

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

**Bakalářská práce**

**„Svrchovanost“ uměleckého díla v myšlení Georges  
Bataille**

**Jakub David**

**Plzeň 2013**

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

Katedra filozofie

**Studijní program Humanitní studia**

**Studijní obor Humanistika**

**Bakalářská práce**

**„Svrchovanost“ uměleckého díla v myšlení Georges  
Bataille**

**Jakub David**

*Vedoucí práce:*

PhDr. Miloš Ševčík Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

## Obsah

Obsah.....	2
Úvod.....	3
Transgrese.....	4
Svrchovanost.....	13
Smrt .....	25
Posvátno.....	31
Resumé.....	36
Seznam použité literatury:.....	37

## Úvod

V této bakalářské práci je pojednáno o počátku umění a jeho transformaci v současné době. Cílem této práce je zkoumání a následné analyzování příčin vzniku umění jako takového v období pravěku, které je srovnáváno se vznikem moderního umění. Období pravěku je zastoupeno jeskynními malbami v Lascaux, versus moderní umění je reprezentováno především Manetem, jakožto prvním tvůrcem moderního umění. Tato práce se zaměřuje na interpretaci děl a myšlení francouzského filozofa G. Bataille, který právě považoval Maneta za prvního moderního malíře.

Základním konceptem této práce je komparace a analýza pojmů, které jsou pro již zmíněná období shodná. Těmito pojmy jsou dle Bataille smrt, transgrese, svrchovanost, svět hry a posvátno. Podrobněji bude tato práce pojednávat o transformaci a posunu významů zmíněných pojmů v obou obdobích. Smrt, transgrese, svrchovanost, svět hry a sakrální svět nelze definovat samostatně, je zapotřebí vnímat umění jako celek, který se skládá z mnoha prvků. A právě Bataille přináší ve svých pracích detailnější analýzu, která se zabývá základními stavebními kameny, jako jsou smrt, transgrese, svrchovanost, svět hry či sakrální svět. Umění jako takové nelze separovat od okolního světa, je nutné jej pojímat jako otevřený systém, spojeným s různými aspekty dané společnosti.

Tato bakalářská práce vychází především z myšlenek a děl Georges Bataille. Základní principy umění, jeho funkce a podstata ve společnosti jsou další témata, která budou definována při interpretaci myšlení a děl G. Bataille. V práci je kladen důraz na význam pojmu umění, technická stránka je záměrně opomíjena. Umění je zde rozebíráno na základě jeho vlivů na společnost, dále se bude tato práce soustředit na vývoj a rozpory v myšlení umělců.

Hlubší analýza myšlení a názorů Georges Bataille je cílem této práce. Tato práce přináší pohled na zrod umění, jak ho vnímal Bataille a zkoumá pozici umění v lidské historii a společnosti.

## Transgrese

Všechny kultury a společnosti mají svá omezení. Součástí lidské přirozenosti však je to, že překračuje hranice. Ovšem překročení těchto hranic může znamenat i její zánik, jelikož za těmito hranicemi se nachází svět, kde neplatí stejné zákony a technický vývoj není hlavním cílem. Každý, kdo je součástí tohoto nového světa, chce dosáhnout čehosi božského. A to nelze skrz rozum a techniku.

Vývoj lidstva je založen na technickém vývoji, na nových objevech ve vědě a na práci. Tento pokrok není tvořen pouze prací manuální, v tomto případě je dokonce cennější mentální práce a duševní vývoj. Tím, že si společnost přirozeně nebo uměle vytvoří určitá omezení a pravidla, která bude dodržovat, se snaží ochránit sebe samu a přežít. Ovšem každé omezení vyvolává reakce. Tabu je součástí každé společnosti, nezáleží na tom, jak je určitá společnost vyspělá. Vždy záleží na míře a četnosti omezení. I zde platí přímá úměra, čím více omezení společnost vytváří, tím silnější je nutkání lidí tyto zákazy prorazit.

Tabu je ve společnosti přítomno a většina společnosti si je vědoma tohoto jevu, který si sama vytvořila. Společnost si uvědomuje, že se musí chránit před sebou samou, jinak by mohla nastat anarchie a kontinuita života by se zastavila. Podle názoru Bataille, ale není ani tak podstatné, co je tabu samo o sobě, mnohem podstatnější je, že je třeba nalézt tu hranici, která odděluje běžný život svázaný pravidly od světa bez tabu, kde tyto pravidla neplatí. Překročení této hranice se nazývá transgrese a právě tento samotný akt překročení je momentem, kdy se jedinec dostává za daná tabu, dostává se nad ně a již není omezen. Samotná transgrese je v úzkém vztahu s předměty, které jsou tabuizovány. Vše, co je součástí běžného života tak logicky nemůže být v kontaktu s transgresí, jelikož překročení světa pravidel přináší lidské bytosti svět bez pravidel, tabu a omezení.<sup>1</sup>

Od vzniku lidské společnosti je transgrese její součástí a její vznik se datuje již od pravěku, kdy člověk poskočil na vyšší stupeň společenského vývoje. Jak se začaly zdokonalovat techniky na výrobu zbraní a nástrojů, člověk si začal uvědomovat, že předměty, které vyrábí, tak nemusí sloužit pouze jako praktické nástroje, ale lze je zdobit a vyrábět jen pro vlastní potěšení. V té chvíli se lidstvo začalo zajímat i o jiné aspekty života. Lidé se scházeli kolem jednoho ohně nebo kolem velkého stromu a

---

<sup>1</sup> BATAILLE, G. *Lascaux. La Peinture Prehistorique*. s. 27

bavili se. Tančili, zpívali a používali nástroje jako hračky. V tomto okamžiku vzniká svět hry, který stojí proti světu práce, proti světu pragmatismu a užitečnosti. Ve dnech, kdy se konaly tyto „festivally“ zábavy se člověk projevoval mnohem více, vyjadřoval své pocity a vnitřní touhy. Právě tyto „festivally her a zábavy“ umožňovaly, aby člověk překročil transgrese určitá tabu, která byla za normálního stavu pevně daná. Jak řekl Bataille: „Transgrese tabu nepopírá, naopak ho rozvíjí a naplňuje ho.“<sup>2</sup>

Postupem času se role tabu pozměnila a dnes je spíše tabu spojováno s jednotlivci, kteří jdou proti systému. Jedinci, kteří přímo odmítají přijmout myšlenku určitých omezení (tabu). Tyto hradby chránící Dobro ve společnosti se tedy pro rebely stávají nejenom zdmi, které je zapotřebí překonat, jsou to i výzvy, jak narušit koloběh světa, myšlení, cítění. Pocity vzdoru a útlaku od společnosti má v sobě každý jedinec od narození, okolí se ho snaží posléze (de)formovat tak, aby zapadl do běžného života. U většiny lidí se tato transformace úspěšně podaří, hrstka lidí si ovšem ponechá či dokonce hýčká svou dětskou, hravou část duše, aby mohli podstoupit transgresi a porušit tabu.

Bataille se vyjadřuje kriticky k této aktivní deformaci a zastává stanovisko, že právě naše dětská část duše je pro společnost velmi důležitá. Tato část duše jedince nabádá ke hře, k nutnosti vyjádřit se a nehledět na hranice a omezení. Toto je jedna z věcí, kterou Bataille kritizuje, svět a společnost stojí na slabých základech sebeklamů a zákazů. Společnost vytváří zákazy a zákony, aby uchránila sebe samu před zničením. Pokud by pravidla a tabu neexistovala, je pravděpodobné, že by došlo k anarchii a strnulosti v myšlení. A právě Bataille vnímá umění jako protiváhu k tomuto strachu, umění reflektuje společnost v její nezkalené formě a upozorňuje na věci, které sama společnost jako celek nechce vidět. Svět bohužel ušlapává cenné vlastnosti, příkladem je dětskost, kterou považuje za něco, co se musí překonat, je třeba dospět a dále se nespolehat na tuto část duše, kterou v sobě má každý jedinec. Podle většinového názoru dětské vnímání a myšlení nemůže reprezentovat pravdu, jelikož až dospělý jedinec je považován za nositele rozumu a moudrosti. Bohužel tím, že se společnost a její morální zákony snaží vytěsnit tabu z lidských vědomí, lidstvo se dostává do strnulé pasivity, kdy si jedinci myslí, že transgrese není zapotřebí. Každá mince má dvě strany, a pokud se jedna strana zakryje, pak nejenom že život ztrácí na různorodosti, ale vytrácí se i efekt rovnováhy.<sup>3</sup>

Lidský svět se dělí na profánní a sakrální. Profánní část světa je reprezentována

2 BATAILLE, G. *Essential Writings*.s. 51

3 BATAILLE, G. *Essential Writings*.s. 89

různými druhy tabu, naopak sakrální svět je determinován silou transgrese. Samotné tabu je ve skutečnosti součástí profánního běžného života, jeho přítomnost chrání společnost před sebou samou a snaží se udržet jedince od transgrese, která je podle profánního a pragmatického světa neužitečná. Je to první vlna obrany a úlohou tabu je vzbudit strach v mysli každého člověka. Tato výstraha posléze vystraší jedince natolik, že není ochoten překročit dané hranice. I přes tento negativní efekt někteří jedinci využijí transgresi, aby dosáhli posvátna. Jejich touha je vedena dvěma základními pudy; strachem a fascinací. Pro tabu i transgresi jsou právě charakteristické tyto dva protichůdné pudy. Tabu by za určitých podmínek mohlo transgresi eliminovat, avšak fascinace něčím zakázaným, něčím pro člověka doposud neprozkoumaným, je výzvou, aby jedinec hradbu nastolených tabu překročil. Každé tabu samo o sobě obsahuje posvátnost, ke které se člověk díky transgresi dopracuje. Strach a fascinace jsou v tomto případě jakýmsi hnacím motorem k tomu, aby jedinec měl dostatek vnitřní síly, touhy a odvahy, aby tabu překročil. V okamžiku transgrese se pro jedince mění účinnost původního tabu, díky transgresi tabu není zničeno, ale překročeno. V momentě překročení tabu stále existuje, ale již člověka neomezuje a člověk se vůči němu stává imunním.<sup>4</sup>

V umění jsou tabu a transgrese velmi podstatnými pojmy, každý skutečný umělec musí být v kontaktu se všemi částmi své duše. V běžném životě nejsou podobné věci zapotřebí, pouze jedinci, kteří „nevyhovují“ pravidlům společnosti, tak mají v duši nutkání překračovat zaběhlá tabu. Transgrese v umění je překročení určitých zákazů, ale nejedná se jenom o samotné překročení, dalo by se říci, že je to spíše ponor, který směřuje do jádra daného tabu.

Na první pohled by se mohlo zdát, že transgrese a odhalování tabu v umění může být určitá maska nebo „styl“, jak dosáhnout statutu a respektu. Ale pravda leží někde jinde. Pravdou je, že ve skutečnosti je řešení mnohem jednodušší. Ať už to byli pravěcí lidé v jeskyni Lascaux nebo Manet na počátku období Impresionismu, tak tito lidé mnohdy ani přemýšleli o tom, že překračují určité hranice, které ve společnosti jsou, tito lidé měli potřebu se vyjadřovat. Bataille nastiňuje myšlenku, že každý skutečný umělec musí mít v duši část tabu, které překračuje. Umělec má životní poslání a je tu nejenom proto, aby nastavoval společnosti zrcadlo, ale především proto, aby se stal vykupitelem všech hříchů a tabu celé společnosti. Žádný umělec nemůže překročit tabu, které ve

---

4 BATAILLE, G. *Lascaux. La Peinture Préhistorique*. s. 38

skutečnosti nepřekračuje sám v sobě. Primárně tuto úlohu činí z vlastní potřeby, avšak tím prokazuje i službu společnosti, která není něčeho podobného schopná. Pokud by neexistovalo umění schopné transgrese, pak by tabu byla překračována v reálném životě. Tabu jako vražda či incest by byly součástí života každého jedince. I to je úkol umělců. Umělec si může dovolit či dokonce musí dovolit překračovat hranice a tím je prospěšný celé společnosti.<sup>5</sup>

Bataille považuje jeskyni Lascaux za místo, kde se zrodilo umění, stejně tak v Lascaux započala éra „moderního“ člověka. Tento výraz nelze chápat z dnešního úhlu pohledu. Bataille tímto termínem chce vyjádřit vnitřní přeměnu člověka. Moderní člověk není moderní díky technice, kterou využívá. Podle Bataille se Člověk v Lascaux vyznačoval vnitřním životem a tento psychologický posun bylo třeba vyjádřit. Do té doby se člověk soustředil spíše na výrobu nástrojů a pomůcek, které mu pomáhaly ke každodennímu přežití. Ve chvíli, kdy se jedinec nebo i celá společnost soustředí na realitu všedního dne, zapomíná na vnitřní život. Takový člověk se především stará o tělo, nikoliv o duši. Ovšem i v takové společnosti se dříve či později objeví jedinci, kteří budou mít touhu vyjádřit svůj názor světu. Tato potřeba je podle Bataille kritériem moderního člověka, Člověk v Lascaux tuto touhu měl, čímž se odlišoval od svých předků. Naopak většina moderní společnosti by tímto sítem neprošla.<sup>6</sup>

Přerod v „moderního“ jeskynního Člověka si samozřejmě žádal čas, na začátku této transgrese ovšem stála velmi jednoduchá činnost, hra. Dá se říci, že lidstvo je formováno dvěma základními koncepty, které se vinou celými dějinami. První linie je výroba nástrojů, což logicky vedlo k tomu, že vznikla práce. Druhou koncepcí se stala tvorba uměleckých předmětů, tyto předměty neměly funkci pragmatickou, ale jejich přínos byl čistě estetický nebo náboženský. Tvorba uměleckých předmětů je spojena se světem hry, který je opakem světa práce. Svět hry se vyznačuje estetickou a duchovní hodnotou, pro tento svět není podstatný čas, užitek nebo budoucnost. Tato etapa však přichází až s člověkem typu *Homo sapiens*. Vznik uměleckých předmětů je spjat i se schopností opracovávat různé materiály, ovšem jeho hlavní úlohou je být protiváhou utilitaristické funkci. Naopak umění není posuzováno na základě užitečnosti. Tyto předměty byly způsobem, jak se vymanit z existujícího světa práce. Bataille tedy Lascaux považuje za přechod mezi světem práce a světem hry. Podle historických

---

<sup>5</sup> BATAILLE, G. *Lascaux. La Peinture Préhistorique*. s. 38

<sup>6</sup> BATAILLE, G. *Lascaux. La Peinture Préhistorique*. s. 27



nálezů lze tedy tvrdit, že „moderní“ člověk a svět hry vznikl před 15, 000 lety.<sup>7</sup>

Formy světa hry byly různé, nejenom, že se vyrábí předměty pouze pro estetickou působivost, lidé se začínají sdružovat do skupin, navazují nové sociální vazby. Tato socializace přináší rozkvět neutilitaristického způsobu života. Život člověka se už neskládá jen z celodenní práce a ničeho jiného. Lidé si začínají předávat své zkušenosti, zpívají či se jednoduše baví. A tak vzniká svět hry.

Člověk se od zvířete liší svým mozkem, jeho tělesná struktura není přizpůsobena žádnému podnebí ani prostředí, jeho jedinou zbraní je rozum. Bataille však dále tvrdí, že hranicí, která dělí člověka od zvíře je tabu. Forma zákazu je snad ještě relevantnější rozdíl, nežli intelekt. Pro zvíře neexistují lidské zákazy, jsou zde určitá omezení, jež zvířata vnímají, ale ty jsou spíše založena na smyslech, instinktech. Naopak člověk a jeho psychologický základ je tvořen různými formami zákazů. Na počátku tedy byla určitá forma hry, která zosobňovala transgresi, překročení všední reality. „Rozdíl mezi zákazy a prací je následující: zákazy, omezení se snaží zachovat neporušený (zda je to tedy vůbec možné a po co nejdelší dobu) svět práce, snaží se zachovat jeho organizovanost a ochránit ho od vlivů smrti a sexuality. Trvalá přítomnost animality v nás narušuje chod světa práce, kde je místo pouze pro praktičnost a užitečnost. Obráný val před animalitou, která je v každém člověku, tvoří tabu, jež by se neměla překročit. Zákazy jsou tedy prostředkem, jak nastolit rovnováhu mezi destruktivní animalitou a racionálním utilitarismem.“<sup>8</sup>

Transgrese je stav, kdy se daná tabu překročí, ale bylo by chybou vnímat transgresi jako něco, co vzniká ze slabosti konkrétního zákazu, který díky tomu snadno ztrácí svou funkci a je překonán. Naopak, skutečné tabu je silným soupeřem a jedině transgrese ho může překonat. Pokud jedinec toto tabu překročí, pak opravdu dosáhne věrohodného a smysluplného posvátna. Je však zajímavé, že jedinci, kteří chtějí překračovat daná tabu, nevidí transgresi jako cíl. Cíl je stav, kde jsou všechna tabu překročena. Samozřejmě, jediný způsob, jak toho dosáhnout je transgrese. Transgrese sama je aktem překročení, ale tento akt netrvá věčně. Naopak svět bez pravidel a omezení je věčný. Jejich cílem je tedy dosažení světa, který se nachází za hranicemi a transgrese je jakousi vstupní branou do světa bez tabu. Na počátku procesu transgrese by se tato touha dala definovat i jako odpor k zákonům. Tento odpor logicky narůstá s

---

<sup>7</sup> BATAILLE, G. *Lascaux. La Peinture Préhistorique*. s. 28

<sup>8</sup> BATAILLE, G. *Lascaux. La Peinture Préhistorique*. s. 37

mírou zákazů ve společnosti. Čím silnější je nátlak společnosti, tak tím je silnější potřeba existence světa bez těchto zákazů. Je to potřeba postavit se proti funkcionalistickému přístupu, který je koncipován jako svět, který má vždy své hranice.<sup>9</sup>

Právě zde je umění velmi podstatné, pouze umění je moudrým řešením v černobílém světě práce a světě hry. Zvlášť když tyto dva světy se vzájemně vylučují. První možnost je tedy svět práce, druhá možnost je svět hry. Obě tyto varianty jsou na sobě nepřímo závislé a zároveň se eliminují, avšak svět by neexistoval, pokud by se lidstvo ubíralo pouze jednou cestou. Svět práce přináší chladný a racionální náhled na svět, v případě, že by tento směr dominoval, lidský duch by upadal. Svět práce nutí člověka pracovat, vytvářet lepší a efektivnější stroje, bohužel v takové chvíli není podstatný vnitřní život. Život je degradován na pouhou práci, užitečnost a efektivitu. Naopak pokud by se svět řídil pouze podle světa hry, nikdy by nedosáhl pokroku. Jelikož vše, co bylo řečeno o světu práce je opakem světa hry.<sup>10</sup>

Umění je tedy nástroj, který za pomoci transgrese vyzývá všechny lidské touhy, je to snaha o duševně hlubší, bohatší svět, tento svět se pak proměňuje na posvátno. „Transgrese vždy přitahovala všemožné podivuhodné způsoby vyjádření: poezie, hudba, tanec, divadlo nebo malířství. Hra je tedy transgresí zákonů světa práce. Umění, hra a transgrese nikdy nepřicházejí jednotlivě, každý den tyto pojmy společně narušují pravidelnost práce. Snad trochu silně řečeno, transgrese začala existovat ve chvíli, kdy se umění samo o sobě stalo manifestem. Umění je protestem proti běžnému životu, jelikož překračuje stanovená tabu a přináší cosi božského, cosi věčného. Tento příchod něčeho nového, božského je právě možné sledovat v Lascaux, kde je zrod umění spojen se zrodem hry.“<sup>11</sup>

Bataille tedy proti sobě staví práci, která sice člověku dává jeho výsostní postavení v hierarchii živočichů na planetě, ale zároveň ji vidí jako něco, co zotročuje a degraduje lidského ducha. Bataille vnímá úlohu práce a nepodceňuje jí, ovšem na druhé straně je třeba tuto sílu vyvážit uměním, které dokáže pomocí transgrese překročit zákazy a tabu. Toto překročení pak přináší svět, který nikdy nemůže svět práce nabídnout. Důležitým prvkem je, že umění obohacuje jedince i celou společnost a činí tak neagresivně. Tabu, která jsou překračována v umění, nejsou překračována do důsledku, což znamená, že umělec ztvárňující smrt či vraždu posléze něco podobného

---

9 BATAILLE, G. *Essential Writings*.s. 52

10 BATAILLE, G. *Essential Writings*.s. 91

11 BATAILLE, G. *Lascaux. La Peinture Prehistorique*. s. 38

nespáchá ve skutečném životě. V člověku je tedy přirozeně zakořeněn instinkt, touha překonávat hranice, porušovat zákony, což Bataille považuje za charakteristický rys člověka.<sup>12</sup>

Práce je samozřejmě odpovědí na lidské utilitaristické potřeby a zajišťuje budoucnost, avšak její přítomnost se zároveň stává okovy, které zotročují lidstvo. Člověk by se měl více zaměřit na zasvěcení, tento termín lze interpretovat jako určité duševní procitnutí, které se soustředí na přítomnost, nikoliv na budoucnost. Pro umělce ani pro samotné umění není podstatná budoucnost, umění není ani pragmatické ani nehledí na budoucnost jako na kontinuitu pokroku. To je jeden z další řady zákazů, které umění překračuje, jeho úloha není zakotvena v budoucnosti ani v minulosti, umění působí a žije přítomností, jelikož daný umělec překračující tabu, boří okamžik přítomnosti. „Zatímco práce je nezbytná k tomu, aby existovala hra, bohužel práce samotná byla a je ve své serióznosti častokrát slepou uličkou v tom, že bezvýhradně přijímá život, jaký je. Svět práce je tedy servilní a neschopný participovat na svrchovaném momentu transgrese. A tak se práce dá definovat i tak, že je to antiteze k lidské duševní realizaci.“<sup>13</sup>

Lascaux je tedy místem, kde se Člověk začal vyjadřovat, vědom si svého vnitřního života a díky hře měl potřebu, aby vyjádřil své pocity a překročil zákazy, které mu tehdejší společnost tvořila nepřímou. Nepřímou myšleno tak, že v době Člověka z Lascaux neexistovala žádná kontrétní definice tabu. Přesto to neznamená, že Člověk z Lascaux neměl ponětí o zákazech a tabu. Z archeologických nálezů lze tvrdit, že měl povědomí o zákazech a tabu, jenom je nedokázal racionálně definovat. To však neznamená, že by nebyl schopen je vnímat a reagovat na ně.

Jako je Lascaux, alespoň podle Bataille, místo, kde se zrodilo umění, pak Impresionismus je období, které na Lascaux navazuje. Mezi těmito dvěma obdobími stojí desítky tisíc let a přesto je zřejmé, že moderní umění datované od dob Impresionismu základně vychází ze stejných premis jako Lascaux. V obou obdobích nacházíme stejné základní kameny a to jsou smrt, svrchovanost, svět hry, tabu, transgrese či sakrální svět. Je jasné, že se interpretace těchto základních principů umění v obou obdobích liší, ale to není tak podstatné. Bataille chce ve svých pracích především poukázat na to, že zrod umění jako takového a zrod moderního umění mají stejné

---

12 NOYS, B. *Critical Introduction*. s. 86

13 BATAILLE, G. *Essential Writings*. s. 89

základy.<sup>14</sup>

Po staletích, kdy bylo umění v područí politiky či víry se objevila skupinka umělců, kteří chtěli přinést cosi nového, chtěli překonat tabu, která se v umění nesměla celá staletí překročit či změnit. Jejich průlom se netýkal pouze myšlení nebo náhledu na svět, ruku v ruce s novým myšlením přišla i změna v technice malování. Bylo třeba přijít s novým přístupem, jak zachytit jejich současný svět. Z materiálního hlediska byl svět stejný, výjimečnost jejich nového přístupu lze spatřit v tom, že umělci té doby přišli se zcela novým vnímáním světa.

Bataille spojuje vznik moderního umění s tvorbou francouzského malíře Edouarda Maneta. S trochou nadsázky by se dalo říci, že Manet inspiroval pozdější slavné Impresionisty. Sám Monet ho celý život obdivoval a čerpal z prací Maneta. Bataille sám vidí Maneta jako prvního malíře moderního umění. Je vskutku zajímavé, že Manet sice překračoval ta největší tabu té doby, avšak v reálném životě nebyl typickým bohémským rebelem. Bataille věnuje pozornost i tomuto rozporu, kdy umělec nemusí být uměleckým bohémem v právním slova smyslu, ve skutečnosti záleží na tom, jak moc je novátorská jeho tvorba. Umělec stojí proti zkonstatělé společnosti a jejímu vědomí. Svrchovaný umělec nikdy neakceptuje daná tabu a snaží se je uměleckou transgresí překonat.<sup>15</sup>

Samozřejmě je třeba zmínit, že síla transgrese je závislá i na období, na politické a společenské struktuře. Doba pro umělce musí být svým způsobem trýznivá a je třeba být pod tlakem okolního světa. Téměř všichni velcí mistři v jakémkoliv uměleckém oboru byli ve svých dobách na okraji společnosti, jejich tvorba byla nepochopená a odsuzovaná. Dnes jsou naopak považováni za největší kulturní poklady, jaké lidstvo má. Jejich tvorba se hraje ve filharmonických sálech a visí na stěnách muzeí po celém světě. Jak již bylo napsáno, revoluce se neodehrávala pouze na poli myšlení. Manet vycházel ze starých mistrů jako je Titian, Velazquez nebo Goya, současní kritici samozřejmě Manetovu tvorbu nepřijímali, jelikož byla „jiná“ a neoslavovala staré antické bohy a mýty. Manet byl ve svém obrazovém projevu velmi novátorský a ve svých obrazech se nechtěl vracet do minulosti, ale zároveň je paradoxní, že technicky ctil staré mistry. Techniky a schopnosti starých mistrů obdivoval a jejich studiu zasvětil dostatek času. Činil tak právě proto, aby je mohl překonat a přinést něco skutečně nového. Akademičtí malíři, kteří stáli v opozici proti nové vlně umělců, se v té době silně odvolávali na

14 NOYS, B. *Critical Introduction*. s. 22

15 BATAILLE, Georges. *Manet*. s. 11

tradice, které je třeba striktně dodržovat. Zde na řadu přichází první tabu, první zákaz, jakým započalo období moderního umění. Manet se silně neztotožňuje s akademickými malíři a odmítá oslavu antických mýtů a hodnot. Přichází s vlastní interpretací umění a překračuje zákazy tehdejšího umění.<sup>16</sup>

Co se týká techniky, Manet tedy technicky znal staré mistry a bylo mu jasné, že minulost je svázána s přítomností. Nikdy však nelze zachytit a vyjádřit nový pohled na svět díky starým technikám minulosti. Renesanční umění bylo považováno za vrchol tvorby a vše ostatní se mělo odvíjet od těchto časů. A právě Manet razantně nesouhlasil.

Toto nerespektování starých tradic je podle Bataille spouštěcím momentem moderního umění. Od tohoto okamžiku sdílelo tuto myšlenku nejenom uskupení Impresionistů, navázal na ní Dalí, Picasso, Braque a jeho kubismus či Pollock s akčním uměním.<sup>17</sup>

Pokud umělec dosáhne za hranice a překročí daná tabu, vždy je tento akt doprovázen skandálem. V případě Maneta je třeba zmínit dva obrazy, obě díla spustily doslova lavinu. *Snídaně v trávě* a *Olympia* byly první výstřely ve válce o budoucnost umění. „Je zcela přirozené, že pokud přijde něco nového, zvedne se vlna odporu. Taková vlna odporu většinou přichází zvláště od těch jedinců, kteří jsou drženi ve spárech dogmat. Tito jedinci svá stanoviska nezakládají na přesvědčení, podstatné pro ně je držet se dogmat z minulosti“ tvrdí Bataille.<sup>18</sup>

Jak bylo již výše zmíněno, Bataille považuje Maneta za zakladatele moderního umění. Význam jeho práce tkví právě v překročení hranic, Manet zbavil tehdejší umění subjektu. Umění mezi Lascaux a Manetem se výhradně soustředilo na subjekt, který zobrazovalo. Ať už to byly bohové, svatí či králové. Nikdy nešlo o emoce, atmosféru nebo zachycení okamžiku, jak tomu chtěli Impresionisté. Manet zbavuje své obrazy subjektu. Už není podstatné, co nebo koho obraz zobrazuje, důležité je jak. Důležitý je dojem a skutečnost. Zachycení života jaký je. Moderní umění tedy není založeno na zobrazovaném subjektu, nyní může umělec malovat i obyčejná červená jablka položená na stole, podstatné je, jak zachytí dojem, příběh, božskost a v neposlední řadě obsah. Bataille vyzvihuje paralelu mezi malířstvím a poezií. Každý obraz musí něco vyjadřovat a sdělovat. A stejně tomu je u poezie. Pokud si odmyslíme techniku psaní poezie, důležitý je obsah a sdělení básně. A právě Manet vtisknul do svých obrazů obsah a

---

16 BATAILLE, Georges. *Manet*. s. 45

17 BATAILLE, Georges. *Manet*. s. 45

18 BATAILLE, Georges. *Manet*. s. 55

určitou dávku výpravnosti. V případě Maneta však tento obsah zcela postrádá význam. A to záměrně. Jeho nejlepší práce kladou důraz na prázdnotu, postrádají význam a přistupují k zobrazovanému předmětu s tichou lhostejností. Tuto lhostejnost lze vidět v jeho mistrovském díle *Olympia*. Její pohled vyzařuje naprostou lhostejnost. I když je *Olympia* na tomto obraze zcela nahá, její skutečná nahota je lhostejné vnitřní ticho. Z jejího pohledu je cítit „posvátná tragédie“. Síla obrazu tkví v přítomnosti její duševní nepřítomnosti.<sup>19</sup>

I když se umělec nikdy nemůže zbavit svých emocí, Manet chtěl šokovat společnost tím, že bude „pouze“ malovat to, co vidí. Tímto Manet ve své době vzbudil vlnu odporu i zájmu, překročil daná tabu a začal tvořit jinak. „Obdivujeme jeho přímočarost, jeho pojetí lidskosti, které vyjadřuje věci tak, jak jsou, aniž by zde byl cítit vliv tradičního expresivního zobrazení.“<sup>20</sup>

Manet byl především realistou. Jeho primární snahou bylo zobrazovat život přesně tak, jak ho viděl. Manet si dovolil porušit další zákazy a srážel bohy z nebes na zem. Jeho slavná *Olympie* vychází z Titianova obrazu *Urbino Venus*. Manet ponížil *Olympii* a snesl jí do běžného života obyčejných lidí. V období, kdy byla antická božstva oslavována, to byla skutečná drzost. Manet již dále nechtěl velebit staré bohy, naopak zvolil opačný směr a z nebes je přenesl na zem. *Olympia* nebyla již nadále bohyní, nyní byla pozemskou ženou. Bataille přichází s tezí, že Manet chtěl skrz *Olympii* vyjádřit svůj vzdor tradicím a dogmatům. A právě toto bylo poselství *Olympie*. *Olympie* má být negací zastaralého světa plného zkostnatělých tradic, pravidel a zákazů. Manet tedy svými činy opovrhne mytologií.<sup>21</sup>

## Svrchovanost

Svrchovanost je další bod v plejádě pojmů, které podle Bataille tvoří podstatu umění, není to však svrchovanost států, v tomto případě se hovoří o svrchovanosti jedince a tato svrchovanost je zcela neslučitelná se submisivitou a podřízeností. Pozornost se upírá na konflikt jedince a na požadavky společnosti, tato společnost přímo i nepřímo tlačí na člověka, který je posléze názorově ohýbán tak, aby vyhovoval potřebám celku.

---

19 BATAILLE, Georges. *Manet*. s. 62

20 BATAILLE, Georges. *Manet*. s. 63

21 BATAILLE, Georges. *Manet*. s. 63

Sám Bataille tedy tvrdí, že tato vnitřní svrchovanost však nemůže být nijak uchopena zvnějšku. Svrchovanost tedy není něco, co může být racionálně definováno, tento zvláštní druh subjektivní lidské božskosti je zapotřebí zakusit skrz svou vlastní zkušenost. Svrchovaný umělec si ve svém nitru uchovává hodnoty, které se jinak přisuzují bohům. A právě proto je umělec schopen vytvářet díla, která obsahují hodnoty, které jsou mimo profánní rámec světa.<sup>22</sup>

Zároveň je paradoxní, že umělec se musí s touto svrchovaností narodit, ovšem jejího skutečného rozvoje docílí zkušeností, je ale zřejmě nemožné se tento typ vlastní svrchovanosti naučit. Svrchovaný umělec, jenž bojuje proti síle systému, se nakonec stává sám hnací silou společnosti. To neznamená, že se umělec připojí k dříve odmítanému systému, je zde myšleno spíše to, že jedinec jdoucí proti určité společenské síle, se dříve či později stane sám silou, která ovlivňuje společnost. Tento jev je právě výrazný v umění obecně, ovšem nikdy nezáleží pouze na jedné osobě, skutečné umění je tvořeno skupinou stejně smýšlejících lidí. Malá skupina lidí se v určitém případě stane hnutím, ale to má dosah jen do určité vzdálenosti. Aby se skutečně změnil systém nebo se nové myšlenky prosadily, musí se spojit větší skupina osobností, aby se nová idea rozrostla do zbytku společnosti. To tedy znamená, že se minoritní názor musí stát majoritním. Svrchovanost má však mnoho podob: jen zřídka je soustředěna v jedné osobě, a dokonce i tehdy je rozptýlena. Okolí svrchovaného člověka se obvykle na jeho svrchovanosti podílí, avšak svrchovanost představuje zásadní odmítnutí hranic tvrdí Bataille. Ať už je to skupina nebo jednotlivec, není zde naprostá svoboda v tom, že by si umělec mohl dělat vše, co by chtěl. Toto platí zvláště pro metodu, jelikož každá metoda má svá omezení. Konání jednotlivce/umělce je určováno a omezováno pravidly a zdroji, s nimiž pracuje.<sup>23</sup>

Pravý umělec vždy směřuje k tomu, aby jeho dílo mělo výpovědní hodnotu, umělec skrz dílo vyjadřuje cosi o sobě samém, o svých osobních pocitech, o jeho vztahu ke společnosti. O tento přenos myšlenek se zpravidla stará jazyk nebo symboly, ovšem je předpokládáno, že umělec i společnost jsou srozuměni s tím, co určitý znak nebo slovo znamená. Ovšem zde je určitá překážka, pokud umělec příliš vybočí z hranic jazyka, pak je jeho zpráva obsažená v díle nesrozumitelná. Před tímto problémem se ocitlo umění 20. století, bylo třeba reagovat na nové podněty doby „starým“ jazykem.

Svrchovanost je tedy božská nespoutanost ve své čisté formě, ve stavu vlastní

---

22 BATAILLE, Georges. *Svrchovanost*. s. 9

23 NOYS, B. *Critical Introduction*. s. 88

svrchovanosti je člověk schopen determinovat svůj vlastní osud. Umělec není schopen nalézt své místo ve společnosti, dokud se nestane skutečně svrchovaným. Být svrchovaným znamená odprostit se od všech pout a zákazů světa práce. Do určité míry se dá tvrdit, že svrchovaný umělec stojí vždy mimo společnost. Zároveň však svým vyhnáním nachází svou roli ve společnosti a nastavuje společnosti zrcadlo.<sup>24</sup>

Pokud se jedinec dostane do stavu svrchovanosti, vyřadí sám sebe ze světa užitečnosti a funkcí, ze světa práce. Svět práce se žene za úspěšnou budoucností, přináší však s sebou negativní dopad. Tento dopad je demonstrován tím, že se člověk ve světě věcí stává sám předmětem. Takové smýšlení vede ke strnulosti, které vede ke strachu ze smrti. Člověk se začíná ztotožňovat s ostatními předměty okolo sebe a vnímá jejich existenci a rozpad. Jelikož si je vědom toho, že se věci ničí a přestávají existovat. Obává se, že se také stane rozkládajícím se předmětem. Když jedinec nebo i celá společnost o sobě přemýšlí jako o předmětu, přináší to s sebou ponuré myšlenky o smrti. Člověk nesmí propadat těmto stavům, to vede k tomu, že se každý jedinec stane podřízenou bytostí a bude přijímat podřízené věci. Naopak svrchovanost je něco, co činí člověka nesmrtelným, zbavuje ho strachu ze smrti a tím ho osvobozuje. „Žijeme-li svrchovaně, je představa smrti nemožná, neboť přítomnost již není podřízena nárokům budoucnosti. Svrcovaný člověk tedy nemůže zemřít jako člověk. Uniká tedy v jistém smyslu smrti tím, že žije v okamžiku. Svrcovaný člověk žije a umírá stejným způsobem jako zvíře. Nicméně je přece jen člověk.“<sup>25</sup>

Takový svrchovaný člověk nebo umělec, pokud se budeme soustředit na umění, přestává v určitém smyslu být člověkem a stává se bohem. Není podstatné, jestli je bohem celého světa, důležité je, jestli se stal bohem svého vlastního vesmíru. Tento vlastní vesmír může časem ovlivnit celou společnost, tak jak jsme to viděli u Impresionistů nebo i u dalších umělců, kteří změnili svou současnost. Takový umělec sám sebe nevidí jako předmět ani není součástí světa práce, jeho pravá seberealizace se odehrává ve světě hry. Svrcovaná hra je nejvyšší metou, jakou může umělec hrát. Tabu, hra, smrt, oběť, posvátnost, heroismus, revolta, morálka, náboženství, čas. To všechno jsou figurky, se kterými si svrchovaný umělec hraje a hřiště je svět kolem něj.

Pokud mluvíme o svrchovaných umělcích, musíme se na věc podívat s dostatečným odstupem, jelikož tento náhled je spíše současný, avšak v celých dějinách lidstva zaujímá svrchovaný umělec nebo člověk velmi malou, o to však podstatnější roli.

24 BATAILLE, Georges. *Svrchovanost*. s. 37

25 BATAILLE, Georges. *Svrchovanost*. s. 37



V archaické společnosti neexistoval svrchovaný umělec. To, co je v moderní společnosti běžné, že každý umělec odpovídá za svou tvorbu, tehdy bylo nemyslitelné. Umění všech druhů bylo podřízeno systému nebo panovníkovi, samotný vládce se nijak nepodílel na kultuře, využíval tedy subjektivní svrchovanosti jednotlivých umělců pro svou vlastní nadřazenou svrchovanost. Je těžké přesně datovat období, kdy se umělci osvobodili z područí panovníka a stali se svrchovanými. I když umělci v těchto časech netvořili za sebe, jejich vliv byl ve výsledku i tak patrný. V moderní době na společnost působí umělec svým vlastním vyjádřením, tehdy bylo toto subjektivní vyjádření objektivizováno ku prospěchu krále, který toto vyjádření předával dál.<sup>26</sup>

Není lehké přesně definovat, co všechno ovlivňovalo umělce, aby vědomě odevzdával svou svrchovanost a své sebevyjádření vyšším institucím. Sám Bataille si myslí, že: „Umělci dlouho bránila ztotožnit se s pocitem vlastní svrchovanosti jen jeho poctivost. Jeho poctivost a pocit, že by se dopustil „urážky majestátu“, kdyby na sebe vzal svrchovanost, na níž si výhradní právo činily instituce. Posvátné umění bylo pro umělce zprvu výrazem subjektivity jiného, nikoliv jeho samotného.“<sup>27</sup>

Pokud se posuneme ještě před archaickou společností a vrátíme se až k Lascaux, i zde je patrný vliv svrchovanosti. Je zřejmě jasné, že tehdejší Člověk, který vyjadřoval sám sebe na stěny jeskyně, nepřemýšlel nad tím, že dosahuje vlastní svrchovanosti. V období Lascaux bylo umění přímo či nepřímo spojeno s pravěkým šamanstvím, mystikou, ale byla to doba, kdy umění nebylo v tvrdém područí náboženství, jak tomu bylo ve středověku. I když je toto interpretace moderního člověka, je zřejmé, že i Člověk v Lascaux byl obdařen určitými vlastnostmi, které jsou zapotřebí k tomu, aby se stal jedinec svrchovanou bytostí. Už jenom touha vyjádřit vlastní nebo obecný názor na stěny jeskyně dokazuje, že tento Člověk byl svrchovanou osobností své doby.

Objevuje se zde jeden významný paradox, i když Člověk v Lascaux musel být svrchovanou bytostí, jinak by něco tak zlomového nevytvořil, jeho vlastní sebevyjádření se v tomto případě dostává do pozadí. Pro Člověka z Lascaux byla zvířata posvátnými bytostmi, toto pojetí je zcela jasné i díky technickému ztvárnění, jelikož zvířata jsou zobrazována s nekonečným obdivem a úctou, naopak lidské postavy jsou namalovány až dětsky karikaturním stylem. Na základě těchto faktů můžeme tvrdit, že svrchovaný přístup Člověka z Lascaux paradoxně není antropocentrický.<sup>28</sup>

---

26 BATAILLE, Georges. *Svrchovanost*. s. 277

27 BATAILLE, Georges. *Svrchovanost*. s. 278

28 WILLIAMS, D. L. *Mysl v jeskyni*. s. 293

Člověk naší doby logicky přemýšlí jinak, člověk je pánem této planety, jsme obklopeni moderní technologií a vědou, proto na zvířata častokrát nahlížíme jako na pouhou potravu nebo škodnou. Člověk z Lascaux, stejně jako kupříkladu lovci na Sibiři, kteří žili podobným způsobem ještě ve 20. století, vnímá zvíře jako rovnocennou bytost. K tomu aby člověk přežil, tak musel lovit, tento způsob obživy ho však dostával do těsného kontaktu se zvířetem. A právě zde člověk viděl určitou příbuznost, nebo společné znaky, mezi sebou a zvířetem. I zvíře musí lovit, aby přežilo, ve zvířecí společnosti byly a budou podobené znaky hierarchie, jaké můžeme najít ve společnosti lidské. Člověk z Lascaux věřil, že život člověka a zvířete má stejnou hodnotu. Obdiv a fascinaci vůči přírodě a zvířatům Člověka z Lascaux lze obecně rozdělit do dvou částí. První skupina zahrnuje fyzické vlastnosti, kde se člověk nemůže měřit se zvířetem, které je silnější, rychlejší, má lépe vyvinuté smysly k lovu atd. Na těchto fyzických kvalitách je založena druhá skupina, totiž spirituální síly. Člověk v Lascaux znázornil něco (zvířata), co jeho samotného převyšovalo, na zvířata té doby se pohlíželo jako na něco, co se téměř dotýká božství, více než člověk je zvíře spojeno s přírodou, která sama o sobě byla pro Člověka z Lascaux svátostí.

Vztah lovce a kořisti je velmi vzdálen tomu, jak jsou zvířata vnímána dnes, v době Člověka z Lascaux smrt zvířete do určité míry závisela na zvířeti samotném, lovec nemůže zabít zvíře, aniž by mu to zvíře nepovolilo. Lidé z Lascaux tedy věřili, že je zcela nepřípustné, aby se zvířaty zacházelo nedůstojně. Přežití člověka bylo tedy založeno na zabíjení bohů. Zde se objevuje dříve zmíněný paradoxní neantropocentrický přístup, Člověk z Lascaux měl potřebu vyjádřit své vlastní postavení v hierarchii přírody a zároveň uctít bohy tím, že je vyobrazil na stěny jeskyně, kde přetrvají věčně.<sup>29</sup>

Tento model smýšlení přetrval do období prvních velkých civilizací, jako byla Čína, Egypt, Mezopotámie, Japonsko, Řecko či Řím. Každá z těchto vyspělých kultur měla svá specifika, všechny ale měly podobný přístup ke svrchovanému umění a k osobnosti umělce. Každý panovník se na svém dvoře záměrně obklopoval umělci, vábil je rozmanitými nabídkami, na oplátku chtěl využívat jejich tvořivé subjektivity a schopností tak, aby sám mohl vystupovat jako ten nejsvrchovanější vládce. Z určitého úhlu pohledu se dá říci, že se umělci podíleli na prestiži celého dvora a samotného panovníka, panovník demonstroval svou moc a velkolepost krásnými stavbami anebo dokonale navrženými zahradami. V takové společnosti měl umělec zapovězen přístup ke

---

29 WILLIAMS, D. L. *Mysl v jeskyni*. s. 298

svrchované subjektivitě, jedinou šancí jak naplno rozvinout svůj potenciál byla možnost reflektovat svou vytříbenost skrz panovníka. Bataille při této příležitosti cituje Nietzscheho: „Zdá se mi důležité vydělit se z vesmíru, z jednoty, z toho, co je absolutní. Nemůžeme si však pomoci a chápeme to vše stále jako nejvyšší instanci, jako Boha. Měli bychom sami sobě, tomu, co je nám nejbliže, vrátit vše, co jsme zatím dávali neznámému a celkovému.“<sup>30</sup>

Samozřejmě se objevovali výjimky, které vybočovaly z řady, někteří umělci si uvědomili své postavení a možnosti, jaké jim náleží, ale pád celého systému přišel po pádu feudálních společností. Do té doby byl jedinec, a mohl to být umělec nebo i obyčejný člověk, v područí církve nebo vládnoucí vrstvy. Tyto instituce dlouhou dobu těžili ze strachu jedinců, kteří ani neměli tušení, že jejich vlastní svrchovaná subjektivita vůbec existuje. S rozvojem společnosti je znatelný odklon od Boha, do popředí se dostává věda a technologie, které nyní poskytují definici světa. Dříve byl Bůh brán jako nejvyšší dobro, ke kterému je třeba směřovat celý život. Nyní tuto úlohu převzala věda. Technologický i myšlenkový rozvoj přináší oslabení Boha, toho Boha, jenž zastává závratnou moc nad celým světem a dá se říci je také vysvětlením slabosti a nedostatečnosti všech lidí. A najednou se stává každý člověk odpovědným sám za sebe, přebírá svou úlohu ve světě a vytváří si svou vlastní subjektivitu, přesněji řečeno ji objevuje, jelikož tato vnitřní svrchovanost zde byla vždy, byla pouze propůjčena do služeb Boha nebo panovníka.

Za počátek nového, moderního umění považuje Bataille především Maneta a dále Impresionismu. V tomto období přichází razantní změna v tom, jak se umění hodnotí a tvoří. Samozřejmě i dříve bychom našli umělce, kteří netvořili na rozkaz vládců nebo církve, ale přesto nelze ještě mluvit o svrchovaném umění. Nové umění už není dále svazováno Bohem a církví, síla moderního umění je skryta v tvrzení, že není zapotřebí Boha, abychom dosáhli něčeho vyššího. S jistou nadsázkou se dá říci, že s příchodem Maneta byl Bůh nahrazen uměním. A to právě díky svrchovanosti, která patří mezi nejzásadnější znaky moderního umění.

Bataille tvrdí, že poprvé se s tímto novým postojem setkáváme právě u Maneta, jeho práce jsou charakteristické a zlomové tím, že jako první obsahují vznešenost, a oslavují i ty nejobyčejnější lidi a předměty. Jeho cílem bylo vtisknout svým námětům rys velkoleposti a majestátnosti, i když ve skutečnosti se mohlo jednat o pouhé zátiší.

---

30 BATAILLE, Georges. *Svrchovanost*. s. 281

Tyto hodnoty sami o sobě nejsou ničím, podstatný je však způsob, jak byly zobrazovány. Tyto atributy vždy byly připisovány objektu, který byl na obraze namalován, revoluční přístup moderního umění se skrývá v tom, že všechny hodnoty, myšlenky, pocity a vize nyní patří obrazu a ne objektu na něm. Již nebylo zapotřebí zachycovat bohy či významné události, pozornost moderních umělců se přenesla na ty nejjednodušší a nejprostší objekty. Nadále už nebylo zapotřebí vznášet holt antickým bohům nebo portrétovat panovníka sedícího na koni. Umění tedy demonstruje svou svrchovanost tím, že zachycuje jakýkoliv předmět nebo událost. Umění přebírá roli všeho, co bylo v minulosti vznešeným a posvátným.<sup>31</sup> „Vznešenost byla tedy získána potlačením povrchního lichocením – vznešenost pro všechny a zároveň pro nikoho, pro všechno a pro nic, vznešenost patřící věcem kvůli tomu, jaké ve skutečnosti jsou. A to vše vyjádřeno malbou.“<sup>32</sup>

Bataille tedy vnímá moderní umění jako určitý průlom, ale nejenom průlom v oblasti kultury, tento krok vpřed by se dal přirovnat k vědeckému paradigmatu, kdy je určité období ovlivněno konkrétní myšlenkovou koncepcí. Tento průlom přichází právě v momentě, kdy se na scéně objevuje „svrchovaný umělec“, který je ochoten překročit hranice minulosti. Takový umělec nadále nechce dodržovat stará pravidla a jeho tvorba se neopírá o antické umění. Jeho snahou je, aby se co nejvíce soustředil na přítomnost. V určitém úhlu pohledu bychom mohli takového umělce nazvat mesiášem nebo spasitelem, který je schopen a ochoten překonat tabu a zákazy systému, zároveň je odhodlán za tento akt narušení dogmat i trpět. Již není zapotřebí svěřovat k Bohu, umělci doby impresionismu a jejich nástupci si začínají uvědomovat, že k dosažení jejich cíle není idea Boha podstatná, odvržení Boha s sebou přináší proces růstu, kdy se člověk stává bohem ve svém vlastním světě. Obecně je umělec nebo bohem vnímán jako osoba určitých vnitřních kvalit, ale v realitě všedního dne práce je jeho úloha nicotná. Takový člověk má silný pocit odloučení, jelikož je separován od společnosti, ve které sice být nechce, přesto nikdy nemůže popřít, že je součástí lidstva. Pocit separace se v životě takového jedince pravidelně střídá s pocitem přijetí, bez těchto emocionálních vln by nebylo možné, aby umělec mohl vůbec tvořit. Tyto vlny však překonává právě v časech splynutí se společností, do které nemusí být přímo přizván, v takových okamžicích je umělec ochoten se ke společnosti přidat, ale pod podmínkou, že bude vnímán jako Bůh, kterého díky své tvořivosti nahradil. Objevení své vlastní

31 BATAILLE, Georges. *Manet*. s. 65

32 BATAILLE, Georges. *Manet*. s. 69

subjektivní svrchovanosti tedy vede ke „splynutí“ se společností v případě, že bude stát nad ní, mimo ní.<sup>33</sup>

Manet se vyznačoval neortodoxním přístupem, jak zachycovat život, osoby, věci kolem sebe. I když by se na první dojem mohlo zdát, že tato cesta není příliš rafinovaná nebo revoluční, opak je pravdou, Manet a vůbec všichni umělci 20. století zachycovali věci, tak jak je viděli. Lišili se pouze metodou. Manet a hned za ním Impresionisté se snažili o zachycení čisté formy bytí, jejich cílem bylo zastavit a vyobrazit subjektivní svrchovanost každého jedince nebo i předmětu. Jediný způsob, jak něčeho podobného dosáhnout, jak se dopátrat k samotné svrchovanosti bylo umlčet umění. Tato varianta je v mnoha ohledech protichůdná, přesto byla úspěšná. Nové umění si nekladlo za cíl oslovit diváka či na něj nějak působit přímo a agresivně, jeho způsob byl mnohem rafinovanější. V případě Maneta lze tvrdit, že nejlepší umění bylo takové, jaké bylo skryto. Nebylo nutné nutit diváka, aby reagoval, vnucovat mu subjektivní vnímání. Impresionismus se snažil obsáhnout realitu v celé své nezkreslené šíři, aniž by by divákovi prikazoval, jak má reagovat. Síla takové tvorby není v tom, jestli má či nemá emoce, pocity a myšlenky jsou vždy přítomny, ale rozdílný je způsob. Způsob mlčení. Tento styl umění, na který posléze navazovali další moderní směry, nevykřikoval svůj názor do světa, naopak ho šeptal či úplně mlčel a chtěl, aby si divák připadal, jako kdyby se na tento objekt nebo osobu díval sám. A v této chvíli člověk objevil škálu emocí, které byly záměrně skryty. Moderní umělecké dílo není konečným výsledkem, dílo dosahuje své finální fáze ve chvíli, kdy přichází do kontaktu s divákem. Dílo samotné emoce vyjadřuje skrytým způsobem, teprve až divák objevuje emoce, které divák objevuje. Dřívější umění hlásalo určitou emoci či zprávu do světa, moderní umění je spíše odezírání ze rtů. I v tomto případě jsou emoce a myšlenky přítomné, ale je nutné je skrz schopnost odezírání rozluštit. A to už je právě divákova úloha. Prvopočátek moderního umění tedy znamená negaci tohoto světa, suverenita a odpor k tehdejšími tendencím vede umělce k tomu, aby se zaměřili na svou vlastní subjektivitu, která hodnotí a vnímá svět, tak jak se jim jeví.<sup>34</sup>

K tomu, aby se umění změnilo, nestačí pouze osobnost umělce a jeho koncepty, i když později ve 20. století se objevily umělecké styly založené na síle myšlenky, o kvalitu zpracování již nešlo, ale bylo nutné přijít i s novým přístupem vyjadřování. Ke konci 19. a celé 20. století se forma transformovala, dříve byla forma brána jako způsob

33 BATAILLE, Georges. *Svrchovanost*. s. 281

34 BATAILLE, Georges. *Manet*. s. 73

znázornění předmětu, příchod nového umění klade důraz na realističnost života, jaký zobrazuje. Zároveň se však umělec soustředí i na samotnou formu a techniku. Tím se způsob tvorby (malby) také dostává do popředí zájmu a způsob, jak vyjádřit svět se transformují. Forma začíná být podstatnou částí obrazu, nejenom, že převádí koncept na vizuální prvky, samotná forma začíná být objektem zájmu a tvoří část celé ideje obrazu. Zároveň nové umění přichází do kontaktu s novými událostmi, svět se mění čím dál více a rychleji, zásoby starých a klasických forem, jak zachytit okolní svět jsou vyčerpané, a proto se vizuální umění dostává do nové éry, kdy se na formu zobrazení pohlíží zcela opačným způsobem.<sup>35</sup>

Silnou paralelu s moderním uměním ale můžeme najít právě v prehistorickém umění. „Pro Bataille je Lascaux a prehistorické umění zřejmým důkazem zrodu lidského vědomí skrz neutilitaristický charakter zanechaných děl. Prehistorické umění a sochy jsou častokrát znázorněny „formou bez formy“ (dalo by se říci, že mají až abstraktní formu) a jsou v příkrém kontrastu k realitě a ikonografickému znázornění. Zástupci prehistorického umění také obsahují pojem posvátna, ať už je umění součástí prehistorického náboženství či nikoliv, přítomnost posvátna ukazuje dvojdílnost vesmíru, tak jak ho vnímá člověk, tedy rozdíl mezi individuální lidskou bytostí a společností, mezi zvířetem a člověkem či mezi člověkem a materiálním světem.

Posvátno se tedy stává narušitelem přirozeného řádu světa, je opakem všeho, co můžeme nazvat profánní. Prehistorické období Bataille fascinovalo také jako éra, kde byla kultura, alespoň podle jeho představ, relativně jednotná.“<sup>36</sup> Základem moderní formy v umění je právě již zmíněné hledání formy, která nemá formu. Patrné je to u Maneta a Impresionismu, mnohem silnější akcent této nové cesty je cítit v kubismu či v pracích Jacksona Pollocka. Tisíce let se vyvíjelo umění tak, že směřovalo k dokonalosti a přesnému zachycení každého detailu, ne že by moderní umění nejevilo zájem o realitu, že by nebylo perfekcionista, naopak moderní umělci se častokrát vraceli k reálnějším námětům, než jejich předchůdci, na scénu však přišla nová forma vyjádření.<sup>37</sup>

O malování se tvrdilo, že je to „okno do světa“, dříve toto okno nebylo otevřené, divák neměl s plátnem skutečný kontakt a prožitek z obrazu se nemohl stát subjektivní sebeprojekcí. Moderní umění sice chce separovat divákovu tělo, zároveň se ale pokouší o syntézu obrazu a vnímajícího jedince. Moderní umění se vyznačuje schopností

---

35 BOIS, Yve – Alain; Krauss, Rosalind. *Formless*. s. 14

36 KENDALL, Stuart. *Georges Bataille*. s. 201

37 BOIS, Yve – Alain; Krauss, Rosalind. *Formless*. s. 18

dvousměrné komunikace, dřívější tvorba na diváka zapůsobila svou velkolepostí či božským výjevem, ale neměla snahu o navázání takového kontaktu, kdy se divák cítil jako součást malby, přesněji jako by se na zobrazený předmět díval sám. Tento způsob dorozumívání se stává jedním z cílů moderních umělců, jde o snahu spojení plátna a vnímajícího jedince.

Bataille si je vědom toho, že tato komunikace mezi obrazem a divákem je velkým přínosem moderního umění. Tato snaha vede k určité formě hry, kdy si umělec hraje s divákem, ponouká ho ke hře, k zvědavosti a zkoumání. Jsou pryč doby, kdy se obrazy nedotýkaly jedinců. Samozřejmě již dříve můžeme najít plátna, která způsobila doslova paniku, spousta děl před Manetem byla šokující, lidé se na taková díla nechtěli ani podívat. Vždy to však bylo díky zvolenému kontroverznímu tématu, moderní umění přináší destrukci významu malovaného objektu. Nyní přichází tvorba, která není šokující tématem, ale způsobem, jak se na něj pohlíží a co chce umělec říci. Dalším silným prvkem Maneta a jeho budoucích „kolegů“ je snaha o to, aby obraz nebyl pouze vizuálním prvkem, obraz musí obsahovat i určitou konkrétní myšlenku. Tedy je zapotřebí moderní malby nejenom pozorovat, ale i číst v nich. Obrazy už jenom neznázorňují, obrazy přímo vypráví, obsahují symboly a znaky, dalo by se tedy říci, že se v takovém případě plátno stává nejenom obrazem, ale i popsanou stránkou.<sup>38</sup>

Pokud se ještě stručně vrátíme ke hře mezi malířem a divákem, je patrné, že zrod moderního umění má jistou paralelu i se zrodem v Lascaux, kde úsvit sebevyjádření (umění) byl do veliké míry též založen na hře. Hra moderního umělce je logicky mnohem sofistikovanější, základní kameny jsou však stejné. Práce nás odtrhuje od původní zvířecí sféry bezprostřednosti, zároveň nabádá jedince k seberealizaci a uplatnění. Toto diskutabilní pozitivum práce je patrnější v pozdějších obdobích, v moderní době se dokonce stane silným problémem, jelikož hon za úspěchem a oceněním v pokroku a technice zároveň přináší destrukci života na zemi, myšleno v duchovním i materiálním měřítku. Dle Bataille je nutné, aby se člověk oddělil od světa práce, dokonce tvrdí, aby ho nahradil hrou a nástroj, jak toho dosáhnout je právě umění. V prehistorických dobách to byli právě Neandrtálci, kteří „vymysleli“ práci, Bataille je ve svých pracích nazývá „Homo faber“, tedy člověk, který pracuje. Samozřejmě, že na počátku byla práce, která dala vzniknout různým předmětům, nástrojům atd., je tedy patrné, že „Homo faber“ byl na vyšším stupni vývoje, jelikož něco vytvořit si žádalo

---

38 BOIS, Yve – Alain; Krauss, Rosalind. *Formless*. s. 13

určitou dávku přemýšlení a představivosti. V mysli člověka se objevují dva objekty, objekt přítomnosti a objekt budoucnosti. Objekt přítomnosti je obraz v mysli, je to vlastně představa toho, jak má objekt vypadat, až bude vyroben. Objekt budoucnosti je tedy reálně vyrobený předmět. Na scénu přichází důležitý aspekt a to je jazyk. V pravěku to ještě nebyl jazyk, jak si ho představujeme dnes, ale je jasné, že i pravěcí lidé si začali předměty nějak pojmenovávat, aby měli představu, k čemu předmět slouží, z čeho je vyroben a jak ho vyrobit. Příchod jazyka s sebou kompletní pojetí času, pravěký člověk začíná díky jazyku vnímat i minulost. Dokáže popsat nebo alespoň naznačit z čeho byl předmět dříve vyroben a jak byl vytvořen. To mu tedy dávalo možnost znovu a třeba i snadněji, rychleji předmět znovu vyrobit. Vznik určitého druhu dorozumívání přináší další prvek, který se později projeví na vzniku hry a něčeho, čemu dnes říkáme umění nebo sebevyjádření. Tím, jak člověk zdokonaluje své nástroje, je efektivnější v lovu, již je obeznámen i s rozdělováním ohně, a tak nemá potřebu často migrovat a usiluje se na jednom místě delší dobu. Tím se, i za pomoci jazyka, více sdružuje a socializuje. Začíná vést společenský život a objevuje i jiný aspekt života, než je jenom práce a lov. Objevuje zábavu. Pokud se však ještě vrátíme k „Homo faber“, mohli bychom ho považovat za workoholika pravěku, náplň jeho bytí byla utilitaristická práce, lov a přežití. A právě jeho nástupce, tedy Homo sapiens je tím druhem, který začíná vnímat svět skrz své vnitřní pocity, stoupá i nutkání takové touhy vyjadřovat.

Při popisu „Homo faber“ Bataille rozpoznává podobnost mezi pravěkým workoholikem a buržoazním občanem moderní doby, k buržoazní společnosti se vyjadřuje velmi kriticky, dle jeho slov je velmi nudná a dokonce jí nazývá šampiónem v pracovitosti, navíc tato společnost postrádá představivost.<sup>39</sup>

Moderní umění se stává protiváhou tomuto duševnímu úpadku, tato nová vlna tvorby začíná používat dvojznačné symboly, formy ztvárnění, a proto je možné, jak již bylo zmíněno, číst v moderním umění jako v knize, postupem času se některá „četba“ stala velmi obtížnou pro někoho, kdo nebyl obeznámen s kontextem období nebo se směrem umělcova myšlení, i přesto se ale čím dál tím více klade důraz na sebeobjevování podvědomých částí naší mysli.

Toto hledání svých vlastních hranic a pátrání ve svém podvědomí člověka propojuje s jeho zvířecí, smyslovou podstatou. Jádrem každého živočicha na planetě se skládá z instinktů, člověk moderní doby potřebuje najít tuto ztracenou část, a proto je

---

39 KENDALL, Stuart. *Georges Bataille*. s. 199



celkem příznačné tvrdit, že se moderní umění vyznačuje určitou dávkou animality, zběsilosti, dokonce i sadismu. Jakmile získá jedinec moc nad někým jiným, vždy se jako první projeví sadistická povaha zvířete v nás. Ve skutečnosti tento sadismus naší povahy nemusí přinášet nic negativního, jelikož většina společnosti je chráněna před sebou samými zákony a morálkou, výjimkou jsou právě umělci, kteří se ponoří do těchto temných částí duše, využívají své sadistické sklony, tyto sklony se vždy projeví pouze skrz umění, nikoliv skrz činy v realitě. Právě Manet, jako první moderní malíř, započal tento nezvratný proces, kdy využil svůj sadismus a rozvrátil tehdejší pojetí malby. Do určité míry by se dalo dívat na tento akt ublížení jako na hru, ve skutečnosti moderní umělci chtěli a chtějí projevit svůj sadismus a pokořit tak zkostnatělý systém kultury, společnosti.

Tedy cílem Maneta a všech umělců po něm, i když každý posléze zvolil trochu odlišnou formu vyjádření, chce násilně smazat slovní projev obrazu. Jinak řečeno každé dílo s sebou přímo či nepřímo nese určité poselství, určitou zprávu. Tyto symboly, texty se buď projeví po konkrétní kritice díla anebo jsou patrná hned při prvním konfrontování. Každopádně každá taková evaluace je tvořena jazykem a právě toto je centrální bod moderního umění. Poslední řádky jsou v přímém rozporu s tím, co již bylo napsáno výše, a to že lze v moderním umění číst jako v knize, což není možné, pokud se umělec snaží o destrukci právě popsaného textu v obraze, avšak právě zde se projevuje dvojznačnost moderní tvorby, zároveň se v tomto paradoxu promítá forma vyjádření bez dané formy. Význam díla tedy není v textu obsaženém v („za“) obraze, stěžejní částí je, že tento text je vymazán. A právě tento ne-text můžeme v moderním umění jasně postřehnout, Manet tedy násilně zničil hlavní objekt obrazu, vymazal jeho význam a nahradil ho ničím. Ale toto nic je ve skutečnosti něco, naopak by se dalo říci, že je to vše, jelikož moderní umění divákovi předkládá určitý materiál a chce, aby sám jedinec zakusil působení obrazu, sochy, básně, fotografie na vlastní kůži.

Pro umění je tedy toto vše hra, zábava, která se vyznačuje sadismem, transgresí a oslavou života. Tím lze i předpokládat, že umění obsahuje transgresi smrti. Ať už umění obsahuje či ukazuje cokoli, není pochyb o tom, že je to projev života jedné lidské bytosti. Na obraze se doslova exhibuje vnitřní život umělce, který komunikuje s vnějším světem.

## Smrt

Dalším významným pojmem pro G. Bataille je smrt. Smrt pro G. Bataille znamená zánik, je to určitá forma nemožnosti. A právě díky nemožnosti poznání je složité smrt definovat. Lze na smrt pohlížet jako na zkušenost, která může být prožita během života. Může to být i zkušenost na konci života anebo můžeme smrt definovat jako zkušenost mimo rámec života. Dle Bataille je smrt zkušenost, která tvoří hranici mezi existencí a neexistencí. Sám Bataille je ve svých pracích fascinován možností, že můžeme zakusit smrt, jinak řečeno získat zkušenost se smrtí, skrz něco jiného. A právě v tomto případě je umění tím správným nástrojem, který může poskytnout kontakt a zkušenost se smrtí.<sup>40</sup>

V souvislosti se smrtí G. Bataille nemyslí smrt fyzickou. Význam smrti v umění je mnohem podstatnější a je ve vztahu s transgresí a obětí. Smrt, dle názoru Bataille, je v umění dělicí hranice, která odděluje svět práce od světa hry. Pokud se chce umělec stát skutečně svrchovaným a dosáhnout něčeho věčného, musí učinit oběť a díky transgresi smrti se oddělit od světa práce. Smrt je tedy symbolická, nikoliv reálná. Jinak řečeno, umělec musí zemřít, položit oběť, aby se mohl znovu narodit jako svrchovaný umělec. Svrchovanosti nelze dosáhnout ve světě práce, jelikož tento svět je založen na reciprocitě, zákonech a úspěch se měří podle užitku. Naopak svět hry a umění je opakem světa práce, zde neplatí stejná pravidla a neexistuje zde reciproční vztah subjekt - objekt. Umělec netvoří proto, aby něco získal. Pokud by se hodnotil přínos umění dle pravidel světa práce, bylo by umění uznáno jako nepotřebné. A právě toto je přínos umění, umění není součástí světa práce a díky tomu se umělec může stát svrchovaným. Aby toho umělec dosáhl, je nutné se obětovat a zemřít ve světě práce.<sup>41</sup>

Smrt je úzce spojena s násilím, a proto se každá vyspělá společnost snaží násilí omezit, aby co nejvíce vytěsnila smrt a strach z vědomí každého jedince. S touto snahou společnosti Bataille zásadně nesouhlasí a tvrdí, že tato snaha vymícení násilí ze společnosti tvoří pouze jedince bez vnitřních hodnot a kvalit. Separování společnosti od smrti a násilí nepřináší správný efekt. Násilí se ze sféry posvátna (i násilí je jedno ze společenských tabu) tedy přesouvá do sféry čistě profánní a postupně se z něho stává pouze mechanická činnost. Sakrální význam smrti se tedy stává něčím tajným a ze smrti

---

40 NOYS, B. *Critical Introduction*. s. 19

41 BATAILLE, Georges. *Absence of Myth*. s. 115

a násilí se stává cosi mechanického, co neobsahuje vyšší principy. Právě tento posun smrti v myšlení lidí je podle Bataille hlavním znakem 20. století. Bataille na toto reaguje tím, že vyzdvihuje přínos umění ve 20. století. Znárodnění smrti, strachu a násilí v umění 20. století přináší transgresi tabu, které má společnost ochránit od intimního kontaktu se smrtí. Toto překročení tabu má za následek zničení vnímání smrti jako technické a mechanické záležitosti. Tímto překročením tabu společnost opětovně získává zkušenost se smrtí.<sup>42</sup>

Bataille dále tvrdí, že nejhlubší pravda o lidském životě se skrývá ve vztahu mezi erotismem a smrtí.<sup>43</sup> Celkové jeho pojetí umění a jiné teze jsou v základu založeny na tragičnosti. „Bataille odmítá jakoukoliv možnost uniknout lidskému údělu. Nakonec jsme všichni odsouzeni k smrti a zničení toho, co nás dělá lidmi. Je to tragické, ale zároveň je to jediný pravdivý svědek naší existence. Popírat nebo se jinak snažit obejít smrt není cílem, je nutné vnímat omezení, která smrt přináší a brát je jako fakt, který můžeme využít.“<sup>44</sup>

Většina společnosti pohlíží na smrt jako na konec jednoho lidského života, ve skutečnosti by bylo příhodnější, kdyby smrt byla vnímaná jako součást jednoho velkého kruhu a tento koloběh vesmíru se stále otáčí dokola a přináší nové jedince. Smrti jednoho člověka ve skutečnosti nic neznamená, řád vesmíru není nijak narušen, jelikož vše, co má začátek, tak má i konec. Ať už se naše duše či mysl odeberou kamkoliv nebo naopak nikam, je to místo, kde neexistuje život, tak jak ho známe. Je to místo neexistence, místo ničeho. Pro živého člověka je to tedy stav „nemožnosti“, jelikož pokud je mrtev, není nic víc a nic méně než nic. Člověk je neschopný pochopit tento stav nemožnosti ze dvou důvodů. Prvním důvodem je omezenost naší tělesné konstrukce, jakmile přijde fyzická smrt, není pro člověka možné cokoli vnímat a reagovat na to. V tomto případě jde o materiální problém, druhý důvod je spíše metafyzický. Lidská bytost, alespoň prozatím, nedokáže obsáhnout existenci mimo svůj rámeček vědomí.<sup>45</sup>

I když o smrti nevíme takřka nic, smrtí je myšleno vše, co je mimo fyzikální svět, můžeme se smrtí komunikovat a tento dialog se neliší od jiných rozhovorů, které vedeme. Můžeme to přirovnat ke komunikaci s jiným člověkem. Každý jedinec si je

---

42 NOYS, B. *Critical Introduction*. s. 24

43 BATAILLE, G. *Essential Writings*. s. 202

44 BATAILLE, G. *Essential Writings*. s. 202

45 BATAILLE, Georges. *Svrchovanost*. s. 36

vědom svého vlastního Já, i když fyzicky si může na druhého člověka sáhnout nebo ho vidět, nemůže tvrdit nic o jeho Já (Ty), jelikož se nikdy nevymaní ze svého vědomí. A přesto, aniž by věděl, že Ty nebo Ti existují, vede s nimi rozhovor. Stejně tak je podle Bataille třeba nazírat na pojem smrti, jelikož ani o ní nic netušíme, ale i přesto s ní můžeme navázat kontakt. A právě erotismus je tím největším důkazem o smrti. Je to náznak, že je něco mimo naše chápání života a (fyzické) smrti.<sup>46</sup>

Erotismem je myšlen určitý stav extáze, kde se rozpouští předmět myšlení. V oblasti erotismu se věci stávají ničím, je to místo, kde neexistuje rozum a poznání skrz rozum. Rozum má své hranice a ty jsou právě zde. Je tedy zapotřebí hledat jinou formu, jak uchopit tyto neracionální oblasti. Bataille konstatuje, že je zapotřebí dosáhnout svrchovaného (ne)myšlení. Takové (ne)myšlení není podřízeno žádnému vládci, tedy rozumu, tak jak ho známe. Pokud budeme následovat tuto cestu, dosáhneme se za hranice rozumu, kde je nevědění. Ale není to jakási prázdná forma nevědění, je to nevědění, které vychází z překonaných rozumových základů. A takové nevědění je pak svrchované a může uchopit pojmy jako erotismus.<sup>47</sup>

A erotismus samotný je tou nejvyšší formou hry, je přesnou antitezí práce. Dá se říci, že erotismus je spojen s reprodukcí, avšak jen do určité míry. Zatímco pro zvířata je sexuální reprodukce pouze nutnost k rozmnožení, pro člověka je erotismus a sex tím nejnítěrnějším vyjádřením emocí.<sup>48</sup>

Bataille tedy tvrdí, že vzdorovat smrti je zbytečným výdejem energie a nepřináší žádný relevantní výsledek. Svrchovaný umělec smrt akceptuje smrt jako součást vesmírné kontinuity, chce jí překonat, ale zároveň si je vědom jejího přínosu pro něho i jeho tvorbu. Přítomnost smrti je protiváhou života, kde není smrt, tak nemůže být život. Pokud si jedinec uvědomí trvajících přítomnost smrti a pomíjivosti, pak začne na svět nahlížet tak, jaký skutečně je. Začne žít v kontinuálně plující sféře existence, kde vidí věci ve své pravé formě a vnímá účel každého okamžiku. Ve chvíli, kdy člověk dosáhne tohoto stavu, začíná být svrchovaným jedincem a smrt je někde daleko za ním.<sup>49</sup>

Žít svrchovaně tedy zásadně znamená uniknout smrti, nebo lépe řečeno uniknout úzkosti ze smrti. Je totiž přirozené, že každého člověka při pomýšlení na smrt zasáhne děsivá představa konce, který si ani neumí představit. Stav svrchovanosti nás vede k

---

46 BATAILLE, G. *Essential Writings*.s. 202

47 BATAILLE, Georges. *Svrchovanost*. s. 25

48 BATAILLE, G. *Essential Writings*.s. 95

49 BATAILLE, G. *Essential Writings*.s. 202

nahlížení na svět jako na nezastavitelně tekoucí řeku, která se neustále mění. I přes tuto neutuchající nestálost je člověk schopen vnímat každý okamžik bytí svého i světa okolo něj. Jinak řečeno svrchovaný stav nás drží ve stále se měnící přítomnosti, v takové chvíli neexistuje budoucnost, protože každý následující okamžik je přítomností. A kde není budoucnost, není smrt.

„Svrchovaný člověk v tomto smyslu smrti uniká: nemůže zemřít jako člověk. Nemůže žít v úzkosti, která jej znevolňuje, která v něm vyvolává touhu utéci před smrtí, jež je počátkem podřízenosti. Nemůže umírat na útěku. Nemůže dovolit, aby jej hrozba smrti vydala na milost a nemilost hrůze nekonečného unikání – které je ostatně nemožné. Uniká tedy v jistém smyslu smrti tím, že žije v okamžiku. Svrchovaný člověk žije a umírá stejným způsobem jako zvíře. Nicméně je přece jen člověkem.“<sup>50</sup>

Smrt a strach ze smrti je utužován vědomím, které tlačí na každého jedince, aby nevystoupil ze světa práce a nenechal se unášet světem hry. Pro většinu lidí je uvědomění si vlastní smrti jakýmsi vězením vlastní mysli, ze kterého se nemohou vymanit. Zdá se tedy, že přítomnost smrti má spíše negativní dopad na společnost, kulturu a její fungování. Na druhé straně se ale nesmí zapomenout, že toto uvědomění si smrti drží většinu společnosti v aktivním provozu a svět práce tak může fungovat dál. Smrt nastavuje určité podmínky, které jsou drtivou částí společnosti dodržovány, a tak civilizace přežívá. Naopak smrt svrchovaného individua není přínosem do světa práce, pokroku a civilizace, ale je tak silnou protiváhou, že by se bez ní civilizovaný svět zakrátko zhroutil.<sup>51</sup>

Vraťme se ještě k pojmu „stav nemožnosti“, který byl již zmíněn a má spojitost právě se smrtí.

Pro Bataille je „stav nemožnosti“ jistá forma zázraku, který je sice z racionálního hlediska nemožný, ale přesto je zde. Naději v zázrak má celé lidstvo, nakonec jenom hrstka ze společnosti pocítí „stav nemožnosti“ na vlastní kůži. Každopádně tyto zázraky se projevují každý den v podobě krásy nebo bohatství, na druhé straně je můžeme rozpoznat ve formě násilí, pohřebního nebo posvátného smutku. Bataille se tedy ptá: „Čím by bylo umění, architektura, hudba, malířství nebo poesie, ne-li čekáním na užaslý, nehybný okamžik, na okamžik zázračná?!“<sup>52</sup>

Pojem zázrak je primárně spojen s něčím božským, čemuž se budeme věnovat

---

50 BATAILLE, Georges. *Svrchovanost*. s. 37

51 BATAILLE, Georges. *Svrchovanost*. s. 287

52 BATAILLE, Georges. *Svrchovanost*. s. 12

později, nyní se konkrétně zaměříme na vztah zázraku („stavu nemožnosti) a smrti. Řekněme, že v každodenním životě si člověk smrt příliš nepřipouští, už jenom myšlenka určité konečnosti jeho cesty člověka uvrhne do negativních myšlenek. Svět práce a moderní technologie člověka naučil vnímat spíše konec materiálního světa, ale neklade se důraz na duševní rozměr a úpadek. Proto je dnes vztah ke smrti mnohem více odosobněný, než tomu bývalo v minulosti. Se smrtí se každý setká několikrát denně skrz média, avšak nikdy se ho tyto tragické události nedotknou významným způsobem. Skutečné setkání se smrtí přichází ve chvíli, kdy jsme součástí nějakého tragického momentu.

A právě smrt je pro Bataille tou nejsilnější negativní formou zázraku. A i přesto, že tyto chvíle jsou častokrát ty nejtěžší, přínos těchto trpkých chvil je zásadní pro vnímání života. Bataille konkrétně zmiňuje situaci, kdy je nám oznámeno, že někdo, nám velmi blízký, náhle zemřel. V takové chvíli se negativní „stav nemožnosti“ stává velmi silnou skutečností. Smrt je tedy neočekávaná forma zázraku. Je nemožná, a přesto je zde. Smrt, nebo jinak řečeno přítomnost smrti, je pro člověka něco neuvěřitelného. Je to stav, který prostě nemůže být, jelikož ještě před okamžiky mohl s nebožtíkem hovořit a nyní je navždy pryč. Smrt se v takové chvíli stává něčím, co nemůžeme pochopit, obsáhnout rozumem a nebyli bychom si ji absolutně vědomi, kdyby smrt nebyla právě zde.<sup>53</sup>

Zde se protínají pojmy jako smrt, zázrak a umění. Smrt je nedílnou součástí života, jelikož nejenom, že je to negativní forma zázraku, ale samotná smrt podněcuje k životu. Zázrak je v myšlení lidí cosi nedosažitelného, o co člověk usiluje. Ve skutečnosti je možné určitých zázraků dosáhnout. Nakonec umění je též forma zázraku, v tomto případě spíše pozitivní, jelikož umění je oslavou života a svrchovaného okamžiku.

„Umění tedy nemá jiný smysl než, že je vždy jakousi odpovědí na nejzazší očekávání neočekávaného, zázraku; proto je mírou umění genialita, zatímco talent se vztahuje k racionálním, vysvětlitelným prostředkům, jejichž výsledek v sobě nikdy nemá nic neočekávaného.“<sup>54</sup>

Smrt s životem tvoří harmonickou dvojici, které jsou na sobě vzájemně závislé a svrchovaný umělec má prospěch ze vztahu, v jakém jsou. Jejich vztah člověku napomáhá k dosažení zázraku („stavu nemožnosti“) a tím naplnit lidský potenciál. Pro pochopení komplexnosti a toho, jak Bataille strukturoval své myšlení, je nutné se nyní

53 BATAILLE, Georges. *Svrchovanost*. s. 23

54 BATAILLE, Georges. *Svrchovanost*. s. 22

stručně věnovat pojmu sebeobětování. Tento pojem je také spjat se smrtí.

Bataille vnímá sebeobětování jako velmi podstatnou součást lidské kultury a společnosti. Právě vztah smrti a života nenechává člověka lhostejným a jeho život je tak v neustálém zápasu. Dle archaických kultur bylo sebeobětování možností, jak splynout s kosmem, a dosáhnout nejvyššího cíle. V tomto případě není sebeobětování kvalifikováno jako sebevražda, naopak je to privilegium, které je sice spojeno se smrtí, ale cíl je mnohem důležitější. A tento vyšší princip přesahuje každého jedince, proto v takových případech není ztráta jednoho člověka tragickou smrtí, je to sebeobětování pro vyšší princip. Jedinec, který se obětuje se tedy nestává obětí, jak by tomu bylo, kdyby ho někdo zavraždil, naopak je mu prokázána čest, aby se mohl přímo spojit nebo splynout s kosmem, se samotnou existencí.<sup>55</sup>

Člověk je jediným tvorem na této planetě, který si vytvořil takový soubor pravidel, naopak zvířata žádná tabu nemají. Bataille dále k tomuto tématu dodává, že tabu jsou charakteristická rozdělením na dvě skupiny: tabu týkající se smrti a tabu ohledně sexu. Z archeologických nálezů víme, že Homo faber již pohřbíval své mrtvé a dokonce samotnému aktu věnoval velkou pozornost. Právě tímto až posvátným zacházením se člověk odlišuje od zvířat. Není až tak důležité, jak se fakticky projevovala úcta k zemřelým, každá kultura má své vlastní obřadní tradice. Pozornost si zaslouží to, jak v pravěku nahlíželi na smrt, i když je jasné, že zřejmě neměli tušení, co se skutečně děje s fyzickou schránkou, a jaké jsou anatomické souvislosti. Byli si ale vědomi rozdílu mezi životem a smrtí. Již dokázali přemýšlet v časových souvislostech a vnímali, že budoucnost pro zemřelého neexistuje. Lidé v Lascaux byli smrtí velmi silně zděšeni a vnímali jí jako absolutní konec. Pohled na mrtvého nebo na jeho obličej budil strach a úzkost ze smrti, a tak začal Člověk z Lascaux vnímat jako něco božského, to samé platilo i pro mrtvá zvířata. Aby Člověk z Lascaux dostatečně uctil mrtvého, věnoval mu „na jeho novou cestu“ různé estetické předměty. Stejně tak se uctívala zvířata a jejich malby v jeskyni Lascaux jsou jakýmsi piedestalem. A tak pravěcí lidé z neschopnosti smrt vysvětlit či ji jinak obsáhnout, začali smrt vnímat jako něco posvátného, co je převyšuje. Jak již bylo zmíněno, Homo faber začal vyrábět pracovní předměty a tato práce ho čím dál tím více vzdalovala od původní animality. V tomto kontextu Bataille tvrdí, že vznik jeskyních maleb je jakousi transgresí světa práce na umění. A umění je forma hry. Čímž ale Bataille zároveň tvrdí, že tato transgrese světa práce do světa hry

---

55 BATAILLE, G. *Essential Writings*.s. 203

(umění) je zároveň transgresí smrti. Jelikož svět hry a především umění jsou projevy života a emocí, stojí tyto projevy proti smrti, kterou tedy překračují. Bataille dále přidává další tvrzení, které posléze rozvádí ve spojitosti s Manetem a moderním umění. Nejenom, že umění je transgrese smrti, světa práce, ale zároveň je i transgresí běžného života. Díky tomu se dostáváme do oblasti posvátna, kde se člověk znovu spojuje se svou původní animální částí.<sup>56</sup>

Bataille vnímá Maneta jako prvního skutečného moderního malíře proto, že dokázal dokonale spojit všechny způsoby transgrese dohromady. Manet a posléze i Impresionisté chtěli zachycovat svět přesně tak, jaký byl. Jejich cílem bylo zachytit pohyb světa, jak všichni a vše se blíží ke smrti. Bataille popisuje Manetovu snahu o zachycení života tak, že ve skutečnosti maloval smrt. Jelikož svět se neustále mění, něco se rodí a umírá. A cesta, jak něco takového namalovat je transgrese smrti. Ale tato transgrese smrti neničí ani se jí schovat. Naopak jí zobrazuje. Zároveň jí však překračuje tím, že vedle ní postaví život, majestátnost a velkolepost. Toto jsou podle Bataille atributy moderního umění a Manet to vše rozehrává na svých obrazech.<sup>57</sup>

## Posvátno

Svět je obecně rozdělen na protichůdné dvojice. Příkladem mohou být život a smrt, profánní a sakrální či práce a hra. Je tady ale další aspekt, který Člověk z Lascaux vnímal. Dodnes je v lidském myšlení zakořeněna myšlenka, že světlo přináší život, tma smrt a úpadek. Na tomto otisku lidského vědomí není třeba hledat nic komplikovaného. Tato teze je logicky založená na tom, že světlo přináší život rostlinám, zvířata se loví především ve dne atd. Noc je naopak čas odpočinku a regenerace. Je nutné si ale uvědomit, že světlo a tma v Lascaux hrají svou roli i jinak. Pokud vezmeme na vědomí, že Člověk si byl vědom všeho, co bylo doposud zmíněno. Tak je nutné se zamyslet i nad tím, že volba jeskyně jako uměleckého plátna není náhodná. Jedinci tehdejších časů chovali k přírodě a zvířatům obrovský respekt a dá se říci, že právě příroda spolu s živočichy pro ně tvořili samotné posvátno. Přístup člověka ke světu tedy ještě nebyl antropocentrický.<sup>58</sup>

---

56 BATAILLE, G. *Lascaux. La Peinture Préhistorique*. s. 127

57 BATAILLE, Georges. *Manet*. s. 94

58 WILLIAMS, D. L. *Mysl v jeskyni*. s. 299



Každopádně je zřejmé, že Člověk z Lascaux si byl vědom paralely mezi životem a světlem, stejně tak vnímal vztah smrti a světla. To, že si Člověk vybral jeskyni jako své malířské plátno, není tedy nahodilost. „Umělci“ z Lascaux vstupovali do říše tmy, kterou si spojovali se smrtí. Dalo by se tedy říci, že se jeskyně pro ně stala jakousi svatyní, kde nejenom vzdávali čest zvířatům, která uctívali, ale zároveň se ponořovali do jiného světa. I běžnému člověku připadá fascinující, pokud se ocitne v nějaké majestátné jeskyni. Svět, tak jak ho zná, v té chvíli neexistuje a najednou se člověk ocitá v říši, kde je jeho moc nicotná v porovnání s přírodou. Takový a ještě silnější musel mít Člověk z Lascaux pocit, když vstoupil do jeskyně, a byl v říši svých bohů.

Prvek světla a tmy však s sebou přináší i čistě vizuální efekt. Hra světla a stínů na stěnách byla skutečně relevantní, mihotání plamene svítilny s sebou neslo nehmotnou souhru pohyblivých stínů a tyto hry byly považovány za zdroj moci zvířecích duchů.

„Obrazy zrozené ze světla a stínu svědčí o důležité reciprocitě. Na jedné straně má tvůrce nad obrazem moc; jedním pohybem světelného zdroje ho může vyprostit z temnoty, dalším ho do ní opět ponořit. Tyto kreace ze světla a tmy snad více než kterákoliv jiná díla obrazivého umění mladého paleolitu vypovídají o složité interakci mezi člověkem a duchem, umělcem a jeho dílem, divákem a obrazem.“<sup>59</sup>

Tyto závěry vycházejí z archeologických nálezů v různých částech světa a Lascaux není výjimkou. Člověk se naučil ovládat oheň už před více než půl milionem let, ale až *Homo sapiens* přichází se svítilnou. Svítilna byla většinou tvořena kusem neopracovaného kamene s prohlubní, do níž se vkládal lůj. Knot se dále vyráběl z lišejníku, mechu či jalovce. Právě v Lascaux archeologové našli speciální formu svítilny, která byla zcela jistě použita při zdobení jeskyně. Tato svítilna je již vyrobena z pískovce a navíc má jakousi rukojeť. A právě tímto prvkem je specifická. Svítilny jsou spíše malých rozměrů, a tak by byly zapotřebí stovky takových svítilen, aby byla jeskyně zcela vysvícená. Tak jak mají dnes vědci možnost doslova rozzářit jeskyni díky elektrickým žárovkám. Pokud chceme detailně a do důsledků pochopit zrod umění v Lascaux, je nutné se zamyslet, jak vnitřní prostory jeskyně vypadala při tak nízkém osvětlení. Rozsah malé svítilny byl asi 5 metrů a proud světla vytvořil na stěně jeskyně kužel, který vysvobozoval ducha zvířete. Když ale Člověk z Lascaux tvořil, tak musel vnímat přechod světla a tmy. A to nejenom metaforicky, ale musel mít na mysli i způsob zachycení a perspektivu, jak jsou zvířata namalována. Při detailnějším zkoumání je

---

59 WILLIAMS, D. L. *Mysl v jeskyni*. s. 269

patrné, jak se při rekonstrukci světelných podmínek snadno zvířata ztrácejí ve tmě a jak se znovu vynořují. Geometrické zachycení zvířat v pohybu je tedy silně ovlivněno i světelnými podmínkami. Pokud by moderní člověk chtěl něco podobného napodobit a jako světelný zdroj by použil elektrické žárovky, výsledné malby by se z geometrického a perspektivního hlediska nepodobaly originálům v Lascaux.<sup>60</sup>

Bataille vidí posvátno jako součást výlučně lidského světa a myšlení. Svě teze doprovází argumenty, že zvířata nevědí nic o neexistenci, nerozdělují život na bytí a nebytí, ani nevnímají časovou kontinuitu. Naopak člověk si toto vše uvědomuje, a proto je tak silně fascinován posvátnem. Posvátno je opakem chudého profánního světa, ve kterém člověk žije a umírá. I když v člověku posvátno probouzí strach a fascinaci zároveň, přesto pro člověka zůstává tím nejvyšším cílem, jelikož posvátno obsahuje a nabízí cosi božského, věčného.<sup>61</sup>

Proti světu posvátna stojí v opozici svět profánní. Tento svět je světem důvodů, identity, věcí, rozumu a analýz. Každá věc v tomto světě je kauzálně spjata s jinou. Všechny jednotlivé elementy jsou redukovány na znaky, které samy o sobě nemají hodnotu, ale jejich smysl je uložen v kooperaci s dalšími znaky. Pokud se podíváme na historický vývoj, je zcela patrné, že posvátný svět upadá a na jeho místo nastupuje profánní společnost. Jak bylo již dříve zmíněno, umění je v úzkém vztahu s okolním světem, a tak je přirozené, že profánní svět se promítnul i v umění. Bataille však předkládá otázku, jestli tato údajná profánnost byla někdy něco jiného než degradované posvátno?!<sup>62</sup>

Profánní svět je pouze chudší verze posvátna, jelikož profánní svět dodnes vychází z emocí, které se kdysi dávno prezentovaly ve svatyních. Bataille dále argumentuje, že nelze striktně oddělit posvátné a profánní umění. Profánní umění má schopnost kdykoliv se mu zlíbí, vyjadřovat subjektivitu těch svrchovaných úrovní, které byly a jsou využívány posvátným uměním. Rozdíl mezi těmito dvěma druhy umění je však v tom, že profánní umění vyjadřuje jak vymezenou subjektivitu světa posvátného, tak i zároveň přináší subjektivitu umělce a jeho vnitřní zkušenosti. Nicméně Bataille upozorňuje, že profánní svět je slabým nástupcem posvátného umění, a to proto, že neobsahuje posvátnou hrůzu, která dříve byla hybnou silou náboženství. Silné podněty, které posvátné umění prezentovalo po staletí, ovládaly celou společnost a vyvolávaly

---

60 WILLIAMS, D. L. *Mysl v jeskyni*. s. 270

61 NOYS, B. *Critical Introduction*. s. 136

62 BATAILLE, Georges. *Svrchovanost*. s. 275

silné reakce. Svět se změnil a nástup profánního umění osvobodil umělce, na druhou stranu však umění utrpělo ztrátu oné hybné síly, která by ovládala celou společnost.<sup>63</sup>

Pokud se mluví o posvátnu v umění, je nutné si upřesnit, že nemůžeme svět posvátna v umění připodobňovat světu posvátna v náboženství. Pokud Bataille mluví o posvátném světě v umění, tak má na mysli oblast, kam směřuje každý svrchovaný umělec, který chce dosáhnout posvátna, a tím se vymanit z profánního světa.<sup>64</sup>

Co se týká posvátna, Bataille vidí Manetům přínos v tom, jak Manet ve svých obrazech dokázal povýšit obyčejné předměty či lidi na něco, co vyššího. Jeho snahou nebylo pouze malovat to, co skutečně viděl, ale zároveň Manet dokázal zachytit určitou časovost. Ať už se podíváme na portréty lidí či na jeho zátiší, vždy se Manet snažil zachytit plynoucí život, čímž překonával smrtelnost. Další přínos Bataille spatřuje v tom, jak Manet dokázal do obrazu vtisknout božskost. Jeho cílem bylo skutečně malovat věci takové, jaké jsou. Celá staletí se do umění vkládaly prvky božskosti a posvátna. Manet překročil daná tabu profánního světa a dal na vědomí, že není třeba dál oslavovat staré bohy. Božskost je všude kolem, ale je zapotřebí svrchovaného umělce, aby jí mohl vyjádřit.

„Posvátno už člověk nenachází v křesťanských katedrálách nebo obrazech svatých. Katedrály dneška jsou obrazy a jiná umělecká díla v muzeích.“ říká Bataille.<sup>65</sup>

---

63 BATAILLE, Georges. *Svrchovanost*. s. 276

64 NOYS, B. *Critical Introduction*. s. 136

65 BATAILLE, Georges. *Manet*. s. 52

## Závěr

V této bakalářské práci byly definovány paralely a podobnosti zrodu umění v jeskyni Lascaux se zrodem moderního umění a myšlení. Tato práce pojednává o období 15000 až 15 000 před naším letopočtem a období druhé poloviny 19. století po současnost. Bataille ve svých pracích určil několik základních pojmů, které by mohly umění definovat a analyzovat. Těmito pojmy jsou svrchovanost, smrt, svět hry, transgrese, obětování a sakrální svět (posvátno). Cílem této práce bylo zmíněné termíny a popsat. Tyto pojmy nelze chronologicky utřídít, jsou totiž vzájemně propojené a ovlivňované. Jeden samotný pojem nedokáže vyjádřit komplexnost umění jako celku. V druhé polovině 19. století přichází zrod moderního umění, který Bataille spojuje s malířem Manetem, jehož myšlení srovnává s myšlením Člověka z Lascaux. Výsledkem práce je porovnání obou období, zároveň se tato práce kriticky zabývá myšlenkovými postupy G. Bataille.

Mým osobním přínosem v této práci bylo nastínění paralel mezi Lascaux a moderním uměním. Dále bylo záměrem nastínit změny v moderním umění a vybrané pojmy rozberat na pozadí 19. a 20. století. Výsledkem těchto změn je transformace analyzovaných pojmů. Transformace byla zapříčiněna úzkým vztahem mezi uměním a moderním světem, kde především vládne svět užitečnosti a práce. Tímto vlivem je současné umění limitováno a transformace pojmů se projevuje tím, že se posouvají původní významy, které definoval Bataille v souvislosti se zrodem umění v Lascaux.

Umění je forma katarze pro jednotlivce i celou společnost, důležitost umění a jeho úloha není opomíjena. Největší přínos umění lze najít v transgresi tabu, v nahlížení na svět a snaze dosáhnout posvátna.

## Resumé

In this Bachelor thesis, it was focused on thinking and work of Georges Bataille. Origins of art and its transformation in today's times are deeply analysed. The aim of this work is to provide readers with comparison of prehistoric art and modern art. The prehistoric art is characterized by cave paintings in Lascaux in France and modern art is represented by French painter Manet, who was the founder of modern art, according to Bataille.

The fundamental aim of this thesis is comparison and analysis of terms, which are common for both time periods and are significant in Bataille's theories about art. These terms are the Death, the Transgression, the Sovereignty, the World of Play and the Sacred. According to Bataille, all of these terms are in close relationships and affect each other. Based on the explanation of these terms, Bataille defines art. Bataille claims that the birth of art in Lascaux caves is the first moment when Human Being started to express itself. Art is in opposition against the world of work and provides to Human Being achievement of the Sacred. Bataille connects mentioned terms with birth of Human Being and art in Lascaux; and the same terms he analyses in the modern art, which starts with Manet. In Manet era, Bataille sees the same terms as those in Lascaux times. In both cases, Bataille considers art to be a tool for the Transgression in many ways (Transgression of taboo or Death). Period between Lascaux and Manet was a time when the art was influenced and manipulated by the Church and rulers. Manet was the first sovereign artist, who was creating by his own rules. Manet exceeds taboos of his times. This is the reason why Bataille considers Manet to be the originator of the modern art.

All of the mentioned terms are precisely analysed in this thesis and the aim was to provide readers with transformation of terms (the Death, the Transgression, the Sovereignty, the World of Play and the Sacred) from Lascaux era and Manet's times.

## Seznam použité literatury:

### Primární:

BATAILLE, Georges. *Absence of Myth. Writings on Surrealism*. New York: Verso Books, 2006. 224 s. ISBN: 10: 1844675602.

BATAILLE, Georges. *Essential Writings*. London: Sage Publication. 1998, ISBN: 978-0-7619-5500-9

BATAILLE, Georges. *Lascaux. La Peinture Préhistorique*. Paris: Editions d'Art Albert Skira, 1994. 151 s. ISBN-10: 2605000443.

BATAILLE, Georges. *Manet*. Colchester: TBS The Book Service Ltd, 1955. 135 s. ISBN: 13: 978-0302000298.

BATAILLE, G. *OEuvres complètes VIII*. Paris: Gallimard, 1976.

BATAILLE, G. *OEuvres complètes IX*. Paris: Gallimard, 1979.

BATAILLE, G. *OEuvres complètes XI*. Paris: Gallimard, 1988.

BATAILLE, Georges. *Prehistoric Painting. Great Century of Painting*. Colchester: TBS The Book Service Ltd, 1955. 151 s. ISBN: 10: 0302000496.

BATAILLE, Georges. *Svrchovanost*. Přeložil Šerý, Ladislav. Praha: Herrmann & synové, 2000. 300 s. ISBN: 8023862316.

BATAILLE, Georges. *Undercover Surrealism*. London: Hayward Gallery Publishing, 2005. 272 s. ISBN-10: 1853322504.

BATAILLE, Georges. *Vnitřní zkušenost. Metoda meditace*. Praha: Daphin, 2003. 267 s. ISBN: 80-7272-060-0

### Sekundární:

BOIS, Yve – Alain; Krauss, Rosalind. *Formless*. London: Zone Books, 1997. ISBN 13: 9780942299434.

GUERLAC, S. *The Useless Image: Bataille, Bergson, Magritte*. Representations. 2007, Vol. 97, s. 28?57. ISSN 0734-6018.

KENDALL, Stuart. *Georges Bataille*. London: Reaktion Books, 2007. ISBN 10: 186 189 327 2

NOYS, B. *Critical Introduction*. London: Pluto Press. 2000, ISBN: 0 7453 1592 5 hbk.

UNGARN, S. *Phantom Lascaux: Origin of the Work of Art*. Yale French Studies. 1990, Vol. 78, s. 246?262. ISSN 0044-0078.

WILLIAMS, D. L. *Mysl v jeskyni*. Praha: Academia, 2007. ISBN: 978-80-200-1518-1

