské zkušenosti v obraze, jejímž účelem bylo vyřazení veškerých „mimo-uměleckých“ aspektů malby, podle Merleau-Pontyho naopak Cézanne zobrazoval „prapůvodní zkušenost“ za účelem niterného zasažení divákovy percepce uměleckou skutečností.

61 Tamtéž, s. 43.

62 Tamtéž, s. 42.

63 Tamtéž, s. 43.

Merleau-Ponty tedy Cézannovu „mimolidskost“ interpretoval jako předpoklad zdůraznění lidského vnímání skutečnosti, které je podkladem i výsledkem percepce přírody – proto podle jeho názoru Cézanne vytvářel umělecká díla jako struktury přírody, ale nikoli za účelem negace jako prostředku zdůraznění umělecké formy, ale kvůli zvýraznění vnímání jako základu konstituce skutečnosti: „Krajina sama myslí ve mně a já jsem jejím vědomím, říkal Cézanne. Nic není ani imitace, ani ostatně výtvořem podle přání instinktu nebo dobrého vkusu. Umění je výrazovou operací. (...) Malíř se zmocňuje vibrace vnějších jevů, jež jsou kolébkou věcí, a mění tak ve viditelný předmět to, co by bez něho zůstalo skryto v odloučeném životě každého vědomí.“<sup>64</sup>

Naopak v Novotnyho výkladu Cézannova díla bylo lidské negováno, protože kontaminovalo umělecký výraz, o který se malíř pokoušel; proto Cézanne vytvářel „mimolidská“ díla jak ve smyslu zobrazování, tak především ve smyslu neproniknutelnosti, jejímž účelem bylo dosažení umělecké skutečnosti jako skutečnosti přírodní. Novotny tudíž v Cézannově malbě formuloval prvek „mimolidskosti“ jako úplné a záměrné popření člověka v umělecké tvorbě, a to jak v jeho aktivní (jako tvořícího i vnímajícího subjekt), tak i v pasivní (jako zobrazeného objektu) účasti na ní: „Předpokladem pro ‚mimolidské‘ jako vytvářející formy ve smyslu všeobjímajícího významu, který měl u Cézanna, je pohroužení se do reflexe okolního světa, jenž je odvrácen od člověka, avšak rozhodující je nemožnost jakéhokoli myšlenkového či citového podílu lidského na zobrazených předmětech. (...) Poslední stupeň ‚mimolidského‘ (...) spočívá ve formě reflexe – nezávislé na materiálu zobrazeného – znamenající především negaci ‚lidského‘ v subjektu jakožto dovršení onoho procesu, který hrál významnou roli ve vývoji evropského malířství novověku, který nebyl dosud dostatečně prozkoumán.“<sup>65</sup>

Tato proměna výkladu Cézannova umění, během níž došlo mezi přístupy Novotnyho a Merleau-Pontyho k cézuře, může být chápána jako reflexe vztahu mezi diskreditovanou minulostí a traumatizovanou přítomností. Právě tak o spojitosti a proměně předválečné moderny a poválečného myšlení psali Theodor W. Adorno s Maxem Horkheimerem, kteří ve svém výkladu moderní společnosti z roku 1944, tedy simultánně s Merleau-Pontyho úvahami věnovanými nutnosti znovu-aktivace člověka jako subjektu vnímání, upozorňovali na proces de-individualizace člověka: „Narušený vztah k mrtvým – zapomíná se na ně, a zároveň se balzamují – je symptomem onemocnění, které dnes postihlo zkušenost. Téměř by se dalo říci, že se zhortil sám pojem lidského života jako jednoty dějin určitého člověka: život jednotlivce je definován už pouze jeho protikladem, zničením, ale každá souzvučnost, ka-

64 Tamtéž, s. 44.

65 Novotny, F., Das Problem des Menschen Cézanne im Verhältnis zu seiner Kunst, c.d., s. 271–272.

ždá kontinuita vědomí a nesvévolné paměti ztratila smysl. (...) Člověk u sebe i u druhých potlačuje dějiny ze strachu, že by mu mohly připomenout rozpad jeho vlastní existence, který se do značné míry odvíjí právě od potlačování dějin.<sup>66</sup>

Po konci druhé světové války bylo potřeba najít východiska, jež by umožnila reformulaci základů diskreditované evropské moderny, a to jak v jejich trhlinách, tak v její reflexi. Tento požadavek Adorno postuloval bezprostředně po válce, s vědomím historické zkušenosti Osvětimi: „Je potřeba vytvořit takové perspektivy, v nichž se svět vychyluje ze své osy, odcizuje se, zjevuje své pukliny a trhliny (...) Získat tyto perspektivy bez svévole a násilí, zcela ze styku s předměty – pouze o to jde myšlení. Není nic jednoduššího, protože situace neodbytně volá po takovém poznání, ano, protože dovršená negativita, jednou plně nazřená, formuje zrcadlové písmo svého protikladu.“<sup>67</sup>

Adorno sledoval tento postulát, tedy přesvědčení o poválečné ne-identitě skutečnosti a neustále naléhavě se připomínající nutnosti její re-formulace prostřednictvím myšlenkového ořesu jejích základů, i ve svém uvažování o umění: „Umění se musí obrátit proti tomu, co vytváří jeho vlastní pojem, a stát se tak nejistým až do morku kostí. (...) Tím, že umění napadá to, co se zdálo být zaručeno veškerou tradicí jako jeho základní vrstva, proměňuje se kvalitativně, samo se stává něčím jiným.“<sup>68</sup> Umělecká díla byla při tom pro Adorna „záhadná“ právě díky procesu vnímání, jehož neuchopitelnost vycházela z předpokladu, že odhalováním uměleckého díla se zároveň něco skrývá.<sup>69</sup> Tato systematická neuchopitelnost uměleckého díla podle Adorna vytváří podstatu umění jako jevu unikající své vlastní definici: „Kdo rozumí uměleckým dílům skrze imanenci vědomí v nich, jim právě tak nerozumí, a čím více porozumění roste, tím více roste i pocit jeho nedostatečnosti, slepé ke kouzlu umění, jemuž odporuje jeho vlastní pravdivostní obsah.“<sup>70</sup>

Umělecké dílo po druhé světové válce bylo podle Adorna především nevy-slovitelné ve své paradoxní viditelnosti a v přítomné absenci ve zkušenosti člověka, a to tváří v tvář koncentračním táborům, které ukončily možnost trvání předválečné myšlenkové tradice. Tato skutečnost bezprostředně nastolila naléhavou potřebu nové formulace skutečnosti, jež však byla neurčitelná, a proto se o jejím významu i charakteru mlčelo. Moderní myšlení, které bylo podle Adorna příčinou druhé světové války, muselo být popřeno

66 Adorno, T. W. – Horkheimer, M., *Dialektika osvícenství*. Přel. M. Hauser – M. Váňa. Praha, OIKOY-MENH 2009, s. 209–210.

67 Adorno, T. W., *Minima moralia. Reflexe z porušeného života*. Přel. M. Ritter. Praha, Academia 2009, s. 244.

68 Adorno, T. W., *Estetická teorie*. Přel. D. Prokop. Praha, Panglos 1997, s. 10–11.

69 Tamtéž, s. 161.

70 Tamtéž, s. 162.

a zároveň reflektováno v nově se utvářejícím způsobu uvažování; to nastolilo požadavek rozvíjení myšlení opouštějícího předválečnou tradici, ale ve stejném okamžiku stále vycházejícího z jejích předpokladů i důsledků. Adorno proto navrhoval, aby přítomnost na základě své diskontinuální zkušenosti s diskreditovanou minulostí přijala radikální jinakost jako předpoklad své budoucí existence. Zároveň však chápal, že přítomnost musí být paralelně vykládána skrze skutečnost minulosti, jelikož jiné prostředky jejího vyjadřování neexistovaly. Proto uvažoval o zrcadlovém protikladu předválečného myšlení, v jehož rámci by se sice stále jednalo o principy ukotvené v tradici, ale záměrně převrácené za účelem její relativizace.

Z tohoto pnutí vzniká podle Adorna negativita, která smazává minulé, přičemž – aby nezanikla – zároveň na takto zmizelém vytváří svou meta-kontinuitu.<sup>71</sup> I Miroslav Petříček ve svém recentním výkladu poválečné filosofie jako ne-možnosti systematického vyjadřování, které bylo v mnoha případech východiskem předválečné Evropy, poukázal na tuto re-fluktuaci myšlení po roce 1945: „Jde o takové myšlení, které nestojí na žádné pevné půdě, aniž by proto muselo být libovolné; je nutné nějak jinak, protože bez garance ‚základu‘. Ale to je současně jedním z charakteristických rysů myšlení po konci války: Myšlení bez základů, a přesto ‚založené‘ nepřítomným základem jakožto základem přeškrtnutým.“<sup>72</sup>

Myšlení po druhé světové válce tak na jedné straně muselo ukončit ideovou tradici evropské moderny první poloviny 20. století, ale zároveň vůči ní mělo zůstat otevřené. Jako jedna z těchto znovu-formulovaných tradic, jež v poválečné skutečnosti navazuje na evropskou modernu, může být chápána i proměna analýzy umění Paula Cézanna v úvahách Maurice Merleau-Pontyho, jež reflektují přístup Fritze Novotnyho: Merleau-Pontyho výklad Cézannova umění je totiž možné chápat jako *zrcadlový protiklad* Novotnyho chápání umění totožného umělce. To znamená, že Novotny i Merleau-Ponty docházejí k obdobné interpretaci Cézannova díla, ale smysl jejich výkladů se zásadně liší, a tím se i podstata (Cézannova) umění *stává něčím jiným*. Zatímco Novotny sleduje v kontextu předválečné moderny především zvnitřnění a očišťování umělecké formy od jejích lidských aspektů,<sup>73</sup> což dle Adorna vedlo k diskreditaci takového způsobu myšlení v hrůžách druhé světové války,<sup>74</sup>

71 Tento předpoklad Adorno rozpracoval i v roce 1966. Viz Adorno, T. W., *Negative Dialektik*. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1966.

72 Petříček, M., *Filosofie en noir*. Praha, Karolinum 2018, s. 138–139.

73 O obdobném procesu v kontextu myšlení předválečné moderny uvažoval například i Edmund Husserl. Husserl, E., *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie. Úvod do fenomenologické filosofie*. Přel. O. Kuba. Praha, Academia 1972, s. 27–28.

74 Viz také Agamben, G., *Homo sacer. Suverénní moc a pouhý život*. Přel. N. Bonaventurová. Praha, OIKOYMENH 2011, s. 122.

Merleau-Ponty naopak z perspektivy této katastrofy člověka znovu-formuluje lidský předpoklad Cézannovy tvorby.

Jejich interpretace jsou zrcadlovými protiklady, přičemž ohniskem jejich křížení je Cézannovo umění, jehož výklad byl mezi třicátými a čtyřicátými lety minulého století doslova převrácen v důsledku historických událostí, které byly na jedné straně příčinou relativizace vědecky pojímaných dějin umění jako součásti pozdní moderny třicátých let, jak je rozvíjel Fritz Novotny, ale na straně druhé zároveň i počátkem formulace nových způsobů vnímání umění, které inicioval svým myšlením v polovině čtyřicátých let Maurice Merleau-Ponty a znovu-otevřeli jako přemýšlení o obrazu Hans Belting a jiní badatelé zkoumající uměleckou skutečnost.<sup>75</sup> Na současné teorii obrazu je tak možné nahlížet nikoli jako na nový začátek po konci umění a dějin umění, ale jako na re-formulaci předválečné tradice negativním nava- zováním na její principy: jde o *myšlení bez základů, a přesto „založené“ nepřítomným základem jakožto základem přeškrtnutým*.

## SUMMARY

### Reflection through Cézanne: A Note on Maurice Merleau-Ponty's Image Theory

The study addresses the interpretation of the French painter Paul Cézanne's art in the thinking of Maurice Merleau-Ponty in 1945. The interpretation is mostly seen as a part of Merleau-Ponty's argumentation of the phenomenology of perception, but the method itself that Merleau-Ponty used to formulate the meaning of Cézanne's art is neglected. The study endeavors to connect this overlooked aspect of Merleau-Ponty's thinking with the art-historical interpretation of Cézanne's work during the 1930s, combining Merleau-Ponty's argument with the interpretation of Cézanne's work articulated by the Viennese art historian Fritz Novotny. The supposition of this comparison is Merleau-Ponty's direct connection to Novotny when the question arises as to how Merleau-Ponty reacted to late art-historical modernism and by what steps could

<sup>75</sup> Jak jsem zmínil již výše, tuto reflexi naznačil již Gottfried Boehm (Boehm, G. (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, c.d.). V rámci rozvíjení tohoto typu úvah mohou být relativizovány výklady obrazu jako nahrazení či rozšíření dějin umění ve smyslu zájmu o přenosy a proměny jeho významu v dějinách, což je většinou spojované se znovuobjevením myšlení Abyho Warburga na konci 20. století – tak uvažují například Matthew Rampley či Horst Bredekamp. Viz Rampley, M., *Bildwissenschaft: Theories of the Image in German-language scholarship*. In: Rampley, M. – Lénain, T. – Locher, H. – Pinotti, A. – Schoell-Glass, Ch. – Zijlmans, K. (eds.), *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*. Leiden–Boston, Brill 2012, s. 119–134; Bredekamp, H., *Bildwissenschaft*. In: Pfisterer, U. (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart, J. B. Metzler 2011, s. 72–75.



he transform the perception of fine arts at the end of World War II when, in history and art theory, there is considered to be a fissure between pre-war modernity and the beginning of the “science of the image”.

**Keywords:** Maurice Merleau-Ponty, Paul Cézanne, Fritz Novotny, perception, inhumanity, medium, image

## RÉSUMÉ

### **Miroiter par Cézanne : Une remarque sur la théorie de l’image de Maurice Merleau-Ponty**

Nous nous occupons dans notre étude de l’interprétation de l’art du peintre français Paul Cézanne dans la pensée de Merleau-Ponty en 1945. On tend d’expliquer en général cette interprétation comme faisant partie de la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty tout en omettant comment Merleau-Ponty a formulé l’importance de l’art de Cézanne. Nous essayons dans notre étude de lier ce moment omis de la pensée de Merleau-Ponty avec l’interprétation artistique et historique de l’œuvre de Cézanne, développée dans les années 30 du XX<sup>e</sup> siècle par l’historien viennois de l’art Fritz Novotny. Il s’agit de comparer Merleau-Ponty avec Novotny en supposant que Merleau-Ponty s’inspirait de la pensée de l’historien viennois. Cette inspiration supposée donne lieu à la question comment Merleau-Ponty réagissait à la modernité artistique et historique tardive et par quels moyens il pouvait transformer la perception de l’art plastique à la fin de la seconde guerre mondiale, à l’époque considérée par l’histoire et la théorie de l’art comme le moment de la rupture entre la modernité d’avant la guerre et le début de la « science du tableau ».

**Mots clés :** Maurice Merleau-Ponty, Paul Cézanne, Fritz Novotny, perception, hors humain, medium, tableau