

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Křesťanský kýč

Vedoucí práce: Mgr. Denis Ciporanov, Ph.D.

Autorka práce: Bc. Lucie Šojslová, DiS.

Studijní obor: Dějiny umění a vizuální studia

2023

Prohlašuji, že jsem autorkou této kvalifikační práce a že jsem ji vypracovala pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Dále souhlasím s tím, aby byly toutéž elektronickou cestou v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne 8. května 2023

Bc. Lucie Šojslová, DiS.

Poděkování

Ráda bych touto cestou poděkovala vedoucímu mé práce Mgr. Denisovi Ciporanovi, Ph.D. za cenné rady a připomínky, za trpělivost a za čas, který mé práci věnoval.

Anotace

Tato diplomová práce se zabývá kýčem jakožto manipulačním prostředkem parazitujícím v křesťanském prostředí, v jehož jádru stojí zejména emocionálně zabarvená a mnohdy sentimentální témata přímo atakující city diváka. Hlavní náplní je taktéž vymezení podobností a rovněž rozdílů mezi sakrálním a duchovním uměním, svatými obrázky a kýčem. Cílem práce je na základě zmíněného přiblížit pojem „křesťanský kýč“, poukázat na jeho moc a zamyslet se nad otázkou, zda by vůbec dokázalo křesťanství bez kýče existovat.

Klíčová slova: Broch, devoční, duchovní, Eco, ideologický, Kulka, katolický, křesťanský, kýč, lidové umění, midcult, romantismus, sakrální, svatý obrázek, umění

Annotation

This diploma thesis deals with kitsch as a manipulative tool parasitizing in the Christian environment, at the heart of which are especially emotionally colored and often sentimental themes that directly attack the feelings of the viewer. The main content is also the definition of similarities and differences between sacred and spiritual art, holy pictures and kitsch. The aim of the thesis is to bring the concept of "Christian kitsch", to point out its power and to think about the question of whether Christianity would even be able to exist without kitsch.

Keywords: art, Broch, Catholic, Christian, devotional, Eco, folk art, holy picture, ideological, kitsch, Kulka, midcult, romanticism, sacred, spiritual

Obsah

Úvod.....	8
1. Obecné vymezení pojmu kýč.....	10
1. 1 Původ a etymologie pojmu kýč.....	10
1.2 Definice pojmu kýč podle nutných a postačujících podmínek	13
1.3 Estetická defektnost kýče	15
1.4 Redundance a postoj kýčovitého člověka	21
1.5 Masová kultura a midcult.....	22
1. 6 Stylegma.....	23
1.7 Romantismus jako původce kýče.....	24
2. Ideologický kýč.....	27
2.1 Paleotti o podobě svatých obrazů.....	28
2.2 Jezuité a jejich katolická propaganda.....	31
3. Křesťanský kýč	35
3.1 Kýčovité znázornění Máří Magdaleny	35
3.2 Lidové poutní umění a poutě.....	42
3.2.1 Umělecká hodnota lidového a pouťového umění a proměny lidového vkusu během 19. století	44
3.3 Svaté obrázky	46
3.3.1 Svaté obrázky kýčem s „přidanou hodnotou“	52
3.4 Od akademismu k symbolismu aneb kýčotvorné styly.....	53
3.5 Moderní umění, avantgarda a pop-art	56
3.5.1 Reakce křesťanského umění na moderní směry	60
3.6 Duchovní vs. sakrální umění – odklon církve od moderního umění	62
3.7 Karl Pawek – Křesťanský kýč.....	69
4. Závěr: současné výhledy a katolický kýč	72
4.1 O turistovi, fotografii a suvenýru	72

4.2 K hypermedializaci, filmu a sociálním sítím	74
4.3 Závěrečné shrnutí	76
Seznam použité literatury	80
Internetové zdroje	82

Úvod

Pro svoji diplomovou práci jsem zvolila téma „Křesťanský kýč“. Toto téma nebylo doposud komplexněji pojednáno a v současné době neexistuje žádná ucelená publikace, která by se touto problematikou zabývala. O křesťanském kýči se mnozí autoři zmiňují, avšak jen velice okrajově nebo obecně, často se jedná například o texty teologické, nikoli estetické či kunsthistorické. Svoji práci obecně nazývám „křesťanský kýč“, ale vzhledem k roztržtým názorům na zobrazovací tradici křesťanství a určitou neatraktivnost obrazového materiálu nekatolických konfesí se tato práce bude věnovat především kýči a umění spojených s katolickou církví. Proto všude, kde budu hovořit o čemkoliv „křesťanském“, budu mít na mysli katolické, pokud nebude výslovně uvedeno jinak. Jsem přesvědčena, že pro komplexní vykreslení představy o výseku kýče, tedy jeho parazitování na křesťanských hodnotách, je nutné propojit estetickou analýzu kýče s konkrétním kunsthistorickým materiálem, o což se ve své práci pokusím.

Práce je rozdělena do čtyř částí. V první z nich budu o kýči pojednávat obecně a bude pro ni důležitá zejména definice kýče podle nutných a zároveň postačujících podmínek, kterou ve své knize *Umění a kýč* uvádí Tomáš Kulka. V této části se pokusím objasnit, v čem spočívá estetická defektnost kýče a na základě textů Hermanna Brocha vysvětlit, proč je právě romantismus původcem kýče, pro koho je kýč tvořen a kdo si jej kupuje. Prostřednictvím textů Umberta Eca se budu snažit přiblížit, proč kýč vykrádá umělecká stylegmata, a jak s nimi nadále pracuje.

Křesťanský kýč je stejně jako všechny druhy kýče postaven na emocionálně zabarvených a sentimentálních tématech. Mým cílem však bude ukázat, že je křesťanský kýč mnohem nebezpečnější, než se na první pohled může zdát. Pracuje totiž (podobně jako všechny politické kýče) v rámci konkrétní ideologie, pro kterou byla vždy primární zejména účinná propaganda – v jakých momentech se tyto tendence v rámci katolické historie projevují nejvíce? Mají s kýčem a křesťanskou propagandou něco společného bratři jezuité? V této části práce budu poukazovat na skutečnost, že křesťanský kýč lze označit za ideologický a přiblížit, jakým způsobem funguje.

Dále se zaměřím na otázky, zda se mohou náznaky kýče objevovat i ve vysoce hodnocených uměleckých dílech, jaké postavení zaujímá ve světě náboženského kýče lidová tvorba a svaté obrázky a jestli mohou mít pro současného diváka vůbec nějaký význam. V této části práce pro mě bude primární detekovat konkrétní umělecké styly či

umělecká uskupení, které mohly mít pro posílení a zformování budoucí podoby a účinnosti kýče nějaký význam. Pro moji práci bude taktéž důležité, jakým směrem se sakrální umění ubíralo od 19. století, proč nedokázalo držet krok s moderními proudy umění a jak se stalo, že „duchovní umění“ nemusí být nutně náboženské. V neposlední řadě mě bude zajímat, v čem se shodují křesťanské umění, svaté obrázky a kýč, a v čem se naopak zásadně odlišují.

V poslední části textu se budu věnovat aktuálním pojmům ze světa (nejen) křesťanského kýče. Bude mě zajímat postava turisty, jeho vztahu k suvenýru a také to, zda mohou mít tyto i jinou než pouze sentimentální funkci. Pokusím se také dotknout fotografie a nastínit, proč se malované obrazy nutně zdají kýčovitější než naturalističtější fotografie. V rámci snahy o přiblížení se k současnému světu křesťanské víry se zamyslím i nad problematikou audiovizuálního materiálu a sociálních sítí spojených s katolickou církví. Z výše uvedeného by pak mělo vyjít najevo, zda je křesťanský svět bez kýče vůbec myslitelný a jestli je možné, aby současné křesťanství fungovalo bez kýče.

1. Obecné vymezení pojmu kýč

V mezinárodním měřítku se doposud nikdo nezabýval problematikou kýče tak systematicky jako český estetik, filozof a teoretik umění Tomáš Kulka. Kulkova studie *Umění a kýč*¹ řeší na první pohled dvě různá témata. Prvním z nich je fenomén kýče jako specifická kategorie, která je obecně považovaná za nehodnotnou, periferní, podle Kulky mnoha autory doposud přehlíženou, a díky jejímuž přesnějšímu vymezení lze současně přispět i k obohacení sféry teorie umění. V první části knihy přichází Kulka s vymezením pojmu kýč na základě nutných a zároveň postačujících podmínek, v části druhé se v souvislosti s problematikou hodnocení uměleckého díla, která je zároveň druhým tématem knihy, zaměřuje na estetickou defektnost kýče – v čem konkrétně tato defektnost spočívá a co dělá kýč kýčem. Soustředí se na vymezení tohoto pojmu nejen vůči kvalitním uměleckým dílům, ale i umění špatnému a podprůměrnému. Současně dochází k tomu, že přitažlivost a líbivost kýče není způsobena jeho vlastností estetickou.²

1. 1 Původ a etymologie pojmu kýč

Předtím než Kulka přistupuje k samotné definici pojmu kýč, zabývá se otázkou jeho původu – zda se jedná o jev moderní, nebo jeho původ sahá hlouběji do historie. Nelze s jistotou potvrdit, že by termín „kýč“ existoval před druhou polovinou 19. století, současně ale nelze vyvrátit, že by neexistovala díla, která byla ve své době považována za nevkusná, a přesto (nebo právě proto) velice populární. Jejich označení za kýč je však problematičké, protože není možné označit za kýč něco, co ve své době nemuselo splňovat stejné aspekty kýče, které jsou pro nás primární dnes.³ Autoři, kteří se problematikou vzniku kýče zabývali, se názorově rozdělují na dvě skupiny – na ty, kteří připisují vznik a potřebu kýče sociologickým okolnostem, a na ty, kteří se zaměřují na jeho estetickou podstatu, a tedy jeho návaznost na umělecké podhoubí doby.⁴

V průběhu 19. století dochází k velkým společenským změnám, které utvářejí obraz modernosti. Příkladem Kulka poukazuje 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*

¹ Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022.

² Ibidem, s. 9–10.

³ „*Umělec vždýcky vycházel z toho, že má pracovat dobře, nikoliv hezky; kdo pracoval jen pro krásu, byl za všech časů již předem odsouzen ke kýči.*“ – Hermann BROCH, *Román, mýtus, kýč*, Praha 2009, s. 50.

⁴ Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 27.

*technologický rozvoj.*⁵ Každý z těchto aspektů měl určitý vliv na vznik kýče, dle Clementa Greenberga je však hlavním původcem kýče průmyslová revoluce.⁶ To ona je podle něj odpovědná za všeobecnou univerzální gramotnost západní Evropy a Ameriky (tedy dovednost číst a psát), která byla do té doby „znakem zjemnělého vkusu“.⁷ Zároveň Greenberg upozorňuje na vliv urbanizace, jež do měst přivedla velké množství nových obyvatel – zemědělců, z nichž se stal proletariát nebo drobná buržoazie. Odchodem z venkova ztratili nově příchozí návaznost na tradiční lidové umění, zároveň však nebyli na základě absence volného času schopni vychutnávat velká umělecká díla. Tito lidé objevili nudu a dožadovali se druhu kultury, který by uspokojil jejich potřeby. Jejich touze po zábavě bylo vyhověno vyvinutím kultury náhražkové, tedy kýčem.⁸

Hermann Broch se domnívá, že za rozmachem kýče kromě technického pokroku stojí především postoj, který zaujímá člověk 19. století. Aby vznikla tak velká poptávka po kýči, musela být podněcována typem člověka, který tento hlad pociťoval. „*Neboť kýč by nemohl ani vzniknout, ani existovat, kdyby neexistoval kýčovitý člověk, který kýč miluje, jako výrobce umění ho chce vyrábět a jako konzument umění je ochoten jej kupovat, a dokonce dobře zaplatit (...)*“⁹ Zásadní měrou k posílení rozmachu kýče přispělo taktéž romantické ovzduší plné patosu, sentimentality a dramatičnosti. Tyto vlastnosti jsou totiž charakteristické nejen pro romantismus, ale právě pro kýč.¹⁰ Romantismus je zdrojem kýče zejména pro absenci středních hodnot, jež nedokázal vytvořit. Každé jednotlivé umělecké dílo mělo být zcela prodchnuto krásou – tento přístup vedl buď k vytvoření díla geniálního, anebo nevyhnutelnému sklouznutí do světa kýče.¹¹

Tyto dvě názorové skupiny se shodují na tom, že kýč vznikl ve druhé polovině 19. století, jedná se tedy o poměrně nedávnou záležitost, která se stala nedílnou součástí moderní kultury se silným dopadem na masovou kulturu. Přestože není možné existenci kýče vyloučit před tímto obdobím, je zřejmé, že v historii nebyla potřeba tohoto pojmu tak akutní jako v době romantismu 19. století a pozdější. Fenomén kýče si tak našel své

⁵ Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 27.

⁶ Clement GREENBERG, *Avantgarda a kýč*, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 68–74.

⁷ *Ibidem*, s. 71.

⁸ *Ibidem*, s. 71.

⁹ Hermann BROCH, *Několik poznámek k problému kýče*, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 75.

¹⁰ Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 28.

¹¹ Hermann BROCH, *Několik poznámek k problému kýče*, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 75–76.

místo díky mohutné společenské akceleraci a jeho popularita od té doby neustále stoupá.¹²

Pro lepší objasnění významu slova „kýč“ je zajímavé přistoupit k němu z etymologického hlediska jako to udělal Matei Calinescu.¹³ Kýč je pojmem relativně novým a existuje několik slov, ze kterých mohl vzniknout. V 60. a 70. letech 19. století jím označovali mnichovští malíři a obchodníci s uměním lacinou veteš, která neměla valné hodnoty, dosud však tento pojem fungoval pouze na této půdě. Teprve na počátku 20. století se termín objevuje v mezinárodním měřítku. Původně německé označení pro kýč se mohlo vyvinout z anglického slova „sketch“, tedy skica, náčrt, něco, čím umělci se špatnou výslovností označovali levné obrázky sloužící jako suvenýry nakupované angloamerickými turisty. Taktéž mohl pojem vzejít z německého slovesa „verkitschen“ (zlevnit) nebo „kitschen“ (sbírat z ulice odpadky či obnovovat starý nábytek). Calinescu dochází na základě svého zkoumání k tomuto závěru: *„I přes jejich možnou chybnost mě vedou tyto tři hlavní etymologické předpoklady k uvedení jistých základních rysů kýče. 1) Na kýči je vždy něco skečovitého. 2) Aby byl kýč dosažitelný, musí být relativně levný. 3) Z estetického pohledu lze kýč považovat za odpadek nebo nesmyslné haraburdí.“*¹⁴ Kulka k tomuto výčtu přidává ještě jeden možný původ, a to francouzský výraz „chic“, jehož inverzí vznikne slovo kýč. Tato inverze je v přeneseném významu též inverzí sémantickou, neboť co není „chic“, je kýč.¹⁵

I bez prokázání původu tohoto pojmu je zřejmé, že od počátku svého vzniku má negativní konotace a poučeným publikem je považován za defektní. Často lze v souvislosti s ním narazit na označení jako „bezcné umění“, „umělecký odpad“ nebo prostě „špatné umění“. Bylo by ale chybné ztotožňovat kýč se špatným uměním, protože ne všechno špatné umění musí být nutně kýč. Pokud má objekt ambice stát se uměleckým dílem, ale nepovede se mu to, pak se jedná o špatné umění, umělecký neúspěch. Kýč si ale nemůže dovolit být nepovedený, neúspěšný, protože (jak je objasněno dále) by nemohl fungovat tak, jak má. Jeho masová přitažlivost rozhodně nespočívá v tom, že by byl špatně udělán.¹⁶

¹² Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 28, 30.

¹³ Matei CALINESCU, *Kýč*, *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 111–116.

¹⁴ *Ibidem*, s. 112.

¹⁵ Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 33.

¹⁶ *Ibidem*, s. 34–36.

1.2 Definice pojmu kýč podle nutných a postačujících podmínek

Kulka ve své knize přichází s ucelenou definicí kýče, která zahrnuje tři nutné a zároveň postačující podmínky, to znamená, že aby byl objekt klasifikován jako kýč, musí splňovat právě tyto tři podmínky. Tato definice vychází z výtvarného, resp. obrazového, malířského kýče, je však ve větší či menší míře aplikovatelná na všechny druhy umění.

Každá podmínka Kulkovy definice zastupuje jednu oblast – téma, identifikovatelnost a asociace. Figurativní obrazy mají obecně větší predispozice k tomu, aby se staly kýčem než abstraktní malby. Taktéž ne všechna témata jsou pro kýč vhodná. Jednoznačně se musí jednat o motiv, který v sobě skrývá silný emocionální náboj a jenž recipienta citově zasáhne. Kýčovitá témata jsou dozajista krásná, roztomilá, pěkná, hezká, ale nemusí tomu tak být vždy. Svě místo si najdou všechny náměty, které jsou citově silné, ostatně právě křesťanský kýč, jak později ukážu, je toho důkazem, a tudíž jejich „příjemnost“ není nutnou podmínkou. V rámci takového emocionálně zabarveného tématu se to ale s „nepříjemností“ nesmí přehnat, zobrazovaný pláč nesmí být hysterický a celkové vzezření má člověka dojmout, ne znepokojit – „*podstatou kýče je ujistit konzumenta v jeho předpokladech, nikoli mu je zpochybnit.*“¹⁷ Proto je tak těžké vytvořit abstraktní kýč. Závislost kýče na figurálním zobrazení je zásadní. A jak sám Kulka zdůrazňuje – mnohdy je naopak těžké citově silné téma namalovat tak, aby se z něj kýč nestal.¹⁸

Samotné téma k tomu, aby mohlo být něco označeno za kýč, nestačí. První podmínka se týká tématu, tedy toho, *co* je ztvárněno, další dvě podmínky jsou stylistické – tedy *jak* je ono *co* ztvárněno. Již jsem zmínila figurálnost, ta ale sama o sobě kýči úspěch nezaručuje. Důležité je, jak „zdařile“ je téma zhotoveno, resp. jak snadno jej dokážeme identifikovat. To, že kýč pracuje v rámci realismu, je do určité míry pravda, ale nikoli zcela. Kýč komunikuje prostřednictvím „*nejkonvenčnějších, nejstandardnějších a nejvyzkoušenějších zobrazovacích formulí.*“¹⁹ Jde mu o jednoznačnou identifikaci, které docílí jedině tím, že bude zobrazovat takovým způsobem, na jaký je recipient zvyklý a který bezpečně zná, tedy „*přijetím ustálených zobrazovacích konvencí doby.*“²⁰ Umění svou povahou usiluje o opak – odmítá tyto

¹⁷ Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 44.

¹⁸ Ibidem, s. 40–46.

¹⁹ Ibidem, s. 48.

²⁰ Ibidem, s. 51.

zavedené konvence a chce být inovativní. Míra toho, co každý z nás považuje za svůj vnitřní „realismus“, je odlišná a závisí kromě doby také na vzdělání a přístupnosti tento svůj vnitřní svět měnit. Zobrazovací taktika kýče tedy nespočívá v tom, že by zobrazoval realitu nebo byl ztotožňován s realismem jako uměleckým směrem. Zobrazuje takovou realitu, kterou daný člověk dané doby za realitu považuje.²¹ Jakákoliv stylistická inovace, která by mohla jednoznačnou rozpoznatelnost tématu ztížit nebo dokonce zmařit, je pro kýč nežádoucí a nepřijatelná.²²

Předchozí dvě podmínky jsou pro definici kýče zásadní, avšak velké množství uměleckých děl zobrazuje krásné nebo silné téma, které je na první pohled identifikovatelné. Aby se z těchto nutných podmínek staly podmínky zároveň postačující, je zapotřebí k nim přidat ještě jednu, jež zaručí, že daný objekt bude kýčem. Umělecká díla, která našla své místo v dějinách umění, se snaží svět ukazovat v nových vztazích, z nových úhlů a v novém kontextu. Mysl funguje na principu neustálého vyhledávání asociací – při pohledu na obraz nebo jakýkoliv jiný umělecký i neumělecký objekt se mozek brání chaosu a snaží se daný výjev připodobnit k něčemu, co už zná. Pokud mozek nenalezne shodu, dochází v recipientově mysli k vytváření nových asociací. Tato míra obohacení závisí kromě objektu samého také na otevřenosti mysli recipienta a jeho vědomostech o objektu, na snaze o rozkrývání nových struktur a kontextů díla.²³

Kýč funguje opačně. Nikterak neobohacuje naše asociace, je stereotypní a uspává naši vnímavost. Pracuje právě s tím, co už recipient bezpečně zná. To, co vidí je zkrátka to, co vidí, bez skrytého podtextu; kýč nezobrazuje víc, než čím doopravdy je. Nesnaží se o žádnou inovaci nebo o ukázání světa v nových neotřelých vztazích, je jednoznačný, a tudíž je jednoznačná i jeho interpretace. Kulka v této souvislosti upozorňuje na to, že „*asociace vyvolané obrazem budou v podstatě stejné jako asociace vyvolané jmenovkou*“.²⁴

Touto definicí Kulka uspokojivě odpovídá na otázku, co je kýč, ale také na to, v čem spočívá jeho líbivost a přitažlivost – ve vhodně zvoleném a zpracovaném tématu, které nepřekvapuje. Je tedy jasné, že abychom mohli daný objekt označit za kýč, musí

²¹ Růžoví třípytlíci jednorozci s obřima očima určitě nebyli součástí vnitřní reality člověka před sto lety. V kontextu dnešní doby se však stali běžnou zobrazovací konvencí.

²² Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 51.

²³ *Ibidem*, s. 52–57.

²⁴ *Ibidem*, s. 57.

splňovat tyto tři podmínky, které jsou zároveň stupňovatelné – míra „kýčovitosti“ nemusí být u všech objektů stejná, tedy jeden objekt může být kýčovitější než jiný.²⁵

1.3 Estetická defektnost kýče

Ve druhé části knihy si Kulka klade otázky týkající se problému estetické defektnosti kýče a vztahu mezi kýčem a uměním. Je kýč druhem špatného umění? Lze jej považovat za něco, co se tak nějak nepovedlo anebo tvoří svůj vlastní ucelený systém? Je defektnost kýče vůbec srovnatelná s defektností špatného umění, nebo je z podstaty jiná?²⁶

Kýč si činí nárok na status umění. Tento nárok je dozajista neoprávněný, ale nepoučený recipient jej jako umění konzumuje; a jak Kulka podotýká – většinu těchto konzumentů by urazilo, pokud bychom něco, co oni sami považují za umění, označili za kýč. Tento problém souvisí s dostupností kýče – zásadní rozdíl oproti umění je v tom, že kýč je mnohem levnější a tím i dosažitelnější pro velké masy.²⁷

Kulka podrobuje kýč zkoumání z hlediska estetické hodnoty uměleckých děl. Vychází z předpokladu, že pokud se kýč zásadně liší od umění, neměl by splňovat požadavky *jednoty*, *komplexnosti* a *intenzity*, která jsou zásadními znaky hodnotných uměleckých děl – tedy čím jednotnější, komplexnější a intenzivnější tato díla jsou, tím esteticky hodnotnějšími se stávají.²⁸ Nejprve vysvětlím, co Kulka těmito pojmy míní a poté jak se vztahují ke kýči; zda tento fenomén požadavky na ně splňuje, či nikoli.²⁹

Pojem *jednoty* značí ucelenost, kompoziční vyváženost, sladěnost barev a formy s obsahem, formální a stylovou strukturu či celkovou koncepci díla. Při pohledu na kýč však nemůžeme říci, že by byl nejednotný, nesjednocený – to by ostatně popíralo jeho potřebu jasné identifikovatelnosti: „*Zastánce kýče by dokonce mohl tvrdit, že typický kýč je někdy jednotnější či sjednocenější než některá slavná díla moderního umění.*“³⁰

²⁵ „(...) čím jasněji a jednoznačněji splňuje „dílo“ dané tři podmínky, tím jasnější a typičtější to bude kýč.“ – Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 58.

²⁶ Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 62.

²⁷ *Ibidem*, s. 62–63.

²⁸ Tuto všeobecnou teorii estetického hodnocení uměleckých děl vypracoval americký estetik Monroe C. Beardsley, později ji propracoval ještě George Dickie. Jejich vysvětlení pojmů *jednoty*, *komplexnosti* a *intenzity* shledává Kulka za neuspokojivé a sám se je pokouší lépe objasnit.

²⁹ Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 64–65.

³⁰ Viz Pablo Picasso a dobové kritiky jeho obrazu *Avignonské slečny* (1907). Frank Elgar a Robert Maillard k tomuto obrazu napsali: „*Samo o sobě nesnese toto dílo podrobnější rozbor; kresba je zbrklá, barvy neladící a kompozice zmatená. Je zde vidět přílišná snaha o dosažení efektu a gestikulace postav je přemrštěná.*“ John Golding dochází k podobným závěrům: „*Jde o dílo s mnohými nedostatky. Začneme tím, že je zde jasná stylová nesladěnost. I zběžný pohled odhalí, že Picasso v průběhu práce několikrát*

Kýč tedy požadavek jednoty splňuje a není možné jej na základě jeho absence diskvalifikovat.

Komplexnosti díla Kulka rozumí strukturální i formální rozmanitost a různorodost, propracování detailu, kontrastnost či vícerozměrnost. Kýč takovými prvky sice příliš neoplývá, ale v porovnání s mnohými váženými díly umění je mnohem komplexnější.³¹ Nebylo by tedy správné vyloučit jej ani z hlediska nedostatku komplexnosti.³²

S definováním *intenzity* uměleckého díla je to o něco komplikovanější než u předchozích dvou pojmů, protože více než fyzickou stránku odráží působení, celkový dojem na recipienta. Intenzivní dílo je vitální, silné a životné a mělo by mít silný dopad. Bohužel ani z tohoto hlediska není možné usoudit, že by byl kýč neutrální. Ba naopak. Všechny reklamy velice účinně využívají kýče právě proto, že díky silnému emocionálnímu účinku má schopnost zasáhnout. Z tohoto důvodu jej není možné diskvalifikovat ani v tomto případě.³³

Kulka dochází k závěru, že dokázat estetickou defektnost kýče lze pouze v případě revidování všeobecně přijímaného předpokladu, že umělecká hodnota díla spočívá v jeho estetických kvalitách. Upozorňuje na to, že „*při hodnocení uměleckého díla bereme v úvahu i faktory, které s estetickou hodnotou přímo nesouvisí*“.³⁴ Jako příklad uvádí obraz *Avignonské slečny* (1907), jehož kritikové poukazovali na nedostatky v oblasti kompozice, kombinace barev a dalších oblastí, které se přímo týkají estetických vlastností obrazu jako takového. V případě, že kritikové dílo chválí, vyzdvihují Picassovu originalitu, důležitost díla v kontextu dějin umění a jeho význam pro moderní umění. Z řečeného je zřejmé, že se jejich kritika vždy vztahuje na odlišné oblasti, ve kterých ho kritizují, nebo chválí. „*Oba dva druhy soudů se vztahují k hodnotě Picassova díla, avšak každý se vztahuje k hodnotě jiné*.“³⁵ Na základě těchto předpokladů Kulka přichází s nutným odlišením *hodnoty umělecké* a *hodnoty estetické* – hodnota uměleckého díla nespočívá v jeho hodnotě estetické. Picassovy *Avignonské*

změnil koncepci. Vždyť i on sám považoval dílo za nedokončené.“ – Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 67.

³¹ Např. díla minimalistů.

³² Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 68.

³³ *Ibidem*, s. 69–70.

³⁴ *Ibidem*, s. 72.

³⁵ *Ibidem*, s. 76.

slečny tak nejsou mistrovským dílem z hlediska své hodnoty estetické, ale hodnoty umělecké, jež přesahuje mnoho děl, která ve stejné době vznikla.³⁶

Kulka dále specifikuje, co se rozumí uměleckou hodnotou: „*Umělecká hodnota zde bude pojímána jako obecný přínos inovace daného díla pro ‚svět umění‘ a její potenciál pro další esteticko-umělecké využití.*“³⁷ Z výše řečeného plyne, že se nejedná o inovaci ve smyslu naprosté originality, protože taková inovace by neměla ve světě umění význam – to, že je něco inovativní, ještě nemusí nutně znamenat, že je to umělecky hodnotné. Umělecká hodnota není něčím, co by bylo možné vyčíst z vizuální podoby objektu. Jedná se o vztah mezi objektem a souvislou řadou děl, která tomuto předcházela. „*Z tohoto pojetí umělecké hodnoty dále vyplývá, že může být spolehlivě posouzena pouze s určitým odstupem času.*“³⁸

Ideální umělecké dílo by mělo v sobě zahrnovat nejvyšší možnou míru hodnoty umělecké, ale i hodnoty estetické.³⁹ Taktéž je nutné, aby tyto dvě hodnoty dílo obsahovalo alespoň v minimální míře, jinak nemůže být považováno za umělecké. Zároveň se však nejedná o hodnoty, které by se navzájem neovlivňovaly, naopak, jsou na sobě závislé – při posuzování umělecké hodnoty nás ovlivňují estetické aspekty děl; umělecké inovace zas mohou ovlivnit naše hodnocení estetické.⁴⁰

Na tomto místě se Kulka dostává k umělecké defektnosti kýče: „*Z navržené definice kýče v první části této studie (zejména z její druhé podmínky) vyplývá, že kýč nepřináší žádné stylistické inovace.*“⁴¹ Určitě existují díla, která nejsou stylisticky inovativní, ale považujeme je za umělecká. Je to z toho důvodu, že mají svou atmosféru, jsou expresivní nebo inspirují ostatní umělce. Jako příklad uvádí zátiší holandských mistrů 17. století nebo díla francouzského akademismu⁴² z poloviny 19. století, která nejsou ceněna pro svou hodnotu uměleckou, ale pro hodnotu estetickou, která absenci první vyvažuje. Kýč nepřináší nic nového, nepracuje se zvláštní atmosférou ani

³⁶ Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 76.

³⁷ Ibidem, s. 77.

³⁸ Ibidem, s. 78.

³⁹ Dle Kulky viz Rembrandtovy obrazy.

⁴⁰ Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 70, 80.

⁴¹ Ibidem, s. 80.

⁴² „*Všechny kýč je zjevně akademický – a naopak, všechno, co je akademické, je kýč.*“ – Clement GREENBERG, Avantgarda a kýč, *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 71. Vůči tomuto tvrzení Clementa GREENBERGA se Kulka vymezuje a tvrdí, že: „*akademická díla s vhodnou tematikou hraničí s kýčem pouze v těch případech, kdy jsou esteticky nezvládnuta.*“ – Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 86. Greenberg chápe pojem akademismus ve smyslu zastaralého uměleckého stylu, který byl již překonán avantgardou. Teprve v případě, že je akademismus použit v době, kdy byl již překonán a nepřináší žádné umělecké inovace, lze ho označit za kýč.

neinspiruje. I přes absenci těchto inovací však nelze označit něco za umělecky bezcenné – tedy ani kýč ne.⁴³ „*Chceme-li tedy zdůvodnit diskvalifikaci kýče, musíme nejen ukázat, že postrádá hodnotu uměleckou, ale též hodnotu estetickou.*“⁴⁴

Na tomto místě se Kulka vrací k příliš vágnímu vysvětlení pojmů jednoty, komplexnosti a intenzity, na jejichž základě nebylo možné zjistit, v čem spočívá estetická defektnost kýče, a blíže tak poukázat na estetickou odlišnost mezi dílem kýčovitým a uměleckým a dochází k závěru, že je nutné vytvořit „*kvantitativní nebo alespoň komparativní model estetického hodnocení*“⁴⁵ a lépe objasnit tyto pojmy. Pojem jednoty v rámci uměleckého díla znamená, že dílo je perfektně sladěné a všechny jeho části se nacházejí přesně tam, kde být mají. Takové dílo je svým způsobem dokonalé a jakýkoliv zásah jej nemůže vylepšit, jelikož ono vylepšení by znamenalo, že předtím nebylo dokonalé a úpravami jej lze tedy pouze poškodit. Obecně pak Kulka rozděluje tyto úpravy do třech kategorií, na ty, které dílo poškodí (*a*), ty, které jej vylepší (*b*) a na neutrální (*c*), které dílo nijak neovlivní. Z toho plyne, že „*míra jednoty díla bude tím větší, čím větší bude počet poškozujících alterací (a) a čím menší bude počet zkvalitňujících alterací (b)*“.⁴⁶ Tento vztah pak znázorňuje vzorcem (*a - b*). Pokračuje k pojmu komplexnosti, který označuje celkovou harmonizaci díla a složitost jeho struktury. Počet alterací závisí na míře komplexnosti díla – čím je dílo strukturálně bohatší, tím větší počet úprav je možné vytvořit. „*Míra komplexnosti může být tedy vyjádřena jako celkový počet alterací bez ohledu na jejich estetický dopad.*“⁴⁷ Kulka tento vztah vyjadřuje jako (*a + b + c*). Jako poslední zkoumá Kulka intenzitu, tedy míru působení díla. Pojem intenzity je taktéž jako oba pojmy předešlé stupňovatelný – dílo je tím intenzivnější, čím větší počet prvků díla má konkrétní estetickou funkci a čím menší počet prvků bezvýznamných obsahuje. To, že je dílo vysoce intenzivní ještě neznamená, že je esteticky hodnotné, závisí totiž na míře jednoty. Míru estetické intenzity Kulka chápe jako „*poměr mezi alteracemi, které mají estetický dopad (at' pozitivní či negativní) a alteracemi, které jej nemají*“.⁴⁸ Schematické znázornění by pak vypadalo takto: (*a + b*) / (*c + I*). Vynásobením všech vzorců (protože míra komplexnosti umocňuje míru jednoty a estetická intenzita je umocňujícím faktorem,

⁴³ Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 80–82.

⁴⁴ Ibidem, s. 82.

⁴⁵ Ibidem, s. 88.

⁴⁶ Ibidem, s. 93.

⁴⁷ Ibidem, s. 95.

⁴⁸ Ibidem, s. 96.

„jehož dopad závisí na (pozitivní či negativní) míře jednoty“⁴⁹ dostáváme estetickou hodnotu uměleckého díla vyjádřenou jako $(a - b) \times (a + b + c) \times [(a + b) / (c + 1)]$.⁵⁰ Tato rovnice je důležitá nejen proto, že je díky ní možné diferencovat dobré umění a kýč, ale především z toho důvodu, že dokáže odlišit kýč od umění průměrného a podprůměrného, a dokázat tak, že kýč není jen jakýmsi špatným uměním, ale tvoří svou vlastní specifickou kategorii. Na základě tohoto modelu je jasnější, proč „přitažlivost kýče nelze považovat za přitažlivost estetickou“.⁵¹

V čem konkrétně tedy spočívá estetická defektnost kýče? V tom, že ať už kýč podrobíme jakýmkoliv změnám, úpravám, alteracím, není možné jej výrazně vylepšit ani poškodit. Pro kýč je zásadní zachování jeho *Gestaltu*, tedy třech nutných a zároveň postačujících podmínek, a do doby, než jsou tyto rysy výrazně transformovány, je nepodstatné, zda a v jaké míře jsou ostatní konstitutivní prvky upravovány; na estetický dopad kýče nemají v podstatě žádný vliv. Tím samozřejmě nelze říct, že i přes výraznou změnu těchto prvků bude kýč stále tak účinný (např. při radikální změně barev – výměna zářivých a jasných barev za odstíny šedé by dozajista byla důvodem, proč by kýč nefungoval tak dobře jako s nimi), ale prakticky žádné dílo nedokáže být vůči změnám tak odolné, jako je tomu v případě kýče. Právě v této odolnosti vůči zkvalitnění i poškození prvků, které u uměleckých děl běžně hrají zásadní estetickou roli, a které na nich oceňujeme, je mezi kýčem a uměním zásadní rozdíl.⁵² „Tím se kýč liší nejen od prostého uměleckého neúspěchu či selhání, ale i od těch nejpodprůměrnějších děl překypujících estetickými nedostatky.“⁵³ Kýč připouští pouze úpravy neutrální, které jeho jakost nikterak neovlivňují, tím pádem nemůže být uměleckým dílem; nesplňuje podmínky estetické funkce, a tedy možnost zkvalitnění či poškození uměleckého díla.⁵⁴

Pro to, aby byl objekt označen za umělecké dílo, musí mít určitou míru intenzity. Splnění této podmínky není však otázkou jen a pouze kvalitního umění, ale umění obecně jako takového. Kýč se pohybuje na hranici této míry, jeho intenzita je opravdu nízká. To je způsobeno tím, že jeho efekt závisí na „ideji“ toho, co zobrazuje, k čemu odkazuje (na základě čehož vyvolává u recipienta emocionální odezvu), a nikoli na jeho

⁴⁹ Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 96.

⁵⁰ Ibidem, s. 96.

⁵¹ Ibidem, s. 97.

⁵² „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.“ – Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 101.

⁵³ Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 99.

⁵⁴ Ibidem, s. 97–103.

estetických vlastnostech. Z toho plyne, že má-li kýč silný dopad, nesvědčí to o jeho vysoké míře intenzity, protože tato intenzita není intenzitou estetickou, ale spíše emocionální, „hraničící se sentimentalitou“.⁵⁵ Jeho působení tedy nespočívá v jeho estetických kvalitách, ale v sentimentálních účincích.⁵⁶

Taktéž je nutné podotknout, že podobně jako umění je i kýč kategorií, která nemá jasné a pevné hranice. Jedná se o oblast, kde je kýčovitost podobně jako uměleckost stupňovatelná, a kýč tak má mnoho podob a velké množství sporných případů. Kulka proto apeluje na to, aby byla jeho teze o odolnosti kýče vůči estetickým úpravám chápána v *relativním* smyslu, nikoli jako dogma: „čím odolnější je dílo vůči estetickému vylepšení či poškození, tím typičtější a ryzejší je to kýč. Příklad, kdy všechny možné alterace jsou typu C, je tedy hraničním případem ‚ideálního‘ nebo ‚čistého‘ kýče.“⁵⁷

Z výše řečeného vyplývá, že kýč nelze brát jako určitou odnož umění, jakési špatné umění, ale jako odlišnou kategorii, odlišný fenomén. Na jeho jinakost upozorňuje i Hermann Broch: „Kýč není nějaké ‚špatné umění‘, tvoří vlastní, uzavřený systém, který vězí jako cizí těleso v celkovém systému umění (...).“⁵⁸ Pokud by bylo možné vyjádřit vztah mezi kýčem a jeho konzumentem, nejspíše by bylo příhodné označení „klamání spotřebitele“. Protože přesto, že na první pohled kýč vypadá jako umělecké dílo, svou povahou je transparentní – není za ním nic než to, co zobrazuje, funguje jako piktogram. Jeho lživost spočívá v podvodu recipienta; konzument kýče se domnívá, že předstupuje před umělecké dílo a je jím zasažen díky jeho estetickým hodnotám. Tyto hodnoty však nejsou tím, co na něj doopravdy působí – je to obsah, jenž je naplněn sentimentálním tématem, a který nijak nesouvisí se způsobem, jakým je objekt proveden. „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 libivost kýče zcela parazituje na asociacích a sentimentech vyvolaných jeho referentem.“⁵⁹ Zde dochází k ještě lepšímu ozřejmění rozdílu mezi skutečným uměním a kýčem – pro kýč bude vždy zásadnější ono *co*, před způsobem *jak*, přičemž *co* bude vždy působit na úkor *jak*.

⁵⁵ Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 105.

⁵⁶ Ibidem, s. 99–105.

⁵⁷ Ibidem, s. 104.

⁵⁸ Hermann BROCH, Několik poznámek k problému kýče, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 78.

⁵⁹ Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 107.

Tímto transparentním způsobem je dozajista možné vnímat nejen kýč, ale i umělecká díla. Tento typ člověka, nepoučeného recipienta, který se tímto povrchním způsobem na umělecká díla dívá, označují Ludwigem Gieszem společně s Brochem jako *Kitschmensch* – „člověk špatného vkusu“, kýčovitý člověk. Způsob, jakým se recipient na objekt dívá, není možné, ale ani nutné ovlivnit. Důležité je to, že umělecká díla na rozdíl od kýče nabízejí možnost komplexního estetického vnímání.⁶⁰

1.4 Redundance a postoj kýčovitého člověka

K problematice fungování kýče se ve své knize *Skeptikové a těšitelé*⁶¹ vyjadřuje italský estetik Umberto Eco, který v rámci pojednání o stylistice kýče přichází s několika zajímavými pojmy. Prvním z nich je redundance. Redundanci neboli nadbytečnost chápe Eco jako zbytečné opakování zastupitelného citového stimulu. Tento pojem vysvětluje v souvislosti s kýčovitým textem, ale lze jej aplikovat i na kýč obecně. Kýč nám nechce říct nic nového, nemá žádnou poznávací funkci, jde mu pouze o vyvolání efektu a tohoto docílí jedině tak, že bude stimul podléhající opotřebení neustále v obměnách opakovat, jinými slovy redundance přispívá k jednoznačnosti sdělení. Recipient tak nabývá dojmu, že vše, co se k němu dostalo prostřednictvím tohoto sdělení, už dávno znal, a na základě tohoto uvědomění prožívá příjemné pocity.⁶² Nakonec nezůstane nic, co by mohlo obohatit jeho asociace nebo co by mohlo působit nejednoznačně, mnohoznačně jako umění: „*Kýč coby lehce stravitelný Ersatz umění se logicky nabízí jako ideální strava pro lenivé publikum, které by rádo přilnulo k ideálům krásy a samo sebe přesvědčilo, že jich užívá, aniž by marnilo energii v nějakých nesnázích.*“⁶³ Kýč není kýčem jen kvůli opakování citového stimulu a vyvolávání efektů, ale také proto, že se snaží recipienta utvrdit v tom, že poddává-li se těmto efektům, tříbí si svůj vkus a obohacuje své estetické cítění. Problém je nejen v podobě kýče samotného, nýbrž i na straně autora, který s tímto úmyslem svůj kýč nabízí, a taktéž v přístupu samotného recipienta, jenž jej bez jakýchkoliv námitek s radostí konzumuje.⁶⁴ Na tomto místě Eco souzní s Brochem a jeho pojetím kýče „*jako životního postoje a chování, protože kýč by nemohl prosperovat, kdyby neexistoval Kitsch-Mensch, který takovou formu lži potřebuje, aby se v ní mohl najít.*“⁶⁵

⁶⁰ Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 105–108.

⁶¹ Umberto ECO, *Skeptikové a těšitelé*, Praha 1995.

⁶² Ibidem, s. 78–79, 105.

⁶³ Ibidem, s. 79.

⁶⁴ Ibidem, s. 82.

⁶⁵ Ibidem, s. 82.

Prostřednictvím kýče se tak lze snadno prosadit u publika, jež je přesvědčeno o tom, že to, co je před ně postaveno, je originálním uměleckým dílem, a nikoli pouhou nápodobou. Tato konzumace je úmyslným klamáním a není ničím jiným než neustálým „útekem od zodpovědnosti“, již percepce umění naopak vyžaduje. Nebezpečí kýče tak spočívá nejen v tom, že si hraje na umění, vydává se za něj, ale je jako umění v mnoha případech i konzumován.⁶⁶

1.5 Masová kultura a midcult

Za kýč jsou v mnoha případech označovány produkty masové spotřeby, jež jejich výrobci za účelem zisků produkují a prodávají ve velkých nákladech. Je porcelánový zahradní trpaslík kýčem? Podle Eca je nutné tyto výrobky nejnížší masové kultury, kterou autor označuje za „masscult“ (masovou kulturu nižší úrovně), odlišit od produktů, které svou povahou tak nevinné nejsou. Skupina výrobků, jež je určena masám, usiluje o efekt, napodobuje umělecké postupy a podléhá požadavkům publika stejně jako kýč.⁶⁷ Jejím cílem však není nahrazovat svým prostřednictvím zážitky, které jsou běžně připisovány vysoké kultuře (vydávat se za umění) a parazitovat na jejím odkazu. Tím se vyznačuje druh kultury středních vrstev, tzv. „midcult“, který své publikum omamuje falešnými odkazy k umění a staví se na jeho místo i přesto, že sám takových kvalit nedosahuje.⁶⁸ Eco vysvětluje, že midcult je kýčem, „protože 1) si vypůjčuje postavy od avantgardy a adaptuje si je, aby vyrobil sdělení všem srozumitelné a všemi použitelné, 2) používá těchto postupů, když už jsou známé, rozšířené, použité a opotřebené, 3) konstruuje sdělení s cílem vyvolat efekt, 4) prodává je jako Umění, 5) svého konzumenta přesvědčuje, že se prostě setkal s kulturou a že nemá klást další otázky.“⁶⁹ Kýč má být produktem, který v recipientovi vyvolá příjemný pocit intimity, na jejímž základě vznikne v jeho nitru potřeba se jím obklopit doma.⁷⁰ Tato potřeba současně podporuje poptávku po těchto produktech.

⁶⁶ Umberto ECO, *Skeptikové a těšitelé*, Praha 1995, s. 82.

⁶⁷ „Kulturní průmysl, který se zaměřuje na nerozlišenou masu konzumentů, většinou vzdálenou složitosti specializovaného kulturního života, chce prodávat efekty už hotové a zabalené a spolu s výrobkem předepisovat i způsob jeho použití, s poselstvím i reakcí, kterou má vyvolat.“ – Umberto ECO, *Skeptikové a těšitelé*, Praha 1995, s. 83.

⁶⁸ Umberto ECO, *Skeptikové a těšitelé*, Praha 1995, s. 88–90.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 93.

⁷⁰ Matei CALINESCU, Kýč, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 115.

1. 6 Stylegma

Umělecké dílo jako struktura obsahuje prvky ve vzájemných vztazích, které mohou být ze struktury vyňaty a zařazeny do kontextů nových; Eco zkoumá, co se stane, když renomované umělecké dílo zasadí do kontextu konzumního masového oběhu, „*a podle jakého mechanismu funguje produkt zařazený sice do téhož oběhu, zkonstruovaný však s použitím prvků vyrobených na jiných úrovních a v jiných kontextech*“.⁷¹ Každá struktura obsahuje postupy, jež zakládají její osobitý charakter a odkazují nejen k autorovi, který je použil, ale i k době, případně místu svého vzniku nebo kulturnímu kontextu; jinými slovy tyto postupy zakládají styl. Prvky vedoucí k identifikaci stylu označuje Eco za stylegmata: „*Díky jednotné povaze struktury má každé stylegma své charakteristické rysy, které je spojují s jinými stylegmaty a s původní strukturou, takže z jednoho stylegmatu se dá vyvodit struktura díla celého nebo v díle neúplném můžeme nahradit část zničenou.*“⁷² Podobně se k problematice užití díla vyjadřuje Calinescu, jenž poukazuje na estetickou nepřiměřenost kýče. Tato nepřiměřenost závisí na zasazení díla do určitého kontextu, ve kterém je nazíráno jako kýč, a tedy přesto, že objekt sám o sobě být kýčem nemusí, stane se jím pro souvislosti nebo kombinaci s objekty ostatními.⁷³ Většinou je však tento postup opačný – snadno dostupný kýč je na základě vnějších okolností považován za hodnotné umělecké dílo a je s ním tak zacházeno.⁷⁴

Kýč parazitující na uměleckých dílech si tato stylegmata vypůjčuje a zasazuje je do nových kontextů. V rámci masové kultury k tomu dochází často, ale tyto výpůjčky jsou na první pohled viditelné.⁷⁵ Podobně je tomu u citací stylegmat na rovině vysoké kultury – zde jsou citace přiznané a recipient je na tuto skutečnost předem upozorněn.⁷⁶ Problém nastává v oblasti midcultu, jehož produkty jsou zušlechťovány již proslavenými stylegmaty; midcult je následně vydáván za své výtvořky, to vše

⁷¹ Umberto ECO, *Skeptikové a těšitelé*, Praha 1995, s. 98.

⁷² Ibidem, s. 99.

⁷³ Calinescu uvádí hypotetický příklad umístění uměleckého díla do neadekvátního prostoru, v němž má reprezentovat bohatství majitele; takový prostor by uměleckému dílu poskytl interpretační rámec, který je typický pro svět kýče.

⁷⁴ Matei CALINESCU, Kýč, *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 113.

⁷⁵ Eco poukazuje na použití prvku básně E. A. Poea, který byl použit v reklamě na práci prášek a dodává, že „*nikdo si při recepci dotyčné reklamy přece nebude namlouvat, že je účastníkem esteticky ‚vyššího‘ zážitku (...)*“ – Umberto ECO, *Skeptikové a těšitelé*, Praha 1995, s. 121.

⁷⁶ Vypůjčování stylegmat je typické zejména pro klasickou hudbu a hudební citace již proslavených témat, viz Johannes Brahms: *Variace na Haydnovo téma*, Op. 56a; Johannes Brahms: *Variace na Paganiniho téma*, Op. 35 a další.

samozřejmě ve zjednodušené, přístupnější a hlavně efektivní formě.⁷⁷ Kýč však nedokáže uspokojivě propojit stylegma s novým kontextem: „(...) z *hlediska strukturálního budeme kýč definovat jako stylegma vyvržené z vlastního kontextu a zařazené do kontextu nového, jehož struktura obecně postrádá stejnorodost a nezbytnost struktury původní, přičemž dotyčné poselství je vzhledem k nepatřičnému zařazení cizího prvku předkládáno jako dílo původní a schopné stimulovat nebyvalé zážitky.*“⁷⁸

1.7 Romantismus jako původce kýče

Jak již bylo řečeno, většina autorů, kteří se jakýmkoliv způsobem vyjadřují ke kýči, se shoduje na tom, že jeho původ tkví v romantismu. Považuji tedy za důležité tuto problematiku trochu více rozvést. Budu vycházet z eseje Hermanna Brocha,⁷⁹ který jsem v této práci již citovala a v němž se spojitosti mezi kýčem a romantismem věnuje detailněji. Broch se zabývá skutečností, že povědomí člověka o uměleckém stylu nebo slohu, jeho obraz v mysli, má podobu architektury. Při pomyšlení na romantismus však žádný takový obraz nespátí. Je to proto, že romantismus nepojal za své vytvoření žádné pro něj typické, a hlavně originální architektury. To neznamená, že by moderní a progresivní návrhy staveb v době romantismu neexistovaly. Místo nich však stavitelé využívali novorenesančních, novobarokních a dalších „novo“ stylů. Tato na oko „umělecká“ ztvárnění byla používána i pro budovy ryze funkční – nádraží, dělnické domy nebo jiné užitkové stavby. A proč tomu tak bylo? „*Jednoduše proto, že duchu doby odpovídal (...) kýč (...). Šlo o krásu, o krásný efekt, o dekoraci.*“⁸⁰

Romantismus nedokázal v oblasti umění vytvořit střední hodnoty⁸¹ – jeho produkty byly buď geniální, nebo se jednalo o kýč, každé dílo, které mělo touhu vyniknout a nepodařilo se mu to, sklouzlo do oblasti krásných efektů a dekorací.⁸²

⁷⁷ Příkladem Eco uvádí malíře Giovanni Boldiniho (1842–1931), který pracoval s ukradenými stylegmaty. Svého času byl oblíbený u bohatých dam, jež si u něj objednávaly portréty. Podstatou těchto objednávek však nebylo vyvedení realistického obrazu, ale utvrzení ženy v tom, že je opravdu krásná a vyvolání toužebných pocitů u mužů. Většina portrétů tak vykazovala podobné znaky – obličej byl naturalistický, rty vlhké, oči svůdné a upřené na diváka, taktéž dekolt vyvedl malíř rafinovaně. Při práci na oděvu a pozadí však využíval efektních, až abstraktních technik, kdy šaty mizely ve shluku barev a světla. U ramen a obličejů odvedl „gastronomii“, u oděvu se věnoval umění. Výsledek však působí nejednotně a jaksi nepatřičně. Boldini se snažil o propojení „(...) ‚vzdělaných‘ stylegmat do kontextu, který je ale není schopný pojmout do sebe.“ – Umberto ECO, *Skeptikové a těšitelé*, Praha 1995, s. 123–125.

⁷⁸ Umberto ECO, *Skeptikové a těšitelé*, Praha 1995, s. 123.

⁷⁹ Hermann BROCH, Několik poznámek k problému kýče, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 75–78.

⁸⁰ Ibidem, s. 75.

⁸¹ Oproti tomu v oblasti kýče jsou tyto hodnoty zřejmé – existuje špatný, průměrný, ale i geniální kýč. – Hermann BROCH, Několik poznámek k problému kýče, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 76.

⁸² Hermann BROCH, Několik poznámek k problému kýče, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 75–76.

V této souvislosti si Broch klade otázku vedoucí k zamyšlení, která díla mají právo epochu romantismu reprezentovat: „*Byla to epocha kýče, takže velké romantické umělecké dílo je třeba interpretovat jako jeho překonání, nebo to byla epocha romantismu, jemuž je potom ovšem nutno připsat k tíži i odpovědnost za kýč?*“⁸³ Vzhledem k absenci středních hodnot se přiklání k první variantě a dodává, že „*tonus stylu epochy je sice obecně udáván geniálním dílem, ale nesen je dílem průměrným.*“⁸⁴

Duch doby koresponduje s životním postojem⁸⁵ člověka, který v ní žije. V této době bylo měšťanstvo novou nastupující, a hlavně vzestupující třídou století. Jeho etičtější tradice tvořila protiklad k mnohem estetičtější původní tradici aristokratické.⁸⁶ V dílech romantismu však docházelo k míchání těchto dvou kategorií, tedy etického a estetického, proto byla tak velká pozornost věnovaná milostným tragédiím, sebevraždám a emocionálně silným tématům. Ovzduší této doby vycházelo z racionality, která vždy stála v opozici k umění a dekorativnosti, osvícenství však netrvalo na jakékoliv askezi, a naopak podporovalo různé druhy libertinství. Neuchopitelná idea krásy tak byla zredukována na jednotlivé fenomény, každé umělecké dílo mělo být prodchnuto krásou; hmatatelné umělecké produkty tak byly zároveň „povznášeny“ do absolutních sfér.⁸⁷ Romantismus chtěl krásu jako konkrétní cíl, výsledek každého uměleckého díla, proto musel kýč vzniknout právě v této době.⁸⁸ Z otevřeného systému krásy se tak stal systém uzavřený.⁸⁹

Ze své podstaty je umění systémem otevřeným, existuje však oblast, kterou lze alespoň částečně s uzavřeným systémem kýče ztotožnit, a to akademismus. Broch tvrdí, že kýč není s akademismem identický, vykazuje však podobné znaky. Oba systémy jsou uzavřené a uzavřenost systému je nutným předpokladem kýče, který má podobu hry – funguje podle určitých pravidel, která je možné hodnotit pouze esteticky. Ukončenost

⁸³ Hermann BROCH, Několik poznámek k problému kýče, *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 75.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 76.

⁸⁵ „*Kýč by nemohl existovat, kdyby neměl své příznivce, kteří ho mají rádi, umělecké řemeslníky, kteří ho chtějí vyrábět, a konzumenty, kteří jsou ochotni si ho koupit.*“ – Hermann BROCH, *Román, mýtus, kýč*, Praha 2009, s. 55.

⁸⁶ „*Šlechta upřednostňovala hledisko estetické, omezovala své etické požadavky na jakési mystické představy o Bohem předurčené hierarchii, přetvářela svůj život na umělecké dílo.*“ – Hermann BROCH, *Román, mýtus, kýč*, Praha 2009, s. 62.

⁸⁷ „*Kýč lze případně charakterizovat jako zvláštní formu estetické lži. Jako takový má mnoho co do činění s moderní iluzí, že krásu lze kupovat a prodávat.*“ – Matei CALINESCU, *Kýč*, *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 111.

⁸⁸ „*J když kýč představoval jen jednu část umělecké produkce, převzal tradiční úkol umění a stal se nepřehlédnutelným výrazem své doby.*“ – Hermann BROCH, *Román, mýtus, kýč*, Praha 2009, s. 140.

⁸⁹ Hermann BROCH, Několik poznámek k problému kýče, *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 76–77.

systemu je zároveň umocněna strukturou romantismu, kterou jsem nastínila v předchozím odstavci. Tento společný znak, který k sobě romantismus a kýč váže, z nich tvoří blízké příbuzné, a „*aniž by romantismus musel sám být kýčem, je jeho otcem*“.⁹⁰ Romantismus je duchovním stavem, jehož typickým produktem je právě kýč.⁹¹ Nebezpečí tkví ve skutečnosti, že tyto dva systémy – otevřený systém umění a uzavřený systém kýče – jsou si podobné a jejich „jakost“ není na první pohled zřejmá.⁹² Jeho lživá povaha a snaha napodobit umělecké dílo je však nakonec vždy odhalena, protože umělecké dílo je ze své podstaty metodicky nenapodobitelné.⁹³ V rámci kýče dochází k patetickému povyšování jeho nízkých hodnot na hodnoty obecné, z konečnosti k nekonečnosti. Nejen, že kýč považuje Broch za cosi nepravdivého a negativního, domnívá se, že každá doba, která je dnes označována za dobu úpadku hodnot, byla zároveň dobou kýče. Každý, kdo tvoří kýč, není jen tvůrcem jakéhosi méněcenného umění, ale je Brochem označován za morálního vyvrhele a zločince: imitační systém kýče dokáže napodobit vždy jen ty nejjednodušší aspekty díla, protože jeho cílem není pracovat dobře⁹⁴ (eticky), ale krásně⁹⁵ (esteticky) – „*kýč je zlo v hodnotovém systému umění*“.⁹⁶

⁹⁰ Hermann BROCH, Několik poznámek k problému kýče, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 77–78.

⁹¹ Hermann BROCH, *Román, mýtus, kýč*, Praha 2009, s. 62.

⁹² Tuto podobnost Broch přirovnává ke vztahu systému Krista a Antikrista. – Hermann BROCH, Několik poznámek k problému kýče, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 78.

⁹³ Hermann BROCH, *Román, mýtus, kýč*, Praha 2009, s. 184.

⁹⁴ „(...) *pracovat ‚dobře‘ musí souviset s poznávací funkcí umění, s odkrýváním nových poznatků a nových forem vidění a nazírání* (...)“ – Hermann BROCH, *Román, mýtus, kýč*, Praha 2009, s. 154–155.

⁹⁵ „*Kdo hledá pro umění jen nové oblasti krásy, vytváří vjemy, nikoliv umění: umění vzniká z tušení reality a jedině tím se povznáší nad kýč. Kdyby tomu tak nebylo, mohli bychom se spokojit s již objevenými oblastmi krásy* (...)“ – Hermann BROCH, *Román, mýtus, kýč*, Praha 2009, s. 71.

⁹⁶ Hermann BROCH, Několik poznámek k problému kýče, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 78.

2. Ideologický kýč

Cílem kýče je nejen potěšení, ale také utvrzení recipienta v tom, že to, co cítí při pohledu na kýč, je správné. Tato univerzálnost pocitů zajišťuje kýči takový úspěch. Kýč nemá potřebu vyvolávat nové pocity a potřeby, ale pracuje s tím, co máme všichni společné, nejde mu o individualitu. Umění sice není opakem kýče, tento vztah je daleko složitější, ale v tomto případě se snaží o opak – nechce se zalíbit všem, klade důraz na vytržení recipienta z jeho reality, a má podněcovat nový, neotřelý pohled na svět. Tento *univerzální kýč* funguje tak, že musí nalézt „společného jmenovatele citu“, a díky použití univerzálních témat jako jsou rodina, děti, láska, příroda, sex, mláďata, nostalgie a další působí na všechny stejně bez ohledu na jejich náboženské vyznání, rasu nebo národní příslušnost.⁹⁷

Univerzální kýč však není pro moji práci zásadní. Stejně jako existují vyhraněné názory, existuje i velké množství druhů kýče podle jejich konkrétního tematického zaměření. Kromě politických druhů kýče je to kýč křesťanský, resp. katolický,⁹⁸ ale i protestantský nebo židovský. Většinu těchto druhů lze zařadit pod jeden nadřazený celek, a to kýč ideologický, který apeluje na tradici a sounáležitost se společenstvím daného druhu.

Vysoká kultura je oblastí, kterou je člověk bezprostředně nejméně přitahován, jedná se totiž o jeden „z *nejnepřirozenějších lidských výtvorů*“.⁹⁹ Je to především proto, že vnímání děl z této sféry vyžaduje nejen vzdělání a znalost širších souvislostí, ale zejména úsilí, které v mnohých případech nevede (a ani nemá vést) k porozumění. Tato námaha není typická pro triviální obrázky, jejichž význam je na první pohled znám.¹⁰⁰ Není tedy divu, že pro ovlivnění širokých společenských mas vyhovuje kýč – jednoznačná zobrazení, s jejichž pomocí je možné ovlivnit nejen emoce a pocity, ale i myšlení a úsudek publika. V tom, domnívám se, tkví pravé nebezpečí kýče. Nikoli v jeho triviálním zobrazování, ale ve schopnosti manipulovat s nepoučeným recipientem, a to v jeho naivitě, bez jeho plného vědomí. Svým lichotivým ztvárněním si kýč zajišťuje přízeň mas a snižuje kulturu na jejich úroveň, což je v praxi o dost praktičtější než cílit na vzdělanou menšinu. Takto dosud fungovaly (a fungují) všechny

⁹⁷ Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 44.

⁹⁸ „*Katolický kýč plastických jezulátek, patetických panenek Marií a Ježíšů na kříži spojuje prvky univerzálního kýče se symbolikou křesťanskou.*“ – Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 45.

⁹⁹ Clement GREENBERG, *Avantgarda a kýč*, *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 74.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 74.

totalitní režimy,¹⁰¹ jež tak mohou být prostřednictvím kýče v blízkém kontaktu s „duchem lidu“,¹⁰² tento postoj je typický zejména pro vůdcovské postavy, diktátory, kteří se hřejí na výsluní, povyšují se na božskou entitu a svou dokonalost podtrhují tímto levným způsobem – kýčem naroubovaným propagandou, který cílí na nejnižší, základní reakce svého publika, a jenž je k tomuto způsobu mnohem povolnější než umění.¹⁰³ Politické strany nejsou však jedinými, kdo využívá masové přitažlivosti kýče. Ta je komerčně využívána stejně dobře reklamními společnostmi, jež obdobným způsobem propagují předměty konzumního zboží, a to za účelem, který je pro kýč nejzásadnější – prodat.¹⁰⁴ Za produkcí předmětů masové spotřeby stojí vždy skupina, jež disponuje ekonomickou mocí, a která se za všech okolností snaží na těchto produktech zbohatnout.¹⁰⁵

Calinescu je přesvědčen, že existují dvě hlavní kategorie, jež obsahují nepřeborné množství druhů kýče: „1) *Kýč se vytváří buď pro účely propagandy (včetně politického kýče, náboženského kýče atd.), nebo 2) s cílem zábavy (...)*“.¹⁰⁶ Tyto dvě kategorie však nejsou neprostupné, na první pohled nevinně vyhlížející objekt zábavy může v sobě skrývat nebezpečná ideologická poselství ovlivňující mysl důvěřivého recipienta, a naopak záměrně manipulativní sdělení se může vydávat za zábavný produkt.

2.1 Paleotti o podobě svatých obrazů

Jakékoliv náboženství je ze své podstaty ideologické. Katolická církev se v souvislosti s křesťanským kýčem chovala ideologicky ve svých „nábořech“ věřících, kdy bylo zapotřebí upevnit její postavení. V těchto okamžicích využívala obrazy jako účinnou propagandu. Katolické texty obhajující používání obrazů byly mnohdy účelově pozměněny tak, aby čtenáře přesvědčily o legitimitě využívání obrazu v náboženské praxi a jejich uctívání.¹⁰⁷ Většina takových textů pak odkazuje ke skutečnosti, „že obraz

¹⁰¹ „Milan Kundera odhalil kýč jako jeden z hlavních nástrojů ovládnutí mas v období komunismu a Saul Friedlander ukázal, jak důležitou roli hrál při mobilizaci mas v hitlerovském Německu.“ – Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 31.

¹⁰² Clement GREENBERG, *Avantgarda a kýč*, *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 74.

¹⁰³ *Ibidem*, s. 74.

¹⁰⁴ Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 34.

¹⁰⁵ Umberto ECO, *Skeptikové a těšitelé*, Praha 1995, s. 54.

¹⁰⁶ Matei CALINESCU, *Kýč*, *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 113.

¹⁰⁷ Takto v tisku *Rozmlouvání o kostelních obrazech* (1621) pracoval kanovník Josef Makarius z Merfeldic. Svůj text, který byl podle všeho určen široké veřejnosti, staví na dialogu mezi synem, otcem a dědem. Syn zastává obrazoborecké názory reformovaného teologa Abrahama Sculteta a otec s dědem argumentují proč je používání obrazů správné. V některých detailech jsou však Scultetovy myšlenky záměrně pozměněny, aby argumenty starších mužů působily přesvědčivěji – vysvětlují rozdíly mezi

je zprostředkovatelem mezi člověkem a Bohem“.¹⁰⁸ Takto fungovala například již v 16. století v době utváření konfesijních kultur. Umění tak bylo ovlivněno konfesionalitou, zároveň se také stává účinným ideologickým nástrojem vhodným k naroubování cíleným obsahem, a to zejména v rámci knižní grafiky. V takovém druhu umění bylo zásadní vyzdvihování katolické církve jako nadřazené a pravověrné, zásadní bylo též upevňování moci svrchované autority, tedy papeže. „*Katolická církev se nevzdala po staletí zavedené praxe intenzivního soužití víry a obrazu a v dekretu tridentského koncilu se přihlásila k tradici vycházející z přesvědčení, že úcta, která je obrazům prokazována, se vztahuje k vzorům – prototypům, jejichž podobu obrazy nesou. (...) lid se prostřednictvím obrazu vzdělává, utvrzuje se ve víře a pomocí obrazů se učí napodobovat život a skutky svatých.*“¹⁰⁹ Zejména v období protireformace měly být obrazy médii didaktickým a současně s tím měly podněcovat ke zbožnosti věřících.¹¹⁰

„*Západní umění neustále znovu tematizovalo křesťanství jako stěžejní předmět svého zájmu, dokud renesance opět neobjevila člověka, věda neodvála tajemství, reformace nerozdělila církev a osvícenství nepřineslo temnotu duše.*“¹¹¹

Na ustanovení o podobě svatých obrazů v dekretu tridentského koncilu reagovalo ve svých spisech několik autorů, kde tyto konkretizovali a dále rozváděli. Pro moji práci bude zásadní text boloňského arcibiskupa a kardinála Gabriele Paleottiho (1522–1597). Ve své knize *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*¹¹² z roku 1582 vymezuje rozdíly mezi svatými a profánními obrazy. Profánní obraz má sloužit k výchově, poznání a pobavení; zatímco posláním obrazů svatých „*(...) je sloužit vyšším cílům, vést člověka od neřestí k pravému kultu.*“¹¹³ Co je však pro mě důležitější, hájí

modlou a obrazem, uvádějí příklady ze života církve a fakt, že obraz se v katolické církvi používal vždy (zde odkazují na sv. Lukáše, Ježíše Krista a Veroniku). Nakonec je syn přesvědčen a Scultetovy myšlenky považuje za bludy. Text je završen deseti důvody, proč je dobré uctívat obrazy. – Michal ŠRONĚK, Proměna vizuality obrazu v době rané protireformace, in: Ondřej Jakubec – Pavel Suchánek, *Mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze. Počátky rekatolizace v Čechách v 17. století*, Praha 2020, s. 140.

¹⁰⁸ Michal ŠRONĚK, Proměna vizuality obrazu v době rané protireformace, in: Ondřej Jakubec – Pavel Suchánek, *Mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze. Počátky rekatolizace v Čechách v 17. století*, Praha 2020, s. 140.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 136.

¹¹⁰ Ondřej JAKUBEC, Umění v náboženství a konfesijních kulturách raného novověku, in: Ondřej Jakubec – Pavel Suchánek, *Mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze. Počátky rekatolizace v Čechách v 17. století*, Praha 2020, s. 110, 114.

¹¹¹ Helen DE BORCHGRAVE, *Cesty křesťanského umění*, Praha 2002, s. 7.

¹¹² Gabriele PALEOTTI, *Discourse on sacred and profane images*, Los Angeles 2012.

¹¹³ Michal ŠRONĚK, Proměna vizuality obrazu v době rané protireformace, in: Ondřej Jakubec – Pavel Suchánek, *Mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze. Počátky rekatolizace v Čechách v 17. století*, Praha 2020, s. 138.

jejich uctívání a mluvil o jejich podobě a působení. Je přesvědčen o tom, že obrazy mají velkou moc pohnout nejen myslí, ale i city člověka a křesťanské obrazy doprovázené duchovní krásou to svedou mnohem účinněji a vznešeněji než psaný text: „*Obrázky naproti tomu slouží jako kniha otevřená možnostem každého, protože jsou zkomponovány v jazyce společném pro osoby všeho druhu, muže, ženy, skromné lidi, vznešené lidi, učené, neznalé a mohou tak být chápány, za předpokladu, že se je malíř nerozhodne překroutit, všemi národy a všemi intelektuálními úrovněmi bez jakéhokoli učitele nebo tlumočníka. Můžeme dodat, že své poselství sdělují lidem velmi rychle, během okamžiku nebo spíše letným pohledem, zatímco erudovaní vědí až příliš dobře, kolik času a lampového oleje zabere pochopení knih.*“¹¹⁴ Kromě toho klade Paleotti důraz na to, že by malíř měl pracovat tak, aby byly jeho obrazy srozumitelné všem sociálním vrstvám, a to zejména negramotným, kteří umělecká díla umějí číst nesoustředěně a povrchně. Umělec se má snažit podřídit konsenzu a uspokojit vkus všech; dílo tak má splňovat „univerzální užitečnost pro všechny“ a vyvolávat potěšení. Co je ale nejzásadnější – pokud jde o emoce, musí mít dílo potenciál stimulovat smysly, a emoce mají následně vzrušovat duchovnost a oddanost.¹¹⁵ „*Ale tohoto cíle může dosáhnout jen takový tvůrce, který je nejen dobrým umělcem, ale někým, jehož dispozice k tvorbě formují především jeho křesťanská mysl a city.*“¹¹⁶

Tento text jsem zmiňovala z prostého důvodu – pokud pominu další aspekty, které Paleotti ve svém textu ke svatým obrazům uvádí, a vyzdvihnu konkrétní myšlenky, vypadá to, jako by se jeho textem přímo inspiroval Tomáš Kulka pro svoji moderní definici kýče. Zasažení emocí věřících je znakem, který v sakrálních dílech i křesťanském kýči přetrval dodnes a přímo koresponduje s obecnou podmínkou výběru emočně silného tématu u kýče. Jednoznačná identifikovatelnost je nezbytně nutná pro zajištění srozumitelnosti všem recipientům podobně jako je tomu u křesťanského umění i kýče. A konečně – pokud má oslovovat všechny bez rozdílu vzdělanosti a uspokojit vkus širokých mas, pak dílo pravděpodobně nebude přinášet žádnou inovaci, ale bude

114 „*Pictures, on the other hand, serve as a book open to the capacities of everyone because they are composed in a language common to persons of every sort, men, women, humble folk, great folk, the learned, the ignorant, and so may be understood, provided the painter does not choose to distort them, by all nations and all intellectual levels without any teacher or interpreter. We may add that they convey their message to persons very quickly, in a moment or rather at a glance, whereas the erudite know all too well how much time and lamp oil it takes to understand books.*“ – Gabriele PALEOTTI, *Discourse on sacred and profane images*, Los Angeles 2012, s. 115.

115 Gabriele PALEOTTI, *Discourse on sacred and profane images*, Los Angeles 2012, s. 308–312.

116 Michal ŠRONĚK, *Proměna vizuality obrazu v době rané protireformace*, in: Ondřej Jakubec – Pavel Suchánek, *Mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze. Počátky rekatolizace v Čechách v 17. století*, Praha 2020, s. 142.

pracovat s již osvědčenými postupy, tudíž nedojde k žádnému výraznému obohacování asociací.

2.2 Jezuité a jejich katolická propaganda

V době snahy o pokatoličtění sehráli zásadní roli jezuité. Ti se skrze umění snažili asociovat rané křesťanské umění jako odkaz ke „svaté historii“, se kterou je od prvotní Kristovy církve přímo spojena i soudová církev katolická. *„Jejich snaha po působivém a srozumitelném umění, využitelném v náboženském a pedagogickém slova smyslu, se velmi dobře setkávala s požadavky potridentských autorit.“*¹¹⁷ Tímto jezuité významně přispěli k nové podobě a utváření náboženských uměleckých děl v katolickém prostředí. V dílech spojených s prostředím tohoto řádu byli oslavováni svatí, zejména potom mučedníci, v nichž se aktualizovaně a symbolicky odráželo současné postavení katolické církve vůči všem „zlým“ nekatolickým nepřátelům. *„Jezuité svou práci s obrazovými médii rozvíjeli jak praktickými uměleckými podniky a distribucí obrazů, tak teoretickými úvahami. Snad nic není spojeno s představou rekatolizační propagandy a využívání řady médií více než tento misionářský řád, jehož aktivity měly globální dopad. Pro jezuitskou ‚teologii obrazu‘ i spirituální praxi bylo příznačné využívání obrazů, které měly na věřícího při duchovní a náboženské praxi působit skutečnou ‚vizuální intoxikací‘.“*¹¹⁸ Kromě nábožensko-pedagogické, devocionální, spirituální role měly obrazy zastávat též schopnost přivést protestanty zpět ke správné, katolické víře. Byla tedy zdůrazňována i jejich polemicko-zázračná, magická funkce.¹¹⁹ Tato náborová kampaň nebyla jen záležitostí ikonografie uměleckých děl, ale projevovala se též psaným textem, a to nejen ve formě letáků a jiných „rychlých“ tiskovin, jak by se dalo očekávat, ale přímo na budovách, které tak plnily funkci dnešních reklamních billboardů. Taktéž přítomnost ostatků světců měla zajišťovat zázračnou konverzi místních věřících¹²⁰ – díky nim byla opět zpřítomňována minulost katolické církve a podporována její legitimnost.¹²¹

¹¹⁷ Ondřej JAKUBEC, Umění v náboženství a konfesijních kulturách raného novověku, in: Ondřej Jakubec – Pavel Suchánek, *Mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze. Počátky rekatolizace v Čechách v 17. století*, Praha 2020, s. 117.

¹¹⁸ Ibidem, s. 116–117.

¹¹⁹ Ibidem, s. 115–117.

¹²⁰ V 16. století byla katedrála sv. Václava v Olomouci v rámci gotizující přestavby opatřena též nápisem, který vyzýval nekatolíky k návratu ke katolické církvi. Přítomnost ostatků sv. Cyrila a Metoděje měla katedrále napomoci k ještě větší „magické“ moci a tím i přitažlivosti pro zdejší nekatolíky.

¹²¹ Ondřej JAKUBEC, Umění v náboženství a konfesijních kulturách raného novověku, in: Ondřej Jakubec – Pavel Suchánek, *Mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze. Počátky rekatolizace v Čechách v 17. století*, Praha 2020, s. 123–124.

Ideologická manipulace katolické církve neměla jen podobu ikonografických motivů a psaných textů, je výrazná také v rámci symbolické christianizace prostřednictvím architektury měst, konkrétně potom Říma jakožto katolického centra. Zde docházelo k využívání strašících památek,¹²² jejich strategickému přemístování k významným křesťanským památkám a jejich naplňování novým, jasně účelovým obsahem.¹²³ „*To vše mělo zjevně potvrzovat vyvolenou a posvátnou autoritu Říma jako ‚nebeského města‘, zpřítomňujícího pro křesťany reálnou a vizuálně přítomnou záruku jedinečné spásy, nad kterou bdí katolická církev.*“¹²⁴

Snaha o pohnutí věřících nebyla typická teprve pro dobu protireformace, ale lze si jí povšimnout již v dílech renesančních. „*Pozorování sakrálního obrazu nebylo v raném novověku v žádném případě pasivní zkušeností, naopak věřící měli na obrazy zbožně reagovat, stejně jako obrazy magicky působily na ně.*“¹²⁵ Už tehdy totiž dokázali nejen patroni umění, ale též umělci ocenit důležitost náboženské role umění a zejména jeho emocionálně-devocionální působení, díla měla nejen poučit a zaujmout, ale též pohnout diváka.¹²⁶ Tyto malby tak nebyly „jen“ uměním, ale byly úzce spojeny s náboženskou funkcí, které byl podřízen jejich vznik i smysl. Na zbožnost děl existovaly už v této době jasně definované nároky: díla měla „*vyvolat hlubokou duchovní kontemplaci, nikoliv ‚prostou zbožnost slz‘, již jsou schopni jen nevdělaní prostáccí před náboženskými obrazy.*“¹²⁷ Podstatnou roli tak v těchto dílech zastávala srozumitelnost, dostupnost a přesvědčivost.¹²⁸

Katolická církev se skrze pořádání nejrůznějších velkolepých obřadů a ceremonií snažila obnovit náboženský život a navazovala při tom na dekorativní tradici baroka, jež byla založena především na produkci vizuálních klamů a bohatství

¹²² Zejména egyptských obelisků.

¹²³ „*Tato symbolická christianizace je dobře patrná např. u baziliky S. Maria Maggiore, kde v roce 1587 nechal před jejím závěrem, ve vyústění nové třídy – Strada Felice, vztyčit obelisk z Augustovy éry, korunovaný křížem. Ten, jako i řada dalších, pointoval v duchu katolické triumfální symboliky městské a křesťanské dominanty Říma.*“ – Ondřej JAKUBEC, Umění v náboženství a konfesijních kulturách raného novověku, in: Ondřej Jakubec – Pavel Suchánek, *Mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze. Počátky rekatolizace v Čechách v 17. století*, Praha 2020, s. 124.

¹²⁴ Ondřej JAKUBEC, Umění v náboženství a konfesijních kulturách raného novověku, in: Ondřej Jakubec – Pavel Suchánek, *Mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze. Počátky rekatolizace v Čechách v 17. století*, Praha 2020, s. 124.

¹²⁵ Ibidem, s. 119.

¹²⁶ V Itálii byly vysoce hodnoceny nizozemské malby 15. století označované za „velezbožné“ – takto je oceňoval např. Michelangelo.

¹²⁷ Ondřej JAKUBEC, Umění v náboženství a konfesijních kulturách raného novověku, in: Ondřej Jakubec – Pavel Suchánek, *Mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze. Počátky rekatolizace v Čechách v 17. století*, Praha 2020, s. 120.

¹²⁸ Ibidem, s. 118–120.

obrazového materiálu. Zdůrazňováním emocionální stránky obrazů a uctíváním svatých ochránců se dotýkala smyslů a citovosti věřících, a to o mnoho účinněji než mluvené slovo pronášené při kázáních.¹²⁹ V rámci snahy o cílené působení a tím i přiblížení se k recipientově vkusu se na přelomu 16. a 17. století proměňuje podoba kopírovaných prací, a to například děl Albrechta Dürera.¹³⁰ „*Tento stylový posun s cílem emočně zapůsobit na diváka je rovněž jedním z charakteristických příznaků, který provází proměnu dobového vidění.*“¹³¹ K tomuto posunu přibližně v polovině 17. století došlo zejména prostřednictvím posunu barevnosti obrazů, transformace proporcí těl a též pozměněním detailů, které evokovaly větší fyzickou blízkost zobrazovaných postav. Díla neměla věřícího jen poučit, ale „*zaujmout, oslovit a zejména přesvědčit*“.¹³² Výsledkem tak bylo propojení pozemského a nadpřirozeného světa díky celkové monumentalizaci a programové výmluvnosti děl, a to velice často ve veřejném prostoru. „*Nástrojem akcentace komunikační a zprostředkující funkce obrazu a sochy se stalo gesto, pohyb postavy a mimika obličeje, které vizuálně zdůrazňují naléhavost sdělení. (...) To vše oslovuje diváka a vytváří přímou komunikační vazbu, v níž se tak obraz a socha stávají aktivními aktéry šíření víry.*“¹³³ Toto sofistikované programové uspořádání náboženských děl, náboženská hloubka, propracovaný jazyk gest, ale i naléhavost a všestrannost sdělení stejně jako autoritativnost a přesvědčivost zobrazovaných postav, jak bude dále vidět na příkladu Máří Magdaleny i svatých obrázcích, v romantismu chybí, a proto jsou tato díla odsouzena k obsahové vyprázdněnosti a pouhé efektivitě formy.¹³⁴

A tak stejně jako si moderní avantgarda není jistá svým publikem,¹³⁵ není si církev od dob reformace a jejího příklonu k individualitě jistá svými věřícími. Proto se musela uchýlit k vyjadřování, které je blízké nejen vzdělané elitní hrstce, ale především snadno ovlivnitelným a důvěřivým masám.

Toto dokazuje, že všechna díla všech malířů se vždy snažila zasáhnout věřící, emocionálně, smyslově, duchovně. „*Aktivní zapojení diváka do prožívání obrazu byla*

¹²⁹ Luboš KAFKA, *Dárek z poutí: poutní a pouťové umění*, Praha 2009, s. 177.

¹³⁰ Díky těmto aktualizacím se mohla díla mnohem více přiblížit dobovému vkusu.

¹³¹ Michal ŠRONĚK, *Proměna vizuality obrazu v době rané protireformace*, in: Ondřej Jakubec – Pavel Suchánek, *Mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze. Počátky rekatolizace v Čechách v 17. století*, Praha 2020, s. 146.

¹³² *Ibidem*, s. 152.

¹³³ *Ibidem*, s. 154.

¹³⁴ *Ibidem*, s. 150–159.

¹³⁵ Clement GREENBERG, *Avantgarda a kýč*, *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 70.

*snad vždy tradičním úkolem malířů (...).*¹³⁶ Dnes však kým postrádá tuto manipulativní ideologičnost, nebo alespoň není tak programová. Dříve byla objednavateli děl hlavně církev, od 17. století se to mění.

¹³⁶ Ondřej JAKUBEC, Umění v náboženství a konfesijních kulturách raného novověku, in: Ondřej Jakubec – Pavel Suchánek, *Mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze. Počátky rekatolizace v Čechách v 17. století*, Praha 2020, s. 119.

3. Křesťanský kýč

3.1 Kýčovité znázornění Máří Magdaleny

Náboženský kýč je pravděpodobně jednou z nejstarších forem kýče vůbec. Pracuje se širokou škálou témat, jejichž charakteristické rysy jsou však vždy víceméně stejné: „*Přestože jsou obrazové motivy velmi odlišné, mají jedno společné: tendenci vzbuzovat (přehnanou) sentimentálnost a (také falešné) emoce, sugerovat snadnou dosažitelnost osobního štěstí a pomáhat zapomenout na tvrdou skutečnost všedního dne.*“¹³⁷ Cílovou skupinou takových produktů jsou tedy nábožensky smýšlející lidé, toužící těmito výrobky vyzdobit svůj soukromý prostor a obklopit se jimi. Jejich prostřednictvím a se zbožným úmyslem se chtějí pohroužit do tichého rozjímání. Nakolik tyto devocionální opravdu takto fungují není předmětem mé práce. Jisté ale je, že náboženský průmysl tyto kultovní výtvořky neprodukuje za účelem pomoci, ale stejně jako výrobci jakéhokoliv jiného kýče za vidinou zisků. Objekty zpracovávající křesťanská témata přeslazeným způsobem jsou radikální formou kýče – redukují totiž hlubokou náboženskou víru na banální komoditu, jejíž obsahová hodnota je takřka nulová. Důležitá náplň je vyprázdněna a místo ní je nabízena pouze výrazová forma. Takto fungují všechny náboženské motivy, po nichž se prostřednictvím sentimentality požaduje, aby „přivítaly každého, kdo k nám s dobrým srdcem vchází“. Hluboký a vážný cit dojetí je prostřednictvím nepatřičných reprodukcí svržen do světa kýče, stejně jako se na jeho hranici ocitají faráři žehnající dělům a lodím.¹³⁸

Problém objektů náboženské spotřeby s mizivou hodnotou je však nejen v podobě, v jaké jsou vyrobeny, ale i ve způsobu, jakým jsou nabízeny. Už tak masovou spotřebu ještě umocňují všechny církevní svátky, díky nimž se průmyslu s náboženskou tematikou obzvlášť daří. Na základě reklamních masáží přesvědčujících člověka o nutné potřebě vlastnictví různých předmětů a tlaku okolí (protože to přece nakupují všichni), už nelze odolat pořizování předmětů, které při běžném „provozu“ zcela unikají pozornosti. Kýč se tak skrze dobře zaměřenou reklamu dostává do podvědomí, aniž by byl kýmkoliv detekován. Každá další reklama nabízí krásnější, alternativnější a hlavně potřebnější kýč než ta předchozí.¹³⁹

¹³⁷ Gabriele THULLEROVÁ, *Jak je poznáme? Umění a kýč*, Praha 2007, s. 17.

¹³⁸ *Ibidem*, s. 42–43.

¹³⁹ *Ibidem*, s. 43.

Právě narozený Ježíšek v jesličkách je zejména ve vánočním období zobrazován na všech možných (a hlavně reprodukovatelných) předmětech – od pohlednic přes okenní dekorace až po čokoládové kalendáře s motivy betlémů. Velice zajímavé je však znázorňování kající se Magdaleny, která není tak frekventovaným a zprofanovaným motivem jako Ježíšek či postava Panny Marie. V dějinách umění tento motiv zpracovávány velkými uměleckými osobnostmi zastává důležité místo. Na příkladu postavy Máří Magdaleny lze ukázat plíživou schopnost kýče, a to přebírání a následné přivlastňování si znaků hodnotných uměleckých děl (která tím pádem tyto rysy vhodné ke zkýčovatění už původně obsahují) a jeho následnou práci s nimi.

Zobrazování Máří Magdaleny sahá až do středověku, ale největšího rozmachu se toto téma dočkalo v době protireformace, kdy se katolická církev snažila o podporu úcty k sedmi svátostem, zejména potom ke svátosti smíření – zpovědi a pokání. Evangelia se zmiňují o třech různých ženách, které by mohly být Marií Magdalenou. Západní církev však tyto postavy sjednocuje a pojednává je jako jednu osobu (oproti církvi východní, pro kterou jsou tyto ženy třemi různými osobami). Na základě toho pak pracuje i západní umění. Máří Magdalena je nejčastěji zobrazována s nádobkou či vázou s vonnou masťou v ruce, s níž měla namazat Kristovy nohy. Vlasy má dlouhé, vlnité a rozpuštěné. Pokud je zobrazována jako kajícnice, má na sobě skromný plášť nebo je úplně nahá. Obvykle má u sebe krucifix a lebku, někdy také bič a trnovou korunu. V mnoha případech si čte nebo je s velkou oblibou (zejména v barokním malířství) zobrazována s nývým pohledem připomínajícím srdcervoucí romány a očima vytočenýma k nebi. Celkový výjev je potom zasazen ke vchodu do jeskyně, kde v ústraní podle legendy žila.¹⁴⁰

Jako kajícnici ji ve druhé polovině 16. století zpodobnil Tizian (1490–1576) – *Kající se Marie Magdalena*, c. 1565). Tento obraz splňuje většinu zmíněných znaků – její podobu, atributy, uplakané oči vytočené k nebi i prostředí. Kromě Tiziana toto téma zpracovávalo velké množství dalších uznávaných umělců, například Agnolo Bronzino nebo Peter Paul Rubens. Mimo to, že jsou tato díla oceňována pro své technické provedení, hru světla a stínu, formální komplexnost a intenzitu, je v nich skrze způsob provedení vždy patrný nádech patosu. A kýč si tento prvek apelující na cit osvojuje, zdokonaluje a následně jej plně využívá ve svůj prospěch. Kýč nemá potřebu experimentovat a vytvářet něco nového, v tomto případě si dokonale posloužil

¹⁴⁰ James HALL, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 2008, s. 259–260.

osvědčeným uměním a přebral nejen jeho formální znaky, ale částečně i prvky obsahové náplně, kterou nepatrně, ale velice účinně pozměnil.¹⁴¹

Jedním z velkých a ve své době oslavovaných mistrů italského baroka byl Guido Reni (1575–1642). Jeho malby znázorňující svaté se vyznačovaly velkou mírou sentimentality. Během osvícenství docházelo vlivem sekularizace k odmítání jeho děl právě pro jejich citovou vypjatost a až podlézavou zbožnost. Za kýčáře byl tedy nepřímou označen a jeho díla odsouzena už mnohem dříve, než pojem kýče vůbec existoval. K obrodě a oslavě jeho děl došlo nepřekvapivě v romantismu 19. století, který tyto vlastnosti dokázal náležitě ocenit. V této době vznikala díla, jejichž sentimentalita a patos byly ještě umocňovány rostoucím sklonem k erotičnosti. Postava Marie Magdaleny byla stále odhalenější a provokativnější, jako by se divákovi nabízela. Příkladem takového obrazu může být *Kající se Marie Magdalena* (orig. 1760) Pompea Batoniho (1708–1787). Té sice chybí typický elegický výraz a oči vytočené k nebi, zato je mnohem smyslnější – zahalená do modrého prostěradla provokativně leží na boku s rukama opřenými o lokty, bílá košile spadlá z ramene ukazuje její poodhalené ňadro. Pohledem do knihy podepřené lebkou má naoko působit nevinně; lebka je symbolem odkazujícím k věčnému životu, k absolutnu, a tento svůdný výjev je tak vyňat z běžné reality a povýšen na cosi nadpozemského. Celková scéna je pak zasazen do uhlazené krajiny a má působit nekonfliktním dojmem. A přesně tímto způsobem pracuje kýč – paralelně vysílá dvojí poselství. Na jedné straně vypadá nevinně, na druhé nabízí svádění. Tyto dva prvky se staly klíčovými znaky a poznávacím znamením kýčovité malby bohatě rozvíjené salonními malíři a kopisty 19. století. Díla mající tyto symptomy disponovala ve své době velkou kupní silou.¹⁴²

Důkazem podporujícím teorii o rozvíjení kýčovitých rysů je i obraz *Kající se Marie Magdalena* (1833) Francesca Hayeze (1791–1882). Opět se jedná o mladou dívku, v Hayezově pojetí s pohledem upřeným na diváka, dlouhými rozpuštěnými vlasy, které ale nezakrývají její nahotu. Ve vyzývavé póze je usazena do romantické krajiny působící vznešeným dojmem. V ruce drží krucifix a vedle ní se nachází lebka. Pohledem i celkovým vzezřením je mnohem provokativnější, erotičtější a smyslnější než předchozí obrazy. To jsou rysy, které dosáhnou svého plného rozvinutí právě v 19. století. K podobě a oblíbenosti Hayezovy tvorby se zajímavě vyjádřil Umberto Eco:

¹⁴¹ Gabriele THULLEROVÁ, *Jak je poznáme? Umění a kýč*, Praha 2007, s. 44–45.

¹⁴² *Ibidem*, s. 45–49.

„Hayez se líbil nikoli z maliřských důvodů, ale protože upravoval pózy a prostorové uspořádání jako scény z melodramatu.“¹⁴³ Kýč je tak ze své podstaty melodramatický; a „melodram“ je tak pouze noblesním označením pro kýč.¹⁴⁴

Prvky vhodné ke zkýčovatění se tak jako červená nit táhnou uměleckými díly už od nepaměti. To jen potvrzuje tvrzení Hermanna Brocha, že „*bez trochy efektu, tedy bez trochy kýče, se neobejde žádné umění (...)*“.¹⁴⁵ Cílem uměleckého díla bylo vždy zasáhnout recipienta, a to ať už v pozitivním či negativním smyslu. Kýč si vybral pouze první možnost. Umění bylo v předchozích historických obdobích spojeno s politickou či etickou tematikou, a především patřilo do náboženského systému. Tato příslušnost k vyšším hodnotám z něj činila cosi absolutního a věčného.¹⁴⁶ Pro středověkého umělce proto byla zásadní idea Boha, stejně tak důležitou pro něj však byla dobrá řemeslná práce, skrze niž Bohu sloužil. Pohled, kterým se upínal k nedosažitelnému cíli dodával jeho počínání etický rozměr. Pokud by se ve svých dílech obracel k Bohu přímo, sama církev by neměla v jeho tvrzení důvěru a označila by jej za kacíře.¹⁴⁷

„*Také v projevech zbožnosti představuje 19. století pokus o návrat k minulosti, obnovují se mnohé formy typické pro pozdně středověký a barokní katolicismus.*“¹⁴⁸ Kromě vyhledávání poutních míst a podstupování poutí (křížové cesty, různá zastavení v podobě kapliček nebo křížů mají původ právě v této době), o nichž se budu ještě v souvislosti s lidovou zbožností a produkcí svatých obrázků zmiňovat dále, to bylo znovuoobnovení úcty ke svatým a jejich ostatkům, rozvinutí kultu mučedníků a masových shromáždění, jež byla možná především díky rozvinutí technických vynálezů. Tyto prostředky také učinily z reprodukováných obrázků a sošek předměty běžné spotřeby a výbavy domácností věřících katolíků.¹⁴⁹

Zdrojem romantiky, její přepjatosti a celková podstata romantismu spočívala v tendenci, kterou si měšťanská kultura přinesla z reformace – „*nalezla vědomí absolutna, vědomí nekonečna, vědomí Boha v lidské duši*“.¹⁵⁰ Duše člověka byla najednou osamocená a odpovědná za svou víru, doposud totiž spočívala zodpovědnost

¹⁴³ Gabriele THULLEROVÁ, *Jak je poznáme? Umění a kýč*, Praha 2007, s. 48.

¹⁴⁴ *Ibidem*, s. 48–49.

¹⁴⁵ Hermann BROCH, *Román, mýtus, kýč*, Praha 2009, s. 181.

¹⁴⁶ Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 29.

¹⁴⁷ Hermann BROCH, *Román, mýtus, kýč*, Praha 2009, s. 152.

¹⁴⁸ Aleš FILIP – Roman MUSIL (eds.), *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914*, Praha 2006, s. 38.

¹⁴⁹ *Ibidem*, s. 38–39.

¹⁵⁰ Hermann BROCH, Několik poznámek k problému kýče, *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 76.

za víru na církvi.¹⁵¹ Protestantismus přinesl propojení duše člověka a Boha, spojení se stvořením. Lidská duše se tak stala autonomnější a vrchol této nezávislosti nastal právě v období romantismu. Proto také romantismus, který požadoval autonomii po každém jednotlivém uměleckém díle, nemohl dospět k vytvoření „vysokého stylu“ – jeho podmínkou je totiž vždy obecně platný mýtus a zachování univerzálních hodnot.¹⁵² Pokud má tyto univerzální hodnoty obsahovat konkrétní umělecké dílo, netvoří součást napomáhající k formování stylu, ale je samostatným a osamoceným fenoménem. Takové dílo je totiž omezeno „*rozsaheľ duchovnej autonomie svého tvůrce*“¹⁵³ (nebo i tvůrců), již je možné kdykoliv zpochybnit.

Protestantismus tak byl alespoň v očích církve prvním krokem, který vedl k sekularizaci lidského vědomí a rozpadu dosud zdánlivě neotřesitelné křesťanské integrity západních zemí. Proces rozpadu struktur i hodnot západního myšlení na menší a menší systémy¹⁵⁴ trvající od 18., přes 19. až do 20. století se odrazil v podobě děl umělců toužících po duchovní jednotě typické pro „minulé časy“. Tito umělci se cítili, že jejich vlastní pozice může být ohrožena, a zodpovědnost za ohrožení připisovali protestantismu. A jelikož se pro své problémy snažili najít absolutní řešení, uchýlovali se zpět do náruče církve, která jim nabízela svou ochranu.¹⁵⁵

I dnes, přesto, že je umění odloučeno od náboženských struktur, vytváří svůj vlastní neustále se upevňující autonomní systém a funguje jako umění pro umění, hledí ke svému nejvyššímu hodnotovému cíli, jehož podstata spočívá v nekonečnu. Toto nekonečno, absolutno, je synonymem pro „harmonii“, „krásu“ či jiná označení, která svou povahou zahrnují univerzální hodnotovou ideu umění.¹⁵⁶

Touha po „starých dobrých časech“ nebyla v 19. století typická jen pro umělce. Po pustošivých válkách a revolucích se rodina, majetek i striktně uspořádaná římskokatolická církev jevily jako jediné konstantní jednotky odkazující k základním a postrádaným hodnotám. Papež Pius IX. se ve své době stal morální autoritou, velice striktně se ale vyslovoval proti jakékoliv modernosti. I přes původní příklon

¹⁵¹ Hermann BROCH, *Román, mýtus, kýč*, Praha 2009, s. 64.

¹⁵² *Ibidem*, s. 254.

¹⁵³ *Ibidem*, s. 254.

¹⁵⁴ Tento rozkol hodnot a získání autonomie vedly ke stavu, kdy se každý jednotlivý systém považoval za absolutně platný. Tento stav vedl ke vzájemnému nepochopení a hodnotové anarchii směřující k postupnému odumírání duchovnosti nahrazené materialismem. Platonská idea se tak zcela vytratila.

¹⁵⁵ Hermann BROCH, *Román, mýtus, kýč*, Praha 2009, s. 253–254.

¹⁵⁶ *Ibidem*, s. 153.

k liberálním reformám, díky kterým mu byl věřící lid nakloněn, se z něj nakonec stal konzervativce odmítající jakákoliv duchovní, myšlenková nebo kulturní hnutí, budující si kolem sebe „*středověké, protireformační katolické opevnění proti modernosti*“.¹⁵⁷ Pro jeho stát se tak stalo typickým zpátečnictví a neschopnost držet krok s rychle se vyvíjející moderní dobou. Ostatně potlačování osvícenství bylo typickým jevem nejen pro postavu papeže, ale i pro celý romantismus, jenž po Evropě oslavoval středověké společenské struktury. Za pontifikátu Pia IX. došlo k rozšíření tzv. „ultramontanismu“, uznávání papeže „tam za horami“ za neomylnou a nadřazenou autoritu, spojené navíc s emocionálně sentimentálním uctíváním. Tento vztah k papeži byl něčím novým, typickým pro romantismus, středověk ani protireformace takový způsob velebení neznaly. Díky bezbřehému uctívání došlo ke zvýšení počtu církevních spolků, jež oddaně a poslušně pracovaly pro upevnění pozic katolického Říma. Tyto spolky sice pozici uvnitř posilovaly, vůči vnějšímu politicky polarizovanému světu však přinášely izolaci a situaci ještě více vyhrcovaly.¹⁵⁸

Zboření starých tradic v čele s demokratizací a industrializací znamenalo pro všechny existující církve stav nepříjemného překvapení, ale i výzvu, jak získat do svého lůna zpět ztracené věřící. Prostřednictvím nových církevních aktivit v rámci kléru, ale i u laiků, v řádových společenstvích, misijních hnutích a zejména pak v lidové zbožnosti se probouzela nová náboženská síla. Na základě poutí, mariánských pobožností nebo masově vyráběných devocionálií nacházeli v tomto prostředí věřící citové bezpečí.¹⁵⁹ V souvislosti s lidovou zbožností nastal stejně jako při dalších „náborech“ věřících katolické církve velký obrazový boom.¹⁶⁰ „*Venku v moderním světě možná vládne chlad náboženské lhostejnosti, nepřátelství vůči církvi a bezvěrectví; uvnitř však papalismus a mariánský kult šíří teplo domova.*“¹⁶¹ Tento masový vzestup výroby devocionálií a nutková potřeba jejich vlastnictví byly ještě umocněny doporučením papeže Pia XI.

¹⁵⁷ Hans KÜNG, *Malé dějiny katolické církve*, Brno 2010, s. 110.

¹⁵⁸ Ibidem, s. 109–110.

¹⁵⁹ Ibidem, s. 107–110.

¹⁶⁰ Je s podivem, jak obyčejný obrázek může mít takovou moc – dokáže podnítit k modlitbě, donutit k sentimentálnímu úsměvu. Křesťanství je oblast, kde stejně jako všude kolem nalezneme velké množství kýče. Zmiňovaný obrazový boom v souvislosti s náborů křesťanské církve však není záměrným chtěným jevem, ale spíše jevem průvodním a jasným důkazem parazitování obchodníků s vírou na základních tématech nejen katolického vyznání, ale křesťanství vůbec.

¹⁶¹ Hans KÜNG, *Malé dějiny katolické církve*, Brno 2010, s. 110.

pocházejícím ze synodálních dekretů, konkrétně z kapitoly o kultu světců – v každém příbytku má být kromě sv. Kříže ještě vyobrazení Panny Marie.¹⁶²

Odstranění absolutistického systému ve společnosti znamenalo pro zkostnatělé náboženské struktury podporující jasnou hierarchii pramálo. Moderní demokracie a papežský absolutismus si navzájem zásadně odporovaly: v demokracii zmizelo stavovské rozdělení společnosti, v systému římského katolicismu měl však klerikální stav rozhodující vliv; vyloučení lidu i kléru nejen z volby papeže, ale i všech farářů a biskupů, ignorace oddělení pravomocí, kdy byla veškerá moc vložena do rukou papeže a biskupů, či snaha o prosazování katolicismu jako státního náboženství byly jen dalšími důkazy o zastaralosti tohoto církevního systému. Největším důkazem o odlišnosti vývoje moderní společnosti a církve se stala snaha Pia IX. o podporu tradiční zbožnosti prostřednictvím dogmatu o neposkvrněném početí Panny Marie, o němž není v Bibli ani zmínky, a jež mělo v tehdejší kontextu sotva nějaký význam: v té samé době totiž Charles Darwin přichází se svou evoluční teorií. Poté, co už katolickou církev opustilo velké množství reformátorů, přírodovědců a filozofů, se po zákazu většiny knih moderně smýšlejících soudobých autorů¹⁶³ přidali i ostatní intelektuálové a dělníci. Pro moderního člověka orientujícího se na vědecký pokrok a vzdělání už neměla katolická církev co nabídnout – to se také později projevilo na úrovni vzdělanosti katolických mas.¹⁶⁴ Toto dogma nicméně upevňovalo populární mariánský kult a současně nepřímo podporovalo výrobu devocionálií.

Nebyla to jen postava papeže, která společnost rozdělovala. Kromě rozdílů náboženských se vlivem přesunu domácích prací a dílen do velkých továren stále více projevovalo odcizování jednotlivých tříd. Mezi dělníky a podnikateli tak vznikala propast, jež se neustále prohlubovala. S novými poměry ve společnosti mizely taktéž staré tradice a zvyky formované křesťanstvím a jistota víry tak pomalu, ale jistě ustupovala do pozadí. Účast na životě církve a její klíčové postavení pro život tak už nebyly samozřejmostí ani pro původní „lidové“ vrstvy obyvatel, a staly se ryze osobní záležitostí, případně věcí rodinné tradice.¹⁶⁵ Vliv církevní moci i papeže tak začal postupně upadat a na proměnu života venkovanů měly zásadní dopad povinná školní

¹⁶² Aleš FILIP – Roman MUSIL (eds.), *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914*, Praha 2006, s. 50.

¹⁶³ Mezi texty Koperníka a Galilea se ocitla i taková jména jako Descartes, Pascal, Locke, Hume, Kant, Diderot, Balzac, Zola, Flaubert a mnohá další.

¹⁶⁴ Hans KÜNG, *Malé dějiny katolické církve*, Brno 2010, s. 109–111.

¹⁶⁵ Štěpán ŠOLTÉSZ, *Dějiny křesťanské církve*, Praha 1990, s. 136.

docházka (a s ní i rostoucí gramotnost), odliv velké části obyvatelstva do měst, technický pokrok s novými možnostmi dopravy, ale i zapojení se do globální kapitalistické ekonomiky, čímž se tradiční instituce staly nadále nedostačujícími. Důležitost příslušnosti ke konkrétnímu vyznání již nebyla určující složkou a v souvislosti se silící nacionalistickou náladou ji začala převažovat identita národní či třídní. Tato hnutí přejímala velké množství náboženských rituálů a symbolů – místo církevních písní se zpívaly písně oslavující národ, místo náboženských poutí se podnikaly poutě národní. Hluboko do 20. století však v určitých, zejména okrajových venkovských oblastech stále převažovala náboženská příslušnost nad identitou národní.¹⁶⁶

Jedním z nejdůležitějších inspiračních zdrojů lidových tvůrců se stalo církevní umění, se kterým se setkávali při návštěvě kostela. Katechismus hlásaný církevními autoritami se však v lidovém prostředí přetvářel a vrstvami nevzdělaných věřících byl prožíván odlišným způsobem. Mezi oficiální podobou věrouky a lidovým chápáním tak vznikaly velké rozpory. Církev se však snažila proniknout ke všem vrstvám věřících a lidové praktiky tak zároveň zpět ovlivňovaly náboženské normy. Hranice, jež doposud jasně odlišovala kanonické a nekanonické, se tak stala neurčitou.¹⁶⁷

3.2 Lidové poutní umění a poutě

Dřevoryt se stal první zlomovou technikou, díky níž docházelo k šíření myšlenek ve větších nákladech a za nižší cenu. Obsah i forma se vždy musely přizpůsobit širokým vrstvám méně vzdělaného publika a jeho chápání, a kromě toho i dobovému vkusu a stylu. Daleko větší vliv na masovou produkci měl však vynález knihtisku. Kniha byla prvním sériově vyráběným předmětem, díky němuž bylo možné nejen mohutné šíření myšlenek, ale současně s touto vlnou došlo ke zvýšení všeobecné gramotnosti. Na tradici tisku Bible pauperum navázaly lidové tisky z 16. století, které byly tištěné v malých laických tiskárnách pro podomní prodavače nebo pouliční zpěváky a po kusech prodávány na tržištích a náměstích. V těchto nekvalitních tiscích tiskaři často opomíjeli uvést dobu a místo tisku. Umberto Eco upozorňuje na skutečnost, že tomu tak bylo zejména z toho důvodu, že tento způsob produkce v sobě nesl zárodek a esenciální znak budoucího masového průmyslu – produkty vyrobené tímto

¹⁶⁶ Helena MEDŘICKÁ – Jan POHUNEK – Jiří SMLSAL – Daniela ZÁVESKÁ, *Lidová víra* (kat. výst.), Národní muzeum, Praha 2021, s. 100.

¹⁶⁷ Ibidem, s. 5–6.

nekvalitním způsobem neměly ambice přetrvat po dlouhou dobu, byly určeny ke spotřebě *tady a teď*; nezpracovávaly totiž žádná univerzální nebo závažná témata, často se jednalo o rytířské epeje, anekdoty, říkanky nebo bédování nad aktuální politickou či denní situací. Tyto tisky měly jediný účel – vyvolat vášně a city podle předem určeného vzorce, který směřuje k navození žádoucího efektu. Podobně na tom byly i ilustrace těchto tisků – byly zobrazovány dle dobových konvencí, byly roztomilé, avšak nenáročné a ochuzené. Eco poukazuje na to, že na tuto původní masovou kulturu se nedá pohlížet v dnešním slova smyslu; historické okolnosti a vztah mezi konzumenty a výrobcí byl zcela jiný.¹⁶⁸ Tento zárodek konzumerismu byl však rozvinut do gigantických rozměrů a krátká životnost jeho předmětů byla zachována.

Lidové a zejména pouťové umění zahrnuje tu část lidové tvorby, která má náboženský charakter, tedy devocionální upevňující osobní či kolektivní zbožnost a jiné artefakty vážící se k poutní kultuře těšící se svému znovuzrození v 19. století, a která byla následným zprůměrněním výroby, tedy zlevněním a taktéž „pohezčením“ výsledných produktů vytlačena.¹⁶⁹ Tyto předměty byly hojně prodávány při poutích a na poutních místech a stávaly se tak „místními“ upomínkami majícími ve své době stěžejní význam.¹⁷⁰ Jednalo se o rozmanitou škálu výrobků, jež sice navazovaly na tradiční devocionální, ekonomické zájmy, které byly již od počátku a v průběhu jejich vývoje s distribucí spojeny, však nutí ptát se, zda jejich prodej nebyl (a doposud není) jen dobře vedeným obchodem s vírou. Jejich zanedbatelný estetický význam je snižuje na úroveň masového umění mající tak ty nejlepší dispozice pro to stát se výtvarným kýčem. Do této kategorie lze zařadit svaté obrázky, tisky, galanterní a dekorativní předměty, případně brožury s historií poutních míst plnící roli průvodců¹⁷¹ a ve 20. století samozřejmě pohlednice. Náboženská funkce velké části těchto předmětů je však diskutabilní a jejich praktické využití minimální.¹⁷²

„Rozsáhlý prodej nejrůznějších předmětů, občerstvení i pochutin, k němuž v průběhu 19. a 20. století přibývaly pouťové atrakce, ostatně jako by symbolizoval samou

¹⁶⁸ Umberto ECO, *Skeptikové a těšitelé*, Praha 1995, s. 12–14.

¹⁶⁹ „Na druhou stranu to byla ale právě lidová obliba řady druhů devocionálií, která stála u zrodu jejich průmyslové výroby.“ – Luboš KAFKA, *Dárek z pouti: poutní a pouťové umění*, Praha 2009, s. 80.

¹⁷⁰ Produkce poutních devocionálií je s poutěmi spojena již od jejich nejstarší fáze. Předměty osobní zbožnosti si poutníci přinášeli ze Svaté země i z nejstarších poutních center Evropy. V těchto místech také záhy docházelo k rozvoji poutního prodeje.

¹⁷¹ Forma průvodců se dochovala dodnes – ať už se jedná o papírové prospekty nebo stále častěji e-booky, videa či jiné verze on-line produktů.

¹⁷² Luboš KAFKA, *Dárek z pouti: poutní a pouťové umění*, Praha 2009, s. 76–81.

*podstatu poutí: pozemský poutník na cestě k posvátnu musel při posledních krocích překonat svody „světského mámení“ – nástrahy vystaveného zboží, které se snažilo upoutat pozornost kolemjdoucího těsně před jeho vstupem do posvátného prostoru chrámu.*¹⁷³ Radost a čilý ruch doprovázely pouť již od pradávna – úleva z dosažení cíle, pronesení modliteb a naděje z jejich vyslyšení byly důvodem k veselí. Vnitřní uspokojení se projevovalo touhou sdílet tyto pocity s těmi, kdo se poutě nemohli účastnit a k těmto účelům sloužily upomínkové předměty, dárky z pouti – svaté obrázky, růžence, sošky a velké množství dalších předmětů.¹⁷⁴ S rozvojem pouťového průmyslu od konce 19. století přes století 20. se však postupně vytrácela tematická rozmanitost a produkty se staly unifikovaným a univerzálním zbožím. Jedinou devocionálií, která si zachovala svou specifickou podobu i navzdory masové reprodukovatelnosti, byla drobná devoční grafika, svaté obrázky (podrobněji viz dále). Ty se však společně s pohlednicemi¹⁷⁵ stále častěji stávaly spíše turistickým suvenýrem než osobním upomínkovým předmětem s náboženským přesahem.¹⁷⁶

3.2.1 Umělecká hodnota lidového a pouťového umění a proměny lidového vkusu během 19. století

*„V tradičním lidovém prostředí byly důležitější než vlastní invenční schopnosti tvůrce spíše jeho schopnosti reprodukční, schopnost reprodukovat (případně pozměňovat a inovovat) ustálenou výtvarnou formu artefaktů, a také technická zručnost autora.*¹⁷⁷ Proto byla díla lidového umění konzervativnější, tradičnější, celkově strnulější, a k prosazování formálních i obsahových proměn docházelo jen velmi pomalu. Tím se práce lidových tvůrců také zásadně lišily od umění oficiálního, slohového, jemuž se díky jeho progresi dostalo nejvyššího místa na žebříčku hodnot, a to především proto, že výše zmíněná minimální míra inovativnosti děl lidového charakteru nebyla dostačující pro jejich začlenění do kánonu dějin umění.¹⁷⁸ *„K obecným znakům lidového výtvarného umění patří tvarová a proporční uměřenost, přirozený cit pro materiál a jeho kombinace, tvar a měřítko výrobku, jakož i pro jeho*

¹⁷³ Luboš KAFKA, *Dárek z poutí: poutní a pouťové umění*, Praha 2009, s. 84.

¹⁷⁴ Eva CHARVÁTOVÁ, *Svaté obrázky Čechy a Morava*, Praha 2007, s. 41.

¹⁷⁵ Nezanedbatelný význam pro zánik produkce svatých obrázků měl rozvoj pošty a komunikací. Poutníci domů stále častěji posílali pohlednice, které se tiskly ve stejných tiskárnách a měly stejné motivy jako svaté obrázky. Z toho důvodu jejich výroba ustoupila do pozadí.

¹⁷⁶ Luboš KAFKA, *Dárek z poutí: poutní a pouťové umění*, Praha 2009, s. 82–87.

¹⁷⁷ *Ibidem*, s. 88.

¹⁷⁸ Problematika kánonu a to, jak a kým byl v dějinách utvářen není předmětem této práce, proto ji dále nerozvádím.

*dekorativní stránku a ornamentálnost.*¹⁷⁹ Těmito znaky se lidové umění zásadně odlišuje od pouťového zboží, pro něž je typická vyumělkovanost, přehlácanost a nevhodná kombinace tvarů, materiálů a barev.

V souvislosti s poklesem významu původních funkcí lidového umění¹⁸⁰ vzrostla od poloviny 19. století funkce dekorativní a ze strany lidových autorů docházelo k samoučelnému zaplňování všech volných ploch ornamenty a výzdobnými motivy. Tyto redundantní projevy opět stojí na hranici výtvarného kýče, jsou odrazem měnícího se vkusu společnosti druhé poloviny 19. století, a naopak vytváří souvislost mezi lidovým uměním a kýčovitým pouťovým zbožím.¹⁸¹ Tato souvislost je ještě umocněna obecnou zálibou lidového poutního umění v barevnosti.¹⁸² Celkový projev pak působí velice expresivně a stylizovaně, emočně zabarveně. V dílech lidového umění je často uplatňován tzv. hieratický princip,¹⁸³ jenž recipientovi usnadňuje komunikaci a přispívá k jednoznačnější a snadnější interpretaci. I tento znak je typický pro oblast a fungování kýče. Kromě toho je vždy u těchto děl patrná snaha po co největší narativnosti a srozumitelnosti – v případě kopií zázračných obrazů či soch docházelo k redukci základních rysů těchto originálů. K této schematizaci se výrobci přiklonili nejen z potřeby nenáročné komunikace, ale především z ekonomických důvodů – produkce takových devocionálií byla mnohem jednodušší a úspornější. Schematizace se projevovala také ve zplošťování trojrozměrných objemů: *„Plošnost děl lidového výtvarného umění je v neposlední řadě zesílena frontálním, čelním pohledem, v jakém jsou jednotlivé prvky, motivy, postavy i celé výjevy pojednány.*“¹⁸⁴ Tímto znakem se lidové umění zásadně odlišuje od kýče, jehož průmyslově vyráběné výrobky se vždy

¹⁷⁹ Luboš KAFKA, *Dárek z pouti: poutní a pouťové umění*, Praha 2009, s. 88.

¹⁸⁰ Tyto funkce jsou více rozvedeny v pojednání o svatých obrázcích, jednalo se však zejména o pokles významu funkce ochranné a náboženské.

¹⁸¹ „Řada pouťových výrobků byla ostatně programově stylizována právě v tzv. lidovém duchu a lze o nich mluvit jako o druhořadých výtvarných folklorismech nebo jako o vysloveně folklorním a masovém kýči.“ – Luboš KAFKA, *Dárek z pouti: poutní a pouťové umění*, Praha 2009, s. 89.

¹⁸² Barevnost a zdobnost byla typická pro podmalby na skle, uplatňoval se na nich bohatý květinový dekor, v němž se zobrazované téma související s náboženským životem nebo konfesijní příslušností svých majitelů takřka ztrácelo. Největší tematické rozmanitosti i celkové rozšířenéosti se jim dostalo v katolickém prostředí. Témata se však ve většině případů opírala o Nový zákon, apokryfy nebo legendy a tvůrci zpracovávali nejčastěji christologické, mariologické a hagiografické náměty, případně zobrazovali zázračné obrazy a sochy z poutních míst. Největší oblibě se nejen v podmalbách na skle, ale obecně v lidovém prostředí těšilo téma Panny Marie s dítětem, případně Pieta – v používání těchto silně emočně zabarvených témat je možné nepochybně nalézt znak kýče. Později byly obrázky malované na skle nahrazeny barvotisky, jejichž výroba byla levnější a jejich celková podoba byla realističtější a líbivější. Na lidové výrobce obrázků na skle však navázali naivističtí malíři inspirovaní se jejich lidovým projevem.

¹⁸³ Umělec pracující tímto způsobem zvětšuje určité části obrazu či lidského těla za účelem vyzdvížení jejich významu.

¹⁸⁴ Luboš KAFKA, *Dárek z pouti: poutní a pouťové umění*, Praha 2009, s. 91.

snažily o realistické provedení v kombinaci s líbezností a sentimentalitou zobrazovaného tématu. Způsob provedení takových produktů byl mnohem preciznější a ve své době byl považován za lepší záležitost, jako vyšší, městská kultura. Ta postupně vytlačila původní lidové výtvary, jež se tak staly „sprostší“ a nepatřičnou záležitostí.¹⁸⁵

3.3 Svaté obrázky

Jednou z původně lidových a později masově vyráběných devocionálií jsou svaté obrázky. Tato drobná devoční grafika¹⁸⁶ je v souvislosti s křesťanským kýčem dozajista tím prvním, co si lze zcela mimoděk vybavit. Mým cílem je ale ukázat, že ne všechny svaté obrázky musí být za všech okolností kýčem, a to i přesto, že byly a doposud jsou jednou z nejrozšířenějších a nejdostupnějších (nejen pouťových) devocionálií vůbec.¹⁸⁷ Díky svému malému formátu byly svaté obrázky lehce přenositelným materiálem, který mohl mít věřící neustále u sebe. Vlastnictví takového předmětu zosobňovalo konkrétní vztah jeho majitele k víře a k Bohu. Jejich podobu ovlivnily „*historické události, postavení i dějiny církve, včetně rozkvětů a krizí, jednotlivé umělecké styly a rozvoj grafické a tiskařské techniky.*“¹⁸⁸ Na základě těchto faktorů byly preferovány různé náměty, kromě zmíněného je určovaly také účel obrázků a v neposlední řadě i aktuálně oblíbený objekt uctívání. Cílem použití těchto námětů bylo vyhovění vkusu všech vrstev. Jeho lidový charakter nespočíval primárně v tom, že byl produktem lidu, ale především v jeho komunikačně výchovném aspektu.¹⁸⁹

Mohly mít podobu jednostranných i oboustranných tisků, knížeček, skládaček či brožur, které nahradily původní poutní devocionálie, jakými byly např. kovové odznaky či medaile.¹⁹⁰ Vznik svatých obrázků sahá do klášterního prostředí 14. století, přímo totiž souvisí s iluminací rukopisných knih. Obrázky se nemalovaly přímo do knih, ale byly zhotoveny externě a teprve potom se do nich vlepovaly.¹⁹¹ Obliba a velkoprodukce

¹⁸⁵ Luboš KAFKA, *Dárek z pouti: poutní a pouťové umění*, Praha 2009, s. 88–91.

¹⁸⁶ Označení „devoční“ odkazuje ke skutečnosti, že byl předmět, v tomto případě obrázek, posvěcen, a tedy dotýkán. Skrze dotek obrázků se záračným obrazem, sochou či relikvií nabýval nadpřirozených schopností a následným vlastnictvím takového obrázků byl jeho majitel pod ochranou – a to vlastnictvím a taktéž jeho dotýkáním.

¹⁸⁷ Luboš KAFKA, *Dárek z pouti: poutní a pouťové umění*, Praha 2009, s. 186.

¹⁸⁸ Eva CHARVÁTOVÁ, *Svaté obrázky Čechy a Morava*, Praha 2007, s. 8.

¹⁸⁹ *Ibidem*, s. 8.

¹⁹⁰ Luboš KAFKA, *Dárek z pouti: poutní a pouťové umění*, Praha 2009, s. 187.

¹⁹¹ Klášterní prostředí mělo velký vliv na rozvoj výroby svatých obrázků. Je možné v něm najít umělecky hodnotné ruční práce, ale i díla bez větší výtvarné hodnoty. Klášterní práce však neměly primárně estetickou funkci, ale odrážely zbožnost, rozjímání nad vynaloženou prací a obrácení mysli k Bohu – proto jsou mnohdy až přemrštěně pečlivě ztvárněny. Nelze je tedy posuzovat z hlediska jejich umělecké hodnoty či řemeslné úrovně zpracování, protože fungují na zcela jiném, hlubším ideovém základu.

svatých obrázků není záležitostí 19. století,¹⁹² ale sahá hluboko do století 15., kdy představovala oblíbené dárky příslušníků výše zmiňovaného řádového prostředí svým příznivcům k významným příležitostem, obdarovávali se též církevní hodnostáři i vládci, i když „velkoprodukcí“ si nelze představovat v dnešním slova smyslu. Ke zvýšení produkce svatých obrázků přispěla jejich obliba jako dárkových předmětů, ale i jejich misijně didaktické účely, jejich líbivost, snadná zhotovitelnost a mystičnost. Na jejich výrobě se podíleli nejen neznámí lidoví tvůrci, ale i velké umělecké osobnosti. Výroba drobných devočních grafik však pro ně nebyla prvořadou záležitostí.¹⁹³ Rozvoj grafických technik, zejména dřevořezu a mědirytu, výrazně napomohl k snadnějšímu vydávání svatých obrázků. Jejich výroba se stala časově méně náročnější, efektivnější a v neposlední řadě levnější. K šíření této drobné grafiky však napomohl stejnou měrou i rozvoj poutnictví.¹⁹⁴ Rostoucí poptávka nejen z církevního prostředí, ale i ze stran nejširšího publika věřících umožnila stav, ve kterém stoupal počet výrobců svatých obrázků, a bylo tak možné přejít na manufakturní, později továrenský způsob výroby. Ta se soustředila do známých center, vznikala významná tiskařská střediska, jež byla spojena s tiskařskými rody i celými dynastiemi tiskařů.¹⁹⁵ Vedle sebe tak existovaly dva proudy výroby drobné devoční grafiky – „luxusnější“, tedy kvalitnější a také dražší pro bohatší zákazníky a levná produkce svatých obrázků určená (a hlavně dostupná) širokým vrstvám.¹⁹⁶ Pro masové šíření měly nejzásadnější vliv nové tiskařské techniky z přelomu 18. a 19. století, zejména dřevoryt, oceloryt, litografie a ve 20. století fotografie a ofset. Obrázky z této doby však postrádaly náročnou barokní symboliku, která byla nahrazena obecnými, líbeznými a didaktickými tématy.¹⁹⁷

Na počátku 19. století došlo k transformacím, jež měly zásadní vliv na funkci i podobu svatých obrázků. Jednalo se o změny nejen ve velkém oficiálním umění, ale také ve společenských poměrech. Mezi ty nejzásadnější patřily reformy Josefa II. rušící

Řeholníci je i přes přesunutí hlavní výroby do kreslířských a ryteckých dílen nepřestali vyrábět tradičním způsobem až do začátku 20. století.

¹⁹² „Nelze opomíjet zásadní okolnost, že ještě v první polovině 19. století bylo téměř 70% obyvatel Evropy negramotných, a tudíž grafické znázornění bylo stále hlavním způsobem sdělování informací.“ – Eva CHARVÁTOVÁ, *Svaté obrázky Čechy a Morava*, Praha 2007, s. 8.

¹⁹³ K popularitě velkých děl (např. děl Albrechta Dürera) přispělo i šíření jejich kopií prostřednictvím levné drobné devoční grafiky.

¹⁹⁴ Luboš KAFKA, *Dárek z poutí: poutní a pouťové umění*, Praha 2009, s. 186.

¹⁹⁵ Mezi významná centra (např. Norimberk, Augsburg, Paříž, Chartres či Londýn) se alespoň z kvantitativního hlediska v první polovině 19. století zařadila také Praha, kde působila velká řada tiskařských provozů.

¹⁹⁶ Jiří LUKAS – Petr PÍŠA – Michael WÖGERBAUER, *Svaté obrázky: Pražská devoční grafika 18. a 19. století*, Praha 2017, s. 118.

¹⁹⁷ *Ibidem*, s. 118.

řadu klášterů, kostelů i poutních míst a poutí obecně, nebo vydání tolerančního patentu zajišťujícího svobodu vyznání všem nekatolíkům.¹⁹⁸ Reformy měly za následek zánik produkčních center devoční grafiky, tím pádem i mnoha pracovních míst, pozic kreslířů, malířů a rytců, kteří tak neměli své nástupce. „*Společným jmenovatelem změn je roztržštění produkce a celkový umělecký úpadek.*“¹⁹⁹ Od druhé poloviny 19. století se až do průběhu století 20. stala produkce svatých obrázků spíše záležitostí nábožensky zaměřených vydavatelství zaměřujících se na široké vrstvy věřících z venkovského i městského prostředí a jejich vkus. Snížením ceny sice došlo k masivnímu rozšíření těchto drobných devocionálií k nejširším vrstvám obyvatelstva, zároveň však znatelně poklesla kvalita a jejich umělecká úroveň – svaté obrázky tak již nebyly malým uměleckým dílkem, ale pouhou spotřební záležitostí.²⁰⁰ Černobílé tisky byly nahrazeny barevnými, které umocňovaly lidovou zálibu v barevnosti. Ty se tak staly dostupným a krásným, zároveň však bezcenným zbožím sloužícím primárně k povrchnímu potěšení, tedy kýčem. Hluboko do 19. století v nich přežívalo barokní pojetí devoční grafiky a stopy biedermaieru a empiru, vliv na jejich podobu měla také nazarénská škola (viz dále) a zejména historizující styly. Secese byla posledním slohem, který svatým obrázkům vtiskl osobitý výraz, jenž se v nich uplatňoval až do třicátých let 20. století.²⁰¹ I přesto, že se na podobě svatých obrázků podílely různé vlivy, jejich řeč byla středověká, ustrnuly v zastaralé zobrazovací tradici a z hlediska vývoje nebyly schopné začlenit se do proudu progresivních uměleckých směrů.

Tematika svatých obrázků byla v rámci svého náboženského kontextu poměrně široká. Církev si však byla vědoma jejich didaktického významu, proto vytvořila ikonografická pravidla, která musela být při jejich výrobě respektována.²⁰² Motivy pocházely ze Starého i Nového zákona. Zpracovávaly nejen nejjednodušší křesťanské symboly (kříž, kalich apod.) a postavy Ježíše Krista, Panny Marie a mnoha světců, ale i různé biblické výjevy a alegorie.²⁰³ Velmi často se na obrázcích objevovaly zázračné obrazy či sochy spojené s poutním místem, na nichž se nacházely. Tyto objekty byly zasazeny do ozdobného rámu neseného anděly, celý výjev se pak vznášel nad poutním

¹⁹⁸ Po smrti Josefa II. byly poutě obnoveny, nikdy však nedosáhly takového rozsahu jako před jejich zrušením – svými reformami tak zničil staleté zvyky, které obohacovaly život věřících katolíků.

¹⁹⁹ Jan ROYT – Lenka ŠMÍDOVÁ, *Drobná devoční grafika*, Rakovník 1995, s. 10.

²⁰⁰ *Ibidem*, s. 10.

²⁰¹ Luboš KAFKA, *Dárek z pouti: poutní a poutové umění*, Praha 2009, s. 187–189.

²⁰² Eva CHARVÁTOVÁ, *Svaté obrázky Čechy a Morava*, Praha 2007, s. 8.

²⁰³ Druhově se jednalo o vánoční či velikonoční lístky, památky na svaté birmování...

místem, ve většině případů poutním kostelem.²⁰⁴ Ve spodní části byl obrázek doprovázen jednoduchým textem obsahujícím zpravidla jméno svätce, jeho patronaci či významné činy a název místa.²⁰⁵ Taková forma sdělení opět odpovídá jednoznačné identifikovatelnosti, a tedy první podmínce kýče, zobrazení bylo zároveň vždy realistické a svou schematičností nijak neobohacovalo recipientovy asociace – věc zobrazená na obrázku vyvolávala stejné konotace jako její popis. Tato úvaha sice vede k označení svätých obrázků za kýče, pro konečnou diagnózu však nestačí.

Sväté obrázky primárně sloužily jako podnět k osobní modlitbě v domácím prostředí,²⁰⁶ zrcadlily průběh liturgického roku a taktěž zastávaly funkci edukační, byly však také vystavovány na viditelných místech v domě, často za rámy obrazů či později za skleněná dvířka skříněk, z velké části s nimi ale bylo zacházeno jako s praktickými obrázky, jejichž původní a hlavní funkcí nebyla funkce estetická. Připomínaly navštívená poutní místa a posloužily dobře i jako levný dárek z pouti²⁰⁷ – obdarovanému pak obrázek připomínal člověka, který mu jej věnoval. Věřící je často jako výraz díky za vykonanou pouť nosili do domácích kostelů a kaplí. Pro správce poutních míst byly taktěž důležitým propagačním materiálem. Výjevy doprovodného prodeje devocionálií tak byly od dob protireformace častou součástí vedut poutních míst, kde sloužily ke zvýšení popularity daného kultovního střediska.²⁰⁸

Přesto, že estetická funkce nebyla u svätých obrázků funkcí hlavní, neznamená to, že by na ni nebyl brán zřetel. Jak zdůrazňuje Jan Mukařovský ve své studii *Místo estetické funkce mezi ostatními*,²⁰⁹ „(...) zpravidla pak je nikoli jen potenciálně, ale fakticky v činu nebo výtvoru přítomno funkcí několik, a mohou mezi nimi být i takové, na které jednající nebo tvořící nemyslíl nebo si jich ani nepřál.“²¹⁰ Je přesvědčen o skutečnosti, že estetická funkce je přítomna ve všech sférách lidské činnosti. Všechny funkce se zároveň během času proměňují a mění se i jejich vztah mezi sebou, a to také v souvislosti s tím, že jejich zdrojem není objekt jako takový, nýbrž subjekt, tedy člověk. Mukařovský zvláště upozorňuje na prostředí lidové kultury, kde není možné

²⁰⁴ Luboš KAFKA, *Dárek z pouti: poutní a pouťové umění*, Praha 2009, s. 190–191.

²⁰⁵ Kromě toho mohly obsahovat formulí o pravosti zobrazení, různé prosebné texty či připomínku události, pro kterou byl svätý obrázek vytvořen. Delším textům, jako byly náboženské písně a básně, legendy i historie poutního místa či delší modlitby, byla vyhrazena zadní strana obrázků. Zde byl prostor také pro vlastní poznámky, například od koho darovaný obrázek obdržel a za jakým účelem.

²⁰⁶ Sväté obrázky bylo možné vkládat jako záložky do modlitebních knížek.

²⁰⁷ S prosebnými vzkazy pak mohly dobře posloužit jako levný votivní dárek.

²⁰⁸ Luboš KAFKA, *Dárek z pouti: poutní a pouťové umění*, Praha 2009, s. 84, 192–193.

²⁰⁹ Jan MUKAŘOVSKÝ, *Místo estetické funkce mezi ostatními*, in: *Studie I.*, Brno 200, s. 169–184.

²¹⁰ *Ibidem*, s. 174.

jednoznačně odlišit umění a ostatní činnosti, tyto oblasti jsou prostupné. Zároveň podotýká, že ačkoliv je umění považováno za vysoce estetickou oblast, neznamená to, že by se v něm (zvláště v minulosti a zejména v prostředí folklóru) nenacházely funkce mimoestetické.²¹¹

Z výše řečeného vyplývá, že ztráta magicko-náboženské funkce svatých obrázků je problémem proměny funkčního vztahu mezi jednotlivými funkcemi. To bylo patrné zejména od počátku 16. století, kdy společně s technikami vyžadujícími většího úsilí při zpracování a rostoucí zdobnosti i u svatých obrázků narůstá dekorativnost. Díky ní a taktéž pro svou tematickou rozmanitost byly shromažďovány do sbírek a oceňovány z uměleckého hlediska.²¹² Oproti tomu se v lidovém prostředí během druhé poloviny 19. století objevují svaté obrázky mající podobu skládaček v kombinaci s kramářskými tisky, které byly tištěny i přes lidovou zálibu v barevnosti černobíle. Kramářské tisky plnily spíše úlohu reklamních letáků, jednalo se o text doplněný obrazovým doprovodem, a celkově byly méně dekorativní. Oproti svatým obrázkům nebyl obraz u kramářských tisků primárním sdělením. Taktéž nesloužily k výzdobě domácností a jejich technické zpracování bylo méně kvalitní.²¹³

*„Podobně jako u všech artefaktů, které převzala lidová zbožnost a které se masivní měrou rozšířily v lidovém prostředí, u drobné devoční grafiky doplňovala funkci náboženskou funkce pověřená.“*²¹⁴ Zobrazované postavy byly ztotožňovány s jejich skutečnými vzory, a svaté obrázky tak získávaly nadpřirozenou moc a ochrannou funkci.²¹⁵ „Sacrum“ bylo přenášeno posvěcením kněze nebo fyzickým dotekem svatého obrázku s relikvií, zázračným obrazem či sochou. Tato magická moc byla ve své době stejně důležitá jako znázorňované téma grafiky.²¹⁶ Svaté obrázky však byly o funkci pověřenou a mystickou připraveny, a to jak postupnou sekularizací, tak stále větší reprodukovatelností.

²¹¹ Jan MUKAŘOVSKÝ, Místo estetické funkce mezi ostatními, in: *Studie I.*, Brno 200, s. 174–176.

²¹² Luboš KAFKA, *Dárek z pouti: poutní a poutové umění*, Praha 2009, s. 193.

²¹³ *Ibidem*, s. 191, 200.

²¹⁴ *Ibidem*, s. 194.

²¹⁵ Věřící vlastnili obrázky se svými jmennými patrony, ale i s dalšími svatými, kteří jim poskytovali ochranu před neštěstím či nabízeli pomoc v nouzi, a taktéž obrázky z poutních míst.

²¹⁶ Pro svoji ochrannou funkci tak byly připevňovány na místa, kde se „vnější svět“ setkával se soukromým prostorem člověka – vchodové dveře, okna, víka zásobních truhel s potravinami, vrata nebo na skříně. Některé obrázky sloužily jako samostatné amulety, které věřící nosili ve škapulířích při sobě. Při nemoci je přikládali nebo dokonce konzumovali, k těmto účelům sloužily speciální, tzv. polykací obrázky.

Přesto, že dnes již nezastávají svaté obrázky svou původní roli, vyrábějí se stále. Jejich význam sice není z uměleckého hlediska příliš zásadní, nabízejí však zajímavý vhled do umění lidového a poskytují obraz o rozvětvené síti poutních míst, spjatost s „geniem loci“ a jejich významu pro věřící.²¹⁷ V neposlední řadě jsou zajímavou ukázkou náboženské devocionálie, která se i přes svou vyprázdněnou hodnotu těší oblibě do dnešních dnů.

Na základě proměny dobového vkusu a rozvoje poutní industrie ve druhé polovině 19. století se vytlačení lidového umění ze soukromých interiérů průmyslově vyráběným kýčem nedočkal pouze obrazový materiál, ale také náboženské repliky zázračných soch původně vyráběných ze dřeva.²¹⁸ Ty měly věřícímu člověku připomenout modlitbu, být pro něj oporou v těžkých chvílích a napomoci při náboženské kontemplaci. Zároveň tyto vyřezávané sošky částečně nahrazovaly cestu do kostela a jejich cílem bylo připomínat krásné gotické madony. S krásnoslohou, umělecky hodnotnou a řemeslně dokonale provedenou madonou se však nemůže srovnávat průmyslově zhotovená plastika z umělé hmoty pocházející z jedné formy. Tato zpodobnění jsou plytká, unifikovaná a celkově podivná. Zároveň jsou ochuzena o původní hluboce duchovní obsah a nabízejí tak pouze vyprázdněnou kýčovitou formu.²¹⁹ Malé, původně dřevěné domácí plastiky tak byly stále častěji nahrazovány porcelánovými nebo sádrovými soškami, jimž svým zpracováním ručně vyráběné artefakty lidových řezbářů s formálními nedostatky nemohly konkurovat.²²⁰ Tento továrenský boom byl podpořen rostoucí ateizací společnosti a náboženské plastiky vystřídal kromě levného průmyslově vyráběného náboženského kýče²²¹ kýč profánní,²²² mající podobu pasoucích se laní a jelenů v říji.²²³

²¹⁷ Luboš KAFKA, *Dárek z pouti: poutní a pouťové umění*, Praha 2009, s. 195–196.

²¹⁸ „A přestože tradiční lidová produkce dřevorezby zanikla v průběhu 20. století, našla své přímé pokračovatele mezi naivistickými řezbáři.“ – Luboš KAFKA, *Dárek z pouti: poutní a pouťové umění*, Praha 2009, s. 152.

²¹⁹ Gabriele THULLEROVÁ, *Jak je poznáme? Umění a kýč*, Praha 2007, s. 76–77.

²²⁰ Vkus lidové kultury začal odpovídat svítivě bílý korpus porcelánových sošek s efektním zlacením. Městská kultura a masová produkce dostupných kýčů měla v tomto ohledu zásadní vliv na zánik lidové kultury a její „poměšťanštění“. Na základě snahy vyrovnat se městskému prostředí odmítala atributy svého původu a nahrazovala je mechanicky produkovanými výtvarnými artefakty.

²²¹ Jako byly např. bizarní popelníky zdobené motivy poutních míst nebo zázračných obrazů. Produkce takových předmětů svědčí o bezbřehé snaze upoutat pozornost kupujících.

²²² V rámci ateizace podpořené zejména osvícenskými reformami proběhla taktéž sekularizace svatého koutu domácího – výklenku v interiéru, který sloužil jako modlitební místo, jež bylo ozdobeno různými předměty osobní zbožnosti. Tyto však byly nahrazeny profánními dekoracemi (fotografiemi, upomínkovými předměty, výjevy historizujícími a vlasteneckými či portréty významných osobností).

²²³ Luboš KAFKA, *Dárek z pouti: poutní a pouťové umění*, Praha 2009, s. 143–152.

3.3.1 Svaté obrázky kýčem s „přidanou hodnotou“

Lidové umění lze zařadit do kategorie „low culture“,²²⁴ tedy nízká kultura. Ta sama o sobě neměla potřebu vytvářet hodnotná umělecká díla, tvořila umění sama pro sebe, bez uměleckého záměru a cíle. Nehrála si na něco víc, než čím ve skutečnosti byla, primárně totiž nevznikala k estetickým účelům, ale zastávala jiné funkce, které byly úzce spjaty s prostředím, ve kterém se věřící pohybovali. Svaté obrázky související s lidovou kulturou nemohly být až do doby vyprázdnění jejich obsahu kýčem. Označení původních, a hlavně funkčních svatých obrázků za kýče tedy není namístě – tehdy totiž byly drobnými uměleckými dílky s praktickým užitím. Teprve později, kdy se tyto devocionální prostřednictvím masového zprůměrnění dostaly do neadekvátního („vyššího“) prostředí, jejich hodnota klesala, až se téměř vytratila, a to zejména kvůli způsobu zacházení s nimi. Svaté obrázky tak samy o sobě sice neměly potřebu hrát si na umění, nicméně jako umění byly předchozími generacemi konzumovány. Střední vrstva se z nich snažila udělat umění, tímto způsobem však v měšťanském (městském) prostředí nikdy nemohly fungovat. Staly se tak důkazem marné snahy o povýšení fenoménu nízké kultury do kultury střední.

Svatý obrázek není nutné považovat jen a pouze za kýč. Sám o sobě má i historickou hodnotu, je totiž stejně jako např. předměty užitého umění odkazem své doby, má jinou než estetickou funkci (slouží k duchovnímu rozjímání apod.). V momentě, kdy u svatého obrázku převáží funkce estetická nad funkcemi ostatními, jedná se o umělecké dílo. Pokud však tato na sebe bere podobu pouhé dekorativnosti a ostatní funkce jsou potlačeny, spadne do oblasti kýče. Řečeno Brochovými pojmy – z etického systému se stane systém estetický; svaté obrázky už nepracují dobře (nepodněcují k modlitbě), ale hezky (mají pouze úlohu lahodit oku, případně být milým dárkem, vyprázdněným suvenýrem). Produkt, který je obecně považován za kýč, jemuž je ale vtisknuta zejména historická či jiná než osobní hodnota, lze nazvat „kýčem s přidanou hodnotou“. Označení takového produktu za kýč se tak stane poněkud nepřesným.

Kýč měl svůj původ v upomínkových předmětech z poutí, tehdy se jednalo o předměty, které věřící naplnili duchovním obsahem. I přesto ale splňovaly základní rysy kýče – byly hezké, nekonfliktní, zobrazovaly známé téma, sloužily jako vzpomínka nebo dárek z cest. Svaté obrázky (a to i ty vydávané ve velkých nákladech až do 20.

²²⁴ Umberto ECO, *Skeptikové a těšitelé*, Praha 1995, s. 60–63.

století) jsou důkazem, že označit cokoliv za kýč bez bližšího prozkoumání je nejednoznačné a problematické – za kýč dnes totiž nelze považovat něco, co ve své době jako kýč nefungovalo. Z pohledu subjektivního mají kýčovité předměty osobní „přidanou hodnotu“, nicméně z obecného pohledu, tedy při aplikaci Kulkových podmínek definujících kýč, budou tyto devocionálie vždy kýčem, který je pouze zahalen pod lidový háv.

3.4 Od akademismu k symbolismu aneb kýčotvorné styly

Inspirace středověkem a historická nálada byly od druhé čtvrtiny 19. století posilovány zejména restaurační činností, celkovým rozvojem památkové péče a vědeckým studiem památek. Směrem ke středověkým formám se od té doby ubírala nejen architektura sakrální, kopírující starokřesťanské, románské a gotické kostelní typy, ale též světská využívající formy renesance. Výsledkem tak byly tvaroslovně historické, avšak dekorativně povrchní a vyprázdněné stavby.²²⁵

Jako reakce na citově chudý akademismus vznikl na vídeňské akademii roku 1806 cech sv. Lukáše. Tito z velké části hluboce zbožní umělci, později zvaní jako nazaréni²²⁶ (podle města Nazaretu), se snažili podobně jako chrámová bratrstva žít náboženským způsobem života, tvořili díla společně a podepisovali je cechovním znakem. Jejich tvorbu vedl německý a katolický romantismus, náměty jejich obrazů byly náboženské, malovali však též portréty či alegorické obrazy. Původní odpor vůči způsobům akademické tvorby vrcholil kolem roku 1820. Poté měla jejich díla spíše retardační tendence,²²⁷ ale ještě v 80. letech 19. století byla v rámci všeobecného povědomí díla umělců představujících pozdní generaci nazarénů nejen oblíbená, ale též respektovaná.²²⁸ Jejich způsob tvorby se soustředil na minulost, zejména ranou renesanci, a nebyl vzhledem k současnému způsobu tvorby příliš progresivní. Zároveň však byli spojováni s velkou vlnou vzestupujícího nacionalistického citění typického pro romantismus. Malovali též historické či jiné vlastenecké výjevy např. z německých legend.²²⁹ Vliv nazarénů byl patrný ještě na počátku 20. století v tvorbě jejich pokračovatelů, a to zejména v interiérech kostelů. „*Důvodem byla patrně schopnost*

²²⁵ Antonín MATĚJČEK, *Dějiny umění v obrysech*, Praha 1958, s. 462.

²²⁶ Tento název se poprvé objevuje v roce 1817 v dopisech Goetha malíři J. H. Meyerovi. Obecně ale byli takto označováni až kolem roku 1900.

²²⁷ Jan BALEKA, *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*, Praha 2010, s. 238.

²²⁸ Aleš FILIP – Roman MUSIL (eds.), *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914*, Praha 2006, s. 68.

²²⁹ Andrew GRAHAM-DIXON, *Umění: velký obrazový průvodce*, Praha 2010, s. 297.

*nazarění tlumočit teologické obsahy přísnou a zároveň srozumitelnou lineární formou, která byla chápána jako určitá rovnováha mezi realistickým pozorováním a idealistickou abstrakcí.*²³⁰

Období romantismu přineslo pro umění stejně jako pro většinu oblastí řadu změn. Poptávka po uměleckých dílech se orientovala na staré mistry nebo kopie jejich děl a bohatí mecenáši neměli zájem podporovat mladé, byť talentované umělce. Ti tak museli při výběru témat a stylů dbát na to, aby se jejich dílo dalo především dobře prodat. Také víra byla otřesena vědeckými objevy a postavení církve nebylo příliš pevné. V roce 1848 proto skupina mladých umělců studujících na londýnské Královské akademii²³¹ založila na protest proti vyprázdněným a sentimentálním kopiím renesančních obrazů zdobících ve 40. letech 19. století stěny Akademie spolek později známý jako tzv. Prerafaelitské bratrstvo. „*Všechny je spojovala nechuť k oficiálnímu umění a jakási touha po absolutnu, která z nich činila skutečné romantiky.*“²³² Ve svých dílech opěvovali středověké umění „před Raffaelem“,²³³ které považovali za experimentálnější a volnější; navraceli se k detailnímu realismu, jasné a čisté barevnosti bez pochmurných temných stínů oblíbených v tvorbě jejich současníků.²³⁴ Při práci se soustředili na přírodu a malbu v plenéru.²³⁵ Jejich spolupráce netrvala dlouho, z tohoto období jsou však pro ně typické obrazy s náměty z křesťanského prostředí – témata jejich obrazů se měla obecně zaměřovat na křesťanskou nauku a život ve středověku, morální hodnoty spojené s náboženskou vírou a v neposlední řadě na kvalitní literaturu.²³⁶ Tyto obrazy obsahují velké množství symbolů a jejich celkové pojetí bylo mnohdy označováno za rouhání.²³⁷ „*Náboženská témata pojímali dobově kriticky, zlidšťovali biblické příběhy, a tím revoltovali vůči ztuhlé tradici sakrálního umění (...).*“²³⁸ Jejich touha po zduchovnění umění se odrazila později zejména

²³⁰ Aleš FILIP – Roman MUSIL (eds.), *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914*, Praha 2006, s. 68.

²³¹ John Everett Millais, William Holman Hunt a Dante Gabriel Rossetti, později se k nim připojili Thomas Woolner, Frederick John Stephens, James Collinson a William Michael Rossetti (nikoli umělec, ale začínající spisovatel).

²³² José PIJOAN, *Dějiny umění*, 8, Praha 1990, s. 204.

²³³ Některým Raffaelovým dílům umělci Prerafaelitského bratrstva vytýkali absenci prostoty (např. *Proměnění Páně*).

²³⁴ Helen DE BORCHGRAVE, *Cesty křesťanského umění*, Praha 2002, s. 164–165.

²³⁵ Za zakladatele malby v plenéru jsou považováni impresionisté, avšak prerafaelité s ní začali již o několik desetiletí dříve.

²³⁶ Paul JOHNSON, *Dějiny umění: nový pohled*, Praha 2006, s. 478.

²³⁷ Stephen FARTHING, *Umění od počátku do současnosti*, Praha 2012, s. 294–297.

²³⁸ Jan BALEKA, *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*, Praha 2010, s. 289.

v symbolismu.²³⁹ A i když se jednalo o první světovou avantgardu vůbec,²⁴⁰ neměla šanci přežít, jelikož se příliš soustředila na aktuální dění: „*Malování prerafaelitů muselo nutně zastarat, neboť obráželo pouze touhu po úniku, vyvolanou reakcí na dočasné společenské a hospodářské podmínky.*“²⁴¹ Jejich umění mělo za cíl obrodu etickou i estetickou, odkazovalo se k harmonii duše a těla, rozumu a citu: „*Výsledkem úsilí byl však eklektismus, který poklesl namnoze do diletantismu (...).*“²⁴²

Tvorbou Prerafaelitů byli ve druhé polovině 19. století ovlivněni umělci,²⁴³ kteří ve svých dílech kladli větší důraz na dojem, snovost, atmosféru a tvary, než narativnost a smysl, a jejichž tvorbu lze označit jako „esteticismus“ nebo druhou generaci Prerafaelitů. Na první pohled tato díla působí vyprázdněně, ve skutečnosti však prosazovala velké množství myšlenek, jež spojovala „*důležitost samostatného uměleckého objektu, který stál ovšem mimo společenský, politický i náboženský kontext*“.²⁴⁴ Esteticismus tak stál v opozici vůči tradičním společenským hodnotám a napomohl připravit vhodné podmínky pro budoucí modernismus – používáním ploché perspektivy umocnili umělci důležitost celkové kompozice, formy a barvy. Fráze „umění pro umění“, která původně oslavovala autorovu řemeslnou zručnost, se v souvislosti s esteticismem a jeho díly užívala jako označení pro vyumělkovanost.²⁴⁵ Umělci esteticismu používali decentní barvy, avšak složitě je kombinovali. Prostřednictvím tohoto způsobu měl recipient vnímat umělecké dílo jako ryze dekorativní umělecký objekt. Záměrný odklon od obsahu díla byl důležitý pro ocenění umělecké hodnoty díla. Pro takové práce je typická klidná až apatická nálada a netečné rozjímání, „*krása bez dalšího účelu*“;²⁴⁶ s tímto přístupem nebyli spokojeni doboví kritici, kteří byli přesvědčeni, „*že umění má pravdivě zobrazovat skutečnost a mít morální smysl*“.²⁴⁷ Umělci odsuzovali přílišnou dekorativnost a lpění na středověkých hodnotách, naopak oceňovali dokonalost hudby, v níž forma splývá s obsahem, čímž

²³⁹ Antonín MATĚJČEK, *Dějiny umění v obrysech*, Praha 1958, s. 467.

²⁴⁰ Paul JOHNSON, *Dějiny umění: nový pohled*, Praha 2006, s. 478.

²⁴¹ José PIJOAN, *Dějiny umění*, 8, Praha 1990, s. 209.

²⁴² Antonín MATĚJČEK, *Dějiny umění v obrysech*, Praha 1958, s. 467.

²⁴³ Např. James McNeill Whistler (1834–1903), Albert Moore (1841–1892), Edward Burne-Jones (1833–1898) nebo Aubrey Beardsley (1872–1898).

²⁴⁴ Stephen FARTHING, *Umění od počátku do současnosti*, Praha 2012, s. 310.

²⁴⁵ „*Jeden francouzský kritik o něm [esteticismu, pozn. aut.] prohlásil: ‚Všichni začali uctívat krásu... estétky nosily sestříhané vlasy a šaty ponurých barev jako v 15. století, zatímco estéti si nechávali narůst vlasy dlouhé. Tyto poznatky spolu s žertovnými vyobrazeními v humoristickém časopisu Punch a zesměšňováním v Gilbertově a Sullivanově parodické opeře Patience (1881) nedělaly esteticismu právě dobré jméno.*“ – Stephen FARTHING, *Umění od počátku do současnosti*, Praha 2012, s. 310.

²⁴⁶ Stephen FARTHING, *Umění od počátku do současnosti*, Praha 2012, s. 311.

²⁴⁷ Ibidem, s. 311.

vymizela tradiční námětovost – proto také dávali svým dílům hudební názvy.²⁴⁸ Přesto, že na přelomu 19. a 20. století došlo k úpadku esteticismu, dokázal ovlivnit například hnutí Arts and Crafts i ostatní umělce z Evropy a USA. Jedním z nich byl William Morris (1834–1896), jenž „v rané fázi své umělecké kariéry sdílel (...) touhu estetismu vytvářet krásná umělecká díla, která by přesahovala masovou produkci kýčovitého zboží vyráběného díky mechanizaci“.²⁴⁹ Do jaké míry se to Morrisovi podařilo není však předmětem této práce.

Umění Prerafaelitů mělo, jak již bylo zmíněno, velký vliv na symbolismus odmítající naturalismus. Symbolistní tvůrci²⁵⁰ kladli důraz na pocity a myšlenky a ve svých dílech zdůrazňovali důležitost imaginace romantismu. Emoce a recipientova citová reakce na umění pro ně byly mnohem důležitější než intelektuální odezva. Z toho plyne i jejich odvrácení se od realismu a přírody. „Umění symbolismu bylo chápáno jako způsob vyjádření duchovní podstaty světa, opomíjící pozitivismu a materialismu.“²⁵¹ Mezi další důležité aspekty ovlivňující jejich díla patřila lidová zbožnost a též folklór, se kterými se pravidelně setkávali při svém pobytu na venkově. Skrze ploché tvary, nepřirozenou barevnost a jednoduchost tvarů nebo opakující se vzory tito umělci vyjadřovali snové obrazy a vzpomínky. Představivost při tvorbě děl pro ně byla podstatnější než zobrazovaná skutečnost.²⁵²

3.5 Moderní umění, avantgarda a pop-art

Ve druhé polovině 19. se i umění po období ustrnulého akademismu společně s akcelerací rozvoje evropského průmyslu a myšlení ubíralo novými směry. Umělci se postupně přestali zajímat o témata spojená s běžným životem a více než náplň jejich obrazů je začal zajímat způsob a prostředky, jakými výsledných kompozic dosahují. „Umění expresionismu v prvním desetiletí 20. století, ve ‚světě, zbaveném kouzla‘ (‚Entzauberung der Welt‘), bylo vnímáno jako dramatický výraz touhy po novém začátku, který by směřoval nikoliv k útěku od skutečnosti světa a života v něm, jako tomu bylo v symbolismu, nýbrž k radikálně ‚nové duchovnosti‘ a transcendenci života, který by byl, řečeno slavným pojmem Georga Simmela, ‚více než životem‘, vědomě

²⁴⁸ Viz Albert Moore: *Kvartet: umělcův hold hudebnímu umění* (1868) nebo James McNeill Whistler: *Symfonie v bílém III* (1865–67).

²⁴⁹ Stephen FARTHING, *Umění od počátku do současnosti*, Praha 2012, s. 311.

²⁵⁰ Mezi nejvýznamnější patřili Paul Gauguin (1848–1903), Emile Bernard (1868–1941) nebo Paul Sérusier (1864–1927).

²⁵¹ Aleš FILIP – Roman MUSIL (eds.), *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914*, Praha 2006, s. 76–77.

²⁵² Stephen FARTHING, *Umění od počátku do současnosti*, Praha 2012, s. 338–339.

vytvářeným duchovním obsahem, transcendujícím a přesahujícím život sám, a tím i smrtelnost.“²⁵³ Tato pozornost postupně dospěla k nezobrazivému, abstraktnímu umění, ve kterém se obsah rozpouští ve formu. Umělecké „dílo tak nemůže být celkově ani částečně redukováno na nic jiného než jen na sama sebe“.²⁵⁴

Americký teoretik a kritik umění Clement Greenberg se ve svém eseji „Avantgarda a kýč“ vyjadřuje ke kýči těmito slovy: „Kýč, který jako svůj základní materiál používá znehodnocená a zakademičtělá simulakra skutečné kultury, tuto necitlivost kultivuje a vítá. Je zdrojem jeho zisku. Kýč je mechanický a používá hotové formule. Kýč poskytuje zástupné zážitky a falešné pocity. Kýč se mění podle stylů, ale zůstává stále stejný. Kýč je výtahem všeho, co je ve světě naší doby falešné. Kýč předstírá, že po svých zákaznicích nepožaduje kromě jejich peněz nic – dokonce ani jejich čas ne.“²⁵⁵ S Greenbergovou poznámkou o tom, že kýč se mění podle stylů, nesouhlasí Kulka, který se domnívá, že kýč není ke stylu lhostejný, a argumentuje tím, že přece není možné dosáhnout stejného kýčovitého efektu za pomoci různých stylů. S tím nelze než souhlasit. Dle mého tím však Greenberg nechtěl říct, že by se ve všech stylech dařilo kýči stejně, ale upozornit na to, že ať už kýč čerpá z jakéhokoliv stylu (např. vykrádáním stylegmat), zastává stále stejný postoj, je stejný – je lží, která pro své účely parazituje na již objevených a zavedených kulturních tradicích. Tedy jakmile postupy avantgardy zevšední, stane se z nich nehybný akademismus, jenž je proměněn na úrodnou půdu pro kýč; zájem avantgardy o kýč je projevován zejména pro možnost jeho ironizace. Kýč pracuje nikoli s uměleckými postupy (což je výsadou avantgardy), ale v touze po zisku se omezuje na pouhou nápodobu efektů umění, je totiž oproti avantgardě neschopen risku²⁵⁶ – využívá obsahově vyprázdněné prostředky avantgardy, které mají přiřknout výslednému produktu označení „umělecké dílo“.²⁵⁷ „(...) jestliže kultura střední a lidová (...) už neprodávají umělecká díla, ale jeho efekty, umělci jsou v reakci na tuto skutečnost stále více puzeni k tomu, aby trvali na opaku: nechtějí už předkládat efekty a nechtějí se zajímat o dílo, ale o postup, který k dílu vede.“²⁵⁸ Mezi

²⁵³ Aleš FILIP – Roman MUSIL (eds.), *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914*, Praha 2006, s. 190–191.

²⁵⁴ Clement GREENBERG, *Avantgarda a kýč*, *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 70.

²⁵⁵ *Ibidem*, s. 71.

²⁵⁶ „Avantgarda se tak mstí kýči a uděluje mu zároveň lekci, umělec předvádí kýčáři, jak se cizí stylegma má správně vřadit do nového kontextu a neprohřešit se přitom proti vkusu.“ – Umberto ECO, *Skeptikové a těšitelé*, Praha 1995, s. 142–143.

²⁵⁷ Matei CALINECU, *Kýč*, *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 112.

²⁵⁸ Umberto ECO, *Skeptikové a těšitelé*, Praha 1995, s. 83.

kýčem a avantgardou tak funguje symbiotický vztah, v němž jedno bez druhého nemůže existovat, protože ze sebe navzájem čerpají.²⁵⁹

Kýč vytlačil původní kultury, zničil dokonce i kulturu lidovou; podle Greenberga má tak predispozice k tomu „*stát se univerzální kulturou, první univerzální kulturou, jaká kdy existovala*“.²⁶⁰ V podobném duchu hovoří i Calinescu: „*At' již levný nebo drahý, kýč je sociologicky a psychologicky výrazem životního stylu, jmenovitě životního stylu buržoazie nebo střední třídy. Tento styl dokáže přitom působit na příslušníky vyšších i nižších vrstev, a stává se tak ideálním životním stylem celé společnosti – o to intenzivněji tehdy, kdy roste bohatství společnosti a více lidí má více volného času.*“²⁶¹ Volný čas je tak zaplněn zábavou a krásou kýče. Jeho přitažlivost nespočívá jen v líbezném zobrazení tématu, ale především ve skutečnosti, že jej díky jeho snadné dostupnosti²⁶² může vlastnit každý bez výjimky.²⁶³ Kromě toho byla vysoká kultura vždy závislá na bohaté a vzdělané třídě, kterou byla podporována i finančně. Vláda kultivované aristokracie však s příchodem buržoazní střední třídy končí, a s ní i její podpora. Avantgarda je tak svým publikem opuštěna a musí se vyrovnat se ztrátou stálých příjmů a sociální základny.²⁶⁴

V reakci na masovou kulturu vzniká v dílech umělců cosi, co balancuje na hranici vysoké kultury a kýče – populární kultura. Pro všechny umělce pop-artu²⁶⁵ platí, že oslavovali či nějakým způsobem komentovali nový konzumní způsob života a jejich tvorba je prodchnutá barevnými obrazy odrážejícími vlivy reklamy a marketingu. Najednou začali používat témata, materiály i postupy, které do té doby do umění

²⁵⁹ „*I když přijmeme názor Clementa Greenberga, že avantgardismus je protikladem kýče, musíme si uvědomit, že tyto dva extrémy jsou k sobě navzájem silně přitahovány a že to, co je odděluje, je daleko méně nápadné než to, co je spojuje.*“ – Matei CALINESCU, Kýč, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 116.

²⁶⁰ Clement GREENBERG, Avantgarda a kýč, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 71.

²⁶¹ Matei CALINESCU, Kýč, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 114.

²⁶² „*Unikátnost, a dokonce i vzácnost se staly anachronickými kvalitami, které nejenže jdou zpomaleným krokem za dobou, ale které dokládají, co obhájce ‚kulturní spotřebny‘ (a proponent úctyhodné prostřednosti a měšťáckosti kýče) nazývá ‚zákonem o neúčinnosti umění‘ (Alvin Toffler). Je to totiž kýč, který je ‚účinným‘ uměním, spotřebním kulturním aspektem současné společnosti a jedním z nejpřímějších prohlášení triumfální estetiky a etiky konzumerismu.*“ – Matei CALINESCU, Kýč, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 115.

²⁶³ Matei CALINESCU, Kýč, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 116.

²⁶⁴ Clement Greenberg, Avantgarda a kýč, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 70.

²⁶⁵ Označení „pop-art“ nevzniklo v Americe, ale ve Velké Británii. Poprvé se toto pojmenování objevilo v psané formě v roce 1958 v článku kritika Lawrence Allowaye, předtím jej užil Richard Hamilton ve své koláži *Co jen způsobuje, že jsou dnešní přibytky tak odlišné, tak přitažlivé?* z roku 1956. Byl fascinován soudobou americkou masovou kulturou od reklamy a obalů, přes populární hudbu, časopisy a komiksy. Reakce na masovou populární kulturu se tedy nejprve objevují v dílech londýnských umělců a o několik let později i v tvorbě umělců amerických. Umělci amerického pop-artu se zároveň vymezovali vůči abstraktnímu expresionismu a svým soustředěním se na současnou kulturu jsou často spojováni s dadaismem. Oproti dadaismu však není pop-art rozhněvaný.

nepatřily (kult slavných hvězd, svět komiksu, sítotisk...). Jednalo se o fenomény, o nichž umělci byli přesvědčeni, že si k nim může najít vztah každý, masy lidí, nejen bohatá elita, které se dostalo v oblasti umění vyššího vzdělání. Tato nová „filozofie“ díky snaze o maximální přiblížení se širokým masám a srozumitelnosti poskytla samozřejmě i živnou půdu pro kýč.²⁶⁶ Je tedy populární umění vysokým uměním, nebo je můžeme považovat za nehodnotný kýč? Domnívám se, že odpověď není tak jednoznačná, jak by si jakýkoliv kritik umění mohl přát.

Pro kýč je (na základě objasnění Kulkovy definice obsahující nutné a zároveň postačující podmínky) typická snadná rozpoznatelnost tématu, vyvolání silné, povětšinou kladné emoce a neobohacování asociací. V rámci pop-artu je téma skutečně vždy velice dobře identifikovatelné, v mnoha případech však nesplňuje podmínku využívání citově výrazného tématu vyvolávajícího příjemné pocity.²⁶⁷ Obohacování asociací pravděpodobně nebude u děl pop-artu tak markantní jako u děl z oblasti umění, které je všeobecně považováno za vysoké, s označením děl pop-artu za kýče je však nutné zacházet opatrně.²⁶⁸ Díla pop-artu jsou s kýčem spjata zejména svým odkazem na aktuální trendy a oblíbená témata. Svou povahou jsou tato díla reprodukovatelná (a reprodukována), což s kýčem taktéž souzní. Mezi kýčem a populární kulturou je však jeden zásadní rozdíl. Populární kultura si nehraje na vysoké umění, nechce být jako vysoké umění čtena a nepoužívá v souvislosti s tím parazitování na jeho hodnotách. Díla pop-artu splňují při bližším pohledu pouze jednu podmínku kýče, která je tím pádem nutná, ale zároveň nikoli postačující pro to, aby mohla být považována za kýče. Z výše řečeného vyplývá, že tato díla lze považovat spíše za umění než za kýč.²⁶⁹

²⁶⁶ Eco přichází (jak již bylo nastíněno výše) se zajímavým rozdělením kultury na vysokou, střední a nízkou. Střední třída (midcult), tzv. věčně nervózní třída, která nedosáhne na kulturu vysokou, ale striktně se vymezující vůči kultuře nízké, prahne po tom, aby se jí dostalo náležitého kulturního vyžití. Není ale z důvodu nedostatečného vzdělání schopna vstřebávat díla vysoké kultury – a na tomto poli vzniká kýč jako náhražka vysokého umění.

²⁶⁷ Viz *Plechovka Campbellovy polévky* (1962) Andyho Warhola (1928–1987), které byly reprodukovány sítotiskem.

²⁶⁸ Obohacování asociací je z tohoto pohledu výraznější např. u sítotisku *Dvacet Marilyn* (1962) než u *Plechovky Campbellovy polévky*, a to zejména v barevném plakátovém provedení a určité nepečlivé práci týkající se barevných nánosů stínů kolem jejich očí – jednou jsou stíny příliš nad okem, jindy v očích, někdy jsou silné, někdy tenké. To u plechovek není, k žádnému výraznému obohacování asociací nedochází, je to pořád jen plechovka s polévkou, někdy rajčatová, jindy cibulová nebo fazolová, ale stále jedna a tatáž plechovka, která nechává recipienta emocionálně lhostejným.

²⁶⁹ Stephen FARTHING, *Umění od počátku do současnosti*, Praha 2012, s. 484–485.

Na tomto místě bych ráda vzpomenula tezi německého filozofa Waltera Benjamina o technické reprodukovatelnosti děl a následné ztráty jejich aury.²⁷⁰ Díla pop-artu, známé objekty postavené do nových kontextů, se svou povahou zcela vymykají běžným protikladům „originalita či kopie“, buď anebo, jsou totiž obojím zároveň a dokáží se tomuto škatulkování úspěšně vyhýbat.²⁷¹ Představa o auře originálu je tudíž v souvislosti s těmito díly nemístná.²⁷² Nutno však podotknout, že velké množství uměleckých děl se proslavilo právě díky masovému šíření kopií (formou malovaných reprodukcí, rytin nebo ilegálních fotokopíí).²⁷³

Tím, že pop-art reaguje (ať už oslavným či kritickým způsobem) na to, co se ve společnosti děje, a tím, že to dělá způsobem, jakým to dělá, je alespoň z mého pohledu právoplatnou součástí dějin moderního umění. Otázkou tedy zůstává, zda je stále nutné kategorizovat umění na vysoké (kvalitní) a nízké, populární (a tedy nekvalitní), a kde je hranice mezi nimi, protože tyto hranice jsou propustné a nejednoznačné. A tak i přesto, že jej lze spíše považovat za umění, jak by se mohl do oblasti vysokého umění řadit, když už sám název napovídá, že tam být nechce?

Z inspirace masovými produkty a jejich následným zpracováváním v dílech umělců se stala svébytná umělecká forma. Na pop-art 60. let v 80. letech 20. století úspěšně navázal nový umělecký směr, tzv. kýč-art a napomohl tak ještě více rozevřít hranice umělecké diskuze, které byly prolomeny právě pop-artem. Umělci kýč-artu se rozhodli využít prostředky, s nimiž pracuje kýč, a záměrně je použili ve svých dílech. Kýč tímto způsobem zironizovali a distancovali se od něj, a jeho odhalením se jim podařilo vytvořit nikoli kýč, ale umělecká díla.²⁷⁴

3.5.1 Reakce křesťanského umění na moderní směry

Náboženské umění založené (pro dobrou identifikovatelnost s vyobrazeným tématem) na figurativním zobrazování se však novým směrem neubíralo. Církev ustrnula v akademickém realistickém zobrazování; díla, jež objednávala, se nesnažila vytvářet něco nového, a „moderní“ církevní umění si tak leckdy v ničem nezadá s kýčem. Kromě známého tématu a tím i zanedbatelnému obohacování asociací jde

²⁷⁰ Walter BENJAMIN, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979.

²⁷¹ Takto svému zaškatulkování úspěšně uhýbá např. Warholova sítotisková reprodukce slavné *Mony Lisy* (1963) Leonarda da Vinciho (orig. 1503–1519). Možnosti její interpretace jsou tak zcela ambivalentní.

²⁷² Gabriele THULLEROVÁ, *Jak je poznáme? Umění a kýč*, Praha 2007, s. 52–53.

²⁷³ Helen DE BORCHGRAVE, *Cesty křesťanského umění*, Praha 2002, s. 175.

²⁷⁴ Gabriele THULLEROVÁ, *Jak je poznáme? Umění a kýč*, Praha 2007, s. 8–14.

v křesťanském umění o efekt – prostřednictvím realismu je divák ušetřen veškeré námahy při recepci díla a prim tak hraje okamžitá identifikovatelnost.²⁷⁵ Není ku podivu, proč tomu tak je. Ze své podstaty je to tak správně, protože každé náboženské, stejně jako každé ideologické umění musí zákonitě směřovat prostřednictvím přímého odkazu ke konkrétním myšlenkám, nesmí být možné vykládat jej mnohoznačně. Činí tak přímo, ale i nepřímo za pomoci dvojího poselství – nevinně vyhlížející obal diváka natráví a obejmě a dále jej nasměruje přesně tam, kam potřebuje. Svede ho – ať už do lůna církve či do řad jiného ideologického hnutí. K následnému výkladu děl fungujících tímto způsobem postačí znalost ikonografie.²⁷⁶

Moderní umění a abstrakce mnohem lépe korespondují s pravou podstatou (nejen) křesťanského Boha – jako tvůrčí energie, světla. Pro jednoznačnost daného zobrazení a narativnost obrazů se katolická církev rozhodla zůstat v zobrazovací tradici, která je spjata s původním náboženským kultem, který musí být v rámci správného odkazu ke konkrétní ideologii nutně zachován. Vývoj současného umění a zachování kultu se tak ze své podstaty stává neslučitelným.

Původním argumentem ve sporech o zobrazování Boha na obrazech a vzhledu a funkcí umění nejen v rámci katolické církve byla jeho didaktičnost. Pokud by však měla tato díla věřící pouze edukovat, nebylo by tak moc důležité, jak jsou ztvárněná. Díla s křesťanskou tematikou v katolickém prostředí byla vyvedena tak, aby věřícího nejen poučila, ale také zapůsobila na jeho city. Jak to udělala? Splněním tří podmínek kýče – zobrazovala známá a snadno identifikovatelná témata se silným emocionálním nábojem. Měla vypadat dobře a mimo jiné i tím podněcovat ke zbožnosti (jak již bylo patrné z Paleottiho textu).

„Náboženská a mystická zkušenost, náboženská dimenze estetické zkušenosti, usilující ještě na přelomu 19. a 20. století o splynutí s principem ‚Nejvyššího‘ (ať už jakkoliv interpretovaného), se v průběhu desátých let 20. století, ústících do moderní apokalypsy první války, očekávané jako očistná katarze a předzvěst nové říše ducha, definitivně proměnila v recentní metafyziku moderních teorií umění.“²⁷⁷ Znázorňování biblických témat a příběhů přestalo v ateistickém věku 20. století dávat smysl. Církevní

²⁷⁵ Clement GREENBERG, Avantgarda a kýč, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 72–73.

²⁷⁶ Toto platí pro základní identifikaci tématu, nikoli pro kontext a jiné otázky týkající se okolností vzniku díla a dalších.

²⁷⁷ Aleš FILIP – Roman MUSIL (eds.), *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914*, Praha 2006, s. 191.

zakázky přicházely pouze při v potřebě oprav válkami poničených památek či pro kaple a kostely nové, mnohdy soukromé. Množství nových církevních objektů však nebylo ani zdaleka takové jako dříve. Uchopení křesťanských myšlenek – že lidé byli stvořeni k obrazu božímu a pro lásku k bližním – bylo po hrůzách obou válek poněkud obtížné. Společně sdílený jazyk víry přestal existovat, a umělci se tak ocitali před zcela novými výzvami, mnohdy tak docházelo k propojování náboženských myšlenek s válečnými prvky.²⁷⁸ Církevní umění se postupně rozplynulo a svou kýčovitou podobu nahradilo buď abstraktními éterickými obrazy, nebo zoufalými pokusy o návaznost na původní tradice. Mezi kultem a obrazem tak vznikla nepřekročitelná propast.

3.6 Duchovní vs. sakrální umění – odklon církve od moderního umění

Václav Vokolek se ve svém článku Krach na burze ducha²⁷⁹ zabývá problematikou odloučení pojmů umění *sakrální* a umění *duchovní*. Umění sakrální do sebe zahrnuje takový druh děl, která sloužila k náboženským účelům a povětšinou byla umístěna v sakrálním prostředí. „*Sakrální umění nebylo jen součástí širšího rámce náboženských představ a hodnot, ale i intenzivně prožívaných rituálů v rámci liturgie či osobní zbožnosti.*“²⁸⁰ Duchovní umění je pojmem poněkud vágním, jelikož pod sebe dokáže zahrnout všechny umělecké projevy inspirované „*činností ducha či z principů ducha vycházející*“.²⁸¹ Takové umění tedy není jen spojené s náboženstvím, ale též s filozofií nebo vědou. Autor upozorňuje na skutečnost, že tyto pojmy byly po tisíce let úzce spjaté a jejich rozlišování je konstruktem doby poměrně nedávné – romantismu 19. století. V této době se kromě efektních a krásných kýčovitých děl rodí nové pojetí umění, jež svým významem ovlivňuje autory 20. století a kvůli němuž dochází k prohloubení propasti mezi uměním sakrálním a duchovním a celkovému úpadku sakrálního umění, jež na počátku 19. století už v podstatě neexistovalo.²⁸²

Pomyslným zakladatelem budoucího duchovního umění nebyl nikdo jiný než německý romantik Caspar David Friedrich (1774–1840), jenž svým dílem ovlivnil řadu

²⁷⁸ Helen DE BORCHGRAVE, *Cesty křesťanského umění*, Praha 2002, s. 186–188.

²⁷⁹ Václav VOKOLEK, Krach na burze ducha. Malé zamyšlení nad duchovním uměním posledních dvou století, *Souvislosti* 5/1994, č. 2, s. 42–50.

²⁸⁰ Ondřej JAKUBEC, Umění v náboženství a konfesijních kulturách raného novověku, in: Ondřej Jakubec – Pavel Suchánek, *Mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze. Počátky rekatolizace v Čechách v 17. století*, Praha 2020, s. 119.

²⁸¹ Václav VOKOLEK, Krach na burze ducha. Malé zamyšlení nad duchovním uměním posledních dvou století, *Souvislosti* 5/1994, č. 2, s. 42.

²⁸² *Ibidem*, s. 42.

autorů 20. století.²⁸³ Jeho díla jsou dozajista ideálním příkladem všech hodnot, které dělají romantismus romantismem, v tomto případě však v pozitivním smyslu. Friedrichovi nešlo o krásu, dekorativnost, sentimentalitu nebo o efekt. Krajiny zobrazené na obrazech nejsou jen univerzální přírodou, ale konkrétními místy, do kterých autor promítá iracionální prvky – „*zachycuje, se vzácnou formální dokonalostí, krajinu jako stav ducha*“.²⁸⁴ Lidé jsou na jeho obrazech zobrazováni jako hosté, kteří svou přítomností nechtějí narušovat posvátnost daného místa, často stojí k divákovi zády a pozorují zázrak, jenž se před nimi odehrává. Tato všudypřítomná pokora vůči duchovnu dělá z Friedricha opravdového romantického umělce, a jeho tvorba se tak stává protikladem k vypjatému individualismu a rozervanosti současníků.

Pokud je řeč o Friedrichovi a sakrálním umění, nelze nezmínit jeho zakázku na oltářní obraz označovaný jako *Kříž v horách* (1807–08) Jedná se o objednávku na dílo, jež si u Friedricha objednal hrabě Thun, a které bylo původně určeno pro kapli na zámku v Děčíně.²⁸⁵ Toto dílo způsobilo svým revolučním pojetím ve své době nebývalý rozruch, a nakonec nebylo ničím jiným než „*jedním z posledních pokusů oživit sakrální umění současnou a živou tvorbou*“.²⁸⁶ Pojetí obrazu bylo revoluční zejména v umocnění role krajiny a postavení postavy umírajícího Krista na kříži takřka do pozadí – takové znázornění nebylo doposud běžné, odráželo malířovu tvůrčí odvahu, ale mohlo být a také bylo ve své době interpretováno jako urážlivé. Sám Friedrich o tomto díle řekl: „*Ježíš Kristus, visící na dřevě, je zde zádušně pohroužen do slunce, které symbolizuje věčně všeoživujícího Otce. V smrti Ježíšově zemřel starý svět, ten čas, kdy Bůh Otec bezprostředně kráčet po zemi. Toto slunce zapadlo a země nedokázala pohltit pohasínající záři. Spasitel z ryzího kovu plane ve zlatě červánků a odráží paprsky v měkkém lesku zpět na zem. Na jedné skále vztyčený kříž, neotřesitelně pevný, jako naše víra v Ježíše Krista. Věčně zelené, přes všechny časy trvajících, stojí smrky kolem kříže, jako naděje lidstva na Něho, Ukřížovaného.*“²⁸⁷ Podle výše zmíněného je *Kříž v horách* obrazem vysoce symbolickým spojujícím víru a přírodu, Boží a pozemské

²⁸³ Friedrichova tvorba oslovila duchovně zaměřené surrealisty (např. René Magritta), ale také minimalisty nebo geometricky či meditativně smýšlející autory (např. Marka Rothka).

²⁸⁴ Václav VOKOLEK, Krach na burze ducha. Malé zamyšlení nad duchovním uměním posledních dvou století, *Souvislosti* 5/1994, č. 2, s. 43.

²⁸⁵ Na tomto místě se však dávno nenachází, ztratilo tak svou původní funkci. Dnes je umístěno v Drážďanské galerii.

²⁸⁶ Václav VOKOLEK, Krach na burze ducha. Malé zamyšlení nad duchovním uměním posledních dvou století, *Souvislosti* 5/1994, č. 2, s. 43.

²⁸⁷ *Ibidem*, s. 44.

v jeden harmonický celek. Jedná se tak o příklad díla opravdového vrcholu romantismu podobně jako vzácného příkladu soudobé sakrální malby.²⁸⁸

To, že byl obraz odložen do galerie a neslouží svému účelu, je nanejvýš symbolické. Moderní pojetí sakrální malby nenašlo svého pokračování a bylo podobně jako obraz *Kříž v horách* odloženo bez jakékoliv snahy o vzkříšení. Friedrichův originální vklad zůstal nevyužit a na poli sakrálního umění se dostalo místa nazarénům. Ti se v dobrém úmyslu snažili o oživení italského renesančního umění. V kontextu zakademičtělého romantismu tak dokázali vytvořit jen vykonstruovaná díla bez přítomnosti opravdové posvátnosti, tvořili navenek krásná a podbízivá díla, která byla však uvnitř prázdná. Tento odklon sakrálního umění od moderních tvůrčích proudů měl za následek jeho ustrnutí v akademismu a nutně také v kýči. A jelikož už nebylo zapotřebí originálních umělců, unifikovaná výroba nevkusných laciných replik se rozjela naplno. „*Právě toto paumění (nebudeme ho přece jen nazývat bohapustým kýčem) se líbí dodnes. Stalo se synonymem posvátnosti a mělo nesmazatelný vliv na celé generace věřících!*“²⁸⁹ Domnívám se, že pro předměty, které Vokolek nazývá zaobaleně jako „paumění“, však neexistuje příhodnější označení než kýč.

V souvislosti se sakrální tvorbou je nutné zmínit ještě jednoho umělce, jenž sice vycházel z romantismu, jeho tvorba však nakonec přesáhla až do nezobrazivého abstraktního umění, a stal se tak prorockým zakladatelem tohoto směru rozvíjejícího se ve 20. století. Tvorba anglického malíře Williama Turnera (1775–1851) se zásadně liší od díla Caspara Davida Friedricha. Tam, kde Friedrich maluje tajemství a posvátné ticho, Turner vytváří divokou chaotickou změť. V jeho dynamických obrazech splývá obloha prostřednictvím zobrazených živlů se zemí a zachycují tak nezachytitelné. Zcela nejzásadnějším prvkem je jeho práce se světlem a odpoutání se od reality, a tedy i od tradičního způsobu zobrazování. Tak dochází ke zduchovnění plochy obrazu – „*Turner beze zbytku definoval to, že za zjevným světem se rozkládá svět zobrazitelných idejí*“.²⁹⁰ Ve svém díle se inspiroval biblickými náměty²⁹¹ a vytvářel tak zcela jedinečné sakrální umění. To se však dočkalo stejného osudu jako malby Friedrichovy – nebylo ze strany

²⁸⁸ Václav VOKOLEK, Krach na burze ducha. Malé zamyšlení nad duchovním uměním posledních dvou století, *Souvislosti* 5/1994, č. 2, s. 43–44.

²⁸⁹ *Ibidem*, s. 44.

²⁹⁰ *Ibidem*, s. 45.

²⁹¹ Turnerovy obrazy jsou fascinujícími fenomény spojujícími biblická témata a moderní způsob jejich ztvárnění. Z jeho děl lze jmenovat např. díla *Světlo a barva (Goethova teorie) – Ráno po potopě – Mojžíš píše knihu Genesis* (vystaveno 1843) nebo *Anděl stojící na slunci* (1846).

katolické církve nijak oceněno, tím pádem ani nijak neovlivnilo současné či budoucí směřování sakrálního umění. Církev tak v těchto případech jednoznačně propásla jedinečnou příležitost využít aktuálních směrů umění ve svůj prospěch – pro své zviditelnění a důkaz aktuálnosti křesťanské nauky. Nedokázala držet krok s moderním světem a nebyla ochotná dát šanci revolučním umělcům. Tato neuchopená příležitost 19. století způsobila ustrnulost sakrálního umění (a nejen jeho), která přetrvává dodnes, a její rozhýbání je složitým úkolem pro současné progresivně smýšlející představitele církve. Z řady náboženských děl se tak během 19. století staly pouze umělecko-historické deponáty zavřené v muzeích a galeriích, v nichž jsou možná chráněna od nestabilních podmínek a neodborného zacházení, ale které jim v mnoha případech neposkytují adekvátní kontextuální interpretační rámec.²⁹²

Martin C. Putna se ve své knize *Česká katolická literatura 1848–1918*²⁹³ vyjadřuje k podobě sakrálního umění 19. století. To bylo neblaze ovlivněno celkovým postojem církve, která se přikláněla ke středověké estetice i myšlení, přičítala své nezdary vnějšímu světu a byla doslova posedlá výročními oslavami své vlastní minulosti. Její neschopnost vnímat moderní umění se tak stalo logickým vyústěním předchozích faktorů a zároveň čtvrtým symptomem krize soudobé katolické církve. Společně s konzervativností vkusu a odmítavým názorům k modernitě se církev kupodivu zcela otevřela novým reprodukčním možnostem a její smysl pro kýč vzrůstal. Tuto vnitřní a poněkud směšnou církevní estetiku, užívání forem minulosti, a tudíž uměleckou bezradnost autorů sakrálního umění Putna označuje za restaurační estetiku „pozdního katolicismu“.²⁹⁴

Pro tuto estetiku a vkus katolické církve jsou typická prostota, naivita, mnohdy až infantilita (jak je ostatně vidět na příkladu zobrazení Máří Magdaleny) společně s asexualitou, bezkonfliktností, odkazem k tradici a časovou univerzalitou, a staly se tak ideálem života uvnitř církevního prostředí. V církevních artefaktech 19. století lze kromě již zmíněné imitace středověku nalézt stopy baroka a vypjatou romantickou přecitlivělost. Tyto prvky jsou však sloučeny dohromady a podřízeny té nejdůležitější skutečnosti ovlivňující nejen katolickou církev a devocionálie, ale celou společnost: masové spotřebě a průmyslové výrobě. „*Termin KÝČ už nadále obházet nemůžeme,*

²⁹² Václav VOKOLEK, Krach na burze ducha. Malé zamyšlení nad duchovním uměním posledních dvou století, *Souvislosti* 5/1994, č. 2, s. 45.

²⁹³ Martin C. PUTNA, *Česká katolická literatura 1848–1919*, Praha 1998.

²⁹⁴ *Ibidem*, s. 97.

vždyť právě devocionálie 19. století se staly vedle trpaslíků jeho synonymem. (...) Jistě, že si církev za všech dob přeje, aby umění v konečném důsledku slavilo Boha, to jest – v jistém smyslu vnímala umění vždy jako činnost instrumentální a nikoliv finální, v epoše restaurace má však o té oslavě a jejích dovolených prostředcích tragicky úzké představy.“²⁹⁵

Skutečně duchovní umění se tak od tohoto zlomu odehrávalo jinde. Sakrální umění dostalo podobu bezduchého kýče a moderní umění nemělo šanci oslovit tento prostor, byť, nebo spíš právě proto, že zpracovávalo náboženská témata novými způsoby. Za jednoho z nejvýznamnějších tvůrců duchovního umění je považován nizozemský malíř Vincent van Gogh (1853–1890). Návaznost na linii originálního pojetí děl s duchovní tematikou táhnoucí se od Friedricha a Turnera ke Goghovi líčí Vokolek takto: „*Tam, kde G. D. Friedrich hledal tajemství zázraku, tam, kde Turner ve své opuštěnosti a samotě našel ‚zjevné tajemství barevných harmonií‘, prožil van Gogh pozemské utrpení Kristovo. Jeho krajiny se v bolesti svíjejí pod dotekem kristologického dogmatu. Každá zahrada je Olivetská, každý kopec připomíná Golgotu, každý druhý je Jidášem, každý z nás je denním svědkem pašiji. A slunce, goghovské slunce, nás nemilosrdně nutí ke Vzkříšení. Nelze jinak, stvrzují zvichřené barvy maliřovy.*“²⁹⁶ Goghovo niterné a silné prožívání emocí je patrné z jeho dopisů, jež se často měnily v teologickou rozpravu, a v nichž umělec pojednává o Kristu neobvyklým a ojedinělým způsobem.²⁹⁷ Přes Goghův nešťastný osud a život v chudobě je paradoxem, že jeho díla jsou dnes prodávána za milionové částky, jeho podobiznu znají takřka po celém světě i lidé, kteří na umění za celý svůj život ani nepohlédli, a reprodukce obrazů jsou tištěny v enormních nákladech. „*Jeho mravní, umělecké a prorocké poselství bylo pošlapáno a znehodnoceno tím nejstrašlivějším způsobem – stal se majetkem bezduchých mas, stal se*

²⁹⁵ Martin C. PUTNA, *Česká katolická literatura 1848–1919*, Praha 1998, s. 98.

²⁹⁶ Václav VOKOLEK, *Krach na burze ducha. Malé zamyšlení nad duchovním uměním posledních dvou století*, *Souvislosti* 5/1994, č. 2, s. 45–46.

²⁹⁷ „*Kristus, jediný ze všech filozofů. Mágů atd., tvrdil jako hlavní dogma věčný život, nekonečnost času, nicotnost smrti, nutnost a důležitost pravdy a oddanosti. Žil rozhodně jako umělec, jako větší umělec než kterýkoliv jiný, opovrhne mramorem, hlinou i paletou, neboť pracovat v živém mase. To znamená: tento neuvěřitelný umělec, který jest pro hrubý nástroj našeho moderního, nervózního a rozháraného mozku nepochopitelným, netvořil sochy ani obrazy ani knihy, – praví to výslovně sám – nýbrž tvořil skutečné, živé lidi. Nesmrtelné. To jest cosi opravdového, hlavně protože to jest pravda. (...) Takovéto úvahy nás odvádějí daleko. Dovolují nám, abychom nahlédli v umění tvořit život a býti v tomto životě nesmrtelnými, a přece mají také vztahy k malbě. Ochránce maliřství, sv. Lukáš, lékař, malíř a evangelista, má v nás vzbuzovat naději. Ale naše pravě, skutečné živobyti je strašně ubohé, my ubozí, nešťastní maliři vegetujeme pod ohlupujícím jhem řemesla, které jest sotva možno ovládnout, na této nevděčné planetě, na níž láska k umění činí nemožnou pravou lásku.*“ – Václav VOKOLEK, *Krach na burze ducha, Souvislosti: Revue pro křesťanství a kulturu*, 1994, č. 2, s. 46.

*prázdnou dekorací, vlastně kýčem, což ovšem nic neubralo skutečné velikosti jeho díla.*²⁹⁸

Umění se dokázalo ze strnulého akademismu vymanit a vznikala nová díla duchovních rozměrů. Tvorba ostatních umělců postimpresionismu a přelomu 19. a 20. století (jako byli Paul Cézanne, Paul Gauguin nebo Georges Seurat) je specifická zejména svou snahou o vytvoření umění, jež bude přesahovat dobu svého vzniku, nebude tvořené pro současnost, ale pro budoucnost – pro lepší, svobodnější a duchovnější svět. Tento však nepřišel. Události 20. století tak vedly ke značnému odduchovnění lidstva a nepřizpůsobiví umělci toužící po nalezení nových duchovních forem se museli uchýlit k životu společenských vyvrhelů. Jejich obrazy nebyly oceňované, neprodávaly se, nevisely ve zlatých rámech, pouze existovaly a do určité míry znepokojovaly. Z touhy těchto umělců se zrodila abstrakce nejen geometrická, přitahující svou harmonickou krásou, ale v mnoha případech také abstrakce na prahu spirituality. Tvůrci abstrakce nechtěli kopírovat viditelný svět, ale nahlížet za, jít blíže k idejím, k samotným principům tvoření. Paul Gauguin napsal: *„Říká se, že Bůh vzal do rukou trochu hlíny a udělal vše, co vidíme kolem. Když chce umělec opravdu tvořit, nesmí napodobovat přírodu, ale musí vzít prvky přírody a vytvořit něco nového. Necht' rostou a množí se (tak je to v Bibli), v tom je jakýsi pokyn. Necht' rostou, znamená buďte silnější, a necht' se množí, naznačuje: množte tvoření novým tvořením.*²⁹⁹ Mezi duchovní tvůrce 20. století patří nepochybně František Kupka a Vasilij Kandinskij. Byli to právě tito dva umělci, kteří *„nezávisle na sobě, jednou provždy určili možnosti abstraktního umění – expresivní a geometrické. Svůj čin charakterizovali jako čin duchovní (...), jako umění budoucnosti, k němuž svět musí ještě zrát.*³⁰⁰ Kazimir Malevič a jeho náboženské vnímání děl (*„Umění považuji za paralelní linii náboženství a dodávám, že se odlouplo z žebra náboženství; jako by se náboženství rozdvojilo. Už sám Bůh je ztělesněním krásy a celé náboženství stojí na čistotě. Umění je čisté a bezúhonné.*³⁰¹) je jen dalším důkazem toho, že sakrální inspirovalo umělce i dlouho

²⁹⁸ Václav VOKOLEK, Krach na burze ducha. Malé zamyšlení nad duchovním uměním posledních dvou století, *Souvislosti* 5/1994, č. 2, s. 46.

²⁹⁹ *Ibidem*, s. 47.

³⁰⁰ *Ibidem*, s. 48.

³⁰¹ *Ibidem*, s. 49.

poté, co s nimi církev nedokázala držet krok.³⁰² Také Piet Mondrian, další z nábožensky založených umělců, ve svých obrazech hledal absolutní harmonii.³⁰³

„Nový revoluční svět přijal za své nejmizernější produkty umění buržoasie, ty nejbanálnější a nejprázdnější.“³⁰⁴ „Zvrhlá“ díla meziválečných autorů byla z ideologických důvodů odmítána nejen režimy politickými, ale i církvemi. Po druhé světové válce touha po nalezení duchovních idejí vymizela a zůstala pouze estetická forma děl. Pováleční umělci sice navazovali na umění předchozí avantgardy, tato generace však již nesměřovala k naplnění vizí nového lepšího světa. I v této době však tvořili umělci, které lze označit za duchovní: Jackson Pollock a jeho vesmírné rytmy propojené s lidskou duší nebo Marka Rothka a jeho meditativní díla. Konceptuální umění a minimalismus 60. let 20. století byly poslední odnoží duchovního umění, jež svou antiestetičností, absolutizací a nedefinovatelností mělo recipientovi evokovat spíše duchovní než umělecké zážitky. Umění 20. století výrazným způsobem ovlivnilo různá odvětví (módu, design...), avšak nedokázalo rozvinout duchovní hodnoty a myšlení lidí. Stalo se tak záležitostí pro úzkou skupinu zájemců. Jako obecná zobrazovací norma se totiž již nadobro prosadil kýč.³⁰⁵

Nejen, že se moderní umělci neodklonili od duchovního vnímání tvorby, dokonce se neodklonili ani od náboženství jako takového. Opět vyvstává nepochopení nad skutečností, proč se sakrální umění vymezilo vůči revolučním a abstraktním tendencím, které paradoxně přináší mnohem pravdivější obraz křesťanské nauky. Západní církev se nedokázala vymanit ze stereotypního zobrazování Boha jako starého moudrého otce na obloze, a to i přesto, že „*Bůh je světlo*“,³⁰⁶ a tedy abstraktní forma jeho zobrazení odpovídá snad mnohem lépe než forma figurativní. „*Můžeme obdivovat nádherné realizace Chagallovy, Legerovy či Matissovy, podíváme se nad tím, jak ze spektra abstraktního umění se církev zaměřila na to pouze dekorativní a libivé (...). Je zvláštní, že taková díla fundamentálního obsahu a umělecké závažnosti jako v hudbě (máme na mysli sakrální díla Stravinského, Messiaenova či Pendereckého) ve*

³⁰² Malevičův revoluční obraz *Černý čtverec* (1915) byl při jeho prvním vystavení umístěn v rohu místnosti naproti vchodu (podobně jako by v ruské domácnosti nebo hostinci visela ikona).

³⁰³ Václav VOKOLEK, Krach na burze ducha. Malé zamyšlení nad duchovním uměním posledních dvou století, *Souvislosti* 5/1994, č. 2, s. 47–49.

³⁰⁴ *Ibidem*, s. 49.

³⁰⁵ *Ibidem*, s. 49–50.

³⁰⁶ 1 Jan 1:5-7 B21

výtvarném umění nenajdeme.“³⁰⁷ Tento postupný úpadek duchovních hodnot, jemuž poslední ránu uštědřila vše zpochybňující postmoderna, označuje Vokolek za „krach na burze ducha“. S určitou nadějí však dodává, že tento stav nemusí být definitivním, ale přechodným.³⁰⁸

3.7 Karl Pawek – Křesťanský kýč

Pro úplné dokreslení problematiky křesťanského kýče zmíním ještě esej Karla Pawka „Christian kitsch“.³⁰⁹ Gillo Dorfles v úvodu k tomuto eseji hovoří takto: „*Co bohužel nevyhnutelně musí tvořit značnou část náboženského kýče, ne-li celý, je to, že je obvykle zacílen na veřejnost, která, jak se předpokládá, by měla být krmena podřadnými produkty spíše než produkty jakékoli umělecké hodnoty, kvůli strachu, že cokoli ‚nového‘ v umění může odvést věřící od náboženství (nebo spíše od ‚starého‘ prvku v náboženství).*“³¹⁰ Dodává, že právě z tohoto důvodu nebylo obecně věřícími dostatečně oceněno „dobré“ náboženské umění. Za jediný umělecky hodnotný sakrální počín považuje Dorfles moderní kostely. Naráží ale na problém – „*(...) kýč se vždy dokáže vkrádat do zařízení a veškerého posvátného ikonologického materiálu, i když si budova per se zaslouží naši úctu nebo je umělecky vysoce relevantní.*“³¹¹ Pokud jsou však tyto kostely zbaveny veškerých dekorací, které by mohly souviset s kýčem, a jsou čisté, chybí jim jakýsi náboženský nebo posvátný prvek. Dorfles se tedy zamýšlí nad tím, zda je chudý obyčejný kostelík přeplněný typickými náboženskými ozdobami a překypující posvátnou atmosférou o něco lepší než formální chrám zbavený všech prvků, které by souvisely s kýčem, avšak bez náboženského citění. Uspokojivou odpověď však neuvádí, tento problém nepovažuje za otázku estetickou.³¹²

Pawek je přesvědčen o tom, že křesťanský kýč je v souladu s ostatními typy kýče; upozorňuje na skutečnost, že vysoké procento populace se obklopuje nevkusnými

³⁰⁷ Václav VOKOLEK, Krach na burze ducha. Malé zamyšlení nad duchovním uměním posledních dvou století, *Souvislosti* 5/1994, č. 2, s. 50.

³⁰⁸ *Ibidem*, s. 50.

³⁰⁹ Karl PAWEK, Christian Kitsch, in: Gillo Dorfles, *Kitsch: The World of Bad Taste*, London 1969, s. 143–150.

³¹⁰ „*What unfortunately must inevitably make a considerable part of religious kitsch, if not all of it, is that it is usually aimed at a public who, it is thought, ought to be fed with inferior products rather than with products of any artistic merit, for fear that anything ‚new‘ in art may lead the faithful away from religion (or rather away from the ‚old‘ element in religion).*“ – Gillo DORFLES, *Kitsch: The World of Bad Taste*, London 1969, s. 141.

³¹¹ „*(...) kitsch always manages to creep into the furnishings and all sacred iconological material, even if the building per se deserves our respect or is highly relevant artistically.*“ – Gillo DORFLES, *Kitsch: The World of Bad Taste*, London 1969, s. 141.

³¹² Gillo DORFLES, *Kitsch: The World of Bad Taste*, London 1969, s. 141.

věcmi, nevidí tedy důvod, proč by nevkusné neměly být i náboženské obrazy a předměty. Podobně uvažuje i nad architekturou: při uvážení, jak špatné jsou (moderní) divadelní budovy či obchodní domy, nemohou překvapit ani špatně navržené kostely. Pawek označuje kýč za legitimní styl doby, jehož prostřednictvím lze nabídnout zejména dobrou show. Není tedy zarážející, že i církve a její věřící zůstávají v podobném rámci doby, pokud kýč pouštějí do prostředí mystiky. „*Křesťanský kýč také není vždy kýčem ze stylistických důvodů. Z tohoto pohledu je velmi často maskován stylovými tradicemi, oděvy, nástroji a strukturami převzatými z jiných kulturních epoch. Ale do jaké míry je ‚křesťanský‘ kýč zakořeněn v těchto obdobích, která jsou tak důležitá pro dějiny naší kultury, je jiná věc.*“³¹³ Podle Pawka tedy není kýč jen čistě stylistickým nedostatkem nebo otázkou reprezentačních předmětů, ale nedostatkem teologickým. Estetická úroveň sakrálního umění je až druhořadá – pokud by kýč v sobě nenesl teologickou ztrátu podstaty, mohl by sakrální umění zcela nahradit.³¹⁴

Na tomto místě však vyvstává problém. Teologická ztráta podstaty neudělá na nevěřícího člověka žádný dojem: „*Nevšimne si velkého rozdílu mezi předtím a potom, protože nepřipouští, že ani jedno z nich – tedy Fatimská Madona nebo povědomí prvních křesťanů o křesťanských tajemstvích – mají nějakou skutečnou realitu nebo ekvivalent v reálném světě.*“³¹⁵ Věřící naopak zcela vyloučí možnost této teologické ztráty, místo toho bude hovořit o „kroku vpřed k dogmatizaci“ a nepřijme fakt, že by spiritualita současného katolicismu mohla být jakkoliv rozmělněna. Současný křesťanský svět je podporován typem sentimentálních idejí, které vznikly na základě odlehčení těžkého metafyzického obsahu křesťanství. Počátek proměny způsobu myšlení a používání emocionálních prvků v křesťanství spatřuje Pawek v novém psychickém nastavení gotiky. Kýč mohl postupně vzkvétat v prostředí, které mu pro to poskytlo adekvátní podmínky – tajemství předchozích staletí křesťanské víry nebylo pro svoji teologickou váhu pro rozvoj kýče vhodné. V období gotiky bylo však nahrazeno

³¹³ „*Also, Christian kitsch is not always kitsch on stylistic grounds. From this point of view it is very often masked by stylistic traditions, garments, instruments and structures taken over from other cultural eras. But the extent to which ‚Christian‘ kitsch is rooted in these periods which are so important to the history of our culture is another matter.*“ – Karl PAWEK, Christian Kitsch, in: Gillo Dorfles, *Kitsch: The World of Bad Taste*, London 1969, s. 144.

³¹⁴ Karl PAWEK, Christian Kitsch, in: Gillo Dorfles, *Kitsch: The World of Bad Taste*, London 1969, s. 143–145.

³¹⁵ „*He will not notice much difference between before and after because he does not accept that either of them – i.e. the Fatima Madonna or the early Christians‘ awareness of the Christian mysteries – have any genuine reality or equivalent in the real world.*“ – Karl PAWEK, Christian Kitsch, in: Gillo Dorfles, *Kitsch: The World of Bad Taste*, London 1969, s. 146.

silnou emocionální rovinou, a ta se stala pro rozkvět kýče zásadní.³¹⁶ Zárodek křesťanského kýče tak Pawek spatřuje nikoli v době reformace jako většina autorů, ale již v období gotiky. Tento názor umocňuje pozdně středověký důraz na osobní zbožnost – *devotio moderna*. Z něho ostatně vycházela velká část pozdějších reformátorů církve. Faktem ale zůstává, že oproti staršímu středověku, kdy byl nejvíce oceňován materiál, se na přelomu 14. a 15. století dostává větší pozornosti krása provedení. Ta je patrná zejména v líbeznosti obličejů, tvarové měkkosti a zabořených prstech do tělíčka dítěte a celkové stylizaci postavy.³¹⁷ „*Je také pochopitelný odpor, který proti tomuto umění zvedali náboženští reformátoři, když např. Jan Hus kritizoval obrazy svatých panen, které lidé obdivují pro jejich krásu a které v mužích vzbuzují smyslové vzrušení. Stejně mu byla proti mysli soudobá móda, poněvadž příliš zdůrazňovala erotickou funkci odivání. Mnohé z toho připomíná situaci v pokročilém 16. století. Skutečně je krásný sloh mimo jiné jakousi rafinovanou reakcí na naivní realismus doby karlovské. Má výrazně manýristický charakter.*“³¹⁸ Nutno však podotknout, že vrcholná díla krásného slohu nebyla určena očím běžných věřících. Sloužila pro potěchu těch, jež představovali nejvyšší vrstvu obyvatel, a kteří byli zároveň jejími objednateli.³¹⁹ O masovém šíření nebo dokonce záměrné manipulaci recipienta uměleckými díly, v tomto případě krásnými madonami, tedy nemůže být řeč. K tomu později začaly sloužit již zmiňované svaté obrázky (viz výše).

³¹⁶ Karl PAWEK, Christian Kitsch, in: Gillo Dorfles, *Kitsch: The World of Bad Taste*, London 1969, s. 148–149.

³¹⁷ Albert KUTAL, *České gotické umění*, Praha 1972, s. 105–106, 112.

³¹⁸ *Ibidem*, s. 106.

³¹⁹ *Ibidem*, s. 109.

4. Závěr: současné výhledy a katolický kýč

4.1 O turistovi, fotografii a suvenýru

„Protože je střední třída třídou aktivní, její hédonismus je upoután k využívání volného času. Je to hédonismus odpočinku, a proto je jeho povaha kompenzační. To je také důvodem, proč vychází definice kýče ze systematického pokusu utíkat od všednodennosti, a to jak v návaznosti na čas (útěk do osobní minulosti dobře se ukazující v kýčovitém kultu suvenýrů; útěk k ‚historické idyle‘ nebo k dobrodružné budoucnosti prostřednictvím stereotypů a sci-fi), tak v návaznosti na prostor (útěk do těch nejrozmanitějších oblastí exotiky a fantazie).³²⁰

Podrobněji se k turismu a kultu suvenýrů vyjadřuje Kulka, který poukazuje na zajímavé podobnosti, jež vykazuje fenomén kýče a postava turisty. Přestože se na první pohled může zdát, že turista a kýč jsou dvě naprosto odlišné entity, lze najít prvky, které je činí příbuznými. Obě označení vznikla přibližně ve stejné době a obě vzbuzují negativní konotace, neví se však o tom, že by pojem „turista“ měl původně negativní význam jako je tomu u kýče, který není ničím jiným než lehce stravitelným, tzv. „okamžitým uměním“.³²¹ Dnešní významy jsou však poměrně jasné – turista je prostoduchý, naivní a pasivní konzument, který čeká na to, až mu bude vše ukázáno a každý pro něj vše udělá. Navíc je arogantní a neumí se chovat. V tomto ohledu trvají „odpůrci“ turistů na rozlišování mezi cestovatelem (člověkem na cestách, který je aktivní, prožívá nová dobrodružství, má nové zážitky a poznává nové lidi) a turistou, jehož způsob konzumace je povrchní a cestování se pro něj stalo zbožím.³²² Porovnání jeho prožitků s prožitky typického konzumenta kýče nachází Kulka u Ludwiga Giesze: *„Ve srovnání s cestovatelem hledajícím věci, které jsou jiné, zajímavé a těžko stravitelné, je turista předurčen ke kýčovitému prožitku... Jeho cherche do temps perdu bylo trouvée ještě dříve, než se vydal na cestu. Cestovní kancelář mu již všechny atrakce popsala, takže už ví, co fotografovat.“³²³* Zároveň se ale Kulka vymezuje vůči názoru Daniela Boorstina, že *„turistovi se zřídka libí autentický (pro něj často nepochopitelný) produkt cizí kultury. Turistické „atrakce“ nabízejí zprostředkovaný, nepřímý prožitek, umělý produkt, který je konzumován na tom samém místě, kde má to*

³²⁰ Matei CALINESCU, Kýč, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 114.

³²¹ Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 152.

³²² *Ibidem*, s. 151.

³²³ *Ibidem*, s. 152.

*opravdové na dosah ruky*³²⁴, a názoru Gillo Dorflese, který podotýká, že turista „reaguje na mistrovské dílo stejně jako na jeho nejhorší kopii“.³²⁵ Kulka s těmito názory nesouhlasí a ztotožňuje se s tvrzením Deana MacCannella, podle něhož chce i turista vždy vidět pravé autentické dílo, to je totiž to, proč se na svou cestu vydal. A jeho ochota zaplatit za to, aby viděl originál, svědčí o tom, že naopak dokáže rozlišovat mezi pravým dílem a kopií. Dále Kulka zpochybňuje Dorflese, který se ptá: „Proč je každá památka, každá krajina a každý folklorní předmět turistou okamžitě proměněn v kýč?“³²⁶ Kulka argumentuje tím, že příroda sama o sobě není schopna produkovat kýč, jedná se o artefakt, který je stvořen uměle. Kýčem tak může být pouze kýčovité zobrazení přírody – nikoli však fotografické: „Jelen troubící na pasece je na fotografii krásný, nikoli kýčovitý. Kdyby byl namalován, kýč by to patrně byl.“³²⁷ Proč je ale malovaný obraz považován za kýčovitý a fotografie nikoliv? Je to zejména proto, „že psychologický dopad fotografie je naprosto jiný než dopad malovaného obrazu.“³²⁸ Mechanická podstata a přímá závislost fotografie na skutečnosti jsou zásadními vlastnostmi, které ji odlišují od malby. Míra realističnosti však zůstává (oproti malbě) i u neostrých a rozmazaných záběrů stejná. Kýčovitost ve fotografii je závislá pouze na manipulaci fotografa, často zaranžováním scény, fotomontáží, retuši a dalšími technikami. Tím je ale kýčovitý objekt vytvořen ještě dříve, než daná fotografie vůbec vznikne; nebo dodatečně upraven, takže se samotnou fotografií jako takovou má jen pramálo společného. Oproti tvůrci výtvarného umění má tak fotograf nad výsledným dílem nepříliš velkou kontrolu i menší možnosti úprav. Obojí – výtvarné dílo i fotografie – tak musí být posuzováno podle zcela jiných uměleckých i estetických měřítek.³²⁹ Problematika fotografie a oblast filmu (která je podobně jako fotografie pouze nastíněna níže) jsou příliš obsáhlými tématy na to, abych je ve své práci dokázala obsírněji pojednat. Nabízí se tak další možnosti zkoumání křesťanského kýče i v těchto sférách.

Všechny suvenýry jsou považovány za kýčovité kopie bez valné hodnoty poskytující pouze sentimentální vzpomínky. Mohou být ale v souvislosti s uměleckými díly k něčemu dobré? Odpověď je překvapivě pozitivní. Z hlediska institucionální teorie

³²⁴ Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 152–153.

³²⁵ *Ibidem*, s. 152.

³²⁶ *Ibidem*, s. 155.

³²⁷ *Ibidem*, s. 115.

³²⁸ *Ibidem*, s. 116.

³²⁹ *Ibidem*, s. 114–120.

umění je za umění považováno to, co je za umění označeno. Za autentické je tedy považováno něco, co je za to označeno. Není to tudíž fyzická nebo předem daná vlastnost daného objektu, ale znakový vztah. Všechny suvenýry, všechny kopie a reprodukce, které přiznávají, že oním originálem nejsou, napomáhají utvářet tuto autentičnost a upevňovat status pravého uměleckého díla. Nutno podotknout, že ne všechny kopie a reprodukce uměleckých děl jsou automaticky kýčem³³⁰ – označit reprodukce obrazů v odborných publikacích za kýče by určitě nebylo správné, vždy záleží na konkrétní funkci daného vyobrazení, v tomto případě by převažovala funkce didaktická. Problém vězí ve zkreslení a deformaci estetických vlastností daného uměleckého díla. Tehdy se z kopie stává pouhý kýčovitý suvenýr.³³¹ Nicméně jsou to právě suvenýry, které tvoří spojnici mezi turismem a kýčem, a je to právě turista, kdo po těchto předmětech prahne a vytváří poptávku, na kterou nabídka odpovídá. Turista potřebuje památku, která mu bude připomínat, že dané místo navštívil. „*Ve Vatikánu jsme viděli Michelangelovu Pietu. Hmatatelnou reifikací našeho prožitku se však stává její plastická imitace, kterou jsme koupili v nedalekém stánku. Jejím účelem je připomenout (jak nám, tak i našim známým), že jsme originál skutečně viděli.*“³³² Nutno podotknout, že zájem o suvenýry, které se k pozoruhodnostem vztahují, jde dost často na jejich úkor. Jsou označovány pojmy jako „stereotyp“, „umělost“ nebo „imitace“, považovány za ošklivé předměty, a to i přesto, že zobrazují krásné věci. Tato „ošklivost“ však není pro turistu zásadní, skutečný originál již viděl, cílem suvenýru není dokonale jej napodobit, ale vyvolat hřejivou vzpomínku. Pro suvenýr je, stejně jako pro kýč, vždy důležitější *co* než *jak*. V souvislosti s touto nostalgičností, deformací estetických hodnot a parazitováním na uměleckých dílech, a především transparentností můžeme suvenýr opravdu ztotožnit s kýčem.³³³

4.2 K hypermedializaci, filmu a sociálním sítím

Masová média (zejména taková, která poskytují vizuální obrazy) nabízejí předpřipravená sdělení, jež nevyžadují žádnou interakci, a vedou tak k pasivitě a povrchnímu vnímání recipienta. Takový způsob vede ke sterilizaci, vzniku „homogenní kultury“ a rozmělnění rozdílů mezi dospělým a dětským publikem. V rámci této kultury

³³⁰ S tím souhlasí i Calinescu, když upozorňuje na to, že i přes skutečnost, že je objekt mechanicky reprodukován, jej nelze automaticky považovat za kýč; takové označení vyžaduje vždy „úvahu o účelu a souvislostech“. – Matei CALINESCU, Kýč, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 116.

³³¹ „Pouhé vědomí průmyslového mnohonásobení uměleckého předmětu pro čistě komerční záměry může zkýčovatět vzhled tohoto předmětu.“ – Matei CALINESCU, Kýč, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 116.

³³² Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022, s. 157–158.

³³³ Ibidem, s. 154–159.

není důležitý věk, společenský status ani vzdělání; to má za následek dvě skutečnosti: dospělý recipient nezvládá tíhu života a prostřednictvím infantilního kýče se mu snaží uniknout, a malé dítě je naopak „přestimulováno“ a je příliš brzy vtaženo do světa dospělých.³³⁴

Díky využívání nových technologií a masmédií jsou předkládány nové možnosti umění. Využívání moderních zprostředkujících technik však s sebou společně s mnoha výhodami nese i řadu nevýhod. Mezi výhody patří dozajista nabídka nových podnětů a stimulů či možnost niterného vnímání bez rušivých elementů. Problém s používáním audiovizuálních prostředků spočívá ani ne tak v absenci kontaktu recipienta s interpretem, ostatními recipienty či uměleckými díly, jako ve způsobu, jakým může být takto zprostředkovaný produkt používán.³³⁵ Dílo může být vnímáno se zvýšeným zřetelem na jeho detaily a nabízí se tak možnost soukromého zážitku vedoucího k obohacení dosavadních znalostí; taktéž může však stejně dobře sloužit jako kulisa při vykonávání zcela odlišné činnosti a nemusí tak dojít k vyčerpání jeho obsahu, případně se může recipient ocitnout v izolaci svých myšlenek a soustředit se na ně.³³⁶

Masmédia v dnešním světě zastávají v rámci „kontroly“ společnosti důležitou roli, a to takovou, jakou by kdysi mohly zastávat náboženské ideologie.³³⁷ Ani film s křesťanskou tematikou, který je prezentován jako dokumentární, nemůže být považován za ryze objektivní. Záběr z několika málo úhlů, dobový rozmazaný materiál, rekonstruované scény opírající se o překlady překladů biblických textů... To vše jsou věci, u nichž je patrná manipulativnost a neúplnost sdělení. Film je tak dalším možným způsobem propagandy a ideologické manipulace (nejen) katolické církve.³³⁸

V takovém případě se může jevit jako jedinou pravdivou formou zobrazování live stream, přímý přenos. I když však na první pohled vypadá jako něco, co je zprostředkováváno tady a teď, není ve skutečnosti ničím jiným než konstruktem. Jak zdůrazňuje Eco – výběrem konkrétních záběrů z několika kamer dochází k improvizovanému střihu, který vždy obnáší interpretaci a volbu.³³⁹ I živý přenos tak

³³⁴ Matei CALINESCU, Kýč, *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 116.

³³⁵ Umberto ECO, *Skeptikové a těšitelé*, Praha 1995, s. 339–340.

³³⁶ Eco jako příklad uvádí dva protikladné způsoby poslechu hudby – v koncertním sále a imaginativní čtení partitury hudebníkem. Oba považuje za stejně hodnotné. Na rovině křesťanství by se dalo hovořit o mši sloužené v kostele a čtení bible.

³³⁷ Umberto ECO, *Skeptikové a těšitelé*, Praha 1995, s. 47.

³³⁸ Viz Bill NICHOLS, *Úvod do dokumentárního filmu*, Praha 2022.

³³⁹ Umberto ECO, *Skeptikové a těšitelé*, Praha 1995, s. 347.

může právě způsobem střihu zdůrazňujícím například sentimentálnost působit kýčovitě – se zřetelem na živé přenosy katolických bohoslužeb může být sentimentalita umocňována záběry na dojaté publikum nebo malé usmívající se děti. Velkou roli zde taktéž hrají detailní záběry. Ještě větší manipulativnost je potom patrná u takových audiovizuálních výstupů, které jsou sestříhány zpětně a „vhodně“ doplněny například o zpomalené záběry. Způsobem zpracování, zásahem lidské ruky se tak z původně hlubokého duchovního prožitku stane kýč, který neplní svou původní funkci, ale je zabalen do laciného pozlátka určenému k pasivní konzumaci.

Současná doba je hypermediální a způsob „dívání se“ se zásadně liší od způsobu, jakým se díval člověk nejen v raném novověku,³⁴⁰ ale i ve všech dalších obdobích, která od té doby uplynula. Jedno však mají všechna tato období společná – důraz na obrazový materiál. I přes vysokou úroveň gramotnosti, perfektní znalost psaného i mluveného slova a skutečnost, že již není nutné mluvit v obrazech, se společnost neustále navrácí ke komunikaci právě skrze vizuální materiál. Ukázkovým příkladem takové komunikace jsou sociální sítě. I katolická církev se v tomto piktorálním světě snaží udržet krok s rychle se vyvíjejícími platformami online prostoru. Není překvapující, že papež má Twitter nebo instagramový účet. Církev tak tímto způsobem usiluje o přiblížení se k věřícím a možná tento postup může do určité míry simulovat „nábor“ věřících typický pro dobu protireformace. Díky obrovské dynamičnosti sociálních sítí dochází k obrovskému přenosu myšlenek a dat k nezměrnému počtu lidí. V tomto množství informací je nutné umět hledat a držet si od nich kritický odstup. Ideologická manipulace již není jen otázkou reklamy, ale i zcela účelové propagace vlivných osob z celého světa. Online svět je plný kýče a dezinformací, které je nutné detekovat. Otázka tedy zní – jsou současná katolická církev a papež František opravdu těmi, kým se prezentují?

4.3 Závěrečné shrnutí

Pro vymezení pojmu kýč byla pro moji práci zásadní Kulkova definice kýče podle nutných a zároveň postačujících podmínek; tedy kýč zpracovává téma, které je obecně považováno za krásné nebo silně emočně nabitě, zároveň je snadno identifikovatelné a neobohacuje recipientovy asociace spojené se zobrazovaným

³⁴⁰ Ondřej JAKUBEC, *Umění v náboženství a konfesijních kulturách raného novověku*, in: Ondřej Jakubec – Pavel Suchánek, *Mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze. Počátky rekatolizace v Čechách v 17. století*, Praha 2020, s. 119.

tématem. Jeho původcem se stal romantismus, který podněcoval všechna díla k sentimentalitě a patosu – nedokázal vytvořit střední hodnoty, vytvořil tedy buď díla geniální, nebo kýče. Estetická defektnost kýče spočívá v jeho rezistenci vůči zlepšujícím i zhoršujícím úpravám. Kýč tedy nelze ani vylepšit, ani zhoršit, na jeho působení to nemá žádný vliv. Kýč nevytváří nic nového, jelikož si dokáže velice dobře posloužit již zavedenými uměleckými strukturami – stylegmaty. Toto stylegma vykrade z díla původního a vydává jej za svůj objev. Úplné splynutí původní struktury s kýčem však jaksi nefunguje. Kýč je lží a podvodem, není jen jakési špatné umění, ale jeho podstata je zhoubná. Pop-art, neboli populární umění, otevřeně přiznává, že pracuje s již zavedenými strukturami, které jsou oblíbené u velké části populace, nemá potřebu hrát si na umění, proto nemůže být kýčem.

Křesťanský kýč pracuje stejně jako většina názorově vyhraněných systémů s účelovou propagandou a je tedy nutně ideologický. Všechna díla náboženského charakteru (samozřejmě mám na mysli díla křesťanská, zejména potom katolická) pracují v rámci zachování jednoznačnosti zobrazovaných myšlenek, v rámci jasné identifikovatelnosti, a tedy realismu. Ukázalo se, že křesťanské umění pracuje se snahou o zasažení recipientových emocí a vzbuzování citů zbožnosti již od gotiky. V této době byla díla vysokého umění (krásnoslohé madony) záležitostí vysoké kultury, nikoliv prostoru určenému široké veřejnosti. Od doby, kdy se katolická církev snažila skrze podobu umění ovlivnit přesvědčení diváka, je možné v nich nalézt zárodek kýče (viz Máří Magdalena). Reformace přispěla k individualizaci a chápání víry jako osobní záležitosti, a tedy i k nezávislosti na církevní instituci či postavě duchovního představitele. Na tuto situaci reagovala protireformace. Přinesla zásadní obrat k divákovi a cílenou propagandou se snažila o „nábor“ věřících zpět do lůna katolické církve. Tyto tendence vyvrcholily v baroku, jehož díla byla prodchnuta hlubokou zbožností, citovým pohnutím a komunikací prostřednictvím gest, výrazů tváře a pohybu. Nechtěný zvrát nastal v době formálního klasicismu, který náboženská díla postupně ochudil o jejich obsahovou hloubku. Romantismus se snažil do těchto děl zpět dostat citovost a vroucnost, ovšem ve většině případů se tato snaha ukázala jako degradační. Výsledkem tak byla formálně uspokojivá, avšak výrazově přepjatá díla, která snadno sklouzávala do oblasti kýče. Pokusy o znovuoživení křesťanského umění v dílech nazarénů a Prerafaelitů se svým formálním i obsahovým odkazem k minulosti musely nutně ukázat jako prozatímní. Jedinou záchranou před propastí kýče se tak při

tvorbě děl s náboženským obsahem jevila pokora (obrazy C. D. Friedricha) či odpoutání se od reality (tvorba W. Turnera). Ani jednu z možností katolická církev nevyužila ve svůj prospěch a ve strachu z inovací se odsoudila ke strnulosti a neschopnosti udržet krok s moderním světem.

Sakrální umění tak existovalo pouze do doby, do které katolická církev dokázala držet krok s charakterem „oficiálního“ vysokého umění. To však neznamená, že by díla s „duchovním“ obsahem přestala existovat. Od této chvíle však již nemohla účinně sloužit katolické ideologii a stala se nepohodlnými. Tvůrci duchovního umění se tak sice nestali postavami patřícími do dějin západní křesťanské církve, ale co více – našli své jedinečné místo v dějinách západního umění.

Sakrální umění, svaté obrázky a křesťanský kýč určitě nejsou to samé. V několika věcech se zásadně odlišují, je však nutné podotknout, že v mnoha věcech se pozoruhodně shodují. Vždy pracují se stejným zadáním – musejí být srozumitelné a jednoznačně identifikovatelné. Jejich záměr je manipulativní, a tedy ideologický, chtějí zasáhnout co nejširší publikum. Zobrazují silné téma, které má vyvolat emoce. Tím, že pracují s ověřenými postupy, pouze aktualizují svou podobu směrem k aktuálnímu vkusu diváka, neobohacují recipientovy asociace. Svaté obrázky se ocitají na hranici lidového umění a kýče. Jejich lidový původ nemůže být dostatečným argumentem pro to, aby nebyly za kýč považovány. Samy o sobě nemají potřebu hrát si na umění, v mnoha případech však byly jako umění konzumovány. Svaté obrázky jsou tak výborným příkladem toho, že i přestože původní záměr produktu není být kýčem, kýč z něj udělá spotřebitel postavením do nepatřičného kontextu. Byť nejsou považovány za díla vysokého umění, mají svou hodnotu historickou a svou rozmanitostí poskytují obraz o rozvětvenosti a důležitosti poutních míst pro tehdejší věřící. Prvky kýče lze nalézt nejen ve svatých obrázcích, ale i v obecně vysoce ceněných a uznávaných uměleckých dílech. Zdá se, že je to opravdu tak, jak tvrdí Hermann Broch: že bez trochy efektu (a tedy bez trochy kýče) nemůže existovat žádné umění. Od produktů kýče se však sakrální (umělecká) díla odlišují několika zásadními vlastnostmi. Jsou to taková díla, která (v případě originálu) neslouží konzumu, protože jejich cílem je přetrvat navěky. Kromě své hodnoty umělecké a vysoké míry estetičnosti v sobě nesou ještě teologickou podstatu, proto není tak snadné je nahradit bohapustým kýčem. Sakrální umění se však i tak od opravdového umění jednou zásadní věcí liší – opravdové umění není nikdy ideologické.

Barokní nábohy věřících nesoucí podobu nápisů na fasádách dnes nahradily sociální sítě. Média a internet se tak v současnosti staly novým prostředím komunikace. Katolická církev se snaží k lidem dostat prostřednictvím online světa, a to mimo jiné i skrze tu nejvyšší autoritu – osobu papeže. Zhodnocení, jak moc dokáže být v těchto pokusech úspěšná, není však předmětem této práce. Poukaz na fotografii a filmový materiál nemá v této práci zásadní postavení a nemá poskytnout ucelený obraz o dané problematice, spíše má nabídnout podnět pro další hlubší zkoumání.

Odpověď na otázku, zda dokáže současné křesťanství fungovat bez kýče je nutně záporná. Kdyby byl kýč z katolického prostředí odstraněn, ztratilo by nejen část své přitažlivosti, ale zejména schopnost komunikace. Zdá se, že se v křesťanství kýč natrvalo usadil. V době, kdy je možné si na střeše *baziliky sv. Petra* ve Vatikánu vypít kávu v místním café a vedle hrobek papežů zakoupit zmenšeninu Michelangelovy *Piety*, se oblast kýče a křesťanské víry nadobro propojily. Kdo by však toužil po tom je oddělovat?

Seznam použité literatury

Jan BALEKA, *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*, Praha 2010.

Walter BENJAMIN, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, s. 17–47.

Hermann BROCH, Několik poznámek k problému kýče, *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 75-78.

Hermann BROCH, *Román, mýtus, kýč*, Praha 2009.

Matei CALINESCU, Kýč, *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 111-116.

Helen DE BORCHGRAVE, *Cesty křesťanského umění*, Praha 2002.

Gillo DORFLES, *Kitsch: The World of Bad Taste*, London 1969.

Umberto ECO, *Skeptikové a těšitelé*, Praha 1995.

Stephen FARTHING, *Umění od počátku do současnosti*, Praha 2012, s. 484–485.

Aleš FILIP – Roman MUSIL (eds.), *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914*, Praha 2006.

Andrew GRAHAM-DIXON, *Umění: velký obrazový průvodce*, Praha 2010.

Clement GREENBERG, Avantgarda a kýč, *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 68-74.

James HALL, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 2008.

Eva CHARVÁTOVÁ, *Svaté obrázky Čechy a Morava*, Praha 2007.

Ondřej JAKUBEC, Umění v náboženství a konfesijních kulturách raného novověku, in: Ondřej Jakubec – Pavel Suchánek, *Mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze. Počátky rekatolizace v Čechách v 17. století*, Praha 2020, s. 101–135.

Paul JOHNSON, *Dějiny umění: nový pohled*, Praha 2006.

Luboš KAFKA, *Dárek z pouti: poutní a poutňové umění*, Praha 2009.

Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Voznice 2022.

Albert KUTAL, *České gotické umění*, Praha 1972.

Hans KÜNG, *Malé dějiny katolické církve*, Brno 2010.

Jiří LUKAS – Petr PÍŠA – Michael WÖGERBAUER, *Svaté obrázky: Pražská devoční grafika 18. a 19. století*, Praha 2017.

Antonín MATĚJČEK, *Dějiny umění v obrysech*, Praha 1958.

Helena MEDŘICKÁ – Jan POHUNEK – Jiří SMLSAL – Daniela ZÁVESKÁ, *Lidová víra* (kat. výst.), Národní muzeum, Praha 2021.

Jan MUKAŘOVSKÝ, Místo estetické funkce mezi ostatními, in: *Studie I.*, Brno 200, s. 169–184.

Bill NICHOLS, *Úvod do dokumentárního filmu*, Praha 2022.

Gabriele PALEOTTI, *Discourse on sacred and profane images*, Los Angeles 2012.

José PIJOAN, *Dějiny umění*. 8, Praha 1990.

Martin C. PUTNA, *Česká katolická literatura 1848–1919*, Praha 1998.

Jan ROYT – Lenka ŠMÍDOVÁ, *Drobná devoční grafika*, Rakovník 1995.

Štěpán ŠOLTÉSZ, *Dějiny křesťanské církve*, Praha 1990.

Michal ŠRONĚK, Proměna vizuality obrazu v době rané protireformace, in: Ondřej Jakubec – Pavel Suchánek, *Mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze. Počátky rekatolizace v Čechách v 17. století*, Praha 2020, s. 136–165.

Gabriele THULLEROVÁ, *Jak je poznáme? Umění a kýč*, Praha 2007.

Václav VOKOLEK, Krach na burze ducha. Malé zamyšlení nad duchovním uměním posledních dvou století, *Souvislosti* 5/1994, č. 2, s. 42–50.

Internetové zdroje

Bible 21 (1 Jan 1:5-7) <https://www.bible.com/cs/bible/15/1JN.1.5-7.B21> (navštíveno 13.4.2023)