

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA PLZEŇ

Fakulta filozofická

Diplomová práce

Kategorie „vznešena“ v estetice výtvarného umění

Bc. Tomáš Kraus

Plzeň 2015

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Evropská kulturní studia

Diplomová práce

Kategorie „vznešena“ v estetice výtvarného umění

Bc. Tomáš Kraus

Vedoucí práce:

PhDr. Ševčík Miloš, PhD.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2015

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.

Plzeň, duben 2015

.....

Bc. Tomáš Kraus

Děkuji vedoucímu mé diplomové práce PhDr. Milošovi Ševčíkovi, PhD. za cenné a odborné rady a připomínky, a jeho trpělivost při snaze o pronikání do tajemné mysli Immanuela Kanta.

OBSAH

ÚVOD	7
1. KANT	9
1.1. Úvodní minimum před vstupem do "Kritiky soudnosti"	9
2. KANTOVO „VZNEŠENO“	11
2.1. Schopnost posuzovat krásno a „vznešeno“	11
2.2. Subjektivní zakoušení „vznešena“	12
2.3. Rozdělení „vznešena“	14
2.3.1. Matematické „vznešeno“	15
2.3.1.1. Lidské tělo, jako měření	16
2.3.1.2. Kolosální - jako koncept velikosti	17
2.3.2. Dynamická vznešenost přírody	20
2.4. Naladění mysli pro vznešenost	22
2.5. Kant – závěrečné shrnutí	23
3. JEAN FRANÇOIS LYOTARD	24
3.1. Úvod	24
3.2. Vznešené jako obhajoba avantgardy	26
3.2.1. Inspirace - B.B. Newman	26
3.2.2. Boileau a jeho „vznešeno“ v rétorice	28
3.2.3. Kantův pocit „vznešena“	31
3.2.4. Posun vnímání „vznešena“ u Lyotarda	33
3.2.5. Burkeho „vznešeno“ jako ulehčení	37
3.2.6. „Vznešeno“ v avantgardním výtvarném umění	38

3.2.6.1. Cézanne	38
3.2.6.2. Avantgarda jako reprezentant „vznešena“	40
3.2.6.3. Metoda „vznešena“ v malířství	43
3.2.6.4. Reakce společnosti na „vznešeno“	47
3.2.6.5. Fotografie – reprezentant „krásna“	49
3.2.6.6. Malířství hledající „vznešeno“	51
3.3. Lyotard - závěr	53
4. SROVNÁNÍ „VZNEŠENA“ U LYOTARDA A KANTA	54
ZÁVĚR.....	56
POUŽITÁ LITERATURA.....	58
SUMMARY	59

Úvod

Ten, kdo vážně uvažuje o vstupu do světa výtvarného umění, po jisté době zjišťuje, že se před ním rozprostírá svět s nepřehlednou škálou možností. Vstoupí-li, stává se tak součástí řádu, struktury, organizovaného prostoru. Prostoru, který se spontánně mění, vyvíjí a implikuje tak svobodné tvoření pod anarchistickým heslem „*vše je dovoleno*“¹.

Anarchistické heslo by nasvědčovalo, že současné výtvarné umění je svobodné. Jeví se nám, jakoby neexistovala žádná pravidla, authority, hranice... nic takového není, je pouze subjekt umělec se svojí imaginací a přepjatým individualismem. Tato svobodná hra dospěla u některých umělců až k hranici samotné etičnosti (např. karikaturisti, sprejeři).

Poslední stavidlo, které bránilo absolutní umělecké svobodě vstoupit do světa umění pod oním heslem „*vše je dovoleno*“, otevřel velký ironik Marcel Duchamp² vystavením své „*Fontány*“, kde povýšil užitkový předmět „mužský pisoár“ na umělecké dílo a tím nastolil provokativní otázku, zda-li tím, že povýšíme pouhým kognitivním počinem objekt průmyslové výroby na umělecké dílo, stává se námi zvolený objekt skutečně uměleckým objektem³? Duchamp zrušil ostrý předěl mezi artefaktem a vnímatelem. Vytvořil tak zcela nový prostor a novou situaci: dílo samo o sobě nic neříká, pokud mu neklademe otázky a nesnažíme se s ním navázat rozhovor.

Bezesporu je to čin, který nejen osvobodil výtvarné umění, ale také zkomplikoval vztah mezi umělcem a veřejností. Pro snadnější pochopení, rozkódování uměleckého díla vystupuje produktivní umělec často ve stínu interpreta, hvězdy, která prezentuje, reprezentuje, spoluvytváří i dotváří jeho dílo na světle ramp, na veřejnosti. Tento interpret vytváří a šíří příběh o umělci a jeho tvorbě, a tím mu pomáhá se prosadit na trhu; díky čemuž má umělec možnost vstoupit se svojí prací na trh s uměním, nebo je mu umožněn přístup k systému subvencí, podpůrných programů, stipendií či cen, které financuje z části stát, z části politické strany, církve, spolky, nadace atd.

¹ Je to známá citace filosofa vědy P. Feyerabenda, který ne náhodou umělecké vzdělání měl, ale jeho citát byl určen pro vědeckou metodologii. Podle Feyerabenda má každý člověk právo zabývat se a pracovat v rámci přiznaných teorií nebo tvořit své vlastní koncepce, experimentovat nebo vymýšlet mýty, dodržovat zákony logiky nebo je porušovat. Feyerabend se vymezuje proti pravidlům, standardům, argumentům, které jsou obecné a nezávislé na situaci, v níž jsou využívány.

² Marcel Duchamp (1887 - 1968), francouzský malíř, byl jedním z nejvýraznějších poválečných avantgardních umělců a hlasatelem anti-umění. Zcela přetvořil tradiční pojetí umění svými „ready-made“ objekty. Jednalo se o vystavení libovolného hotového předmětu, přičemž uměleckou ideu měl představovat samotný výběr a ne proces vytváření díla. Svými pracemi a názory Duchamp provokoval bezpočet svých současníků, zapsal se však nesmazatelně do kapitol dějin umění.

³ Ač tímto dílem Duchamp dosáhl absolutní umělecké svobody, rozpoznal, že překročil hranice. Přestal umělecky tvořit a věnoval se pouze hře v šach.

Neoddělitelnou součástí tohoto uměleckého provozu je estetika jako filosofická nauka o veškerých estetických jevech, přírodních i společenských, objektivních i subjektivních, pozitivních i negativních (krása, ošklivost). Její metody jsou odvozovány ze současných vědeckých oborů (sémiotika, lingvistika, teorie informací apod.) i filosofických směrů (fenomenologie, existencialismus). Přitom se metodologické úvahy o jejím předmětu a metodách posunuly a posunují od zkoumání estetických a uměleckých jevů jako takových, ke zkoumání výroků o nich (estetika analytická), resp. dalších stránek či vrstev jazyka či metajazyka estetiky, estetického diskursu apod. (rekonstrukce, postmoderna).

Zjednodušeně řečeno, filosofie vytváří *munici* (terminologickou zásobu) pro estetický diskurs. Je strůjcem vysvětlení někdy i pro nevysvětlitelné, rozbíjí dříve pracně vystavěné, aby bylo možné vystavět něco nového, co může být později opět nahrazeno. Právě tento poněkud zjednodušený a provokativní výrok, bych se rád pokusil ve své práci demonstrovat na estetickém termínu „vznešena“.

Estetická kategorie „vznešena“ má tradici odvíjející se od antiky až po dnešek. Dějiny estetiky bychom mohli mimo jiné pojímat také jako dějiny proměnlivé vzdálenosti mezi krásnem a „vznešenem“, od jejich splývání až po ostré odlišení⁴. Kategorie „vznešen“ a jeho odstínění od nejtradičnější estetické krásy slouží v současné estetice jako explanační nástroj přechodu mezi modernou a postmodernou.

Ve své práci provedu srovnání dvou filosofů a jejich přístup k významnému estetickému termínu, ke „vznešenu“. Prvním z nich je Immanuel Kant⁵, který využil subjektivní pocit „vznešena“ pro poznání a vymezení hranic našeho poznání. Ve své práci kladu větší důraz na Jeana Françoise Lyotarda⁶, který využil Kantem definované „vznešeno“ k vytvoření elegantní filosofické interpretace, která je vhodná pro vysvětlení, přiblížení přístupů moderního/postmoderního umělce k vlastní umělecké tvorbě, a která z důvodu nutnosti aktivního přístupu diváka je kolikrát pro současného diváka těžko uchopitelná.

Práci zahájím představením hlavních rysů Kantova pojetí „vznešena“, ze kterého úvahy autorů 20. století zejména vycházejí. Primárním zdrojem mi bude dílo „*Kritika soudnosti*“. Následně budu analyzovat zejména Lyotardovy úvahy o „vznešenu“ ve

⁴ Michalovič, P., Zuska, V. *Znaky, obrazy a stíny slov*, s. 313

⁵ Emmanuel Kant (1724 – 1804), jeden z nejvýznamnějších evropských myslitelů a poslední z představitelů osvícenství. Jeho *Kritikou čistého rozumu* začíná nové pojetí filosofie, zejména v teorii poznání a v etice. Kant významně ovlivnil pozdější romantické a idealistické filosofy 19. století a novější filosofii vůbec.

⁶ Jean Francois Lyotard (1924 – 1998), francouzský představitel postmoderní filozofie. Snaží se o kritiku moderní společnosti. Na základě výzkumu narativit a znakových soustav se začal věnovat problematice moderny a postmoderny v práci *Postmoderní situace*, 1971.

výtvarném umění. Při analýze Lyotardova přístupu ke „vznešenu“ využiji zejména jeho dvě knihy esejí: „*Putování a jiné eseje*“ a „*Návraty a jiné eseje*“.

Cílem mé práce je představit „vznešeno“ jakožto estetický pojem, skrze nějž je rozehrána tvořivá interpretační hra, s cílem dát odpověď na umělecké otázky své doby. Rád bych se pokusil představit Lyotardovo „vznešeno“, jako jedno z důležitých interpretací pro současné umění. „Vznešeno“, jež nejen slouží k objasnění umělecké práce avantgardy, ale vytváří rám, kostru pro řečové hry na téma současné moderní/postmoderní umění.

Svou práci bych rád vedl na hranici filosofie, estetiky a kulturologie, se snahou spíše předeštířit a popularizovat téma, než provést detailní ponor do bezesporu důležitého estetického pojmu.

1. Kant

1.1. Úvodní minimum před vstupem do „Kritiky soudnosti“

Můžeme říci, že počátek moderní estetiky začíná u Immanuela Kanta (1724-1804). V jeho díle s názvem „*Kritika soudnosti*“, vydané roku 1790, jsou obsaženy některá rozhodující určení a úvahy, které jsou ve 20. století pro estetické diskuze dodnes podnětné. Kant se ve své estetice nezaobírá uměleckým dílem jako takovým, nýbrž projevuje zájem o širší pojem estetické zkušenosti, který vyplývá z jeho epistemologického přístupu. Součástí, v Kantem vytvořeném systému myšlení, je nauka o smyslovém poznání, tzv. **transcendentální⁷ estetika**. Transcendentální estetika znamená u Kanta transcendentální zkoumání mohutnosti (schopnosti) *smyslového* poznání. Pro Kanta je kořenem a základem této zkušenosti subjekt, se svou schopností cítit. Z něj musí vycházet veškerá analýza této zkušenosti.

Nezainteresovanost je kvalita podstatná pro jakýkoliv soud „čistého“ vkusu, v protikladu k praktickému soudu, který je empirický a vyjadřuje určitou zaujatost. Kantovský estetický soud se týká pouze *formálních* vlastností objektu (pokud se můj soud týká námětu, není již svobodný, protože ten vnímám tak či onak). Schopnost estetického vnímání, jakožto smyslovou introspekci, nazývá Kant „*vkus*“. Vkus, o němž Kant mluví je schopnost posuzovat krásno, ať přírodní, či umělecké. Předmět, který vyvolává libost, nazývá se „*krásný*“.

⁷ Filozofické zdůvodnění je transcendentální, pokud „transcenduje“ (překračuje) meze empirického bádání, takže klade apriorní podmínky zkušenosti. Transcendentální idealismus proto bývá často stručně charakterizován jako filosofie ptající se po **podmínkách možnosti zkušenosti**.

Estetické zalíbení v prostém nezaujatém potěšení bez jakéhokoliv zájmu je krásno. Krásno není v pojmech⁸, ale je uchopováno v pocitu libosti.

Zalíbení nebo znelíbení jsou formami čistého vkusu, kterému jde o to, zažívat předměty nebo představy čistě podle jejich smyslové formy, aniž bychom k nim přidávali nezávislé morální, teoretické, tělesné, politické zájmy. Výrazem této dimenze vkusu, je-li artikulován, je soud vkusu.

Kdyby se subjekt omezil na to, aby svému zalíbení dal výraz - *tohle nebo ono se mi líbí* -, nebylo by to o nic více, ale ani o nic méně, než formulace subjektivního pocíťování vkusu, které by nezasluhovalo další pozornosti. Ale v okamžiku, v němž se projevení vkusu dá forma soudu - *to nebo ono je krásné* -, jsou s tím spojeny zcela jiné požadavky. Je tím dosaženo momentu obecnosti, který opouští rovinu čistě subjektivní nezávaznosti. Pro Kanta estetický soud vkusu není tedy logicky zdůvodnitelný, dedukovatelný soud z pojmu krásného spočívá pouze a jedině ve schopnosti pocíťování subjektu, a očekává přesto souhlas, činí si nárok na specifickou důslednost a nutnost, nechce tedy být libovolný, nýbrž závazný. Kant vyjádřil pocit, který zažíváme na výstavě, kdy se nám něco líbí, vyslovujeme to nahlas a očekáváme všeobecný souhlas, který se ale ne vždy dostaví.

Pro Kanta se naše subjektivní záliba může stát všeobecným soudem. Spočívá to v tom, že předměty této záliby vykazují vnitřní důslednost a soulad, které opravňují náš soud i požadavek souhlasu s tímto soudem. Čistý soud vkusu je dán pouze účelností formy. Krása je tak výsledkem vzájemné souhry mezi vnímajícím individuem a předmětem, který je s to vyvolat v individuu pocit zalíbení, aniž by tím byly osloveny naše zájmy, žádosti, resentimenty.

Je nutné být sladěn, být se všemi v souladu se svým pocitem libosti nad uměleckým předmětem, aby byla zaručena obecná platnost a předmět by byl shledán všeobecně krásný nebo-li ideální. Opačně, kdybychom nebyli stejně naladěni, v tom případě by bylo nesmyslné chtít a moci sdílet s jinými lidmi pocíťování krásy.

Pro Kanta nemůže být pouze jen čisté smyslové vzrušení, co provokuje sílu soudnosti; to co na předmětu koresponduje se soudem vkusu, v čem se názorně realizuje účelnost bez účelu, nazývá Kant „estetickou ideou“ a podstata estetické ideje spočívá v neposlední řadě v tom, že nemůže být převedena na žádný jiný pojem, a přeci dává podnět k reflexi. Soud vkusu je tedy sice soudem reflektujícím, ale nemůže být soudem reflektujícím *poznání* (rozvažovací soud se vždy týká účelnosti objektu), týká se výlučně pocitu z určité

⁸ V e výroku „*krásno není v pojmech*“ je vyjádřena přednost smyslového vnímání krásna. Až následně se lze vyjadřovat (třebaže v nepřesných pojmech) o kráse.

nespecifikované finální formy, která u posuzovatele budí pocit harmonie jeho představových schopností. Reflexivní prvek estetického procesu vnímání se tak jeví jako postup, který nemůže být redukován na žádný definitivní jazykový výraz. Současně tím, ale už není krásný předmět čistě obsahem jen smyslového pociťování; naopak nám umožňuje myslet, aniž by toto myšlení mohlo dospět k nějakému konci.

Kant ve své „*Kritice soudnosti*“ prosazoval nezávislost smyslu vnímatelného na teoretické i praktické stránce, co je vnímatelné pouze rozumem, čímž vyvinul princip estetiky, v níž krása a vznešenost nabývá vlastní existenci a přestává být pouhým odrazem nějaké podstaty ležící mimo ni, která ji měla dodávat pravý význam. To znamenalo a znamená zásadní změnu pro umělce, který přestává být tím, kdo má objevovat a pak vyjadřovat pravdy stvořené Bohem. Skrze vlastní imaginaci, a za přispění vlastního génia, může umělec stvořit bytostně nová díla.

2. Kantovo „vznešeno“

2.1. Schopnost posuzovat krásno a „vznešeno“

V této kapitole se pokusím představit hlavní znaky Kantova pojetí „vznešena“, které popsal v druhé knize „*Kritiky soudnosti*“. Kromě pojmu „krásna“, jak ho může člověku nabídnout vedle předmětů umění i příroda, rozlišuje Kant též pojem „vznešena“.

Ve své knize „*Kritika soudnosti*“ Kant začíná definovat „vznešeno“ srovnáním s pojmem „krásna“. Krása se shoduje se vznešeností v tom, že oba pojmy vzbuzují libost. Dále v tom, že oba pojmy nepředpokládají smyslový ani logicky určující soud, nýbrž pouze reflektující soud.

Můžeme tak sotva mluvit o opozici mezi „krásnem“ a „vznešenem“. Opozice může vyvstat pouze mezi objekty, které jsou determinovány obrysy, hranicemi a konečností. Limity, hranice je to, co vytváří formu, pouze tak lze říci, že věc je krásná. Naopak „vznešeno“ vnímáme bez formy a bez limitu, bez omezení. Takže krása je nedeterminovaný svobodný koncept (míněna je Kantem vytvořená teorie krásna), který vychází z pocitu libosti. Vznešenost je též nedeterminovaný, svobodný, koncept, ale vycházející z rozumu. Z definice krásy, která je vymežitelná ve svých obrysech a ze vznešenosti, která je definovaná jako bezmezná, lze odvodit, že s krásou se lze v umění setkat snadněji, než se vznešeností.

Člověk může vznešenost objevit v divoké hrubé přírodě. Přírodě bez jasně uchopitelné formy. V přírodě, kterou těžce definujeme jako konečnou. Přírodní koncept, který nemůžeme v celosti pochopit a taková je pouze příroda ve své syrové, hrubé, divoké podobě. Tato příroda, která není konečná nebo uspořádaná, její obrysy nemají hranici, nejsou definovány ve své rozlehlosti. Je zahrnována velikostí, která nicméně vzdoruje jakékoliv definici, jakémukoliv měření, překračuje každou možnost uchopení nebo přehlédnutí a neumožňuje žádnou konečnou změnu.

Kant uvádí, že vznešenost v umění najdeme pouze a tehdy, je-li podrobena jednotě s přírodou. Krásu nalzáme v předmětech a v přírodě, které mají vlastní formu. Krásné na nás působí libě a zve nás ke klidné kontemplaci. Naopak vznešenost lze nalézt v předmětech postrádající formu, pokud obsahuje neomezenost, anebo když za pomoci samotnému předmětu si lze představit neomezenost. Ke znázornění neurčitěho pojmu (neomezenosti) člověk využívá vlastní rozum. „Vznešeno“ je koncept a musí se hledat na straně subjektu v jeho vědomí. Podle Kanta vznešené v subjektu vyvolává vnitřní pohyb, neklid, nelibé pocity. Neboť příroda, která má-li být posuzována jako vznešená, musí být představována „jako vzbuzující strach“.

2.2. Subjektivní zakoušení „vznešena“

Kant uvádí, že pocit vznešenosti je libost, která vzniká jen nepřímo, totiž tak, že je vytvářena pocitem okamžitého zabrzdění životních sil a nato jejich, ihned následujícím a o to silnějším, výlevem, tedy jakožto dojetí. Mysl je předmětem nejen přitahována, ale střídavě také stále znovu odpuzována, obsahuje zalíbení ve vznešenosti, nejen jako pozitivní libost, ale spíše obdiv nebo úctu, je negativní libostí.⁹

Dosažení tohoto maxima je signalizováno dvojitou zástavou imaginace – zastavuje se pohyb aprehenze, pojetí při překročení hranice estetické comprehenze¹⁰: „*Když imaginace dospěje svého maxima a zakouší pocit neschopnosti, svou neadekvátnost prezentovat ideu jako celek, padá zpět, potápí se, noří se do sebe*“.¹¹ Tento moment, v němž níže budeme akcentovat časovost a afektivitu, lze přiblížit příměrem k hrázi:

⁹ Kant, I. *Kritika soudnosti*, s. 81

¹⁰ Pojem aprehenze, comprehenze bude dále v textu vysvětlen.

¹¹ Derrida, J. *The truth in painting*, s. 124

„V zážitku krásy jde o intenzifikaci a akceleraci života, pocíťování se snadno sjednocuje s hravou (nudickou) silou imaginace a s jejími přitažlivostmi. V zážitku vznešena libost pouze, nepřímo vytryskne. Přichází až po inhibici, v zástavě potlačení, které zadržuje vitální síly. Toto zadržení je následováno ostrým výronem, výlevem či vylitím, které je o to mocnější. Jde zde o schéma přehrady. Stavidlo přeruší proud, zastavení způsobuje, že se voda dme, nakupení dosahuje vrcholu. Maximální tlak trvá pouze okamžik, v jehož trvání je plynutí jednoznačně zastaveno a omezení je absolutní. Pak se hráz protrhne a nastane potopa, prožitek násilí, kdy už nejde o hru, zábavu, o (positivní) libost, ani o zastavení se u přitažlivosti svádění. Už žádná hra, ale vážnost v práci imaginace. Libost se spojuje s přitažlivostí, protože mysl je nejen přitahována, ale vždy také odpuzována. Tah přitažlivosti se štěpí dvojitým významem přitažlivosti, pozitivním a negativním. To, co uspokojení vznešenem obsahuje, je méně pozitivní libostí a více respektem či obdivem. Proto si zasluhuje označení negativní libost.“¹²

Subjekt se s předmětem, který je vhodný k znázornění vznešenosti, může setkat ve vlastní mysli. U člověka vznešenost nemůže být obsažena v žádné smyslové formě, nýbrž zasahuje jej skrze představy rozumu. Tyto představy, i když jejich přiměřené znázornění není možné, vznikají a jsou vyvolávány v mysli nepřiměřeností. Člověk nenalezne nic vznešeného v přiměřených předmětech a formách přírody. Příroda se projevuje jako vznešená právě ve svém chaosu, ve svém nejdivočejším pustošení, když ukazuje svou velikost a moc.

Vznešenost musíme hledat **pouze ve způsobu myšlení**, které do představy přírody vnáší vznešenost.

Kant zcela odděluje vznešenost od účelnosti přírody, a ze vznešenosti tak činí pouhý **dodatek** k estetickému posuzování účelnosti přírody. Vznešenost nepředstavuje žádnou zvláštní formu v přírodě, ale pouze rozvíjí účelné užití, které má obrazotvornost pro představu divoké přírody. Analýza vznešenosti slouží pouze jako dodatek k estetickému hodnocení účelnosti přírody. Vznešenost je tvořena pomocí imaginace a rozumu, není forma, nemá tvar, je to představa, reprezentant, je symbolického významu.

Právě na tuto subjektivnost poukázal Hegel ve své „*Estetice*“ v kapitole „Symbolika vznešenosti“.

„Uprostřed mezi oním počátkem a tímto stojí vznešené umění. V něm se význam jakožto duchovní obecnost, která je pro sebe, prvně odlučuje od konkrétního jsoucna a dává tím najevo, že to jsoucno je vůči němu záporné, vnějškové a služebné, takže je nemůže ponechat

¹² Derrida, J. *The truth in painting*, s. 124

v jeho samostatnosti, aby v něm vyjádřil sebe, nýbrž musí to klást jako něco vnitřně nedostatečného a vyžadujícího zrušení – ač jeho výrazem není nic než právě to, co je pro význam nicotné.¹³

Filosof Derrida z toho vyvozuje: ačkoliv pro prezentaci „vznešena“ Kant i Hegel upřednostňuje odlišný výchozí bod, nicméně oba spíše reflektují hranici řezu, cestu tak vedou napříč mezi konečností a nekonečností, jako čisté místo nacházející se mezi vznešeností a krásnem. Není proto pro něj překvapivé, že oba přiřazují pojem „vznešena“ k judaismu, jako historické figuře, která ze vznešenosti vychází. Z Kantova hlediska jde o pohled na náboženství a morálku, která se projevuje v zákazu ikonické reprezentace. U Hegela jde o hebrejskou poezii, kterou považuje za negativní formu „vznešena“

„...nedovedeť najít žádný adekvátní a kladně dostačitelny výraz pro moc a panování nejvyššího a kladné uspokojení může získat pouze služebností tvorstva, které se stává přiměřeným sobě a svému významu pocitem a kladením své nehodnosti“¹⁴.

Opačnou kladnou, pozitivní formu „vznešena“ nachází v panteistickém umění, v subjektivním způsobu, v některých zjevech křesťanské mystiky.

2.3. Rozdělení „vznešena“

Kant rozděluje vznešenost na matematickou a na dynamickou. Subjektivně účelné se prostřednictvím obrazotvornosti vztahuje buď k *poznávací*, nebo *žádoucí* schopnosti. Vznešenost je tak představována dvojím způsobem. V obou vztazích je ale účelnost dané představy posuzována jen vzhledem k schopnostem bez účelu. První způsob, který je vyvolán poznávací obrazotvorností, je objektu připisován jako *matematické* naladění obrazotvornosti. Druhý způsob, který je vyvolán obrazotvorností žádoucí, je objektu připisováno jako *dynamické* naladění obrazotvornosti. Dojem z „matematického vznešeného“ se dostavuje, když jsme konfrontováni s velikostními řády, které nelze pojmout smysly, a přesto nezůstávají čirými abstrakty.

„Dynamickou vznešenost“ nalezneme v přírodě, v podobě naší představy např. z nekonečného bouřícího oceánu. Kant nemíní oceán, jako objekt teologického estetického soudu, ale oceán, který je vnímán z pozice básníka: efektní, přízračný „vodní zrcadlo“ ohraničen nebem, klidný, ale když se rozbouří tak se náhle mění v propast, hrozící spolknout

¹³Hegel, G.W.F. *Estetika I*, s. 252

¹⁴Hegel, G.W.F. *Estetika I*, s. 254

vše¹⁵. Na tomto příkladu se snaží Kant odlišit zážitek z krásna od pocitu, který zažívá ze „vznešena“, které je v opozici k vnímání ze smyslovosti.

2.3.1. Matematické „vznešeno“

Kant doslova označuje vznešeným to, **co je velké naprosto**¹⁶. Znamená to pro něho, že *velké naprosto* je to, **co je velké nad veškeré srovnání**. Pro to, abychom určili, že něco je velké, musíme vyjít v základu ze subjektivní účelnosti představy ve vztahu k soudnosti. Pro Kanta platí, že je-li něco velké, tak pro objekt v naší mysli nenalezneme žádné srovnání, alespoň ne srovnání s nějakou objektivní, pro nás standardní, obvyklou mírou. Sdělíme-li, že předmět je velký, naše sdělení neurčuje, jak přesně velký předmět má vůbec být. Třebaže je měřítko srovnání jen přibližné, a je určeno pouze subjektivně, činí si nicméně náš soud nárok na všeobecný souhlas.

Kant připisuje *kvalitě* velikosti velkou důležitost a upřednostňuje ji před jinými kvantitami. Subjekt před každým objektem provádí v mysli vlastní odhad, výsledek našeho soudu se stává měřítkem, o kterém předpokládáme, že bude přijato každým. Je měřítkem, ale takovým, které není použitelné pro matematické měření, nýbrž jen pro estetické posuzování velikosti. Je jen subjektivním základem soudu, který reflektuje o velikosti.

Pro Kanta, každý objekt svojí velikostí, i takový, o který člověk nejeví zájem a třeba je svým tvarem neforemný; v nás může, při snaze odhadnout velikost předmětu, vyvolat pocit libosti. Reflektující soud, prováděný nad velkým předmětem, je spojen s pocitem úcty a naopak malý předmět je spojen s pocitem pohrdání.

Další z definic, které mají přiblížit vznešené je, že **vznešené je to, ve srovnání s nímž, je vše ostatní malé**. Člověk má přirozenou snahu se ve své obrazotvornosti dobrat za pomoci estetického odhadu něčeho největšího. Subjektivní introspekce nepřiměřenosti, neschopnosti dobrat se pocitu, který je vyvolán snahou po odhadu velikosti objektů smyslového světa, v nás přesto vyvolává nadsmyslové schopnosti, jisté naladění, jistou představu, zaměstnávající reflektující soudnost. Tato představa, tato možnost dobrat se odhadu libovolného předmětu je „vznešené“.

Pro matematický odhad velikosti neexistuje nic největšího (neboť moc čísel sahá do nekonečna), a tím se odlišuje od estetického odhadu. Pro estetický odhad velikosti něco

¹⁵ Kant, I. *Kritika soudnosti*, s. 99

¹⁶ Kant, I. *Kritika soudnosti*, s. 83

největšího ovšem existuje. Kant usuzuje, že je-li velikost posuzována jako absolutní míra, mimo níž není subjektivně žádná větší možnost, obsahuje ideu vznešenosti a vytváří pohnutí, které nemůže způsobit matematický odhad velikosti pomocí čísel.

Pro to, abychom mohli pojmout názorně nějaké *kvantum* do naší imaginace, obrazotvornosti, a aby mohla být představa použita jako míra nebo jednotka pro odhadování velikosti prostřednictvím čísel, k tomu patří dva akty této schopnosti: představa (*apprehensio*) a představa sjednocení (*comprehensio aesthetica*). „Představa“ nečiní žádné potíže, neboť můžete jít do nekonečna. Čím naše schopnost představování postupuje dál, stává se „představa sjednocení“ stále těžší, až do okamžiku dovršení svého maxima, totiž esteticky největší míry odhadu velikosti. Neboť dospěje-li představa tak daleko, že dílčí představy smyslového názoru, které byly sjednoceny v představě nejdříve, již začínají v obrazotvornosti zanikat; obrazotvornost postupuje k sjednocení většího celku, kdy na jedné straně se v představě ztrácejí objekty v míře takové, kolik na druhé straně je schopna představivost sjednotit a tak sjednocení obsahuje v konečnosti něco největšího, nad něž již nemůže nic pokročit.¹⁷

2.3.1.1. Lidské tělo, jako měření

Pro Kanta základní vyhodnocení rozměru je ve svém maximu subjektivní a existující. Primární, základní (subjektivní, smyslový, okamžitý, živý) měření vychází z lidské schránky. Měření vnímá vlastní tělo, tělesnost jako svůj primární objekt. Lidské tělo, jako měření. Tělo poskytuje měření.

Vhodné místo, ideální pro zážitek ze vznešenosti, je tak střední místo, průměrné místo odvozené z lidské tělesnosti, které je schopné nám poskytnout estetické maximum, které se neztrácí v matematické nekonečnosti. Tělo musí zaujmout postavení v dostatečné vzdálenosti od objektu. Vyjevení, aby zůstalo smyslové, musí zůstat vizuálně přístupné pro „pochopení“ a nebyť ztracené v sobě, v matematické nedefinovatelnosti. Tělo by tak mělo být stabilizované, regulované, měřitelné v distance mezi příliš blízkým a příliš vzdáleným.

U Kanta najdeme tento příklad ve vztahu těla ke kameni. Příkladem jsou pyramidy. Kant, se odvolává na zprávy od Savary z Egypta, v nich vysvětluje: „že se k pyramidám člověk nesmí přiblížit ani se od nich příliš vzdálit, aby získal plný dojem z jejich velikosti. Neboť jestliže se vzdálíme příliš, pak jsou vnímané části (jejich kameny nad sebou)

¹⁷ Kant, I. *Kritika soudnosti*, s. 86

představovány jen nejasně a jejich představa nemá žádný účinek na estetický soud subjektu. Dojde-li však k přílišnému přiblížení, potřebuje oko jistou dobu, než dokončí vnímání od základů až k vrcholu; přitom ale vždy zčásti zaniknou první dojmy, dříve než obrazotvornost získala poslední, a sjednocení není nikdy úplné“.¹⁸

Pro Kanta platí, že máme-li nalézt vhodný příklad, pro esteticky čistý soud (nesmíšený s žádným teleologickým jakožto rozumovým soudem), zcela přiměřený kritice estetické soudnosti; nelze ukázat vznešenost v produktech umění (např. stavbách, sloupech atd.), kde určuje formu i velikost objektu nějaký lidský účel. Marně ho budeme hledat v přírodních věcech, jejichž pojem již obsahuje určitý účel (např. na zvířatech, ač není vznešenějšího zvířete, než je kůň); nýbrž je nutné hledat vhodný příklad v surové, divoké přírodě (a v ní také jen potud, pokud neobsahuje ani půvab, ani vzrušení ze skutečného nebezpečí), *pouze pokud obsahuje-li velikost.*

2.3.1.2. Kolosální - jako koncept velikosti

Když příroda neobsahuje nic, co by bylo ohromné (ani nádherné ani ošklivé), ale pouze velikost, která je pojímána v obraznosti naší mysli, a to v takové velikosti, která může být sjednocena v celek pouze za pomoci naší obraznosti, tak Kant nachází pro to označení **kolosální**, tedy to, co je **téměř příliš velké** pro jakékoliv znázornění (pro to, co hraničí s relativně ohromným).

Kolosální, které není ani *podivuhodné* a ani *monstrózní*, obdobně blíže určuje, „prezentuje“ **koncept**. A ne ledajaký koncept: kolosální je prezentováno konceptem, který je „**téměř příliš velký**“ pro nějakou prezentaci. Koncept¹⁹ může být tak velký, jak je jeho velká prezentace. Kolosální blíže určuje a slouží ke zpřesňování prezentace „vznešena“. Koncept slouží k pochopení toho, co je téměř nereprezentovatelné, slouží k názorné prezentaci slova kolosální.

Pro Derridu, „*téměř příliš velké*“, představuje koncept, který nemá nic z empirického přiblížení jako takového. Zdá se mu nepřilíš povedené, kalkulovat se slovním spojením „*téměř příliš velké*“. Je ale obtížné prezentovat obsah slova kolosální, za pomoci konceptu, když naše intuitivní uchopení objektu je „*téměř tak velké*“ pro naši schopnost představy. Je

¹⁸ Kant, I. *Kritika soudnosti*, s. 86

¹⁹ Jestliže je obtížné vyvolat představu, prezentovat, např. vznešeno, je vhodné si to nějakým způsobem zviditelnit nebo přiblížit. To znamená, převést na něco co si lze snadno vybavit pochopit. To nám pak umožňuje lépe představit si, něco co není objekt, co si lze jen obtížně představit. Tuto výpomoc můžeme označit jako koncept.

těžké si představit postupnost stálého přibližování. Kde se má naše imaginace zastavit, kde máme provést ohraničení, kudy povedeme řez? Kde najdeme ohraničení znaku „*téměř tak*“. Zdá se, že síla **představivosti** je to, co by nám to mělo umožnit. Relativní neurčitost, která je vyjádřena ve spojení *skoro tak velký*, nám podle Kanta, umožňuje porozumět *kolosálnímu*, pomáhá naší schopnosti porozumět²⁰.

Kolosální je prezentace bez měření toho, co je neměřitelné, je to nekonečná idea, která nedokáže sama sebe adekvátně prezentovat. Kolosální je forma prezentace, která má z části měřitelný rozměr, který je ale nicméně značný. Rozměr pro kolosální se nenachází na stupnici toho, co prezentuje, a to je bezrozměrnost.

Hegel vytýkal Kantovi, že při prezentaci kolosálního vyšel z rozměrnosti a ne z bezrozměrnosti. Kant ale ve své práci ukazuje, že v principu, myšlení z bezrozměrnosti může být prezentováno, dokonce i když je prezentováno, aniž by prezentovalo sebe adekvátně. Je třeba vycházet z rozměrnosti, poněvadž jedině tak pronikne myšlení k sobě, vyzvedne svůj rozměr a docílí tak pocitu bezrozměrnosti: je třeba vycházet z tělesnosti subjektu, z vlastní rozměrnosti.

Motivem čistého soudu o vznešenosti musí být jen účel objektu, jestliže má být estetický a nemá-li být zaměňován s nějakým rozvažovacím nebo rozumovým soudem. V syntéze, která je pro představu velikostí nutná, jde obrazotvornost sama od sebe do nekonečna, aniž by jí něco překáželo, rozvažování ji však řídí prostřednictvím číselných pojmů, k nimž musí dát obrazotvornost schéma. Tento postup náleží k logickému odhadování velikosti, je sice něco objektivně účelného podle pojmu účelu, ale není v něm nic účelného a líbivého pro estetickou soudnost. Rozvažování při matematickém odhadování veličin používá obrazotvornost pro měření veličiny. Velké věci, např. zeměkouli, je nemožné pojmout do jedné názorové obraznosti prostřednictvím *comprehensio aestetika*, ale lze to dobře za pomoci matematického sjednocení v číselných pojmech. V obou případech jde rozvažování do nekonečna. Mysl v sobě naslouchá hlasu rozumu, který požaduje sjednocení do jednoho názoru, a pro všechny členy postupně rostoucí číselné řady a požaduje znázornění.

*„Jestliže, ale něco nazveme nejen velké, nýbrž vůbec, absolutně, v každém ohledu (nad veškeré srovnání) velké, tj. vznešené, brzy zjistíme, že si pro to nedovolíme hledat jemu přiměřené měřítko mimo ně, ale pouze v něm. Je to velikost, jež se rovná jen sama sobě. Z toho vyplývá, že vznešenost není třeba hledat ve věcech přírody, nýbrž jen v našich ideách“.*²¹

²⁰DERRIDA, Jacques., *The truth in painting*, str. 124.

²¹ Kant, I. *Kritika soudnosti*, s. 85

Z možnosti čistého soudu nelze vyjmout nekonečno, ve srovnání s nímž je vše malé. Pro Kanta je nejdůležitější, že *pouhá možnost myslet si nekonečnost jako jeden celek*, ukazuje na schopnost mysli přesáhnout veškeré měřítko smyslů. Pro náš rozum, jen pouhá možnost myslet si nekonečnosti, vyžaduje v lidské mysli schopnost, která je sama nadsmyslová. Rozšířená mysl, při snaze docílit nekonečnost, zažívá při této činnosti pocit schopnosti překročit hranice smyslovosti.²²

Příroda je tedy vznešená v těch svých jevech, jejichž názor obsahuje ideu její nekonečnosti.

Celková velikost, která je hodnocena matematicky z rozměru za pomoci čísel, je opačná k pozorování estetickému, které provádíme za pomoci odhadu, intuice, vizuálně, smyslově. Jestliže chceme věřit pouze matematickému měření, neměli bychom zanedbat žádné přímé nebo základní měření. V sérii čísel je naplánovaná nekonečnost, každé spojení vyvolává jiné spojení. Měření ze základního rozměru by však nicméně mělo spočívat v okamžitém odhadu neboli v intuitivním naplnění možnosti chápání, porozumění: pro prezentování číselné řady, matematického konceptu je kromě rozumu potřeba také intuice. Vedle matematiky je odlišná cesta vedoucí k vyhodnocení konečného pevného rozměru přírodního objektu v poslední instanci estetická: „subjektivní a neobjektivní“.

Právě v estetickém odhadu velikosti lze cítit úsilí o sjednocení, které překračuje schopnost obrazotvornosti rozvinout progresivní pojmání objektu do celku, a přitom lze zároveň vnímat nepřiměřenost této, v postupování neomezené, schopnosti uchopit s nejmenším úsilím rozvažování základní míru, vhodnou pro odhadování velikosti, a užít ji k takovému odhadu. Pro Kanta je tak vznešené spíše naše subjektivní naladění mysli než samotný předmět.

Jedním z příkladů vznešenosti je nekonečný vesmír, který tvoří systém, který nám nedovoluje očekávat, vyvolat v mysli představu jeho ohraničení, hranic, konečnosti. Při estetickém posuzování vesmírné nekonečnosti mysl nezakouší vznešenost v představě vesmíru skrze matematické výpočty vědců a jejich čísla, nýbrž skrze naši mysl, která postupně spěje ve své obraznosti k stále větším jednotkám. K tomu nám napomáhá systematické rozdělení výstavby světa na menší celky, které nám všechno velké v přírodě stále znovu představuje jako malé. Toto systematické rozdělení pomáhá naší obrazotvornosti, představit přírodu v celé její neomezenosti. Jestliže se pokouší obrazotvornost obstatat sjednocení, které je přiměřené těmto ideám, mysl se při představě vznešenosti v přírodě *cítí*

²² Kant, I. *Kritika soudnosti*, s. 88

pohnuta, zatímco naopak v estetickém soudu o její kráse se mysl nachází v klidné kontemplaci.²³

Soud sám ale přitom zůstává nadále jen estetický, protože aniž má za základ určitý pojem o objektu; představuje pouze subjektivní hru duševních sil, za pomoci kontrastu mezi obrazotvorností a rozumem, jako harmonickou. Spor mezi obrazotvorností a rozumem vytváří účelnost, která se podílí na vzniku našeho vnitřního pocitu, že subjektivně užíváme čistý, samostatný rozum k odhalování velikosti vesmíru; přičemž přiblížení velikosti vesmíru nemůže být názorně vyjevena ničím jiným, než nedostatečnou schopností, která je v znázorňování velikosti (smyslových předmětů) sama neomezená.

Vzhledem k nutnému rozšíření obrazotvornosti do přiměřenosti s tím, co je naší schopnosti rozumu neomezené, tedy do přiměřenosti s ideou absolutního celku, je tak obrazotvornost představována jako účelná; jako účelná je tedy představována neúčelnost schopnosti obrazotvornosti pro ideje rozumu a jejich vyvolání. Ale právě proto se estetický soud tak stává subjektivně účelný pro rozum, jakožto zdroj idejí, tj. takového intelektuálního sjednocení, pro které je veškeré estetické sjednocení malé; a předmět je jako vznešený pojímán s libostí, která je možná jen prostřednictvím nějaké nelibosti.²⁴

2.3.2. Dynamická vznešenost přírody

Příroda nahlížena v estetickém soudu jako mocný živel, která nad námi nemá žádnou nadvládu, je dynamicky vznešená. Má-li být příroda posuzována dynamicky jako vznešená, musí být představována jako **vzbuzující strach**.²⁵ Divoká příroda se může nabízet či prezentovat výrazem „*fenomenální, podivuhodný, úžasný*“, ale lze použít další rozvíjející příslovce (obrovský, nesmírný, nadměrný, udivující, neslýchaný, občas monstrózní), kterými můžeme popsat pocit z divoké přírody. Objekt můžeme nazvat „*podivuhodný*“, když ho jeho vlastní rozměrnost neničí a neredukuje jeho konec. *Podivuhodné* překračuje své limity a stále formuluje, posouvá svůj konec. Přetéká svůj konec a směřuje ke svému konceptu. *Podivuhodné, monstrózní* je charakteristické pro objekt, který je ve vztahu ke své konečnosti a svému konceptu²⁶.

²³ Kant, I. *Kritika soudnosti*, s. 90

²⁴ Kant, I. *Kritika soudnosti*, s. 92

²⁵ Kant, I. *Kritika soudnosti*, s. 92

²⁶ Tamtéž, str. 124.

Kant si pokládá otázku, zda-li můžeme považovat nějaký předmět za strašný, aniž bychom z něho měli strach? Tento případ může nastat, pokud předmět posuzujeme tak, že si pouze myslíme, vybavujeme příklad stavu, kdy bychom něčemu, někomu snad chtěli klást odpor, a zároveň věděli, že by přitom byl jakýkoliv odpor marný. Toto (dynamická vznešenost) naladění myslí nachází Kant u věřícího člověka.

*„Tak se ten, kdo je ctnostný, bojí boha, aniž by před ním měl strach, protože v žádném případě bohu a jeho přikázáním nechce odporovat. Ale v každém takovém případě, který nepovažuje za o sobě nemožný, uznává boha jako strašného“.*²⁷

Přírodu tak Kant nazývá vznešenou pouze proto, že povyšuje obrazotvornost k znázornění těch případů, v nichž může mysl pociťovat vznešenost svého určení i ve srovnání s přírodou.

*„Člověk, když si je vědom svého upřímného bohulibého smýšlení, slouží ony účinky síle, která je schopna v něm vzbudit ideu vznešenosti této bytosti, pokud v sobě odhaluje vznešenost smýšlení, přiměřenou vůli této bytosti, a díky tomu se povznáší nad strach před takovými účinky přírody, které nenahlíží jako výlevy jeho hněvu“.*²⁸

Vznešenost tedy není obsažena v žádné věci přírody, nýbrž jen v naší myslí, pokud si dokážeme být vědomi své převahy nad přírodností v nás, a tím také nad přírodou (pokud na nás působí) mimo nás. Všechno, co v nás vyvolá tento pocit – a sem patří mohutnost přírody, která vzbuzuje naše síly – se pak (ačkoliv nepřesně) nazývá vznešeným; a jen za předpokladu této ideje v nás, a ve vztahu k ní, jsme schopni dospět k ideji vznešenosti oné bytosti, která v nás vzbuzuje niternou úctu nejen svou mocí, již dokazuje v přírodě, ale ještě více prostřednictvím do nás vložené schopnosti posuzovat přírodu bez strachu a myslet naše určení nad ni povznesené.²⁹

V těchto větech lze Kanta spatřit jako člověka své doby věřícího, pro kterého mravní jednání je praktické uznání Boha. Vnímání, pochopení vznešenosti tak souvisí s morálním citem, který je násilně tvořen smysly. Násilí, které v sobě obsahuje abstraktní imaginaci, představivost, která nám umožní chápat apriorně bez použití rozumu. Imaginace otáčí násilí proti sobě, znetvořuje sebe, svazuje sebe. Toto znetvoření a obětování násilně organizuje vyvlastnění, které jednoznačně plyne ze zákona pro vznešenost, a to tak moc, až se vznešenost stává zákonem. Imaginace organizuje krádež vlastní svobody, nechá si poroučet, rozkazovat zákonem, který je odvozen od empirického, smyslového vnímání, které je determinováno, určeno vlastní **finalitou**.

²⁷ Kant, I. *Kritika soudnosti*, s. 92

²⁸ Kant, I., *Kritika soudnosti*, s. 94

²⁹ Kant, I. *Kritika soudnosti*, s. 95

2.4. Naladění mysli pro vznešenost

Pro námi vytvořený soud o vznešenosti v přírodě, bude těžké nalézt všeobecný konsenzus, neboť je zapotřebí u každého subjektu zvýšené estetické a poznávací vnímání přírody. Je nutná zvýšená introspekce subjektu, která je základem pro to, abychom mohli vyslovit soud o kladné hodnotě přírodních předmětů.

Kant soudí: „*Naladění mysli pro pocit vznešenosti vyžaduje vnímavost pro ideje; neboť právě v nepřiměřenosti přírody vzhledem k těmto ideám, tedy jen za tohoto předpokladu nepřiměřenosti a úsilí obrazotvornosti zacházet s přírodou jako se schématem pro tyto ideje existuje to, co odpuzuje smyslovost, co je však zároveň přitažlivé, jelikož to je nadvláda, kterou má rozum nad smyslovostí, jen aby ji rozšířil ve shodě se svou vlastní oblastí (praktickou) a nechává ji vyhlížet k nekonečnu, jež je pro smyslovost propastí*“.³⁰

Dle Kanta to, co v přírodě nazýváme vznešeným, bude vskutku připadat nevzdělaným lidem, bez rozvoje mravních idejí, jako pouze odpuzující. Ale proto, že soud o vznešenosti přírody vyžaduje vzdělání, kulturu (více než soud o krásnu), neznamena to ještě, že by musel být vytvořen uměle, kulturou a zaveden pouze konvenčně do společnosti, nýbrž má svůj základ v lidské přirozenosti, a to v tom, co může zdravým rozvažováním přičíst zároveň každému a požadovat od něho, totiž ve schopnosti citu pro (praktické) ideje, tj. ve schopnosti morálního citu.

Ve vztahu k pocitu libosti lze každý předmět zařadit k *příjemnému* nebo ke *krásnému* nebo *vznešenému* nebo k *dobrému*.³¹ Pocit libosti, jakožto pohnutka žádosti, záleží jen na množství podnětů a nelze ho pochopit než prostřednictvím *kvantity*.

Vznešenost spočívá pouze v relaci, ve které je smyslovost v představě přírody posuzována jako vhodná pro její nadsmyslové užití. Vznešené je to, co se bezprostředně líbí v důsledku svého odporu proti zájmu smyslů. Vznešenost nás připravuje k tomu, abychom přírodu milovali proti našemu (smyslovému) zájmu.

Vznešenost lze popsat takto: „*je to předmět (přírody), jehož představa vede mysl k tomu, aby si myslila nedosažitelnost přírody jako znázornění idejí*“.³²

Totální snaha o nedosažitelnosti ideje prostřednictvím obrazotvornosti je sama znázorněním subjektivní účelnosti naší mysli v užití obrazotvornosti pro její nadsmyslové

³⁰ Kant, I. *Kritika soudnosti*, s. 95

³¹ Kant, I. *Kritika soudnosti*, s. 96

³² Kant, I. *Kritika soudnosti*, s. 97

určení a nutí nás subjektivně myslet samu přírodu v její totalitě jakožto znázornění něčeho nadsmyslového, aniž bychom byli s to toto znázornění *objektivně* vytvořit.

Idea nadsmyslného, která je znázorněna v podobě přírody, kterou nemůžeme poznat, nýbrž jen myslet, je v nás vzbuzována předmětem, jehož estetické posouzení napíná obrazotvornost, až k jejím mezím. Ať už jde o meze rozšíření (matematicky) nebo o meze její moci nad myslí (dynamicky). Je založena na pocitu myslí, která zcela překračuje oblast přírody, na morálním citu. Představa předmětu je posuzována jako subjektivně účelná.³³ Podle Kanta je příkladem „vznešena“ hvězdné nebe, ale pouze pokud je vidíme, jako rozlehlou klenbu, jež objímá vše. Jen v této představě můžeme určit vznešenost, kterou onomu předmětu připisujeme, čistý estetický soud.

Estetická účelnost je zákonitost soudnosti v její *svobodě*. Intelektuální, samo o sobě účelné (morální) dobro, je posuzováno esteticky, musí být představováno ne tak jako krásné, ale spíše jako vznešené, takže vzbuzuje spíš pocit úcty (která opovrhne půvabem) nelásky a důvěrné náklonnosti. Lidská přirozenost není v souladu s oním dobrem sama od sebe, nýbrž jen nátlakem, kterým rozum působí na smyslovost.

2.5. Kant – závěrečné shrnutí

Kantova filosofická estetika patří mezi nejdůležitější díla západní epistemologie. Kant nám ve svém konceptu umožnil spatřit „vznešenost“ jako model pro odlišení „diference“, mezi teoretickým a praktickým rozumem a mezi rozumovým a smyslovým vnímáním. Kant prosazoval nezávislost smysly vnímatelného na teoretické i praktické stránce toho, co je vnímatelné pouze rozumem, čímž vyvinul principy estetiky. Toto rozdělení přetrvává do dneška a vede k nevyhnutelnému konfliktu, který vyplývá z nekompatibilitnosti mezi rozumovými (intelektuálními) a smyslovými (citovými) schopnostmi.

Vznešenost je kvalita z rozměrnosti, ačkoliv ji nelze odvozovat z umění nebo kultury, nicméně neobsahuje nic přírodního v sobě. Rozměr kolosální není ani kulturní ani přírodní. Nachází se mezi prezentovatelným a neprezentovatelným, je přechodem od jednoho k druhému. Přesněji řečeno, estetický soud by měl přemostit tyto nenavazující světy; skrze na jedné straně diskursivními přístupy, které vycházejí z příkladu a na druhé straně z logiky podobnosti, mající stejný původ. Soudnost musí být univerzální. Tento důraz na univerzálnost

³³ Kant, I. *Kritika soudnosti*, s. 98

oznamuje Kant známým zdůrazněním na nezúčastněnost estetické soudnosti, která je definována svobodně a pochází z pocitu libosti.

Kant: „*Vznešeným nazýváme to, co je velké naprosto,*“ přesněji: „*co je nad veškeré srovnání*“³⁴. Protože se tedy jedná o dojem, že se může jednat o vytvoření kvantit, činí Kant rozdíl mezi „matematicky vznešeným a „dynamicky vznešeným“. Dojem „matematického „vznešena“ se dostavuje, když jsme konfrontováni s velikostními řády, které nelze pojmout smysly, a přesto nezůstávají čirými abstrakty – např. představa nekonečného. „Dynamicky vznešené“ nás potkává v přírodě. Je to výsledek veskrze rozporuplného pocitu vnímání a prožívání. Z jedné strany sdílí vznešené s krásným, že se musí líbit pro sebe. Zatímco ale krásné zve ke klidné kontemplaci, uvádí nás vznešené do vnitřního pohybu – neboť příroda, která má být posuzována jako vznešená, musí být představována „jako vzbuzující strach“. Její velikost nedovoluje nezúčastněné pozorování, neboť je ohrožující, její krása ale vyžaduje nezainteresovanost. Aby vznešené, jako takové, mohlo být esteticky zažíváno, musí pozorovatel nejprve překonat sám sebe, potlačit svůj strach. Ne nadarmo uvádí Kant jako příklad „bezbřehý bouřící oceán“ na pohled o to přitažlivější, čím je děsivější – ale „jen když se nacházíme v bezpečí“. K zážitku vznešeného patří tedy představa, že bychom mohli být ohroženi, a zkušenost, že můžeme tomuto ohrožení čelit, že jsme „nadřazeni“ přírodě, že její moc můžeme zažívat a posuzovat esteticky – takže se vznešené projevuje méně jako vlastnost přírody, ale spíše jako síla naší mysli.

„Vznešené“ je to, co se bezprostředně líbí v důsledku svého odporu proti zájmu smyslů. Ve vznešeném tak Kant spojil dva pojmy, které byly v moderně vždy v těsné blízkosti jako jednota krásného a děsivého. Jan François Lyotard zradikalizoval ještě více Kantův pojem vznešeného a opisuje ho vůbec jako *zobrazení nepředstavitelného*“.³⁵

3. Jean François Lyotard

3.1. Úvod

Od nepaměti má člověk silnou potřebu tvořit, vtisknout své myšlenky, pocity a vjemy do svého okolí, uchovat záznam své, byť krátké, existence na tomto světě. Bere tak do ruky uhlík a začne čmárat, malovat po jeskyni. Později o těch, co dokázali zobrazit realitu

³⁴Kant, I. *Kritika soudnosti*, s. 83

³⁵Liesmann, P. L. *Filosofie moderního umění.*, s. 20

nejzdařileji, ostatní tvrdili, že vytváří umělecká díla, a ty je nutno použít pro uctívání panovníka a Boha. V současnosti naopak tvůrce neudělá na plátně ani čárku, vystaví čisté bílé plátno a současná společnost akceptuje, že takto vystavený obraz je umělecké dílo. Veřejnost přijímá, byť s určitými výhradami, umělcovo rozhodnutí; o jím vytvořeném objektu, že má kvalitu a parametry, jež umožní jeho práci, aby se mohla zvat uměleckým objektem. Umělec svobodně rozhoduje, jaké téma si pro svou práci zvolí, jaká technika je pro jeho vyjádření nejlepší, není svázán žádnými pravidly, školou, technikou.

Ale v době nedávné, pokusil-li se umělec překonat kánony, hranice, konvence, pravidla své doby, stával se tak průkopníkem něčeho nového, jiného. Tento čin mu zaručil vstup do exkluzivního klubu - avantgardy. Docílit vstupu do tohoto exkluzivního klubu nikdy nebylo snadné. Na výběr mají rozhodující vliv především tři faktory: kvalita díla, experti (kunhistorikové) a čas. Až doba trvání prověří kunhistoriky vytvořené seznamy úspěšných umělců, které jsou veřejnosti předkládány po dlouhý čas formou narativních příběhů. Podle jakých pravidel jsou seznamy tvořeny, a s jakou pravděpodobností úspěchu, je téma pro jinou práci.

Filosof Jean François Lyotard přichází na pomoc současným umělcům objasnit a pevněji svázat jejich činnost, kterou veřejnost nejednoznačně přijímá. Podle Lyotarda má umění dvě možnosti: sloužit společnosti a pokřivenému vkusu nebo má šanci se vzburřit, (postmoderna – burcuje proti vkusu, technice, politice, stylu, ukazuje na rozpor mezi tím, jak by měl svět vypadat a jaký je). Ani umění nemá ale přesnou podobu a styl, jak se vyjádřit jasně. Avantgardní umělec, poctivým hledáním ve své imaginaci, dochází k možnosti vyjádřit nezobrazitelné. Vysvětlení pro zdánlivý paradox nachází Lyotard u Kanta v jeho estetice „vznešena“. Tyto myšlenky lze vystopovat ve dvou knihách: „Putování a jiné eseje“ a „Návrat a jiné eseje“.

Díky Lyotardovo interpretaci se tak vynořuje Kantův termín a definice „vznešena“ z minulosti a slouží k věrohodnému popsání tvorby současného umění. Lyotardovi se tak velice zdařilým způsobem podařilo, za pomoci estetického termínu „vznešena“, interpretovat některé estetické problémy. V další části se pokusím tuto interpretaci představit. Rád bych přiblížil, jak vznešenost získává vznešenou úlohu ubránit malířství, které je v moci intuice, imaginace, provokativnosti, proti fotografii a industriální technovědě, která je v moci rozumu, opakovatelnosti, líbivosti čili krásna.

3.2. Vznešené jako obhajoba avantgardy

3.2.1. Inspirace - B.B. Newman

Esej „*Vznešené a avantgarda*“ začíná Lyotard připomenutím díla Barnett Barucha Newmana³⁶, který v roce 1950-51 namaloval velké plátno 2,45 m x 5,45 m, které nazval „*Vir heroicus sublimis*“. V roce 1948 ještě napsal Newman esej nadepsanou titulem „*The Sublime is Now*“. Lyotard si položil otázku: Jak rozumět tomu, že „vznešeno“, objekt (provizorně formulováno) sublimní zkušeností, je zde a nyní? Lyotard přichází s myšlenkou: Není pro ten pocit podstatné to, že odkazuje k něčemu, co nelze ukázat či, jak říkal Kant, prezentovat (*darstellen*)? Lyotard pro svůj nápad hledá oporu v Newmanově textu z roku 1949 nazvaném „*Prologu efor a New Esthetic*“, kde se umělec snaží popsat záměr, který ho vede v jeho uměleckém snažení. Upozorňuje, že ve svých obrazech se „nesnaží manipulovat prostorem ani obrazem, nýbrž pocitem času. Avšak nejedná se přitom o čas naplněný pocitem nostalgie, velkých dramát, asociací a dějin, který byl tématem malířství vždy.“³⁷

*O jaký čas jde, jaké bylo ono now? Lyotard odmítá čas, který je ustavený na základě vědomí*³⁸. Newmanovo **now** je spíše tím, co vědomí vyřazuje ze hry a sesazuje ho z jeho místa, je tím, co vědomí nikdy svým myšlením nemůže dosáhnout, je dokonce tím, co vědomí zapomíná, aby se mohlo samo ustavit. Co nejsme s to dosáhnout myšlením, je to, co je na příchodu, co vyvstává. Je událost, přicházení.

*„Že se „něco přichází“, to takřikajíc pokaždé „předchází“ otázku, týkající se toho, co vyvstává. Přijde to, jest, je to možné? Událost přichází jako okamžik tázání „před“ vyvstáváním jakožto tázáním: stane se, že toto či ono“?*³⁹

*„Událost, vyvstávání, to, co Martin Heidegger nazval ein Ereignis, je nekonečně jednoduché, avšak k této jednoduchosti nelze přistupovat jinak, než od jejího chybění“.*⁴⁰

To, co se nazývá myšlením, musí být bezbranné. Myšlení se zabývá tím, co bylo osvojeno, snaží se je reflektovat a překonat. Snaží se určit to, co již bylo myšleno, napsáno, namalováno, socializováno, aby bylo s to vymezit to, co ještě myšleno, napsáno a socializováno nebylo. Ale ono ušlechtilé vzrušení (*Agitation*, vzrušení je slovo, jímž Kant označuje jednání ducha, který má soudit a soudí) je možné pouze tehdy, je-li zde něco, co

³⁶ Barnett Baruch Newman (1905 – 1970), americký umělec, jedna z hlavních postav abstraktního expresionismu, jeden z významných malířů své doby, jeho obrazy zachycují existencionální obsahy

³⁷ Lyotard, J.,F. *Putování a jiné eseje*, s. 124

³⁸ Lyotard konstatuje, že myšlenky na ustavení času na základě vědomí vychází z Augustína či Husserla

³⁹ Lyotard, J.,F. *Putování a jiné eseje*, s. 126

⁴⁰ Lyotard, J.,F. *Putování a jiné eseje*, s. 126

ještě zbývá určit, protože určeno ještě nebylo. Můžeme se snažit určit je tak, že vytvoříme nějaký systém, teorii, program či projekt. Je možné tázat se také na to, co „ještě zbývá“, připustit *neurčité* jako moment tázání.⁴¹

Disciplíny a instituce myšlení předpokládají, že všechno ještě nebylo řečeno, zapsáno, zaregistrováno. Slyšená či vyslovená slova nejsou poslední. „Po“ nějaké větě, „po“ nějaké barvě přijde ještě další věta, ještě další barva. Nevíme ale jaká. Podle Lyotarda se to domníváme vědět jen tehdy, důvěřujeme-li pravidlům, která umožňují připojovat větu k větě, barvu k barvě, která se uchovávají právě v oněch institucích minulosti a budoucnosti. Právě škola, program, projekt vyhlásují, že po té větě musí závazně přijít tato věta anebo alespoň tento typ věty, že tato věta je povolená, zatímco tento typ věty je zapovězený. Oni jsou těmi, kdo určují ony pravidla, jak to má být. V malířství je to stejně jako v jiných myšlenkových výkonech. Po jednom obrazovém díle je nutné, dovolené, či žádané jiné. Po této a této barvě tato jiná, po této a této linii tato linie. Pro Lyotarda není zásadní rozdíl mezi avantgardním manifestem a učebním plánem na Akademii výtvarných umění, zkoumáme-li je s ohledem na tento vztah k času. Jedno i druhé jsou alternativy vztahy k tomu, co má přijít jako dobré pokračování. Jedno i druhé však opomíjejí jinou možnost: *že nepřijde nic, že slova, barvy, formy či zvuky absentují, že věta je poslední*. Tento pocit zažívá každý malíř, stojí-li před tvárným povrchem. Nejen před bílým plátnem anebo bílou stránkou na „počátku“ díla, nýbrž pokaždé, když na sebe cosi nechá čekat, tedy je otázkou, v každém momentu tázání, v každém „*a ted*“.⁴²

Pro Lyotarda eventualita, že nic nepřijde, se často spojuje s pocitem úzkosti. Je to výraz, který rází moderní filosofové existence a nevědomí. Očekávání, o které jde, jde-li vskutku o očekávání, dává zásadně negativní hodnotu. Ale toto napětí může stejně tak provázet i radost, abychom mluvili jako Baruch Spinoza⁴³, radost, kterou dává přibývajícím bytím, jež přináší událost. Velmi pravděpodobně je to pocit rozporný. Přinejmenším je znakem, okamžikem tázání samým, způsobem, jimž se ono *přichází to* ohlašuje a vzpírá: *přijde to?* Ale moment tázání je „*ted*“, *now*, jako pocit, že nemusí přijít nic: *ted* právě nicota.

Tento rozporný pocit, příjemný i bolestný, radostný i úzkostný, exaltovaný i depresivní byl v Evropě mezi 17. a 18. stoletím pokřtěn jménem *vznešené*.⁴⁴

⁴¹ Lyotard, J.,F. *Putování a jiné eseje*, s. 126

⁴² Lyotard, J.,F. *Putování a jiné eseje*, s. 127

⁴³ Baruch Spinoza (1632 – 1677), nizozemský filozof, který kriticky rozvinul Descartovi nauky o substancích. Jeho myšlení bylo důsledně racionální a stal se i jedním z prvních kritických čtenářů Bible.

⁴⁴ Lyotard, J.,F. *Putování a jiné eseje*, s. 128

Proč se vztah „vznešena“ znovu objevuje pod perem newyorského židovského malíře ve 40. letech? Idea „vznešena“ vychází z velmi exaktních úvah o umění z posledních dvou století. Newman dobře ví, do jakých estetických a filosofických souvislostí slovo *vznešené* patří. Četl *Zkoumání* Edmunda Burka⁴⁵. Hledáme-li tedy vznešenost ve *zde a teď*, rozchází se to s rétorikou romantického umění, aniž však odmítá její hlavní úkol, jímž je to, že obrazový či jiný výraz má svědčit o nevyjádřitelném. Nevyjádřitelné nespočívá v nějakém „tam“, v jiném světě či v jiném čase, nýbrž právě v tomto: že přijde (něco). Toto neurčité je v určitosti obrazového umění barva, obraz. Barva či obraz jakožto událost, vyvstání, je nevyjádřitelné, ale právě o tom má svědčit.

Abychom byli věrní tomuto posunu, v němž patrně spočívá veškerý rozdíl mezi romantismem a moderním avantgardismem, bylo by třeba překládat nadpis Newmanova eseje „*The Sublime is Now*“ nikoli jako „Vznešené je teď“, nýbrž „*Vznešené jest jakožto teď*“. Není někde jinde, ani tam nahoře, ani na druhé straně, ani dříve či později, ani jindy. Zde, teď se přichází, že....: právě to je tento obraz. Vznešené je to, že teď a tady je tento obraz spíše než nic. Přísným určením avantgardy je právě tato odevzdanost rozumu, který chápe, jako bezbrannost, doznání, že toto, tato událost malby nebyla ani nutná, ani předvídatelná, pouze stavem nouze malíře vzhledem k otázce *Přijde to?*⁴⁶

Avantgarda pečuje o událost „před“ jakoukoli obranou, ilustrací či komentářem. Toto vznešené je ve smyslu Burkově⁴⁷ a Kantově, ale není to už jejich „vznešeno“.

3.2.2.Boileau a jeho „vznešeno“ v rétorice

Lytard konstatuje, že rozporný pocit, jímž se ohlašuje a v němž současně absentuje neurčitost, byl tématem úvah o umění od konce 17. století do konce 18. století. Možná je „vznešeno“ tím způsobem umělecké senzibility, který je charakteristický pro moderní dobu.

⁴⁵Popis *vznešena* u Edmunda Burka kritizuje jako příliš „surrealistický“. Což znamená, že surrealismus pokládá za příliš poplatný preromantickému či romantickému chápání neurčitosti.

⁴⁶Lytard, J.,F. *Putování a jiné eseje*, s. 129

⁴⁷Edmund Burke (1729 – 1797), britský politik, politický teoretik a filozof anglo-irského původu. V roce 1757 vyšla jedna z jeho nejznámějších britských prací o estetice, *Filosofické zkoumání původu našich idejí vznešena a krásna*, kde je už pojem vznešena výslovně paralelní k pojmu krásy jako druhý nejvýznamnější estetický pojem. Estetická líbost, označitelná jako pocit vznešenosti, je založena na našem setkání s něčím velkým, mocným, ale i nepřehledným, drsným, chaotickým, temným či ostře kontrastním. Paradoxně tedy něčím, co souvisí s naším strachem nebo pudem sebezáchovy. Oproti tomu krásno mělo podle Burka souviset s láskou a s vlastnostmi, které v nás tento cit vyvolávají – tedy s malými rozměry, hladkostí, měkkostí, příjemnými barvami, jejich pozvolnými přechody atd.

První, kdo předložil vznešené k diskusi vzdělavcům, byl francouzský spisovatel Boileau⁴⁸, jehož literární dějiny řadí mezi nejúpornějšího obránce klasicismu. Boileau vydal své „*Umění básnické*“ v roce 1674 a ve stejném roce vyšel i jeho překlad či přetlumočení traktátu o „vznešenu“ s názvem „*Peri tou hypsou*“ Je to esej, která se připisuje jistému Longinovi⁴⁹, o jehož identitě se dlouho vedou spory a který podle dnešních představ žil zhruba někdy na konci 1. století. Autor je rétor. V podstatě vyučuje těm prostředkům, které má řečník k tomu, aby buď přesvědčil anebo dojal své posluchače.

Boileau, a po něm celá řada komentátorů, cítila a dospěla k závěru, že o vznešeném nelze pojednávat jinak než vznešeným stylem. Longinus se snaží definovat vznešenost v řeči.⁵⁰ Pokud jde o vytyčení pravidel pro vyjádření „vznešena“ nastávají obtíže. Existuje například, píše Longinus, vznešenost myšlení, která se v řeči často vyznačuje krajní jednoduchostí obratu, zvláště tam, kde vznešený charakter mluvčího vyžaduje více nadnesenost, často dokonce čistým a prostým mlčením.

Longinus uvádí, že možná ani není vhodné, aby sepsal nějaký návod na „vznešeno“, jelikož ten, kdo by jej chtěl podrobit pravidlům, nikdy by „vznešena“ nedosáhl. Také uvažuje nad myšlenkou, že „vznešeno“ je člověku vrozené a nelze tedy nabýt učením. Následně ale dodává, že i příroda, která je svobodná a zdá se být chaotická, funguje podle určitých pravidel. Pokud ale někdo touží dosáhnout vznešeného slohu za každou cenu, s největší pravděpodobností sklouzne k nabubřelosti, *upadá podivným během přirozenosti ve vadu opačnou*.⁵¹

Dále máme podle Longina považovat za příklady „vznešena“ to, co je krásné a pravé, a líbí se všem a vždy. Pokud o něčem mají lidé stejný úsudek po celé věky, nabývá předmět vzhledem k obdivu mocné a nepochybné věrohodnosti.⁵² Tímto vlastně částečně popírá své tvrzení, že

⁴⁸ Nicolas Boileau-Despréaux (1636 – 1713), výrazný představitel francouzského klasicismu. Jeho dílo *Umění básnické* získalo obecnou autoritu. On sám nejprve vstupuje do literatury svými satirami, postupně však satiru zaměňuje za moralizování. Po vydání jeho díla *Umění básnické* se započalo období jeho největší slávy a on se stává rozhodčím ve věcech umění na královském dvoře. Boileau zmiňuje a zdůrazňuje nutnost obracet se k antickým vzorům, ale pravým předmětem umění je dle jeho názoru imitace přírody.

⁴⁹ Prvním dochovaným spisem o vznešenu je text Dionýsiův nebo Longinův. Autorství se přikládá buď dějepisci a řečníkovi Dionýsovi Halikarnaskému žijícímu v době Augustově, či filozofu a literárnímu kritikovi Longinovi, který žil ve 3. století po Kr.. Pravděpodobně nebyl autorem ani jeden, neboť vznik díla je odhadován do 1. století po Kr., a proto je v literatuře jako autor většinou uváděn Pseudo- Longinus. Longinus navazuje na tradici antických řečníků, například Cicera, ale jeho pojetí toho, co je v rétorice nejpodstatnější, se výrazně mění. Podle Longina umění řečníka musí obsahovat ještě vznešeno. Obecně je podle Longina těžké vznešeno definovat, neboť pouze ten, kdo je jím právě povznesen, instinktivně ví, že prožívá vznešeno.

⁵⁰ Vznešená řeč je nezapomenutelná, neodolatelná a zejména je silným podnětem k zamyšlení v étosu řečníka, v jeho patosu a v prostředcích řeči: ve figurách, volbě slov, v rejstříku vypovídání, v kompozici.

⁵¹ Sládek, V. *Dionýsiův neb Longinův spis „O vznešenu“* s. 12-13

⁵² Sládek, V. *Dionýsiův neb Longinův spis „O vznešenu“* s. 18

„vznešeno“ je ohlasem pouze velké myslí, neboť se má líbit všem. Ale snad v této citaci slovo *všem* znamená pouze ty, kteří „vznešeno“ jsou schopni pocítit.

Na Longinovo tvrzení, že „vznešeno“ vzniká pouze ve veliké myslí, bude dále navazovat například Immanuel Kant. Jak popisuje Longinus, je to právě mysl, která obsahuje velké a vznešené myšlenky, jež jsou hodné obdivu pro svoji velikost.⁵³

Boileau ve svém díle prohlašuje: *„chceme-li dosáhnout vznešeného účinku, není znamenitější figury, než je ta, jež je cele skrytá, když vůbec nepoznáváme, že je to figura? Dokonalost, jež je dosažitelná v oblasti techné, není nutně kvalitou tam, kde jde o vznešený pocit“*.⁵⁴ V posledním dodatku vydaném po jeho smrti v roce 1710 píše: *„vznešenost nelze naučit, didaktika je vzhledem k němu bezmocná; není vázáno na pravidla, která by mohla vymezit poetika. Vyžaduje pouze to, aby čtenář či posluchač měl schopnost chápat, aby měl vkus a „cítit to, co cítí všichni“*.⁵⁵

Jsou umělecká díla kopií ideálního modelu? Může úvaha nad nejdokonalejšími z nich odhalit pravidla vytváření, jež jim zajišťují dosažení jejich cíle, jímž je přesvědčit a líbit se? Jakmile se zamyslíme nad díly, která se soustředí na téma vznešenosti a neurčitosti, dochází k zásadní proměně *techné* a institucí s ní spojených, akademie, škol, mistrů a žáků a dokonce vkusu samotného osvíceného publika tvořeného knížaty a kurtizánami. Nadvláda myšlenky *techné* podřizovala díla několikanásobné regulaci s ohledem na model, vyučovaný v ateliérech, na školy, akademie, s ohledem na vkus sdílený aristokratickým publikem, s ohledem na účel umění, jímž bylo ilustrovat slávu jména (božského či lidského), s nímž byla spojena dokonalost té či oné hlavní ctnosti. Idea vznešeného však tuto harmonii rozrušuje.

Publikum⁵⁶ je jiné, již nesoudí podle vkusu, který je ovládán tradicí sdílené libosti. Jsou vydáni napospas nepředvídatelným pocitům, jsou šokováni, obdivují, pohrdají, jsou lhostejní. Autor je osvobozen, nemusí se zalíbit, nýbrž je třeba zaskočit je. *„Vznešeno“*, napsal Boileau, *„ není vlastně cosi, co se dokazuje a demonstruje, nýbrž je to zázračnost, jež se uchopuje, zázračnost, jež nás zasahuje a dává se pocítit.“* Na šokovém působení se podílejí dokonce i nedokonalosti, překračování hranic vkusu, ošklivost. Umění nenapodobuje přírodu, vytváří vedle ní svůj svět. *Zwischenwelt*, jak to nazve Paul Klee, *eine Nebenwelt*, mohli bychom také říci, v němž má své oprávněné místo i obludné a beztvaré, protože může být vznešené.

⁵³ Sládek, V. *Dionýsiův neb Longinův spis „O vznešenu“* s. 20

⁵⁴ Lyotard, J.,F., *Putování a jiné eseje*, s. 132

⁵⁵ Lyotard, J.,F., *Putování a jiné eseje*, s. 132

⁵⁶ Publikum je, na rozdíl od minulosti, anonymní lid, který autor nezná. Čtou knihy, procházejí sály výstavních síní, tlačí se v divadlech a na veřejných koncertech.

Liotard tu nadnesl velice zjednodušeně proměnu, k níž došlo v souvislosti s moderním rozvinutím myšlenky vznešeného. V každém případě se mu podařilo vysvětlit to, že uvažování o umění se již netýká podstatným způsobem původce děl, který stále zůstává v osamělosti génia, nýbrž se týká též jejich příjemce (návštěvníka galerií). Je teď třeba analyzovat způsob, jak na něj působit, zkoumat, jak přijímá a zakouší díla, jak o nich soudí. Otázka již nestojí: jak vytvářet umění?, nýbrž: co to znamená umění zakoušet?

3.2.3. Kantův pocit „vznešena“

Liotard si v jedné ze svých esejí položil otázku: Co je psaní? Co je malování? Co je hudba?

Odpověď na tuto složitou otázku hledá v Kantově analýze vznešenosti v „*Kritice soudnosti*“, ve které spatřuje a nalézá určující estetické myšlenky, které ve vznešenosti našla moderna, která se také označuje avantgarda. Již od minulého století nelze vnímat krásu, jako jeden z hlavních požadavků uměleckého snažení. Současná estetika vychází z estetického termínu „vznešena“⁵⁷.

Pro Lyotarda právě Kantova analýza „vznešena“ odhaluje a zpřístupňuje současné malování, psaní, komponování. Klíčem je negativní pocit, utrpení, které člověk zažívá v představivosti při vznešeném citění. Do Kantovy myšlenkové stavby patří schopnost imaginace, představivosti, jakožto schopnost nebo síla prezentace. Představivost není pouze smyslová, ale představivost pracuje svobodně, bez násilného přizpůsobování, s cílem dobrat se porozumění z konceptu představy, jakožto ustanovující znalost z prožívaného. Ve své plné svobodě, je představivost schopna prezentovat danosti ve svém základu a zahrnuje včetně představivosti také schopnost vytvářet fakta. Jako každá prezentace se nachází ve stavu formování.

Podle Kanta je pocit krásna libost, vyvolaná svobodnou harmonií mezi funkcí obrazů a funkcí pojmů, před uměleckým dílem anebo přírodou. Kant, který oceňoval Burkovu analýzu „vznešena“, jej definuje jako cosi primárně neohraničeného, zatímco krásné je závislé na svojí formě, tvaru. Tato neohraničitelnost „vznešena“ má za následek jeho praktickou neuchopitelnost. A pouhý akt této představy - ač je to mimo sílu naší představivosti-

⁵⁷ Lyotard odděluje nedávné trendy, které do malířství, architektury nebo hudby, přinášejí zpět tradiční hodnoty vkusu. Míjí tím trans- avantgardismus, neo- expresionismus, novou-subjektivitu, posmodernismus atd.: *neo* a *past*. Lyotard je odložil, Přestože se styly překrývají, je pro Lyotarda nutné zachovat je oddělené.

způsobuje emocionální stav, který bychom mohli popsat jako „vznešeno“. Kant tvrdí, že „vznešeno“ je dynamickým projevem mysli, naopak krásno vyžaduje klid a kontemplaci duše. Pocit vznešeného je ještě neurčitější: je to zalíbení smíšené s negativní libostí, zalíbení vychází z pocitu strachu. Vznešené, jak už jsem zmiňoval dříve, je vyvoláváno, stojíme-li před nějakým velkolepým předmětem, například před pouští, horou, pyramidou, anebo před něčím nesmírně mocným, například před bouří nad oceánem, výbuchem sopky.

Kontemplace vrcholků hor, vodopádů a bouřek nevzbuzuje sama o sobě reálný strach, ale vzbuzuje ho pouhá snaha o uchopení toho naší představitivostí.⁵⁸ Tyto objekty zvyšují energii naší mysli nad normální běžnou hranici a objevují v nás schopnost odporu úplně jiného druhu, který nám dává kuráž měřit sebe sama v porovnání s všemohoucí přírodou.

V člověku procitá idea absolutna, která musí být, jakožto idea rozumu, myšlení, a přitom zůstává bez smyslového názoru. Schopnost prezentace (*Derstellung*, znázornění), imaginace, není s to poskytnout vhodnou reprezentaci této ideje. Tento nezdar výrazu vyvolává bolest, jakoby rozštěpení v subjektu mezi tím, co je s to chápat, a tím, co je s to si představovat imaginací. Avšak tato bolest plodí libost, a to dvojí: bezmoc imaginace *a contrario* dosvědčuje, že se pokouší ukázat i to, co nemůže být a že se tedy snaží uvést do souladu svůj předmět s předmětem rozumu; na druhé straně je nedostatečnost obrazů negativním znakem nesmírné moci idejí. Skutečnost, že mohutnost subjektu je uvedena ve zmatek, působí krajní napětí (vzrušení, *Agitation* jak říká Kant), který charakterizuje patos „vznešena“ na rozdíl od chladného pocitu krásna. V krajním případě může dát o sobě v tomto zlomu vědět idea či absolutnost ideje způsobem, který Kant nazývá negativní prezentací, či dokonce non-prezentací⁵⁹.

Ještě dřív, než se romantické umění vyprosí od klasické a barokní figury, je již otevřena cesta k hledání, jež bude postupovat směrem k abstraktnímu umění a minimalismu. Dle Lyotarda v kantovské estetice vznešeného je již zárodečně obsažena avantgarda. Nicméně umění, jehož účinky tato estetika analyzuje, spočívá v podstatě v reprezentaci vznešených námětů.⁶⁰

⁵⁸Kant, I. *Kritika soudnosti*, s. 136

⁵⁹ Cituje židovský zákaz zobrazování jako svrchovaný příklad negativní prezentace: je-li téměř beze zbytku redukováno zalíbení očí, lze myslet nekonečně nekonečno.

⁶⁰ Kant, I. *Kritika soudnosti*, s. 135-136

3.2.4. Posun vnímání „vznešena“ u Lyotarda

Lze konstatovat, že u Lyotarda nastává odklon od Kantovského vnímání „vznešena“ směrem ke „vznešenu“, jakožto utrpení v představivosti, jež lze chápat jako signál, že forma je shodná se vznešeným pocitem, ale pouze v případě, že objekt, látka, hmota, materie je rozměru většího, kolosálního, než může naše představivost prezentovat, vyjádřit.

Kantovy myšlenky odkazují k principu, že idea nadsmyslového, která je znázorněna v podobě přírody, kterou nemůžeme poznat, nýbrž jen myslet, je v nás vzbuzována předmětem, jehož estetické posouzení napíná obrazotvornost, až k jejím mezím. Může nás to překvapit, nicméně tento obrat pochází z představy čistého rozumu (teoretického, praktického), který opouští území estetiky. Hlavní zájem vidí Kant ve vznešeném cítění, které je esteticky negativní, nelibé, a vyznačuje se transcendencí od řádně přijímané estetiky, k transcendenci do morálního zákona a svobody. V žádném případě vznešenost nemůže být faktem, skutečností, pocházející z lidského umění. Krása se formuje v naší mysli prostřednictvím našeho cítění. Naopak vznešené v přírodě odmítá přetransformovat samo sebe do jakékoli jazykové, vizuální anebo zvukové formy.

„Krajina“ nese v sobě čisté potěšení z krásy a inspiruje výklad, jako pokus k dešifrování. Příroda je větší vysílač, odesílatel tajné smyslové zprávy, pro kterou je cílem představivost. Příroda je využívána rozumem ve shodě s účelností, není přírodní, není dokonce účelná bez účelu, je obsažena v libosti.

Vznešenost je cítění vycházející z mysli, zatímco krása je pouhé cítění. Zasnoubení přírody s krásou je rozbito vznešeností, ideou čistého praktického rozumu. Zákon a svoboda je tak signalizován v chápání, vnímání. Cítění z rozumu signalizuje, že příroda musí být obětována v zájmu praktického rozumu a tím nastává konec estetiky krásna ve jménu konečného cíle mysli, která je svobodná.

V základu Lyotardovo myšlenkového posunutí, od Kantova pojetí „vznešena“ k Burkeho vnímání „vznešena“, stojí věčná snaha nalézt odpověď na to: Co je v současnosti umění, malířství nebo hudba? Co se v umění stalo, že musí fungovat mimo předurčující koncept krásy, ale také bez spontánní svobodné formy, tak jako je to v případě vkusu? Co je ještě ve hře myšlení, když se jedná o prezentaci takového druhu umění, ve kterých prezentaci vidíme jako nemožnou.

V dřívější době bylo umění arogantní a přicházelo automaticky s požadavkem vytvořit pouze jedno mínění, založené na předem daném kánonu a jednotných pravidlech, které umožňovaly determinovat a unifikovat umění. Lyotard konstatuje, že tento aspekt lze

najít uvnitř v hypotéze o beztvarosti, zděděnou z Kantovy analýzy. Toto je možné spatřit a dohledat i v umění současnosti, je to stav předpokládání nebo předsudku, je to zaujatost pro *ready-made* postoj, který je součástí západního myšlení.

Před 2000 lety byl proces umění chápán v souvislosti s hmotou a formou. Toto vnímání je stále aktivní a lze ho nalézt dokonce v Kantově analýze. To, co garantuje čistotu vkusu, co vylučuje estetické potěšení z činu empirického smyslového zájmu, je chorobné upřednostnění jednotlivých motivací. Podle Kanta je to uvažování pro formu samu. Takové uvažování vede k lhostejnosti ke kvalitě nebo řádné materii. Jestliže někdo má rád květiny pro vlastní barvu nebo zvuk, nebo nějakou jinou věc, pouze pro její jednotlivou vlastnost, je to, jako by preferoval pouze jeden aspekt kvality před jinými a nemůžeme doufat, že tento typ empirického potěšení, by mohl být obecně sdílen.

Jestliže přiřazujeme jednotlivostem kvalitu vkusu, je to proto, že všechno, co je požadováno, bylo pouze potěšení získané z krásy, tento slib nemůže být základem pro získání objektivní formy. Formu reprezentuje obecný příklad, který je možný získat z mnoha dalších případů. To, co Kant takto ustanovil, představuje schopnost, která je společná každé mysli: schopnost syntetizovat a sesbírat mnohonásobná data a prezentovat je v celku, zpracovat to, co je různorodé, nestabilní a prchavé. Spojit do celku dokonalé hotové vnitřní soustavy, do rámu pro estetiku, *jedno*, které je vypracováno z okolnosti prezentace.

Obdobné najdeme u Aristotela - příroda, jako umění a umění jako příroda. Materiálně je koncipováno jako potenciál, jako nedeterminovaný stav reality, zatímco forma ve svém vlastním kódu a režimu příčinnosti je myšlena jako akt pro akt, který dává tvar materiálu. V tomto způsobu můžeme tak „formu“ vnímat jako korespondenci, jako soulad mezi skrytým a nejasným tlakem (tlak, růst, „*fizis*“ jako síla pro růst). V každém případě můžeme tento tlak vnímat jako obchod, řízený úkol pro samotné věci, materii, které následně specifikuje a determinuje přicházení do konečné formy pro materiální síly, které jsou v čekání, vyčnívající, aby je metafyzika naladila, připravila, umístila a nakonec uspořádala podle principu účelnosti.

Tento princip je podobný uměleckému tvoření. Cílem umění, speciálně malířství a hudby, je přiblížit materiálně, které je nutné přiblížit, prezentovat za pomoci vhodných prostředků. Můžeme řídit, determinovat, ovlivňovat barvu a zvuk pomocí síly chvění, specifikace směly, dehtu, doby trvání frekvence. Naopak zabarvení tónu - tembr a jemné barevné odstíny - valéry (oba termíny aplikují kvalitu barvy a zvuku) jsou precizovány, což jim umožňuje vyvázat se z předurčení, opakovatelnému formování směrem k přesně danému cíli. Hodnota barevnosti je stanovena až v závislosti na místě, které zaujímá mezi ostatními na plátně obrazu. To, co nazýváme problémem kompozice, je nicméně záležitostí srovnání,

porovnání. Samo o sobě je těžké myšlenkově uchopit barevnou škálu - valéry. Přesto je to možné, jestliže dokážeme naši mysl oprostít od aktivity srovnání, chápání, pochopení, agresivity, praktičnosti, vyjednávání, obchodování, jež jsou racionální, rozumové akty, pak mysl stoupá, osvobozuje se a dosahuje schopnosti se stát otevřenou pro vnímání valérů a možnosti tembru.

Valéry a témbur jsou sotva znatelné rozdíly mezi zvukem a barvou, které jsou nicméně identické ve svém určení z fyzických parametrů, ze způsobu, jak jsou získávány: například přichází z houslí, píána nebo flétny, a to co je definuje a identifikuje, jsou noty. Zvuk nebo barevná škála, koresponduje s notou nebo barvou, témbur nebo valéry *představují druh nekonečnosti*. Nejsou determinovány z harmonie uvnitř kostry, která předurčuje vlastní identitu. Valéry nebo témbur jsou bolest nebo zoufalství. Jsou souhlasné podle odstupňované stupnice a jsou harmonické povahy.

Jestliže je konfrontujeme v režimu smyslovosti nebo rozumu, tak z tohoto pohledu můžeme konstatovat, že jsou povahy nehmotné. Forma a koncept ustavují objekt v čase, aby mohl být uchopen, ovládnut citlivostí, vnímavostí skrze obsah a možnost vědomí. Témbur a Valéry můžeme najít pouze, když odložíme aktivní činné síly mysli. Lyotard říká, že je nutné je odložit okamžitě, bezprostředně, nicméně tato bezprostřednost v obratu nemůže být vypočítavá, rozum musí být aktivní. My musíme navrhnout, naznačit, že tady je stav mysli, která okrádá, loví „prezentaci“ (prezentace je zvyk, metoda, která je prezentována ve smyslu zde - a - nyní, tj. jako to co je navrhováno „dialekticky“). Bezmyšlenkový, kontemplativní stav mysli, je požadován, ne pro hmotu samu, ale pro něco, co je nejasné. Je třeba mysl uvěznit, aby skrze senzitivnost a citlivost se mysl oprostila od všeho materiálního, a mohla se tak dotknout zvláštní, nesrovnatelné kvality - kvality, kterou představuje právě témbur nebo valér.

Cézanne je jedním z průkopníků, jenž předznamenává zvýšenou pozornost moderních umělců, namířenou směrem k možnostem barvy a zvuku. Estetično bylo završeno, když byl podroben konkrétní ontologii *aisthétou*⁶¹, který nebyl žádnou teorií malířství. Tahy štětcem, které zakoušeli malíři od Cézanna, vyrůstají ze světa tahů štětcem, který je předmětem jejich zájmu a přitom není jejich metajazykem. Malířské *aisthétou* pochází během celého století anamnézou, která probouzí citovost duše-těla skrze všechna díla světa. Objevuje je a „uchovává“. Anamnéza byla pokusem o obecnou poetiku vizuálního aktu, ale na způsob psychoanalýzy: nikoli vytvořením teorií malířství, přestože ty se arogantně množily, nýbrž

⁶¹ Pojem pocházející od Platóna (Platónova úsečka), označující vnímatelné. Z hlediska poznávaných věcí nazýváme na Platónově úsečce úsek AB **noéton** (poznatelné), úsek BC **aisthétou** (vnímatelné).

odhaluje možnost, zachytit nezachytitelný akt zjevení. Toto úsilí nevycházelo z konceptu, ale ze zániku: zánik spojuje v jediné křeči stesk ze ztráty (tradice nemůže pokračovat, je už vstřebaná) a nadšení z možností vynalézat nové postupy.⁶²

Ve svých dopisech Cezánne napsal: forma je dokončena, když barva dosáhne dokonalosti. To, co je podstatné v jeho malířské práci, nám tak zcela neodkryl. Zájem o materiálno zahrnuje v sobě paradox. Materiálno se dovolává něčeho, co není finalizováno, není nasměrováno. Není to cesta směřující k materiálu, jehož funkce chce být vedena, formována. Je to snaha aktualizovat to, o čem můžeme říci, že je volnou, svobodně plynoucí myšlenkou. Materiálno chce být něco, co je aktivní, co se odesílá, adresuje svému vědomí, nechce být výsledkem účelnosti, komunikace nebo teleologického určení.

Slova nám můžou podat vhodný příklad. Slova, jakožto matérie myslí. Slova, která jsou sama o sobě velice tajemná. Slova jsou to, co řídí myšlení. Vždy říkají něco dalšího, jiného, než co myšlení značí. Slova chtějí označovat dávat formu, chtějí moc. Jsou nesčetná jako odstíny barvy nebo zvuku, jsou kontinuum, jsou vždycky starší, než myšlení. Slova mohou být symbolizována, filologizována právě jako ténbre nebo valéry, jsou vždy u zrodu myšlení, snaží se je uhladit, aranžovat je, kontrolovat je a manipulovat s nimi. A podobně tak, jako jsou staří lidé a děti, tak i slova jsou neposlušná...

Vidíme zde, že Lyotard se posouvá směrem k Burkeho „vznešenu“. Také u Burkeho má vznešenost původ v tom, že užíváme rozum. Obrazotvornosti se nedaří syntetizovat formu a předvést ji v jediném názoru, poněvadž pokud by tato forma existovala, přesahovala by míru svého okamžitého „uchopení“. A totéž lze říci o vznešenosti nějaké moci: nešťastná bezmoc empirické vůle je pramenem libosti, poněvadž v rozumu odhaluje přítomnost nezávislé kauzality, svobody jež je mocnější než jakákoliv přírodní síla.

Základem estetického citění již není svobodná syntéza forem prostřednictvím obrazotvornosti, nýbrž selhání syntéz. Chybějící syntéze na straně schopnosti prezentace odpovídá na straně předmětu, non-forma, beztvorost. Neznamená to, že předmět je obludný, nýbrž forma tu přestává být tím, oč především běží v estetickém citění. Důsledkem je tedy to, že vznešené je nedosažitelné takovému duchu, v němž se nerozvinula způsobilost k mravnosti a rozumové spekulaci. Znamená to tedy, že v principu je zde možné přijmout jistý typ pokroku citlivosti. Nikoli citlivost pro krásu, protože ta je bezprostřední, nýbrž pro vznešené, protože tato senzibilita jde ruku v ruce s receptivitou pro ideje rozumu, jež se negativním způsobem „prezentují“ ve vznešeném pocitu.

⁶² Lyotard, J.,F. *Návrat a jiné eseje*, s. 50-51

3.2.5. Burkeho „vznešeno“ jako ulehčení

Podle Lyotarda v samém středu Kantova díla tak není otázka času, ono *přijde to?* Najdeme to ale v samém středu již dříve v této práci zmiňovaného díla „*Filosofické zkoumání původu našich idejí krásna a vznešeného*“ (*Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*), které Burke publikoval v roce 1757. Kant přijímá Burkovu analýzu rozporu, charakterizující pocit „vznešena“, nicméně zbavuje Burkovu estetiku toho, co pokládá za její hlavní cíl, totiž ukázat, že „vznešeno“ vyvolává hrozbu, že již nic nepřijde. Krása poskytuje pozitivní libost. Ale existuje i jiný druh libosti, který je spjat s vášní silnější, než je uspokojování: bolest a přibližování smrti. V bolesti tělo ovlivňuje duši. Ale duše může stejně tak naopak rovněž ovlivňovat tělo (jako by pociťovalo bolest, pocházející zvnějšku) výhradně prostřednictvím reprezentací, nevědomě spojených s bolestnými situacemi. Tato veskrze spirituální vášeň se v Burkově slovníku označuje jako hrůza. Hrůza vyvolává to, že ono *přichází se*, že už nenastane, že přestane přicházet.

Aby se však tato hrůza spojila se zalíbením, a spolu s ním vytvořila pocit „vznešena“, je ještě třeba, jak píše Burke, aby hrozba, již ji plodí, byla suspendována, zadržena a oddalována. Toto *zadržení*, toto oslabení hrozby či nebezpečí, vyvolává jistý druh zalíbení, který není pozitivním uspokojením, nýbrž úlevou.

V daném díle je zkoumán pocit vznešenosti tváří v tvář bouře, zuřícímu moři, nepřístupným skalám, ledovcům, propastem, nekonečným pláním, kde člověk naplno prožívá prázdnotu, temnotu, samotu a ticho, všechny dojmy, které se mohou jevit jako příjemné, když zakoušíme hrůzu z něčeho, co nás nemůže ovládnout a nemůže nám ublížit.⁶³

Je to stále *privace*⁶⁴, avšak ve druhém stupni: duše je zbavena hrozby, že přijde o světlo, řeč, život. Tuto libost druhé *privace* Burke odlišuje od pozitivní libosti a nazývá ji *delikt*, potěšení či rozkoš.

Vznešený pocit se tedy analyzuje tímto způsobem: nadmíru velký či mocný předmět, hrozící duši tím, že ji připraví o všechno *vytváření toho, co přichází*, vyvolává v duši „ohromení“ (v případě menší intenzity pociťuje duše obdiv, úctu, respekt). Je ohromena a ochromena současně, nehybná a jakoby mrtvá. Umění, které tuto hrozbu zadržuje, poskytuje libost ulehčení, *delikt*. Díky této libosti duše pulzuje (vzrušení, *Agitation*) mezi životem a smrtí: toto vzrušení je její zdraví a její život. „Vznešeno“ se již podle Burke netýká nějakého

⁶³ Eco, U. *Dějiny ošklivosti*, s. 276

⁶⁴ *Privace* (řec. *sterésis*), zbavení, nedostatek, opak plnosti a dokonalosti. V aristotelsko-tomistické filosofii vedlejší princip dění. Každá podstatná změna předpokládá *privaci* dosavadního, původního tvaru. V novějším pojetí znamená zejména nedostatek nějaké žádoucí vlastnosti, např. *privace* dobra, krásy, hodnoty.

povznešení (což je kategorie, kterou Aristotelés vymezil tragédií), nýbrž jde v něm o intenzifikaci.

Pro Lyotarda je důležitý, pro osvobození malířského díla od klasických pravidel nápodoby, také další Burkeův postřeh. V dlouhé diskusi o příslušných přednostech malířství a básnictví se Burke staví na stranu básnictví. Malba je odsouzena k napodobování modelů a jejich obrazovému znázorňování. Je-li však cílem umění to, aby příjemce prostřednictvím jeho děl zakoušel intenzivní pocit, pak je zpodobování pomocí obrazů podmínkou, která omezuje možnosti emocionálního výrazu. Naopak básnictví (umění řeči), které Burke nechápe jako umění řeči, nýbrž jako pole, kde se stále zkoumá řeč, je schopnost dojímat oproštěna od obrazové pravděpodobnosti. Slova mají pro vyjadřování pocitu mnoho předností. Slova jsou nadána asociacemi plnými vášnivosti, dovedou evokovat to, co patří k duši, aniž by musela brát ohled na viditelný svět; konečně, jak dodává Burke, „*je v naší moci vytvářet pomocí slov kombinace jinak nemožné*“. Umění, která estetika vznešeného vede k hledání intenzivních účinků, mohou a musí nechat stranou napodobování pouze krásných modelů a pokoušet se o překvapující, neobvyklé, šokující kombinace. V uměleckém díle se šokem par excellence stává, že přichází (něco). Lyotard poukazuje, že v Burkově i Kantově estetice vznešeného, kdy oba dva myslitelé se pohybují na předním okraji romantismu, je již naznačen onen svět možností uměleckého experimentování, v němž budou vytyčovat cesty i avantgardy.⁶⁵

3.2.6. „Vznešeno“ v avantgardním výtvarném umění

3.2.6.1. Cézanne

Manet⁶⁶, Cézanne⁶⁷, Braque⁶⁸ a Picasso⁶⁹ pravděpodobně nečetli ani Burkeho, ani Kanta, a jistě ani nestudovali, jakým způsobem tito filosofové zapříčinili odchýlení ve

⁶⁵ Lyotard, J.F., *Putování a jiné eseje*, s. 138-139

⁶⁶ Édouard Manet (1832 - 1883), francouzský impresionistický malíř

⁶⁷ Paul Cézanne (1839 - 1906), francouzský malíř, Cézannovo zjednodušení přírody do geometrických tvarů a jeho ničím neomezené užití barev později inspirovalo kubismus a fauvismus.

⁶⁸ Georges Braque (1882 - 1963), francouzský malíř patřící mezi zakladatele kubismu, zkoumal zejména možnosti zátiší a krajinomalby

⁶⁹ Pablo Picasso (1881 - 1973), španělský malíř a sochař. Picasso zcela změnil historii umění v roce 1907, kdy po měsících příprav namaloval *Slečny z Avignonu* (Les Femmes d'Alger). Kompozice tohoto slavného obrazu postrádala jednotnost, jeho barva byla tvrdá a suchá. Gesta postav neměla rozměry a tvary, avšak linie a nové úhly pohledu oznamovaly nový směr v moderním umění. Picasso svým obrazem ohlásil revoluci kubismu a společně s Braquem se stal jeho vůdčí osobností.

vnímání uměleckého obrazu. Dle Lyotarda jde spíše o nezvratné odchylení v určení děl, které se týká všech valencí postavení umění. Umělec zkouší kombinace a odvažuje se překračovat hranice. Vstupuje tam, kam mu dovolují jeho možnosti. Milovník umění nezakouší prostou libost, ze svého kontaktu s díly nečerpá nějakou etickou vzpruhu, nýbrž očekává od nich intenzifikaci své emocionality a své schopnosti chápat, ambivalentní slast. Umění se nepodřizuje modelům, snaží se prezentovat neprezentovatelné; nenapodobuje přírodu, je to artefakt. Společnost se zpočátku nepotkává s avantgardou, nerozumí jí a léká se jí. Společnost se nepoznává v díle avantgardy, nýbrž je ignoruje a odmítá, je pro něj nepochopitelné. Veřejnost posléze však tyto práce akceptuje. Intelektuální avantgarda je začne uchovávat v muzeích jako stopy pokusů, jež svědčí o moci ducha i jeho nouzi.

S estetikou „vznešena“ se hlavním cílem umění v 19. a 20. století stává úkol svědčit o neurčitosti. Burke si nedovedl představit, jak by se mohla neurčitost ztvárnit v uměleckém obraze. V romantickém malířství podklad, rámeček, linie, barvy, prostor i zobrazení figury stále zůstávají v zajetí romantického kánonu a stále je vše podřízeno imperativu „reprezentace“.

Posun nacházíme v impresionismu⁷⁰, v něm již nacházíme výrazný odklon od zažitých pravidel. Právě u Maneta a Cézanna dochází k rozporu mezi cílem toho, jak a jakým způsobem chtějí tvořit, a prostředkem, technikou, stylem v té době preferovaném. Proto problematizují, porušují, vytvářejí nová pravidla pro reprezentaci figur v prostoru, stejně jako rozložení barev a valérů. Čteme-li Cézannovu korespondenci, chápeme, že jeho dílo není dílem talentovaného malíře, který našel svůj „styl“, nýbrž že je to pokus odpovědět na otázku: co je to obraz? V jeho práci jde o to zaznamenat na podkladu pouze „barevné počitky“, *sensations colorantes*, „nepatrné počitky“, jež jediné podle Cézannovy hypotézy tvoří úplnou obraznou existenci předmětů, plodů, hory, tváře, květiny, aniž by bylo třeba brát v úvahu dějiny či „témata“ linie, prostor či světlo. Tyto elementární počitky jsou skryté v běžném vnímání, spočívajícím na nadvládě obvyklého či klasického způsobu vidění. Jsou přístupné pouze malíři, který je schopen odhalovat je jen za cenu vnitřní askeze, která vněmové a mentální pole zbavuje předsudků, zaznamenávaných dokonce i v samotném vidění. Pokud se také divák nepodřídí komplementární askezi, obraz pro něj stále bude neproniknutelným nesmyslem. Umělec musí podstoupit riziko, že bude pokládán za mazala.⁷¹ Pokud jde o jeho skutečný cíl: dát vidět to, díky čemu vidíme, a nikoli to, co je viditelné.

⁷⁰ umělecký směr, který vznikl koncem 19. století. Byl reakcí na ateliérovou malbu, jeho cílem je malba v přírodě, kde se pokouší zachytit okamžitou atmosféru dané chvíle, neopakovatelné chvíle, okamžik duševního rozpoložení. Navazuje na realismus, se kterým má mnoho společných prvků.

⁷¹ Lyotard, J.,F.,*Putování a jiné eseje*, s. 140-141

Maurice Merleau-Ponty komentoval to, co přesně nazval „Cézannovým pochybováním“, jako by úkolem malíře bylo uchopit a restituovat vjem v okamžiku zrození, vnímání „před“ vnímáním, k čemuž bych dodal: barvu v jejím vyvstávání, zázrak, že „přichází“, že přinejmenším před okem „vyvstává“ (něco: barva). V této důvěře k „původní“ hodnotě Cézannových nepatrných počitků je na straně fenomenologie i trochu lehkověrnosti. Cézanne sám, si často stěžuje na jejich nedostatečnost, píše, že to jsou „abstrakce“, že jimi nemůže „pokrýt celé své plátno“. Proč by však měl pokrýt plátno? Je zakázáno být abstraktní?

Pochybování, které sužuje avantgardu, nekončí u Cézannových barevných počitků a ostatně nekončí ani u abstrakcí, jež se v nich již připravují. Úkol svědčit o neurčitosti (stav vnímání před vnímáním) vede k překonávání dalších překážek, které si předkládá umělec v teoretických textech a manifestech. Příkladem, podle Lyotarda, je třeba otázka po nutnosti barvy, kdy na tuto otázku odpověděl již v roce 1925 Malevičův černý čtverec na bílé ploše⁷². Je předmět nezbytný? Body art a happening jsou s to dokázat, že tomu tak není. Anebo alespoň nějaké místo expozice, jak to naznačila již uvedená dříve Duchampova Fontána.⁷³

3.2.6.2. Avantgarda jako reprezentant „vznešena“

Ať již avantgardní hledání patří k jakémukoliv výtvarnému proudu, v každém případě postupně otřásá základními momenty, jež byly považovány za „elementární“ či „původní“ momenty malířského umění. Avantgardní pokus zaznamenává výskyt smyslového *now* jako to, co nemůže být prezentováno, a co je třeba prezentovat v době úpadku velkého malířství, jehož principem byla reprezentace. Avantgarda se nepřimyká k tomu, co vyvstává, jako k nějakému „tématu“, nýbrž obrací se směrem k otázce: „přijde to?“, přimyká se ke své nouzi. A právě tímto způsobem patří k estetice „vznešena“.

Avantgarda, která zkoumá toto *vyvstávání*, jímž je dílo, se vzdává úlohy identifikace, kterou předtím plnilo dílo ve vztahu ke společnosti příjemců. I kdybychom je chápali tak, jako Kant, totiž jako horizont či presumpci *de iure*, spíše než realitu *de facto*, jako *sensus communis* (o němž ostatně Kant nemluví v souvislosti se vznešeným, nýbrž pouze v souvislosti s krásnem), ani tehdy není s to stabilizovat se před uměleckými díly, které

⁷² Kazimír Malevič, ukrajinsko-polský malíř, založil v roce 1915 nový směr, tzv. suprematismus, umělecké hnutí z počátku 20. Století, jehož podstatou je geometrická abstrakce a snaha o odtržení se od figurálního umění. Směr založil, když vystavil svůj obraz Černý čtverec. Jedná se o revoluční obraz, který visí v Domě umělců v Moskvě.

⁷³ Lyotard, J.,F.,*Putování a jiné eseje*, s. 142

kladou otázky. Sotva jsou vytvořena, je už pozdě, a jakmile jsou uložena v muzeích, pokládají se již za součást dědictví daného společenství, které je k dispozici jeho kultuře a zábavě, musí se stát předměty anebo podstoupit proces zpředměťování, například prostřednictvím fotografie.⁷⁴

Liotard poukazuje na potřebu většinové společnosti reprezentované státem a vládou avantgardu potlačovat. V situaci izolace a nepochopení je tak avantgardní umění značně zranitelné a stává se předmětem potlačování. Společnosti, jako argumentem proti moderně, většinou slouží kritika její potřeby originality, egoistická potřeba jinakosti, opuštění světa kánonů, řemeslné preciznosti, uctívání a napodobování předešlých mistrů. Společnost pro toto umění má mnoho názvů, jen namátkou, můžeme se setkat s ozančením primitivní, dekadentní, pokleslé.

Při zkoumání umělecké politiky nacismu je patrné, proč novoromantické a symbolické formy, jak je zejména v hudbě a malířství vnucovaly kulturní komisariáty a kolaborující umělci, nutně blokovaly negativní dialektiku (jejíž hybnou silou je ona otázka „přijde to?“, „vystane?“), když tuto otázku přeložily do očekávání nějakého bájného „tématu“: Objeví se čistý národ? Vystane Vůdce?, Přijde Siegfried? Pro Lyotarda takto neutralizovaná estetika „vznešena“ a proměněná v politiku mýtu, mohla pak na norimberském Zeppelin Feld⁷⁵ vytvářet i svou architekturu lidských „útvárů“.⁷⁶

Jiná hrozba, která směřuje proti avantgardnímu zkoumání díla-události, proti způsobu, jímž se snaží otevřít se pro *now*, už ani nepotřebuje stát-stranu. Vychází „přímo“ z tržní ekonomie. Podle Lyotarda je korelace mezi touto ekonomikou a estetikou vznešeného (byla a stále je) reakcí proti pozitivismu *matter of fact*, i realistického kalkulu, které vládou v tržní ekonomice. Přesto však existuje jisté propojení kapitálu a avantgardy. Moc skepse, dokonce dekonstrukce, jež se projevuje v kapitalismu a kterou analyzoval a rozpoznal i Marx, dává do jisté míry umělcům odvalu odmítnout požadavek přizpůsobování stanoveným pravidlům, upevňuje jejich vůli experimentovat s výrazovými prostředky, styly a stále novými materiály. V kapitalistické ekonomii je cosi vznešeného. Není akademická, není fyziokratická, neuznává žádnou přirozenost. Stručně řečeno je to ekonomie vedená ideou nekonečného bohatství či nekonečné moci. Není s to prezentovat v realitě žádný příklad, který by tuto ideu verifikoval.

⁷⁴ Lyotard, J.,F.,*Putování a jiné eseje*, s. 142-143

⁷⁵ sportovní a rekreační oblast u Norimberka, kde vznikl stadion, který mohl pojmut až 37 000 lidí, včetně kryté tribuny. Součástí areálu byla i louka, kde v roce 1909 přistál hrabě Ferdinand von Zeppelin a od té doby tato oblast nese název Zeppelinovo pole (Zeppelin feld). Za 2 světové války a během moci Adolfa Hitlera zde probíhaly přehlídky a masová shromáždění říšské Říše.

⁷⁶ Lyotard, J.,F.,*Putování a jiné eseje*, s. 143-144

Protože se však prostřednictvím technologií, především pak technologií řeči podřizuje vědě, stává se díky ní realita stále neuchopitelnější, problematičtější a nedostačující.

Zkušenost lidského subjektu jak individuálního, tak i kolektivního, *aura*, která ji obklopuje, mizí v kalkulaci rentability, uspokojení potřeb a v sebe stvrzování, na základě úspěšnosti. Znehodnocuje se dokonce i téměř teologická hloubka postavení dělníka a práce, kterou bylo více než jedno století poznamenáno socialistické hnutí, jakmile se práce stává kontrolou informací a zacházení s nimi. Přístup k informacím se stává jediným kritériem. To, co zasluhuje pozornost, je ztráta právě zanikání temporálního kontinua, v němž se předávaly zkušenosti generací. Přístup k informacím se stává jediným kritériem společenského významu. Avšak informace je ze své definice prvek krátkého života. Jakmile je přenášena a sdílena, přestává být informací, stává se daností v prostředí a „všechno je řečeno“: všichni „vědí“. Je uložena v paměti - stroji. Trvání, jež zaujímá, je jakoby okamžikové. Mezi dvěma informacemi z definice nic neprobíhá, nepřihází. A je pak možná záměna mezi tím, co zajímá informaci a co ji řídí, a tím, nač se táže avantgarda; je pak možné změnit to, co přichází, nové, s oním *přijde?*, s *now*.

Je pochopitelné, že umělecký trh, který je jako každý trh podřizen pravidlu nového, může působit na umělce jako svod. Důvodem této přitažlivosti však není jenom zkaženost. Napomáhá záměně inovace a události, *Ereignis*, což je záměna vyplývající z temporality vlastní současnému kapitalismu. „Silná“ informace, lze-li to tak říci, je nepřímou úměrnou významu, který jí může být přikládán v kódu příjemce. Podobá se „šumu“. Publikum i umělci, kteří mají k ruce prostředníky, starající se o šíření kulturního zboží, mohou z toho zjištění snadno vyvodit, že dílo je avantgardní úměrně tomu, jak je zbaveno významu. A není pak jako událost?

Je však ještě třeba, aby jeho absurdnost neodrazovala kupce, a inovace, jakožto moment zboží, musí být ze strany spotřebitele identifikovatelná, posunovatelná a osvojitelná. Tajemství uměleckého úspěchu, jako úspěchu obchodního, spočívá ve vyvážení překvapivého a „dobře známého“, informace a kódu. Umělecká inovace je tedy toto: převzít formule, jež potvrdily minulý úspěch, a rozhábat je pomocí kombinací s jinými, v principu neslučitelnými formulami, pomocí amalgánu citátů, ornamentů, pastiší. Je možné dospět až ke kýči a baroku. Nadbíhá se „vkusu“ publika, který nemůže mít vkus, a eklekticismu senzibility, vysílané zmnožováním upotřebitelných forem a předmětů. Tímto způsobem se prý vyjadřuje duch

doby, protože stačí odrážet ducha trhu. Vznešenost již není v umění, nýbrž ve spekulaci o umění.⁷⁷

Jako příkladem takového přístupu může být Andy Warhol⁷⁸. Ten se přihlásil bez skrupulí ke všemu, co vede právě k zpochybnění autenticity v umění. To je opuštění řemeslné dokonalosti, přiklonění k líbivosti a podlehnutí manažerskému zhodnocování výtvarného umění.

Ale to neznamena, že enigma otázky *Přijde?* vyprchalo, anebo že zastaral úkol malovat to, že existuje cosi neurčitého: ono jest jako takové. Událost, přícházení, *Ereignis* nemá nic společného s mrazením, výnosným patosem, provázející inovaci. V cynismu inovace se zcela jistě skrývá zoufalství, že již nic nepřijde. Fabrikování inovací však spočívá v předstírání, jako by přicházela spousta věcí, spočívá v tom, že se spousta věcí děje. Vůle stvrzuje v inovaci svou nadvládu nad časem. Přízpůsobuje se tak metafyzice kapitálu, který je technologie času. Inovace „funguje“. Naopak moment tázání *Přijde?* zastavuje. V události se vůle rozpadá. Úkolem avantgardy je i nadále rozvracet nárok ducha zmocnit se času. Vznešený pocit je jménem toho oproštění.⁷⁹

3.2.6.3. Metoda „vznešena“ v malířství

Jestliže přijmeme Lyotardovu teorii, že moderní umělec opustil zobrazení předmětu a obrátil svoji tvorbu směrem k zobrazení *něčeho, co přichází*, položíme si otázku: Je to vůbec umělecky proveditelné? Jakým způsobem to má umělec provést? Jakou metodu má zvolit? Lyotard se pokusil na tyto otázky odpovědět v knize „*Návrat a jiné eseje*“.

V této své knize se pokouší pomocí slov přiblížit vnitřní pocity moderního malíře, který stojí před matérií, kterou se hodlá přeměnit v umělecké dílo. Vidí malíře, jak bojuje, pracuje v silném smyslu slova, aby ve viditelném zanechal stopu nebo znamení vizuálního gesta, které viditelné přesahuje.

Existuje dvojí paradox: nejprve chromatická matérie, která není vidět, protože přesahuje viditelné, a přesto *už* je, mohou-li to tak říci, barvou a linií. A paradox následného gesta v této matérii a z této matérie, a tedy také v a z časoprostoru, který matérie tímto gestem

⁷⁷ Lyotard, J.,F.,*Putování a jiné eseje*, s. 144-146

⁷⁸ Andy Warhol (1928-1987), americký umělec, jedna z nejpřevratnějších postav v americkém umění 20. Století, byl hlavní postavou pop-artu, tvůrcem nové avantgardy, vzbuzoval kontroverzní reakce a vyznačoval se obrovskou originalitou.

⁷⁹ Lyotard, J.,F.,*Putování a jiné eseje*, s. 146-147

rozevívá – gestem, jež není činem nebo pouze činem vědomého subjektu, totiž malíře.⁸⁰ Malířské gesto zasahuje oko, které je tak připraveno k nepřipravenosti, jako náhlá událost. Toto gesto se ovšem neobjevuje nepředvídatelně, naopak, je předmětem očekávání a toužebného přání. Nicméně je událostí v tom smyslu, že subjekt, který je přivedl na svět, nevěděl a neví, co tato událost vlastně představuje, v čem spočívá. Nemá nad ní kontrolu.⁸¹

Dle Lyotarda je tato činnost ve freudovském klinickém slovníku nazývána „*Durcharbeitung*“, propracování. Tuto lidskou práci musíme odlišit od paměti. Opakem pamatování je zapomínání. Anamnéza a historie uchovávají v přítomnosti, co má a mohlo by být zapomenuto. Historie se ale svým svědectvím pokouší zůstat věrná tomu, co se odehrálo; *anamnéza se nechá vést neznámem, které možná přijde skrze nepředvídatelnost a neviditelnost událostí, skrze její nevypověditelnost.*⁸²

Historie má jeden zřetelný vymezený cíl: frázovat minulou událost tak věrohodně, jak jen je to možné. Historie se nespokojuje s poskytováním kognitivní jistoty o události, s přesvědčováním, snaží se ji „restituovat“, „oživit“, „zpřítomnit“. To znamená dojmout evokací času. Tím se blíží „žánru“ románu. Historie jako žánr či druh je možná umění, ale zahrnuje v sobě i vědu.

Anamnéza je na první pohled něco zcela jiného. Zkoumá smysl nějaké „přítomné“ danosti, nějaké současné fráze, aniž se zabývá (referenční) skutečností, skrze takzvané „volné“ asociace. Nehledá minulost, aby ji ustavila. Přichází ze všech věků, připojuje se k přítomné větě a pranic se nestará o argumentaci, natož o psaní. Je to schopnost „pracovat skrze“ přítomnou větu a skrze věty, které se k ní připojí: je to propracování. Nepochybně je tak tomu s prací při psaní a malování, pokud ponecháme stranou nátlak *stylu*.⁸³

Ve své klinické funkci se anamnéza snaží „volným“ zřetězováním souvislostí dosáhnout opakování nějakého označujícího. Na základě tohoto opakování lze určit nevědomou strukturu, analogickou struktuře jazyka, která svědčí o symptomech, z nichž se stává pacientova diagnóza. Proces anamnézy ovšem zůstává z principu neukončený: „důvod“ zřetězení souvislostí nelze představit jako počáteční událost, kterou můžeme celé zkoumání uzavřít. Tento „důvod“ nebyl zapsán v paměti jako *fakt*. Přesto je stále „přítomen“ jako cosi, co řídí asociaci. Proces anamnézy a její bolest jsou spíše řadu talmudického než historického. Skutečná historie, vzdor této rozepři, se nutně utíká k procesu anamnézy, vynucuje si

⁸⁰ Lyotard, J.,F. *Návrat a jiné eseje*, s. 33

⁸¹ Lyotard, J.,F. *Návrat a jiné eseje*, s. 34

⁸² Lyotard, J.,F. *Návrat a jiné eseje*, s. 34

⁸³ Lyotard, J.,F. *Návrat a jiné eseje*, s. 35-36

pozornost označujícího, bloudí ve spleti asociací. „*Předivo asociací nezná hranic. Věc, která je „důvodem“ řetězce, není určitelná, protože nikdy nebyla zpřítomněna*“.⁸⁴

Spisovatel či umělec se zarazí, protože zjišťuje, že práce na díle není nezbytná. Ani pro něj, ani pro dílo. Ale je tu přece jen dílo. Spisovatel provádí anamnézu se svou matérií, se slovy, malířství anamnézu barev a linií. Psaní, literární či obrazové, propracovává „*jazyk*“, to znamená vše, co dokázalo získat ze slov, barev a linií: nesmírnou texturu potenciálních označujících a označovaných – aby produkovalo, tedy vystavovalo a manifestovalo, jistý způsob jazyka, idiom, který tak vychází z tradice, ale není jejím výsledkem. Dílo rozkládá jazyk, jako by psaní zůstalo dlužníkem jistého stylu, který jazyk nebyl s to završit.⁸⁵

Věc je skryta v nevědomí, nikoliv ale malíře nebo spisovatele, nýbrž jazyka malířství nebo psaní. Pro Lyotarda nastává problém, pokud je potřeba psát nebo malovat vyvolána věcí, nevědomím skrytým v jazyce slov nebo barev, v čem se tato potřeba liší od morálního závazku? Je umění psát nebo malovat etikou, nikoliv kvůli zpřítomněným motivům, ani kvůli konečnému cíli, ale protože je zevnitř hnáno nějakým závazkem⁸⁶, apriorním nutkáním mysli?

Dílo a hlas, třeba neslyšitelný, zavazuje umělcův počín k přítomnosti a jeho soud ke spravedlnosti. Výzva díla, výzva transcendentního slova: je svůdná analogie⁸⁷. Přesto je třeba odmítnout ztotožnění poetičnosti (spíše než estetičnosti) s etickou praxí. Lyotard tyto dvě formy alternace odlišuje.

Tvůrce slyší *hlas*, aniž jej zaslechne. Nerozumí mu, neříká nic artikulovaného, kromě onoho „*musíš*“, kterému je nucen naslouchat. Naslouchat znamená: *říkat sám sobě to, co chce hlas říci, a přepisovat to a veřejně vydávat ve správném zhodnocení a v přímých činech*. Spravedlnost a přímost se ustavují právě v okamžiku tvého soudu nebo činu. Hlas k tobě hovoří pouze v tom smyslu, že se na tebe obrací, ale jeho jazyk zůstává neznámý. Hlas zavazuje, a současně našeptává, aby se umělec přestal snažit mu naslouchat a uskutečnil umělecký čin. Aby našel svou ctnost ve skromnosti. Doporučuje držet se stranou všech nároků, zdržet se všeho. **Lyotard vnáší na umělce etické nároky.**

Pokud jde o věc, která je předmětem zájmu umění a psaní, je pravda, že nařizuje, ale nic nepožaduje. Nečeká od tebe žádný čin, protože pro ni nejsi žádný partner. Nemluví vůbec. Řekněme, že u tebe bydlí, ale jako by zůstávala venku. Jako by ve skutečnosti už byla uvnitř.

⁸⁴ Lyotard, J.,F. *Návrat a jiné eseje*, s. 36-37

⁸⁵ Lyotard, J.,F. *Návrat a jiné eseje*, s. 38

⁸⁶ Lyotard, J.,F. *Návrat a jiné eseje*, s. 39

⁸⁷ Lyotard, J.,F. *Návrat a jiné eseje*, s. 39-40

Liotard od moderního umělce žádá oproštění se od všeho, jistý kontemplativně meditační přístup k tvorbě. Umělec musí potlačit svůj odpor, své touhy, své kulturní dědictví i díla těch, které obdivuje a které nejdříve napodoboval, na které navazuje. Je to čas, který potřebuje, aby se dostal ze svého místa a ze svého trvání, aby pocítil materií barvy, linií, slov, aby pocítil čas a místo věci.

Dílo vzdává poctu věci, „svědčí“ o věci (která od něj nic nečeká). Jak by vůbec takové „svědectví“ mohlo být nastoleno, když věc nikdy nebyla započata a nikdy neskončila? Možná se umělec může dovolávat nikoli věrnosti svého svědectví, nikoli upřímnosti své úcty nebo práce, kterou musel vykonat – ale svého těla. Ta zvláštnost pochází z těla, které je tak zvláštní, že ho tvůrce nezná a vůbec se v něm nevyzná. Tělo, je jakousi obývanou věcí, ovládanou jiným prostorem, jiným časem, jinou materií, než jsou ty, které mu přiznávají experti a tvé tělesné vědomí.

Pro malíře (rychlého jako Picasso nebo pracovitého jako Rembrandt) je jisté jen to, že platí za své dílo cenou toho, čím je, cenou svého ducha a těla v té podobě, v níž se jeví, v níž jsou dány a v níž je lze identifikovat. Musí se nechat dovést až na *práh* toho, co jej přesahuje. Malíř není ten, kdo vidí lépe, ale ten, kdo už nevidí nic a chce vidět a ukazovat toto nic.⁸⁸

V Braquových denících čteme: „Malíř se nesnaží znovu ustavit nějaký příběh, ale ustavit malířský čin.“ Lyotard se zaměřil na materií, o níž se malířské gesto opírá, totiž na barvu, a ve své eseji pominul linii (kresbu, která stanovuje hranici barvě). Toto gesto vyžaduje, aby barva byla chápána jako senzomotorický a mluvící organizmus. Nelze malovat bez popření uznané a identifikované chromatické hodnoty, která se váže k předmětu a umožňuje i jeho identifikaci, aniž se potlačí zvyklosti, tradici a jazyk vnímání. Malovat znamená potlačit vnímání, nevěřit vlastním očím, oslepit se, nebo se alespoň poddat se slepotě. Malíř musí poté znovu lovit barvu na dně té noci, vytahovat ji proměněnou, vystavovat ji a zapisovat ji do podkladu, jímž není sítnice, ale pro všechny viditelný předmět.⁸⁹

Anamnéza nekončí nastolením skutečnosti, identické s přírodou a odpovídající faktům, které známe, zastavuje se u jakéhosi polofaktu, právě u Braquova činu, činu příznačného, ale viditelného. Právě tomu říká Lyotard *vizuální*: není viděné, spíše umožňuje vidět. Malířské gesto se zapisuje do díla. Dílo se propůjčuje různým kultům, slavnostem, obchodování. Je to kulturní předmět, podobně jako kniha. Ale barva (nebo jazyková matérie)

⁸⁸ Lyotard, J.,F. *Návrat a jiné eseje*, s. 44

⁸⁹ Lyotard, J.,F. *Návrat a jiné eseje*, s. 46-47

není pouze kvalitou - druhotnou kvalitou, jak říkají filosofové, která přísluší předmětu a umožňuje jej rozpoznat a pojmenovat. Dílo má občas schopnost vyzařovat samo ze sebe to, co si Lyotard pojmenoval jako chromatický svět. Říká tím, že malovaná věc není pouze namalovaným předmětem, nýbrž zbarvující událostí. Tuto schopnost neprokazuje senzomotorické tělo ani diskursivní myšlení, přesto jejich svědectví o zdravém rozumu a dobrém vkusu je bráno v úvahu, prokazuje ji náš vnitřní pocit.⁹⁰

Tato nejistá vyzařovací schopnost brání v omezení díla na předmětné bytí. Barva v malířském díle vystává. Očividně přitom není zapomenuta nicota, v níž byla, je a bude ponechána. Její svítivost se nijak nevyděluje ze stínu, ani jej nepopírá, ale přivádí temnotu na světlo. Malířské gesto je „*křeč*“.

Právě tato křeč v divákovi probouzí *duši*, která jej rozděluje. Bez barvy - malířství pouze dřímá, neexistuje. Tato barva *vytváří* duši (přechodný smysl), ale pouze díky malířskému gestu. Bez něj by senzomotorické tělo a běžná řeč, to znamená ustavený subjekt, zaznamenávaly barevnost pouze jako kontextovou informaci. Barva může poskytovateli poskytnout rozkoš (pokud mu vyhovuje), ale jeho kruté potěšení je vyhrazeno duši, která rázem zmirá a znovu se rodí, v dočasném souladu s malířským činem.

Malířské gesto ruší opakování a omezuje střídání na křeč časo-prostoro-barvy. Právě tato křeč vytváří práh, je tím prahem. Cézannův a Picassův styl zobrazení způsobuje, že jedna i druhá střídavě mizí a zase se objevují, nikoliv už jako předměty, ale jako přízraky: jako předměty, v nichž se zračí, že nejsou nijak ustaveny.

3.2.6.4. Reakce společnosti na „vznešeno“

Podle Lyotarda záměrem avantgard bylo vystavení malířské *křeče*. Malířství prověřovalo možnosti výrazu, správné formy, napodobení, mistrovství, stylu, skutečnosti, subjektu a otevíralo tak pole pro téměř klinické, leč poetické zkoumání malířství. Tato anamnéza se snažila, aniž se rozešla s malířskou tradicí, přijít na to, co je malířské gesto.

Podle Lyotarda nám buržoazní svět vnutil umění „pro sebe“ jako způsob reprezentace, zbavený spojovacího účelu, zbavený rituálů a víry, jež vyjadřoval po tisíciletí. Reprezentovat znamenalo odhalit viditelnou „skutečnost“ jako předměty, jichž se lze zmocnit: přírodu i člověka. Reprezentace si přivlastnila geometrickou optiku a mechaniku sil, jež zaručovaly pochopitelnost viditelného světa a jeho ovládnutí lidským duchem. Pod pláštíkem popisu

⁹⁰ Lyotard, J.,F. *Návrat a jiné eseje*, s. 47-48, upraveno

oslavovalo malířství moderní doby nástup nového panovníka, člověka rozumného. Avantgardy vyšly z krize fyzického a matematického rozumu a předcházely pádu tohoto humanismu.

Jediné, co přežilo nesmírný západní rozvrat, je „systém“. Ideál ovládnutí člověka a přírody rozumem, nazývaný pokrok, postoupil místo faktickému procesu, který ke své činnosti nepotřebuje žádný ideál ani žádné právo, totiž „rozvoji“. Je to jistý druh negativní entropie, který má původ v komplexifikaci, a jeho jediným známým pravidlem je maximalizace výkonu systému, nebo jeho optimalizace.

V rámci této regulace se systém zmocňuje vědeckých, literárních a uměleckých gest, přepisuje jejich díla na průmyslové a kulturní produkty, přizpůsobené jeho aktivitám: cirkulaci, spotřebě, reprodukci, zisku. Proto se hodnocení kulturních předmětů vyznačuje pojmy „přijetí“, „zviditelnění“, úspěchu: nákladu, návštěvnosti, prodejnosti – to vše je předmětem kalkulace a účetní rozvahy. Díla v rituálních dobách, díla humanistů i díla avantgard jsou v procesu vřazování do kultury všechna recyklována. Jejich hodnota v minulém či přítomném kontextu je uchována nikoli pro hodnotu samotnou, ale pro paměť, a také proto, že mohou být zajímavá: mohou vzbuzovat zájem a dále je produkovat. Z archivování se stalo pravidlo, protože rozšiřování paměti s sebou nese zvětšování moci systému.

Dílo jako stopa po křečovitém gestu tak podléhá obecné hrozbě, že bude vymazáno a proměněno v kulturní zboží. Nikoli až na trhu, ale hned u svého zdroje, neboť se může obávat, že systém se usadí v ateliéru a sám drží štětku v rukou, jako je tomu často v uměleckých odvětvích s průmyslovým zbarvením (film, architektura, televize, estrády). Je to šedivá podoba postmoderny, „transparentní společnost“ atd.

Naštěstí je zřejmé, že systém vyžaduje neustálou komplexifikaci a ponechává v sobě prostor, otevřený pro svobodnou hru „imaginace“. A zejména není v moci systému ohradit se proti pohledávkám zjevení, jež myšlení - tělo vyžaduje po zdání. I muzea se koneckonců propůjčují anamnéze. Tlak kultury na umění může klidně posunout malířství k jeho skromnému, ale nesmlouvavému údělu: proměňovat viditelné ve vizuální.⁹¹

⁹¹ Lyotard, J.,F. *Návrat a jiné eseje*, s. 53-54

3.2.6.5. Fotografie – reprezentant „krásna“

Liotard přichází s tvrzením, že tento svět potřebuje fotografii a téměř nepotřebuje malířství, stejně jako potřebuje žurnalistiku více než literaturu. Ale zejména je tento svět možný jen tehdy, jsou-li v nástupu „vznešená“ řemesla, která náležejí do jiného světa, a je-li na ústupu sám tento jiný svět.⁹²

Malířství přispívalo po celá století svým dílem k uskutečňování metafyzického a politického programu, spočívajícího v organizaci vizuálního i sociálního prostoru. Narativní, urbanistické, architektonické, náboženské, etická složka těchto společenství, vystavené na jevišti, byly v perspektivě uspořádány pod dohledem malíře na základě *costruzione legitime*⁹³.

Pojem moderní kultury se rodí právě v tomto přístupu veřejnosti ke znakům historopolitické identity a k jejich kolektivnímu dešifrování. Republika se ohlašuje v této „nápodobě panovníka“, muzea prodlužují tuto funkci navěky, ale naproti tomu pohled do Bílého domu nebo Senátu ve Washingtonu, svědčí o tom, že tato organizace prostoru není vyhrazena pouze pro obrazy v muzeích, nýbrž že strukturuje reprezentaci politické moci jako takové.

Fotografie tento program metapolitického uspořádání viditelného a sociálního završuje. Dovednost a vědění, promyšlené, uskutečňované a přenášené z ateliérů a škol, jsou objektivizovány ve fotografickém přístroji. Neustálé zdokonalování dnešních přístrojů jej zbavuje starostí s expozicí, ostřením, cloněním i vyvoláváním. Dovednosti, které musí malířský učeň získat v ateliéru a ve škole ze zkušenosti jiných, jsou ve fotografickém přístroji naprogramovány a zajištěny⁹⁴.

I malíři se věnovali dokumentům (vzpomeňme si na Couberta⁹⁵ či Maneta), ale byli poraženi. Jejich postupy se s fotografií nemohou srovnat: profesionální zrní je pomalé, materiál drahý, doba výroby obrazu dlouhá... zkrátka malba je finančně mnohem náročnější, než pořízení jedné fotografie. Průmyslové *ready-made* vítězí na celé čáře. Duchamp došel

⁹² Lyotard, J.,F. *Návrat a jiné eseje*, s. 55

⁹³ Základem renesanční malby bylo správně perspektivně zobrazit pavimentum, tzv. pravidelnou čtvercovou podlahu. Každá malířská škola měla svůj způsob vytváření pavimenta. *Costruzione legitima*= metoda pavimenta, kdy malíř vynese obdélník, který bude tvořit plochu obrazu. Jeho spodní okraj představuje první spáru průčelně zobrazovaného pavimenta. Tato spára se proto zobrazí v reálné velikosti. Rozdělí spáru na stejné díly, které představují dlaždice. Ztěchto bodů vede spojnice s hlavním bodem, který se nachází uprostřed obrazu. U druhé části spár je známo, že se sbíhají v nekonečnu a zobrazují se jako rovnoběžky. Jejich vzdálenost od sebe ale nebude konstantní. Čím dále jsou spáry od pozorovatele, tím se mezi nimi vzdálenost zmenšuje.

⁹⁴ Lyotard, J.,F. *Návrat a jiné eseje*, s. 56-57

⁹⁵ Gustave Courbet (1819 -1877) , francouzský malíř, je považován za vůdčí postavu francouzského malířského realismu 19. století.

k názoru, že doba malování již minula. Přežívající malíři se musejí vyrovnávat s výzvou fotografie. Angažují se tedy v dialektice avantgard. Tato negativní dialektika pokládá otázku: Co je malířství?⁹⁶

Malířství se stává filosofickou činností: pravidla uspořádání obrazového materiálu ještě nejsou vyslovena a čekají na své použití. Pravidlem malířství se stává spíše hledat tato pravidla uspořádání obrazového materiálu, stejně jako se filosofie začíná zabývat uspořádáním filosofické řeči.

Avantgardy se tak vzdalují veřejnosti. Ta se raději věnuje dobře ovladatelným fotoaparátům a listuje „čistými“ ilustracemi (včetně filmových představení). Veřejnost nebývá přesvědčena, že je třeba dokončit program umělé perspektivy, a nechápe, proč někdo celý rok maluje bílý čtverec, a nic tedy nereprezentuje (pokud nejde o to, že existuje reprezentovatelné).

Fotografie tak obsadila pole, které jí otevřela klasická estetika obrazů, estetika krásna. Odvolává se na ni podobně, jako se klasické malířství odvolávalo na vkus: jakýsi zdravý rozum se musí principiálně dohodnout s nezúčastněnou rozkoší, kterou poskytuje obraz, v němž se na jedné straně citlivost vůči formám a barvám, na druhé straně schopnost racionální organizace, ocitají v přirozené rovnováze. Povaha této dohody, je nicméně ve fotografii hluboce modifikována, podobně jako v kapitalistickém technovědném světě v celé oblasti estetických objektů. Kant zdůrazňoval, že tato dohoda musí zůstat svobodná, to znamená, že by neměla být a priori podřízena zákonům.

Běžný adresát krásných fotografií není citlivý subjekt, který si představuje budoucí společenství dobrého vkusu, je to adresát hotových produktů, v nichž musí ocenit dokonalost provedení, která je pro ně určující. Průmyslová fotografie se nedovolává krásy citu, ale krásy rozumové úvahy a konotace.

Ztrácí se *aura*, to je negativní aspekt této necitelnosti, onoho *hardwaru*, jenž je součástí výroby přístroje, který vyrábí fotografie. Fotograf amatér téměř za vše vděčí experimentům ve vědeckých a výzkumných laboratořích. Výsledkem je skutečnost, že není krásná, ale *příliš krásná (až příliš krásna na to, aby byla krásná)*. Toto *příliš* ovšem naznačuje nekonečno, jež není neurčitostí pocitu, ale nekonečným uskutečňováním vědy, techniky a kapitalismu. Vytváření kapitalistických přebytků vyžaduje trvalou reformulaci veškerého zboží a otevírání nových trhů. Necitelnost industriální krásy v sobě zahrnuje i nekonečno technovědného a ekonomického rozumu.

⁹⁶ Lyotard, J.,F. *Návrat a jiné eseje*, s. 57-58

Věda, technika a kapitál, dokonce i při své *strohosti*, jsou jen způsoby aktualizace nekonečna konceptů. Vědět všechno, moci všechno, mít všechno, to jsou jejich horizonty, a horizonty bývají nekonečné. Právě toto nekonečno se paradoxně prezentuje *ready made* v zavedeném vědění, v používaných přístrojích a zbraních, v investovaném kapitálu a ve zboží, a také ve fotografiích. Prezentuje se jako to, co završuje tyto objekty, to znamená, dává jim dokonalost a ohlašuje jejich zničení.

Konec zkušenosti nepochybně znamená také konec subjektivního nekonečna, ale jako negativní moment dialektiky výzkumu je současně konkretizací anonymního nekonečna, které neustále organizuje a dezorganizuje svět a jehož individuální subjekt, ať se v sociální hierarchii nachází na jakékoli úrovni, je jeho dobrovolným či nedobrovolným služebníkem.

Za současného stavu technovědy a akumulovaného kapitálu v rozvinutých zemích nepotřebuje společenství v úsilí identifikaci sebe sama lidského ducha, nevyžaduje velké a masově sdílené ideologie, drží pohromadě prostřednictvím absolutního předpokladu tohoto ekvivalentu, jímž je jazyk. Tradiční funkce politické instituce se mění, jejím prvotním cílem už není ztělesňovat Ideu společenství, spíše se nyní věnuje spravování nekonečného výzkumu poznání, dovedností a bohatství. V tomto obecném pohybu je fotografie zbavena odpovědnosti za ideologickou identifikaci. Fotografickému umění se věnují profesionální vědci společně s umělci. Nejde již o zkoumání „technické neproduktivnosti“ díla, už je obecně známo, že průmysl neznamená konec umění, ale jeho mutaci.

Otázka „co je fotografie“ uvádí tyto pokusy do dialektiky, srovnatelné s dialektikou malířských avantgard, totiž do dialektiky negativní.⁹⁷

3.2.6.6. Malířství hledající „vznešeno“

Malířská avantgarda se musí vyrovnávat s marností malířského řemesla („kýčovitého“, „oficinálního“) ve společenství bez panovníka i bez lidu, a pokládá si otázku: „Co je malířství?“ „Moderní malíři“ zjišťují, že mohou vytvářet obrazy, které nejsou v moci fotografie. Zjišťují, že mohou prezentovat fakt, že existuje cosi, co není prezentovatelné podle „legitimní konstrukce“. Převracejí předpokládané vizuální „danosti“ tím, že zviditelňují skutečnost, že oblast viditelného skrývá a vyžaduje neviditelné, že není záležitostí pouze oka (vladaře), ale i (toulavého) ducha.⁹⁸

⁹⁷ Lyotard, J.,F. *Návrat a jiné eseje*, s. 58-61

⁹⁸ Lyotard, J.,F. *Návrat a jiné eseje*, s. 62-63

Avantgardní malíři cítí odpovědnost především vůči požadavku, který vyplývá z jeho vlastní činnosti a která zní: Co je malířství? A prvořadou výzvou jeho práce je ukázat, že ve viditelném je neviditelné. Úkol „kultivovat“ publikum je na řadě až poté.

Neprezentovatelné je to, co je předmětem ideje; nelze ukázat (prezentovat) žádný jeho příklad, žádný případ, a dokonce ani symbol. Vesmír je reprezentovatelný, také lidstvo, konec dějin, okamžik, prostor, dobro atd. Jak říká Kant: absolutno obecně. Neboť prezentovat, znamená relativizovat, vsazovat do kontextů a podmínek prezentace, která může být případně výtvarná. Nelze tedy prezentovat absolutno. Ale je možno prezentovat, že existuje absolutno. Ale je možno prezentovat, že existuje absolutno. To je „negativní prezentace“, Kant jí také říká „abstraktní“. Právě z toho úsilí o nepříjemné, téměř nezachytitelné narážky na neviditelné ve viditelném, vyvěrá od roku 1912 proud „abstraktního“ malířství⁹⁹. Tato díla se dovolávají nejvyšší vznešenosti, nikoliv krásy.¹⁰⁰

Vznešenost není pouze rozkoš, je to rozkoš spojená s trápením: nedaří se nám prezentovat absolutno, to je ta nesnáze, ale víme, že se o to musíme snažit, že schopnost cítit a představovat si, nás povolává k nutnosti dovést smyslové vnímání (představu) k prezentování toho, co lze rozumem zachytit; a přestože se nám to nedaří, přestože tím trpíme, zažíváme ryzí rozkoš i z toho napětí.

Jistě, je to výraz ze slovníku romantiků. Malířské avantgardy završují tento romantismus, to znamená modernost, která je v silném a stále se opakujícím smyslu toho slova projevem selhání stabilní regulace mezi smyslovým vnímáním a rozumovým chápáním. Současně ale tyto avantgardy představují východisko z romantické nostalgie, protože nehledají reprezentovatelné co nejdále, jako ztracený počátek nebo konec ale naopak co nejbližší, přímo v materii umělecké tvorby.¹⁰¹

Díla avantgardy podle Lyotarda lze promarnit a to poměrně jednoduchou metodou. Je zřejmé, že pod záminkou uchování dědictví avantgardy lze uzavřít ducha avantgardních děl do muzea, podporovat eklektismus spotřeby. Směšovat na jedné ploše neo - či hyperrealistické motivy, s motivy abstraktními, lyrickými či konceptuálními znamená, že vše má stejnou hodnotu, protože všechno se hodí ke spotřebě. Znamená to pokus o nastolení a pěstování nového „vkusu“. Jenže tento vkus není vkusem. Eklektismus vyžaduje zvyky čtenáře zábavných časopisů, potřeby konzumenta standardizovaných průmyslových obrazů, je

⁹⁹ Abstraktní umění (z lat. abstractus - odtažený) je nekonkrétní, neobjektové, nefigurativní, někdy označované i jako čisté umění. Ve výtvarném umění se jedná o značně různorodý proud, ať už svými východisky, nebo cíli, představami o společenské funkci umění, vztahem k zobrazování, anebo způsobem tvorby, vzniká ve 20. století, jeho přímým předchůdcem a inspirací byl kubismus.

¹⁰⁰ Lyotard, J.,F. *Návrat a jiné eseje*, s. 64

¹⁰¹ Lyotard, J.,F. *Návrat a jiné eseje*, s. 65

to duch zákazníka v supermarketu. Prostřednictvím kritiků, kustodů, ředitelů galerií a sběratelů vyvíjí tento postmodernismus na umělce silný tlak, snaží se jejich hledačství vřadit do rámce současné „kultury“ a zbavit umělce odpovědnosti vůči otázce neprezentovatelnosti. To je pro Lyotarda v nadcházejícím století jediná otázka, která je hodna výzvy života a myšlení. Zapomenout na tuto otázku je vážná hrozba, kterou bychom neměli opomíjet, protože by vyvolala uvolnění napětí mezi malířským činem a podstatou malířství, přičemž toto napětí motivovalo jedno z nejobjektivnějších století v dějinách západního umění. Tato hrozba s sebou nese zkorumpování malířské cti, která dosud přes velkou snahu státu (prostřednictvím kultury) i trhu (prostřednictvím peněz) nebyla dotčena.¹⁰²

Úkolem umění zůstává úsilí o imanentní vznešenost, o kroužení kolem reprezentovatelného, které není nikterak povznášející, ale je součástí nekonečné proměny „skutečnosti“. Neobejde se to bez úzkosti. Ale malíři nemají odpovědnost vůči otázce: Jak lze uniknout úzkosti?¹⁰³ Mají odpovědnost vůči otázce: Zodpovídáme za pochopení našeho malování těm, kteří nejsou umělci?

Pro Lyotarda je to podobné, jako kdyby filosof směřoval svou odpovědnost vůči myšlení a vůči veřejnosti. Otázku: Jak ostatním umožnit pochopení toho, co je myšlení? pokládá intelektuál. Filosof se ptá „pouze“ takto: Co je myšlení? Tato otázka se ovšem nemusí nutně obracet k veřejnosti. I on se dnes totiž, takto položenou otázkou, dostává do postavení zatím neznámé avantgardy. Proto se odvažuje oslovovat malíře, své bratry v písmu.¹⁰⁴

3.3. Lyotard - závěr

Jean-Fraçois Lyotard zradikalizoval Kantův pojem vznešeného a popisuje ho vůbec jako *zobrazení nepředstavitelného*. Vycházejí z toho načrtává Lyotard „estetiku vznešeného malířství“, která se bez potíží dá číst jako estetika moderního umění: „Jakožto obraz bude malířství v duchu „vznešena“ (*Přijde to?*) samozřejmě něco prezentovat, ale negativně, bude se tedy vyhýbat figuraci a zpodobňování, bude „bílé“ jako Malevičův čtverec, bude ukazovat jen tím, že nedovolí vidět, bude přenášet slast jen tím, že vyvolá nepříjemný pocit.“ A Lyotard

¹⁰² Lyotard, J.,F. *Návrat a jiné eseje*, s. 66-67

¹⁰³ Lyotard, J.,F. *Návrat a jiné eseje*, s. 67

¹⁰⁴ Lyotard, J.,F. *Návrat a jiné eseje*, s. 68

k tomu dodává:“ V těchto směrnicích lze právě rozpoznat axiomy uměleckých avantgard, pokud se tyto avantgardy zaměřují právě na to, co je neprezentovatelné.¹⁰⁵

Lyotard přiřazuje avantgardám významné postavení ve společnosti. Avantgardy uvádějí malířství do oblasti zpřístupněné estetikou vznešeného. Ta se neřídí vkusem. Tento vkus je nezúčastněnou rozkoší, již je v principu možno sdílet, a vycházet ze svobodné dohody mezi schopností pojímat „objekt“ a schopností prezentovat ve smyslovém vnímání příklad tohoto „objektu“. Avantgardní malířství hypoteticky uniká estetice krásna, nedovolává se svými díly „zdravého rozumu“ sdílené rozkoše. Avantgardní díla se běžnému vkusu jeví jako „obludná“, jako „beztvaré“ objekty, jako projevy ryze „negativní“ (Lyotard úmyslně používá termíny, jimiž Kant charakterizuje okolnosti, vyvolávající pocit vznešenosti). Když se snažíme prezentovat, že je zde cosi nerepresentovatelného, musíme prezentaci trochu potrápít. To mimo jiné znamená, že malíři ani publikum nedisponují žádnými zavedenými symboly, výtvarnými postavami nebo formami, jež by umožňovaly naznačit a pochopit, že v díle jde rozumovou nebo imaginativní ideu, jako tomu bylo v románském křesťanském malířství.

Avantgardní umělec stojí proti přetechnizované a přeestetizované společnosti. Jako subjekt zobrazující „vznešeno“ je v opozici proti společnosti. Svým požadavkem na aktivní přístup při vnímání jím zobrazeného, nutí diváka k aktivnímu přístupu. Je na straně intuitivního, imaginativního přístupu k práci, což je opačným přístupem, než který upřednostňuje většinová západní společnost.

Pro Lyotarda je tedy estetická moderna umění „vznešena“ a dá se smysluplně vysvětlit jen návratem ke Kantovi. Ať již to je s tímto návratem jakkoli, myšlenka, že moderní umění chce skutečně vyjádřit nezobrazitelné, bude centrálním teorémem teorie moderního umění.

4. Srovnání „vznešena“ u Lyotarda a Kanta

Filosofie, říká Rorty¹⁰⁶, dnes zažívá konflikt mezi dvěma protikladnými způsoby, jak chápat vztah mezi teorií a realitou: na jedné straně se metafyzičtí myslitelé domnívají, že zachycují podstatu jevů, na straně druhé se „ironičtí“ myslitelé omezují na to, že je znovu líčí na základě historizujících a nominalistických premis. Ti první mají sklon emfatizovat

¹⁰⁵ Lyotard, J., F. *O postmodernismu*, s.25

¹⁰⁶ Rorty Richard McKoy (1931), americký filozof, ovlivněn americkým pragmatismem a Quineovou kritikou tradičního empirismu, řazený k filozofii relativismu, bývá označován jako postanalytický filozof, antifundamentalista i non-esencialista.

nejprchavější a nejobecnější aspekty jazyka (slovo „pravda“, „dobro“, „krásno“), ti druzí naopak studují metaforické a tvořivé dimenze výrazu. Ti první se domnívají, že jejich slovník je bližší realitě, než slovník, který používají jiní, ti druzí zauímají sebekritický a obezřetný postoj. Ti první se nakonec přidají ke zdravému rozumu a k těm nejkonvenčnějším názorům, ti druzí otevírají nové cesty a podněcují nové jazykové hříčky¹⁰⁷. Je jednoznačné, do které skupiny zařadíme Lyotarda a do které Kanta.

Kantovo koncept vznešena, umožňuje spatřit „vznešenost“ jako model pro odlišení „diference“, mezi teoretickým a praktickým rozumem a mezi rozumovým a smyslovým vnímáním. Kant prosazoval nezávislost smysly vnímatelného na teoretické i praktické stránce toho, co je vnímatelné pouze rozumem, čímž vyvinul principy estetiky. Toto rozdělení přetrvává do dneška a vede k nevyhnutelnému konfliktu, který vyplývá z nekompatibilitosti mezi rozumovými a smyslovými schopnostmi.

J. F. Lyotarda, využil Kantem definované „vznešeno“ k vysvětlení přístupu moderního/postmoderního umělce k vlastní, někdy pro současného diváka neuchopitelné, tvorbě ve výtvarném umění. Lyotardovy esejistické úvahy, slouží k objasnění současného umění reprezentované avantgardou. Ukazuje, že centrem Lyotardových úvah o výtvarném umění je pojem „vznešena“, který stojí mimo rámec estetických diskursů. Skrze jeho interpretace Lyotard našel vysvětlení pro některé estetické otázky dneška. Nalezl vysvětlení pro umělecké snažení avantgardy, ale také předestřel metodu práce moderního umělce, která v konečnosti vede k nutnosti aktivního přístupu diváka.

Lyotard, za pomoci „vznešena“ jako opozice krásna, vysvětlit rozdělení společnosti na příznivce techniky, *redy-made*, které slouží k spodobnění krásna, proti příznivcům malířství, kteří upřednostňují zobrazení „vznešena“. Lyotard se touto opozicí přidal ke skupině moderních a postmoderních filosofů, kteří shodně konstatují, že Kant ve svém dělení na rozumovou, praktickou, estetickou oblast, předjímá rozdělení moderní společnosti.

Člověk musí „přinutit přírodu k odpovědi, místo aby se od ní nechali vodit na provázku“, proto musí dělat pokusy ve smyslu svých vlastních apriorních nápadů a návrhů rozumových. My sami vnášíme řád a pravidelnost mezi jevy, jež nazýváme přírodou, nemohli bychom jej mezi nimi objevit, kdybychom mezi nimi nebyli řádem své mysli původně sami zavedli. Kantova filosofie je „kritická“, tj. je to filosofie, jež si za cíl vytkla poznání a vymezení hranic našeho poznání. Kant ve své práci přemostuje poznání založené na

¹⁰⁷ Perniola, M., *Estetika 20. Století* s. 118

smyslovosti a rozumu. Tradice je zbavena vlastní autority jako referenčního bodu vyvažování; soud, jak se zdá, je celý ponořen v temnotu pustého relativismu.

Dílo Immanuela Kanta má klíčový význam pro celou novověkou filosofii, ale je zřejmé, že Kantova filosofická retrospektiva žije právě v dílech Lyotarda. U Lyotarda je zajímavý samotný způsob prezentace, kdy k vyjádření využil literární formu eseje, která je privilegovaná forma umělecké či filosofické teorie. Lyotard použil pojem „vznešena“ jako vzorec, kterému přiřadil význam klíče k modernímu umění a převedl tento termín na konkrétní umělecké problémy, v konkrétních, dnes již historických, souvislostech.

Reflexivní vztah k přítomnosti, jakožto vztah k historicky jedinečné formě, je tím, co rozhoduje o minulosti jako dědictví, k němuž se chce přítomnost hlásit, a jedním z nejdůležitějších momentů tohoto přihlašování je volba toho, co chceme interpretovat.

Volba toho, co si zaslouhuje, aby bylo interpretováno, zásadní význam pro to, co se nazývá tradicí: je to re-afirmace tradice volbou. Jestliže nám dědictví stanovuje rozporné úkoly (přijímat, a přesto si vybírat, akceptovat něco, co přichází před námi, a přesto to reinterpretovat atd.), je to proto, že svědčí o naší konečnosti. Pouze konečná bytost dědí a její konečnost ji zavazuje. Zavazuje ji k přijetí toho, co je větší, starší, mocnější a trvalejší, než ona sama. Táž konečnost však zavazuje, aby si tato bytost vybírala, dávala přednost, zamítala, vylučovala a nechávala stranou. Co znamená neafirmovat? Nejen dědictví přijmout, ale dávat mu jiný náboj a udržovat je při životě.

Závěr

Ve své práci jsem uvažoval nad estetickou kategorií „vznešena“, která má tradici odvíjející se od antiky až po dnešek. Prováděl srovnání dvou filosofů, Immanuela Kanta a Jean François Lyotarda, jejich přístupu k významnému estetickému termínu „vznešena“, kdy cílem práce bylo představit „vznešeno“, jakožto estetický pojem, jehož význam se v průběhu času proměňoval, proměňuje a v průběhu běhu dějin proměňovat zřejmě i nadále bude.

Nejprve jsem se pokusil podrobněji představit hlavní rysy Kantova konceptu „vznešena“, který umožňuje spatřit „vznešenost“ jako model pro odlišení difference mezi teoretickým a praktickým rozumem a mezi rozumovým a smyslovým vnímáním. Toto rozdělení přetrvává do dneška, a vede k nevyhnutelnému konfliktu, který vyplývá z nekompatibilitosti mezi rozumovými a smyslovými schopnostmi.

V druhé části své práce jsem se pokusil představit dílo J. F. Lyotarda, který využil Kantem definované „vznešeno“ k vysvětlení přístupu moderního/postmoderního umělce k vlastní, někdy pro současného diváka neuchopitelné, tvorbě ve výtvarném umění.

Závěrem práce je Lyotardovo „vznešeno“ ukázáno jako opozice ke krásnu, jako opozice mezi technizovaným světem a uměleckým světem.

Práce samotná byla vedena na hranici estetiky a kulturologie, kdy mojí snahou bylo spíše předestřit a popularizovat téma, než provést detailní ponor do bezesporu důležitého estetického pojmu.

Ve své práci, jsem si uvědomil jak je důležitá filosofie pro otevření a zpřístupnění prostoru pro nové přístupy, pro „jiné“. Jednou z cest, jak se filosofické myšlení může vyrovnávat s jiným, je zajisté zkoumání vztahu myšlení k umění. Je třeba se zajímat o obrazy, literaturu umělecká díla. Tato činnost není samoúčelná, již proto, že umění není jednoduše „jiné“ než filozofie; „jiné“ je příslušné k filosofickému myšlení právě proto, že umělecká teorie, estetický způsob myšlení, jsou nějak ve filosofii zavinuté čili implikované. Důkazem toho, že umění je přítomno ve filosofické tradici je právě pojem „vznešena“.

Použitá literatura

DERRIDA, Jacques. *The truth in painting*, trans. G. Bennington, I. Mc Leod, The University of Chicago, Chicago 1987.

DERRIDA, Jacques., *Myšlení o divadle II.*, přel. M. Petříček, Herman & synové, Praha 1993.

DERRIDA, Jacques., *Texty k dekonstrukci.*, přel. M. Petříček, ARCHA, Bratislava 1993.

ECO, Umberto., *Dějiny ošklivosti*, Praha 2007.

HEGEL, G.W.F., *Estetika I.*, přel. J. Patočka, Odeon, Praha 1966.

KANT, Immanuel., *Kritika soudnosti*, přel. V. Špalek, W.Hansel, Odeon, Praha 1975.

LYOTARD, J.-F., *Návrat a jiné eseje.*, přel. M. Petříček, Herman & synové, Praha 2002.

LYOTARD, J.-F., *Putování a jiné eseje.*, přel. M. Petříček, Herman & synové, Praha 2001.

LYOTARD, J.-F., *O postmodernismu.*, přel. M. Petříček, Filosofický ústav AV ČR, Praha 1993.

LISSMANN, P. L., *Filosofie moderního umění.*, přel. J. Horák, VOTABIA, Olomouc 2000.

MICHALOVIČ, Petr, ZUSKA, Vlastimil., *Znaky, obrazy a stíny slov*, Nakladatelství múzických umění v Praze, Praha 2009, ISBN 978-80-7331-129-2.

PERNIOLA, Mario., *Estetika 20. století*, přel. K. Vinšová, A. Bahníková, K. Vinšová, Univerzita Karlova v Praze, Praha 2000.

PETŘÍČEK, Miroslav., *MYŠLENÍ OBRAZEM Průvodcem současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*, Herman & synové, Praha 2009.

PETŘÍČEK, Miroslav., *Úvod do (současné) filosofie*, Herman & synové, Praha 1997.

SLÁDEK, Václav., *Dionýsův neb Longinův spis „O vznešenu“*, Praha 1931.

Summary

The Category of “the Sublime” in Aesthetics of Plastic Arts

In this Master’s thesis, its author presents his considerations concerning the category of “the sublime”, which has been existing since the antiquity up to now. The author compares two philosophers, Immanuel Kant and Jean Françoise Lyotard and their attitudes towards the aesthetic term of “the sublime”, thus presenting “the sublime” as an aesthetic concept changing its meaning in the course of time.

First, the author describes in detail the essential features of Kant’s concept of “the sublime”, which allows understanding of “the sublime” as a model for differentiating between the theoretical and practical reason and between sense-perception and reason. This division has survived up to now, causing an inevitable conflict following from the incompatibility of intellectual and perceptual powers.

Subsequently, the author portrays J. F. Lyotard and his work, in which Lyotard exploited Kant’s definition of “the sublime” to explain the attitude of modern/postmodern artists to their pieces of fine art, sometimes ungraspable for the contemporary audience. The author then analyses Lyotard’s essayistic considerations, which are used to clarify contemporary arts represented by the avant-gardes.

Finally, the concept of “the sublime” is shown by the author as the opposite of “the beautiful”. This opposition helps Lyotard to polarize the society between the tech-fans, *ready-made*, whose purpose is to portray “the beautiful”, and the art-fans, who prefer depicting “the sublime”. By this opposition, Lyotard confirmed the revitalization of the society, as it has been anticipated by Kant’s philosophy.

The thesis was conducted to follow the boundary between the branches of aesthetics and culturology, with the aim at raising and popularizing the subject, rather than fully immersing in this undoubtedly significant aesthetic concept.