

ĽUDSKÉ AKO OTVORENÁ A RYTMICKÁ JEDNOTA. HENRI MALDINEY

PAVOL SUCHAREK, Inštitút filozofie a etiky FF PU, Prešov, SR

SUCHAREK, P.: The Human as an Open and Rhythmical Unity. Henry Maldiney
FILOZOFIA, 69, 2014, No 7, pp. 558-568

In his work, recently departed French philosopher Henri Maldiney, examines the forms of human experiencing on formal level of openness to the world. According to him the fundamental modes of human experiencing in real sense are aisthesis and kinesis, what means certain formal emptiness, and at the same time a transformation. Transformation as a modification and pass-over is the essence of shaping the form – Gestaltung. This contribution is concentrated on some of the constitutive elements of the human on pathic level. Forasmuch as perception is not just a pure receptivity, absorbing information through our five senses, it is a manifestation of the self with regard to something what is not in the world yet, and simultaneously an incursion of the world, whose movement points to the other part of human self. The basic moment of becoming the self is an ecstatic openness of Emptiness, which is for Maldiney a measure of distance and spacing. Existence is thus just an open development of a closeness-distance of being.

Keywords: The human – Existence – Openness – Aisthesis – Space – Gestaltung

Úvod. Jeden z najoriginálnejších filozofov súčasnosti francúzsky fenomenológ Henri Maldiney (1912 – 2013) predostiera vo svojich existenciálnych analýzach pozoruhodnú koncepciu živej ľudskej bytosti. Vychádza pritom zo štúdia priestorového pociťovania, ktoré umožňuje asda najjasnejšie vyjasniť jej základný formálny rys, povýšený priam na princíp: otvorenosť ľudskeho vo vzťahu k svetu. „Ľudské“ (fr. *l'humain*) predstavuje v prvom rade jednotu psychického a somatického, duševného a telesného, ktorá v živej bytosti túto diferenciu predchádza. Je to otvorená a dynamická jednota. Maldiney skúma túto paradoxnú povahu ľudskej bytosti, ktorá žije vďaka svojmu vzťahu s okolitým prostredím a udržiava sa v ňom tak, že sa mu otvára ako proces individualizácie síl v aristotelovskom zmysle. Tento proces znamená, že sa živá ľudská bytosť naplňuje a uskutočňuje tak, že sa stráca a „vyľudňuje“, t. j. otvára sa niečomu, čím sama nie je.

Otvorenosť reprezentuje určitý stav silového napätia vo vnútri živého systému, ktorého jednotlivé zložky vo svojom kontraste navzájom komunikujú, pričom fenomenologickým východiskom je tento ich vzájomný vzťah, ktorý Maldiney formalizuje pomocou kategórií *pociťovania* a *pohybu*. Namiesto dichotómie kladie jednotu a prepojenie (život je v zásade vždy senzo-motorickou aktivitou), čím stanovuje nový fenomenologický princíp spočívajúci vo všímavosti k spontánnej organizácii bytia. Ako ďalej uvidíme, užitočný bude v tomto zmysle najmä pojem hĺbky alebo „diaľky“, ktorému Maldiney spolu s Erwinom Strausom prisudzuje zvláštne ontologické privilégium. Obidvaja ju považujú za základnú „časopriestorovú formu“ alebo, ešte lepšie, za *základnú formu pociťovania* a *po-*

hybu, ktorých vlastnou podstatou je premena a prechod. „Formujúca sa forma“ alebo *Gestaltung* signifikuje novú definíciu formy, priestoru ako formy a zároveň formu za hranicami akejkoľvek formy, samotnú „iniciáciu“ živého priestoru a času.

V našom príspevku sa prelínajú dve tematické roviny; prvú možno označiť ako estetickú, druhú ako ontológiu ľudského. Všetko, čo definuje ľudskú existenciu, jej otvorenosť svetu, základné dištinkatívne momenty a vitálny zmysel nachádza Maldiney na úrovni pociťovania. Je to prvý moment prebúdajúcej sa existencie, ktorý starí Gréci nazývali *aisthēsis*: pociťovanie, vnímanie – odtiaľ pochádza dnešný výraz „estetika“. Už Kant preukázal svoju výnimočnú jasnozrivosť, keď za „estetiku“ označil nielen analýzu foriem vnímania, čiže priestoru a času, ale aj svoju analýzu umenia. Tieto dva rozmery spolu skutočne súvisia. Nachádzajú sa na dvoch rozdielnych hladinách roviny zakúšania. Rozdiel medzi nimi je však zrejмый, predpokladá teda opätovnú rekonštrukciu celej výstavby, t. j. opis dimenzionálnej premeny jedného typu na druhý. Tieto rozmery, ktorých sa tento transformačný prechod týka, budeme tematizovať ako „estetiku vnímania“ a ako „ontológiu ľudského“.

Priestor a rytmus. Vychádzajme najskôr, navrhuje Maldiney, z „priestoru“, v ktorom sa vzťah k svetu uskutočňuje celkom bežne. Veľmi dobrým príkladom je obraz krajiny. V krajine sme obklopení horizontom, v ktorom dochádza k zámene každého „tu“ a „tam“, pretože „tu“ – t. j. miesto, na ktorom práve stojím – sa nevzťahuje k ničomu inému, iba k sebe. Krajinou putujeme od jedného miesta k druhému, pričom je možné premerať všetky cesty; všetky sú si rovné a okrem môjho vratkého „tu“ niet iného (centrálneho, východiskového či hraničného) bodu spojenia s krajinou. Aj horizont krajiny sa neustále presúva (práve preto je horizont horizontom), a preto sa prechod, putovanie krajinou podobá skôr blúdeniu. Popri priestore chápanom ako krajina však existuje ešte iný, geometrický priestor, ktorý je jasne vytýčený východiskovým bodom a koordinátami; v tejto diferencii vidí Maldiney diferenciu medzi *cestou* (prechádzkou, putovaním) a *trasou* (presunom, dislokáciou). Priestor – slovo, ktoré už dávno stratilo svoju afektívnu a motorickú dimenziu – môžeme opätovne rozpoznať iba vďaka prekvapivému vpádu krajiny: „*Opýtajte sa človeka neznalého filozofických definícií, neoboznámeného s estetickými diskusiami, bežného človeka stojaceho niekde v poli: «Čo je priestor?» Keď pomíne prvý okamih zmeravenia, urobí človek gesto. Odpovie «Neviem», roztiahne ruky a zhlboka sa nadýchne, pohľad upretý nikam. Podal jednoduchú definíciu básnika: «Atmen», ako nazýva priestor Rilke. Je to ten najskutočnejší, jediný jazyk vyjadrujúci celú situáciu»* (Maldiney 1973, 24).

Človek zaujíma určitý priestor a zároveň sa mu otvára: „*Uskutočňuje to najprimitívnejšie zo všetkých gest: nesvedčí o priestore ako o niečom, čo sa nachádza pred ním, ale ako o prostredí, ktoré ho obklopuje a preniká ním, v ktorom je vo svete vďaka mobilite vlastného tela. Jeho gesto je však okamžite zablokované v akejsi nerozhodnosti v zmysle priznanej nemohúcnosti: priestor je nedosiahnuteľný. A jeho ruky pozvoľna klesajú k zemi. Zrakom premeriava vzdialenosť, ktorá ho delí od medze: premieňa priestor, ktorý sa stáva svetom konania. Keby však zostal primitívom alebo dieťaťom (...), jeho gesto by sa rozvinulo v rytme vlastného tela: roztancoval by sa; a v tejto choreografii by objavil každú z rytmických súradníc štruktúrujúcich priestor vlastného gesta, ktoré by ho zároveň vytrhli zo stratenej situácie»* (Maldiney 1973, 24).

Sme teda obklopení priestorom, ktorý nami zároveň preniká. Sme doň ponorení a naše „tu“ sa vzťahuje iba k nám samým; zároveň sa spolu s tým malým priestorom, aký zaberajú naše chodidlá, presúva celý horizont sveta. Akoby sme boli stále nikde a na začiatku: *v krajine sme stratení*. Potvrdenie nachádzame v bežnom vnímaní krajiny, pri ktorom nejde primárne o nejaké určenie miesta, na ktorom práve stojíme, o lokalizáciu. Vo vnímaní mizne akýkoľvek odstup od sveta (ten sa objavuje až v reflexívnej rovine); myslenie sa preto musí najskôr stotožniť s vynáraním sa rytmiky sveta, ktorá je ozvenou najhlbšieho dychu bytia. A poslaním myšlienkového výkonu by malo byť uskutočnenie, sprítomnenie hĺbky a pohyblivosti sveta, pripomínajúceho prúdenie vody: „*Do tejto hĺbky vstúpujeme sľaby do plynúcich vôd, sťa do vzduchu plného dychu*“ (Maldiney 1973, 25). Stotožníme sa na chvíľu s vibráciami tohto centrifugálneho rytmu, oživujúceho životný priestor.

Takmer všetky definície rytmu vychádzajú z Aristotela, podľa ktorého je rytmus časovou postupnosťou. Rytmus teda chápeme ako určitú distribúciu trvania založenú na pravidelnosti a opakovaní jednotlivých časových okamihov.¹ Maldiney vystríha pred takouto definíciou spájajúcou rytmus s lineárne chápanou kadenciou, pretože tá podľa neho odkazuje na metrický časopriestor, taktizujúci čas hodín a geometrický priestor máp. Proti „tikotu“ kladie obraz prílivovej *vlny*; tikot predstavujúci mieru všetkých vecí (čo je pre Maldineya medzný prípad *Gestalt*-u, formy, štruktúrovanej pravidelnou postupnosťou svojich „mŕtvych“ okamihov) nahrádza vlnou, ktorá je nikdy nekončiacou formáciou a transformáciou (*Gestaltung*), teda určitým samopohybom, žijúcim akosi na vrchole samého seba, bez prestania obnovujúcom vlastné trhliny. Aristotelovská definícia vychádza z chápania rytmu ako určitej funkcie; vychádza z bytostnej závislosti jednej premennej veličiny od inej, predpokladá teda komplex alebo určitú koordinačnú jednotu časti a celku. Podľa Maldineyho je však prinajmenšom nelogické klásť rytmus medzi niečo, čo ho predchádza, a niečo, čo nasleduje po ňom a čo je vo vzťahu k nemu takpovediac vonkajšie.

Rytmus nemá svoj vonkajšok, pretože rytmus sa rozvíja v každom okamihu a nepodriaďuje sa ničomu inému než sebe samému, alebo – ako výstižnejšie poznamenáva Pierre Sauvanet – „*zdá sa, akoby sebe samému podriaďoval všetko ostatné*“ (Sauvanet 2012). Rytmus je v tomto zmysle existenciálny, pretože ponecháva bytie v otvorenosti. „*Je pravdou tejto komunikácie so svetom, na ktorej je založená podstata aisthesis*“ (Maldiney 1973, 153). V tejto súvislosti Maldiney cituje Rilkeho z druhej kapitoly *Sonetov Orfeovi*, ktoré začínajú slovom „*Atmen*“ (= dýchanie):

„*Ó, dych! Ty báseň neviditeľná a nahá!
Ty vesmír, priestor usmernený nikam,
na ktorý mením svoj život.
Protiváha, – rytmicky v tebe stále vznikám.
Jediná vlna, pre ktorú
som morom, čo sa práve tvorí*“ (Maldiney 1973, 153; Rilke 1999, 65).

¹ Prekonanie jednoznačného určenia rytmu jeho repetitívnou pravidelnosťou napríklad u Todorova a Benvenista a niektoré súčasné rytmoanalýzy detailnejšie rozoberá Miroslav Marcelli v článku *Komunikácia a rytmus* (Marcelli 2014, 5-6).

Kontext priestoru ako krajiny prinavracia dôležitosť tomu (tak často nespozorovanému, hoci zmyslovo vnímanému), čo je nepredmetné a živelné, t. j. spontánnej organizácii bytia. Dych, t. j. nádych a výdych, vzostup a pád, zatemnenie a rozjasnenie, výška a hĺbka, to všetko podľa Maldineyho určuje dimenziu „primitívnej“ prítomnosti, v ktorej ešte nedochádza k štiepeniu na vnútorný a vonkajší horizont. Treba upozorniť na tento „elementárny zmysel prežívaných činností telesného života, ktoré nie sú nikdy predmetom výslovného predstavovania, ale každé predstavovanie ich predpokladá: dýchame vzduch bez toho, že by sme si ho predstavovali“ (Novotný 2006, 625). V tomto priestore (Maldiney mu prisudzuje aj „oceánsky“, „klimatický“ či „atmosferický“ charakter) sa ešte môže prihodiť jedinečná udalosť: *rytmicky v tebe stále vznikám*.

V najširšom zmysle ťaží pojem vnímania z gréckeho *aisthesis* a pokrýva celé pole zmyslovej receptivity. Filozofka a Maldineyho komentátorka Eliane Escoubasová pripomína, že „*vnímanie je prvým vzťahom človeka k svetu*“ (Escoubas 2012, 6). Treba však rozlišovať medzi vnímaním ako pociťovaním (v širšom zmysle recepciou) a percepciou: percepcia poskytuje vedomiu predmety, zatiaľ čo pociťovanie (recepcia) je inobjektívna (nenázorná) a vždy spojená s *kinesis*, pohybom (pohyblivý horizont krajiny obklopuje všetky objekty, možnosti a zároveň ich prekračuje, je to – a nie je v tom žiadne protirečenie – čosi ako nepredmetná alebo *nenázorná jasnosť* pozadia). Práve v tom má svoj pôvod diferenciacia medzi „pociťovaním“ (fr. *sentir*) a „vnímaním“ (fr. *percevoir*), ktorú Maldiney ďalej označuje ako opozíciu medzi „patickým“ a „gnostickým“. Aj napriek tomu, že nám patický moment pociťovania v dôsledku svojej nenázornosti neumožňuje poznať nič konkrétne, dovoľuje nám niečo oveľa viac. Dovoľuje nám zakúšať bytie a našu vlastnú existenciu. Patický pochádza z gréckeho *pathos*, čo znamená cítiť, zakúšať, vystáť, znášať, podstúpiť, trpieť, strpieť – to všetko definuje ľudskú existenciu. Pociťovanie, *pathos*, ako pôvodná otvorenosť svetu a bytiu je zároveň elementárnou podmienkou myslenia, umenia a tvorivosti v najširšom zmysle; to, čo je výsostne ľudské, teda možno definovať v závislosti od „*pravdy pociťovania*“ (Maldiney 2003, 42). Pociťovanie je fundamentálnym modom komunikácie so svetom, pretože vlastné bytie-so-svetom (fr. *être-avec-le-monde*) žijeme, prežívame a zakúšame práve vtedy, keď cítime. Pociťovanie Maldiney chápe na spôsob elementárnej istoty, ktorú „zakúšame“ bez toho, aby sme nejakým spôsobom pochybovali o realite sveta, s ktorým sme vo vzťahu komunikácie. Táto komunikácia je ako „*prechod od istoty k pravde*“ (Maldiney 1973, 165), ktorú môže ľudská bytosť „vytvárať“ práve preto, že „*ex-istuje*“. Ex-istovať znamená byť vždy mimo seba, vpredu pred sebou (fr. *en avant de soi*), udržiavať sa v bytostnej otvorenosti svetu v návrate k sebe.

Úvodné poznámky k existenciálnej otvorenosti svetu a svetovému priestoru treba opísať v rovine *aisthesis* a *kinesis* – pociťovania, založeného určitou participáciou na tom, čo je vzdialené. Uvažujme: Pokiaľ stojíme *tu*, na tomto mieste, môžeme vždy vykročiť *tam*, smerom k horizontu, nikdy však nedosiahneme samotný horizont, t. j. nezrušíme onú neviditeľnú *dialku*, samotnú jeho konštitutívnu os. Dialka je však inobjektívna, t. j. „*dialka nie je pociťovaná; práve naopak, to pociťovanie sa rozvíja do dialky*“ (Straus 1956, 409). Dialka má zmysel a existuje iba pre ľudskú bytosť, orientovanú vo svojom pociťovaní na svetový priestor, ktorý musí neustále dobývať: „*Dialka je vlastne dialek-*

tickou jednotou rytmického a časového pulzovania. Preto je zároveň časopriestorovou formou nielen pocitovania, ale aj živého pohybu“ (Vojevodík 2009, 442).

Pri skúmaní ľudského vychádza Maldiney predovšetkým z Heideggerovho *Dasein*, ktoré však na rozdiel od bežného prekladateľského úzu prekladá ako *Prítomnosť* (*Dasein* sa do francúzštiny prekladá výrazom tu-bytie, *être-là*). Od tohto pojmu následne rozvíja svoje úvahy smerom k psychopatológii švajčiarskeho psychiatra Ludwiga Binswanger, zakladateľa *dasein*analýzy.² Prečo však prekladá Maldiney Heideggerovo *Dasein* ako *Prítomnosť*? Na poli fenomenologickej psychopatológie sa výraz *prítomnosť* obvykle používa bez odvolávania sa na Heideggera. Zdá sa, že výhodou tohto prekladu je odkaz na časovosť, pretože u Binswanger sa tento výraz vzťahuje najmä na pôvodný moment ľudskej, subjektívnej otvorenosti svetu, ktorá pôvodne vykazuje skôr *týmický* (L. Binswanger) alebo *patický* (E. Straus), a nie *faktický* (Heidegger) charakter. Pre Heideggera je totiž *Leben* iba privatívnym modom *Dasein*. U Maldineyho dochádza k prevráteniu tohto vzťahu. Pripomína prípad Suzanne Urbanovej,³ v ktorom sa L. Binswangerovi podarilo zachytiť zvláštny a pôvodný okamih „atmosferizácie“ sveta. Tým rozhodujúcim faktorom už na rozdiel od Heideggera nie je svetská súvislosť vzájomných poukazovaní a okolností či faktická situácia alebo touto situáciou zadaná téma bytia, ale pôvodný pocit ohrozenia a stratenosti (fr. *perdition*), odlučujúci sa od tejto svetskej súvislosti. Ľudské (fr. *l'humain*) je pôvodne *prítomnosťou* vo vzťahu k svetu (fr. *présence au monde*), majúcou oporu a postavenie jedine v kolísavej atmosfére číreho cítenia a vetrenia (fr. *flairement*) jeho ohromnosti a živelnosti: „*Stratenosť je štruktúrovaná kontradikciou medzi diastolou a systolou, v ktorej je stratené bytie vystavené svetu v samotnom akte – ako zvyčajne hovoríme – návratu k sebe. Táto kontradikcia medzi diastolou a systolou predpokladá prítomnosť vo vzťahu k..., skutočnosť sústavného prekročovania sveta, ktorý predchádza, žije a zakladá prosté bytie-tu. Táto situácia je limitnou formou základnej situácie, ktorá je podloží každého ľudského postoja. Prítomnosť vo vzťahu k svetu (...) je existenciálnou dimenziou každodennosti“ (Maldiney 1973, 92).*

Forma a pôvod. Tieto ešte stále príliš abstraktné úvahy Maldiney presvedčivo konkretizuje a obohacuje poukázaním na formálnu stránku umenia, vykazujúcu určité zásadné korelácie s pôvodným ľudským zakúšaním, z ktorého napokon umenie žije. Ľudské, t. j. existencia utvárajúca sa vďaka svojej otvorenosti vo vzťahu k prostrediu, je poznačená stratenosťou, znamením ne-miesta (fr. *le non-lieu*) alebo absolútnym odstupom (fr. *écart absolu*), ktorý implikuje kvalitatívny skok od formy k obsahovému vyplneniu. Čo je však forma?, pýta sa Maldiney. A odpovedá slovami V. von Weizsäckera: „*Forma je miestom stretnutia organizmu s jeho Umwelt-om, živým prostredím“ (Maldiney, 2003, 49). Umwelt* nestojí v opozícii živej bytosti; ako naznačuje predpona *Um-*, je to „okolie, vo vzťahu

² Michel Foucault napísal úvod a komentáre k prvému francúzskemu prekladu Binswangerovej práce *Sen a existencia*. Maldiney zase spolu s Rolandom Kuhnom napísal predhovor ku knihe *Úvod do existenciálnej analýzy*.

³ Skvelý komentár k prípadu S. Urbanovej ponúka štúdia Huberta Tellenbacha (Tellenbach 2009, 364-401).

ku ktorému...“, „okolo“ alebo „prostredie“ zahrnujúce živú organickú výmenu. Organizmus i jeho prostredie, existujú iba vo vzájomnej výmene, v priebehu tejto výmeny akcií a reakcií sa neustále menia a modifikujú. Ich stretnutie a ďalšie smerovanie nemožno nijako anticipovať. Forma – to je sila, *dynamis* alebo pohybujúca mutácia: haptického priestoru na priestor optický, jednotlivého na totálne, jedného na Všetko, Všetkého na Všetko: „*Mutácia je zámena Všetkého za Všetko. Hľa, univerzálne tajomstvo, manifestujúce konštitutívnu dimenziu formy*“ (Maldiney 2003, 184).

Forma, neustále zdôrazňuje Maldiney, je *Gestaltung*, ale nie v zmysle seba-konfigurujúceho sa *Gestaltu* (rôznym spôsobom štruktúrovaná a tematizovaná forma, napr. hudobná partitúra). Prípona *-ung* označuje samopohyb, ktorý je vlastný forme v priebehu formovania. Vlastná „formálna dimenzia“, *Gestaltung* (morfogenéza, formujúca sa forma, forma v procese formovania, napríklad živá skladba), je zároveň generatívna: je možnosťou otvárania nových smerov, časopriestorových vzťahov a napätí.

Ľudské zakúšanie je vo vlastnom – a pôvodnom – zmysle *estetické* práve svojou formálnou vyprázdnenosťou: nikdy nezačína obsahmi, t. j. zástupnými znakmi a symbolmi. To sú len počiatky „*vedúce k brehom*“, hovorí Maldiney (Maldiney 2003, 31). „Počiatkami“ označuje to, čo Gréci nazývali *arché*: to, čo je na začiatku a všetko riadi, miesto, z ktorého sa vydávame na cestu (lat. *iter, initium*), resp. to, čo je prvé v čase, „v dôsledku čoho“ alebo „vd'aka čomu“ sa vysvetľuje všetko ostatné. Tento spôsob vysvetľovania založený na počiatkoch však Maldiney nazýva „mytologickým“. Na rozdiel od filozofie, ktorá sa pýta „Ako?“ a „Prečo?“, mytológiu zaujíma genéza („V dôsledku čoho?“), preto je v istom zmysle archeológiou súcna vedúcou k prvým „počiatkom“ – k noci, vode, ohňu alebo k *apeiron*, bezmedznosti, nekonečnu. Zlomok zo Simplikia hovorí o Anaximandrovi: „*Anaximandros prehlásil neobmedzené za počiatok a základný prvok súcna. Ako prvý dal počiatku toto meno. Hovorí, že počiatkom nie je ani voda, ani žiadny z prírodných živlov, ale akási iná neobmedzená prirodzenosť, z ktorej vznikajú všetky nebesia a svety v nich. A z čoho veci vznikajú, do toho tiež zanikajú podľa nutnosti*“ (Svoboda 1944, 8). Tento výrok však podľa Maldineyho nehovorí nič o tom, ako veci vznikajú, to znamená, že neberie do úvahy samotnú dimenziu udalosti, formálny moment otvorenosti (nem. *Ereignis*), ktorý je počiatkom čohosi takého, ako je svet.

„Zdroj“ je naproti tomu jeden z dvoch výrazov pre „pôvod“. Pôvod (lat. *origo, orior*) znamená povstávanie, vzostup, pohnutie, vyvretie. Zatiaľ čo prvotné príčiny v zmysle zdôvodnených počiatkov Maldiney označuje nemeckým výrazom *Ursache*, pre pôvodné vyvretie má podľa neho nemčina iné, lepšie slovo, ktoré je druhým z dvoch výrazov pre pôvod: *Ursprung*, zrodenie, pôvodný skok, akt, z ktorého všetko pochádza (Maldiney 2003, 35). V umení napríklad vedú počiatky tvorby k určitým záchytným „brehom“, avšak čisté a autentické umelecké dielo predstavuje vždy „skok“ (fr. *le saut*), vystúpenie okruhu vecí, sprevádzané určitým závratom. Závrat však nie je žiadna fóbia z výšky. Závrat je komunikácia: odpoveď a zároveň vyjadrenie cirkulárneho pohybu, v ktorom blízke a vzdialené, nebeské a pozemské miera k sebe, chaotizujú sa a zároveň manifestujú pôvodný prázdny priestor krajiny – ľudské sa stáva jej korisťou: „*Závrat je inverziou a kontamináciou blízkeho a vzdialeného. (...) Nebo a zem sa neuchopiteľne víria. Závrat je samopohyb chaosu*“ (Maldiney 1973, 150).

Medzi zdôvodňujúcim vysvetľovaním založeným na počiatkoch a porozumením pôvodu teda existuje zásadný zlom. Je to práve existenciálna stratenosť a chaos, ktoré odhaľuje Paul Klee, a ktorých symbolom je „... šedý bod, bod, v ktorom absentujú protiklady (...) čierny aj biely, a zároveň ani čierny, ani biely, ne-dimenzionálny bod“ (Maldiney 2003, 181; Klee 1969, 3).

Toto tajomné ne-miesto, označujúce súmrak, ako aj prvý okamih brieždenia, nás približuje k vlastnému zmyslu tejto „bezbrehej priepasti“. Chaos je totiž pôvodne grécky výraz znamenajúci „rozzev“, „živajúcu priepasť“. V Hesiodovej *Teogónii* je to počiatkové miesto tvorenia. Hesiodov výrok: „*Na počiatku bol chaos*“ prekladá Maldiney podľa vzo-ru Paula Mazona takto: „*Na počiatku bola priepasť* (fr. *abîme*)“ (Maldiney 1997, 77). Pojem chaosu je teda pôvodne významovo podobný práve priepasti, z gr. *abyssos*, čo znamená prázdny, bezodný, nepreniknuteľný.⁴ Chaos je priepasť, ktorá nielenže je bezodná, ale nemá ani žiadny smer. Niet tu výšky ani spodku, nemá pravú ani ľavú stranu, ani prednú, ani zadnú časť, nemožno na ňu uplatniť žiadny systém koordinát. Chaos je mimodimenzionálna oblasť prvotnej ľudskej skúsenosti sveta. Tento pojem však podľa Maldineyho len zriedka používame v jeho pôvodnom zmysle; skôr ho používame v zmysle zmätku, neporiadku a dezorganizácie. To, čo nám uniká, je oná enigmatická hĺbka, vyvolávajúca úzkosť či závrät, ktorá pred nami vyvstáva v podobe čistej plochy pri pokuse „začať“ (myslieť, písať, tvoriť). Maldiney na inom mieste zaznamenáva slová Kazimira Maleviča: „*Zmenil som sa na nulovú formu a vynoril sa z víru haraburdia akademického umenia. Zničil som kruh obzoru. Vystúpil som z okruhu vecí, horizontu, ktorý obkľučoval umelca a tvary prírody. Tento prekliaty kruh odkrýva neustále čosi nové, a tak odvádza umelca od toho, aby tento kruh zničil*“ (Maldiney 2003, 37; Malévitch 1974, 49).

To je podľa Maldineyho hraničná situácia, v ktorej sa nutne zbiehajú všetky počiatky umeleckej tvorby, pretože ak sa umelec nestavia „mimo okruhu“, ak nie je vymrštený mimo protikladov a nevystavuje sa úžasu nad vlastným bytím-so-svetom, tak zotráva v pozícii obyčajného ilustrátora úpadku sveta a každodennej banality.

Kleeho „chaos“, Malevičovo „vystúpenie z okruhu vecí“ alebo jeho „nulová forma“ vyjadrujú niečo zo základnej povahy umeleckej aktivity pátrajúcej po vlastnom pôvode. Každý z veľkých západných umelcov sa svojím spôsobom pokúšal o pochopenie vlastnej tvorby, vychádzajúc pritom z chaosu alebo Prázdna (Ničoho). „Tvorba“ sa odlišuje od „produkcie“ práve týmto vzťahom k prázdnu, v ktorom sa čosi ako „akt“ transformuje na „dielo“, vychádzajúc pritom z pôvodnej nerozlíšenosti a absencie protikladov.⁵ Podľa

⁴ P. Mazon vysvetľuje: „*Básnik si predstavuje donekonečna rozšírený priestor oddelujúci nebo od zeme, keďže nebo ani zem ho ešte neohraničovali ani zhora, ani odspodu*“ (Mazon, 1928, 116).

⁵ Prázdnu ako konštitutívny priestor transformácií porozumieme lepšie, ak uvážime základné prvky hudobnej, literárnej kompozície alebo divadla. Zaujímavý príklad stretnutia s prázdnom opisuje Alice Koubová, keď rozvíja praktickú skúsenosť s tzv. autorským herectvom: „*Aktér vstupuje do prázdneho priestoru bez rekvizít (...) je podporovaný v tom, aby sledoval a telesne, diskurzívne alebo inak nasledoval to, čo sa už vlastne v tomto prázdnom priestore deje. Pokiaľ ide o vlastné skúšanie, nemá žiadne zadanie, nemá vychádzať z vopred danej predstavy, nemá začať riešiť vopred pripravenú tému (...) Nejde teda o to, odmietnuť bežné veci a robiť niečo originálne, nejde vôbec o to, niečo vymyslieť,*

Maldineyho je práve absencia protikladov akoby konštantou čínskeho spôsobu uvažovania, ktoré je z tohto pohľadu viac myslením „prechodu“ než myslením „limity“. Holým a radikálnejším pojmom pre „chaos“ je podľa Maldineyho Prázdno. Prázdno nie je Nič v zmysle driemajúcej „možnosti niečoho“, Prázdno je Všetkým. Nie je to zmätok, bezmedznosť, je to miesto mutácie bytia a ničoty, kozmogenetický (šedý) bod alebo os Všetkého – taká je napríklad logika Tao, riadiaca sa zvláštnym vyradením protikladov: Tao je beztvaré, a zároveň úplné, je prázdne, a zároveň plné, idúce, smerujúce niekam je zároveň vracajúce sa. Nejde o nejaké ľubovoľné zlučovanie, ale práve o mutáciu: Tao sa deje ako mutácia, t. j. ako striedavá tvorba, v ktorej každý produkt produkuje samotnú mutáciu: „*Toto simultánne striedanie konštituuje čas v priestore. O maľbe platí to, čo o Tao: celé Jin a celé Jang. Tao je poznačené Plnosťou. Aj maľba je Jedným Plnosti. Tao je však tiež « stredový štvorec », Prázdno, Nič transformácie, ktorá nepridáva ani nevylučuje. A tak je to aj s Prázdnom maľby, ktoré je na každej úrovni diela tým, čo umožňuje oddelenie a zjednotenie protikladov: miestom transformácie*“ (Maldiney 2003, 178).

Horizont stretnutia. „*Umenie je rovnako skutočné ako svet. Estetická existencia je rovnako originálnym, pôvodným spôsobom existencie ako bytie vo svete*“ (Maldiney, 1993, 13). Táto úvodná formulácia z knihy *Umenie, záblesk bytia*, v ktorej Maldiney pokračuje v skúmaní jednotlivých modov ľudského privlastnenia (fr. *appropriation*) skutočnosti, je v striktnej opozícii proti základným predpokladom klasickej fenomenológie. Klasický fenomenologický prístup totiž predpokladá určitú elementárnu prejasnosť imanentného poľa vedomia, ako aj apriórnu štruktúru tejto imanencie, na základe ktorej je potom možné vybudovať univerzálnu, a zároveň konkrétnu ontológiu, definovanú ako vedu o možnom a mysliteľnom – vedeckú ontológiu o čistých možnostiach zakladajúcich faktické vedenie. Maldineyho náčrt fenomenológie stojí práve na opačnom presvedčení a neprestáva prehľbovať jednu veľmi zvláštnu myšlienku, totiž že skutočnosť sa pôvodne nedáva v mode možného a mysliteľného, ale naopak v mode „nepredstaviteľného“ (fr. *l'inimaginable*): „Niet inej než nepredstaviteľnej skutočnosti“ (Maldiney 2003, 107). Fakt javenia a dávania sa fenoménov, t. j. manifestáciu skutočnosti, tieto „záblesky bytia“ je potrebné skúmať v rovine Prázdna (fr. *le Vide*) alebo Ničoho (*le Rien*): „*Nič je obsiahnuté v každej prítomnosti*“ (Maldiney 1993, 325). Ako však pristúpiť k tejto prázdnej otvorenosti, vďaka ktorej sa manifestuje bytie? Ako sprístupniť Prázdno a prečo práve na ňom zakladať bytie sveta a ľudské bytie?

a potom to vykonať. Ide v podstate o akt najpokojnejšieho pritakania tomu, „čo sa deje“, ktoré odhalí, nakoľko je všímavosť voči skutočnosti selektívna a vedená vôľou“ (Koubová 2013, 139).

V hudbe zase býva toto prázdno občas vyjadrené určitou rytmickou synkopou, ale najčastejšie je to ticho, prerušenie; prázdny moment prerušujúci kontinuálny rozvoj vlastne sám osebe otvára nový skladobný priestor. Celkom odlišným zvukom napríklad umožňuje vzájomný presah (teda v istom zmysle kontinuálnosť) bez nutnosti pokračovania v podobe určitej rezonancie. Podobne v básnickej skladbe je „zaradenie“ prázdnych typografických polí výsledkom rozpätia a rozšírenia, významovej transformácie otvorenej na vpád vonkajška. Ak sa však slovo básnika podrobené jazyku namiesto otvorenia opätovne uzatvára do seba, nikdy nebude schopné sprostredkovať skutočnosť.

Ľudské vyvstáva ako proces vlastného otvárania sa svetu; fenomenológii nezostáva nič iné, než kontemponovať toto otvorenie. V *Náčrte fenomenológie umenia* Madiney upozorňuje: „Skôr než je svet predmetom, je niečím, s čím sme vo vzťahu. To však nie je to najpôvodnejšie. Zoči-voči svetu je prvoradé byť otvorený – aby sme v ňom boli“ (Maldiney 1944, 222). Primárna rovina výskumu je teda viazaná na neprestajne sa predlžujúci okamih otvorenia vo vzťahu k tomu, čo nemá predmetnú ani symbolickú povahu – to znamená, že fenomenológ nezaújíma svet v zmysle potenciálne nekonečného súboru predmetov a možností, resp. svet ako určitá významová sieť vzájomného poukazovania. Fenomenológ sa učí pristupovať ku skutočnosti z formálnej perspektívy otvorenia (ktoré vlastne nachádza svoj komplementárny člen v pojme Prázdna, a nie, ako by sme logicky predpokladali, v pojme uzatvorenia): „Komplementárnym členom tohto otvorenia je Prázdno; nie prázdny celok, ale absolútne Prázdno: Nič, ktoré je nereprezentovateľné, keďže nie je spriehľadnené spektakulárnym pohľadom. Obsah udalosti (fr. évènement), ktorý je zároveň príchodom, nastúpením (fr. avènement) priestoru vyvstávajúceho práve z tohto Prázdna (...), toto prázdno, toto Nič (...) je tým, kde a v čom sa my sami stávame otvorenosťou vo vzťahu k jeho bytiu na spôsob umeleckého diela (fr. être-oeuvre). Prázdno možno maximálne privítať, nikdy ho však nemožno úmyselne anticipovať“ (Maldiney 1993, 324).

Ide tu o trojakú väzbu Prázdna, Otvorenia a priestoru: ľudské bytie implikuje subjektívnu otvorenosť vo vzťahu k nepredstaviteľnému a nereprezentovateľnému Prázdnu. Možno povedať, že vo svete sa stále stretávame „s prázdnu otvorenosťou“; v kategóriách časopriestorového vnímania to neznamená nič iné než fakt, že sme určitým spôsobom svedkami jedinečného zjavenia *blízkosti* diaľky. Akoby priestor prechádzal samým sebou naprieč hĺbkou, v ktorej sa vždy novým spôsobom artikuluje vznik určitej udalosti podľa zákonitosti rytmickej modulácie. Maldiney teda postuluje ako základnú formálnu dimenziu ľudského toto vynáranie sa blízkosti-vzdialenosti, na základe ktorej potom možno hovoriť o priestorovej genéze vôbec. Forma, podobne ako my, existuje iba v tejto hĺbke a v odstupe, to znamená cez to, čo je v nás, ale ako nezávislý moment, ktorý nepochádza sám zo seba, ktorému my dávame bytie tým, že *existujeme*. Pre formovanie formy a samotnú existenciu je však smerodajnejšie Prázdno alebo Nič. Protiklady by sa bez neho nemohli vzájomne transformovať, pretože by nedochádzalo k opätovnému uzavretiu každého z nich v sebe, t. j. k zrodu (zrod chápe Maldiney ako bezprostredne vyvolaný vznik formy pochádzajúcej z nej samej a z Prázdna). Nič je zahrnuté v extatickom vyvstávaní formy, ktorá sa otvára mimo všetkého vo svojom ústupe do seba, ktorý jej dovoľuje byť. Na základe tohto Prázdna sú forma a existencia v príbuzenskom zväzku. *Existenciálny rozmer* je teda *formálnym rozmerom*, ktorý ako jediný môže konstituovať pole fenomenologického výskumu.

Ľudská existencia sa potvrdzuje v tomto aktívnom prepojení s vlastným *Umwelt*-om, živým prostredím: ľudské, špecifická Prítomnosť sa javí ako križovatka dynamickej „unitridimenzionality“ (jednoty dĺžky, šírky a hĺbky), lúčovitej expanzie prázdneho priestoru. Jedno bez druhého je však nemysliteľné – podobne, ako keď na pláni zazrieme osamotene sa týčiaci strom, monolit alebo starú zvonicu; diaľka sa rozprestiera na ich základe. Pociťovanie sa v tomto zmysle javí ako skúsenosť bezprostredného kontaktu so svetom, ktorá

je tak otvorenosťou, ako aj – ešte nerozštiepenou – komunikáciou. Onú kontamináciu a zároveň inverziu blízkeho na vzdialené a naopak azda najlepšie vystihuje pocit závratu; skutočnosť sa neodhaľuje spektakulárnemu *pohľadu*. To, čo spôsobuje, že je daná vec vecou, je hĺbka sveta a svet ako hĺbka, prázdny horizont vyzývajúci vysloviť, preniknúť a premyslieť, ale z perspektívy skutočnosti, v ktorej je každé zjavenie udalosťou *par excellence*. Znamením tejto udalosti je potom prežívaná inakosť, ktorú nemožno previesť na identitu a totožnosť. „S inakosťou sa možno len stretnúť,“ píše Maldiney, a dodáva: „A každé stretnutie sa deje ako prekvapenie“ (Maldiney 1993, 80). Horizont otvorenia je horizontom vpádu udalosti – prekvapenia oslobodeného od každého *a priori*, projekcie či očakávania. Výrazy „som“, „existujem“ sú teda iba otvoreným rozvinutím blízkosti-vzdialenosti bytia: bytie je, uskutočňuje sa. Existovať potom znamená existovať vždy nanovo, udržiavať sa vo vyklonení smerom k nemu a zároveň ku Všetkému.

Je dôležité pochopiť, prečo Maldiney pôvodný závrät nad vlastným bytím-so-svetom vníma ako *stretnutie a komunikáciu*. Vo viacerých opisoch psychóz Maldiney zdôrazňuje transformačný potenciál stretnutia najčastejšie vo vzťahu k absolútne uzavretej prítomnosti schizofrénnych pacientov. Keď sa napríklad opýtame schizofrenika „Kde ste?“, odpovie nám: „Tu, v miestnosti. «Tu» však pre mňa nič neznamená“ (Rigaud 2012, 51). Schizofrenik vie, že sa kdesi nachádza, ale akoby sa so svetom vôbec nestretával. Je mu odňatá formálna možnosť transformácie – existuje, je niekde, niečo k nemu patrí, ale nemôže to v sebe ani mimo seba nikde objaviť; nemôže sa teda s vlastnou skutočnosťou bytia naozaj *stretnúť*. Ak je napríklad vyzvaný, aby prerozprával nejakú spomienku z detstva, začína spravidla „prenosovým blokom“: nedokáže prejsť k minulosti, pretože v jeho prítomnosti niet ani náznaku aktualizácie minulého a budúceho. Pre bežný život schizofrenika je tento absolútny defekt kontinuity charakteristický. Jeho existencia uzatvorená v prítomnosti sa nemôže otvoriť inému, v neustále opakovanom „ešte nie“ nemôže nastať žiadny prechod z atopickej oblasti ne-miesta smerom k integrálnej transformácii pociťovanej jednoty živého tela. Za normálnych okolností je ľudské telo ako prežívaná jednota vždy určitým spôsobom delimitované prostredím, je teda schopné do seba absorbovať (napr. bakteriálne) kontaminanty; telo neustále vstrebáva cudzorodé prvky. Naproti tomu psychotik sa stretnutiu vždy vyhýba, nepociťuje bytie a svet v sile jeho výrazu. Stretnutie, ktoré funguje ako ozdravná procedúra, je však výrazom pre príchod udalosti (nem. *Ereignis*, fr. *l'événement-avènement*) odohrávajúcu sa v rovine bytostného *pociťovania*, v patickej rovine rozvrátenia doterajšieho stavu, ktorá nás vystavuje nutnosti bezprostredného preusporiadania a znovuobjavovania seba samých. Predpokladá však ľudskú bytosť pripravenú na vpád toho, čo prichádza.

Udalosť *par excellence* predstavuje najmä stretnutie druhého človeka. Druhý, hovorí na ktoromsi mieste Levinas, je ten, koho si nemožno vymyslieť. Maldiney k tomu dodáva: „Druhý je ten, ktorým nemožno byť“ (Maldiney 2001, 103). Je tým, koho nemožno vyňať z jeho vlastnej možnosti v otvorenosti môjho slobodného projektovania. Vo vzťahu k druhému sme vždy v situácii absolútnej podriadenosti a pasivity, t. j. sme odkázaní na jeho prijatie. Túto pasivitu, ktorá je zároveň otvorenosťou – avšak otvorenosťou Prázdnu, Ničomu – možno vyjadriť nasledovne: Ako pasívni sme otvorení všetkému, čo sa nám môže

príhodiť, tomu jedinečnému a neopakovateľnému, ktoré nezodpovedá žiadnemu apriór-
nemu systému či odhadu. *Skutočnosť prepadá človeka ako neočakávané stretnutie.*

Literatúra

- ESCOUBAS, E. (2012): De la création – Penser l'art et la folie avec Henri Maldiney, Essai sur le pathique, le pathologique et le pathétique. *Les nouvelles d'Archimède*, 59 (6-7).
- KLEE, P. (1969): *Schöpferische Konfession. Das bildnerische Denken*. Basel/Stuttgart, Ed. Jürg Spiller.
- KOUBOVÁ, A. (2013): Topologie vnějšku a vnitřku v autorském herectví. *Filozofia*, 68 (1), 133-143.
- MALDINEY, H. (1973): *Regard, parole, espace*. Lausanne: Ed. L'Age d'Homme.
- MALDINEY, H. (1993): *L'art, l'éclair de l'être*. Seyssel: Comp'act.
- MALDINEY, H. (1994): Esquisse d'une phénoménologie de l'art. In: Escoubas, E., Giner, B.: *L'art au regard de la phénoménologie*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 197-250.
- MALDINEY, H. (1997): *Avènement de l'œuvre*. Saint Maximin: Théâtète.
- MALDINEY, H. (2001): Existence: crise et création. In: Maldiney, H., du Bouchet, A., Kuhn, R., Schotte, J.: *Existence. Crise et création*. Fougères: La Versanne.
- MALDINEY, H. (2003): *Art et existence*. Paris: Klincksieck.
- MALÉVITCH, K. (1974): Du cubisme et du Futurisme au Suprématisme. Le nouveau réalisme pictural. In: Malévitch, K.: *Écrits sur l'art I. De Cézanne au Suprématisme*. Lausanne, L'Age d'Homme.
- MARCELLI, M. (2014): Komunikácia a rytmus. *Filozofia*, 69, (1), 2-10.
- MAZON, P. (1928): Introduction à la Théogonie d'Hésiode. In: Hésiode: *Theogonie, Les travaux et les jours, le Bouclier*. Trad. P. Mazon. Societe d'Édition Les Belles Lettres.
- NOVOTNÝ, K. (2006): Fenomén mezi intencionalitou a počítkem. Levinas a Husserl. *Filozofia*, 61 (8), 622-630.
- RIGAUD, B. (2012): *Henri Maldiney. La capacité de l'exister*. Paris: Germina.
- RILKE, R.M. (1999): *Sonety Orfeovi*. Prel. T. Križka, V. Šabík. Bratislava: DAKA.
- SAUVANET, P. (2012): La question du rythme dans l'œuvre d'Henri Maldiney: approche et discussion. *Rhuthmos*, 28. október [zdroj]: <http://rhuthmos.eu/spip.php?article736> (navštívené 27. 6. 2014).
- STRAUS, E. (1956): *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*. Berlin: Springer.
- SVOBODA, K. (1944): *Zlomky předsokratovských myslitelů*. Praha: Česká akademie věd a umění.
- TELLENBACH, H. (2009): Změna atmosférična jako předejhra krizových proměn. In: J. Vojevodík, J. Hrdlička: *Osoba a existence. Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie (1930-1968)*. Brno: HOST, 363-401.
- VOJEVODÍK, J. (2009): Doslov. Člověk – duchovní osoba a její „rozvrhy světa“. Přínos a význam fenomenologicko-antropologické psychiatrie. In: J. Vojevodík, J. Hrdlička: *Osoba a existence. Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie (1930-1968)*. Brno: HOST, 412-453.

Táto práca bola podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy č. APVV-0164-12.

Pavol Sucharek
Inštitút filozofie a etiky FF PU
17. novembra 1
080 01 Prešov
Slovenská republika
e-mail: pavol.sucharek@gmail.com