

Fenoméń vznešeného bol už od čias Pseudo-Longina chápaný ako najvyšší cit, ktorý udivuje, očarí alebo otrasie takou ohromnou silou, že ovládne každého poslucháča neodolateľnou mocou. Pokus opísať tento fenomén bol počas dejín uskutočnený mnohokrát. V XVIII. storočí patrili medzi najväčšie a najdôležitejšie Kantova a Burkova koncepcia, zatiaľ čo v súčasnosti Adornova a Lyotardova. V tomto príspevku mi nejde o predstavenie základov týchto koncepcií, iba o preukázanie zmien, ktoré sa uskutočnili v myslení o umení v XX. storočí. Ako tvrdia súčasní estetici, zmena sa uskutočnila na prelome XIX. a XX. storočia súčasne s úpadkom mimetickosti, snahy o hľadanie harmonickej formy a samotnej kategórie krásna, takej dôležitej pre starovekých Grékov či talianskych renesančných maliarov. Neznamená to, že fenomén krásna prestal mať hodnotu pre súčasných ľudí, ale len toľko, že vo svete avantgardy vystupuje často ako druhoplánový.

Na tomto mieste by bolo vhodné pripomenúť stanovisko Berďajeva, ktorý vo svojej eseji venovanej Piccasovmu umeniu poznamenáva, že umelci čoraz intenzívnejšie ukazujú, že pokus predstaviť materiálnym spôsobom estetické idey je odsúdený na neúspech. Jediné, čo ostáva Picassovi, je ukázať rozbitie formy, ktorá nie je schopná zachytiť dokonalú obrazotvornosť tvorivej predstavivosti. Expressed dostupná predstavivosti sa zatiaľ prezentuje ako čosi nepredstavené. Lyotard tu hovorí o immateriálnosti umenia a snaží sa ju založiť na kantovskej kategórii vznešeného. Podľa francúzskeho filozofa je vo fenoméne vznešeného najzávažnejšie zlyhanie obrazotvornosti. Pociť bezmocnosti obrazotvornosti vedie k prekračovaniu hraníc umenia smerom k etickosti. Vznešenosť sa líši od krásna o. i. tým, že krásno sa objavuje tam, kde je obrazotvornosť v stave dať formu matérii, dať chaosu dojemov formu celistvého systému. Lyotard tu píše aj o „podrobení“ matérie formou, preto vznešenosť v umení bude pre neho svojským zbavením sa zmyslového a materiálneho elementu a spája sa tiež s pociťom odporu, ktorý kladie umelcovi materiál nevyjadriteľný v predstave. Každý umelec cíti odpor materiálu, ktorý musí naviesť na prijatie určitej formy, no aspoň v predstave krásna čiastočne víťazí, keďže obrazotvornosti sa darí najšť

najvhodnejší systém, avšak v predstave vznešenosti sa celý pôžitok zakladá na zlyhaní obrazotvornosti a odkrytí idey nekonečnosti, resp. slobody práve vďaka obmedzeniam obrazotvornosti.

Lyotard, odvolávajúc sa na Kanta, v krátkom spise s názvom *Po vznešenosti: pozícia estetiky* poznamenáva:

„V ‚situácii‘ vznešenosti to, čo je možné definovať ako Absolútne, absolútnu veľkosť či absolútnu príčinu (alebo silu), sa stáva kvázi-vnímaným v dôsledku neschopnosti obrazotvornosti. Absolútne, o ktorom sa hovorí, nie je ničím iným ako objektom Idey rozumu.“¹

V podstatnej miere sa Lyotardova interpretácia fakticky zakladá na kantovskej estetike. V *Kritike súdnosti* Kant uvažuje, že krásno sa od vznešenosti líši viacerými zásadnými rysmi. Predovšetkým krásno má svoj predmet, špecifickú formu: prírodnú alebo umelo vytvorenú umelcom, zatiaľ čo fenomény, ktoré označujeme menom vznešenosti, nemusia mať nevyhnutne formu. Bolo by ťažké vysledovať akúkoľvek formu v rozbúrenom oceáne či v búrke s bleskami.

„Krása v prírode sa vzťahuje na formu predmetu, ktorá sa zakladá na obmedzení. Vznešenosť je možné nájsť v objekte nemajúcom formu, ak v ňom alebo ako jeho príčina je prezentovaná n e o h r a n i č e n o s ť, pričom je zároveň primyslená jej totalita. Takže sa zdá, že ako krásno sa chápe znázornenie [*Darstellung*] neurčitého pojmu rozvažovania, ako vznešenosť zase znázornenie [*Darstellung*] neurčitého rozumového pojmu.“²

Po druhé: pretože sa krásno spája s vhodnosťou formy, hodnotený predmet sa nám zdá stvorený akoby podľa našich poznávacích schopností. S pocitom vznešenosti je to naopak: aj keď ho vyvoláva objekt, ktorý má formu, napr. pyramídy, aj tak sa objavuje veľmi špecifický pôžitok až vtedy, keď sa forma zdá nezhodná s našimi kognitívnymi schopnosťami a obrazotvornosť ako schopnosť znázorňovania sa zdá neschopná vytvoriť predstavy. V dôsledku toho, čím väčšie násilie spôsobíme obrazotvornosti, tým silnejší pocit vznešenosti sa prejaví.

„[...] krásna v prírode sa (spontánne) spája s vhodnosťou formy, vďaka čomu sa zdá objekt vopred určený [*vorherbestimmt*] pre našu súdnosť, skrz čo sa on sám v sebe stáva predmetom páčenia sa. Avšak to, čo v nás budí pocit vznešenosti, bez sofistiky, ale iba v samom výraze, môže sa čo do formy zdať v rozpore s účelom našej súdnosti a nezodpovedajúce našej schopnosti znázorňovania predstáv [*Darstellungsvermögen*]. Výsledkom je, že to, čo nejako znásilňuje obrazotvornosť, ostáva aj mimo toho posudzované ako vznešenejšie.“³

¹ Lyotard, J.-F.: Po wzniosłości: stanowisko estetyki. In: *Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 1998, 4, Prel. A. Kluba.

² Kant, I.: *Krytyka władzy sądzienia*. Toruń, 2014, s. 117.

³ Ibid., s. 118.

Po tretie, prinajmenšom podstatné je z hľadiska lyotardovskej estetiky, že v nás krásny predmet budí nezaujatý pôžitok, zatiaľ čo pocit vznešenosti sprevádza tzv. negatívny pôžitok zmiešaný s obdivom i úctou.

„Poslední zalíbení je svým charakterem také silně odlišeno od prvního zalíbení tím, že toto (krásno) přímo obsahuje pocit podpory života a je proto sluchitelné s půvaby a s hrou obrazotvornosti, kdežto druhé zalíbení (pocit vznešenosti) je libost, která vzniká jen nepřímou, totiž tak, že je vytvářena pocitem okamžitého zabrzdění životních sil a nato jejich ihned následujícím a o to silnějším výlevem, tedy jakožto dojetí, jak se zdá, není hrou, ale vážností v činnosti obrazotvornosti. Proto je také neslučitelné s půvaby, a protože je mysl předmětem nejen přitahována, ale střídavě také stále znovu odpuzována, obsahuje zalíbení ve vznešenosti nejen pozitivní libost, ale spíše obdiv nebo úctu, to znamená, že zaslouží být nazváno negativní libostí.“⁴

Základom utvorenia takéhoto pocitu vznešenosti v nás sú obmedzené schopnosti našej obrazotvornosti, ktoré sa nemôžu zjednotiť v jednu predstavu takých javov ako absolútnej veľkosti v prípade matematickej vznešenosti alebo sily v prípade dynamickej vznešenosti. Až tvárou v tvár zlyhaniu obrazotvornosti si uvedomujeme, že idey nekonečnosti a slobody, ktoré máme, nie sú dôsledkom empirickej skúsenosti či práce intelektu, ale istým nadzmyslovým substrátom, ktorý máme.

To, čo je absolútne veľké, ponad všetku mieru veľké, čo je meradlom seba samého⁵ – tvrdí Kant – sa vymyká pojmom intelektu, pretože tie vždy vyžadujú určitú mieru a nikdy neposkytujú „absolútny pojem veľkosti, ale iba porovnateľný pojem“⁶. Keď máme na mysli absolútne veľkú vec, nedisponujeme žiadnym objektívnym meradlom. Miera nám môže jedine povedať, čo je veľké, ale nikdy nám nepovie, čo „je veľkosť“⁷. V tom druhom prípade nehľadáme meradlo za javom, ale v ňom samotnom. V dôsledku toho nemôžeme vysledovať vznešenosť v „predmetoch prírody, ale jedine v našich ideách“⁸. A v tomto bode, podľa Kanta, tkvie zásadný rozdiel medzi krásou a vznešenosťou. Krása je vždy spojená s konkrétnou podobou objektu, hoci sa vymyká konkrétnym definíciám. Vznešenosť zase môžeme nájsť v objekte nemajúcom špecifický tvar, napríklad v letnej búrke, búrke na mori, ostrých štítoch hôr. Pri uvažovaní o nich sa v nás rodia dojmy neohraničenosti a sily, „ktoré sú však ideami doplnené do celku“⁹. Vznešený nie je preto nikdy predmet, ale nálada ducha vyvolaná špecifickým

⁴ Ibid., s. 117.; v českom preklade: Kant, I.: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975, s. 81. (pozn. prekl.)

⁵ Ibid., s. 121.

⁶ Ibid., s. 121.

⁷ Ibid., s. 121.

⁸ Ibid., s. 124.

⁹ Ibid., s. 131.

fenoménum, ktorým odkazujeme na našu vlastnú ideu nekonečnosti. Tento proces prebieha nielen v prípade, keď nemôžeme javy pochopiť pomocou intelektu, ale rovnako pri zlyhaní obrazotvornosti.

Na jednej strane skúsenosť vznešenosti je sprevádzaná pocitom nepríjemnosti. Tu zisťujeme, že naše poznávacie schopnosti nedospievajú k ohodnoteniu sledovaného javu, a cítime sa malí v porovnaní so silou, ktorá nás obklopuje. Na druhej strane je vzrušujúci pocit pôžitku, keď v sebe objavíme idey rozumu schopné pochopiť udalosť rozvíjajúcu sa pred našimi očami. Spoznávame tu svoje nadzmyslové určenie, čo sa pre nás vždy stáva zdrojom hrdosti a radosti.

Podľa Lyotarda vznešené javy ukazujú stav, keď príroda neprehovára k človeku zrozumiteľným jazykom, nenavádza intelekt, aby odčítaval znaky prírody cez pocit pôžitku. Vznešená príroda nevysiela pochopiteľné obsahy pre obrazotvornosť, naopak, javy prírody ostávajú intelektom využité na ciele čisto ľudské, napríklad poukázanie na ideu slobody.

„Idea, zvlášť idea čistého praktického rozumu – zákona a slobody –, projektuje vlastnú *quasi*-reprezentáciu v rozkúskovanej obrazotvornosti a dosahuje ju nakoniec sprostredkovaním nedostatku alebo zmiznutia objektov prírody. [...] Takto on [praktický rozum, K. S.] môže zakúsiť seba samého.“¹⁰

Príroda ostane zatiaľ využívaná človekom, kým ten neuchopí vznešené určenie nášho ducha.

V citovaných fragmentoch sa Lyotardovo myslenie ešte príliš nelíši od Kantových úvah. Avšak už sa zreteľne rysuje cesta, ktorá sa stane individuálnym rysom Lyotardovej estetiky. Kantova koncepcia by mala byť použitá skôr na predstavenie prírody, a najlepšie čo najprírodzenejšej, než na umelecké diela. Avšak podľa francúzskeho filozofa vznešenosť slúži človeku na „odstránenie objektov prírody“ a odkrytie svojho vlastného vznešeného účelu nezávislého od prírody, teda na prechod k problémom umenia, ktoré je zrejmom doménou ľudského ducha.

V umeleckých dielach, aj keď sú založené na napodobňovaní prírody, ukazuje umelec svet človeka skrz symbolicky chápané mimetické predstavy. V tomto prípade umelec nejako núti prírodu, aby na seba prevzala kód, ktorý pochádza zo sveta človeka a s prírodou formálne nemá veľa spoločného. Matéria by bola prirodzená, forma je cielene vytvorená prácou ľudského intelektu. Takže ak pri javoch, ktoré opisujeme ako vznešené, nepotrebujeme formu ani celkový systém, potom tu materiál ostáva neusporiadaný, a preto neprinútený prijať význam konkrétného symbolu pochádzajúceho z ľudského sveta.

Matéria je podľa Lyotarda tým, čo je rôznorodé, neusporiadané, čo zakúšame

¹⁰ Lyotard, J.-F.: Po wzniosłości: stanowisko estetyki. In: *Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 1998, 4, Prel. A. Kluba.

pri estetických „činnostiach“: v jednotlivých zvukoch, nič nenaznačujúcich slovách, nuansách farieb, ktoré ešte neboli podriadené hudobnej kompozícii, systému zaradenia či harmónii farieb. V estetike vznešenosti je prítomný moment „vymykania sa“ matérie znázornovacej moci obrazotvornosti, a preto nuansy estetických zážitkov v súčasnom umení nie sú podriadené žiadnej znázornovacej forme. Úlohou umelca bude skôr preukázanie ich prirodzenej dynamiky, rôznorodosti, im vlastnej špecifickosti než ich uzavretie v definovanom, hotovom a od začiatku do konca premyslenom diele. Avšak systém forma – matéria je neoddeliteľne spojený. Je náročné predstaviť si matériu bez formy alebo formu bez matérie. Čo by sa stalo s matériou, ak by nemala žiadnu formu. V dôsledku toho sa podľa Lyotarda matéria stane „immateriálnosťou“. Ako uvažuje I. Lorenc: „*Immateriálne* je tým, čo je rôzne, zvláštne, iné a v zásade neviditeľné.“¹¹ Umenie sa tak stáva konceptuálnym, nepodriadeným pojmom, v tejto veci nie je možné stanoviť formu, vďaka čomu sa zaujímavo vymyká tiež moci žiadostivosti, a tým sa stáva i nezainteresovaným. Immateriálna matéria jednotlivých zvukov a nuáns nie je už súčasťou formy ani zmyslovou akosťou akýchsi objektov, oslobodená od úžitkovej funkcie nadobúda možnosť vyvolať pocity, skúsenosti, emócie, stáva sa nejakým druhom priestoru skúsenosti. Vymyká sa normám a zásadám vnúteným jej skrz určitý jazyk, poriadku hudobnej topológie harmonických zostáv skrz určitú kultúru, tradíciu, módu či zvyky. Stavia sa na odpor voči všetkým pokusom uplatňovania špecificky ľudského spôsobu myslenia. Týmto spôsobom Lyotard ukazuje, že estetická skúsenosť je primárna, pretože je založená na vlastnej ľudskej schopnosti pociťovania, ktorá sa vymyká všetkým pokusom uzavretia v pojmoch tvorených tými či onými kultúrami. Skúsenosť zvuku, farby, vône, ako aj slova je zakaždým čímsi špeciálnym, jedinečným, súčasne odhaľujúcim človeka ako bytosť, ktorá nemá moc zachytiť tento zdroj skúsenosti v konkrétnej podobe. Hoci sa obrazotvornosť snaží nájsť systém, ktorý by bol najlepší na odovzdanie sa tomu, čo je materiálne, každý tvorivý čin zlyháva. Obrazotvornosť umelca nie je schopná sa odovzdať rozmanitosti a sile prírodného sveta, ukazuje sa ako nedostačujúca sila i vo chvíli, keď naráža na svoje obmedzenia, keď sa zvuky vymykajú harmonickému systémovému poriadku, vtedy prežívame silu a veľkú rozmanitosť sveta zakúšaného esteticky.

V *Analytike vznešenosti* Kant odkazuje na hranice obrazotvornosti, ale zároveň vďaka tomu ukazuje nadradenosť nadzmyslovej sféry v človeku. Vo chvíli, keď naša biologickosť pociťuje zrážku svojej malosti s niečím vznešeným, objavuje sa v nás pocit mrzutosti. Nie sme dosť silní, mocní na to, aby sme sa postavili moci

¹¹ Lorenc, I.: Estetyczne uzgodnienie jako temat współczesnej fenomenologii francuskiej. In: Lorenc, I. (Ed.): *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia/zastosowania/konteksty*. Red. I. Lorenc, M. Salwa, P. Schollenberger, Wydawnictwo IfiS PAN: Warszawa, 2012, s. 84.

prírody. Práve v takom momente tiež zisťujeme, že naše poznávacie schopnosti nedospievajú k ohodnoteniu sledovaného javu, a cítime sa malí v porovnaní so silou, ktorá nás obklopuje. Zároveň však presne v tej istej chvíli zakúšame pocit príjemnosti, keď v sebe objavujeme idey rozumu schopné pochopiť udalosť rozohrávajúcu sa pred našimi očami. Spoznáваме tu naše nadzmyslové určenie, čo sa pre nás vždy stáva zdrojom hrdosti a radosti.

Tento moment chýba vo vlastnej Lyotardovej koncepcii. V súvislosti s tým sú závery francúzskeho filozofa úplne iné. Všíma si konkrétne, že sa zdá, že to, čo je rôznorodé, neopakovateľné, nezvyčajné nás núti rešpektovať zákony zmyslovosti. Umelecké dielo nám nemá ukázať naše vznešené, čisto ľudské, duchovné určenie. Práve naopak: umelecká činnosť má za cieľ ukázať, ako nedokáže vrstva kultúry dosiahnuť primárnu skúsenosť.

V súčasnom maliarstve, vizuálnom a hudobnom umení sa sféra zmyslovej skúsenosti vymyká všemožným spôsobom koncepčnému prístupu, pokusom dať jej akýkoľvek zmysel. Zatiaľ čo bola celá tradícia západného maliarstva pokusom ilustrovania určitých jazykových významov, symbolov konkrétnych zmysluplných prezentácií, ktorými sa určovala identita diela, jeho jedinečnosť, významnosť, súčasné maliarstvo sa snaží všetkými silami o rozbitie týchto zväzkov. Týmto spôsobom umelcovi, ktorý vrhá na plátno určité farby, nejde napríklad o poukázanie na existenciu bielej či modrej, prípadne o formálne vzťahy, aké existujú alebo môžu existovať medzi nimi, ale o otvorenie sa konkrétnemu zážitku, skúsenosti, pocitu. Možnosť prítomnosti konkrétnych zmyslových skúseností sa objaví iba pri kontakte toho, čo je utvorené a čo je neutvorené, v svojskej hre toho, čo je prítomné a čo skryté. Umelecké dielo má za cieľ vytrhnúť nás z existujúcich návykov, už raz usporiadaných postrehov, tradičných riešení, stvorených schém, má byť čímśi, čo nás vytrháva zo systému každodennej skúsenosti, istým vytrhnutím, trhlinou, prázdnotou, vďaka ktorej budeme môcť nahliadnuť na svet a na seba z inej, novej, čerstvej perspektívy. Napriek tomu sa Lyotard odvoláva na takých umelcov, akými sú: grafik a maliar Valerio Adamie, konceptualista Husaku Arakawy a pragmatista Daniel Buren, pričom tu ide o spôsob myslenia, ktorý je veľmi blízky efemérnemu/pominuteľnému či kinetickému umeniu. Všetky tieto druhy umenia veľmi výrazne odkazujú na neprekročiteľnú priepasť medzi slovom a zmyslovou skúsenosťou, medzi poéziou, ktorá sa odvoláva na obrazotvornosť a jej schopnosť tvorby obrazov, a taktiež na intelekt a jeho schopnosť syntézy procesu myslenia a výtvarného umenia, ktoré môže bezprostredne pôsobiť na človeka, vystaviť ho pred bezprostrednú empirickú skúsenosť. I keď je Lyotardova koncepcia naskrz moderná a stojí výrazne v opozícii voči klasike a tradičnému mysleniu o umení ako schopnosti napodobenia javov okolo nás, francúzsky estetik sa veľmi výrazne odvoláva ani nie tak na filozofiu Kanta, ale (aj keď možno

nevedome) na iného intelektuála XVIII. storočia, tentoraz francúzskeho: Jeana-Baptista Du Bosa¹². Sme zvyknutí považovať Lessinga za autora priepasti medzi poéziou a maliarstvom, avšak tento spôsob myslenia je skorší a pochádza od Du Bosa. Tento krajný empirista a senzualista odkazuje práve na to, že výtvarné umenie by sa malo najviac, ako je to možné, vyhýbať všetkým tým šifram a alegóriám, pretože potom sa namiesto pôsobenia priamo na emócie človeka zaplieta do nepotrebných teoretických úvah, ktoré oslabujú účinok priameho stimulu. Hoci spomínané úvahy pochádzajú z úplne inej epochy a týkajú sa iného spôsobu vnímania umenia, závery sú celkom podobné. Bezprostredná zmyslová skúsenosť pôsobí silnejšie vtedy, keď sa nestanovujú navyše intelektuálne šifry uzavreté v obsahu umenia. Preto čím viac sa umenie približuje čistej zmyslovej skúsenosti, tým väčšia je možnosť odporovať určitej interpretácii. Časom i samotná skúsenosť, ktorá je možná prostredníctvom určitého myšlienkového procesu, sa ukazuje ako výstižnejšie „chápanie“ a „úsudok“ než umenie zapájajúce intelekt ako staviteľa formy.

V eseji *Les Immatériaux*, predstavujúcej teoretický úvod k výstave umenia v Centre Pompidou nazvanej „Immateriály“, sa Lyotard zamýšľa nad prirodzenosťou materiálnosti a zložitostou spojenou s týmto pojmom v dnešnej dobe, keď došlo k takému technickému pokroku, že sa staré definície stali neadekvátnymi pre novú skutočnosť.¹³ Cieľom výstavy bolo ukázať návštevníkom, ako súčasné, „nové materiály“ už nie sú materiálne a ako sa to skomplikovalo vo vzťahu k našej súčasnej klasifikácii. Zmeny, ktoré nastúpili, zmenili tak významne vzťah človeka (tvorivý, mysliaci, kreatívny) a matérie (pasívna, poddajná, poslúchajúca), že začíname mať pochybnosti o samej idei ľudstva, ako autorovi, bytosti plánujúcej a projektujúcej umelecké dielo. V klasickej estetike a umení dal umelec matérii istú formu. Čo sa deje s umeleckým dielom, keď prestane existovať vzťah pasívnej hmoty a činnej formy? V estetike po vznešenosti prestáva existovať forma a matéria sa stáva immateriálnou. Môže byť v takejto situácii dielo naďalej pochopiteľné?

Trochu zložitejším spôsobom píše Lyotard o tejto otázke v knihe *Discours, figure*¹⁴. Odvolávajúc sa na idey Freuda, francúzsky filozof vníma figúru-obraz ako čosi, čo usporadúva to, čo je viditeľné, odhalenú črtu istého druhu, tvar, ktorý vidíme. Môže to byť silueta, ktorú s istými ťažkosťami môžeme rozpoznať tak ako v prípade kubizmu. No figúra-forma je ukrytá, neviditeľná, ilustruje spôsob zobrazenia, vnútornú skrytú schému, ktorá rozhoduje o konečnom výzore

¹² Du Bos, J.-B.: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, 1993.

¹³ Lyotard, J.-F.: *Les Immatériaux*. In: *Muzeum sztuki*. Kraków, 2005, s. 221 – 234.

¹⁴ Lyotard, J.-F.: *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 1971.

figúry-obrazu, napr. je to princíp kompozície obrazu alebo spôsob orezania fotografie. Ak sa umenie zameriava len na tento aspekt figúry, potom dostaneme diela napríklad v štýle informelu. Po tretie máme do činenia s neviditeľnou figúrou-maticou, potlačenou v procese tvorenia, veľmi často je za diskurzom a za vedomím.¹⁵ V takom prípade nemôžu byť umelecké diela prítomné v oblasti diskurzu ani v plastickom priestore, pretože sú opozíciou k figurálnosti. Je to práve ten moment, keď obrazotvornosť ako schopnosť tvorby obrazov zažíva fiasko v súlade s Kantovou teóriou vznešenosti.

Moderné maliarstvo na prelome XIX. a XX. storočia si zaumienilo, že nemusí tvoriť figuratívne obrazy, ktoré sú chtiac-nechtiac reflexiou formálnej schémy vytvorenej obrazotvornosťou, avšak nepodliehajú skutočnosti, ale čisto ľudskému spôsobu vnímania sveta, určitému druhu „legitimní konstrukce“¹⁶. Figuratívne maliarstvo zabudlo na to, že za vytvoreným a vedomým zobrazením sa skrýva niečo neviditeľné a potlačené. V eseji *Reprezentace, prezentace, neprezentovatelné* sa píše:

„Převraccíj předpokládán vizuální ‚danosti‘ tím, že oblast viditelného skrývá a vyžaduje neviditelné, že není záležitosti pouze oka (vladaře), ale i (toulavého) ducha.“¹⁷

Umelecké diela moderny, pokúšajúc sa uniknúť tendencii ľudskej obrazotvornosti pripravených hotových schém, sa usilujú vyhnúť figuratívnosti, ktorá ponúka dosť jasné a jednoduché riešenia na interpretáciu, avšak predsa príliš schematické a predvídateľné. Formálne maliarstvo je pekným umením, potešujúcim oko a uspokojujúcim vkus. Umenie po vznešenosti, rezignujúc na formu, vyhýbajúc sa krásnu, môže byť vnímané prostredníctvom precízneho vkusu ako nepremyslené, „neforemné“, či dokonca „ohavné“.

„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‘ (úmyslně používám termíny, jimiž Kant charakterizuje okolnosti, vyvolávající pocit vznešenosti).“¹⁸

Nanešťastie, čím viac umelcov sa pokúša prezentovať vo svojich prácach niečo nepredstaviteľné, nediskurzívne a nejednoznačné, tým viac trpí forma diela. Čo je horšie, zahŕňa to problémy s interpretáciou a pochopením diela verejnosťou. Ak sa umelec celkovo a dobrovoľne zrieka formy, potom je príjemca zbavený ustanovených, hotových interpretačných vzorcov. Predmetom umeleckého

¹⁵ Ibid., s. 271.

¹⁶ Lyotard, J. F: *Reprezentace, prezentace, neprezentovatelné*. In: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Hermann a synové, 2002, s. 63

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

diela je idea, tá je však nepredstaviteľná, nemôže byť ukázateľná inak ako iba v symbolickej forme, pretože, ako tvrdí Lyotard, nemožno predstaviť to, čo je absolútne. Jediné, čo ostáva umelcovi, je „negatívna prezentácia“, mimochodom odtiaľ i pokus moderných umelcov referovať na to, čo je vznešené, a nie na to, čo je krásne.

Preklad: Kristián Stacho

Zhrnutie

Fenoméń vznešenosti u Kanta a Lyotardova estetika „po vznešenosti“

Príspevok bude pozostávať z dvoch častí: v prvej časti predstavím hlavné predpoklady kantovskej teórie vznešenosti, v druhej časti význam neskoršieho konceptu Lyotarda, ktorý sa priamo vzťahuje na teóriu filozofa z Königsbergu. Podkladom pre druhú časť príspevku budú dva krátke texty francúzskeho filozofa: v jednom sa píše o súčasnej estetike po vznešenosti, v druhom texte, ktorý je teoretickým úvodom k výstave, na ktorej Lyotard v roku 1985 v Pompidouovom centre prevzal patronát, sa píše o koncepte immateriálnosti (Les Immatériaux). Príspevok má za cieľ čitateľom predstaviť, akým spôsobom má súčasný trend vnímania umeleckého diela ako nehmotnej existencie (napr. u Sartra v podobe analogónu) vplyv na kantovskú ideu vznešenosti.

Kľúčové slová: Kant, Lyotard, estetika, vznešenosť

Abstract

The Phenomenon of Sublimeness in Kant and Lyotard's Aesthetics "After the Sublimeness"

The paper consists of two parts: the first introduces main points of Kantian theory of the sublime, and the second focuses on the importance of this theory on later Lyotard's concept that directly refers to the theory of the philosopher from Königsberg. The second part of the paper is based on two short texts of the French philosopher: first describing contemporary aesthetics after the sublime, and second representing a theoretical introduction to the exhibition curated in 1985 by Lyotard at the Centre Pompidou in Paris describing the concept of immateriality (Les Immatériaux). The paper aims to introduce the way how

contemporary trend of perception of the work of art as an immaterial existence (e.g. Sartre's analogon) has influenced the Kantian idea of sublimeness.

Key words: Aesthetics, Kant, Lyotard, Sublimeness

Zusammenfassung

Das Phänomen der Erhabenheit bei Kant, und die Lyotard-Ästhetik „nach der Erhabenheit“

Die Rede wird sich aus zwei Teilen zusammensetzen: in dem ersten Teil werde ich die Hauptannahmen der kantischen Theorie der Erhabenheit vorstellen, in dem zweiten Teil hingegen werde ich die Bedeutung des späteren Konzepts von Lyotard vorstellen, der sich direkt auf die Theorie des Philosophen aus Königsberg bezieht. Die Grundlage für den zweiten Teil werden zwei kurze Texte des französischen Philosophen sein: einer, in dem er direkt von der zeitgenössischen Ästhetik nach der Erhabenheit schreibt und der zweite Text, der eine theoretische Einführung zur Ausstellung ist, deren Lyotard im Jahre 1985 im Zentrum Pompidous das Patronat übernommen hat, und der sich auf den Begriff der Immaterialität (*Les Immatériaux*) bezieht. Ich möchte darstellen, auf welcher Weise die zeitgenössische Tendenz der Wahrnehmung von einem Kunstwerk als einem immateriellen Dasein (z.B. bei Sartre, in Form eines Analogons) auf die Kantische Idee der Erhabenheit Einfluss hatte.

Schlüsselwörter: Ästhetik, Erhabenheit, Kant, Lyotard

Dr hab. Kinga Kaśkiewicz, prof. UMK

Instytut Filozofii UMK

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Toruń, Polska

kinga.kaskiewicz@umk.pl