

VYNÁRANIE VZNEŠENÉHO

JANA TOMAŠOVIČOVÁ, Katedra filozofie FF UCM, Trnava

TOMAŠOVIČOVÁ, J.: The Appearance of the Sublime
FILOZOFIA 63, 2008, No 7, p. 592

J.-F. Lyotard described several transformations in art history and pointed out, that the motive power of contemporary art, i.e. modern and postmodern arts, is the sublime. What does this esthetical category mean, if not that to what the common concepts, such as inspiring, admirable, or the transcendent refer? The attention is paid to Kant's articulation of the category in his *Critique of Judgment*. Points of identity as well as of difference are searched between Kant's conception and the reflections on the problem by J.-F. Lyotard, who drew on B. Newman and provided an ontological interpretation of the sublime.

Keywords: Imitation – The sublime – Imagination – Reason – The non-presentable
– Anxiety

V dejinách umenia dlhé stáročia dominoval princíp napodobňovania. Umelec sa usiloval v duchu tohto princípu podať čo najvernejší obraz reality, vytvoriť dobré kópie originálu (ako to zaznamenal Platón)¹ alebo ponúknuť napodobnenie skutočnosti pripúšťajúce istú mieru prifarbenia či idealizácie (ako ho chápal Aristoteles).² Prvý vážnejší rozchod s týmto princípom sa ohlásil v 18. storočí, keď sa pod vplyvom tzv. anglickej vkusovej školy obrátila pozornosť aj na samotného tvorca, pričom sa jeho originálnemu videniu i jedinečnej skúsenosti pripísala dôležitosť. Ďalšie, novodobejšie spochybnenie dominantnej platnosti princípu napodobňovania prišlo s rozvojom nových technológií. Zavedením fotografických a kinematografických prístupov ako umeleckých postupov sa zistilo, že dokážu oveľa rýchlejšie, a najmä detailnejšie než ruka umelca, zachytiť skutočnosť, priblížiť nám to, čo obyčajnému oku uniká, alebo zväčšiť či spomaliť záber. Tým tieto prístupy navodili dojem, že sú vernými „dodávateľmi reality“ ([12], 28). W. Benjamin si všimol obidve stránky tohto diania a v práci venovanej technickej reprodukovateľnosti umeleckých diel poznamenal, že pod vplyvom nových médií sa mení nielen vnímanie blízkosti a vzdialenosti, ale aj sám pojem reality ([2], 210 – 211). S podobným názorom sa stretávame aj u J.-F. Lyotarda, ktorý hovorí o destabilizovaní reality. Na pozadí rôznych zmien v oblasti vedy, techniky i priemyslu sa podľa neho „realita vymanila z metafyzických, náboženských a politických istôt, ktoré ľudský rozum považoval vo vzťahu k nej za zaručené“ ([12], 23). Toto sproblematizovanie statusu reality, v ktorom vidí Lyotard podobnosť s Nietzscheho nihilizmom a s Kantovou interpretáciou vznešeného, zároveň vytvorilo nový priestor pre tvorivé hľadanie, pre moderné umenie. Výtvarné i narátívne umenie sú postavené pred otázku, čo je ich úlohou. Poskytovať verné zobrazenie

¹ Porov. Plat. *Resp.* 598a – b (cit. podľa [14]).

² Porov. Arist. *Poet.* 1448a 3 – 6 (cit. podľa [1]).

reality v duchu *mimésis* už celkom nestačí a nie je ani dost' dobre možné. Jednak sa objavili nové médiá s možnosťou jemnejšieho zachytenia detailov, jednak je hladina reality rozčerená. Takéto otrasy doterajších istôt môžu našu vieru v platnosť uznávaných pravidiel buď zoceliť a upevniť a viesť k ich ešte dôslednejšiemu dodržiavaniu, alebo uvoľniť cestu experimentovaniu.

Jean-François Lyotard



Moderné umenie, zvlášť avantgardné, sa vydalo druhou cestou. Už nechce len napodobňovať, nie je zaťažené konvenciami ani realitou. Skôr vycítilo, že za tým, čo je bežne prístupné nášmu pohľadu, sa skrýva ešte niečo, čo nevidíme. Nielen preto, že pri vnímaní niečoho „pre väčšinu iného zostávame slepí“ ([16], 23), ale preto, že existuje aj čosi, o čom môžeme premýšľať, no nemôžeme to vidieť ani zobraziť. Práve toto napätie sa stalo výzvou pre moderné umenie 20. storočia. Začalo pracovať na poli medzi viditeľným a neviditeľným. Ako však zobraziť to, čo sa zobrazeniu vzpiera? Umelci mohli prostredníctvom svojich diel robiť na nezobraziteľné iba narážky ([12], 25). Ich viditeľné prezentácie zároveň nadobudli nový charakter. Sú to abstraktné projekty, ktoré sa vyhýbajú figuratívnym prvkom aj napodobňovaniu a iba prostredníctvom voľnej hry medzi farbou, tvarom, líniou i plochou odkazujú na nezobraziteľné, naznačujú ho. V tomto zmysle možno podľa Lyotarda hovoriť o umení vznešeného, vznešené sa stalo jeho hybnou silou ([12], 23). Keďže však vznešené nemáme chápať iba v bežnom význame ako povznášajúce, vyvolávajúce obdiv a úžas, či dokonca ako transcendentné, kladiem si v nasledujúcom texte otázku, ako túto estetickú kategóriu rozpracoval I. Kant v *Kritike súdnosti* a do akej miery sa s jeho chápaním zhodujú, či ako sa od neho odlišujú úvahy J.-F. Lyotarda, ktorý ako jeden z prvých postmoderných mysliteľov upozornil na dôležitosť i aktuálnosť tejto kategórie v súčasnosti. Na tomto pozadí sa právom vynára aj otázka, ako chápeme vznešené dnes.

abstraktné projekty, ktoré sa vyhýbajú figuratívnym prvkom aj napodobňovaniu a iba prostredníctvom voľnej hry medzi farbou, tvarom, líniou i plochou odkazujú na nezobraziteľné, naznačujú ho. V tomto zmysle možno podľa Lyotarda hovoriť o umení vznešeného, vznešené sa stalo jeho hybnou silou ([12], 23). Keďže však vznešené nemáme chápať iba v bežnom význame ako povznášajúce, vyvolávajúce obdiv a úžas, či dokonca ako transcendentné, kladiem si v nasledujúcom texte otázku, ako túto estetickú kategóriu rozpracoval I. Kant v *Kritike súdnosti* a do akej miery sa s jeho chápaním zhodujú, či ako sa od neho odlišujú úvahy J.-F. Lyotarda, ktorý ako jeden z prvých postmoderných mysliteľov upozornil na dôležitosť i aktuálnosť tejto kategórie v súčasnosti. Na tomto pozadí sa právom vynára aj otázka, ako chápeme vznešené dnes.

Vznešené v Kantovej interpretácii. Dejinným pohľadnutím sa o vznešenom dozvedáme už v 1. stor. n. l., najmä v podaní (Pseudo-)Longina, ktorému sa pripisuje autorstvo spisu *O vznešenom*. Longinos učil svojich žiakov rečníckemu umeniu. Preto vznešené hľadal práve v reči, v spôsobe hovorenia, ktoré malo poslucháča buď presvedčiť, alebo dojať, uchvátiť, vyvolať v ňom nezabudnuteľné pocity, ktoré mohli byť podnetmi mnohých úvah. Longinov spis, ako uvádzajú U. Eco ([6], 278) i J.-F. Lyotard ([11], 130), bol znovuobjavený a preložený až v 17. storočí.³ Od 18. storočia sa vznešené stalo postupne témou viacerých mysliteľov, spomedzi ktorých práve v uvedenom období vynikli E. Burke a I. Kant. Najskôr naznačím Kantovo rozpracovanie tejto problematiky, keďže pre ďalšie dejiny estetiky je smerodajné, a k Burkovi sa vrátim v súvislosti s Kantovým odkazom na jeho dielo.

Kant v *Kritike súdnosti* (1790) hovoril o dvoch estetických kategóriách, o kráse a o vznešenom. Ani jednu z nich nepovažoval za objektívne vnímateľnú vlastnosť predmetu, ale krásu chápal ako výsledok vzájomného pôsobenia obrazotvornosti a umu, vzne-

³ Anglický preklad pochádza od J. Halla a francúzsky od N. Boileaua; pozri ([6], 278) a ([11], 130).

šené zasa ako výsledok vzájomného pôsobenia obrazotvornosti a rozumu. V našom kontexte nás bude zaujímať predovšetkým jeho rozpracovanie a interpretovanie vznešeného.

Kant rozlišuje medzi matematicky vznešeným a dynamicky vznešeným. Matematicky „vznešeným nazývame to, čo je veľké úplne... nad akékoľvek porovnanie“ ([9], 83). Išlo mu pritom o estetické odhadovanie veľkosti pomocou pohľadu (kde mierou je zrak), a nie prostredníctvom čísel, ako je to v matematike. Takou veľkou je podľa Kanta napr. idea nekonečna, pri ktorej však narážame na istý nesúlad medzi našou obrazotvornosťou a našim rozumom. Pre rozum, ako to poznáme už z *Kritiky čistého rozumu* (1781), je charakteristické úsilie o úplnosť, o jednotu celej novej skúsenosti, ktorá by každú jednotlivú čiastočnú skúsenosť nevyhnutne prekračovala. Jeho snahou je vytvoriť dokonalú jednotu, uzavrieť rad podmienených javov a dospieť k nepodmienenému, k absolútnemu. V *Kritike súdnosti* Kant pokračuje v tejto línii ďalej a hovorí, že rozum okrem úplnosti a celkového zjednotenia požaduje aj znázornenie svojich ideí. Lenže tu narážame na isté medze. Sme totiž schopní premýšľať o niečom, čo je absolútne veľké, v porovnaní s čím sa všetko ostatné javí ako malé, ale žiadne zobrazenie objektu, ktorý by sa zhodoval s touto ideou absolútna, nekonečna, nie je adekvátne. Z toho vyplýva, že na rozdiel od krásy, ktorú pociťujeme pri dosiahnutí zhody medzi obrazotvornosťou a umom, je vznešené vo svojej podstate rozporné, ambivalentný pocit. Zažívame ho vtedy, keď sme konfrontovaní s veľkosťou, ktorú naše zmysly nie sú schopné nahliadnuť. Je spojený s odkrytím našej obmedzenej predstavivosti, ktorú nedokážeme rozšíriť natoľko, aby zachytila a zobrazila ideu nekonečna, ktorú je rozum schopný uchopiť. Preto nesmiernosť, nekonečnosť prírody na jednej strane vyvolávajú v nás strach, isté negatívne zaľúbenie, lebo si uvedomujeme nedostatočnosť svojej obrazotvornosti. Kant však vzápätí poukázal na to, že táto strach je podnetom zrodu pozitívneho zaľúbenia, keď si uvedomíme silu svojej rozumovej schopnosti, prostredníctvom ktorej dokážeme prekročiť zmyslovú rovinu a premýšľať o nekonečne ako o jednom celku. Tým človek získava „prevahu nad prírodou“, nad jej nesmiernosťou. „Vznešené je to, u čoho už obyčajná možnosť to myslieť dokazuje schopnosť mysle presahujúcu akékoľvek meradlo zmyslov“ ([9], 85).

Vznešené teda nemáme hľadať vo veciach prírody, ale v spôsobe nášho myslenia. Predmet surovej prírody (kým neobsahuje pôvab ani účel, ale iba veľkosť) je len vhodným podnetom na to, aby v nás vzbudil tento pocit. Zatiaľ čo krásne nás vyzývalo pokojne kontemplovať, pri pocite vznešeného je naša myseľ „pohnutá“, zasiahnutá, „otrasená“ ([9], 90), uvedená do vnútorného pohybu. To, čo sa v tomto pohybe javí obrazotvornosťou ako nesmierne, ako priepasť, ktorá ju odpudzuje, je pre rozum naopak prítlačivé, lebo ten tým nachádza sám seba a odkrýva svoje mohutnosti. Preto prvotná strach môže byť nakoniec účelná, čo Kant vyjadril slovami: „Negatívne zaľúbenie je predsa vzhľadom na nevyhnutné rozšírenie obrazotvornosti k primeranosti s tým, čo je v našej schopnosti rozumu neobmedzené, teda k primeranosti s ideou absolútného celku, predstavené ako účelné“ ([9], 92).

Dynamicky vznešené Kant spája s prírodou, ktorá v nás „vzbudzuje strach“ (hoci nie každý predmet vyvolávajúci strach môže byť posudzovaný ako vznešený ([9], 92). Vzápätí však spresňuje, že o vznešenosti prírody nemôže súdiť bojzlivý, ustráchaný človek, a to preto, lebo sa vyhýba pohľadu na predmet vyvolávajúci v ňom strach, ako aj preto, že keď nebezpečenstvo pomíne, už ho nikdy nebude vyhľadávať. Ako príklady nezdolateľnej moci prírody uviedol „odvážne previsnuté, akoby hroziace skaly, búrkové mračná

kopiace sa na oblohe, sprevádzané blýskaním a hrmením, sopky v celej svojej zničujúcej sile, orkány so svojimi pustošivými následkami, bezbrehý burácajúci oceán“ ([9], 93). Naša schopnosť klásť reálny odpor nesmiernej sile prírody je mizivá. Napriek tomu v nás môže takto predstavená príroda vyvolať pocit vznešeného, najmä „keď sa nachádzame v bezpečí“ ([9], 93). Keďže nejde o strach plynúci z reálneho ohrozenia, vynárajú sa pred nami možnosti, ktoré nás nútia čosi obetovať, a zároveň umožňujú niečo získať. Podobne ako matematicky vznešené aj dynamicky vznešené je poznačené istou rozpornosťou. Ohromná ničivá sila prírody nám dáva najskôr poznať našu fyzickú bezmocnosť, vzbudzuje v nás strach, hrôzu, preto je spojená so strasťou. Tá nás vyzýva objaviť silu vlastného rozumu a s jeho pomocou nájsť odvahu, potlačiť svoj strach, prekonať samých seba, a tak odolať tlaku prírody. Slasť sa znova rodí zo strasti, ak vďaka rozumu zmiernime prvotný otras, čím získame prevahu nad „prírodnosťou v nás, a tým aj nad prírodou (pokiaľ na nás pôsobí) mimo nás“ ([9], 95). „Vznešené je to, čo sa bezprostredne páči v dôsledku svojho odporu proti záujmu zmyslov“ ([9], 97). Aby v nás teda valiace sa búrkové mračná dokázali vyvolať pocity vznešeného, musíme potlačiť prvotnú reakciu zmyslov, odporovať svojmu strachu.

Kant v *Kritike súdnosti* venuje pozornosť aj E. Burkovi a jeho práci *Filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásneho* (1757). Označil ho za najdôležitejšieho autora spomedzi tých, čo sa zaoberali podobnou témou ([9], 104). Napriek tomu, že považoval Burkovo chápanie vznešeného za empirické, až fyziologické, v ich myslení možno nájsť isté podobnosti, ktoré by mohli naznačovať, že Burkove empirické opisy motivovali Kanta k hlbšiemu skúmaniu.

Burke považuje vznešené za jeden z najsilnejších a najpôsobivejších pocitov, aké vôbec máme. Je vyvolaný hrozbou, tým, čo je nejakým spôsobom pre nás nebezpečné alebo čo nás trýzni. Hrozba môže pochádzať z prírody, ale vidíme ju aj v blízkom sa utrpení, v bolesti, v chorobe či v smrti (smrť je podľa neho najväčšou hrozbou ([4], 43). Vo chvíli, keď sa k nám ohrozenie blíži, pociťujeme hrôzu⁴ (najvyšším stupňom je zdeseňovanie, nižšími stupňami sú bázeň, úcta a rešpekt ([4], 121). Avšak „určitý druh hrôzy je cvičením jemnejších častí nášho systému“ ([4], 120), to znamená, že keď je hrozba oslabená, zmiernená či úplne odstránená, nasleduje vydýchnutie, uvoľnenie napätia, isté potešenie. Nie je to však priamo slasť, ale „akýsi druh príjemne precitovaného strachu, akýsi pokoj s príchutou hrôzy“ ([4], 121). To znamená, že už u Burke sa pocit vznešeného rodí z napätia medzi prvotnou hrôzou a následným potešením.

Burke zaradil medzi veci, ktoré nám spôsobujú hrôzu, hoci nie sú priamo nebezpečné, aj vizuálne objekty veľkých rozmerov ([4], 57, 121). Je pritom pozoruhodné, ako na základe pozorovania a istej intuície zachytil to, čo neskôr Kant oveľa učenejšie označil ako napätie medzi obrazotvornosťou a rozumom. Burke píše: „Obrovská rovná plocha pôdy nie je rozhodne nejakou malou ideou; výhľad na takú plochu môže byť práve taký široký ako výhľad na oceán: môže však naplniť myseľ niečím, čo by bolo také veľké ako oceán?“ ([4], 57).

Burke i Kant sa zhodnú v tom, že vznešené je vyvolané ohrozením, ktoré najčastejšie

⁴ Príkladom fyziologického opisu môže byť aj Burkovo chápanie hrôzy: „Hrôza vytvára neprirodzené napätie a určité silné vzrušenie nervov“ ([4], 119). „Tieto vzruchy, keďže očisťujú určité časti nášho tela, či už jemné, alebo hrubé, od nebezpečných a mučivých porúch, sú schopné vyvolávať potešenie...“ ([4], 121).

prichádza z prírody, preto je jeho súčasťou strach či hrôza. Zároveň u oboch nachádzame myšlienku, že vznešené môže vzbudiť aj niečo, čo dosahuje veľké rozmery. Avšak myšlienka, ktorú Kant do svojej *Kritiky* nezahrnul, totiž že vznešené môže byť vyvolané aj hrozbou bolesti a blížiacou sa smrťou (čo práve Burke považoval za najsilnejší podnet spôsobujúci hrôzu), vystúpi ako dôležitý moment v neskoršej Lyotardovej ontologickej interpretácii vznešeného.

Pre súčasných postmoderných mysliteľov, najmä pre Lyotarda a Welscha, je nanajvýš dôležité, že po pomerne dlhom všeobecne pretrvávajúcom úsilí zameranom na hľadanie krásy bolo vznešené povýšené na samostatnú estetickú kategóriu. Zvlášť Kantovi sa pritom s veľkým jennocitom podarilo odkryť aj jej jadro, ktoré spočíva v rozpore. Ak zachováme tento rozpor ako neutíchajúce (nie deštruktívne, ale tvorivé) napätie a odoláme túžbe zahľadiť ho a urovnať, ako odmena prichádza pocit, ktorý má úplne inú kvalitu ako preferovaná krása. Obaja postmoderní autori sa aj vo svojich ďalších, skôr už spoločensko-politických, reflexiách opierajú o toto vyzdvihnutie rozpornosti, napätia (pri pocite vznešeného) a aj na jeho základe si cibría cit pre vnímanie odlišnosti, inakosti bez totalizujúcej tendencie zjednocovať.

Na druhej strane však Welsch pod vplyvom Adornovej *Estetickej teórie* upozorňuje na potrebu oslobodiť vznešené z dosahu „moci, nadvlády a zmocňovania“ ([16], 87), kam sa posunulo najmä v dôsledku Kantovho spojenia vznešeného s uvedomovaním si vlastných schopností, a tým so získavaním „prevahy nad prírodou“. Na základe dejinných skúseností je toto mocenské spojenie neudržateľné, pričom treba skôr premyslieť prepojenie medzi vznešeným a našou „spätosťou s prírodou“ ([16], 87). Avšak základná línia Kantovej interpretácie vznešeného zostáva zachovaná aj pri súčasnej tendencii a úsilí rehabilitovať túto kategóriu (dokonca v súvislostiach, ktoré prekračujú úzko estetický rámec).

Lyotardov zápas o vznešené. Pre Lyotarda sa stalo obzvlášť dôležitým Kantovo odhalenie nedostatočnosti našej obrazotvornosti, schopnosti zobrazovať. Kanta to viedlo k postulovaniu vyššej rozumovej schopnosti, prekračujúcej rovinu zmyslového vnímania. U Lyotarda toto zlyhávanie obrazotvornosti znamená, že vždy zostáva niečo, čo sa zobrazeniu vymyká, čo je nezobraziteľné, neprezentovateľné.⁵ Táto formulácia vyvoláva otázku, či neprezentovateľné nie je Lyotardovým odkazom na transcendentné. Welsch v jednej kapitole práce *Estetické myslenie* túto možnosť jednoznačne zamieta ([16], 66), avšak v ďalšej kapitole, kde sa zaoberá konfrontáciou Lyotardovho a Adornovho postoja, necháva túto možnosť interpretácie prinajmenšom otvorenú,⁶ keď tvrdí: „Horizontálnosť a striktná imanencia u Adorna tvoria protiklad motívov vertikálnosti a transcencie u Lyotarda“ ([16], 104).

V akom zmysle teda Lyotard hovorí o vznešenom? Budem pritom vychádzať z jeho prác *Vznešené a avantgarda*, *Okamih*, *Newman* a z jeho známej práce *Odpoveď na otázku*

⁵ I. Blecha upozorňuje, že Lyotardovmu zámeru by azda lepšie zodpovedal preklad „nerepresentovateľné – reprezentovať“ ako preklad „neprezentovateľné – prezentovať“, ktorý je použitý v českom texte ([3], 86, pozn. 6). Ja používam terminológiu českého prekladu aj preto, že je zaužívaná aj v ďalších prácach venujúcich sa tejto problematike.

⁶ Na prepojenie umeleckej tvorby so skúsenosťou transcencie poukazuje aj A. Vydra: „Skúsenosť transcencie, o ktorej je reč, je fundamentom každej umeleckej tvorby. Každá tvorba pritom na čosi poukazuje..., čosi sa cez ňu javí, prejavuje, dáva sa vidieť. Umelecké dielo je ako ikona, ktorej symbolická funkcia spočíva v tom, že cez viditeľné poukazuje na neviditeľné“ ([15], 149).

ku: *Čo je postmoderna?*

Liotard na rozdiel od Kanta neuvažuje o vznešenom len v súvislosti s prírodou, ale jeho reflexie sú inšpirované dianím v oblasti umenia, zvlášť výtvarného. V texte z roku 1982,⁷ nazvanom *Odpoveď na otázku: Čo je postmoderna?*, rozoberá vznešené v línii Kantovej interpretácie. Je to rozporný pocit, ktorý sa vynára vtedy, „keď predstavivosť zlyhá a nie je schopná prezentovať objekt, ktorý by sa, hoci i len principiálne, zhodoval s pojmom“ ([12], 24). Keďže niektoré naše idey nemožno prezentovať, „možno o nich povedať, že sú neprezentovateľné, nepredstaviteľné“ ([12], 24). Lyotard zároveň poukázal na moderné umenie, ktoré sa svojimi „experimentmi“, vzdialenými od napodobňovania reality, usiluje o to, „aby predviedlo, že existuje to, čo je neprezentovateľné. Aby ukázalo, že existuje niečo, čo možno myslieť a čo nemožno vidieť ani ukázať“ ([12], 24). Na základe týchto vyjadrení by nebolo adekvátne, keby sme neprezentovateľné chápali ako odkaz na nejakú vyššiu transcendentnú dimenziu. Ide skôr o dôsledok našej obmedzenej obrazotvornosti. Ak je obrazotvorná schopnosť pri predstavovaní záhybov myslenia a ducha nedokonalá, ak skutočnosť ako celok zostáva pre nás neuchopiteľná, tak každé zobrazovanie môžeme vnímať len ako čiastkový pokus, experiment bez nároku na dosiahnutie definitívnej, konečnej verzie. Na tomto experimentálnom poli pracuje moderné umenie – na rozdiel napr. od romantického umenia, ktoré svoje úsilie zachytiť vznešené spájalo len s reprezentáciou vznešených námetov. Príkladom sú obrazy nemeckého romantického maliara C. D. Friedricha, na ktorých sú zozadu zobrazené postavy hľadiace na šire more, na hmlou zaliate vrchy či ľadové útesy.

Liotard však pri porovnaní moderného umenia s postmoderným zistil, že v prípade moderného umenia ešte nejde celkom o pravý vznešený pocit. Prečo? Obidve sú už predsa prepojené s estetikou vznešeného, lebo vnímateľovi neponúkajú jednoduché zaľúbenie vyplývajúce z vnímania harmónie a symetrie, ale mu umožňujú pocítiť vnútorné pnutie, „ušľachtilé vzrušenie“ ([11], 126), ktoré sa rodí z nesúmerateľnosti jeho vlastných schopností (obrazotvornosti a rozumu). No moderné umenie ešte svojou formou, ktorá je súdržná a nenarušená, poskytuje divákovi útechu (v čom zaznieva istá nostalgia za stratenou jednotou). Síce „dovoľuje, aby na neprezentovateľné bolo poukázané len ako na neprítomný obsah, ale forma naďalej dáva čitateľovi alebo vnímateľovi vďaka svojej rozpoznateľnej súdržnosti príležitosť čerpať z nej útechu a slasť“ ([12], 27). Na rozdiel od toho postmoderné umenie odkazuje na neprezentovateľné už samotným štýlom písania, hovorením, formou prezentácie, ktorá nie je vopred daná, ale sa rodí počas tvorby.

Neskôr, na základe uvažovania o diele B. Newmana posunul Lyotard svoju interpretáciu vznešeného do užšej súvislosti s časom a ontologickým vynáraním, čím sa vzdialil od Kantovej línie a upozornil na istý dôležitý moment v Burkovej verzii vznešeného. Tento posun je zaznamenaný v prácach *Okamih, Newman*, a najmä v práci *Vznešené a avantgarda*, na základe ktorých možno u Lyotarda hovoriť o novej ontologickej podobe vznešeného.

Barnett Newman bol predstaviteľom amerického abstraktného expresionizmu. Jeho obrazy, plátna s neobvykle veľkými rozmermi, napr. 2,7 x 6 m, ako aj jeho esej *Vznešené je teraz* (1948), predstavujú zápas umelca o aktuálnejšiu podobu vznešeného, ktoré by nebolo poznačené barličkami „spomienok, asociácií, nostalgie, legendy, mýtu alebo čo-

⁷ Je to list adresovaný mladému priateľovi Thomasovi E. Carrollovi, datovaný 15. 5. 1982 ([12], 17).

hokoľvek iného, čo bolo znakom západoeurópskeho maliarstva“ ([13], 81). Svojimi monumentálnymi obrazmi, nasýtenými farbou a popretkávanými tzv. zipmi, vyvoláva v divákovi, zvlášť, ak stojí pri nich dostatočne blízko, dojem, že farba vyteká z obrazu do nekonečna, vďaka čomu si človek uvedomuje, že jeho miesto je tu a teraz. Prečo bol Lyotard nútený opätovne sa pri pohľade na Newmanove diela zamyslieť nad vznešeným?

Newman povedal, že vznešené sa odohráva *teraz* ([13], 78). Podľa Lyotarda tým nemyslel na nejaký „prítomný okamih“, ktorý nám neustále uniká medzi minulosťou a budúcnosťou, ale ono „now“ je skôr tým, „čo vedomie nikdy svojím myslením nemôže dosiahnuť, je dokonca tým, na čo vedomie zabúda, aby sa mohlo samo ustanoviť“ ([11], 125). To by však znamenalo, že obmedzená už nie je len naša obrazotvornosť, lebo si nevie predstaviť ideu nekonečna či skutočnosti ako celku. Lyotard poodhaľuje rovinu, pri ktorej sa zastavuje aj naše myslenie, lebo ju nie je schopné obsiahnuť. V tomto zmysle by ono „now“ mohlo priamo evokovať nejakú večnú transcendentnú dimenziu, ktorá uniká nielen obrazotvornosti, ale i rozumu (a zvlášť u Newmana, ktorý bol dobrým znalcom židovskej tradície, hoci explicitne o prepojení svojho diela s touto tematikou nehovoril). Avšak Lyotard zostal verný filozofii v jej fenomenologicko-ontologickom zafarbení, a preto sa pokúsil o ontologickú interpretáciu vznešeného.

To, s čím zápasí naše myslenie, sa týka nielen toho, čo je viditeľné, ale najmä toho, vďaka čomu vidíme. Ako odhaliť podmienku toho, aby sa mohlo pred nami niečo vynoriť ako viditeľné, keď táto podmienka sama nevyhnutne zostáva skrytá v úzadí? Ako je možné, „že vôbec k nejakému vyvstávaniu ako udalosti dochádza“ ([11], 126)? A neistota, „či“ k nemu dôjde aj teraz, v nás vyvoláva tieseň. Často podľahneme pokušeniu utiecť pred touto tiesňou k tomu, čo je predsa len dôvernejšie známe (k tomu, „čo“ sa už raz vynorilo). Lyotard sa tu obľúkom dotkol Burkovho odkazu: Najsilnejším zdrojom vznešeného je hrozba z blížiacej sa smrti, teda hrozba, že už nič iné nepríde.

Čítajúc Newmanove obrazy i texty hovorí, že túto tieseň pociťujeme „zakaždým, keď niečo na seba necháva čakať“ ([11], 127). V každej otázke „A teraz?“ je v okamihu zmĺknutia prítomná hrozba, že už nič nepríde. V dôsledku toho ustrnieme, strpneme, znehybnieme, zamrazí nás. Ak sa následne pred nami niečo vynorí, neprináša to priamo pozitívne uspokojenie, ale skôr „úľavu“ ([11], 137). Vtedy nás zaplaví pocit vznešeného, ktorý je vyvolaný tým, že *teraz* je skôr niečo než nič ([11], 129). Podmienka toho, aby sa toto niečo mohlo vynoriť, ako hovorí Lyotard v práci *Vznešené a avantgarda*, je obrazom či slovom „nevyjadriteľná“. Ale oboje, obraz i slovo, keďže sa už vynorili, sú svedkami (odkazmi) vynárania samotného, vďaka ktorému tu sú. „Nevyjadriteľné nespočíva v nejakom tam, v inom svete či v inom čase, ale práve v tom, že príde (niečo)“ ([11], 128 – 129).

V celej svojej rozporuplnosti sa tu ohlásil pocit vznešeného. Jeho tieseň plynie z neistoty, či udalosť vynárania bude mať ešte svoje pokračovanie, a úľava prichádza vtedy, keď sa „niečo“ pred nami vynorí. Tentoraz vznešené nie je vyvolané vnímaním mohutnej sily prírody alebo uvedomovaním si absolútnej veľkosti, ale bytostným úsilím ľudskej existencie porozumieť vlastnému bytiu i bytiu vôbec. Čas, ako to naznačil už Heidegger, by mohol byť horizontom tohto porozumenia ([8], 471).

V Burkovom i Kantovom projekte tvorili strach, hrôza neoddeliteľnú súčasť pocitu vznešeného, a to najmä tam, kde bolo vznešené vyvolané nesmiernou silou prírody. No musí byť vznešené nevyhnutne spojené so strachom či hrôzou, ak stojíme napr. pred ume-

leckým dielom? Lyotard, ktorý uvažoval o vznešenom na pozadí umeleckej tvorby, už explicitne o strachu nehovorí. A ak predsa, tak uňho nájdeme skôr pojem úzkosti ([11], 127). S čím to súvisí?

V duchu Heideggerovho rozlíšenia máme strach vždy „z“ niečoho, s čím sa stretávame, čo sa k nám ako hrozivé či škodlivé blíži, približuje ([8], 167 – 170). Ak nás toto ohrozujúce prepadne náhle, má strach podobu zľaknutia. Ak ohrozujúce vystupuje ako niečo úplne neobvyklé, stáva sa hrôzou. Ak spôsob, akým sa s ohrozujúcim stretávame, má podobu náhleho zľaknutia, hovoríme o zdesení. Na rozdiel od strachu nie je úzkosť spôsobená konkrétnym predmetom či súcnom, ktoré by nás ohrozovalo. Naopak, ani príručné, ani výskytové súcno v nás nedokážu vo chvíli úzkosti prebudíť záujem, niečím nás oslovíť. V úzkosti sme skôr postavení pred vlastné bytie ako možnosť, ktorú máme preziať a uskutočniť.

Rozdiel medzi strachom a úzkosťou, ktorý bol rozpracovaný vo filozofii, je priamo prítomný aj v interpretácii vznešeného. Zatiaľ čo Burke a Kant hovoria o strachu „z“ niečoho, čo nás ohrozuje a čo musíme, ak chceme pocítiť vznešené, v sebe prekonať, Lyotardova bytostná otázka, „či“ sa pred nami ešte niečo vynorí, sa spája s úzkosťou. Úzkosť neohrozuje, ale tiesni. Umelecké dielo, pred ktorým stojíme, nám priamo nehrozí, ale znepokojuje nás, tiesni, prebúdza úzkosť. Buď pred ňou utečieme, alebo sa vďaka nej staneme pozornejšími a vnímavejšími. Potom možno to, že vôbec niečo je, pocítíme ako vznešené.

Dodatok namiesto záveru. „Ľudia nie sú náchylní mýliť sa vo svojich pocitoch, ale veľmi často sa mýlia, keď svoje pocity pomenúvajú a keď o nich uvažujú“ ([4], 38).

LITERATÚRA

- [1] ARISTOTELÉS: *Poetika*. Praha: Oikoymenh 2008.
- [2] BENJAMIN, W.: *Iluminácie*. Bratislava: Kalligram 1999.
- [3] BLECHA, I.: *Fenomenologie a kultura slepé skvrny*. Praha: Triton 2002.
- [4] BURKE, E.: *O vkuse, vznešenom a krásnom. Filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásneho*. Bratislava: Tatran 1981.
- [5] DANTO, A. C.: *Zneužitie krásy*. Bratislava: Kalligram 2008.
- [6] ECO, U. (ed.): *Dějiny krásy*. Praha: Argo 2005.
- [7] GOLDING, J.: *Cesty k abstraktnímu umění*. Brno: Barrister a Principal 2003.
- [8] HEIDEGGER, M.: *Bytí a čas*. Praha: Oikoymenh 1996.
- [9] KANT, I.: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon 1975.
- [10] LIESSMANN, K. P.: *Filozofie moderního umění*. Praha: Votobia 2000.
- [11] LYOTARD, J.-F.: *Putování a jiné eseje*. Praha: Herrmann a synové 2001.
- [12] LYOTARD, J.-F.: *O postmodernismu*. Praha: FÚ AVČR 1993.
- [13] NEWMAN, B.: *Umělec – kritik*. Praha: Arbor vitae 2003.
- [14] PLATÓN: *Štát*. Bratislava: Kalligram 2006.
- [15] VYDRA, A.: *O tvorbe a nesmrteľnosti*. Pusté Úľany: Schola philosophica 2007.
- [16] WELSCH, W.: *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa 1993.

Príspevok vznikol ako súčasť grantového projektu č. 2/0168/08.

Mgr. Jana Tomašovičová, PhD.
Katedra filozofie FF UCM v Trnave
Nám. J. Herdu 2
917 01 Trnava, SR