

Čo je estetická skúsenosť?

LUDWIG LANDGREBE

Nie je náhodné, že nemeckí filozofi v posledných desaťročiach sa znova ujali témy „umenia“, ktorá sa zdala byť dávno takmer zabudnutá. Tento novo prebudovaný záujem má pozadie v svetodejinnom fenoméne neprestajného zrastania nášho sveta do *jedného* sveta – zrastania nie v harmónii, ale v spore. Moderné komunikačné možnosti, ktoré viedli k takémuto zrastaniu, sprostredkovali nám tiež oboznámenosť s dávny, tisícročia vzdialeným umením na všetkých svetadieloch. Bolo by povrchné záujem, ktorý sa prejavuje v obrovskej návštevnosti výstav, putujúcich svetom, redukovať na pud po senzáciách. Vzniká skôr otázka, čo tento záujem prebúdza. Je to odкрытие hĺbkových vrstiev v našom vedomí, ktoré nám doteraz zostávali skryté a očividne poukazujú na niečo, čo je spoločné všetkým ľuďom, takže sme uzrozmeneň o tomto spoločnom bez všetkého hovoriť ako o „umení“? Ako vždy musíme vychádzať ponajprv z faktu tejto uzrozmeneň. Aj keď platí, že záujem o umenie a jeho pestovanie v novších obdobiach boli záležitosťou určitých spoločenských vrstiev, tak predsa len poukázanim na tento fakt záujem o umenie sa nedá vysvetliť. Umenie jestvovalo dávno predtým, než tu bolo niečo také, ako na vrstvy rozčlenená spoločnosť. Počiatok má už „v primitívnych“ ornamentoch v mladšej dobe kamennej. Ani jazykovokritický odkaz na moc používania slov nemôže vysvetliť dôvody, prečo sa takéto užívanie slova ujalo. Je to očividne základná potreba človeka krášliť nielen seba, ale tiež svoje úžitkové predmety a svoje stavby, aj keď už odpadli všetky magické alebo náboženské motivácie. Filozofická reflexia venovala týmto prvým počiatkom umenia málo pozornosti. Nech sa už filozofi dnes akokoľvek trápia s otázkou, či je vôbec možné hovoriť filozoficky o umení, predsa len filozofická úvaha sa musí vystaviť tejto výzve a hľadať cestu, na ktorej by sa dala nájsť odpoveď na otázku, čo je dôvodom všeobecného záujmu o „umenie“. Má tu byť podaných niekoľko krokov na takejto ceste. Sú to kroky *fenomenologickej* úvahy, ale nemajú to byť nijaké programatické vyhlásenia, čo je fenomenológia. To má ukázať až samotný postup.

Ak umenie v dejinách človeka má počiatok v ozdoe a ornamente, tak to značí, že človek pri svojom zaobchádzaní s vecami svojho každodenného užívania („náčiním“ v zmysle Heideggera) a pri ich zhotovovaní odhalil v sebe schopnosť slobodnej hry svojich tvorivých síl, ktorou veciam, čo užíva, dodáva také stvárnenie, čo presahuje všetko žiaduce pre ich účelnosť. Medzi „umením“ a hrou jestvuje teda odpočiatku neoddeliteľná a elementárna súvislosť. Tiež tanec je prastarým „objavom“ a patrí k elementárnym životným prejavom človeka. Aby sa táto skúsenosť človeka so sebou samým odlišila od toho, čo sa v novovekej filozofii terminologicky označuje za skúsenosť, zaužíval sa výraz „estetická skúsenosť“. Avšak „súčasná konjunktúra rečí o estetickej skúsenosti – a napokon o skúsenosti vôbec – nie je znakom istoty, čo má tento pojem označovať“¹. Táto neistota je daná tým, že užívanie tohto výrazu odkazuje na celý trs neriešených

¹ OELMÜLLER, W. (Hrsg.): Kolloquium Kunst und Philosophie. Bd. 1. Ästhetische Erfahrung, 1981, s. 11.

otázok. Provokuje to pýtať sa na rozlíšenie, ktoré je vo význame tohto slova implikované: čo je to to iné, čo má byť skúsenosťou, ale nie skúsenosťou estetickou, ako sa k sebe majú navzájom? Ponúka sa odpoveď, že estetická skúsenosť sa vzťahuje na umelecké zdanie, kým skúsenosť samotná na reálnu skutočnosť človeka. Avšak filozofické implikácie platónskeho pôvodu, ktoré tkvejú v takomto rozlíšení, sú vo svojej problematickosti známe. Ďalej rečou o skúsenosti možno mieniť dve záležitosti: na jednej strane skúsenosť toho, kto s umením vstupuje do kontaktu, na druhej strane skúsenosť umelca pri práci nad jeho témou. Filozofické reflexie nad umením sa väčšinou vzťahujú k perspektíve vnímateľa. Aj tu opäť vzniká otázka, ako sa oboje, skúsenosť umelca a skúsenosť vnímateľa, majú k sebe. Je azda chápanie umenia, ak má dosiahnuť svoj cieľ, následným pochopením skúseností umelca? O tejto svojej skúsenosti sa umelci často vyjadrovali a tiež o tom budovali teórie.

Často je zavádzajúce, že takéto vyjadrenia používajú terminológie, aké sú v ich dobe zaužívané, čo historicky relativizuje význam týchto výpovedí. To je však ťažkosť, ktorá sa nedotýka len reflexí umelcov nad ich dielom a formulovania týchto reflexí pomocou slov s už fixovaným významom. Aj výpovede filozofie na tému „umenia“ musia používať slovník, aký sa utvoril v dejinách jazyka, ktorým sa filozofia vyjadruje. Pritom si môžu filozofi uvedomiť viacznačnosť slov, ktoré používajú, a musia tak konštatovať, že tieto slová a pojmové alternatívy, ktoré sugerujú, nevystačujú na precízne formulovanie otázok filozofie. Ukázalo sa to už pri situovaní výrazu „estetická skúsenosť“. Počiatkom fenomenológie v Husserlových Logických skúmaniach bolo to, že sa preukázali až dovtedy skryté ekvokácie základných slov, ako „predmet“, „predstava“ atď., s ktorými pracovala bežná náuka o poznaní. Takúto kritiku pojmového jazyka treba principiálne odlišovať od kritiky jazyka v analytickej filozofii, ktorej skryté predpoklady majú provenienciu v tradícii nominalizmu.

Východisko pre fenomenologickú kritiku filozofických pojmov bolo získané už úvodným situovaním výrazu „estetická skúsenosť“. Ukázalo sa pritom, že slovo skúsenosť môže byť použité v dvojakom ohľade. Analýzy skúsenosti bývali poväčšine orientované na to, *čoho* je skúsenosť skúsenosťou, na „predmety“ skúsenosti a spôsob, ako dospievajú k nášmu vedomiu, ako sa pre naše vedomie budujú. Tieto analýzy nedotýkajú sa spravidla však skúsenosti, ktorou takzvaný subjekt skúsenosti v tomto procese zakúšania niečoho prechádza sám so sebou. Môžu sa mu pritom otvárať nové možnosti zaobchádzania so zakúšanými vecami. V *takomto* zmysle sa hovorí o skúsenosti umelca. Dostačujúci opis skúsenosti je teda možný len vtedy, ak sa vezme do úvahy, že skúsenosť nikdy nie je len skúsenosťou niečoho, ale zároveň skúsenosťou zakúšajúceho so sebou samým.

Zostáva pritom, isteže, nesporné, čo je predpokladom pre každú skúsenosť. Skúsenosť sa začína zmyslami a to platí aj pre „estetickú skúsenosť“. Nepopierateľne možno povedať: „Bázu estetickej skúsenosti tvorí reálne zmyslové stretnutie s dielom, účasť na inscenácii, hlasná alebo tichá lektúra knihy“ (Bubner u Oelmüllera, s. 255). Bola by to len banálna výpoveď, čo opakuje samozrejmosť, keby neprovokovala k otázke, čo sa vlastne deje v takomto „zmyslovom stretnutí“, inými slovami, vec netkvie v definovaní pojmu „skúsenosť“, jeho *genus proximum* a *differentia specifica*, ale skôr v *opise*, ako sa

skúsenosť pre nás a v nás utvára, v jej *genéze*. Tá sa dá opísať tak, že to môže potvrdzujúco absolvovať každý, kto patrí k intersubjektívnemu spoločenstvu hovoriacich a mysliacich bytostí, pretože je to dianie, ktoré sa v *každom* jednom vždy už odohráva a odohralo, bez toho, že by sa muselo stať predmetom jeho reflexií.

Čo je potom „zmyslové stretnutie“, ktoré je bázou nielen estetickej skúsenosti, ale akejkoľvek skúsenosti vôbec? Mohlo by sa povedať, že prebieha v podobe názoru, teda v zrení. Avšak zmyslovým stretnutím je tiež počúvanie, nielen počúvanie hudby, ale aj zvukov a šumov vôbec. Už v každodennej skúsenosti môžu sa sluch a zrak vzájomne dopĺňať. Pri počúvaní rečníka pohľad na jeho gestá uľahčuje pochopenie zmyslu jeho slov. Pri pohľade na tanec stáva sa viditeľnou rytmika sprievodnej hudby. Tak odkazuje výraz „zmyslové stretnutie“ na prepojenie zraku a sluchu, neoddeliteľné už v každodennej skúsenosti. To platí, pochopiteľne, len pre normalitu, nie pre hluchonemých a slepých, u ktorých tieto chýbajúce funkcie sa dajú nahradiť inými spôsobmi označovania a tie sa postihnúť môžu naučiť. „Zmyslové stretnutie“ neprebíha teda len v podobe názoru, ale aj počúvania. Patria sem však aj hmat, uchopovanie a chôdza.² Vzhľadom na toto prepojenie možno pojem názoru rozšíriť tak, že budú doň zahrnuté všetky tieto funkcie zmyslovej bezprostrednosti. Avšak takéto rozšírenie nie je neproblematické, pretože ho možno pochopiť v duchu primátu zrenia, ktorý bol smerodajný pre grécku filozofiu. V istom rozšírenom zmysle hovorí aj Husserl o „kategoriálnom názore“ a o zrení podstaty. Avšak tiež to nie je bezprostredné uchopenie v zmysle „videnia ideí“, platónskeho *thigein*, ale je to vysoko komplexný proces.

Pokus rozšíriť pojem názoru má svoje korene v tom, čo je všetkým funkciám zmyslovosti spoločné. Vedú k vedomiu sebadanosti pociťovaného. Husserl hovorí, že máme „vec samu“. Keď naproti tomu vždy znova vstupuje do hry „klam zmyslov“, tak toto absolútne degradovanie zmyslov má predpoklad v tom, že by to malo byť výlučne len myslenie, ktoré človeku otvára pravdu skutočnosti. Samozrejme jestvujú zmyslové klamy, ale tie sa dajú korigovať ďalšími a inými zmyslovými dojmami. Len keď jestvuje táto možnosť korektúry, dá sa hovoriť o zmyslových klamoch. Táto korektúra môže byť vzájomná, takže vizuálna podoba dá sa potvrdiť alebo korigovať hmatom či uchopením. Tak je „zmyslová istota“ poslednou inštanciou, na ktorú musí apelovať akékoľvek potvrdzovanie skúsenosti. Aj prírodovedci si to dobre uvedomujú, hoci ich názory, na ktoré sa odvolávajú ako na poslednú inštanciu, sú sprostredkované vysoko komplikovanými zariadeniami, ako rádioteleskop, elektronický mikroskop, prístroje pracujúce s ultrazvukom atď.

Ukázalo sa, že zmyslová istota ako výsledok „zmyslového stretnutia“ nie je trpným prijímaním zmyslových dojmov, „impresiou“ v humovskom zmysle, ale *výsledkom genézy*. Dojem môže viesť k zmyslovým klamom, ktoré sa však dajú korigovať už naznačenými spôsobmi, pri vizuálnom dojme napr. pootočením hlavy alebo pristúpením bližšie, čo videnému prepožičiava zmenenú perspektívu, alebo ďalej hmataním a uchopením. Husserl funkcií týchto telesných pohybov, „*kinestézií*“ vo výstavbe predmetov vnímania venoval veľké skúmania (najprv v *Ideen II*, Husserliana IV, s. 55n.). Doteraz sa málo

² Porov. k tomu ešte vždy aktuálne dielo D. Katza *Der Aufbau der Tastwelt*, 1925.

bralo do úvahy, že už týmito skúmaniami kantovské postavenie do protikladu zmyslovosti ako receptivity a spontaneity rozvažovania ukázalo sa ako neudržateľné. Toto rozlíšenie prevzal aj idealizmus, a tak musí kvôli nedostatočnosti tohto rozlíšenia stroškotať každý pokus pochopiť svojbytnosť „estetickéj skúsenosti“ pojmovými prostriedkami z tejto tradície. Podľa Kanta zmyslovosť je „spôsobilosť (receptivita) získavať predstavy tak, ako na nás pôsobia predmety“ (Kritika čistého rozumu, s. 75); avšak táto afikovanosť nie je posledným faktom, od ktorého sa odvíja skúsenosť, ale predpokladá už množstvo telesných pohybov, kinestézií, ktorých si môžeme byť vždy v *ich výkone* vedomí *bez výslovnej reflexie* nad nimi. Dalo by sa proti tomu, isteže, namietat, že veď jestvuje aj prekvapivý zmyslový dojem, nevyhľadávaný kinestetickými pohybmi. Dojem môže byť potvrdením a v tomto zmysle naplnením očakávania, ktoré pohyb popoháňalo, alebo tiež aj jeho sklamaním. Môže to byť však aj dojem celkom neočakávaný, môže nás prekvapiť a eventuálne môže byť až taký desivý, že sme ako „zmyslov zbavení“. Číre neutrálne zmyslové dáta ako počiatok akejkoľvek skúsenosti teda nejestvujú. Ich myšlienka je produktom abstrakcie. Nikto nikdy nič také nemohol zakúsiť.

Zmyslovosť tak nikdy nie je čírou receptivitou ako nejaká trnosť, ale spontánnou súhrou kinestetických pohybov, ktorých nácvik sa začína v najranejšom detskom veku dlho pred nadobudnutím rečových schopností, a teda aj pred možnosťou reflexie; lebo tiež myslenie sa nedá oddeliť od kinestetického pohybu: mysliača reflexia, „premyšľanie“, potrebuje artikuláciu v jazyku, artikulácia zvukov (foném), z ktorých sa skladajú slová, je ako pohyb „rečových orgánov“, pier, jazyka atď. kinestetickým pohybom, ktorý sa človek musí naučiť a zvládnuť. To platí aj pre mlčanlivé myslenie, tichú úvahu; tá dospieva k svojmu cieľu, len keď sa jej kroky artikulujú v svojho druhu spomienke na zvuk vypovedaného slova. Pri hovorení vyslovený zvuk počúva zároveň ten, kto hovorí, a takto počuté kontroluje alebo zlepšuje. Deje sa to poväčšine bez akejkoľvek reflexie nad vypovedaným bezprostredne v neprerušenom výkone hovorenia. Ak vzniká reflexia nad vypovedaným: „Povedal som to správne?“, potom sa reč preruší.

Je to teda primárne systém kinestetických pohybov, v ktorom sa náš svet pre nás otvára. „Svet“ – konkrétne pochopený – nie je nič iné ako *dejisko možnosti seba pohybu* a inak pre nás nejestvuje nijaký svet. V tomto zmysle tiež rozvinutiu sebavedomia ako „myslím“, ktoré „musí mať možnosť sprevádzať všetky moje predstavy“ (Kant), geneticke predchádza skúsenosť schopnosti-pohybovať-sám-sebou. Tá je umožňujúcim základom, transcendentálnofilozoficky povedané, najelementárnejšou podmienkou možnosti akéhokoľvek spôsobu zakúšania. Avšak táto „podmienka možnosti“ nebola získaná spätným vyvodzovaním postupujúcim od zakúšania k jeho základu, ale je v skúsenosti výkonu pohybu pred akoukoľvek reflexiou nad ním. Tento pohyb zakúšajúci vždy už zakúša ako *svoj* pohyb: výkon a sebazakúšanie vykonávania sú teda bezprostredne jedno. Len tak je možné tiež kinestetické pohyby akéhokoľvek druhu bezprostredne v ich výkone meniť a korigovať. Pohybujúceho sa pritom plne pohlčuje výkon bez reflexie nad ním. Netreba teda na to rozvinutie sebavedomia, ktoré sa jazykovo artikuluje ako „myslím“ a môže iniciovať „uvažovanie“. (Slovo „úvaha“ tiež Kant používa ako rovnoznačné s „reflexiou“.)

Tento primát pohybu dovoľuje pochopiť pôvodný záujem, ktorý má všetko živé o pohyby vnímateľné v jeho okolí: to, čo sa pohybuje, vyčleňuje sa zo svojho pozadia.

Poukázanie na význam tohto vzťahu „figúra – pozadie“ pre každú skúsenosť bolo jedným z najdôležitejších objavov tvarovej teórie v psychológii. Avšak psychológovia ako empirici ďalej nedomýšľali, že tento objav poukazuje na *hlbkovú štruktúru vedomia*, ktorá rozbíja rámce tradičnej analýzy vedomia a „teórie poznania“, lebo tá od Descarta chápala „vedomie“ ako lineárny sled aktov a stavov v aktuálne prítomnom „teraz“. Toto „teraz“ nie je však nijaký bod, v ktorom jedno zmyslové dátum „afikuje“, za ním v ďalšom bode „teraz“ nasleduje ďalšie. V takomto tradičnom chápaní sa neberie do úvahy, že to, čo afikuje, budí ako „nápadné“ pozornosť, keď sa vydeľuje zo svojho pozadia. Pozadie tak zároveň zostáva v zornom poli. „Afekcia“ je teda v sebe členená, keďže obsahuje toto rozlíšenie. Nie je to len rozdiel v rámci „predmetov vnímania“. Ako predmet vnímania môžeme označiť aktuálne sa vyčleňujúcu vec, ale pozadie môže byť difúzne a temné, takže nepripúšťa nijaké rozlíšenia predmetov, ktoré by sa v ňom dali vnímať, je tu však rozdiel pozadia temného, čo neumožňuje nijakú viditeľnosť, a pozadia jasného, priehľadného. Sú to rozdiely farebnosti. Vnímateľné veci majú vždy svoju povrchovú farbu. Boli pokusy odlíšiť ju od farebnosti pozadia ako „plošnej farby“, ale toto označenie nie je celkom priliehavé: ako plošná farba javí sa len na maľbe, vo vnímateľnej skutočnosti vyplňa priestor. Tieto atmosférické charakteristiky ako charakteristiky „nálady“ majú pre estetickú skúsenosť obrovský význam. Stačí tu len poukázať na afektívny význam, aký môžu mať pre kinestetický pohyb. Temné pozadie možno si ako „ľahostajné“ nevšímať, alebo, ak je hrozivé, pri ďalšom pohybe sa mu vyhnúť. Pozadie môže však tiež „pozývať“ ďalej doň preniknúť kinestetickým pohybom. Pretože afikovanosť sa zakladá na „nápadnosti“, obsahuje teda v sebe už motiváciu k ďalším pohybom³. Môže to byť pohyb úniku, na druhej strane pohyb bližšieho pristupovania k už videnému, pohyb jeho uchopujúceho polapenia a ďalej nasledujúceho podrobnejšieho prezerania a preskúmavania uchopeného – čo je už raná detská hra. Vnímajúce prezeranie dosiahnutej veci, pričom sa vyjavuje jej farebnosť, jej tvrdosť alebo mäkkosť, nikdy nie je tým prvým, čím sa oboznamovanie s okolitým svetom začína, ale ako *rezultát* je sprostredkované kinestetickými pohybmi, ktoré k nemu viedli. Toto *sprostredkovanie* nie je teda výkonom reflexie, tkvie pred akoukoľvek reflexiou a vždy už prebehlo, kým vôbec ešte nejaká reflexia môže započatť.

Všetky tieto momenty zmyslovej skúsenosti nedostávajú sa v tradičnej analýze vzniku skúsenosti k slovu na tom systematickom mieste, ktoré im náleží. Táto analýza bývala vždy orientovaná na vnímanie materiálnej veci v priestore. V prospech tohto východiskového bodu akoby hovoril argument, že najprv vec musí byť vnímaná, aby sa jej práve uvedené charakteristiky mohli na nej ukázať. Aj Husserl svoje uvedenia do fenomenologickej metódy začínal exemplárnou analýzou vnímania veci a na tomto primáte vnímania vždy trval, hoci tento primát problematizovali mnohé jeho neskoršie analýzy. Ukázalo sa teraz, že existencia veci v priestore pre nás je *rezultátom* mnohovrstvinatej genézy v rozmanitosti kinestetických pohybov. Vnímanú vec v jej čírosti s jej materiálными a kauzálnymi charakteristikami nikto nikdy nevidel. Je to výsledok abstrakcie

³ K súvislosti kinestetického pohybu a potenciálnych očakávaní porov. HUSSERL: *Analysen zur passiven Synthesis*, Husserliana XI, s. 428.

od tých primárnych charakteristík, s ktorými sa to, čo sa javí, ukazuje v našom okolitom svete. Táto abstrakcia má iste dobre zdôvodnený motív: v týchto primárnych charakteristikách ukazuje sa vec tak, ako sa nám „subjektívne“ javí. Avšak vec vysvetliť značí predsa očividne „objektívne“, t. j. odhliadnuc od jej vzťahov k našej subjektivite, vymedziť ju tak, že jej vymedzenia bude môcť každá mysliača bytosť preverujúco zopakovať, a tak ich bude môcť „verifikovať“. Táto abstrakcia je teda predpokladom pre matematickú vedu o našom „vonkajšom svete“, „materiálnej prírode“. Pritom smerodajné rozlišovanie subjektu a objektu, „subjektívneho“ a „objektívneho“ nie je nič iné ako nenarušený vplyv karteziánskeho rozlišovania medzi *substantia cogitans* a *substantia extensa*.

Naproti tomu fenomenológia má za úlohu rozvinúť vedu o „radikálne subjektívnom“ (Husserl) a rozptýliť predsudok, že „subjektívne“ je okrskom kolísavých a individuálne rozličných javov, o ktorom nie sú možné nijaké výpovede s bezpodmienečne všeobecnou záväznosťou. Pri rozptýlení tohto predsudku poukazuje fenomenologická analýza a opis na niečo, čo nikde vo svete ako objektívne určiteľný fakt sa nedá nájsť, v čom sa však *každý* vyzná sám zo seba, keďže tieto zmyslové pohyby pred akoukoľvek reflexiou nad nimi vždy už vykonal. To platí pre všetkých ľudí, ako sme my: vždy sa už dokázali ponad okruh vlastného jazyka dorozumieť, dávno predtým, ako jestvovala objektívna veda novoveku. V takomto zmysle možno súhrn týchto všetkým známym zmyslových výkonov pochopiť ako to, čo je všetkým ľuďom spoločné a čo ich ako toto spoločné spája, takže práve o tom sú možné výpovede bezpodmienečnej všeobecnosti a nevyhnutnosti. Dotýkajú sa *najelementárnejšej podmienky každej možnej komunikácie* a tak aj „apriori“ ako podmienky jej možnosti.

Súhrn týchto vždy už dôverne známých výkonov možno samozrejme získať iba prostredníctvom reflexie. Avšak nijaká reflexia nevytvára alebo nevynachádza niččo nové, ale tematizuje to, čo sa udialo a prostredníctvom tejto tematizácie sa môže dostať k slovu. Je teda „dodatočným postrehovaním“ (Husserl). Reflexia preto nikdy „nevzniká z ničoho“, ale vždy má svoj popud. Vždy je vedená záujmom; je to zainteresovanosť na zdare vykonávaného pohybu. Je to úvaha: „Urobil som to správne?“, aby pohyb dosiahol svoj cieľ. To je jej funkciou už v každodennom živote, takže reflexia kontroluje a riadi konanie. Zasahuje až potom, keď bezprostredný výkon pohybu nevedol k cieľu. Potom je zabrzdzený alebo prerušený a po „úvahe“ primerane k účelu zmenený. Dosahuje uspokojenie, keď dospel k svojmu cieľu. Čo môže byť cieľom, je, isteže, „subjektívne“ a záväzné od premenlivej situácie, v ktorej sa vždy aktuálne prejavuje úsilie. Takúto reflexiu používa každý sám vo svojom bežnom živote.

Avšak *filozofická* reflexia ho prekračuje, keď sa pýta na *všeobecný* význam reflexie v živote človeka. Ako transcendentálna reflexia môže svoju úlohu splniť len vtedy, keď sa ozrejmi, odkiaľ musí vychádzať, aby predviedla, čo je to, čo je *všetkým* spoločné ako najelementárnejšia podmienka možnosti skúsenosti a komunikácie. Ako prvý výsledok sa teraz ukázalo, že to, čo je všetkým spoločné a v tejto bezpodmienečnej všeobecnosti a nevyhnutnosti vypovedateľné, je súhra zmyslového pohybu a reflexie, ktorá ho riadi a kontroluje. Funkcia reflexie je preto od základu funkcia *praktická*. Tak sa však doterajší spôsob rozlišovania poznávania a konania, teoretickej a praktickej filozofie problematizuje, lebo tiež poznanie je konaním v tom zmysle, ako sa jazykovo musí artikulovať

v „rečovom konaní“ ako kinestetický pohyb. Kant hovorí o „úkonoch rozvažovania“, ale tento výraz nebral dostatočne doslova. Jeho vlastné terminologické ohraničenia stáli mu pritom v ceste.

Táto úvaha akoby viedla veľmi ďaleko od svojho východiskového bodu. Bola však nevyhnutná, aby sa našlo *miesto*, z ktorého vôbec možno určiť rozdiel medzi estetickou skúsenosťou a všetkým ostatným, čo sa inak nazýva skúsenosťou. Rozdiel a prechod medzi nimi ukazuje sa už v bezprostrednom priebehu mnohočlennej hry kinestetických pohybov, a nie až v jej prerušení reflexiou. Táto hra kinestetického pohybu je vždy zameraná na dosiahnutie nejakého cieľa, napr. na preskočenie priekopy v behu alebo na prekonanie odporu, ktorý kladie drevo ako materiál pri zhotovovaní nejakého úžitkového predmetu. Dosiahnutie cieľa poskytuje uspokojenie v dvojakom zmysle; vzťahuje sa na jednej strane na to, že to, k čomu sa úsilie upínalo, bolo teraz dosiahnuté, na druhej strane na pohyb, ktorý bolo treba na to vykonať. Pohyby sa treba naučiť vlastnými pokusmi alebo napodobňovaním. Uspokojenie zo zdaru je teda zároveň „záľubou“ v *pohybe*, ktorý bol na to potrebný. „Záľubu“ navodzuje vždy lepšie a dokonalejšie zvládnutie pohybu. Pohyb možno predviesť „elegantne“, „graciózne“ alebo ťažkopádne; všetky môžu dosiahnuť svoj cieľ, ale graciózny pohyb prináša viac radosti ako ťažkopádny – radosti, ktorá napokon nemyslí na cieľ, ale na pohyb kvôli nemu samotnému čoraz viac stvárnovaný v „záľube bez záujmu“ – bez záujmu, pretože záujem na „úžitku“ pohybu pre „účel“, ktorému slúži, je vypojený. V tejto súvislosti treba hľadať aj pôvod tanca a ornamentu. Sú „bez účelu“; v nich oslavuje človek sám seba v bezúčelnej dokonalosti svojich pohybov. Je to slávnosť slobody človeka, ktorá v umeleckej tvorbe nadobúda svoje stvárnenie. Preto vzťah umelcov k držiteľom moci bol vždy prekerný a plný rizika. Súvislosť medzi estetikou a etikou filozofia vždy videla a v Kantovej Kritike súdnosti náukou o morálnej teleológii sa dostala do centra jeho systematiky. Vyrovnanie sa s Kantom viedlo by ďaleko za rámec tejto úvahy. Rovnako to platí aj pre vyrovnanie sa s Gadamerovou ontologickou interpretáciou hry (Wahrheit und Methode, s. 97 n.). Možno tu len naznačiť východiská pre takéto vyrovnanie sa. Zoči-voči takémuto základnému fenoménu slobody hry zlyháva pokus vysvetliť umenie „endeeticky“, t. j. vysvetliť ho jeho pôvodom z ľudských potrieb⁴.

Táto úvaha má za úlohu dospieť k miestu, kde je možné vymedziť, čo estetickú skúsenosť odlišuje od iných spôsobov zakúšania. Toto miesto sa dá nájsť v *prechode sebazakúšania od pohybu zameraného na cieľ a účel k pohybu bez účelu*. Sebazakúšanie slobodnej hry kinestetických pohybov je teda *transcendentálnym základom možnosti* dané „predmety“ skúsenosti chápať ako *umenie*. Táto možnosť slobodnej hry je bezpodmienečne všeobecná ľudská možnosť. Nešťastný je ten, kto vo „vážnosti života“ na ňu zabudol. Slobodná hra je hrou *ivolnenosti* od práce, kto ju nepozná, je zajatcom vlastných účelov. Táto slobodná hra začína sa už v najranejšom vývine dieťaťa a stáva sa súťažou, kto pohyby dokáže zvládnuť ešte lepšie a dokonalejšie. Záujem o veľké športo-

⁴ Porov. k tomu KOPPE, F.: *Grundbegriffe der Ästhetik*, 1983. – „Kvôli rozlíšeniu zvlášť od tvrdiacej reči („apofantickej“) nazývam reč artikulujúcu potreby tiež krátko ‚endeetickou‘ (podľa gr. endeés – potrebný).“ KOPPE, F.: cit. dielo, s. 126 – doplnok prekl.

vé preteky je tým, v znamení čoho celý ľudský svet je ochotný vzájomne sa spojiť. Keď sa tieto preteky dnes tiež nacionalisticky a komercializovane degradujú, tak to nie je len čisto moderný jav. Takýto vývin začal sa už veľmi skoro na gréckych olympijských hrách. Atléti sa tu mohli verbovať a kupovať.

Keď skúsenosť prechodu od účelovo viazaného pohybu ku kinestetickému pohybu bez účelu je miestom estetickéj skúsenosti, tak to treba rozumieť v dvojakom zmysle: na jednej strane ako sebazakúšanie vo vlastnom výkone alebo opakovaní pohybu, na druhej strane ako skúsenosť diela, ktoré prostredníctvom tohto pohybu vzniklo alebo sa utvára, ako umeleckého diela – ako diela *vytvoreného* v plastike, maľbe a architektúre, ako *utvárajúceho sa* v počúvaní, ako je to pri hudbe alebo reči. Schopnosť zvládnuť systém kinestetických pohybov a ich postupný nácvik je však niečo, čo je *všetkým* ľuďom spoločné. *Spoločná je tiež možnosť prechodu od účelovo viazaného pohybu k slobodnej „hre“* pohybu, v ktorej treba hľadať pôvod umenia. Tento prechod nemôže tkvieť v nejakej zvláštnej schopnosti, ktorú jeden človek má a druhý nie. Čo je potom to, čo dovoľuje vzájomne odlíšiť umenie a ne-umenie? Pýtame sa tak na oblasť, vnútri ktorej možno nájsť toto rozlíšenie.

Je pochopiteľné, že až podnes pri odpovedi na túto otázku vždy znova sú to pokusy siahnuť za Kantovu náukou o *obrazotvornosti*. Tiež Husserl na ňu narážal. Hovorí o „Kantovom hlbokomyseľnom, ale nejasnom učení o syntéze produktívnej obrazotvornosti. Keď Kant hovorí o analytickej syntéze, tak má na mysli poznanie rozvíjajúce sa v explicitných formách pojmu a súdu a toto podľa neho poukazuje na produktívnu syntézu. To nie je nič iné ako to, čo my nazývame *pasívnou konštitúciou*, totiž fenomenologickou metódou odhaliteľná súhra ustavične sa do vyšších podôb rozvíjajúcich intencionalít pasívneho vedomia, v ktorých sa pasívne deje mimoriadne mnohotvárne ... dávanie zmyslu a organizuje sa do rozsiahlych útvarov zmyslu a útvarov bytia...” (Analysen zur passiven Synthesis, Husserliana XI, s. 75n.). Práve táto syntéza je tou syntézou, ktorá má svoj základ v systéme hry kinestetických pohybov. Husserl ju označoval ako „pasívnu“, aby ju odlíšil od „spontaneity“ myslenia. Ale táto pasivita neznamená receptivitu v tradičnom zmysle ako trpnosť a ponechanie, aby sa s nami niečo dialo. Zmyslový pohyb má svoj vlastný druh „spontaneity“. Bez spontaneity jazykovej artikulácie nie je možná ani spontaneita myslenia. „Myslenie božie“ je metaforická reč. Kant túto „spontaneitu“ zmyslovosti prehliadol, a tak zmyslovosť ponechal nedocenenú. Zjednodušene možno povedať, že ju pokladal „len za dodávateľa materiálu pre myslenie“ (tak Boehm u Oelmüllera, s. 24). V skutočnosti treba „Kantove výsledky vyňať zo súvislostí, ktorých zdôvodnenie intendoval“ (tamže, s. 116). Dá sa tu len v krátkosti naznačiť, ako má takéto vyňatie postupovať.

Každý kinestetický pohyb je „odpoveďou“ na zmyslový dojem, na „afekciu“. Ale to, čo dojem vytvára, je opísané nedostatočne, keď sa pritom berú do úvahy len jeho vizuálne, akustické a taktilné charakteristiky. Dojem môže byť prekvapujúci alebo očakávaný; má pritom vždy charakter niečoho príťahujúceho alebo odpudzujúceho, potešujúceho alebo nepríjemného. Tiež rozdiel „krásneho“ a ošklivého je už daný v týchto charakteristikách, nevzniká až z reflektujúcej súdnosti a tiež nie z „hodnotového súdu“, ale má *predpredikatívny a predreflexívny charakter*. Tieto polarity označovala tvarová

psychológia práve ako „primárne“ zmyslové kvality (Koffka). Možno ich nazvať „primárnymi“, lebo sú rozhodujúce pre spôsob príklonu k tomu, čo afikuje. „Afekcia“ nie je teda danosťou zmyslového dáta – aj pojem zmyslového dáta je výsledkom abstrakcie, ale samotná „afekcia“ predstavuje vysoko komplexný proces.

Pri jeho ďalšom opise treba vychádzať z toho, že v zmyslovom vnímaní, vyvolanom afekciou, cieľ stojí pred očami ako ešte nedosiahnutý. Je očakávaný ako to, čo prostredníctvom vykonania pohybu má byť dosiahnuté. Je dožadovaný, pretože podľa všetkých doterajších skúseností dá sa dosiahnuť práve pohybom určitého druhu. Ku každému vedomiu, tiež k celkom elementárnemu a pre seba ešte temnému vedomiu patrí teda toto *presahovanie za jeho momentálnu prítomnosť*. Má vždy svoj „horizont budúcnosti“ – horizont sa pritom chápe ako dejisko možných pohybov. Toto napriahnutie sa k tomu, čo prichádza a ešte nie je prítomné, nemusí mať však charakter očakávania, pretože očakávanie znamená v bežnom fungovaní jazyka predstavovanie si toho, čo práve prichádza. Predstavovať si znamená vždy predstavovať si niečo *ako* niečo a je v tomto zmysle *určovaním* očakávaného. Avšak to je už krok reflexie. Vzťahuje sa na cieľ pohybu a je reflexiou nad pohybom, ktorý prebieha alebo už prebehol. Bez tohto prebiehajúceho alebo už absolvovaného výkonu nemá reflexia nič, na čo by sa mohla zamerať. Tak teda *prereflexívny výkon*, vedený dožadovaním sa cieľa, je predpokladom pre explicitné očakávanie. Toto prereflexívne napriahnutie sa pohybu do budúcnosti je fenomenologicky označované ako *protencia*, aby sa terminologicky odlišilo od explicitného očakávania. Protencia je teda *umožňujúcim základom všetkých spôsobov explicitných a tematických očakávaní*.

Na záver treba prebrať konzekvencie, ktoré vyplývajú pre vymedzenie pojmu obrazotvornosti, keď sa význam tohto slova vyberie zo systematickej súvislosti, akú má u Kanta. Možno ho potom použiť len vo význame, v akom ono poukazuje na funkciu, na ktorej sa zakladá možnosť skúsenosti umenia. U Kanta je táto otázka synonymná s otázkou podmienok možnosti vkusového súdu. Naproti tomu sa už ukázalo, že tento pôvod tkvie hlbšie než len na rovine predikatívneho súdenia. Kant odkazuje pri zdôvodňovaní vkusového súdu na „slobodnú zákonitosť obrazotvornosti“. Slobodná je obrazotvornosť ako „produktívna a samočinná“, ako „pôvodkyňa ľubovoľných foriem možného názoru“; ako taká môže byť tiež „básniaca“ (Kritika súdnosti, s. 78). V Antropológii (§ 28) sa k tomu dodáva: „Obrazotvornosť, pokiaľ vytvára ľubovoľné predstavy, nazýva sa fantázia.“ Že umenie má do činenia s fantáziou, javí sa už ako samozrejmosť. Avšak ešte nie je tým vyjasnené, čo fantázia vlastne je a zároveň akým spôsobom môže viesť produktívne hru slobodných pohybov a v akej miere je pritom slobodná. Znamená jej sloboda bezzákonnosť a tak subjektívnu svojvôľu bez všeobecného významu?

V týchto súvislostiach možno nadviazať na Husserlove analýzy fantázie: „Každý má svoj fantazijný svet, zatiaľ čo svet skúsenosti je pre všetkých jeden a ten istý svet“ (Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung, Husserliana XXIII, s. 522). „Fantázia je preto neviazaná, je slobodná a je spútaná len do tej miery, že musí odpovedať podstatnému štýlu horizontu sveta“ (tamže, s. 535). Tento všeobecný podstatný štýl horizontu sveta spočíva na všetkých spoločnom systéme zmyslových kinestetických pohybov, ktorými sa tento horizont otvára. Hranice ich možností sú preto zároveň *hranicami možností rozvíjania fantázie*. Vnútri týchto hraníc môže fantázia hrať svoju rolu práve tak v účelovo

zameranom pohybe, vedenom potrebami, ako aj v pohybe bez účelu, uskutočňovanom kvôli nemu samotnému. Každý pohyb má ako prítomný svoj horizont budúcnosti, do ktorého je v bezprostrednom prereflexívnom výkone protencionálne zameraný. V reflektovanom a reflexiou eventuálne prerušenom výkone má táto zameranosť charakter očakávania. Táto *protencionálna alebo očakávajúca zameranosť vpred vedie pohyb a dáva mu jeho smer*. Pritom sa spočiatku orientuje na už naučený a osvojený výkon pohybu, ktorý podľa doterajšej skúsenosti v podobných situáciách viedol k úspechu. Avšak môže vyvstať tiež niečo celkom nové a doteraz neznáme ako prekážka, pri ktorej prekonávaní nijaká spomienka na ranejšie príklady pohybových situácií nepomáha. Schopnosť „raz to skúsiť celkom inak“, prekonanie doteraz dôverne známych možností pohybu prekvapivým „nápadom“ spočíva na *sile a bohatstve fantázie*. Platí to práve tak pre účelovo viazané pohyby, ako pre pohyby slobodné, vykonávané kvôli nim samotným, z ktorých vzniká umenie. Od tejto funkcie fantázie, ktorá slúži vždy nejakej aktivite, treba rozlišovať fantáziu, ktorá je slobodná v tom zmysle, že sa oddáva vzniku a zániku svojich výtvorov, až sa v tom stráca – celkom v protiklade voči prv uvedenej fantázii, ktorú môže uviesť do pohybu koncentrácia na nejakú nevyriešenú úlohu.

Toto krátke pripomenutie fantázie bolo by medzerovité, keby sa neuviedlo, čo je prameňom jej bohatstva. Je to *asociácia*. Súvislosť fantázie s asociáciou je známa z psychoanalýzy. Avšak asociácia sa väčšinou ešte vždy chápe v mechanisticky zúženej podobe jej interpretácie (podanej Humom). Naproti tomu je asociácia *centrálny titul v Husserlovej genetickej fenomenológii*. E. Holoenstein tieto jeho reflexie zhrnul a ďalej rozvinul⁵. Asociáciu treba fenomenologicky chápať ako každému v prežívaní a opise dostupný *priebeh odkazovania od niečoho daného na iné nedané*. Avšak primárne nie sú dané jednotlivé dáta (impresie), ktoré sa asociujú, ale daná je vždy v každej prítomnosti určitá *oblasť*, v ktorej sa zdržiavame, s jej popredím a pozadím rozplývajúcim sa v neurčitosti. Čo z tejto oblasti afikuje, má ako afekcia všetky už opísané, nielen kognitívne charakteristiky. Tento ustavične prítomný celkový dojem je už sám „*pra-syntézou*“, v ktorej sa pospájalo množstvo dojmov zo všetkých zmyslových oblastí a tie na seba navzájom odkazujú. Všetko z toho má svoju asociatívnu silu; ak je v nejakej spomienke navodený vizuálny dojem, tak môže odkazovať na všetky ostatné, ktoré kedysi boli spoludané. V akom „svetle“ to, čo je nové, bude prijímané, závisí od toho, ktoré asociatívne spomienky na skôr zakúsené sa pritom prebudia, závisí teda od prítomných skorších životných skúseností. Bohatstvo „nápadov“, ktoré otvárajú celkom nové možnosti pre schopnosť sebahyby a umožňujú ich stvárňovanie v podobe umenia, závisí tak z veľkej časti od životného príbehu umelcov a ich skúseností. Jestvuje teda *postupný prechod od pohybu bez účelu k jeho stvárneniu v umení*. Nesmie sa priveľmi náhľane hovoriť, že to tkvie vo zvláštnom nadaní. Také slovo netreba eliminovať eventuálne len z politických dôvodov v oblasti vzdelávania. Lebo pri všetkom prebádaní základov týchto možností zostane vždy niečo neznáme, čo ako posledný fakt a zároveň ako záhadu dejín treba len rešpektovať. „Ja“ žije ustavične v médiu svojich dejín, všetky jeho ranejšie živúcnosti zapadli a pôsobia ešte ďalej v tendenciách, nápadoch, pretvoreniach alebo zvnútorneniach ranej-

⁵ Phänomenologie der Assoziation. Phänomenologica Bd. 44, 1972.

ších živúcností a v útvaroch zliatych z takýchto zvnútornení“ (Husserl, Ideen II, II. Beilage, Husserliana IV, s. 338).

Ludwig Landgrebe: Was ist ästhetische Erfahrung? Distanz und Nähe. Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart. Würzburg, 1983, s. 129 – 144.

Zborník Distanz und Nähe bol dedikovaný W. Biemelovi k 65. narodeninám.

Ludwig Landgrebe (9. 3. 1902 – 14. 8. 1991) súbežne s absolvovaním štúdia filozofie u E. Husserla vo Freiburgu bol od polovice dvadsiatych rokov jeho privátnym asistentom, podieľal sa na prepisovaní a redigovaní Husserlových rukopisov. Po r. 1933 sa mohol habilitovať len v ČSR na pražskej nemeckej univerzite. V Prahe sa podieľal na aktivitách Cercle philosophique de Prague, založeného analogicky voči Pražskému lingvistickému krúžku (vrcholom aktivít filozofického krúžku bola zrejme pražská návšteva a prednášky E. Husserla v r. 1935). Po r. 1945 L. Landgrebe pôsobil ako docent, resp. profesor na univerzitách v Hamburgu, Kieli a Koline nad Rýnom. Dôležité knižné práce: Phänomenologie und Metaphysik (1948), Philosophie der Gegenwart (1952), Der Weg der Phänomenologie (1963), Phänomenologie und Geschichte (1968), Faktizität und Individuation. Studien zu den Grundfragen der Phänomenologie (1982).

V českom preklade je knižne k dispozícii Filozofie prítomnosti. Německá filozofie 20. storočia (1968) a ďalej časopisecky dôležitý, dnes už klasický text z r. 1939 Husserlova fenomenologie a motívy její transformace (Filozofický časopis 1992, č. 2 a 3). Pracovný a filozofický profil L. Landgrebeho podal v hutnom úvode k prekladu z r. 1968 J. Patočka.

Ku kontaktom s pražským prostredím vrátil sa L. Landgrebe po rokoch v krátkom texte Spomienky fenomenológa na Cercle linguistique de Prague (v americkom zborníku k polstoročiu od vzniku krúžku Sound, Signe and Meaning, 1976), ako aj v rozsiahlejšom texte Spomienky na môjho priateľa Jana Patočku – filozofa svetového významu (Perspektiven der Philosophie III, 1978).

Preklad textu L. Landgrebeho o estetickej skúsenosti rešpektuje a reprodukuje autorov spôsob citovania a práce s literatúrou. Kritika čistého rozumu je citovaná podľa prekladu T. Münza (1979), na jednom mieste bolo však potrebné vrátiť sa k zneniu originálu; Kritika súdnosti je citovaná podľa českého prekladu V. Špaleka a W. Hansela (1975).

Preklad vznikol v rámci projektu inštitútu semiotiky a filozofie umenia, podporeného v r. 2002 Vzdelávacou nadáciou Jana Husa – grant CI.

Preklad a poznámka: F. M.