

## Vznešené je zde

Objev krásy u Řeků, tj. jejich postulát krásy jako ideálu, se stal strašákem evropského umění a evropských estetických filozofií. Přirozená touha člověka vyjádřit v umění svůj vztah k absolutnu se ztotožňovala a směřovala s požadavkem absolutně dokonalého výtvoru – s modlou kvality – takže evropský umělec se neustále zmítal v morálním zápasu mezi představami krásy a touhou po vznešenosti.

78

Toto směřování je očividné u Longina, který se – vzdor své znalosti řeckého umění – nedokázal oprostít od svých platónských názorů na krásu, od problému hodnoty, takže prožitek exaltace se pro něj stal synonymem dokonalé výpovědi – objektivní rétoriky. A zmatek pokračoval u Kanta v jeho teorii transcendentálního vnímání, podle níž jev je *více* než jev; a stejně tak u Hegela, který vytvořil teorii krásy, kde vznešené je základem struktury různých *druhů krásy*, a tak vzniká hierarchická řada vztahů k realitě, která je čistě formální. (Zmatku se ubránila pouze teorie, kterou razil Edmund Burke. Tato teorie je sice naivní a primitivní, ale je jasná – a bylo by zajímavé zjistit, nakolik ovlivnila surrealisty; Burke se čte jako příručka surrealismu.)

V tomto názorovém zmatku se ovšem zračí boj, který probíhal v dějinách výtvarného umění. Pro nás dnes není pochyb, že řecké umění klade důraz na jedno, že totiž exaltaci nacházíme jen v dokonalé formě, že exaltace je totéž co ideální smyslové vnímání – na rozdíl třeba od gotiky nebo baroka, kde vznešené spočívá v touze formu zrušit, kde forma může postrádat formu.

Vyvrcholení tohoto boje krásného se vznešeným se dá nejlépe zkoumat na renesanci a následné reakci na ni, která vešla ve známost jako moderní umění. Obroda ideálu řecké krásy staví před renesančního umělce úkol přeformulovat vžitou kristovskou legendu podle požadavků absolutní krásy, která je protikladem gotické extáze nad absolutnem evokovaným legendou. A tuto tradiční extázi odívali renesanční umělci podle ještě starší tradice do výmluvné nahoty nebo záplavy sametu. Michelangelo nemluvil do větru, když o sobě řekl, že je spíše sochař než malíř – věděl totiž, že jen v sochařství může dojít naplnění jeho touha po výsostné výpovědi o křesťanské vznešenosti. Měl dobré důvody opovrhovat kultem krásy, který prožíval Kristovo drama na scéně plné sametu a brokátu a krásně odstíněných pleťových tónů. Michelangelo věděl, že řecká vzdělanost je významná pro jeho dobu i tím, že s sebou nese proměnu Krista člověka v Krista, který je Bohem; že jeho výtvarným problémem není ani problém středověký, tj. postavit katedrálu, ani řecký, tj. udělat člověka jako boha, ale při stavbě katedrály vycházet z člověka. Tak se mu podařilo dosáhnout stupně vznešenosti, k jakému se malíři jeho doby nedokázali ani přiblížit. Malířství místo toho jen vesele pokračovalo v hledání jakéhosi rozkošnického umění, a teprve v moderní době se objevili impresionisté, kteří byli znechuceni jeho nedostatečností a rozhodli se zavedenou rétoriku krásy zrušit impresionistickým důrazem na plochu s ošklivými tahy štětce.

79

Hnací silou moderního umění byla právě tato touha zrušit krásu. Když ale impresionisté zavrhlí renesanční představy o kráse a jako náhradu neměli žádné vznešené poselství, byli nu-

80 cení se v tomto boji uchýlit k hodnotám své výtvarné minulosti, takže místo aby objevili nějaký nový způsob, jak evokovat své prožitky, dokázali pouze provést jakýsi převod hodnot. Tím, že glorifikovali svůj vlastní způsob života, ocitli se v zajetí problému, co je skutečně krásné, a dokázali jen stvrdit svůj postoj k obecné otázce krásy; stejně jako později kubisté, když v rámci svých dadaistických gest nahradili jak sametový povrch renesance, tak impresionistů kusem novin a smirkového papíru, provedli pouhý převod hodnot, místo aby vytvořili nějakou novou vizi, a pokročili tedy jen v tom, že povznesli kus papíru. *Rétorika* exaltace má jako určitý postoj v širokém kontextu evropského kulturního vzorce takovou sílu, že prvky vznešenosti v oné revoluci označované jako moderní umění spočívají spíše v energii a snaze se z tohoto vzorce vyvázat než v realizaci nějaké nové zkušenosti. Picassovo úsilí je možná vznešené, ovšem není pochyb, že jeho dílo se točí kolem otázky, co je podstatou krásy. Dokonce ani Mondrian, který se pokoušel zrušit renesanční obraz a trval na čistém námětu, nedokázal víc než pozdvihnout do říše vznešenosti bílou plochu a pravý úhel, a vznešené se tak paradoxně stalo absolutně dokonalým smyslovým vjemem. Geometrie (dokonalost) pohltila jeho metafyziku (jeho exaltaci).

Neschopnost evropského umění dosáhnout vznešeného je dána právě touto slepou touhou existovat v realitě smyslového vnímání (v objektivním světě, ať už v deformované, nebo čisté podobě), a vytvářet umění v rámci čisté výtvarnosti (řeckého ideálu krásy, ať už jde o výtvarnost romantického aktivního povrchu, nebo klasického pevného povrchu). Jinými slovy, moderní

umění koncipované bez vznešeného obsahu nebylo schopné vytvořit nový vznešený obraz, a protože se nedokázalo oprostit od renesanční nápodoby postav a předmětů jinak než jejich deformováním nebo přímo zrušením ve smyslu prázdného světa geometrických forem – čisté rétoriky abstraktních matematických vztahů, zaplévalo se do půtek o podstatu krásy: zda je krása v přírodě, anebo ji lze objevit i mimo přírodu.

Věřím, že tady v Americe někteří z nás, nezátížení evropskou kulturou, nacházejí odpověď v důsledném popírání faktu, že umění nějak souvisí s problémem krásy a že má o ni usilovat. Nyní však vyvstává otázka, jak můžeme tvořit vznešené umění, když žijeme v době bez legend a mýtů, které bychom mohli považovat za vznešené; když odmítáme připustit jakoukoli exaltaci v čistých vztazích, když odmítáme žít v abstraktním světě?

81 Objevujeme znovu přirozenou touhu člověka po exaltaci, po obnovení našeho vztahu k absolutním emocím. Nepotřebujeme omšelé rekvizity z nějaké staromódní, zapadlé legendy. Vytváříme obrazy, jejichž realita je samozřejmá a v nichž se neobjevují rekvizity a berličky vyvolávající asociace se staromódními obrazy, jak vznešenými, tak krásnými. Zbavujeme se přítěže vzpomínky, asociace, nostalgie, legendy, mýtu nebo čehokoli jiného, co bylo znakem západoevropského malířství. Místo abychom při stavění *katedrál*y vycházeli z Krista, člověka nebo „života“, vycházíme sami ze sebe, ze svých vlastních pocitů. Obraz, který vytváříme, je samozřejmý obraz zjevení, reálný a konkrétní, a může jej pochopit každý, kdo se na něj bude dívat bez nostalgických brýlí historie.

Poslední článek pro časopis *Tiger's Eye*, otištěný v prosinci 1948.