

K FENOMENOLÓGII UMELECKEJ KRITIKY

MICHAL LIPTÁK, Filozofický ústav SAV, Bratislava, SR

LIPTÁK, M.: Towards the Phenomenology of Art Criticism
FILOZOFIA 72, 2017, No. 10, p. 813-824

Husserlian phenomenology can analyze the art criticism in two ways: first, it can analyze its very transcendental possibilities; second, it can analyze it as a particular cultural institution. The former approach places art criticism within analyses of pure consciousness at the “crossroad” between aesthetic and natural attitude while arguing for primacy of the aesthetic experience in artistic value judgment. This analysis comes with a particular normative prescription for the art criticism. However, such prescription does not sufficiently address the multifaceted tasks the living art criticism takes upon itself. Therefore, the article investigates and outlines the latter approach, too, that is, the ways in which Husserlian phenomenology can engage with the art criticism as a cultural institution. Leads are offered by Husserl’s treatment of the ethical dimension of vocation, which could be fruitful for the art criticism as well.

Keywords: Edmund Husserl – Aesthetics – Art criticism – Value – Axiology – Vocation

Úvod. Umenie sa dostáva do poľa skúmania husserlovskej fenomenológie rôznymi spôsobmi v rámci hlavnej fenomenologickej témy, ktorou je skúmanie oblasti čistého vedomia. Dostáva sa doň napríklad ako skúmanie estetického postoja, resp. estetického vnímania, ako skúmanie obrazového vedomia, ako skúmanie estetickej hodnoty či hodnoty všeobecne, ako kultúrna inštitúcia, sedimentovaná tradícia či ako povolanie. Fenomenológia v Husserlovom chápaní mala vždy ambície presahujúce oblasť logiky či epistemológie; išlo o to, „zistiť principiálne formy a vecné vzťahy, ktoré sa dávajú ako ony samy, a prostredníctvom týchto samodaností realizovať, posudzovať a zhodnocovať logické, etické a axiologické pojmy a zákony, ktoré si nárokujú na principiálny význam“ (Husserl 2001, 49; Hua II, 52). Ako oblasť, kde sa formujú axiologické pojmy a zákony, dostáva sa do poľa skúmania fenomenológie aj umelecká kritika. Znamená to však, že umelecká kritika musí najprv „naivne“ formulovať kritériá, ktoré sú následne fenomenologicky posudzované?¹ Alebo môže fenomenologická analýza objasniť samotné formulovanie kritérií, či dokonca priamo tieto kritériá formulovať? Čo môže husserlovska fenomenológia povedať umeleckej kritike o jej vlastnej podstate, metóde a v konečnom dôsledku

¹ Obdobne je to v prípade epistemológie: „Aj keď kritika poznania nesmie vopred prevziať žiadny poznatok, môže každopádne začať tým, že si taký poznatok sama dá“, pričom „prirodzene ide o taký poznatok, ktorý nezdôvodňuje“. Poznanie vôbec je potom „uvedené v pochybnosť“, „to však znamená: nepopiera sa, že poznanie vôbec existuje (to by viedlo k sporu), ale tvrdí sa, že poznanie predstavuje istý problém, totiž otázku, ako je možný nejaký jemu pripisovaný výkon vystihnúť; možno dokonca pochybujem aj o tom, či je možný“ (Husserl 2001, 36-37; Hua II, 33-34).

o jej úlohe a poslaní? Fenomenológia tu nemôže v princípe povedať o umeleckej kritike viac, než vie povedať o sebe. Môžeme však sledovať určité paralely medzi rozvojom fenomenológie a umeleckou kritikou.² Tento paralelný pohyb bude zaznamenaný v dvoch krokoch: (1) najprv bude fenomenológia a umelecká kritika ukázaná ako pokus o stanovenie univerzálne platných kritérií posudzovania vedeckosti bádania, resp. hodnoty umeleckého diela; tento prístup sa však následne ukáže ako neúplný, pričom (2) v rámci fenomenológie to bude viesť k reflexii vlastného poslania v spoločnosti a v dejinách. Obdobná reflexia bude vykonaná aj v umeleckej kritike.

Vo fenomenológii išlo spočiatku o uchopenie možností filozofie v boji proti rôznym formám relativizmu a skepticizmu. K takto vymedzenému priestoru sa potom mohli vzťahovať opätovné a čoraz hlbšie filozofické reflexie otvárajúce nové horizonty. Podobne aj pri umeleckej kritike ide najprv o to, vysporiadať sa s relativizmom a ukázať jej základnú možnosť, totiž že tu je vôbec niečo, o čom možno vzájomne komunikovať.³ Aj prípadné nájdenie univerzálnych kritérií hodnotenia je však v skutočnosti len začiatkom hlbšieho skúmania, pri ktorom je nutné reflexívne ukázať povahu a pôsobenie živej umeleckej kritiky. Dôležitou líniou tu bude téza, že Husserl vždy implicitne či explicitne videl konečné zdôvodnenie fenomenologických bádání v sociálnej praxi, aj keď konkrétna povaha sociálnej praxe zostávala otvorenou témou. Toto konečné zdôvodnenie však nijako nestratilo svoju transcendentálnu povahu (nešlo o zdôvodnenie historické, sociologické, psychologické atď.).⁴ Rovnaká línia bude viesť paralelnými úvahami o umeleckej kritike.

Umelecká kritika ako veda. Vo *Filozofii ako prísnej vede* sa Husserl sťažuje, že „nedokonalosť filozofie je úplne iného druhu než nedokonalosť všetkej vedy. Nie že by disponovala nejakým neúplným či len v jednotlivostiach nedokonalým systémom náuky; nedisponuje vôbec žiadnym. Každá jednotlivosť a všetko dohromady je v nej sporné, každá zaujatá pozícia je záležitosťou individuálneho presvedčenia, školského poňatia, „stanoviska““ (Husserl 2013, 4; Hua XXV 5). Husserlovo riešenie tejto situácie spočíva najmä v kritike prevládajúcich koncepcií – naturalizmu a historicizmu –, ktoré podľa neho znemožňujú fungovanie filozofie ako prísnej vedy, a následne v pozitívnom založení vedeckého fundamentu filozofie ako fenomenológie, ktorej „výskum musí byť zameraný na vedecké poznanie podstaty vedomia, na to, čím vedomie vo svojich všetkých rozlíšiteľných formách *samo* ‚je‘, čím ‚je‘ vo svojej *podstate*, zároveň však i na to, čo ‚znamená‘, ako aj rôzne spôsoby, v ktorých (...) mieni *predmetnosť*, aby ju eventuálne ‚preukázal‘

² K paralelám medzi husserlovskou fenomenológiou, estetikou a umením pozri (Vydrová 2008; Lipták 2013a).

³ Postaviť najmä existenciu tohto priestoru na diskusiu proti klasickému *de gustibus non est disputandum* som sa pokúsil v práci (Lipták 2014).

⁴ Práve v dôsledku transcendentálnej povahy skúmania však na tejto úrovni bude nevyhnutne dochádzať k prelínaniu etiky, estetiky a sociálna, ktoré sú spoločne zjednocované v transcendentálnej téme *normativity*. Nasledujúce úvahy budú v určitých pasážach kĺzať po viacerých týchto rovinách, no v konečnom dôsledku budú materiálne zjednotené vo fenomenologicky vyjasnenom pojme umeleckej kritiky.

ako „platnú“, „skutočne“ súcú“ (Husserl 2013, 18; Hua XXV 15-16). Zároveň si uvedomuje, že „prvým počiatkom nie je nič iné než vyjasňovanie spočiatku očividných, najhrubších ekvivokácií“, keďže „definitívna fixácia vedeckej reči by predpokladala zavŕšenú analýzu fenoménov“ (Husserl 2013, 24; Hua XXV 20-21). V tom čase Husserl implicitne predpokladá, že dôvodom, prečo filozofia nedosiahla vedecký status – t. j. prečo komunita filozofov nefunguje podobným spôsobom ako komunita vedcov a vo filozofii chýbajú „paradigmy“ –, bola táto absencia fundamentu a že dôsledné fenomenologické analýzy čistého vedomia samy osebe budú fungovať ako motivácia fungovania filozofie ako vedy, t. j. zabezpečia formovanie komunity filozofov podľa vzoru vedeckej komunity. Inými slovami, fenomenologicky fixované pravdy budú filozofom skutočne zjavné. Zároveň však budúca existencia fenomenológie ako filozofie vo forme prísnej vedy mala definitívne zdôvodniť platnosť fenomenologických zistení, t. j. mala byť dôkazom ich objektívnosti.

Husserlovo dobové konštatovanie nedostatkov filozofie možno vzťahovať aj na aktuálnu situáciu umeleckej kritiky. Je určite možné *ex post* skúmať recepciu toho či onoho diela a z toho usudzovať na jeho hodnotnosť. No hodnotenie, o ktoré v umeleckej kritike v prvom rade ide, často odhaduje recepciu diel *pro futuro*, resp. recepciou diela sa nezaobrá. Pri tomto hodnotení sú aplikované rôzne kritériá a je zjavné, že ak má umelecká kritika prekonať relativizmus, je nutné nájsť v istom zmysle objektívne kritériá. Aj v normatívnej disciplíne umeleckej kritiky ide o nájdenie „základnej normy“ (Husserl 2009, 55; Hua VIII, A/B 45). Toto hľadanie musí byť založené na fenomenologických skúmaníach umeleckej situácie, keďže „normatívna disciplína vyžaduje znalosť nenormatívnych právd“ (Husserl 2009, 57; Hua VIII, A/B 49). Nájst' kritérium – to je teda prvá úloha fenomenológie umeleckej kritiky. O formulovanie takéhoto kritéria som sa pokúsil na inom mieste (Lipták 2013b, 53-185); tu teda argument len zhrniem.

Umelecká skúsenosť – vnímanie umeleckého diela – je vo svojom jadre určená ako estetická skúsenosť: „Všetko umenie je estetické“ (Hua XXIII, 542). Následne je estetické páčenie sa určené ako „fundované neutralitným vedomím perceptívneho alebo reprodukívneho obsahu“ (Husserl 2004, 240; Hua III, 239; k modifikácii neutrality a k estetickému vnímaniu pozri tiež Hua XXIII, 578-588). Neutralitné vedomie stojí proti pozicionálnemu vedomiu, u ktorého „doxická potencialita vedie ku skutočne kladúcim doxickým aktom“ (Husserl 2004, 235; Hua III, 234). Neutralitné vedomie naopak „úplne ruší každú doxickú modalitu“ (Husserl 2004, 223; Hua III, 222). Kým v pozicionálnom postoji kladiem predmety vnímania či hodnotenia do celkového kontextu sveta a do súvisu so všetkými ostatnými predmetnosťami, v neutralitnom postoji od tohto kontextu odhliadam. Na inom mieste Husserl označuje situáciu vnímania umeleckého diela ako „pasívny konflikt“ (Hua XXIII, 511-513), nakoľko vnímanie umeleckého diela so sebou nesie „charakter neskutočnosti (*Unwirklichkeit*), konfliktu (*Widerstreit*) so skutočne prítomným“ (Hua XXIII, 47), t. j. s celým inak pozicionálne kladeným kontextom. Konflikt však musí byť práve pasívny (neutralizovaný), pretože snaha o rozriešenie konfliktu – ako je to napr. pri snahe „rozkódovať“ optickú ilúziu, čo je aktívny konflikt – by automaticky rušila noematický korelát estetického vnímania, a teda prakticky aj možnosť umenia.

Hodnotenie je takisto vykonávané buď v pozicionálnom, alebo v neutralitnom postojí. V rámci normálneho vnímania „záujem vo vnímaní, ktorý vedie receptívnu skúsenosť, je len začiatkom záujmu v poznaní v pravom zmysle“, ktorého cieľom je „fixovať výsledky kontemplatívneho vnímania ‚raz a navždy‘“, čo vyúsťuje do „predikatívneho poznania, pričom v predikatívnom súde ako jeho úložisku sa konštituuju nové predmetnosti“ (Husserl 1939, 232-233). Výsledky pozorovania a výsledky hodnotenia sú fixované v pozíciách a hodnotiacich súdoch a ako také sú kladené. To platí takisto aj o estetickom hodnotení, pri ktorom to, „čo sa javí, je neustále charakterizované ako *skutočné (wirklich)*. Túto skutočnosť však ‚neuchopujem‘, ‚nekladím‘ ju, ‚nežijem v presvedčení‘; nevykonávam ‚doxické privracanie sa‘. Estetické hodnotenie – *to* vykonávam“ (Hua XXIII, 442). Estetická hodnota takto prežíva ako „fixovaná“ kladúcim hodnotiacim aktom aj po skončení estetického vnímania, po prechode z neutralitného do pozicionálneho postoja, pričom rovnako prežíva aj vedomie jej motivovanosti (aj keď motivačný základ vo svojej podstate je už nedostupný; nie je dostupný ani v spomienke).

Problém je potom nasledovný: Pozicionálny a neutralitný postoj nemôžeme zastávať súčasne, vždy zastávame len jeden z nich, a práve jeden z nich, aj keď sú principiálne reverzibilné (Hua XXIII, 513-515). Prechod od pozicionálneho k neutralitnému postoju predstavuje vždy radikálny zlom v živote vedomia (Husserl 2004, 228; Hua III, 227).⁵ Estetickému predmetu ako korelátu estetického vnímania tak chýba premostenie s nemodifikovaným vnímaním, čo v súvislosti s tým, že v neutralitnom postoji je kontext – vrátane druhých ľudí – neutralizovaný, spôsobuje, že obsahy daného estetického vnímania nie sú priamo intersubjektívne. Hodnotiaci súd síce existuje ako určitý index aj po skončení vnímania a je intersubjektívny, ale jeho priamy motivačný základ nemožno zdieľať a jeho komunikovateľnosť je veľmi náročná. Po zavedení konceptu „typu“ (Husserl 1939, 140) ako ešte hlbšieho, pasívneho podkladu skúsenosti je možné skúmať, ako typika operuje pri premostovaní pozicionálneho a estetického postoja prostredníctvom asociačných syntéz (Lipták 2013b, 86-96),⁶ no Husserl z tohto správne nevyvodzoval závery ohľadom hodnoty umenia či pojmu umenia.⁷ Vyplýva však z toho stále to, že pozicionálny aj neutralitný postoj, aj keď sú nezlučiteľné, stoja na rovnakom najhlbšom základe (porov. Lipták 2014, 106-111).

Z uvedeného pre umeleckú kritiku vyplýva nasledovné: môže sa venovať zdôvodňovaniu estetického hodnotenia tým, že sa bude pokúšať lokalizovať zdroj estetickej hodnoty v umeleckom diele ako estetickom predmete; takýto postup môže učiť čitateľov kritik vnímať v dielach dané estetické hodnoty (Lipták 2014, 120-121). V dôsledku intersubjektívnej

⁵ Brinker tu u Husserla identifikuje „buď/alebo“, ktoré „zahŕňa nemožnosť vytvoriť perceptívne vedomie a obrazové vedomie toho istého predmetu v tom istom čase“. Husserl opisuje estetické vnímanie ako „akt, ktorý absorboval a pretransformoval matériu a danosti predchádzajúceho perceptívneho vedomia a prispôbil ich novej intencionalite“ (Brinker 1984, 143-144).

⁶ Nemožno tu hovoriť o blízkych pasívnych syntézach homogenity a heterogenity, avšak „asociaatívne prepojenie existuje medzi *všetkými* zážitkami Ja“ (Husserl 1939, 211).

⁷ V otázke „definície“ umenia sa Husserl uchýľuje k chápaniu umenia ako špecifického kultúrneho typu, resp. inštitúcie (porov. Hua XXIII, 517).

nekomunikovateľnosti motivačných základov samotných – t. j. samotných estetických predmetov – je však takýto prístup vždy do určitej miery arbitrárny. Alternatívne sa môže umelecká kritika venovať analýze technických a kompozičných aspektov umeleckého diela a na tom zakladať hodnotenie. Kompozičné aspekty sú intersubjektívne zdieľateľné a skúmateľné, no dochádza tu k odklonu od estetična ako toho, čo v konečnom dôsledku robí umenie umením. Najuniverzálnejší je teda taký prístup, pri ktorom sa akceptuje, že konečným účelom umenia je pôsobiť esteticky, a skúma sa schopnosť daného diela pôsobiť kontinuálne esteticky, aby sa k nemu recipient nestal esteticky indiferentným. Inými slovami, skúma sa nevyčerpatelnosť diela.⁸ Interpretácie aj analýzy pracujú s kompozičnými aspektmi diela, no následne sú vždy opätovne „testované“ v estetickom vnímaní. Umelecko-kritická práca je vždy nevyhnutne neukončená a žiadne hodnotenie nemožno vnímať ako definitívne, no akceptácia spoločných metód a kritérií – základnej normy podloženej nenormatívnym fenomenologickým bádáním – umožňuje umeleckej kritike, aby postupovala v podstate ako veda.

Umelecká kritika ako povolanie. Pri vyššie uvedenom postupe by však umelecká kritika prakticky v mnohom odhliadala od existujúceho spoločenského kontextu. Konkrétny umelecký kritik žijúci v tomto kontexte s tým nemusí súhlasiť a je otázne, či by takýto vedecký postup umeleckej kritiky bol vôbec žiaduci. Štandardne totiž umelecká kritika nie je len nezaujatým skúmaním, ale má aj pedagogickú či emancipačnú funkciu. Umelecká kritika existuje akoby v dvoch modoch: vo vedeckom a v angažovanom. Dokáže fenomenologická analýza preniknúť aj do problematiky angažovanosti tak, aby angažovanosť nebola len arbitrárnym prívieskom?

Tu opäť pomôže sledovať určité paralely medzi fenomenológiou, umeleckou kritikou, a teraz už aj etikou. V roku 1935 Husserl píše: „Popieranie vedeckej filozofie – nutnosť zamyslenia, zamyslenia historického – ako je tu treba dejín? *Filozofia ako veda*, ako vážna, prísna, ba apodikticky prísna veda – *ten sen je dosnivaný*“ (Husserl, 1996, 549; Hua VI, 508). V tom čase už bolo jasné, že fenomenológia sa fakticky nestala vedeckou filozofiou v tom zmysle, že by sa stala akousi všeobecne akceptovanou paradigmatom a že by sa vytvorila komunita filozofov postupujúcich podľa vzoru exaktných vied.⁹ Husserla už nezaujímajú ani tak to, čo môže mať filozofia spoločné s vedami, ale to, v čom sa od nich líši, v čom je jej absolútne špecifická zvláštnosť (Husserl 1996, 525; Hua VI, 487). Namiesto kontinuálneho prekonávania minulosti, ako sa to deje v exaktných vedách, vo filozofii „filozofická minulosť aktuálne motivuje filozofov súčasnosti“. Pre filozofa je „*obklopujúci svet, siahajúci retrospektívne až k zrodu filozofie a filozofickej generativity*,

⁸ V princípe tu treba súhlasiť s Dufrennom, podľa ktorého „estetický predmet je nevyčerpatelný (...) vďaka svojej hĺbke“, pričom hĺbka je „mnohosťou významu“ (Dufrenne 1953, 493).

⁹ Navyše, v roku 1935 už Husserl nemohol napísať to, čo napísal v roku 1911, a síce že aktuálna doba sa neoprávnene nazýva dekadentnou, pretože „v dejinách sa sotva dá nájsť epocha, v ktorej bola uvedená do pohybu taká suma pracujúcich síl, ktoré sú pri diele s takým úspechom“ (Husserl 2013, 70; Hua XXV 60).

jeho živou prítomnosťou“ (Husserl 1996, 526-527; Hua VI, 488-489).

Od 20. rokov sa do Husserlovho uvažovania čoraz viac dostáva téma sociálneho sveta, aj keď, ako správne poznamenáva Miettinen (2016, 62), „Husserlov projekt ‚sociálnej ontológie‘ nebol odklonom od moderných transcendentálnych filozofií“. Jednak skúmanie štruktúr vedomia v rámci jednotlivého *ego* sa ukazuje ako nedostatočné a intersubjektívna sa ukazuje pri uchopení objektivity a transcencie v pravom zmysle ako nevyhnutná (Steinbock 2013, 74-78).¹⁰ Jednak dochádza k reflexii samotného postavenia fenomenológie v spoločnosti, čiže implicitne sa kladie otázka, ako z nej môže reálne vzísť intersubjektívna skúsenosť a spoločný výkon. Fenomenológia má ambíciu byť vedou, „no veda samotná je jednou z kultúrnych foriem; je oblasťou možného spoločenského života a spoločenského fungovania“ (Hua XXVII, 50). Reflexívny pohľad na vedu ako inštitúciu má nevyhnutne etický rozmer, pretože rieši funkciu tejto inštitúcie. Tak „treba vedecky položiť a zodpovedať otázku, do akej miery má veda, a špeciálne etická veda, etickú funkciu v komunitnom živote a v živote jednotlivca“, a následne otázku, „do akej miery veda, univerzálna veda, filozofia musia byť najprv nevyhnutne vytvorené v spoločnosti, ktorá chce získať formu eticko-personálneho spoločenstva; spoločenstva, ktoré si samo zo seba vedome dáva nastavenie, ktoré zodpovedá etickej ideii a ktoré umožňuje vedomú cestu smerom vyššiemu stupňu vývoja“ (Hua XXVII, 51), smerujúc tak k autentickému ľudstvu (*Humanität*).

V Husserlovej etike sa paralelne v súvislosti s jednotlivcom zasadeným takto do spoločenského kontextu – aj s filozofom ako žijúcim v spoločenstve – otvára téma povolania (*Beruf*). Melle prehľadne mapuje Husserlov vývoj, začínajúc skúmaniami v oblasti formálnej axiológie a etiky, keď sa Husserl snažil podávať vlastné návrhy kategorického imperatívu ako základnej normy, a navrhuje aj vlastné formálne axiologické zákony. Nutnosť zvoliť si určité konkrétne povolanie je pôvodne takisto vyvedená z kategorického imperatívu, no neskôr je už vyvedená z absolútneho „má sa“ (*Sollen*) (Melle 2002, 239), až napokon je kategorický imperatív v neskoršej Husserlovej etike „degradovaný na status racionálnej normy pre mimoetický život“ (Melle 2002, 245). Povolanie tak nie je ani tak výsledkom rozvažovania – aktívneho zvažovania *pro et contra*, ale je v ňom pôvodne rozmer pasivity a receptivity: je odpoveďou na volanie (*Ruf*). Tak je „umenie pre autentického umelca či veda pre autentického vedca (‚filozofa‘) ‚povolaním‘; je doménou konania a duchovných aktivít, na ktoré je ‚povolaný‘ (*berufen*), a tvorí tak produkty, ktoré mu dávajú ‚najintímnejšie‘ a ‚najčistejšie‘ uspokojenie; a pri každom plnom úspechu mu dávajú vedomie šťastia“ (Hua XXVII, 28). Pri „forme života etického človeka“ napokon nie sú cieľom hodnoty relatívne vyššie, ale hodnoty *absolútne* (Hua XXVII, 29).

Volanie prichádza v konečnom dôsledku od komunity, vo svojej najvšeobecnejšej forme od všeludského spoločenstva. Tak, ako si jednotlivec stanovuje konečné ciele

¹⁰ Neskôr Husserl píše o „generatívnom okolí môjho ja, okolí zloženom z osôb, ktoré sa ako mňa obklopujúce dostali k platnosti v *mojom* vedomí, sú obsiahnuté v *mojom* *ego*, ale sú v ňom zahrnuté ako spolusubjekty majúce platnosť ako ja-subjekty, ktoré majú zase v sebe zahrnutého mňa a všetky pre ne sa vyskytujúce spolusubjekty atď.“ (Husserl 1996, 524-525; Hua VI, 487).

a finálne idey, analogicky si ich môže stanovovať aj „zospoločenštené ľudstvo, ktoré žije v kultúrnych formách a ich prostredníctvom si zo seba dáva jednotu. To je entelecheia, no nie v tom nesprávnom zmysle, v akom sa priradzuje každému organizmu“ (Hua XXVII, 62). Filozofia je tak špecifickým povoláním, no je sociálnym povoláním (Miettinen 2016, 74). „Etické spoločenstvo je vo svojej podstate stávajúcim sa spoločenstvom vo vývoji“, no určuje ho „konečná idea univerzálneho etického ľudstva“ (Hua XXVII, 58-59). Filozof so svojím teoretickým záujmom o hľadanie všeobecne platných právd odpovedá svojím povoláním na volanie prichádzajúce od tohto v nekonečnom horizonte sa nachádzajúceho univerzálneho ľudstva, z „totality dejín a totálneho zmyslu, ktorý im dáva konečnú jednotu“ (Husserl 1996, 410; Hua VI, 386), resp. z presadzujúcej sa idey tejto totality, pričom táto idea je v tomto smere *έντελέχεια*.¹¹ Filozofia sa završuje vo fenomenológii s „vedeckým vedomím o ľudstve v jeho dejinnosti a s uvedomelou funkciou premeniť ho na také ľudstvo, ktoré sa vedome nechá viesť filozofiou ako fenomenológiou“ (Husserl 1996, 543; Hua VI, 503). Alebo inak: „Skutočne fenomenologická filozofia sa sama stáva funkciou filozofického žitia života v láske“ (Hart 1990, 217).¹² „Či už ako eidetická veda (t. j. ontológia), alebo ako transcendentálna prísna veda, fenomenológia je tu koncipovaná ako primárne *etická* úloha“ (Steinbock 1994, 453). Medzi etikou a filozofiou existujú teda výrazné paralely. Tento paralelizmus sa prenáša aj do fenomenologických dejinných skúmaní, ktoré tak majú transcendentálnu povahu. V Prílohe XXVI. ku *Kríze*, nazvanej „Stupne dejinnosti“, ako aj v celom piatom *Kaizo* článku (Hua XXVII, 59-94) sa Husserl púšťa do zjednodušených historických exkurzov, ktoré demonštrujú generovanie jednak etického ľudstva prostredníctvom vývoja náboženstva a kultúry, jednak filozofie a vedy od jej naivných počiatkov až po fenomenologický vhlad do problematiky čistého vedomia. Ide tu teda o paralelné odvíjanie tak volania univerzálneho, ako aj filozofického povolania, ktoré univerzálnemu so záujmom odpovedá, pričom je to plne komplementárne s fenomenologickým bádáním v oblasti univerzálna samotného, t. j. v logických skúmaniach.

Husserl sa tu dostáva blízko k Hegelovi, ak Hegela čítame spolu s Pippinom ako transcendentálneho idealistu a onen dlhý kvázidejinný exkurz zahŕňajúci vývoj animálneho života, vedomia, náboženstva, vedy a filozofie vo *Fenomenológii ducha* ako snahu o „nahradenie Kantovej dedukcie objektivity [čistých] pojmov“ (Pippin 1989, 9) takým spôsobom, že „Absolútne Poznanie, ktoré sa malo dosiahnuť na konci *Fenomenologie ducha*, v prvom rade zahŕňa ‚dedukciu‘ absolútnej objektivity Pojmu (*tak* dedukciu jeho základnej štruktúry, *ako aj* dedukciu jeho objektivity) bez transcendentálno-skeptického zvyšku v podobe vecí osebe“ (Pippin 1989, 93, 94-99). Tieto exkurzy tak nie sú „sociologizovaním“ filozofických argumentov, ale sú priamou súčasťou transcendentálneho argumentu; filozofia ako absolútne poznanie je na konci zdôvodnená tým, že fakticky nastala,

¹¹ „Filozofia, zdá sa, rovnako súperí s etickým i náboženským životom v tom zmysle, že všetky volajú po totálnej regulácii života, pričom toto volanie nie je len univerzálne, ale tiež schopné intenzity, ktorá zahŕňa neustále zameriavanie pozornosti na detaily života vo svetle ich ideálu“ (Hart 2006, 230).

¹² K „problematike lásky“ pozri (Melle 2002, 238-247).

ako aj tým, ako fakticky nastala, nakoľko v tomto „ako“ je zároveň reflektovaná transcendentálna dedukcia čistých pojmov. Inými slovami, filozofia na konci vyvstáva ako objektívne daná a zároveň – vďaka transcendentálne ukotveným duchovným výkonom – s odôvodneným nárokom na objektívnu platnosť. Husserlove dejinné exkurzy v konečnom dôsledku nevybočujú z rámca takto chápanej transcendentálnej filozofie a takisto v konečnom dôsledku poskytujú aj zdôvodnenie výsledkov fenomenologického bádania, ale novým spôsobom. Jej zistenia a pravdy pôvodne mali byť zjavné (každému, kto k fenomenológii pristúpi bez predsudkov) a mali samy generovať filozofiu ako prísnu vedu, kde filozofi postupujú spoločne podľa vzoru vedeckej komunity v exaktných vedách. Takouto budúcou komunitou Husserl anticipoval konečné potvrdenie správnosti svojich výsledkov. Sen o filozofii ako prísnej vede je dosnívaný, „avšak človek, čo už raz okúsil z plodov filozofie, oboznámil sa s jej systémami, potom ich bez zdráhania obdivoval ako najvyššie statky kultúry, taký človek už nedokáže zanechať filozofiu ani filozofovanie“ (Husserl 1996, 549; Hua VI, 508). Zdôvodnenie výsledkov fenomenologických bádání sa však nestráca, len prebieha novým spôsobom: dokazuje sa, že filozofické povolanie je v konečnom dôsledku etickým povolaním – odpoveďou na absolútne „má sa“, volaním v podstatnej štruktúre povolania. Ale po radikálnom rozšírení horizontu na celé dejiny – od mýtických naivných filozofických počiatkov až po utopické zavŕšenie autentického ľudstva – je filozofia etickým povolaním bez ohľadu na to, či sa filozoficko-vedecká komunita aktuálne v danej dobe aj sformovala. Namiesto obracania sa na komunitu, ktorá mala vzniknúť v krátkom časovom horizonte, sa tak Husserl pri zdôvodňovaní fenomenológie obracia na vzdialenú budúcnosť a vzdialenú minulosť, čo zároveň znamená, že platnosť fenomenologických výsledkov nijako neznižuje ani to, ak by sa v danej dobe filozof venoval takému bádaniu *osamote*, ktoré zahŕňa dokonca aj radikálnu možnosť exilu.¹³

Ako vyzerá obdobný pohľad na umeleckú kritiku? Husserl v prvom rade umenie implicitne začleňuje do dejín generovania etického ľudstva, keď napr. o starovekých Grékoch píše, že nielen filozofia, ale aj „estetický záujem, umenie a celý kultúrny život vo všetkých aspektoch (...) mali všeobecnú povahu *slobody*“ (Hua XXVII, 83). No o samotných umeleckých dielach vo všeobecnosti píše: „Každé umelecké dielo začína pre seba a pre seba končí. (...) Rozmanité umelecké diela určitej kategórie môžu mnoho znamenať pre určitý národ a môže sa nimi prejaviť jednota ‚národného ducha‘, ale svojím pravým a vlastným zmyslom bytia sú a vždy zostanú izolovanými výtvormi“ (Husserl 1996, 547; Hua VI, 506). Teda aj keď umenie je dôležitou súčasťou cesty ľudstva

¹³ Treba súhlasiť s Vydrovým tvrdením, že „absolútna samota nikdy neexistovala. Autentická samota je forma vzťahu“. „Pre prísneho solipsistu v skutočnosti neexistuje samota. Samota predpokladá komunitu druhých, pretože nerozumieme tomu, čo je samota, ak nerozumieme, čo znamená byť v komunite. A aj ak sa utiahneme do samoty našej izby, aby sme čítali alebo písali knihu, tak sa neuhájeme do samoty v prísnom zmysle. Skôr sa snažíme zamerať sa na naše myslenie, aby sme zdieľali niečo hodnotné s inými (autormi aj čitateľmi)“ (Vydra 2012, 199-200). Z Husserlovho pohľadu pre filozofa táto štruktúra zostáva nenarušená, a to aj vtedy, ak jeho samota je exilom a iní sú v nekonečne, prípadne dnes už neexistujú.

k sebaepochopeniu, nemožno ho vzťahovať k nijakému cieľu. Izolovanosť umeleckého diela vyplýva už z pôvodnej fenomenologickej analýzy umeleckej situácie. V neutralnom postoji (prostredníctvom redukcie) prebieha aj fenomenologické skúmanie, no základný rozdiel oproti umeniu tu napokon spočíva v dejinnom vektore, ktorý fenomenológia ostentatívne vysiela do nekonečne vzdialenej budúcnosti, zatiaľ čo umenie spočíva skôr vo svojom *hic et nunc*, vo svojom aktuálnom estetickom pôsobení a len jeho prostredníctvom sa začleňuje do dejinného toku. V prípade umeleckého diela ide v konečnom dôsledku vždy o to, ako pôsobí v priamej skúsenosti.

Univerzalistické hodnotiace ambície umeleckej kritiky na základe kritérií podložených aj nenormatívnym fenomenologickým bádáním sa tak dostávajú do iného svetla.¹⁴ Nemusíme dospieť k záveru – ako v prípade osudu kategorického imperatívu –, že dochádza k degradácii kritérií. Je však nutné vidieť ich hlbší zmysel. Po prvé, vždy budú existovať umelecké diela, ktoré budú motivovať k esteticky zaujatému vnímaniu. Prečo teda špeciálne hľadať diela na základe univerzálneho kritéria, ktoré k nemu budú motivovať konštantne, dlhodobo, nevyčerpaceľne? A táto otázka v zásade neznamená nič iné než otázku: Načo budovať, mať, opravovať a dopĺňať umelecký kánon? Etické ľudstvo je ľudstvo formované v slobode, takže odpoveď tu môže znieť takto: Len existencia kánonu umožňuje v umeleckom vnímaní realizovať slobodu namiesto svojvôle.¹⁵ Filozof môže byť zahnaný do samoty v dôsledku tvrdohlavosti, s akou si stále necháva aj tisícročia staré problémy vyvstávať pred očami ako otázky, ako predmety bádania, a odmieta ich svojvoľne odsunúť bokom, napríklad v dôsledku bezproblémovej akceptácii určitej prevládajúcej ideológie. Takáto filozofia sa výkonom jeho filozofického povolania stáva intersubjektívnou a následne v nekonečnom dejinnom horizonte všeobecnou. Rovnako umelecký kritik – v širšom zmysle kritiky ako povolania, nie zamestnania¹⁶ – je najľobodnejší, resp. najintenzívnejšie demonštruje svoju slobodu vtedy, ak sa kriticky konfrontuje s kánonom na základe v istom zmysle objektívnych kritérií, pričom aj kánon je zároveň (vy)budovaný na základe takýchto kritérií.

Avšak, po druhé: Môže si umelecký kritik dovoliť byť zahnaný do samoty? Onen dejinný vektor, ktorým sa zdôvodní existencia kánonu, je tu totiž len prepožičaný z filozofie. Kým tam ide o ideálne konečné (aj keď v nekonečne lokalizované) poznanie všeobecne

¹⁴ Podľa Harta (1990, 214-219) sa tu navyše problematizuje fundácia hodnotiacich aktov aktmi perceptívnymi, resp. fundácia celého motivačného kontextu, ktorý by mal zakladať hodnotenie, určitou *ἀδιάρροπα*. Dochádza pri zdôrazňovaní etického konania ako pasívnej, receptívnej odpovede na volanie (dôvody srdca) k premeně Husserlovho logického systému na určitý „univerzálny voluntarizmus“, v ktorom určité predbežné, netematizované protohodnotenie vedie aj pozicionálne kladúce akty? Hart predbežne opatrne odpovedá negatívne, no konštatuje obrovskú komplexnosť tejto problematiky.

¹⁵ Sloboda, pokiaľ principiálne nemôže naraziť na prekážku, je svojvoľou, a nie slobodou. Spoliehanie sa len na fakt vlastného estetického hodnotenia a odmietanie akejkoľvek konfrontácie s hlbšími problémami hodnoty – ktoré jasne vyjaví napr. existencia kánonu (bez ohľad na jeho väčšiu či menšiu arbitrárnosť) – poukázáním napr. na *de gustibus non est disputandum*, je príkladom svojvôle.

¹⁶ Umelecký kritik je tu každý, kto sa umeleckej kritike venuje, bez ohľadu na to, či sa tým aj živí (porov. Lipták 2013b, 191-192; Steinbock 2016, 19-30).

platných právd, v umeleckej kritike ide napokon vždy o to, zdôvodniť neustály opätovný návrat k partikulárnemu, izolovanému dielu. V tomto smere musí byť umelecká kritika efektívna – a taká môže byť len vo forme spolupracujúcej komunity. Umelecká kritika v tomto zostáva na implicitnom stanovisku raného Husserla – nemôže sa vzdať budovania aktuálnej komunity –, no zároveň je jasné, že len fenomenologické stanovenie „základnej normy“ na budovanie takejto komunity nestačí. Kritik je tak presne v rámci svojho povolania – vedený jeho požiadavkami – nútený dané kritériá v partikulárnych prípadoch opúšťať. Jeho povolanie je paradoxné.

Doložme to príkladom: Husserl hovorí o tom, čo môže isté dielo znamenať pre určitý národ. Emancipácia spoločenstva určeného ako národ je súčasťou budovania aktuálnej komunity a vyzdvihovanie národne dôležitých diel prispieva k takejto emancipácii. No takáto činnosť, takýto presun dôrazu zároveň oslabí dôraz na budovanie univerzálneho kánonu. Napr. Mukařovský sa ako kritik tieto dve úrovne snažil spojiť v prípade Máchu, o ktorom píše, že v ňom „našla česká obnovená poézia hneď na začiatku básnika, ktorý prenikol až k najvšeobecnejším, všefudsky platným hodnotám“ (Mukařovský 2007, 375). No proces emancipácie vždy zahŕňa napr. možnosť fetišizácie takto vyzdvihnutého básnika. Kritik je tak vedený k hľadaniu diel, ktoré transcendujú národné hranice, no zároveň stále platí, že vymedzovanie žánrových a národných hraníc pôsobí emancipačne v rámci formovania komunit. Na druhej strane transcendovanie národných hraníc znamená vždy zároveň čiastočnú deštrukciu komunit sformovaných danými hranicami, čo môžeme dobre vidieť napr. na porovnaní tzv. *world music* alebo *world fusion* s ľudovou hudbou.

Zhrnutie. Kým vo filozofii sa dilema aktuálnej angažovanosti dá transcendentálne vyriešiť zdôvodnením samoty, umelecká kritika zostáva zakliesnená medzi protichodnými tendenciami a záväzkami. Miettinen o filozofii napokon hovorí, že „žije nielen z rozširovania myšlienok, ale aj zo vzájomnej spolupráce a kritiky. Z tohto dôvodu sa musí snažiť o vytvorenie takých inštitúcií a foriem sociálnej spravodlivosti, ktoré takúto spoluprácu umožňujú“ (Miettinen 2016, 75). No ako vyplýva z vyššie uvedeného, neznamená to, že filozof *v role filozofa* sa musí snažiť o sociálnu spravodlivosť; stiahnutie sa do samoty vtedy, keď spolupráca práve nie je možná, nijako neruší platnosť filozofie a jej bádania.¹⁷ No o umeleckej kritike platí, že k jej podstate patrí to, že sa sama musí snažiť – a že umelecký kritik práve v role umeleckého kritika sa musí snažiť – o to, aby spolupráca bola možná. Umelecká kritika existuje výlučne ako spolupráca.

Určenie a zdôvodnenie existencie týchto dvoch protichodných tendencií – potreba aplikovať univerzálne kritériá a potreba formovať umelecko-kritickú komunitu a vytvárať podmienky spolupráce – ako transcendentálnej nevyhnutnosti – je základným stavebným kameňom fenomenológie umeleckej kritiky.

Úloha fenomenológie umeleckej kritiky týmto nie je vyčerpaná. Výsledky všeobecných skúmaní však možno zhrnúť takto: Jednotlivé umelecké dielo a jeho estetické hodnotenie

¹⁷ Výborným príkladom je Ingarden, ktorý v nacistami okupovanej Varšave písal *Spor o existenciu sveta*.

je vždy východiskom umelecko-kritického výkonu. Nekonečný návrat k jednotlivému dielu je jeho ultimátnym zdôvodnením a návratnosť je možné anticipovať na základe kritérií, ktoré sú v istom zmysle objektívne. Platnosť umelecko-kritických zistení neexistuje bez komunity, ktorá sa k jednotlivým dielam kontinuálne navracia a overuje tieto zistenia. Je teda neoddeliteľnou úlohou umeleckej kritiky paralelne pracovať na rozširovaní a reprodukcii umelecko-kritickej komunity. Kritik na rozdiel od filozofa pri výkone kritiky vždy aj vyučuje. To znamená, po prvé, že kritik sa môže pri konkrétnom výkone odkloniť od univerzálnych kritérií, ak to pomôže budovaniu umelecko-kritickej komunity, ktorá ich následne bude nasledovať; t. j. je možné sa odkloniť, ak je nutné konkrétnu komunitu recipientov naučiť niečo „vidieť“, aby došlo k rozšíreniu/reprodukcii komunity riadenej sa univerzálnymi kritériami, a určité dielo je v konkrétnom prípade vhodným príkladom na takéto učenie „vidieť“. Po druhé, kritik samotný musí byť zaangažovaný na tvorbe a reprodukcii spoločenských a materiálnych podmienok, ktoré umožňujú slobodnú recepciu umeleckých diel (pre kritika platí to, čo Miettinen prisudzuje filozofovi); t. j. musí byť v širokom zmysle ako *osoba* politicky angažovaná a uvedomelý. Po tretie, môže sa teda v konkrétnom výkone odkloniť od univerzálneho kritéria aj vtedy, ak konkrétne dielo významne prispieje k ustanoveniu takýchto spoločenských a materiálnych podmienok. Tieto všeobecné závery pôsobia možno zatiaľ ako „vyjasňovanie očividných a najhrubších ekvivokácií“, no aby sme mohli vo fenomenológii umeleckej kritiky pokračovať, je nutné mať pevné filozofické podložie.

Literatúra

- BRINKER, M. (1984): Roman Ingarden and the „Appropriate Aesthetic Attitude“ to the Literary Work of Art. *Poetics Today*, 5 (1), 129-148.
- DUFRENNE, M. (1953): *Phénoménologie de l'expérience esthétique II. La perception esthétique*. Paris: PUF.
- HART, J. G. (1990): Axiology as the Form of Purity of Heart. A Reading of Husserliana XXVII. *Philosophy Today* 34 (3), 206-221.
- HART, J. G. (2006): The Absolute Ought and the Unique Individual. *Husserl Studies*, 22 (3), 223-240.
- HUSSERL, E. (1939): *Erfahrung und Urteil*. Praha: Academia/Verlagsbuchhandlung.
- HUSSERL, E. (1980): *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Husserliana XXIII*. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- HUSSERL, E. (1989): *Aufsätze und Vorträge (1922-1937). Husserliana XXVII*. Dordrecht: Kluwer.
- HUSSERL, E. (1996): *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Praha: Academia.
- HUSSERL, E. (2001): *Idea fenomenologie*. Praha: OIKOYMENH.
- HUSSERL, E. (2004): *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: OIKOYMENH.
- HUSSERL, E. (2009): *Logická zkoumání I. Prolegomena k čisté logice*. Praha: OIKOYMENH.
- HUSSERL, E. (2013): *Filosofie jako přísná věda*. Praha: Togga.
- LIPTÁK, M. (2013a): Transcendentálna funkcia umenia v husserlovskej fenomenológii. *Filozofia*, 68 (9), 779-789.
- LIPTÁK, M. (2013b): *Možnosti umeleckej kritiky. Fenomenologická analýza*. Trnava: FF TU.
- LIPTÁK, M. (2014): How can We Err in Aesthetic Judgments? *The Yearbook on History and Interpretation of Phenomenology* 2, 99-130.

- MELLE, U. (2002): Edmund Husserl: From Reason to Love. In: Drummond, J. J. – Embree, L. (eds.): *Phenomenological Approaches to Moral Philosophy*. Springer: Dordrecht, 229-248.
- MIETTINEN, T. (2016): Phenomenology and the Common World: Husserl's Interpretation of Philosophy as Social Vocation. *The Yearbook on History and Interpretation of Phenomenology*, 4, 61-78.
- MUKAŘOVSKÝ, J. (2007): *Studie II*. Brno: Host.
- PIPPIN, R. B. (1989): *Hegel's Idealism. The Satisfactions of Self-Consciousness*. Cambridge: Cambridge University Press.
- STEINBOCK, A. J. (1994): The Project of Ethical Renewal and Critique: Edmund Husserl's Early Phenomenology of Culture. *The Southern Journal of Philosophy*, 32 (4), 449-464.
- STEINBOCK, A. J. (2013): *Domáce a cudzie. Generatívna fenomenológia a Husserl*. Pusté Úľany: Schola philosophica.
- STEINBOCK, A. J. (2016): Phenomenology of Vocations. *The Yearbook on History and Interpretation of Phenomenology*, 4, 17-46.
- VYDRA, A. (2012): Solitude as a Philosophical Stance in the Later Bachelard. In: Šajda, P. (et. al.): *Affectivity, Agency and Intersubjectivity*. Budapest: L'Harmattan, 187-201.
- VYDROVÁ, J. (2008): Fenomenologický a estetický postoj. Poznámky k ich svojbytnosti a prekrývaniu. *Filozofia*, 63 (7), 619-624.

Táto práca bola podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-15-0682.

Michal Lipták
Filozofický ústav SAV
Klemensova 19
813 64 Bratislava 1
Slovenská republika
e-mail: iamnichal@gmail.com