





Tomáš Kulka

Umění a kýč

Antonínu Brinzanikovi

# Umění a kýč

Tomáš Kulka

Torst

2014

© Tomáš Kulka, 2014

© Torst, 2014

ISBN 978-80-7215-477-7

## **OBSAH**

Předmluva 9

Poděkování 12

Úvod 13

Část první / **CO JE TO KÝČ?** 27

1. K problému definice 37

2. Tematika kýče 40

3. Identifikovatelnost 46

4. Transformace asociací 52

5. Závěrečné poznámky 57

Část druhá / **PROČ JE KÝČ KÝČEM?** 62

1. Pozitivní estetické kvality 64

2. Dilema 70

3. Slečny z Avignonu 71

4. Umělecká a estetická hodnota 76

5. Umělecká defektnost kýče 80

6. Logická struktura estetických soudů 87

6. 1. Pojem jednoty 89

6. 2. Komplexnost a estetická intenzita 94

7. Estetická defektnost kýče 97

8. Závěrečné poznámky 109

Část třetí / **KÝČ A UMĚLECKÉ ŽÁNRY** 113

1. Poznámka o fotografii 114

2. Poznámka o literatuře 120

3. Poznámka o hudbě a architektuře 135

4. Pop art, postmodernismus a kýč 143

5. Turista, suvenýr a kýč 150

6. Závěrečné poznámky 159

Část čtvrtá / **POST SCRIPTUM** 163

1. Estetická a umělecká hodnota v době postmoderní 165

2. Konceptuální umění a kýč 175

3. Sociologie a kýč 180

4. Uál a exkluzivní kýč 187
5. Míra realismu, abstraktní umění a kýč 193
6. Poezie a kýč 199
7. Pornografie a kýč 204
8. Může byt kýč k něčemu dobrý? 211
9. Kýč a estetická výchova 218
10. Etika, estetika a politika 222

**Dodatek / O ÚDAJNÉ NEDEFINOVATELNOSTI  
ESTETICKÝCH POJMŮ 232**

- Poznámky a odkazy 242  
Vybraná literatura 270  
Jmenný rejstřík 285



## PŘEDMLUVA

Tato studie se zabývá dvěma různými tématy. První téma je zcela konkrétní a týká se specifické podstaty kýče. Druhé se vztahuje k všeobecné problematice hodnocení uměleckého díla. Vystává otázka, proč takto rozdílná témata spojovat. Je-li kýč všeobecně považován za jakousi antitezi umění, neměla by raději být od sebe co možná nejvíce oddělena?

To, že tyto oblasti mohou být zkoumány samostatně, je zřejmé. Teze o podstatě kýče lze předkládat bez úvah o principech uměleckého hodnocení a naopak. První důvod k tomuto spojení je osobní. Nepodařilo se mi vysvětlit si estetickou nepřijatelnost kýče, aniž bych nenarazil na obecnější otázky týkající se hodnocení umění vůbec. Otázky typu, proč je kýč esteticky nepřijatelný, vedly k všeobecnějším otázkám typu, v čem spočívá hodnota uměleckého díla a zdali je vůbec možné estetické soudy nějak zdůvodnit a racionálně podložit. Protože jsem na tyto otázky nenašel v současné odborné literatuře uspokojivou odpověď, byl jsem nucen udělat určité změny v současných koncepcích estetických soudů a hodnocení umění vůbec. Tyto změny, revize a doplňky samozřejmě neústí v souhrnnou a všeobecnou teorii hodnoty. Kýč zůstává ústředním tématem této studie. Některé její závěry však rámec daného tématu překračují. Druhým důvodem tohoto spojení je přesvědčení, že analýza uměleckých neúspěchů jakož i sporných, periferních a mezních uměleckých a pseudouměleckých projevů může přispět k objasnění podstaty umění samého.

V první části této studie stanovuji kritéria pro identifikaci kýče a podmínky pro aplikaci pojmu kýč. Každou z nich koncipuji jako podmínku nutnou, společně tvoří podmínku postačující. Pokusím se zde tudíž navrhnout definici kýče.

V druhé části pojednávám o lživém charakteru kýče. Podrobně se zabývám otázkou, v čem spočívá jeho estetická defektnost a zda je kýč pokračováním špatného umění, nebo zda tvoří samostatnou kategorii, která je negací umění. Uvidíme, že přitažlivost kýče nespočívá ve specifičnosti jeho provedení, ale plně parazituje na emocionálním náboji jeho tematiky. Tím se kýč liší nejen od kvalitních uměleckých děl, ale i od děl průměrných a podprůměrných. Z detailnější analýzy též vyplývá, že přitažlivost či líbivost kýče nemůže být považována za vlastnost estetickou.

Rozbor kýče v prvních dvou částech studie je zaměřen převážně na jeho výskyt v malířství. V třetí části se zabývám projevy kýče v dalších uměleckých žánrech.

Tato studie si neklade za cíl být ani vyčerpávající, ani definitivní. Kapitoly o kýči v literatuře, hudbě a architektuře jsou spíše poznámkami na daná témata nežli jejich komplexním zpracováním. Komplexní rozbor těchto jevů vyžaduje profesionální znalost teorie literatury, muzikologie a teorie architektury. Hlavním cílem třetí části je tudíž přesvědčit povolanejší autory o tom, že tato neprávem zanedbávaná estetická kategorie si zaslouhuje jejich pozornosti.

## **Předmluva k českému vydání**

Tato předmluva je svým způsobem omluvou. Českému čtenáři bude možná vadit, že se tato studie nevztahuje k bohaté tradici české estetiky, přestože se s ní v některých bodech patrně kříží, v jiných z ní (ať již vědomě či nevědomě) čerpá a v dalších na ni možná svým způsobem navazuje. Tento nedostatek bych však mohl napravit pouze tím, že bych knížku zcela přepsal. Byla totiž psána pro „západního“ čtenáře, který tuto tradici nezná, a kniha se proto vztahuje pouze k současné světové (převážně angloamerické)

analytické estetiky a filosofii umění. Doufám, že tento nedostatek bude alespoň částečně kompenzován odkazy k odborné literatuře, s kterou mnohý český čtenář dosud neměl možnost přijít do styku.

## PODĚKOVÁNÍ

*Umění a kyč* je rozšířením jedné kapitoly mé habilitační práce, psané pod vedením profesora Avishaje Margalita z Hebrejské univerzity v Jeruzalémě. Vděčím mu za četné diskuse na toto téma, jakož i za jeho morální podporu v různých stadiích práce. Děkuji též profesoru Nelsonu Goodmanovi z Harvardovy univerzity za jeho komentář k rané verzi první kapitoly. Za podnětné diskuse o různých aspektech této studie vděčím též Meirav Aviadové, Dr. Giladu Bar'elimu, Dr. Yael Cohen-Ben-Poratové, prof. Menachemu Brinkerovi, Dr. Jonathanu Broidovi, Karolíně Dolanské, Dr. Yairu Gutmanovi, Yifat Maozové, Jitce Vávrové, Dr. Elimu Weisstubovi a prof. Eddymu Zemachovi. Jsem též velmi zavázán Anat Weissmanové za její konstruktivní kritiku a podněty, které pomohly zformovat tuto studii do její současné podoby.

Dík patří též Michaele Kratochvílové, Věře Varadyové a Jitce Vávrové za jejich pomoc s překladem do češtiny. Za podnětné připomínky k rozšířenému vydání vděčím Romaně Gracias, Ivanu M. Jirousovi (Magorovi), Ivaně Melicharové, Heleně Papírníkové a Sylvě Kovářové, která též knížku redigovala.

## ÚVOD

Tato studie není psána z perspektivy, která je v současnosti v módě. Není ani postmoderní, ani dekonstruktivní, a její základní předpoklady budou z hlediska současného akademicko-intelektuálního klimatu asi považovány za konzervativní. Staví si za úkol definovat kýč, objasnit jeho estetickou defektnost a vysvětlit, čím se liší nejen od umění kvalitního, ale též od prací průměrných a podprůměrných. To samo o sobě již asi vyvolá dvě zásadní (protichůdné) námitky: 1) že to, co si tento esej vytyčil za cíl, je v podstatě zbytečné, 2) že je to nemožné.

Mnozí namítnou, že všichni víme, co je to kýč, neboť tento pojem běžně užíváme a komunikujeme celkem úspěšně. Řeknou, že dokazovat, že kýč je esteticky defektní, je zbytečným „dokazováním“ zjevného truismu, neboť pojem kýč má jasné negativní konotace. Mohou též poukázat na to, že proto, že pojmem kýč označujeme věci, které s kvalitním uměním kontrastují, není tak důležité, zda se na něj budeme dívat jako na pokračování umění průměrného či podprůměrného, nebo zda jej budeme vidět jako něco, co si na umění pouze hraje.

Jiní asi poukáží na to, že to, zdali někdo nazve něco kýčem, je v podstatě věcí vkusu či estetické normy, a jak všichni víme, vkus se různí a normy se mění. Kýč, řeknou, je pojmem subjektivním – označuje určité dílo pro toho, kdo je jako kýč spatřuje. Tato námitka může být též postavena na širší bázi: že kýč nelze definovat pomocí žádných imanentních vlastností, lze jej identifikovat pouze jeho společensko-historickým kontextem. Kýč je pojem relativní a k jeho pochopení je třeba psychologické, sociologické či historicko-antropologické analýzy – nikoli analýzy estetické.

První námitka se opírá o selský rozum a vztahuje se ke konotacím, které pojem kýč v naší společnosti

má. Druhá je založena na tom, že v různých společnostech, obdobích a společenských vrstvách jsou různé věci z hlediska estetického posuzovány různě a že žádná empirická fakta nemohou rozhodnout v otázkách hodnot.

Mám za to, že první námitka pokládá za samozřejmé příliš mnoho věcí. Je tomu skutečně tak, že všichni víme, co je to kýč? Přestože pojem kýč je dnes součástí všech evropských jazyků, není běžnou součástí lexika většiny lidí, kteří těmito jazyky mluví.<sup>1</sup> Obrátíme-li se na své blízké a známé s otázkou „Co je to kýč?“, zjistíme, že na ni buďto nemají odpověď, nebo mají odpověď neuspokojivou.<sup>2</sup> Obdobně je tomu s estetickou defektností kýče, která se sice všeobecně předpokládá, málokdy se však někdo snaží o její vysvětlení či prokázání. Kultivovaní lidé sice kýčem opovrhují, otázkou, v čem spočívá jeho defektnost, se však již příliš nezabývají (pravděpodobně proto, že na ni nemají obecně přijatelnou odpověď).

První námitka není v zásadním rozporu se základními předpoklady této studie a plnou odpověď na ni je knížka sama. To neplatí o námitce druhé. Skalního relativistu stěží přesvědčí argumenty založené na předpokladech, které nesdílí. Protože se text této studie nesnaží dokázat základní předpoklady, z kterých vychází, nebude na škodu zde na ně stručně poukázat a vysvětlit, čím jsou motivovány.

Tato studie 1) považuje kýč za *kategorii estetickou* a předpokládá, že 2) kýč je esteticky defektní. Předpokládá dále, že 3) pojem umění je spojen s pojmem hodnoty, tj. že některá díla jsou lepší (či horší) než jiná. Z prvního předpokladu vyplývá, že je třeba hledat imanentní vlastnosti, pomocí kterých lze identifikovat kýč. Z druhého vyplývá, že estetickou defektnost kýče je třeba vysvětlit a zdůvodnit – nikoli obejít. Třetí předpoklad implikuje, že jedním z legitimních kandidátů na vysvětlení toho, proč preferu-

jeme určitá díla oproti dílům jiným, je to, že jsou esteticky či umělecky hodnotnější.

Přestože se tyto předpoklady jeví jako zcela přirozené, každý z nich byl (explicitně či implicitně) zpochybněn tou či onou formou relativismu. Především, že nemohu nabídnout žádný definitivní argument, který by relativismus jednou provždy vyvrátil. Některé jeho formy jsou propracovány s takovou erudicí a sofistikováním, že by si jeho kritika vyžádala samostatnou studii. Následující úvahy je tudíž třeba chápat spíše jako vysvětlení pro motivaci perspektivy, z které tato studie vychází, než jako argumentaci dokazující její platnost.

Podívejme se nejprve na subjektivní verzi relativismu, podle které nejsou estetické pojmy ničím jiným, než vyjádřením individuálních preferencí, osobních pocitů libosti či nelibosti. Podle tohoto názoru není kýč (právě tak jako krása nebo ošklivost) vlastností posuzovaného objektu, ale dojmem v mysli či v očích toho, kdo jej tak posuzuje. Proto jej nelze žádným způsobem definovat. To, co je pro jednoho bezcenný kýč, je pro druhého hodnotné dílo. Co je či není kýč, je tedy dáno jen subjektivní preferencí – něco na způsob toho, zdali má někdo radši zmrzlinu vanilkou nebo oříškovou. Podobně jako nemá smysl hloubat nad tím, zdali je oříšková (objektivně) lepší než vanilková, nemá smysl určovat, zdali je něco kýč, či hodnotit, zda jsou některá díla lepší než jiná.

Nepřikláním se k tomuto názoru, protože se domnívám, že sama existence pojmu kýč mu v jistém smyslu odporuje. Kýč je jak normativní, tak i klasifikační pojem, a jako takový předpokládá určitou stabilitu použití. To, že pojem „kýč“ potřebujeme, prostě s touto subjektivní interpretací nejde dohromady. Všimněme si též, že kdyby věta „X je kýč“ znamenala pouze „X se mi nelíbí“, výroky jako „Kýč se mi líbí“,

kteří jsou naprosto legitimní a smysluplné, by musely být považovány za kontradikci.

Dalším důvodem, proč toto subjektivní stanovisko nepřijímám, je, že lidé, kteří termín kýč používají, se většinou shodnou na jeho typických případech. Kýč tudíž nemůže být jen věcí *toho*, kdo jej tak *spatřuje*, ale minimálně těch, kdo jej tak *spatřují*.

Tento závěr nechává volné pole pro širší relativistické koncepce. Kýč může být považován za sociologickou, historickou či antropologickou kategorii — nikoli za kategorii estetickou. Namísto předpokladu, že kýč je esteticky defektní, poukáže relativista na to, že různé společensko-historické třídy mají různé preference, že v různých historických obdobích a v různých společnostech jsou různé věci oceňovány různě.

Zde bych chtěl především předeslat, že předkládaná estetická analýza kýče si nečiní nárok na jakoukoli výlučnost. Tak jako jiné komplexní kulturní jevy má i kýč své sociologické, historické či antropologické aspekty. Studie a rozbory, které vidí kýč jako sociální, historickou či antropologickou kategorii, mohou být přínosné nejen samy o sobě, ale též tím, že mohou zpochybnit mnohé nekritické předpoklady naší kulturní praxe. Kromě těchto aspektů kýče však existují též aspekty estetické. Všeobecné a souhrnné pochopení tohoto jevu by se k nim mělo vztahovat jako k aspektům, které se vzájemně doplňují. Jedním z důvodů, proč zde předkládám právě estetickou analýzu kýče, je to, že tato analýza dnes na akademickém knižním trhu chybí. Zatímco sociologicko-historickým aspektům kýče se dostalo systematické pozornosti,<sup>3</sup> jeho estetická stránka systematicky a komplexně zpracována nebyla.

Námítka relativistů inspirovaná sociologicko-historickým přístupem je však podstatně radikálnější. Relativisté tvrdí, že jelikož je kýč (právě tak jako umění) pojem závislý na společensko-historickém kon-



textu, každý pokus o jeho definici pomocí inherečních či strukturálních vlastností je nutně odsouzen k neúspěchu, a že údajnou estetickou defektnost kýče je třeba chápat jako (etnocentrickou, historickou či elitářskou) předpojatost. Relativisté mají za to, že hodnoty jsou relativní, že estetické soudy nelze zdůvodnit, neboť jde v podstatě o měnící se společensko-historické preference.

Na rozdíl od relativismu subjektivního, který má problémy s vysvětlením základních kulturních pojmů, sociologicko-historický relativismus je, zdá se, vysvětluje docela úspěšně. Jde o velmi vlivnou doktrínu, která se opírá o neméně vlivné teorie, jako jsou teorie Arthura Dantoa<sup>4</sup> či institucionální teorie umění George Dickieho<sup>5</sup>. V širším slova smyslu se též opírá o společensko-psychologickou redukci vědecké racionality Thomase Kuhna<sup>6</sup>, obranu „epistemologického anarchismu“ Paula Feyerabenda<sup>7</sup> a sociologicko-historickou kritiku ideologií a společenských institucí Michela Foucaulta<sup>8</sup>. Neméně důležitá je také nepřímá podpora, které se relativismu dostává ze strany současné umělecké praxe.

Vzhledem k dramatickým změnám, kterými prošlo vizuální umění v průběhu posledních padesáti let, je riskantní tvrdit, že kýč (či umění) lze charakterizovat pomocí nějakých imanentních vlastností, že lze ukázat, v čem spočívá jeho estetická defektnost a čím se liší od uznávaného umění. Zvláště dnes, kdy stírání hranic všech kulturních kategorií je v módě nejen ve filosofii umění, ale stalo se též integrální součástí umění samotného, je tento problém velmi palčivý. Počínaje dadaismem soustředila se značná část umění dvacátého století na zpochybňování svých vlastních hranic. *Fontána* Marcela Duchampa ukázala, že i obyčejná záchodová mísa se může stát renomovaným uměleckým dílem. Jak lze očekávat, že umění (či kýč) je charakterizovatelné imanentními vlastnostmi,

když ten samý objekt jednou je a jindy není uměleckým dílem, jen v závislosti na tom, kde se s ním střetáváme? Za těchto okolností není překvapující, že mnozí filosofové umění zvolili kontextuální či institucionální přístup, který opustil myšlenku, že to, co pojí umělecká díla, je jakákoli podobnost jejich strukturálních vlastností. Myšlenka, že lokalizace objektu a její společenské implikace určují, zdali je či není uměním, se zdá být za současných okolností rozumným krokem. Říci, že umění je prostě to, co najdeme v galeriích a muzeích, je bezpečný tah. Lze ho snad vyvrátit? Jen blázen či nezaměstnaný umělecký kritik si dnes dovolí říci: „Toto není umění.“ Pro teoretika umění je výše uvedený krok také krokem pohodlným. Namísto toho, aby si lámal hlavu složitými otázkami typu, jaké inherentní rysy jsou společné všem těm rozmanitým věcem, kterým říkáme umění, a jakými vlastnostmi se liší od těch věcí, kterým tak neříkáme, může prostě poukázat na podmínky, které určité osoby v rámci určitých institucí zplnomocňují k tomu, aby určité věci za umění *prohlásily*. Přesná specifikace těchto podmínek může být dosti pracná, zásadní myšlenka institucionální teorie umění je však prostá: Umění je to, co je na umění pasováno.

Sociologická teorie nemá problém s vysvětlením zaběhnutých kulturních pojmů a praktik. Její odpovědi jsou často elegantně prosté. Seriózní umělec je ten, který vystavuje v seriózních galeriích; hodnotná kultura je to, o co má zájem „lepší společnost“; masová kultura je to, co se líbí masám. Esteticky hodnotné je to, co budí pozornost společenské elity. Sociologický relativismus též neriskuje nařčení z elitismu, kulturního imperialismu či etnocentrismu. Společenské preference jsou prostě sociologická fakta, a ta nevyžadují žádná další zdůvodnění.

Kategorie kýče zapadá do této koncepce zcela organicky a může být vysvětlena stejně jednoduše. Kýč

jsou ty levné obrázky, které se prodávají v předměstských galeriích a v obchodních domech – ne ty, co visí na stěnách muzeí a aukčních síní. Kýč vzniká, když má hodně lidí dost peněz, aby si jej mohli koupit. Je kategorií zcela přirozenou. Je právě tak nevyhnutelný jako umělé květiny, plastické stromy či standardizovaná občerstvení firmy McDonald – je prostě produktem masové spotřební kultury.

Další výhodou této koncepce je, že kýč je pojmem zcela otevřeným. Zítřejší kýč může být jiný než dnešní, a dnešní se nemusí podobat včerejšímu. Jeho negativní konotace lze vysvětlit analogií s jinými jevy, které nejsou v souladu se současně přijímanou společenskou normou. Líbání na veřejnosti, ženy kouřící doutníky či chození ve svetru do divadla byly ještě nedávno považovány za nepřístojné. Dnes tomu tak není. Proč bychom nemohli vidět kýč jako něco, co prostě není v souladu s přijímanou normou, spíše než jako něco, co je esteticky špatné?

Základní myšlenkou sociologicko-historického argumentu je, že to, co je či není kýč, je dáno určitým společensko-historickým procesem, ne jeho imanentní strukturou.

Domnívám se, že i pokud vidíme sociologicko-historickou dimenzi kýče jako dominantní, nelze kýč považovat za kategorii čistě sociologickou. I kdyby to, čemu říkáme kýč, bylo dáno pouze společenskými preferencemi, třída takto nazývaných objektů bude vždy z hlediska synchronického uzavřena, a tyto objekty budou mít určité společné vlastnosti. Všimněme si též toho, že předpoklad existence takových společných identifikujících strukturálních vlastností je vlastně implicitním předpokladem jakékoli sociologicko-historické analýzy. Každá taková analýza totiž musí (alespoň v dané chvíli) předpokládat stabilní kategorie, a to i tehdy, kdy je jejich cílem ukázat, jak se tyto kategorie mění. Kdybychom nemohli předpokládat

nějaké strukturální či formální vlastnosti, pomocí kterých je možné identifikovat kýč z hlediska synchronického, nemohli bychom ukázat, jak se tyto kategorie mohou diachronicky měnit.

I daleko širší pojmy, jako například pojem vysoké kultury (high culture) a masové kultury (low culture), které jsou zpravidla považovány za kategorie sociologické *par excellence*, nelze vyčerpávajícím způsobem analyzovat čistě sociologicky. Kromě toho, že vysoká kultura a masová kultura nalézají odezvu u různých společenských vrstev, musí mít určitě další společné a rozlišující vlastnosti. Pokud nechceme zaujmout stanovisko, že preference společenských vrstev jsou zcela nahodilé, potřebujeme nějaké charakteristické rysy preferovaných předmětů, abychom vůbec mohli tyto preference pochopit. Lze tudíž říci, že popis identifikujících strukturálních vlastností poskytuje základní data, o která se každá sociologicko-historická analýza opírá.

Je jistě pravda, že levné obrázky z předměstských galerií a obchodních domů jsou kýč a že drahé věci, které visí v muzeích a v aukčních síních, jsou umění. Tím však příběh kýče a umění nekončí. Staly by se Velázquezovy *Las Meninas* nebo Picassovy variace na toto téma okamžitě kýčem, kdyby byly pověšeny v pátém patře obchodního domu? A přestal by být kýč kýčem, kdyby byl propašován do muzea? Existují určitě i další důvody, proč jsou levné obrázky levné a drahé drahé či proč jsou určitá díla v muzeích a jiná ne.

Přijmeme-li institucionální teorii umění, která ostře odděluje otázku „Co je to umění?“ od otázky „Co je to dobré umění?“, zůstává i první otázka otázkou normativní. Také kurátor, který údajně status umění uděluje, si musí vybírat mezi různými kandidáty a shledává některé vhodnější než jiné. I v těch nejkontroverznějších případech svou volbu zdůvodňuje a jeho udělování titulu umění není nahodilé. Jak si

již někteří filosofové umění všimli, ani institucionální teorie umění není zcela institucionální.<sup>9</sup>

I pokud přestaneme spojovat pojem umění s estetickou hodnotou, podobně jako přestal být tento pojem spojován s pojmem krásy, aby mělo smysl mluvit o umění vůbec, musíme předpokládat, že některá díla jsou lepší než jiná. Je jasné, že rovněž pojetí umění kvalitního a méně kvalitního je historicky podmíněno,<sup>10</sup> že je závislé na četných mimoestetických faktorech, právě tak jako je zřejmé, že estetické soudy nemohou být nikdy jednoznačně dokázány. Přesto je patrné, že preference v oblasti umění jsou zásadním způsobem spojeny s normativní ideou umělecké či estetické správnosti.

Přestože mnozí současní umělci opovrhují kanoizovaným uměním a tvrdí, že o umění nic nevědí, že to, co dělají, uměním není a že je jim jedno, zdali to někdo uměním nazývá, aby mohli užívat finančních a společenských výhod, které ze statutu umělce vyplývají, musí pokračovat v tradici diskursu zvaného umění. Přestože se umění v průběhu posledních padesáti let změnilo k nepoznání, pojem sám („umění“) zůstává a jeho význam je silně zatížen svou minulostí. Stále zahrnuje etruské sochařství, Michelangelovy fresky, Rembrandtovy autoportréty, van Goghovy krajiny a Modiglianiho akty. Tento fakt nemohou změnit ani ty nejradikálnější trendy antiumění.

Relativistická námitka proti imanentní charakteristice kýče (či umění) nemusí však být omezena jen na argument typu „levné obrázky v předměstských galeriích“. Na zpochybnění předpokladu, že kýč je defektní a že se liší od seriózního umění, může být též použito argumentu opačného: někteří relativisté řeknou, že kýč dnes již v muzeích *je*. Pop art bývá často interpretován jako umělecký směr, který si vzal za cíl smazat rozdíly mezi uměním a masovou populární

kulturou, a některé obrazy Juliana Schnabela se mnohým jeví jako kýčovitě.

Je-li dnes skutečně v muzeích kýč, pak uvedená námitka poukazuje na reálný problém. Otázkou je, zda-li je tím zproblematizován kýč, nebo současné umění. Námitka má naznačit, že kýč je „in“, a tudíž hodnotný. To však není jediný možný závěr. Pokud se kýč skutečně do muzeí dostal, můžeme právě tak říci: tím hůř pro muzea.

Andy Warhol se kdysi vyjádřil, že v budoucnosti bude každý patnáct minut slavný. Byla to fundovaná a prorocká poznámka. Dnes však má čím dále tím více lidí pocit, že tuto budoucnost už tady máme dost dlouho, že každý už těch svých patnáct minut měl. Hranice umění se staly tak pohyblivé, že už dnes nikomu není jasné, co je a co není umění.<sup>11</sup> Dnes můžete vystavit skoro cokoli.<sup>12</sup> Nelze se divit, že někteří lidé již ohlašují *konec umění*.<sup>13</sup>

Mám za to, že tyto předpovědi jsou poněkud předčasné. Historie pravděpodobně ukáže, že jejich platnost je podobná platnosti těch předpovědí, které ještě nedávno věštily konec historie jako takové. Pravděpodobně tyto soudy poukazují spíše na fakt, že umění se momentálně nachází v krizi. Co Warholův výrok *de facto* říká, je, že umění vstoupilo do fáze gestikulací a gimicků. Pokud je tomu tak, bylo by unáhlené vyvozovat normativní závěry z toho, co se v současné době pod jménem umění „prodává“. I kdyby tedy kýč skutečně již v muzeu byl, závěr, který by z toho plynul, by nemusel znít, že kýč je umělecky hodnotný, ale že to, co se dnes do muzeí dostává, často hodnotné není.

Skutečně již kýč muzea dobyl? Je pravda, že některá díla, s kterými se tam setkáváme, nám kýč silně připomínají. Přesto mám za to, že skutečný kýč, či kýč jako takový, v muzeích nenajdeme. Dnešní funkce muzea nespočívá jen v uskladňování umění klasické-

ho a kanonizovaného, ale i v tom, že bere v potaz základní předpoklady a konvence umělecké tvorby a hranic umění. Je tudíž přirozené, aby někteří umělci použili i kýč. „Kýč“ ale nevchází do muzea jako takový. Bývá zpravidla ve službách subverze, ironie, parodie, anti-umění či jiné umělecké ideologie. Jak uvidíme v kapitole o pop artu, využít kýč či použít určitých jeho principů není to samé co kýč sám o sobě.

Protože nevíme, co přinese umění zítřka, vezměme v úvahu možnost, že skutečný kýč (tj. kýč jako takový) muzea již opravdu dobyl. Představme si, že klasické a kanonizované umění bylo z muzeí vytlačeno a že se společnost těmto změnám přizpůsobila. Její kulturní elita již netrpělivě očekává další vernisáž trapaslíků, opentlených kořátek a jelenů troubících na pasece, zatímco ti, kteří se dříve kochali kýčem, si nyní věší na stěny obrázky Giotta, Tiziana, Moneta, Kokoschky, Picassa a podobné marginálie. Potvrdila by tato revoluce, že kýč je kategorií sociologickou a že jej nelze charakterizovat pomocí žádných imanentních vlastností? Myslím, že ne. I v tomto případě bychom totiž museli poukázat na určité strukturální rysy těch i oněch prací, ať již jen proto, abychom mohli konstatovat zásadní změny ve společenských preferencích. I kdyby relevantní společenské vrstvy začaly od zítřka projevovat ten samý poměr, který dříve zaujímali ke kýči, k naprosto jiné skupině prací, abychom tuto změnu byli schopni popsat, museli bychom předem skupiny těchto objektů identifikovat způsobem, který je na těchto preferencích nezávislý. *Identifikace imanentních vlastností kýče je tudíž nezbytná i k pochopení jeho sociologických aspektů.*

\*

Tato studie se vztahuje k otázce ontologické existence estetických hodnot podobným způsobem, jakým se vztahuje významný současný americký filosof Hilary

Putnam k hodnotám vůbec.<sup>14</sup> Putnam poukazuje na to, že přestože žádné zdůvodnění hodnotových soudů není nikdy definitivní, nelze hodnoty ani obejít, ani je redukovat na společenské preference. Ukazuje, že přestože rozlišení mezi faktem a hodnotou není metafyzicky dáno, je nezbytným předpokladem jakékoli racionální diskuse. Tvrzení, že hodnoty jsou „ontologicky podezřelé“, že neexistují empirická fakta, která by mohla mít váhu v axiologických sporech, Putnam zpochybnil, když ukázal, že to, co je považováno za fakt, samo závisí na přijatém systému hodnot, právě tak jako to, co nazýváme hodnotami, závisí na přijatém systému relevantních „faktů“.

Není však všeobecně známo, že antropologové, sociologové i někteří kulturologové již jednoznačně dokázali, že všechny normy a hodnoty jsou relativní? Ne tak úplně; či spíše to záleží na tom, jak rozumíme pojmu „relativní“. V čem vlastně spočívá argument relativistů?<sup>15</sup>

Estetičtí relativisté zpravidla citují příklady estetických soudů, které se od našich radikálně liší. Ukazují pak, jak jsou tyto soudy zcela opodstatněné v rámci svých vlastních standardů a norem. Dokládají (pokud jsou jejich příklady přesvědčivé), že to, co podle našich norem považujeme za esteticky defektní, může být podle norem jiných naprosto správné. Až potud je vše v pořádku. Problém je v tom, že z těchto příkladů často vyvozují nesprávné závěry. Jde zvláště o závěr, že *všechno je relativní*, čímž se míní, že nelze vůbec určit, co je esteticky dobré a co špatné. Jejich motivace jsou mnohdy chvályhodné: chtějí nás přesvědčit, abychom se přestali dívat spatra na jiné kultury, a to zpochybněním naší víry v nadřazenost hodnot naší kultury.

Jejich argument je bohužel popletený. Vyplývá z něj, že to, co je esteticky dobré či špatné, závisí na určitých normách. Nevyplývá z něj neexistence nebo



absence smyslu esteticky dobrého či špatného. Základní struktura relativistického argumentu vypadá takto: estetické soudy, které se od našich liší, nejsou objektivně horší (protože nic takového jako objektivně horší či lepší neexistuje): jsou tudíž právě tak dobré jako ty naše, a proto je nelze kritizovat (podceňovat, zesměšňovat či jimi opovrhovat).

Argument vypadá jednoduše, je však na hlavu postavený. Jeho závěr totiž vyžaduje, aby „právě tak dobré“ znamenalo *objektivně* právě tak dobré.<sup>16</sup> Kámen úrazu je v tom, že to, co vyplývá z neexistence objektivních hodnot, *nemůže být*, že všechno je „právě tak dobré“, ale že „právě tak dobré“ neexistuje či nemá smysl. Kdyby hodnoty skutečně byly naprosto nahodilé a relativní, proč bychom nemohli podceňovat či zesměšňovat jakékoli soudy či ničit kulturu, jak se nám zlíbí?

Existují naštěstí lepší důvody pro kritiku elitismu a kulturního imperialismu než popření objektivních hodnot. Relativista to asi myslí dobře, vybral si ale špatný argument. Další pojem, který zašmodrchal, je pojem „relativní“. Co jeho příklady potvrzují, je „objektivní relativismus“ Johna Deweye: určité věci jsou správné – tj. *objektivně správné* – v rámci určitých norem a nesprávné – tj. *objektivně nesprávné* – v rámci norem jiných; tyto relevantní normy tvoří kultura společnosti. Mezi tímto pojetím a tvrzením, že hodnoty jsou „relativní“ ve smyslu, že jsou zaměnitelné (tj., že otázka hodnot je analogická s otázkou, zdali má někdo radši zmrzlinu s příchutí kakaovou či vanilkovou), je však podstatný rozdíl.<sup>17</sup>

Nekritický předpoklad, že hodnoty naší společnosti či její elity jsou lepší než jiné, nepochybně zavání dogmatismem. Tvrzení, že všechno je právě tak dobré (či špatné) jako všechno ostatní, je však neméně dogmatické a mnohem patrněji nesprávné.<sup>18</sup> Nutno si všimnout též toho, že bez předpokladu, že některá díla jsou

lepší než jiná, bychom nebyli schopni vysvětlit, co je umění, jeho dějiny či kultura vůbec. Tento předpoklad se jako bumerang vrací i k těm teoriím, kterým tak záleželo na tom, aby jej odhodily co nejdále. Hodnoty a hodnotové soudy jsou totiž nezbytným předpokladem samotného pojmu *kompetence*, jenž je předpokladem koherentního popisu jakékoli společenské aktivity (nejen aktivity umělecké). Bez pochopení normativních konotací tohoto pojmu bychom totiž nebyli schopni vysvětlit nejen elementární kategorie naší kultury, ale ani ty nejzákladnější společenské činnosti, na kterých je založena každá (více či méně) fungující společnost.

Chtěl bych se zde ještě vyjádřit k námitce, se kterou jsem se při různých příležitostech již nejednou setkal: jakým právem, ve jménu jaké autority, si dovoluji tvrdit, že díla, která se tolik líbí tolika lidem, jsou esteticky defektní a umělecky bezcenná. Není to klasický příklad etnocentrismu, elitismu a arogance?

Domnívám se, že ne: či spíše, že věci se mají trochu jinak. Sám pojem kýč – nikoli jeho analýza – již v sobě nese pejorativní (či, chcete-li, arogantní, elitistické, etnocentrické) konotace. Tento pojem má svůj ustálený význam: označuje věci, které se mnohým líbí, zároveň jsou však též kulturní elitou společnosti zavrhovány. Kdokoli tohoto pojmu užívá, implikuje (ať chce či nechce) negativní soud o věcech, které se mnohým líbí. V tomto smyslu prostě kýč *je* elitistickým pojmem, a pokud se jeho význam nezmění, pak takovým i zůstane.

## Část první / CO JE TO KÝČ?

*Romantismus již zastaral, symbolismus a surrealismus zajímal vždy jen nepočetnou elitu, kýč je však všude; ještě zjevnější a nezničitelnější dnes, kdy přímo kvete v civilizaci založené na nadměrné spotřebě.*

Jacques Sternberg

Jedna z otázek, která často vyvstává ve spojení s kýčem, je, zdali je kýč průvodním jevem modernismu, nebo jestli provází umění od jeho počátků. Je kýč historicky datován? Objevil se někdy před sto padesáti lety, nebo je tak starý jako umění samo?

Většina autorů, kteří se touto otázkou zabývali, soudí, že kýč je jevem poměrně nedávným. I když se důvody a příčiny, na něž poukazují, různí, lze rozeznat dvě základní roviny argumentace. Ti, kteří se soustřeďují na sociologické aspekty kýče, zdůrazňují, že podmínky jak jeho geneze, tak i jeho obliby dozrály až v době moderní.<sup>1</sup> Poukazují na vznik středních vrstev a buržoazie, urbanizaci, příliv venkovského obyvatelstva do měst, úpadek vlivu aristokracie, zvýšení vzdělanosti proletariátu, dezintegraci lidového umění a kultury, sériovou výrobu a technologický rozvoj. Clement Greenberg, který má za to, že kýč vzniká simultánně s modernismem, například jednoznačně tvrdí, že „kýč je produktem průmyslové revoluce“.<sup>2</sup>

Autoři, kteří se více zajímají o umělecko-historické, stylistické a estetické aspekty kýče, jej zase považují za odnož romantismu.<sup>3</sup> Hermann Broch míní, že „všechny druhy kýče [...] vděčí za svou existenci specifickým formám romantismu“. Romantismus je podle Brocha „matkou kýče“, a dodává, že „někdy se dítě své matce natolik podobá, že je od sebe stěží rozeznáme“.<sup>4</sup>

Tyto dvě linie se vzájemně doplňují: shodují se na období počátku kýče. Jejich stanovisko se zdá být dále potvrzeno tím, že není známo, že by termín „kýč“

byl kdekoli použit před druhou polovinou devatenáctého století.

Tezi o modernosti kýče však nepřijímají všichni. Arthur Koestler například poukazuje na Petroniův popis vkusu nově vznikající třídy kupců v *Hostině Trimalchionově*, v němž prý nepopisuje nic jiného než kýč,<sup>5</sup> a Susan Sontagová říká totéž o Cervantesovi, který se vysmíval rytířským romancím z konce sedmnáctého století.<sup>6</sup>

Je jasné, že v otázce historických počátků kýče mohou rozhodnout pouze historikové. Chtěl bych se k ní nicméně vyjádřit několika poznámkami, neboť se domnívám, že v obou protichůdných stanoviscích je více než zrnko pravdy a že je nemusíme považovat za tak protichůdná, jak se na první pohled zdají.

Kýč, jak jej dnes známe, nemůže být zcela oddělen od společensko-ekonomických podmínek popisovaných těmi, kteří jej chápou jako produkt průmyslové revoluce. Výše citovaná fakta jsou nesporně relevantní pro pochopení všudypřítomnosti kýče v naší společnosti. Je také zřejmé, že ze všech historických uměleckých směrů je to právě romantismus, který vytvořil nejurodnější podmínky pro jeho rozmach. Lze stěží popřít, že romantismus zdůrazňující dramatické efekty, patos a sentimentalitu, sdílí s kýčem určité esenciální rysy. Z toho, že kýč je pojmem relativně novým, pravděpodobně též vyplývá, že pro něj v dřívějších dobách nebyla tak akutní potřeba. Popření existence kýče před devatenáctým stoletím je však příliš silným tvrzením.

Pokusy o to ukázat, že kýč existoval ještě předtím, než existoval pojem kýč, přirozeně narážejí na určitý problém. Otázka totiž nezní, zda můžeme v dávnější minulosti nalézt něco, co bychom *dnes* nazvali kýčem. (Možná, že nám v tom brání úcta k historii – ke všemu, co je více než dvě stě let staré.)<sup>7</sup> Otázkou je, zdali lze nalézt (v obdobích předcházejících romantismu)

díla, která byla považována za kýč *ve své době*. Problém je samozřejmě v tom, že nelze dokázat, že pokud by v té či oné době termín „kýč“ existoval, bylo by tak to či ono nazýváno. Užil by Petronius termínu „kýč“ v tom samém významu, jako jej užíváme dnes? Na tuto otázku lze odpovědět pouze, že *nevíme*. Co víme je, že popisoval díla, která se těšila velké popularitě, přestože byla nevkusná (alespoň dle jeho soudu či soudu elity, kterou reprezentoval),<sup>8</sup> tj. díla, která byla velmi oblíbená navzdory své umělecké bezcennosti (či právě díky ní). Není to však právě ta kategorie, do které kýč zapadá? Otázka tudíž zní, zdali ti, kteří míní, že je anachronismem mluvit o kýči dříve než v devatenáctém století, chtějí říci, že špatný vkus začíná také modernismem. Někteří autoři to skutečně tvrdí. Gillo Dorfles například říká, že „v žádném dřívějším období nenajdeme nic, co bychom mohli označit za ‚špatný vkus‘ – neboli kýč“.<sup>9</sup> Tento závěr je dosti překvapující. Proč má být tak univerzální jev, jakým je špatný vkus, vymožeností moderní doby? Dorfles vysvětluje:

V předchozích historických obdobích, zvláště v době antické, mělo umění naprosto jinou funkci než v době naší; bylo spojeno s náboženskou, etickou či politickou tematikou, což jej činilo „absolutním“, neměnným, věčným (samozřejmě vždy v rámci jeho kulturně-sociálního kontextu).<sup>10</sup>

Je jistě pravda, že umění sloužilo různým mimouměleckým účelům. Jeho estetická funkce byla často podřízena funkci ceremoniální, náboženské, etické či politické. To však neznamená, že jeho estetické aspekty byly přehlíženy, že umělce nezajímala estetická kvalita jejich prací či že se nezajímali o „problematiku vkusu“. Dorfles však právě toto popírá:

[...] mluvíme-li o umění minulosti [...], musíme aplikovat naprosto jiná kritéria, než užíváme dnes; z tohoto důvodu je též absurdní mluvit o „špatném vkusu“ ve spojení s uměním minulosti, které se problematikou vkusu nikdy nezabývalo.<sup>11</sup>

Máme věřit tomu, že Michelangela či Praxitela nezajímaly estetické kvality jejich prací? A jak máme rozumět Vasariho chvále a kritice umělců, o kterých psal? Diskuse o podstatě krásy jsou skoro tak staré jako filosofie sama a otázky týkající se vkusu ve vztahu k umění jsou v odborné i jiné literatuře natolik hojně dokumentovány, že nepotřebují další argumentaci. Špatný vkus, stejně jako špatný úsudek, jsou tak univerzálními lidskými nedostatky, že si lze stěžít představit, že by se objevily až v posledních sto padesáti letech.

I pokud špatný vkus není výdobytkem modernismu a přestože lze nalézt kýč i před vznikem romantismu,<sup>12</sup> je jasné, že kýč se stal všeobecným a rozšířeným jevem se silným dopadem na masovou kulturu až v druhé polovině devatenáctého století a že jeho vliv od té doby neustále stoupá. Ať už je historicky novější, nebo je tak starý jako umění samo, jedno je jisté: kýč se stal nedílnou součástí moderní kultury a vzkvétá dnes více než kdykoli dříve. Najdete jej všude. Vítá vás v restauraci, směje se na vás v bance, z reklamních panelů i ze stěn čekárny u zubaře. Zdá se, že fenomenální úspěch *Dallasu* a *Dynastie* již potvrdil prorockou poznámku Milana Kundery, že „bratrství všech lidí světa bude možno založit jen na kýči“.<sup>13</sup> „Masová přitažlivost těchto televizních seriálů překlenula rozdíly tradic, ideologií, náboženství a kultur. Byly sledovány se stejnou návykovou náruživostí co největšího počtu lidí,“ říká Kundera. „Estetika masmédií se nutně stává estetikou kýče, a tím, jak masmédiá víc

a víc pronikají do našeho života, stává se kýč naším estetickým a morálním kódem.“<sup>14</sup> Kýč se stal ostudou moderní kultury a lehce zasažitelným cílem pro ty, kteří ji chtějí zdiskreditovat. „Kýč není omezen na několik málo kategorií,“ říká Jacques Sternberg. „Již dávno dobyt svět. Kdyby u nás přistáli Marťané a nezapjatě se podívali na naši planetu, nazvali by ji kýčem.“<sup>15</sup>

Je Sternbergovo tvrzení přehnané? Možná. I dnešní doba produkuje hodnotná díla ve všech uměleckých žánrech. Sternberg však nepřehání příliš. Kdyby se o „uměleckých dílech“ rozhodovalo demokraticky – tj. podle toho, kolika lidem se líbí – kýč by snadno zvítězil nad každou konkurencí.

Ačkoli je kýč jedním z charakteristických jevů moderní kultury, teoretických prací mu bylo věnováno velmi málo. Vzhledem k tomu, že je především kategorií estetickou, překvapí, že pozornost, které se mu dostává, přichází spíše od historiků, sociologů, spisovatelů a uměleckých kritiků než od estetiků a filosofů umění. Existují velmi zajímavé studie o vztahu mezi kýčem a politikou, zvláště politikou totalitní. Milan Kundera odhalil kýč jako jeden z hlavních nástrojů ovládnutí mas v období komunismu<sup>16</sup> a Saul Friedlander ukázal, jak důležitou roli hrál při mobilizaci mas v hitlerovském Německu.<sup>17</sup> Otázka, jak kýč tyto zázraky dělá, která je, podle mého názoru, v podstatě otázkou estetickou, nebyla však plně zodpovězena. Totéž platí o otázce, proč je kýč esteticky defektní. V antologii *Kýč*, redigované Gillem Dorflesem, najdeme studie, které se zabývají projevy kýče ve všech uměleckých žánrech.<sup>18</sup> Jejich autoři samozřejmě považují kýč za esteticky defektní, nevysvětlují ale, v čem jeho defektnost spočívá. Zajímavě pojednávají o těch aspektech a podmínkách, které vedly ke vzniku kýče a k jeho rozšíření. Nevysvětlují však, co je jeho podstatou z hlediska estetického. Společně

sko-ekonomické faktory mohou objasnit, proč kýč pro svůj rozmach našel úrodnou půdu, nevysvětlují ale ani jeho přitažlivost, ani jeho defektnost. Účelem této studie je tuto mezeru vyplnit.

Vzhledem k rozšíření kýče vyvstává otázka, proč byl estetiky tak zanedbán. Jedním z důvodů asi bude, že z hlediska současné estetiky, která se orientuje převážně na filosofii umění, se kýč – považovaný nanejvýše za periferní jev – zdá být pro tuto disciplínu nezajímavý. Estetikové se vždy více zabývali otázkami typu, co je to krása, než otázkami typu, co je to ošklivost. Otázky jako, co dělá dobré umění dobrým, na sebe upoutaly veškerou pozornost, zatímco otázky typu, co dělá špatné umění špatným, byly naprosto zanedbány. Ti filosofové, kteří se zabývali problémy estetické hodnoty, se téměř výlučně soustředili na analýzu uměleckého úspěchu, zatímco rozbor uměleckých neúspěchů byl přenechán uměleckým kritikům, jako by bylo jasné, že zde zajímavé teoretické otázky nevystávají. Pokud je důvodem k zanedbání kýče skutečně předpoklad, že jeho analýza zajímavé teoretické problémy nepřináší, nebo že nemůže přispět k porozumění umění, doufám, že bude touto studií zpochybněn.

Motivací pro napsání této knihy nebylo jen přesvědčení, že bychom se měli snažit pochopit jev, který je v současné kultuře tak rozšířený, ale též názor, že analýza jevu, který hraničí s uměním, může přispět k porozumění umění samotnému. Přijímám zde metodologické pravidlo, že zkoumáním mezních případů systému zkoumáme vlastně principy systému samotného: „Protože systém jakékoli klasifikace je založen na jeho výlučnosti,“ říká Jonathan Culler, „abychom jej pochopili, musíme zkoumat to, co jím bylo vyřazeno či co s ním hraničí. Abychom pochopili gramatiku jazyka, musíme zkoumat negramatické věty. Abychom pochopili základní předpoklady dané



společnosti, musíme zkoumat, co je v ní ,nemyslitelné‘. “<sup>19</sup>Podle tohoto pravidla můžeme tudíž očekávat, že systematická analýza kýče může též objasnit určité otázky týkající se umění jako takového.

\*

Jak jsme již řekli, termín „kýč“ je poměrně nový. Podle Matei Calinescu „začal být užíván ve slangu malířů a obchodníků s uměním v šedesátých či sedmdesátých letech minulého století v Mnichově a znamenal něco jako ,umělecký drek““. <sup>20</sup> Později tento výraz pronikl do dalších evropských jazyků a koncem dvacátých let se stal mezinárodním pojmem.

Etymologové se dosud nedohodli na jeho pravém původu. Někteří soudí, že slovo „kýč“ vzniklo z anglického výrazu „sketch“ (náčrt, skica) zkomoleného německou výslovností. <sup>21</sup> Jiní ho spojují s německým slovesem „verkitschen“ (zlevnit či znehodnotit). <sup>22</sup> Ludwig Giesz má za to, že „kýč“ je odvozen od slovesa „kitschen“, znamenajícího „den Strassenschlam zusammenscharren“ – něco jako shrabovat bláto z ulice. <sup>23</sup> Existují také dohady, že „kýč“ vznikl inverzí francouzského výrazu „chic“. Odborníci se nicméně shodují v tom, že od svého zrodu v druhé polovině devatenáctého století má tento pojem jasné negativní konotace. „Bez ohledu na kontexty jeho použití,“ říká Matei Calinescu, „implikuje pojem kýč vždy estetickou neadekvátnost.“ <sup>24</sup> Jsme toho svědky i v každodenní lingvistické praxi. Lidé často říkají, že kýč je skicovitý, schematický, levný, že je to umělecký odpad – pravý opak toho, čemu se říká *chic*. Nahlédneme-li do slovníků, najdeme tam výrazy jako „bezcenné umění“, „umělecký odpad“ či prostě „špatné umění“. Je však jasné, že „kýč“ a „špatné umění“ nejsou synonyma. I když je nesporné, že kýč je defektní, ne všechno špatné umění je kýč. Kdybych se pokusil namalovat svou tchyni, nemyslím, že by byl čtenář uchvácen. Nenazval by

to však kýčem. Kýč nelze ztotožnit s uměleckým neúspěchem, s něčím, co se jen jaksi nepovedlo.

Zvláštnost kýče spočívá v tom, že je přitažlivý a podbízivý. Lidem se líbí. Jistě ne všem; statisticky je však jeho úspěch nesporný. Možno ho měřit i komerčně; kýč na trhu úspěšně konkuruje „serióznímu umění“. Jeho masová přitažlivost je komerčně využívána reklamními společnostmi k propagaci konzumního zboží právě tak, jako je využívána politickými stranami k propagaci jejich ideologií. (Oficiální umění třetí říše či sovětského Ruska může posloužit jako ilustrace.)

Tyto závěry poukazují na dvě základní fakta: 1) kýč má nespornou masovou přitažlivost; 2) přes tuto přitažlivost je (umělecky vzdělanou elitou společnosti) považován za defektní. Tato fakta vyvolávají dvě korespondující otázky:

1) V čem spočívá líbivost a přitažlivost kýče?

2) V čem spočívá jeho estetická defektnost?

Adekvátní teorie by tudíž měla současně vysvětlit, proč se kýč líbí i proč je kýč esteticky špatný.

Mezi tím, že je kýč esteticky špatný, a tím, že je líbivý, existuje určité napětí. Je-li totiž přitažlivost kýče skutečně přitažlivostí estetickou, proč má být esteticky bezcenný?

Toto napětí bychom mohli odstranit, kdybychom prokázali, že přitažlivost a líbivost kýče nemají estetický charakter. K tomu bychom však museli dokázat, že přístup konzumenta kýče ke kýči není přístupem estetickým. Museli bychom ukázat, že konzumentův prožitek kýče není prožitkem estetickým, že tomu, komu se kýč líbí, neposkytuje estetické uspokojení. Lze to však dokázat?

Ve *Filosofické encyklopedii* čteme, že estetický přístup či estetické vnímání objektu spočívá v tom „vnímat jej pro sebe sama, ne jako prostředek k jinému účelu“.<sup>25</sup> Kýč tuto podmínku splňuje. Ti, kterým se kýč

líbí, jej hodnotí pro sebe sama, ne jako prostředek k dosažení něčeho jiného. Jejich zájem o kýčovitě obrázky je zájmem o ně samotné. Může se jevit i jako esteticky čistší než zájem znalců o seriózní umění. Na rozdíl od mnoha „milovníků umění“, kteří kupují obrazy v prestižních galeriích, milovníkovi kýče záleží více na obraze samotném než na reputaci jeho tvůrce či společenském postavení, které mu koupě zajistí. Obraz si koupí, protože se mu líbí. Nezajímá ho, zdali peníze výhodně investoval (což mnohé „milovníky umění“ zajímá nejvíce). Zdá se též, že svým konzumentům kýč poskytuje ten samý druh prožitku, jaký jiným poskytuje umění. Připustíme-li však, že líbivost kýče je vlastností či hodnotou estetickou, přestává být jasné, proč je kýč esteticky nehodnotný.

Tento problém nemusí znepokojoovat skeptika, který je přesvědčen, že „krása netkví ve věcech samých, ale pouze v povědomí těch, kdo ji tak spatřují“.<sup>26</sup> Problém, jak sloučit masovou přitažlivost kýče s tím, že jím elita opovrhne, pro radikální relativisty či subjektivisty nevyvstává. Nepovažují totiž estetické soudy za výroky o uměleckých dílech, ale za pouhé vyjádření subjektivních preferencí.<sup>27</sup> *De gustibus non est disputandum*. Právě tak jako má někdo radši kávu než čaj, má někdo radši kýč než seriózní umění.

Co však dělat v případě, nechceme-li přijmout radikální subjektivismus či relativismus tohoto druhu? Lze sloučit masovou přitažlivost kýče s jeho zavržením kulturní elitou, aniž bychom interpretovali estetické soudy pouze jako autobiografické výpovědi o osobních preferencích?

Nabízí se další jednoduché řešení. Otázka, jak je možné, že se tolika lidem líbí něco, co je špatné, bývá často degradována s poukazem na to, že zde žádný skutečný problém není. To, že je kýč špatný, je prostě fakt. A to, že se tolika lidem líbí, je zase prostě dáno

tím, že mnoho lidí má špatný vkus. Důkaz: vždyť se jim líbí kýč!

Toto pojetí se od estetického relativismu a subjektivismu liší tím, že estetické diference dostávají normativní (či elitářský) podtón. Náš problém však doopravdy neřeší. Rovnítko mezi kýčem a špatným vkusem totiž vůbec nevysvětluje, v čem spočívá jeho líbivost. (Konceptce, podle které tkví přitažlivost kýče v jeho estetické špatnosti, se naopak jeví poněkud perverzní. Proč se má líbit něco, co je špatné?) Toto pojetí též nevysvětluje, v čem tato estetická špatnost kýče spočívá. Vysvětlení, že líbivost kýče je v tom, že se lidem líbí, a jeho špatnost ve špatném vkusu mas, by možná nadchlo sociologa umění, z filosofického hlediska však příliš objevné není.

Ztotožnění kýče se špatným vkusem je také problematické z hlediska empirického. Je nevkus nutnou a postačující podmínkou přitažlivosti kýče? Na to, abychom ukázali, že kýč je prostě projevem špatného vkusu, bychom museli dokázat, že jeho konzument dává jednoznačně přednost všemu, co je esteticky horší, před tím, co je esteticky lepší, a to mimo oblast kýče. Máme však pro takové zobecňující tvrzení dostatečné podklady? Není též jasné, zdali je „umělecky vzdělaná elita“ proti svodům kýče zcela imunní. I když nepovažujeme kýč za formu kvalitního umění, můžeme s klidným svědomím říci, že nás občas nedojme? Není to náhodou tak, že nás kýč spíše přitahuje, než odpuzuje? „Nikdo z nás není nadčlověk, aby unikl docela kýči,“ říká Milan Kundera. „I kdybychom jím sebevíc opovrhovali, kýč patří k lidskému údělu.“<sup>28</sup> Jakoby ozvěnou Kunderových slov říká Eugen Goodheart: „Musí být něco v nás všech, co si kýč žádá, co kýč potřebuje... apetit pro jeho spotřebu je nám všem vlastní.“<sup>29</sup>

Uspokojivé odpovědi na základní otázky, proč je kýč defektní, jak na nás působí a co je podstatou jeho

lívivosti, jsou podmínkami adekvátnosti každé teorie kýče. V odborné literatuře, kterou jsem měl možnost prostudovat, však doopravdy zodpovězeny nebyly. Platí to především o defektnosti kýče, která je spíše axiomaticky předpokládána než doopravdy vysvětlena.

Nežli však k těmto problémům zaujmeme stanovisko, musíme zodpovědět otázku ještě základnější: co je to kýč? Jedním z důvodů, proč dosud nemáme uspokojivou odpověď na výše uvedené otázky, je totiž hlavně to, že nemáme dostatečně jasný obraz podstaty jevu, kterým se zde zabýváme. V první části této studie proto navrhuji klasifikační definici kýče. Otázky týkající se jeho estetické defektnosti, jeho přitažlivosti a jeho „lživého charakteru“ budou podrobněji prozkoumány v části druhé.

## 1/ K problému definice

V knize *Vyznání* se svatý Augustin ptá, co je to čas. Dochází k závěru, že není-li tázán – ví, je-li tázán – neví. Podobně je tomu s kýčem. To, že tento pojem často používáme, vyvolává mylný dojem, že nám je jeho význam jasný. Jakmile se nás však někdo zeptá, co je to kýč, zjistíme, že nemáme uspokojivou odpověď. Zasvěceného čtenáře to asi nepřekvapí. Definovat kýč není lehké. Ti, kteří se o jeho definici pokoušeli, se shodují v tom, že jde o velmi svízelný problém. Autoři, kteří se tuto estetickou kategorii snažili analyzovat, dospěli brzy k názoru, že jde o koncept neobyčejně komplexní a eluzivní. Hermann Broch například začíná svou přednášku *Poznámky k problému kýče* slovy:

Nesmíte očekávat žádné uhlazené a rigidní definice... Jinak, obávám se, najdete na konci přednášky příliš mnoho nezodpovězených otázek.

zek, na které bych mohl odpovědět pouze třísvazkovým pojednáním, které však psát nehodlám.<sup>30</sup>

„Zabýváme se zde jednou z nejpodivnějších a nejneuchopitelnějších kategorií moderní estetiky,“ říká Matei Calinescu a pokračuje:

Stejně jako umění samo, jehož je jak imitací, tak i negací, nemůže být kýč definován z jednoho zorného úhlu. Stejně jako umění, či chcete-li anti-umění, vzpírá se kýč i jakékoli negativní definici; nemá totiž žádný jasný a vyhraněný protiklad.<sup>31</sup>

Vztah mezi kýčem a uměním skutečně není jednoduchý. Důvody, proč dodnes nemáme uspokojivou definici kýče, však myslím nevyplyvají jen z komplexnosti a eluzivnosti tohoto pojmu. Brochovo varování, abychom neočekávali žádné uhlazené definice, bylo v padesátých a šedesátých letech podpořeno vlivnými filosofickými argumenty, které dokazují, že definování estetických kategorií a pojmů jako takových není jen prakticky obtížné, ale *logicky nemožné*. Většina těchto argumentů byla zaměřena na vyvrácení aristotelského předpokladu, že aplikace pojmu se vztahuje k těm společným charakteristikám, které tvoří *podstatu* či *esenci* definovaného jevu. Anti-esencialistická revoluce analyticky orientovaných filosofů a estetiků (ovlivněných pozdními pracemi Wittgensteinovými) vyústila v přesvědčení, že estetické pojmy a kategorie nelze zobecňovat, že snahy o určení *podstaty* umění, dramatu, básně či kýče jsou založeny na logickém omylu. Lze zde uvést vlivné a často antologizované eseje jako „Pustota estetiky“ J. A. Passmorea<sup>32</sup>, „Role filosofické estetiky“ W. B. Gallieho<sup>33</sup>, „Je tradiční estetika založena na omylu?“

W. E. Kennicka<sup>34</sup>, „O tom, co je to báseň“ C. L. Stevensona<sup>35</sup>, „Účel definice uměleckého díla“ P. Ziffa<sup>36</sup> a „Role teorie v estetice“ M. Weitze<sup>37</sup>. Žádný z těchto autorů se sice nezabývá konkrétně pojmem kýč, ale protože „kýč“ je i podle jejich kritérií estetickou kategorií, závěry antiesencialistických argumentů by měly platit i pro něj.

Nejvlivnější formulaci antiesencialistického argumentu můžeme najít ve výše uvedeném eseji Morrise Weitze. Stěží nalezneme antologii moderní estetiky, v které by nebyl Weitzův často citovaný článek přetištěn. Snaží se v něm dokázat, že estetické pojmy a kategorie nelze definovat, protože entity, na které se tyto pojmy a kategorie vztahují, nemají společné vlastnosti. Estetické pojmy, říká Weitz, jsou svou podstatou „pojmy otevřené“, což znamená, že pro jejich použití nemůžeme nikdy stanovit nutné a postačující podmínky. „Estetici mohou poukazovat na určité podobnosti, nikdy se jim však nepodaří stanovit postačující a nutné podmínky.“<sup>38</sup> Vliv antiesencialistických argumentů, který je dodnes patrný, způsobil odklon od snahy definovat estetické pojmy. Vyplývá z nich totiž, že stanovení definujících charakteristik není jen (vzhledem ke komplexnosti definovaných entit) prakticky obtížné, ale též logicky nemožné.

Další známý argument, z kterého také nepřímou vyplývá, že pojem „kýč“ nelze definovat, přinesl Frank Sibley.<sup>39</sup> Zatímco Weitzův argument se soustřeďuje na údajnou nemožnost formulování podmínek nutných, argument Sibleyho je namířen proti podmínkám postačujícím. Dochází k závěru, že „nelze vymezit mimoestetické vlastnosti, které by mohly tvořit *postačující podmínku* pro aplikaci estetických pojmů“, protože „estetické pojmy nejsou v tomto smyslu řízeny pravidly“.<sup>40</sup> Sibley tvrdí, že ačkoli estetické vlastnosti uměleckého díla závisí na jeho vlastnostech

mimoestetických (konkrétní konfigurace barevných skvrn na plátně je to, co činí obraz dynamickým, lyrickým, kýčovitým atd.), neexistují obecná pravidla, která by umožňovala určit vlastnosti estetické z vlastností neestetických. Důvodem je, že konfigurace neestetických vlastností díla, na kterých závisí jeho vlastnosti estetické, je v každém případě jedinečná. Jakákoli zobecnování v oblasti estetiky jsou tudíž vždy odsouzena k neúspěchu.

Platnost výše uvedených argumentů by tedy nejen vysvětlila, proč dosud definici kýče nemáme, ale též proč ji nikdy mít nebudeme. Jsou tudíž v přímém rozporu s tím, o co se chci v této studii pokusit, tedy nejprve podrobit tyto argumenty analýze a ukázat, že jsou neplatné, nebo alespoň na náš případ neaplikovatelné. Jejich zpochybnění však vyžaduje pečlivý rozbor všeobecnějších filosofických otázek, které by odvedly pozornost od hlavního tématu. Proto jsem posunul kritiku těchto argumentů na konec knihy do dodatku.

## 2/ **Tematika kýče**

V následujících třech kapitolách chci navrhnout definici pojmu kýč. Bude formulována pomocí tří nutných podmínek, které budou společně tvořit též podmínku postačující. Měla by zodpovědět naši první otázku: v čem spočívá přitažlivost kýče. Snad nám též naznačí odpovědi na další otázky: v čem spočívá jeho estetická defektnost a je-li jeho přitažlivost vlastností estetickou. Ucelenější odpovědi na tyto otázky vyžadují podrobnější a všeobecnější analýzu, která bude předmětem druhé části této studie.

Aby se pátrání po nutných a postačujících podmínkách aplikace pojmu kýč nestalo příliš akademickým, představme si následující praktickou situaci: naším přítelem je dovedný malíř, který dostane za úkol na-



malovat kýč. Nikdy však kýč neviděl, neví, co slovo „kýč“ znamená, a žádá nás o radu. Otázka zní: lze formulovat instrukce, jejichž důsledné provedení bude mít za výsledek kýč?

Můžeme-li rozlišit mezi tématem obrazu a způsobem jeho provedení, můžeme též rozdělit instrukce vztahující se k otázce *co* malovat, od instrukcí vztahujících se k otázce *jak* to namalovat. Otázka tedy zní: jaký druh témat a jaký způsob provedení se pro kýč nejlépe hodí.

Začneme s otázkou první. Vzhledem k tomu, že figurativní a abstraktní malba jsou dnes již stejně legitimní, měli bychom se nejprve zeptat, zdali má náš malíř malovat obraz figurativní, nebo abstraktní. Odpověď je, myslím, jednoznačná: figurativní obraz bude daleko lepším kandidátem než obraz abstraktní. O abstraktním díle málokdy řekneme, že je to kýč.

Další otázkou je, zda jsou všechna témata pro kýč stejně vhodná. Zdá se, že ne. Chundelaté koťátko s mašličkou, plačící chlapeček či obnažená dívka hrající na housle na pozadí přímořského západu slunce se jeví vhodnější než tovární komín, židle či hrnec. Nežli zvážíme, proč je tomu tak, vyjmenujme si některé další příklady typických témat kýče. Na kýčovitých obrazech figurují často štěňátka, koťátka, matky s dětátky, dlouhonohé dívky se svůdnými očima a smyslnými rty, palmové pláže při západu slunce, jeleni troubící na pasece, švýcarské krajinky s chaloupkami v horském panoramatu, líbající se dvojice v měsíčním šerosvitu, divocí hřebci cválající podél rozbouřeného moře, usměvaví žebráci, věrní psi s pohledem upřeným k nekonečnu... Čtenář by jistě mohl ve výčtu pokračovat.

Co mají tato témata společného? Společným jmenovatelem je silný emocionální náboj. Jsou nabitá emocemi, které vyvolají automatickou citovou odezvu. Témata, která jsou typickým kýčem zobrazována, jsou



*Dáma hrající na housle*

všeobecně považována za krásná (koně, dlouhonohé dívky), pěkná (západ slunce, květiny, švýcarské vesničky), roztomilá (koťátka, štěňátka) a silně citově zabarvená (matky s dětmi, plačící děti). Jasný citový náboj tématu, který působí okamžitou pozitivní odezvu, není však jen typickým rysem kýčovitých obrázků; je jejich podmínkou *sine qua non*.

Abychom se o tom přesvědčili, vezměme si obyčejné předměty z každodenního života, které žádný citový náboj nemají: například běžnou židli, ke které nejsme vázáni žádným zvláštním sentimentem. Není samozřejmě těžké namalovat špatný obraz takové židle. Ať by se však náš malíř snažil sebevíc, kýč na toto téma nevykouzlí. Vezměme naopak téma, které vyvolává okamžitou emociální odezvu – chundelaté koťátko s mašličkou. Za předpokladu určité minimální technické dovednosti nejenže není těžké koťátko zkýčovat, naopak je třeba značného důvtipu, abychom se v takovém případě kýči vyhnuli. Závislost kýče na citovém náboji tématu též vysvětluje, proč je tak obtížné vytvořit abstraktní kýč. Abstraktní konfigurace totiž jednoznačnou a okamžitou emocionální odezvu nevyvolávají.<sup>41</sup> Našemu malíři bychom tudíž měli poradit, aby si vybral téma se silným emocionálním nábojem, který vyvolá spontánní citovou reakci.

Dříve než přistoupíme k otázce, *jak* taková témata prezentovat, tj. ke stylistickým aspektům kýče, zvažme, jaké další vlastnosti by mělo téma mít a jaký specifický druh emocionální odezvy by mělo vyvolávat. Vezměme například téma plačícího chlapečka. Náš malíř by si měl vybrat dítě roztomilé. Pláč dítěte by neměl být hysterický, spíše takové tiché pobekávání – sem tam slzička. Měl by apelovat na rodičovské city a vyvarovat se všech nepříjemných a znepokojujících prvků skutečnosti. Měl by zdůraznit ty aspekty, s kterými se můžeme snadno identifikovat.

Podstatou kýče je ujistit konzumenta v jeho předpokladech, nikoli mu je zpochybnit.

Důležitým prvkem je též mládě. Štěňátka působí lépe než psi, koťátka lépe než kočky. Úspěch kýče závisí také na univerzálnosti pocitů, které vyvolává. Typického konzumenta kýč nejen potěší, ale též ubezpečí, že jeho reakce je ta správná. Ví, že je pohnut stejným způsobem jako všichni ostatní. Tento důležitý psychologický aspekt kýče trefně postihl Milan Kundera v často citované pasáži o dvou slzách:

Kýč vyvolává těsně po sobě dvě slzy dojetí. První slza říká: jak je to krásné, děti běžící po trávníku! Druhá slza říká: jak je to krásné být dojat s celým lidstvem nad dětmi běžícími po trávníku! Teprve ta druhá slza dělá z kýče kýč.<sup>42</sup>

Kýč se nesnaží vyvolat nové potřeby, vzbuzovat nová očekávání. Jeho cílem je uspokojit pouze ty, které máme všichni. Neapeluje na individualitu, je živen univerzálními obrazy, jejichž emocionální náboj nalézá odezvu u nás všech. Protože se chce zalíbit co nejpočetnějším masám, musí najít společného jmenovatele jejich citu.

Témata, která jsme až dosud vzpomenuli, patří do kategorie, kterou lze nazvat *univerzální kýč*. Hrají na struny základních lidských instinktů a vyvolávají okamžitou nereflektivní odezvu bez rozdílu náboženského přesvědčení, politické orientace, rasové či národnostní příslušnosti. Využívají univerzálních motivů, jako jsou dítě, rodina, příroda, láska, sex, věrnost, nostalgie apod. Vedle univerzálního kýče existují však i vyhraněnější druhy kýče. I na to poukazuje Kundera, když píše:

Pramen kýče je kategorický souhlas s bytím. Ale co je základem bytí? Bůh? Člověk? Boj? Láska?

Muž? Žena? Názory na to jsou různé, a proto jsou i různé kýče: katolický, protestantský, židovský, komunistický, fašistický, demokratický, feministický, evropský, americký, národní, internacionální.<sup>43</sup>

Podle tematiky můžeme tudíž rozlišit různé druhy kýče s různými stupni univerzálnosti. Katolický kýč plastikových jezulátek, patetických panenek Marií a Ježíšů na kříži spojuje prvky univerzálního kýče se symbolikou křesťanskou. Komunistická varianta štěstím zářících dělníků a usměvavých kolchoznic též spojuje univerzální principy kýče s mytickými hodnotami radosti z práce a s nadšením pro budování beztřídní společnosti. Kapitalistický kýč produkovaný reklamními společnostmi používá naproti tomu třídních rozdílů a symbolů společenského postavení k vytváření iluzí a umělých potřeb, na nichž je založena konzumní společnost. Ještě specifitější je nacionalistický kýč využívající sentimentů spojených s národními symboly a vůdci (Mao Ce-tung v čele velkého pochodu, Lenin řečníčí k pracujícím lidu, dobřácký Hitler s dítětem v náručí). Mobilizace a manipulace mas diktátory jako Stalin, Hitler, Juan a Evita Peronovi nebo Saddám Husajn probíhaly a probíhají do značné míry právě prostřednictvím kýče. „Vlastenectví,“ píše Václav Černý, „bylo odjakživa zlatým dolem kýče, kýče všeho druhu, písemného, zpívaného, dramaticky představovaného, malovaného, tesaného, z kvádrů stavěného, pro mladé i staré: zde více než kde jinde bylo probouzení lásky k národu výnosným řemeslem.“<sup>44</sup>

Témata kýče se tudíž mohou různit v souladu s danou ideologií a tradicí. Konstantou zůstává, že konzument kýče není k tématu nikdy citově lhostejný.

Shrňme nyní to základní, co bylo na předchozích stránkách řečeno, v první nutnou podmínku kýče:

Kýč zobrazuje témata, která jsou všeobecně považována za krásná nebo která mají silný emocionální náboj.

### 3/ Identifikovatelnost

Zdá se, že první podmínka již sama nabízí odpověď na otázku, v čem spočívá masová přitažlivost kýče. Je prostá: kýč se lidem líbí, protože se jim líbí jeho námět, jehož emocionální náboj vyvolává pozitivní citovou odezvu. Tato podmínka však *sama o sobě* plnou odpověď nedává. Na něco jsme zapomněli, či spíše jsme učinili implicitním předpoklad, který je třeba přes jeho samozřejmost rozvést. Pozitivní odezva na zobrazené téma nezávisí jen na tom, *co* je na obraze zobrazeno, ale též na tom, *jak* je to provedeno. Téma musí být zobrazeno „zdařile“. Odezva na emocionální podtóny tématu předpokládá, že toto téma snadno rozpoznáme. Recipient musí být schopen dešifrovat konfiguraci barevných ploch a identifikovat v ní ono emocionální téma, ke kterému má dobrý vztah.

Kýč tuto podmínku splňuje vždy. U kýčovitých obrázků nejsme nikdy na pochybách, co zobrazují. Kdyby tomu tak nebylo, citový náboj tématu by se minul svým účinkem. Je tudíž zřejmé, že náměty kýče musí být snadno identifikovatelné. Otázka zní: čím je tato okamžitá identifikovatelnost dána?

Je jasné, že zobrazené téma musí být vytvořeno s určitou mírou dovednosti. Amatérské provedení, díky němuž by bylo stěží poznat, co obrázek znázorňuje, by žádoucí efekt nepřineslo. Vytvořit „kvalitní“ kýč není tak jednoduché, jak by se na první pohled mohlo zdát. Vyžaduje to značnou míru technické dovednosti. To jsme však již vzali v úvahu předpokladem, že náš hypotetický malíř nezbytnou míru technické dovednosti má. Dovednost však nestačí. Ne

každý slušně namalovaný západ slunce je nutně kýč. Co tedy dále poradit našemu malíři? Jaká jsou stylistická omezení kýče a jakými pravidly by se mělo řídit jeho provedení?

Dejme tomu, že jsme si zvolili plačící dítě nebo chundelaté koťátko s mašličkou. Lze na tato témata vytvořit kýč v jakémkoli uměleckém stylu? Clement Greenberg píše, že „kýč se mění podle stylu, zůstává však vždy stejný“.<sup>45</sup> Z toho bychom mohli vyvodit, že kýč je ke stylu indiferentní, že kýčovité chundelaté kočičky nebo plačící holčičky můžeme stejně dobře vytvořit v jakémkoli stylu. Tak tomu však není. Některé stylistické formy jsou pro kýč vhodnější než jiné. Šance našeho malíře na komerční úspěch budou o mnoho lepší, bude-li malovat ve stylu romantickém nebo socialisticko-realistickém, než kdyby zvolil kubismus či futurismus. Těžko si představíme kýč, ve kterém by plačící děvčátko bylo zobrazeno způsobem, kterým Picasso namaloval *Portrét Ambroise Vollarda*. Zkusme si představit, co by se stalo s naším opentleným koťátkem, kdyby bylo zobrazeno podobně, jako se Marcel Duchamp zhostil provedení svého *Aktu sestupujícího ze schodů*, nebo způsobem, kterým Severini zobrazil *Dámu s psíčkem*. I ta nejchundelatější kočička, rozložená do mnoha časoprostorových rovin tak, že jí můžeme napočítat sedmadvacet nožiček, by stěží uspěla. Důvod je zřejmý: ztížená identifikovatelnost daného tématu.

Tento poznatek může vést k závěru, že kýč musí být nutně realistický. Kubistická a futuristická zobrazení nám vskutku připadají jaksi nepřirozená a nerealistická. Je však kýč skutečně realistický?

Odpověď závisí na tom, co pod pojmem realismus rozumíme. Tradičně byl za realismus považován způsob zobrazení, který je „blízký skutečnosti“. Býval spojován s „věrností přírodě“ či „vizuálním reprodukováním reality“. Míra realismu byla považována za

míru podobnosti mezi skutečností a jejím zobrazením. Známý anglický historik umění sir Ernst Hans Gombrich však doložil, že přesvědčivost zobrazení má s reprodukováním skutečnosti pramálo společného.<sup>46</sup> Neméně věhlasný americký filosof Nelson Goodman dále ukázal, že podobnost není ani nutnou, ani postačující podmínkou úspěšného zobrazení a že realismus je právě tak závislý na stylistických konvencích jako kterékoli jiné způsoby zobrazení.<sup>47</sup> Nebudeme zde rozebírat komplexní filosofické otázky týkající se podstaty obrazového realismu. I z našeho přirozeného chápání, co je to realistické zobrazení, totiž vyplývá, že by bylo unáhlené identifikovat stylistické vlastnosti kýče s věrností skutečnosti. Oči, kterými na nás civí plačící dětičky z kýčových pláten, jsou disproporčně velké a slzy, jež roní, jsou většinou třikrát až pětkrát větší než slzy, které kdy ve skutečnosti uvidíme. Kýč také opomíjí detail. Může být tedy těžko realistický v tradičním slova smyslu. Může však být „realistický“ v pojetí Goodmanova konvencionalismu, podle kterého realismus „závisí na systému reprezentace, která je pro danou společnost v určité době *standardní*“.<sup>48</sup> V pojetí, ve kterém „realističnost zobrazení [...] nezávisí na napodobení, iluzi skutečnosti nebo na informativní přesnosti, ale na jeho zažitosti“, může být kýč skutečně chápán jako realistický. Vidíme-li „realismus jako věc návyku“, tj. že „míra realismu je závislá na zažitosti systému zobrazení“,<sup>49</sup> pak lze říci, že okamžitá identifikovatelnost kýče skutečně závisí na jeho realismu. Kýč totiž vždy používá těch nejkonvenčnějších, nejstandardnějších a nejvyzkoušenějších zobrazovacích formulí. Okamžitá identifikovatelnost tématu tudíž nespočívá v nějakém „kopírování přírody“, ale v konformitě s těmi nejzažítějšími zobrazovacími konvencemi doby. Jakýkoli odklon od těchto konvencí je pro kýč nežádoucí. Mohl by totiž klást na recipienta zbytečné nároky. Dešifrování obrazu





Pablo Picasso, *Portrét Ambroise Vollarda*

musí být automatické. Kýč musí promlouvat jazykem srozumitelným všem. Neměl by používat esoterického žargonu (jako například kubismus) či idiosynkratického dialektu (jako třeba Pollockovo biomorfické období). U kýče proto nikdy nenajdeme žádné stylistické inovace. Kýčař nikdy nemusel vysvětlovat, jakým způsobem je třeba jeho dílo pojímat. Kýč si nemůže dovolit nejasnost nebo nejednoznačnost.<sup>50</sup>

Okamžitá identifikovatelnost tématu kýče je tedy dosažena ustálenými zobrazovacími konvencemi doby. Přijetí těchto konvencí však zpravidla nepřispívá k umělecké zajímavosti díla. Originality a umělecké inovace, které jsou všeobecně považovány za pozitivní prvky uměleckých děl, je často dosaženo právě na úkor konformity s ustálenými reprezentačními konvencemi. Ty ponechávají určitý prostor pro uměleckou tvořivost. Prostor je však mnohdy tak saturován, že umělci cítí potřebu rozšířit jeho hranice, anebo je zcela ignorovat. Tak vznikají nové umělecké směry, které se zpravidla zpočátku setkávají s nepochopením.<sup>51</sup> Jedním z důvodů negativní reakce konzervativního diváka je to, že vidí nový způsob zobrazení jako „nesprávný“, „nepřirozený“, „nerealistický“. Podívejme se jen na jeden příklad. Následující pasáž je vyňata z recenze druhé impresionistické výstavy od kritika pařížského deníku *Le Figaro* Alberta Wolfa:

Ulice *La Peletier* má skutečně smůlu. Jako by nestačil požár v Opeře. Další pohromou je právě otevřená výstava – údajně výstava obrazů – v galerii Durand-Ruel. [...] Aberace domýšlivosti a šílenství, které tam můžete shlédnout, jsou vpravdě otřesné. Zkuste však panu Pissarovi vysvětlit, že stromy nejsou fialové a obloha nemá barvu másla, že to, co maluje, nikde neexistuje a žádný inteligentní člověk nemůže takové nesmysly strávit. ...Můžete pana

Degase přivést k rozumu a vysvětlit mu, že v umění jsou věci jako kresba, barva, technika a význam. [...] A mohli byste panu Renoirovi objasnit, že ženské tělo není rancem zahnívajícího masa posetým zelenými a fialovými skvrnami, které ukazují, v jakém stadiu rozkladu se maso nachází.<sup>52</sup>

To vše se přímo týká našeho tématu. Na této kritice je zajímavé, že díla impresionistů nezavrhuje z hlediska možných estetických nedostatků, ale pro neoprávněnost a nepřipustnost principu jejich zobrazení. V sedmdesátých letech devatenáctého století byla díla impresionistů skutečně považována za „nerealistická“, „nepřirozená“, „nesprávná“, za nepřipustný způsob zobrazení. Určité prvky a způsoby jejich provedení (např. výskyt zelené a fialové barvy v zobrazení aktu) totiž nepřispívaly k okamžité identifikovatelnosti tématu. Dnes, když jsme si již zvykli na způsob impresionistické malby, se nám jejich díla jeví jako naprosto přesvědčivá. Impresionismus se stal součástí našeho „realismu“.

Protože líbivost kýče závisí na emocionálním náboji jeho tématu, musí být téma snadno identifikovatelné. To, jak jsme viděli, lze nejlépe dosáhnout *příjetím* ustálených zobrazovacích konvencí doby. Bylo to však právě *odmítnutí* těchto konvencí, co impresionistům zajistilo jejich místo v dějinách umění. Podmínka okamžité identifikovatelnosti tématu je tedy v rozporu s uměleckou tvořivostí. Proto kýč není nikdy avantgardní; nedovolí si též použít stylu, který nebyl dokonale stráven. Může se k avantgardnímu směru připojit, až když tento styl ztratí svou svěžest a stane se přijatým standardem. Podmínka okamžité identifikovatelnosti tudíž vysvětluje ultrakonzervativní a stylisticky staromilský charakter kýče. To je též důvod, proč je kýč z uměleckého hlediska nezajímavý.

Našemu malíři bychom tedy měli poradit, aby se vyhnul jakýmkoli stylistickým inovacím a držel se těch nejsrozumitelnějších a nejzaběhnutějších zobrazovacích konvencí, aby považoval všechny prvky, které přímo nepodporují okamžitou identifikovatelnost zobrazeného tématu, za zbytečné a potenciálně škodlivé, neboť by mohly odvést pozornost od emocionálního náboje tématu a od asociací jím vyvolaných.

Shrneme-li předchozí úvahy do jedné věty, můžeme formulovat druhou podmínku kýče:

Téma zobrazené kýčem musí být okamžitě identifikovatelné.

Tato podmínka může být také považována za *nutnou podmínku* kýče, neboť jakákoli obtíž při identifikaci jeho tématu naruší jeho kýčový charakter.

#### 4/ Transformace asociací

V předchozích dvou kapitolách jsme stanovili dvě nutné podmínky kýče. Tvoří též společně podmínku postačující? Je zřejmé, že ne. Nejen kýč, ale též *Venuše Milétská*, *Goyova Maya*, *Manetův Bar ve Folie-Bergère* a mnoho dalších význačných uměleckých děl totiž splňují tyto dvě podmínky. Otázka tedy zní, čím se kýč liší od těch uměleckých prací, které zobrazují témata se silným emocionálním nábojem a jejichž provedení nevybočuje ze současně přijímaných zobrazovacích konvencí. Zamysleme se například nad výše zmíněným *Barem ve Folie-Bergère*. Námět tohoto obrazu – pohledná servírka za barovým pultem – je lehce identifikovatelný a snadno by se mohl stát tématem kýče. Čím se *Manetův* obraz od kýče liší? Podívejme se, jak tento obraz popisuje známý americký historik umění James Ackerman:

Pointou tohoto obrazu není, že vás informuje o baru, o servírce a jak to vypadalo ve Folie-Bergère. [...] tento obraz je destilací opojného prožitku, který můžeme sdílet s umělcem, v kterém kabaretní bar, láhve, sklenice, plynové lampy, anonymní servírka i odlesky v zrcadle ztrácejí svůj všední charakter a jsou vnímavým intelektem transformovány do magické podoby. Tento obraz nezobrazuje prostě bar. Předkládá nám produkt určité transformace. Ceníme si jej proto, že nám připomíná naše vlastní prožitky, kdy najednou vidíme, jak se každodenní svět, jakoby v extázi, změní. Toto zobrazení je však svou kvalitou našemu prožitku nadřazeno. Jakmile jsme byli jednou svědky této transformace, jsme ochotni nechat se okouzlit znovu a intenzivněji. Poznání tohoto obrazu může také způsobit, že budeme okolní svět vnímat jako krásnější. Hodnota Manetova díla spočívá tedy v určité konzervaci prožitku okolního světa... a v jeho zintenzivnění.<sup>53</sup>

Měli bychom si všimnout, že půvab tohoto obrazu ne parazituje (jako tomu bývá u kýče) na půvabu zobrazené servírky. Manetův obraz krásu sám vytváří. Jeho námět, jak říká Ackerman, je předkládán způsobem, který je našemu prožitku nadřazen. Ackerman upozorňuje na to, jak tento obraz naše prožitky transformuje a zintenzivňuje. Klíčovou větou zde je, že poznání obrazu může způsobit, že budeme okolní svět vnímat jako krásnější. Umělec transformuje téma svého zobrazení takovým způsobem, aby výsledný obraz evokoval cosi, čeho bychom si jinak nevšimli, cosi, co jsme předtím nepocítovali. Akcentováním jeho jedinečných a často přehlížených rysů nám odhaluje nové aspekty skutečnosti. Tuto funkci umění zdůraznil již John Dewey, když napsal: „Umění není skuteč-



Eduard Manet, *Bar ve Folie-Bergère*, 1881–82

nost, ale transformace skutečnosti, která v nově vytvořených relacích vyvolává novou emocionální odezvu.“<sup>54</sup>

Když na plátnech malířů rozeznáváme zobrazená témata, spontánně se nám vybavují prožitky a asociace, které jsou s těmito tématy spojeny. Běžné asociace vztahující se k tématu jsou z paměti vyvolány, jakmile toto téma v obrazu identifikujeme. To platí o všech druzích figurativních obrazech. Některé obrazy však tyto běžné asociace různými způsoby transformují. Standardní asociace mohou být kontemplací uměleckého díla značně zostřeny, zintenzivněny, obohaceny či jinak transformovány. „Když odcházíme z výstavy výjimečného umělce,“ říká Nelson Goodman, „svět, do kterého vcházíme, není totožný se světem, z něhož jsme přišli; vidíme všechno jinak: prizmatem umělcova díla.“<sup>55</sup> Obohacení a transformace asociací lze dosáhnout různými způsoby. Surrealismus například využívá napětí mezi zobrazenými tématy, jejichž detaily a způsob provedení svým naturalismem působí uklidňujícím dojmem, a jejich kombinací, která je zpravidla svou nepřirozeností znepokojující. Impresionisté nám rozložením objektu do fragmentujících tahů štětce a nesouvislých skvrn čistých prizmatických barev i zdůrazněním okamžitosti měnících se efektů dopadu světla nejen obohatili naše asociace, pomohli nám též vnímat okolní svět intenzivnějším a vytříbenějším způsobem. „Kdo, ne-li impresionisté,“ ptá se Oscar Wilde, „nám dal ty krásné hnědé mlhy, které se plíží ulicemi, obalují plynové lucerny a přeměňují domy v monstrózní stíny? Komu, ne-li jim... vděčíme za ty krásné stříbrné opary nad řekami...? Ta podivuhodná změna, která nastala v klimatu Londýna v posledních deseti letech, byla způsobena právě touto uměleckou školou.“<sup>56</sup> Oscar Wilde též jednou řekl, že v Londýně nebyla mlha, dokud ji Whistler nenamaloval.<sup>57</sup> V obdobném

smyslu Georg Schmidt a Robert Schenk poznamenávají, že „přestože barvou nasáklá atmosféra Paříže je starší než město samo, její osobitou krásu nám ukázali až impresionisté“.<sup>58</sup>

Je nutno zdůraznit, že naše smyslová zkušenost může být obohacena nejen radikálně novým pojetím zobrazení, ale i prostředky mnohem skromnějšími. Standardní asociace mohou být obohaceny i tím, je-li nám zobrazený objekt prezentován z neobvyklého zorného úhlu, který akcentuje některé jeho opomíjené aspekty. „I obrazy, které nejsou svým stylem revoluční,“ říká Nelson Goodman, „mohou mít vlastnosti, které nám umožňují vidět jinak, všimnout si rozdílů a dělat spojení, která jsme dříve nedělali, vidět věci v nových vztazích.“<sup>59</sup>

Způsoby, jakými obrazy obohacují či transformují standardní asociace, mohou být různé. Kýč však do této kategorie *nepatří*. Nevyužívá totiž možnosti strukturální elaborace, rozšíření a prohloubení výrazového potenciálu, zdůraznění jedinečných aspektů, interpretace a inovace. Asociace vztahující se k zobrazenému předmětu nejsou kýčem ani zostřeny, ani obohaceny či jinak transformovány. Zatímco umění naši smyslovou zkušenost světa zintenzivňuje, kýč ji uspává.

Našemu hypotetickému malíři bychom tedy dále měli poradit, aby usiloval o stereotyp. Daný námět by měl zobrazit tím nejstandardnějším a nejschematictější způsobem, který odhlíží od jakýchkoli individualizujících aspektů. Obraz by měl být naprosto explicitní a „jednorozměrný“. Žádné nejasnosti či dvojsmyslnosti, žádné skryté významy. Musí mít jen jednu interpretaci, kterou divákům vnutí. To, co v něm vidíme na první pohled, je vše, co vidět lze. S určitým zjednodušením můžeme říci, že pokud by k obrazům byly připojeny slovní jmenovky (jako např. „smutný klaun“, „plačící dítě“ atd.), mělo by platit ná-



sledující pravidlo: asociace vyvolané obrazem budou v podstatě stejné jako asociace vyvolané jmenovkou. Kromě zjevných rozdílů způsobených tím, že obraz a jmenovka jsou dvě naprosto různé věci, bude jejich výsledný dopad stejný. Jsou v tomto smyslu zaměnitelné.

Shrneme-li nyní, co bylo na předchozích stránkách řečeno, dostaneme třetí podmínku kýče:

Kýč substantivně neobohacuje asociace spojené se zobrazeným tématem.

## 5/ **Závěrečné poznámky**

Spojením tří navržených podmínek dostáváme definici kýče:

1) Kýč zobrazuje objekty nebo témata, která jsou všeobecně považována za krásná, anebo která mají silný emocionální náboj.

2) Tyto objekty a témata musí být okamžitě identifikovatelné.

3) Kýč substantivně neobohacuje asociace spojené se zobrazeným tématem.

První podmínka vymezuje třídu témat, která jsou pro kýč vhodná, zatímco další dvě omezují jeho stylistické vlastnosti a způsob provedení. Každá je podmínkou nutnou: pokud náš malíř nesplní kteroukoli z nich, nevyprodukuje kýč. Společně jsou tyto podmínky postačující: splní-li náš malíř všechny, vytvoří kýč.

Dvě pravděpodobné námitky. Definice, formulovaná pomocí nutných a postačujících podmínek, bude pochopitelně zjednodušující, neboť takto stavěné podmínky jsou příliš jednoznačné, rigidní a dichotomické. To samo o sobě se zdá být z následujících

důvodů nevyhovující: hranice kýče nejsou jasné a jednoznačné; kýč má mnoho mezních a sporných případů. Za druhé i v oblasti zcela jasných kýčů jsou některá „díla“ kýčovitější než jiná. Čistě vymežující definice s dichotomickými kritérii tudíž, jak se zdá, toto nebere v úvahu.

Je třeba připustit, že některé projevy kýče jsou kýčovitější než jiné a že existuje mnoho sporných případů. To však neznamená, že navrhovaná koncepce je z těchto důvodů neadekvátní. Je pravda, že definice je formulována v kategorických pojmech. Důvody jsou však pouze didaktické: jasnost a jednoduchost. Z kontextu by mělo být zřejmé, že tato kategorická formulace je pouze heslovitým shrnutím observací příslušných kapitol. Kritéria, která zde předkládám, však nemusí být chápána dichotomicky, neboť všechny tři podmínky jsou stupňovatelné. Některá emociálně zbarvená témata mají silnější náboj než jiná. Totéž platí o podmínce identifikovatelnosti a obohacení asociací. Navrhovaná charakteristika může být tudíž chápána v následujícím relativním smyslu: čím jasněji a jednoznačněji splňuje „dílo“ dané tři podmínky, tím jasnější a typičtější to bude kýč. Definice chápána v tomto smyslu se proto může vztahovat i na hraniční případy kýče. Může též sloužit k identifikaci kýčových elementů v dílech, která nejsou jasnými případy kýče.

Další námitka může být formulována podobným způsobem jako argument Morrise Weitze (kterým se budu podrobněji zabývat v dodatku). Lze namítnout, že definice formulovaná pomocí nutných a postačujících podmínek je příliš rigidní na to, aby adekvátně charakterizovala jev, který je bytostně závislý na kontextu a kulturním prostředí. Pojetí kýče musí být dostatečně flexibilní, neboť jeho použití v různých historických obdobích a v různých společnostech se mohou podstatně lišit. To, co dnes nazýváme kýčem,

nebylo třeba za kýč považováno před sto lety nebo ve společnosti, která se od naší kulturně liší. Dnešní a včerejší kýč, právě tak jako kýč zdejší a tamější, se mohou též značně lišit. Není to dostatečným důvodem k odmítnutí modelu nutných a postačujících definujících podmínek?

To, že navrhovaná definice je formulována pomocí nutných a postačujících podmínek, neznamená, že by nemohla brát v úvahu odlišné identifikace kýče v kulturně odlišných společnostech či různých historických obdobích. Navrhovaná definice je dostatečně flexibilní, aby tyto odlišnosti podchytila, neboť kulturně a historicky závislé faktory, které tyto odlišnosti způsobují, jsou již v těchto třech podmínkách obsaženy.

To, zda je dané téma považováno za emociálně pregnantní, může být v různých společnostech různé. Obrázek štíhlé, dlouhonohé, obnažené dívky hrající na housle na mořském břehu *nám* tuto podmínku splňuje. U beduínů, kde je podmínkou pojetí ženské krásy určitá (pro náš vkus dosti substantivní) tělnatost, však tento obrázek žádoucí emocionální efekt nevyvolá. Typický izraelský kýč zobrazující chasidské Židy oděné v kaftanech a křepčící před jeruzalémskou Zdí nářků jde v Izraeli dobře na odbyt. Není však jisté, že by měl obdobný úspěch v Teheránu či v Bagdádu.

Co se druhé podmínky týče, bylo již konstatováno, že okamžitá identifikovatelnost zobrazeného tématu závisí na tom, do jaké míry jsme zvyklí na danou zobrazovací konvenci. Radikálně nové způsoby provedení identifikovatelnost ztěžují. Negativní reakce na první impresionistické výstavy poukazují na to, že v šedesátých a sedmdesátých letech minulého století bylo asi nemožné namalovat impresionistický kýč. Dnes to však již není problém. Impresionismus se nám již jeví naprosto přirozený, přesvědčivý a „realistický“.

Kubismus se však natolik nezažil; stále jej spatřujeme jako poněkud nepřírozený či nerealistický. Ani z naší obnažené houslistky by proto zřejmě nevykvetl přesvědčivý kýč, jestliže by byla provedena v kubistickém analytickém pojetí.

I třetí podmínka je kontextuálně podmíněna. Obohatí-li obraz naše asociace vztahující se k zobrazenému tématu, „řekne-li“ nám o něm něco nového, závisí na tom, co o něm víme.<sup>60</sup>

Kontextuální závislost kýče tudíž není důvodem k zavržení navrhované definice. Spíše naopak. Kontextem podmíněné rozdíly v identifikaci kýče mohou být totiž našimi podmínkami *vysvětleny*. Umožňují nám pochopit, proč se lidé v identifikaci kýče různí, a zároveň to, v čem jejich neshody spočívají.

Navrhovaná definice je definicí vymežující; jejím cílem je zodpovědět otázku, které objekty spadají do kategorie zvané kýč. Právě tak jako definice zlata (daná jeho atomovým číslem v Mendělejevově tabulce prvků) nevysvětluje, proč je zlato drahé a proč se třpytí, nedává tato charakteristika odpověď na všechny otázky, které v souvislosti s kýčem vyvstávají. Podívejme se však přesto na to, co naše podmínky naznačují ve vztahu k otázkám, které byly vzneseny na počátku této studie.

První otázka – v čem spočívá líbivost a přitažlivost kýče – je naší definicí v podstatě zodpovězena. První dvě podmínky nám říkají, že líbivost kýče spočívá v emocionálním náboji jeho lehce identifikovatelného tématu, ke kterému jsme pozitivně naladěni. Co se týče otázek, v čem spočívá estetická defektnost kýče a zdali je jeho přitažlivost vlastností estetickou, jsou odpovědi méně definitivní. Podmínky naznačují, že kýč je bytostně parazitní, a jako takový krásu nevytváří. Jeho líbivost není způsobena jeho estetickými kvalitami, ale jeho emocionální či sentimentální vlezlostí. Seriózní umělci se dnes zpravidla vyhýbají cito-

vě nabitým tématům, a pokud je přece volí, pak je zpracovávají takovým způsobem, aby na nich efekt jejich díla nebyl zcela závislý. Pravý umělec nemá zájem o předem zaručený efekt.

Tyto závěry již samy o sobě do určité míry zpochybňují to, že přitažlivost kýče lze skutečně považovat za přitažlivost estetickou. Definitivnější odpověď na dané otázky však bude vyžadovat hlubší analýzu.

## Část druhá / PROČ JE KÝČ KÝČEM?

*Kýč rozhodně není formou špatného umění; tvoří svůj vlastní uzavřený systém, který je jako cizí těleso vložen do systému umění, anebo, chcete-li, vyskytuje se vedle něj.*

*Hermann Broch*

Nyní, když jsme si zodpověděli základní otázku, co je to kýč, můžeme přistoupit k normativním otázkám, které byly položeny na začátku této studie. Většina toho, co bude v této části řečeno, se bude vztahovat k problému estetické defektnosti kýče. Určit, v čem tato estetická defektnost spočívá, však není tak jednoduché, jak by se na první pohled mohlo zdát. Spolu s otázkou, zdali je přitažlivost kýče vlastností estetickou, ke které se zde vrátíme, zvážíme také, jaký je vztah mezi kýčem a uměním.

Za předpokladu, že kýč skutečně defektní je, vyvstává otázka, o jakou defektnost jde. Máme považovat kýč za odnož špatného umění, za dílo, které je prostě horší než díla jiná, nebo se k němu máme vztahovat jako k jevu, který tvoří svou vlastní svébytnou kategorii? Je kýč pokračováním špatného umění a jeho defektnost je tak srovnatelná s nedostatky průměrných a podprůměrných děl, nebo je tato defektnost *kvalitativně* jiná?

Často slyšíme, že si kýč činí neoprávněný nárok na status umění. Nutno říci, že se mu to daří. Lidé si nekupují kýč proto, že chtějí vlastnit kýč. Chtějí mít umění. (Většinu lidí by asi urazilo, kdybyste je upozornili, že jim na stěnách visí kýč.) Slyšíme též, že kýč je záludným nepřítelem umění, který je jako umění kamuflován. Gillo Dorfles říká, že „kýč má vnější charakteristiky umění, ve skutečnosti je však falzifikací umění“.<sup>1</sup> Matei Calinescu upozorňuje, že „samotný pojem kýč je bytostně spojen s pojmy imitace, padělku, podvrhu a s tím, co nazýváme estetika kla-

mu a sebeklamu“. Říká, že „kýč může být definován jako *specificky estetická forma lži*“.<sup>2</sup> Podobá se však lživost kýče klamu padělku, podvrhu či imitace? Jestliže ne, v čem tedy jeho lživost spočívá? Calinescu nabízí toto vysvětlení:

Jde o jev, který je zjevně spojen s moderní iluzí, že krásu lze kupovat a prodávat. Kýč je fenomén poměrně nedávný. Objevuje se v té fázi historie, kdy je krása ve svých rozličných formách ve společnosti rozdělována jako každé jiné zboží, podléhající tržním zákonům nabídky a poptávky. Jakmile krása ztratí svůj elitistický nárok na jedinečnost a její rozdělování začne být regulováno diktáty finančními (anebo v totalitárních zemích diktáty politickými), lze „krásu“ lehce vyrobit.<sup>3</sup>

Problém je v tom, že nejen kýč, ale i kvalitní umělecká díla podléhají (a vždy podléhala) tržním zákonům nabídky a poptávky. Od antických trhů až po aukce v síních Sotheby a Christie byla krása prodávána a kupována. Je asi pravda, že „krásu“, či spíše iluzi krásy, kterou kýč vytváří, lze lehce vyrobit. O tom, jak kýč tuto iluzi tvoří, nám však již Calinescu nic neříká.

Abychom porozuměli tomu, jak kýč své konzumenty klame, musíme nejdříve zjistit, v čem spočívá jeho defektnost. Odpověď na tuto otázku nám též pomůže objasnit ostatní otázky, které zde byly vzneseny.

Chci zde též ukázat, že současné koncepce estetické hodnoty a hodnocení uměleckého díla nejsou schopny adekvátně vysvětlit defektnost kýče. Uvidíme, že bez určitých revizí a úprav těchto koncepcí není ani možné vysvětlit, proč je kýč horší než některá z nejobdivovanějších děl moderního umění. Pokuším se ukázat, že současné koncepce estetického

hodnocení je nutno revidovat nejen proto, že nevysvětlují defekty kýče, ale též proto, že nevysvětlují, v čem spočívá umělecká hodnota některých mistrovských děl moderního umění.

## 1/ Pozitivní estetické kvality

Všichni víme, že kýčovitě obrazy jsou esteticky defektní. Co tím však míníme? Že jsou špatně namalovány? V určitém smyslu to asi musí být pravda; neboť je-li kýč špatný a je-li to jakýsi druh malby, pak musí být v nějakém smyslu špatně namalován. Ale v jakém smyslu? Můžeme říci, že se kýč vyznačuje nedostatkem malířské dovednosti?

Mohli bychom asi najít kýčovité obrázky, které jsou špatně namalovány. Zobecnit takové případy by však sotva bylo namístě. Typický kýč je zpravidla zručně namalován. Požadavek okamžité identifikovatelnosti tématu sám o sobě vyžaduje značnou míru dovednosti. Namalovat přesvědčivý obrázek roztomilého štěňátka není triviální záležitost. Většině z nás by se asi nepodařilo vytvořit onu mimetickou iluzi potřebnou k efektu kýče, a to právě proto, že postrádáme nezbytnou technickou zručnost a „umělecké nadání“, kterými profesionální malíři kýče disponují.

Je-li jasné, že kýč nelze diskvalifikovat jako technicky nezvládnuté dílo, musíme hledat o něco subtilnější známky jeho estetické defektnosti. Chceme-li ukázat estetické nedostatky kýče, musíme si ujasnit, v čem spočívají pozitivní estetické vlastnosti uměleckého díla, a potom ukázat, že kýč tyto kvality postrádá. Co jsou však tyto pozitivní estetické vlastnosti? Co dělá kvalitní umělecká díla kvalitními? Lze například říci, že jemná a subtilní sladěnost barev je příkladem takovýchto pozitivních nebo zkvalitňujících estetických vlastností, zatímco křiklavost barev je vlastností negativní? Výrazy jako „jemné a subtilně sladěné bar-



vy“ považujeme zpravidla za kladné hodnocení uměleckého díla, zatímco poznámku o křiklavých barvách budeme chápat kriticky. Takové *specifické* vlastnosti však našemu účelu neposlouží. Nejsou totiž dostatečně standardní a univerzální. Subtilně sladěné barvy mohou prospět obrazu romantické krajiny, ne však fauvistickému portrétu. A naopak: kombinace barev vhodná pro fauvismus by v jiném kontextu mohla být křiklavá. Navíc ne každé umělecké dílo může být posuzováno z hlediska míry jemného sladění barev či stupně křiklavosti. Je třeba, aby ty pozitivní estetické vlastnosti, které hledáme, byly univerzální v tom smyslu, že budou v každém uměleckém díle v té či oné míře zastoupeny. Dále musí být standardní, tedy pro každé umělecké dílo bude vždy žádoucí mít tyto vlastnosti v hojné míře.

Zde naštěstí nevstupujeme na neznámou půdu. Estetická hodnota uměleckých děl byla tradičně analyzována pomocí pojmů *jednoty, komplexnosti a intenzity*. Známy americký estetik Monroe C. Beardsley, navazující na antickou tradici začínající Platónem a Aristotelem, vypracoval všeobecnou teorii estetického hodnocení umění, která spočívá právě na těchto třech klíčovém pojmech.<sup>4</sup> Tato teorie byla nedávno dále propracována dalším, neméně známým americkým estetikem Georgem Dickiem.<sup>5</sup> Beardsley ukázal, že jednota, komplexnost a intenzita mohou být považovány za nejvšeobecnější principy umělecké kritiky. Vysvětlil, že tyto pozitivní estetické vlastnosti jsou skutečně standardní a univerzální: každé umělecké dílo má tu či onu míru jednoty, komplexnosti a intenzity a bude vždy ku prospěchu, když se tyto vlastnosti budou projevovat v maximální či optimální míře. Čím bude dílo intenzivnější a prvky, které jsou v něm sjednoceny, komplexnější a rozmanitější, tím bude esteticky hodnotnější. Beardsley dále ukázal, že veškerá umělecká kritika je explikovatelná

v rámci těchto všeobecných principů, že pojmy jednoty, komplexnosti a intenzity jsou (ať explicitně, či implicitně) základem praxe umělecké kritiky.

Implikuje-li pojem kýč estetickou neadekvátnost, měli bychom očekávat, že kýč bude defektní ve vztahu k těmto pozitivním estetickým kvalitám. A protože kýč nebývá zpravidla považován pouze za dílo, které jen jaksi neuspělo, ale je zavrhován coby bezcenný umělecký odpad, měli bychom též očekávat, že jeho nedostatky budou přiměřeně dramatické.

Začněme u pojmu jednoty. Co znamená říci o uměleckém díle, že je (nebo není) dobře sjednoceno? Ani Beardsley, ani Dickie pojmy jednoty, komplexnosti a intenzity nedefinují. Jak z kontextu, tak i z jejich příkladu je však jasné, že se hodnocení stupně jednoty vztahuje k tomu, do jaké míry jsou prvky daného díla sladěny, skloubeny či zharmonizovány. Beardsley uvádí jako „faktory, které mají dopad na míru sjednocenosti (či nesjednocenosti) uměleckého díla,“ vlastnosti, jako zda „je dobře (či špatně) koncipováno, je (či není) formálně perfektní, má (či nemá) vnitřní logiku struktury a stylu“.<sup>6</sup> Ve vztahu k malbě nás bude tudíž hlavně zajímat, jak je kompozice vyvážená, jak jsou barvy sladěny, do jaké míry je forma skloubena s obsahem, jak jsou zharmonizovány proporce atd.

Nedostatky ve sjednocení konstitutivních prvků díla v koherentní celek zajisté představují estetický defekt. Lze však říci, že kýč je dramaticky nejednotný či nekoherentní? Jistě bychom mohli najít kýčovitě obrazy s nedobře sladěnými barvami, s pochybnými proporcemi či nezvládnutou kompozicí. Takové nedostatky však také snadno najdeme ve všech žánrech a stylech obrazů nekýčovitých. Otázkou tudíž je, zdali jsou takové defekty pro kýč typické, a pokud ano, zdali jsou natolik drastické, aby mohly vysvětlit, proč jej tak jednoznačně zavrhneme. Odpověď je negativní. Obrazky slzících chlapečků, troubících jelenů či chun-

delatých koťátek zpravidla nejsou nekoherentní, kompozičně rozhárané či jednoznačně disharmonické. Typický kýč nás též neprašťí do očí svou nesladěností barev. Nelze samozřejmě říci, že by kýč v dimenzi jednoty exceloval. Právě tak by však bylo nesprávné říkat, že je úplnou mazanicí.

Zastánce kýče by dokonce mohl tvrdit, že typický kýč je někdy jednotnější či sjednocenější než některá slavná díla moderního umění. Mohl by například ukázat na známý Picassův obraz *Slečny z Avignonu*. Zdá-li se vám to nehorázné, poslechněte si, co o estetických kvalitách tohoto díla říkají odborníci jako Frank Elgar a Robert Maillard:

Samo o sobě nesnese toto dílo podrobnější rozbor; kresba je zbrklá, barvy neladící a kompozice zmatená. Je zde vidět přílišná snaha o dosažení efektu a gestikulace postav je přemrštěná.<sup>7</sup>

Chcete namítnout, že jde o výstřední kritiku? Pozor! Znamý odborník na kubismus John Golding (jakož i mnoho dalších autorů) se ve svých závěrech příliš neliší:

Jde o dílo s mnohými nedostatky. Začněme tím, že je zde jasná stylová nesladěnost. I zběžný pohled odhalí, že Picasso v průběhu práce několikrát změnil koncepci. Vždyť i on sám považoval dílo za nedokončené.<sup>8</sup>

„Je možné ukázat,“ mohl by se zeptat zastánce kýče, „že *typický* kýčovitý obrázek trpí podobnými estetickými nedostatky?“ Můžeme tvrdit, že zbrklá kresba, neladící barvy, zmatená kompozice či jasná stylová nesladěnost jsou charakteristickými vlastnostmi kýče? Zdá se, že ne. V každém případě nelze kýč

diskvalifikovat pro výjimečnou defektnost v dimenzích jednoty.

Jak je to s komplexností? Ani tento pojem není Beardsleyem nebo Dickiem definován. Z uvedených příkladů však lze usoudit, že komplexnost chápou jako vícerozměrnost, různorodost, propracování struktur a forem a bohatství detailu. Jako „faktory, které mají dopad na míru komplexnosti (či nekomplexnosti) daného díla“, uvádí Beardsley vlastnosti jako: „je rozvinuto na velkých plochách“, „oplývá kontrasty (nemá rozmanitost a opakuje se)“, „je subtilní a imaginativní (je hrubé)“.<sup>9</sup> Otázka zní: Můžeme diskvalifikovat kýč na základě nedostatku komplexnosti chápané v tomto smyslu?

Je nutno připustit, že typický kýč skutečně komplexností neoplývá. Většinou je dosti simplistický. Postrádá rozličnost, propracování a smysl pro detail. Je jednorozměrný. Přesto by nebylo správné na tomto základě kýč diskvalifikovat, neboť pro každý případ nedostatečné komplexnosti, který zde nalezneme, můžeme najít seriózní umělecká díla, jejichž míra komplexnosti může být ještě nižší. Například díla ruských konstruktivistů a suprematistů, obrazy Mondrianovy, van Doesbergovy, Lichtensteinovy nebo práce různých směrů minimalistického umění. V každém uměleckém žánru i směru je možné najít též průměrná díla, která jsou méně komplexní než typický kýč. Je tudíž nutno připustit, že i když typický kýč komplexností právě neoplývá, nemůže tento fakt sám o sobě vysvětlit jeho estetickou bezcennost.

Nepodařilo-li se nám diskvalifikovat kýč s ohledem na defekty v dimenzích jednoty a komplexnosti, celá váha nařčení z dramatické estetické defektnosti spočívá nyní na komponentu intenzity. Jak jsem již uvedl, Beardsley své tři klíčové pojmy nedefinuje. Zde to představuje určitý problém. Zatímco ve vztahu k jednotě a komplexnosti je naše přirozené chápání těch-

to pojmů víceméně jasné, o intenzitě to neplatí. Beardsley uvádí velmi málo příkladů děl (*Slečny z Avignonu* jsou mezi nimi), která podle jeho soudu mají vysokou míru intenzity. Co se týče „faktorů, jež mají dopad na míru intenzity (či jejího nedostatku) daného díla“, uvádí Beardsley následující:

„Oplývá vitalitou (je anémní)“, „je silné a životné (slabé a vybledlé)“, „je krásné (ošklivé)“, „je jemné, ironické, tragické, vznešené, delikátní, komické“.<sup>10</sup>

Tento výčet je poněkud problematický, zvláště co se delikátnosti, krásy a ošklivosti týče. Domnívám se, že by tyto vlastnosti měly být zahrnuty spíše pod kategorii jednoty. Delikátnost a krása se totiž vztahují spíše k formální perfekci a harmonické organizaci než k intenzitě. Souhlasím s Beardsleym, že *Slečny z Avignonu* mají vysokou míru intenzity. Neřekl bych však, že jsou delikátní. Co se pojmu ošklivosti týče, řekl bych, že jej lze lépe analyzovat v rovině špatných proporcí, disharmonie, strukturálních a stylových nedostatků, tj. spíše jako nedostatek jednoty než jako nedostatek intenzity.<sup>11</sup>

S Beardsleym lze nicméně souhlasit v tom, že pro intenzitu je charakteristická vitalita, síla a životnost prezentace. Zdá se, že Beardsley chce poukázat na ty kvality, které mají, všeobecně řečeno, na diváka silný dopad. *Slečny z Avignonu* jsou skutečně velmi životné a silně působící dílo. Problém je v tom, že přestože kýč nedosahuje míry intenzity tohoto díla, nelze říci, že intenzitu postrádá. Většina typických kýčů je dosti životná a silně působící. To, že je kýč často používán v reklamě, svědčí o tom, že určitou míru intenzity má. Emocionální účinek a síla dopadu jsou právě to, o co v reklamě jde. Zdá se, že typický kýč používá značnou míru intenzity a jeho emocionální

účinek není zdaleka zanedbatelný. Možná, že právě toto je důvod, proč tolik lidí ke kýči tíhne. Ať už je tomu jakkoli, musíme připustit (alespoň prozatím), že kýč nelze diskvalifikovat ani z hlediska drastických nedostatků v oblasti intenzity.

## 2/ Dilema

Závěry, ke kterým jsme dospěli v předchozí kapitole, nejsou právě potěšující. Nepodařilo se ukázat, v čem estetická špatnost kýče spočívá, ani čím se kýč liší od jiných, ne příliš povedených děl. Stojíme tudíž před následujícím dilematem. Buď musíme přiznat, že kýč *má* určitou míru pozitivních estetických kvalit, anebo zpochybnit předpoklad, že jednota, komplexnost a intenzita jsou skutečně standardní a univerzální pozitivní estetické kvality. Ani jedna z obou možností není příliš vábivá. Estetická defektnost kýče je sémanticky zabudována v samotném významu tohoto pojmu. Připustit, že kýč je esteticky hodnotný, se přičí našemu jazykovému citu. Navíc v situaci, v níž se nacházíme, bychom nemohli vysvětlit, proč je kýč horší než jedno z nejuznávanějších děl moderního umění! Druhá možnost není o moc lepší. Zavržení jednoty, komplexnosti a intenzity jako pozitivních estetických vlastností je v rozporu se zásadními principy chápání estetické hodnoty, které můžeme v historii estetiky sledovat od jejích antických počátků až podnes. Stěží lze zpochybnit, že je vždy žádoucí, aby umělecké dílo bylo jednotné, komplexní a intenzivní. Také asi nebudeme chtít zpochybnit to, že absence těchto kvalit představuje estetický defekt.

Je zjevné, že jsme se někde dopustili chyby. Některé z našich předpokladů a intuitivních závěrů budou muset být revidovány. Pojmy jednoty, komplexnosti a intenzity budeme nuceni podrobit hlubší analýze, abychom poznali, jak reflektují estetickou kvalitu. Ješ-

tě předtím však musíme přezkoumat jeden ze základních předpokladů klasické estetiky týkající se hodnocení umění. Je to právě tento předpoklad, který nás přivedl ke skandálnímu závěru, že typický kýč by mohl být lepší než jedno z nejuznávanějších děl Pabla Picassa. Jde o všeobecně přijímaný předpoklad, jenž najdeme v implicitní či explicitní formě v převážné většině klasických i současných estetických a filosofických prací a podle kterého spočívá hodnota uměleckého díla v jeho hodnotě estetické. Nejen Beardsley a Dickie, ale téměř všichni současní filosofové umění<sup>12</sup> ztotožňují hodnocení uměleckého díla s hodnocením jeho estetických kvalit. Domnívám se, že tento předpoklad, přestože se na první pohled zdá být naprosto přirozený, je nutno revidovat.

Aby tato teze, jejíž důsledky přesahují tematiku kýče, byla prokázána, budeme se muset zamyslet nad podstatou umělecké kritiky jako takové. V následujících dvou kapitolách proto opustíme specifickou problematiku kýče a podíváme se blíže na základní a všeobecný předpoklad, že hodnota uměleckého díla spočívá výlučně v jeho hodnotě estetické. Ke kýči se vrátíme až v kapitole páté, kde zvážíme důsledky zpochybnění tohoto předpokladu pro naše téma.

### 3/ Slečny z Avignonu

Všeobecně se předpokládá, že uměleckých děl si ceníme pro jejich estetické kvality. Kvalitní umělecká díla mají vysokou estetickou hodnotu, špatná díla mají estetickou hodnotu nízkou (či, chcete-li, negativní). Tvrzení, že důležité a všeobecně uznávané dílo nemusí být esteticky dobré, zatímco bezvýznamné dílo může z estetického hlediska vynikat, zní asi poněkud paradoxně, provokativně či alespoň trochu neortodoxně. Pokusím se nicméně prokázat, že na tomto tvrzení není nic podivného. Zdůvodním též, že tento

názor je nejen *de facto* přijímán historiky i kritiky umění, ale souhlasí i s naším intuitivním přístupem k uměleckému dílu. Nechci samozřejmě popírat, že si umění ceníme pro jeho estetické kvality. Odmítám pouze všeobecně rozšířenou tendenci ztotožňovat hodnotu uměleckého díla s jeho hodnotou estetickou. Jsem totiž přesvědčen, že při hodnocení uměleckého díla bereme v úvahu i faktory, které s estetickou hodnotou přímo nesouvisí. Analýza tohoto závěru nám pomůže explikovat náš intuitivní přístup k uměleckému dílu, jakož i vysvětlit některé soudy odborníků, které bychom jinak museli považovat za rozporuplné. Umožní nám též porozumět problematice kýče v širším kontextu umělecké kritiky.

Nutnost revize předpokladu, že hodnota umění spočívá v jeho hodnotě estetické, se pokusím ukázat na příkladu Picassových *Slečen z Avignonu*, o kterých jsem se již zmínil. Uvidíme, že abychom mohli provést koherentní zhodnocení tohoto díla, budeme muset rozlišit mezi hodnotou estetickou a hodnotou uměleckou, která je neméně důležitým faktorem v posuzování uměleckého díla.

To, že *Slečny z Avignonu* jsou všeobecně považovány za mistrovské dílo, není třeba dále dokazovat. Stěží najdeme knihu o historii moderního umění či antologii moderního malířství, v které by tento obraz nestál v popředí. Nyní je ve sbírce newyorského Muzea moderního umění a jeho finanční hodnotu snad ani nelze vyčíslit. Proto nás možná překvapí, že když jej Picasso v roce 1907 namaloval, nebyl tento obraz přijat s velkým nadšením. Picasso sám s ním nebyl úplně spokojen a jeho přátelům (převážně umělcům, které lze sotva obvinít, že měli špatný vkus) se líbil ještě méně. Od Fernanda Oliviera se můžeme dozvědět, že „když Braque poprvé uviděl *Slečny z Avignonu*, byl naprosto zmaten“.<sup>13</sup> John Golding píše, že „když Picasso *Slečny z Avignonu* dokončil, přátelé, kterým





Pablo Picasso, *Slečny z Avignonu*, 1907

je ukázal, byli zklamáni“.<sup>14</sup> „Nebyli vůbec schopni pochopit, o co jde: jejich reakcí byl šok, pobouření, lítost, zklamání a nervózní rozpačitý smích,“ říká Patric O'Brian;<sup>15</sup> a Gertruda Steinová píše, že ruský sběratel „Čukin, který tolik Picassovy malby obdivoval... řekl téměř v slzách: jaká to ztráta pro francouzské malířství!“<sup>16</sup> Názory Picassových přátel na toto dílo popisuje též Roland Penrose:

Reakci Picassových přátel lze charakterizovat jako zmatené, nicméně kategorické zamítnutí. Nikdo nebyl schopen vidět jakýkoli důvod pro tento nový odklon. Mezi překvapenými návštěvníky snažícími se pochopit, co se stalo... zaslechl Picasso Leo Steina a Matisse, kteří spolu diskutovali. Jediné vysvětlení, které je mezi výbuchy smíchu napadlo, bylo, že se pokouší vytvořit čtvrtý rozměr. Ve skutečnosti se však Matisse rozzlobil. Jeho okamžitou reakcí bylo, že obraz je skandální pokus o zesměšnění moderny. Přísahal, že najde způsob, jak Picassa „utopit“, aby litoval tohoto nehorázného, podlého triku. Ani Braque nebyl o mnoho shovívavější.<sup>17</sup>

Od Rolanda Penrose se dále dovídáme, že uměleckí kritici byli zklamáni neméně: „Když se Apollinaire přišel podívat na *Slečny z Avignonu*, vzal s sebou kritika Félix Fénéona, který byl znám objevováním mladých talentů. Jediné ‚povzbuzení‘, které však mohl Picassovi nabídnout, byla rada, aby se nadále věnoval výhradně karikatuře.“<sup>18</sup> Zamítnutí *Slečen* bylo všeobecné a jednoznačné. Nikdo neměl pro Picassa povzbudivého slova a Picasso sám byl údajně značně deprimován.

Jak si můžeme tyto reakce srovnat se současnou pozitivní kritikou? Vezměme například Johna Goldinga:

Ve *Slečnách z Avignonu* vytvořil Picasso dílo, které se stalo jedním z pilířů umění dvacátého století [...] je nesporné, že tento obraz znamená zásadní obrat v Picassově umělecké kariéře, jakož i začátek nové fáze v dějinách umění.<sup>19</sup>

Podobná hodnocení najdeme u Franka Elgara a Roberta Maillarda (i u mnoha dalších současných teoretiků umění), kteří píší:

Zásadní důležitost *Slečen z Avignonu*, tohoto velkolepého obrazu, který byl tolikrát popisován a interpretován, spočívá v tom, že jde o konkrétní výsledek originální vize...<sup>20</sup>

Co se tedy stalo? Změnil se od roku 1907 náš vkus? Přehlédli Picassovi přátelé něco, co přehlédnout neměli? Přestože v těchto dohadách bude asi něco pravdy, samy o sobě mnoho nevysvětlí. Ti samí autoři, kteří důležitost Picassova obrazu zdůrazňují, totiž zároveň do značné míry souhlasí s názory Picassových přátel. Jak jsem již uvedl na předchozích stránkách, Elgar a Maillard též říkají, že „samo o sobě nese toto dílo podrobnější analýzu“, že „kresba je zbrklá“, „barvy neladí“ a „kompozice je vesměs zmatená“.<sup>21</sup> John Golding souhlasí, když vysvětluje, že „není těžké pochopit, proč byli Picassovi přátelé zklamáni“, a dochází k závěru, že „jde o dílo s mnoha nedostatků“.<sup>22</sup> Tento obraz je podle Herberta Reada, „opravdu stylisticky inkohorentní, a Picasso sám jej nikdy nepovažoval za dokončený“.<sup>23</sup>

Jak lze však sloučit tak rozporná hodnocení?<sup>24</sup> Co můžeme říci o rozporu mezi chválou a obdivem na jedné straně a zdrcující kritikou na straně druhé, které nalézáme i u jedněch a týchž autorů? Prokázali jsme výše uvedenými citáty, že si jejich autoři protirečí? To by byl závěr unáhlený. Zamysleme se nad tím,

zdali se jejich chvála a obdiv vztahují k té samé oblasti, ke které se vztahuje i jejich kritika. Všimněme si, že když Picassovo dílo chválí, mluví o jeho originalitě, o jeho základní důležitosti, o tom, že představuje „zásadní obrat“, „začátek nové fáze v dějinách umění“. Mají tím zjevně na mysli, že toto dílo mělo rozhodující vliv na další vývoj moderního umění, že jde o radikálně nový způsob zobrazení, o nové řešení vizuálních problémů, o jiné pojetí perspektivy atp. Vztahují se zde k významu Picassova díla v kontextu dějin moderního umění. Když na druhé straně toto dílo kritizují, týká se jejich kritika kompozice, kombinace barev, stylistické nesourodosti, tj. estetických vlastností obrazu samotného. Zatímco první typ posouzení předpokládá znalost dalších konkrétních uměleckých děl v jejich umělecko-historickém kontextu, druhý typ je založen na vizuálních vlastnostech díla. Oba dva druhy soudů se vztahují k *hodnotě* Picassova díla, avšak každý se vztahuje k hodnotě jiné. Tomu prvnímu druhu zde budu říkat *hodnota umělecká* či historicko-umělecká. Tím druhým budeme rozumět to, co bývá běžně označováno za *hodnotu estetickou*. Můžeme říci, že výše citovaní autoři považují *Slečny* za mistrovské dílo ne kvůli jeho estetickým kvalitám, ale navzdory jeho estetickým nedostatkům. Zatímco *estetická hodnota* tohoto díla nedosahuje obvyklého Picassova standardu, jeho *uměleckou hodnotu* lze srovnat jen s málo obrazy tohoto období. Jak říkají Elgar a Maillard: „Tento slavný obraz byl důležitý spíše pro to, co v něm bylo předznamenáno, než pro to, čeho v něm bylo dosaženo.“<sup>25</sup>

#### 4/ Umělecká a estetická hodnota

Příklad Picassových *Slečen* nám ukázal nutnost rozlišit mezi uměleckou a estetickou hodnotou. Zpochybnil též předpoklad, že hodnota uměleckého díla spo-

čívá v jeho hodnotě estetické. Dříve než zvážíme důsledky těchto závěrů pro hodnocení kýče, zamysleme se nad tím, které faktory jsou relevantní pro stanovení míry obou hodnot. Čím jsou umělecké a estetické hodnoty tvořeny? Vyčerpávající odpověď na tyto otázky by nutně překročila rámec této studie.<sup>26</sup> Pokusím se nicméně zhruba načrtnout základní charakteristiku těchto dvou hodnot, aby bylo zřejmé, že jsou určovány odlišnými parametry.

Umělecká hodnota zde bude pojímána jako *obecný přínos inovace daného díla pro „svět umění“ a její potenciál pro další esteticko-umělecké využití*.<sup>27</sup>

Proč takto složitá formulace? Nemohla by být umělecká hodnota jednoduše označena za tvořivost, originalitu či novost jako takovou? Kdybychom postříkali plátno namátkou vybranými barvami a vzniklé skvrny pak všelijak rozmazali, výsledkem by mohlo být „dílo“, které by představovalo tvořivost, originalitu a novost v tom smyslu, že nikdy předtím nic takového vytvořeno nebylo. To by však ještě neznamenalo, že bychom tento „originální“ výtvar měli považovat za umělecky hodnotný. Ačkoli by jeho inovace mohly mít význam osobní (mohly by se například stát výchozím bodem naší nově objevené umělecké kariéry), pro „svět umění“ by byly bezvýznamné. K tomu, aby takto významné byly, je nutné, aby dané inovace byly uměleckým světem chápány jako inovace, které předkládají či alespoň nastiňují řešení aktuálních uměleckých problémů. Inovace musí ukazovat a otevírat cesty a možnosti k dalšímu estetickému a uměleckému využití. Picassův první kubistický obraz, přestože zřejmě nebyl z estetického hlediska nejlépe zvládnut, již všechny základní principy a prvky nově se tvořícího stylu nese. Inovace prezentované tímto dílem rozhodně prokázaly svůj potenciál pro další esteticko-umělecké využití. Principy kubismu, které byly *Slečnami z Avignonu* deklarovány, byly

skutečně dále propracovány, rozvedeny a esteticky sladěny v dílech Braquea, Grise, Légera, Delaunayho, Gleize, Metzingera a samozřejmě a především v pracích Picassa samotného.

Z našeho pojetí umělecké hodnoty vyplývá, že ji nelze posuzovat pouze na základě vizuálního zkoumání vlastního obrazu. Ani ten nejdůkladnější vizuální průzkum nám totiž neodhalí, zda je dílo významnou inovací. Inovace není imanentní estetickou vlastností posuzovaného díla, ale vztahem mezi dílem a odpovídající třídou historicky předcházejících prací. Mělo by tudíž být jasné, že k posouzení umělecké hodnoty nestačí dobrý vkus a bystré oko. Musíme též něco vědět o dějinách umění. Z tohoto pojetí umělecké hodnoty dále vyplývá, že může být spolehlivě posouzena pouze s určitým odstupem času. Abychom mohli ocenit přínos dané inovace, musíme vědět, jak byla následně využita. To neznamena, že bychom nemohli o obraze, který byl namalován teprve včera, nic platného říci. Citlivý teoretik je často i v naprosto novém díle schopen „vidět“ nové možnosti otevírající cesty k dalšímu estetickému zpracování. Jeho přínos pro umělecký svět může pochopit i předtím, než se na umělecké scéně jeho vliv skutečně projeví. I v tomto případě půjde však o to, čemu Angličané říkají „educated guess“.<sup>28</sup> Konečný soud bude vždy patřit historii. Daleko častěji se totiž stává, že význam inovace a její potenciál pro další estetické rozvinutí jsou zprvu nepochopeny. Picassovi přátelé hned nerozpoznali ve *Slečnách z Avignonu* estetický potenciál možnosti kubismu. (Pravděpodobně proto, že z estetického hlediska nebyly dosti přesvědčivé.) Picasso musel namalovat další obrazy ve stejném stylu, aby přesvědčil i svého nejbližšího následovníka Georgese Braquea, že principy kubismu jsou hodné dalšího rozvinutí a zpracování. To, že jsme dnes lépe schopni ocenit uměleckou hodnotu Picassových *Slečen*, není dáno

tím, že bychom byli vnímavější než Picassovi přátelé, ale tím, že máme patřičný historický nadhled. Naše výhoda spočívá v historické perspektivě, respektive retrospektivě. Představme si, že by byl Picasso kritikou svých přátel natolik zdeprimován, že by zanechal jakýchkoli dalších pokusů o rozpracování nově vznikajícího stylu a *Slečny z Avignonu* by zůstaly jediným „kubistickým“ dílem, které kdy bylo vytvořeno. Nikdo by dále tento styl neprohloubil, nikdo by jím nebyl ovlivněn. Za těchto okolností bychom asi dnes považovali tento obraz spíše za kuriozitu než za mistrovské dílo.

Co se týče hodnoty estetické, budu se jí podrobněji zabývat v následujících dvou kapitolách. Zde chci jen podotknout, že její pojetí, jakož i pojetí estetických vlastností uměleckého díla, bude zcela standardní a nebude se ve své podstatě vymykat běžným konceptům současné estetiky.<sup>29</sup>

Ideálně by mělo umělecké dílo maximalizovat jak hodnotu estetickou, tak hodnotu uměleckou. Tento požadavek splňují například obrazy Rembrandtovy. Dodnes nás fascinují nejen svou originalitou, ale též tím, jak byly inovace modelování tvaru a pojetí funkce světla a stínu dovedeny k estetické dokonalosti. Ne všichni významní umělci však dosahují nejvyšší míry obou hodnot, a mnohdy je obtížné najít jejich správný poměr. V různých historických obdobích můžeme vidět, jak byla jedna z hodnot preferována na úkor druhé. Tak třeba v období francouzského akademismu byl kladen téměř výlučně důraz na stránku estetizující. Výsledkem je, že jména kdysi slavných akademických mistrů jsou dnes již skoro zapomenuta. Zdá se, že současný duch doby tíhne k opačnému extrému. Důraz je téměř výlučně kladen na inovaci a experiment, zatímco estetické aspekty ustupují do pozadí. Inovace se stává absolutní hodnotou, synonymem pro umělecký pokrok.

Zda je tato kombinace nejšťastnější, nám s konečnou platností poví až budoucnost.

Ať již je tomu jakkoli, určitá minimální míra každé z obou hodnot bude zřejmě nezbytná, aby bylo dílo obecně považováno za dílo umělecké. Důvodem, že mnozí mají pochybnosti o uměleckém statutu některých produktů tzv. konceptuálního umění, může být právě to, že postrádají estetickou dimenzi. A naopak to, že falzifikáty a duplikáty nejsou všeobecně považovány za umělecká díla, může mít příčinu v tom, že postrádají hodnotu uměleckou (i když je jejich estetická hodnota s originálem souměřitelná).<sup>30</sup>

Chtěl bych též předeslat, že z pojmového rozlišení mezi hodnotou estetickou a uměleckou nevyplývá, že by tyto dvě veličiny měly být na sobě nezávislé. Důležité umělecké inovace (jako byl třeba kubismus) mohou ovlivnit naše estetické cítění právě tak, jako mohou estetická kritéria často hrát rozhodující roli při posuzování hodnoty umělecké.<sup>31</sup>

## 5/ Umělecká defektnost kýče

Předpokládáme-li, že rozlišení mezi hodnotou estetickou a uměleckou je alespoň v hrubých rysech jasné, co z něj pak vyplývá pro kýč? Jaká je jeho umělecká a estetická hodnota? V této kapitole se budeme zabývat pouze první částí otázky. Zodpovězení její druhé části si vyžádá podrobnější analýzu pojmu estetické hodnoty, ke které přikročíme v kapitole šesté.

Z navržené definice kýče v první části této studie (zejména z její druhé podmínky) vyplývá, že kýč nepřináší žádné stylistické inovace. Všimli jsme si již, že kýč používá těch nejzažitějších zobrazovacích konvencí. Není toto samo o sobě dostatečným důvodem, abychom kýči upřeli umělecký status? Zdá se, že ne. Ne všechny inovace jsou nutně inovacemi stylistickými. Absence stylistické inovace sama o sobě nezna-



mená uměleckou bezcennost. Umělecké dílo může inspirovat i jiným způsobem. Jsou známi umělci, jejichž díla nevybočila z rámce stylistických konvencí své doby: například Maurice Utrillo. Ani v jeho nejlepších obrazech významné stylistické inovace nenajdeme. Pravděpodobně z tohoto důvodu jej Herbert Read nepovažoval za dostatečně moderního, aby ho zařadil do své *Stručné historie moderního malířství*.<sup>32</sup> Přesto by se nikdo neodvážil srovnávat uměleckou hodnotu Utrillových pláten s kýčem. Zásadní rozdíl se týká naší třetí podmínky. Utrillovo dílo je pro nás dodnes fascinující. Přestože stylistickým inovátorem skutečně nebyl, ovlivnil mnoho svých současníků, a i dnes v něm umělci nacházejí inspiraci. Expresivní síla a atmosféra, které jeho obrazy vyzařují, nemohou být adekvátně vyjádřeny pouhým popisem toho, co zobrazují. Očima Utrillových obrazů vidíme Paříž jinak a lépe. To o kýči neplatí. Z naší druhé podmínky v kombinaci s podmínkou třetí skutečně vyplývá, že kýč postrádá dostatečnou míru umělecké hodnoty. Nejenže nepřináší žádné inovace stylistické, neinspirovuje ani jakýmkoli jiným způsobem.

To, že kýč postrádá hodnotu uměleckou, však nemůže být jediným důvodem pro jeho zavržení. Utrillov příklad nám sloužil k ilustraci skutečnosti, že i dílo, které nepřináší stylistické inovace, může být inspirující. Můžeme poukázat i na jiná hodnotná umělecká díla, která jsou konzervativní ve *všech* aspektech, díla, která nepřinášejí inovace v žádném směru (ani ve stylu, ani v kompozici, v atmosféře, technice, barevnosti, expresivitě, způsobu prezentace apod.). Vezměme například díla francouzských akademických malířů z poloviny devatenáctého století či umění takzvané „krásné epochy“. Ačkoli mnohé z těchto děl mají jen minimální uměleckou hodnotu, přesto si jich ceníme pro jejich hodnotu estetickou. Estetická hodnota některých děl, která uměleckou hodnotu

postrádají, může někdy dosáhnout i té míry, že je takové dílo označováno za dílo mistrovské. Kombinace nízké míry umělecké hodnoty s vysokou mírou hodnoty estetické je typická pro díla, která T. C. Mark nazývá „díla virtuozity“.<sup>33</sup> Jako příklad nám mohou posloužit zátiší holandských mistrů sedmnáctého století. V těchto dílech jsou technika, kompozice, koloristické a texturální aspekty přivedeny k estetické dokonalosti, aniž by díla přinesla cokoli nového z hlediska uměleckého.

Tyto příklady nám dokládají, že umělecké dílo může být hodnotné i přes to, že má velmi nízkou uměleckou hodnotu. Nedostatek hodnoty umělecké je kompenzován hodnotami estetickými. Chceme-li tedy zdůvodnit diskvalifikaci kýče, musíme nejen ukázat, že postrádá hodnotu uměleckou, ale též hodnotu estetickou.

Než však k tomu přistoupíme, podívejme se na jednu rozsáhlou kategorii prací, které jsou často nazývány kýčem, nebo jsou s kýčem srovnávány či považovány za jeho hraniční případ. Na mysl mi připadá takzvaný akademismus či umění akademické.<sup>34</sup> Známy americký kulturolog Clement Greenberg se jednou vyjádřil, že „všechny kýče jsou evidentně akademické a vše, co je akademické, je kýč“.<sup>35</sup> Dovolil bych si nesouhlasit. Na trpaslících, kačerech Donaldech a kýčovitých novoročenkách zpravidla nic akademického není a většina akademických malířů zůstala od kýče v bezpečné vzdálenosti. Mezi kýčem a akademismem nicméně existuje určitá afinita. Stylistický konzervatismus akademismu splňuje podmínku okamžitě identifikovatelnosti, a když je téma též silně emociálně zabarveno a nedochází k transformaci asociací, dostáváme se ke kýči skutečně blízko. Otázka zní jak blízko?

Nebude na škodu zalistovat v knize Alexy Celebonovičové pikantně nazvané *Říká se tomu kýč: mistrovská díla buržoazního realismu*.<sup>36</sup>

Sama ambivalentnost názvu shrnuje náš problém. Vybraný ilustrační materiál zahrnuje žánry označované různými pojmy jako *art pompier*, eklekticismus či akademické umění a má představovat díla vysokých estetických kvalit. Jedna z charakteristických vlastností, které si Celebonovičová všímá, je, že „umělcova zručnost, jeho erudice a schopnost podlézat vkusu a inklinacím bohatých klientů byly upřednostněny před snahou řešit problémy, které pro malířství mají všeobecnější závažnost“.<sup>37</sup> Jinými slovy, estetických hodnot je zde dosaženo na úkor hodnoty umělecké. Při prohlížení materiálů sebraných v této knize si všimneme toho, že když akademická díla využívají motivů, jako jsou pokušení, oddanost, kult smrti, erotika, středověké legendy nebo patriotismus, blíží se kýči více, než když představují všední motivy z každodenního života. Ale i v případě, že téma obsahuje patos a silný emocionální náboj, nemusí ještě jít o kýč.

Podívejme se pozorněji na dva obrazy z této zajímavé kolekce: *Dáma ze Shallot* od Johna Williama Waterhouse a *Zrození Venuše* od Alexandra Cabanela. Je jasné, že Cabanelův obraz se kýči blíží více než obraz Waterhouseův. Důvod je prostý. Waterhouseova vizuální transformace Tennysonovy *Dámy ze Shallot* je mistrovsky zvládnutá malba, zatímco Cabanelovo provedení *Zrození Venuše* je značně problematické. U Waterhouse najdeme bohaté kontrasty v detailech (lesknoucí se voda, stromy a rostlinstvo, výšivka na šatech dámy). I přes určitou romantizující středověkou atmosféru, která mu dává nádech nereálnosti, je obraz naprosto přesvědčivý. To však neplatí o Cabanelově Venuši, která je prostě špatně namalována. Obnažená kráska leží, či spíše se tak nějak vznáší, na mořských vlnách, jako by spočívala na kanapi, a má stejně umělé a nediferencované barvy jako andělci, kteří ji obletují. Stěží viditelné stíny nepřidávají Venuši



Alexandre Cabanel, *Zrození Venuše*, 1863



John William Waterhouse, *Dáma ze Shalot*, 1888

na plastičnosti. Její tělo jakož i celý obraz jsou ploché. I Celebonovičová upozorňuje na některé nedostatky tohoto díla:

Ani linie těla, ani měkkost stínu nedávají formám obrazu žádnou partikulární významnost. Plastická a formální stránka nejsou vyvinuty... a barvy jsou nevýrazné.<sup>38</sup>

Člověk má skutečně pocit, že mnohé specifické rysy obrazu (např. seskupení andělíčků, způsob zpracování moře a oblohy) by mohly být různým způsobem upraveny, aniž by obraz utrpěl.

Z tohoto příkladu můžeme vyvodit, že akademická díla s vhodnou tematikou hraničí s kýčem pouze v těch případech, kdy jsou esteticky nezvládnuta. Přesto bych ani výše uvedené Cabanelovo dílo nenazval prostě kýčem, i když je pravděpodobné, že kdyby bylo namalováno dnes, bylo by asi za kýč považováno. Důvodem je, že toto dílo má své místo v dějinách umění. Pokusím se to objasnit odpovědí na možnou námitku proti definici kýče navržené v předchozí části.

Lze namítnout, že některé dosti rutinně namalované florentinské obrázky Panny Marie splňují naše tři podmínky kýče: je zde zřejmý emocionální náboj, téma je jasně identifikovatelné a často nedochází k žádnému obohacení asociací. Kdyby dnes někdo takto maloval, řekli bychom asi, že maluje křesťanský kýč. Přesto však florentinské madony kýčem nenazýváme. Proč?

Lze tvrdit, že jde o úctu k historii, která nám brání srovnávat renesanční dílo s kýčem. Možná je zde ale ještě hlubší důvod. Naše úcta k dílům, která mají své místo v historii umění, může též pramenit z jejich umělecké hodnoty – z toho, že tato díla významným způsobem přispívala ke konsolidaci uměleckého směru své doby. Přestože by neměla valnou umělec-

kou hodnotu, kdyby byla namalována dnes, ve své době byla uměleckým přínosem. Myslím, že to platí i o takových obrazech, které se nám dnes jeví jako rutinně namalované a podobné mnoha jiným. Tam, kde vidíme s odstupem času podobnost a uniformitu, viděli současníci mnoho rozdílů a významných variant. Bylo to v době, kdy se daný styl (který si možná jako takový tehdy ani neuvědomovali) teprve vytvářel. Lze tedy říci, že i obrazy, které nebyly revoluční a nepřinášely žádné radikální změny, měly uměleckou hodnotu, protože pomáhaly konsolidovat a definovat tvořící se umělecký směr. To platí i pro historickou kategorii akademického umění. Práce v akademickém stylu budeme považovat za kýč pouze tehdy, budou-li malovány v době, kdy byl akademismus již překonán a stal se pro další vývoj výtvarného umění nepodstatným. Jako příklad může posloužit oficiální umění třetí říše, které tak miloval Adolf Hitler, nebo ten typ umění, ke kterému nabádal a které obdivoval Nikita Chruščov.

## 6/ Logická struktura estetických soudů

Dospěli jsme k závěru, že nedostatek umělecké hodnoty není sám o sobě postačujícím důvodem k disqualifikaci kýče. Abychom dokázali, že kýč jen předstírá a na umění si pouze hraje, musíme prokázat, že postrádá i hodnotu estetickou. Nejde však jen o to předvést, že kýč má estetické nedostatky. Kombinaci estetické průměrnosti a absence umělecké hodnoty najdeme snadno i mimo oblast kýče. Chceme-li zdůvodnit, že kýč je bezcenný jak z hlediska estetického, tak i z hlediska uměleckého, musíme doložit nejen to, že se dramaticky liší od umění opravdu kvalitního, ale i od prací průměrných a podprůměrných. Většina děl, která umělci tvoří s těmi nejupřímnějšími záměry, jsou průměrná a podprůměrná. Jsou však přesto za

umělecká díla považována. I přes svou průměrnost jsou vnímána jako legitimní a v určitém smyslu i respektovatelný umělecký neúspěch. Musíme tudíž prokázat nejen, že kýč má vážné estetické nedostatky, ale též, že jeho defekty jsou dostatečně veliké. To je však právě to, co se nám nepodařilo, když jsme se snažili ukázat, že kýč je defektní z hlediska pozitivních estetických kvalit *jednoty, komplexnosti a intenzity*, tak jak jsou tyto pojmy chápány Beardsleym a Dickiem. Proč?

Není to proto, že by se tyto pojmy k analýze estetické hodnoty nehodily. Problém je v tom, že nebyly patřičně explikovány. Jednota, komplexnost a intenzita jsou Beardsleym a Dickiem pojímány čistě v intuitivní rovině, jako primitivní, dále neanalyzovatelné pojmy. Důsledkem toho zůstaly (zvláště pojem intenzity) příliš vágní, nejasné a nejednoznačné, abychom se jejich prostřednictvím mohli dopracovat k spolehlivým výsledkům. Tyto pojmy je třeba dále analyzovat, abychom pochopili, jak reflektují naše estetické preference a hodnocení estetických kvalit i nedostatků. Aby se tyto pojmy staly užitečným pojmovým aparátem pro estetické hodnocení uměleckých děl, je třeba odhalit jejich skrytou logickou strukturu a odhalit vnitřní vazby, které mezi nimi existují. Abychom mohli zodpovědět otázky typu, za jakých podmínek je jedno dílo jednotnější, komplexnější či intenzivnější než jiné, potřebujeme alespoň částečné vysvětlení těchto pojmů. Jinými slovy: potřebujeme kvantitativní nebo alespoň *komparativní* model estetického hodnocení.

V následujících dvou podkapitolách se pokusím takový model nastínit. Estetická hodnota v něm bude pojímána jako funkce vztahu mezi různými druhy alterací, kterými by mohlo být hodnocené dílo upraveno. Pro jednoduchost a didaktickou zřejmost budou hlavní rysy tohoto modelu prezentovány ve for-



mě algebraického vzorce. To samozřejmě neznamená, že chci předkládat nějaký algoritmus, pomocí kterého bychom mohli numericky známkovat míru jednoty, komplexnosti a intenzity díla. Navrhuji však, aby byly tyto veličiny pojímány jako funkce, jejichž argumenty jsou různé druhy alterací či úprav; jako funkce, jejichž hodnoty za určitých podmínek stoupají a za jiných podmínek klesají.<sup>39</sup> Účelem tohoto modelu je objasnit základní logickou strukturu těchto tří klíčových pojmů, abychom pochopili, jakým způsobem reflektují naše estetické preference. S pomocí tohoto modelu též uvidíme, proč bylo předcházející hodnocení estetických vlastností kýče nedostatečné a jak je třeba je revidovat.

### 6.1./ Pojem jednoty

*...a pak přijde okamžik, kdy všechny komponenty díla jsou tak vzájemně sladěny, že cítím, že nemohu přidat další tah štětce, aniž bych je musel celé přemalovat.*

*Henri Matisse*

Jaký je význam pojmu „jednota“? Co máme na mysli, řekneme-li, že dílo je dobře sjednoceno? Beardsley používá výrazů jako „dobře zorganizováno“, „formálně perfektní“, mající „vnitřní logiku struktury a stylu“.<sup>40</sup> Pojem jednoty lze stupňovat (některá díla jsou sjednocena lépe než jiná). Zamysleme se tedy nejprve nad jeho krajním případem, nad pojmem perfektně sjednoceného uměleckého díla. Co znamená, že dílo je absolutně sjednocené či „formálně perfektní“? Jisté to, že nemá žádné formální nedostatky. Perfektně sjednocené dílo musí být takové, že všechny jeho konstitutivní prvky jsou na svém místě, přesně tam, kde mají být. To dále znamená, že takové dílo nelze již vylepšit. Jakákoli úprava či alterace, která by zlepšením byla, by totiž *ipso facto* poukazovala na předchozí

nedostatek – dílo by nebylo perfektní. Absolutně vyvážené umělecké dílo nemůže tedy být dále vylepšeno, může však být snadno poškozeno. Nedovoluje žádný odklon od svých konkrétních forem.

Perfektně sjednocené dílo je tedy takové, které lze pouze poškodit, ale nikoli vylepšit úpravami či alteracemi jeho konstitutivních prvků. Opačný hraniční případ – absolutně nesjednocené dílo – bude naopak takové, které by úpravami bylo možné jen vylepšit. Pro tyto dva (hypotetické) krajní případy neexistují možná příklady. Mezi nimi si však můžeme představit kontinuum, na které skutečná díla promítnout lze. Dobře sjednocená díla budou blíže krajnímu případu perfektní jednoty, špatně sjednocená díla naopak budou blíže jeho protikladu. Jinými slovy: čím sjednocenější dílo, tím bude obtížnější je vylepšit a snazší poškodit. A naopak: čím hůře je dílo sjednoceno, tím je bude snadnější vylepšit a obtížnější dále poškodit.

To, že umělecká díla mohou být úpravami vylepšena nebo poškozena, je zřejmé. Některé úpravy však mohou být takové, že dílo ani nezlepší, ani nepoškodí – budou esteticky neutrální. Zde si však musíme uvědomit, že není možné, aby všechny úpravy byly pouze tohoto typu. Kdyby totiž žádná alterace dílo ani nez kvalitnila, ani nepoškodila, museli bychom konstatovat, že „dílo“ není esteticky funkční – tj., že se k němu nevztahujeme jako k dílu uměleckému.<sup>41</sup>

Až potud jsme se zabývali otázkou *sémantickou*: co tím *míníme*, když říkáme, že dílo je dobře sjednoceno. Přistupme nyní k otázce *noetické*: jak můžeme *vědět*, že dílo je dobře sjednoceno? Jak můžeme zdůvodnit estetické soudy týkající se sjednocenosti (či nesjednocenosti) uměleckého díla?

Co třeba porovnat dílo s jinými pracemi ve stejném žánru, stylu, směru, provedení atd.? Problém je v tom, že i u prací, které patří do stejných tematických kategorií provedených v tom samém stylu, stejnou tech-

nikou atd., nebude srovnání informativní. Hodnocení sjednocenosti díla je totiž vždy hodnocením toho, jak jsou jeho *specifické* konstitutivní elementy skloubeny dohromady. Jak říká Richard Wollheim: „Koherence, kterou v uměleckém díle hledáme, se vždy vztahuje k těm specifickým elementům, které v něm umělec sladuje.“<sup>42</sup> Protože specifické konstitutivní elementy různých děl jsou (s výjimkou kopií) různé, míru jednoty lze těžko stanovit na základě jejich porovnání.

Připustíme-li však, že umělecká díla jsou v tomto smyslu jedinečná a neopakovatelná, jakým kritériem lze vůbec posoudit míru jejich jednoty? Jak můžeme zjistit, zdali jsou konstitutivní elementy díla na svém místě, přesně tam, kde *mají* být? Jak můžeme například zdůvodnit, že určitý element (E) uměleckého díla (UD) je či není na svém místě, přesně tam, kde by měl být?

Navrhují, že soudy tohoto typu lze potvrdit či zpochybnit srovnáním díla s jeho vlastními verzemi, tj. s těmi verzemi, které se od daného díla liší pouze v aspektu E. Najdeme-li alternativu či verzi UD', která se ve srovnání s posuzovaným UD jasně jeví jako lepší, znamená to, že E není na svém místě (přesně tam a tak, kde a jak by měl být). Pokud však zjistíme, že všechny alternativy k danému dílu jsou esteticky podřadné, budeme vědět, že E je s celkem dobře skloubeno.<sup>43</sup> Můžeme tedy posoudit míru jednoty či správnost organizace uměleckých děl tím, že je porovnáme s jejich vlastními verzemi. Alternativy, které jsou k danému dílu inferiorní, budou považovány za pozitivní evidenci potvrzující soud, že dílo je dobře sjednoceno, zatímco verze, které jsou mu nadřazené, budou považovány za jeho zpochybnění. Můžeme tedy říci, že estetické soudy týkající se jednoty díla jsou *testovatelné* porovnáním daného díla s jeho vlastními alternativami.

Než přikročíme k tomu, co z předešlých úvah vyplývá, je třeba říci několik slov o pojmech alterace, verze, úprava či alternativa daného díla.<sup>44</sup> Předesílám, že přestože zde budou tyto termíny často figurovat, nelze je formálně definovat, a že aplikace těchto pojmů budou do jisté míry záviset na jejich intuitivním pochopení. Přesto však několik poznámek o tom, v jakém smyslu zde budou tyto pojmy užívány.

Pojem alterace či úprava implikuje změnu. Je však jasné, že ne každá změna bude považována za pouhou úpravu. Taková změna, která by ztěžovala rozpoznání základních dominantních rysů původního díla, by za alteraci v našem smyslu neplatila. Druh a množství přípustných alterací je dán vnitřní logikou díla. Lze říci, že každé dílo samo určuje či naznačuje škálu svých alternativ. Řečeno obecně: daná změna v uměleckém díle bude považována za alteraci pouze tehdy, pokud podstatně nenaruší jeho základní percepční *Gestalt*. Dílo může být považováno za verzi či alternativu díla pouze tehdy, budeme-li schopni v obou jasně rozeznat stejný základní percepční *Gestalt*. Alterace či alternativa daného uměleckého díla představuje jednu z jeho vlastních nerealizovaných možností.

Je třeba zdůraznit, že nelze stanovit formální kritéria pojmu alterace, neboť to, co v tom či onom případě bude za alteraci považováno, může záviset na jeho vlastnostech stylistických, na jeho technice, na kontextu, v jakém je dílo prezentováno, a často též na našem chápání záměrů autorových. Mělo by tudíž být jasné, že autoritou stanovující, které změny lze a které nelze za alterace považovat, bude spíše umělecký teoretik či historik umění než filosof.

Alternativy či verze lze nicméně zhruba rozdělit do dvou skupin: 1) ty, které vzniknou z úprav či lokálních změn, při nichž podstatná část konstitutivních elementů díla zůstává nezměněna, 2) ty, které vznik-

nou transformací díla. Ta může změnit všechny jeho konstitutivní elementy, zachová však jejich souvztažnost. Revize hudební pasáže, redakční či literární úprava beletrie, úprava kresby, která zdůrazní některé její linie, retuš fotografie či lokální zásah do struktury dramatu jsou příklady prvního typu. Transpozice skladby do jiné stupnice, překlad básně či zvětšení formátu fotografie jsou příklady alterace typu druhého.

Je přirozené, že hranice (či spíše hraniční pásmo) pojmů alterace, verze či alternativa jsou velmi neostré a jejich mezní případy mnohdy sporné. Nicméně jde o pojmy smysluplné, protože na příkladu jakéhokoli díla může každý z nás říci, jaké změny by za alterace považoval a jaké změny by tento rámeček již přesáhly.

Nyní zpět k pojmu jednoty. Všimli jsme si již, že čím lépe je dílo sjednoceno, tím obtížněji je lze vylepšit a snáze poškodit alteracemi jeho konstitutivních prvků. Zkusme nyní tento závěr zapsat ekonomičtějším způsobem. Předpokládejme, že každé umělecké dílo má nějaké určité množství možných alternativ ( $n$ ), jinými slovy, že každé dílo může být upraveno  $n$  způsoby. Každá z alterací pak bude spadat do jedné z následujících kategorií. Úprava či alterace díla buď:

- A) poškodí, nebo
- B) vylepší, nebo
- C) bude esteticky neutrální.

Nechť  $a$ ,  $b$  a  $c$  představují množství alterací spadajících do kategorií  $A$ ,  $B$  a  $C$ .<sup>45</sup> Míra jednoty díla bude tím větší, čím větší bude počet poškozujících alterací ( $a$ ) a čím menší bude počet zkvalitňujících alterací ( $b$ ). Bude tedy přímo úměrná množství jeho alterací typu  $A$  a nepřímo úměrná množství alterací typu  $B$ .<sup>46</sup> Tuto závislost lze nejjednodušeji schematicky vyjádřit vztahem  $(a - b)$ . Považujme jej za základní logickou strukturu pojmu jednoty.<sup>47</sup>

Tato explikace pojmu jednoty je v souladu s Beardsleyho intuitivním pojetím „správné koncepce“, „formální perfekce“ a „vnitřní logiky struktury a stylu“. Je také v souladu s pojetím ideálu krásy mnoha klasických estetiků. Pro ilustraci alespoň jeden příklad. Leon Batista Alberti říká:

Krásu budu definovat jako harmonii všech částí..., které jsou k sobě sladěny v takových vztažích a proporcích, že nelze bez újmy nic přidat, ubrat či upravit.<sup>48</sup>

## 6.2./ **Komplexnost a estetická intenzita**

Vztah (*a – b*) zde navrhuji jako explikaci pojmu jednoty, nikoli však jako vztah reflektující celkovou míru estetické hodnoty. Míra jednoty (sjednocení prvků, harmonizace elementů, formální perfekce) nemůže být jejím *jediným* komponentem. Minimalistický obraz sestávající z modrého kruhu uprostřed bílého čtvercového plátna může být proveden tak, že by jej alterace mohly jen poškodit. Je optimálně sjednocen. To však neznamená, že bychom jej měli hodnotit jako vrchol estetického umu. Chybí mu komplexnost. Co v umění oceňujeme, není pouhé sjednocení *per se*, ale harmonizace či sladění široké škály různých, často heterogenních elementů a forem.

Od Aristotela až po Monroe C. Beardsleyho byla komplexnost chápána v pojmech heterogenity, vícerozměrnosti, bohatosti a rozmanitosti detailů. Čím komplexnější dílo, tím větší pluralita a rozmanitost jeho konstitutivních rysů. Tato intuice může být (alespoň částečně) podchycena tak, že vyjádříme míru komplexnosti jako celkový počet alternativ, tzn. souhrnný počet způsobů, jimiž by dílo mohlo být upraveno, aniž by byl zásadně porušen jeho základní percepční *Gestalt*. Čím bude dílo komplexnější, tím větší bude

počet možností jeho úpravy. Pro ilustraci srovnajme např. nepříliš komplexní skladbu *Kočka leze dírou...* s Wagnerovým *Soumrakem bohů*. Je jasné, že i první „dílo“ lze podrobit nesčetným změnám. Převážná většina z nich by však současně narušila jeho základní melodický *Gestalt* určující identitu, a tyto změny by tudíž nemohly být v našem smyslu považovány za alterace. Vysoká komplexnost Wagnerova díla naproti tomu umožňuje velké množství úprav (ať zkvalitňujících, poškozujících či neutrálních), které jeho základní strukturu nenaruší. Míra komplexnosti může být tedy vyjádřena jako celkový počet alterací bez ohledu na jejich estetický dopad. Schematicky to lze vyjádřit vztahem  $(a + b + c)$ . Protože míra komplexnosti míru jednoty umocňuje, vztah obou komponentů můžeme schematicky zapsat například takto:

$$(a - b) \cdot (a + b + c).$$

Přistupme na závěr k pojmu intenzita. Intenzivní díla jsou zpravidla velmi expresivní. Jsou též většinou velmi přesně a úsporně koncipována. Nebývá v nich nic zbytečného. Specifičnost konkrétních forem zde hraje významnou roli. Čím intenzivnější dílo je, tím více jeho konstitutivních elementů má svou konkrétní estetickou funkci a tím méně těchto elementů je esteticky nadbytečných. V maximálně intenzivním díle by všechny elementy měly mít svůj estetický význam. V díle, ve kterém není nic zbytečného či nahodilého, nelze nic upravit, aniž bychom (ke škodě či ku prospěchu) změnili jeho estetický dopad. V tomto smyslu můžeme říci, že specifičnost konstitutivních elementů intenzivních děl je pro dílo „závazná“, tj., že tyto elementy nejsou zaměnitelné za žádné jiné. Míra intenzity může být tudíž chápána jako míra specifičnosti, nezaměnitelnosti nebo jako míra estetické funkčnosti konstitutivních prvků díla. Vezměme si pro

změnu příklad z literatury. Nejintenzivnější z jejích žánrů je poezie. Proč? Zatímco v románu či v povídce můžeme často nahradit slova synonymy a jejich věty parafrázemi, aniž bychom změnili estetický dopad celého díla, o básni toto neplatí. Specifičnost každého elementu a každé vazby je v poezii vysoce esteticky funkční. Báseň, kterou bychom mohli libovolně parafrázovat, aniž bychom změnili její estetický dopad, by nebyla ani špatnou básní; takový útvar by vůbec za báseň nemohl být považován.

Tyto závěry lze schematicky vyjádřit tak, že míru estetické intenzity budeme chápat jako poměr mezi alteracemi, které mají estetický dopad (ať pozitivní či negativní) a alteracemi, které jej nemají. Míra intenzity uměleckého díla může být tudíž vyjádřena vztahem:

$$\frac{a + b}{c + 1} \cdot^{49}$$

Všimněme si, že vysoká intenzita (právě tak jako vysoká komplexnost) nezaručuje sama o sobě vysokou estetickou hodnotu. Intenzivní (právě tak jako komplexní) díla mohou být jak dobrá, tak i špatná. Výjimečná krása i výjimečná ošklivost mohou být stejně intenzivní. Estetickou intenzitu bychom tudíž měli chápat také jako umocňující faktor, jehož dopad závisí na (pozitivní či negativní) míře jednoty.<sup>50</sup>

Spojíme-li nyní všechny tři komponenty, můžeme celkovou míru estetické hodnoty [EH] uměleckého díla [UD] vyjádřit následujícím vzorcem:

$$EH_{(UD)} = (a - b) \cdot (a + b + c) \cdot \frac{a + b}{c + 1} \cdot^{51}$$

Toto vysvětlení pojmu jednoty, komplexnosti a intenzity představuje též teoretický model pro estetické hodnotové soudy. Abychom se však od hlavního tématu této studie dále nevzdalovali, nebudu zde roz-



vádět předpoklady, na kterých je tento model založen<sup>52</sup>, ani důsledky, které z něj vyplývají (pokusal jsem se je vysvětlit jinde)<sup>53</sup>. Zde bych chtěl pouze ukázat, jak nám tento model umožňuje odhalit dramatické rozdíly nejen mezi dobrým uměním a kýčem, ale též mezi kýčem a uměním průměrným a podprůměrným. Principy tohoto modelu nám též ozřejmí, že přitažlivost kýče nelze považovat za přitažlivost estetickou.

## 7/ Estetická defektnost kýče

Nyní, když jsme si vyjasnili základní logickou strukturu pojmu jednoty, komplexnosti a intenzity, můžeme lépe pochopit zvláštnosti kýče a jasně určit, v čem spočívá jeho hlavní estetický defekt. Můžeme též lépe pochopit jeho specifický charakter a zodpovědět zbývající otázky z předchozí části této studie.

Předtím, než byly pojmy jednoty, komplexnosti a intenzity vysvětleny, jsme nebyli schopni poukázat na žádný zásadní *estetický* rozdíl mezi kýčovitým a nekýčovitým dílem. Intuitivní pojetí těchto hodnototvorných veličin nám neumožnilo prokázat, že kterákoli z nich kýči bytostně schází. Prvním výsledkem výše navrženého vysvětlení je revize závěru, že se kýč s ohledem na tyto kvality výrazně neliší od průměrných uměleckých děl.

Podívejme se nejdříve na poslední komponent navrženého modelu, neboť estetická defektnost kýče i jeho anomální charakter jsou právě důsledkem absence estetické intenzity.

Abychom si uvědomili defektnost kýče ve vztahu k intenzitě, je třeba si všimnout, jak velké množství úprav, alterací a transformací jeho účinek a přitažlivost nijak nemění. Kýč může být podroben mnoha úpravám, aniž by byl výrazně zkvalitněn či poškozen. Lze si představit celou škálu verzí a variací typických

kýčovitých obrázků, mezi kterými nebude mít ani konzument kýče jasné estetické preference.

Vezměme si například obrázek plačícího děcka. Alterace jsme charakterizovali jako změny, které nenarušují základní percepční *Gestalt* daného díla. Co tedy musí být v tomto případě zachováno? Ústředním tématem obrazu musí být dítě (pokud možno miloučké), jeho oči a slzy musí být jasné a výrazné. Styl prezentace musí být v souladu se standardními zobrazovacími konvencemi, aby téma bylo okamžitě identifikovatelné. Jinými slovy, tento základní percepční *Gestalt* musí odpovídat našim třem vymežujícím podmínkám kýče. Pro kýč je charakteristické, že pokud zachovává základní percepční *Gestalt*, alterace a transformace jeho dalších konstitutivních prvků a rysů v podstatě nemají vliv na jeho estetický dopad. Zvažme například barevnost takového obrazu. Nejenže lze změnit specifické odstíny barev, můžeme i vyměnit barvy za zcela jiné, aniž bychom takové „dílo“ významně poškodili či vylepšili. Konkrétní barvy, které jsou v kýčovitých obrazech voleny, jsou zaměnitelné s širokou škálou alternativ. Co platí o zaměnitelnosti barev, platí i o dalších aspektech kýče. Kompozici lze také mnoha způsoby pozměnit, aniž bychom způsobili estetickou újmu či přínos. Bude nám záležet na tom, zda plačící dítě sedí či stojí? Esteticky neutrální alterace si dovedeme představit i s ohledem na další specifické vlastnosti kýče. Změnil by se estetický dopad obrázku, kdybychom udělali změny v oblečení dítěte? Nebo kdybychom změnili pozadí? Změnil by se podstatně estetický účinek, kdyby bylo na obrázku namísto plačícího chlapečka namalováno plačící děvčátko?

Nechci tvrdit, že konzument kýče bude lhostejný ke každé změně jeho konstitutivních rysů. (Verze, jejíž barvy by sestávaly pouze z různých odstínů šedé, by například mohla působit příliš ponuře.) Upozor-

ňuji jen na to, že množství úprav, které nebudou mít na kýč citelný estetický dopad, je nesrovnatelně větší než u jakéhokoli díla, které jsme ochotni nazvat uměleckým.

Lze namítnout, že není těžké najít i kvalitní díla, jejichž estetická hodnota by se určitými úpravami příliš nezměnila. Stěží však nalezneme dílo, které by zůstalo nezasaženo tak širokou a rozmanitou škálou alterací jako kýč. Důležité je si také všimnout, že alterace a úpravy zmiňovaného typu by měly estetický dopad nejen na špičková umělecká díla (jež by jimi byla poškozena), ale i na díla průměrná a podprůměrná (která by jimi mohla být rovněž zkvalitněna). U kýčovitých obrazů jsme tedy lhostejní k mnoha aspektům, které u jiných děl hrají estetickou roli. Tím se kýč liší nejen od prostého uměleckého neúspěchu či selhání, ale i od těch nejpodprůměrnějších děl překypujících estetickými nedostatky. Určitá míra intenzity není tudíž jen podmínkou umění kvalitního, ale umění jako takového. Je zřejmé, že existuje určitá minimální hraniční míra intenzity, pod kterou by dílo nemělo klesnout, aby mohlo být vůbec považováno za umělecké. Kýč, jak se zdá, se pohybuje na hranici této míry. Každopádně je jeho estetická intenzita extrémně nízká.

Jak je na tom kýč ve vztahu k dalším komponentům estetické hodnoty, tj. ve vztahu k jednotě a komplexnosti? V první kapitole jsme dospěli k intuitivnímu závěru, že kýč se nevyznačuje výjimečnou mírou nejednotnosti. Viděli jsme též, že přestože typický kýč má nízkou míru komplexnosti, lze nalézt renomovaná díla s ještě nižší mírou komplexnosti. Je nyní nutné revidovat i tyto intuitivní závěry? Pokud by to nutné nebylo, mohli bychom ještě „zachránit“ kýč poukazem na to, že jeho nedostatky v rovině intenzity mohou být kompenzovány, nebo alespoň zmírněny, pozitivní mírou jednoty a komplexnosti.

Tento závěr by předpokládal, že *jakákoli* míra defektnosti v jedné z těchto rovin, bez ohledu na jejich závažnost, může být kompenzována či zmírněna pozitivní mírou zbývajících komponentů. Je však tomu vždy tak?

Zamyslíme-li se nad tím, kde spatřujeme hranice umění, poukázali bychom asi na to, že v míře defektnosti existuje určitá kritická hraniční oblast, jejíž překročení zpravidla znamená zásadní změnu v pojmání kategorie posuzovaného „díla“. Jestliže míra hodnoty jednoho z komponentů klesne pod určité kritické minimum, máme tendenci „dílo“ diskvalifikovat, aniž bychom brali v potaz míru zbývajících komponentů. Špatně organizovaná, nesjednocená kresba bude mít samozřejmě nízkou estetickou hodnotu. Nicméně musí ještě určitou minimální dávku jednoty mít, aby vůbec mohla být jako kresba pojímána. Kdyby tohoto minima nedosáhla, nebyla by již považována za špatnou kresbu, ale za pouhou čmáranici. Překročením určitého kritického bodu se z neuspořádané malby stává mazanice. I velmi špatná kresba či malba (z hlediska jednoty) může být dále posouzena z hlediska komplexnosti a intenzity. Přejdeme-li však z kategorií kresby a malby do kategorií čmáranic a mazanic, bude již posuzování dalších komponentů estetické hodnoty zbytečné. Podobná úvaha platí i pro jiné umělecké žánry. I špatně zharmonizované hudební dílo může být dále analyzováno z hlediska své komplexnosti a estetické intenzity. Překročí-li však nejednotnost zvukových sekvencí určitou kritickou hranici, nebude již považováno za špatnou hudbu, ale pouze za rámus. Intenzitu hluku lze samozřejmě měřit. Spíše tedy použijeme přístroj měřící decibely než jakákoli estetická kritéria. Podobný kritický posun kategorií může nastat i v důsledku nedosažení určité hranice komplexnosti. Představme si například hudební „dílo“ složené z monotónního

opakování jednoho či dvou tónů. I zde bychom se sotva dále zajímali o míru jeho jednoty a intenzity.

Je však kýč tak drasticky defektní v rovině intenzity, aby byl podobným způsobem diskvalifikován? Na tuto otázku není lehké odpovědět. Není asi přirozené zařazovat kýč do stejné kategorie jako významuprosté čmáranice, mazanice či hluk.<sup>53</sup> Přesto je mezi kýčem a výše uvedenými případy určitá podobnost. Přezíravý postoj ke kýči se značně liší od kritického postoje k průměrným či podprůměrným dílům. Když kritik kritizuje nepovedené umělecké dílo, poukazuje zpravidla na jeho konkrétní estetické nedostatky. S konkrétní kritikou kýče, která by se vztahovala k jeho specifickým nedostatkům, se však prakticky neseťkáváme. Kritici zpravidla nepoukazují na specifické defekty, ani nenaznačují, jak by se dal kýč zlepšit. Je prostě diskvalifikován s poukazem na to, že je to kýč, jako kdyby šlo o nějaký kategorický omyl, o něco, co se nedá spravit. Není to asi náhodou. U kýče totiž nemáme pocit, že kdybychom to či ono trochu upravili, byl by hned hodnotnější.

Přestože kýč v běžné praxi neanalyzujeme z hlediska jeho jednoty a komplexnosti, může nás nicméně zajímat, jak by takové hodnocení dopadlo. Konec konců na otázce, zdali je kýč dobře sjednocen, není nic nemístného.

V předešlé kapitole jsme dospěli k závěru, že je obtížnější vylepšit dobře sjednocené dílo než dílo podprůměrné či průměrné, že čím lépe je dílo sjednoceno, tím snadněji jej můžeme alteracemi poškodit. Podíváme-li se však na kýč z tohoto zorného úhlu, může nás čekat překvapení. Zjistíme totiž, že typický kýč lze úpravami těžko vylepšit.<sup>54</sup> Zamysleme se nad možnostmi alternativ dovedně namalovaného kýče, které by byly jasně superiorní. Nezpůsobily by též zároveň změnu jeho základního percepčního *Gestaltu*? Pokud ano, nemohou být takové změny považovány

za alterace ve smyslu, v kterém je zde tento pojem užíván. Je totiž nanejvýš pravděpodobné, že markantní vylepšení kýče by pozměnilo jeho percepční *Gestalt*. Narušilo by totiž alespoň jednu z jeho definujících podmínek. Takové zkvalitnění by buďto modifikovalo emocionální podtón tématu, nebo konvenčnost jeho prezentace, anebo standardnost asociací, které vyvolává.

Nevyplyývá však z faktu, že je velmi obtížné vylepšit kýč, závěr, že kýč má vysokou míru jednoty? Vtip je v tom, že je stejně těžké představit si úpravy, které by kýč markantně zkvalitnily, i ty, které by jej výrazně poškodily. Můžeme si samozřejmě snadno představit, jak bychom mohli kýč poškodit. Například na obrázek chundelatého koťátka cákneme barvou tam, kde je zobrazena jeho tvářička. Jaké by však byly další pravděpodobné důsledky tohoto estetického poškození? Zasažen by byl specifický emocionální podtón zobrazeného tématu (roztomilý kočiččin výraz by se mohl změnit na ohavný úšklebek). Postižena by byla i okamžitá identifikovatelnost (jednoznačná tvář kočičky by například mohla připomínat sovu). Standardní asociace by (v důsledku nejednoznačnosti zobrazení) byly též modifikovány. Markantní poškození by tedy současně narušilo identitu kýče a jeho základní percepční *Gestalt*.

Nevedou však tyto úvahy k závěru, že kýč je v určitém smyslu optimálně vybalancován? V jistém smyslu tomu tak skutečně je, ale pouze tak, že typický kýč je optimálně namalován *coby* kýč. Jinými slovy, typický kýč je „správný kýč“ či „dobrý kýč“. „Správný“ či „dobrý“ je však pouze v tom smyslu, že plní tu funkci, kterou plnit má.<sup>55</sup> Z toho nic pozitivního o jeho estetické hodnotě nevyplyvá, neboť tato podivuhodná odolnost jak vůči poškození, tak vůči zkvalitnění je právě to, čím se kýč markantně liší od uměleckých úspěchů i od uměleckých neúspěchů.

Z předchozích úvah vyplývá, že rozdíl mezi kýčem a podprůměrným či špatným uměním není jen kvantitativní, ale též kvalitativní. Nespočívá pouze v tom, že typický kýč může být upraven více způsoby, aniž by byl markantně esteticky poškozen či zkvalitněn, ale že nemůže být alteracemi zkvalitněn či poškozen *vůbec*. Nejenže typický kýč připouští více úprav typu C než jakékoli umělecké dílo, ale zdá se, že připouští *pouze* tyto esteticky neutrální úpravy. Jak jsme však již viděli, pokud úpravy dílo ani nepoškozují, ani nez kvalitňují, nesplňuje podmínky estetické funkce, a nemůže být tudíž považováno za umělecké dílo. Kýč proto není pokračováním průměrného či podprůměrného umění. Nelze jej považovat za dílo, které je jen jaksí horší než jiná díla. Musí být chápán jako zcela odlišný fenomén, jako kategorie *sui generis*. K podobnému závěru došel též Hermann Broch, když napsal:

Kýč rozhodně není formou špatného umění; tvoří svůj vlastní uzavřený systém, který je jako cizí těleso vložen do systému umění, nebo, chcete-li, vyskytuje se vedle něj.<sup>56</sup>

Lze namítnout, že závěr o výlučnosti esteticky neutrálních alterací kýče je přehnaný. Je skutečně pravda, že kýč může být upraven pouze alteracemi typu C? Je tomu skutečně tak, že nelze provést žádné úpravy, které by kýč vylepšily nebo poškodily, aniž by kýč přestal být kýčem, aniž by byl narušen jeho základní *Gestalt*?

Tato námitka je do určité míry namístě. Možná že najdeme kýčovité obrázky, které lze úpravami vylepšit či poškodit, aniž by zcela pozbyly svého kýčovitého charakteru. Zde je si však třeba uvědomit, že ani kýč netvoří čistou monolitní kategorii, jejíž hranice by byly jasně a ostře stanoveny. Některé kýčovité obrazy jsou kýčovitější než jiné a kýč má jistě mnoho

hraničních, nejasných a sporných případů. Teze týkající se podivuhodné odolnosti kýče vůči esteticky významným úpravám musí být tudíž chápána v následujícím *relativním* smyslu: čím odolnější je dílo vůči estetickému vylepšení či poškození, tím typičtější a ryzejší je to kýč. Příklad, kdy všechny možné alterace jsou typu C,<sup>57</sup> je tedy hraničním případem „ideálního“ nebo „čistého“ kýče. Typické kýčovitě obrázky, jakými jsme se zde převážně zabývali, se tomuto meznímu případu příliš nevzdalují.

Jsou-li závěry předchozích paragrafů v hrubých rysech správné, vyvstává otázka, čím je tato estetická odolnost kýče vůči alteracím způsobena. Čím to je, že změny, které by markantně ovlivnily estetický dopad kýče, by současně narušily jeho základní percepční *Gestalt* jeho kýčovou identitu. Domnívám se, že příčinou je zjevná dominantnost tohoto *Gestaltu* nad ostatními konstitutivními elementy kýče. Nízká intenzita kýče totiž implikuje, že samotný základní percepční *Gestalt* plačícího dítěte je mnohem důležitější než jeho specifické provedení. Z toho, že i tento základní *Gestalt* může být vytvořen mnoha alternativními způsoby, navíc vyplývá, že efekt kýče nezávisí ani tak na jeho specifických estetických vlastnostech, nýbrž na tom, k čemu odkazuje. Závisí tedy vlastně na jakési „ideji“ plačícího dítěte, která u milovníka kýče vyvolává emocionální odezvu. Metafora, které jsem použil v předchozí části eseje, že v případě kýče jmenovka obrazu („Plačící dítě“) v jistém smyslu obraz shrnuje, tj. že jmenovka a obraz jsou v tomto smyslu zaměnitelné, zde dostává konkrétnější obsah. Přestože se verbální označení či popis od vizuálního „označení“ či „popisu“ markantně liší, jejich sémantická funkce (resp. jejich sémantický dopad) je v podstatě shodná.

Nyní též můžeme vidět pod jiným zorným úhlem předchozí chybný závěr, že má-li kýč silný dopad,



svědčí to o vysokém stupni jeho intenzity. Vidíme totiž, že tato intenzita nemá s estetikou nic společného, že je vlastně jen určitým druhem intenzity emocionální, hraničící se *sentimentalitou*.

Předchozí závěry též vysvětlují spojení kýče s reklamou. Efektivní reklama se vyznačuje svou estetickou nenáročností spojenou s vykalkulovaným sentimentalizujícím emocionálním dopadem. Ve shodě s tímto principem spojuje kýč extrémně nízkou intenzitu estetickou s vysokou intenzitou emocionální.<sup>58</sup> Masová přitažlivost a líbivost kýče tudíž spočívá v sentimentální síle jeho základního percepčního *Gestaltu*, a nikoli v jeho estetických kvalitách.

Nyní též můžeme lépe porozumět metaforám o údajné schematičnosti kýče. Přestože kýč *nevypadá* schematicky či skicovitě (ani schématu, ani skice se vnějškově nepodobá), i velmi jednoduchá skica je zpravidla esteticky intenzivnější než kýč. Kýč může být barevně bohatý, stínovaný, uhlazený atd., může navenek vypadat jako každý jiný obraz. Rozdíl je v rovině jeho estetické funkce. Přestože kýč má všechny formální vlastnosti uměleckého obrazu, z hlediska své funkce se podobá spíše piktogramu. Zamyslíme-li se nad tím, jak málo konstitutivních rysů a elementů kýče je esteticky funkčních a jaké množství těchto rysů a elementů je zaměnitelné za různé alternativy, nebude srovnání s piktogramem nijak násilné. V obou případech totiž jde o zobrazení *transparentní*.

Z předchozích závěrů vyplývá, že kýč by měl být pojímán jako *transparentní znak*. Nikoli kvality tohoto znaku samy o sobě, ale to, co označuje, zde hraje rozhodující roli. Přestože jsou mezi obrázkem plačícího děcka a jmenovkou „Plačící děcko“ podstatné rozdíly v rovině syntaktických i sémantických vlastností, jejich sémantická *funkce* je v podstatě stejná. Symbolická transparentnost kýče spočívá v tom, že jeho efekt nezávisí na estetických vlastnostech symbolu samot-

ného, ale na jeho referenciální denotativní funkci, re-spektive na jeho referentu.

Teď také lépe porozumíme poznámce Gilla Dorflese, že „kýč má všechny vnější charakteristiky umění, ve skutečnosti je však jeho falzifikací“.<sup>59</sup> Tato vnější charakteristika spočívá ve formálních či fyzikálních vlastnostech kýče, které se neliší od uměleckých maleb. Falzifikace spočívá v jeho transparentnosti.

\*

Roger Scruton, který se zabývá transparentním zobrazáním v jiném kontextu, o něm říká, že „působí jako náhražka toho, co zobrazuje“.<sup>60</sup> To je přesně případ kýče. U transparentních zobrazení, říká dále Scruton, „je zájem o obraz odvozený. [...] Zobrazení se stává pouhým prostředníkem zobrazeného, a je tudíž nepodstatné. Je nepodstatné v tom smyslu, že je nahraditelné jinými prostředky (například zobrazeným objektem samotným).“<sup>61</sup> To, jak zdůrazňuje Scruton, je v naprostém protikladu se zájmem o netransparentní, umělecké zobrazení, o kterém tvrdí:

Zde nemůžeme říci, že se obraz stává náhražkou toho, co zobrazuje: on *sám* je předmětem zájmu a není nahraditelný zobrazeným objektem. Tento zájem nespočívá v zájmu o zobrazení jako náhražku za zobrazený předmět, ale v zájmu o zobrazení pro ně samo.<sup>62</sup>

To, jak jsme již viděli, neplatí pro kýč. Z toho též vyplývá, že masovou přitažlivost kýče nelze již považovat za přitažlivost estetickou.

Má-li být pojem zobrazení chápán esteticky, musí být předmětem estetického zájmu. Jedině tehdy, existuje-li estetický zájem, jehož předmětem je zobrazení, můžeme mluvit o vizuálním umění... Estetický zájem o jakoukoli

věc je zájem pro tu věc jako takovou, pro ni samu: taková věc nenahrazuje jinou, ale je sama hlavním předmětem pozornosti. Z toho vyplývá, že estetický zájem o zobrazující vlastnosti obrazu spočívá v zájmu o obraz samotný, a ne o to, co je na něm zobrazeno.<sup>63</sup>

Scrutonovy závěry nás vedou zpět k otázce lživého charakteru kýče, o kterém jsem se již zmínil v souvislosti s výrokem Matei Calinescu, že „kýč může být definován jako *specificky estetická forma lži*“.<sup>64</sup> Můžeme nyní vidět, jaký je mechanismus této lži. Kýč totiž klame své konzumenty následujícím trikem: konzument věří, že se mu kýč líbí pro jeho estetické vlastnosti. To, co na něj skutečně působí, je ale sentimentální obsah zobrazeného tématu, který zpravidla nemá vůbec nic společného s konkrétní specifikou jeho provedení. Typický konzument kýče se, obrazně řečeno, dívá skrze obraz na to, co obraz zobrazuje (a pro něj, v určitém smyslu, nahrazuje). Dominantnost referenciální funkce, na které je efekt kýče závislý, přenáší konzumenta od znaku samotného (jehož svébytné vlastnosti zpravidla nijak nezkoumá) k tomu, co tento znak označuje. Vidíme tudíž, že líbivost kýče zcela parazituje na asociacích a sentimentech vyvolaných jeho referentem. Jasně též vidíme, že kýč sám o sobě krásu (ani jiné estetické kvality) nevytváří. Jeho funkce je funkcí vábničky, jejíž zvuk vyvolá představy a pocity, ke kterým je jeho oběť přitahována. Aniž by si to konzument kýče plně uvědomoval, jeho reflexe a vnímavost jsou zaměřeny na to, co obraz zobrazuje, a ne na to, jakým způsobem je to provedeno. Na rozdíl od skutečného umění je pro kýč vždy důležitější, *co* je v něm zobrazeno, než *jak* je to zobrazeno. *Co* v kýči působí na úkor *jak*.

\*

Řekli jsme si již, že kýč má všechny formální vlastnosti umělecké malby, že vypadá jako jiné obrazy, liší

se pouze svou funkcí. Tento závěr vyvolává otázku, zda-li je estetická defektnost kýče jeho vlastností imanentní. Neboť pokud to, co určuje status objektu jako kýče, je jeho funkce či role, a ne jeho imanentní vlastnosti, vyvstává otázka, zda díla, která nejsou obecně za kýč považována, nemohou hrát též roli transparentního znaku. Je jistě možné, že se někomu bude líbit Tiziana *Venuše* nebo Modiglianiho *Ležící akt* ne kvůli specifickým estetickým vlastnostem jejich provedení, ale pouze pro to (jako v případě kýče), co tyto obrazy zobrazují. Taková zobrazení mohou být obdivována pro krásu ženského těla podobným způsobem, jakému se těší její zobrazení v časopisu *Playboy*. Je-li tomu skutečně tak, nestává se pak z Tiziana a Modiglianiho kýč?

Myslím, že právě kvůli tomuto jevu zavedli Hermann Broch a Ludwig Giesz pojem *Kitschmensch*, kterým označovali „člověka špatného vkusu“, či spíše „způsob, jakým se člověk špatného vkusu dívá... na umělecká díla (ať dobrá či špatná)“.<sup>65</sup> Je zřejmé, že v principu je možno každé dílo vnímat transparentním způsobem, tj. tak, že specifické rysy jeho provedení a jeho estetické vlastnosti budou do značné míry ignorovány.<sup>66</sup> Standardní asociace a představy vztahující se k zobrazenému tématu mohou být samozřejmě evokovány nejen kýčem, ale též mistrovským uměleckým dílem. Rozdíl je v tom, že toto je vše, co nám kýč nabízí. U skutečného umění tomu tak není. S určitou průpravou může i *Kitschmensch* ocenit netransparentní kvality opravdového umění. K tomu by měla směřovat estetická výchova. Jsme-li ochotni upustit od transparentního způsobu vnímání zobrazení, čeká nás v případě skutečného umění odměna. V případě kýče odměna nečeká. Zkoumání specifických rysů a konstitutivních elementů kvalitních uměleckých děl má smysl, neboť jsou záměrně takové, jaké jsou, a to, jaké jsou, má své důvody. Všechno má svou logiku a není zaměnitelné. To, jak jsme viděli, o kýči neplatí.

## 8/ Závěrečné poznámky

Podívejme se na několik námitek, které závěry posledních kapitol pravděpodobně vyvolají. Budou se patrně vztahovat především k všeobecným předpokladům teoretického modelu estetického hodnocení.

Lze například namítnout, že pojem alterace či úpravy, který v našem modelu hraje ústřední roli, nebyl jasně definován. Bylo zde jen řečeno, že pouze ty změny, které nenaruší základní percepční *Gestalt* daného díla, budou považovány za jeho alterace. Pojem „základní percepční *Gestalt*“ však také není blíže specifikován a konkrétněji vymezen. Námítka tedy může znít, že pokud není přesně řečeno, co tento základní percepční *Gestalt* obnáší, není možné určit, které změny mají být považovány za alterace, tj. pouhé úpravy daného díla, a které změny by způsobily zásadní posun jeho identity.

Je pravda, že jsem zde nepředložil žádná formální kritéria k vymezení alterace ani se nepokusil o specifikaci konkrétních definujících vlastností pojmu „základní percepční *Gestalt*“. Není to však ani opomenutí, ani *desideratum*. Žádná taková kritéria či univerzální charakteristiky totiž formulovány být nemohou. Každé umělecké dílo je svou podstatou jedinečné. Druh a množství přípustných alterací budou vždy určovány specifickými individuálními vlastnostmi daného díla, a ty se vždy budou lišit od jednoho díla k druhému. Ta samá změna, která bude alterací či úpravou jednoho díla, může narušit základní percepční *Gestalt* díla jiného. To však neznamená, že pojmový aparát, který byl vypracován v šesté kapitole, se tím stává nepoužitelný. Přestože nelze *apriorně* a s obecnou platností stanovit specifikaci alterace a základního percepčního *Gestaltu*, můžeme je stanovit *ad hoc* pro každý konkrétní případ. V každém konkrétním případě shlednutého díla budeme mít

dost dobrou představu, jaké změny budeme za alterace považovat a jaké ne. V případě kýče to platí obzvlášť.

Chtěl bych zde opět zdůraznit, že identifikace základního percepčního *Gestaltu* a stanovení či navržení alterací a alternativ nespadá do kompetence filozofa či estetika, ale uměleckého kritika.<sup>67</sup> Jak jsem již podotkl (v poznámce 51), účelem navrhovaného modelu není poučovat kritika, jak posuzovat umělecké dílo. Jeho účelem je *explikace* či racionální rekonstrukce umělecké kritiky, jež by měla *reflektovat* existující preference a estetické soudy, které umělecká kritika provádí v praxi.

Další námitka by se mohla vztahovat k určité kruhovosti navrhovaného modelu estetických hodnotových soudů. Tyto soudy jsou zde analyzovány pomocí určitých vztahů mezi různými druhy úprav. Identifikace těchto úprav jako esteticky škodlivých, zkvalitňujících či neutrálních však také vyžaduje estetický hodnotový soud. Estetický soud, který má být explikován, je tudíž, jak se zdá, sám ve své explikaci předpokládán.

Navržený model skutečně předpokládá schopnost estetické diskriminace implikující estetické hodnotové soudy. Rozlišení tří druhů alterací, o němž zde hovoříme, však obsahuje estetické soudy, které se svou logickou strukturou liší od estetického posouzení uměleckého díla jako celku a jsou na něm do značné míry nezávislé. Očekávám, že je-li nám předloženo umělecké dílo a jeho verze, budeme schopni posoudit, které jsou lepší a které horší. Toto jsou *srovnávací (komparativní)* hodnotové soudy, jejichž logická struktura má formu dvoumístné relace (tj. „*D'* je lepší – horší než *D*“ či „*D'* je stejně hodnotné jako *D*“). Estetické soudy hodnotící dílo jako takové mají formu (jednoduché či složené) jednomístné predikace (tj. „*D* je dobré – špatné“ nebo „*D* má míru

estetické hodnoty  $m$ ). K hodnocení alterací a k hodnocení uměleckých děl používáme tudíž soudů, které mají odlišnou logickou strukturu. Všimněme si též toho, že k tomu, abychom posoudili, zda je verze  $D'$  lepší (horší) než  $D$ , není třeba stanovit ani hodnotu  $D'$ , ani  $D$  samo. Můžeme rozhodnout, zdali je  $D'$  lepší než  $D$ , aniž bychom museli znát nebo odhadnout hodnotu  $D$  nebo  $D'$ . Estetické soudy týkající se relativních kvalit jednotlivých alternativ jsou tudíž v tomto smyslu nezávislé na estetických hodnotových soudech o uměleckém díle jako takovém. Všimněme si dále, že komparativní posouzení alterací je podstatně jednodušší než posouzení uměleckého díla jako celku. Posouzení estetické hodnoty uměleckého díla spočívá totiž v posouzení toho, do jaké míry jsou *všechny* jeho konstitutivní prvky spolu sladěny. Posouzení estetického dopadu úprav naproti tomu spočívá pouze v posouzení toho, jak dobře je *jeden z* těchto konstitutivních prvků sladěn se zbylým celkem. Z hlediska této relativně jednoduché struktury posuzování alterací se zdá být pravděpodobné, že by zde mohlo být dosaženo podstatně většího konsensu než při posuzování uměleckých děl jako takových. I lidé s odlišným názorem na dané umělecké dílo se mohou shodnout na tom, které úpravy je poškodí a které zkvalitní. Často můžeme se značnou mírou jistoty posoudit, zdali alterace představuje zkvalitnění či znehodnocení díla, aniž bychom měli definitivní názor na kvalitu díla samého. Ve srovnání s posuzováním uměleckého díla jako celku jsou naše estetické intuice ve vztahu k alteracím zjevně jednoznačnější. Je-li tomu tak, dá se též očekávat, že budou mít vyšší míru intersubjektivní. Navržený model pro explikaci estetických hodnotových soudů by tudíž mohl sloužit rovněž jako model pro estetický výklad. Porovnáváním díla s jeho alternativami by totiž mohl kritik či umělecký teoretik demonstrovat platnost svých

závěrů. Tímto způsobem by mohl přivést své publikum k tomu, aby v daném díle uvidělo to, co v něm vidět má.

Námitka může být vznesena též proti kvantitativnímu charakteru navrhovaného modelu. Lze namítnout, že počet možných alterací každého daného díla, i pokud je konečný, bude tak velký, že model nemůže mít žádné praktické upotřebení. Dále lze argumentovat tím, že některé alterace budou mít mnohem silnější dopad než jiné.

Ještě než tyto námitky zvážíme, je třeba předeslat, že nezasahují náš hlavní argument týkající se kýče: že velké množství alterací, které na kýč nemají estetický dopad, by takový dopad mělo (ať pozitivní či negativní) na jakékoli umělecké dílo. Tento argument platí bez ohledu na to, zda je celkový počet alterací nějakým způsobem limitován, nebo zda mají některé alterace větší estetický dopad než jiné.

Co se týče modelu samotného, potenciálně neohraňovaný počet možných alterací může být limitován následující stipulací: budeme brát v úvahu pouze ty úpravy, které se nám budou *prima facie* jevit jako možný kandidát na zlepšení díla. Jak jsem se již pokusil ukázat jinde,<sup>68</sup> tato stipulace efektivně omezuje počet relevantních alterací do zvládnutelných proporcí. Vylučuje též alterace, které mají marginální dopad.



Pojem „kýč“ se původně vztahoval výlučně k malířství, postupně se však rozšířil na oblast sochařství, literatury, hudby i architektury a dnes je běžně užíván ve všech odvětvích umění i mimo ně. Jazykovým puristům se často takové rozšíření pojmu přičítá. Namítají, že například v hudbě či v literatuře máme již jiné ustálené pojmy jako *schmalz*, *muzak* či *braková literatura*. Mohou mít též výhrady k tomu, že zahrnování výzdoby zahrad, restaurací či užívání umělých květin pod pojem kýč zkresluje jeho původní smysl, neboť v těchto případech můžeme prostě mluvit o nevkusu či jiném druhu nevhodnosti.

Je asi pravda, že čím více se vzdalujeme vizuálnímu umění, tím je obtížnější stanovit, co odlišuje kýč od jiných projevů nevkusu. I dnes, kdy bývá termínem kýč označován nábytek, suvenýry, tapety i předvolební politické kampaně, budou paradigmatické příklady kýče hledány na periferii malířství. Bude též asi pravda, že některé umělecké žánry jsou snadněji „zkýčovatelné“ než jiné. Zřejmě však neexistuje umělecká disciplína, která by byla vůči nákaze kýčem zcela imunní.

Nechci se zabývat otázkou správnosti jazykových zvyklostí. Ať už to, co je nazýváno kýčem, tak nazýváno být má nebo nemá, můžeme každopádně zvážit, do jaké míry splňují takto označované věci podmínky kýče stanovené v první kapitole, a do jaké míry pro ně platí závěry, ke kterým jsme dospěli v kapitole druhé. Bez ohledu na to, zdali je *braková literatura* či *schmalzová* muzika totéž co kýč, jedno je jisté: patří do té kategorie věcí, které, přestože mají masový úspěch, jsou považovány za bezcenné. Budeme se zabývat těmi populárními díly, jež značná část společnosti vnímá jako umění, ale zároveň jsou její kultivovanější vrstvou považována za pouhou jeho náhražku.

Poznámka o fotografii se pokusí objasnit, proč se naše psychologická reakce na fotografii jelena troubícího na pasece liší od reakce na malovaný obrázek na stejné téma. V kapitole o kýči literárním se budu snažit ukázat, že přestože přechod od obrazového umění k umění verbálnímu vyžaduje určitou modifikaci našich tří podmínek, základní principy kýče zůstávají stejné. Kapitola o hudbě a architektuře se zabývá možností existence abstraktního kýče. Ve čtvrté kapitole se pokusím zpochybnit tvrzení, že pop art a postmodernismus setřely hranici mezi uměním a kýčem. Kapitola pátá pojednává o vztahu mezi kýčem a turistou. V závěrečných poznámkách jsou shrnuty hlavní teze této studie.

## 1/ Poznámka o fotografii

Předpokládáme-li, že sochařský kýč se od obrazového liší pouze svou trojrozměrností a nevyžaduje revizi definice „šité na míru“ kýči obrazovému, mohli bychom též předpokládat, že s fotografií, která se od malovaného obrazu liší pouze tím, že je zpravidla přesnější, také žádný problém nevystane. Fotografie je často považována za pouhé zdokonalení mimetických možností realistické malby. Z dějin umění víme, že vynález fotografie způsobil koncem třicátých let minulého století mezi umělci nemalý rozruch. Byl považován za technologické ohrožení umělecké tvořivosti. Tehdy totiž ještě převládal názor, že cílem umění je reprodukovat skutečnost. Umělci, kteří tuto koncepci brali za vlastní, byli pochopitelně možnostmi fotografie znepokojeni. Signál, který s postupným zdokonalováním fotografické techniky fotoaparát k těmto malířům vysílal, zněl: cokoli uděláš, udělám lépe! Nebude tedy asi náhodou, že revize základních předpokladů, cílů a metod vizuálního umění, které nebyly brány v potaz více než dva tisíce let, se objevují současně se zrodem fotografie.

Očekávání, že s fotografií nebudou žádné zvláštní problémy, se zdá být dále posíleno tím, že splňuje druhou podmínku naší definice kýče téměř automaticky. Okamžitá identifikovatelnost je fotografii zjevně vlastní. To, že máme v pasech a občanských průkazech fotografie, je toho nejlepším důkazem.

Co se třetí podmínky týče, zdá se, že fotografie ji bude splňovat lépe než jakákoli jiná zobrazovací technika. Nepředkládá nám fotografie skutečnost takovou, jaká je? Lze popřít, že to, co na ní vidíme, je právě to, co bychom viděli, kdybychom stáli na místě, z kterého byla pořízena?

Splňuje-li fotografie naši druhou a třetí podmínku, dalo by se očekávat, že bude-li fotografovaný objekt splňovat i podmínku první, nebude výsledek o nic méně kýčovitý než u malovaného obrazu. Je tomu však skutečně tak?

Zamysleme se nad standardními fotografiemi plačících dětí a objímajících se dvojic, které vidíme v rodinných albech. Máme chuť vykřiknout: to je ale kýč? Patrně ne. Posun nastává i u jiných typických námětů kýče. Jelen troubící na pasece je na fotografii krásný, nikoli kýčovitý. Kdyby byl namalován, kýč by to patrně byl.<sup>1</sup>

Abychom vyloučili nerelevantní faktory, předpokládejme, že fotografie a malovaný obraz budou vizuálně nerozlišitelné.<sup>2</sup> Představme si následující experiment: díváme se na dvojice stejně vypadajících pestrobarevných západů slunce, objímajících se párů, slzících děvčátek, pejsků, kočiček atd. Vlevo jsou zarámovány jejich fotografie, vpravo jejich obrazy. Které z nich spíše nazvete kýčem? Odpovědi, které jsem na tuto otázku dostal od posluchačů různých oborů, byly jednoznačné. Převážná většina považovala malovaný obrázek za jasně kýčovitější. Proč? Jeho vizuální efekt byl přece postulován jako totožný. Další se rozdílné reakce vysvětlit pouze tím, že výsledného

zobrazení nebylo dosaženo stejným způsobem? Všimněme si, že bychom takto rozdílných reakcí nedosáhli, kdybychom při stejném experimentu požádali o porovnání kresby s grafikou či olejomalby s temperou.<sup>3</sup>

Představme si další *Gedankenexperiment*: díváme se na trojice „zarámovaných obrázků“. V prvním rámu je opět malovaný obraz, ve druhém fotografie. Třetí je okenní rám, kterým vidíme reálnou situaci (skutečný západ slunce, opravdového jelena atd.). I za předpokladu, že to, co vidíme, je vizuálně totožné, naše psychologické reakce totožné nebudou. Nikdo by asi neřekl, že to, co vidí oknem, je kýč. Příroda či skutečnost sama nemohou být totiž nikdy kýčem. Může jím být pouze jejich *zobrazení*.<sup>4</sup>

Může tento poznatek přispět k vysvětlení, proč pocítujeme kýčovitost u malovaných zobrazení daleko silněji a jednoznačněji než u zobrazení fotografických?

Filosofové, kteří se podstatou fotografického zobrazení zabývali, zaznamenali, že fotografie představuje velmi zvláštní druh realismu.<sup>5</sup> Všimli si toho, že psychologický dopad fotografie je naprosto jiný než dopad malovaného obrazu. Fotografie zachycující spáchaný zločin mohou být u soudu předloženy jako důkazy; malba či kresba ne. Fotografie jsou též účinným prostředkem k vydírání. Kresba pana Zelenky v posteli s paní Fialkovou ani olejomalba ve věrných barvách by zde neuspěla. Fotografie ano. Není to však tím, že fotografie jsou zpravidla detailnější, přesnější či naturalističtější. Rozdíl mezi efektem malby a fotografie zůstává stejný, i když budou fotografie neostré, špatně exponované a malba naturalisticky přesná.

Většina filosofů, kteří se fotografickým realismem zabývali, vidí důvody tohoto rozdílu v *mechanické* podstatě fotografického procesu a v *kauzální závis-*

losti výsledného zobrazení na jeho objektu. V eseji nazvaném „Průhledné obrázky: o podstatě fotografického realismu“, píše americký estetik Kendall Walton, že skrze fotografii vidíme svět.<sup>6</sup> Chce ukázat, že fotografie by měla být pojímána jako něco, co náš zrak zostruje, usměrňuje či „prodlužuje“ podobně jako brýle, zrcadlo, dalekohled či mikroskop. Stejně jako nám zrcadlo umožňuje vidět objekty, které bychom jinak neviděli (např. sebe samé či věci, které jsou za rohem), a dalekohled a mikroskop objekty, které jsou příliš vzdálené nebo příliš malé, fotografie nám umožňuje nahlédnout do minulosti. Fotografický aparát přirovnává Kendall Walton k zrcadlu, které má paměť.

Tvrdím zde v naprosto doslovném smyslu, že když se díváme na fotografie našich zesnulých příbuzných, skutečně je *vidíme*.<sup>7</sup>

Walton si uvědomuje, že tento závěr je poněkud extravagantní. Hájí jej však argumenty, které nelze odbyt mávnutím ruky. Podívejme se alespoň na jeden z nich:

Nikdo asi nebude popírat, že skutečně *vidíme* svět skrze brýle, zrcadla a dalekohledy. Jak lze potom popřít, že strážný na televizním monitoru s uzavřeným okruhem skutečně *vidí* zloděje, který prolézá oknem, nebo že fanoušci *vidí* fotbalový zápas v přímém televizním přenosu? Jakmile to však připustíme, proč také nepřipustit, že *vidíme* fotbalový zápas v repríze...?<sup>8</sup>

Walton si uvědomuje, že poslední příklad obsahuje nový prvek: vidění věcí, které se již odehrály. Je to však dostatečný důvod k tomu, abychom popřeli, že skutečně *vidíme* to, co nám fotografie předkládá?

Když pozorujeme dalekohledem explozi hvězdy, která se udála před miliony let, říkáme také, že jsme ji *viděli*.<sup>9</sup> Walton tento argument rozvádí:

Jistě se setkáme i s různými dalšími rozdíly na cestě od brýlí k fotografii. Otázka je, zdali je kterýkoli z nich natolik významný, abychom kvůli němu dělali zásadní teoretické rozlišení mezi tím, co budeme nazývat viděním, a tím, co tak nazývat nebudeme.<sup>10</sup>

Walton chce říci, že metaforu, že skrze fotografii vidíme svět, můžeme chápat nikoli v přeneseném slova smyslu (tj. v tom smyslu, že na Picassově portrétu „vidíme“ Gertrudu Steinovou), ale ve smyslu doslovném (tj. tak, jak ji mohl Picasso vidět oknem či v *zrcadle*).

Walton nezachází tak daleko, aby tvrdil, že fotografie nejsou zobrazení. Roger Scruton ano. Hlavním argumentem jeho provokativní studie, ve které chce ukázat, že fotografie nemůže aspirovat na status umění, je to, že fotografie by měla být chápána jako náhražka fotografovaného objektu, nikoli jako jeho zobrazení.<sup>11</sup> Scrutonovi nejde o sémantiku, o to, jakých budeme užívat slov. Chce ukázat, že fotografie nesdílí s „ručně tvořenými obrázky“ (malbou, rytinou, litografií, barvotiskem apod.) ty charakteristické vlastnosti, které jsou nezbytné k tomu, aby se staly zobrazením, respektive ty rysy, pro něž máme o zobrazení estetický zájem. Uvádí tři zásadní rozdíly: 1) to, čeho je fotografie fotografií, musí existovat; 2) fotografovaný objekt je viděn (více či méně) takový, jaký je; 3) vztah mezi fotografovaným předmětem a jeho fotografií je kauzální (nikoli intencionální). Tyto tři podmínky, které pro nefotografické zobrazení neplatí, definují podstatu fotografie nebo, jak Scruton říká, „logický ideál fotografie“. První podmínka vylučuje

fikcionalitu, druhá kontrolu detailu, zatímco třetí podle Scrutonova mínění vylučuje, abychom viděli ve fotografii vyjádření myšlenkové reflexe fotografovaného objektu.

Není zde podstatné, zdali z výše uvedených argumentů vyplývá přesně to, co se jejich autoři snaží dokázat. Z hlediska našeho problému je ale důležité, že vysvětlují zásadní rozdíly mezi fotografickým a nefotografickým zobrazením, bez ohledu na to, jak se mohou vzájemně vizuálně podobat. Ať už jsou tvrzení, že fotografii nelze vidět jako zobrazení nebo že fotografie je transparentní, platná či ne, specifické vlastnosti fotografie, na které tito autoři upozorňují, vysvětlují rozdíly mezi psychologickou reakcí vyvolanou fotografií a zobrazením nefotografickým. To dále vysvětluje, proč se nám nezdá tak úplně přirozené nazvat fotografické zobrazení kýčem, i když stejně vypadající nefotografické obrázky bychom tak nazvali. Fotografie západu slunce se totiž nachází někde mezi jeho malířským zobrazením a pohledem z okna, kterým se na něj přímo díváme.

Vraťme se k myšlenkovému experimentu s trojicí obraz, fotografie, skutečnost. Důvodem, proč bez rozpaků nazveme první kýčem a třetí právě tak bez rozpaků kýčem nenazveme, zatímco v případě fotografie budeme poněkud na pochybách, není to, že fotografie vytváří *iluzi* skutečnosti. Fotografii si s tím, co je na ní vyfotografováno, většinou nepleteme. Intimní blízkost ke skutečnosti, která na nás z fotografie číší, nezávisí na podobnosti,<sup>12</sup> ale na vědomí mechanického kauzálního procesu, kterým byla vytvořena.

Došli jsme tedy k závěru, že fotografickou technikou nelze vytvořit kýč? Tak daleko bych zajít nechtěl. Některé fotografie, zvláště ty, jichž používá reklama, často kýčovité jsou. I v těchto případech však bývá míra kýčovitosti spojena s tím, do jaké míry byla fotografie zaranžována či zmanipulována. Kýčovitost

fotografií zpravidla začíná právě tam, kde opouštíme to, čemu v angličtině fotografové říkají „straight photography“.<sup>13</sup> Jedním ze způsobů, jak dosáhnout efektu kýče, je zaranžovat fotografovanou scénu. Roger Scruton upozorňuje na to, že v tomto případě je akt zobrazení či reprezentace (a tím pádem i kýče) vytvořen ještě předtím, než stiskneme spoušť. Dalším způsobem, jak dosáhnout kýčového efektu, je fotomontáž, retuš, optické filtry, osvětlení a různé laboratorní techniky. Jinými slovy, efektu kýče lze dosáhnout právě těmi odklony od přímé fotografie, které fotografii dávají její zvláštní intimní a nezprostředkovanou blízkost ke skutečnosti. Všimněme si též, že i v případě kýčovité „manipulované“ fotografie bychom pocítovali tuto kýčovitost silněji, kdybychom zjistili, že jde vlastně o fotografii malovaného obrazu.

(Dále si všimněme, že úpravy a alterace provedení zobrazovaného předmětu, které má k dispozici malíř a fotograf, se radikálně liší jak druhem, tak rozsahem. Fotograf může volit typ objektivu, zorný úhel, clonu, čas expozice a filtr. Může též různými způsoby ovlivnit vyvolání filmu a transformaci negativu. Nikdy však nemá takovou kontrolu nad výsledným zobrazením, jakou disponuje malíř. Fotografie a obrazy by proto měly být posuzovány z hlediska jiných uměleckých a estetických kritérií.)

## 2/ Poznámka o literatuře

Čím více se vzdalujeme od vizuálního umění, tím problematičtější je najít jasné a nekontroverzní příklady kýče. Jak rozlišit mezi literárním kýčem a literaturou, která je prostě špatná? Je literární kýč produktem romantismu, nebo jej lze nalézt v každém období, žánru i stylu? Může být literární kýč redukován na sentimentalitu v literatuře? Tyto otázky vyvstaly na nedávném sympoziu *O kýči* pořádaném redakcí ča-



sopisu *Salmagundi*,<sup>14</sup> kde se jeho účastníci nemohli dohodnout na typickém příkladu literárního kýče. Když Barry Goldenson navrhl *Moby Dicka* a *Huckleberryho Finna*, odpověděl Irwing Howe, že přesně ty pasáže, na které Goldenson v *Huckleberrym Finnovi* poukázal, jsou „jedny z nejkrásnějších pasáží v americké literatuře“.<sup>15</sup> Susan Sontagová měla za to, že by bylo vhodnější označit některé pasáže *Moby Dicka* prostě za špatné než za kýčovitě.<sup>16</sup> Jako další kandidáti byli navrženi mimo jiné i Charles Dickens a Victor Hugo. I tento návrh byl však zamítnut.

Soňa z Dostojevského románu *Zločin a trest* měla jakožto kýčová postava podstatně více příznivců. Proč? Barry Goldenson říká:

Soňa představuje maloburžoazní fantazii prostitutky: pokřesťanštěnou vizi duše, kterou lze spasit ortodoxními prostředky. [...] Důvod, proč nazýváme konvence sentimentální romances kýčem, je to, že tak dobře slouží fantaziím mas, resp. splnění těchto fantazií. Špatné umění jich používá znovu a znovu; splňují předpoklady čtenářských mas.<sup>17</sup>

To vše je sice pravda, ale fantazie a splněné fantazie se často objevují i v dobré literatuře. Mějme též na paměti, že ne všechny konvence sentimentální romances jsou kýč; jinak bychom za kýč museli považovat skoro všechnu romantickou literaturu a mnoho klasických románů devatenáctého století.

Saul Friedlander si všímá jiných aspektů:

Jde o stereotyp prostitutky, která byla vytažena z morálního marasmu a spasena. Její popis vyvolává bezprostřední a okamžitou emocionální reakci čtenáře. [...] Je to kombinace imitace familiérního stereotypu, jednoduchosti

postavy a okamžitosti vyvolané reakce, která evokuje kýč i na stránkách nesporně velkolepého románu.<sup>18</sup>

Tento popis připomíná charakteristiku kýče ve vizuálním umění. Silný emocionální náboj, okamžitá nereflexivní reakce, jednoduchost a stereotyp. Dříve než zvážíme, jak mohou být naše tři podmínky, šité na míru vizuálního kýče, aplikovány na kýč literární, všimněme si některých zásadních rozdílů mezi vizuálním a literárním uměním.

Předmětem estetického prožitku v literatuře není prožitek vizuální, ale kontempace významu textu. Primárním modem denotace zde není zobrazení, ale verbální popis. Přestože se propozicionální a narativní elementy vyskytují i ve vizuálním umění, v literatuře jsou dominující. Médium literatury je prostředkem vyjadřování významů a idejí. Otázka tudíž zní: lze charakterizovat ideový či propozicionální kýč? Jinými slovy, lze identifikovat ideologii kýče?

Milan Kundera, jehož *Nesnesitelná lehkost bytí* byla často na sympoziu citována, na některé takovéto obecné rysy poukázal. Kýč, podle Kundery, „pramení z kategorického souhlasu s bytím“. Přestože se Kundera zajímá hlavně o politické aspekty totalitárního kýče, mnoho z toho, co píše, má přímý vztah k literárnímu kýči.

Kundera začíná svou provokativní analýzu z teologicko-metafyzických premis. Říká, že „spor mezi těmi, co tvrdí, že svět byl stvořen Bohem, a těmi, co si myslí, že vznikl sám sebou, se týká něčeho, co přesahuje náš rozum i zkušenost“. Tvrdí, že „mnohem reálnější rozdíl odděluje ty, kteří pochybují o bytí, jaké bylo člověku dáno (ať už jakkoli či kýmkoli), od těch, kdo s ním bez výhrad souhlasí“.<sup>19</sup> Za všemi evropskými vyznáními, náboženskými a politickými, vidí první kapitolu Genesis, „z níž vyplývá, že svět byl stvořen

správně, že bytí je dobré, a že je tudíž správné se množit“.<sup>20</sup> Tuto základní víru nazývá „*kategorický souhlas s bytím*“. Roli dialektické antiteze ohrožující její platnost, svěruje Kundera hovno:

Jestliže bylo ještě donedávna slovo hovno v knihách vytečkováno, nebylo to z morálních důvodů. Nechcete přece tvrdit, že hovno je nemorální! Nesouhlas s hovnem je metafyzický. Chvilé defekování je každodenní důkaz nepřijatelnosti Stvoření. Buď, a nebo: buď je hovno přijatelné (a potom se nezamykejme na záchodech!), a nebo jsme stvořeni nepřijatelným způsobem. Z toho vyplývá, že estetickým ideálem *kategorického souhlasu s bytím* je svět, v němž je hovno popřeno a všichni se chovají, jako by neexistovalo. Tento estetický ideál se jmenuje *kýč*... *Kýč* je absolutní popření hovna; v doslovném i přeneseném slova smyslu; *kýč* vylučuje ze svého zorného úhlu vše, co je na lidské existenci esenciálně nepřijatelné.<sup>21</sup>

Znamená to, že v *kýčovitých* románech jsou všechny konflikty již předem vyřešeny, rušivé elementy eliminovány, že je vše v souladu s přijatými etickými normami a děj neúprosně směřuje ke šťastnému konci? Element zkrášlení skutečnosti, eliminace konfliktu a šťastného konce je pro jistý druh *kýče* skutečně typický. „Největší konflikt, který se mohl odehrát mezi dvěma Rusy,“ říká Kundera v souvislosti se sovětským socialistickým realismem padesátých let, „bylo milostné nedorozumění: on se domníval, že ona ho už nemiluje, a ona si o něm myslela totéž. Ke konci si padli do náručí a kapaly z nich slzy štěstí.“<sup>22</sup> Happy-end je pro komunistický *kýč* nezbytný. Jeho hrdinové jsou odsouzeni k šťastnému životu na věky věků. Tento druh *kýče*, který byl převážně koncipován indoktrinačně

a didakticky, je však pouze jeho jednou ne příliš sofistickou formou. Většina epizod seriálu *Dallas a Dynastie* happy-endem nekončí. Končí konfliktem či nějakou pohromou. Nemusíme však čekat na konec seriálu, abychom přišli na to, že je to kýč. Pro moderní kýč není happy-end nezbytný. Kategorický souhlas s bytím si našel vyšší rovinu. Projevuje se v tom, že nezpochybňuje základní metafyzické a morální předpoklady týkající se lidské existence. Občasný výskyt „hovna“ v každodenním životě je moderním kýčem tolerován potud, pokud nezpochybňuje základní předpoklady našeho snažení a bytí, tj. přijaté etické konvence a smysluplnost života. V této rovině musí být kýč vždy povzbudivý. Svět kýče se podobá světu náboženské víry. V každodenním životě mohou vyvstávat otázky a nejistoty, ale v rovině řídicích principů jsou všechny otázky a pochybnosti předem zodpovězeny. Jak říká Saul Friedlander: „Kýč nekončí otázkou. Končí prohlášením.“<sup>23</sup> Kýč je proto neslučitelný i s tou nejjemnější formou pochybnosti, tj. s ironií. Mínil vždy to, co říká, a to, co říká, říká doslovně. Literární kýč také neumožňuje různé výklady. Jakmile bychom jej interpretovali ironicky nebo jako parodii, přestal by být kýčem.

Literární kýč je též silně konzervativní, a to jak po stránce obsahové, tak po stránce stylistické. Jeho uklidňující charakter nemá daleko ke katechismu slibujícímu božskou spravedlnost. Marxův výrok, že náboženství je opium lidstva, platí pro kýč se všemi svými konotacemi.

Vraťme se však zpět k Dostojevského Soně. Možná je kýčovitou postavou. Její rozbor nám však literární kýč příliš neosvětlí. I kdybychom mohli vysvětlit, co to je kýčovitá postava, a i kdyby se nám podařilo ji vyjmout z jejího kontextu, zůstává problém, že ta samá postava, která bude jedno dílo oslabovat (či chcete-li „kýčovat“), může jinému prospět. Typický literární

kýč musíme proto hledat v celku textu, nikoli v jeho komponentech. Ukončení, které pro jedno dílo může být kýčovitě, může být pro jiné dílo správné. Abychom poznali charakteristické rysy literárního kýče, je lepší obrátit se například k dílům tzv. červené knihovny, levným romancím nebo k těm dílům, kterým se říká „supermarketový román“, tedy k tomu druhu literatury, který má komerční úspěch navzdory své literární plytkosti či možná právě kvůli ní.

Můžeme začít s romantickými melodramatickými romány psanými pro mladé viktoriánské dámy na přelomu století. Že tyto knihy postrádají literární hodnotu, je právě tak jasné jako jejich masová přitažlivost. Jejich úspěch spočívá v emocionálním náboji fabule, nikoli v literární kvalitě její prezentace. Děj je zpravidla založen na obměnách standardního modelu, který byl již mnohokrát úspěšně vyzkoušen. Je většinou vysoce sentimentální, hraje zpravidla na struny zromantizovaných viktoriánských ideálů, snů a iluzí stabilizující se maloburžoazie. Mladý milionář se zamiluje do dcery svého šoféra. Dívka je poslána k babičce, mladý muž do ciziny. Jejich láska však nakonec překoná všechny překážky. O skutečném životě, sociálních a ekonomických podmínkách rapidně industrializované Anglie se mnoho nedozvíme. Postavy jsou stereotypní, děj banální. Lze jej v hrubých rysech předvídat. Pravda a spravedlnost zvítězí, zlo je potrestáno, poctivost a věrnost odměněna. Viktoriánský kýč (právě tak jako kýč komunistický) popisuje svět krásné lži.

Literární kýč výstižně popisuje Václav Černý, který též anticipuje některé Kunderovy postřehy. Na rozdíl od autorů, kteří vidí počátky literárního kýče až v romantismu, poukazuje Černý na jeho kořeny v osvícenství. Za duchovního otce nejrozšířenějšího druhu románového kýče, který nazývá „moralisticko-citovým“, označuje Černý Rousseaua:

...říší tohoto krále všech Kýčů je království pláče. A hned je patrna jeho ascendance, křestní list položil právě na stůl: Jean-Jacques Rousseau je jeho praotcem Adamem a ony luhy a krotké háje, v nichž poprvé v dějinách lze beze studu a strachu z posměchu plakat s *rozkoší z pláče*, jsou jeho rodnou prérií. Neboť kromě mnoha objevů a darů nepochybných věnoval velký Ženevan modernímu lidstvu jeden dar sporný, a tím ochotněji přijatý, čím demagogičtější: víru v slzy jakožto zdroj očištný a zušlechťující, v slzy jakožto *vodu živou*, jakožto křestní vodu pravé *lidskosti*, civilizací nezkažené, původní, laskavé a mravné. Pravidelně se jí každý pokřtil sám, dosáhl lidské plnoletosti pláčem *nad sebou*. Tedy předromantismus a romantismus budou nejvlastnější historickou sférou citového umravnělého, ne-li vskutku mravně statečného kýče, a zůstává-li i doba pozdější nesmírně kýčotvorná, je tomu tak v té míře, v níž tato doba, a třebaš ještě i naše, zůstává vědomě nebo nevědomky oduševněna romantismem jisté ráže. Ale kdo řekl Rousseau, řekl *zároveň maloměšťák*, a zapojil tak rázem moralistně-citový kýč do souvislosti třídně-sociálních, po praotci Adamovi určil i sociální kolébkku a také mentalitu a psychiku kýče. Neboť jako je Rousseau svou teologií a etikou, svou nauku o ideálním „přírodním stavu“ a svou pedagogikou ideologem drobného buržoa, tak je tento kýč revanší maloměšťáka nad maloměšťáckým osudem. Je totiž kompenzací pocitů třídní méněcennosti, hojných nárokem či kandidaturou na vícecennost mravní.<sup>24</sup>

Po psychologicko-ideové analýze citově-moralistního kýče předkládá Václav Černý též charakteristiku jeho tematické struktury:

A vizte nyní jednu z možných režíí tohoto kompenzačního procesu, třebaš režii románovou: vizte zkrátka našeho Fridolína, chlapce chudobného, duše ryzí, jak svou čistotou, s níž se v něm snoubí vůle statečná a životní zdatnost záviděníhodná, získal nejprve srdce, potom i ruku, krásné, ač pyšné hraběny. Smát se tu není čemu a komu, dokonce ani ne autorovi tohoto článku: je snad Rousseauova *Nová Héloise*, ovšem až na rozdíl svých uměleckých hodnot, příběhem v podstatě jiným než právě tímto? A krom svých uměleckých hodnot, a pokud je pouze dějem, vypráví něco jiného Stendhalův *Červený a černý*? My tu, toť se ví, nehodláme lovit ve velehorských výšinách těchto dvou jmenovaných, zůstaneme v pohodlných, žirných nížinách Georges Ohnetů, Marlittových, Elinor Glynových, našich Zahradníků-Brodských a četných jiných, soudobějších a slavnějších. Tedy ve světě povytce únikovém, v podstatě pohádkovém, v říši sympatických loutek, lidských náhražek s ideálně a primitivně poslušnou psychologií, kde každá životní osobní nebo společenská drsná nesnáz je jen příležitostí a schránou budoucí idyly, kterou laskavý osud přichystal zásluhám dobrého chudása. Odměna či směnná hodnota jeho ctnosti je zřídka nižší než milionové věno hraběcí dcery, její krásu a ušlechtilost nepočítajíc. A marný je odpor zaslepených otců, nakonec jsou rádi, že to tak dopadlo, neboť chalupnický, živnostnický, nemaloměšťácký synek Fridolín, ostatně vynálezce či

podnikatelský génius, rozmnoží stonásob obsah hraběcích truhel nebo hraběte zachrání před úpadkem. Baronský hejsek, Fridolínův sok, si srazí na lovu hlavu, sletí ze zvonice nebo je zastřelen pytlákem na hrobě dcery, kterou mu svedl, zrovna tak jako trest za zaviněný úpadek čeká zlomyslného advokáta, lichváře úzkých rtů a křivého pohledu, a naopak pozvání na svatbu a pohled na mladé štěstí, ke kterému přispěl, kyne dobráckému starému ujci medvědího chování a srdce ze zlata: neboť jsme v království, v němž se na každém rohu, ale přinejmenším na konci tyčí k nebesům prst Prozřetelnosti.<sup>25</sup>

Moderní verze literárního kýče, reprezentovaná supermarketovým románem, je daleko sofistikovanejší a nelze ji snadno tematicky charakterizovat.

Moderní literární kýč se často stává bestsellerem a čtou ho i inteligentní čtenáři. Lze uvést jména jako Georgette Heyerová, Harold Robins, Jackie Collinsová a mnohá jiná. Přestože je těžké charakterizovat moderní literární kýč tematicky, lze poukázat na některé jeho společné rysy: vyprávění zpravidla těsně sleduje děj. Flashbacky se vyskytují jen zřídka, a pokud se vyskytují, jsou většinou přímo spojeny s akcí. Když se má hrdinka románu rozhodnout, zdali si vezme bohatého ženicha, vybaví se jí v paměti její chudobné dětství na proletářském předměstí. Anticipace jsou naproti tomu časté a explicitní. Ve všech rozhodujících zákrutech děje je omezený počet možností dalšího vývoje a čtenáři je zpravidla něčím napovězeno, co bude dál. Možná ne hned (i v kýčovitých románech musí být určité napětí), nakonec však vše skončí tak, jak to skončit má. Vyvíjí se od zlého k dobrému či od horšího k lepšímu. Je zde vždy více přímého popisu než exprese.



Vyvstává otázka, proč je dnešní literární kýč o tolik sofistikovanější a kvalitnější, že je snad vhodnější mluvit o odpočinkové literatuře nebo knize na dovolenou než o braku a kýči. Že by se masový vkus v posledních desetiletích výrazně zlepšil? Má technologický pokrok, informační „boom“, globalizace a komerční televize tak pozitivní vliv na formování vkusu? Obávám se, že je tomu spíše naopak. Souhlasím s Viktorem Šlajchrtem, který si všímá toho, že „lidovému publiku dnes zřejmě stačí televizní obrazovka, a tak se cílovou skupinou pro vydavatele ‚pokleslých žánrů‘ staly střední vrstvy“. Komerční televize bohatě nahradí potřebu, kterou zajišťovala červená knihovna a romány pro služky. Sledování banálních seriálů je navíc daleko pohodlnější. Moderní pokleslá literatura se tudíž obrací ke vzdělanějším vrstvám, neboť tradiční konzument škváru již vůbec nemá potřebu číst. Proto „současná oddechová beletrie využívá řadu motivů lidového čtiva, ale zachází s nimi často dost rafinovaně a dojemnou prostoduchost vykazuje jen výjimečně. Svět Stephena Kinga,“ píše Šlajchrt, „má své základy v chytře aplikované hlubinné psychologii Carla Gustava Junga, le Carré u čtenáře předpokládá slušnou znalost moderní historie i politologie a všeobecný kulturní rozhled.“<sup>26</sup> I zde je však zachován základní kontrast mezi uměním a kýčem. „Náročnější literatura zneklidňuje, nutí čtenáře k řešení mravních dilemat a razí nezvyklé pohledy na skutečnost,“ píše Viktor Šlajchrt. „Oddychové čtivo však tímto způsobem neobtěžuje. Je jisté, že bude příjemné. Poskytuje proto i pohodlí mravní jistoty, zřetelně ukazuje, kdo je zlosyn a kdo je anděl.“ Boj dobra a zla zůstává, jen jeho protagonisté se trochu zmodernizovali.

Vedle lidských práv je dobro v oddechové četbě spojováno s ekologií, sociální pomocí, osobním

angažováním se v různých, často rozvojových zemích, kde dochází k válkám a jiným humanitárním katastrofám. Kladní hrdinové bývají často novináři nebo fotografové, neboť tím lze nejsnadněji motivovat jejich pobývání v exotických zemích a jiných nezvyklých prostředích. [...] Zatímco představitelé dobra bývají pokud možno úplně normální lidé, podoby zla jsou bohatě odstíněny. V dobrodružných knížkách se nejčastěji setkáváme s úchylnými sadisty, zločinci, spiklenci, bezuzdnými ctižádostivci či politiky zneužívajícími moc. Klasického kapitalistického upíra v poslední době nahrazují anonymní nadnárodní monopoly, namísto ochromené KGB se objevují cyničtí šéfové západních tajných služeb (především amerických, neboť antiamerikanismus je dnes populární i v USA).<sup>27</sup>

Dalším základním rysem, který spojuje klasický kýč „červené knihovny“ s moderní sofistikovanou odpočinkovou četbou, je jejich šablonovitost. Moderní román na dovolenou je sice často řemeslně bezchybný a vykazuje i jisté literární kvality, má však svoje pravidla, která jsou jen určitou obměnou či rozvedením pravidel románů pro služby pro vzdělanějšího čtenáře. Šlajchrt upozorňuje na to, že američtí editoři vypracovali celou řadu obecných návodů, jak napsat úspěšný bestseller:

Velice záleží na úvodním akordu, který musí vyvolat zájem čtenáře už na první stránce. Během dalších třiceti stran by text měl v náznaku předvést všechny senzace, k nimž hodlá čtenáře postupně dovést. Zpravidla se tu rozjedou tři čtyři napínavé dějové linie, navrství se záhady, dojde k prvním dramatickým scénám

i sexuálním vzruchům. V okamžiku, kdy už je čtenář bezpečně začten, začíná profesionál oddechové literatury rozvíjení děje zpomalovat různými vedlejšími epizodami, líčením prostředí a poměrů či faktografií, kterou lze opsat z populárně-naučných knih. Udice je prastará, objevují se však stále nové návnady. Dick Francis kupříkladu upoutal v prvních knížkách čtenáře prostředím dostihového sportu, později však musel, aby se neopakoval, donutit svého žokeje pronikat do tajů bankovníctví, počítačové techniky a podobně.<sup>28</sup>

Viktoriánský milostný román i jeho soudobé podstatně sofistikovanější obměny jsou tak v souladu s třemi podmínkami kýče.

Co se první podmínky týče, jejím literárním analogem je, že děj kýčovitého románu má silný emocionální náboj. Literární kýč využívá standardních emocionálních situací, které vyvolávají spontánní ne-reflektivní emocionální odezvu. Je podřízen morálním standardům a společenským ideálům dané doby. Obdobně jako vizuální kýč zpravidla zobrazuje to, co je všeobecně považováno za krásné, typický kýčovitý román popisuje to, co je všeobecně považováno za dobré, mravné či správné v daném společensko-historickém *milieu*.

Literární paralelou druhé podmínky je okamžitá srozumitelnost. Jazyk literárního kýče musí být dostatečně jednoduchý a styl vyprávění se nesmí vymykat dobovým konvencím. Kýč nepotřebuje výklad. Stejně jako v umění vizuálním je literární kýč zpravidla explicitní: nic není ponecháno fantazii.

Třetí podmínka stanovuje, že čtení literárního kýče nám příliš nerozšíří obzory, že neobohatí naši zkušenost o nové aspekty reality. Na rozdíl od skutečné literatury kýč nezintenzivňuje naši senzibilitu, ani

nám nepomáhá provádět jemnější rozlišení. Jak říká Robert Nozick, „kýč často stojí v cestě skutečným emocím. [...] poskytuje pouze náhražku emocí, která skutečné emoce rozmělnuje a snižuje naši kapacitu jejich procítění“.<sup>29</sup>

Vrátíme-li se k otázce, proč je kýč defektní, rozlišení mezi hodnotou estetickou a hodnotou uměleckou je zjevně aplikovatelné i na literaturu. I zde umělecká hodnota reflektuje významnost inovace předvedené dílem a její potenciál pro další estetické využití. Obdobně jako v umění vizuálním postrádá i literární kýč hodnotu uměleckou.

Co se týče hodnoty estetické, Beardsley ukázal, že kritéria jednoty, komplexnosti a intenzity jsou aplikovatelná na literaturu stejně jako na jiné formy umění. V otázce jednoty není literární kýč (právě tak jako kýč vizuální) drasticky defektní. Kýčovitý román nebývá zpravidla nekoherentní, nevyvážený či nesourodý. Jednoty literárního kýče je však dosaženo na úkor jeho komplexnosti. Pokud jde o intenzitu (která byla pro vizuální umění definována jako citlivost k změnám, které nenarušují základní percepční *Gestalt* díla), jedním z literárních analogů bude citlivost literárního díla k parafrázování jeho komponentů. Specifický způsob výběru správných výrazů ze škály alternativ je do značné míry to, v čem spočívá stylistické umění. Stylistické kvality literárního díla mohou být tedy nepřímo zhodnoceny tím, do jaké míry by bylo dílo parafrázemi poškozeno. Dobrý styl v próze (o poezii ani nemluvě) bude vždy parafrází poškozen.<sup>30</sup> To by nás nemělo překvapit. Co vlastně míníme tím, když říkáme, že dílo je stylisticky perfektně sladěné či vybroušené? Znamená to, že může být parafrází pouze poškozeno, ne však vylepšeno. Kdyby parafráze původní text vylepšila, poukazovala by *ipso facto* na nějaký jeho stylistický nedostatek. Vracíme se zde k argumentu o možnosti posoudit

estetickou hodnotu díla jeho srovnáním s jeho vlastními alternativami. V případě literatury bude jednou z oblastí alterací třída parafrází, kterými lze text upravit. Jedním z charakteristických rysů kýče je právě to, že je necitlivý k parafrázím.<sup>31</sup> Parafráze kýčovitých textů totiž jejich dopad příliš nemění. Platí to i o parafrázích v rozšířeném slova smyslu. Typický román pro služky umožňuje záměny postav, zápletek, prostředí, dějů a dalších elementů jeho obsahové formy, pokud zůstává nezměněna jeho základní moralistně-citová struktura. Tak jako u kýčových obrázků nezáleží na detailech, pozadí, kompozici, na specifickém složení barev, formě a struktuře, je-li zachován jejich základní ideově-percepční *Gestalt*, dovoluje i románový kýč množství obměn a variant, zůstane-li neporušena základní struktura formulí morálně-psychologických. Literární kýč je souborem určitých šablon, do kterých lze dosazovat postavy, prostředí, zápletky i dějové prvky, pokud ovšem spadají do určitých (zpravidla jasně polarizovaných) eticko-psychologických kategorií (pocitivý/falešný, nevinný/zhýralý, skromný/marnotratný, pracovitý/darmožroutský, přímý/intrikánský atp.). Na tuto zaměnitelnost v rámci zachování ideově-moralistních a psychologických stereotypů nepřímo poukazuje též Václav Černý:

Někdy je Fridolín ženou, tu je nejraději služkou. [...] Tu se pak vnější – jen vnější – dispozice poněkud mění, služka Liduška, ryzí, vroucí, běloskvoucí panenské srdéčko, nemůže čekat, že si vydobude lásku mladé hraběnky, ani o ni nestojí: nýbrž ovšem mladého hraběte, chlapce jinak výborného, ale tak nesmírně lehkomyšlného... ba, zhýralého. Jinak se celkem stafáž nemění. Mizejí snad právem proslavené typy žen, kterých zde není třeba:

žena-sfinx, žena-démon, žena-vamp, žena osudná; leda že by mladý hrabě potřeboval protějšku k Lidušce, aby se receptuálně potácel mezi ženou-andělem a ženským d'áblem. Starý hrabě a vůbec nepřízniví rodiče mohou zůstat; také bručoun ujec, dobrý nástroj Prozřetelnosti; lichvářský advokát Mefisto je trochu zbytečný, ale lze jej vhodně proměnit v počouchlého hraběcího správce nebo komorníka Žána, kteří si myslí, že mohou totéž co mladý hrabě. Také se o to u Lidušky pokusí, a děj románu je obohacen – a nejsou to jeho stránky nejméně vítané – o řadu příjemných překotů na kanapé. Polní máky na Liduščině líčku blednou, ňadra se oddávají příslušnému hárání pohaněné bolesti a úzkosti. Načež jde mladý dareba do sebe, jeho neřest byla opravdu jen lehkomyšlností srdečného větroplocha, a kobereček před kanapé je přenesen k patám oltáře. Z mladého hraběte bude čestný muž a z Lidušky skvělá hraběnka, která bude bdít, aby se její manžel měl jak náleží k chudým lidem a stal se požehnáním kraje. Ostatně nikde není psáno, že se nakonec nenajdou staré listiny, zatajované lidskou zrůdou (viz výše: advokát...), ze kterých je patrné, že Liduška je odloženým dítětem zahraničního prince.<sup>32</sup>

Zaměnitelnost postav, zápletek, prostředí, výrazových prostředků, detailů a dalších elementů struktury opět poukazuje na to, že efektu literárního kýče (tak jako kýče vizuálního) dosáhneme spíše tím, co je v něm řečeno, než jak je to řečeno. Co jde tedy opět na úkor *jak*. Není snad třeba znovu zdůrazňovat, že to, co charakterizuje nejen dobrou literaturu, ale i samotnou poetickou funkci jazyka, je pravý opak. Pokud

jsme u vizuálního kýče došli k názoru, že nesplňuje základní předpoklad funkce estetické, docházíme u kýče literárního k závěru, že nesplňuje předpoklady funkce poetické.

Všimněme si též toho, že principy literárního kýče jsou právě tak závislé na historickém a kulturním kontextu jako principy kýče vizuálního. Etické a společenské ideály se mění podobně jako se mění ideály krásy. Stylistické vlastnosti, které mohly být v určité době radikální inovací, mohou zdegenerovat v konvenční *klišé*. Časové zařazení může být tudíž často rozhodující pro to, zda budeme či nebudeme dané dílo považovat za kýč.

### 3/ Poznámka o hudbě a architektuře

Na sympoziu *O kýči* vyvstala také otázka hudebního kýče. Existuje hudební kýč? Jak někteří účastníci poznamenali, hudební kýč představuje zvláštní problém. Máme určité představy o tom, co je *schmalz* nebo *muzak*, ale jakmile někdo navrhne konkrétní příklad hudebního kýče, diskuse končí kontroverzí. V eseji „Poznámky k problému kýče“ uvádí Hermann Broch Wagnera a Berlioze. Z toho, co říká, se však spíše dozvíme o jeho osobních preferencích než o podstatě hudebního kýče.<sup>33</sup>

Lze z toho vyvodit, že pojem kýč je na hudbu, nebo alespoň na vážnou hudbu, neaplikovatelný? I takové názory na sympoziu zazněly:

Rozdíly mezi velkým hudebním dílem a hudbou špatnou či hudbu nelibozvučnou jsou celkem jasné. Pokud je pojem kýč na hudbu aplikovatelný, bude asi značně omezen. Hudba, která je folklorická nebo průměrná, nebývá nazývána kýčem. Ve vážné hudbě je těžké najít kýč.<sup>34</sup>

Hudba je obtížný příklad. [...] Je trochu nepřírozené mluvit o kýči v hudbě, vyjma snad hudbu populární. V tomto oboru je lehké označit za kýč prostě to, co vyšlo z módy.<sup>35</sup>

Na jednom příkladu se však účastníci sympozia přece jen shodli. Přišel s ním David Steiner:

Co třeba Čajkovského *Overtura 1812*, zvláště ty pasáže, ve kterých burácejí kanony. Zde nelze říci, že je to prostě chyba. Děla jsou integrální součástí koncepce díla; a myslím, že všichni cítíme, že je to jaksi kýč.<sup>36</sup>

Otázka zní, proč je tak obtížné najít jasné a nekontroverzní příklady kýče ve vážné hudbě a čím je Čajkovského *Overtura* výjimečná? Příčina je v tom, že hudba je v podstatě uměním abstraktním, nedenotativním, nic neoznačujícím. První podmínka kýče, která zdůrazňuje centrálnost jeho referenční funkce, nemůže být tudíž splněna, alespoň ne přímo, jak je tomu u kýče vizuálního a literárního. Hudební díla proto nemohou parazitovat na emocionálním náboji něčeho vnějšího. V tomto ohledu patří hudba do stejné kategorie jako abstraktní malba či abstraktní plastika, kde kýč též nemá život lehký.

To, že hudební dílo jako celek v podstatě nic konkrétního neoznačuje, však neznamená, že nemůže mít prvky či pasáže, které „popisné“ jsou. Pasáže v Čajkovského *Overtuře*, které lze považovat za kýčovitě, jsou právě ty, v nichž skladatel použil popisných či denotativních prvků: hudební citát *Marseillaisy*, zvonů moskevských kostelů, salv kanonů a zvuků bitevních trumpet.<sup>37</sup>

Znamená to, že pokud hudební dílo postrádá denotativní prvky, nemůže být kýčem? Tato otázka je



analogická k otázce, zdali může existovat čistě abstraktní kýč v umění vizuálním. Všimli jsme si již, že abstraktní sochy a obrazy nepovažujeme za kýč, i když se nám nelíbí. Neexistují však nějaké výjimky? Nemůže být pro parazitní podstatu kýče nalezen příklad i v čistě abstraktním díle?

Čistě abstraktní dílo sice nemůže mít referenční či denotativní vztah k žádným konkrétním předmětům, může však mít tento vztah k jiným abstraktním dílům. Může pak parazitovat na vizuálních (či melodických) *Gestaltech* a na principech designu jiných abstraktních děl. V těchto případech lze mluvit o abstraktním kýči. Když abstraktní obraz postrádá vlastní uměleckou a estetickou hodnotu a jeho efektu je dosaženo tím, že parazituje na formálních, kompozičních a *gestaltových* principech renomovaných abstraktních děl, setkáváme se s abstraktním kýčem. Na závislost kýče na možnostech plagiátu, na parazitním vztahu k uměleckým dílům, upozornil již Clement Greenberg. Přestože se otázkou abstraktního kýče výslovně nezabýval, pasáž, ve které popisuje tuto závislost, je zde relevantní:

Předpokladem kýče, podmínkou, bez které by jeho existence nebyla možná, je snadný přístup k plně vyvinuté kulturní tradici, jejíž objevy a úspěchy [...] může kýč využít ke svým účelům. Kýč si vypůjčuje z jejich prostředků, pravidel, triků, strategií a tematiky, zkonvertuje vše do vlastního systému a zbytek odhodí.<sup>38</sup>

Tato pasáž je obzvláště relevantní pro hudební kýč. Právě ten druh populární hudby, který bychom mohli nazvat kýčem, se vyznačuje tím, co popisuje Greenberg. Připomeňme si například písňové soutěže Eurovize. Tento druh hudby je zpravidla velmi neoriginální; je závislý na hudebních *Gestaltech* (často

odvozených z klasické hudby), které máme již v povědomí. Dalšími důležitými faktory jsou jednoduchost a sentimentalita. Hudební kýč postrádá nejen komplexnost, postrádá též intenzitu a specifičnost, které jsou základním rysem dobré hudby. Pokud základní melodie splňuje výše uvedené podmínky, její provedení a instrumentace není již tolik podstatná. Protože kýč postrádá jak hodnotu uměleckou, tak i estetickou, museli bychom jej hledat ve vážné hudbě u podřadných skladatelů, jejichž jména jsou dnes již zapomenuta. Klasická hudba, kterou známe, přetrvala právě díky svým estetickým a uměleckým kvalitám, a proto je tak těžké najít v ní kýč.

Hudební kýč je tedy možný pouze potud, pokud používá denotativních elementů nebo parazituje-li na známých hudebních *Gestaltech*, ze kterých svůj efekt odvozuje.

Je třeba zdůraznit, že užívání hudebních citátů a dalších prostředků odkazujících k jiným hudebním dílům nemusí nutně vyústit v kýč. Šostakovičova hudba, kterou by asi nikdo kýčem nenazval, je plná referenciálních a denotativních elementů a pasáží vztahujících se jak k tématům jiných skladatelů, tak i k jeho předchozím skladbám. Všimněme si např. jeho *Patnácté symfonie (opus 141)*, která je takřka celá postavena na citátech. (Od Rossiniho overturey z *Viléma Tella* na začátku až po motiv osudu z Wagnerova cyklu v jejím finále. Jsou zde též citace a „připomínky“ Šostakovičových vlastních prací: od známého motivu hrdinství ze *Sedmé symfonie* až po často se opakující motto DSCH.) Estetická hodnota *Patnácté symfonie* však neparazituje na tom, čeho dosáhl Rossini, Wagner či Šostakovič v předchozích dílech. Integrace a transformace „citovaných“ pasáží je sama o sobě hodnototvorná. Použité pasáže jsou obohaceny o nové významy svou interakcí v novém hudebním kontextu.<sup>39</sup> Podobnou stavbu u kýče ne-

najdeme. Kýč propůjčené téma pouze sentimentalizuje a zplošťuje.

\*

Spojení hudby s architekturou v jedné stati se může zdát na první pohled zvláštní. V mnoha důležitých aspektech se samozřejmě hudba od architektury bytostně liší. Z našeho hlediska je však důležité, že obě disciplíny jsou v zásadě nedenotativní. Tím pádem to, co bylo řečeno o možnostech hudebního kýče, bude platit i pro kýč v architektuře. Stejně jako je možné v některých hudebních dílech nalézt „popisné“ pasáže, lze i v architektuře objevit zobrazovací prvky.<sup>40</sup> Ty mohou být kýčovité. Nedenotativní charakter architektury však vyplývá spíše z tradic a konvencí než z limitací, které jsou architektuře vlastní. I budova jako celek může být denotativní a architekti této možnosti někdy využívají. To, že jde spíše o výjimku než pravidlo, možná vysvětluje, proč je architektonický kýč méně frekventovaný než kýč obrazový. Nemusí však být o nic méně směšný než jakýkoli jiný kýč. Restaurace zformované do tvaru mořských korábů si v ničem nezadají s jelenem troubícím na pasece. Třeba však opět zdůraznit, že (stejně jako v hudbě) ne všechna denotativní architektonická díla nutně vyúsťují v kýč. Základní koncepce budovy státní opery v Sydney evokuje plachetnici. Rozhodně to však není kýč. Liší se od kýče originalitou koncepce a také tím, že divák musí použít obrazotvornosti a svých interpretačních schopností, aby si utvořil představou lodi. V případě, že imitovaný objekt naší představivosti nic neponechává a může být bez jakékoli interpretace okamžitě identifikován, bývá výsledkem kýč. To můžeme vidět u McDonaldivých stánků v podobě hamburgerů, u benzinových pump představujících muchomůrky či u předměstských hotýlků, které si z nejasných důvodů vybraly podobu slona.



Jørn Utzon, *Opera v Sydney*, 1973

Tento druh architektonického kýče závisí zcela na své „zobrazovací“ funkci. Stejně jako v hudbě najdeme však i v architektuře kýč, který nic nepředstavuje, ale jen parazituje na úspěšných architektonických *Gestaltech* minulosti. Jde hlavně o imitace historických slohů a stylů. Milionářské vily v Beverly Hills jsou postaveny ve stylu řecké antiky, gotiky, renesance i baroka. Jde opět o princip, který popisuje Clement Greenberg. Do této kategorie patří i mnoho neoklasicistních budov devatenáctého století a stejně tak bude Greenbergova pasáž platit pro klasicizující stavby a projekty Alberta Speera, pro italskou architekturu Mussoliniho éry, stalinské monstróznosti typu Lomonosovovy univerzity, jakož i pro jejich satelitní středoevropské reinkarnace, ke kterým patří pražský hotel International, výstižně charakterizovaný jako „zkamenělý sen šíleného cukráře“.

Spojení mezi architektonickým kýčem a historismem zdůrazňuje též Otakar Mrkvička:

[...] měšťák svým akademickým pauměním šidí sám sebe pln nevrlosti nad uměním skutečným. Ovšem, přichází doba, kdy ho uznává – ale jenom v jediném případě, když už je *historií*. Neschopen sám tvorby, ustavičně se vyhýbaje faktům své přítomnosti, protože by z nich musil vyvodit důsledky, cele propadá historismu. Módy historismu se mění. Jednou se měšťácké domy podobají renesančním palácům a dává jejich průčelí pomalovávat nebo vyzdobovat sgrafity, jindy nalézá zálibu v gotice a lepí na své domy věžičky, chrliče a jinou roztočivnou výzdobu ve snaze, aby se pokud možno za málo peněz podobaly zámkům či katedrálám. To je kýč!<sup>41</sup>



F. Jeřábek, *Hotel International* v Praze

#### 4/ Pop art, postmodernismus a kýč

Díváme-li se z naší perspektivy zpět na období modernismu, můžeme říci, že jeho étos představuje totální negaci kýče. Co může silněji kontrastovat se zápatčnickým konzervatismem kýče než akcentovné úsilí o inovaci tak charakteristické pro modernistické hnutí? Jak si již všiml Clement Greenberg, principy kýče a principy avantgardy – pojmu, který je samou podstatou moderny – jsou diametrálně protichůdné.<sup>42</sup> Greenberg má patrně pravdu: nebezpečí, že si spleteme kýč s Picassem, Kandinským, Munchem nebo Kokoschkou, skutečně nehrozí. Lze však to samé říci o Lichtensteinovi, Warholovi či Hockneym?

Těžko lze předvídat, zdali budou budoucí historikové považovat pop art za závěrečnou kapitolu modernismu nebo za počátek postmodernismu, či zda budou tyto kategorie nahrazeny jinými. Již dnes však můžeme říci, že pop art, který byl inspirován komerční grafikou, dramatickým způsobem změnil výtvarné umění šedesátých let. Zatímco modernismus se snažil ikonografii kýče zapudit, pop art ji s nadšením přejal. Jak říká Simon Wilson, „pop art je umění, které se osvobodilo od důstojnosti vysokého umění“.<sup>43</sup> „Reagujíce proti subjektivnímu abstraktnímu expresionismu,“ píše Tilman Osterwold, „snažil se pop art vytvořit platformu pro širší pojetí kultury.“<sup>44</sup> Pop art a soudobý životní styl se v šedesátých letech značně prolínaly a populární hesla jako „Umění je život“ (Beuys) a „Každý je umělcem“ (Warhol) svědčí o tom, že to bylo v souladu s převládající uměleckou ideologií. Jak poznamenává Osterwold, „lidé začali pociťovat, že mít rád kýč, sbírat všelijaká kýčovitá mementa, číst komiksy, jíst párky v rohlíku a pít Coca-colu je legitimní“.<sup>45</sup> „Přehnaný třpytivý vizuální svět pozlátek, známý všem z komerční reklamy,“ říká Simon Wilson, „začal být uznáván jako druh kultury, jako druh umění samotného.“<sup>46</sup>

Často slycháme, že pop art setřel hranice mezi kýčem a uměním. Tento názor je třeba zvážit, neboť pokud je platný, dalo by se říci, že jestliže je pop art považován za legitimní a důležitý umělecký směr, je třeba též rehabilitovat kýč.

Byla však hranice mezi uměním a kýčem skutečně setřena? Není těžké pochopit, čím jsou taková tvrzení motivována. Pop art je často chápán jako směr usilující o pozvednutí populární americké kultury (která kýčem přímo kvete) na úroveň respektabilního umění. „Pop art,“ říká Marco Livingstone, „používá výjevy masové kultury, které byly již zpracovány do dvojrozměrné formy, většinou převzaté z reklamních pořadů, fotografií, komických seriálů a jiných masmédií. [...] sklouzává do oblasti masového vkusu a kýče, o které se dříve soudilo, že leží za hranicemi skutečného umění.“<sup>47</sup> Připomeňme si práce Roye Lichtensteina, který transformoval kýčovitě komiksy i komerční reklamy do děl, která dnes visí v prestižních muzeích. Jeho zvětšeniny hrubě vytečkovaných obrázkových seriálů jsou dnes známější než „originály“, ze kterých je převzal. „Použitím své mechanistické metody,“ píše Simon Wilson, „Andy Warhol pouze pokračoval v logice umění založeného na masově produkovaných image.“<sup>48</sup> Andy Warhol vytvořil serializované portréty Liz Taylorové a Elvise Presleyho. Serializoval též láhve od Coca-coly a dolarové bankovky stejně jako obraz Mony Lisy. Jiný umělec amerického pop artu, Mel Ramos, namaloval Manetovu *Olympii*, Ingresovu *Odalisku a Velázquezovu Venušive* stylu fotografického realismu – správně opálenou, v bikinách a s módním účesem připomínajícím obrázky časopisu *Playboy*.

Otázka vztahu mezi pop artem a kýčem vyvstává dosti přirozeně, neboť mnohá díla tohoto uměleckého směru kýč skutečně evokují. „Autentický pop-image,“ říká Suzi Gablick, „je jednoduchý, přímý a oka-



mžitě pochopitelný.“<sup>49</sup> Pop art se zjevně blíží podmínkám naší definice kýče více než jakýkoli jiný umělecký směr. Co nám tedy brání v tom, abychom považovali pop art za glorifikovaný kýč?

Myšlenka, že se kýč dostal do prestižních muzeí a galerií, v nichž reprezentuje kulminaci malířství šedesátých a sedmdesátých let, je poněkud znepokojující. Přestože osobně nepovažuji pop art za význačný přínos ani z hlediska estetického, ani z hlediska uměleckého,<sup>50</sup> domnívám se, že lze poukázat na určité zásadní rozdíly, které dokládají, že pop art a kýč nejsou to samé.

Podívejme se nejprve, zda pop art skutečně splňuje základní podmínky naší charakteristiky kýče. Nesplňují je patrně všechna díla tohoto směru. Některá (např. Lichtensteinův *Tah štětcem* nebo Warholova série konzerv s polévkou značky Campbell) nesplňují naši první podmínku – nemají jasný emocionální náboj. Co ale ta díla, která ji splňují (např. Warholova Marilyn Monroe, *Velký americký akt* Toma Wasselmana nebo *Val Veeta* od Mela Ramose)? Zamysleme se nad posledním příkladem. Zobrazený objekt – obnažená mladá žena – jistě první podmínku splňuje. Fotografický realismus jejího provedení splňuje také podmínku druhou. Splňuje i podmínku třetí?

Je samozřejmě možné dívat se na tento akt stejným způsobem jako na obrázky ve výše zmíněném časopisu. Takové pojetí Ramosova díla by skutečně žádnou interpretaci nevyžadovalo a asociace jím vyvolané by mohly být v podstatě stejné jako asociace, které vyvolává sám objekt zobrazení. Pojímat Ramose tímto způsobem však znamená jej nepochopit. Nešlo mu o zobrazení krásných či svůdných žen. Cílem pop artu bylo zpochybnit základní předpoklady umění a jeho role v moderní konzumní společnosti. Předmětem mnohých uměleckých prací šedesátých a sedmdesátých let je totiž umění samo. Pop art lze



Mel Ramos, *Val Veeta*, 1965

vidět jako umění komentující důsledky masové kultury a populárního umění na americkou konzumní společnost. Z tohoto hlediska je proto přirozené, že používá i kýč. *Použít* kýč však není to samé jako *vytvořit* kýč. *Kýč jako takový nikdy nic nezpochybňuje, žádné otázky neklade.* Ramos využívá kýče, aby jeho prostřednictvím upozornil na určité aspekty konzumní společnosti a jejích hodnot a norem. Není z našeho hlediska důležité rozhodnout, jak má být tento obraz správně interpretován. Důležité je, že (na rozdíl od kýče) interpretaci *vyžaduje*.

Další rozdíl spočívá v tom, že kýč není v žádném umělecko-historickém prostoru, že je naprosto apatický k tomu, co se odehrává ve „světě umění“. Kýč své konkurenty ignoruje, žije si zcela mimo kontext umění. Naproti tomu pop art byl všeobecně považován za reakci a revoltu proti abstraktnímu expresionismu, jak v jeho formě dynamické (Pollock), tak v jeho formě statické (Rothko). Pop art též komentuje vývoj umění. Jak říká Suzi Gablick, „důležitou kategorií pop artu jsou zobrazení, která se vztahují k jiným uměleckým zobrazením“.<sup>51</sup>

Z formálního hlediska lze říci, že jde též o rozdíl v denotaci. Konzumní umění, reklamy, komiks i kýč označují to, co zobrazují. Komiksy v použití Roye Lichtensteina však denotují samy sebe. Kýčovitě obrazy obnažených žen denotují obnažené ženy. Obraz Mela Ramose však použitím aktu denotuje reklamní kýč. Musíme jej tedy chápat spíše jako určitý výrok o kýči či komentář k němu, ne jako kýč sám.<sup>52</sup>

Dalším rysem, kterým se pop art od kýče liší, je aspekt humoru a ironie, jenž u kýče nenajdeme. Je často patrný nejen z obrazů samých, ale i ze jmenovek, které obrazy označují. Název obrazu je často klíčem k jeho ironizující interpretaci. Název seriálového barvotisku Warholovy *Mony Lisy* zní *Třicet je lepší než jedna* a jeho obraz *Šest Marilyn* má podtitulek

*Marilyn Six-pack.*<sup>53</sup> Kýč je vždy naprosto vážný; proto je směšný a patetický. Ironie je největším nepřítelem kýče.

Předchozí úvahy lze shrnout tím, že přestože pop art užívá kýč, poukazuje na kýč a kýč komentuje, nevyplývá z toho, že kýč sám vytváří. Není tedy nutné kýč rehabilitovat a povýšit jej do kategorie umění.

Úloha při smazávání hranic mezi uměním a kýčem je též připisována postmodernismu, který údajně rozkládá hierarchickou strukturu hodnot. Zhodnocení tohoto tvrzení předpokládá vyřešení několika problémů. Není totiž vždy jasné, zdali je pojmem postmodernismus označován soubor určitých vyhraněných principů, které jsou vědomě aplikovány některými současnými umělci, nebo zda máme tento pojem chápat jako umělecko-historickou nálepku, která označuje vše, co se dnes v umění děje. Na nedostatek odborné literatury si zde nelze stěžovat. Nevyplývá z ní však shoda ani v určení charakteristických rysů postmodernismu, ani jeho typických projevů.<sup>54</sup> Problém je též v tom, že ani pojmy „moderna“ či „modernismus“ nemají jasně vymezené hranice a mají v různých jazycích a v různých tradicích rozdílné konotace. K tomu všemu, i když bývá postmodernismus považován za interdisciplinární, se zdá, že je charakterizován různými kritérii v malířství, v literatuře, v architektuře, ve filosofii, ve filmu a v hudbě. K autoritativnímu zhodnocení postmodernismu je zjevně ještě třeba většího časového odstupu.

Přes tyto problémy lze poukázat na určité typické rysy, jako je například radikální eklecticismus, který dovoluje volně přebírat prvky z děl historicky vzdálených i blízkých. Postmodernismus často kombinuje prvky a rysy, které byly dříve považovány za neslučitelné. Jako charakteristické rysy postmodernismu jsou velmi často uváděny principy citování, apropriace, reprezentování, dekonstrukce, evokace a sebekomentáře.

Co bylo řečeno o vztahu mezi kýčem a pop artem, do jisté míry platí i o vztahu kýče a postmodernismu. Stejně jako pop art je díla postmodernismu třeba interpretovat. Na rozdíl od pop artu by postmoderní dílo nemělo být vnímáno pomocí jedné definitivní interpretace, ale jako interakce různých interpretací, protože i pojem významu a smysluplnosti je postmodernismem zpochybňován. Odmítá pojetí, že umění odhaluje pravdu (Pravda s velkým P neexistuje). Vztahuje se více k umění samému nežli k reálnému světu. Umění je nazíráno spíše jako hra, nikoli reflektování skutečnosti, a dílo je pouze jedním z tahů na její šachovnici. Dílo se neupíná k žádné vyhraněné ideologii, nechce nic tvrdit a jeho symboly nemusí mít fixní význam. Vzájemné prolínání významů je považováno za důležitější než významy samy. V postmoderní literatuře není jasné rozlišení mezi realitou a fikcí. Ve všezahrnující intertextualitě je fikce transformována do skutečnosti a skutečnost se stává fikcí. Přečody mezi mimezí a diagezí se stávají eluzivními stejně jako rozlišení mezi formou a obsahem, protože dílo se často vztahuje k sobě samému; reflektuje samo sebe. Postmoderní díla často používají bohatého a komplexního symbolismu a často evokují jiná umělecká díla. Prvky ironie, parodie a komplexní metafory jsou také typické. Dílo je pojímáno jako souhra různých možných interpretací na různých úrovních. Žádná z těchto charakteristik neplatí pro kýč. Protože postmoderní dílo připouští různé interpretace, jednou z nich může být i interpretace v rovině kýče. Tato interpretace však dílo nevytváří. Může jej pouze obohatit v interakci s dalšími rovinami interpretace.

V jakém smyslu je tedy možné tvrdit že postmodernismus rozkládá hierarchickou strukturu hodnot? Rozhodně ne v radikálním smyslu, který by implikoval, že umělecká díla již nelze posuzovat z hlediska umělecké a estetické hodnoty. Ani ti nejzarputilejší

postmodernizátoři by patrně nechtěli popřít, že některá postmoderní díla jsou lepší než jiná. Rozklad hierarchické struktury hodnot tudíž znamená pouze to, že standardy a normy, kterými budeme postmoderní díla posuzovat, nebudou stejné jako ty, kterými bylo posuzováno umění, jež jim předcházelo. Skutečnost, že tyto standardy a normy nebyly dosud plně artikulovány, neznamená, že by žádné normy být neměly, nebo že žádné nemáme. To, že postmoderní eklekticismus často slučuje rysy a prvky, které byly dosud považovány za neslučitelné, znamená pouze, že potřebujeme nové normy slučitelnosti či umělecké koherence.

Ani pop art, ani postmodernismus tedy rozdíl mezi kýčem a uměním nesmazávají. Svědčí o tom i samotný fakt, že v pop artových a postmoderních dílech můžeme poukázat na kýčové prvky a rysy. Nezdá se též, že v pop artu či postmodernismu lze vidět rehabilitaci kýče. Díla, která mají vysokou estetickou intenzitu a komplexnost, nemohou být považována za kýč, i když kýč evokují, užívají či citují.

## 5/ Turista, suvenýr a kýč

Svůj esej „Sémiotika cestovního ruchu“ začíná Jonathan Culler poznámkou, že přestože má cestovní ruch závažné kulturní i ekonomické důsledky, bylo mu věnováno velmi málo teoretických prací.<sup>55</sup> Totéž platí i o kýči. Jsou zde však i jiné paralely. Pojmy „kýč“ a „turista“ vznikly přibližně ve stejné době. Oba jevy, pro naši současnou kulturu tak ústřední, jsou vysvětlovány s poukazem na tytéž sociologicko-psychologické a historické faktory. Existují však paralely nejen s ohledem na generické faktory, které přivedly oba jevy k jejich dnešní prominenci, ale i v rovině negativních reakcí, které vzbuzují. Pejorativní konotace kýče jsou již sémanticky zabudovány

do pojmu samého. Není sice známo, že by slovo „turista“ mělo původně negativní význam, negativní hodnocení turistů si však dnes v ničem nezadá s negativním hodnocením konzumentů kýče. O turistech se říká, že jsou stupidní, naivní, že na všechno naletí. Jsou necitliví, arogantní, nevychovaní, nevzdělaní... jací nejsou? Přívlastky turistů jsou často pejorativnější než ty, kterými je častován konzument kýče. Například Paul Fussell píše, že „podobnost mezi turistou a zákazníkem masážního salonu je větší, než by se slušelo podotknout“.<sup>56</sup> „Zdá se, že turista je ten nejnižší z nejnižších,“ říká Jonathan Culler a dodává:

O žádné jiné skupině se tak špatně nepíše. Mluví se o nich v pojmech z říše zvířat: pohybují se v houfech jako stádo dobytka či hejno much, chodí jako tupé ovce, přiletí jako mračno kobylek na místo, které „objevili“.<sup>57</sup>

Důvody pro negativní hodnocení kýče jsou snad zřejmé. Čím se však provinil turista? Na cestách do ciziny, poznávání jiných kulturních prostředí a památek naší minulosti jistě není nic špatného. S tím budou souhlasit asi i ti, kteří turisty pomlouvají. Snad právě z tohoto důvodu trvají na rozlišení mezi turistou a cestovatelem či člověkem na cestách. Toto rozlišení provádějí různí autoři různým způsobem. Daniel Boorstin je zakládá na protikladu mezi aktivním a pasivním:

Cestovatel na něčem pracoval, byl aktivní; šlo mu o poznávání lidí, o dobrodružství, o nové zážitky. Turista je pasivní; očekává, že mu bude vše ukázáno, že pro něj bude vše uděláno. Cestování do ciziny přestalo být aktivitou [...] stalo se zbožím.<sup>58</sup>

Obdobné protiklady známe též z popisů konzumentů kýče v kontrastu s milovníky umění. „To, že se kýč zaměřuje jen na pasivní reakci,“ píše John Morreall a Jessica Loyová, „vysvětluje, proč je tak sentimentální. Svého efektu dosahuje evokací jednoduchých citů, naprosto předvídatelným způsobem.“<sup>59</sup> Kýč, jak říkají, je druhem lehce stravitelného „okamžitého umění“. Explicitní srovnání turisty s konzumentem kýče najdeme u Ludwiga Giesze, který porovnává prožitky turisty s kýčovitým prožitkem:

Ve srovnání s cestovatelem hledajícím věci, které jsou jiné, zajímavé a těžko stravitelné, je turista předurčen ke kýčovitému prožitku... Jeho *cherche du temps perdu* bylo *trouvé* ještě dříve, než se vydal na cestu. Cestovní kancelář mu již všechny atrakce popsala, takže už ví, co fotografovat.<sup>60</sup>

Rozlišení mezi cestovatelem a turistou bývá též stavěno na protikladu mezi „autentickým“ a „neautentickým“, mezi „přirozeným“ a „nepřirozeným“, mezi „tím opravdovým“ (the real thing) a imitací. Romantický pojem cestovatele (objevitele, dobrodruha), hledajícího vše autentické a unikátní, je stavěn do protikladu s turistou, který je přitahován vším neautentickým a lehce stravitelným. Turista údajně není schopen odlišit pouhou imitaci od toho, co je autentické, a Gillo Dorfles například říká, že turista „reaguje na mistrovské dílo stejně jako na jeho nejhorší kopii“.<sup>61</sup> Následuje zde Daniela Boorstina:

Turistovi se zřídka kdy líbí autentický (pro něj často nepochopitelný) produkt cizí kultury. Turistické „atrakce“ nabízejí zprostředkovaný, nepřímý prožitek, umělý produkt, který je



konzumován na tom samém místě, kde má to opravdové na dosah ruky.<sup>62</sup>

Protiklad mezi „autentickým“ a „neautentickým“ je znám také z diskusí o protikladech umění a kýče. Je ale opravdu turista přitahován vším neautentickým? Reaguje na nejhorší kopii stejně jako na originál? Je skutečně tak hloupý, že je ochoten platit za náhražku „na tom samém místě, kde má to opravdové na dosah ruky“? Jonathan Culler ukazuje, že věci jsou poněkud složitější. Debaty současných kulturologů charakterizuje jako „stížnosti na vyumělkovanost a umělost moderní kultury, které nevysvětlují ani ta fakta, proti kterým tak brojí, ani kulturní mechanismy, které je vytvářejí“. <sup>63</sup> Culler pokračuje:

Má-li být kritika kultury něco jiného než nostalgické kárání, musí dané jevy analyzovat. Turistický ruch, tato marginalizovaná a přesto všudypřítomná kulturní praxe, si žádá sémiotický přístup.<sup>64</sup>

Culler zdůrazňuje, že chceme-li opravdu pochopit kulturní jev, jako je turistický ruch, musíme jej analyzovat jakožto sémiotickou strukturu. „V jejich specificky turistickém chování jsou turisté agenti sémiotiky: po celém světě čtou města, přírodní úkazy a kultury jako systémy znaků.“<sup>65</sup>

Turista se o vše zajímá jako o symbol, který sám sebe označuje. Francouz je příkladem Francouze, restaurace v Latinské čtvrti je příkladem restaurace v Latinské čtvrti typickým pro latinskočtvrtní restauračnost.<sup>66</sup>

I autentičnost a protiklad mezi „autentickým“ a „neautentickým“ je nutno chápat v sémiotických

pojmech. Culler zdůrazňuje, že jsou to právě reprodukce, kopie, suvenýry, pohlednice a jiná mementa, která spoluvytvářejí status originálu.

Ti, kteří opovrhují turisty a nelíbí se jim proliferace nevkusných mement – pohlednic, ošklivě malovaných talířků a popelníků – nechápu esenciální sémiotickou funkci těchto značitek. Nejenže tato mementa de facto památky vytvářejí; ale když turista památku shlédne, značítka neztrácí na své důležitosti: ukazuje totiž, které vlastnosti památky jsou ty důležité.<sup>67</sup>

Turista rozhodně chce vidět to pravé. To, co jej žene na cesty, jak říká MacCannell,<sup>68</sup> je přesně to, že chce vidět to autentické. Plastickou repliku Michelangelova *Davidu* si může koupit kdekoli. Nekoupí si ji však v Brooklynu, ale ve Florencii. Důvod, proč je turista ochoten zaplatit, aby viděl to pravé, je právě to, že na autentické a na imitaci reaguje naprosto odlišně. Autentičnost je v turistice klíčovým pojmem a označuje většinou to, co skutečně autentické je. „Boorstin a jemu podobní předpokládají,“ říká Jonathan Culler, „že to, co je reprodukováno, upraveno, popsáno, je neautentické a ostatní autentické. Ale to právě musí být za pravé označeno, není-li tak označeno, nebude památkou. [...] Autentičnost sama je znakový vztah.“<sup>69</sup>

To, jak Culler ukazuje, vede k následujícímu paradoxu:

Aby byl turista spokojen, musí být autentičnost památky potvrzena. [...] Paradox či dilema autentičnosti spočívá v tom, že aby byla památka pojímána jako autentická, musí tak být označena. Jakmile je však takto označena, je zprostředkovaná, a nemá tím pádem autentič-

nost něčeho vpravdě nedotčeného, nezasaženého zprostředkujícími kulturními kódy.<sup>70</sup>

Culler též soudí, že rozdíl mezi turistou a cestovatelem byl značně předimenzován. Důvod vidí v tom, že „hysterické pomlouvání turistů je mimo jiné pokusem přesvědčit sebe sama, že nejsme turisté“.<sup>71</sup>

[...] protiklad mezi turistou a cestovatelem ukazuje, že nejde o dvě historické kategorie, ale spíše o rozlišení uvnitř turistiky samotné. Historické výklady jsou pouze záminkou k tomu, co člověk na cestách vždy dělá: cítí se ostatním turistům nadřazený.<sup>72</sup>

„Být turistou,“ říká Culler, „znamená mimo jiné též nemít rád turisty (jak jiné turisty, tak i fakt, že sám jsem turista)“:

Jakmile si uvědomíme, že snaha být méně „turistický“ než jiní turisté je nedílnou součástí turistického ruchu, uvědomíme si též povrchnost většiny pojednání o turistice, zvláště těch, která zdůrazňují povrchnost turistů.<sup>73</sup>

Povrchnost těchto pojednání, na kterou Culler upozorňuje, je ještě markantnější ve spojení s kýčem. Ve svých poznámkách ke kapitole *Turistika a příroda* klade Gillo Dorfles následující otázku:

Proč je každá památka, každá krajina a každý folklorní předmět turistou okamžitě proměněn v kýč?<sup>74</sup>

V otázce samé je pochybný již předpoklad. Je to opravdu tak, že památky, krajina a folklor se příchodem turisty promění v kýč? Přestává být florentská

katedrála v momentě, kdy před ní zastaví autobus s turisty, mistrovským dílem architektury?

Na svou suggestivní otázku odpovídá Dorfles tvrzením, že „turistika není nic jiného než pseudo-aktivita“, a vysvětluje dále:

Turista cestuje od jednoho pseudojevu k druhému. Je v zajetí iluze, že obdivuje přírodu, ale ve skutečnosti obdivuje pseudopřírodu (zkrocené gejzíry Yellowstonského parku, naprogramované Niagarské vodopády, ledovce s lyžařskými výtahy na Mont Blancu, Vesuv s jeho předem připravenými sopečnými erupcemi, safari s ochočenými „divokými“ zvířaty atd.).<sup>75</sup>

Jsou však sopečné erupce Vesuvu pro turisty skutečně předem připraveny, Niagarské vodopády naprogramovány a zvířata v safari ochočená?

Kritici masové turistiky mají však též v něčem pravdu. Je to především turista, kdo vytváří poptávku po suvenýrech, replikách a jiných mementech, která jsou zpravidla kýčovitá. A zájem o tato mementa jde často na úkor toho, k čemu se vztahují. Při zájezdu, ve kterém bylo turistovi slíbeno „třináct měst za sedm dní“, asi příliš času na jejich prohlídku nemá. Potřebuje pak skutečný zhmotněný důkaz, že to vše viděl. Proto se stává, že v galerijním obchodě stráví více času než v galerii samotné. Někdy tak dlouho hledá, kdo by ho před Koloseem vyfotografoval, že pak už ani nemá čas na jeho prohlídku. To však neznamená, jak tvrdí Dorfles, že turista nerozlišuje mezi originálem a replikou.

Culler vidí v přehlédnutí sémiotické struktury turistického ruchu hlavní důvod povrchnosti většiny kulturologických studií. Zdá se, že o kýči, který je s turistikou spojován, to platí neméně. Podívejme se na další pasáž z Dorflesových poznámek ke kapitole *Turistika a příroda*:

Existuje též neautentický druh přírodního kýče, který vzniká kdykoli *příroda imituje sama sebe*, či spíše kdykoli objevíme ty *nejneautentičtější aspekty přírody*. Platí to o Yellowstoneském parku, o Niagarských vodopádech, o Postumijských slujích, o hoře Svatého Michaela, o Dolomitech, o Capri atd. Dolomitské útesy jsou totiž v zářícím slunci příliš růžové a voda v laguně je v měsíčním svitu příliš stříbrná. Modrá obloha Řecka (nebo Sicílie) je příliš modrá v kontrastu s oblouky bílých zdí.<sup>76</sup>

Může však příroda imitovat sama sebe? Mohou být útesy *příliš* růžové, laguna *příliš* stříbrná či obloha *příliš* modrá? Příroda sama o sobě nemůže být nikdy neautentická. Právě tak nemůže nikdy být kýčem. Pojmy jako „neautentický“ či „kýč“ se mohou vztahovat pouze k artefaktům. Z tohoto důvodu také obloha nemůže být nikdy příliš modrá či tmavá: je prostě taková, jaká je. Ani západ slunce s těmi nejbizarnějšími barvami nemůže být nikdy kýčem. Pouze jeho zobrazení, jeho projekce či simulace mohou být kandidáty na titul „kýč“. Symbolická funkce je zde nezbytnou podmínkou.<sup>77</sup> Stejně jako turismus sám o sobě i jeho spojení s kýčem si žádá sémiotický přístup.

Jedním z nejdůležitějších styčných bodů mezi cestovním ruchem a kýčem je suvenýr. Všechny pejorativní atributy jako „neautentický prožitek“, „substitute“, „imitace“, „umělost“ či „stereotyp“ se vztahují na suvenýry. Referenciální funkce suvenýrů, reprodukce a jiných druhů mement zde hraje klíčovou roli. Suvenýrový průmysl a turistický ruch jsou na této funkci naprosto závislé. Ve Vatikánu jsme viděli Michelangelovu *Pietu*. Hmatatelnou reifikací našeho prožitku se však stává její plastická imitace, kterou jsme koupili v nedalekém stánku. Jejím účelem je připomenout (jak nám, tak i našim známým), že jsme

originál skutečně viděli. Na pravou *Pietu* nám zůsta-ly určité vzpomínky. Ty si však nelze dát do vitríny.

Z nepřeberného množství různých suvenýrů, replik a jiných mement jsou nejpopulárnější imitace renomovaných uměleckých děl. „Značná část kýčovitých suvenýrů,“ píše Ludwig Giesz, „a to těch nejkýčovitějších, jsou suvenýrové reprodukce uměleckých děl ze zemí, které turista navštívil.“<sup>78</sup> Co dělá z těchto reprodukcí kýč?

Samotný fakt, že originál je reprodukován, ještě neznamená, že výsledkem musí být kýč. Svědčí o tom reprodukce v uměleckých knihách. Pokud je kopie natolik věrná, že plně reflektuje estetické vlastnosti originálu, nemůže jít o kýč. Kýčovité suvenýry uměleckých děl se vyznačují zkreslením a deformací jejich estetických vlastností. Již samy rozměry plastických sošek Michelangelova *Davida* tyto deformace zajišťují. Davídkové jsou k dostání v nejrůznějších barvách, Rodinův *Myslitel* se též prodává v párech s uříznutými zády, aby mohl sloužit jako záložka na knihy, a *Venuši Milétskou* dostanete mimo jiné i v „původním provedení“ s oběma rukama. Zákazník si navíc může vybrat jak materiál, tak i techniku provedení. *Monu Lisu* si můžete pořídit jako mozaiku v barvách dle vlastního vkusu a Leonardovu *Poslední večeři Páně* najdete v plastickém provedení, vyřezanou z olivového dřeva i vykládanou perletí. Necitlivost těchto suvenýrů k estetickým vlastnostem zpodoběného díla vede k paradoxnímu vztahu: přestože to, co suvenýr znázorňuje, je zpravidla krásné, on sám je ošklivý. Turistovi však tato ošklivost nevadí. Snad si jí ani nevšimne, neboť estetické vlastnosti suvenýrů nejsou v daném kontextu důležité. Jejich funkcí je pouze originál připomenout, ne znovu vytvořit či reprodukovat estetický zážitek. Účelem suvenýrů je vyvolat vzpomínky či asociace, ke kterým jsme pozitivně naladěni. Suvenýr zcela parazituje na

objektu, jenž zobrazuje. Musí se mu podobat pouze do té míry, aby jej připomněl. Na konkrétních vlastnostech a detailech jeho provedení příliš nezáleží. Vracíme se opět k tomu, že pro suvenýr, právě tak jako pro jiné druhy kýče, platí, že to, *co* znázorňuje, je mnohem důležitější, než *jak* to znázorňuje. Specifické vlastnosti provedení jsou nedůležité. Pokud základní percepční *Gestalt* evokuje *Monu Lisu, Poslední večeři* nebo *Davidu*, úspěch je zaručen. Pro konzumenta těchto kýčovitých suvenýrů může být tudíž důležitější, aby jejich barva dobře ladila se záclonami či s dečkou, na které stojí, než s originálem, jehož jsou imitací. Suvenýr, právě tak jako kýč, má tudíž de facto funkci transparentního znaku. V každém suvenýru je zásadní prvek kýče a v každém kýči prvek suvenýru.

## 6/ Závěrečné poznámky

Na závěr bych rád shrnul hlavní body této studie. V první části jsem navrhnul tři definující podmínky kýče ve vztahu k vizuálnímu umění. Pokusil jsem se ukázat, že každá z nich je podmínkou nezbytnou, a společně pak jsou podmínkami postačujícími. Tato klasifikační definice umožňuje zodpovědět otázku, proč je kýč přitažlivý. Jeho líbivost vyplývá z parazitního vztahu k emocionálnímu náboji zobrazeného tématu, který u jeho konzumenta vyvolává pozitivní citovou reakci. Podmínka okamžité identifikovatelnosti vysvětluje stylisticky konzervativní charakter kýče a třetí podmínka ukazuje, že kýč, na rozdíl od skutečného umění, neobohacuje naše prožitky.

Teoretický model vypracovaný v druhé části nám umožnil vyvodit dva hlavní závěry, z kterých dále vyplývá řada důsledků svědčících o zvláštní podstatě kýče. Rozlišení mezi estetickou a uměleckou hodnotou spolu s explikací logické struktury estetických soudů

ukazují, že kýč postrádá jak hodnotu uměleckou, tak i hodnotu estetickou. Druhým závěrem je to, že kýč se zásadně liší nejen od umění kvalitního, ale i od prací průměrných a podprůměrných. Rozdíl mezi kýčem a uměním není tedy jen kvantitativní, ale i kvalitativní. Proto je kýč nutno pojímat jako kategorii *sui generis*, která je diskontinuální s jinými druhy estetických či uměleckých neúspěchů. Od špatného umění dělí kýč jeho transparentnost, která vyplývá z nedostatku estetické intenzity. Kýč totiž postrádá právě tu vazbu k specifickým vlastnostem svého provedení, která je umění (ať kvalitnímu či průměrnému) bytostně vlastní.

Explicace estetické intenzity jako vztahu mezi esteticky významnými a nevýznamnými alteracemi ukázala, že hlavní defekt kýče spočívá ve zvláštním druhu redundance jeho konstitutivních prvků. Kromě těch rysů, které vytvářejí jeho percepční *Gestalt* a které tvoří jeho kýčový efekt, jsou jeho specifické vlastnosti téměř bez omezení volitelné. Nejde však o nadbytečnost v jednoduchém slova smyslu. (Vymazání části kýčovitěho obrazu či odstranění jeho barevnosti by jeho dopad jistě změnily.) Specifičnost jeho rysů je redundantní v tom smyslu, že tyto rysy jsou zaměnitelné s velkým množstvím alternativ. Kýč tudíž, obrazně řečeno, odmítá přijmout odpovědnost za specifickou partikularitu svých prvků. Přitom jsou však tyto prvky tak specifické, jak jen mohou být. Toto je podstatou klamu kýče. Přestože má kýč všechny formální vlastnosti uměleckého díla, neplní jeho funkci.

Kýč je zde tudíž pojímán jako *transparentní znak*, jehož úspěch je zcela závislý na jeho referenciální funkci. Jeho efekt nezávisí na specifických kvalitách znaku samého, ale na tom, co označuje. Typický konzument kýče se, opět obrazně řečeno, dívá skrze znak přímo na jeho referent. Myslí si, že se mu objekt líbí



a že jej oceňuje pro jeho estetické vlastnosti, co na něj však opravdu působí, je citový náboj tématu. Kýč soustřeďuje pozornost na téma samo, nikoli na jeho provedení. Na rozdíl od skutečného umění jde zde *co* na úkor *jak*.

Lze tedy považovat symbolickou funkci kýče za funkci estetickou a jeho líbivost za přitažlivost estetickou? Postrádá-li kýč jak hodnotu uměleckou, tak i hodnotu estetickou, je zřejmé, že jeho přitažlivost nemůže pramenit z jeho estetických kvalit.

Závěr, že kýč není *de facto* esteticky funkční, lze též podpořit argumenty Nelsona Goodmana, který upozorňuje, že „zdůraznění netransparentnosti uměleckého díla, tj. důraz na primárnost znaku vůči tomu, co označuje“, <sup>79</sup> je jednou z nejdůležitějších charakteristik estetické funkce. Goodman vysvětluje, že specificky estetické ve vlastnostech uměleckého díla je to, že:

tyto vlastnosti soustřeďují pozornost více na samotný znak, než na to, co označuje. [...] nemůžeme se prostě dívat skrze znak na jeho referent, jako je tomu například u dopravních světél [...] musíme stále věnovat pozornost symbolu samotnému.<sup>80</sup>

Kýč sice není znakem tak transparentním, jako jsou dopravní světla, nicméně je jasné, že kritéria estetické funkce nesplňuje. To jej odděluje od kvalitních uměleckých děl i od prací průměrných a podprůměrných. Nemůže být tudíž chápán jako pokračování průměrného umění, jako dílo, které je jen horší než díla jiná.

Závěry, ke kterým jsme dospěli ve vztahu ke kýči v malířství, mají svou obdobu i v jiných uměleckých disciplínách. Stejný druh transparence (či nedostatku estetické intenzity), který je charakteristický pro

kýč malovaný, se projevuje i u kýče literárního. Jeho nezávislost na specifických vlastnostech provedení, kterou lze u vizuálního kýče demonstrovat například poukazem na zaměnitelnost barev, lze u literárního kýče ilustrovat jeho odolností vůči parafrázi. V souvislosti s hudbou, architekturou a abstraktním uměním vůbec jsme viděli, že kýč je možný i tam, kde nejde o reprezentaci. Kýč může parazitovat nejen na emocionálním náboji zobrazeného či popisovaného tématu, ale i na *Gestalttech* designu úspěšných (ať vizuálních či hudebních) uměleckých děl.

\*

Na začátku této studie jsem připomněl metodologický princip, podle kterého lze poznat určité aspekty daného systému hodnot tak, že se zaměříme na jeho hraniční případy, nebo na to, co tento systém vylučuje. Toto pravidlo platí též pro umění a kýč. Vezme-li principy kýče zde nastíněné a zamyslíme-li se nad jejich protiklady, výslednice bude směřovat k tomu, čím kvalitní umění obohacuje náš život. Kýč může tudíž být považován za negaci umění a umění za negaci kýče. Kýč hraje ve vztahu k umění roli Antikrista. Umění můžeme pak definovat jako snahu o překonání kýče.

Od prvního českého vydání uplynulo šest let. V tomto druhém, rozšířeném vydání jsem původní text až na drobné úpravy ponechal beze změn, s výjimkou rozšíření kapitoly „Literatura a kýč“. Této příležitosti využívám k tomu, abych odpověděl na kritické výtky, s kterými jsem se mezitím setkal. Vysvětluji zde souvislosti, jež nebyly v eseji dostatečně rozpracovány, doplňuji aspekty, které byly opomenuty, a zamýšlím se nad aplikací principů kýče, které přesahují oblast estetiky. Neodpovídám zde na všechny zdejší a zahraniční recenze. Na některé výtky, týkající se obecných filosofických předpokladů navrhovaného modelu estetického hodnocení, by moje odpovědi byly příliš specifické a technické, což by čtenáře mohlo odradit.<sup>1</sup> Repliky na zbylé recenze jsem tematicky uspořádal do následujících deseti kapitol.

Reakce na tento esej byly různé. Kromě těch, kterými se zabývám na následujících stránkách, chci zmínit jednu negativní reakci, se kterou jsem se setkal hlavně ve Spojených státech, kde jsem měl na téma „Umění a kýč“ několik přednášek. Vztahovala se k údajné politické nekorektnosti mého stanoviska, které bylo dále označeno za projev kulturního imperialismu, etnocentrismu či elitismu. Otázka, jakým právem označuji něco, co se většině lidem líbí, za esteticky neadekvátní, se v té či oné formě často opakovala. Snažil jsem se vysvětlit, že za to tak úplně nemohu, neboť samotný pojem kýč má jasné hanlivé konotace. Vysvětloval jsem, že kdokoli tohoto pojmu použije, implikuje negativní estetický soud, a že já tento pojem pouze explikuji. Nevím, do jaké míry tato odpověď tazatele uspokojila, neboť i doma, kde se politická korektnost dosud natolik nezabýdla, byla nejčastější výtka za-

měřena právě tímto směrem. Za všechny cituji otázku, kterou mi v nedávném rozhovoru položila Martina Pachmanová:

Nemám mnoho důvěry ke klasifikacím jakéhokoli druhu. Mám trochu strach, že jakmile začneme vnucovat konečné a příliš ultimativní definice, stavíme se do role ideologů myslících příliš černobíle – v nesmiřitelných polaritách dobré/špatné apod. – než abychom byli schopni nahlédnout rozmanitosti a mnohoznačnosti předmětu svého posudku či odsudku. Kýč k takovému hodnocení hodně svádí. [...] Uvědomujete si jako estetik úskalí vědecké snahy vše podříditi jasnému řádu a klasifikacím?<sup>2</sup>

Odpovídám, že sice nevím, jak se dá v estetice podříditi cokoli jasnému řádu, ale že bez klasifikací se neobejdeme, a to z velmi prostého důvodu, že bychom se totiž bez nich nedomluvili. Klasifikujeme, ať chceme či nechceme. Vymezení významů klíčových pojmů navíc považuji za důležité, neboť jinak se snadno může stát, že jeden mluví o voze a druhý o koze – což se v „postmoderním diskurzu“ mnohdy děje. Upozorňuji dále, že žádná klasifikace, včetně klasifikací vědeckých pojmů, není ultimativní a konečná. Jsou zde mimo jiné od toho, aby byly kritizovány a korigovány. Proto by měly být explicitně formulovány; čím je formulace specifičtější, tím lépe je kritizovatelná. Právě z tohoto důvodu jsem neprezentoval svoji charakteristiku kýče prostřednictvím metafor, analogií či přirovnání, ale vymezením nutných a postačujících podmínek. Svou definici nevnučuji, ale navrhuji. Vysvětluji též, že účelem knížky bylo otevřít kritickou diskusi na dané téma, což se snad podařilo.

## 1/ Estetická a umělecká hodnota v době postmoderní

Nick McAdoo, profesor na britské *Open university*, se ve své recenzi pozastavuje nad poznámkou, že by umělecké dílo mělo maximalizovat jak hodnotu estetickou, tak hodnotu uměleckou. Odkazuje k vývoji současného umění, kde se výrazně uplatňují i trendy, které se snaží estetické aspekty negovat:

Hlavním důvodem Kulkova rozlišení [mezi estetickou a uměleckou hodnotou] je, že počínaje Duchampem opouští většina umělců dvacátého století tradiční spojení s estetičnem ve prospěch novátorství a experimentu coby základních uměleckých hodnot. Aniž by debatu, která tento trend doprovází, komentoval, Kulka *ex cathedra* prohlásí, že „ideálně by mělo umělecké dílo maximalizovat jak hodnotu estetickou, tak hodnotu uměleckou“ (s. 79). Rád bych se k tomuto tvrzení připojil; má však racionální zdůvodnění? Duchampovy *Readymades* a jejich dědicové jsou zpravidla právě tak esteticky nezajímaví jako kýč, ale s ohledem na rozlišení mezi estetickým a uměleckým interese, které Kulka správně zdůrazňuje, neexistuje žádný *logický* důvod, proč by umění *jako takové* mělo mít jakýkoli estetický interes. Vždyť Duchamp si záměrně vybral záchodovou mísu – esteticky nejméně zajímavý objekt, který mohl nalézt.<sup>3</sup>

S obdobnou výtkou přichází také Helena Papírníková:

Umělecké dílo se již nepokouší vyjádřit svou hodnotu pomocí pozitivních kategorií. Všechno již bylo řečeno, dokonalosti bylo dosaženo.

[...] Výtvarné umění dnes často staví na dojmu estetického šoku, záměrné ošklivosti. Zápas o vyjádření myšlenky je nahrazován snahou zaujmout originálním způsobem provedení – stejnou metodou jako kýč, byť v opačném smyslu.<sup>4</sup>

Normu, že umění by mělo maximalizovat jak hodnotu estetickou, tak hodnotu uměleckou, nelze pochopitelně logicky dokázat. Je jistě *logicky* možné, že umění může být od estetična odloučeno (konceptuální umění se o to snažilo). Přesto mi připadá jeho spojení s estetickou hodnotou přirozené i žádoucí. Pojem umění byl tradičně spojován s pojmem krásy a dějiny umění, které toto spojení ilustrují, nelze z historie vymazat. Duchamp si skutečně zvolil esteticky nezajímavý objekt; účelem jeho provokativního gesta však bylo zproblematizovat tradiční pojetí pojmu umění a vznést otázku, kde jsou jeho hranice. Je proto přirozené, že si pro *tento* akt<sup>5</sup> vybral právě objekt, který estetické kvality postrádá. Tento pokus „osvobodit“ umění od jeho estetické dimenze se však z historického i současného pohledu jeví jako (problematická) výjimka, která zásadní spojení umění a estetické hodnoty spíše potvrzuje než vyvrací. Navzdory všem subversivním postmoderním směrům revoltujícím proti tradičním hodnotám a zpochybňování samotné smysluplnosti pojmu „umění“, produkuje i dnešní doba esteticky hodnotná díla.

Jedním z důvodů, proč se domnívám, že by umění mělo maximalizovat jak hodnotu estetickou, tak i uměleckou, je, že se o to převážná většina umělců (a to i dnes) snaží. Tyto hodnoty odrážejí dva motivační impulsy tvůrčího procesu. Umělec se v podstatě snaží o to, aby vytvořil něco nového a aby to vytvořil dobře. Do jaké míry uspěje, se pak projeví v míře umělecké a estetické hodnoty jeho díla.

Trvale udržitelná budoucnost umění s nulovou estetickou hodnotou je samozřejmě logicky možná, je však silně nepravděpodobná nejen z důvodů historických, ale i z důvodů antropologických. Potřeba estetické libosti je jednou z potřeb, která provází člověka od samých počátků jeho existence. Bylo by divné, kdyby se najednou vytratila.

Zkusme si nicméně takovou budoucnost představit. V Hintikkově logice možných světů si můžeme představit svět S1, v kterém je Duchampova *Fontána* definitivní tečkou za snahou rozvíjet jakékoli estetické principy, vytvářet estetické normy, hledat nové formy krásna atp. Všichni Duchampa následují a vystavují esteticky nezajímavé předměty denní potřeby: splachovací záchody, vany, bidety a sprchy. Jiní nosí do galerií zubní pasty, kartáčky na zuby, holicí štětky, toaletní papíry a ručníky; feministky vystavují rtěnky, podprsenky a menstruační vložky. Zákonitě se objeví i novátoři bouřící se proti vytvářeným normám. Vystavují popelníky, kolíčky na prádlo, švestkové knedlíky, utěrky atp. Tvůrčí činnost není nijak omezena; do muzea lze přinést cokoli. Kritika za vývojem nezaostává: vytváří nové kategorie jako „porcelánový styl“, „kartáčkový styl“ aj., kunsthistorici pak u různých umělců rozebírají jejich „koupelnové období“, „období švestkových knedlíků“ apod. Logickým vyústěním vývoje umění ve světě S1 by v podstatě byla duplikace světa neumění. Taková činnost je jistě možná; není však jasné, co by byl její *raison d'être*.

Lze namítnout, že svět S1 se od našeho světa příliš neliší. Nenacházíme v avantgardních galeriích vysavače, akvária, basketbalové míče, košťata či krabice s čistícími prostředky? A neprezentují mnozí filosofové obraz umění a jeho budoucnosti, který nemá s usilováním o estetickou hodnotu nic společného?

To, s čím se dnes v galeriích setkáváme, se skutečně podstatně liší od umění, na které jsme byli zvyklí. Přesto se domnívám, že nelze zcela souhlasit s názorem, že „umělecké dílo se již nepokouší vyjádřit svou hodnotu pomocí pozitivních kategorií“ a že „všechno již bylo řečeno a dokonalosti bylo dosaženo“. Filosofové předkládající obraz současného umění, který se podobá světu S1, totiž zásadně zkreslují skutečnost, a to (pro jistotu) dvojnásobně. První zkreslení spočívá v identifikaci dění ve výtvarném umění s určitou (filosoficky privilegovanou) podskupinou jevů, které nemusí být určující pro jeho další vývoj. Druhé je v zobecnění jistých charakteristických prvků těchto jevů na umění *jako takové*.

Je přirozené, že teoretiky umění, kteří se dívají na současný vývoj spektrem svých filosofických zájmů, zaujmou více postavy a trendy, které klasickou koncepcí umění zpochybňují či negují. Z jejich hlediska je zajímavější Duchamp, Beuys, dadaismus, konceptuální umění, *arte povera*, *bad painting* atp., než umělci, kteří v rámci tradičního pojetí estetické hodnoty „pouze“ rozšiřují či transformují. Mám na mysli například Picassa, Kandinského, Pollocka, de Kooninga, Bacona, Kiefera aj., kteří výtvarné umění dvacátého století neovlivnili méně než ti výše zmínění. Není prostě pravda, že „současné umění zcela eliminovalo estetický objekt“ (Ursula Meyerová) či že se „jeho materiální báze stala zbytečnou, neboť se transformovalo v čistou filosofii“ (Joseph Kosuth). Umění dvacátého století (dobré, průměrné i špatné) se pohybuje v daleko tradičnějších polohách, než v jakých jej postmoderní filosofové prezentují.

K druhému zkreslení dochází tím, že umění (jako *takové*) je identifikováno s uměním vizuálním, či spíše s určitými trendy, které jsou prezentovány jako jeho předvoj. Filosofové píšící o konci umění je analyzují, jako by byly typické a určující i pro ostatní



umělecké žánry (hudbu, literaturu, poezii, balet, drama, film aj.). Tam jsou však zcela netypické, jsou-li vůbec myslitelné. Praktikující básník, spisovatel, dramatik, herec, choreograf, režisér, skladatel či pianista, který by si přečetl esej Arthura Dantoa o konci umění a jeho transformaci ve filosofii,<sup>6</sup> nebude mít nejmenší ponětí, o čem se tam píše. Neméně paradoxní je i to, že tak široká škála vzkvétajících disciplín a žánrů má být reprezentována právě tou podivnou podskupinou „umění“, která, dle názoru mnohých, prochází hlubokou krizí.

Nelze samozřejmě předstírat, že se v umění dvacátého století nic zásadního nestalo. Duchampova *Fontána* (resp. její přijetí jako uměleckého díla) představuje skutečně kritický zlom. V čem však tento zlom spočívá? Většina interpretů spatřuje smysl *Fontány* v tom, že prezentace obyčejné záchodové mísy coby uměleckého exponátu klade otázku, co je to umění.<sup>7</sup> Jinými slovy: samotný akt položení otázky „co je to umění?“ byl přijat za umělecké dílo. Někteří teoretikové dokonce tvrdí, že *pouze* kladení této otázky je skutečným uměním, zatímco jakákoli forma činnosti (tradičně považované za činnost uměleckou) jím není, neboť nezpochybňuje samotnou podstatu umění jako takového.<sup>8</sup> Lze však taková tvrzení obhájit?

Otázka, co je to filosofie, spadá do filosofie; sama je filosofickou otázkou. Filosofie je disciplína, která (mimo jiné) reflektuje i sebe sama. Lze však brát vážně tezi, že samotné položení otázky, co je to umění, je uměním? Je analogie mezi *filosofickým* charakterem otázky „co je to filosofie?“ a *uměleckým* statutem otázky „co je to umění?“ opravdu platná? Nevidím žádný důvod, proč by tomu tak mělo být. Pojem „umění“ je obecný termín denotující jeho různé podskupiny (malířství, sochařství, básnictví, prózu, hudbu, drama, balet, architekturu, film atd.). Otázka, co

je to poezie, však evidentně není poezií, právě tak jako otázka, co je to hudební dílo, není hudebním dílem. Tyto otázky sice nelze uspokojivě zodpovědět, aniž bychom reflektovali, co se dnes v hudbě či v poezii děje. Nicméně (jako takové) uměním nejsou – patří do teorií, které tyto umělecké disciplíny reflektují, tj. do různých odvětví filosofie umění (filosofie hudby, literatury, filmu atp.). Platí to i o disciplínách mimo-uměleckých. Otázky typu, co je to fyzika, chemie či věda, nejsou otázky, na které odpovídá fyzika, chemie či jiná empirická věda, ale meta-teorie, tj. filosofie vědy, která o těchto vědách pojednává. Vystává tudíž problém, proč máme právě v případě umění činit výjimku? Na to jsem v soudobé estetice nenašel uspokojivou odpověď. Je také značně pochybné, zdali je udělení této výjimky pro umění přínosné. Osobně se domnívám, že sterilita módních trendů soudobého vizuálního umění i krize, kterou tato umělecká oblast prochází, nejsou ničím jiným než důsledkem nekritického přijetí pochybného předpokladu, že samotné zpochybňování umění či kladení otázky, co je to umění, je uměním.

Současně je třeba zdůraznit, že v *určitém slova smyslu* si umění otázky typu, co je to umění, kde jsou jeho hranice atp., vždy kladlo. Dějiny umění jsou dějinami posunů estetických norem, posunů hranic přípustného a nepřípustného (a tím pádem i posunů konotací a denotací pojmu umění).<sup>9</sup> Tyto posuny (nově vznikající umělecké směry a „ismy“) byly však *vždy* (na rozdíl od Duchampova gesta) bytostně spjaty s estetickou funkcí. Impresionismus, kubismus i expresionismus přinesly spolu se zpochybněním obecné platnosti převládajících norem též normy nové: impresionistickou, kubistickou a expresionistickou estetiku. Proto též umění zůstalo uměním, i když se (zvláště v druhé polovině devatenáctého a první polovině dvacátého století) radikálně a plura-

litně měnilo tempem, které nemělo v historii obdoby. Lze však Duchampovo gesto interpretovat jako novou estetickou normu? Jaký je jeho estetický potenciál a jak je možné jej dále rozvíjet?

Lze namítnout, že Duchampova prezentace *Fon-tány* uvedla novou normu, která se k estetickému, byť negativně, vztahuje: říká, že estetické aspekty jsou v díle nepodstatné. Tato norma byla v šedesátých letech upevněna konceptuálním uměním, které se k Duchampovu odkazu hlásí. Joseph Kosuth říká, že umění se již „nezabývá formou, vizuálním vzhledem či ‚morfologií‘, ale formováním propozic a tvrzení“, a Victor Burgin píše, že „současné umění nachází svou podstatu v informaci, kterou předává, spíše než ve své materiální formě“.<sup>10</sup> Ke stejnému závěru dochází též Ursula Meyerová:

Opuštění uměleckého objektu, které je pro konceptuální umění typické, eliminuje zájem o „styl“, „kvalitu“ i „permanenci“, které byly nezbytnými modalitami tradičního i moderního umění. [...] Z hlediska konceptualismu jsou materiální vlastnosti a estetické kvality sekundární a v zásadě zbytečné.<sup>11</sup>

Tito autoři v podstatě tvrdí, že umění dramaticky změnilo svůj *raison d'être*. Namísto funkce estetické má plnit funkci kognitivní. Namísto materiální formy, stylu, kvality či vizuálního prožitku, bychom se nadále měli zaměřit pouze na informace, propozice či tvrzení, které jsou jaksí prezentovány dílem. Pokud však podstata uměleckého díla skutečně spočívá v tomto, pak není jasné, k čemu jeho materiální forma vůbec slouží. Jde-li umělcům opravdu o to, aby nám zformulovali nějakou propozici, proč nám to nedsdělí tou nejpřirozenější srozumitelnou formou – například větou, která má podmět a přísudek. Nezáleží-li

na tom *jak* je něco „řečeno“, ale jen na tom *co* je řečeno (všimněme si, že se vracíme k jedné z charakteristik kýče), pak není jasné, proč by mělo být smysluplné nadále chodit na výstavy a navštěvovat muzea – tvrzení umělců bychom si mohli přečíst v přehledu kulturních pořadů.<sup>12</sup>

(Pokud výše citovaní teoretikové skutečně charakterizují to, co je v současném umění plodné a určující pro jeho další vývoj, pak prognózy o konci umění mají svou logiku; možná i logiku neúprosnou: Je-li podstatou díla tvrzení, pak je jeho význam vyčerpán jeho „vyřčením“. Kupovat je pro muzejní sbírky by pak mělo stejný smysl jako zakoupit ceduli s otázkou „Co je to umění?“ či s tvrzením „Záchodová mísa může být uměním“.)

Proti naznačenému argumentu by bylo možné namítnout, že to, co každé dílo říká, říká *svým osobitým způsobem*. Každá instalace či prezentace konceptuálního produktu se, konec konců, liší od kterékoli jiné. Problém je v tom, že by pak neplatilo, že nezáleží na stylu, kvalitě, formě a permanenci. Vraceli bychom se totiž k prominenci estetické funkce a estetických vlastností, která je konceptualisty programově popírána.

Další kritickou otázkou je, jaký je obsah údajných tvrzení prezentovaných dílem a jakými kritérii je máme hodnotit. Z výše uvedených citací vyplývá, že nikoli kritérii estetickými, ale kognitivními či filosofickými. K tomu by však bylo dobré vědět, co je jejich konkrétním obsahem. Současní teoretikové toho o tom mnoho nepíší. Pokud však platí, že soudobé umění je o umění a že se transformuje ve filosofii, představil bych si, že to budou teze typu „pojem umění nelze definovat“, „hranice umění nemohou být nikdy jednou provždy stanoveny“, „umělecké dílo je dáno jeho funkcí, nikoli imanentními vlastnostmi objektu“, „jakýkoli artefakt se může stát uměleckým

dílem, pokud tak bude institucionálně prezentován“ atp. Tato tvrzení mohou mít určitou filosofickou hodnotu. Ta však závisí *na kvalitě argumentů, kterými jsou zdůvodněna*. Čtenář, který se zajímá o problematiku definice umění, zde asi pozná závěry filosofických prací Franka Sibleyho, Morrise Weitze, Nelsona Goodmana, George Dickieho a dalších, jejichž debata o podstatě umění plnila od konce padesátých let stránky odborných periodik. Přispívají však díla soudobých umělců do této debaty? Jistě neexistuje důvod, proč by se umělci neměli účastnit diskursu o tom, co je to umění. V rovině, v které je tato debata vedena, však prezentací svých exponátů mohou jen stěží uspět, neboť umělecké dílo (ani to konceptuální) prostě *není* filosofickým argumentem. Jinými slovy: nebudeme-li posuzovat umělecká díla kritérii estetickými, ale kognitivními či filosofickými, bude jejich hodnota nulová.<sup>13</sup>

Tento názor zjevně nesdílí významný americký filosof Arthur Danto, který v často citovaném eseji „Konec umění“ transformaci umění ve filosofii ohlašuje:

Historický smysl umění záleží v tom, že činí možnou a smysluplnou filosofii umění. Když se [...] podíváme na umění nedávné minulosti, vidíme cosi, co svou existencí jakožto umění závisí stále více na teorii. Takže teorie není něco z vnějšího světa, jemuž se snaží porozumět: aby porozuměla svému předmětu, teorie musí pochopit sama sebe. Avšak díla nedávné minulosti vykazují ještě jeden zajímavý rys: objekty dosahují nulové existence, zatímco teorie se blíží nekonečnu, takže vlastně všechno, co nakonec zbývá, *je* teorie. Umění se konečně vypařilo v záblesku čisté myšlenky o sobě samém a zbylo pouze jakožto objekt svého vlastního teoretického vědomí.<sup>14</sup>

Přiznávám se, že nevím, co si mám představit jako příklad tvrzení, že se teorie soudobých uměleckých děl blíží nekonečnu. (Asi jsem málo studoval Hegela.) Každopádně se nedomnívám, že to je jediné, co nám zbývá, je plesat či truchlit nad tím, že se „umění konečně vypařilo v záblesku čisté myšlenky o sobě samém“, neboť není jasné, zda jde o seriózní analýzu umění, nebo o vzletný postmoderní blábol.<sup>15</sup>

Vraťme se ale ke kritické výtce Nicka McAdooa, který s výše citovanými podivnostmi nemá nic společného. Hlavním důvodem rozlišení mezi uměleckou a estetickou hodnotou pro mne nebylo (jak McAdoo předpokládá) zhodnocení Duchampových *Readymades*. Z mojí teorie nevyplývá, že *Fontána* je hodnotným uměleckým dílem; není totiž jasné, v čem spočívá její umělecká hodnota. Umělecká hodnota, tak jak ji definuji (s. 77), by měla reflektovat veřejný význam inovace exemplifikované dílem a její potenciál pro další esteticko-umělecké rozvinutí. Shodneme-li se na tom, že Duchampovy *Readymades* jsou esteticky nezajímavé, měl by být jejich umělecký status zajištěn (vysokou) hodnotou uměleckou. Lze však tvrdit, že inovace exemplifikovaná Duchampovou *Fontánou* má inherentní potenciál pro další esteticko-umělecké rozvinutí? Myslím, že ne. Na rozdíl od Picassových *Slečen z Avignonu*, z kterých se postupně vyvinul kubismus, spočívá Duchampova inovace v tom, že autor prezentoval esteticky nezajímavý objekt coby umělecké dílo. Lze však toto gesto dále esteticko-umělecky rozvinout? Mám za to, že hlavní příčinou současné krize vizuálního umění je, že většina umělců, které soudobý *Zeitgeist* upřednostňuje, se snaží o pokračování Duchampa, aniž by si uvědomovala, že Duchamp žádné pokračování nemá. Takže ho v podstatě jen v různých obměnách opakují.

## 2/ Konceptuální umění a kýč

K podobnému závěru dochází i McAdoo, když říká, že by *Readymades* neměly být považovány za umění, ale za svébytnou kategorii, která (podobně jako kýč) umění doprovází a filosoficky s ním jaksi souvisí:

Již několik desítek let omílají filosofové Duchampovy *Readymades*. Je proto vítanou změnou, že se v Kulkově eseji dostáváme k podstatě umění odjinud – od kýče. Kýč a *Readymades* mají však společné to, že oba druhy objektů jsou samy o sobě absolutně nezajímavé v porovnání s teoretickými otázkami, které vyvolávají. [...] Proto bych hájil názor, že ani v jednom případě nejde o umění, ale že *obě* skupiny tvoří kategorie *sui generis* – což, myslím, by mohl být i názor Kulkův.<sup>16</sup>

Je! V dosud nepublikované kapitole své doktorské práce<sup>17</sup> se tímto tématem zabývám. Nevzal jsem si však jako příklad *Readymades*, ale konceptuální umění. Důvod je ten, že konceptuální umění a ideologie, která je provází, představují nejradikálnější popření toho, co bylo tradičně považováno za podstatu umění. *Readymades* jakožto konkrétní fyzické objekty mají určitou formu, a tedy i estetické vlastnosti, které mohou být esteticky hodnoceny.<sup>18</sup> Konceptuální umění se programově snaží samotný objekt eliminovat a konzistentně zdůrazňuje irelevanci estetického hlediska. Tento rozdíl však není zásadní a většina invectiv proti konceptuálnímu umění platí i pro *Readymades*.

Základní myšlenka této kapitoly je (zjednodušeně) asi taková: Přestože jde o diametrálně odlišné a svým způsobem protikladné jevy, kýč a konceptuální umění vykazují zásadní podobnost. V čem spočívá? Konceptuální umění je z *axiologického hlediska* zrcadlo-

vým obrazem kýče. Kýč a konceptuální umění mají k estetické a umělecké hodnotě analogický vztah; liší se pouze záměnou těchto hodnot a převrácením parametrů, které s tím souvisí.

V krátkosti:

1) Tak jako kýč *rezignuje* na hodnotu uměleckou (kýčař se nesnaží o žádné inovace), rezignuje konceptuální umění na hodnotu estetickou (nesnaží se vytvořit nic krásného). Toto tvrzení je nekontroverzní. Shodli by se zde jak konzumenti kýče s jeho kritiky, tak i stoupenci konceptualismu s těmi, kdo jsou k jejich činnosti skeptičtí. Ani notorický konzument kýče nepovažuje své oblíbené malíře za novátory a konceptualisté sami zdůrazňují, že hledat v jejich produkcích estetické kvality znamená nepochopení jejich cílů.<sup>19</sup>

2) Kýč, právě tak jako umění konceptuální, si nicméně *činí nárok* na hodnoty zbývající: kýč na hodnotu estetickou, konceptualismus na hodnotu uměleckou. I toto tvrzení považuji za nekontroverzní. Kýčař a konzumenti kýče mají za to, že obrázky srnek hopsajících na pasece jsou krásné, že mají estetickou hodnotu. Stejně je tomu u konceptualistů s ohledem na hodnotu uměleckou. Stoupenci konceptuálních instalací (ať už instalátoři samotní či jejich obdivovatelé) jsou nejen přesvědčeni o tom, že jejich radikální inovace jsou pro umění přínosné (vynikají svou hodnotou uměleckou), ale i o tom, že představují vrchol a konečné završení dějin umění (něco jako kýžená „teorie všeho“ ve vědě).<sup>20</sup>

3) Tento nárok (který si kýč činí na hodnotu estetickou a konceptuální umění na hodnotu uměleckou) však *není oprávněný*. Jinými slovy: kýč postrádá nejen hodnotu uměleckou, ale i estetickou, a konceptuálnímu umění chybí jak hodnota estetická, tak umělecká. (Kýč ani konceptuální umění tedy nejsou v pravém slova smyslu uměním.)



4) Mezi kýčem a konceptuálním uměním je samozřejmě i řada zjevných a zásadních rozdílů. Obracejí se k odlišnému publiku. Konzumenti kýče a stoupení konceptuálního umění se rekrutují z rozdílných společenských vrstev. Kýč je lidový, konceptuální umění je exkluzivní. Typický konzument kýče má nižší vzdělání, o umění (a jeho dějiny) se příliš nezajímá a jeho současný vývoj nesleduje (nerozumí mu). Konceptualista o dějinách umění něco ví a jeho současný vývoj zpravidla sleduje poměrně bedlivě – vidí v něm kulminaci historie umění. Obě skupiny spolu příliš nekomunikují – mají pramálo společného. Konceptualista konzumentem kýče v podstatě pohrdá – připadá mu hloupý. Srnky hopsající na pasece se mu zdají být spíš směšné než krásné. Milovníkům kýče se zase konzument konceptů jeví jaksi podivný. Nechápou, jak může obdivovat coby umění záchodovou mísu či podlahu galerie posypanou pískem. To, co konceptualisté (a někteří soudobí filosofové) považují za evoluční vyvrcholení umění, se jim jeví (a nejenom jim) jako císařovy nové šaty.

5) Tak jako kýč vytváří pouze *iluzi* hodnoty estetické, vytváří konceptuální umění pouze *iluzi* hodnoty umělecké. Stejně jako „může být kýč definován jako *specificky estetická forma lži*“, <sup>21</sup> jak říká Matei Calinecu, může být konceptuální umění označeno za specificky uměleckou formu lži. Tato tvrzení (3 a 5) samozřejmě nekontroverzní nejsou, neboť kýčař má za to, že kýč je esteticky hodnotný, právě tak jako je konceptualista přesvědčen, že jeho koncepty jsou umělecky přínosné. Problém je v tom, že konceptuální umění (stejně jako Duchampovy *Readymades*) nepřináší žádné inovace, jejichž potenciál by mohl být nějakým způsobem esteticky dále rozvíjen. Vezměme některá nejčastěji zmiňovaná konceptuální díla. Známý konceptuální umělec Claes Oldenburg se proslavil, když v newyorském Central parku vykopal jámu,

kteřou pak zase zasypal, a britský konceptualista Keith Arnat vystavil sám sebe „coby svůj nejlepší a nejautentičtější výtvor“ stoje uprostřed galerie s cedulí s nápisem „Jsem skutečný umělec“. Zde rozhodně nelze mluvit o inovacích, které by nějakým způsobem přispívaly k vytvoření nové estetické normy.

6) Konceptualisté si toho jsou svým způsobem vědomi a v tomto smyslu též formulují své teoretické postuláty o smyslu a cílech umění. Zatímco Arthur Danto tvrdí, že umění splývá či splyne s filosofií, dochází jeden z hlavních teoretiků konceptualismu Joseph Kosuth k závěru, že umění roli filosofie přebírá a časem ji zřejmě nahradí, neboť filosofie spolu s náboženstvím se již vyčerpaly. Hlavní myšlenka jeho eseje „Art after Philosophy“ (v kterém též dochází k závěru, že „umělecká díla jsou analytické propozice“) je, že umění dnes rozvíjí a zprostředkovává poznatky vědy, logiky a matematiky.

V době, kdy se tradiční filosofie stala vzhledem k svým předpokladům nereálnou, nezávisí již schopnost umění přežít na poskytování služeb – zábavy, dekorace či vizuálního (nebo jiného) prožitku – to může být nahrazeno kýčem a technologií, ale spíše na tom, že nezaujímá filosofické stanovisko; umění má totiž jedinečnou vlastnost – zůstává stranou filosofických úsudků. V tom se podobá logice, matematice a vědě. [...] V tomto období vývoje člověka, po filosofii a po náboženství, může snad umění dosáhnout toho, co bylo v předchozích dobách nazýváno „potřebou lidského ducha“.<sup>22</sup>

Kosuth není jen teoretikem, ale též jedním z předních reprezentantů konceptualismu, a jeho „práce“ jsou zcela v duchu jeho proklamací. V jedné ze svých instalací nazvané *Information Room* vystavil na sto-

lech knihy o analytické a lingvistické filosofii, Wittgensteinovy spisy, učebnice teorie informace, knihy o nových poznatcích teoretické fyziky, genetiky, astrofyziky, apod. – to vše jako své umělecké dílo. Teze o vědecko-filosoficko-intelektuálním poslání konceptuálního umění jsou zřejmě brány zcela vážně. Svědčí o tom mimo jiné to, že mnohá konceptuální „díla“ odkazují (ať už svým názvem, něčím, co je do nich zabudováno, nebo doprovodným materiálem) k teorii relativity, ke kvantové fyzice, neeukleidovským geometriím, ke Gödelově větě, k zakřivení vesmíru, černým díram a jiným teoriím. Konceptuální umění se tak snaží vyvolat dojem, že se relevantním způsobem účastní intelektuálního kvasu, že fundovaně komentuje teze významných filosofů či poznatků moderní vědy.

7) Tato *iluze* (že kýč má hodnotu estetickou a konceptuální umění hodnotu uměleckou) je relativně úspěšná. V obou případech jde o úspěšný klam. Oba „umělecké směry“ mají své stálé publikum, které jim svým obdivem zaručuje existenci. V čem tento klam spočívá? V tom, že kýč i konceptuální umění parazitují na něčem, co samy nevytvářejí. Parazitní charakter masové přitažlivosti kýče na emocionálním náboji tématu byl zde již objasněn. Zjednodušeně řečeno, jde o to, že kýč nahrazuje estetickou hodnotu pseudohodnotou sentimentální. (Konzument kýče považuje sentimentalitu za estetickou kvalitu.) Úspěšné parazitování konceptuálního umění, které se obrací k daleko užší a exkluzivnější společenské vrstvě, je poněkud abstraktnějšího rázu. Nevztahuje se k emocionálnímu náboji konkrétních témat, ale, obecně řečeno, k *intelektuální módě*. Konceptuální umění tak supluje hodnotu uměleckou hodnotou (či spíše pseudohodnotou) kognitivní, kterou však postrádá.

8) Kýč, právě tak jako konceptuální umění, je symbolicky (referenčně) funkční jako *transparentní znak*.

Jejich specifické vlastnosti jsou relativně podružné. V obou případech znak (dílo) vyvolává asociace vůči něčemu, čehož pozitivní hodnota nemá s daným „dílem“ nic společného. Kýč i konceptuální umění jsou transparentní v tom smyslu, že jejich efekt nespočívá v tom, čím skutečně jsou, ale v tom, k čemu odkazují. Opět, na rozdíl od skutečného umění, je zde důležité ono *co* (to, k čemu znak-dílo odkazuje), nikoli *jak* (specifické vlastnosti znaku-díla). Kýč i konceptuální umění tak vytvářejí pseudohodnoty, které slouží (i když zcela jiným způsobem a rozdílnému publiku) jako náhražka umění. Konceptuální umění může být tedy považováno současně za protipól kýče i za jeho převrácený zrcadlový obraz.

Není-li však konceptuální umění uměním, čím tedy je? Popravdě řečeno, nevím. Souhlasil bych s Nickem McAdooem, že jde o *jakési cosi*, které, tak jako kýč, vytváří kategorii *sui generis*, jež umění doprovází a nějakým způsobem s ním souvisí. Jde však spíše o jakousi *ideologii* umění, jejíž teze mají být konkrétními instalacemi, performancemi či happeningy ilustrovány, než o svébytná díla, kterým by (jako takovým) mohla být přiznána hodnota estetická či umělecká.

### 3/ Sociologie a kýč

V recenzi Denise Duttona v periodiku *Philosophy and Literature* jsou dvě kritické výtky. První se týká možnosti definovat kýč podmínkami, které nepředpokládají vkusový soud. Druhá je spojena s otázkou, zdali je vhodnější charakterizovat kýč analýzou jeho vlastností, nebo analýzou jeho společenské funkce:

Kulka považuje svou definici kýče za definici klasifikační, čímž, předpokládám, míní, že ji lze použít bez uplatnění estetických soudů. Jeho

vigorózní obhajoba tohoto stanoviska je stimulu-  
jící, mne však nepřesvědčila. Proč jedna ital-  
ská madona s dítětem neobohacuje to, co již  
o tradici italských madon (či o matkách a dě-  
tech) víme, a je tudíž kýč, zatímco jiná to obo-  
hacuje, a je tedy uměleckým dílem? Z odpově-  
zení této otázky předpokládá estetický soud –  
schopnost hodnocení. V tom případě však Kul-  
kovy nutné a postačující podmínky jsou již lo-  
gicky spojeny s hodnocením daného objektu  
jako kýče a nepředcházejí mu, jak by to podle  
něj mělo být. Na jiném místě Kulka píše, že  
identifikovat jednotlivé objekty jako kýč není  
úkolem filosofa, ale kritika. Souhlasím; jenže  
to, co je třeba pro informativní definici, jsou  
nutné a postačující podmínky pro identifikaci  
jakýchkoli sporných tříd objektů, které nepřed-  
pokládají, že jsme schopni objekty tohoto dru-  
hu identifikovat předtím, než můžeme tyto  
podmínky aplikovat. Jinak bychom se pohybo-  
vali v kruhu.<sup>23</sup>

Dutton tedy soudí, že identifikace kýče předpoklá-  
dá estetický soud, zatímco zde jsou definující pod-  
mínky kýče prezentovány jako vkusově neutrální. To,  
že pak říkám, že identifikovat jednotlivé objekty jako  
kýč není úkolem filosofa, ale kritika, má nasvědčovat  
tomu, že si protiřečím, neboť kritik typicky uplatňuje  
vkusová kritéria a vynáší estetické soudy.

Samotný pojem „kýč“ jistě *implikuje* (negativní)  
estetický soud. Je také pravda, že naše spontánní iden-  
tifikace kýče se zpravidla řídí vkusem: kýč je to, co se  
nám jeví jako líbivé, ale co současně považujeme za  
esteticky a umělecky chabé. Proč tedy prezentují svou  
definici jako klasifikační – na vkusových normách  
nezávislou? Krátká odpověď zní: protože mám za to,  
že taková skutečně je.

Začněme s podmínkami kýče. První říká, že „kýč zobrazuje objekty nebo témata, která jsou všeobecně považována za krásná nebo která mají jasný emocionální náboj“ (s. 46). Je zde slovo „krásný“, které *samo o sobě* jistě má jasné estetické konotace. „Být všeobecně považováno za krásné“ není však kategorie estetická, ale sociologická. To, co je obecně považováno za krásné (sociologicky měřitelný fakt), totiž nemusí krásné být (normativní estetický soud). Důkazem budiž samotný kýč: estetická neadekvátnost i jeho masová přitažlivost jsou dnes do značné míry součástí jeho významové struktury. To, co je všeobecně považováno za krásné či libé, lze stanovit bez použití estetických soudů (např. prostřednictvím sledovanosti či jiných průzkumů veřejného mínění). Zdali dané téma má či nemá emocionální náboj, lze také určit bez estetické senzibility. Producenti reklamních šotů se snadno shodnou na tom, která témata mají šanci na úspěch, ještě předtím, než začnou s jejich natáčením. Snadná identifikovatelnost tématu, srozumitelnost a neobohacování asociací rovněž nezávisí na vkusu.

To, že je „kýč“ pojem estetický, neznamená, že podmínky pro jeho aplikaci musí být formulovány v estetických pojmech, právě tak jako z faktu, že kýč zpravidla identifikujeme vkusovými soudy, nevyplývá, že jej nelze identifikovat jinak. Platí to i o jiných normativních, hodnotových soudech. Řeknu-li o někom, že je cizoložník, zloděj, udavač nebo alkoholik, implikují morální, legální či společenský odsudek. K tomu, abych jej takto identifikoval, však stačí zjistit, s kým spal, co komu vzal, komu co řekl či jaká je jeho závislost na alkoholu. Instituce, které se snaží o objektivní aplikaci těchto normativních kategorií, tak činí s maximální snahou oprostit se od subjektivních soudů a předsudků. Soudce, který má stanovit, zdali je obžalovaný

vinen, nerozhoduje (neměl by) na základě svých morálních principů či míry citového rozhořčení, ale na základě ověřitelných (morálně neutrálních) faktů. O něco obdobného s ohledem na esteticky zatíženou kategorii kýče jsem se pokusil v první kapitole svého eseje.

Možnost definovat kýč esteticky neutrálními pojmy považuji za důležitou z teoretického i praktického hlediska. Jistě by bylo snadnější jej označit za něco, co se nám jeví jako *lívivé*, ač zároveň *pokleslé*. Pak bychom se však (vhledem k subjektivnosti těchto pojmů) stěží dohodli na jeho příkladech.<sup>24</sup> Proč tedy říkám, že identifikovat *jednotlivé, konkrétní* objekty jako kýč není úkolem filosofa, ale kritika či kunsthistorika? Jedním z důvodů je dělba práce. Filosof umění či estetik se snaží stanovit *obecné* principy, zatímco kritik či kunsthistorik se zabývá klasifikací, interpretací a hodnocením konkrétních uměleckých děl. Dalším důvodem je, že kýč samozřejmě lze identifikovat pomocí vkusových kategorií, a k tomu je kritik lépe kvalifikován. (Estetik, který má špatný vkus, nemusí být špatným filosofem umění. Kritika by však špatný vkus profesně diskvalifikoval.) Kritik je též přirozeně lépe vybaven, aby poukázal na kýčovité prvky a estetické a umělecké nedostatky v mezních případech, kdy umění hraničí s kýčem. To platí i v případech, kdy kritik či kunsthistorik vkusové kategorie nepoužívá. Jak jsem již uvedl, rozhodnutí, zdali je konkrétní dílo kýč nebo umění, může záviset na jeho zařazení do umělecko-historického kontextu. V této souvislosti také zmiňuji italské madony, jejichž umělecká hodnota závisí na jejich historickém zařazení. Na otázky typu, co bylo v dané době standardní a co výjimečné, jaký byl dobový ideál krásy, jaká témata měla silnou emocionální odezvu, co bylo srozumitelné atp., odpoví lépe kritik či kunsthistorik než filosof umění nebo estetik.

Výše citovaná pasáž pokračuje:

I přesto bychom měli Kulkův přístup ocenit. Vzhledem k tomu, že všechny soudobé publikace přistupují k problematice kýče z reduktivního sociologického hlediska, je nanejvýš vítanou změnou, že jej Kulka analyzuje v rámci tradice analytické estetiky. Předvídatelnou cenou, kterou za tuto strategii platí, je, že mu unikají důležité společenské aspekty kýče, nebo že je zlehčuje. Vezměme například pojem parazitování, který úzce souvisí s kýčem. Kulka jej opakovaně zmiňuje; z jeho důrazu na transparentnost kýče však vyplývá, že toto parazitování je prostě dáno tím, že si kýč vypůjčuje svou přitažlivost od zobrazeného objektu. To je nepochybně pravda, je to však pouze jeden ze způsobů, kterým kýč parazituje.<sup>25</sup>

Dutton pokračuje příkladem popisujícím reklamní články v časopisech a pamfletech, které propagují produkty firmy Frank Mint.

Tyto reklamy se snaží klientům zalichotit a ujistit je, že mají skvělý a vytříbený vkus. Reklamní brožurka například popisuje porcelánovou figurku siouxského šamana v transu rituálního tance: „Dílo vyjadřuje pravdu, sílu a vznešenost [...] ručně malované sytými, zemitými barvami nasáklými indiánskou půdou.“ Tuto „dramatickou sochu si objednalo Muzeum indiánské kultury u příležitosti otevření nové galerie. Díky zvláštnímu povolení můžete nyní i vy získat tuto spektakulární sochu, toto dynamické umělecké dílo inspirující svou pulsující aktivitou, plné autentických his-



torických detailů, dílo, kterým okrášíte svůj domov i kancelář.“

Tento příklad Dutton analyzuje následovně:

Od firmy Frank Mint nic nekupujeme, ale získáváme. Firma své exponáty neprodává, ale uvolňuje. Samozřejmě jde vždy o unikátní, jedinečně pojatou, autentickou, klasickou ruční práci, o skutečný skvost vytvořený renomovaným umělcem. [...] Nejde tu o popis výtvaru s jedinečnými estetickými vlastnostmi, ale o vytvoření určitého self-image u potenciálního klienta. Hodnota sošky se vztahuje k společensky uznávaným hodnotám (peníze, vkus, status, „tradice“, vzdělání atd.), které jsou vně samotného artefaktu. [...] Kupte si tuto sošku a stanete se lepším člověkem – anebo ještě lépe – budete považován za tak vysoce postaveného člověka, jakým skutečně jste. To vše je v souladu s Kulkovým postřehem, že se zřídka-kdy setkáme s konkrétní estetickou kritikou kýče [...], že kýč je odolný jak vůči poškození, tak vůči vylepšení. Tuto irelevanci specificky estetických rysů považuje Kulka za důsledek transparentnosti kýče. Já bych ji viděl spíše jako důsledek jeho společenské funkce... Reklamní články firmy Frank Mint se snaží přesvědčit klienta spíše o tom, jak zakoupením nabízených artiklů stoupne na společenském žebříčku, jak prokáže vytríbenost svého vkusu a svou prosperitu, než aby vyzdvihovaly jejich specifické estetické kvality. V tom smyslu je tato kýčo-hra, která se prezentuje jako uměno-hra, hrána podle jiných pravidel: je orientována více na zákazníka než na samotný artefakt.<sup>26</sup>

Komplexní fenomén, jako je kýč, asi nelze vyčerpávajícím způsobem pojednat z jednoho zorného úhlu. Ani jsem se o to nesnažil. Jiné přístupy jsou jistě neméně potřebné než přístup „analytický“. Přesto nemohu s výtkou Denise Duttona zcela souhlasit. Dutton naznačuje, že společenská funkce, kterou zde popisuje, poskytuje výstižnější charakteristiku kýče než podmínky, které se vztahují k jeho „imanentním“ vlastnostem. Podívejme se tedy blíže na jím zdůrazněné sociologické aspekty.

Dutton se zde vztahuje k postoji a motivaci potenciálního konzumenta, k tomu, čeho je vlastnictvím kýče dosaženo, i jak je prodáván. Jsou však tyto postoje a motivace skutečně výlučné či alespoň typické pro konzumenta kýče? Postoj, který zde Dutton popisuje, je spíše projevem snoba. Typický konzument kýče však není snob: je spíše jeho opakem. Nekupuje si kýč, aby si upevnil své společenské postavení; není pro něj prostředkem dosažení něčeho vnějšího. Provenience ho nezajímá; kupuje si kýč, protože se mu opravdu líbí. Konzument kýče je upřímný, nesleduje žádné vedlejší zájmy. Rozdíl mezi uměním a kýčem každopádně nelze vymezit s poukazem na Duttonem popisovaný postoj; mimo jiné též proto, že je to spíše sběratelství kvalitního umění, které se „vztahuje k společensky uznávaným hodnotám (peníze, vkus, status, tradice, vzdělání atd.)“. Další problém je v tom, že i kdyby konzument kýče usiloval o vylepšení svého společenského postavení, koupí křepčícího šamana by si moc nepolepšil. Dutton zde opomenul důležitý sociologický fakt, že vlastnictví kýče je v „lepší společnosti“, do které se chce potenciální kupec kýče údajně dostat, spíše předmětem posměchu než obdivu.

Dutton též píše, že firma Frank Mint nevyzdvihuje specifické estetické kvality nabízeného artiklu, ale spíše jak jeho zakoupením klient postoupí na spole-

čenském žebříčku. Není to pravda. Citované pasáže tyto kvality vyzdvihují („dílo vyjadřující pravdu, sílu, vznešenost“ atd.); o společenském žebříčku naopak neříkají nic. Je to Duttonova vlastní interpretace těchto pasáží, která odkazuje ke „společenské funkci kýče“. Toto není pedantická poznámka.<sup>27</sup> Jde o to, že Dutton (jistě ne záměrně) zaměňuje předmět diskutovaného tématu. Předmětem *jeho* analýzy již totiž není dotyčný artefakt, ale reklamní rétorika, která jej prodává. To, že je „orientována více na zákazníka než na samotný artefakt“, by nás nemělo překvapovat: jde o základní princip reklamy. O zásadních rozdílech mezi kýčem a uměním nám toho však opět moc neřekne. Prodejní rétorika a jiné reklamní triky jsou jistě často kýčovitě a podobně lživé jako kýč.<sup>28</sup> S prodáváním artiklem však nemusí mít nic společného – nemusí vůbec prodávat kýč (ten zpravidla prodává sám sebe).<sup>29</sup> Stejná struktura reklamní rétoriky prodává zájezdy do ciziny, jogurty, šampony, voňavky i díla slavných umělců. Zde vidím hlavní problém Duttonovy analýzy, který je též typickým úskalím sociologických přístupů.

#### 4/ Uál a exkluzivní kýč

V oponentském posudku upozorňuje Vladimír Svatoň na to, že existují sofistikovanější a nebezpečnější typy kýče, než ty, kterými se primárně zabývám:<sup>30</sup>

Závažnějším důsledkem autorova objektivismu je tendence zabývat se kýčem zjevným, petrifikovaným, objekty jakožto kýč dávno již označenými. Nebezpečnějším jevem moderního kulturního provozu je však pronikání kýče do stále rafinovanějších vrstev umělecké produkce, kýč exkluzivní nebo snobský. Tomáš Kulka sice zmiňuje, že „kýč může parazitovat

nejen na emocionálním náboji zobrazeného či popisovaného tématu, ale i na *Gestalttech* designu [...] úspěšných uměleckých děl“ (s. 162), tyto jevy by však mohly být centrem jeho práce a neměly by být jen příležitostně zmiňovány. Vždyť nikoliv opomenutelní moderní kritici nadhazují otázku, není-li kýčem Picassova *Guernica*, romány Hermanna Hesseho... nebo i dílo autora, na něhož se Tomáš Kulka jako na autoritu mnohokrát odvolává – Milana Kundery.

Připouštím, že vedle zjevného kýče mohou existovat i rafinovanější odnože, které oslovují sofistickovanější vrstvy společnosti. (Kapitolu „Poznámka o literatuře“ jsem nyní rozšířil o několik pasáží, které se k tomuto typu kýče vztahují.) Souhlasil bych i s tím, že tento druh kýče, zvláště pak jeho mezní případy, budou, a to i z teoretického hlediska, zajímavější než kýč zjevný. Přesto dobře míněnou radu Vladimíra Svatoně nemohu bez výhrad přijmout. Důvody, proč centrem mojí práce není analýza sofistickovaného kýče nebo úspěšných uměleckých děl, která kritik (byť i renomovaný) označí za kýč, jsou jednak metodologické, jednak profesní.

Chceme-li explikovat určitý pojem (což bylo cílem tohoto eseje), musíme analyzovat jeho zjevné, paradigmatické případy, na kterých se shodneme. Výsledky této explikace – kritéria či podmínky kýče – lze pak vztáhnout na méně standardní, sporné či mezní případy. Lze také vznést otázku, *do jaké míry* splňují tato kritéria renomovaná díla umělců, o jejichž uměleckém statutu nejsou pochybnosti, která však určitými rysy kýč připomínají. Jako příklad bych uvedl některá Renoirova plátna, která dnes kýč v leccems připomínají. Vezměme například jeho *Velké koupání* (1887). Tento zcela srozumitelný obraz



Auguste Renoir, *Velké koupání*, 1887

originalitou nijak nevyniká, jeho téma má silný emocionální náboj a asociace vztahující se k zobrazenému tématu podstatně neobohacuje. To však platí pouze tehdy, je-li vytržen ze svého umělecko-historického kontextu. Ve své době Renoirův obraz rozhodně kýčem nebyl ani kýč nikomu nepřipomínal. (Vzpomeňme na kritiku Alberta Wolfa citovanou na s. 50)

Vraťme se ale k výše citovaným příkladům. Jejich analýza nemůže podle mého názoru sloužit jako báze pro explikaci pojmu kýč, neboť jde o příklady nanejvýš sporné. Nedovedu si například představit explikaci pojmu kýč založenou na analýze *Guerniky*. Jestliže tuto monumentální malbu považuje většina teoretiků za jeden z vrcholů Picassovy tvorby,<sup>31</sup> pak je nanejvýš pochybné, že by závěry takové analýzy mohly vyústit v jasné rozlišení mezi kýčem a uměleckým dílem. Nevím, kdo vznesl otázku, je-li *Guernica* kýč. Hádal bych však, že se dotýčný kritik nevztahoval k jejím estetickým a uměleckým kvalitám (které jsou nesporné), ale spíše k zprofanovanosti jejích reprodukcí a replik, které najdeme v oddělení bytových doplňků a dekorací obchodních domů.

Kunderu cituji proto, že se problematikou kýče systematicky zabýval a jeho postřehy mně (a jiným)<sup>32</sup> připadají výstižné. Jeho romány, povídky a eseje považuji za velmi kvalitní díla, což samo o sobě (podle mého názoru) vylučuje, že bych je mohl vnímat jako kýč. K třetímu příkladu se nemohu vyjádřit, neboť Hesseho romány neznám. Vágně se mi vybaví *Sidhartha*, který se mi nelíbil (zde bych se srovnání s kýčem nebránil). Současně bych chtěl zdůraznit, že se necítím profesně kompetentní se k těmto otázkám vyjadřovat, neboť interpretace a hodnocení konkrétních děl je věcí kritiky, nikoli estetiky.<sup>33</sup> Estetika a kritika se jistě v praxi prolínají. Přesto existuje určitá dělba

práce. Estetik či filosof umění stanovuje obecné podmínky pro aplikaci estetických pojmů (jejich smysl či význam). Stanovit, zda či do jaké míry určité konkrétní dílo tyto podmínky splňuje, je úkolem kritiky.<sup>34</sup> To je druhý důvod, proč jsem svůj esej nekoncepoval výše doporučeným způsobem.

Kritik má jistě právo (někdy i povinnost) označit za kýč dílo, které se mu tak jeví. Pochybují však, že by rozbor zde uvedených příkladů mohl vést k vymezení kýče vůči umění.<sup>35</sup> Svatoň je v tomto ohledu méně skeptický. V pokračování citované pasáže píše:

Zde by ovšem kýčovitost nebylo možno charakterizovat výčtem vnějších atributů, nýbrž strukturou kýčového objektu. Je tu na místě připomenout, že se o to pokusil Jan Lopatka, který pokládal za konstitutivní rys kýče to, vnučuje-li umělecké dílo výklad sama sebe. Zde může být uchopen určující rys kýče, který jej odděluje od umění, vždycky uzavřeného a unikavého.

Souhlasím, že kýč vnučuje svůj vlastní výklad; vyplývá to ostatně z mé druhé a třetí podmínky. (S ohledem na výtvarné umění říkám: „[Kýčovitý] obraz by měl být naprosto explicitní [...]. Musí mít jen jednu interpretaci, kterou divákům vnutí“ (s. 56). V „Poznámce o literatuře“ pak dodávám: „Kýč nepotřebuje výklad. Stejně jako v umění vizuálním je literární kýč zpravidla explicitní: nic není ponecháno fantazii“ (s. 131). Zdůrazňuji však, že jde pouze o nutnou, nikoli postačující podmínku. Nejsm si též jistý, zda-li kontrast mezi kýčem a uměním spočívá v tom, že umění je vždycky uzavřené a unikavé. Tuto charakteristiku lze vztáhnout na Kafkův *Proces* i na Topolovu *Sestru*; na Haškova *Švejka* nebo Čapkovy povídky se už tak dobře nehodí.

Souhlasím nicméně s centrální myšlenkou Vladimíra Svatoně, že vedle zjevného kýče může existovat i „kýč exkluzivní nebo snobský“. Zjevný kýč si na své konzumenty nečiní žádné nároky. Pro svůj masový úspěch hledá nejnižší společný jmenovatel. Tuto nejnižší položenou laťku lze však zvednout, aniž bychom základní principy kýče citelně narušili. Tím dostaneme sofistikovanější kýč, který vyžaduje určité vzdělání či kulturní povědomí a který vzkvétá v intelektuálním (či pseudointelektuálním) prostředí. Jeho typickým konzumentem i producentem je *uál*. (*Uál* je intelekt*uál* bez intelektu: intelekt-*uál*.)<sup>36</sup> Nejvýraznější příklady tohoto druhu kýče bych však nehledal v oblasti vizuálního umění (k té se vrátíme v příští kapitole), ale v oblasti kognitivní. Jde o různé druhy „citací“ či odkazů k uznávaným autoritám, které jsou centrem intelektuální módy. Mám na mysli myšlenkově prázdné traktace odkazující k Heideggerovi, Derridovi, Kristevě, Lacanovi, Baudrillardovi aj. Přesto (či právě proto), že těmto filosofům nikdo (nebo téměř nikdo) nerozumí, propůjčují vyřčeným vyřčenostem auru nedosažitelné hloubky.<sup>37</sup> Pro *uály* je též typické časté užívání pojmů jako např. „bytí“, „transcendentno“, „transcendentálno“, „dekonstrukce“, „paradigma“, „diskurs“ či „postmodernismus“, jejichž význam zpravidla nedovedou vysvětlit. (Předpona „post-“, po níž může následovat téměř cokoliv, hraje v *uálském* prostředí nenahraditelnou roli. Vyvolá dojem, že autor dobře zná historii diskuse dané tematiky – všem známý „modernistický diskurs“ – stojí však vysoko nad ní.) Tyto pojmy, jakož i odkazy na módní autority, používá *uál* spíše jako jakási zaklínadla než jako slova, která by v daném kontextu něco vysvětlovala.<sup>38</sup> Tato intelektuální zaklínadla však mají svůj účel. Mají vyvolat pocit sounáležitosti k intelektuální elitě, ke všemu, co je „in“, k oblasti, v níž se posouvají či rozšiřují hranice vědění.



## 5/ Míra realismu, abstraktní umění a kýč

Na kritiku Vladimíra Svatoně navazuje námitka Martiny Pachmanové zaměřená na první podmínku kýče. Navrhuje její rozšíření, abychom mohli pojem „kýč“ vztáhnout i na díla, která parazitují na abstraktním umění nebo na různých úspěšných „ismech“.

Kulkova zdrženlivost týkající se otázek jiného než realistického kýče ovšem problematizuje podmínky, které by byly aplikovatelné právě na kýč povahy nerealistické. Ať už je to kýč abstrakcionistický, kubistický, futuristický či surrealistický (a takový bezpochyby existuje), jen těžko jej lze totálně vztáhnout první podmínkou. Obraz a la Jackson Pollock, který plní druhé dvě podmínky, totiž jen těžko vyvolá „kapesníkové“ emoce, nebo bude dnešním divákem prohlášen za krásný. Jeho kýčovitou povahu daleko spíše potvrdí evidentní umělcova snaha tvořit jako správný malíř amerického abstraktního expresionismu, a tudíž tak využít, či lépe zneužít jeho originálního a experimentátorského díla (a v neposlední řadě i jeho jména) nikoli k vytvoření pravdivého díla, ale ke konstituování díla jako lži, falzifikátu, náhražky a kýče.<sup>38</sup>

Martina Pachmanová má pravdu, že jsem k nerealistickému kýči zdrženlivý; mám za to, že *typický* kýč skutečně realistický je. Možnosti nerealistického kýče sice nevyklučuji (s. 136–141), domnívám se však, že jistá míra zdrženlivosti je zde namístě.

Uvedené příklady „nerealistického kýče“ nespádají do stejné kategorie. Existuje zásadní rozdíl mezi abstrakcí, která je nerealistická tím, že nic nezobrazuje (Jackson Pollock), a mezi díly, která zobrazují jiným

než realistickým způsobem (kubismus, futurismus, surrealismus). K možnostem kýče à la Jackson Pollock jsem skeptický právě proto, že takový kýč nevyvolá „kapesníkové emoce“ a nebude „krásný“. Nutnou podmínkou kýče (s. 32–34) je jeho přitažlivost, líbivost, podbízivost. Toho napodobováním Pollocka nedocílíme. Ovšemže si lze představit akční malbu abstraktního expresionismu v příjemných pastelových barvách. Tím se však vzdálíme jasné vazbě na Pollockovu auru, a tudíž i principu parazitnosti, který je pro kýč také nezbytný. Kandidáty na titul „abstraktní kýč“ bych spíše hledal v tvorbě parazitující na designech odvozených od Kandinského, které jsou podstatně příjemnější. I zde by však kritik diskvalifikoval takové stylové imitace spíše s poukazem na jejich derivativnost než verdiktem „kýč“.

Trval bych na tom, že možnosti abstraktního kýče jsou *silně* omezeny právě jeho neschopností splňovat první podmínku. Může sice parazitovat na vizuálních designech úspěšných abstrakcí, klasickému kýči parazitujícímu na emocionálně nabitěm tématu se však svým psychologickým dopadem nevyrovná. (To, že může pouze napodobovat celkový *Gestalt* a formální vlastnosti jiných děl, jej navíc posouvá do kategorií derivátů, plagiátů, manýrismů či stylových imitací.)

Limituje-li možnosti abstraktního kýče první podmínka, potíže nerealistické figurativní malby jsou úměrné míře, jakou naráží na podmínku druhou a třetí. I zde však existují důležité rozdíly mezi typy příkladů „bezpochybného kýče“, které Pachmanová uvádí.

Poměrně snadno si představím surrealistický kýč (např. à la Salvador Dalí). Zákoutí Prahy s lucernami, završené dominantou pokroucených Hradčan, jdou na Karlově mostě na odbyt jak housky na krámě, zvláště když někde z té stověžatosti ještě vykukuje

Franz Kafka (čím ušatější, tím lepší). U surrealismu je instantní identifikovatelnost dána samotným stylem. Problém může být v tom, že kombinace objektů jsou často bizarní. Surrealismus tak sice snadno splní druhou podmínku kýče, narazí však na podmínku třetí. Neobvyklá, často absurdní spojení naturalisticky pojatých komponentů, nesourodost sémantických polí, ke kterým symbolické elementy surrealistických obrazů odkazují, často vyžadují více interpretačních rovin, což je kýči cizí. Symbolická mnohoznačnost objektů, spolu s jejich fantasmagorickou asambláží, mohou též vést k nestandardním asociacím. Předpokládám, že Pachmanová má na mysli díla, kterým se toto nedaří – díla podřadná a podprůměrná, která bez pochopení podstaty pouze napodobují formální stylové vlastnosti módních surrealistů. I zde však není jasné, je-li vhodnější nazvat je kýčem, nebo surrealistickým pastišem, který je prostě špatný.<sup>40</sup>

Možnosti kubistického a futuristického kýče (jehož limitace byly již zmíněny – s. 47) budou zase přímo úměrné jeho schopnosti splňovat podmínku instantní identifikace. Srovnajme obrázky roztomilých štěňátek vystrkujících hlavičky a pacičky z proutěných košíků v klasickém realistickém provedení (řekněme à la Hynais) s představou kubistickou (à la Picasso) či futuristickou (à la Boccioni). Jasně vítězí Hynais. Z roztomilosti kubistických či futuristických štěňátek by toho totiž mnoho nezbylo. Úspěšnost kýče prostě je úměrná míře realismu. „Kubistický“ a „futuristický kýč“ může být úspěšný jen do té míry, do jaké budou jeho kubistické či futuristické principy rozmělněny. Pokud i zde vidí Martina Pachmanová hlavní příčinu kýčovitosti spíše v parazitování na formálních vlastnostech příslušných „ismů“ než v impaktu emocionálně zatížených témat, pak platí předešlá poznámka o diskvalifikaci stylových imitací s poukazem na jejich derivativnost. Plagiát, padělek a další druhy

uměleckého falza jsou jistě podobnou formou „estetické lži“ či negace umění jako kýče. Jde však o zcela jinou kategorii umělecké neadekvátnosti (jejíž problematikou se detailně zabývám jinde).<sup>41</sup>

Citovaná pasáž pokračuje:

Aby tedy Kulkou stanovené tři podmínky kýče mohly pojmout dílo bez jakékoli stylové a formální omezenosti, měla by se autorova první podmínka vedle krásy a emocí dotýkat i obecně akceptované (naučené) důvěry v nevyvratitelnost hodnoty zobrazeného objektu či tématu (nikoli tedy nutně jejich porozumění).<sup>42</sup>

Z výše uvedených důvodů toto rozšíření (oslabení) první podmínky nemohu bez výhrad přijmout. Princip, který je zde nastíněn, lze však aplikovat na různé druhy suvenýrových replik uměleckých děl, které si často s kýčem nezadají. Těmi jsem se zde již zabýval (s. 157–159).

V závěru Pachmanová píše:

[...] z podobných důvodů nelze přijmout Kulkovu tezi o tom, že kýč je „naprosto apatický k tomu, co se odehrává ve světě umění“ (s. 147). Jestli totiž kýč parazituje na umělecké hodnotě, musí tak činit s minimální časovou distancí bezprostředně poté, co byla tomu kterému směru či stylu přiznána autonomie a hodnota.<sup>43</sup>

To jistě platí pro výše zmíněné suvenýrové repliky uměleckých děl. Pokud přijmeme předpoklad, že imitace stylových forem a designů jsou nespornými příklady kýče, bude logicky platit i pro ně. Apatičnost kýče k dění ve světě umění by se pak týkala pouze klasického, realistického kýče typu jelen troubící na pa-

sece. I zde však asi bude na místě tvrzení o „naprosté apatičnosti“ kýče poněkud oslabit či relativizovat. Realistický kýč se v průběhu historie mění. Vstřebává, i když se značným zpožděním, „nové“ výrazové prostředky, které byly do umění zavedeny kdysi avantgardními směry. I tak ale bude existovat zásadní rozdíl mezi reakcí umělce a kýčáře na soudobé dění v uměleckém světě.

\*

Otázka, jaký je rozdíl mezi kýčem a jinými formami negace umění či uměním, které je prostě špatné, vede k dalšímu obecnému problému: jaký je rozdíl mezi kýčem a špatným vkusem? Zkonkrétňuje jej Neta DeLeonová:

Kulka říká (s. 35–36), že kýč nelze identifikovat se špatným vkusem. Vzájemné vymezení těchto dvou pojmů jsem však v jeho eseji nenašla.

Částečná odpověď by mohla znít asi takto: Špatný vkus je zřejmě širší kategorie než kýč. Pokud přijmeme zde navrženou hypotézu, že kýč lze definovat třemi podmínkami (formulovanými na s. 57), pak špatný vkus nepotřebuje (ale též nevyklučuje) první podmínku kýče, která má (spolu s podmínkou druhou) zaručit jeho líbivost.

Snadno si představíme nevkusné objekty i jiné příklady špatného vkusu, které nemají s kýčem nic společného (paneláková sídliště, nevkusně sladěné oblečení s nevhodnými módními doplňky apod.). Obtížnější je najít kýč, který se špatného vkusu netýká. Asi bychom hledali v oblasti mimouměleckých artefaktů, tj. produktů, které se neprezentují jako umění: různé druhy pouťových atrakcí, cukrářské výrobky a hračky (o kterých se zmiňuje profesor Mathauser). Perníkové srdce s cukrovou mořskou pannou může splňovat podmínky kýče, nemusí však

svědčit o špatném vkusu ani výrobců, ani konzumentů. Možná, že i ten sádrový trpaslík, který bývá často uváděn jako paradigmatický příklad kýče, může být mnohdy spíše naivně dojemný či legrační než nevkusný. Ať už je tomu jakkoliv, hranice mezi kýčem a špatným vkusem budou asi velmi neostré. Problém přesnějšího vymezení je dále komplikován tím, že pojem kýč bývá často používán i tam, kde jde pouze o nevkus či jinou formu nevhodnosti, nesourodosti, zgleichsaltovanosti či nerespektování tradic. Mám na mysli například fialová saka, křiklavé kravaty a bílé ponožky novopečených manažerů, kuchyňské kouty vytapetované ve stylu madam Pompadour, umělé palmy v předsíni, kulinářské dovednosti McDonaldů či „gemütlichkeit“ provozoven smaženého kuřete z Kentucky zabudovaných do barokního podloubí. V každém z těchto případů bychom pro jejich nevhodnost našli lepší označení než kýč. Jsou zde však i mezní případy, na které nemám jednoznačnou odpověď. Vezměme například kávový servis zvaný „Franz Kafka“ ve výlohách obchodů pro turisty. Šest šálků, konvice, cukřenka i konvička na mléko jsou popsány rukopisem Franze Kafky a víčko cukřenky i konvice jsou ukončeny věžičkami evokujícími zámek. Namísto ouška jsou šálky opatřeny jakýmsi křídélkem. Stojí dvacet tři tisíc korun, ale dobře se prodává. (Konkuruje pouze servis „Amadeus“ popsáný, pro změnu, partiturou *Dona Giovanniho*). Jde o kýč, nebo jen o špatný vkus? Princip parazitování zde určitě je – servis odkazuje k hodnotám Kafkova díla. Je to kýč? Určitou roli může hrát i to, je-li servis používán (špatný vkus), nebo permanentně vystaven ve vitríně (kýč). Jde zřejmě o mezní případ, který má jisté charakteristické rysy kýče, není však jasné, zdali jsou postačující. Je-li správné označovat tuto kombinaci snobismu a špatného vkusu za kýč, bude spíše otázkou jazykového úzu než estetické teorie.

## 6/ Poezie a kýč

V bakalářské práci *Masová kultura a kýč* se Neta DeLeonová z Hebrejské univerzity v Jeruzalémě pozastavuje na tím, že v celé mé knížce není ani zmínka o kýči poetickém. Píše:

Kulkova teorie je založena na analýze obrazového kýče, jehož podmínky aplikuje i na jiné umělecké žánry. V kapitole o literatuře se však zaobírá výhradně beletrií. Pokud jde pouze o opomenutí či desideratum, není co dodat. Namítat, že „chybí“ analýza kýče básnického, by bylo jako stěžovat si, že není zohledněn kýč v románu historickém, v literatuře faktu, v baletu, hudebním přednesu či dramatu. Od teoreticko-filosofické studie lze těžko požadovat, aby se zabývala všemi možnými aplikacemi svých závěrů. V případě poezie však nemusí jít jen o opomenutí. Vystává totiž otázka, zdali absence příkladů poetického kýče není důsledkem autorovy explikace pojmu estetické intenzity. Kulka píše:

„Míra intenzity může být chápána jako míra specifičnosti, nezaměnitelnosti nebo jako míra estetické funkčnosti konstitutivních prvků díla. Vezměme si pro změnu příklad z literatury. Nejintenzivnější z jejích žánrů je poezie. Proč? Zatímco v románu či v povídce můžeme často nahradit slova synonymy a jejich věty parafrázemi, aniž bychom změnili estetický dopad celého díla, o básni toto neplatí. Specifičnost každého elementu a každé vazby je v poezii vysoce esteticky funkční. Báseň, kterou bychom mohli libovolně parafrázovat, aniž bychom změnili její estetický dopad, by nebyla ani špatnou básní;

takový útvar by vůbec za báseň nemohl být považován“ (s. 95– 96).

I špatná báseň by měla mít tudíž relativně vysokou míru estetické intenzity. Kulka současně tvrdí, že hlavním estetickým defektem kýče je extrémní nedostatek estetické intenzity. Z výše uvedené citace však vyplývá, že jakákoliv – i velmi špatná báseň – bude mít relativně vysokou míru intenzity. Z toho by mělo vyplývat, že pokud je báseň básní, nemůže být zároveň kýčem. O tom bych si dovolila pochybovat: i letmé nahlédnutí do budovatelské poezie potvrdí, že báseň rozhodně není proti kýči imunní. Ani z teoretického hlediska nevidím důvod, proč by báseň nemohla splňovat Kulkovy tři podmínky kýče (s. 57). První dvě podmínky lze splnit bez problémů. Co se týče třetí podmínky, je sice pravda, že poezie užívá metafor, a metafora by měla vyvolávat nestandardní asociace. To ale platí o dobré poezii, nikoli o té, kde namísto plodných metafor najdeme otřepaná klišé. Absence příkladů poetického kýče pak ale není „problémem“ poetiky, ale autorovy estetiky.

Kritika Nety DeLeonové je na místě. I v poezii najdeme zjevné příklady kýče, a vzhledem k citované pasáži zde poetický kýč rozhodně měl být zmíněn. Tuto chybu bych zde chtěl napravit a také vysvětlit, proč vysoká intenzita básnické formy nevyklučuje kýč.

Trval bych na tom, že poezie je *řádově* mnohem intenzivnější než jiné literární žánry. Z toho však vyplývá pouze to, že při posuzování intenzity básní nasazujeme laťku výše než u beletrie. I v rámci poezie budou značné rozdíly jak mezi intenzitou jednotlivých básní, tak i mezi intenzitou jejich forem a žánrů.



Pro neznalost versologie nemohu bohužel načrtnout hierarchii typologie básnických forem a žánrů, hádal bych však, že forma hajků bude bodovat relativně vysoko a volný verš bude méně intenzivní než veršované formy podléhající metrickým pravidlům. I v rámci těchto žánrových mantinelů však mohou být značné rozdíly. *Ceteris paribus* by mělo platit: čím menší intenzita, tím horší báseň. Bude-li báseň s relativně nízkou intenzitou splňovat podmínky stanovené na s. 57 (resp. jejich modifikaci pro dílo literární uvedené na s. 131–132), není důvod, proč by to nemohl být kýč; zvláště pokud jde o poezii milostnou či angažovanou.

V původním (anglickém) rukopisu jsem chtěl jako příklad uvést Novalisovu báseň *Das Lied des Totes*.<sup>44</sup> Nenašel jsem však adekvátní anglický překlad, a tak jsem ji nakonec vypustil. Nyní mi usnadnil práci časopis *Souvislosti*, který v tematickém čísle „Umění, sakrální a kýč“ otiskl několik básní „Z dějin českého katolického kýče“.<sup>45</sup> Vybral jsem z nich báseň Karla Dostála Lutinova ze sbírky *Orlí fanfáry* (Praha 1913). Její poetické kvality posoudí nejlépe čtenář sám.

## VZHŮRU PRAPORY!

Za Cyrillem, Methodem  
táhnem širým průvodem,  
věrni víře, jazyku,  
nedbajíce povyku,  
odpadlíkům na vzdory.  
Vzhůru, bratří, prapory!

Zbabělec jen klopí zrak –  
ani ryba, ani rak.  
My však mužně k druhu druh –  
tam je ďábel – tady Bůh,

dva tu stojí tábory.  
Vzhůru, bratří, prapory!

Dvěma pánům nesloužit!  
Tady křesťan – a tam žid...  
„Vstaňte“, volá zvonů zvuk,  
jako bouř nás roste pluk,  
marny všecky odpory - - -  
Vzhůru, bratří, prapory!

Za Cyrillem, Methodem  
vzhůru s celým národem:  
Kdo jich tupí korouhev,  
není, věřte, naše krev!  
Nechte soptit netvory - - -  
Vzhůru, bratří, prapory!

Za Cyrillem, Methodem  
s písni táhnem pochodem,  
oni naši, my jich lid,  
pravda musí zvítězit.  
Přes všech vrahů nápory:  
Vzhůru, bratří, prapory!

Báseň má jasný emocionální náboj, pracuje s vyhraněnými protiklady a nečiní si nároky na čtenářovy interpretační schopnosti. Vše je zde jasné a jednoznačné. Platí i podmínka transparentnosti dané *relativně* nízkou intenzitou. Poetická funkce básně spočívá mimo jiné v tom, že specifičnost každého elementu její struktury a každé její vazby je nezaměnitelná. Jak již bylo řečeno, kvalitní báseň nelze parafrazovat ani jinak pozměňovat, aniž bychom ji esteticky nezruinovali. Změní se však estetická hodnota básně Dostála-Lutinova v důsledku více méně nahodilých záměn veršů? Necht' opět posoudí čtenář sám:

## PRAPORY VZHŮRU!

Za Cyrillem, Methodem  
s písní táhnem pochodem,  
není věřte naše krev,  
kdo jim tupí korouhev,  
marny všechny odpory - - -  
Vzhůru, bratří, prapory!

Dvěma pánům nesloužit!  
Pravda musí zvítězit  
nedbajíce povyku,  
věrni víře, jazyku,  
přes všech vrahů nápory:  
Vzhůru, bratří, prapory!

Za Cyrillem, Methodem  
vzhůru s celým národem,  
oni naši, my jich lid,  
tady křesťan – a tam žid...  
nechme soptit netvory,  
Vzhůru, bratří, prapory!

Zbabělec jen klopí zrak –  
ani ryba, ani rak,  
„Vstaňte“, volá zvonů zvuk,  
jako bouř nás roste pluk,  
odpadlíkům navzdory.  
Vzhůru, bratří, prapory!

Za Cyrillem, Methodem  
táhnem širým průvodem,  
tam je ďábel – tady Bůh,  
my však mužně k druhu druh  
dva tu stojí tábory - - -  
Vzhůru, bratří, prapory!

Toto je pouze jedna z mnoha možností, jak lze báseň pozměnit, aniž bychom podstatně narušili její estetický dopad. Lze si představit i jiné formy záměn a obměn (včetně kompletního přebásnění), které by také neublížily jejím estetickým kvalitám. Máme zde tudíž poetickou obdobu vizuálního kýče, u kterého lze (více méně) volně zaměňovat specificky estetické vlastnosti pozadí, kompozice, barevných škál atp., zachováme-li základní percepční *Gestalt*. V poetickém kýči (tak jako v kýči beletristickém) je pouze vizuální *Gestalt* nahrazen *Gestalt*em významovým – nábožensko-ideologicky-moralizujícím schématem. I tu však platí pravidlo o *relativní* intenzitě básnické *formy* ve srovnání s jinými literárními žánry. Představme si beletristický pamflet vyjadřující stejné myšlenky a imperativy jako báseň Dostála-Lutinova. Mnohá omezení obměn a záměn daná formální strukturou básně (například nepřipustnost nahrazení slova synonymem, které by porušilo rým) nebudou platná pro beletrii.

Z těchto důvodů mám za to, že přestože jsou tvrzení o relativně vysoké estetické intenzitě básnictví a (relativně) extrémně nízké intenzitě kýče platná, nevyplývá z nich, že neexistuje poetický kýč.

## 7/ Pornografie a kýč

Mark Storey, profesor na washingtonské Bellevue College, namítá, že moje tři podmínky kýče nejsou postačující. Píše, že pornografie, zvláště pak „tvrdá pornografie“ (*hard pornography*), není kýč, přestože tyto podmínky splňuje. Navrhuje jejich doplnění čtvrtou podmínkou, kterou formuluje následovně:

Kýč zobrazuje objekty či témata, která jsou triviální a bagatelizovatelná (*dismissable*)... Tvrdá pornografie (scény znásilnění atp.) rozhodně není triviální ani bagatelizovatelná, zatímco

všechna témata kýče, která si dovedu představit, triviální a bagatelizovatelná jsou.<sup>46</sup>

Tato podmínka sice tvrdou pornografií vylučuje, vylučuje však příliš mnoho. Tématem mnoha kýčovitých obrazů, románů a filmů je láska. Je ale láska triviální či bagatelizovatelná? V jistém smyslu snad ano, přesto však podmínka nezní správně. Co třeba sériově vyráběný Kristus na kříži? Bylo jeho utrpení triviální a bagatelizovatelné? Anebo sošky šípy prostřeleného svatého Šebestiána, který se tváří tak blaženě, že by mohl sloužit jako reklama na akupunkturu. Dovedu si též představit kýčovité filmy o holocaustu nebo o hladovějících dětech v Africe. Tato témata triviální ani bagatelizovatelná nejsou.

Storeyho podmínka je příliš restriktivní. Problém, na který upozorňuje, však nelze přejít s poukazem na to, že řešení, které navrhuje, není adekvátní. Některé pornografické obrázky skutečně mohou (formálně) splňovat tři stanovené podmínky (s. 57), přesto nebudou vnímány jako kýč. Proč?

Částečná odpověď je v „Poznámce o fotografii“ (s. 114–120). Mluvíme-li o pornografii, máme většinou na mysli její fotografické (nebo filmové) „zobrazení“. Transparentní fotografická technika, resp. její psychologický dopad (pocit, že vidíme samotný objekt a nikoli jeho zobrazení) možnosti kýče oslabuje. Fotografie barvami hýřících západů slunce či běloušů cválajících na břehu rozbouřeného moře v měsíčním šerosvitu nebudou působit tak kýčovitě jako jejich olejomalby. Malovaný obraz jelena troubícího na pasce se stěží kýči vyhne, o jeho fotografii to však neplatí.<sup>47</sup> To je však pouze jeden z důvodů, proč pojem kýč na pornografii „nesedí“.

K Storeyho otázce, proč není pornografie kýč, lze připojit i obecnější otázku, proč není pornografie umění. Všimněme si, že samotné kategorie „pornografie“,

„umění“ a „kýč“ se do jisté míry vylučují. Svědčí o tom mimo jiné, jak těžké je představit si něco, co je zároveň uměním, pornografií i kýčem. Přesto to zkusme. V českém kontextu se asi vybaví Jan Saudek. Aspekty umělecké reprezentuje Saudkův osobní styl: jeho „rukopis“ rozeznáme od stylu jiných fotografů. Pornografické prvky najdeme ve volbě erotických (často vulgárně erotických) témat. (Někdy apelují i na sadomasochistické tendence a jiné deviace, kterými se pornografie živí.) Parazitování efektu jeho fotografií na emocionálním náboji témat a jejich sentimentálnost jsou zas příznačné pro kýč. Lze tedy říci, že Saudkovy fotografie se pohybují na rozhraní umění, pornografie a kýče.

I pokud jsme našli příklad, který hranice mezi uměním, pornografií a kýčem zamlžuje, nezabavíme se pocitu, že rozdíl mezi těmito kategoriemi je zásadnějšího rázu. (I u Saudka si musíme vybrat, zdali se k jeho pracím budeme vztahovat jako k umění, pornografii nebo kýči.) Tyto tři kategorie se totiž vylučují již v rovině sémantické. Obecně jaksí platí, že pokud je něco umění, pak to není ani pornografie, ani kýč (a naopak). Ale proč? Umění ani kýč erotická nebo pornografická témata nevylučují. Náměty mnoha Schieleho pláten, pastelů i kreseb jsou totožné s náměty, které jsou pro pornografii typické.

Jedním z důvodů, proč Schiele není pornografie (či pornografický), je to, že jeho obrazy mají uměleckou hodnotu, kterou kýč i pornografie postrádají. Na rozdíl od kýče a pornografie, jež prezentují svá témata stereotypním způsobem, je Schiele originální: inovace exemplifikované jeho dílem mají také potenciál pro další esteticko-umělecké využití (výrazně ovlivnil expresionismus). Kdyby však stejná témata byla zobrazena konvenčním způsobem, snadno by do pornografie i kýče sklouzla. Fotografie Schieleho modelek v pózách zobrazených na jeho plátnech by jistě por-

nografické byly. Namalovány ve stylu akademického realismu – nejlépe v odstínech růžové a bleděmodré – by, při troše štěstí, byly také kýč.

Vysoká umělecká kvalita však není jediným důvodem, proč nevnímáme Schieleho jako pornografii nebo kýč. Otázkou je, zdali lze rozdíly hledat jen v imanentních vlastnostech pojednávaných objektů. Zařazení objektu do kategorie „umění“, „kýč“ nebo „pornografie“ totiž často závisí méně než na jeho specifických vlastnostech na tom, jakou funkci plní a jaké potřeby uspokojuje. Rozdíl je v tom, že umění uspokojuje (mělo by) potřebu estetickou, pornografie má uspokojovat (nahrazovat) potřeby erotické, zatímco cílem kýče je uspokojovat (či nahrazovat) potřeby citové nebo sentimentální. Výlučnost těchto kategorií spočívá v tom, že objekty, které je exemplifikují, mají jinou funkci a zaujímáme k nim jiný postoj. Mukařovský říká, že „cílem estetické funkce je navození estetické libosti“. Umění pak definuje jako oblast, v které je estetická funkce dominantní.<sup>48</sup> Analogicky bych doplnil, že v pornografii je dominantní funkce erotická (jejímž cílem je navození erotické libosti) a že kýč je oblastí dominance funkce citové (s cílem navodit libost sentimentální). Status daného objektu závisí na tom, k čemu tento objekt slouží.

Vraťme se ale k Schielemu. Umělecké postavení jeho díla nemusí být jednoznačně dáno jeho kvalitou. Pro konzumenta pornografie, pro něhož by byla dominantní funkce erotická, by Schiele uměním nebyl. (V Schieleho době tomu tak do značné míry bylo.)<sup>49</sup> Status daného objektu však není určován individuálním přístupem, ale společensky uznanou funkcí. Náruživý konzument pornografie vzrušující se Schielem, Modiglianiho *Ležícím aktem* či Rubensovým *Únosem Sabine* je dnes v pornografii proměnit nemůže. Mukařovský zdůrazňuje, že samotný pojem funkce předpokládá *kolektivní* vědomí. Dominantnost



Egon Schiele, *Ležící ženský akt s roztaženýma nohama*, 1914



estetické funkce v Schieleho (Modiglianiho, Rubensově) tvorbě můžeme dnes považovat za společenský fakt.

To, že jsou hranice kategorií „umění“, „pornografie“ a „kýč“ dány společensky určenou funkcí, vyvolává otázku, zdali jsou imanentní vlastnosti těchto objektů vůbec důležité. Domnívám se, že ano. Přestože jsou tyto kategorie určovány funkcí objektů a potřebami, které uspokojují, to, čím je zase určena ona funkce, jsou právě imanentní vlastnosti objektů, které jsou jejich nositeli. Funkce se totiž může vztahovat jen na ty objekty, které jsou schopny ji plnit. A váže se na ty objekty, které ji splňují *dobře*. Mezi vlastnostmi objektů a funkcí, kterou plní, existuje dvoustranná vazba určující jejich ontologicko-sémantický status. K pornografické fotografii obézní ženy s roztaženými stehny můžeme sice zaujmout postoj estetický i sentimentální, nevyvolá však pocit estetické či sentimentální libosti. Schieleho obrazy mohou plnit funkci erotickou, fotografie v pornografických časopisech ji však budou plnit lépe. Vnímáme-li naopak Schieleho plátina jako umění – přistupujeme-li k nim se zájmem estetickým – bude náš estetický prožitek daleko bohatší, než kdybychom tak přistupovali k zmíněné fotografii. (Nevím, do jaké míry to platí i pro Saudka.) Plačící holčička s mašličkou navodí pocit větší sentimentální libosti než ona fotografie nebo Schieleho obrazy. Proto je Schiele umění, holčička s mašličkou kýč a fotografie ženy s roztaženými stehny pornografie.

Rozdíl mezi pornografií a kýčem spočívá tedy v tom, že plní různé funkce a uspokojují jiné potřeby. Proto pornografie není kýč, a to i přesto, že pornografické fotografie mohou jeho formální podmínky splňovat.

Pornografie není jediná kategorie, která může formálně splňovat podmínky kýče. O anatomických



Jan Saudek, *Dítě*, 1988

kresbách v lékařských učebnicích či anatomických atlasech, právě tak jako o ilustracích v dětských knížkách to může platit také. Anatomická kresba mladé ženy může mít emocionální náboj, bude snadno identifikovatelná a nemusí obohacovat asociace spojené s tématem zobrazení. Přesto nebude (v daném kontextu) považována za kýč, neboť plní jinou funkci; její dominantní funkce není estetická, ale kognitivní – nečiní si též nárok na umělecký status. Tři podmínky kýče může také formálně splňovat ilustrace roztomilého huňatého medvídka v knížkách pro děti. K ilustracím v dětských knížkách se však rovněž nevztahujeme jako ke kýči. Důvod je ten, že ani zde nedominuje funkce estetická, ale didaktická.

#### 8/ **Může být kýč k něčemu dobrý?**

Podobně jako Nick McAdoo upozorňuje i Mathauser na to, že mnohé atributy kýče najdeme také u uměleckých forem, které za kýč nepovažujeme. Odkazuje však ke zcela jiné skupině jevů:

Naivní umění mívá často tytéž vnější znaky (nasládlost, povrchní líbivost, banální tematiku) jako kýč, avšak v artefaktu dobrého naivního umění pociťujeme jeho sebeuvědomění, onen zpětný vztah k sobě samému, který jsme zmínili výše: dílo tematizuje, dává najevo, *ironizuje* své vlastní vidění světa. Je to důležitá, ale velmi uzoučká hranice dělící naivní umění od kýče.<sup>50</sup>

Souhlasím. Pouze bych dodal, že existuje i naivní umění, které skutečně naivní je; sebereflexi postrádá a vlastní vidění světa neironizuje. I zde je však často od kýče odlišíme. Mnohdy se totiž vyznačuje nestandardním způsobem zobrazení – např. porušováním

pravidel perspektivy (což si kýč zřídka kdy dovolí). Naivní umění pak není v tomto smyslu stejně „realistické“ jako kýč. Může však též s kýčem splývat. To by nás nemělo překvapovat: kýčař, který se nesnaží o vykalkulovaný efekt (hopsající srnky si maluje pro vlastní potěšení), je vlastně naivním umělcem, právě tak jako naivní umělec, který si vybere emocionálně přetížené téma a zobrazí je konvenčním způsobem, vytvoří (nechtěně) kýč.

V souvislosti s šedou zónou mezi uměním a kýčem si Mathauser všímá též možných pozitivních vlastností určitého druhu kýče:

T. Kulka [...] upozorňuje na pásmo přechodných jevů mezi kýčem a autentickým uměním. Myslím, že v tomto materiálu, který vybral pro svou knihu, jde spíše o případy, kdy virtuózní akademismus poklesá směrem ke kýči, než že by se ten konzumní a masově vyráběný kýč z obchodních domů, na který autor převážně odkazuje [...] pozdvihoval směrem k umění. V souvislosti s přechodným pásmem by ale bylo třeba všimnout si zvláště tenkého ostří mezi *lidovým uměním* a domácími vyráběnými – dovolím si paradoxní spoj – „kýčovými artefakty“ pro pouťové boudy (hračky, cukrářské výrobky apod.): tam bychom možná vedle nepochybných hříchů kýče více ocenili i to, co kýč má, a co naopak nemá špatné, nudné umění. Spíše než povrchní líbivost mám zde na mysli mnohdy půvabnou naivitu kýče, „kouzlo nechtěného“.

I s touto poznámkou souhlasím. Některé typy kýče rozhodně mají pozitivní rysy, které špatné umění postrádá, a pojem půvabné naivity je dobře vystihuje. Marcipánové prasátko s čtyřlístkem snadno vylou-

dí úsměv i před tím, než se do něj zakousneme. Je to snad právě tento druh kýče, o kterém Kundera říká, že se mu žádný z nás zcela neubrání. Jde o kýč snadno identifikovatelný, ke kterému se již jako k takovému vztahujeme, a tím jej bezděky z kategorie umění vyjímáme. Kundera říká, že jakmile je kýč identifikován coby kýč, vnímáme jej shovívavě, tak jako jiné lidské slabosti. Marcipánová prasátka a plyšovi medvídci umění neohrožují, protože si je s uměním nikdo neplete. Invektivy, které byly proti kýči v knížce vzneseny, se proto na tento druh mimouměleckých kýčů nevztahují a není důvod k nim zaujímat negativní postoj.

Mathauserova poznámka však vede k zamyšlení nad možným pozitivním potenciálem i toho typu kýče, který si na umění hraje. V knížce jsem se soustředil na jeho negativní aspekty; chtěl jsem ukázat, že kýč je negací i protipólem umění, že své konzumenty od pravého umění *odvádí*. Neexistuje však i opačný proces, kdy nás kýč k umění *přivádí*? Nemůže obliba kýče vést k oblibě umění? Myslím, že ano. Navíc mám za to, že nejde o marginální jev, ale o proces zcela obecný. Tento „pozitivní“ aspekt kýče dosud nebyl, pokud vím, v odborné literatuře zohledněn. Chtěl bych se zde proto k němu krátce vyjádřit.

Jak může kýč zároveň od umění odvádět i vzbu-  
zovat o ně zájem? Robert Nozick má asi pravdu, když říká, že „kýč často stojí v cestě skutečným emocím“, že „poskytuje pouze náhražku emocí, která opravdové emoce rozmělnuje a snižuje naši kapacitu jejich procítění“.<sup>51</sup> Nozick má zjevně na mysli emoce dospělých. Jak je tomu ale u dětí? Dětským emocím kýč vyhovuje. Obliba kýče je zřejmě určitým (přirozeným) stadiem jejich vývoje. Nevím, zdali někdo empiricky zkoumal, kdy se u dětí tvoří estetické kategorie. Logicky se však někdy vytvářet musí a víme také, že se vkus v procesu dospívání mění. Mění se nejen čistě

estetické normy – co se nám líbí a nelíbí – ale i fyziologicky podmíněnější kategorie chuťové. Dětem chutnají sladkosti. Milují turecký med a cukrovou vatu. V jistém věku asi platí: čím sladší, tím lepší. (Kupovat jim drahé čokolády je vyhazování peněz.) Mají rády jasné barvy a jednoduché kontrastní kombinace; na nuance si nepotrpí.

Jak ale může vést obliba kýče k umění? Je jistě pravda, že konzumní, masově vyráběný kýč směrem k umění nepozdvihuje. Všimněme si však, že umělecká díla, která nás v období dospívání nejsilněji oslovují, jsou právě ta, která s kýčem sdílejí mnohé společné rysy. U mne tomu tak rozhodně bylo. Moc se mi líbili troubící jeleni, hopsající srnky a krásní andělé chránící děti nad propastí. Na kladné hrdiny jsem nedal dopustit, a pokud pohádka neměla šťastný konec, tak jsem ho nekompromisně vyžadoval. Vzpomínám-li pak na první setkání s uměním – na díla, která poprvé vzbudila můj zájem o malířství, literaturu, vážnou hudbu či divadlo – vybaví se právě ta, která mi dnes připadají poněkud kýčovitá. Akademický realismus devatenáctého století, zvláště zobrazením bitev, romantických scén a známých historických výjevů, bylo to jediné, co v galeriích upoutalo moji pozornost. Vrcholným estetickým zážitkem bylo Maroldovo panorama *Bitva u Lipan a Dobývání Prahy Švédy*. K zájmu o klasickou hudbu jsem se dostal přes Richarda Strausse a Čajkovského. Bez Spejbla a Hurvínka, cirkusových klaunů, estrádních frašek a školních představení bych asi těžko hledal cestu k dramatu a cesta k literatuře vedla přes *Káju Maříka*, mayovky a rodokapsy.

Myslím, že nezobecňuji jen vlastní zkušenost; každý, koho jsem se ptal na jeho rané reakce na umění, uvedl obdobné příklady. Pokud jsou však výše nastíněné závěry platné, obliba kýče je zřejmě přirozenou vývojovou fází, která předchází zájmu o umění. A jde



právě o ten druh kýče, který si na umění hraje, který se mu svými vnějšími atributy podobá. Docházíme tak k poněkud paradoxnímu závěru, že bez toho druhu kýče, kterému se tak posmíváme, bychom se možná nedostali k umění, kterého si tak vážíme.

Z toho samozřejmě nevyplývá, že bychom měli kýč podporovat. Pozitivní potenciál kýče spočívá pouze v tom, že zájem o kýč, který se prezentuje jako umění a který vyhovuje dětskému vkusu, může dospívající dítě přivést k zájmu o kvalitní umění přes díla, která se kýči podobají. Diferencovaný vztah ke kýči u dospělých lze pak vysvětlit tím, že mnozí toto stadium vývoje vkusu překonají, zatímco jiní v něm ustrnou. Posun k vytríbenějšímu vkusu není ale samovolný; vyžaduje vynaložení úsilí a energie i „pomoc zvenčí“. Ne všichni rodiče však nutí své děti hrát na housle a navštěvovat nekonečné opery. O tom, že překonání kýče nezávisí pouze na fyzickém dospívání, že pro většinu lidí zůstává kýč náhražkou umění, nejlépe svědčí sledovanost seriálů komerčních televizí. Jde zpravidla o ty, kteří se o umění příliš nezajímají a přiznávají, že mu moc nerozumějí. Zdaleka však nejde jen o nižší společenské vrstvy. Obliba kýče postihuje majetné i nemajetné; nevyhne se ani těm nejbohatším. *Vkus nouveau riche* a kýč se často překrývají. Obrazy na stěnách čekáren u zubaře a v advokátních kancelářích poukazují na to, že obliba kýče a vysokoškolské vzdělání se také nevyklučují. Nemusí ani souviset s inteligencí, o čemž zase svědčí estetické preference mnoha úspěšných podnikatelů, reklamních manažerů, finančních poradců a počítačových expertů.

Proč tedy jedni mají kýč rádi, zatímco jiní jím opovrhují? Výše naznačená evoluční hypotéza indikuje, že takzvaný dobrý a špatný vkus nemusíme považovat za něco, co je jednou a provždy dáno, ale spíše za ustrnutí v nižším vývojovém stadiu estetického





Luděk Marold, *Bitva u Lipan*, 1898

vnímání. Oblibu kýče u dospělých lze považovat za něco jako *estetickou infantilnost* v obdobném slova smyslu, v jakém označujeme emocionální infantilností retardaci dospělých, kteří ustrnou ve svém citovém vývoji. Nejde o to zesměšnit oblibu kýče dalším hanlivým přívlastkem, ale o to, že konotace tohoto pojmu lépe upozorňují na to, že příčiny ustrnutí jsou spíše společenské než genetické a že je lze nejučinněji ovlivnit ve věku, kdy je naše vnímání světa ještě tvárné.

## 9/ **Kýč a estetická výchova**

Dítě prochází určitými vývojovými fázemi, které lze sledovat v jeho výtvarném projevu. Zprvu si jen tak čmárá. Později začíná své výtvary chápat jako symboly, které něco označují. To je máma, to je táta, tady je sluníčko, tam je domeček. Lidské bytosti jsou stereotypně stylizovány do známých panáčků s hlavičkou kuličkou a tělem reprezentovaným vertikální čarou protnutou horizontálou a ukončenou rozdvojkou dolních končetin. Nevím, zdali je tento způsob reprezentace dětem přirozený, či je jim vštípen rodiči. (Diferenciace mezi maminkou a tatínkem zřejmě budou rodičovsky inspirovány, nejspíše ikonkami dámských a pánských toalet.) Ať tak či onak, následující fáze dětské tvorby je již jiná. Stereotyp je potlačen a ke slovu přichází dětská fantazie, hravost a invence. Je to fáze dětské tvořivosti, u níž obdivujeme spontánnost a individuální přístup. Přestože tyto obrázky mají veškeré atributy dětské tvorby, jsou v nich již patrné principy, které jsou typické pro umění. Také se k nim tak vztahujeme: často nám připomenou styl moderních umělců. S určitou nadsázkou lze říci, že moderní umění navazuje na odvážnost, hravost a nespoutanost fantazie dětské tvořivosti. Pak ale následuje stadium, které je v jistém smyslu nega-

cí umění. Nevím, čím je tento zvrat způsoben, je však zřejmé, že dochází k určité stagnaci, k útlumu fantazie. Děti začnou užívat šablony. Spontánnost projevu nahradí přejaté stereotypy a normy, což se též projevuje v přijatých implicitních pojmech jako „správné“ a „nesprávné“ zobrazení. Naučí se kreslit koně, kterého pak „umějí“. Umějí též veverku, velrybu a letadlo; neumějí ale slona a psa. (Mnozí z nás jsme ustrnuli právě v této fázi.) Toto regresivní stadium dětských výtvorů do jisté míry kodifikuje principy kýče. Přestože naučené dětské stereotypy od kýče snadno rozpoznáme (vzhledem k jejich neumělosti, nedostatečné zručnosti, nedokonalému zvládnutí techniky atp.), jsou zde i jasné paralely. K první podmínce kýče se vztahuje fakt, že si dítě vybírá k zobrazení právě ty objekty a témata, ke kterým má silný emocionální vztah. Druhé podmínce odpovídá „dětský“ stereotyp. Existují jisté šablony, zaběhnutá klišé, která jsou dětem vnucena. Někdy tím, jak jim dospělí předkreslují, jindy ilustracemi v dětských knížkách a v nemalé míře dětskými omalovánkami. Okamžitá identifikace zde nespočívá v tom, že by dítě (či jiné děti) ve stereotypu rozpoznalo skutečného zajíce či medvěda. Ti se mu samozřejmě vůbec nepodobají a dítě je sotva kdy ve skutečnosti vidělo. (Vzpomeňme si, kdy jsme poprvé viděli živého krtka či ježka, které jsme s oblibou malovali.) Okamžitá identifikace spočívá v tom, že to, co je zobrazeno, ihned pozná dospělý. (Aby ne, vždyť je to *jeho* stereotyp!) Ani u dospělých však nejde o rozpoznání skutečného zajíce, ale spíše o identifikaci správného „omalovánko-zajíce“. Okamžitá identifikace tak není dosaženo přesvědčivostí či realističností zobrazení, ale naprosto nerealistickým, leč zaběhnutým stereotypem. Tento stereotyp současně potlačuje jakoukoli snahu o inovaci a svébytnost. Samostatný pokus dítěte o vystižení charakteristických vlastností zobrazeného

zvířátka by mohl být nepochopen (dospělý by si mohl splést kočičku s pejskem), nebo by mohl vyžadovat nestandardní interpretaci (dítě by muselo vysvětlovat). Zaběhnutá vizuální kliše nic neriskují. Tím pádem však též nedochází k obohacení asociací. Stereotyp vnutí svou vlastní interpretaci.

Má-li být estetickou výchovou překonáno ustrnutí ve stadiu kýče, měly by být výše nastíněné principy co nejvíce zpochybnovány. V našem kontextu nejde ani tak o samotný výtvarný projev dítěte. Pro překonání estetické infantilnosti je možná důležitější ovlivňovat vnímání a přístup dítěte k umění. Oba procesy se však navzájem prolínají. Jak tedy negovat principy kýče, respektive kýčovitého vnímání zobrazení?

Za jednu z charakteristických vlastností tohoto vnímání jsem označil jeho transparentnost – vnímání díla jako transparentního znaku. V čem spočívá? Zhruba v tom, že je pozornost více soustředěna na otázku *co* (co je zobrazeno) na úkor otázky *jak* (jak je to zobrazeno). Zjednodušeně řečeno, kýč se soustřeďuje na *co*, zatímco doménou umění je *jak*. Estetický přístup začíná tehdy, kdy se dítě (či kdokoli jiný) začne zajímat nejen o to, *co* daný obrázek zobrazuje, ale také (a především) o to, *jak* to zobrazuje. Je to tehdy (řečeno s Nelsonem Goodmanem), kdy referenční funkce dostává zpětnou vazbu tím, že nevede jen od znaku k tomu, co označuje (od symbolu k symbolizovanému), ale též, přes složitější druhy reference (např. expresi emocí a exemplifikaci stylistických vlastností), zpět ke znaku samotnému. Jinými slovy (řečeno s Janem Mukařovským) je to tehdy, kdy funkce magická („to je máma, to je táta...“ atp.) ustoupí funkci estetické, která se tak stane dominantní. Pak všechny konstitutivní prvky znaku (obrazu), včetně všech detailů a jejich vzájemných vztahů, začínají hrát svou jedinečnou a nezaměnitelnou roli. Tehdy posu-

zujeme dané zobrazení nejen ve vztahu k tomu, co zobrazuje, ale též ve vztahu k jeho alternativám – ve vztahu k alternativním způsobům reprezentace stejného či podobného tématu.

Pro estetickou výchovu z toho vyplývá, že je důležité různými způsoby demonstrovat, že neexistuje jedno nebo omezený počet „správných zobrazení“. Toho lze v praxi nejlépe dosáhnout, budou-li žáci konfrontováni se zobrazeným objektem či tématem pojatým v co nejširší škále uměleckých i osobních stylů, jakož i s různými koncepcemi v mezích daného stylu. V rámci výuky výtvarné výchovy by se mohlo vyučovat něco jako „dějiny umění pro děti“. Důraz by neměl být kladen na chronologii jednotlivých uměleckých stylů a stavebních slohů západní kultury, ale na to, čím se jednotlivá díla od sebe zásadně liší, a čím jsou si naopak některá z nich blízká. Tak by se u dětí mohly utvářet kategorie pro vnímání stylu, stylistických vlastností a jejich plurality. Ukázky zcela jiných zobrazovacích přístupů, koncepcí, norem a konvencí různých východních, afrických, oceánských či jihoamerických kultur by toto povědomí mohly dále posílit. Neméně důležité je tato různá pojetí analyzovat, poukazovat na to, jak celkovou kompozici doplňují detaily, jaké jsou vzájemné vztahy mezi různými komponenty díla, jak každé dílo řeší problémy reprezentace svým osobitým a nezaměnitelným způsobem, jak lze u různých děl najít stejné stylistické prvky i jak se každé dílo od jiného, byť velmi podobně pojatého, svou specifikou liší. Je také třeba vysvětlit, jak každé kvalitní dílo přináší světu umění něco nového a proč není žádné umělecké dílo opakovatelné. Bylo by též dobré poukazovat na to, že lze najít krásu i ve zpracování všedních témat každodenního života a i obyčejná židle či seskupení talířů a zeleniny na kuchyňském stole mohou být zobrazeny zajímavým způsobem, že každé dílo krásu tvoří (pokud ji tvoří) svým speci-

fickým způsobem. Žáci by si také měli všimnout různých způsobů, kterými umělecká díla mohou transformovat naše asociace; například jak zdůrazněním často přehlížených rysů objektu odhaluje umělec nevšední aspekty reality. Měli by si všimnout spojení a rozdílů, které předtím neviděli a které nám umožňují vidět věci v nových relacích. Člověk, který si tento způsob vnímání díla osvojí, stěží „naletí“ na kýč, jenž mu z této perspektivy nebude mít co nabídnout.

## 10/ **Etika, estetika a politika**

To, že se kýč *jeví* jako fenomén estetický, připouštějí všichni. Někteří autoři však mají za to, že hlubší analýza ukazuje, že kýč je ve své podstatě kategorií etickou. Jelikož jsem tento názor v knížce nekomentoval, chtěl bych se k němu krátce vyjádřit.

Nejznámějším zastáncem myšlenky, že kýč představuje morální špatnost, je Hermann Broch. Ve svých *Poznámkách k problému kýče*<sup>52</sup> píše:

Všechna období úpadku hodnot jsou obdobími kýče. Poslední dny římského impéria plodily kýč a doba současná, která je jakoby posledním stadiem procesu dezintegrace středověkého konceptu světa, musí být nutně reprezentována estetickým „zlem“.<sup>53</sup>

Tuto pasáž, v které je slovo „zlo“ v uvozovkách a je mu předřazen přívlastek „estetické“, bychom mohli interpretovat jako metaforu vyjadřující nekontroverzní názor, že kýč je *esteticky* špatný. V další pasáži, kde Broch spojuje kýč s neurózou, však již tuto možnost nemáme.

[...] vztah mezi neurózou a kýčem [považuji] za velmi významný, v nemalé míře proto, že je

založen na zlu, které je v kýči bytostně přítomno. Rozhodně není náhodou, že Hitler (jakož i jeho předchůdce Vilém II.) byl vášnivým stoupencem kýče. [...] Také Nero, který byl snad umělecky ještě nadanější než Hitler, byl fanatickým obdivovatelem „krásy“. Pro tohoto císaře-estéta byla podívaná na ohňostroj hořícího Říma a na lidské pochodně křesťanů naražených na kůly v císařských zahradách zcela jistě uměleckým zážitkem. Ukázal, jak lze neslyšet výkřiky bolesti svých obětí, či spíše jak je esteticky prožívat jako hudební kompozici.<sup>54</sup>

V následující pasáži dochází k dalšímu posunu, když Broch dokonce říká, že kýč vůbec nelze nazírat z hlediska estetiky, ale pouze z hlediska etiky.

Kdo produkuje kýč, neprodukuje „špatné umění“; není umělcem, který má nedostatečný talent, nebo jej zcela postrádá. Je naprosto nemožné jej hodnotit estetickými kritérii. Měl by být spíše hodnocen jako morálně nízká bytost, jako zloduch, který si zlo bytostně přeje.<sup>55</sup>

Příznávám, že metafyzickým argumentům, které tyto pasáže doprovázejí, právě tak jako premisám, z kterých Broch vychází („umění je nekonečné“, „kýč je konečný“ apod.), příliš nerozumím. Otázka, která zde vyvstává, je však jasná: je kýč (především) kategorií estetickou, nebo etickou?

Brochův názor, že kýč je projevem zla či morální zvrhlosti, není ojedinělý. I v české literatuře najdeme teze, které s ním rezonují. Nejvýrazněji je prezentuje Otakar Mrkvička v brožuře *Umění a kýč*.<sup>56</sup> Zatímco Broch vychází z transcendentálně idealistických premis, Mrkvičkova analýza je sociologická. Závěry jsou však shodné:

Kýč zrodil fašismus a sám je obsahově fašismem. [...] Nedomnívej se, že jenom náhodou bylo vyhubeno v Německu všechno umění a že jenom na základě osobní záliby Hitlerovy byla nastolena vláda kýče. Ta sláva, ty standarty, ty prapory, vlajky, parády, obrovská masová shromáždění, Horst-Wessel Lied, to všechno mělo zakrýt co nejúplněji a nejdovedněji světu pravou skutečnost a pravé cíle. Ve slavnostech, přehlídkách, pochodech a ve všem tom, s čím fašismus vyrukoval, se měl ztratit člověk, myslící člověk. Prohlásili všechno opravdové umění za zvrhlé umění a byli pro takové malířství, které, jak chtěli tvrdit, napodobí skutečnost co nejvěrněji. To prý je umění. Byl to však jen a jen kýč a *metody, která se podobala realismu, bylo zde užito proto, jen aby se zdálo, že je v něm zjevena pravda. Že jsou věci vsutku takové, jak jsou zobrazeny. Že není nad germánského árijce, ať v uniformě nebo bez ní. Že německá krajina, německý lid a všechno v Německu je krásnější, ušlechtlejší, čistší a vznešenější než všude jinde! Typický, typický kýč! A za kýčem je vždy slabost, ničemnost, surovost.*<sup>57</sup>

Mrkvička i Broch mají jistě pravdu, že spojení kýče s fašismem není náhodné. Právě tak není náhodný Hitlerův útok na moderní umění. Mnichovská výstava *Zvrhlého umění* (1937) prezentovala modernismus jako degeneraci lidského ducha a postavila je do kontrastu se zdravým, správným árijským uměním, které si skutečně s kýčem nezadalo.<sup>58</sup> Hitlerovské Německo potřebovalo umění srozumitelné a jednoznačné.

Spojení mezi kýčem a fašismem bylo již přesvědčivě dokumentováno.<sup>59</sup> Jak ale víme, kýč zdaleka není exkluzivní doménou fašismu. Komunistický kýč si s národněsocialistickým v ničem nezadá, a paralely



mezi uměním třetí říše a socialistickým realismem jsou zcela zřejmé. I jiné diktatury produkovaly kýč. To samozřejmě Brochovu tezi o spojení kýče a zla spíše posiluje, než vyvrací. Znamená to však, že kýč sám o sobě představuje morální zlo? Myslím, že zde svůj zápal Broch i Mrkvička poněkud přehnali.<sup>60</sup> Kýč lze využít i k propagaci věcí bohulibých. Kýč není (morálně) ani špatný, ani dobrý, je pouze efektivní. Jde o (eticky) *neutrální prostředek*, kterého lze skvěle využít k dosažení ideologických, politických, komerčních a jiných cílů. Ty mohou být hanebné či zruďné, právě tak jako žádoucí či vznešené. Kýč není hříchem etickým, ale estetickým: nehřeší proti morálce, ale proti principům umění. Tento prohřešek však může být (eticky) nejen omluvitelný, ale i chvályhodný. Přesvědčivě to ukazuje Přemysl Rut:

Koho by nedojala ta smutná holčička, která pod svou obrovskou fotografií napsala s prvňáčkovsky obráceným J: Já mám leukemii – a číslo bankovního konta, na které můžete přispět k její léčbě. Ovšemže je to kýč, však si to sdělení nemůže dovolit riskovat, že zůstane nepochopeno, nebo že je pouze vezmeme na vědomí. Musí nás zasáhnout bytostně, proto bezostyšně splňuje všechny tři Kulkovy podmínky. Holčička má silný emocionální náboj, je okamžitě identifikovatelná a neobohacuje asociace, spojené se zobrazeným tématem. Naléhavá prosba se nám sděluje skrze kýč, protože tak nejspíš zabere. Kdyby tu komunikace riskovala nedorozumění, odbočku, nepochopení avantgardního básníka, děti by zatím umřely na leukemii. A tak si myslím, že brát kýč vážně, je-li to kýč z dobré pohnutky, je také druh moudrosti... V tomhle jsme „my kulturní lidé“ strašně přestetizovaní a pro estetické

pohoršení jsme schopni odmítnout mnohem podstatnější věci jen proto, abychom se neo-  
močili v kýči. To je estétství jako životní způ-  
sob. Teprve tady začíná to, co se připisuje kýči,  
deformace života krásnem – to je kýč na dru-  
hou, obava člověka, aby nebyl náhodou přisti-  
žen, že se dojal při pohledu na angažovanou  
fotografii zdravé holčičky, nalíčené syntetický-  
mi barvivy, která předstírá, že je na smrtelném  
loži. Tak se dá „na vysoké úrovni“ odvést po-  
zornost od faktu, že kromě těch aranžovaných  
existují skutečné holčičky na smrtelném loži  
a je třeba pro ně něco udělat.<sup>61</sup>

K této pasáži nemám co dodat.

Nelze však přesto tvrdit, že i zde je určitý element nepatřičnosti? Mám na mysli to, že se kýč, ať ve služ-  
bách dobra či zla, snaží manipulovat. Broch, Mrkvič-  
ka i Rut by se asi shodli na tom, že kýč manipuluje.  
Nemají pak ale zastánci morálních odsudků kýče  
pravdu alespoň v tom, že kýč obsahuje určitý neetic-  
ký prvek, bez ohledu na to, je-li použit k účelům mrav-  
ným či nemravným? Snad. Samotný pojem manipu-  
lace implikuje, že jsme vedeni či svedeni k něčemu,  
co bychom jinak (možná) neučinili. Nejsem odbor-  
ník na etiku a nevím, zdali lze tento element označit  
za etickou špatnost či morální zlo. Každopádně se  
nedomnívám, že kýč je svou podstatou etická kate-  
gorie, která je spjata s morálním zlem ve smyslu Bro-  
chových tvrzení.

Důležitější než prvky etické jsou aspekty psycholo-  
gické, kognitivní a politické. Mrkvička má zjevně  
pravdu v tom, že kýč představuje emocionální útok  
na myšlení člověka. Kýč zákonitě vše zjednodušuje,  
zjednoznačňuje, banalizuje a ve svých důsledcích  
ohlupuje. V tom spočívá jeho nebezpečí. To samozřej-  
mě neohrožuje pouze tu oblast kultury, na jejíž peri-

ferii byl zde kýč lokalizován. Umění si, konec konců, s kýčem (zatím)<sup>62</sup> vždy poradilo. Ohlupování banalitou kýče se stalo nedílnou součástí každodenního života. Zdaleka to však neplatí jen pro každodennost totalitní. Od té doby, kdy se tato země totality zbavila, vzkvétá kýč s nebývalou vervou. Jde především o ten druh kýče, který s sebou přináší konzumní společnost. Na banalizaci, kterou s sebou nesou tržní mechanismy, upozorňuje Ivan Klíma:

Prožili a přežili jsme nacismus a komunismus, režimy, které davový vkus učinily závaznou normou. Ale zdá se, že v tomto směru, protože vkus musel ještě sloužit ideologickým záměrům, zdaleka nebyly tak úspěšné jako svobodný trh. Trh nevyhlašuje ideologická dogmata, nic nepředpisuje, pouze slouží, slouží masovému zájmu a samozřejmě ho zároveň utváří. Reklama se svým extatickým nadšením pro svěžest či pro úplnou bělost horuje nejen pro nějakou značku žvýkaček nebo práškového prášku, ale zároveň utváří jakýsi pseudohodnotový systém. Snaha přeměnit život a příběhy lidí, jejich tragédie i lásku v několik obrázků komiksového seriálu je obchodně atraktivní, ale znamená ve svých důsledcích konec příběhů, navíc lidskou řeč zjednoduší na jazyk srozumitelný i šimpanzům. [...] Zbanalizovaný člověk ve zbanalizovaném světě v jeho skutečném rozměru zároveň ztrácí i vědomí vlastní důstojnosti, která by ho přiměla bouřit se proti tomu, že se stal pouhým předmětem obratné manipulace.<sup>63</sup>

Ekonomika, která se řídí zákony nabídky a poptávky a která je orientována na spotřebitele, logicky potřebuje kýč daleko více než socialistické národohospodářství. V systému, který nebyl schopen dodat

na trh ani jeden druh toaletního papíru, by bylo absurdní točit reklamy s roztomilými, buclatými počuráčky, kteří se s radostným vřískotem řítí za hebkými, vláhu nepropouštějícími plenkami Pamper's. Kapitalistický kýč volného trhu je zákonitě efektivnější než kýč komunistický. Mnohé výrobky si již nekonkurují kvalitou, ale reklamou, která je prodává.<sup>64</sup> Tím pádem si konkurují i efektivností kýče, který se musí vyprofilovat do své „nejkvalitnější“ formy. A protože kýč hledá ten nejnižší společný jmenovatel, „nejkvalitnější“ často znamená nejbánálnější.

Jinými slovy: centrálně řízená společnost kýče cíleně využívá, může se však bez něj obejít. Volný trh ne. Pokud je třeba důkazu, srovnajme množství banalit a kýče v komerční a veřejnoprávní televizi. Banalita a kýč se však nezastaví u reklamních šotů. (Ty jsou, konec konců, někdy i vtipné a inteligentní.)<sup>65</sup> Daleko větší nebezpečí debilizace představuje produkce samotných televizních seriálů a jiných pořadů, jejichž výběr je diktován příjmy z reklamy, kterou tyto pořady vlastně přerušují. Tržní kritérium sledovanosti, které je v komerční televizi tím jediným, spolehlivě zaručí, že veškeré zbytky kulturnosti či pokusů o něco umělecky hodnotného budou vytěsněny banalitou a kýčem.

Vezměme pouze jeden z aspektů této produkce – herecký výkon. V seriálech a filmech veřejnoprávních televizí herci stále ještě hrají: špatně, dobře či méně dobře, ale hrají – rozpaky, zklamání, radost, zlost, lítost a jiné emoce a stavy mysli *vyjadřují*. V dramatech komerční televize se o to „herci“ již ani nesnaží. To, co by měli vyjadřovat, naznačovat či evokovat, *oznamují* – prostě říkají: „jsem velmi rozezlen“, „mám velkou radost“, „hořím vášní“, „jsem roztrpčen“ atp. I to má svou logiku. „Jazyk srozumitelný i šimpanzům“ by mohl být hereckou parabolou, hyperbolou či metaforickou zkratkou znesrozumitelně. Reklamní spo-

lečnosti, které tyto pořady de facto financují, mají zájem na tom, aby divák, který se třeba jen na chvíli zadívá na obrazovku, všemu rozuměl a díval se dál. Srozumitelný musí být nejen celý pořad, ale každá jeho sekvence i každý její úsek. Reklama, tak jako kýč, si žádné nedorozumění nemůže dovolit. Herecký polopatismus tak nabývá zcela jiných rozměrů, než které známe ze špatně zvládnutého dramatu. Zde již nemá smysl mluvit o melodramatičnosti, patetičnosti či frašce, o hereckých lapsech či dramaturgických chybách. Vzniká tu jakási nová odrůda pseudodramatu, která nemá s dramatickým uměním ani s herectvím nic společného.

Banalizace, na kterou upozorňuje Ivan Klíma, se netýká jen reklamy a pořadů komerčních televizí. V době, kdy je politika infúzně napojena na média masové komunikace, stává se kýč též nedílnou součástí politiky. Nejdůležitější vlastností dnešního politika již není moudrost, morální integrita, vzdělání či organizační schopnosti, ale jeho image: jeho mediálnost a schopnost telekomunikovat klíčové myšlenky (či nemyšlenky)<sup>66</sup> co nejpočetnějšimu publiku. Úspěšnost nezávisí ani na kvalitě jeho odborných poradců, ale na profesionalitě jeho „*imázologů*“. „Odbornost“ všech PR expertů, mediálních rádců a manažerů volebních kampaní není však ničím jiným než uměním kýče – převedením jeho principů z estetiky do politiky. Každé politické heslo, má-li být efektivní, musí použít pravidel kýče: emocionální náboj, okamžitá srozumitelnost a stvrzení toho, co si všichni myslí. To jsou pravidla politického populismu, který ve volbách zpravidla vítězí. Populismus však opět není ničím jiným než politickým kýčem, tak jako je kýč estetickým populismem. Oba se ve svých doménách řídí logikou nabídky a poptávky. Z moderní (či postmoderní) politiky se tak stává trh, jehož bernou mincí je kýč a zbožím hlasy voličů. Nedělejme si proto

iluze (ke kterým by Brochova identifikace kýče s totalitním zlem mohla svádět), že svoboda, demokracie či volný trh nás od kýče osvobodí. Kýč není fašistický, ani komunistický, ale pouze populistický, lidový či – chcete-li – demokratický.

Fašistické i komunistické režimy tvrdily, že vládnou z vůle lidu. Jistěže se usilovně snažily o manipulaci mas prostřednictvím kýče, aby tuto lež dokázaly, ale (jak samy věděly) neuspěly: svobodné volby proto vždy znemožnily. Měly však i jiné prostředky k manipulaci mas: své odpůrce posílaly do vězení a kádrovými posudky zajišťovaly alespoň vnější projevy loajality. Kýč tak byl pouze jedním z prostředků stabilizace moci a (z dlouhodobého hlediska) zdaleka ne nejúčinnějším.<sup>67</sup> Ve svobodné demokratické společnosti, kde nelze ovládat občany terorem, strachem a jinými prostředky represe, zbývá jen kýč. Pro získání a udržení si moci v demokracii je proto kýč potřeba bytostněji, než je tomu v totalitní diktatuře. (Ta by se bez něj mohla obejít: koncentrační tábory lze, konec konců, zřídit i bez kýče.) Kýč je jediným přijatelným manipulačním prostředkem vhodným pro „vyspělou západní společnost“ – neporušuje lidská práva. Je zcela „liberální“ – není třeba jej vnučovat: vnutí se sám.

Není však nutné, v zájmu samotné demokracie, proti populismu a politickému kýči bojovat? Jistě; populismus ve svých důsledcích demokracii ohrožuje. Uvědomují si to především intelektuálové, kteří proti němu často vystupují. Jejich články však většinou čtou pouze podobně orientovaní lidé, a tak jimi lze skutečnou politiku ovlivnit jen stěží. Paradox boje proti vládě populismu a kýče spočívá v tom, že by se toto úsilí muselo samo zpopulizovat, aby se mohlo stát efektivní.<sup>68</sup>

Jsme tedy odsouzeni (v estetice i v politice) k životu s kýčem? Do jisté míry ano. Kýč nelze zcela vymýtit. Nebylo by to ani žádoucí. (Co by si bez něj někteří počali? Vždyť i nám by se po něm stýskalo.) Kýč patří

k životu tak jako jiné lidské slabosti. Potřebuje ho možná i umění – když pro nic jiného,<sup>69</sup> tak proto, aby se ve vztahu k němu mohlo vymezit. Jde spíše o to, jak kýč (či populismus) zároveň tolerovat i udržet v přiměřených mezích. Důležité je, abychom nebyli kýčem pohlceni, aby se z umění nestal kýč, aby populismus nepřerostl v diktaturu kýče, která by vytvořila živnou půdu pro nástup nové totality. Z historie víme, že tato hrozba nemusí být jen teoretická.

Položme si na závěr otázku, zdali se lze tomuto nebezpečí nějak bránit? Není boj proti populismu předem prohranou bitvou proti Gaussově křivce lidské průměrnosti? Platí-li výše zmíněná teze, že populismus je převedením principů kýče z estetiky do politiky, měl by též analogicky platit „návod“ jak masový dopad populismu omezit. Je-li masový úspěch kýče podmíněn estetickou infantilitou, předpokládá masový úspěch populismu infantilitu politickou. V obou případech jde o vývojové stadium, které někteří překonají, zatímco jiní v něm ustrnou. V kapitole o estetické výchově jsem se pokusil nastínit některé principy, které by mohly k překonání estetické infantility přispět. S „návodem“ pro omezení infantility politické to bude podstatně složitější. Problém by se totiž asi sotva vyřešil, kdybychom (analogicky) přidali na středních školách několik hodin občanské výchovy. Jde spíše o to, jak zvýšit všeobecnou vzdělanost, kterou lidé získávají různým způsobem. Tak jako bude „esteticky“ vzdělaný člověk méně náchylný k tomu nechat se okouzlit kýčem, bude (všeobecně) vzdělaný člověk méně náchylný k tomu, aby jej okouzlit kýč politický.<sup>70</sup> Zvýšení všeobecné vzdělanosti je jistě složitý problém. Jedna věc je však jasná: Nelze jí dosáhnout bez *masivního* zvýšení investic do vzdělání. Nebude asi náhodou, že populisté masivní investice do vzdělání neprosazují, a to i přesto, že je prokázáno, jak právě tyto investice vedou k zvýšení prosperity celé společnosti.

Jak jsem již uvedl, samotná možnost definice či jen volnějšího vymezení estetických kategorií a pojmů byla některými prominentními filozofy nedávno zpochybněna. Jelikož pojem kýč estetickou kategorií nesporně je, chtěl bych zde argumenty dvou nejvlivnějších autorů tohoto stanoviska podrobit kritické analýze. Pokusím se ukázat, že ani argument Morrise Weitze, ani argument Franka Sibleyho nevede k platnému závěru, z kterého by vyplývalo, že snaha o vymezení tohoto důležitého pojmu je předem odsouzena k neúspěchu.

Ve známé studii „Role teorie v estetice“<sup>1</sup> se Morris Weitz věnuje převážně obecnému pojmu umění. Své závěry však aplikuje i na všechny jeho podkategorie, jako jsou román, tragédie, komedie, opera, malba, portrét apod., a na estetické pojmy vůbec. Weitz začíná krátkým rozбором některých definic umění a poukazuje na jejich neadekvátnost. Nejde mu však o to ukázat, v čem byly nedostatky klasických definic. „Neadekvátnost těchto teorií,“ říká, „není způsobena legitimními problémy, jako například rozmanitostí a komplexností umění, tj. problémy, které by bylo možno překonat dalším zkoumáním.“<sup>2</sup> Weitz tvrdí, že jde o základní omyl v pojmání estetických pojmů jako takových:

Pokusy o stanovení nutných a postačujících podmínek umění jsou logicky odsouzeny k neúspěchu z toho prostého důvodu, že stanovení takových podmínek a jejich formulace není možná. Jak logika pojmu umění ukazuje, nelze jej vymežit souborem nezbytných a postačujících podmínek. Definice umění je proto nejen prakticky obtížná, ale i logicky nemožná.<sup>3</sup>



K tomuto závěru dochází Weitz na základě Wittgensteinova rozboru pojmu „hra“ v knize *Filosofická zkoumání*. Wittgenstein v tomto kontextu zdůrazňuje, že to, že různé aktivity (např. hry dětské, karetní, společenské, olympijské aj.) nazýváme obecným jménem „hry“, ještě neznamená, že musejí mít nějaké společné vlastnosti. Weitz k tomu dodává, že „problém podstaty umění [a dalších estetických pojmů] je podobný podstatě hry“. „Zamyslíme-li se nad tím, co nazýváme uměním,“ říká Weitz, „také nenajdeme žádné společné vlastnosti – pouze určité podobnosti.“<sup>4</sup> Weitz nazývá pojmy jako „hra“ či „umění“ pojmy „otevřenými“, na rozdíl od pojmů „uzavřených“, pro které lze stanovit nutné a postačující podmínky. Pojem umění nelze definovat, neboť je pojmem *otevřeným*. Protože pouze pojmy logické a matematické jsou pojmy uzavřenými, argument o nedefinovatelnosti je rozšířen na všechny podkategorie umění a na estetické pojmy jako takové.

Weitz tvrdí, že definování estetických pojmů není jen prakticky obtížné, ale *logicky* nemožné. Čím to dokazuje? Tvrzením, že to, co Wittgenstein říká o pojmu „hra“, lze zobecnit na estetické kategorie jako takové. Podívejme se proto, co Wittgenstein skutečně říká:

Co mají společného? – Neříkejte: něco společného tu *musí* být, jinak bychom jim neříkali „hry“ – ale podívejte se, zdali zde něco společného skutečně je.<sup>5</sup>

Z toho, že různé objekty či aktivity označujeme stejným obecným pojmem, skutečně nevyplývá, že nutně musí mít společné vlastnosti. Na druhou stranu z toho však nevyplývá, že je nemají. Jestli je mají nebo ne, je otevřenou *empirickou* otázkou, nikoli pravidlem logiky. Přesně to chtěl říci též Wittgenstein, když znovu zdůraznil: „Opakuji: je třeba se podívat, nikoli

myslet!“<sup>6</sup> Ústřední Weitzova teze je tudíž tvrzení empirické (a jak uvidíme mylné), nikoli logické. Je jistě možné, že nenajdeme žádnou jednoduchou, konkrétní vlastnost, která by byla exemplifikována každým uměleckým dílem. To však neznamená, že na nějaké vyšší, abstraktnější rovině vztahových atributů a dispozičních vlastností společné rysy nenajdeme.<sup>7</sup> Symbolická funkce, artefaktnost, potenciál pro vyvolání estetického prožitku, prestižní společenský status jsou jen některými z nich. To platí *a fortiori* o podkategoriích umění, jako je portrét, drama, tragédie či kýč, kde lze nalézt i specifitější společné rysy. Pokud je něco záležitostí logiky, pak je to právě to, že každá třída objektů (bez ohledu na to, zda je či není označována společným obecným termínem) bude mít vždy nějaký společný rys.<sup>8</sup> O to tu však mimochodem vůbec nejde. Relevantní otázkou totiž není, zda lze najít nějaké společné vlastnosti (což lze vždy), ale zda nějaký jejich soubor jedinečně vymezuje třídu objektů, na kterou se daný pojem vztahuje.

Weitzův závěr o logické nemožnosti definovat estetické pojmy pramení z logických nedostatků jeho studie. První se týká jeho charakteristiky otevřených a uzavřených pojmů. Weitz zde zaměňuje otázku možnosti formulace nutných a postačujících podmínek s otázkou možnosti revidovatelnosti či opravitelnosti definice. Citujme pouze jednu pasáž:

Pojem je pojmem otevřeným, pokud jsou podmínky jeho aplikace měnitelné a korigovatelné, tj. pokud si můžeme představit situaci, kde otázka, zdali rozšířit aplikaci pojmu na další případ, nebo jej uzavřít a použít nový pojem, závisí na našem *rozhodnutí*. Pojem je uzavřený, pokud lze stanovit nutné a postačující podmínky. To se však děje pouze v logice či v matematice, kde jsou pojmy konstruovány a plně

definovány. Nemůže se to stát u empiricko-deskriptivních a normativních pojmů, aniž bychom je arbitrárně uzavřeli úmluvou o hranici jejich použití.<sup>9</sup>

Otevřenost konceptu je zde identifikována s možností revize podmínek jeho aplikace. To však neznamená, že pro empirické a normativní pojmy nelze stanovit podmínky aplikace, nebo že entity, na které se tyto pojmy vztahují, nemají společné rysy. *Každou empirickou definici lze revidovat.* Z toho jistě nevyplývá, že tyto definice jsou nemožné či nutně špatné. To, že v budoucnosti bude asi nutné některé definice revidovat, také neznamená, že nejsou užitečné. Z toho, co nám Weitz říká, vyplývá, že žádná z empirických věd nám nemůže poskytnout užitečné definice. Není to tak. Další problém je v tom, že pokud jsou všechny empirické, deskriptivní a normativní pojmy otevřené, nejsou kategorie a podkategorie umění a estetické pojmy ničím zvláštní.

Weitz si tento problém pravděpodobně uvědomil, neboť měl potřebu přidat další argument, aby ukázal, že estetické pojmy představují speciální problém.<sup>10</sup> Na často citovaném místě říká:

Tvrdím, že sama expanzivní, dobrodružná povaha umění, jeho neustálé změny a nové výploody, logicky vylučují jakékoli definující vlastnosti. Mohli bychom se samozřejmě rozhodnout, že tento pojem nějak vymezíme. U pojmů jako „umění“, „tragédie“ nebo „portrét“ apod. by to však bylo bláznovství, neboť bychom tím předeem omezili možnosti umělecké tvořivosti.<sup>11</sup>

Tento argument má jistě psychologický dopad. Kdo by chtěl omezit uměleckou tvořivost a budoucí možnosti vývoje umění uměle konstruovanými hranicemi?

Problém je v tom, že argument spočívá na předpokladu, že pokud je pojem vymezen, stává se neaplikovatelným na budoucí případy, které se liší od těch, které známe. Tento předpoklad (pokud je vůbec konzistentní)<sup>12</sup> však rozhodně není tak evidentní, jak jej Weitz vidí. Představme si například, že pojem „portrét“ byl před čtyřmi sty lety vymezen definujícími podmínkami stanovujícími, že jde o všechny a pouze ty obrazy, které zobrazují (jednotlivě či skupinově) konkrétní osoby. Není však takto vymezený (a „uzavřený“) pojem právě tak dobře aplikovatelný na portréty Rembrandtovy, Modiglianovy, Matissovy, Picassovy a Warholovy, přestože historie pojetí portrétů byla plná dramatických a revolučních zvrátů? Je právě tak dobře aplikovatelný na portrét fotografický, o jehož možnostech se před čtyřmi sty lety nikomu nesnilo, a může být aplikovatelný i na budoucí radikálně odlišné pojetí portréту, které si v současnosti neumíme představit. Zde se dostáváme k druhému logickému problému Weitzovy studie. Jak již ukázal Maurice Mandelbaum, Weitz si plete „otázku otevřenosti či uzavřenosti pojmů (tj. jejich vymezenosti pomocí nutných a postačujících podmínek) [...] s otázkou, zdali jejich budoucí případy budou mít skutečně nové vlastnosti“. Mandelbaum dospívá k názoru, že „Weitz neprokázal, že každý nový případ, na který je pojem aplikován, znamená rozšíření konotací pojmů“.<sup>13</sup> Není to náhoda. To, co Weitz neukázal, totiž ukázat nelze. Určení podstaty, tj. esenciálních či definujících vlastností estetických pojmů, včetně pojmu umění samotného, nechává *vždy* prostor pro diferenciaci kontingentních vlastností. Weitz má snad pravdu v tom, že některé definice umění (například ta, která vymezuje umění jako imitaci skutečnosti) by skutečně vylučovaly některé umělecké směry. To však znamená pouze to, že některé definice jsou špatné či zastaralé. Rozhodně to neznamena, že adek-

vátní a užitečné definice estetických pojmů a uměleckých kategorií jsou logicky nemožné.

\*

V často citovaném článku „Estetické pojmy“<sup>14</sup> se snaží Frank Sibley prokázat, že estetické pojmy se od jiných empirických pojmů radikálně liší. Tvrdí, že nejsou řízeny pravidly, a to v tom smyslu, že žádná informace o mimoestetických vlastnostech díla nebude nikdy postačující ke správnému použití pojmů estetických. Zatímco antiesencialistický argument Morrisse Weitze se snaží ukázat údajnou nemožnost nalézt *nezbytné* definující podmínky, Sibleyho argument je zaměřen na podmínky *postačující*. Weitzův argument se opírá o faktory historické (dynamická, expanzivní a stále se měnící povaha umění), kdežto Sibley jej staví na jedinečnosti a neopakovatelné specifčnosti uměleckého díla.

Sibley začíná svůj esej poukazem na to, že umělecké dílo lze popsat dvěma různými způsoby. Obraz můžeme popsat pomocí běžných mimoestetických pojmů, například popisem jeho barev, výčtem zobrazených postav, jejich umístěním, popisem diagonální kompozice atd. Sibley říká, že „takto může dílo popsat každý člověk s normální inteligencí, zrakem a sluchem“.<sup>15</sup> Můžeme však dílo popsat pomocí pojmů estetických; přiřčením vlastností, např. vyvážené (nevyvážené), dynamické (strnulé), harmonické (nesourodé) apod. Sibley vysvětluje, že „tyto soudy vyžadují vkus, vnímavost a senzitivitu estetické diskriminace“,<sup>16</sup> které nejsou nutné pro popis díla pomocí pojmů mimoestetických. Pro identifikaci estetických pojmů předkládá Sibley následující kritérium: „[...] budu nazývat *estetickým* pojmem či termínem taková slova a výrazy, k jejichž použití je třeba uplatnit vkus“.<sup>17</sup>

Sibley též předkládá příklady estetických pojmů. Najdeme zde predikáty jako *sjednocený*, *vyvážený*,

*integrovaný, dynamický, působivý, životný, jemný, dojemný, sentimentální, půvabný, hezký, krásný, elegantní, křiklavý, bezduchý, klidný, otřepaný, spanilý* aj. Sibley tvrdí, že „nejsou žádné mimoestetické rysy, které za jakýchkoli okolností slouží jako logicky *postačující podmínky* pro použití estetických pojmů. Estetické či vkusové pojmy nejsou v tomto smyslu vůbec řízeny pravidly“.<sup>18</sup> Sibley dále vysvětluje:

Neexistují žádné postačující podmínky, žádné mimoestetické vlastnosti, aby přítomnost jakékoli jejich kombinace nepochybně logicky ospravedlňovala či garantovala aplikaci estetického pojmu. [...] I kdyby nám byl objekt popsán prostřednictvím mimoestetických pojmů co nejpodrobněji, nebude to stačit na to, abychom museli uznat (nebo nebyli schopni popřít), že je delikátní či spanilý nebo skvěle vyvážený.<sup>19</sup>

Sibley říká nejen to, že informace o mimoestetických vlastnostech negarantuje s absolutní jistotou správné použití estetických pojmů. Z toho, co píše, též vyplývá, že informace o mimoestetických vlastnostech díla ani nijak nezvyšuje pravděpodobnost správného použití estetického pojmu. Ty samé mimoestetické vlastnosti, které estetické kvality jednoho díla umocňují, mohou být jinému dílu na škodu. „Jedna báseň může být dynamická a působivá důsledkem pravidelnosti svého metra a rýmu; jiná je monotónní a ztrácí na účinnosti rovněž kvůli pravidelnosti metra a rýmu.“<sup>20</sup> Je tomu tak, jak vysvětluje Sibley, v důsledku jedinečnosti uměleckého díla a specifčnosti jeho estetických vlastností. Sibley zdůrazňuje, že když hodnotíme umělecké dílo, „zabýváme se jeho jedinečnými a specifickými rysy“.<sup>21</sup>

Vlastnosti, které jedno dílo činí delikátním či spanilým atd., jsou vzájemně zkombinovány specifickým a jedinečným způsobem. Estetické vlastnosti závisí přesně na této individuální, jedinečné kombinaci právě těchto specifických barev a tvarů: i sebemenší změna by byla významná.<sup>22</sup>

Dochází potom k závěru:

Charakteristickou a esenciální vlastností soudů, které užívají estetických pojmů, je to, že je nelze dělat s odkazem na mimoestetické podmínky. Toto [...] je logickou vlastností estetických soudů vůbec.<sup>23</sup>

Přestože se Sibley o kýči ve své studii explicitně nezmiňuje, je jasné, že podle jeho vlastních kritérií musíme podstatné jméno „kýč“ i přídavné jméno „kýčovitý“ považovat za estetické pojmy. Správné použití těchto výrazů je totiž jasně podmíněno vkusem. Člověk nemusí být hloupý či krátkozraký, aby nepoznal kýč. Jestliže má tedy Sibley pravdu, pojem kýč by nejenže nemohl být definován, ale ani informace o jeho mimoestetických vlastnostech by nemohla zvýšit pravděpodobnost správnosti jeho aplikace.

Na rozdíl od tezí Morrise Weitze netrpí Sibleyho argument lehce identifikovatelnou logickou vadou. Nicméně je zde problém. Začněme tím, že stylistické vlastnosti jsou všeobecně považovány za vlastnosti estetické. Platí však o pojmech „gotický“, „barokní“, „impresionistický“, „kubistický“ atd., že „i kdyby nám byl předmět popsán prostřednictvím mimoestetických pojmů co nejpodrobněji, nebude to stačit k tomu, abychom museli uznat (či nebyli schopni popřít), že je gotický, barokní, impresionistický či kubistický“? Když nám někdo popíše (bez použití estetických po-

jmů) katedrálu *Notre Dame* v Paříži, proč bychom nemohli na základě tohoto popisu určit, že jde o stavbu gotickou? Není ani zapotřebí popisu detailního, stačí i hrubá charakteristika základních rysů. Podobně je tomu také s dalšími pojmy jako „dynamický“, „tragický“, „vytvářející napětí“, které se nacházejí v Sibleyho výčtu příkladů estetických pojmů. I velmi všeobecný popis děje hry *Oidipus král* postačí k tomu, abychom usoudili, že jde o hru plnou napětí, dynamickou, dramatickou a tragickou.

Problém Sibleyho teze je v tom, že příliš zevšeobecňuje. Sibley nerozlišuje mezi *popisnými* estetickými pojmy jako „gotický“ nebo „tragický“ a mezi *normativními* či hodnotovými pojmy jako „krásný“ nebo „vyvážený“. Sibley má zřejmě (jak hned uvidíme – též pouze částečně) pravdu co se normativních estetických pojmů týče. Co se však týče popisných estetických pojmů, není logických důvodů, proč bychom nemohli stanovit podmínky pro jejich aplikaci. Sibley bude mít asi pravdu v tom, že každý obraz, o kterém bychom řekli, že je krásný, dosahuje *své* krásy specifickou kombinací svých specifických konstitutivních prvků. U popisných estetických pojmů jako „tragický“ či „gotický“ však lze poukázat na společné obecné mimoestetické vlastnosti, které aplikaci těchto pojmů podmiňují.

Tato invektiva však ještě problém kýče neřeší, neboť kýč je jasně pojmem normativním. Podívejme se tedy na normativní hodnotové pojmy blíže. Některé, jako „krásný“, „elegantní“, „vyvážený“ apod., vyjadřují pozitivní estetický soud; jiné, jako „ošklivý“, „křiklavý“ či „nevyvážený“, vyjadřují soudy negativní. Otázkou je, zda Sibleyho argument platí stejnou měrou pro pozitivní i negativní estetické soudy. Soustředme se na několik příkladů: vezměme třeba predikáty „krásný“ a „ošklivý“ ve vztahu k lidským tvářím a predikáty „strhující“ a „nudný“ ve vztahu



k divadelním hrám. Sibley má zřejmě pravdu v tom, že nelze stanovit obecné podmínky pro krásu či strhujícínost. O jejich protikladech to však neplatí. Bude-li nám řečeno, že nos jisté dámy je delší než patnáct centimetrů, že má jedno oko šedé a druhé žluté, že její tváře jsou pokryty červenými skvrnami a úsměv odhaluje sedm hnědých zubů, nedospějeme k závěru, že dotyčná bude asi poněkud ošklivá? Podobně bychom též usoudili, že divadelní hra bude pravděpodobně nudná, je-li nám řečeno, že to, co se na jevišti děje v prvních pěti minutách, se pak bez obměny opakuje po celou dobu představení. Tyto příklady ukazují, že i když nelze stanovit postačující podmínky pro *pozitivní* estetické soudy, lze je stanovit pro soudy *negativní*. Platnost Sibleyho tezí je tudíž značně omezená a nevztahuje se na případ kýče.

Sibleyho argument o jedinečnosti a specifčnosti *pozitivních* estetických vlastností může být dále podpořen následující úvahou. Kdyby bylo možné stanovit mimoestetické podmínky pro správnou aplikaci pozitivních estetických hodnotových soudů jako „krásný“, „perfektně vyvážený“ apod., znamenalo by to vlastně, že bychom mohli sepsat návod či instrukce pro dosažení uměleckého úspěchu. Kdokoli by takto sepsané instrukce přesně dodržel, stal by se významným umělcem. Víme však, že takové brožurky nejsou k mání. To však neznamená, že nelze formulovat instrukce, které by vedly k uměleckému neúspěchu. Můžeme snadno sestavit pravidla pro nevyváženou kompozici, neladící barvy, nefunkční deformace a jiné estetické nedostatky. Protože kýč není pouze prostým uměleckým selháním, není sestavení obecných podmínek pro jeho produkování tak jednoduché jako instrukce, které by vedly k jinému druhu estetické defektnosti. Ani Sibley, ani Weitz však neprokázali, že je to nemožné.

## POZNÁMKY A ODKAZY

### ÚVOD

1. Při návštěvě Spojených států vás může překvapit, že slovo „kýč“ je mimo akademické a intelektuální kruhy téměř neznámé. Náhoda? Možná ne. Specifické pojmy slouží k tomu, abychom jejich prostřednictvím diferencovali v oblasti jejich širšího sémantického pole. V životě průměrného Američana je však tak málo toho, co není kýčem, že mu tento termín ani moc neschází.
2. Typické odpovědi jsou většinou metafory, jako že kýč je „nasládlý“ či „vlezlý“, kdy není jasné, co si pod těmito pojmy máme konkrétně představit, nebo zobecnění typu, že kýč je pretenciózní, která jsou zpravidla neplatná: mnohá pretenciózní díla nemají s kýčem nic společného, a kýč často žádné pretence nemá (např. zahradní trpaslík).
3. Například antologie redigovaná Gillem Dorflesem: *Kitsch: The World of Bad Taste* (New York: Universe Books, 1969).
4. Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge: Harvard University Press, 1981).
5. George Dickie, *Art and Aesthetics: An institutional analysis* (Cornell University Press, 1974); *The Art Circle: A theory of art* (New York, 1984).
6. Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago: Chicago University Press, 1970).
7. Paul Feyerabend, *Against Method: Outline of the anarchistic theory of knowledge* (London: Verso, 1978).
8. Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge* (New York: Harper and Row, 1976); *The Birth of the Clinic* (London: Tavistock Publications, 1976).
9. Např. Richard Wollheim, „The Institutional Theory of Art“, v jeho knize *Art and Its Object*, vydání druhé (Cambridge: Cambridge University Press, 1980).
10. V osmnáctém a devatenáctém století byl například El Greco považován za podřadného umělce.

11. Phyllis Steen píše o tom, jak „majitel známé galerie na Manhattanu, který se obával, že by jeho zaměstnanci mohli omylem vystavit též umělcův psací stroj, na něj připevnil cedulku: ‚Toto není umělecké dílo‘. Nepomohlo to. Stroj byl jedním z prvních prodaných exponátů.“ Úvodník časopisu *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sv. XXXIX, č. 4 (léto 1988), s. 365.
12. Ve výše citovaném úvodníku popisuje Phyllis Steen následující umělecké dílo: „Jedna z nejrenomovanějších galerií nedávno vystavovala dílo nazvané *Jsem pyšný na svého tátu*. Toto dílo sestávalo z umělceva tatínka sedícího v houpacím křesle pod cedulí s výše uvedeným názvem. Dílo se houpalo a hovořilo: odpovídalo na dotazy diváků. Bude to asi první případ v dějinách umění, kdy dílo zplodilo svého tvůrce.“ *Tamtéž*, s. 363.
13. Berel Lang (ed.), *The Death of Art* (New York: Haven Publications, 1984).
14. Hilary Putnam, *Reason, Truth and History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981).
15. Následující argument je adaptací Putnamova argumentu proti kulturnímu relativismu na oblast estetiky.
16. Nebo alespoň z našeho hlediska „právě tak dobré“.
17. Původní Putnamův argument najdete ve výše uvedené knize, s. 161–162.
18. Dokazují to (ve spojení s relativismem Paula Feyerabenda) v článku „How Far Does Anything Go?: Comments on Feyerabend’s Epistemological Anarchism“, *Philosophy of the Social Sciences*, sv. 7, č. 3 (říjen 1977).

## ČÁST PRVNÍ

1. Tento názor zastává například Clement Greenberg ve své studii „Avandt-Garde and Kitsch“, která poprvé vyšla v *Partisan Review*, sv. 4, č. 5 (1939). Najdeme ji také ve sbírce Greenbergových článků vydaných pod názvem *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961). Jeho názor sdílí též John Morreall a Jessica Loy, „Kitsch and Aesthetic Education“, *Journal of Aesthetic Education*, sv.

- 23, č. 4 (1989), a Matei Calinescu, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch* (Bloomington: Indiana University Press, 1977).
2. *Op. cit.*, s. 9.
  3. Viz Gillo Dorfles (ed.), *Kitsch: The World of Bad Taste* (New York: Universe Books, 1969), zvláště esej Hermana Brocha „Notes on the Problem of Kitsch“.
  4. *Op. cit.*, s. 62. Broch říká, že „romantismus nebyl schopen vytvářet průměrné hodnoty: cokoli nedosahovalo úrovně hraničící s genialitou, bylo okamžitým pádem z kosmických výšek na smetiště kýče“. *Tamtéž*, s. 52.
  5. „První příklady kýče,“ říká Koestler, „srovnatelné s příšernostmi doby viktoriánské, jsou popsány Petroniem v *Hostině Trimalchionově*; jeho poslední inkarnací je rozmach užitého umění v Sovětském svazu.“ *Insight and Outlook* (New York: Macmillan, 1949), s. 397.
  6. „*Don Quijote* je kniha, která je především útokem na určitý druh literárního kýče.“ Susan Sontagová, ze sympozia *O kýči, Salmagundi: A Quarterly of the Humanities and Social Sciences*, č. 85–86 (1990), s. 249. Jako další příklady kýče z dávnější minulosti bývají uváděny helénistické barevné sošky produkované ve velkém množství hlavně pro export, jakož i mnohé plastiky z Pompejí.
  7. K této hypotéze se ještě vrátíme (v druhé části studie).
  8. Petronius zastával v Římě za vlády císaře Nera funkci *elegantiae arbiter*.
  9. Gillo Dorfles, *op. cit.*, s. 9–10.
  10. *Tamtéž*, s. 10.
  11. *Tamtéž*, s. 10.
  12. Při pátrání po kýči v době před romantismem bude nejlepší se zaměřit na ta období, kdy umělecké slohy a styly již dosáhly svého vrcholu a začaly degenerovat směrem k manýrismu.
  13. Milan Kundera, *Nesnesitelná lehkost bytí* (Toronto: 68 Publishers, 1985), s. 228.
  14. Milan Kundera, „Man Thinks, God Laughs“, *The New York Review of Books*, sv. XXXII, č. 10 (13. července 1985).

15. Jacques Sternberg, *Kitsch* (London: Academy Editions, 1972).
16. Milan Kundera, *Nesnesitelná lehkost bytí* (Toronto: 68 Publishers, 1985).
17. Saul Friedlander, *Reflections of Nazism: Essay on Kitsch and Death* (New York: Harper and Row, 1984).
18. Gillo Dorfles (ed.), *Kitsch: The World of Bad Taste* (New York: Universe Books, 1969).
19. Jonathan Culler, *Framing the Sign: Criticism and its Institutions* (Oxford: Basil Blackwell, 1988), s. 168.
20. Matei Calinescu, *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch* (Bloomington: Indiana University Press, 1977), s. 234.
21. Srov. Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur* (Stuttgart, 1969).
22. Trübners Deutsches Wörterbuch, sv. 4 (Berlin, 1934).
23. Ludwig Giesz, *Phaenomenologie des Kitsches* (Heidelberg: Rothe, 1960), s. 21.
24. M. Calinescu, *tamtéž*, s. 236.
25. *The Encyclopedia of Philosophy* (New York: MacMillan, 1967) sv. I, s. 36.
26. David Hume, „Of the Standards of Taste“, *Essays Moral, Political and Literary* (Oxford: Oxford University Press, 1963), s. 72.
27. „To je dobré“ znamená v subjektivistickém přehledu pouze „to se mi líbí“.
28. Milan Kundera, *op. cit.*, s. 232.
29. E. Goodheart, „On Kitsch“, *Salmagundi: A Quarterly of the Humanities and Social Sciences*, č. 85–86 (1990), s. 222.
30. H. Broch, „Notes on the Problem of Kitsch“, in Gillo Dorfles (ed.), *op. cit.*, s. 49.
31. M. Calinescu, *op. cit.*, s. 232.
32. J. A. Passmore, „The Dreariness of Aesthetics“, W. Elton (sborník), *Aesthetics and Language* (Oxford: Basil and Blackwell, 1954).
33. W. B. Gallie, „The Function of Philosophical Aesthetics“, *tamtéž*.

34. W. E. Kennick, „Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?“, *Mind*, sv. 47 (1957).
35. C. L. Stevenson, „On What is a Poem?“, *Philosophical Review*, sv. 66 (1957).
36. P. Ziff, „The Task of Defining Work of Art“, *Philosophical Review*, sv. 62 (1953).
37. M. Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sv. XV (1956), přetištěno v J. Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts* (Philadelphia: Temple University Press, 1978), 3. vyd. Všechny odkazy se vztahují k tomuto vydání.
38. *Tamtéž*, s. 122.
39. Frank Sibley, „Aesthetic Concepts“, *Philosophical Review*, sv. XVIII (1959).
40. *Tamtéž*, s. 66.
41. K problému abstraktního kýče se ještě vrátíme.
42. M. Kundera, *op. cit.*, s. 228.
43. *Tamtéž*, s. 233.
44. Václav Černý, *Tvorba a osobnost II* (Praha: Odeon, 1993), s. 329.
45. Clement Greenberg, *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961), s. 10.
46. Ernst Hans Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (New York: Pantheon Books, 1960).
47. Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis: Hackett, 1976).
48. *Tamtéž*, s. 37.
49. *Tamtéž*, s. 38. „Realismus,“ píše Goodman, „není žádný konstantní či absolutní vztah mezi obrazem a zobrazeným objektem, ale vztah mezi systémem zobrazení v obraze použitém a systémem standardním.“
50. Všimli si toho též John Morreall a Jessica Loy: „Pasivní reakce, o kterou kýč usiluje, spočívá v tom, že neriskuje nic nového. Způsob zobrazení je vždy ten nejpřímější. Otázka vztahu mezi zobrazením a zobrazeným zde nikdy nevyvstává.“ J. Morreall a J. Loy, „Kitsch and Aesthe-

- tic Education“ ,*Journal of Aesthetic Education*, sv. 23, č. 4 (1989).
51. Téměř všechny názvy nových uměleckých stylů a slohů měly původně pejorativní konotace. Slovo „gotický“ bylo zpočátku synonymem pro „barbarský“, „barokní“ původně znamenalo něco jako „zkroucený“ či „špatně zformovaný“. Pojmy „kubismus“ a „impresionismus“ byly vymyšleny uměleckými kritiky za účelem zesměšnění nově vzniklých směrů.
52. Albert Wolf, *Le Figaro*, 3. dubna 1876.
53. James Ackerman, „On Judging Art without Absolutes“, *Critical Inquiry*, sv. 5 (1979), s. 462.
54. John Dewey, *Art as Experience* (New York, 1934). s. 263.
55. Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984), s. 192.
56. Oscar Wilde, „The Decay of Lying“ in Melvin Rader (ed.), *A Modern Book of Aesthetics: An Anthology* (New York: Holt, Reinhart and Winston, 1979), s. 27–28.
57. Tuto Wildeovu poznámku se mi nepodařilo lokalizovat. Následující pasáž však jasně ukazuje, že je v jeho duchu: „Věci jsou, protože je vidíme. Co vidíme a jak to vidíme, je ovlivněno uměním, které nás ovlivňuje. [...] Dnes lidé vidí mlhy ne proto, že mlhy jsou, ale proto, že básníci a malíři jim jejich mysteriózní krásu vtloukli do hlavy. Nebyly v Londýně mlhy již po staletí? Asi ano. Nikdo je však neviděl, a proto o nich nic nevíme. Neexistovaly, dokud si je umění nevymyslelo.“ *Op. cit.*, s. 28.
58. G. Schmidt a R. Schenk, *Kunst und Naturform* (Basel: Basileus Presse, 1958), citováno z E. M. Haffner, „The New Reality in Art and Science“, *Comparative Studies in Society and History*, sv. 11 (1969), s. 389.
59. Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984), s. 192.

## ČÁST DRUHÁ

1. Gillo Dorfles, *Kitsch* (New York: Universe Books), s. 12.
2. Matei Calinescu, *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch* (Bloomington: Indiana University Press, 1977), s. 229.
3. *Tamtěž*, s. 229.
4. Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (New York: Harcourt, Brace and World, 1958).
5. George Dickie, *Evaluating Art* (Philadelphia: Temple University Press, 1988).
6. Beardsley, *op. cit.*, s. 462.
7. Frank Elgar a Robert Maillard, *Picasso*, překl. F. Scarfe (New York: Praeger, 1956), s. 56–57.
8. John Golding, *Cubism* (London: Faber and Faber, 1959), s. 48. Podobná hodnocení lze nalézt v následujících publikacích: Ferdinand Olivier, *Picasso et ses amis* (Paris, 1973), s. 120; Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work* (New York: Schocken, 1962), s. 56; Gertrude Stein, *Picasso* (New York, 1951); s. 18.
9. Beardsley, *op. cit.*, s. 462.
10. *Tamtěž*, s. 462.
11. Je možné namítnout, že i v tom případě, kdy by krása byla analyzována v dimenzích jednoty (formální perfekce a sladění proporcí), mohli bychom ji současně považovat za něco, co též přispívá k intenzitě daného díla. Krása má přeci velmi silný, intenzivní dopad. Všimněme si však, že totéž platí i o ošklivosti. Ošklivost může být neméně životná než krása. Krásou jsme samozřejmě přitahováni, zatímco ošklivost nás odpuzuje; reakce, které vyvolají, však mohou být podobně intenzivní.
12. Výjimky, s kterými jsem se setkal, jsou: Carolyn Korsymer, „On Distinguishing ‚Aesthetic‘ from ‚Artistic‘“, *Journal of Aesthetic Education*, sv. 11, č. 4 (1977); Peter Kivy, *The Corded Shell: Reflections on musical expression* (Princeton, 1980); Nicholas Walterstorff, *Art in Acti-*



- on: *Toward a Christian Aesthetics* (Grand Rapids, 1980); David Best, „The Aesthetic and Artistic“, *Philosophy* (1982); Goeran Hermeren, *Aspects of Aesthetics* (Lund, 1983); Bohdan Dziemidok, „Aesthetic Experience and Evaluation“, in J. Fisher (ed.), *Essays on Aesthetics* (Philadelphia, 1983) a „Controversy about Aesthetic Nature of Art“, *British Journal of Aesthetics*, sv. 28, č. 1 (1988).
13. Fernand Olivier, *Picasso et ses amis* (Paris, 1973), s. 120.
  14. John Golding, *Cubism* (London: Faber and Faber, 1959), s. 47.
  15. Patric O'Brian, *Pablo Ruiz Picasso* (London: Collins, 1976), s. 151.
  16. Gertrude Stein, *Picasso* (New York, 1951), s. 18.
  17. Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work* (New York: Schocken, 1962), s. 126.
  18. *Tamtěž*, s. 126.
  19. J. Golding, *op. cit.*, s. 19.
  20. F. Elgar a R. Maillard, *Picasso* (New York: Praeger, 1956), s. 56.
  21. *Tamtěž*, s. 56–57.
  22. J. Golding, *op. cit.*, s. 48.
  23. Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting* (London: Thames and Hudson, 1959), s. 68.
  24. Monroe C. Beardsley naznačuje, že nedostatky tohoto díla, které se vztahují k jeho jednotě, jsou kompenzovány jeho intenzitou. Problém je v tom, že i pokud je tomu tak, zůstává nejasné, proč má být tento obraz považován za mistrovské dílo. Jistě bychom našli jiná velmi intenzivní díla, která netrpí výše uvedenými nedostatky. Beardsley de facto poukazuje na to, že intenzity je zde dosaženo *na úkor* jednoty. „V určitých uměleckých dílech je dosaženo intenzity za cenu přílišného obětování jednoty. To měli asi kritici na mysli, když poukazovali na to, že v *Slečnách z Avignonu* lze vidět přehnanou snahu o efekt“ (*op. cit.*, s. 463). Beardsley však nevysvětluje, proč jsou *Slečny* považovány za velké umělecké dílo, neboť i podle jeho koncepce by celková este-

tická hodnota takto chápaného díla nemohla být velmi vysoká.

25. *Op. cit.*, s. 58.
26. O podrobnější rozbor důsledků tohoto rozlišení jsem se pokusil v článku „The Artistic and the Aesthetic Value of Art“, *The British Journal of Aesthetics*, sv. 21, č. 4 (1981).
27. Používám zde pojem „svět umění“ ve smyslu, který mu dal Arthur Danto („The Artworld“, *The Journal of Philosophy*, sv. 61, 1964) a který byl dále propracován v tzv. institucionální teorii umění Georgem Dickiem („The Institutional Conception of Art“, in B. R. Tilghman, ed., *Language and Aesthetics*, Kansas: University Press of Kansas, 1971); *Aesthetics: An Introduction* (Pegasus, 1971); *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis* (Cornell University Press, 1974); *The Art Circle: A Theory of Art* (New York, 1984).
28. Něco jako „zasvěcený dohad“.
29. Tato koncepce estetické hodnoty a estetických vlastností však není v souladu s koncepcí estetických formalistů, kteří považují za relevantní pouze percepční vlastnosti díla. Souhlasím plně se stanoviskem K. Waltona, že estetické vlastnosti uměleckého díla jsou ontologicky závislé též na kategoriích, v kterých je dílo pojímáno. Určení těchto kategorií často závisí na kulturně-historických faktorech, které z percepčních vlastností díla vyčíst nelze. (Srov. Kendall Walton, „Categories of Art“, *Philosophical Review*, sv. LXXIX, 1970.)
30. Pokusil jsem se to ukázat v článku „The Artistic and the Aesthetic Status of Forgeries“, *Leonardo*, sv. XV, č. 2 (1982).
31. Domnívám se, že některé radikální umělecké inovace (jako například Mondrianova či Kandinského cesta k čisté abstrakci) by těžko dosáhly svého uznání, kdyby nebyly současně esteticky na výši.
32. V úvodu *Concise History of Modern Painting* (New York: Praeger, 1975) se Herbert Read za toto nezařazení tak

trochu omlouvá: „Jsou umělci, které jsem vynechal s těžkým srdcem. Například Maurice Utrillo, který je jedním z nejrenomovanějších současných malířů. Jeho cílem však bylo zvětšit to, co vidíme, a zůstat věrný stylu předchozí doby“ (s. 8).

33. Thomas Carson Mark, „On Works of Virtuosity“, *The Journal of Philosophy*, sv. 77 (1980).
34. Pojem „akademismus“ či „akademický“ byl původně vymezen pro francouzské umění druhého císařství, kdy byla umělecká výuka řízena z *École des Beaux-Arts* a oficiální zakázky přicházely přes *Académie des Beaux-Arts*. Jako příklad lze uvést sochaře Jeana Baptiste Carpeauxe (1827–1875), který byl zaměstnán na zvelebení pařížské Opery a Louvru, nebo malíře Thomase Couturea (1815–1879), Alexandra Cabanela (1823–1889) a J. L. Geromea (1824–1904), kteří vystavovali v oficiálních pařížských salonech. Dnes je tento termín používán v širším smyslu, jenž zahrnuje nejen většinu etablovaného umění devatenáctého století, ale i pozdější díla, která pokračují v této tradici.
35. Clement Greenberg, „Avant-Garde and Kitsch“, *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961).
36. Alexa Celebonovič, *Some Call it Kitsch: Masterpieces of Bourgeois Realism* (New York: Abrams Publishers, 1974).
37. *Tamtéž*, s. 80.
38. *Tamtéž*, s. 11.
39. Slovo funkce *zde* užívám v jeho matematickém smyslu.
40. Beardsley, *op. cit.*, s. 462.
41. K tomuto principu se ještě vrátíme.
42. Richard Wollheim, *Art and its Object* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980) 2. vyd., s. 141.
43. Všimněme si, že je zde určitá logická asymetrie mezi možnostmi potvrzení pozitivních a negativních estetických soudů. Na to, abychom ukázali, že element E je na svém místě, přesně tam, kde má být, musíme zvážit *všechny* jeho alternativy a ukázat, že jsou inferiorní. K tomu, abychom ukázali, že E není zcela správný, však

stačí poukázat pouze na *jednu* zkvalitňující alternativu. Mám za to, že tato asymetrie neplatí jen pro posuzování jednotlivých rysů či prvků díla, ale i pro pozitivní a negativní estetické soudy týkající se uměleckých děl jako takových.

44. „Alterace“ a „úprava“, jakož i „verze“ a „alternativa“ jsou zde pojímány jako výrazy synonymní. Verze či alternativy jsou chápány jako důsledky těchto úprav či alterací.
45. „*a*“ tedy představuje množství alterací, kterými by *D* mohlo být poškozeno, „*b*“ množství alterací, kterými by mohlo být vylepšeno, zatímco „*c*“ představuje počet alterací, které nemají na dílo estetický dopad. Zhruba řečeno: alterace typu *B* poukazují na nedostatky díla, alterace typu *A* na jeho pozitivní kvality, zatímco alterace typu *C* poukazují na ty prvky díla, které nejsou esteticky významné.
46. Esteticky neutrální alterace typu *C* zde zatím nemusíme brát v úvahu. Budou figurovat ve vysvětlení míry komplexnosti a intenzity.
47. Domnívám, se že tato formulace reflektuje naše intuitivní pojetí pojmu jednoty. Všimli jsme si již, že maximálně sjednocené dílo může být úpravami pouze poškozeno, ne však vylepšeno. V souladu s tím nabývá relace ( $a - b$ ) největší hodnoty když  $b = 0$  a když  $a$  je maximální. Míra jednoty klesá se stoupajícím množstvím alterací typu *B* a stoupá s množstvím alterací typu *A*.
48. Leon Batista Alberti, *De Redificatorie* (VI, II, s. 133). Citováno z M. C. Beardsley, *Aesthetics: From Classical Greece to the Present* (New York: MacMillan, 1966), s. 125.
49. Jednička je zde přidána z technických důvodů, a to pro případ, že by dílo nemělo žádné esteticky neutrální alterace ( $c = 0$ ) – kvůli nedělitelnosti nulou.
50. Jak Beardsley, tak i Dickie se vztahují k jednotě, komplexnosti a intenzitě, jako by šlo o navzájem nezávislé veličiny, které hrají v celkovém hodnocení díla stejnou

či obdobnou roli. Domnívám se, že toto pojetí je mylné. Jednota by měla být dominantní a určující složkou estetické hodnoty. Je-li totiž dílo značně nesjednocené, nevyvážené či nesladěné, vysoká míra komplexnosti a intenzity tento nedostatek ještě umocní. Komplexita a intenzita by tudíž měly být považovány za neutrální složky, které pouze umocňují pozitivní či negativní míru jednoty. Tento závěr lze podpořit nejen tím, že vysoce komplexní i vysoce intenzivní díla nemusejí být esteticky dobrá, ale též tím, že míru komplexnosti i míru intenzity lze posoudit i bez estetických hodnotových soudů. (Zhruba řečeno: nezáviselí na vkusu.) Tento závěr je možné též odvodit z navrženého vzorce. Vyplývá to zřetelněji, přepíšeme-li ho v následující formě:  $(a - b) \cdot n \cdot (n - c/c)$ ;  $n$  je celkový počet alterací, jemuž lze dílo podrobit, tj.  $n = (a + b + c)$ . Tato formulace ukazuje, že pouze při posuzování jednoty je třeba estetických hodnotových soudů (neboť je nutné určit, které alterace jsou esteticky zkvalitňující a které škodí). Co se komplexnosti týče, je závislá na celkovém počtu alterací bez ohledu na to, zdali jsou typu  $A$ ,  $B$  či  $C$ . Při posuzování intenzity je třeba pouze rozlišit mezi alteracemi, které mají estetický dopad (tj.  $n - c$ ) a mezi alteracemi, které jej nemají (tj.  $c$ ). Také zde nemusíme nutně předpokládat schopnost rozlišení mezi alteracemi typu  $A$  a  $B$ .

Chtěl bych zde též upozornit, že volba funkce násobení jako pojítka mezi danými komponenty není mandatorní. Mohla by být nahrazena jakoukoli jinou monotónní funkcí reflektující umocňující roli komplexnosti a intenzity.

51. Tato formulace má jeden technický nedostatek. Funkce totiž dostává nulovou hodnotu v dvou různých případech: 1) když se počet alterací typu  $A$  rovná počtu alterací typu  $B$  (tj. když  $a = b$ ), 2) když všechny alterace jsou typu  $C$  (tj. když  $a + b = 0$ ). Tyto dvě možnosti však představují zcela odlišné případy. První představuje stav, kdy, zhruba řečeno, jsou nedostatky díla jaksí vyváženy jeho kvalitami. Druhá možnost je případem, kdy

všechny alterace jsou esteticky neutrální, tj. kdy žádná z možných úprav díla nemá estetický dopad. O prvním případě lze říci, že představuje dílo *průměrné*. To, že funkce přiřazuje průměrnému dílu hodnotu nula, je přípustné, neboť podprůměrná díla budou mít hodnotu zápornou. V druhém případě však o dílo průměrné nejde. Jak jsme si již všimli, v případě, že žádná z možných alterací nemá na daný objekt estetický dopad, je jasné, že objekt není esteticky funkční. To však znamená, že nejde o umělecké dílo. Pro tento případ by tedy neměla být funkce definována.

Tento technický nedostatek lze snadno odstranit tím, že přepíšeme daný vzorec následujícím způsobem:  $HE_{(UD)} = (a - b) \cdot (a + b + c) \cdot [1/(c + 1) / (a + b)]$ .

Pro všechny hodnoty argumentu  $a$ ,  $b$  a  $c$  zůstává hodnota takto přepsané funkce stejná jako u funkce původní, s *výjimkou* případu, kdy  $(a + b) = 0$ , pro který není funkce definována (pro nedělitelnost nulou).

52. Chtěl bych zde jen zdůraznit, že rozhodně neříkám, že k estetickým hodnotovým soudům dospíváme na základě kalkulací podle výše uvedeného vzorce. Také se nedomnívám, že bychom k nim tak dospívat měli. Mám pouze za to, že tento model reflektuje naše základní estetické preference. Předkládám jej jako návrh na *racionální rekonstrukci* estetických hodnotových soudů a preferencí ve stejném smyslu, ve kterém Rudolf Carnap nebo Karl Popper předložili své modely pro *racionální rekonstrukci* epistemických hodnotových soudů a vědeckých preferencí. Carnap se nedomníval, že vědci, kteří zvažují různé hypotézy a teorie, skutečně postupují (anebo by postupovat měli) od popisu základních stavů, odhadů pravděpodobnosti, ke kalkulaci konfirmační funkce  $c^*$ . Také Popper nechtěl říci, že by vědci skutečně počítali (či počítat měli) potenciální falzifikátory, aby jejich srovnáním dospěli k volbě nejslibnější hypotézy. Své modely viděli čistě jako *explikaci* úspěšné vědecké praxe. Snažili se ukázat, že vědecké

- volby a preference jsou pomocí jejich modelů reflektovány a mohou jimi být vysvětleny. Právě tak by měl být chápán i zde navržený model estetických hodnotových soudů. Tento model tudíž neříká, že bychom si hodnotové estetické soudy skutečně tvořili na základě vytváření alterací, jejich srovnáním, zařazením do různých skupin a kalkulací různých algebraických funkcí, ani že bychom je tak tvořit měli. Co zde navrhuji, je pouze *explikace* estetických hodnotových soudů a preferencí.
53. Tomáš Kulka, „Art and Science: An Outline of a Popperian Aesthetics“, *The British Journal of Aesthetics*, sv. 29, č. 3 (1989).
  54. Vezměme však též v úvahu, že kritický nedostatek intenzity je něco jiného než kritický nedostatek jednoty či komplexnosti.
  55. Výjimkou by mohl být špatně či nedovedně namalovaný kýč. Jak jsme si však již všimli, typické kýčovité obrazy jsou zpravidla provedeny dovedně.
  56. V jakémkoli jiném smyslu by totiž „dobrý kýč“ znamenal *contradictio in adiecto*.
  57. Hermann Broch, „Notes on the Problem of Kitsch“. Gillo Dorfles (ed.), *Kitsch: The World of Bad Taste* (New York: Universe Books, 1969), s. 42.
  58. Tj. tehdy, kdy  $a = 0$  a  $b = 0$ .
  59. Emocionální intenzitu, patos i sentimentalitu najdeme často i mimo oblast kýče. Renesanční a barokní umění s náboženskými motivy má mnohdy silný emocionální náboj. Vezměme například emocionální intenzitu Michelangelovy *Piety* či El Grecova *Espolio*. Tato mistrovská díla se od kýče liší tím, že mají také vysokou míru estetické intenzity.
  60. Gillo Dorfles, *op. cit.*, s. 12.
  61. Roger Scruton, *The Aesthetic Understanding* (Manchester: Carcanet Press, 1983), s. 114. Nařčení z transparentnosti nevznáší Scruton proti kýči, ale proti fotografii. Vychází z toho, že fotografie nemůže být uměleckým dílem. (S tímto jeho názorem se neztotožňuji.)

62. *Tamtéž*, s. 109.
63. *Tamtéž*, s. 110.
64. *Tamtéž*, s. 109.
65. Matei Calinescu, *op. cit.*, s. 229.
66. Gillo Dorfles (ed.), *op. cit.*, s. 15.
67. Platí to nejen pro figurativní malbu, ale i pro malbu abstraktní, ke které se lze též vztahovat jako k pouhé dekoraci. *Kitschmensch* si může zakoupit do svého obývacího pokoje abstraktní obraz třeba proto, že jeho dominantní barva dobře ladí se záclonami a s kobercem.
68. Identifikace základního percepčního *Gestaltu* i stanovení alternativ může být samozřejmě předmětem legitimních sporů. U děl, která mohou být interpretována různými způsoby, bude i jejich základní *Gestalt* určován různě. V důsledku toho budou též odlišně hodnocena.
68. V článku „Art and Science: An Outline of a Popperian Aesthetics“, *The British Journal of Aesthetics*, sv. 29, č. 3 (1989), který byl též přeložen do češtiny: „Umění a věda: nárys popperianské estetiky“, *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění* (nakladatelství Československé akademie věd), ročník XXIX, č. 2 (1992), s. 29–40.

### ČÁST TŘETÍ

1. Namítnete možná, že toto srovnání nebere v úvahu vizuální rozdíly mezi fotografií a malbou. Typické kýčovitě obrazy se skutečně fotografiím příliš nepodobají. Rozdíl je však zpravidla v tom, že fotografie je přesnější, méně stylizovaná, přirozenější, bezprostřednější a realističtější. Jinými slovy, splňuje podmínku okamžité identifikovatelnosti *lépe* než obrázek malovaný. Měla by tím pádem být o to „lepší“ kýčem.
2. Tento předpoklad nemusí být považován za čistě hypotetický. U stylů, jako je hyperrealismus nebo „fotografický realismus“, jsme často na pochybách, zdali jde o obraz či o fotografii. Moderní technologie nám též



umožňuje vytvářet fotografie, které mohou vypadat jako typické obrazy. I nerealistické obrazy mohou být „reprodukovány“ fotografickou technikou. Pomocí manipulace čoček a zrcadel lze vytvořit kubistickou perspektivu, fotomontáží a různými laboratorními triky můžeme vytvořit efekty surrealismu.

3. Nechci tvrdit, že fotografie západu slunce, jelenů troubících na pasece či usměvavých žebráků žádné asociace kýče nevyvolají. Upozorňuji pouze na to, že zde, *ve srovnání* s malovanými obrázky na stejné téma, existuje markantní rozdíl, a to i v případě jejich vizuální totožnosti. Tento rozdíl je třeba vysvětlit.
4. I když někdy řekneme, že západ slunce je kýč, míníme tím zpravidla, že se podobá kýčovitým obrazům západu slunce.
5. Například: Rudolf Arnheim, „On the Nature of Photography“, *Critical Inquiry*, sv. 1 (1974), Andre Bazin, „The Ontology of Photographic Image“, *What is Cinema?* (Berkeley, 1967), Stanley Cavell, *The World Viewed* (New York: Viking Press, 1971), Joel Snyder a Neil Walsh Allen, „Photography, Vision and Representation“, *Critical Inquiry*, sv. 2, č. 1 (1975), H. Gene Blocker, „Pictures and Photographs“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sv. 36 (1977), Roger Scruton, „Photography and Representation“, *Critical Inquiry*, sv. 7 (1981), Ronald Barth, *Camera Lucida* (London: Fontana, 1984), Susan Sontag, *On Photography* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973), Patric Maynard, „The Secular Icon: Photography and the Function of Images“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sv. 42 (1983), „Talbot’s Technologies: Photographic Depiction, Detection and Reproduction“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sv. 47, č. 3 (1989), Kendall L. Walton, „Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism“, *Critical Inquiry*, sv. 11 (1984) a „Looking Again Through Photographs: A Response to Edwin Martin“, *Critical Inquiry*, sv. 12 (1986).

6. K. L. Walton, „Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism“, *Critical Inquiry*, sv. 11 (1984), s. 247.
7. *Tamtéž*, s. 252.
8. *Tamtéž*, s. 252.
9. Všimněme si též toho, že když vidíme někoho v televizi (ať v přímém přenosu či repríze), říkáme, že vidíme *jeho*, nikoli jeho zobrazení.
10. K. L. Walton, *tamtéž*, s. 252.
11. Roger Scruton, „Photography and Representation“, *Critical Inquiry*, sv. 7 (1981), přetištěno též ve Scrutonově knize *The Aesthetic Understanding* (Manchester: Carcanet Press, 1983).
12. Černobílé fotografie se skutečnosti příliš nepodobají.
13. Něco jako „přímá fotografie“.
14. Příspěvky z tohoto symposia byly publikovány v časopisu *Salmagundi: A Quarterly of the Humanities and Social Sciences*, č. 85–86 (1990), s. 197–312.
15. *Salmagundi*, op. cit., s. 246. Jde o pasáže, které popisují scénu, kde Huck a Jim sedí na skále a Jim proklamuje svou humanitu vyprávěním o své ženě a dětech.
16. *Tamtéž*, s. 247.
17. *Tamtéž*, s. 248.
18. *Tamtéž*, s. 250.
19. Milan Kundera, *Nesnesitelná lehkost bytí* (Toronto: 68 Publishers, 1985), s. 225.
20. *Tamtéž*, s. 225.
21. *Tamtéž*, s. 225–226.
22. *Tamtéž*, s. 229.
23. *Salmagundi*, s. 253.
24. Václav Černý, *Tvorba a osobnost II* (Praha: Odeon, 1993), s. 331.
25. *Tamtéž*, s. 331.
26. Viktor Šlajchrt, „Cizoložný kněz zasahuje: Utečte do úžasného světa vymyšlených letních příběhů“, týdeník *Respekt*, ročník X, č. 31 (26. 7. – 1. 8. 1999), s. 11.
27. *Tamtéž*, s. 11.
28. *Tamtéž*, s. 11.

29. *Salmagundi*, s. 225–226.
30. To je také důvod, proč se dobrý stylista těžko překládá.
31. Proto se také dobře překládá.
32. Václav Černý, *Tvorba a osobnost II* (Praha: Odeon, 1993), s. 331–332.
33. „Vezměte si například Berlioze, jehož dekorativní, vědomě a záměrně afektovaný styl (velmi francouzská to záležitost) se jen stěží dá poslouchat: nejenže Berlioz používá asociací, které jsou hudbě cizí, svého *Fausta* bez studu ‚posadí‘ do rytmu živě zorchestrovaného Rakoczyho marše.“ (Hermann Broch, „Notes on the Problem of Kitsch“, *op. cit.*, s. 52.)
34. Susan Sontag, *Salmagundi*, s. 239.
35. Barry Goldensohn, *tamtéž*, s. 239.
36. David Steiner, *tamtéž*, s. 239.
37. Je-li tento dohad správný, měly by být opery a operety, v nichž bývá častěji používáno popisných či denotativních prvků, snadněji „zkýčovatelné“ než jiná hudební díla.
38. Clement Greenberg, *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961), s. 10–11. Jako příklady vizuálního abstraktního kýče lze uvést špatně namalované manýristické imitace principů, které objevili Mondrian a Kandinskij.
39. Rossiniho overtura zde například vyrůstá ze zvuků trumpet, které jsou druhým tématem první věty. Mají stejnou rytmickou strukturu a objevují se zde v E-dur, což je formálně správná tónina pro sonátovou formu. Melodie, na kterou navazuje, používá však všech dvanácti tónů chromatické stupnice a vytváří určité napětí na pozadí konvenční tonality. Souzvučnost obou témat, jak upozorňuje Clive Bennett, vyvolává asociace „diatonických slz radosti a chromatických slz smutku“. (V příloze ke kompaktnímu disku Šostakovičovy *Patnácté symfonie*; Decca 417581–417582).
40. Fasády románských kostelů a gotických katedrál jsou často zdobeny sochami.
41. Václav Černý, *Tvorba a osobnost II* (Praha: Odeon, 1993), s. 331–332.

42. Clement Greenberg, *op. cit.*, s. 48.
43. Simon Wilson, *Pop* (London: Thames and Hudson, 1974), ze zadní strany obálky.
44. Tilman Osterwold, *Pop Art* (Köln: Benedict Taschen, 1990), s. 9.
45. *Op. cit.*, s. 7.
46. *Op. cit.*, ze zadní strany obálky.
47. Marco Livingstone, *Pop Art* (London: Thames and Hudson, 1990), s. 9.
48. *Op. cit.*, s. 24.
49. John Russel a Suzi Gablick, *Pop Art Redefined* (London: Thames and Hudson, 1969), s. 11.
50. Přestože pop art představoval v šedesátých letech nový umělecký *směr*, nedá se říci, že přinesl skutečně stylistické inovace. Způsob prezentace, který zde nacházíme, nebyl sice v malířství běžný, známe jej však z reklamy, z komiksových seriálů a z jiných projevů komerční grafiky.
51. John Russel a Suzi Gablick, *op. cit.*, s. 11.
52. Mimochodem i když to sám Andy Warhol neměl asi v úmyslu, některé z jeho sériových prací lze též interpretovat jako teoretické studie kýče. Na tyto obrazy se totiž lze dívat jako na vizuální rozbor principu kýče, který zdůrazňuje jeho transparentnost (či nedostatek estetické intenzity) přesně ve smyslu předchozí části této studie. Vezměme například serializovanou Marilyn Monroe nebo série Warholových autoportrétů. O čem tyto obrazy vypovídají? Základní percepční *Gestalt* charakteristických rysů obličeje (téměř karikatura) je zde opakován v různých barevných provedeních. Nelze však říci, že by některá z těchto alterací či variant byla esteticky lepší či horší než jiná. Bylo by nemístné ptát se, které z jednotlivých *image* těchto sérií je nejlepší. Tyto série tudíž, ve shodě se závěry této studie, ukazují, že kýč dosahuje svého efektu prostřednictvím základních rysů svého percepčního *Gestaltu*, a nikoli konkrétním způsobem jeho provedení. V tomto smyslu lze Warho-

- lovy práce též pojímat jako studie o kýči či – chcete-li – jako kritiku kýče.
53. „Six-pack“ označuje v Americe balení, ve kterém se prodává pivo po šesti láhvích.
  54. Máme číst Lyotarda o Duchampovi nebo Jamesona o Lyotarovi (o Duchampovi) či Connora o Jamesonovi [o Lyotardovi (o Duchampovi)]; zvláště když jiní autoři vidí v Duchampovi typického představitele moderny.
  55. Jonathan Culler, „Semiotics of Tourism“, in *Framing the Sign: Criticism and its Institutions* (Oxford: Basil Blackwell, 1988), s. 153.
  56. Paul Fussell, *Abroad* (New York: Oxford University Press, 1972), s. 42.
  57. J. Culler, *op. cit.*, s. 153.
  58. D. Boorstin, *op. cit.*, s. 85.
  59. J. Morreall a J. Loy, „Kitsch and Aesthetic Education“, *Journal of Aesthetics Education*, sv. 23, č. 4 (1989), s. 68.
  60. Ludwig Giesz, „Kitsch-man as Tourist“, in Gillo Dorfles (ed.), *op. cit.*, s. 170–171.
  61. Dorfles pokračuje: „Vidět Michelangelova *Davidu* je pro něj stejné, jako vidět jeho poslední imitaci.“ *Op. cit.*, s. 154.
  62. D. Boorstin, *op. cit.*, s. 106.
  63. J. Culler, *op. cit.*, s. 154.
  64. *Tamtéž*, s. 154.
  65. *Tamtéž*, s. 154.
  66. *Tamtéž*, s. 155.
  67. *Tamtéž*, s. 161. Jak komplexní může tento sémiotický vztah být, ilustruje Culler v následující pasáži: „Zvláště zajímavý je proces, kterým jsou turistické atrakce tvořeny. Všimli jsme si již jejich závislosti na označení; i ‚prázdná‘ místa se mohou stát atrakcí, jsou-li patřičně označená. Ničím nezajímavý kus půdy se může stát turistickou atrakcí, je-li označen cedulí ‚Místo přestřelky Bonnie and Clyde‘, zvláště když jsou okolo ještě další ukazatele – historický popis, malé muzeum, zábavní park Bonnie and Clyde se střelnicemi [...] Tato označe-

- ní se pak sama mohou stát předmětem další denotace: pohlednice s obrázky z Muzea Bonnie and Clyda, přívěsky na klíče zobrazující Bonnie-and-Clyde-Land a jeho hlavní atrakce“, *tamtéž*, s. 166.
68. Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory of Leisure Class* (New York: Schocken, 1976), s. 45.
69. J. Culler, *op. cit.*, s. 161.
70. Culler pokračuje: „Rádi bychom měli suvenýry označené: ‚autentický produkt domorodců z originálního materiálu ručně zpracovaného prastarou technikou‘ (než třeba ‚Made in Taiwan‘). Taková označení jsou však právě pro turisty a v podstatě označují turistické zboží. Autentické musí být za autentické označeno; náš pojem autentičnosti však naopak implikuje cosi neoznačeného“, *tamtéž*, s. 164.
71. J. Culler, *op. cit.*, s. 156.
72. *Tamtéž*, s. 157. Turista naštěstí vždy najde někoho, kdo je ještě turističtější než on sám: “[...] stopař, který přijede do Paříže s ruksakem na neurčitou dobu, se cítí nadřazen svému krajanovi, který přiletí na týden letadlem. Turista, jehož zájezd zahrnuje pouze letenku a hotel, cítí svou nadřazenost, když sedí v kavárně a vidí okolo turisty v autobusech“, (s. 158).
73. *Tamtéž*, s. 158.
74. Gillo Dorfles, *op. cit.*, s. 153.
75. *Tamtéž*, s. 154.
76. G. Dorfles, *op. cit.*, s. 154–155.
77. Platí to mimochodem nejen o fyzických objektech, ale i o mentálních stavech a emocích. Neexistují žádné kýčovitě pocívané nebo neautentické emoce, ať už jsou jakkoli banální. Pouze jejich vyjádření, popis, zobrazení či znázornění mohou být kýčovitě.
78. L. Giesz, *op. cit.*, s. 170.
79. Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking* (Sussex: Harvester Press, 1978), s. 69.
80. *Tamtéž*, s. 69.

## POST SCRIPTUM

1. Týká se to recenze doc. Vlastimila Zusky, „Když je kýč... není umění: Tomáš Kulka, *Umění a kýč*“, *Estetika*, ročník XXXI, č. 2 (1994), s. 44-47, a recenze prof. Kathleen M. Higginsové, „Kulka Tomas, *Kitsch and Art*“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sv. 56, č. 4 (podzim 1998), s. 410–412.
2. Martina Pachmanová, Joachim Dvořák, „Umění a kýč – interview s Tomášem Kulkou“, *Labyrint revue*, č. 7–8/2000, téma: *Umění a kýč*.
3. Nick McAdoo, „Tomas Kulka, *Kitsch and Art*“, *Iyyun, The Jerusalem Philosophical Quarterly*, sv. 47 (červenec 1998), s. 349.
4. Z dopisu čtenářky.
5. Na newyorské Armory show, kde byla Duchampova *Fontána* odmítnuta, byl Duchamp reprezentován svým *Aktem sestupujícím ze schodů*, který byl označen kritikou za nejzajímavější exponát výstavy. Tento obraz, který kombinuje kubistické a futuristické principy, rozhodně aspiruje na maximalizaci umělecké i estetické hodnoty.
6. Arthur C. Danto, „The End of Art“, in Berel Lang (ed.), *The Death of Art* (New York: Haven Publications, 1984), s. 5–35; česky: „Konec umění“, *Estetika*, ročník XXXV, č. 1 (1998).
7. Duchamp by možná s touto interpretací nesouhlasil. Srov. Jindřich Chaloupecký, *Úděl umělce: Duchampovské meditace* (Praha: Torst, 1998).
8. Joseph Kosuth například píše: „Být umělcem dnes znamená klást otázku, co je podstata umění. Jestliže si však někdo klade otázku, co je malba, nezpochybňuje podstatu umění. Pokud umělec přijme malbu (či sochařství), přijímá tím tradici, která je provází. [...] Pokud něco maluje, pak již přijal (a ne zpochybnil) podstatu umění.“ („Art After Philosophy“, *Studio International*, říjen 1969, citováno z Ursula Meyer (ed.), *Conceptual Art* (New York, Dutton: 1972), s. 45.

9. Negativní soudy typu „to není umění“ doprovázely téměř všechny nové umělecké směry.
10. Victor Burgin, „Situational Aesthetics“, *Studio International* (říjen 1969), citováno z Ursula Meyer, *Conceptual Art* (New York: Dutton, 1972), s. 79.
11. Ursula Meyer, *op. cit.*
12. Někteří umělci v intencích této logiky pracují. Na své „výstavě“ v Amsterdamu napsal britský konceptuální umělec (jehož jméno si nyní nevybavuji) na dveře zamčené galerie nápis: „Po dobu trvání výstavy bude galerie uzavřena“.
13. Tím neříkám, že soudobé umění nemůže být podnětné k filosofické diskusi o podstatě umění. Chtěl bych též zdůraznit, že Duchampovo gesto je ve svém kontextu legitimní a důležité, právě tak jako jiné experimenty, které s uměním souvisejí. Je jistě přirozené, že se umělci zabývají otázkou, co je to umění, a reflektují posuny norem, které umění ovlivňují. Můj skepticismus se netýká ani tak umění samotného, jako spíš filosofie umění (resp. některých jejích módních trendů), která umění reflektuje.
14. Arthur C. Danto, „The End of Art“, in Berel Lang (ed.), *The Death of Art* (New York: Haven Publications, 1984), s. 5–35; česky „Konec umění“, *Estetika*, ročník XXXV, č. 1 (1998), s. 16.
15. Tím rozhodně nechci znevažovat předchozí práce A. C. Dantona, které významným způsobem přispěly k formování soudobé filosofie umění.
16. Nick McAdoo, „Tomas Kulka, *Kitsch and Art*“, *Iyyun, The Jerusalem Philosophical Quarterly*, sv. 47 (červenec 1998), s. 349.
17. T. Kulka, *Aesthetic Judgements and Border-Line Cases of Art* (disertační práce, The Hebrew University of Jerusalem, 1986), hebrejsky.
18. Picassova *Býčí hlava* (1943), která je sestavena ze sedla a řídítek jízdního kola, by mohla být zařazena do kategorie *Readymades*. Přesto lze o její estetické i umělecké hodnotě sotva pochybovat.



19. Americký teoretik moderního umění Harold Rosenberg například píše: „Kritizování výtvorů tohoto sebepopírajícího uměleckého směru jako vizuálně nudných či nezajímavých může vyvolat pouze odpověď, že na vizuálních vlastnostech objektů nezáleží, neboť posláním umění v dnešní době není vyvolat smyslovou libost, ale základní zkoumání reality.“ *The De-Definition of Art* (New York: Collier, 1973), s. 35.
20. Viz citovaná pasáž Arthura C. Dantoa.
21. M. Calinescu, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch* (Bloomington: Indiana University Press, 1977), s. 229.
22. J. Kosuth, „Art After Philosophy“, in Ursula Meyer, *Conceptual Art* (New York: Praeger, 1970), s. 35.
23. Denis Dutton, „Knowledge Replacement Therapy“, *Philosophy and Literature*, sv. 21, č. 1 (duben 1997), s. 324.
24. Nezapomínejme na to, že typický konzument kýče (většina lidí) kýč za pokleslý nepovažuje.
25. *Tamtéž*, s. 324.
26. *Tamtéž*, s. 325.
27. Taková interpretace může být legitimní.
28. Téma „reklama a kýč“ by si jistě zasloužilo vlastní studii.
29. Citované pasáže popisující porcelánového Indiána byly určitě doprovázeny barevnými fotografiemi.
30. Esej *Umění a kýč* byl předložen (v roce 1997) vědecké radě Filosofické fakulty Univerzity Karlovy jako habilitační práce.
31. Např. Lael Wertenbaker píše o *Guernice* jako o „Picassově nesilnějším obrazu“ a „snad i největším protiválečném uměleckém díle vůbec“. *The World of Picasso* (Time-Life Library of Art, 1977), s. 134.
32. Kundera byl nejčastěji citovaným autorem na konferenci *O kýči* organizované redakcí *Salmagundi: A Quarterly of Humanities and Social Sciences*. [Příspěvky symposia jsou publikovány v č. 85–86 (1990), s. 197–312 tohoto čtvrtletníku.]

33. Viz „Sociologie a kýč“.
34. Nejde mi o striktní rozdělení těchto disciplín. Zdaleka není výjimkou, že v díle kritika nalezneme podnětné filosofické myšlenky, právě tak jako najdeme v pracích filosofů umění výstižné kritické postřehy. V těchto případech však mluví kritik jako estetik a naopak.
35. Zvláště, jsme-li ochotni pojem „umění“ vztáhnout i na díla špatná a podprůměrná.
36. Této důležité sociologické kategorii nebyla dosud věnována patřičná pozornost.
37. Na Hebrejské univerzitě v Jeruzalémě se tradovala historika o váženém profesorovi, který o rigorózní práci jistého doktoranda (později též váženého profesora) řekl: „Ty myšlenky jsou tak hluboké, až se tlačí druhou stranou.“
38. Připomíná to společenský jev, kterému Angličané říkají *name-dropping*.
39. M. Pachmanová, „Kýč jako způsob myšlení“, *Souvislosti: Revue pro křesťanskou kulturu*, 2/1994 (20), s. 157.
40. Může to záviset právě na tom, do jaké míry plní zde zpochybňovanou první podmínku.
41. Problém estetické a umělecké hodnoty padělků a stylových imitací analyzuji v sérii čtyř na sebe navazujících článků: „The Problem of Forgery“, *Estetika*, ročník 35, č. 1 (1998), s. 19–34; „Art and Authenticity“, *Estetika*, ročník 35, č. 2 (1998), s. 13–32; „Aesthetic Dualism“, *Estetika*, ročník 35, č. 3 (1998), s. 47–59; „Art and its Values“, *Estetika*, ročník 35, č. 4 (1998), s. 6–20.
42. *Op. cit.*, s. 157.
43. *Tamtéž*, s. 157–158.
44. Je uvedena v antologii Gilla Dorflese, *Kitsch: The World of Bad Taste* (New York: Universe Books, 1969).
45. *Souvislosti: Revue pro křesťanství a kulturu*, 2/1994 (20), s. 85–96.
46. Citováno z dopisu zasláního 26. 10. 1998.
47. Fotografie jelenů jsou krásné, jejich olejomalby působí spíše směšně.
48. Jan Mukařovský, „Estetická funkce, norma a hodnota

- jako společenské fakty“, *Studie z estetiky* (Praha: Odeon, 1966), s. 28.
49. Jeho kresby se prodávaly jako pornografické obrázky a Schiele byl skandalizován coby pornograf a pedofil.
  50. Z oponentského posudku na esej *Umění a kýč* předložený vědecké radě FF UK v rámci habilitačního řízení. Citováno se souhlasem autora.
  51. *Salmagundi: A Quarterly of the Humanities and Social Sciences*, č. 85–86 (1990), s. 226.
  52. Gillo Dorfles (ed), *Kitsch: The World of Bad Taste* (London: Studio Vista, 1969) s. 49–76.
  53. *Tamtéž*, s. 76.
  54. *Tamtéž*, s. 65.
  55. *Tamtéž*, s. 76.
  56. Otakar Mrkvička, *Umění a kýč* (Praha: Orbis, 1946).
  57. *Tamtéž*, s. 22–23.
  58. Hitlerovými oblíbenými umělci byli Arno Brecker, Richard Scheibe, Josef Thorak a Adolf Ziegler, jejichž akademismus, vzhledem k výběru témat, přechází v klasický kýč. Umění třetí říše analyzuje např. Bertold Heinz v bohatě ilustrované knize *Art in the Third Reich* (New York: Pantheon Books, 1979).
  59. Za nejzajímavější považuji studii Saula Friedlandera *Reflections on Nazism: An Essay on Kitsch and Death* (New York: Harper and Row, 1984). Friedlander přesvědčivě ukazuje, do jaké míry byl kýč klíčovým faktorem v mobilizaci mas v nacistickém Německu.
  60. Oba eseje jsou psány krátce po druhé světové válce.
  61. Přemysl Rut, „Žijeme v kýči?“, rozhovor s Martinou Pachmanovou, *Souvislosti: Revue pro křesťanství a kulturu*, 2/1994, s. 83.
  62. V nedávné recenzi teorií kýče upozorňuje Peter Wollen na soudobé snahy některých vlivných amerických kritiků o uměleckou rehabilitaci kýče. Wollen zde analyzuje posun, který nastal od klasické studie Clementa Greenberga „Avantgarda a kýč“, jejíž útok na kýč byl motivován snahou přiblížit evropský modernismus americkému publi-

ku, neboť jeho vkus a estetické normy byly do značné míry formovány kýčem. Zdůrazňuje, že veškerá negativa, na která Greenberg v souvislosti s kýčem upozorňuje (sentimentálnost, nenáročnost, banalita, snadnost komerčního využití aj.), dostávají v rámci postmoderního ducha pozitivní znaménko. (Peter Wollen, „Say hallo to Rodney“, *London Review of Books*, 17. února 2000, s. 3–7.)

63. Ivan Klíma, „Banalizace“, *Literární noviny*, ročník X, č. 32 (11. srpna 1999), s. 16.
64. Rozdíly v kvalitě jsou mezi desítkami různých značek amerických cigaret v podstatě zanedbatelné. Marlboro vyhrává jen díky efektivnosti své reklamy.
65. Myslím, že v České republice častěji než jinde.
66. Předvolební hesla, tak jako hesla reklamní, nevyžadují ani podmět a přísudek – nemusí totiž obsahovat žádné tvrzení („kupředu levá“, „hlavu vzhůru“, „čisté ruce“, „když chceš víc“).
67. Koncem osmdesátých let už komunistickému kýči nevěřil nikdo.
68. Neúspěch intelektuálů ve stranické politice lze do značné míry vysvětlit tím, že nejsou schopni dostatečně popularizovat své myšlenky.
69. Viz „Může být kýč k něčemu dobrý?“
70. Hitler nebrojil jen proti modernímu umění, ale především proti modernímu myšlení. Pro konsolidaci jeho moci byly důležitější čistky na univerzitách, tažení proti nekonformním intelektuálům a pálení knih. Podobným způsobem konsolidovali svoji moc po roce 1948 i komunisté.

## DODATEK

1. Morris Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sv. XV (1956), přetištěno v antologii J. Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts* (Philadelphia: Temple University Press, 1978), rozšířené vydání. Všechny odkazy se zde vztahují k tomuto vydání.
2. *Tamtéž*, s. 122.

3. *Tamtěž*, s. 122.
4. *Tamtěž*, s. 126.
5. Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, překlad G. E. M. Anscombe (Oxford: Basil Blackwell, 1972), s. 31.
6. *Tamtěž*, s. 31.
7. Upozornil na to též Maurice Mandelbaum ve vztahu k Wittgensteinovu pojetí pojmu hry. Srov. „Family Resemblance and Generalizations Concerning the Arts“, *American Philosophical Quarterly*, sv. 2, č. 3 (1965).
8. Jakákoli nahodilá třída objektů, které si vyjmenujeme, bude mít (kromě mnoha dalších) tu společnou vlastnost, že byly námi vyjmenovány.
9. M. Weitz, *op. cit.*, s. 126.
10. Tento argument je mimochodem v rozporu s jeho tvrzením, že objekty, na které se vztahují estetické pojmy, nemají společné vlastnosti.
11. M. Weitz, *tamtěž*, s. 127.
12. Weitzův předpoklad totiž implikuje, že pojmy, které jsou uzavřené nutnými a postačujícími podmínkami, se mohou vztahovat pouze na objekty, jejichž *všechny* vlastnosti jsou identické. (Takové objekty v reálném světě neexistují.)
13. M. Mandelbaum, *op. cit.*, s. 151.
14. Frank Sibley, „Aesthetic Concepts“, *The Philosophical Review*, sv. XVIII (1959); přetištěno v antologii J. Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts* (Philadelphia: Temple University Press, 1978), rozšířené vydání. Všechny odkazy se vztahují k tomuto vydání.
15. F. Sibley, *op. cit.*, s. 64.
16. *Tamtěž*, s. 64.
17. *Tamtěž*, s. 64.
18. *Tamtěž*, s. 66.
19. *Tamtěž*, s. 70.
20. *Tamtěž*, s. 69.
21. *Tamtěž*, s. 73.
22. *Tamtěž*, s. 74.
23. *Tamtěž*, s. 75.

## VYBRANÁ LITERATURA

- Ackerknecht, E.**, *Der Kitsch als kultureller Übergangswert* (Bremen: Reutlingen, 1950).
- Adorno, Theodor W.**, *Aesthetische Theorie* (Frankfurt: Suhrkamp, 1970).
- Adorno, Theodor W.**, „On Popular Music“, *Studies in Philosophy and Social Science*, sv. 9 (1941), s. 17–48.
- Adorno, Theodor W.**, „Veblen’s Attack on Culture“, *Studies in Philosophy and Social Science*, sv. 9 (1941), s. 389–413.
- Allen, David Elliston**, *The Victorian Fern Craze: A History of Pteridomania* (London: Hutchinson, 1969).
- Baldacci, Luigi**, „Hermann Broch e il problema del ‚kitsch‘“, *Le idee correnti* (Florence: Vallecchi, 1968), s. 47–51.
- Benjamin, Walter**, „Traumkitsch“, *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2* (Frankfurt: Suhrkamp, 1966), s. 158–160.
- Benjamin, Walter**, „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction“, in *Illuminations: Essays and reflections* (New York: Schocken Books, 1969), s. 217–251.
- Benjamin, Walter**, „A Short History of Photography“, *Screen*, sv. 13, č. 1.
- Blahnik, V. K.**, *Světové dějiny divadla* (Praha, 1929).
- Blažek, Bohuslav**, „Ježíš v našich médiích“, *Souvislosti: Revue pro křesťanství a kulturu*, ročník 2, č. 20 (1994), s. 150–155.
- Bogan, Louise**, „Some Notes on Popular and Unpopular Art“, *Partisan Review*, sv. 10 (1943), s. 391–401.
- Boorstin, Daniel**, *The Image* (New York: Atheneum, 1967).
- Bourdieu, Pierre**, *Distinctions: Social Criticism of the Judgement of Taste* (London: Routledge and Kegan Paul, 1984).
- Brikcius, Eugen**, „Na okraj kýče“, *Labyrint revue*, č. 7–8/2000, téma: *Umění a kýč*.
- Broch, Hermann**, „Einige Bemerkungen zum Problem Kitsches“, *Gesammelte Werke*, sv. 6, *Dichten und Erkennen* (Zürich: Rhein, 1955), s. 295–309. Přeloženo jako „Notes on the Problem of Kitsch“, in G. Dorflès (ed.), *Kitsch* (New York: Universe Books, 1969), s. 49–76.

- Broch**, Hermann, „Der Kitsch“, *Gesammelte Werke*, sv. 6, *Dichten und Erkennen* (Zürich: Rhein, 1955), s. 342–348.
- Broch**, Hermann, „Několik poznámek k problému kýče“ (překl. z něm. orig. Božena a Josef Kosekovi), *Labyrinth revue*, č. 7–8/2000, téma: *Umění a kýč*.
- Brown**, Curtis, *Star-Spangled Kitsch* (New York: Universe Books, 1975).
- Brožík**, V., *Estetika všedního dne* (Bratislava, 1987).
- Burgin**, Victor, „Situational Aesthetics“, *Studio International*, sv. 178, č. 915 (říjen 1969).
- Calinescu**, Matei, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch* (Bloomington: Indiana University Press, 1977).
- Calinescu**, Matei, „Kýč“ (překl. Martina Pachmanová, kapitola z knihy *Five Faces of Modernity*, *Labyrinth revue*, č. 7–8/2000, téma: *Umění a kýč*).
- Campos**, Harold de, „Vanguardia e kitsch“, *A arte no horizonte do provavel* (Sao Paulo: Editora Perspectiva, 1972), s. 193–201.
- Carroll**, Noel, *A Philosophy of Mass Art* (New York: Oxford University Press, 1998).
- Carroll**, Noel, „The Ontology of Mass Art“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sv. 55 (1997).
- Carroll**, Noel, „Horror and Humor“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sv. 57, č. 2 (jaro 1999), s. 145–160.
- Celebonovič**, Aleksa, *Some Call It Kitsch: Masterpieces of Bourgeois Realism* (New York: H. N. Abrams Publications, 1974).
- Cingria**, Alexandre, *La Decadence de l'art sacre* (Lausanne: Les Cahiers Vaudois, 1917).
- Cohen**, Ted, „High and Low Art and High and Low Audience“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sv. 57, č. 2 (jaro 1999), s. 137–143.
- Crick**, Philip, „Kitsch“, *The British Journal of Aesthetics*, sv. 23, č. 1 (zima 1983), s. 48–52.
- Culler**, Jonathan, „Semiotics of Tourism“, *Framing the Sign: Criticism and its Institutions* (Oxford: Basil Blackwell, 1988).

- Čapek, Karel**, *Věci kolem nás* (Praha, 1954).
- Čapek Karel**, *O kultuře I–III* (Praha, 1984–1986).
- Černý, Václav**, „Ako je to teda s gýčom?“, *Slovenské pohľady*, ročník 80, č. 3 (1964), s. 112–118; česky „Jak je tomu tedy s kýčem?“, *Studie a eseje z moderní světové literatury* (Praha: Československý spisovatel, 1969), s. 315–333; též in *Tvorba a osobnost II* (Praha: Odeon, 1993), s. 325–334.
- Danto, Arthur**, „Konec Umění“, *Estetika*, ročník XXXV (1998).
- Davies, Stephen**, „Rock versus Classical Music“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sv. 57, č. 2 (jaro 1999), s. 194–204.
- Deschner, K.**, *Kitsch, Konvention und Kunst* (München: List Taschenbücher, 1957).
- Dorfles, Gillo**, (ed.), *Kitsch: The World of Bad Taste* (New York: Universe Books, 1969).
- Douglas, Mary**, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (Harmondsworth: Penguin, 1970).
- Durzak, Manfred**, „Der Kitsch – seine verschiedene Aspekte“, *Der Deutschunterricht*, sv. 19, č. 1 (1967), s. 93–120.
- Dutton, Denis**, „Knowledge Replacement Therapy“, *Philosophy and Literature*, sv. 21, č. 1 (duben 1997), s. 323–326.
- Eco, Umberto**, „Travels in Hyper-reality“, *Faith in Fakes* (London: Secker and Warburg, 1986).
- Eco, Umberto**, „La struttura del cattivo gusto“, *Apocalittici e Integrati* (Milano: Bompiani, 1965), s. 67–132.
- Eco, Umberto**, *Apocalittici e integrati* (Milano: Bompiani, 1964), česky: *Skeptikové a těšitelé* (Praha: Svoboda, 1995), překlad Zdeněk Frýbort.
- Egenter, Richard**, *Kitsch und Christenleben* (Ettal, 1950).
- Egenter, Richard**, *The Desacration of Christ* (Chicago: Franciscan Herald Press, 1967). Překlad knihy *Kitsch und Christenleben* (München: Ettal, 1950).
- Eisner, Lotte H.**, „Kitsch in the Cinema“, in G. Dorfles (ed.), *Kitsch: The World of Bad Taste* (New York: Universe Books, 1969), s. 197–218.



- Fishwick, Marshall a Browne, R. B.** (ed.), *Icons of Popular Culture* (Ohio: Bowling Green University Press, 1970).
- Flusser, Vilém**, „Zvyk jako hlavní estetické kritérium“, *Moc obrazu, Výtvarné umění*, č. 3–4 (1996), s. 44–51.
- Fry, Roger**, „Art and Socialism“, *Vision and Design* (London: Chatto and Windus, 1920), s. 36–55.
- Fry, Roger**, *Art and Commerce* (London: The Hogarth Press, 1926).
- Friedlander, Saul**, *Reflections of Nazism: An Essay on Kitsch and Death* (New York: Harper and Row, 1984).
- Friedlander, Saul**, „Kitsch and the Apocalyptic Imagination: Preface to a Symposium on Kitsch“, *Salmagundi: A Quarterly of the Humanities and Social Sciences*, č. 85–86 (zima–jaro 1990), s. 201–206. Ostatní účastníci sympozia: Susan Sontag, Irving Howe, Robert Nozick, Stanley Kaufmann, Barry Goldensohn, Lorrie Goldensohn, Terrence Diggory, David Steiner, Berel Lang, Robert Boyers, Eugene Goodheart, Gary Indiana, Sidra Ezrahi, Patrick Keane, Charles Molesworth, Larry Nachman, Dena Lachman, Susan Kress, Thomas Lewis, Peg Boyers a Joanne Devine, *ibid.*, s. 208–312.
- Gans, Herbert**, *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste* (New York: Basic Books, 1974).
- Garroni, Emilio**, *La crisi semantica della arte* (Roma: Officina Edizioni, 1964).
- Giesz, Ludwig**, *Phaenomenologie des Kitsches* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1971). Český překlad úryvku „Fenoméno kýče“, *Tvář*, ročník 2 (1965), č. 4, s. 11–16.
- Giesz, Ludwig**, „Der Kitschmensch: Gartenzwerge gross und klein“, *Magnum: Zeitschrift für das moderne Leben*, č. 37 (srpen 1961), s. 35–36.
- Gloag, John**, *Victorian Taste: Some Social Aspects of Architecture and Industrial Design from 1820 to 1900* (Newton Abbot: David and Charles, 1979).
- Goodrich, Samuel**, *The Cabinet of Curiosities, or Wonders of the World Displayed* (New York: Piercy and Reed, 1840).

- Gould**, Timothy, „Pursuing the Poppular“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sv. 57, č. 2 (jaro 1999), s. 119–135.
- Graycyk**, Theodore, „Valuing and Evaluating Popular Music“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sv. 57, č. 2 (jaro 1999), s. 205–220.
- Greenberg**, Clement, „Avant-Garde and Kitsch“, poprvé otištěno v *Partisan Review*, sv. VI, č. 5, (podzim 1939). Přetištěno v *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961), s. 3–21.  
„Work and Leisure under Industrialization“, *Commentary* (ve dvou číslech) sv. 15 (1953), s. 559–566, a sv. 16 (1954), s. 54–62. Článek byl též přeložen do češtiny (překl. Tomáš Pospiszył): „Avantgarda a kýč“, *Labyrint revue*, č. 7–8/2000, téma: *Umění a kýč*.
- Gurko**, Leo, *Heroes, Highbrows and the Popular Mind* (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1953).
- Gusevich**, Miriam, „Purity and Transgression: Reflections on the Architectural Avantgarde’s Rejection of Kitsch“, (Milwaukee: Center for Twentieth Century Studies, working paper č. 4, podzim 1986).
- Haden-Guest**, Anthony, *The Paradise Program: Travels through Muzak, Hilton, Coca cola, Texaco, Walt Disney and Other World Empires* (New York: Morrow, 1973).
- Hanzlíková**, Alena, *Vkus a nevkus kolem nás* (Praha: Práce, 1977).
- Hardy**, Sara and Kukla Rebecca, „A Paramouth Narrative: Exploring Space in the Starship Enterprise“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sv. 57, č. 2 (jaro 1999), s. 177–191.
- Havel**, Ivan, „Věda a kýč“, *Vesmír*, ročník 77, č. 5 (1998), s. 243.
- Hermann**, Wolfgang, „Der allein ausziehende Held. Zur Problematik literarischer Wertung am Beispiel des Abenteuer – und Wildwestromans“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, sv. 46 (1972), s. 320–58.

- Higgins**, Kathleen Marie, „Sweet Kitsch“ in Philip Alperson (ed.), *Philosophy of the Visual Arts*.
- Higgins**, Kathleen Marie, „Kulka, Tomas, *Kitsch and Art*“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sv. 56, č. 4 (podzim 1998), s. 410–412.
- Higgins**, Kathleen Marie and **Rudinow** Joel, „Aesthetics and Poppular Culture: Introduction“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sv. 57, č. 2 (jaro 1999), s. 109–118.
- Highet**, Gilbert, „Kitsch“, *A Clerk from Oxford* (New York: Oxford University Press, 1954), s. 210–219.
- Hinz**, Berthold, *Art in the Third Reich* (New York: Pantheon Books, 1979).
- Hinz**, **Mittig**, **Schaeche**, **Schoenberger** (ed.), *Die Dekoration der Gewalt: Kunst und Medien im Faschismus* (Gies-sen: Anabas Verlag, 1979).
- Hocke**, Gustav Rene, „Das faule Ei im Glase: Manierismus im Kitsch und umgekehrt M.-K. Apercus zu einer pseudo-aesthetischen Menschkunde“, *Magnum: Zeitschrift für das moderne Leben*, č. 37 (srpen 1961), s. 38–40.
- Holthusen**, Hans Egon, „Über den sauren Kitsch“, *Ja und Nein* (München: Piper, 1954), s. 240–248.
- Horkheimer**, Max, „Art and Mass Culture“, *Studies in Philosophy and Social Sciences*, sv. 9 (1941).
- Horyna**, Mojmír, „Sakrální architektura“, *Souvislosti: Revue pro křesťanství a kulturu*, ročník 2, č. 20 (1994), s. 6–21.
- Hostinský**, Otakar, *O socializaci umění* (Praha, 1903).
- Hostinský**, Otakar, *Umění a společnost* (Praha, 1907).
- Jacobs**, Norman (ed.), *Culture for the Millions?* (Princeton: Van Nostrand, 1961).
- Jefferson**, Mark, „What is Wrong with Sentimentality“, *Mind*, sv. 92 (1983), s. 519–529.
- Jiříčná**, Eva, „Co nesetřel čas – symbolika chrámová“, *Souvislosti: Revue pro křesťanství a kulturu*, ročník 2, č. 20 (1994), s. 22–29.
- Johnson**, Alvin, „The Nouveau Riche and Culture“, *Commentary*, sv. 16 (1953), s. 343–346.

- Karpfen**, F., *Der Kitsch: Eine Studie über die Entartung der Kunst* (Hamburg, 1925).
- Kellner**, Douglas, *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern* (New York: Routledge, 1995).
- Kellner**, Douglas, „The X-Files and the Aesthetics and Politics Postmodern Pop“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sv. 57, č. 2 (jaro 1999), s. 161–175.
- Kerr**, Walter, „Art and the Box Office“, *Commonwealth*, sv. 62, 1955.
- Killy**, Walter, *Deutscher Kitsch. Eine Versuch mit Beispielen* (Goettingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 1962).
- Klapp**, Orrin, „The Creation of Popular Heroes“, *American Journal of Sociology*, sv. 54 (1948).
- Klapper**, Joseph, „Mass Media and the Engineering of Consensus“, *American Scholar*, sv. 17 (1948), s. 419–430.
- Klíma**, Ivan, „Banalizace“, *Literární noviny*, ročník X, č. 32 (11. srpna 1999), s. 16.
- Knight**, Deborah, „Why We Enjoy Condemning Sentimentality: A Meta-Aesthetic Perspective“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sv. 57, č. 4 (podzim 1999), s. 411–420.
- Kosuth**, Joseph, „Art After Philosophy“, *Studio International* (říjen, 1969).
- Kramer**, Hilton, „New Art of the 70's in Chicago“: Visual Bluster and Camp Sensibility, *New York Times* (14. července 1974), část 2, s. 19.
- Kulka**, Tomas, „Kitsch“, *The British Journal of Aesthetics*, sv. 28, č. 1 (zima 1988), s. 18–27.
- Kulka**, Tomas, „Why is Kitsch Bad?“ (hebrejsky), *Iyun: The Jerusalem Philosophical Quarterly*, sv. 40, duben 1991.
- Kulka**, Tomas, „Art and Science: An Outline of Popperian Aesthetics“, *The British Journal of Philosophy of Science*, sv. 29, č. 3 (léto 1989).
- Kulka**, Tomáš, „O posvátnosti, autenticitě, umění a kýči“ (rozhovor s M. Pachmanovou), *Souvislosti: Revue pro křesťanství a kulturu*, ročník 2, č. 20 (1994), s. 66–71.

- Kulka, Tomas**, *Kitsch and Art* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1996).
- Kulka, Tomáš**, *Taide ja Kitsch* (Helsinki: Kustannus Oy Taifuuni, 1997).
- Kulka, Tomáš**, „The Problem of Forgery“, *Eстетика*, ročník XXXV, č. 1 (1998), s. 19–34.
- Kulka, Tomáš**, „Art and Authenticity“, *Eстетика*, ročník XXXV, č. 2 (1998), s. 13–32.
- Kulka, Tomáš**, „Aesthetic Dualism“, *Eстетика*, ročník XXXV, č. 3 (1998), s. 47–59.
- Kulka, Tomáš**, „Art and Its Values“, *Eстетика*, ročník XXXV, č. 4 (1998), s. 6–20.
- Kulka, Tomas**, *Kitsch VeOmanut /Kitsch and Art/* (hebrejsky), (Jerusalem: Bialik Institute; Israel Academy of Science, 2000).
- Kulka, Tomas**, „Can an Ugly Painting Be Beautiful?“ (hebrejsky), *Mishkafayim Art Quarterly: The Israel Museum*, č. 40 (březen 2000), s. 16–22.
- Kulka, Tomáš**, „Umění a kýč“ (rozhovor s Martinou Pachmanovou a Joachimem Dvořákem), *Labyrint revue*, č. 7–8/2000, téma: *Umění a kýč*.
- Kulka, Tomáš**, „Etika, estetika a politika“, *Labyrint revue*, č. 7–8/2000, téma: *Umění a kýč*.
- Kundera, Milan**, *The Unbearable Lightness of Being*, z češtiny přeložil M. H. Heim (New York: Harper and Row, 1984), část VI.
- Kundera, Milan**, „Man Thinks, God Laughs“, *The New York Review of Books*, sv. XXXII, č. 10, 13. června 1985.
- Kupfer, Joseph**, „The Sentimental Self“, *Canadian Journal of Philosophy*, sv. 20 (1996), s. 543–560.
- La Motte-Haber, Helga de** (ed.), *Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst* (Frankfurt: Klosterman, 1972).
- Lang, Berel** (ed.), *The Death of Art* (New York: Haven Publications, 1984).
- Lewis, Wyndham a Lee, Charles**, *The Stuffed Owl: An Anthology of Bad Verse* (London: Dent, 1930).

- Lowenthal**, Leo, *Literature, Popular Culture and Society* (Englewood Cliffs, N. J.: Pacific Books, 1961).
- Luce-Smith**, Edward, *Late Modern: The Visual Arts Since 1945*, 2. vyd. (New York: Praeger Publishers, 1976).
- Luft**, Friedrich, „Film braucht Kitsch“, *Magnum: Zeitschrift für das moderne Leben*, č. 37 (srpen 1961), s. 40–62.
- MacCannell**, Dean, *The Tourist: A New Theory of Leisure Class* (New York: Schocken, 1976).
- MacDonald** Dwight, „A Theory of Mass Culture“, in B. Rosenberg a D. M. White (ed.), *Mass Culture* (Glencoe, Ill.: Free Press, 1957), s. 59–79; poprvé vyšlo v *Diogenes*, č. 3, léto 1953, s. 1–17.
- MacDonald** Dwight, „A Theory of Popular Culture“, *Politics*, únor 1944.
- Macek**, Petr, „O kýči, kontinuitě a kostelnících“, *Souvislosti: Revue pro křesťanství a kulturu*, ročník 2, č. 20 (1994), s. 72–75.
- Malraux**, André, „Art, Popular Art and the Illusion of the Folk“, *Partisan Review*, sv. 18 (1951), s. 487–95.
- Margalit**, Avishai, „The Kitsch of Israel“, *The New York Review of Books*, 24. listopadu 1988.
- Markalous**, B., *Eстетika praktického života* (Praha, 1989).
- McAduo**, Nick, „Tomas Kulka, Kitsch and Art“, *Iyyun: The Jerusalem Philosophical Quarterly*, sv. 47 (červenec 1998), s. 346–349.
- Mekjan**, Sindre, „Nerdrum on Kitsch“, *Morgenbladet* (Oslo, 23. října 1998); přetištěno v *Artnews*, sv. 98, č. 9 (říjen 1999), s. 91–92.
- Meyer**, Ursula, *Conceptual Art* (New York: Dutton, 1972).
- Michel**, Karl Markus, „Gefühl als Ware: Zur Phaenomenologie des Kitsches“, *Neue Deutsche Hefte*, č. 57 (duben 1959).
- Moles**, Abraham, *Theorie de l'information et perception esthetique* (Paris: Flammarion, 1958).
- Moles**, Abraham, *Le Kitsch: l'art du bonheur* (Paris: Maison Mame, 1971).
- Morreall**, John a **Loy**, Jessica, „Kitsch and Aesthetic Education“, *Journal of Aesthetic Education*, sv. 23, č. 4 (zima 1989).

- Mrkvička**, Otakar, *Umění a kýč* (Praha: Orbis, 1946).
- Nerdrum**, Odd, „Kitsch Serves Life“, *Artnews*, sv. 98, č. 9 (říjen 1999) s. 91–92.
- Nerdrum**, Odd, „Kitsch: The Superstructure of Sensibility“, *Artnews*, sv. 98, č. 9 (říjen, 1999) s. 93–94.
- Newman**, Ira, „The Alleged Unwholesomeness of Sentimentality“, in Alex Neill and Aaron Ridley (ed.), *Arguing About Art* (New York: McGraw Hill, 1995).
- Olalquiaga**, Celeste, „Holy Kitschness“, in *Megalopolis: Contemporary Cultural Sensibilities* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992).
- Olalquiaga**, Celeste, „The Dark Side of Modernity’s Moon“, *Agenda*, č. 28 (léto, 1992), s. 22–25.
- Olalquiaga**, Celeste, *The Artificial Kingdom: A Treasury of the Kitsch Experience* (London: Bloomsbury Publishing, 1999).
- Osta**, Jean d’, *Encyclopedie du Kitsch* (Brussels: P. de Meyere, 1972).
- Pachmanová**, Martina, „Kýč jako způsob myšlení“, *Souvislosti: Revue pro křesťanství a kulturu*, ročník 2, č. 20 (1994), s. 156–168.
- Pachmanová**, Martina, „Nanebevzetí a ‚kyčifikace‘ Andyho Warhola“, *Labyrint revue*, č. 7–8/2000, téma: *Umění a kýč*.
- Pareyson**, Luigi, „I teoretici dell’ Erztatz“, *De Homine*, č. 5–6 (1963).
- Pawek**, Karl, „Christian Kitsch“, in G. Dorfler (ed.), *Kitsch: The World of Bad Taste* (New York: Universe Books, 1969).
- Pignatari**, Decio, „Comunicação e cultura de massas“, *Informação, Linguagem, Comunicação* (Sao Paulo: Editora Perspectiva, 1969).
- Pignatari**, Decio, „Kitsch e repertorio“, *Informação, Linguagem, Comunicação* (Sao Paulo: Editora Perspectiva, 1969).
- Podhoretz**, Norman, „On Changing Ideals, as Seen on TV“, *Commentary*, sv. 16 (1953).

- Pospíšil**, Zdeněk, *O vkusu* (Olomouc: Mladé umění k lidem, 1992).
- Pospíšil**, Zdeněk, „Vkus-nevkus, móda-módnost a další ošidnosti“, *Tvorba*, č. 10 (1988).
- Pospíšil**, Zdeněk, „Umění a kýč“, *Domov*, č. 1–6 (1982).
- Praz**, Mario, „Il Kitsch“ and „Kitschmuseum: un romanzo stile liberty“, *Il Patto col serpente* (Milan: Mondadori, 1972), s. 483–487 a 488–505.
- Prieborg**, Fred K., „Droge gegen die Realität: Kitsch in der Musik“, *Magnum: Zeitschrift für das moderne Leben*, č. 37 (srpen 1961), s. 56–58.
- Pross**, Harry, „Sexualkitsch“, *Magnum: Zeitschrift für das moderne Leben*, č. 37 (srpen 1961), s. 54–55.
- Reimann**, Hans, *Das Buch vom Kitsch* (München: 1936).
- Rezek**, Petr, *Filosofie a politika kýče* (Praha: Oikoymenth, 1991).
- Risover**, Frederick a **Birch**, David, *Mass Media and Popular Arts* (New York: McGraw-Hill, 1971).
- Robinson**, Mark, „Panorama: Kitsch so und so“, *Magnum: Zeitschrift für das moderne Leben*, č. 37 (srpen 1961), s. 62.
- Rosenberg**, Bernard a **White**, David Manning (ed.), *Mass Culture: The Popular Arts in America*. (Glencoe, Ill.: Free Press, 1964).
- Rosenberg**, Bernard a **White**, David Manning (ed.), *Mass Culture Revisited* (New York: Van Nostrand and Reinhold, 1971).
- Rosenberg**, Harold, „Pop Culture: Kitsch Criticism“, *The Tradition of the New* (New York: McGraw-Hill, 1965), s. 259–268.
- Rut**, Přemysl, „Žijeme v kýči?“ (rozhovor s M. Pachmanovou), *Souvislosti: Revue pro křesťanství a kulturu*, ročník 2, č. 20 (1994), s. 76–84.
- Russell**, John, **Gablik**, Suzi (ed.), *Pop Art Redefined* (London: Thames and Hudson, 1969).
- Sagoff**, Mark, „On the Aesthetic and Economic Value of Art“, *The British Journal of Aesthetics*, sv. 21, č. 4 (podzim 1981).



- Savile**, Anthony, „Sentimentality“, in Alex Neill and Aaron Ridley (ed.), *Arguing About Art* (New York: McGraw-Hill, 1995), s. 223–227.
- Shammas**, Anton, „Kitsch 22“, *Tikkun*, září–říjen 1987.
- Schonauer**, Franz, „Mythos. Montage. Structur. Klischee: Kitsch in der Literatur“, *Magnum: Zeitschrift für das moderne Leben*, č. 37 (srpen 1961), s. 58–60.
- Schüling**, H., *Zur Geschichte der ästhetischen Wertung: Bibliographie der Abhandlungen über den Kitsch* (Gießen, 1971).
- Schmidt-Brümmer** a Lee Feelie, *Die Bemalte Stadt: Initiativen zur Veränderung der Strassen in USA* (Köln: Schauberg Verlag, 1973).
- Schulte-Sasse**, Jochen, *Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung: Studien zur Geschichte des modernen Kitschbegriffs* (München: Fink, 1971).
- Schulze-Vellinghausen**, Albert, „Fahndung durch die Jahrhunderte: Kitsch in der bildenden Kunst“, *Magnum: Zeitschrift für das moderne Leben*, č. 37 (srpen 1961), s. 36–37.
- Schusterman**, Richard, „Moving Truth: Affect and Authenticity in Country Musicals“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sv. 57, č. 2 (jaro 1999), s. 221–233.
- Solomon**, Robert C., „On Kitsch and Sentimentality“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sv. 49, č. 1 (zima 1991), s. 1–14.
- Solomon**, Robert C., „In Defense of Sentimentality“, *Philosophy and Literature*, sv. 14 (1990), s. 304–323.
- Sontag**, Susan, „Notes on Camp“, in *Against Interpretation* (New York: Laurel Edition, 1969), s. 277–293.
- Sontag**, Susan, „Fascinating Fascism“, in *Under the Sign of Saturn* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1980).
- Sontag**, Susan, „Melancholy Objects“, in *On Photography* (New York: Doubleday/Anchor Books, 1977), s. 51–82.
- Sontagová**, Suzan, „Poznámky o fenoménu *camp*“ (překl. Martin Pokorný), *Labyrint revue*, č. 7–8/2000, téma: *Umění a kýč*.

- Stangos**, Nicos (ed.), *Concepts of Modern Art* (London: Thames and Hudson, 1974).
- Steinbeck**, John, „How to Tell Good Guys From Bad Guys“, *Reporter*, sv. 12 (10. března 1955).
- Steinberg**, Rolf, *Nazi Kitsch* (Darmstadt, 1975).
- Sternberg**, Jacques, *Kitsch* (London: Academy Editions, 1972).
- Suares**, Jean-Claude, „Designer’s Guide to Schlock, Camp & Kitsch – and the Taste of Things to Come“, *Print* (leden–únor 1975), s. 25–35.
- Szabó**, L. S., *Vkus a kultúrnost’* (Bratislava, 1982).
- Šalda**, F. X., *O umění* (Praha, 1955).
- Šindelář**, D., *Tržiště estetiky* (Praha, 1969).
- Šlajchrt**, Viktor, „Cizoložný kněz zasahuje: utečte do úžasného světa vymyšlených letních příběhů“, týdeník *Respekt*, ročník X, č. 31 (26. 7.–1. 8. 1999), s. 9–11.
- Thompson**, Michael, *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value* (Oxford: Oxford University Press, 1979).
- Ueding**, Gert, *Glanzvolles Elend: Versuch über Kitsch und Kolportage* (Frankfurt: Suhrkamp, 1973).
- Vokolek**, Václav, „Krach na burze ducha“, *Souvislosti: Revue pro křesťanství a kulturu*, ročník 2, č. 20 (1994), s. 42–51.
- Volli**, Ugo, „Pornography and Porno-Kitsch“, in G. Dorfles (ed.), *Kitsch: The World of Bad Taste* (New York: Universe Books, 1969), s. 224–250.
- Wagner**, Goeffrey, *Parade of Pleasure: a Study of Popular Iconography in the U. S. A.* (New York: Library Publishers, 1955).
- Wedekind**, Frank, „Kitsch“. *Gesammelte Werke* (München: Georg Müller, 1924), sv. 9.
- Williams**, Rosalind, *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France* (Berkeley: University of California Press, 1982).
- Wollen**, Peter, „Say hallo to Rodney“, *London Review of Books*, 17. února 2000, s. 3–7.

- Zajcev, V.**, *Móda a její rozmary* (Praha, 1987).
- Zankl, D.**, *Kunst, Kitsch und Werbewirkung* (Düsseldorf: Econ Verlag, 1966).
- Zítek, O.**, *Lidé a móda* (Praha, 1962).
- Zuska, Vlastimil**, „Když je kýč... není umění: Tomáš Kulka, *Umění a kýč* (Torst, 1994)“, *Estetika*, ročník XXXI, č. 2 (1994), s. 44–47.
- Zykmund, Václav**, *Umenie a gýč* (Bratislava: Vydavateľstvo Slovenského fondu výtvarných umení, 1966).

*Poznámka: Některé bibliografické údaje, které byly převzaty z jiných publikací, jsou neúplné. Za tento nedostatek se omlouvám.*



## JMENNÝ REJSTŘÍK

### A

Ackerman, James 52–53  
Alberti, Leon Batista 94  
Apollinaire, Guillaume 74  
Aristoteles 65, 94  
Arnat, Keith 178  
Augustin, sv. 37  
Aviadová, Meirav 12

### B

Bacon, Francis 168  
Bar'eli, Gilad 12  
Baudrillard, Jean 192  
Beardsley, Monroe C. 65–66, 68–69, 71, 88–89, 94, 132  
Berlioz, Hector 135  
Beuys, Joseph 143, 168  
Boccioni, Umberto 195  
Boorstin, Daniel 151–152, 154  
Braque, Georges 72, 74, 78  
Brinker, Menachem 12  
Broch, Hermann 27, 37, 62, 103, 108, 135, 222–226, 230  
Broid, Jonathan 12  
Burgin, Victor 171

### C

Cabanel, Alexandre 83–84, 86  
Calinescu, Matei 33, 37, 62–63, 107, 177  
Celebonovičová, Aleksa 82, 83  
Cervantes, Miguel de 28  
Cohen-Ben-Poratová, Yael 12  
Collinsová, Jackie 128  
Culler, Jonathan 32, 150, 151, 153–156

## Č

- Čajkovskij, Petr Iljič 136, 214  
Čapek, Karel 191  
Černý, Václav 45, 125, 127, 133  
Čukin 74

## D

- Dalí, Salvador 194  
Danto, Arthur 17, 169, 173, 178  
Da Vinci, Leonardo 158  
Degas, Edgar 51  
DeKooning, William 168  
Delaunay, Paul 78  
DeLeonová, Neta 197, 199–200  
Derrida, Jacques 192  
Dewey, John 25, 53  
Dickens, Charles 121  
Dickie, George 17, 65–66, 68, 71, 88, 173  
Dolanská, Karolína 12  
Dorfles, Gillo 29, 31, 62, 106, 152, 155–156  
Dostál-Lutinov, Karel 201–202, 204  
Dostojevskij, Fjodor Michajlovič 121, 124  
Duchamp, Marcel 17, 47, 165–171, 174–175, 177  
Dutton, Denis 180–181, 184–187

## E

- Elgar, Frank 67, 75–76

## F

- Fénéon, Félix 74  
Feyerabend, Paul 17  
Foucault, Michel 17  
Francis, Dick 131  
Friedlander, Saul 31, 121, 124  
Fussel, Paul 151

## G

- Gablicková, Suzi 144, 147  
Gallie, W. B. 38  
Gauss, Karl Friedrich 231  
Giesz, Ludwig 33, 108, 152, 158  
Giotto 23  
Gleizes, Albert 78  
Glynová, Elinor 127  
Gödel, Kurt 179  
Goldenson, Barry 121  
Golding, John 67, 72, 74–75  
Gombrich, Ernst Hans 48  
Goodheart, Eugen 36  
Goodman, Nelson 12, 48, 55–56, 161, 173, 220  
Goya, Francesco 52  
Gracias, Romana 12  
Greenberg, Clement 27, 47, 82, 137, 141, 143  
Gris, Juan 78  
Gutman, Yair 12

## H

- Hašek, Jaroslav 191  
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 174  
Heidegger, Martin 192  
Hesse, Hermann 188, 190  
Heyerová, Georgetta 127  
Hintikka, Jaakko 167  
Hitler, Adolf 45, 87, 223–224  
Hockney, David 143  
Howe, Irwing 121  
Hugo, Victor 121  
Husajn, Saddám 45  
Hynais, Vojtěch 195

## CH

- Chruščov, Nikita Sergejevič 87

## I

Ingres, Jean Auguste-Dominique 144

## J

Jeřábek, F. 142

Jirous, Ivan Martin 12

Jung, Carl Gustav 129

## K

Kafka, Franz 191, 195, 198, 286

Kandinskij, Vassily 143, 168, 194

Keifer, Anselm 168

Kennick, William E. 39

King, Stephen 129

Klíma, Ivan 227, 229

Koestler, Arthur 28

Kokoschka, Oskar 23, 143

Kosuth, Joseph 168, 171, 178

Kovářová, Sylva 12

Kratochvílová, Michaela 12

Kristeva, Julia 192

Kuhn, Thomas 17

Kulka, Tomáš 165, 180–181, 184–185, 187, 193, 196–197, 199–200,  
212, 225

Kundera, Milan 30, 31, 36, 44, 122–123, 125, 188, 190, 213, 286

## L

Lacan, Jacques 192

Le Carré, John 129

Léger, Fernand 78

Lenin, Vladimir Iljič 45

Lichtenstein, Roy 68, 143–145, 147

Livingstone, Marco 144

Lopatka, Jan 191



## M

- MacCannell 154  
Maillard, Róbert 67, 75–76  
Mandelbaum, Maurice 236  
Manet, Edouard 52–54, 144  
Mao Ce-tung 45  
Maozová, Yifat 12  
Margalit, Avishai 12  
Mark, Thomas Carson 82  
Marlittová, Eugenie 127  
Marold, Luděk 214  
Marx, Karl 124  
Mathauser, Zdeněk 197, 211–213  
Matisse, Henri 74, 89, 236  
McAduo, Nick 165, 174–175, 180, 211  
Melicharová, Ivana 12  
Mendělejev, Dmitrij Ivanovič 60  
Metzinger 78  
Michelangelo Buonarroti 21, 30, 154, 157–158  
Modigliani, Amadeo 21, 108, 207, 209, 236  
Mondrian, Piet 68  
Monet, Claude 23  
Monroeová, Marilyn 147  
Morreall, John 152  
Mrkvička, Otakar 141, 223–226  
Mukařovský, Jan 207, 220  
Munch, Edvard 143  
Mussolini, Benito 141

## N

- Nero 223  
Novalis 201  
Nozick, Robert 132, 213

## O

O'Brien, Patric 74  
Ohnet, Georges 127  
Oldenburg, Claes 177  
Olivier, Ferdinand 72  
Osterwold, Tilman 143

## P

Pachmanová, Martina 164, 193–196  
Papírníková, Helena 12, 165  
Passmore, J. A. 38  
Penrose, Roland 74  
Peron, Juan 45  
Peronová, Evita 42  
Petronius 28–29  
Picasso, Pablo 20, 23, 47, 49, 67, 71–79, 118, 143, 168, 174, 188,  
190, 195, 236  
Pissaro, Camille 50  
Platon 65  
Pollock, Jackson 50, 147, 168, 193–194  
Pompadour, Jeanne Antoinette de 198  
Praxiteles 30  
Presley, Elvis 144  
Putnam, Hilary 24

## R

Ramos, Mel 144–147  
Read, Herbert 75, 81  
Rembrandt, van Rijn 21, 79, 236  
Renoir, Auguste 51, 188–189  
Robins, Harold 127  
Rodin, Auguste 158  
Rossini, Giacomo 138  
Rothko, Marc 147  
Rousseau, Jean-Jacques 125–127  
Rubens, Petrus Paulus 207, 209  
Russel, John 206  
Rut, Přemysl 225–226

## S

- Saudek, Jan 206, 209–210  
Scruton, Roger 106–107, 118–120  
Severini, Gino 47  
Schenk, Robert 56  
Schiele, Egon 206–209  
Schmidt, Georg 56  
Schnabel, Julian 22  
Sibley, Frank 39, 173, 232, 237–241  
Sontagová, Susan 28, 121  
Speer, Albert 141  
Stein, Leo 74  
Steiner, David 136  
Steinová, Gertruda 74, 118  
Stendhal 127  
Sternberg, Jacques 27, 31  
Stevenson, C. L. 39  
Storey, Mark 204–205  
Strauss, Richard 214  
Svatoň, Vladimír 187–188, 191–193

## Š

- Šlajchrt, Viktor 129–130  
Šostakovič, Dmitrij Dmitrijevič 138

## T

- Taylorová, Liz 144  
Tennyson, Alfred 83  
Tizian 23, 108  
Topol, Jáchym 191

## U

- Utrillo, Maurice 81  
Utzton, Jörn 140

## V

- Van Doesberg, Theo 68  
Van Gogh, Vincent 21  
Varadyová, Věra 12  
Vasari, Giorgio 30  
Vávrová, Jitka 12  
Velázquez, Diego Rodrigo 20, 144  
Vilém II. 223

## W

- Wagner, Richard 95, 135, 138  
Walton, Kendall 117–118  
Warhol, Andy 22, 143, 145, 147, 236  
Wasselman, Tom 145  
Waterhouse, John William 83, 85  
Weissmanová, Anat 12  
Weisstub, Eli 12  
Weitz, Morris 39, 58, 173, 232–237, 239, 241  
Whistler, James Abbot Mac Neill 55  
Wilde, Oscar 55  
Wilson, Simon 143–144  
Wittgenstein, Ludwig 38, 179, 233  
Wolf, Albert 50  
Wollheim, Richard 91

## Z

- Zahradník-Brodský, Bohuslav 127  
Zemach, Eddy 12  
Ziff, Paul 39





# Umění a kýč

Tomáš Kulka

Graficky upravil Robert V. Novák

Vydalo nakladatelství Torst,

Opatovická 24, 110 00 Praha 1

([www.torst.cz](http://www.torst.cz)),

jako svou 563. publikaci

Redaktorky Sylva Kovářová a Eva Lorencová

Sazbu zhotovilo Studio Novák & Balihar

Vytiskla tiskárna PB Tisk, Příbram

Vydání třetí

Praha 2014

