

## KRUTOST JAKO UMĚLECKÝ PRINCIP

TEREZA HAVELKOVÁ

Ústav pro dějiny umění FF UK; THavelk@seznam.cz

### ABSTRACT

#### **Cruelty as an Artistic Principle**

The concept of cruelty as an artistic principle touches on the problem of violence, bodily presence and physical expression in art. By examining this aspect in the art and texts of four important figures of Western modern culture I attempt to cover a small part of this topic, which points to the existential crisis experienced around the World War II. I would like to suggest that the cruelty reflected in their texts and paintings, which is often associated with the symbol of sacrifice, exposes something fundamental about the modern man. On these four examples I will show how the way of thinking about the violence and cruelty in art shifted after the experience of war.

**Keywords:** Cruelty – World War II – Antonin Artaud – Theatre – Georges Bataille – Surrealism – Crucifixion – Francis Bacon – Barnett Newman

Bolest, která se má stát lékem, krutost a násilí jako prostředky obnovy a regenerace, zničení starého jako základ pro vznik něčeho nového. To jsou témata, která rezonovala v umělecké a intelektuální sféře třicátých let minulého století více než dříve. Hannah Arendtová upozornila na vzrůstající zájem o násilí, moc a krutost mezi intelektuály meziválečného období a tvrdila, že krutost se tehdy vyvyšovala jako ctnost,<sup>1</sup> protože se jevila jako protiklad humanitního a liberálního pokrytectví. Na příkladu čtyř osobností se pokusím ukázat, jak krutost působila v jejich tvůrčích snahách a jak se postojе proměnily po zkušenosti druhé světové války.

### Antonin Artaud – divadlo, krutost a mor

Téma mého příspěvku poukazuje na převrácení hodnot, které se v daném období u řady autorů projevuje. Krutost, kterou běžně vnímáme jako destruktivní vlastnost nebo destruktivní postoj člověka k jeho okolí, je u nich povýšena na tvůrčí princip. Nejpříměji tento moment vyjadřují texty a umělecká činnost Antonina Artauda, který v roce 1932 vydal *Manifest Krutého divadla* jako teoretický základ pro budoucí podnik v Paříži. Krutost je podle Artauda nevyhnutelnou součástí lidského údělu. Člověk je vržen do světa,

<sup>1</sup> Arendtová mluví o autorech té doby: „Násilí, moc a krutost byly pro ně nejvyššími ctnostmi těch lidí, kteří ztratili nenávratně své místo ve světě...“ Srov. Hannah Arendtová, *Původ totalitarismu*, Praha, 1996, s. 461.

do života, který si sám nevybral, přesto ho musí žít a od počátku je odsouzen k smrti. Divadlo tedy musí být stejně kruté jako život.<sup>2</sup>

Rok po vydání manifestu měl Artaud přednášku na Sorbonně s názvem Divadlo a mor.<sup>3</sup> Vedl zde překvapující analogii mezi důsledky morových epidemií a působením divadla na kolektiv i jednotlivce. Toto srovnání můžeme najít také ve spisu *De Civitate Dei* sv. Augustina, který je však používá jako obžalobu divadla, jemuž pohané podléhají hned potom, co unikli morové nákaze. Artaud parafrázuje sv. Augustina, když říká, že mor vraždí, aniž hubí tělesné orgány – divadlo, aniž zabíjí, vyvolává zkázu v duších jednotlivců i národů.<sup>4</sup> Mor a divadlo Artaud hodnotí pozitivně, obojí vnímá ne jako nositele a původce zkázy, ale naopak jako lék, který může vyřešit krizovou situaci ve společnosti. V Artaudových předstávách se i z moru stává lék. Působí sice rozvrat, strhává hranice a přináší chaos, zároveň však společnost očisťuje, je mohutností přírody, ozdravující katastrofou. Podobně divadlo je podle Artauda „nejvyšší rovnováhou dosaženou prostřednictvím destrukce“.<sup>5</sup>

Divadlo v Artaudově pojetí můžeme charakterizovat jako fármakon. Jde o řecký pojem, který používal Platón a zabýval se jím Jacques Derrida.<sup>6</sup> Překládá se jako droga, medicína, jed a zároveň i lék. Platón takto mluvil o písmu, které je na jednu stranu oporou paměti, na stranu druhou však paměť zrazuje, protože to, co je zaznamenané, existuje dál i bez svého autora, stává se vnějším prodloužením paměti. Fármakon svádí člověka a vyvádí ho z toho, co je všední, běžné, může být filtrem, překladem z jednoho média do druhého, prostředkem převrácení, přechodu mezi protiklady. Divadlo se stává touto podivuhodnou substancí, je lékem i jedem zároveň. Artaud si přeje divadlo, „jež rozvrací všechny naše představy, vdechuje nám žhavý magnetismus obrazů a v konečném důsledku na nás působí jako duševní terapie, na jejíž dopad se nezapomíná“.<sup>7</sup>

Jediná realizovaná hra Divadla krutosti, *Les Cenci*, byla uvedena v Paříži 1935. Vycházela z mnohokrát zpracovaného příběhu rodu Cenci, který zahrnuje celou řadu hrozivých tabuizovaných témat, včetně incestu a chladnokrevných vražd mezi příbuznými. Ačkoli tedy Artaud mluvil o krutosti spíše v symbolické rovině, jako o podřízení se osudu, přísnosti a pevnosti, v jeho realizaci byla krutost přítomná v jednání postav a skutečně se spojila s proléváním krve a úpadkem lidskosti.

Cílem hry měl být rozvrat tradičních hodnot, naprostá destrukce měla vést k očištění. Artaud upravil hru tak, že ponechal jen základní strukturu a dialogy zjednodušil na minimum. Výstupy herců, pocity, které vyvolávají jejich činy, měly být co nejpůsobivější. Hra však skončila neúspěchem, spíše než „lid“ ji navštívila pařížská smetánka, která se vysmívala zestručnělým dialogům a domnělé primitivnosti provedení.<sup>8</sup> Divadlo, které

<sup>2</sup> Artaud formuluje tuto myšlenku v různých svých textech, například v Prvním manifestu Krutého divadla (1932) tvrdí: „jestliže divadlo je stejně jako sny krvelačné a nelidské, je takové hlavně proto, že chce vyjevit a nezapomenutelně v nás zakotvit ideu nepřetržitého konfliktu a křeče, jimiž je život rozerván v každé minutě a v nichž všechno stvořené se bouří a staví proti tomu, že bychom byli bytostí hotové...“ Viz Antonin Artaud, *Divadlo a jeho dvojenec*, Praha 1994, s. 104.

<sup>3</sup> Přednáška *Le théâtre et la peste* o rok později vyšla v *Nouvelle Revue Française*.

<sup>4</sup> Artaud, *Divadlo a mor*, in: idem, *Divadlo a jeho dvojenec* (pozn. 2), s. 27.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 33.

<sup>6</sup> Jacques Derrida, *Plato's Pharmacy*, in: idem, *Dissemination*, Barbara Johnson (ed.), Chicago 1981, s. 61–171.

<sup>7</sup> Antonin Artaud, *Divadlo a krutost*, in: Idem: *Divadlo a jeho dvojenec* (pozn. 2), s. 96.

<sup>8</sup> Jan Kopecký, *Antonin Artaud, poslední z prokletých*, Praha 1994, s. 101.

by ničilo a léčilo zároveň, se Artaudovi nepodařilo realizovat a Divadlo krutosti záhy zaniklo.

### Georges Bataille a hledání oběti

Georges Bataille se ve stejné době pohyboval v okruhu surrealistů, kam na chvíli patřil také Antonin Artaud. Oba se vůči francouzské surrealistické skupině vymezovali, protože měli problém s jejím idealismem. Principy a tvůrčí postupy, s nimiž přicházela skupina surrealistů kolem André Bretona, se jim jevily jako vzdálené od života a neschopné do něj přímo zasahovat. Georges Bataille si podobně jako Artaud vytvářel vlastní představu, jak působit na společnost, a ta se stala jedním z hlavních předmětů jeho úvah. Šlo o společnost jako společenství (*communauté*), o pospolitost mezi lidmi v původní rovině, která se podle něj v moderní době vytratila.

Podobně jako Artaud, který odjel po neúspěchu Divadla krutosti do Mexika a účastnil se rituálů indiánského kmene, nacházel Bataille tuto pospolitost ve společenstvích nepoznamenaných moderní civilizací. To jej přivedlo k založení revue *Documents*, která sdružovala avantgardu a akademii, přispívali do ní umělci a etnologové. Revue existovala mezi lety 1929–1930, členem redakce byl také Carl Einstein, z umělců přispívali André Masson, Juan Miró, Alberto Giacometti, Braque a Picasso. Celý podnik podbarvovalo Bataillovo přesvědčení, že západní civilizace je dekadentní a přímo impotentní ve své neschopnosti vytvořit mezi lidmi pospolitost. Bataille mluvil o ztrátě „nevinné krutosti“ a „neproniknutelné monstrozitě“ v očích divokých zvířat.<sup>9</sup> Krutost a divokost pro něj představují kvality spojené s nezávislostí na konvencích a autoritě. Civilizovaný člověk svou divokost potlačil a bojí se násilí, protože může ohrozit společenskou stabilitu. Bataille chtěl člověka tohoto strachu zbavit a najít cestu ke ztracené pospolitosti. Proto viděl v surrealismu pouze únik – týkal se jen imaginace. Jeho spojení s etnografií souviselo s potřebou chytit se konkrétní reality. Silně ho zaujaly úvahy sociologa Émile Durkheima, který se před první světovou válkou v Austrálii zabýval rituály, praktikovanými domorodými kmeny, a našel zde intenzivní kolektivní zkušenost – posvátno. To přinášelo rozrušení profánního řádu, regulací a zákazů a uvolňovalo zábrany. Durkheim si zoufal, že moderní společnost tuto zkušenost úplně vytěsnila.<sup>10</sup>

Batailleho zajímala transgrese, která byla s těmito rituály spojená. Zákazy, které běžně platí ve společnosti, se během rituálu porušují. Porušení pravidel je nezbytné pro zachování života – to Batailleho fascinovalo. Západní společnost sice neměla totemy, ale měla tabu a Bataille je porušoval systematicky jedno po druhém, ve svých textech i ve výběru témat a materiálů pro *Documents*.

Zde najdeme reprezentaci smrti v jejích nejkrutějších aspektech. Objevují se tu zmínky o krvavých rituálech Aztéků, doprovázené kresbami. Bataille do revue zařadil svůj článek *Abattoirs*, doplněný fotografiemi La Villette, jatek, kde se poráží zvířata mimo po-

<sup>9</sup> Georges Bataille, *Métamorphose*, v: *Documents*, 1929, č. 6, s. 333, citováno in: Rina Arya, *A-theology and the recovery of the sacred in Georges Bataille and Francis Bacon*, in: *Georges Bataille, from Heterogeneity to the Sacred, Proceedings of the conference*, Cambridge 2006, s. 100

<sup>10</sup> Viz Juliette Feyel, *The Resurgence of the Sacred in Georges Bataille's Contribution to Documents*, in: *Georges Bataille, from Heterogeneity to the Sacred* (pozn. 9), s. 101.

hled člověka. V těchto a jiných obrazech se projevuje snaha vyjádřit síly, které se uvolňují s výjimečnou intenzitou během posvátných okamžiků. Posvátno se pro Batailleho spojuje s násilím a neoddělitelně se spíná s destrukcí a fragmentací, vedoucí k vytvoření něčeho nového. Právě tehdy se formoval Bataillův koncept *informe* (beztvarého) – toho, z čeho má Evropa fóbii – rozpuštění hranic.

Ústřední motiv jeho úvah tvoří oběť spojená s násilím a utrpením.<sup>11</sup> Bataille si uvědomoval, že oběť je středobodem, kolem něž se odehrává rituál. Je tělesným a skutečným místem, v němž se převrací hodnoty; z profánního se stává posvátné. Oběť, ačkoli krutá, se tak stává lékem. Podobně, jako to mělo činit Artaudovo divadlo, uvádí oběť podle Batailleho člověka do kontaktu s temnými a skrytými částmi, které jsou běžně potlačeny. Artaud vnímal divadlo také jako rituál, jako magický obřad, z něž člověk vychází poznamenan. „*Ve stavu degenerace, v němž se nalézáme, může metafyzika do lidských myslí proniknout jen skrze kůži*“,<sup>12</sup> prohlásil Artaud v roce 1932.

### Ukřižování versus rituální oběť

Georges Bataille prohlásil, že jeden z nejvznešenějších symbolů západní tradice představuje křesťanské Ukřižování.<sup>13</sup> Přistupoval k němu však perspektivou Friedricha Nietzscheho, tedy zásadně anti-křesťanskou. Nietzsche proti sobě postavil pohanský dionýský rituál,<sup>14</sup> během něž je bůh roztrhán na kusy, a smrt Krista na kříži. V obou případech odsoudí posvátnou postavu k smrti společnost, jde o kolektivní vraždu. Nietzsche však viděl zásadní rozdíl ve významu obou událostí. Zatímco dionýský rituál upevňuje společenství a přitakává násilí, Ukřižování naopak obviňuje společnost, která Krista odsoudila.

Podobnost Ukřižování a pohanských obřadů vyjde ještě více najevo, porovnáme-li je s rituálem antického Řecka, při němž byl vybraný člověk, *pharmakós*, vyhnán z města v době krize (mohlo jít o epidemii, válku nebo hladomor), která měla být tímto aktem zažehnána. Slovo *pharmakós* znamenalo v řečtině „člověk, který usmírjuje / očišťuje / odčisťuje za ostatní“. Má tedy podobný význam jako slovo *phármakon*, znamenající drogu, lék či jed. Známe různé verze uvedeného rituálu, podstata ale zůstává: Vybraný jednotlivec (většinou člověk na okraji společnosti – tulák, žebrák...), na nějž se přenáší všechny hříchy a viny společenství, je vyhnán, nebo někdy i zabit, čímž jsou hříchy odčiněny. *Pharmakóna* před vyhnáním často vystrojili a krmili jako krále. Symbolicky se tak zamě-

<sup>11</sup> Nejexplicitněji se tématu oběti věnuje Georges Bataille v *Teorii náboženství* (1948), načaté knize, kterou nikdy nedokončil, především v části nazvané „Oběť, oslava a principy posvátného světa“. Říká zde například, že „*lidská oběť je vrcholný okamžik sporu, v němž proti sobě stojí reálný řád a trvání pohybu bezmezného násilí*“. Oběť je výstupem z užitečnosti, otevírá oblast posvátna. Viz Georges Bataille, *Prokletá část / Teorie náboženství*, Praha 1998, s. 268.

<sup>12</sup> Artaud, *Divadlo a jeho dvojenec* (pozn. 2) s. 109.

<sup>13</sup> Georges Bataille, *On Nietzsche*, Athlone Press 2000, s. 12.

<sup>14</sup> Vycházím z klíčového textu antropologa a filozofa Reného Girarda, který analyzoval Nietzscheho úvahy o vztahu mezi Dionýsem a Ukřižovaným: René Girard, *Dionysus versus the Crucified*, *MLN*, Vol. 99, No. 4, Baltimore 1984, s. 816–835, <https://www.jstor.org/stable/2905504>, vyhledáno 15. 6. 2020.

nil z chudáka na krále. Jako v Sofoklově dramatu i Oidípos je král a zároveň kriminálník a vyhnali ho z města, které čelí krizi.<sup>15</sup>

Podobně se Kristovi vysmívali římsí vojáci, byl odsouzen jako zločinec a zároveň ho posměšně vystrojili jako krále a korunovali trním. V případě Ukřižování se však dav, odsuzující Krista k mučivé smrti, ukazuje jako hříšný. Jediné, co může dav zachránit, je odpuštění a víra. Víra v odpuštění ze strany oběti, víra v její zmrtvýchvstání a víra ve vykoupení hříchů.

Georges Bataille se velmi často pohyboval v blízkosti křesťanské symboliky, kterou ale převracel v něco docela jiného. To, co je podle něj na Ukřižování podstatné, je skutečná přítomnost utrpení. Ve svém textu *O Nietzsche* (1945) obviňuje křesťanství ze zakrývání násilí skrze narativ o spáse. Ukřižování srovnává s obrazem z jatek. Bůh je mrtvý, tvrdil spolu s Nietzsche, zkušenost posvátná je pro moderního člověka možná jedině skrze uvědomění si smrti Boha. Podobně k tématu ukřižování přistupoval také Antonin Artaud, který ve svém Dopisu papeži ze čtyřicátých let, píše: „*Byl jsem to já (a ne Ježíš Kristus), koho ukřižovali na Golgotě, a byl jsem ukřižován za to, že jsem povstal proti Bohu a jeho Kristu, protože jsem člověk a protože Bůh a jeho Kristus nejsou ničím jiným než myšlenkami, které jsou navíc pošpiněné, nesou stopy lidské ruky; a tyto ideje pro mne nikdy neexistovaly.*“<sup>16</sup> Stejně jako Bataille, i Artaud si všímá jen utrpení, a jelikož nevěří v Boha, nemůže v něm spatřovat naději na vykoupení.

### Francis Bacon – Tři studie figur

Francis Bacon namaloval v roce 1944 námět Ukřižování, které však na obraze chybí. Kříž malíř odsunul mimo rám zobrazení a námětem triptychu se stávají tři zdeformované postavy. Dílo Bacon nazval *Tři studie figur u nohou Ukřižovaného*, a tak jej spojil s křesťanskou symbolikou, kterou bychom v něm jinak pravděpodobně nehledali. Aktem pojmenování však umělec obrací naši pozornost k tomu, co chybí. Na co tedy divák pohlíží, kdo jsou ty tři postavy v cárech? Jeden z komentátorů tohoto díla, Wilson Yates, v nich viděl mučitele, vysmíváče Krista, protože nepřipomínají figury, které by v tradičním obraze Ukřižování stály u nohou Spasitele. Nerozpoznáváme v nich Marii, Máří Magdalénu a sv. Jana.<sup>17</sup> Spíše než jako konkrétní osobnosti působí tyto tři postavy jako ztělesnění nízkých pocitů, bolesti, strachu, pomstychtivosti a krutosti. Bacon jako by se ptal, jak vypadá člověk běžně se ukrývající v davu. Jaká je jeho skutečná podoba. A ukazuje nám zničené, znetvořené a strachem zkroucené postavy.

Zobrazuje zde realisticky jen část příběhu, když se zaměřuje na hrozivou stránku Ukřižování, podobně jako to dělali někteří umělci středověku, kteří zobrazovali bolest a utrpení tak naturalisticky, aby je divák mohl téměř sám prožívat. I ty nejděsivější výjevy však v sobě nesou předzvěst zmrtvýchvstání, která v Baconově obraze chybí.

<sup>15</sup> Viz Adela Yarbo Collins, Finding Meaning in the Death of Jesus, v: *The Journal of Religion*, Vol. 78, No. 2, April 1998, The University of Chicago Press, s. 175–196; <https://www.jstor.org/stable/1205938>, vyhledáno 15. 6. 2020.

<sup>16</sup> Antonin Artaud, *Œuvres complètes I*, Paris 1984, s. 13.

<sup>17</sup> Wilson Yates, The Real Presence of Evil: Francis Bacon's Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, *Arts* č. 8, 1996, s. 24.

Podobně jako Bataille, Bacon nechtěl nebo nedokázal udělat krok k víře a přijmout vykupitelský smysl Kristovy oběti. Autor sám se k této neschopnosti věřit vyjádřil: „domnívám se, že i tehdy, když maloval Velázquez, i tehdy, když maloval Rembrandt, at už byl jejich postoj k životu jakýkoli, byli stále jemně ovlivňováni určitým typem náboženských schopností, které si dnešní člověk, dalo by se říci, neutralizoval.“ Z malování se podle Bacona stala hra k rozptýlení: „fascinující je na tom skutečnost, že se to pro umělce stává náročnějším, neboť musí hru náležitě propracovat, aby vůbec za něco stála, a mohl tak život učinit o trochu víc vzrušujícím.“<sup>18</sup> Baconův triptych však není jen hrou. Poukazuje na to i význam, který mu sám autor přikládal, když prohlásil, že žádné jeho obrazy před tímto rokem význam nemají. *Tři studie figur u nohou Ukřižovaného* působí jako zrcadlo, jež autor nastavuje pozorovateli. Tím, že z obrazu vyjímá jeho ústřední bod, obrací pozornost k divákovi. Jako by se tázal, kdo, když Ukřižovaný chybí, vykoupí naši vinu.

### Barnett Newman – Zastavení kříže

Druhé zobrazení Ukřižování, kterému se budu věnovat, pochází od Barnetta Newmana. Podobně jako u Bacona ani zde nejde o zobrazení kříže a Krista. Newmanův cyklus se jmenuje *Zastavení kříže* a sestává ze čtrnácti maleb. Mohlo by se tedy jevit, že se spíše než Ukřižování věnuje křížové cestě, která mu předcházela. Cyklus vznikl osm let (1958–1966) a jeho námět se i autorovi objasňoval až v průběhu tvorby. „Když jsem dělal čtvrté, použil jsem bílou linii, ještě bělejší než plátno, skutečně intenzivní, a to ve mně vyvolalo představu výkřiku. A napadlo mě, že v tom výkřiku je všechno, celé Kristovo utrpení,“<sup>19</sup> prohlásil Newman těsně po dokončení cyklu.

Autor k tomuto cyklu směřoval, a to jak ve výtvarné formě, tak i tematicky. Během válečných let, kdy zpracovával mytologické náměty, přirovnával moderního člověka k Oidipovi,<sup>20</sup> který může v nevinnosti, svým jednáním či nečinností, znesvětit svoji matku a zabít svého otce. UVědomoval si krutou, tragickou povahu doby, v níž žil a tvořil, a podobně jako Artaud chtěl zasáhnout diváky svých obrazů tak, jako to dělala antická tragédie. Chtěl působit okamžitě, a proto si zvolil jednoduchý abstraktní znak svislého pruhu, který nazval ideograf. Newmana neodolatelně přitahovala síla momentu, okamžiku, v němž se jedna věc mění v jinou a kdy se i divák stává součástí této proměny.

Právě tento moment se stal námětem cyklu *Zastavení kříže*. Všechny obrazy zde vyjadřují jediný výkřik Krista: „*Lema sabachthani – Proč jsi mne opustil?*“ To je podle autora podstata pašijí, právě tato otázka. Stává se vyjádřením problému, který Newmana dlouho fascinoval, když uvažoval o kategorii vznešeného. Vznešeno souvisí s potřebou člověka

<sup>18</sup> Citováno z J. Russell, *Francis Bacon*, London 1965, s. 1.

<sup>19</sup> Barnett Newman, *Čtrnáct zastavení kříže, 1958–1966*, původně publikováno v časopisu *Newsweek*, 1966, in: *Barnett Newman, Umělec, kritik*, Řevnice–Praha 2003, s. 98.

<sup>20</sup> Barnett Newman, *New Sense of Fate*, 1948, in: John Philip O'Neill, *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, Berkeley 1992 s. 164–169.

vztahovat se k Absolutnu, tak jako trpící Kristus volá k Bohu. Newman ji vnímal v trvalé, obecné rovině,<sup>21</sup> když prohlásil, že jde o otázku existující odjakživa.

„Ten výkřik, ten výkřik, na nějž není odpověď, to je svět bez konce.“<sup>22</sup>

## Zkušenost války a absence smyslu

Newmana i Bacona bezpochyby ovlivnila zkušenost válečného období, které zpochybnilo utopické představy o ozdravení společnosti a řadu z nich zkompromitovalo. To, v co Artaud a Bataille ještě byli schopní věřit během třicátých let, přestalo dávat smysl a rozhodnost, která z jejich prohlášení vyzařuje, se v průběhu čtyřicátých let vytrácí. Ani jeden z nich nebyl schopný dovést svůj podnik k úspěšnému konci. Artaud strávil závěr svého života v ústavech s diagnostikovanou schizofrenií a Bataille dospěl k uvědomění, že v moderní společnosti není možné vytvořit rituál a obět, které by založily společenství. Oba se domnívali, že krutost umožní nový začátek, ale právě tato krutost se z dnešního pohledu jeví jako podivně blízká tomu, co hlásala tehdy se prosazující totalitní hnutí.

Kde je ta katarze, léčivá síla, kterou očekával Antonin Artaud od krutého divadla a Georges Bataille od aktu oběti? V poválečných malbách malířů Newmana a Bacona ji není možné najít, žádná spása zde není. Zajímala je skutečná tělesná přítomnost, která se ale mění v absenci a to, co považovali za lék, mělo mnohem spíš povahu jedu. Víra ve vzkříšení, v zázrak, v jejich dílech chybí a zůstává bolest, zrada, opuštění, utrpení a pochybnosti. Hledání oběti – reálné bolesti – překračuje už hranici k šílenství.

Odpověď může být nadále nalezena v křesťanském Zjevení. Kristus na kříži pravil: „dokonáno jest“.<sup>23</sup> Představa „světa bez konce“ je tedy možná jen u člověka, který není schopen víry. Zmíněná Baconova a Newmanova díla jsou působivá i proto, že umožňují divákovi prožít moment strádání a bolesti. Je však jen na něm, zda takovou perspektivu přijme a zda se s ní ztotožní.

## SUMMARY

### Cruelty as Artistic Principle

Antonin Artaud identified cruelty with moral purity, for him it represented a basis for the radical revival of modern theatre. He did not perceive cruelty on a theoretical level, it was inevitably reflected in his own troubled body and tortured mind. George Bataille, who like Artaud became involved with the Surrealist group and at the same time sharply opposed it, also had a weakness for cruelty. Bataille believed that the sacred was associa-

<sup>21</sup> V katalogu výstavy mluví Newman o tom, že otázka Krista na kříži opakuje ten stejný dotaz pokládaný Abrahamem a Adamem a že jde o původní otázku člověka... Viz Barnett Newman, Statement, in *The Guggenheim Exhibition Catalogue*, s. 9, citováno in: Kate Liebman, *Passion in Painting. Barnett Newman's Stations of the Cross*, New Haven 2016, s. 45.

<sup>22</sup> Barnett Newman, Čtrnáct zastavení kříže, původně publikováno v *Art News*, 1966, in: *Barnett Newman, Umělec, kritik* (pozn. 19), s. 100.

<sup>23</sup> Jan 19, 30.

ted with physical and mental pain, and in the confrontation of opposites he sought a path to transcendence within the modern world.

Their search for the sacred in the lowest, most painful, and perverse touched on the problem of expressing extreme feelings. When Artaud gave lecture on the theatre and plague, he felt the need to embody the plague in situ, in a lecture hall. When Bataille, disappointed by surrealist idealism, founded the revue *Documents*, he began to explore the possibility of ritual sacrifice, physical and real.

Both Artaud and Bataille circled around the feeling of loss. It is not always clear what this loss represents, and the fraze about “*the death of God*” is not always sufficient. What was lost with this “*death*”? The answer can be found in the paintings by Barnett Newman and Francis Bacon. They both work with Christian themes, but their paintings lack the center. Bacon’s triptych *Three studies at the feet of the Crucifixion*, as well as Newman’s cycle *Stations of the Cross*, relate to a moment of cry and suffering that offers no hope of reconciliation.

#### VÝBĚR Z LITERATURY

John Russell, *Francis Bacon*, London 1965

Jacques Derrida, Plato’s Pharmacy, in: idem, *Dissemination*, Barbara Johnson (ed.), Chicago 1981

Antonin Artaud, *Œuvres complètes I*, Paris 1984

René Girard, Dionysus versus the Crucified, *MLN*, Vol. 99, No. 4, Baltimore 1984

John Philip O’Neill (ed.), *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*, Berkeley 1992

Antonin Artaud, *Divadlo a jeho dvojenec*, Praha 1994

Jan Kopecký, *Antonin Artaud, poslední z prokletých*, Praha 1994

Hannah Arendtová, *Původ totalitarismu*, Praha, 1996

W. Yates, The Real Presence of Evil: Francis Bacon’s Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, in: *Arts*, No. 8, 1996

Georges Bataille, *Prokletá část / Teorie náboženství*, Praha 1998

Adela Yarbo Collins, Finding Meaning in the Death of Jesus, *The Journal of Religion*, Vol. 78, No. 2, April 1998

*Barnett Newman: Umělec, kritik*, Řevnice–Praha 2003

*Georges Bataille, from Heterogeneity to the Sacred: Preceedings of the konference*, Cambridge 2006

Kate Liebman, *Passion in Painting. Barnett Newman’s Stations of the Cross*, New Haven 2016

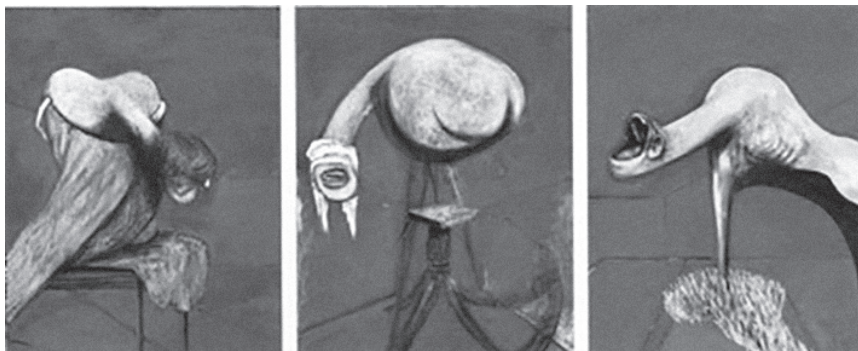




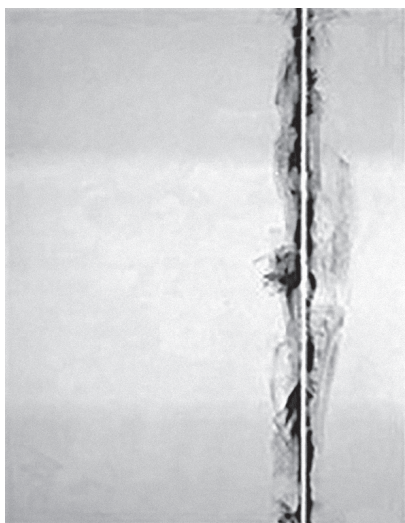
**Obrázek 1.** Antonin Artaud v roce 1926, zdroj: Wikimedia Commons



**Obrázek 2.** Georges Bataille v roce 1943, zdroj: Wikimedia Commons



**Obrázek 3.** Francis Bacon, *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, vystaveno 1944 v Tate Britain, zdroj: Creative Commons.org, autor fotografie Rémi de Valenciennes



**Obrázek 4.** Barnett Newman, *Stations of the cross - Lema Sabachthani*, zdroj: Creative Commons.org, autor fotografie Rob Young