TOMÁŠ KULKA

UMĚNÍ A KÝČ

TORST

Rodičům

OBSAH

Předmluva **9**
Poděkování **11**
Úvod **12**

Část první: CO JE TO KÝČ? **25**
1. K problému definice **35**
2. Tematika kýče **37**
3. Identifikovatelnost **42**
4. Transformace asociací **48**
5. Závěrečné poznámky **52**

Část druhá: PROČ JE KÝČ KÝČEM? **59**
1. Pozitivní estetické kvality **61**
2. Dilema **66**
3. Slečny z Avignonu **68**
4. Umělecká a estetická hodnota **73**
5. Umělecká defektnost kýče **76**
6. Logická struktura estetických soudů **83**
6/1. Pojem jednoty **84**
6/2. Komplexnost a estetická intenzita **89**
7. Estetická defektnost kýče **92**
8. Závěrečné poznámky **103**

Část třetí: KÝČ A UMĚLECKÉ ŽÁNRY **107**
1. Poznámka o fotografii **108**
2. Poznámka o literatuře **114**
3. Poznámka o hudbě a architektuře **122**
4. Pop art, postmodernismus a kýč **127**
5. Turista, suvenýr a kýč **136**
6. Závěrečné poznámky **144**

Dodatek: O ÚDAJNÉ NEDEFINOVATELNOSTI ESTETICKÝCH POJMŮ **147**

Poznámky **157**
Vybraná literatura **177**

ÚSTŘEDNÍ KNIHOVNA
FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY
BRNO
33-1439-94

© TORST, 1994
© Tomáš Kulka, 1994
ISBN 80-85639-17-3

PŘEDMLUVA

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

To, že tyto oblasti mohou být zkoumány samostatně, je zcela 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 defektní, vedly k všeobecnějším otázkám jako: 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 uspokojující odpovědi, 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, dohromady tvoří podmínky postačující. Pokusím se zde tudíž navrhnout klasifikační definici kýče.

Ve druhé části studie pojednávám o lživém charakteru kýče. Podrobně se zabývám otázkou, v čem spočívá

estetická defektnost kýče, 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. Vyplývá z toho též, že přitažlivost či líbivost kýče nemůže být považována za vlastnost estetickou.

Rozbor kýče v prvních dvou částech této 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 povolanější 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 studie *Umění a kýč* nevztahuje k bohaté tradici české estetiky, přestože se s ní v některých bodech patrně kříží, v jiných z ní (ať již vědomě či podvědomě) 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 estetice a filosofii umění. Doufám, že tento nedostatek bude alespoň částečně kompenzován odkazy k světové odborné literatuře, s kterou mnohý český čtenář dosud neměl možnost přijít do styku.

PODĚKOVÁNÍ

Studie *Umění a kýč* 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. Eli Weisstubovi a Prof. Eddy 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 jeho konečnou úpravu vděčím redakci nakladatelství TORST.

ÚVOD

Tato studie není psána z perspektivy, která je současně 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 to, o co se snaží, je nemožné.

Mnozí namítnou, že všichni víme, co je to kýč, neboť tento pojem běžně užíváme a dorozumíváme se v podstatě 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, zdali se na něj budeme dívat jako na pokračování umění průměrného či podprůměrného, nebo zdali jej budeme vidět jako něco, co si na umění pouze hraje.

Jiní asi poukáží na to, že to, že někdo nazve určitou věc 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 jej 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, řeknou, je pojem relativní, a k jeho pochopení je třeba psychologické, sociologické či historicko-antropologické analýzy – nikoli analýzy estetické.

První námitka se opírá o přirozený lidský rozum a vztahuje se ke konotacím, které pojem kýč v naší společnosti současně 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.[1] Obrátíme-li se na své blízké a známé s otázkou „Co je to kýč?", zjistíme, buďto že na ni nemají odpověď, nebo mají odpověď neuspokojivou.[2] 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 přesnou odpověď).

První námitka není v zásadním rozporu se základními předpoklady této studie, a plnou odpovědí na ni je tato 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 na ně zde 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 preferujeme 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) zpochyb-

něn tou či onou formou relativismu. Předesílám, že nemohu nabídnout žádný definitivní argument, který by relativismus jednou a provždy vyvrátil. Některé jeho formy jsou propracovány s takovou erudicí a sofistikovaností, že i jejich částečná systematická kritika by si vyžádala studii samu o sobě. 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, redukující estetické soudy na výrazy individuálních preferencí. Viděno tímto pohledem je kýč (stejně jako krása či ošklivost) věcí toho, kdo jej jako takový spatřuje, a nelze jej proto definovat. Co je či co není kýč, je dáno pouze individuálním vkusem (či nevkusem).

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 jaksi nejde dohromady. Všimněme si též toho, že kdyby „X je kýč" znamenalo pouze „X se mi nelíbí", výroky jako „Kýč se mi líbí", které 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 může být jen věcí *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.

Považuji za důležité poukázat na to, že zde 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 antropologických, historických a společenských 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 určitě systematické pozornosti[3], jeho estetická stránka nebyla (pokud je mi známo) systematicky a komplexně zpracována.

Námitka relativistů inspirována sociologicko-historickým přístupem je však podstatně radikálnější. Relativisté tvrdí, že protože kýč (právě tak jako umění) je pojem závislý na společensko-historickém kontextu, každý pokus o jeho definici pomocí inherentních 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 (zvláště estetické) 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 Danta[4], či institucionální teorie umění George Dickieho.[5] V širším slova smyslu se též opírá o společensko-psychologickou redukci vědecké racionality Thomase Kuhna[6], obranu „epistemologického anarchismu" Paula Feyera-

benda[7] a sociologicko-historickou kritiku ideologií a společenských institucí Michela Foucaulta.[8] Neméně důležitá je také nepřímá podpora, které se relativismu dostává ze strany současné umělecké praxe.

Vzhledem k radikálním a dramatickým změnám, kterými prošlo vizuální umění v průběhu posledních padesáti let, se skutečně zdá velmi 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, značná část umění dvacátého století se soustředila 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 jako „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 odpovědnosti 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 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, a být rozveden bylo vnímáno jako společenské stigma. 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 bytostně či esteticky defektní?

Základní myšlenkou sociologicko-historického argu-

mentu 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, že nějaké takové společné identifikující strukturální vlastnosti musí existovat, 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 možno 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 které se každá sociologicko-historická analýza opírá.

Je jistě pravda, že levné obrázky z předměstských galerií a obchodních domů jsou kýč, a že drahé věci visící v muzeích a v aukčních síních jsou umění. Tím však při-

běh 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.

I když přijmeme institucionální teorii umění, která ostře odděluje otázku „Co je to umění?" od otázky „Co je to dobré umění?", i první otázka zůstává otázkou normativní. I 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.[9]

I pokud přestaneme spojovat pojem umění s estetickou hodnotou, podobným způsobem, jako přestal být ten-

to pojem spojován s pojmem krásy, aby mělo smysl mluvit o umění vůbec, musíme předpokládat, že některá díla jsou lepší než jiná. Je jasné, že i pojetí umění kvalitního a méně kvalitního je historicky podmíněno[10], že je závislé na četných mimoestetických faktorech, právě tak jako je zřejmé, že estetické soudy nemohou být nikdy jednoznačně dokázány. Přesto je jasné, že preference v oblasti umění jsou zásadním způsobem spojeny s normativní ideou umělecké či estetické správnosti.

Přestože mnozí současní umělci opovrhují kanonizovaným 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 statusu 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 jeho 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 uměleckých směr, který si vzal za cíl smazat rozdíly mezi uměním a masovou populární kulturou, a některé obrazy Juliana Schnabela se mnohým jeví jako kýčovité.

Je-li dnes skutečně v muzeích kýč, pak uvedená námitka poukazuje na reálný problém. Otázkou je, zdali 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 slavný patnáct minut. 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.[11] Dnes můžete vystavit skoro cokoli.[12] Nelze se divit, že někteří lidé již ohlašují *konec umění*.[13]

Mám za to, že tyto předpovědi jsou poněkud předčasné. Historie pravděpodobně ukáže, že jejich platnost je podobná jako platnost těch předpovědí, které ještě nedávno předpovídaly konec historie jako takové. Pravděpodobnější bude, že tyto soudy poukazují 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 být, že kýč je umělecky hodnotný, ale že to, co se dnes do muzeí dostává, často hodnotné není.

Je však pravda, že kýč již muzea skutečně dobyl? Je jasné, 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 klasického a kanonizovaného, ale i v tom, že bere v potaz základní předpoklady a konvence umělecké tvorby a hranic umění. Je tudíž přirozené, že někteří umělci mohou použít i kýč. „Kýč" ale nevchází do muzea jako takový. Bývá zpravidla ve službách subverze, ironie, parodie, antiumění či jiné umělecké ideologie. Jak uvidíme v kapitole o pop artu, využít kýč, či použít určitých jeho principů, není to samé co kýč.

Protože nevíme, co přinese umění zítřka, vezmeme v úvahu možnost, že skutečný kýč (tj. kýč jako takový) muzea již skutečně dobyl. Představme si, že klasické a kanonizované umění bylo z muzeí vytlačeno, a že se společnost těmto změnám přizpůsobila. Kulturní elita společnosti již netrpělivě čeká na další vernisáž trpaslíků, opentlených koťátek 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 říci, že došlo k zásadním změnám 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, museli bychom, abychom tuto změnu byli schopni popsat, předem skupiny těchto objektů identifikovat způ-

sobem, 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.[14] Hilary Putnam poukázal na to, že přestože žádné zdůvodnění hodnotových soudů není nikdy definitivní, nelze hodnoty ani obejít ani je redukovat na společenské preference. Ukázal, že přestože rozlišení mezi faktem a hodnotou není metafyzicky dáno, je nicméně nezbytným předpokladem jakékoli racionální diskuse. Tvrzení, že hodnoty jsou „ontologicky podezřelé" a že neexistují empirická fakta, která by mohla mít váhu v axiologických sporech, zpochybnil Putnam tím, že ukázal, že to, co je považováno za fakt, samo závisí na přijatém systému hodnot, právě tak jako že 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: záleží to na tom, jak rozumíme pojmu „relativní". Nebude na škodu podíváme-li se na tuto otázku blíže. V čem vlastně spočívá argument relativistů?[15]

Estetičtí relativisté zpravidla citují příklady estetických soudů, které se od našich radikálně liší. Ukazují pak, že tyto soudy jsou zcela opodstatněné v rámci jejich vlastních standardů a norem. Ukazují (pokud jsou jejich příklady přesvědčivé), že to, co považujeme za esteticky defektní dle našich norem, může být naprosto správně dle norem jiných. *So far so good.*[16] Problém je v tom, že z těchto příkladů často vyvozují nesprávné závěry. Jde zvláště o závěr, že *‚všechno je relativní'*, čímž míní, že nelze vůbec určit, co je esteticky dobré, a co špatné. Jejich motivace jsou často chvályhodné: chtějí nás

přesvědčit, abychom se přestali dívat spatra na jiné společnosti, a to tím, že zpochybní naši víru v nadřazenost hodnot té naší.

Jejich argument je bohužel popletený. Vyplývá z něj, že to, co je esteticky dobré či špatné, závisí na určitých normách. Nevyplývá z něj, že dobré či špatné neexistuje, či postrádá smyslu. 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: nelze je tudíž kritizovat (podceňovat, zesměšňova či jimi opovrhovat).

Argument vypadá jednoduše, je však na hlavu postavený. Jeho závěr totiž vyžaduje, aby ‚právě tak dobré' znamenalo *objektivně* právě tak dobré.[17] 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.[18]

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 očividněji nesprávné.[18] Nutno si všimnout též toho, že bez předpokladu, že některá díla jsou lepší než jiná, bychom vůbec nemohli 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*, který je předpokladem koherentního popisu jakékoli společenské aktivity (nejen aktivity umělecké). Bez pochopení normativních konotací tohoto pojmu bychom totiž nejen nebyli schopni vysvětlit elementární kategorie naší kultury, ale nebyli bychom schopni vysvětlit 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, současně 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* elitistický pojem, 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 stopadesáti lety, nebo je tak starý jako umění samo?

Většina autorů, kteří se touto otázkou zabývali, soudí, že kýč je v západní kultuře poměrně nedávným jevem. I když se důvody a příčiny, na které poukazují, různí, lze rozeznat dvě základní roviny argumentace. Autoři, kteří se soustřeďují na sociologické a společensko-kulturní aspekty kýče zdůrazňují, že podmínky jak jeho geneze tak i jeho obliby dozrály až v době moderní.[1] Poukazuji 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 říká, že „kýč je produktem průmyslové revoluce".[2]

Autoři, kteří se více zajímají o umělecko-historické, stylistické a estetické aspekty kýče, jej zase považují za odnož romantismu.[3] Hermann Broch například míní, že „všechny druhy kýče... vděčí za svou existenci specifickým formám romantismu". Romantismus je podle Brocha „matkou kýče", a Broch dodává, že „někdy se dítě

své matce natolik podobá, že je od sebe stěží rozeznáme".[4]

Tyto dvě linie se vzájemně doplňují i podporují: shodují se totiž 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.

Tézi o modernosti kýče však nepřijímají všichni. Arthur Koestler například tvrdí, že když Petronius popisoval v *Hostině Trimalchionově* vkus nově vznikající třídy kupců, nepopisoval nic jiného než kýč[5], a Susan Sontagová říká totéž o Cervantesovi, který se vysmíval rytířským romancím z konce sedmnáctého století.[6]

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 nejúrodnější 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.

Přestože těmto argumentům neupírám určitou platnost, mám za to, že popření existence kýče před devatenáctým stoletím je příliš silným tvrzením.

Pokusy o to, ukázat, že kýč existoval ještě předtím, než existoval pojem kýč, přirozeně narážejí na určitý problém. Otázka totiž nezní, zdali 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 dvěstě let staré.[7]) 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 kdyby v té či oné době termín „kýč" existoval, bylo by to či ono tak 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[8]), že popisoval ‚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".[9] 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 společenského kontextu)."[10]

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."[11]

Máme věřit tomu, že Michelangela či Praxitela nezajímaly estetické kvality či estetický efekt 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 univerzální lidské nedostatky, že si lze stěží představit, že by se jejich výskyt omezil na posledních stopadesát let.

V každém případě, i pokud špatný vkus není výdobytkem modernismu a i když lze nalézt kýč i před vznikem romantismu,[12] je nicméně 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".[13] „Masová přitažlivost těchto televizních seriálů překlenula rozdíly tradic, ideologií, náboženství a kultur. Byly sledovány se stejnou návykovou náruživost co největšího počtu lidí," říká Kundera, „estetika masmédií se nutně stává estetikou kýče, a tím, jak masmédia víc a víc pronikají do našeho života, stává se kýč naším estetickým a morálním kódem".[14] 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 dobyl svět. Kdyby u nás přistáli Marťané a nezaujatě se podívali na naši planetu, nazvali by ji kýčem".[15]

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, je ještě více překvapující, že pozornost, které se mu dostává, přichází od historiků, sociologů, spisovatelů a uměleckých kritiků spíše 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 ovládání mas v období komunismu,[16] a Saul Friedlander ukázal, jak důležitou roli hrál při mobilizaci mas v hitlerovském Německu.[17] Otázka, jak kýč tyto zázraky dělá, která je, dle mého názoru, v podstatě otázkou estetickou, nebyla však plně zodpovězena. Totéž platí o otázce, proč je kýč esteticky defektní. V antologii na téma *Kýč*, redigované Gillo Dorflesem, najdeme studie, které se zabývají projevy kýče ve všech uměleckých žánrech.[18] Jejich autoři samozřejmě považují kýč za esteticky špatný, nevysvětlují však, 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. Společensko-ekonomické faktory mohou objasnit, proč kýč pro svůj rozmach našel úrodnou půdu, nevysvětlují však ani jeho přitažlivost, ani jeho defektnost. Účelem této studie je tuto mezeru vyplnit.

Vzhledem k rozšířenosti 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 – zda 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 filosovové, kteří se zabývali otázkami 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 nevyvstávají. 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 studie 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 všeobecné 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'".[19] Podle tohoto pravidla můžeme tudíž očekávat, že intenzivní analýza kýče může též objasnit určité otázky týkající se umění jako takového.

*

Jak jsme již řekli, termín „kýč" je poměrně nový. Podle Matei Calinescua „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'".[20] Později tento výraz pronikl do dalších evropských jazyků, a koncem dvacátých let tohoto století 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.[21] Jiní ho spojují s německým slovesem „verkitschen" (zlevnit, či znehodnotit).[22] Ludwig Giesz má za to, že „kýč" je odvozen od slovesa „kitschen", znamenajícím „den Strassenschlam zusammenscharren" – něco jako shrabovat bláto z ulice.[23] 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".[24] 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 slovníku, 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 budeme nazývat kýčem. Kdybych se zde pokusil namalovat svou tchýni, nemyslím, že by čtenář byl vzniklým dílem velmi uchvácen. Nenazval by jej však kýčem. Kýč nelze ztotožnit s uměleckým neúspěchem, s něčím, co se prostě nepovedlo. Má své osobité vlastnosti, které jej odlišují od prací nezvládnutých.

Zvláštnost kýče spočívá v tom, že je přitažlivý. 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 propagování konzumního zboží právě tak, jako je využívána politickými stranami k propagaci jejich ideolo-

gií. (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* se můžeme poučit o tom, že estetický přístup či estetické vnímání objektu spočívá v tom „vnímat jej pro sebe sama, ne jako prostředek k jinému účelu".[25] Kýč tuto podmínku splňuje. Ti, kterým se kýč líbí, jej hodnotí pro sebe sama, ne jako prostředek k dosažení něčeho jiného. Jejich zájem o kýčové obrázky je zájmem o ně samotné. Může se jevit i jako esteticky ryzejší a čistší než zájem znalců o seriózní umění. Na rozdíl od mnohých „milovníků umění", kteří kupují obrazy v prestižních galeriích, milovníkovi kýče záleží více na obrazu 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 bezcenný.

Tento problém nemusí znepokojovat skeptika, který je přesvědčen, že „krása netkví ve věcech samých, ale pouze v povědomí těch, kdo ji tak spatřují".[26] Problém, jak sloučit masovou přitažlivost kýče s tím, že jím elita opovrhuje, pro radikální relativisty či subjektivisty nevyvstává. Nepovažují totiž estetické soudy za výroky o uměleckých dílech, ale za pouhé vyjádření subjektivních preferencí.[27] *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 jako autobiografické projevy idiosynkratických preferencí?

Nenabízí se další prosté řešení? Proč máme vidět otázku masové přitažlivosti kýče jako problematickou? Estetickou defektnost kýče lze brát za daný fakt, a to, že se kýč tolika lidem líbí, za důkaz toho, že mají špatný vkus. 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. (Koncepce, podle které spočívá 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 spočívá v tom, že se lidem líbí, a jeho špatnost ve špatném vkusu mas, by možná nadchlo sociologa, 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, by-

chom 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 nejsme občas kýčem dojati? Nejsme jím i my spíše přitahováni než odpuzováni? „Nikdo z nás není nadčlověk, aby unikl docela kýči," říká Milan Kundera. „I kdybychom jím sebevíc opovrhovali, kýč patří k lidskému údělu."[28] 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."[29]

Uspokojivé odpovědi na otázky, proč je kýč defektní, jak na nás působí a co je podstatou jeho líbivosti, chci považovat za podmínky adekvátnosti každé teorie kýče. V odborné literatuře, kterou jsem měl možnost prostudovat, však tyto základní otázky doopravdy zodpovězeny nebyly. Platí to především o defektnosti kýče, která je spíše axiomaticky předpokládaná než doopravdy vysvětlená.

Nežli však k těmto otázkám zaujmeme stanovisko, musíme zodpovědět ještě základnější otázku: 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 navrhnu 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. Po krátkém zamyšlení 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 uspokojující 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, na které bych mohl odpovědět pouze třísvazkovým pojednáním, které však psát nehodlám."[30]

„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."[31]

Vztah mezi kýčem a uměním skutečně není, jak ještě uvidíme, jednoduchý. Důvody, proč dodnes nemáme uspokojující definici kýče, však, myslím, nevyplývají jen z komplexnosti a eluzivnosti tohoto pojmu. Brochovo varování, abychom neočekávali žádné uhlazené definice, bylo v padesátých a šedesátých letech podpořeno vliv-

ným filosofickými argumenty, které dokazují, že definování estetických kategorií a pojmů jako takových, není jen prakticky obtížné, ale přímo *logicky nemožné*. Většina těchto argumentů byla zaměřena na vyvracení aristotelského předpokladu, že aplikace pojmu se vztahuje k těm společným charakteristikám, které tvoří *podstatu* či *esenci* definovaného jevu. Antiesencialistická 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,[32] *Role filosofické estetiky* W. B. Gallieho,[33] *Je tradiční estetika založena na omylu?* W. E. Kennicka,[34] *O tom, co je to báseň* C. L. Stevensona,[35] *Účel definice uměleckého díla* P. Ziffa[36] a *Role teorie v estetice* M. Weitze.[37] 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 formuli 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".[38] 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 nepřímo vyplývá, že pojem „kýč" nelze definovat, přinesl Frank Sibley.[39] 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".[40] 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 vyvodit vlastnosti estetické z vlastností neestetických. Důvodem je, že konfigurace neestetických vlastností díla, na kterých závisí jeho vlastnosti estetické, je v každém případě jedinečná. Jakákoli zobecňování 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 já. Než budeme pokračovat dále, měl bych tudíž nejprve podrobit tyto argumenty analýze a ukázat, že jsou neplatné, nebo alespoň na náš případ neaplikovatelné. Zpochybnění těchto argumentů však vyžaduje pečlivý rozbor všeobecnějších filosofických otázek, které by odvedly pozornost od hlavního tématu. Rozhodl jsem se proto posunout kritiku těchto argumentů do dodatku na konec knihy.

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. Tato definice by měla zodpovědět naši prv-

ní otázku: v čem spočívá přitažlivost kýče. Snad nám též naznačí odpovědi na další otázky: v čem spočívá jeho estetická defektnost, a zdali je jeho přitažlivost vlastností estetickou. Ucelenější odpovědi na tyto otázky si 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: náš přítel je dovedný malíř a má z nějakého důvodu namalovat kýč. Nikdy však kýč neviděl, neví, co slovo „kýč" znamená, a žádá nás o radu. Otázka zní: lze formulovat instrukce, jejichž důsledné provedení by přivedlo na svět komerčně úspěšný 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 je daleko lepším kandidátem než obraz abstraktní. O abstraktním díle málokdy řekneme, že je to kýč.

Další otázkou je, zdali 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. V kýčových obrazech figurují často štěňátka, koťátka, matky s děťátky, dlouhonohé dívky se svůdnýma 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, smutní klauni, 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 nabita emocemi, které vyvolají automatickou citovou odezvu. Témata, která jsou typickým kýčem zobrazována, jsou 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, vezmeme si obyčejné předměty z každodenního života, které žádný citový náboj nemají: například obyčejnou 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. Vezmeme naopak téma, které vyvolává okamžitou emociální odezvu – chundelaté koťátko s mašličkou. Za předpokladu určité minimální technické dovednosti nejenže není těžké koťátko zkýčovat, zde je naopak třeba značného důvtipu k tomu, abychom se 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.[40] Našemu malíři bychom tudíž měli poradit, aby si vybral téma se silným emocionálním nábojem, vyvolávajícím 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. Vezmeme například téma plačícího chlapečka. Náš malíř by si měl vybrat dítě roztomilé. Pláč dítěte by neměl být hysterický, spíše takové tiché pobrekávání – 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 zdrobnělina. Štěňátka působí lépe než psi, kořátka 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 tím samým 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."[41]

Kýč se nesnaží vyvolat nové potřeby, vzbuzovat nová očekávání. Jeho cílem je uspokojit ty, které máme všichni. Kýč neapeluje na individualitu, je živen univerzálními obrazy, jejichž emocionální náboj nalézá odezvu u nás všech. Protože se kýč 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, nacionální, internacionální."[42]

Podle tematiky můžeme tudíž rozlišit různé druhy kýče s různými stupni univerzálnosti. Katolický kýč plastických jezulátek, patetických panenek Marií a Ježíšků 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 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 specifičtější je nacionalistický kýč využívající sentimentů spojených s národními symboly a vůdci (Mao-Ce-Tung v čele velkého pochodu, Lenin řečnící k pracujícímu lidu, dobrácký Hitler s dítětem v náručí). Mobilizace a manipulace mas diktátory jako Stalin, Hitler, Juan a Evita Peronovi nebo Saddám Husain bylo a je do značné míry dosahováno právě prostřednictvím kýče. 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 naše 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. Naše první podmínka však *sama o sobě* plnou odpověď nedává. Na něco jsme zapomněli; či spíše, učinili jsme implicitním předpoklad, který je třeba, přes jeho samozřejmost, rozvést. Pozitivní odezva na zobrazené téma nezávisí jen na tom, *co* je na obrazu zobrazeno, ale též na tom, *jak* je proveden. 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 vždy tuto podmínku splňuje. U kýčových 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, ve kterém by bylo ztěží poznat, co 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 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".[43] 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 způsobem, kterým se Marcel Duchamp zhostil provedení svého *Aktu sestupujícího po schodišti* 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 nutně být 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 ukázal, že přesvědčivost zobrazení má s reprodukováním skutečnosti pramálo společného.[44] Neméně věhlasný americký filosof Nelson Goodman dále ukazoval, 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.[45] Ne-

P. Picasso, Portrét Ambroise Vollarda

budeme 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, které roní, jsou většinou třikrát až pětkrát větší než slzy, které kdy ve skutečnosti uvidíte. 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*."[46] V tomto 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",[47] 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 „kopírováním přírody", ale v konformitě s těmi nejzažitějšími zobrazovacími konvencemi doby. Jakýkoli odklon od těchto konvencí je pro kýč nežádoucí. Mohl by totiž klást na recipienta zbytečné nároky. Dešifrování obrazu 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.[48]

Okamžitá identifikovatelnost tématu kýče je tedy dosažena ustálenými zobrazovacími konvencemi doby. Přijetí těchto konvencí však zpravidla nepřispívá k umělec-

ké zajímavosti díla. Originalita a umělecká inovace, které jsou všeobecně považovány za pozitivní prvky uměleckých děl, jsou často dosazeny právě na úkor konformity s ustálenými reprezentačními konvencemi. Ty ponechávají určitý prostor pro uměleckou tvořivost. Prostor je však často tak saturován, že umělci cítí potřebu rozšířit jeho hranice, anebo je zcela ignorovat. Tak vznikají nové umělecké směry, které se zpravidla z počátku setkávají s nepochopením.[49] 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."[50]

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 nepřípustnost principu jejich zobrazení. V sedmdesátých letech devatenáctého století byla díla impresionistů skutečně považována za „nerealistická", „nepřirozená", „nesprávná", za nepřípustný 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 *přijetím* ustálených zobrazovacích konvencí doby. Bylo to však pravě *odmítnutí* těchto konvencí, co impresionistům zajistilo jejich místo v dějinách umění. Podmínka okamžité identifikovatelnosti tématu je tudíž 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 jen potom, co 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 tudíž 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 naši druhou podmínku kýče:

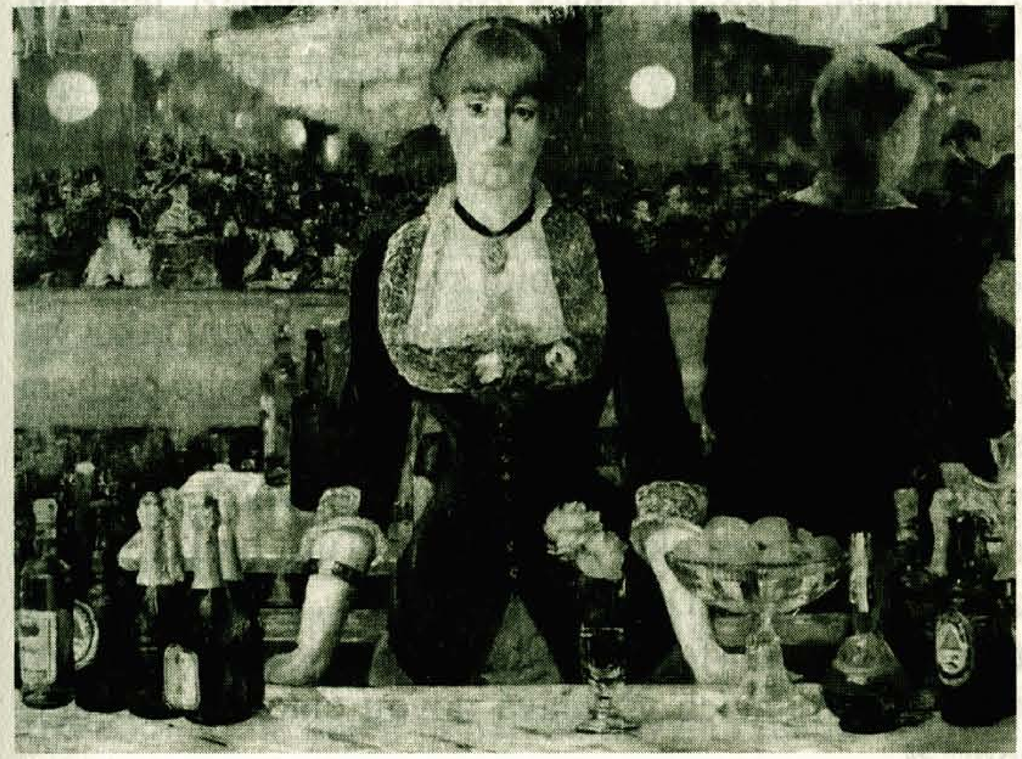
Téma zobrazené kýčem musí být okamžitě identifikovatelné.

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 tyto dvě podmínky splňují též. 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 i způsobit, že budeme okolní svět vnímat jako krásnější. Hodnota Manetova díla spočívá tedy v určité konzervaci prožitku okolního světa... a v jeho zintenzivnění.“ [51]



E. Manet, Bar ve Foile – Bergère

Měli bychom si všimnout, že půvab tohoto obrazu neparazituje (jako tomu bývá u kýče) na půvabu zobrazené servírky. Manetův obraz krásu sám vytváří. Jeho námět, jak říká Ackereman, je předkládán způsobem, který je našemu prožitku nadřazený. Ackerman upozorňuje na to, že 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, že výsledný obraz evokuje cosi, čeho bychom si nevšimli, cosi, co jsme předtím nepocifovali. Akcentováním jeho jedinečných a často přehlížených rysů nám odhaluje nové aspekty skutečnosti. Tuto funkci umění zdůraznil již John Dewey, když napsal: „umění není skutečnost, ale transformace skutečnosti, která v nově vytvořených relacích vyvolává novou emocionální odezvu".[52]

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 obrazů. 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 význačného umělce," říká Nelson Goodman, „svět, do kterého vcházíme, není totožný se světem, z něhož jsme přišli; vidíme všechno jinak: prizmatem umělcova díla".[53] Obohacení a transformace asociací lze dosáhnout různými způsoby. Surrealismus například využívá napětí mezi zobrazenými předměty, 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 a 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".[54] Oscar Wilde též jednou řekl, že v Londýně nebyla mlha, dokud ji Whistler nenamaloval.[55] 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".[56]

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, všímat si rozdílů a dělat spojení, která jsme dříve nedělali, vidět věci v nových vztazích".[57]

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 naší smyslovou zkušenost světa zintenzivňuje, kýč ji uspává.

Našemu hypotetickému malíři bychom tudíž měli poradit, aby usiloval o stereotyp. Daný námět by měl zobrazit tím nejstandartnějším a nejschematičtějším způsobem, který odhlíží od jakýchkoli individualizujících aspektů. Obraz by měl být naprosto explicitní a „jedno-

rozměrný". Žádné nejasnosti či dvojsmyslnosti; žádné skryté významy. Obraz musí mít jen jednu interpretaci, kterou divákům vnutí. To, co v kýčovém obraze vidíme na první pohled, je vše, co v něm 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 pro kýč platit následující 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 nyní, co bylo na předchozích stránkách řečeno, do třetí podmínky kýče.

Kýč substantivně neobohacuje asociace spojené se zobrazeným tématem.

Závěrečné poznámky

Spojíme-li podmínky, které byly v předchozích kapitolách navrženy, dostaneme následující definici obrazového kýče:

1) Kýč zobrazuje objekty nebo témata, které jsou všeobecně považovány za krásné anebo které mají jasný emocionální náboj.
2) Tyto objekty a témata musejí 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 podmínky omezují jeho stylistické vlastnosti a způsob provedení. Každá z těchto podmínek je podmínkou nutnou: pokud náš malíř nesplní kteroukoli z nich, nepovede se mu kýč. Dohromady jsou tyto podmínky postačující: splní-li náš malíř všechny, vytvoří kýč.

Zvažme nyní dvě pravděpodobné námitky. Lze namítnout, že každá definice, formulovaná pomocí nutných a postačujících podmínek, bude příliš 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 okrajových a sporných případů. Za druhé, i v oblasti zcela jasných kýčů jsou některá „díla" kýčovitější než jiná. Čistě vymezující 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 a hraničních 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 jasné, 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 tudíž 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 formulována pomocí nutných a postačujících podmínek je příliš rigidní na to, aby adekvátně charakteri-

zovala 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 tamnější, se mohou též značně lišit. Není to dostatečným důvodem k odmítnutí modelu nutných a postačujících definujících podmínek?

Odpověď zní: 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 našich třech podmínkách obsaženy.

Podívejme se na první podmínku, týkající se emocionálního náboje zobrazeného tématu. Zdali 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. V západní civilizaci bude tudíž považován za typický kýč. U Beduinů, kde je podmínkou pojetí ženské krásy určitá (pro náš vkus dosti substantivní) tělnatost, však tento obrázek žádoucí emocionální efekt nevyvolá. Vezmeme si ještě jeden příklad: typický izraelský kýč, zobrazující chasidské Židy oděné v kaftanech, tančící 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 provedeni identifikovatelnost ztěžují. Negativní reakce na první impresionistické výstavy poukazují na to, že v šedesátých a sedm-

Dáma hrající na housle

desátých 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 nepřirozený či nerealistický. Ani z naší obnažené houslistky by proto asi nevykvetl přesvědčivý kýč, pokud by byla provedena v kubistickém analytickém pojetí.

Třetí podmínka je také kontextuálně podmíněna. Zdali obraz obohatí naše asociace vztahující se k zobrazenému tématu, zdali nám o něm ‚řekne' něco nového, závisí na tom, co o něm víme.[58]

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, spolu s tím, v čem jejich neshody spočívají.

Navrhovaná definice je definicí vymezující; jejím cílem je zodpovědět otázku, které objekty spadají do kategorie zvané kýč. Právě tak jako definice zlata (daná jeho 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, že jako takový krásu nevytváří. Jeho líbivost není způsobena jeho estetickými kvalitami, ale jeho emocionální či sentimentální vlezlostí. Seriózní umělci se dnes

zpravidla vyhýbají citově 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 daného jevu, která bude provedena až v následující části této studie.

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, nebo, 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 otázce estetické defektnosti kýče. Jak totiž brzy uvidíme, určit v čem tato estetická defektnost spočívá, 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 srovnatelná s nedostatky průměrných a podprůměrných děl, nebo je tato defektnost *kvalitativně* jiná?

Často slýcháme, že si kýč činí neoprávněný nárok na status umění. Nicméně se mu to daří. Lidé si nekupují kýč proto, že chtějí vlastnit kýč. Chtějí mít umění. (Většinu lidí by asi urazilo, kdybyste jim řekli, že jim na stěnách pokojů visí kýč.) Často též slýcháme, že kýč je záludným nepřítelem umění, který je jako umění kamuflován. Na tuto klamnou povahu kýče poukazuje několik autorů. Gillo Dorfles například říká, že „kýč má vnější charakteristiky umění, ve skutečnosti je však falzifikací umění".[1] Matei Calinescu upozorňuje, že „samotný po-

jem kýč je bytostně spojen s pojmy imitace, padělku, podvrhu a s tím, čemu říkáme estetika klamu a sebeklamu". Říká, že „kýč může být definován jako *specificky estetická forma lži*".[2] 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."[3]

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 zodpovědět, v čem spočívá jeho defektnost. Odpověď na tuto otázku nám též pomůže vysvětlit 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. Pokusím 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 kýčovité obrazy jsou esteticky defektní. Co tím však míníme? Že jsou špatně namalovány? V určitém slova smyslu to asi musí být pravda; neboť je-li kýč špatný, a je-li to nějaký druh malby, pak nutně 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 kýčů 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, měli bychom si nejprve 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? Je pravda, že výrazy jako „jemné a subtilně sladěné barvy" 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. Sub-

tilně 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 do té či oné míry zastoupeny. Dále musí být standardní, a to v tom smyslu, že 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.* Známý 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 klíčových pojmech.[4] Tato teorie byla nedávno dále propracována dalším, neméně známým americkým estetikem George Dickiem.[5] 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 estetických 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.

Začneme s pojmem 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 míry 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: „je dobře (či špatně) koncipováno, je (či není) formálně perfektní, má (či nemá) vnitřní logiku struktury a stylu".[6] Ve vztahu k malbě nás bude tudíž hlavně zajímat, do jaké míry je kompozice vyvážená, jak jsou barvy sladěny, do jaké míry je forma skloubena s obsahem, jak jsou zharmonizovány proporce, atd.

Nedostatky v 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 kýčovité 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 zavrhujeme. Odpověď je negativní. Obrázky slzících chlapečků, troubících jelenů či chundelatých koťátek zpravidla nejsou nekoherentní, kompozičně rozhárané či jednoznačně disharmonické. Typický kýč nás též nepraští do očí svou nesladěností barev. Nelze samozřejmě říci, že by kýč v dimenzi jednoty exceloval. Právě tak by však bylo nesprávné tvrdit, že je úplnou mazanicí.

Zastánce kýče by dokonce mohl docela dobře tvrdit, že typický kýč je často jednotnější či sjednocenější než některá slavná díla moderního umění. Mohl by například poukázat na známý Picassův obraz *Les Demoiselles d'Avignon.* 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 dosazení efektu, a gestikulace postav je přemrštěná."[7]

Chcete namítnout, že jde o výstřední kritiku? Pozor! Známý odborník na kubismus John Golding (jakož i mnoho dalších autorů) nedospívají k závěrům odlišným:

> „Jde o dílo s mnohými nedostatky. Začneme tím, že je zde jasná stylová nesladěnost. I zběžný pohled odhalí, že Picasso v průběhu práce několikrát změnil svou koncepci. Vždyť i on sám považoval dílo za nedokončené."[8]

„Je možno ukázat," mohl by se zeptat zastánce kýče, „že *typický* kýčovitý obrázek trpí takovýmito 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? I tento pojem není ani Beardsleym ani Dickiem jasně 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)".[9] Otázka zní: Můžeme diskvalifikovat kýč na základě nedostatku komplexnosti chápaném 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 každou míru nedostatečné komplexnosti, kterou u kýčových obrazů 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 jsme již uvedli, Beardsley své tři klíčové pojmy nedefinuje. Zde to představuje určitý problém. Zatímco ve vztahu k jednotě a komplexnosti je naše přirozené chápání těchto pojmů víceméně jasné, o intenzitě to neplatí. Beardsley uvádí velmi málo příkladů děl (*Les Demoiselles d'Avignon* jsou mezi nimi), která podle jeho soudu mají vysokou míru intenzity. Co se týče „faktorů, které mají dopad na míru intenzity (či nedostatku intenzity) 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".[10]

Tento výčet je poněkud problematický, zvláště co se delikátnosti, krásy a ošklivosti týče. Domnívám se, že by tyto vlastnosti měly být zahrnuty spíše pod kategorií 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 oplývají delikátností. Co se pojmu ošklivosti týče, řekl bych, že jej lze lépe ana-

lyzovat v rovině špatných proporcí, disharmonie, strukturálních a stylových nedostatků, tj. jako nedostatek jednoty, spíše než jako nedostatek intenzity.[11]

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 též 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 požívá značnou míru intenzity a jeho emocionální účinek není zdaleka zanedbatelný. Možná, že toto je právě ten 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 nám ukázat, v čem estetická špatnost kýče spočívá, ani čím se kýč liší od jiných, ne příliš povedených děl. Stojíme tudíž před následujícím dilematem. Buďto 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 příčí našemu jazykovému citu. Navíc v situaci, v níž se nacházíme, bychom nemohli vysvětlit, proč je kýč horší než mistrovské dílo moderního umění! Druhá možnost není o nic 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 dodnes. Ztěží 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. Budeme muset podrobit pojmy jednoty, komplexnosti a intenzity hlubší analýze, abychom poznali, jak tyto pojmy reflektují estetickou kvalitu. Ještě předtím, než k této analýze přistoupíme, musíme však přezkoumat jeden ze základních předpokladů klasické estetiky týkající se hodnocení umění. Je to právě tento předpoklad, který nás přivedl k onomu skandálnímu závěru, že typický kýč by mohl být lepší než jedno z nejvíce uznávaných děl Pabla Picassa. Jde o všeobecně přijímaný předpoklad, který najdeme v implicitní či explicitní formě v převážné většině klasických i současných estetických a filosofických prací, podle kterého spočívá hodnota uměleckého díla v jeho hodnotě estetické. Nejen Beardsley a Dickie, ale téměř všichni současní filosofové umění[12] 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 téze, 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 být z estetického hlediska výborné, zní asi poněkud paradoxně, provokativně či alespoň trochu neortodoxně. Pokusím se nicméně prokázat, že na tomto tvrzení není nic podivného. Ukáži též, že tento názor je nejen *de facto* přijímán historiky i kritiky umění, ale že též souhlasí 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 nesouvisejí. Analýza tohoto závěru nám pomůže explikovat náš intuitivní přístup k uměleckému dílu, jakož i vysvětlit některé soudy odborníků, které bychom jinak museli považovat za rozporné. 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 *Les Demoiselles d'Avignon*, o kterých jsem se již krátce 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 *Les Demoiselles d'Avignon* 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 ne-

P. Picasso, Slečny z Avignonu

stál v popředí. Je nyní ve sbírce new-yorského Muzea moderního umění a jeho finanční hodnotu snad ani nelze vyčíslit. Proto nás možná překvapí, že když v roce 1907 Picasso tento obraz namaloval, nebyl přijat s velkým nadšením. Picasso sám s ním nebyl úplně spokojen a jeho přátelům (převážně umělcům, které lze sotva obvinit, že měli špatný vkus) se líbil ještě míň. Od Fernanda Olivier a se můžeme dozvědět, že „když Braque poprvé uviděl *Demoiselles d'Avignon,* vypadal dosti vyděšeně".[13] John Golding píše, že „když Picasso *Demoiselles d'Avignon* domaloval, přátelé, kterým je ukázal, byli zklamáni".[14] „Nebyli vůbec schopni pochopit, o co jde: jejich reakcí byl šok, pobouření, lítost, zklamání a nervózní rozpačitý smích," říká Patric O'Brian;[15] a Gertruda Steinová píše, že ruský sběratel „Čukin, který tolik Picassovy malby obdivoval... řekl téměř v slzách: jaká to ztráta pro francouzské malířství!".[16] Názory Picassových přátel na toto dílo popisuje též Ronald 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."[17]

Od Ronalda Penrose se dále dovídáme, že umělečtí kritici byli zklamáni neméně: „Když se Apollinaire přišel podívat na *Demoiselles d'Avignon,* vzal sebou kritika Felixe Fenona, který byl znám objevováním mladých talentů. Jediné 'povzbuzení', které však mohl Picassovi nabídnout, byla rada, aby se nadále věnoval výhradně kari-

katuře".[18] Zamítnutí *Demoiselles* bylo naprosto 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? Vezmeme například Johna Goldinga:

> „V *Demoiselles d'Avignon* 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."[19]

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

> „*Les Demoiselles d'Avignon,* tento velkolepý obraz, který byl tolikrát popisován a interpretován, má základní důležitost v tom smyslu, že jde o konkrétní výsledek originální vize..."[20]

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

Jak lze však sloučit tak rozporná hodnocení?[24] Co můžeme říci o rozporu mezi chválou a obdivem na jedné straně a zdrcující kritikou na straně druhé, které nalézáme i u těch samých autorů? Prokázali jsme výše uvede-

nými citáty, že si jejich autoři protiřečí? 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. Všimneme 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 uměleckohistorickém 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 historickoumělecká. Tím druhým budeme rozumět to, co bývá běžně označováno za *hodnotu estetickou*. Můžeme říci, že výše citovaní autoři považují *Demoiselles* za mistrovské dílo ne díky jeho estetickým kvalitám, ale navzdory jeho estetickým nedostatkům. Zatímco *estetická hodnota* tohoto díla nedosahuje obvyklého Picassova standardu (připomeňme si znovu, že je považoval za nedokončené), 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."[25]

4.
Umělecká a estetická hodnota

Příklad Picassových *Demoiselles* nám ukázal nutnost rozlišit mezi uměleckou a estetickou hodnotou. Zpochybnil též předpoklad, že hodnota uměleckého díla spočívá 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.[26] 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.*[27]

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

Z našeho pojetí umělecké hodnoty vyplývá, že ji nelze posuzovat pouze na základě vizuálního zkoumání obrazu samotného. Ani ten nejdůkladnější vizuální průzkum nám totiž neodhalí, zdali 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 též vyplývá, že může být spolehlivě posouzena pouze s určitým odstupem času. Abychom mohli ocenit přínos dané inovace, musíme vědět, jak byla dále využita. To neznamená, 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 uměleckému zpracování. Jeho přínos pro umělecký svět může pochopit i před tím, než se na umělecké scéně jeho vliv skutečně projeví. I v tomto případě půjde však o to, čemu Angličané říkají „educated guess".[28] 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 možností 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 *Demoiselles*, 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 jakékoli další pokusy 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 příštích 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 koncepcím současné estetiky.[29]

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, že inovace modelování tvaru a pojetí funkce světla a stínu byly 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 téměř 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. Zdali je tato kombinace nejšťastnější, nám také s konečnou platností poví až historie.

Ať již je tomu jakkoli, určitá minimální míra každé z obou hodnot bude zřejmě nezbytná, aby bylo dílo obecně považováno za dílo umělecké. Důvodem toho, že mno-

zí mají pochybnosti o uměleckém statutu některých produktů tzv. konceptuálního umění, může být právě to, že postrádají estetickou dimenzi. To, že falzifikáty a duplikáty nejsou všeobecně považovány za umělecká díla, může být naopak tím, že postrádají hodnotu uměleckou (i když je jejich estetická hodnota s originálem souměřitelná).[30]

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 (jakou byl třeba kubismus) mohou ovlivnit naše estetické cítění, právě tak, jako mohou estetická kritéria často hrát rozhodující roli při posuzování hodnoty umělecké.[31]

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 této otázky. Komplexní zodpovězení její druhé části si vyžádá podrobnější analýzu pojmu estetické hodnoty, ke které přikročíme v kapitole šesté.

Z 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 neznamená 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 jej zařadil do své *Stručné historie moderního malířství*.[32] 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. Nejen, že nepřináší žádné inovace stylistické, neinspiruje ani jakýmkoli jiným způsobem.

To, že kýč postrádá hodnotu uměleckou, však nemůže být jediným důvodem pro jeho zavržení. Utrillův příklad nám sloužil k ilustraci toho, 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, které 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".[33] 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 ukazují, 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.

Předtím než 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 mysli mám takzvaný akademismus či umění akademické.[34] Známý americký kulturolog Clement Greenberg se jednou vyjádřil, že „všechen kýč je evidentně akademický, a vše, co je akademické, je kýč".[35] 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 okamžité 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*.[36]

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."[37] 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 partiotismus, blíží se kýči více, než když představují všední motivy z každodenního života. Ale v případě, že téma obsahuje patos a silný emocionální náboj, nemusí ještě jít o jasný 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 Waterhousův. Důvod je prostý. Waterhousova 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 andílci, kteří ji obletují. Stěží viditelné stíny nepřidávají Venuši na plastičnosti. Její teplo, 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."[38]

Člověk má skutečně pocit, že mnoho ze specifických rysů obrazu (např. seskupení andělíčků, způsob zpracování moře a oblohy) by mohly být mnoha způsoby 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 nezvládnutá. Přesto bych ani výše uvedené Cabanelovo dílo nenazval prostě kýčem,

A. Cabanel, Zrození Venuše

J. W. Waterhouse, Dáma ze Shallot

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 jasný 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 však je zde 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 tato díla by neměla valnou uměleckou hodnotu, kdyby byla namalována dnes, ve své době byla uměleckým přínosem. Platí to, myslím, i o takových obrazech, které se nám dnes jeví jako rutinně namalované a podobné mnoha jiným. Tam, kde dnes vidíme z 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 ani neuvědomovali) teprve vytvářel. Lze tedy říci, že i obrazy, které nebyly revoluční a nepřinášely žádné radikální změny, měly přesto 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 tolik miloval Adolf Hitler, nebo ten typ umění, ke kterému nabádal a které také obdivoval Nikita Chruščov.

6.
Logická struktura estetických soudů

Dospěli jsme k závěru, že nedostatek umělecké hodnoty není sám o sobě postačujícím důvodem k diskvalifikaci kýče. Abychom ukázali, že kýč jen předstírá, že si na umění pouze hraje, musíme prokázat, že postrádá i hodnotu estetickou. Nejde však jen o to ukázat, 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 ukázat 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*, 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 odkrýt jejich skrytou logickou strukturu a odhalit vnitřní vaz-

by, které mezi nimi existují. Na to, abychom mohli zodpovědět otázky typu: za jakých podmínek je jedno dílo více jednotné, komplexní či intenzivní 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 formě algebraického vzorce. To samozřejmě neznamená, že chci předkládat nějaký algoritmus, pomocí kterého bychom mohli numericky známkovat míru jednoty, komplexnosti a intenzity díla. Navrhnu 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.[39] Účelem tohoto modelu je objasnit základní logickou strukturu těchto tří klíčových pojmů, abychom si mohli ujasnit, jakým způsobem reflektují naše estetické preference. S pomocí tohoto modelu též uvidíme, proč bylo předcházející hodnocení estetických vlastností kýče nedostatečné, a jak je třeba jej revidovat.

6/1.
Pojem jednoty

... a pak přijde okamžik, kdy všechny komponenty díla jsou navzájem v takovém vztahu a kdy cítím, že nemohu přidat další tah štětce, aniž bych jej musel celé přemalovat.

Henri Matisse

Začneme opět s pojmem jednoty. Co máme na mysli tím, když říkáme, že dílo je dobře sjednoceno? Beardsley používá výrazů jako „dobře zorganizováno", „formálně

perfektní", mající „vnitřní logiku struktury a stylu".[40] Protože pojem jednoty lze stupňovat, zamysleme se nejprve nad jeho krajním případem, nad pojmem perfektně sjednoceného uměleckého díla. Co to znamená, že dílo je absolutně sjednocené, či „formálně perfektní"? Znamená 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 (alespoň z tohoto hlediska) dále vylepšit. Jakákoli změna či alterace, která by byla vylepšením, by totiž sama o sobě nepřímo poukazovala na předchozí nedostatek; dílo by tudíž nebylo perfektní. Absolutně vyvážené umělecké dílo nemůže tedy být dále vylepšeno, může však být snadno poškozeno. Lze tedy říci, že takové dílo nedovoluje žádný odklon od jeho konkrétních forem. Úprava, která by byla ku prospěchu, by, jak jsem již uvedl, *ipso facto* poukazovala na nedostatek.

Perfektně sjednocené dílo je tedy takové, které lze pouze pokazit, ale nikoli vylepšit úpravami či alteracemi jeho konstitutivních prvků. Opačný hraniční případ – absolutně nesjednocené (absolutně příšerné) dílo – bude naopak takové, které bude možno alteracemi pouze vylepšit, nikoli však již dále poškodit. Tyto dva (hypotetické) krajní případy nemají asi své skutečně existující příklady. V rozpětí mezi těmito dvěma extrémy si však můžeme představit kontinuum, do kterého lze promítnout skutečná, existující umělecká díla. Dobře sjednocená díla budou relativně blízko krajnímu případu perfektní jednoty, špatně sjednocená díla naopak budou blíže jeho protikladu. Jinými slovy: čím sjednocenější dílo, tím bude obtížnější jej dále vylepšit a snadnější jej poškodit. A naopak: čím hůře je dílo sjednoceno, tím snadnější bude jej vylepšit a obtížnější jej dále poškodit.[41]

To, že umělecká díla mohou být úpravami či alteracemi vylepšena nebo poškozena, je zcela zřejmé. Některé úpravy však mohou být takové, že dílo ani nezlepší ani nepoškodí – budou z estetického hlediska neutrální. Kdy-

bychom například převedli skladbu *Kočka leze dírou, pes oknem...* z C-dur do F-dur, na její estetické kvality (ať už jsou jakékoli) by tato transpozice pravděpodobně neměla vliv. Je důležité si uvědomit, že je nemyslitelné, aby všechny možné úpravy a alterace byly z estetického hlediska neutrální. Kdyby totiž žádná alterace dílo ani nezkvalitnila ani nepoškodila, museli bychom konstatovat, že ‚dílo' není esteticky funkční – t.j., že se k němu nevztahujeme jako k dílu uměleckému.

Až potud jsme se zabývali otázkou *sémantickou*: co *míníme* tím, když říkáme, že dílo je dobře sjednoceno. Přistupme nyní k otázce noetické: jak můžeme *určit*, že dílo je dobře sjednoceno. Jak můžeme zdůvodnit či podpořit 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 technikou, 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".[42] Protože specifické konstitutivní elementy různých děl jsou, samozřejmě, (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 tvrzení typu: element E díla D je (není) na svém místě, přesně tam kde by měl být? Navrhuji, že soudy tohoto typu lze potvrdit či zpochybnit srovnáním D s jeho vlastními verzemi, tj. s těmi verzemi, které se od D liší pouze

v aspektu E. Najdeme-li alternativu či verzi D', která se ve srovnání s D jeví jasně jako lepší, znamená to, že E není na svém místě (přesně tam a tak, jak by měl být). Pokud však zjistíme, že všechny alternativy k danému D jsou esteticky podřadné, budeme vědět, že E je se zbývajícím celkem dobře skloubeno.[43] 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 D 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.[44] Předesílám, že přestože tyto termíny zde budou 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 závisí na vnitřní logice díla. Lze říci, že každé dílo samo určuje či naznačuje škálu svých vlastních 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 jiného pouze tehdy, pokud můžeme v obou jasně rozeznat stejný základní percepční *Gestalt*. Můžeme též říci, že 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 daného díla 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 teoretizující filosof. Alternativy či verze lze zhruba rozdělit do dvou skupin: 1) ty, které vzniknou z úprav či lokálních změn, při kterých podstatná část konstitutivních elementů díla zůstává nezměněna, 2) ty, které vzniknou z celkové transformace díla, která může změnit všechny jeho konstitutivní elementy, zachová však jejich vzájemné a strukturální vlastnosti. Revize hudební pasáže, literární úprava, oprava kresby či retuš fotografie, jsou příklady prvního typu alterace. 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 hraniční případy 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 rámec již přesáhly.

Nyní zpět k pojmu jednoty. Všimli jsme si již, že čím lépe je dílo sjednoceno, tím obtížnější je jej vylepšit alteracemi jeho konstitutivních prvků, a snazší takto poškodit. Zkusme nyní tento závěr vyjádřit ekonomičtějším způsobem. Předpokládejme, že každé umělecké dílo [D] má nějaké své určité množství možných alternativ (n), že každé D může být upraveno n různými způsoby. Každá z alterací daného díla nutně spadá do jedné z následujících kategorií: Alterace buď:

A: D esteticky poškodí, nebo
B: D esteticky zkvalitní, nebo
C: D esteticky nezasáhne.

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

Domnívám se, že toto vysvětlení 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 vztazích a proporcích, že nelze bez újmy nic přidat, ubrat či upravit."[48]

6/2.
Komplexnost a estetická intenzita

Vztah $(a-b)$ zde navrhuji jako vysvětlení pojmu jednoty, nikoli však jako vztah reflektující celkovou míru estetické hodnoty. Míra jednoty 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

umělecké 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 bez setření jeho základního percepčního *Gestaltu*. Čím komplexnější je dílo, tím větší je počet možností, jak jej upravit. Pro ilustraci srovnejme 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 nemohly by tudíž 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 tudíž 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:

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

Přistupme na závěr k pojmu intenzity. Intenzivní díla jsou zpravidla velmi expresivní. Jsou též zpravidla 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 zaměnitelené 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:

$$\frac{a+b}{c}$$

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.[49]

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

$$H_{(D)} = (a-b).(a+b+c).\frac{a+b}{c}$$

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 rozvádět předpoklady, na kterých je tento model založen,[51] ani důsledky, které z něj vyplývají. (Pokusil jsem se je vysvětlit jinde.[52])

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 nyní lépe pochopit jeho specifický charakter a zodpovědět zbývající otázky 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, jakož 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 musejí 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 vymezujícím 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 specifickou barevnost takovéhoto 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.) Upozorňuji jen, 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 ja-

ko kýč. Důležité je si též všimnout, že alterace a úpravy typu, o kterém zde mluvíme, by měly estetický dopad nejen na špičková umělecká díla (která by jimi byla poškozena), ale i na díla průměrná a podprůměrná (která by jimi mohla být též 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 v oblasti 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 mírou komplexnosti, lze nalézt renomovaná díla s mírou komplexnosti ještě nižší. Je nyní nutné i tyto intuitivní závěry revidovat? Pokud by to nutné nebylo, mohli bychom ještě „zachránit" kýč s 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 pojímání 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 však 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.[53] 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 nesetkáváme. 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.

I pokud v běžné praxi kýč 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.[54] 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 takové změny být považovány za alterace v tom 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.

Nevyplývá však z faktu, že je velmi obtížné vylepšit kýč, závěr, že kýč má vysokou míru jednoty? Vtip je v tom, že právě tak, jako je těžké představit si úpravy, které by kýč markantně zkvalitnily, tak je i těžké představit si alterace, které by jej výrazně poškodily. Můžeme si samozřejmě snadno představit, jak bychom mohli kýč poškodit. Představme si například, že 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 stát monstrózní). Okamžitá identifikovatelnost by též byla postižena (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 v tom smyslu, 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.[55] Z toho nic pozitivního o jeho estetické hodnotě nevyplývá, neboť tato podivuhodná odolnost, jak vůči poškození, tak vůči zkvalitnění, je právě to, čím se kýč markantně liší jak od uměleckých úspěchů, tak 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.* Nejen že typický kýč připouští více úprav typu *C* než jakékoli umělecké dílo, zdá se, že připouští *pouze* tyto esteticky neutrální úpravy. Jak jsme však již viděli, pokud úpravy dílo ani nepoškozují ani nezkvalitňují, nesplňuje podmínky estetické funkce a nemůže tudíž být považováno za umělecké dílo. Kýč proto není pokračováním průměrného či podprůměrného umění. Nelze jej považovat za dílo, které je jen jaksi horší než jiná díla. Musí být chápán jako zcela odlišný fenomén, jako kategorie *sui generis.* Ke 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."[56]

*

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 či 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. Případ, kdy všechny možné alterace jsou typu C,[57] je tedy hraničním případem „ideálního" nebo „čistého" kýče. Typické kýčovité obrázky, jakými jsme se zde převážně zabývali, se tomuto hraničnímu 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* a 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 daleko 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 na *jeho* specifických estetických vlastnostech, nýbrž na jeho *referentu*. 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. její sémantický dopad, je v podstatě stejný.

Nyní též můžeme vidět pod jiným zorným úhlem náš předchozí 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, hraničícím 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.[58] 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 konstitu-

tivních 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. Jak jsme již viděli, 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 samotného, ale na jeho referenciální denotativní funkci, respektive na jeho referentu.

Lépe též nyní porozumíme poznámce Gillo Dorflese, že „kýč má všechny vnější charakteristiky umění, ve skutečnosti je však jeho falzifikací".[59] Tato externí 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 zobrazením v jiném kontextu, o něm říká, že „působí jako náhražka toho, co zobrazuje".[60] 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)".[61] To, jak zdůrazňuje Scruton, je v naprostém protikladu se zájmem o netransparentní, umělecké zobrazení, o kterém říká:

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

To, jak jsme již viděli, neplatí pro kýč. Vyplývá z toho též, 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."[63]

Scrutonovy závěry nás vedou zpět k otázce lživého charakteru kýče, o kterém jsem se již zmínil v souvislosti s výrokem Matei Calinescua, že „kýč může být definován jako *specificky estetická forma lži*".[64] 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 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 je zaměřená na to, co obraz zobrazuje, a ne na to, jakým způsobem je proveden. 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, zdali 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, zdali díla, která nejsou obecně za kýč považována, nemohou hrát též roli transparentního znaku. Je jistě možné, že se někomu bude líbit Tizianova *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, jakým 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)".[65] 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.[66] 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. Námitka tedy může znít, že pokud není přesně řečeno, co tento základní percepční *Gestalt* obnáší, není možno určit, které změny mají být považovány za alterace, tj. pouhé úpravy daného díla, a které změny by způsobily zásadní změnu 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 naru-

šit 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 shlédnutého díla budeme mít dost dobrou představu, jaké změny budeme za alterace považovat a jaké ne. V případě kýče to platí zvlášť.

Chtěl bych zde opět zdůraznit, že identifikace základního percepčního *Gestaltu* a stanovení či navržení alterací a alternativ nespadá do kompetence filosofa či estetika, ale uměleckého teoretika.[67] Jak jsem již podotkl (v poznámce 51), účelem navrhovaného schématu není poučovat uměleckého teoretika, jak posuzovat umělecké dílo. Jeho účelem je *explikace* či racionální rekonstrukce umělecké kritiky, která by měla *reflektovat* existující preference a estetické soudy, které teoretikové umění v praxi provádějí.

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 zde předpokládané 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. Předpokládám zde, že je-li nám dáno 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 hod-

notné jako *D*".). Estetické soudy hodnotící dílo jako takové mají formu (jednoduché či složené) jednomístné predikace (tj. „*D* je dobré (špatné"), či „*D* má míru estetické hodnoty *m*"). K posouzení alterací a k posouzení 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 posoudit ani hodnotu *D'*, ani *D* o nich samých. Můžeme rozhodnout, zdali je *D'* lepší než *D*, aniž bychom museli znát nebo odhadnout hodnotu *D* nebo *D'*. Estetické soudy týkající se relativních kvalit 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 jej poškodí a které zkvalitní. Můžeme často posoudit se značnou mírou jistoty, 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 intersubjektivity. Navržený model pro explikaci estetických hodnotových soudů by tudíž mohl též sloužit jako model pro estetický výklad. Porovnáváním díla s jeho alternativami by totiž mohl kritik či umělecký teoretik demonstrovat platnost svých závěrů. Mohl by tímto způso-

bem přivést své publikum k tomu, aby v daném díle uviděl 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 namítnout, 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 měly (ať již pozitivní či negativní) na jakékoli umělecké dílo. Tento argument platí bez ohledu na to, zdali je celkový počet alterací nějakým způsobem limitován či zdali mají některé alterace větší estetický dopad než jiné.

Co se týče modelu samotného, potenciálně neohraničený počet možných alterací může být limitován následující úmluvou: 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,[68] tato úmluva efektivně omezuje počet relevantních alterací do zvládnutelných proporcí. Vylučuje též alterace, které mají marginální dopad.

ČÁST TŘETÍ:

KÝČ A UMĚLECKÉ ŽÁNRY

Slovo „kýč" se původně vztahovalo výlučně k malířství. Význam tohoto pojmu se však postupně rozšířil na oblast sochařství, literatury, hudby i architektury, a je dnes běžně užíván ve všech odvětvích umění, i mimo ně. Jazykovým puristům se často takové rozšíření pojmu příčí. Namítají, že například v literatuře či v hudbě 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 jindé. Neexistuje však asi umělecká disciplína, která by před nákazou kýčem byla zcela imunní.

Nechci se zabývat otázkou správnosti jazykových zvyklostí. Ať už to, co je nazýváno kýčem, tak nazýváno být má, můžeme každopádně zvážit, do jaké míry věci takto označované splňují 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 jasné: patří do té kategorie věcí, které mají masový úspěch, přesto jsou však považovány k umění orientovanou elitou společnosti za bezcenné. Jinými slovy, budeme se zabývat těmi populárními díly, která značná část společnosti považuje za umění, ale které

jsou její kultivovanější vrstvou považovány za pouhou náhražku umění.

Budu se v této části zabývat problémy identifikace kýče (či zpřízněných jevů) v oblasti fotografie, literatury, hudby a architektury. Zvážím, do jaké míry jsou tři podmínky kýče, šité na míru kýče malířského a sochařského, aplikovatelné na další umělecké obory, a jak mohou být upraveny, aby nám pomohly identifikovat kýč i mimo oblast výtvarnictví.

Poznámka o fotografii se snaží vysvětlit, 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 pokusím 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 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 závěry této studie.

1.
Poznámka o fotografii

Předpokládáme-li závěr, že sochařský kýč se od obrazového liší pouze svou trojrozměrností a nevyžaduje revizi definice „šité na míru" obrazovou, mohli bychom též předpokládat, že s fotografií, která se od malovaného obrazu liší pouze tím, že je zpravidla přesnější, také žádný problém nevyvstane. 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 vysílal fotoaparát k těmto malířům, 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.

Předpoklad, že s fotografií nebudou žádné zvláštní problémy, se zdá být dále posílen 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.[1]

Abychom vyloučili nerelevantní faktory, předpokládejme, že fotografie a malovaný obraz budou vizuálně nerozlišitelné.[2] 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 různých posluchačů z různých oborů, byly jednoznačné. Převážná většina považovala malovaný obrázek za jasně kýčovitější. Proč? Jeho vizuální efekt byl přece postulován jako totožný. Dají 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.[3]

Představme si další *Gedankenexperiment* : díváme se na trojice „zarámovaných obrázků": v prvním rámu je opět malovaný obraz, ve druhém fotografie. Třetí rám obklopuje okno, kterým vidíme svět (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 v třetím rámu, je kýč. Příroda či skutečnost sama nemůže totiž nikdy být kýčem. Může jím být pouze její *zobrazení*.[4]

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

Filosofové, kteří se podstatou fotografického zobrazení zabývali, si všimli toho, že fotografie představuje velmi zvláštní druh realismu.[5] 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* závislosti výsledného zobrazení na jeho objektu. V eseji nazvaném *Průhledné obrázky: o podstatě fotografického realismu*, píše americký estetik Kendall Walton, že skrze fotografii vidíme svět.[6] Chce ukázat, že fotografie by měla být pojímána jako něco, co náš zrak zostřuje, 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 umožňuje vidět 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 doslovnému smyslu, že skutečně *vidíme* naše zesnulé příbuzné, když se díváme na jejich fotografie."[7]

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 nepřímém přenosu...?"[8]

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

milióny let, říkáme také, že jsme ji *viděli*.[9] V pokračování tohoto argumentu Walton říká:

> „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."[10]

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.[11] 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 jeho 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 vidět 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 důležité to, že vysvětlují zásadní rozdíly mezi fotografickým a nefotografickým zobrazením, bez ohledu na to, jak se sobě mohou vizuálně podobat. Ať už jsou tvrzení, že fotografii nelze vidět jako zobrazení nebo že fotografie je transparentní platné či ne, specifické vlastnosti fotografie, na které tito autoři upozorňují, vysvětlují rozdíly mezi psychologickou reakcí vyvolanou fotografií a nefotografickým zobrazením. 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 ni vyfotografováno, většinou nepleteme. Intimní blízkost ke skutečnosti, která na nás z fotografie čiší, nezávisí na podobnosti,[12] 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 zaranžovaná či zmanipulovaná. Kýčovitost fotografií zpravidla začíná právě tam, kde opouštíme to, čemu v angličtině fotografové říkají „straight photography".[13] 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 před tím, než stiskneme spoušť aparátu. Dalším způsobem, jak dosáhnout kýčového efektu, je fotomontáž, retuš, optické filtry, osvětlení a různé la-

boratorní techniky. Jinými slovy, kýčových efektů lze dosáhnout právě těmi odklony od přímé fotografie, které fotografii dávají její zvláštní intimní a nezprostředkovanou blízkost skutečnosti. Všimněme si též toho, že i v případě kýčovité „manipulované" fotografie bychom pocitovali tuto kýčovitost silněji, kdybychom zjistili, že jde vlastně o fotografii malovaného obrazu.

[Všimněme si též toho, 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 sympóziu *O kýči* pořádaném redakcí časopisu *Salmagundi*,[14] kde se jeho účastníci nemohli dohodnout na typickém příkladu literárního kýče. Když Barry Goldenson navrhl *Moby Dicka* a *Huckleberry Finna*, odpověděl Irwing Howe, že přesně ty pasáže, na které Goldenson v *Huckleberry Finnovi* poukázal, jsou „jedny z nejkrásnějších pasáží v americké literatuře".[15] Susan Sontagová měla za to, že by bylo vhodnější označit některé pasáže *Moby Dicka* prostě za špatné než za kýčovité.[16] Jako další kandidáti byli navrženi mimo jiné i Charles Dickens a Victor Hugo. I tento návrh byl zavržen.

Dostojevského Soňa ze *Zločinu a trestu* 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 romance kýčem, je to, že tak dobře slouží fantaziím mas, resp. splnění těchto fantazií. Špatné umění jich používá znovu a znovu; splňují předpoklady čtenářských mas."[17]

To vše je sice pravda, ale fantazie a splnění fantazie se často objevují i v dobré literatuře. Mějme též na paměti, že ne všechny konvence sentimentální romance 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 marastu a spasená. Její popis vyvolává bezprostřední a okamžitou emocionální reakci čtenáře. (...) Je to kombinace imitace familiárního stereotypu, jednoduchosti postavy a okamžitosti vyvolané reakce, která evokuje kýč i na stránkách nesporně velkolepého románu."[18]

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 kontemplace významu textu. Primárním modem denotace zde není zobrazení, ale verbální popis. Přestože propozicionální a narativní elementy se

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 sympóziu citována, na některé takovéto obecné rysy poukázal. Kýč, podle Kundery, „pramení z kategorického souhlasu s bytím". Přestože se Kundera zajímá hlavně o politické implikace totalitárního kýče, mnoho z toho, co píše, má přímý dopad na literární kýč.

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." Říká, 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".[19] Za všemi Evropskými vírami, náboženskými a politickými, vidí Kundera prvním kapitolu Genesis, „z níž vyplývá, že svět byl stvořen správně, že bytí je dobré a že je tudíž správné se množit".[20] Tuto základní víru nazývá Kundera „*kategorický souhlas s bytím*". Roli dialektické antiteze ohrožující její platnost, svěřuje Kundera hovnu:

> „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. Chvíle 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."[21]

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 směruje 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".[22] 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 sofistikovanou, 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 kýče 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 řídících principů jsou všechny otázky a pochybnosti předem zodpovězeny. Jak říká Saul Friedlander: „Kýč nekončí otázkou. Končí prohlášením".[23] Kýč je proto neslučitelný i s tou nejjemnější formou pochybnosti, tj. s ironií. Míní 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 slibujícího božskou spravedlnost. Marxův výrok, že náboženství je opium lidu 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 kýčovité, 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 svým literárním nedostatkům či možná právě kvůli nim.

Můžeme začít s romantickými melodramatickými románky 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.

Moderní verze literárního kýče, reprezentovaná supermarketovým románem, je daleko sofistikovanější, a nelze ji snadno tematicky charakterizovat. Moderní literární kýč se často stává bestsellerem, a čtou ho i inteligentní čtenáři. Lze uvést jména jako Georgette Heyer, Harold Robins, Jackie Collins 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 zpravidla 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 města. 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. Kýčovitý román je zpravidla vyprávěn ve třetí osobě. Vyvíjí se od zlého k dobrému či od horšího k lepšímu. Je zde vždy více přímého popisu než exprese. Dialogy a monology nejsou stěžejní, obraz, který si o postavách uděláme, je zpravidla zprostředkovaný.

To vše je v souladu s našimi třemi podmínkami. 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 nereflektivní emocionální odezvu. Je podřízen morálním standardům a společenským ideálům dané doby. Stejně jako vizuální kýč zpravidla zobrazuje to, co je všeobecně považováno za krásné, typický kýčový román popisuje to, co je všeobecně považováno za dobré, morální či správné v daném společenskohistorickém *milieu*.

Co se druhé podmínky týče, jejím literárním analogem 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, literární kýč je 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 a lidského predikamentu. Na rozdíl od skutečné literatury kýč nezintenzivňuje naši senzibilitu, ani nám nepomáhá dělat jemnější rozlišení. Jak říká Robert Nozick, „kýč často stojí v cestě skutečným emocím. (...) poskytuje pouze náhražku emocí, která skutečně emoce rozmělňuje a snižuje naši kapacitu jejich procítění".[24]

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. Stejně 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. Co se jednoty týče, literární kýč (právě tak jako kýč vizuální) není v této rovině drasticky defektní. Kýčovitý román nebývá zpravidla nekoherentní, nevyvážený či nesourodý. Jednoty literárního kýče je však dosaženo na úkor jeho komplexnosti. Co se týče intenzity (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.[25] To by nás nemělo překvapit. Co vlastně míníme tím, když říkáme, že dílo je stylisticky perfektně sladěné či vybroušené? Míníme tím, že může být parafrází pouze poškozeno, ne však vylepšeno. Kdyby parafráze původní text vylepšila, poukazovala by *ipso facto* na nějaký jeho stylistický nedostatek.

Jak si asi již čtenář všiml, 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.[26] Parafráze kýčovitých textů jejich dopad totiž příliš nemění. Platí to i o parafrázích v rozšířeném slova smyslu. Kýčovité povídky mohou být vyprávěny různými způsoby, i v různém sledu, aniž by se jejich efekt podstatně změnil. Pokud jsou zachovány základní rysy děje, na ostatním už moc nezáleží. To znamená, že efektu literárního kýče je dosaženo tím, co je v něm řečeno, nikoli 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. Došli-li jsme u vizuálního kýče 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, zdali budeme nebo 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.[27]

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."[28]

> „Hudba je obtížný příklad. (...) Je trochu nepřirozené mluvit o kýči v hudbě, vyjma snad hudby populární. V tomto oboru je lehké označit za kýč prostě to, co vyšlo z módy."[29]

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

> „Co třeba Čajkovského *Overtura 1812*, zvláště ty pasáže, ve kterých burácejí kanóny. Zde nelze říci, že je to prostě chyba. Děla jsou integrální součástí koncepce díla; a myslím, že všichni cítíme, že je to jaksi kýč."[30]

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. Naše první podmínka kýče, která zdůrazňuje centrálnost jeho referenciální funkce, nemůže tudíž být splněna, alespoň ne přímo, jak je tomu u kýče vizuálního a literárního. Hudební díla tudíž nemohou parazitovat na emocionálním náboji něčeho externího, 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 je v podstatě nedenotativní, nic neoznačující, však neznamená, že nemůže mít prvky či pasáže, které „popisné" v určitém smyslu jsou. Domnívám se, že právě ty pasáže v Čajkovského *Overtuře*, které lze považovat za kýčovité, jsou ty, v kterých skladatel použil popisných či denotativních prvků: například hudební citát *Marseillaisy*, zvonů moskevských kostelů, salv kanónů a zvuků bitevních trumpet.[31]

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 tento vztah mít k jiným abstraktním dílům. Takové abstraktní dílo pak může parazitovat na vizuálních (či melodických) *Gestaltech* a na principech designu jiných abstraktních děl. V těchto případech lze též 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.[32]

Tato pasáž je zvláště 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, na to, abychom jej nalezli ve vážné hudbě, bychom museli hledat u podřadných skladatelů, jejichž jména jsou dnes již zapomenuta. Proto je tak těžké najít kýč ve vážné hudbě, neboť klasická hudba, kterou známe, přetrvala právě kvůli svým estetickým a uměleckým kvalitám.

Předchozí poznámky můžeme shrnout závěrem, že hudební kýč je možný pouze potud, pokud používá denotativních elementů, nebo pokud parazituje na známých hudebních *Gestaltech*, ze kterých své efekty odvozuje.

Je třeba zdůraznit, že užívání hudebních citátů a jiných prostředků denotujících jiná hudební díla nemusí nutně vyústit v kýč. Hudba Dmitrije Šostakoviče, 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. Vezměme např. jeho *Patnáctou symfonii (opus 141)*, která je takřka celá postavena na citátech. (Od Rossiniho overtury z *Viléma Tella* na jejím začátku až po motiv osudu z Wagnerova cyklu v jejím finále. Jsou zde též citace a „připomínky" Šostakovičových vlastních prací: od známého motivu hrdinství z jeho *Sedmé symfonie* až po často se opakující motto DSCH.) Estetická hodnota *Patnácté symfonie* však neparazituje na tom, čeho dosáhl Rossini, Wagner či Šostakovič v předešlých dílech. Integrace a transformace „citovaných" pasáží je sama o sobě hodnototvorná. Použité pasáže jsou obohaceny o nové významy svou interakcí v novém hudebním kontextu.[33] Podobnou stavbu u kýče nenajdeme. Kýč propůjčené téma pouze sentimentalizuje a zplošňuje.

*

Spojení hudby s architekturou v jedné stati se může zdát na první pohled divné. V mnoha důležitých aspektech se samozřejmě hudba a architektura 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 též pro kýč v architektuře. Stejně jako je možné v některých hudebních dílech najít „popisné" pasáže, i v architektuře lze najít zobrazovací prvky.[34] Tyto prvky mohou být kýčovité. Nedenotativní charakter architektury však vyplývá spíše z tradic a konvencí než z limitací, které jsou architektuře a stavitelství vlastní. I budova jako celek může být denotativní, a architekti této možnosti někdy využívají. To, že jde o výjimku spíše než o pravidlo, možná vysvětluje, proč je architektonický kýč méně frekventovaný než kýč obrazový. Architektonický kýč však nemusí být o nic méně příšerný než jakýkoli jiný. 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 obrazo-

J. Utzon, Opera v Sydney

tvornosti 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, výsledkem bývá kýč. To můžeme vidět u McDonaldových stánků v podobě hamburgerů, u benzínových pump představujících muchomůrky či u předměstských hotýlků, které si z nejasných důvodů vybraly podobu slona.

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 v citované pasáži. Do této kategorie patří i mnoho neoklasicistických budov devatenáctého století a stejně tak platí Greenbergova pasáž i pro kasicizující 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 „sen šíleného cukráře".

4.
Pop art, postmodernismus a kýč

Díváme-li se z naší perspektivy zpět na období modernismu, můžeme směle říci, že jeho étos představuje totální negaci kýče. Co může silněji kontrastovat se zpátečnickým konzervatismem kýče než nepřetržité úsilí o inovaci, které je 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.[35] Greenberg má patrně pravdu: nebezpečí, že si spleteme kýč s Picassem, Kandinským, Munchem nebo Kokosch-

F. Jeřábek, Hotel International v Praze

kou skutečně nehrozí. Lze však to samé říci o Lichtensteinovi, Warholovi či Hockneym?

Těžko určit, zdali budou budoucí historikové považovat pop art za závěrečnou kapitolu modernismu nebo za počátek postmodernismu, či zdali tyto kategorie budou nahrazeny jinými. Nicméně již dnes 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".[36] „Reagujíce proti subjektivnímu abstraktnímu expresionismu", píše Tilman Osterwold, „snažil se pop art vytvořit platformu pro širší pojetí kultury".[37] 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 pocifovat, že mít rád kýč, sbírat všelijaká kýčovitá mementa, číst comics, jíst párky v rohlíku a pít Coca colu je legitimní".[38] „Přehnaný třpytivý vizuální svět pozlátek, známý všem z komerční reklamy", říká Simon Wilson, „začal být uznáván jako druh kultury, jako druh umění samotného".[39]

Často slyšíme, 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 respektibilního umění. „Pop art", říká Marco Livingstone, „používá výjevy masové kultury, které byly již zpracovány do dvojrozměrné formy, většinou převzaté z reklamních pořadů, fotografií, komic-

kých seriálů a jiných masmédií. (...) sklouzává do oblasti masového vkusu a kýče, o které se dříve soudilo, že leží za hranicemi skutečného umění".[40] Připomeňme si práce Roy Lichtensteina, který transformoval kýčovité komické seriály a komerční reklamy do děl, která dnes visí v prestižních muzeích. Jeho zvětšeniny obrázkových seriálů jsou dnes lépe známy než „originály", z kterých je převzal. „Použitím své mechanistické metody", píše Simon Wilson, „Andy Warhol pouze pokračoval v logice umění založeného na masově produkovaných image".[41] Andy Warhol vytvořil seriálizované portréty Liz Taylorové a Elvise Presleyho. Serializoval též láhve od Coca coly a dolarové bankovky stejným způsobem jako obraz Mony Lisy. Jiný umělec amerického pop artu Mel Ramos namaloval Manetovu *Olympii*, Ingresovu *Odalisku* a Velázquezovu *Venuši* ve 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 okamžitě pochopitelný".[42] 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 kterých 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,[43] domnívám se, že lze poukázat na určité zásadní rozdíly, které ukazují, že pop art není to samé co kýč.

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

M. Ramos, Val Veeta

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 Mel 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 Mel Ramosova díla by skutečně žádnou interpretaci nevyžadovalo, a asociace jím vyvolané by mohly být v podstatě stejné jako asociace, které by vyvolal sám objekt zobrazení. Pojímat Ramosovo dílo tímto způsobem však znamená je nepochopit. Ramosovi (ani Warholovi či Wasselmanovi) nešlo o zobrazení krásných či svůdných žen. Jedním z cílů pop artu bylo vzít v potaz základní předpoklady současné koncepce umění a jeho role v moderní konzumní společnosti. Předmětem mnohých uměleckých prací šedesátých a sedmdesátých let je totiž umění samo. Pop art lze 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 používá kýče, aby jeho prostřednictvím soustředil pozornost 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 důležitý 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 naprosto mimo kontext umění. Pop art, naproti tomu, 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".[44]

Z formálního hlediska lze říci, že jde též o rozdíl v denotaci. Konzumní umění, reklamy, komické seriály i kýč denotují to, co zobrazují. Komické seriály v použití Roy Lichtensteina však denotují samy sebe. Kýčovité obrázky obnažených žen denotují obnažené ženy. Obraz Mel 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.[45]

Dalším rysem, kterým se pop art od kýče liší, je aspekt humoru a ironie, který u kýče nenajdeme. Je často patrný nejen z obrazů samých, ale i ze jmenovek, které obrazy označují. Často je právě název obrazu 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".[46] Pro kýč je charakteristické, že je vždy naprosto vážný. Jak jsme si již všimli v souvislosti s kýčem literárním, právě jeho vážnost jej činí směšným a patetickým. Ironie je největší nepřítel kýče.

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

Role smazání hranic mezi uměním a kýčem je také 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 o charakteristických rysech

postmodernismu, ani o jeho typických projevech.[47] 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 mezidisciplinární, 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 eklekticismus, který dovoluje volně přebírat prvky z děl historicky vzdálených i blízkých. Postmodernismus často kombinuje prvky a rysy, které byly dříve považovány za neslučitelné. Principy citování, apropriace, reprezentování, dekonstrukce, evokace a sebekomentáře jsou jako charakteristické rysy posmodernismu uváděny velmi často.

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 posmodernismus 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 brán v potaz. Postmodernismus zamítá pojetí, podle kterého má umění odhalovat pravdu (neboť něco jako Pravda z velkým P v podstatě neexistuje). Vztahuje se spíše k umění samému nežli k reálnému světu. Umění samo je z jeho zorného úhlu viděno spíše jako hra než jako reflektování skutečnosti. Umělecké dílo je pouze jedním z tahů v této hře. Dílo se neupíná k žádné vyhraněné ideologii, nechce nic tvrdit a jeho symboly nemusejí mít určitý zafixovaný význam. Vzájemné prolínání významů je považováno za důležitější než významy samy o sobě. V postmoderní literatuře není jasné rozlišení mezi realitou a fikcí. Fikce je transformována do skutečnosti a skutečnost se stává fikcí ve všezahrnující intertextualitě. Přechody mezi mimezí a diagezí se stávají eluzívními stejně jako rozlišení mezi formou a obsahem, protože dílo se často vztahuje k sobě samému a reflektuje sebe sama. 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 jen obohatit v interakci s dalšími rovinami interpretace.

V jakém smyslu je tedy možné tvrdit že posmodernismus 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 nejnadšenější propagátoři postmodernismu 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, které jim předcházelo. To, že tyto standardy a normy nebyly dosud plně artikulovány neznamená ani to, že by normy neměly být, ani to, že žádné nemáme. To, že postmoderní eklekticismus často slučuje rysy a prvky, které byly dosud považovány za neslučitelné, znamená pouze to, že potřebujeme nové normy slučitelnosti či umělecké koherence.

Ani pop art ani postmodernismus tedy rozdíly mezi kýčem a uměním nesmazávají. Svědčí o tom i samotný fakt, že v pop artových a postmoderních dílech můžeme poukázat na kýčovité 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.[48] To, jak jsme již řekli, platí i o kýči. Mezi těmito dvěma jevy jsou 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? Pejorativní přívlastky turistů jsou často silnější než ty, kterými jsou častováni konzumenti kýče. Například Paul Fussell píše, že „podobnost mezi turistou a zákazníkem masážního salónu je větší, než by se slušelo podotknout".[49] „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'."[50]

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 dělají 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 přestálo být aktivitou (...) stalo se zbožím."[51]

Obdobné protiklady známe též z popisů konzumentů kýče v kontrastu s milovníky umění. „To, že se kýč zaměřuje jen na pasivní reakci", píší John Morreall a Jessica Loy, „vysvětluje, proč je tak sentimentální. Svého efektu dosahuje evokací jednoduchých citů (...) naprosto předvídatelným způsobem".[52] Kýč, jak říkají, je druhem lehce stravitelného „okamžitého umění". Explicitní srovnání turisty s konzumentem kýče najdeme u Ludwiga Giesze, který srovnává prožitky turisty s kýčovým 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 *trouvée* ještě dříve, než se vydal na cestu (...) Cestovní kancelář mu již všechny atrakce popsala, takže již ví, co fotografovat."[53]

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 jeho 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 rozlišit mezi tím, co je autentické a pouhou imitací. Gillo Dorfles například říká, že turista „reaguje na mistrovské dílo stejně

jako na jeho nejhorší kopii".[54] Následuje zde Daniela Boorstina:

> „Turistovi se zřídkakdy líbí autentický (pro něj často nepochopitelný) produkt cizí kultury (...) Turistické 'atrakce' nabízejí zprostředkovány nepřímý prožitek, umělý produkt, který je konzumován na tom samém místě, kde má to opravdové na dosah ruky."[55]

Protiklad mezi „autentickým" a „neautentickým" je znám také z diskusí o protikladech umění a kýče. Je ale opravdu turista přitahován vším neautentickým? Reaguje skutečně na nejhorší kopii stejně jako na mistrovský originál? Je opravdu 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".[56] 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."[57]

Culler zdůrazňuje, že chceme-li opravdu pochopit kulturní jev jako je turistický ruch, musíme jej analyzovat jakožto semiotickou strukturu. „V jejich specificky turistickém chování (...) jsou turisté agenty semiotiky: po celém světě čtou města, přírodní úkazy a kultury jako systémy znaků".[58]

> „Turista se o vše zajímá jako o symbol, který sám sebe označuje (...) Francouz je příkladem Francouzc, restaurace v Latinské čtvrti je příkladem restaurace v Latinské čtvrti typickým pro Latinskočtvrtní restauračnost."[59]

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.

> „Těm, kteří opovrhují turisty, se nelíbí proliferace nevkusných mement – pohlednic, ošklivě malovaných talířků a popelníků – nechápou esenciální sémiotickou funkci těchto značítek. Nejen že tato mementa de facto památky vytvářejí; když turista památku shlédne, značítko neztrácí na své důležitosti: ukazuje totiž, které vlastnosti památky jsou ty důležité".[60]

Turista rozhodně chce vidět to pravé. To, co jej žene na cesty, jak říká MacCannell,[61] je přesně to, že chce vidět to autentické. Plastickou repliku Michelangelova *Davida* 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 jinak. 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 takto označeno, nebude památkou (...) Autentičnost sama je znakový vztah".[62] 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 autentičnost něčeho vpravdě nedotčeného, nezasaženého zprostředkujícími kulturními kódy."[63]

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".[64]

> „... 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."[65]

„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."[66]

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 folklórní předmět turistou okamžitě proměněn v kýč?"[67]

V otázce samé je pochybný již předpoklad. Je to opravdu tak, že památky, krajina a folklór se příchodem turisty promění v kýč? Přestává být florentská katedrála v momentě, kdy před ní zastaví autobus s turisty mistrovským dílem architektury?

Na svou sugestivní otázku odpovídá Dorfles tvrzením, že „turistika není nic jiného než pseudo-aktivita". 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.)"[68]

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 nezbývá. Turista pak potřebuje skutečný zhmotněný důkaz, že to vše viděl. Tím 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 Yellowstonském 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 Sicilie) je příliš modrá v kontrastu s oblouky bílých zdí."[69]

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 nikdy nemůže být kýčem. Pojmy jako neautentický či kýč se mohou vztahovat pouze k artefaktům. Z tohoto důvodu také nemůže být obloha 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.[70] 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", „substituce", „imitace", „umělost" či „stereotyp" se vztahují především na suvenýry a další druhy mement. Referenciální funkce suvenýrů, reprodukcí a jiných druhů mement zde hraje klíčovou roli. Suvenýrový průmysl a turistický ruch jako takový 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. Její účel je připomenout (jak nám, tak i našim známým), že jsme ji skutečně viděli. Na pravou *Pietu* nám zůstaly určité vzpomínky. Ty si však nelze dát do vitríny.

Z nepřeberného množství různých suvenýrů, replik a jiných mement jsou nejpopulárnější reprodukce a imitace renomovaných uměleckých děl. „Značná část kýčovitých suvenýrů", píše Ludwig Giesz, „a ty nejkýčovitější z nich, jsou suvenýrové reprodukce uměleckých děl ze zemí, které turista navštívil".[71] Otázka je, 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. Kýčové suvenýry uměleckých děl se vyznačují zkreslením a deformací jejich estetických vlastností. Již samy rozměry plastických sošek Michelangelova *Davida* tyto deformace zajišťují. Tito Davidové jsou též k dostání v nejrůznějších barvách. Rodinův *Myslitel* se též prodává v párech s uříznutými zády, aby mohl sloužit jako zarážka na knihy, a *Venuši Milétskou* dostanete též 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 zpodobeného 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. Jeho funkcí je pouze originál připomenut, ne estetický zážitek jím vyvolaný znovu vytvořit či reprodukovat. Účelem suvenýrů je vyvolat vzpomínky či asociace, ke kterým jsme pozitivně naladěni. Suvenýr zcela parazituje na objektu, který 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 *Davida*, 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 její první části jsem navrhl 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, narozdíl 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 hodnotových 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.

Explikace 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 kýčovitého 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 zodpovědnost za specifickou partikularitu svých prvků. Přitom jsou však tyto prvky tak specifické, jak jen mohou být. Toto je podstatou klamu kýče. Přestože kýč má 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, obrazně řečeno, dívá skrze znak přímo na jeho referenta. Myslí si, že se mu líbí, a že jej oceňuje pro jeho estetické vlastnosti, co na něj však skutečně působí, je citový náboj tématu. Kýč soustřeďuje pozornost na téma samo, nikoli na jeho provedení. Narozdíl 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 závěry Nelsona Goodmana, který upozorňuje, že „zdůraznění netransparentnosti uměleckého díla, tj. důraz na primárnost znaku vůči tomu, co označuje“[74] je jednou z nejdůležitějších charakteristik estetické funkce. Goodman vysvětluje, že to, co je specificky estetické ve vlastnostech uměleckého díla je, 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 světel (...) musíme stále věnovat pozornost symbolu samotnému.“[72]

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 stejně jako od prací průměrných a podprůměrných. Nemůže tudíž být 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. Ten samý 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 s poukazem na zaměnitelnost barev, lze ukázat u literárního kýče s poukazem na jeho odolnost 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 (ať vizuálních či hudebních) úspěšných uměleckých děl.

*

Na začátku této studie jsem připomněl metodologický princip, podle kterého lze poznat určité aspekty daného systému hodnot pomocí toho, že se zaměříme na jeho hraniční případy, či na to, co tento systém vylučuje. Doufám, že tato studie ukazuje, že toto pravidlo platí též pro umění a kýč. Vezmeme-li principy kýče zde nastíněné a zamyslíme-li se nad jejich negacemi či protiklady, výslednice bude směřovat k tomu, čím skutečně 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.

DODATEK

O ÚDAJNÉ NEDEFINOVATELNOSTI ESTETICKÝCH POJMŮ

Jak jsem již uvedl, samotná možnost definování i jen volnějšího vymezení estetických kategorií a pojmů byla nedávno zpochybněná prominentními filosofy. Protože pojem kýč estetickou kategorií nesporně je, chtěl bych zde podrobit kritické analýze argumenty dvou nevlivnějších autorů tohoto stanoviska. Pokusím se ukázat, že ani argument Morrise Weitze, ani argument Franka Sibleyho, nevedou 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*[1] 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 rozborem některých definic umění a poukazuje na jejich neadekvátnost. Nejde mu však o to, ukázat v čem byly nedostatky klasických definic. „Neadekvátnost těchto teorií," říká Weitz, „není způsobena legitimními problémy, jako například rozmanitostí a komplexností umění, tj. problémy, které by bylo možno překonat dalším zkoumáním".[2] Weitz tvrdí, že jde o základní omyl v pojímání 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 vymezit souborem nezbytných a postačujících podmínek. Definice umění je proto nejen prakticky obtížná, ale i logicky nemožná."[3]

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."[4] 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.

Podívejme se nejprve na Weitzovo tvrzení, že definování estetických pojmů není jen prakticky obtížné, ale přímo *logicky* nemožné. Čím jej Weitz 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."[5]

Z toho, že různé objekty či aktivity označujeme stejným obecným pojmem skutečně nevyplývá, že nutně musí mít společné vlastnosti. Právě tak z toho však nevyplývá, že je nemají. Jestli je mají či ne, to je otevřenou *empirickou* otázkou, nikoli pravidlem logiky. Přesně to chtěl říci též Wittgenstein, když znovu zdůraznil: „Opakuji: je třeba se podívat, nikoli myslet!"[6] 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 dispozicionálních vlastností společné rysy nenajdeme.[7] Symbolická funkce, artefaktnost, potenciál pro vyvolání estetického prožitku, prestižní společenský status, jsou jen některé z nich. To platí *a fortiori* o podkategoriích umění, jako jsou portrét, drama, tragédie či kýč, kde lze nalézt i specifičtější společné rysy. Pokud je něco záležitostí logiky, pak je to právě to, že každá třída objektu (bez ohledu na to, zdali je či není označována společným obecným termínem) bude mít vždy nějaký společný rys.[8] O to tu však mimochodem vůbec nejde. Relevantní otázkou totiž není, zdali lze najít nějaké společné vlastnosti (což lze vždy), ale zdali 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. Cituje 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 či 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."[9]

Otevřenost konceptu je zde identifikovaná s možností revize podmínek jeho aplikace. Z toho však nevyplý-

vá, 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.* To však neznamená, že tyto definice jsou nemožné či nutně špatné. To, že v budoucnosti bude asi nutné některé definice revidovat též neznamená, že jsou nahodilé. 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.[10] Na často citovaném místě Weitz říká:

> „Tvrdím, že sama expanzivní, dobrodružná povaha umění, jeho neustálé změny a nové výplody, logicky vylučují jakékoli definující vlastnosti. Mohli bychom se samozřejmě rozhodnout nějak tento pojem vymezit. U pojmů jako 'umění', 'tragédie' nebo 'portrét' apod. by to však bylo bláznovství, neboť bychom tím předem uzavřeli podmínky umělecké tvůrčí činnosti."[11]

Tento argument má jistě psychologický dopad. Kdo by chtěl omezit tvůrčí uměleckou činnost 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[12]), 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 zvratů? 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 portrétu, které si 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. jeho vymezitelnosti pomocí nutných a postačujících podmínek) (...) s otázkou zdali jeho 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."[13] 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 diferenciace 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 neznamená, že adekvátní a užitečné definice estetických pojmů a uměleckých kategorií jsou logicky nemožné.

*

V často citovaném článku *Estetické pojmy*[14] 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 Morrise Weitze se snaží ukázat údajnou nemožnost nalézt *nezbytné* definující podmínky, Sibleyho argument je zaměřen na podmínky *postačující*. Zatímco Weitzův argument se opírá o faktory historické (dynamická, expanzivní a stále se měnící

povaha umění), Sibley jej staví na jedinečnosti a neopakovatelné specifičnosti uměleckého díla.

Sibley začíná svůj esej s poukazem na to, že umělecké dílo lze popsat dvěma různými způsoby. Obraz můžeme popsat pomocí běžných mimoestetických pojmů jako 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."[15] Můžeme však dílo popsat pomocí pojmů estetických; přiřčením vlastností jako např.: vyvážené (nevyvážené), dynamické (strnulé), harmonické (nesourodé), apod. Sibley vysvětluje, že „tyto soudy vyžadují vkus, vnímavost a senzitivitu estetické diskriminace"[16], 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..."[17]

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 v jakýchkoli okolnostech slouží jako logicky *postačující podmínky* pro použití estetických pojmů. Estetické či vkusové pojmy nejsou v tomto smyslu vůbec řízeny podmínkami."[18] 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 (či nebyli schopni popřít), že je delikátní či spanilý či skvěle vyvážený."[19]

Sibley neříká pouze, že informace o mimoestetických vlastnostech negarantuje s absolutní jistotou správné použití estetických pojmů. Z toho co píše 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 též díky pravidelnosti metra a rýmu."[20] Je tomu tak, jak vysvětluje Sibley, v důsledku jedinečnosti uměleckého díla a specifičnosti jeho estetických vlastností. Sibley zdůrazňuje, že když hodnotíme umělecké dílo, „zabýváme se jeho jedinečnými a specifickými rysy"[21]:

> „Vlastnosti, které jedno dílo dělají delikátní či spanilé 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."[22]

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."[23]

Přestože se Sibley ve své studii o kýči explicitně nezmiňuje, je jasné, že podle jeho vlastních kritérií musejí být slovo „kýč" i adjektivum „kýčovitý" považovány za estetické pojmy. Správné použití těchto výrazů je totiž jasně podmíněno vkusem. Člověk nemusí být hloupý či krátkozraký k tomu, aby nepoznal kýč. Jestliže má tedy Sibley pravdu, nejen že pojem kýč by nemohl být defino-

ván, ale ani informace o jeho mimoestetických vlastnostech by nemohla zvýšit pravděpodobnost správnosti jeho aplikace.

Na rozdíl od tezí Morrise Weitze Sibleyho argument netrpí lehce identifikovatelnou logickou vadou. Nicméně je zde problém. Začneme s 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 pojmů) 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 i s dalšími pojmy jako „dynamický", „tragický", „vytvářející napětí", které se nacházejí v Sibleyho výčtu příkladu estetických pojmů. I velmi všeobecný popis děje hry *Oidipus Rex* 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 v ohledu na normativní estetické pojmy. 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. Otázka je, zdali Sibleyho argument platí stejnou měrou pro pozitivní i negativní estetické soudy. Podívejme se na několik příkladů: vezměme například 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 strhujícnost. 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 specifičnosti *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 splnil, 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 deforma-

ce 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 že 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 kýč, 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, jako 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 Gillo 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, *Agaist 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,* druhé vydání (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 Mannhattanu, obávajíce se, že by jeho zaměstnanci mohli omy-

lem vystavit též umělcův psací stroj, na něj připevnil cedulku: ‚Toto není umělecké dílo'. Nepomohlo to. Byl jedním z prvních prodaných exponátů." Úvodník časopisu *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, ročník 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 se sestávalo z umělcova tatínka sedícího v houpacím křesle pod cedulí s výše uvedeným názvem. Toto umělecké 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. Až potud vše v pořádku.

17. Nebo alespoň z našeho hlediska „právě tak dobré".

18. Původní Putnamův argument najdete ve výše uvedené knize, ss. 161–162.

19. Dokazuji 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*, ročník 7, č. 3 (září 1977).

ČÁST I

1. Tento názor zastává například Clement Greenberg ve své studii „Avandt-Garde and Kitsch", která poprvé vyšla v *Partisan Review*, ročník 4, č. 5 (1939). Najdeme ji také ve sbírce Greenbergových článků vydaných pod názvem *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961). Jeho názor sdílejí též John Morreall a Jessica Loy, „Kitsch and Aesthetic Education", *Journal of Aesthetic Education* ročník 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 Hermanna 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 přešernostmi 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 sympózia *Na téma kýč*, *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.*, ss. 9–10.

10. *Tamtéž*, s. 10.

11. *Tamtéž*, s. 10.

12. Při pátrání po kýči v období 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*, ročník XXXII, č. 10 (13. června 1985).

15. Jacques Sternberg, *Kitsch* (London: Acadamy Editions, 1972).

16. *Nesnesitelná lehkost bytí* (Toronto: 68 Publishers, 1985).

17. Saul Friedlander, *Reflections of Nazism: Essay on Kitsch and Death* (New York: Harper & 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. Cf. Gero von Wilpert, *Sachworterbuch der Literatur* (Stuttgart, 1969).

22. Trübners Deutsches Worterbuch, díl 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) díl 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, *Nesnesitelná lehkost bytí* (Toronto: 68 Publishers, 1985), 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.) *Kitsch: The World of Bad Taste* (New York, Universe Books, 1969), 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*, ročník 47 (1957).

35. C. L. Stevenson, „On What is a Poem?", *Philosophical Review*, ročník 66 (1957).

36. P. Ziff, „The Task of Defining Work of Art", *Philosophical Review*, ročník 62 (1953).

37. M. Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, ročník XV (1956), přetištěno v J. Margolis (ed.): *Philosophy Looks at the Arts* (Philadelphia: Temple University Press, 1978), třetí vydání. Všechny odkazy se vztahují k tomuto vydání.

38. Frank Sibley, „Aesthetic Concepts", *Philosophical Review*, ročník XVIII (1959).

39. F. Sibley, tamtéž, s. 66.

40. K problému abstraktního kýče se ještě vrátíme.

41. M. Kundera, *op. cit.*, s. 228.

42. *tamtéž*, s. 233.

43. Clement Greenberg, *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961), s. 10.

44. Ernst Hans Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (New York: Pantheon Books, 1960).

45. Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Indianopolis: Hackett, 1976).

46. N. Goodman, *tamtéž*, s. 37.

47. *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".

48. 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 Aesthetic Education", *Journal of Aesthetic Education*, ročník 23, č. 4 (1989).

49. Téměř všechny názvy nových uměleckých stylů a slohů měla původně pejorativní konotace. Slovo „gotický" bylo původ-

ně 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.

50. Albert Wolf, *Le Figaro,* 3. dubna 1876.

51. James Ackerman, „On Judging Art without Absolutes", *Critical Inquiry,* ročník 5 (1979), s. 462.

52. John Dewey, *Art as Experience* (New York, 1934). s. 263.

53. Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984), s. 192.

54. Oscar Wilde, „The Decay of Lying" in Melvin Rader (ed.) *A Modern Book of Aesthetics: An Anthology* (New York: Holt, Reinhart and Winston, 1979), ss. 27–28.

55. 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.

56. 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,* ročník 11 (1969), s. 389.

57. Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984), s. 192.

ČÁST II

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. *tamtéž*, 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,* překlad F. Scarfe (New York: Praeger, 1956), ss. 56–57.

8. John Golding, *Cubism* (London: Faber & Faber, 1959), s. 48. Podobná hodnocení lze nalézt v následujících publikacích: Ferdinand Olivier, *Picasso et ses amis* (Paris, 1973), s. 120; Ronald 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. *tamtéž*, 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 přece 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,* ročník 11, č. 4 (1977); Peter Kivy, *The Corded Shell: Reflections on musical expression* (Princeton, 1980); Nicholas Walterstorff, *Art in Action: 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", v J. Fisher (ed.) *Essays on Aesthetics* (Philadelphia, 1983) a „Controversy about Aesthetic Nature of Art", *British Journal of Aesthetics,* ročník 28, č. 1 (1988).

13. Fernand Olivier, *Picasso et ses amis* (Paris, 1973), s. 120.

14. John Golding, *Cubism* (London: Faber & 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. Ronald Penrose, *Picasso: His Life and Work* (New York: Schocken, 1962), s. 126.

18. *tamtéž*, s. 126.

19. J. Golding, *op. cit*, s. 19.

20. F. Elgar a R. Maillard, *Picasso* (New York: Praeger, 1956), s. 56.

21. *tamtéž*, ss. 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 *Les Demoiselles d'Avignon* lze vidět přehnanou snahu o efekt'." (*op. cit.* s. 463)
Beardsley však nevysvětluje, proč jsou *Demoiselles* považovány za velké umělecké dílo, neboť i podle jeho koncepce by celková estetická 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*, ročník 21, č. 4 (1981).

27. Používám zde pojem „svět umění" ve smyslu, který mu dal Arthur Danto („The Artworld", *The Journal of Philosophy*, ročník 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 není však v souladu s koncepcí estetických formalistů, kteří považují pouze percepční vlastnosti díla za relevantní. 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. (Cf. Kendall Walton, „Categories of Art", *Philosophical Review*, ročník LXXIX, 1970.)

30. Pokusil jsem se to ukázat v článku „The Artistic and the Aesthetic Status of Forgeries", *Leonardo*, ročník 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 zvěčnit to, co vidíme, a zůstal věrný stylu předchozí doby." (s. 8).

33. Thomas Carson Mark, „On Works of Virtuosity", *The Journal of Philosophy*, ročník 77 (1980).

34. Pojem „akademismus" či „akademický" byl původně vymezen pro francouzské umění druhého císařství, kdy byla umělecká výuka řízena z *Ecole des Beaux-Arts* a oficiální zakázky přicházely přes *Academie des Beaux-Arts*. Jako příklad lze uvést sochaře Jeana Baptiste Carpeauxe (1827–1875), který byl zaměstnán pro 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 salónech. Dnes je tento termín používán v širším smyslu zahrnujícím 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 Burgeois 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) druhé vydání, s. 141.

43. Všimněme si, že je zde určitá logická asymetrie mezi možností 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 umělecných děl jako takových.

44. „Alterace" a „úprava", jakož i „verze" a „alternativa" jsou zde pojímány jako výrazy synonymní. Verze či alternativy jsou pojímány 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 D 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 *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. 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 složku 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 lez 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: nezávisejí na vkusu.) Tento závěr lze též odvodit z navrženého vzorce. Vyplývá to z něj zřetelněji, přepíšeme-li ho v následující formě: *(a–b).n.(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 třcba cstctických hodnotových soudů (neboť je třeba 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.

50. 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 jaksi vyváženy jeho kvalitami. Druhá možnost představuje případ, kdy všechny alterace jsou esteticky neutrální, tj. kdy žádná z možných úprav díla nemá estetický dopad. O prvním případu 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 zna-

mená, 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:
$H_{(D)} = (a-b).(a+b+c).(1/(c/a+b))$
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).

51. 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. Zde navržený 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.

52. Tomáš Kulka, „Art and Science: An Outline of a Popperian Aesthetics", *The British Journal of Aesthetics,* ročník 29, č. 3. (1989).

53. Vezměme však též v úvahu, že kritický nedostatek intenzity je něco jiného než kritický nedostatek jednoty či komplexnosti.

54. Výjimkou by mohl být špatně či nedovedně namalovaný

kýč. Jak jsme si však již všimli, typické kýčovité obrázky jsou zpravidla provedeny dovedně.

55. V jakémkoli jiném smyslu by totiž „dobrý kýč" znamenal *contradictio in adiecto.*

56. Hermann Broch, „Notes on the Problem of Kitsch". Gillo Dorfles (ed.): *Kitsch: The World of Bad Taste* (New York: Universe Books, 1969), s. 42.

57. tj. tehdy, kdy $a=0$ a $b=0$.

58. Emocionální intenzitu, patos i sentimentalitu najdeme často i mimo oblast kýče. Renesanční a barokní umění s náboženskými motivy má často 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.

59. Gillo Dorfles, *op. cit.*, s. 12.

60. Roger Scruton, *The Aesthetic Understanding* (Manchester: Carcanet Press, 1983), s. 114. Nařčení z transparentnosti nevznáší Scruton proti kýči, ale proti fotografii. Vyvozuje z toho, že fotografie nemůže být uměleckým dílem. (S tímto jeho názorem se neztotožňuji).

61. *tamtéž*, s. 109.

62. *tamtéž*, s. 110.

63. *tamtéž*, s. 109.

64. Matei Calinescu, *op. cit.*, s. 229.

65. Gillo Dorfles (ed.), *op, cit.*, s. 15.

66. Platí to nejen pro figurativní malbu, ale též 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.

67. 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,* ročník 29, č. 3

(1989), který byl též přeložen do češtiny: „Umění a věda: nárys popperiánské estetiky", *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění* (nakladatelství Československé akademie věd), ročník XXIX, č. 2 (1992), ss. 29–40.

ČÁST III

1. Namítnete možná, že toto srovnání nebere v úvahu vizuální rozdíly mezi fotografií a malbou. Typické kýčovité 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 to tím pádem být o to „lepším" 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, *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*, ročník 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*, ročník 2, č. 1 (1975), H. Gene Blocker, „Pictures and Photographs", Journal of Aesthetics and Art Criticism, ročník 36 (1977), Roger Scruton, „Photography and Representation", *Critical Inquiry*, ročník 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*, ročník 42 (1983) a „Talbot's Technologies: Photographic Depiction, Detection and Reproduction", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, ročník 47, č. 3 (1989), Kendall L. Walton, „Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", *Critical Inquiry*, ročník 11 (1984) a „Looking Again Through Photographs: A Response to Edwin Martin" *Critical Inquiry*, ročník 12 (1986).

6. „Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", *Critical Inquiry*, ročník 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 či nepřímém přenosu), říkáme, že vidíme *jeho*, nikoli jeho zobrazení.

10. *tamtéž*, s. 252.

11. Roger Scruton, „Photography and Representation", *Critical Inquiry*, ročník 7 (1981), přetištěno též ve Scrutonově knize *The Aesthetic Understanding* (Manchester: Carcanet Press, 1983).

12. Černobílé fotografie se skutečnosti příliš nepodobají.

13. Něco jako „prima fotografie".

14. Příspěvky z tohoto sympózia byly publikovány v časopisu *Salmagundi: A Quarterly of the Humanities and Social Sciences*, č. 85–86 (1990), ss. 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*, ss. 225–226.

22. *tamtéž*, s. 229.

23. *Salmagundi*, s. 253.

24. *tamtéž*, ss. 225–226.

25. To je též důvod, proč se dobrý stylista těžko překládá.

26. Proto se též dobře překládá.

27. „Vezměte si například Berlioze, jehož dekorativní a vědomě záměrně afektovaný styl (velmi francouzská to záležitost) se jen stěží dá poslouchat: nejen že Berlioz používá asociací, které jsou hudbě cizí, svého *Fausta* beze studu ‚posadí' do rytmu živě zorchestrovaného Rakoczyho marše."
Hermann Broch, „Notes on the Problem of Kitsch", *op. cit.*, s. 52.

28. Susan Sontag, *Salmagundi*, s. 239.

29. Barry Goldensohn, *tamtéž*, s. 239.

30. *tamtéž*, s. 239.

31. Je-li tento dohad správný, měly by opery a operety, v nichž bývá častěji používáno popisných či denotativních prvků, být snadněji „zkýčovatelné" než jiná hudební díla.

32. Clement Greenberg, *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961), ss. 10–11. Jako příklady vizuálního abstraktního kýče lze uvést špatně namalované manýristické imitace principů, které objevili Mondrian a Kandinskij.

33. 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 kompakt-disku Šostakovičovy *Patnácté symfonie* (*Decca* 417581–2).

34. Fasády románských kostelů a gotických katedrál jsou často zdobeny sochami.

35. Clement Greenberg, *op. cit.*

36. Simon Wilson, *Pop* (London: Thames & Hudson, 1974), ze zadní stránky obálky.

37. Tilman Osterwold, *Pop Art* (Köln: Benedict Taschen, 1990), s. 9.

38. *Op. cit.*, s. 7.

39. *Op. cit.*, ze zadní strany obálky.

40. Marco Livingstone, *Pop Art* (London: Thames & Hudson, 1990), s. 9.

41. *Op. cit.*, s. 24.

42. John Russel a Suzi Gablick, *Pop Art Redefined* (London: Thames and Hudson, 1969), s. 11.

43. 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 comicsových seriálů a z jiných projevů komerční grafiky.

44. John Russel a Suzi Gablick, *op. cit.*, s. 11.

45. Mimochodem, i když to sám Andy Warhol neměl asi v úmyslu, některé z jeho seriálových prací lze též interpretovat jako teoretické studie kýče. Lze se totiž na tyto obrazy 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 jiné. Bylo by nemístné ptát se, který 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 Warholovy práce též pojímat jako studie o kýči či, chcete-li, jako kritiku kýče.

46. „Six-pack" označuje v Americe balení, ve kterém se prodává pivo po šesti láhvích.

47. Máme číst Lyotarda o Duchampovi nebo Jamesona o Lyotarovi (o Duchampovi) či Connora o Jamesovi [o Lyotardovi (o Duchampovi)]; zvláště když jiní autoři vidí v Duchampovi typického představitele moderny.

48. Jonathan Culler, „Semiotics of Tourism", v knize *Framing the Sign: Criticism and its Institutions* (Oxford: Basil Blackwell, 1988), s. 153.

49. Paul Fussell, *Abroad* (New York: Oxford University Press, 1972) s. 42.

50. J. Culler, *op. cit.*, s. 153.

51. D. Boorstin, *op. cit.*, s. 85.

52. J. Morreall a J. Loy, „Kitsch and Aesthetic Education", *Journal of Aesthetics Education*, ročník 23, č. 4 (1989), s. 68.

53. Ludwig Giesz, „Kitsch-man as Tourist", in Gillo Dorfles (ed.), *op. cit.*, ss. 170–171.

54. Dorfles pokračuje: „Vidět Michelangelova *Davida* je pro něj stejné, jako vidět jeho poslední imitaci." *op. cit.*, s. 154.

55. D. Boorstin, *op. cit.*, s. 106.

56. J. Culler, *op. cit.*, s. 154.

57. *tamtéž*, s. 154.

58. *tamtéž*, s. 154.

59. *tamtéž*, s. 155.

60. *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 označení se pak sama mohou stát předmětem další denotace: pohlednice s obrázky z Muzea Bonnie and Clyde, přívěsky na klíče zobrazující Bonnie-and-Clyde-Land a jeho hlavní atrakce.", *tamtéž*, s. 166.

61. Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory of Leisure Class* (New York: Schocken, 1976), s. 45.

62. J. Culler, *op. cit.*, s. 161.

63. 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.

64. J. Culler, *op. cit.*, s. 156.

65. *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).

66. *tamtéž*, s. 158.

67. Gillo Dorfles, *op. cit.*, s. 153.

68. *tamtéž*, s. 154.

69. G. Dorfles, *op. cit.*, ss. 154–155.

70. Platí to, mimochodem, nejen o fyzických objektech, ale i o mentálních stavech a emocích. Neexistují žádné kýčové pocity nebo neautentické emoce, ať už jsou jakkoli banální. Pouze jejich vyjádření, popis, zobrazení či znázornění mohou být kýčovité.

71. L. Giesz, *op. cit.*, s. 170.

72. Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking* (Sussex: Harvester Press, 1978), s. 69.

73. *tamtéž*., s. 69.

DODATEK

1. Morris Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, ročník 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. *tamtéž*, s. 122.

4. *tamtéž*, s. 126.

5. Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, překlad G. E. M. Anscombe (Oxford: Basil Blackwell, 1972), s. 31.

6. *tamtéž*, s. 31.

7. Upozornil na to též Maurice Mandelbaum ve vztahu k Wittgensteinovu pojetí pojmu hry. Cf. „Family Resemblance and Generalizations Concerning the Arts", *American Philosophical Quarterly*, ročník 2, číslo 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. *tamtéž*, 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. Mandelbaum, *op. cit.* s. 151.

14. Frank Sibley, „Aesthetic Concepts", *The Philosophical Review*, ročník 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. Sibley, *op. cit.* s. 64.

16. *tamtéž*, s. 64.

17. *tamtéž*, s. 64.

18. *tamtéž*, s. 66.

19. *tamtéž*, s. 70.

20. *tamtéž*, s. 69.

21. *tamtéž*, s. 73.

22. *tamtéž*, s. 74.

23. *tamtéž*, s. 75.

VYBRANÁ LITERATURA

Ackerknecht, E., *Der Kitsch als kultureller Übergangswert* (Bremen: Reutlingen, 1950).
Adorno, Theodor W., *Aesthetische Theorie* (Frankfurt: Suhrkamp, 1970).
-- „On Popular Music", *Studies in Philosophy and Social Science*, ročník 9 (1941), ss. 17–48.
-- „Veblen's Attack on Culture", *Studies in Philosophy and Social Science*, ročník 9 (1941), ss. 389–413.
Baldacci, Luigi, „Hermann Broch e il problema del ‚kitsch'", *Le idee correnti* (Florence: Vallechi, 1968), ss. 47–51.
Benjamin, Walter, „Traumkitsch", *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2* (Frankfurt: Suhrkamp, 1966), ss. 158–60.
Broch, Hermann, „Einige Bemerkungen zum Problem Kitsches", *Gesammelte Werke, svazek 6, Dichten und Erkennen* (Zürich: Rhein, 1955), ss. 295–309. Přeloženo jako „Notes on the Problem of Kitsch", v G. Dorfles (ed.) *Kitsch* (New York: Universe Books, 1969), ss. 49–76.
-- „Der Kitsch", *Gesammelte Werke, svazek 6, Dichten und Erkennen* (Zürich: Rhein, 1955), ss. 342–48.
Brown, Curtis, *Star-Spangled Kitsch* (New York: Universe Books, 1975).
Bogan, Louise, „Some Notes on Popular and Unpopular Art", *Partisan Review*, ročník 10, 1943, ss. 391–401.
Boorstin, Daniel, *The Image* (New York: Atheneum, 1967).
Bourdie, Pierre, *Distinctions: Social Criticism of the Judgement of Taste* (London: Routledge and Kegan Paul, 1984).
Calinescu, Matei, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch* (Bloomington: Indiana University Press, 1977).
Campos, Harold de, „Vanguarda e kitsch", *A arte no horizonte do provavel* (São Paulo: Editora Perspectiva, 1972), ss. 193–201.
Celebonovič, Aleksa, *Some Call It Kitsch: Masterpieces of Burgeois Realism* (New York: H. N. Abrams Publications, 1974).

Cingria, Alexandre, *La Decadence de l'art sacre* (Lausanne: Les Cahiers Vaudois, 1917).
Crick, Philip, „Kitsch", *The British Journal of Aesthetics*, ročník 23, č. 1 (zima 1983), ss. 48–52.
Culler, Jonathan, „Semiotics of Tourism", *Framing the Sign: Criticism and its Institutions* (Oxford: Basil Balckwell, 1988).
Černý, Václav, „Ako je to teda s gýčom?", *Slovenské pohľady*, ročník 80, č. 3. 1964, ss. 112–118; česky „Jak je tomu tedy s kýčem?", *Studie a eseje z moderní světové literatury* (Praha: Československý spisovatel, 1969) ss. 315–333; též v *Tvorba a osobnost II* (Praha: Odeon, 1993) ss. 325–334.
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*, ročník 19, č. 1 (1967) ss. 93–120.
Eco, Umberto, „Travels in Hyper-reality", *Faith in Fakes* (London: Secker & Warburg, 1986).
-- „La struttura del cattivo gusto", *Apocalittici e Integrati* (Milano: Bompiani, 1965), ss. 67–132.
Egenter, Richard, *The Desacration of Christ* (Chicago: Franciscan Herald Press, 1967). Anglický 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), ss. 197–218.
Fishwick, Marshall a **Browne**, R. B., (eds.), *Icons of Popular Culture* (Ohio: Bowlint Green University Press, 1970).
Fry, Roger, „Art and Socialism", *Vision and Design* (London: Chatto & Windus, 1920), ss. 36–55.
-- *Art and Commerce* (London: The Hogarth Press, 1926).
Friedlander, Saul, *Reflections of Nazism: An Essay on Kitsch and Death* (New York: Harper & Row, 1984).
-- „Kitsch and the Appocalyptic Imagination: Preface to a Symposium on Kitsch", *Salmagundi: A Quarterly of the Humanities and Social Sciences*, č. 85–86 (zima–jaro 1990), ss. 201–206. Ostatní účastníci sympózia: 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.*, ss. 208–312.
Gans, Herbert, *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste* (New York: Basic Books, 1974).
Giesz, Ludwig, *Phaenomenologie des Kitsches* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1971). Český překlad úryvku „Fenomén kýče", *Tvář*, ročník 2 (1965),č. 4,ss. 11–16.
– „Der Kitschmensch: Gartenzwerge gross und klein." *Magnum: Zeitschrift für das moderne Leben*, č. 37 (srpen 1961), ss. 35–36.
Greenberg, Clement, „Avant-Garde and Kitsch", poprvé otištěno v *Partisan Review*, ročník VI, č. 5, podzim 1939). Přetištěno v *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961), ss. 3–21.
– „Work and Leisure under Industrialization", *Commentary* (ve dvou číslech) ročník 15 (1953), ss. 559–66, a ročník 16 (1954), ss. 54–62.
Gurko, Leo, *Heroes, Highbrows and the Popular Mind* (Indianapolis: Bobbs–Merrill, 1953).
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).
Hermann, Wolfgang, „Der allein ausziehende Held. Zur Problematik literarischer Wertung am Beispiel des Abentur – und Wildwestromans", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistegeschichte*, ročník 46 (1972), ss. 320–58.
Highet, Gilbert, „Kitsch", *A Clerk from Oxford* (New York: Oxford University Press, 1954), ss. 210–19.
Hinz, Berthold, *Art in the Third Reich* (New York: Pantheon Books, 1979).

Hinz, **Mittig**, **Schaeche**, **Schoenberger** (Hrsg.) *Die Dekoration der Gewalt: Kunst und Medien im Faschismus* (Giessen: 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), ss. 38–40.
Holthusen, Hans Egon, „Über den sauren Kitsch", *Ja und Nein* (München: Piper, 1954), ss. 240–48.
Horkheimer, Max, „Art and Mass Culture", *Studies in Philosophy and Social Sciences*, ročník 9, 1941.
Jacobs, Norman, (ed.), *Culture for the Millions?* (Princeton: Van Nostrand, 1961).
Johnson, Alvin, „The Nouveau Riche and Culture", *Commentary*, ročník 16 (1953), ss. 343–46.
Karpfen, F., *Der Kitsch: Eine Studie über die Entartung der Kunst* (Hamburg, 1925).
Kerr, Walter, „Art and the Box Office", *Commonwealth*, ročník 62, 1955.
Killy, Walter, *Deutscher Kitsch. Eine Versuch mit Beispielen* (Goettingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1962).
Klapp, Orrin, „The Creation of Popular Heroes", *American Journal of Sociology*, ročník 54 (1948).
Klapper, Joseph, „Mass Media and the Engeneering of Concensus", *American Scholar*, ročník 17 (1948), ss. 419–30.
Kramer, Hilton, „New Art of the 70's in Chicago": Visual Bluster and Camp Sensibility, *New York Times*, 14. července 1974, oddíl 2, s. 19.
Kulka, Tomáš, „Kitsch", *The British Journal of Aesthetics*, ročník 28, č. 1 (zima 1988), ss. 18–27.
-- „Why is Kitsch Bad?" (v hebrejštině) *Iyun: The Jerusalem Philosophical Quarterly*, ročník 40, duben 1991.
Kundera, Milan, *The Unbearable Lightness of Being*, z češtiny přeložil M. H. Heim (New York: Harper & Row, 1984), část VI.
-- „Man Thinks, God Laughs", *The New York Review of Books*, ročník XXXII, č. 10, 13. června 1985.
La Motte-Haber, Helga de, (ed.), *Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst* (Frankfurt: Klosterman, 1972).

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).
Luft, Friedrich, „Film braucht Kitsch", *Magnum: Zeitschrift für das moderne Leben*, č. 37 (srpen 1961), ss. 40–62.
MacCannell, Dean, *The Tourist: A New Theory of Leisure Class* (New York: Schocken, 1976).
MacDonald Dwight, „A Theory of Mass Culture", v B. Rosenberg a D. M. White (eds.) *Mass Culture* (Glencoe, Ill.: Free Press, 1957), ss. 59–79; poprvé vyšlo v *Diogenes*, č. 3, léto 1953, ss. 1–17.
– „A Theory of Popular Culture", *Politics*, únor 1944.
Malraux, André, „Art, Popular Art and the Illusion of the Folk", *Partisan Review*, ročník 18 (1951), ss. 487–95.
Margalit, Avishai, „The Kitsch of Israel", *The New York Review of Books*, 24. listopad 1988.
Michel, Karl Markus, „Gefühl als Ware: Zur Phaenomenologie des Kitsches" *Neue Deutsche Hefte*, č. 57 (duben 1959).
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*, ročník 23, č. 4 (zima 1989).
Mrkvička, Otakar, *Umění a kýč* (Praha: Orbis, 1946).
Osta, Jean d', *Encyclopedie du Kitsch* (Brussels: P. de Meyere, 1972).
Pawek, Karl, „Christian Kitsch", v G. Dorfles (ed.): *Kitsch: The World of Bad Taste* (New York: Universe Books, 1969).
Pignatari, Decio, „Comunicação e cultura de massas", *Informação, Linguagem, Comunicação* (São Paulo: Editora Perspectiva, 1969).
-- „Kitsch e repertorio", *Informação, Linguagem, Comunicação* (São Paulo: Editora Perspectiva, 1969).
Podhoretz, Norman, „On Changing Ideals, as Seen on TV", *Commentary*, ročník 16 (1953).
Praz, Mario, „Il Kitsch" and „Kitschmuseum: un romanzo stile liberty", *Il Patto col serpente* (Milan: Mondadori, 1972), ss. 483–87 a 488–505.

Prieberg, Fred K., „Droge gegen die Realität: Kitsch in der Musik", *Magnum: Zeitschrift für das moderne Leben*, č. 37 (srpen 1961), ss. 56–58.
Pross, Harry, „Sexualkitsch", *Magnum: Zeitschrift für das moderne Leben*, č. 37 (srpen 1961), ss. 54–55.
Reimann, Hans, *Das Buch vom Kitsch* (München: 1936).
Rezek, Petr, *Filosofie a politika kýče* (Praha: Oikoymenh, 1991).
Rissover, Frederick a **Birch**, David, *Mass Media and Popular Arts* (New York: McGraw-Hill, 1971).
Robinson, ?, „Panorama: Kitsch so und so", *Magnum: Zeitschrift für das moderne Leben*, č. 37 (srpen 1961), s. 62.
Rosenberg, Bernard a **White**, David Manning (eds.), *Mass Culture: The Popular Arts in America.* (Glencoe, Ill.: Free Press, 1964).
— *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), ss. 259–68.
Russell, John, a **Gablik**, Suzi, (eds.) *Pop Art Redefined* (London: Thames and Hudson, 1969).
Sagoff, Mark, „On the Aesthetic and Economic Value of Art", *The British Journal of Aesthetics*, ročník 21, č. 4 (podzim 1981).
Schonauer, Franz, „Mythos. Montage. Structur. Klischee: Kitsch in der Literatur", *Magnum: Zeitschrift für das moderne Leben*, č. 37 (srpen 1961), ss. 58–60.
Schüling, H., *Zur Geschichte der aesthetischen Wertung: Bibliographie der Abhandlungen über den Kitsch* (Giessen, 1971).
Schmidt-Brümmer a Lee Feelie, *Die Bemalte Stadt: Initiativen zur Veräderung 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), ss. 36–37.
Shammas, Anton, „Kitsch 22", *Tikkun*, září–říjen 1987.
Solomon, Robert C., „On Kitsch and Sentimentality", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, ročník 49, č. 1 (zima 1991), ss. 1–14.
Sontag, Susan, „Notes on Camp" v *Against Interpretation* (New York: Laurel Edition, 1969), ss. 277–93.
-- „Fascinating Fascism" v *Under the Sign of Saturn* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1980).
Steinbeck, John, „How to Tell Good Guys From Bad Guys", *Reporter*, ročník 12, 10. března 1955.
Steinberg, Rolf, *Nazi Kitsch* (Darmastadt, 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), ss. 25–35.
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).
Volli, Ugo, „Pornography and Porno-Kitsch", in G. Dorfles (ed.): *Kitsch: The World of Bad Taste* (New York: Universe Books, 1969), ss. 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, svazek 9).
Zankl, D., *Kunst, Kitsch und Werbewirkung* (Düsseldorf: Econ Verlag, 1966).
Zykmund, Václav, *Umenie a gýč* (Bratislava: Vydavateľstvo Slovenského fondu výtvarných umení, 1966).

Tomáš Kulka
UMĚNÍ A KÝČ
Vydalo nakladatelství TORST,
Brunclíkova 9, 162 00 Praha 6
jako svou 26. publikaci.
Redaktor Jan Šulc
Grafická úprava Robert V. Novák
Sazbu z písma Contus
zhotovil Viktor Stoilov
Vytiskly tiskárny Havlíčkův Brod
Vazbu zhotovila Polygrafia - Sadská
Náklad 2 000 výtisků
Praha 1994

Cena 78 Kč (včetně DPH)