

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

UMĚNÍ, KÝČ A KULTURNÍ VRSTVY

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

Autor práce: David Nachlinger

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3.

2012

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské 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. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly 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 kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolským kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 10. května 2012

Mé poděkování patří panu Mgr. Denisu Ciporanovi Ph.D. nejen za rady, ochotu a trpělivost při vedení bakalářské práce, ale i za inspirativní podněty v průběhu celého studia.

#### ANOTACE:

Student se bude zabývat problematikou vztahu mezi uměním a kýčem, zkoumat příčiny jeho vzniku a vývoje jako širokého kulturního fenoménu a pokusí se analyzovat důvody jeho atraktivity z hlediska jeho recepce. Pokusí se doložit, že pole kulturních vrstev je oblast komplikovaná, vymykající se zjednodušujícím teoriím, a prozkoumá, v jakém vztahu je kýč k jednotlivým vrstvám kultury a jaké jsou mechanismy vzájemných translací mezi těmito vrstvami.

#### ANNOTATION:

The student will examine the issue of kitsch, investigate the causes of its genesis and development as a broad cultural phenomenon and analyze its attractiveness from perspective of its reception. He will try to prove that the field of cultural classes is complicated area defying the simplistic theories and he will explore their mutual translation and relationship between them and kitsch.

# Obsah

<b>1. Úvod</b>	2
<b>2. Umění</b>	4
<b>3. Jak kýč vznikl</b>	5
3.1. Společenské a ekonomické příčiny vzniku kýče	6
3.2. Historické a umělecké příčiny vzniku kýče	8
<b>4. Co je to kýč a jak funguje</b>	10
4.1. Kýč podle Clementa Greenberga	10
4.2. Kýč podle Tomáše Kulky	12
4.2.1. Témata kýče	12
4.2.2. Identifikovatelnost	13
4.2.3. Obohacení prožitků	14
4.2.4. V čem spočívá defektnost kýče	15
4.2.5. Umělecká hodnota	16
4.2.6. Estetická hodnota	17
4.2.7. Proč kýč není umění	18
4.3. Kýč podle Umberta Eca	20
4.3.1. Struktura básnického sdělení	21
<b>5. Kulturní vrstvy a kýč</b>	25
5.1. Avantgarda a vysoká kultura	26
5.2. Střední kultura	32
5.3. Masová kultura	36
<b>6. Závěr</b>	41
<b>7. Seznam použité literatury</b>	44

# 1. Úvod

Přibližně před dvaceti lety Přemysl Rut v rozhovoru s Martinou Pachmanovou prohlásil, že žijeme v kýči.<sup>1</sup> Nebyl první a jistě ani poslední, který si všiml, že současná „postmoderní“ (či chceme-li „post-postmoderní“) doba a kultura vítá kýč takřka s otevřenou náručí. Vyhnout se kýči se zdá být nemožné, jelikož se s ním setkáváme v podstatě na každém kroku: při sledování televize, pročitání denního tisku nebo poslechu rádia. Mnoho lidí, zdá se, je ale přesvědčeno, že s identifikací kýče problém nemá (a k dobru uvedou příklad sádrových trpaslíků a vánočních pohlednic), při setkání s kýčem rafinovanějším a promyšlenějším je jeho rozpoznání otázkou mnohem problematičtější, kde intuitivní a bezprostřední hodnocení selhává. Dostáváme se tedy buď do situace, kdy víme, že jsme se s kýčem setkali, ale nedokážeme říci, co kýč je a jak ho definovat, nebo může být maskován tak důmyslně, že ani nejsme schopni jeho pravou totožnost rozeznat.

Samotné slovo „kýč“ v mnoha z nás a priori evokuje pocit čehosi negativního a zavrženíhodného, přesto se k němu často uchylujeme, ba ho dokonce sami vyhledáváme a toužíme po něm. Je proto na místě se ptát: co kýč je, co mu dává sílu, jež nás dokáže polapit a na čem se ona moc zakládá? A neexistují kromě sádrových trpaslíků a vánočních pohlednic i rafinovanější formy kýče, využívající, či lépe řečeno, zneužívající umění ke svému vlastnímu prospěchu a do jisté míry se tedy i umění přibližující? Je možné kýč definovat i přes různorodost forem, kterými se projevuje, a zřetelně ho vymezit vůči umění? Pokusíme se prozkoumat příčiny, jež vedly k jeho rozšíření jako neoddelitelné součásti našeho kulturního světa a zjistíme, jestli můžeme hovořit o nějakých pozitivních aspektech, které kýč potencionálně obsahuje.

Oblast našeho zájmu, jež nemůže být v souvislosti s kýčem opomenuta, se týká jeho vztahu ke kulturním vrstvám. Pokusíme se nastínit možné souvislosti mezi jednotlivými kulturními a společenskými vrstvami a uvidíme, zdali jsou společenské třídy nevyhnutelně předurčeny jen k recepci „své“ kultury. Charakterizujeme typické znaky jednotlivých kulturních pater. Budeme se věnovat kultuře vysoké a nízké (masové) a zmíníme se také o často opomíjené kultuře střední, Dwightem

---

<sup>1</sup> Srovnej: Rut P.: „Žijeme v kýči?“. Souvislosti: revue pro křesťanství a kulturu, 2/1994.

MacDonaldem nazvané *midcult*. Položíme si otázku, jestli jednotlivá kulturní patra můžeme vnímat jako neoddělitelné elementy bez vzájemných vztahů, či je příhodnější mluvit o jejich přibližování, až sjednocování a všimneme si podobností v souvislosti se vznikem a rozvojem kýchče a masové kultury.

Budeme se snažit vyhnout zjednodušujícím soudům, prezentovaných na jedné straně aristokratickou kritikou všeho, co jen zavání účastí mas a líbivostí děl a na druhé straně postojem nekritického obhájece všeho „lidového“, tedy masám blízkého. Pokusíme se reflektovat současný stav, analyzovat příčiny, ale také neblahé důsledky, které by mohlo jeho přehlížení a odsunutí na periferii zájmu přinést, protože, jak bylo řečeno, „žijeme v kýchči“ a jistě to není skutečnost, na kterou bychom mohli být hrdí.



## 2. Umění

Jak již z úvodu vyplynulo, v první části bakalářské práce nás bude zajímat odpověď na otázku, co kýč je, jakých mechanismů užívá a proč ho můžeme vymežit proti umění. Ještě než se pokusíme výše položené otázky zodpovědět, věnujme na chvíli svou pozornost samotnému umění, které se pokusíme pomocí ruského formalismu, respektive jeho představitele, Viktora Šklovského, definovat. Přestože byla jeho pozornost upřena zejména k dílům literárním, nic nám nebrání aplikovat jeho závěry na umění jako celek.

Šklovskij si všímá, že pojmem umění označujeme ta díla, která byla tvořena se záměrem být vnímána jako umění. Vnímání umění ale závisí na nás, na našem vztahování se ke světu, neboli, jak píše Šklovskij, „uměleckost, poměr dané věci k poesii, je výsledkem způsobu našeho vnímání.“<sup>2</sup> A rozlišuje mezi jazykem básnickým, poetickým, a jazykem prózy, praktickým.<sup>3</sup> Jazyk praktický mění naše vnímání opakováním na vnímání nevědomé, automatizované – opakovaná činnost či setkání s určitou věcí zahaluje jejich pravé podstaty. Pokud určitou činnost opakujeme podle zažitých vzorců, nemáme důvod nad ní přemýšlet, natož si ji uvědomovat, což žel vede k neblahým důsledkům: „propadá se život, měně se v nicotu. Automatisace požírá věci, šaty, nábytek, ženu i strach z války.“<sup>4</sup>

Proto existuje umění, jazyk básnický, aby naše vnímání oživil, aby nám umožnil vidět věci jinak, odlišně. A proto Šklovskij mluví o metodě ozvláštňení: znesnadnění a problematizace formy, která nám klade překážky a nutí nás aktivizovat naše vnímání. Výsledkem není poznání, ale nové vnímání, které je samotnou esencí umění, protože „proces vnímání je v umění sám o sobě cílem a musí být prodlužován.“<sup>5</sup>

Umělecká díla jsou charakteristická tím, že neustále přinášejí nové formy, ozvláštňují naše vnímání a kladou překážky navyklému, stereotypnímu vnímání. Mějme tedy metodu ozvláštňení jako metodu umění na mysli, až budeme zkoumat rozdílnosti kýče a umění.

---

<sup>2</sup> Šklovskij, V.: *Teorie prózy*. Praha: Akropolis, 2003, s. 11.

<sup>3</sup> V podkapitole Struktura básnického sdělení si povšimneme podobnosti s Ecovým rozlišením básnického a referenčního sdělení.

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 15.

### 3. Jak kýč vznikl?

Chceme-li zkoumat hlavní příčiny, které vedly k rozkvětu kýče, je možné je pro přehlednost rozdělit do dvou kategorií: příčiny společensko-ekonomické a příčiny historicko-umělecké.

Při stopování příčin, které vedly ke vzniku kýče, se ocitáme přibližně v polovině 19. století, které bylo na straně jedné časem změn společenských struktur, ale také zárodkem vzniku avantgardy a důležitým mezníkem v chápání významu toho, co je umění a kam by mělo směřovat.

Je nutno podotknout, že s kýčem, či dílům mu velmi podobným, se můžeme setkat i dříve, než v 19. století. Například Umberto Eco píše o lidových tiscích pocházejících z 16. století, jež velice umně kombinují emoce (lásku, vášně, nenávisť) tak, aby dosáhly efektu, který je po nich vyžadován.<sup>6</sup> Otázkou ale zůstává, zda je možné mluvit v souvislosti s výše uvedenými tisky o kýči, jelikož z etymologického hlediska se použití slova „kýč“ váže právě až k 19. století. Bylo by zřejmě příhodnější je označit jako díla postrádající vkus, přestože s kýčem mohly mít mnoho společného. Přesto se zdá, že opravdový rozmach nevkusu je jevem ve velkém provázející až 19. století, najít kýčovitá díla můžeme již dříve, rozhodně nikoliv v tak udivujícím množství.

Existuje několik vysvětlení, co slovo kýč mohlo původně znamenat. Ludwig Giesz uvádí některé možné: od anglického „sketch“, jež měli používat američtí turisté v souvislosti s obrazy nevalné hodnoty, či německé sloveso „kitschen“ znamenající „sbírat bláto na ulici“ či „falšovat nábytek takovým způsobem, aby vypadal starožitně“ z něhož posléze zřejmě vzniklo slovo „verkitschen“, což znamená „prodávat lacino“.<sup>7</sup> Není jasné, jaký význam je správný, nicméně i při letmém pohledu na možná vysvětlení se ukazuje, že slovo kýč s sebou nese kladné hodnocení a už od svého vzniku evokuje absenci umělecké hodnoty, podvod a faleš. Abychom lépe pochopili důvody, proč bylo 19. století obdobím, které dalo kýči vzniknout, musíme blíže prozkoumat příčiny, jež mu to umožnily.

---

<sup>6</sup> Eco U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, s. 12.

<sup>7</sup> *Srovnej: Giesz, L.: Phaeonomenologie des Kitches*. Heidelberg, 1960.

### 3.1. Společenské a ekonomické příčiny vzniku kýče

Předem je nutno poznamenat, že vznik a rozvoj kýče nelze reflektovat bez ohledu na jev rozvíjející se taktéž ve století devatenáctém, masovou kulturu. Uvidíme, že masová kultura a kýč mají velmi mnoho společného a nelze je do důsledku od sebe navzájem oddělit.<sup>8</sup>

Clement Greenberg vidí kýč jako důsledek průmyslové revoluce, která mimo jiné přinesla všeobecné vzdělání a gramotnost mezi ty společenské vrstvy, které jimi do té doby nevládly.<sup>9</sup> Původní společenské uspořádání, kde kultura (ve smyslu umění) byla přístupná jen omezenému počtu lidí, se mění: všeobecná gramotnost umožňuje prudký nárůst publika, které je schopno kulturu vnímat. Na tom všem by nebylo nic špatného, protože bychom mohli být rádi, že se uměním dosud nedotčené společenské vrstvy k němu mohly alespoň přiblížit. Otázka však zní: opravdu „proletariát“ dokázal ocenit umění a byl schopen ho jako umění vnímat, nebo mu bylo bližší jiné pojetí kultury?

Greenberg poukazuje na to, že „proletariát“, průmyslovou revolucí vzniklý, který byl vždy vázán na určité místo a společenství, se v důsledku industrializace a následné urbanizace přesouvá z venkova do měst a zařazuje se do pracovního procesu pevně ohraničeného časem. Tím se vedle času stráveného prací ustavuje čas nový, do té doby neznámý, „volný čas“. Hannah Arendtová používá v této souvislosti pojem „prázdného času“, který zbývá poté, co jsou splněny pracovní povinnosti a biologická potřeba spánku.<sup>10</sup> Vytržení lidí z jejich přirozeného prostředí s sebou nese i důsledek ztráty jejich lidové kultury, která alespoň nějakým způsobem byla schopná uspokojit jejich potřeby. S dostatkem volného času se tedy objevuje nuda a touha po vyplnění volného času, která musí být naplněna.

Všeobecný nárůst gramotnosti ale ještě neznamena, že by přímou úměrou souvisel se vzděláním a kultivací, tak důležitou pro ocenění umění. Gramotnost zásadním způsobem rozšířila kulturní pole, ve kterém se mohl proletariát pohybovat. Schopnost číst a psát otevírá nové možnosti, ale také úskalí, protože umět číst a psát

---

<sup>8</sup> O masové kultuře bude blíže pojednáno v kapitole Masová kultura.

<sup>9</sup> Greenberg, C.: *Avantgarda a kýč*. Labyrinth revue, 2000, č. 7-8, s. 71.

<sup>10</sup> Arendtová H.: *Krise kultury*. Praha: Mladá Fronta, 1994, s. 129-130.

automaticky neznamená nárůst schopnosti umět rozlišovat mezi hodnotným uměleckým dílem a bezcenným brakem. Schází cit a rozlišovací schopnost.<sup>11</sup>

Vzniká tak „náhražková kultura“<sup>12</sup> neboli kýč, vyžadovaný ze strany nově vzniklého proletariátu, neomezovaný uměleckými a estetickými standardy, jež by ho měly provázet. Kýč se stal zábavou, vhodnou pro velmi široké publikum a vyplní volného času: masová společnost dostala svou masovou kulturu.

Hannah Arendtová upozorňuje na další možnou příčinu, díky které kýč mohl vzniknout – vedle proletariátu existence střední třídy, často označované jako „šosáci“ nebo „měšťáci“, která dokázala rozpoznat potenciál umění, ale nikoliv ve smyslu jeho umělecké a estetické hodnoty, nýbrž potenciál, jež mohlo nabídnout jako symbol společenského postavení.<sup>13</sup> Monopol, který doposud v kultuře měla aristokracie a šlechta, pomíjí, ale přesto si dokážou udržet schopnost oceňovat umění. Je tak patrný rozdíl mezi proletariátem a šosáky: proletariát může umění nepochopit a neocenit, šosák ale zjišťuje, že umění pro něj může mít určitou hodnotu, která se dá využít. Jedná se o funkční přístup, který hodnotí díla podle jejich užitečnosti a přínosu, vlivu na jejich společenskou roli a vlastní důležitost. Pro šosáka se vžil synonym snob – na jedné straně touží po společenském postavení, které mu umění může potvrdit, na straně druhé opovrhuje masou a jejich zábavou, která je kýčovitá. Šosáci se ocitají někde uprostřed mezi aristokracií a proletariátem, chtějí patřit nebo se alespoň podobat vyšší třídě, ale odpoutat od masy se nedokážou. Vytváří se tak ale prostor, ve kterém vznikají díla falešná a podvodná, tvářící se jako umění, zatímco hrají roli jen jako symbol společenského postavení. Totéž co šosáci kritizují na masovém publiku, totiž neschopnost ocenit umění, dělají sami ještě v horší míře, zejména proto, že si toho nejsou vědomi.

Společenských a ekonomických příčin vedoucích k rozmachu kýče lze vysledovat více, my jsme se zaměřili na dvě osy: z hlediska průmyslové revoluce, která vedla k industrializaci a urbanizaci, přílivu lidí do měst a znásobení počtu publika, které si vyžadovalo kultury, ale nikoliv ve smyslu umění, ale ve smyslu zábavy a vyplnění volného času. Druhou osou, po které se lze vydat, je s průmyslovou revolucí vznikající

---

<sup>11</sup> Nedostatek citu a rozlišovací schopnosti je sice problémem provázející vznikající proletariát či masu, rozhodně bychom se s ním setkali i u vyšších společenských vrstev (aristokracie, šlechty). Cílem je upozornit, že jde o jev *typický* pro proletariát 19. století.

<sup>12</sup> Greenberg, C.: *Avantgarda a kýč*. Labyrinth revue, 2000, č. 7-8, s. 71.

<sup>13</sup> Arendtová H.: *Krise kultury*. Praha: Mladá Fronta, 1994, s. 124-132.

střední třída a její vzhlížení k umění nikoliv jako k estetickému objektu, ale z hlediska užitku, jež může přinést. Z toho vyplývá opovrhování zábavou třídy nižší, protože je vulgární a nehodnotná. Přesto se střední třída ocitá v podobné pozici jako masová společnost, jejich společným jmenovatelem je kýč, jen v jiné formě. Lze tak rozlišit kýč masový, nikoliv neškodný, ale alespoň neskrývající svou pravou tvář a kýč elitní, umně maskovaný jako umění a tvrdící, že uměním opravdu je.

### 3.2. Historické a umělecké příčiny vzniku kýče

19. století nebylo jen obdobím průmyslové revoluce, industrializace a ustavování nových společenských tříd. Po baroku přichází čas romantismu, o kterém je často uvažováno jako o dalším možném spouštěči kýče.

Herman Broch se dokonce domnívá, že celé 19. století je dobou kýče, jež vychází z ducha romantismu.<sup>14</sup> Kýč vidí jako životní postoj odrážející duch doby, tedy doby lži a přetvářky, který je tak patrný například v architektuře: eklektické využívání prostředků a forem dříve již použitých, bezduché odkazování na dřívější umělecké epochy, to vše směřující ke zdobnosti a neopodstatněnému dekorativismu.

Broch vyčítá romantismu nedostatek středních hodnot. Jinak řečeno, neexistují díla průměrná, vznikají jen díla geniální, nebo kýčovitá. Podle Brocha ale právě díla průměrná dokážou udržet určitou uměleckou epochu v chodu, v romantismu se ale netvoří, možná z toho důvodu, že ani tvořit nejdou. Geniální díla romantické doby jsou totiž velmi náchylná ke kýči, kde stačí jen nevhodně zvolený verš nebo věta v notovém zápisu, a dílo je degradováno na kýč. V čem tedy spočívá defektnost romantismu, jež byl schopen v takové míře tvořit kýč?

Pro odpověď se společně s Brochem musíme vrátit až k reformaci, která změnila chápání a vnímání boha a církve. Katolík byl odkázán na doporučení církve, jež „myslí za něj“, reformace a následně protestantismus zmíněný poměr přehodnotil. Člověk věří sám za sebe, bůh je mu navrácen. Tím se na jednu stranu otvírá určitá míra svobody, v mnohem větší míře ale vědomí zodpovědnosti sama sebe za svou víru a své jednání. Člověk žije v napětí a nejistotě, protože musí neustále přemýšlet nad svými činy, které

---

<sup>14</sup> Srovnej: Broch H.: *Několik poznámek k problému kýče*. Labyrint revue, 2000, č. 7-8.

ho mohou dovést ke spáse, nebo zatracení. Není divu, že reformace vedla k askezi a opatrnosti k radovánkám, jimiž se bavili dvořané. 19. století je ale obdobím, kdy podle Brocha přichází po osvícenském náboženství rozumu romantické náboženství víry. Měšťanský stav, tak dlouho oklešťovaný asketismem, ztrácí nejistotu a vydává se vstříc přepjatosti krásy, neboli kýče, neboť krása sestupuje od božského ke smrtelníkům do našeho světa, stává se přístupnou.

Proto Broch může tvrdit, že kýč se řídí heslem „pracuj hezky“, zatímco umění heslem „pracuj dobře“. Umění se totiž řídí vedle estetického kritéria i kritériem etickým, kýč jen kritériem estetickým. To je možné demonstrovat na příkladu císaře Nera – hořící Řím vnímal jako umělecké dílo a v estetickém pohledu bychom mu mohli dát za pravdu. Z hlediska etického ale vnímáme stovky mrtvých a popálených, tisíce zničených domů. Proto lze o kýči mluvit jako o Antikristovi umění, o zlu, jenž je v umění přítomno.

Na rozdělení etického a estetického vnímání upozorňuje také Roger Scruton. Všimá si, že přibližně do osvícenství lidská společnost a její kultura fungovala v náboženském typu společnosti, jež si je vědoma soudu, který je v lidském životě neustále přítomen a musí být jako součást života přijímán – lidé nahlíželi na život a své činy z etického hlediska.<sup>15</sup> Vědomí soudu s sebou neslo i vyšší emoce a city, které existovaly – ale „náboženství rozumu“, řečeno s Brochem, které se prosazuje s nástupem osvícenství, klade důraz na individualitu, jež rozbíjí původního společenství založené na náboženství, přináší ztrátu víry.

Kýč je podle Scrutona reakcí na ztrátu víry, s níž se už od osvícenství a romantismu snaží umění vypořádat. Vědomí vyšších emocí a citů, pohřbené spolu s náboženstvím, musí být obnoveno. Proto Scruton označuje kýč za „náboženský fenomén“<sup>16</sup>, maskující, že se víra vytratila a snaží se ji nahradit napodobeninami emocí, mravnosti nebo náboženských hodnot. Není překvapivé, že kýč používá tolik sentimentu. Sentimentalita způsobená ztrátou víry prosazuje díla oslavující vše hrdinské a vše co pominulo, ale s tím rozdílem, že nás nikdo nenutí to prožít.<sup>17</sup> Etické nazírání světa a umění se vytrácí ve prospěch sentimentální náhražky upomínající na již neexistující svět, jež je plně v souladu s Brochovým „pracuj hezky“.

<sup>15</sup> Srovnej: Scruton R.: *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Praha: Academia, 2002.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 117.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 116.

## 4. Co je to kýč a jak funguje?

Poté, co jsme se snažili ukázat několik příčin, které mohly vést v různé míře ke vzniku a rozvoji kýče, přistupme k otázce, co to kýč vůbec je? Jak ho můžeme definovat, a je možné vysledovat některé styčné body v teoriích, jež se ho týkají?

Pomocí teorií Clementa Greenberga, Tomáše Kulky a Umberta Eca si ukážeme, v jakých souvislostech je možné kýč vnímat a zkusíme se přiblížit co nejbližšímu popisu, jež by mohl kýč charakterizovat.

### 4.1. Kýč podle Clementa Greenberga

Greenberg nevyhnutelně spojuje kýč se vznikem avantgardy. Poznává, že umění se dostalo do problematické situace, kdy jen opakovalo a variovalo témata a náměty, které ale nebyla nikterak originální a nepřinášelo nic nového (např. akademismus 19. století).<sup>18</sup> Nicméně s přelomem 19. a 20. století roste vliv avantgardy, která začala plnit funkci „hybatele“ ve vývoji umění. Nečerpala již více ze starých témat a forem, ale tvořila umění nové – „umění pro umění“. Jak píše Greenberg: „Umění a literatura se tak stávají svým vlastním obsahem.“<sup>19</sup> Píše se literatura o psaní literatury, malují se obrazy, jejichž náplní a inspirací je samotný obraz.

Žel, stejně jako se avantgarda obrací sama k sobě jako zdroji inspirace, obrací se k umělcům jako potenciálnímu publiku. Básníci píšou pro básníky, malíři tvoří pro malíře – to ovšem velmi omezuje zdroje, za které by umělci mohli tvořit. Jak podotýká Greenberg, vznikl paradox, kdy vládnoucí společenská třída financuje tvorbu avantgardy, ale avantgarda si není jistá, zda není její tvorba příliš náročná pro vládnoucí společenskou třídu, a proto pomalu, ale jistě slevuje ze svých vyhraněných názorů. Není překvapením, že pokud si avantgarda není jistá svým úspěchem u vládnoucí společenské třídy, o to více nemůže počítat s úspěchem u masového publika.

Jak jsme si již všimli, kýč začal tedy v průběhu 19. století fungovat jako náhražková kultura pro ty, kteří byli z různých, ale nejčastěji finančních důvodů nuceni

---

<sup>18</sup> Greenberg, C.: *Avantgarda a kýč*. Labyrinth revue, 2000, č. 7-8, s. 69.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 70.

se stěhovat do měst a byli hladoví po nějaké formě kultury, a ta jim byla skrze kýč nabídnuta.<sup>20</sup>

Greenberg jako příčinu rozmachu a úspěchu kýče uvádí to, že používá tzv. „simulakra“ neboli nápodoby a formy bez obsahu, a to nejlépe taková, která jsou již zakademičtělá a znehodnocená.<sup>21</sup> Simulakra vyžadují kulturní tradici, ze které je možno čerpat a využívat ji, stačí jen, když uplyne určitý čas, který je potřeba pro „zdomácnění“ tradice. Je logické, že kýč lze označit za lež a podvod, jak říká Greenberg: Kýč je mechanický a používá hotové formule. Kýč poskytuje zástupné pocity a falešné pocity.“<sup>22</sup>

V citovaném Greenbergově výroku můžeme pozorovat rozdíly mezi avantgardou a kýčem. Kýč se snaží diváku co nejvíce usnadnit jeho vnímání, poskytnout mu „zkratku“, obejít problematické situace, které by v něm mohlo vyvolat umění. Avantgarda a umění tvoří příčiny tam, kde se kýč spokojí se zkratkou, napodobuje postupy umění tam, kde kýč jeho efekty.<sup>23</sup> Můžeme si to demonstrovat na Greenbergově příkladu ruského vesničana a jeho vnímání Repinova obrazu na jedné straně a Picassa na straně druhé. Repinova krajina je pro vesničana mnohem přístupnější a pochopitelnější než kubismus Picassův. Vidí na obraze to, co vidí, když se rozhlédne z okna, jednotlivé elementy obrazu mu připadají velice realistické. Jak říká Greenberg, „nepanuje žádná diskontinuita mezi obrazem a životem.“<sup>24</sup> Zato Picasso pro vesničana může být nepochopitelný, nedává smysl, neodkazuje k ničemu, s čím se vesničan mohl do té doby setkat. Nevšimá si použité techniky a originality ztvárnění, a proto je Repin pro vesničana jasnou volbou.

Jistě není náhodou, že se kýč objevuje všude a ničí hranice a kulturní odlišnosti, které byly po staletí zachovávané. Greenberg tvrdí, že je kýč na nejlepší cestě stát se univerzální kulturou, přijímanou bez ohledu na tradice a zvyky, vzdálenost nebo jazyk, a to z jednoduchého důvodu: kýč vychází divákům vstříc, podbízí se, nepožaduje po recipientech vynaložení námahy.<sup>25</sup> Rozvoj techniky a průmyslu kýči jen pomohl,

---

<sup>20</sup> Viz kapitola Společenské a ekonomické příčiny vzniku kýče.

<sup>21</sup> Greenberg, C.: *Avantgarda a kýč*. Labyrinth revue, 2000, č. 7-8, s. 71.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 71.

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 73.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 72.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 71.



výrobky vyjíždějící po tisících z výrobních pásů zaplavují svět, a tak rozšiřují a upevňují svůj trh, kde nejen, že se kýč prodává, ale ještě se jiným kýčem propaguje.

## 4.2. Kýč podle Tomáše Kulky

Tomáš Kulka nezkoumá kýč primárně z hlediska sociologie, historie nebo antropologie, ale snaží se podat vysvětlení pomocí jeho estetické analýzy a stanovit podmínky, nutné a dohromady postačující, které by vysvětlily onu přitažlivost, jíž kýč vyvolává. Proto nastiňuje klasifikační definici kýče, která by poukázala na jeho imanentní vlastnosti. Tam, kde se Greenberg věnuje souvislostem mezi avantgardou a kýčem, Kulka operuje s kýčem univerzálním, uchopitelným pomocí definice, která je schopna vysvětlit kterýkoliv jeho výskyt.<sup>26</sup>

Kulka se táže, v čem spočívá estetická defektnost kýče a jakou roli v něm hraje umělecká a estetická hodnota, jinak řečeno, co nám dává oprávnění označit jedno dílo za umění a druhé za kýč. Autor nám pomocí revidovaných pojmů jednoty, komplexnosti a intenzity vysvětluje, jak tento problém vyřešit a upozorňuje, v čem líbivost a přitažlivost kýče spočívá.

Pojďme si ale nejdříve odpovědět na otázku, jakými třemi nutnými a dohromady postačujícími podmínkami lze kýč definovat.

### 4.2.1. Témata kýče

V souvislosti s první podmínkou nás bude zajímat, jaká témata jsou pro kýčovitá díla nejvhodnější, a poté v souvislosti s podmínkou druhou zjistíme, jakým způsobem je „úspěšně“ zpracovat. Protože Kulka klade pozornost hlavně na kýč výtvarný, mějme na paměti, že témata, jež uvádí, se týkají zejména malířství.

„Společným jmenovatelem (témat) je silný emocionální náboj“,<sup>27</sup> píše Kulka a upozorňuje, že emoce, které jsou skrze zvolená témata nabízené, mají vyvolávat co

---

<sup>26</sup> Přestože se Tomáš Kulka nevyhýbá ani kýči literárnímu nebo hudebnímu, v centru jeho pozornosti se ocitá hlavně oblast výtvarného umění.

<sup>27</sup> Kulka T.: *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000, s. 41.

možná největší citovou odezvu, a to samozřejmě odezvu veskrze pozitivní. Není nečekaným zjištěním, jaká témata jsou pro svou spolehlivost nejčastěji užívána: objímající se milenci ve svitu měsíce, slunce zapadající nad hlubokým údolím, jakákoliv zvířecí mláďata, přitažlivé dívky obdařené bujnými vnady. Po zhlédnutí kteréhokoliv z výše uvedených případů většina z nás nezůstane klidnými, a přestože se pohybujeme v oblasti děl výtvarných, jistě by nebylo obtížné si představit téma opuštěných pejsků zpracované jako kýč literární.

Kulka upozorňuje, že důležitým aspektem, kterému se kýč musí přizpůsobit, je univerzálnost. „Kýč se nesnaží vyvolat nové potřeby, vzbuzovat nová očekávání. Jeho cílem je uspokojit pouze ty, které máme všichni.“<sup>28</sup> Pokud by cílil na vyhraněné publikum, nebyl by úspěšný, protože by se univerzálnosti musel vzdát. Důležité pro to, aby mohlo být dílo potencionálně přijato co nejširším možným publikem, je nepokoušet se jakkoliv příjemce šokovat, překvapit nebo znejistit. Není divu, že se kýč extrémům vyhýbá a používá osvědčené způsoby: „Témata (...) hrají na struny základních lidských pocitů a vyvolávají okamžitou nereflektivní odezvu (...) využívají univerzálních motivů, jako jsou dítě, rodina, příroda, láska.“<sup>29</sup>

Je zřejmé, že se kýč neobrací jen k tématům výše uvedeným, a jak se Kulka zmiňuje, lze vysledovat mimoestetickými funkcemi zbarvený kýč kapitalistický, náboženský, komunistický nebo nacionalistický. Jak ale správně poznamenává Greenberg, „kýč se mění podle stylů, ale zůstává stále stejný.“<sup>30</sup>

První podmínka tedy zní: „Kýč zobrazuje témata, která jsou všeobecně pokládána za krásná nebo která mají silný emocionální náboj.“<sup>31</sup>

#### 4.2.2. Identifikovatelnost

První podmínka nám ukázala, jaká témata je nejvhodnější použít, pokud chceme produkovat kýč. Je ale jasné, že samotné „vhodné“ zvolené téma nestačí, ale musí být

---

<sup>28</sup> Kulka T.: *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000 s. 44.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 44.

<sup>30</sup> Greenberg, C.: *Avantgarda a kýč*. Labyrint revue, 2000, č. 7-8, s. 71.

<sup>31</sup> Kulka T.: *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000, s. 46.

určitým způsobem zpracováno a zobrazeno tak, aby kýčovitě téma vyzdvihlo, nikoliv popřelo.

Jak bylo řečeno výše, použitá témata musí být dostatečně univerzální, přístupná co největšímu počtu publika. A musí být zobrazena tak, aby byla snadno identifikovatelná. „U kýčovitých obrázků nikdy nejsme na pochybách, co zobrazují. Kdyby tomu tak nebylo, citový náboj tématu by se minul svým účinkem.“<sup>32</sup> Z toho vyplývá, že pro kýčáře není vhodné užívat neobvyklých, neznámých a příliš inovativních zobrazení, či jiných způsobů zpracování - kubismus recepci tématu zamilovaných milenců více zproblematizuje, než zjednoduší. Nejlepším způsobem, kterým tvořit, je užít „realismu“, ale nikoliv ve smyslu věrnosti přírodě nebo skutečnosti, ale realismu, který, jak popisuje Nelson Goodman, „závisí na systému reprezentace, která je pro danou společnost v určité době standardní.“<sup>33</sup>

Kýč musí být jasně rozpoznatelný v hranicích těch konvencí, jež jsou pro dobu, kdy vzniká, obecně přijímané. Je srozumitelný a jednoznačný, nemůže si dovolit překročit ustálený způsob běžného zobrazení. Použitím tradičního zobrazení se ale kýč vzdává umělecké inovace a originality, řečeno se Šklovským, *ozvláštnění*, a jen trpělivě čeká, než bude určité neobvyklé zobrazení přijato za standardní. Příkladem nechť nám je impresionismus: dobové kritiky velmi tvrdě odsuzovaly způsob zobrazení, který impresionismus užíval. Když však po určitém čase ztratil punc „nového“, začal být využíván ve službách kýče, jak se můžeme snadno přesvědčit například při procházce po Karlově mostě, kde zahlédneme kvazi impresionistických obrazů bezpočet.

Druhá podmínka tedy zní: „Téma zobrazené kýčem musí být okamžitě identifikovatelné.“<sup>34</sup>

### 4.2.3. Obohacení prožitků

Třetí, poslední podmínku, Tomáš Kulka shrnuje následovně: „Kýč substantivně neobohacuje asociace spojené se zobrazeným tématem.“<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Kulka T.: *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000, s. 46.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 48.

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 52.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 57.

Pro umělecká díla je příznačné, že v nás dovedou vyvolat emoce, pocity a prožitky, které mohou změnit běh každodenního života. Historik umění James Elkins na několika desítkách příkladů uvádí, jak umění skrze emoce, které vyvolalo, změnilo lidem vnímání skutečnosti, světa.<sup>36</sup> Můžeme o kýči říci něco podobného, můžeme mu přisoudit schopnost, jež by nám umožnila nahlédnout věci jinak nedosažitelné?

Zdá se, že nikoliv. Kýč nijak naše asociace neobohacuje, naopak „je uspává.“<sup>37</sup> Užívá jen jedné přímé cesty k divákovi, jež neproblematizuje naši zkušenost a ani se o to nesnaží, neboli, „musí mít jen jednu interpretaci, kterou divákům vnutí.“<sup>38</sup> Kulka tento přístup demonstruje na příkladu, kdy je dílo plně vysvětlitelné svou jmenovkou. Asociace, které se nám vybaví po přečtení jmenovky „Smutný klaun“ plně odpovídají asociacím po zhlédnutí takto pojmenovaného obrazu. Kýč je tedy schematický a používá naprosto standardní postupy tvorby.

#### 4.2.4. V čem spočívá defektnost kýče?

Tomáš Kulka se snaží ukázat, v čem spočívá defektnost kýče, a za tímto účelem pracuje s pojmy jednoty, komplexnosti a intenzity jako nástroji, jež nám pomáhají určit hodnotu uměleckého díla. Při bližším zkoumání se nicméně setkáme se závažným problémem: pokud ztotožňujeme hodnotu uměleckého díla s přítomností výše zmíněných pojmů, můžeme říci, že kýč jednotu, komplexnost a intenzitu postrádá, a tím se vylučuje z kategorie umění? Kulka upozorňuje, že tomu tak není. Přestože nevykazuje nijak vysokou míru harmonie a sladění (jednota), propracovanou a bohatou strukturu (komplexnost) a působnost (intenzita), nelze tvrdit, že by alespoň některé z nich neobsahoval. Proto je třeba revidovat a analyzovat výše zmíněné pojmy a zamyslet se nad tím, jakým způsobem lze hodnotit umělecká díla.

---

<sup>36</sup> Elkins, J. *Proč lidé pláčou před obrazy*. Praha: Academia, 2007.

<sup>37</sup> Kulka, T.: *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000, s. 56.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 56.

#### 4.2.5. Umělecká hodnota

Kulka upozorňuje, že „téměř všichni současní filozofové umění ztotožňují hodnocení uměleckého díla s hodnocením jeho estetických kvalit.“<sup>39</sup> Je samozřejmé, že estetické kvality díla jsou velmi důležitou součástí hodnocení, otázkou zní, zda jsou jeho jediným faktorem. Kulka tvrdí, že vedle estetické hodnoty je neméně důležitá hodnota umělecká. Demonstruje to příklad Picassových Slečen z Avignonu, které byly nejen mnohými Picassovými současníky, ale i pozdějšími kritiky označovány za dílo, jež postrádá vyváženost a soulad barev, jinak řečeno, nedisponuje závratnou mírou estetických kvalit. Přesto je z hlediska vývoje umění zásadní a nezastupitelné. Význačnost Slečen z Avignonu totiž nespočívá v jejich estetické hodnotě, ale v hodnotě umělecké, kterou Kulka definuje jako „obecný přínos inovace daného díla pro „svět umění“ a její potenciál pro další esteticko-umělecké využití.“<sup>40</sup>

Uměleckou hodnotu nacházíme v tom, že dílo pomohlo zažehnout „jiskru“ určitého uměleckého směru, v Picassově případě kubismu. Principy jeho tvorby byly dále využívány a zdokonalovány. Proto, pokud bychom hodnotili Slečny z Avignonu jen z hlediska jejich estetických kvalit, nedošli bychom vysvětlení, proč jsou tak významné.

V ideálním případě by umělecké dílo mělo maximalizovat obě hodnoty, estetickou i uměleckou. Víme, že se jedná o velmi výjimečné případy, proto k tomu, abychom nějaké dílo mohli označit za umění, postačí, pokud bude alespoň minimálně obsahovat obě hodnoty.

Z hlediska umělecké hodnoty je pravdou, že kýč žádný přínos do „světa umění“ nevnaší a zásadním způsobem nepřispívá k vývoji umění, podobný soud bychom ale mohli vynést i nad díly, která jsou jako umění označována. Jak píše Kulka, „můžeme poukázat i na hodnotná umělecká díla, která jsou konzervativní ve všech aspektech, díla, která nepřinášejí inovace v žádném směru.“<sup>41</sup> Může se naopak stát, že nízká umělecká hodnota je kompenzována vysokou mírou hodnoty estetické, a proto nás bude zajímat, lze-li najít defektnost kýče s přihlédnutím k jeho estetickým kvalitám, jelikož nízká hodnota umělecká nemusí diskvalifikovat dílo z kategorie umění.

---

<sup>39</sup> Kulka, T.: *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000, s. 71.

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 77.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 81.

#### 4.2.6. Estetická hodnota

Všimli jsme si, že nízká umělecká hodnota nutně neznamená, že určité dílo není uměním. Musíme se proto zaměřit na problematiku estetické hodnoty a poukázat, že kýč má nejen nedostatek estetické hodnoty, ale že ji zcela postrádá. Viděli jsme, že předcházející Kulkovo vysvětlení estetické hodnoty pomocí jednoty, komplexnosti a intenzitu příliš úspěchů nepřineslo, a proto je nutné zmíněné pojmy revidovat. „Aby se tyto pojmy staly užitečným pojmovým aparátem pro estetické hodnocení uměleckých děl, je třeba odkrýt jejich skrytou logickou strukturu a odhalit vnitřní vazby, které mezi nimi existují,“<sup>42</sup> a dodává, že „estetická hodnota bude pojmána jako funkce mezi různými druhy alterací, kterými by mohlo být hodnocené dílo upraveno.“<sup>43</sup>

Začněme u jednoty. Již bylo řečeno, že jednota se pojí s dobrou organizací, kvalitním uspořádáním nebo logickou strukturou díla. Na jedné straně tedy může existovat dílo dokonale sjednocené, které by jakákoliv alterace či úprava poškodila, na straně druhé máme dílo, jež je kvůli své chabé organizaci jednoduše vylepšitelné, alteracím otevřené. Třetí možností je dílo, na které jakákoliv alterace nemá vliv, neboli, dílo je esteticky „neutrální“ či dokonce „nefunkční.“ Kulka upozorňuje, že pro adekvátní stanovení míry jednoty díla je vhodné se zabývat pouze jeho vlastními alteracemi, nikoliv dílo porovnávat s jinými uměleckými díly, ač by se jednalo o stejný umělecký žánr nebo styl z důvodu, že „specifické konstitutivní elementy různých děl jsou různé, míry jejich jednoty lze těžko stanovit na základě jejich porovnání.“<sup>44</sup> Čím je tedy dílo sjednocenější, tím lépe se brání alteracím a je obtížné (a v určitých případech nemožné) ho úpravou vylepšit. U díla sjednoceného špatně je tomu obráceně: existuje mnoho alterací, jež můžeme potencionálně použít při jeho vylepšení.

Komplexnost, neboli „harmonizace či sladění široké škály různých, často heterogenních elementů a forem“<sup>45</sup> nám pomáhá určit rozmanitost a bohatost skladebných prvků určitého díla, přesněji řečeno jeho konstitutivních rysů. Míra komplexnosti je stanovena tím, zda úprava poruší základní *Gestalt*<sup>46</sup> díla (a to je dílo

---

<sup>42</sup> Kulka T.: *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000, s. 88.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 88.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 91.

<sup>45</sup> Kulka T.: *Umění a kýč*. Praha: Torst 2000, s. 94.

<sup>46</sup> Kulka přesně nedefinuje pojem *Gestalt*, nicméně uvádí, že určuje základní identitu díla. *Gestalt* musí být u každého díla určen zvlášť a na základě jeho určení lze posléze stanovit, jaké alterace jsou přiměřené.

nekomplexní, či s malou mírou komplexnosti), nebo je-li dílo úpravám otevřené (dílo s vysokou mírou komplexnosti). Nízká míra komplexnosti naznačuje, že jakákoliv úprava by zásadně změnila *Gestalt* díla, naopak bohatost prvků umožňuje úpravy, které však dílo zásadním způsobem nenaruší, neboli „míra komplexnosti může být vyjádřena jako celkový počet alterací bez ohledu na jejich estetický dopad.“<sup>47</sup>

Pojem intenzity ukazuje, kolik jednotlivých prvků daného díla je esteticky funkčních. Dílo s vysokou mírou intenzity obsahuje jen elementy, které nenahraditelně plní svou úlohu a nemá elementy, které by byly pro dílo zbytečné. Z toho vyplývá, že jakýkoliv zásah do díla s vysokou mírou intenzity jednotlivých elementů by dílo poškodil: pokud každý prvek plní svou funkci, každá jeho úprava by byla zničující. Kulka správně uvádí příklad poezie, která se vysokou mírou intenzity vyznačuje: úprava básně, kde slovo plní nejen jazykovou ale i zvukovou úlohu, může změnit báseň celou a narušit její *Gestalt*.

#### 4.2.7. Proč kýč není umění

Poté, co jsme naznačili, jakým způsobem Kulka reviduje pojmy jednoty, komplexnosti a intenzity je na místě otázka, zda nyní můžeme kýčovitá díla vymezit proti dílům uměleckým, a na jakém základě.

Kulka upozorňuje, že se musíme zejména zaměřit na pojem intenzity. Intenzita kýče totiž není nijak zásadně ovlivněna tím, je-li kýč vystaven úpravám nebo změnám. Jakákoliv alterace, pokud není porušen *Gestalt* kýče (tzn., pokud stále splňuje tři nutné a dohromady postačující podmínky) nijak nenarušuje a nemění jeho estetický dopad. Je zřejmé, že i u některých uměleckých děl se setkáme s případem, kdy je možné dílo podrobit četným změnám, nikoliv ale v tak enormní míře jako u kýče. Podstatné je, že většina úprav nemá na kýč vliv naprosto žádný, změny nevylepšují ani nezhoršují samotné dílo a v tomto smyslu můžeme kýč označit za dílo esteticky neutrální a nefunkční, tedy za dílo postrádající jakoukoliv míru intenzity. Je-li například na obrázku malého koťátka změněna barva srsti zvířete a pozadí s motivem zapadajícího slunce přemalováno na motiv se sluncem vycházejícím, neznamená to, že se dílo vymklo

---

<sup>47</sup> Kulka, T.: *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000, s. 95.

kategorii kýče. U umění je samozřejmě podobná změna, aniž by neměla zásadní vliv na *Gestalt* díla, nemyslitelná.

Kýč se zdatelně liší nejen od umění dobrého, ale i od špatného či podprůměrného. Kulka poukazuje na to, že i uměleční kritici ho oddělují od umění: špatnému umění jsou vyčítány nedostatky a následně naznačena cesta, jež by mohla vést k jejich odstranění, u kýče podobné starosti nemají: „je prostě diskvalifikován s poukazem na to, že je to kýč, jako kdyby šlo o nějaký kategorický omyl, o něco, co se nedá spravit.“<sup>48</sup> Špatné umělecké dílo je potencionálně otevřené zlepšujícím alteracím, kýč je k alteracím neutrální.

Viděli jsme, že kýč nesplňuje podmínku přítomnosti byť minimální míry intenzity. Přestože je u něj možné vysledovat minimální (a mnohdy i více než prahovou) míru jednoty a komplexnosti, musí být alespoň minimálně naplněny všechny tři komponenty. Jak upozorňuje Kulka, „jestliže míra hodnoty jednoho z komponentů klesne pod určité kritické minimum, máme tendenci „dílo“ diskvalifikovat, aniž bychom brali v potaz míru zbývajících komponentů.“<sup>49</sup> Vzhledem k tomu, že jsme určili kýčovitě dílo za esteticky neutrální, a tím popřeli, že by mohlo plnit estetickou funkci, nic nám nebrání vyloučit typický kýč z kategorie umění.<sup>50</sup>

Jak je možné tedy vysvětlit silnou přitažlivost kýče, jestliže jsme ho odvrhli s tvrzením, že nemá estetický dopad? Jak jsme již poznamenali, alterace na něj nijak esteticky nepůsobí, což značí, že není důležité umělecké provedení díla, ale co dílo zobrazuje a k čemu odkazuje. Intenzita, kterou se nepochybně vyznačuje, není druhu estetického ale „je jen určitým druhem intenzity emocionální, hraničící se sentimentalitou.“<sup>51</sup> Emocionální intenzita je zapříčiněna emocionálním *Gestalem*, jehož kýč využívá. Proto o něm lze mluvit jako o transparentním znaku: nehodnotíme provedení, kvalitu díla, ale to, co zobrazuje. A protože zobrazené, jak jsme již uvedli, je charakteristické svým emocionálním, respektive sentimentálním nábojem, není divu, že přitahuje takovou pozornost. Kýč, jak říká Kulka, „parazituje na asociacích a

---

<sup>48</sup> Kulka, T.: *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000, s. 101.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 100.

<sup>50</sup> Kulka si samozřejmě uvědomuje, že kýč v určitých případech může být potencionálně alteracemi zlepšen, nebo zhoršen. Nicméně, typický kýč je charakteristický tím, že u něj lze provést jen alterace neutrální.

<sup>51</sup> Kulka T.: *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000, s. 105.



sentimentech vyvolaných jeho referentem.<sup>52</sup> Je patrný rozdíl mezi uměním a kýčem: zatímco umění vyhledáváme pro umění samotné, kýč není přitažlivý díky svému provedení. „Na rozdíl od skutečného umění je pro kýč vždy důležitější, *co* je v něm zobrazeno, než *jak* je to zobrazeno. *Co* v kýči působí na úkor *jak*.“<sup>53</sup>

### 4.3. Kýč podle Umberta Eca

Na předcházejících několika stranách jsme zjistili, jak Tomáš Kulka definuje kýč a v čem vidí příčiny toho, že ho můžeme vykázat ze sféry umění. Nutno ovšem podotknout, že Kulka se zabýval kýčem typickým (ideálním), a přestože objasnil, proč není uměním, příliš neosvětlil otázku, jakým způsobem kýč umění využívá a proč je na něm jistém ohledu závislý. Proto se nyní zaměříme na práci Umberta Eca, který se snaží výše položenou otázku zodpovědět pomocí strukturní analýzy uměleckého díla (Eco se zabývá zejména básnickým sdělením) a následně vysvětlit, jak se kýč do původní umělecké struktury „nabourá“ a využije ji pro své sobecké účely.

Eco se neopomíná zmínit ani o souvislosti mezi kýčem a masovou, případně střední kulturou, která byla často přehlížena a nebyla jí věnována patřičná pozornost. Této otázce bude věnován obsírnější prostor ve druhé části bakalářské práce, zejména v kapitolách Masová kultura a Střední kultura.

V úvodu svého pojednání o kýči se Eco zmiňuje o společném rysu kýčovitých či nevkusných děl, který demonstruje na příkladě několika literárních úryvků. Všimá si, že společným jmenovatelem je „snaha dosáhnout efektu v oblasti citů, nabídnout cit už vyhotovený a komentovaný, připravený k použití...“<sup>54</sup> Autoři tak využívají již prověřených způsobů, o kterých ví, že budou mít na recipienta žádoucí dopad a dosažení efektu „pojistí“ opakováním nebo volbou těch prvků, jež žádoucí efekt zaručí („nestačí, aby prsty větru byly něžné, musí taky laskat“<sup>55</sup>). Tyto stimuly, jež mají vést ke kýženému vyvolání citu, jsou nadbytečné neboli redundantní. To nám může připomenout Kulkova slova o estetické intenzitě, která je způsobena jednotlivými prvky díla, jež nenahraditelně plní svou funkci a jakýkoliv zásah poruší *Gestalt* díla. O kýči

<sup>52</sup> Kulka, T.: *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000, s. 107.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 107.

<sup>54</sup> Eco, U.: *Skeptické a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, s. 67.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 67.

podobné tvrzení neplatí: použili-li bychom ve vyjádření o něžných prstech větru místo slova laskat výraz konejšit, jistě by to nijak zásadně dílo neporušilo, stejně jako by ho neporušily jiné představitelné alternativy.

Stejně jako Kulka i Eco upozorňuje, že snaha po dosažení efektu (citovost, přílišné zdůrazňování emocí) se ještě nerovná kýči. Kulka sice uvádí emocionální náboj jako jednu ze svých podmínek, ale jak víme, je to jen jedna podmínka ze tří. Eco správně uvádí, že mnoho děl v řecké tradici se snahou po efektu vyznačuje a stejně tak je možné dnes tvrdit, že mnoho děl se snaží efektu dosáhnout prostě proto, že tím odpovídá na poptávku konzumentů, kteří se chtějí efekty těšit. V tom problém ale není: avšak kýč se nespokojí jen se stimulací efektů, kýč se snaží tvářit se jako umění – a proto „užívá výrazových způsobů, které jsme si tradičně navykli nacházet v uměleckých dílech jako takových tradicí potvrzených.“<sup>56</sup> To, že dílo stimuluje efekty, špatné být nemusí, to, že stimuluje efekty a poté přesvědčuje recipienty, že „těší-li se těmito objekty, zdokonalují si svou výsadní estetickou zkušenost,“<sup>57</sup> už problémem je a nutí nás to k závěru, že takto lživá díla jsou kýčem.

Produkce efektů, jak je nyní zřejmé, automaticky neznamena produkci kýče. Kýčem se dílo stává tehdy, když je maskováno za umění. Jakým způsobem ale kýč využívá umění a jeho forem k vlastnímu prospěchu?

#### 4.3.1. Struktura básnického sdělení

Již Clement Greenberg si všiml, že kýč s oblibou přejímá „simulakra“ zdomácnělé umělecké tradice a používá je ke své vlastní propagaci. Eco se ale s podobným tvrzením (přestože by s ním zřejmě souhlasil) nespokojí, a zajímá se o to, jak tento proces „parazitismu“ funguje. Využívá strukturalismu k tomu, aby poukázal na charakteristické znaky sdělení básnického (uměleckého) a postavil je do opozice ke sdělení běžnému (referenčnímu) a ozřejmil tak výlučnost umění v závislosti na tom, jak jsou jednotlivá sdělení „rozklíčována“, dekodifikována.

Eco tedy chápe umělecké dílo jako strukturu, jako organismus vzájemně propojený systémem vztahů, kde každý jednotlivý prvek struktury má svou roli

---

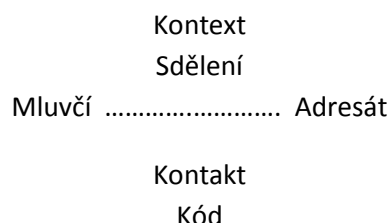
<sup>56</sup> Eco, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, s. 70.

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 70.

vzhledem k prvkům ostatním a to bez ohledu na úroveň, ve které se vyskytuje. Je proto možné sledovat vztahy mezi různými prvky: od materiální stránky díla, zápletky, až po celkový význam – a pomocí těchto jednotlivých prvků lze vystopovat charakteristický způsob tvorby, jež Eco nazývá „stylegma“ a z něj lze „vyvodit strukturu díla celého.“<sup>58</sup> Tato stylegmata se mohou posléze stát způsoby tvorby, které začnou používat i jiní autoři ve svých dílech a otázka pak zní, zda je použili vhodně, nevhodně, či je jen zneužili.

Dílo jako struktura se ale nevztahuje jen k sobě samému, vztahuje se ke svému okolí a k recipientům, kteří ho přijímají v kontextu své doby a kultury. Proto je namístě se zamyslet nad tím, jestli jsou rozdílným způsobem přijímána sdělení charakteru uměleckého a běžného, referenčního.

Eco si vypůjčuje jazykové schéma navržené Romanem Jakobsonem, jež nám umožní objasnit komunikaci mezi odesílatelem a příjemcem sdělení a naznačuje směry, jakými komunikace může probíhat.<sup>59</sup>



Mluvčí (odesílatel) vysílá adresátovi (příjemci) sdělení v určitém kontextu neboli rámci, navazuje s ním vzájemný kontakt důležitý pro udržení komunikace, a sdílí s ním společný kód, jež slouží k ověření srozumitelnosti sdělení. A právě kód činí zásadní rozdíl mezi recepcí sdělení básnického a referenčního, běžného. Běžné sdělení je jednoznačné a neklade překážky při své interpretaci: proto jsou tato sdělení redundantní a významy jsou opakovaně prosazovány, aby se zabránilo špatné dekodifikaci, špatnému porozumění. Cílem je, aby příjemce použil (v ideálním případě) naprosto stejný kód jako autor, když sdělení vytvářel, tedy kód, který je účastníkům komunikace dobře znám.

<sup>58</sup> Eco U.: *Skeptické a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, s. 84.

<sup>59</sup> Jakobson, R.: *Lingvistika a poetika*. In: *Poetická funkce*. Jinočany, 1995, s. 78.

Naopak sdělení básnické se vyznačuje nejednoznačností, není redundantní. Příjemce, jak upozorňuje Eco, „se ocitá v situaci luštitel, který má dekodifikovat sdělení, jehož kód není znám.“<sup>60</sup> Interpretace sdělení se problematizuje: obvykle platné kódy jsou nepoužitelné a příjemce se musí soustředit na samotné sdělení, orientuje se na označující. Sdělení pak není jen nositelem významu, ale jeho víceznačnost otevírá cestu možnostem bohaté dekodifikace, neustálé snaze nalézt odpovídající kód.

Nutno poznamenat, že básnické sdělení, či chceme-li, umělecké dílo je ze své podstaty stále otevřeno různým dekodifikacím. Každá kultura a doba může objevit dekodifikace, které by byly dříve nemyslitelné. A přestože může být určitá dekodifikace poměrně chudá, stále může otevřít neobjevené cesty interpretace a mnohdy i špatné nebo omezené „rozklíčování“ díla stále může vést k jeho alespoň částečnému ocenění.

Problém nastává tehdy, pokud je dílu určitý kód trvale přiřazen. Dílo, které se vzpíralo jednoznačné interpretaci, je „pochopeno“ a příjemci, jež byl dříve onou nejednoznačností zaskočen, osvojený kód pomůže interpretovat sdělení. A způsoby tvorby, stylegmata, se „opotřebovala, byla zkonsumována.“<sup>61</sup> Porozumění dílu, které nabízelo různorodost interpretací, se zjednodušilo, jak píše Eco, do „strnulé formule.“<sup>62</sup>

Stane se tedy to, že příjemcům je ze strany kulturního průmyslu nabídnuta zjednodušená dekodifikace, která z původních nejednoznačných básnických sdělení vytrhne a využije původní způsob tvorby, stylegma daného díla a snaží se jej „naroubovat“ do zcela jiného rámce, kontextu, než v kterém bylo původně dílo tvořeno, a který ho byl s to unést. „Kýč charakterizuje neschopnost spojit k nerozeznání citaci (stylegma) s novým kontextem.“<sup>63</sup> Kontext, do kterého je určitý způsob tvorby vložen, tak není schopný stylegma unést, přičemž je ale sdělení „předkládáno jako dílo původní a schopné stimulovat nebývalé zážitky.“<sup>64</sup> A zde se setkáváme s kýčem, který, jak už bylo řečeno, se snaží vyvolat u recipientů efekt, k čemuž využívá převzatá stylegmata. Takto definovat kýč by ale nebylo dostačující: se stimulací efektů a přebíráním stylegmat se můžeme setkat i u děl uměleckých. Kýč se ale, jak píše Eco, „chlubí cizím peřím“,<sup>65</sup> snaží se jako umění tvářit, přestože jím není. Příkladem nám může být malíř

---

<sup>60</sup> Eco, U.: *Skeptické a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, s. 88.

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 90.

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 90.

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 100.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 100.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 102.

Boldini, který portrétoval ženy z vyšší společnosti. V oblasti obličeje, jak píše Eco, pracoval „gastronomicky“, nenechal nic náhodě a zobrazil ženy tak, aby byly na první pohled identifikovatelné. Když dokončil svou „práci“, začal zaplňovat zbylá místa na obraze, k čemuž využil stylegma impresionismu. Boldini takto pracoval proto, že jeho dílo nemělo být jen portrétem ženy, mělo být uměním. Jenže použil impresionistické stylegma ve špatném rámci, který nebyl s to způsob použitý způsob tvorby snést, vzpíral se mu. Boldiniho obrazy si hrají na umění, přestože jím nejsou: jde o pouhý kýč.

Jak uvidíme dále, využití určitého stylegmatu automaticky neznamená produkci kýče: tím se dílo stává v případě, kdy je způsob tvorby zasazen do nevhodného kontextu a následně je dílo prezentováno jako umění, které má vyvolat vyšší zážitky.

## 5. Kulturní vrstvy a kýč

Jak jsme již poznamenali, kýč není nutné pokládat za jev vzniklý a vyskytující se pouze v období posledních několika desítek let. Mnohdy jsou za kýč označovány barevné helénistické sošky, plastiky z Pompejí<sup>66</sup> či výše zmíněné lidové tisky z 16. století. Nicméně musíme přiznat, že rozmach, jaký kýč zažívá během posledních sto padesáti let, nelze srovnávat s jeho výskytem v helénismu nebo středověku. Pokud tedy chceme zkoumat kýč důkladněji, nelze naše bádání oddělit od jiných jevů provázejících moderní společnost a její kulturu. Společnost a kultura se změnila, proměnilo se chápání toho, co je považováno za umění, vznikla nejen moderna a avantgarda, ale i kultura označovaná jako „masová“ a vskrytu se etablovala kultura střední, Dwightem MacDonaldem pojmenovaná *midcult*.

Proto se v druhé části bakalářské práce zaměříme na kulturní vrstvy, které nelze pokládat za oblasti pevně ohraničené a striktně definovatelné. Uvidíme, že jejich vzájemné přibližování, vyrovnávání a prolínání je v dnešní době patrné více, než kdy jindy. Prvkem, protínajícím všechna patra, je právě kýč: vysoká kultura a umění nejsou, jak by se mohlo zdát, vůči němu imunní a často tlaku kýče podlehnou, tváříce se přitom nevinně a nedotčeně. Naopak masová kultura, již od svého vzniku pokládána za periferii kultury a živnou půdu kýče, nás mnohdy může přesvědčit o svých neopomenutelných kvalitách. Omezit však naše zkoumání jen na dva póly problému, kulturu vysokou a nízkou (masovou), by nám neumožnilo nahlédnutí celého problému: musíme naše zkoumání rozšířit o kulturu střední, *midcult*, která se nakonec může ukázat jako oblast, ve které je kýč zakotven nejpevněji.

Bude se nutné zamyslet nad nekriticky přijímanými stanovisky, odsuzující některé kulturní vrstvy a jiné naopak adorující, ukázat, v čem opravdu spočívá nebezpečí, které umění a kultuře hrozí. Nesmí scházet také pohled sociologický: bude nás zajímat, zdali je relevantní ztotožňovat vrstvy sociální s vrstvami kulturními, či jinak řečeno, společenské postavení s úrovní vkusu.

V následujících třech kapitolách se pokusíme popsat jednotlivá kulturní patra, mechanismy jejich fungování a vzájemné translace, ke kterým mezi nimi může

---

<sup>66</sup> Kulka, T.: *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000, s. 244.

docházet, a pokusíme se nezapomenout na roli kýče, nenápadně prostupujícího jednotlivými patry.

## 5.1. Avantgarda a vysoká kultura

Když v polovině 16. století vychází Vasariho *Životy*, mění se nejen pohled na umělce středověku a renesance, které ve svých spisech dokumentuje, ale také pohled na umění a jeho význam. Často se v souvislosti Giorgiem Vasarim objevuje slovní spojení „mýtus umění“, které ilustruje proces, kdy umělecká díla přestávají být vnímána pouze jako projev řemeslné dovednosti, ale řečeno s Kulkou, oceňuje se i jejich umělecká hodnota. Mění se úloha, kterou umění sehrává: neodlučitelně se spojuje se způsobem života vysoké společnosti.

Ona umělecká, či snad bychom mohli říci nově přidaná hodnota, ale neměla za důsledek pouze autonomizaci umění a jeho „renesanci“. Bylo vnímáno jako projev vysoké kultury, která náležela vysoké či lepší společnosti, tedy aristokracii, šlechtě a církvi a jejím představitelům. Na opačném pólu (což nikterak neznamená opozici či nepřátelství) stojí lidová kultura, přínaležející ke společenské vrstvě nepoměrně nižší a méně náročné. Tento stav, tedy existence pouze vysoké a lidové kultury trvá, jak píše Dwight Macdonald, přibližně do konce 18. století, kdy se začíná formovat kultura masová.<sup>67</sup>

Vysoká kultura byla určena pro vysokou společnost, která se vyznačovala možnostmi, jež byly nutné pro alespoň elementární porozumění umění. Aristokracie disponovala schopností čtení a psaní, měla vzdělání a čas, jež byl výrazným prostředkem sloužícím k hlubšímu porozumění uměleckým dílům, neboli „disponovala nejen bohatstvím, nýbrž i volným časem, tj. časem, kterým bylo možno věnovat kultuře“<sup>68</sup>, a který, jak jsme se již zmínili, byl až do doby industrializace a urbanizace velmi vzácnou výsadou oněch „happy few“.

Všechny výše uvedené podmínky, jež byly vlastní vládnoucí třídě, ovlivňovaly její vkus a estetické soudy - stejně jako jiné specifické podmínky ovlivňovaly odlišnou sociální třídu, např. dělníky a řemeslníky. Jak upozorňuje Bourdieu, každá třída či

---

<sup>67</sup> MacDonald D.: *Against the American Grain*. Da Capo Press, 1983, s. 13.

<sup>68</sup> Arendtová H.: *Krise kultury*. Praha: Mladá Fronta, 1994, s. 125.

vrstva pracuje s jiným kulturním kapitálem, tedy s jinými znalostmi, vzděláním i samotným materiálním vlastnictvím (např. obrazy, knihy), které definují postavení jednotlivce a zařazují ho k určité sociální vrstvě. Je zřejmé, že osoba, která byla od útlého dětství vychovávána v prostředí oceňující umění a kulturu a následné vzdělání tento postoj utvrzovalo, promítlo se to i do její schopnosti umění oceňovat. Dá se říci, že vysoká společnost, či buržoazie, jak jí Bourdieu nazývá, je schopna vnímat umění především pro jeho formu a nikoliv pro praktické využití (mimoestetické funkce), které může skýtat – přesto, nejedná se o stav, jež by byl určen jedinečností a výjimečností jedince, ale naopak je závislý na postavení jedince v sociální třídě a na podmínkách, které jsou mu tímto postavením umožněny.<sup>69</sup>

Zdá se tedy, že by nebylo objektivní vysokou společnost pouze adorat a přisuzovat jí vytříbený vkus, a přitom přehlížet přehmaty, kterých se dopouštěla. Mnoho představitelů lepší společnosti také pohlíželo na umění ze sobeckého zájmu, nejčastěji jako na symbol své výjimečnosti, potvrzení svého postavení, „hodnotilo a znehodnocovalo kulturní věci a zneužívalo je pro vlastní sobecké cíle.“<sup>70</sup> Bourdieu v této souvislosti poukazuje na to, že i v rámci vládnoucí třídy, vysoké společnosti, její členové pracují s odlišnými kapitály. Na jedné straně jsou ti, kteří disponují spíše kapitálem kulturním, na druhé straně lidé s množstvím kapitálu ekonomického (lidé řídící ekonomiku, obchod, apod.) – a ti si své „nedostatky“ v rovině kulturního kapitálu mohou vylepšit jeho vlastnictvím, a to nejen ve formě vzdělání a znalostí, ale i ve formě samotných uměleckých děl, jimiž se prezentují před ostatními, přičemž jim umění slouží jen jako symbol společenského statusu.<sup>71</sup>

Přese všechny výtky, které směřují k vysoké společnosti a jejímu vnímání kultury a umění, můžeme tvrdit, že na rozdíl od masové společnosti alespoň kulturní předměty nespotřebovávala. Jak píše Arendtová, „kulturním předmětem se může stát jen to, co je s to přetrvat staletí“<sup>72</sup>, nikoliv artefakt, jenž má, obrazně řečeno, své „datum spotřeby“, po jehož uplynutí zmizí v propadlišti dějin. Do té doby, kdy vysoká společnost měla vedoucí postavení ve věcech společenských i kulturních, díla se

---

<sup>69</sup> Srovnej: Bourdieu, P.: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press, 1984.

<sup>70</sup> Arendtová H.: *Krise kultury*. Praha: Mladá Fronta, 1994, s. 128.

<sup>71</sup> Srovnej: Bourdieu, P.: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press, 1984.

<sup>72</sup> Arendtová H.: *Krise kultury*. Praha: Mladá Fronta, 1994, s. 130.



nespotřebovávala, v nejhorším případě „jen“ znehodnocovala. Jak ale víme, druhá polovina 18. století a hlavně století 19. bylo časem, kdy se společenská struktura mění: nižší společenské vrstvy či třídy si hledají a nárokují své místo ve věcech veřejných a žádají si i kulturních předmětů, a to, jak jsme se již zmínili, z důvodů ukrácení volného času nebo stvrzení úrovně svého vzdělání a nově nabytějšího společenského významu. Takto radikální nárůst počtu publika bohužel ve většině případů vedl k tomu, že publiku byla nabízena díla, která měla překlenout rozdílnost vkusu a osobních preferencí a rezignovala na „nesmrtelnost“ na úkor „spotřeby“. Snažila se najít průsečík v rozmanitosti vkusu recipientů.

Výše popsaný stav byl velmi záhy reflektován z řad myslitelů i umělců, kteří se začali bránit atakům populární kultury a snažili se umění „zachránit“: vzniká modernismus a avantgarda. Modernismus měl bránit umění a využíval k tomu zcela neotřelých prostředků, protože: „tonalita a melodičnost v hudbě, obraz člověka v malířství, příjemná vyváženost metra a verše, dokonce i prosté uspokojení z dobře vyprávěného příběhu – všechny tyto momenty, v nichž umění otevřelo svou náruč formálnímu lidství, byly najednou odmítány jako falešné objekty.“<sup>73</sup> Většina způsobů tvorby, kterými se vyznačovalo umění, bylo zneužíváno populární kulturou nebo diskreditováno setrvačností akademismu konce 19. století. Modernismus na jedné straně umění měnil a reagoval na současný stav kultury, na straně druhé nerezignoval na uměleckou tradici, ale snažil se na ni navázat. Pojetí tradice ovšem nespočívalo v tom, „že budeme ve všem následovat generaci bezprostředně nás předcházející a slepě či bázně lpět na jejích úspěších“<sup>74</sup>, ale „znamená schopnost vnímat nejen minulost minulosti, ale také její přítomnost...“ a „...uvědomovat si své místo v čase, svou současnost.“<sup>75</sup> Modernismus nepopíral důležitost tradice, naopak oceňoval přínos, který nám může poskytnout, pokud ji správně využijeme v kontextu doby, v níž tvoříme. Populární kultura nevyužila, ale jen zneužila určitých aspektů ke svému vlastnímu prospěchu, např. výše zmíněné tonality v hudbě nebo vyváženosti metra a verše v poezii. Není tedy divu, že umělci bojkotovali standardní postupy a hledali cesty nové,

---

<sup>73</sup> Scruton, R.: *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Praha: Academia, 2002, s. 115.

<sup>74</sup> Eliot, T. S.: *O básnictví a básnících*. Praha: Odeon, 1991, s. 10.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 10.

originální, a tak modernismus „nebyl útokem na uměleckou tradici, byl pokusem o její záchranu.“<sup>76</sup>

Nástup moderny ale nebyl vyvrcholením snahy o zachování umění a umělecké tradice, jelikož na přelomu 20. století se objevuje avantgarda. Už samotný pojem avantgarda nám mnoho napoví: dal by se přeložit jako „vojenský předvoj nebo hlídka“, která je vždy o krok napřed před pronásledovateli. Jak píše Clement Greenberg, pro avantgardu je typické, „že se snaží kulturu uprostřed ideologického zmatku a násilí udržet v *pohybu*.“<sup>77</sup> Pokouší se obrátit pozornost sama k sobě, na materiál, ze kterého tvoří a na postupy tvorby, se kterými přichází, neboli, umělci se „zajímají se o postup, který k dílu vede“<sup>78</sup> a stávají se do jisté míry objeviteli dříve nevynešeného. Je nasnadě, že jejich díla nebyla přístupná každému, a jak říká MacDonald, jejich úsilí bylo spíše neseno nutností zachovat si statut tvůrců a nikoliv jen techniků a řemeslníků ve službách masové kultury.<sup>79</sup> Tvůrci avantgardy šli proti běžně akceptovaným názorům na to, jak by mělo vypadat tradiční umělecké dílo (a pojmu tradice zde užíváme ve smyslu slepého lpění na úspěších předchozích generací, viz T. S. Eliot), přestože je to mnohdy uvrhlo do nepřízně a nepochopení. Nejsou proto udivující dobové kritiky odsuzující impresionismus či dadaismus, či dokonce tažení proti tzv. *Entartete Kunst* – Zvrhlému umění, které gradovalo výstavou v roce 1937 v nacistickém Německu, kde byla díla expresionismu či kubismu vysmívána a označena za „degenerovaná.“

Žel, ani moderna a avantgarda, přestože vznikaly se vznešeným záměrem vrátit umění statut, jež mu náleží, se nevyhnula rizikům, která s sebou přinesla expandující masová kultura a kýč. Jak píše Roger Scruton, umění pociťuje „strach z kýče“, který se projevuje tím, že „nelze použít styl, formu, slovní obrat nebo slovo, aniž by tím nevznikl kýč.“<sup>80</sup> Většina klasických postupů je zdiskreditována a umělec stojí před otázkou, jakým způsobem tvořit, aby nebyl označen za kýčáře. Dnes vidíme, jak se mnozí tvůrci uchylují k postmodernismu, všeobjímajícímu a přitom mnohdy nic neříkajícímu pojmu, který se Scruton nezdráhá ztotožnit s tzv. „preventivním kýčem.“ Výhodnější, než se kýči bránit a stanovit jasnou hranici mezi ním a uměním, je, jak se zdá, ho začít využívat: „nejhorším prohřeškem je vytvořit kýč nevědomě, a tak je

<sup>76</sup> Scruton R.: *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Praha: Academia, 2002, s. 115.

<sup>77</sup> Greenberg, C. *Avantgarda a kýč*. Labyrint revue, 2000, č. 7-8, s. 70.

<sup>78</sup> Eco, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, s. 72.

<sup>79</sup> MacDonald, D.: *Against the American Grain*. De Capo Press, 1983, s. 20.

<sup>80</sup> Scruton, R.: *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Praha: Academia, 2002, s. 124-125.

mnohem lepší vytvářet kýč cíleně, protože pak už to není vůbec kýč, ale důmyslná parodie.<sup>81</sup> Vyšše zmíněný přístup lze vysledovat např. u děl pop-artu či Jeffa Koonse. Tomáš Kulka sice upozorňuje, že nemůžeme ztotožňovat kýč a pop-art – přestože pop-art kýč využívá, vyžaduje následnou interpretaci a také operuje s humorem a ironií, jež má kýč zesměšnit,<sup>82</sup> přesto ani Kulka nepřipisuje pop-artu žádný zásadní umělecký přínos, a to právě z toho důvodu, že eklekticky kombinuje postupy populární kultury a tvoří tak „preventivní kýč.“ Scruton je ještě nemilosrdnější: vidí postmodernismus, jehož součástí je i pop-art, jako propracovaný systém „avantgardního establishmentu“, kde „umělec předstírá, že se bere vážně, kritikové předstírají, že jeho výtvar skutečně hodnotí, a modernistický establishment předstírá, že ho propaguje.“<sup>83</sup> A poté si jej kupující, přesvědčený o hodnotě díla, pořídí s vědomím, že si koupil umění. Žel, tento přístup může často redukovat hodnotu díla na jeho cenu a vyvolat zjednodušující rovnici, ve které platí, že čím je dílo dražší, tím je hodnotnější a skutečná estetická a umělecká hodnota je přehlížena, či řečeno s Bourdieuem, nedostatek kulturního kapitálu je dorovnáván a kupující stvrzuje svůj „vytříbený“ vkus, jež náleží k jeho společenskému postavení. „Odborníci“ tak mohou prohlásit i „preventivní kýč“ za hodnotné umělecké dílo a vyřčený soud je všeobecně přijat, což přináší zjištění, jak píše Scruton, že „nemůžeme moderní vysokou kulturu pochopit správně, pokud si neuvědomíme, že její značná – možná i větší – část je přetvářka.“<sup>84</sup>

V souvislosti se sblížením různých kulturních úrovní je ale třeba si také uvědomit, že vysoká kultura může být cenným způsobem distribuována do nižších kulturních pater.

V prvním případě jsou díla vysoké kultury beze změny a úpravy předávána skrze masové komunikační prostředky nižší úrovní, masové kultuře. Socioložka Kloskowská nazývá tento proces „mechanickou homogenizací.“<sup>85</sup> Příkladem mohou být tzv. paperbacky, ve kterých nemusí být vždy otištěny jen romány pro ženy a westernové příběhy, ale také díla takových autorů jako je Shakespeare nebo Dostojevskij. Jiné masové komunikační prostředky, rozhlas a televize, vysílají specializované bloky, které se zaměřují na díla vysoké kultury – v současné době se můžeme např. v České televizi

---

<sup>81</sup>Scruton, R.: *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Praha: Academia, 2002, s. 125.

<sup>82</sup> Kulka, T. *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000, s. 147.

<sup>83</sup> Scruton, R.: *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Praha: Academia, 2002, s. 127.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 128.

<sup>85</sup> Kloskowská, A.: *Masová kultura*. Praha: Svoboda, 1967, s. 227.

setkat s projektem nazvaným Velikáni filmu, jehož program tvoří filmy v rozpětí od Federica Felliniho až po Jean-Luca Godarda. Mechanická homogenizace může způsobit, že „alespoň část bohatství vyšší kultury každé společnosti se dnes stává potenciálně dostupná tak širokým vrstvám příjemců, jaké se od dob starověké athénské společnosti nepodílely na povznášejších kulturních zážitcích“, <sup>86</sup> a jak píše Eco, může se stát, že obyčejný člověk, který kdesi zaslechl hodnotnou symfonii, může (alespoň částečně) ocenit její kvality<sup>87</sup> a být skrze ni přiveden i k jiným dílům vysoké kultury. Problém ale může nastat v okamžiku, kdy si uvědomíme, že takto distribuovaná díla vyšší kultury nemusí být jako hodnotná rozpoznána – Truffautův film následuje po odvysílání reality-show a je přerušován reklamami na prací prášek, Solženicynova povídka se v časopisu ocitá mezi recepty a horoskopem. A tak příjemce nemusí být schopen rozpoznat mezi takto různorodými obsahy, je mu tedy „umožněn výběr, který ale neovlivňuje vkus.“<sup>88</sup>

Druhým způsobem distribuce vyšší kultury do jiné úrovně je tzv. homogenizace zjednodušující. Podle Kloskowské se jedná zejména o případy, kdy jsou díla, popřípadě jejich části, převedeny do zjednodušující formy a my bychom mohli tuto oblast rozšířit ještě o stylegmata, jejichž „vynalezení“ podle Eca náleží avantgardě, ale jsou využívána v jiných kontextech.

Převedení celého díla do jiné formy lze ilustrovat na příkladě Kafkovy Proměny, která je zpracována jako komiks nebo Bídníků v muzikálové podobě. Zjednodušení může být také řešeno využitím jen části díla – Kloskowská uvádí tzv. „digesty“ neboli přehledy, které „obsahují výběr, zkrácení a shrnutí aktuálních publikací, které jsou redukovány na takový obsah a formu, jež by byly snadněji osvojitelné pro široký okruh příjemců.“<sup>89</sup> A třetím způsobem je využití postupů tvorby, stylegmat, vytěžených z určitého díla či uměleckého směru, popřípadě využití vynalezených, ale ještě nepoužitých stylegmat, která jsou vřazena do odlišného kontextu, než byl původní.

V zásadě se můžeme setkat s dvěma výsledky zjednodušení: buď je dílo nebo určité stylegma využito špatným způsobem, nebo naopak vytvoří originální a vhodné zpracování, které má uměleckou a estetickou hodnotu.

---

<sup>86</sup> Kloskowská, A.: *Masová kultura*. Praha: Svoboda, 1967, s. 233.

<sup>87</sup> Eco, U.: *Skeptikové a těžitelé*. Praha: Argo, 2006, s. 97.

<sup>88</sup> Kloskowská, A.: *Masová kultura*. Praha: Svoboda, 1967, s. 235.

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 225.

V případě muzikálových Bídníků bychom zřejmě nepochybovali o mizivé kvalitě představení, a využití stylegmatu, reprezentované vnitřním monologem, ale vřazené do kontextu díla „červené knihovny“, bychom také nepovažovali za hodnotné. Ovšem i převedení díla do jiné formy nebo stylegma zasazené do jiného kontextu bychom mohli částečně ospravedlnit, pokud si uvědomíme, že se pohybujeme v oblasti masové kultury, či jak píše Arendtové, masové zábavy. Takováto zjednodušení můžeme považovat za nešťastná, ale pokud si uvědomujeme, že se jedná o zábavu, která nemá být a vlastně ani nechce být náhražkou umění či vyšších zážitků, není důvod pronášet odsuzující soudy. Nebezpečí hrozí, jak uvidíme v další kapitole, v tom případě, kdy je stylegma užito ve špatném kontextu a přitom se snaží vydávat za umění, pokouší se vyvolávat vyšší zážitky – to je ovšem problém *midcultu*, nikoli masové kultury.

Na druhé straně se zjednodušení může povést a nově vytvořená díla mohou mít i jistou míru hodnoty. Eco v této souvislosti mluví spíše o dobře odvedené řemeslné práci, kdy je stylegma vřazeno do originálního kontextu a zmiňuje například renesanční stavitele, kteří se inspirovali u řeckořímské architektury a využili její prvky. Stejně tak může čtenáře komiksové Kafkovy Proměny její přečtení nasměrovat ke Kafkovi samotnému.

## 5.2. Střední kultura

Střední kultura, Dwightem Macdonaldem nazvaná jako *midcult*, je zvláštním jevem vznikajícím a rozšiřujícím se na přelomu 20. století, a zdá se, že jeho role se v dnešní kulturní situaci zvyrazňuje stále více, ačkoliv jeho projevy často nejsou rozpoznány.

Podle Dwighta MacDonalda, který byl jedním z prvních teoretiků zabývajících se touto problematikou, je *midcult* velmi umnou kombinací určitých rysů kultury masové a vysoké – pracuje s ověřenými postupy, jež užívá masová kultura (neboli tzv. *masscult*<sup>90</sup>), např. s absolutní orientací na recipienta, kdy dílo je vytvářeno s účelem zalíbit se co možná nejširšímu publiku, či s důrazem na popularitu, jež je mnohdy jediným měřítkem úspěšnosti – jak ale píše MacDonald, všechny tyto znaky *masscultu*

---

<sup>90</sup> MacDonald nahrazuje pojem masové kultury pojmem *masscult*, a to zejména z toho důvodu, že se podle něj vůbec o kulturu nejedná.

jsou souběžně zakrývány „fikovým listem kultury.“<sup>91</sup> A tak *midcult* předstírá respekt ke standardům vysoké kultury a snaží se jako vysoká kultura tvářit, zatímco ji svým počínáním ve skutečnosti jen vulgarizuje. Toto konstatování nám pomůže lépe porozumět problematice, které jsme se částečně věnovali v předchozí kapitole: zjednodušující homogenizaci a přenášení stylegmat. Tam, kde jsou stylegmata různých avantgard zjednodušena masovou kulturou, může dojít často k hrozivým výsledkům: pokud ale budeme souhlasit s Arendtovou, která nahrazuje pojem masová kultura pojmem masová zábava, kdy se očitáme ve spotřebitelském „módu“ a vyžadujeme kulturních předmětů pouze pro ukrácení volného času, pak můžeme tuto situaci označit za nešťastnou, ale nikoliv hodnou zdrcující kritiky. Důležité je, že masová zábava slouží zejména k zábavě a nijak se tím netají, nesnaží se vydávat za něco jiného. „*Masscult* sice čerpá ze standardů různých avantgard (...) vůbec si však neklade problém odkazu k vyšší kultuře a neklade jej ani mase konzumentů.“<sup>92</sup>

A právě ona nepřiznaná lež *midcultu* je jádrem problému, odlišující jej od masové kultury. Tam, kde masová kultura využívá způsobů tvorby umění, ale nenárokuje si jeho status, *midcult* zneužívá způsobů tvorby avantgard, které však plní jen funkci pozlátka. Díla střední kultury se tváří jako umění, přestože jím nejsou. Jsou jen pouhým kýčem. „Produkt *midcultu* se bude snažit zkonstruovat nové sdělení (většinou tak, aby usilovalo o vyvolání efektu), do něhož bude dotyčné stylegma zařazeno, aby nový kontext zušlechtilo.“<sup>93</sup> Kamenem úrazu je, že stylegma převzaté z jiného kontextu je prezentováno jako objev učiněný autorem střední kultury, a druhým problémem je, že kontext, do kterého autor stylegma vřadil, ho nedokáže unést. Je tak bezostyšně korumpována vysoká kultura, je na ní parazitováno za účelem lži, která žel často není odhalena.

MacDonald podotýká, že ve službě *midcultu* často pracují tvůrci, kteří selhali v pokusu být umělci avantgardními. Využili příležitosti a znalostí, které nasbírali k tomu, aby avantgardní postupy použili k tvorbě produktů, jež jsou banální a triviální, či řečeno jinak, aby dosáhli prestiže, která jim svým výkonem nepřísluší.<sup>94</sup> Eco trefně glosuje povídku Raye Bradburyho, která vyšla v *Playboyi*: manželé se vydávají do Francie, aby poznali místo, kde žije jejich idol Picasso. Při jedné procházce po pláži

---

<sup>91</sup> MacDonald, D.: *Against the American Grain*. De Capo Press, 1983, s. 37.

<sup>92</sup> Eco, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, s. 76.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 99.

<sup>94</sup> MacDonald, D.: *Against the American Grain*. De Capo Press, 1983, s. 51.

opravdu malíře potkají a sledují, jak kreslí do písku - a jeho činnost je náležitě barvitě popsána. Jak ale píše Eco, Bradbury se vydal cestou, která nemůže neuspět. Využil Picassa jako vábničky pro umění „znalé“, přičemž předložil jen všeobecně známá klišé, jež o něm kolují. A pro zdání umění použil literární stylegmata používaná Wildem nebo Joycem. Nashromážděním a kombinací dostatečného počtu stimulů, jejichž jediným cílem je vyvolat příslušný efekt, se čtenáři může zdát, že se setkal s uměním a to nejen z důvodu, že Bradbury je často považován „avantgardním establishmentem“ za kvalitního tvůrce, ale i z důvodů, jak píše Eco, že „umí tak krásně psát“<sup>95</sup> a že se čtenář setkal s krásou elegantně předloženou.

Kýčem neboli *midcultem* jsou tedy artefakty, které se vědomě lživě pasují do role umění. Samozřejmě se můžeme setkat i s kýčem nezáměrným: když Eco uvádí nepřiměřeně dlouhou anténu u tranzistorového rádia, a tvrdí, že jde o kýč z důvodu prestiže, kterou má délka antény vyvolávat, těžko se ubráníme pocitu, že jde spíše o nevkusné zpracování produktu, které ale v důsledku není nebezpečné. *Midcult* hrozí zejména tím, jak blízko se samotnému umění přibližuje a jak s ním splývá. Není vůbec snadné, a to ani pro umělecké kritiky, rozpoznat tenkou linii, která obě strany dělí. MacDonald tvrdí, že „hodnoty“, kterými se střední kultura vyznačuje, nejsou hodnotami přechodnými a není to cena, kterou platíme za pokrok (jako v případě akademismu 19. století), ale žel, hodnoty *midcultu* se stávají definitivním standardem.

Přestože se často mluví o spojitosti *midcultu* s určitou sociální vrstvou, nejčastěji střední třídou, bylo by rozumné se zamyslet, zda je tento soud oprávněný. Je pravda, že se často připodobňuje střední kultura a střední třída: je vklíněna mezi třídu vládnoucí a společnost masovou, vycházejíce přitom spíše ze spodních vrstev a snažící se přiblížit vyšším pozicím. Arendtová mluví o lidech, blízkým *midcultu*, jako o „šosácích“. Uvádí příklad, kdy se během války schovaní trpící lidé vyjadřovali o bramborách velmi poetickým způsobem, jako o „onom kořeni“, což vzhledem k jejich situaci zní velmi zvláště, až kýčovitě. Chování těchto „maloměšťáků“ či „šosáků“ jistě není nepochopitelné: snažili se odlišit od nejnižších společenských vrstev, dát najevo, kým by chtěli být - a jedním ze způsobů, kterými to lze učinit, je stát se „kulturním“ člověkem, dosáhnout určité míry kulturního kapitálu.

---

<sup>95</sup> Eco, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, s. 113.

Jak jsme se již ovšem zmínili v předchozí kapitole, ztotožňovat určitou sociální vrstvu s vrstvou kulturní je značně problematické – samozřejmě, že se každý jedinec pohybuje ve specifickém sociálním poli, které je determinováno výchovou, prostředím a vzděláním. Ztotožnit ovšem celou kulturu s určitou společností by nebylo vhodné už jen z hlediska individuality každého jedince a možností jeho rozvoje. Je sice zřejmé, že vládnoucí společnost stanovuje pravidla kultury, určuje, co je v určité době kulturní a hodné následování, tím ovšem nestanovuje univerzálně platná a neměnná pravidla. Žel, mnozí původem příslušníci tříd nižších k vyšší společnosti nekriticky vzhlížejí a snaží se jí co nejvíce přiblížit – a jak jsme viděli, může se stát, že pohnutky nejsou vedeny za účelem vyšších zážitků a porozumění umění, ale mohou být řízeny stránkou praktickou, neboli, k čemu mi bude užitečné věnovat se kultuře a umění. A jak píše Bourdieu, v tomto okamžiku se na scéně často objevují tzv. „marketers“, marketingový odborníci, kteří nabízejí jen zjednodušené verze děl kultury vysoké a podsouvají je společnosti střední s pocitem, že je obohacují.<sup>96</sup> Toto tvrzení se již velmi blíží našim úvahám o *midcultu*, který je myšlen jako kýč elitářský, a jak jsme upozornili, právě proto nebezpečný. *Midcult* parazituje na umění a objevech avantgardy, avšak využívá jich jen pro své obohacení – stejně jako tzv. „marketers“, kteří se tváří jako lidé umění milující, přitom využívající jen jeho jednu část, společenskou funkci, a tu nabízejí.

Pochopitelně se poté setkáváme s postojem, který se projevuje chladnou kalkulací jak ze strany „prodávajícího“, tak „nakupujícího“, kdy díla *midcultu* plní funkci „uměleckého“ zboží, se kterým se výnosně obchoduje. Dostatek ekonomického kapitálu často generuje poptávku po dílech, která by vyrovnala deficit kulturního kapitálu kupce, a to nikoliv motivovanou touhou dotyčného po „vyšších zážitcích“, ale sobeckou snahou o nejlepší sebezprezentaci. Dochází tak k odlišení mezi „elitami“ disponujícími ekonomickým kapitálem a „elitami“ s kapitálem kulturním, kde v prvním případě pozorujeme orientaci zejména na společenskou funkci, kterou dílo plní (a proto takový úspěch *midcultu*), v případě druhém se jedná spíše o důraz na díla samotná, plnící funkci estetickou. Žel, jak víme, ve většině případů vyhrává sázka na kapitál ekonomický, který ztotožňuje hodnotu díla s jeho cenou, a je tak velice názorným, ale samozřejmě nepřesným měřítkem kvality.

---

<sup>96</sup> Srovnej: Bourdieu, P.: *Distinction: A Social Critique of a Judgement of Taste*. Harvard University Press, 1984.



Největším problémem, zdá se, je přílišné splývání *midcultu*, kýče, s vysokou kulturou. *Midcult* jako kýč elitářský je zhusta tvořený snoby pro snoby, nalhávajíc svým recipientům hodnotu, kterou nemá. Bohužel, MacDonalдово tvrzení, že se *midcult* stane standardem kultury, se stále více naplňuje, protože role umění se v dnešním světě často redukuje jen na prostředek k dosažení jiného cíle, než je umění samo.

### 5.3. Masová kultura

Poslední část bakalářské práce se věnuje masové kultuře – budeme se snažit zejména zjistit, co masová kultura je, čím se vyznačuje a proč je důležité o ní přemýšlet ve vztahu ke kýči. Několikrát jsme již v předchozím textu k masové kultuře odkazovali, přesto jistě nebude na škodu si více vyjasnit, co se za pojmem masové kultury skrývá.

Hannah Arendtová vidí jako jeden z důvodů, který vedl ke vzniku masové kultury to, že se začaly začleňovat masy do společnosti, jinak řečeno, společenské vrstvy, do té doby přehlížené, získaly vliv při rozhodování, a nebylo již déle vše svěřeno jen do rukou „lepší společnosti.“ Masová společnost se „lepší společnosti“ chtěla přiblížit a jednou z možností, jak to učinit, bylo skrze kulturu - stejně jako „lepší společnost“ měla svou kulturu, nově začleněná masová společnost chtěla svou kulturu také.

Touha po své vlastní kultuře, či snad lépe řečeno, možnost mít svůj podíl na kulturních věcech, a tím se přiblížit „lepší společnosti“, byla samozřejmě nesena různými podmínkami, nezbytnými pro konstituci masové kultury. První z nich je ta, že k rozšíření docházelo zejména ve společnostech, které byly průmyslově i urbanisticky vyspělé, protože „rozvoj masové kultury předpokládá jiný typ společnosti než je ten, který převládá v ekonomicky slabě rozvinutých zemích, roztržštěných do mnoha lokálních rodových společenství a pohroužených v analfabetismu.“<sup>97</sup> Tím se dostáváme k dalším podmínkám: průmyslová revoluce zapříčinila výraznou migraci obyvatelstva, a to zejména do měst a vytvářela tak početné aglomerace, v důsledku čehož mnoho lidí z těch nejnižších vrstev bylo vytrženo z prostředí, kde byli způsobem života, zvyky i příbuzenskými vztahy pevně začleněni. Můžeme v této souvislosti mluvit o vzniku tzv. „nepřímého publika“<sup>98</sup>, širokého pole recipientů, které není určeno osobními vztahy

---

<sup>97</sup> Kloskowská, A.: *Masová kultura*. Praha: Svoboda, 1967, s. 72.

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 70.

jednotlivých členů, původem nebo tradicemi – naopak, je spojováno jen obsahy, jež mu jsou poskytovány skrze prostředky masové komunikace.

Dalším důležitým faktorem bylo vzdělání, které začalo být ve velké míře poskytováno v průběhu 18. století a umožnilo mnoha lidem alespoň základní porozumění psanému textu a mluvenému slovu, a stalo se tak velmi důležitou podmínkou při recepci obsahů, jež masová kultura poskytovala. Technický vývoj, jež tak proměňoval společnosti, měl i další důsledek: z důvodu mechanizované výroby se den rozdělil na tři základní časové úseky: práce, spánek a volný čas, tedy čas, který si žádal vyplnění.

Již od počátku 18. století můžeme, zejména ve Velké Británii, stopovat rozmach masové kultury, který zprvu probíhal zejména skrze literaturu a denní tisk. MacDonald píše, že během jednoho století (1700-1800) se čtyřnásobně zvýšila produkce tištěných knih, samozřejmě hlavně z toho důvodu, že řady čtenářů se rozšířily o řemeslníky, dělníky, farmáře a jiné skupiny obyvatelstva, nemající do té doby přístup k podobným obsahům.<sup>99</sup> Strmý nárůst počtu publika, časem podpořený zejména rozšířením rozhlasu a televize, způsobil, že se masová kultura mohla rozšířit prakticky po celém světě. Jistě není překvapivé, že i mnozí velmi chudí lidé, bydlící v polorozpadlých domech, vlastní televizi a těší se ze stejné podívané, jako diváci na opačné polokouli. Technický rozvoj vedl k tomu, že vlastnictví prostředků, skrze které je možné přijímat obsahy masové kultury, je samozřejmostí – v podstatě není problém se na jakémkoliv místě planety dostat k obsahům masové kultury.

Otázka tedy zní, jak je možné, že se masová kultura během relativně krátké doby tak enormním způsobem rozšířila, co tento rozmach způsobilo. Kloskowská nazývá jednu z příčin „principem společného jmenovatele,“<sup>100</sup> který má nalézt průsečík mezi jinak odlišnými skupinami obyvatelstva, jejich zájmy a osobními preferencemi. Jak píše Eco, rozmanitost vkusu recipientů se snaží masmédiá nasměrovat k „průměrnému vkusu a vyhýbat se originálním řešením.“<sup>101</sup> Masová kultura se tak snaží tvořit díla, která jsou schopná proniknout a uspět takřka kdekoliv, nezávisle na tradicích, zvycích či jazyku, jenž je v určité kultuře zabydlen. Trefně tuto schopnost masové kultury glosoval A. Malraux po zhlédnutí zfilmované *Anny Kareniny*: „Švédská herečka pod vedením

<sup>99</sup> MacDonald, D.: *Against the American Grain*. De Capo Press, 1983, s. 17.

<sup>100</sup> Kloskowská, A.: *Masová kultura*. Praha: Svoboda, 1967, s. 192.

<sup>101</sup> Eco, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, s. 36.

amerického režiséra ve službách Rusa Tolstého dojímá Západ, Indii i Japonsko.“<sup>102</sup>

Velmi vhodným prostředkem, kterým je možné protnout rozmanitost příjemců, se ukázala být zábava. Jak jsme se již zmiňovali, Arendtová v této souvislosti hovoří raději o masové zábavě, nikoliv kultuře, „protože společnost své možnosti používá už jen ke spotřebě a zábavě.“<sup>103</sup> Zábava, prostředkovaná rozhlasem, tiskem nebo televizí se stala oblastí zájmu všech věkových skupin i kultur – příkladem necht' nám je televizní soutěž, jenž hledá tzv. Superstar, která dokázala překlenout kulturní rozdílnosti a vysílala se v několika desítkách zemí světa, od Indie až po Austrálii. Důležitým rysem zábavy, který se začal prosazovat zejména v průběhu minulého století, je pasivita, či jak píše MacDonald, masová společnost je netvůrčí.<sup>104</sup> Televizní soutěže, rozhlasové kvízy či sportovní přenosy nevyžadují od diváka takřka žádnou aktivitu, neboť je „těžší zorganizovat rodinné kvarteto než poslouchat komorní hudbu z přijímače a jsou potřeba určité fyzické předpoklady pro pěstování sportovních her; ty však divák nepotřebuje.“<sup>105</sup>

Masová kultura ve formě zábavy se tedy obrací k divákům a snaží se vyjít vstříc co nejuniverzálnějším zájmům recipientů: není překvapivé, že mezi nejúspěšnější patří „motivy humoristické, dramatické, sexuální a erotické, sentimentální a osobní,“<sup>106</sup> což nám může připomenout Kulkovo vymezení témat kýče, které „využívají univerzálních motivů, jako je dítě, rodina, příroda a láska.“<sup>107</sup> Jak jsme se již zmiňovali i v souvislosti s kýčem, i umělecká díla využívají témat, která jsme výše zmínili – rozdílnost spočívá v tom, že o dílech masové kultury nelze mluvit jako o uměleckých dílech, ale jako o produktech, vytvořených řemeslnou prací. Nijak se tedy masová kultura, Adornem pojímaná jako kultura tvořená kulturním průmyslem, neliší od jiné průmyslové výroby: jsou vytvořeny určité „recepty“, podle kterých se řídí výroba, a to nezávisle na tom, kdo zrovna na určitém produktu pracuje. A samozřejmě je masová kultura i jako výdělečné podnikání vedena: „problém masové kultury je totiž v tom, že je manipulována „ekonomickými skupinami“ hnanými touhou po zisku.“<sup>108</sup> Mnohdy se „ekonomické skupiny“ brání obviněním z nízké úrovně poskytovaných obsahů tím, že je lidé chtějí a oni jim jen vycházejí vstříc. Ovšem jak upozorňuje MacDonald, stav je trochu odlišný –

<sup>102</sup> Kloskowská, A.: *Masová kultura*. Praha: Svoboda, 1967, s. 194.

<sup>103</sup> Arendtová, H.: *Krise kultury*. Praha: Mladá fronta, 1994, s. 134.

<sup>104</sup> MacDonald, D.: *Against the American Grain*. De Capo Press, 1983, s. 9.

<sup>105</sup> Kloskowská, A.: *Masová kultura*. Praha: Svoboda, 1967, s. 195.

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 197.

<sup>107</sup> Kulka, T. *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000, s. 44.

<sup>108</sup> Eco, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2000, s. 45.

nelze říci, že lidé dostanou to, co chtějí, ale naopak, lidé něco dostanou, a proto to chtějí, či jinak řečeno, je rozdíl mezi tím „mám rád, co jsem dostal“ a „dostal jsem, co mám rád.“<sup>109</sup>

Jak ovšem z výše uvedeného vyplývá, hlavním zájmem řídicích pracovníků masové kultury je tvořit zisk a ovlivňovat (často i z politických důvodů) zájmy příjemců – je proto nutné využít nejnižšího společného jmenovatele, průsečík, který protne nejrozmanitější zájmy diváků. Tento předpoklad je často používán právě ke kritice masové kultury i masové společnosti – jako davu, který je manipulován, a který se spokojí často s velmi nekvalitními produkty kulturního průmyslu a nevádí jí nízká hodnota děl, které konzumují.

Vidět ovšem masovou kulturu pouze takto kritickým způsobem by bylo krátkozraké – odsoudit masovou kulturu jako celek a přehlížet některé její přínosy by bylo podobné, jako „zbožšťovat“ vysokou kulturu a nepovšimnout si přehmatů, kterých se dopouští.<sup>110</sup>

Je nutné si ale uvědomit, že kritika masové kultury je víceméně kritikou samotné společnosti, jež ji přijímá. Odsoudit ale takto masy by znamenalo, že nebereme v úvahu jejich právo na setkávání s kulturou, protože „masová kultura nezabrala místo žádné fantomatické kultuře vyšší, jenom se rozšířila v masách, které dříve přístup ke kulturním statkům vůbec neměly.“<sup>111</sup> A pokud jim bylo přiznáno právo podílet se na chodu společnosti, je zřejmé, že na stejné právo měly nárok i v oblasti kultury.

Někdo by ovšem mohl zcela oprávněně připomenout, že v současné kulturní situaci již nelze ztotožňovat masovou kulturu jen s nejnižšími společenskými vrstvami, jak tomu bylo na přelomu 17. a 18. století v době jejího vzniku. „Univerzitní profesori se baví četbou kreslených seriálů“ a „podřízené třídy si s pomocí lidových vydání klasiků získávají přístup k „vyšším“ kulturním hodnotám.“<sup>112</sup> Mnoho lidí se tedy na jedné straně věnuje umění a vysoké kultuře, na straně druhé poslouchá radiostanice hrající pop-music a sleduje televizní estrády. Funkce zábavy, kterou, jak jsme se zmínili, plní masová kultura zřejmě nejlépe, je funkcí často velmi užitečnou: svůj čas můžeme vědomě trávit s obsahy, které vyplní naše (např. emocionální) potřeby místo

<sup>109</sup> MacDonald, D.: *Against the American Grain*. De Capo Press, 1983, s. 10-11.

<sup>110</sup> Na které jsme upozorňovali v kapitole Vysoká kultura a avantgarda.

<sup>111</sup> Eco U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, s. 39.

<sup>112</sup> Tamtéž, s. 48-49.

toho, abychom se chovali jako snobové, kteří opovrhují vším „davovým“. Je sice pravdou, že mnohé druhy zábavy jsou pokleslé, ale jak připomíná Eco, to není specifikem dnešní doby a jejího úpadku, s mnohými takovými případy se setkáváme, „co je svět světem.“<sup>113</sup>

Dalším důležitým, masovou kulturu ospravedlňujícím momentem je, že masová kultura může produkovat díla, jež postupem času plyně vplují do světa umění. Nejčastěji uváděnými příklady jsou komiksy či jazzová hudba, která je naopak často považována spíše za potomka vážné hudby, o kterém by nikdo neřekl, že byl zplozen v „bordelech New Orleansu.“<sup>114</sup> To nás vede ke zjištění, že je sice jednoduché, ale nesprávné určovat hodnotu díla jen na základě toho, z jaké kulturní vrstvy vzešlo. Takto omezeným pohledem bychom viděli vysokou kulturu jako místo zrodu jen hodnotných děl, umění; střední kulturu jako oblast kýče a kulturu masovou jako semeniště bezcenných a pokleslých produktů. My ovšem vidíme, a to i z výše uvedených příkladů, že prostupnost jednotlivých vrstev je značná.<sup>115</sup>

Často můžeme slyšet výtku, že masová kultura je zahlcená kýčem – a jistě nebudeme popírat, že tomu tak v mnohých případech opravdu je. Zásadní ovšem je, že tato kritika často přichází z okruhu lidí, snad lépe řečeno snobů, jejichž kulturní život je naplňován produkty *midcultu*. Dá se říci, že v tomto případě „zloděj volá: chyt'te zloděje“, jen s tím rozdílem, že masová kultura své „vykrádání“ vyšší kultury přiznává. Snobové, přijímající díla *midcultu* s nekritickou vážností, opovrhují kulturou, která neskryvá svůj účel: být univerzální zábavou, přístupnou všem bez rozdílu. Snobové dávají na odiv svou rozlišovací schopnost rozpoznat kýč a umění a neuvědomují si, že přijímají kýč stejně jako mnozí konzumenti masové kultury – a přestože je jejich elitářský kýč navlečen do jiného kabátu, zůstává stále jen a pouze kýčem.

---

<sup>113</sup> Eco U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006 s. 41.

<sup>114</sup> Tamtéž, s. 50.

<sup>115</sup> Celistvější pohled na problematiku prostupnosti jednotlivých vrstev bude nabídnut v Závěru.

## 6. Závěr

Ve svém slavném eseji *Avantgarda a kýč*, vydaném v roce 1939, Clement Greenberg předpovídá kýči zářné vyhlídky: má se stát univerzální kulturou. O několik let později jiný Američan, Dwight MacDonald, tvrdí o *midcultu*, kulturní vrstvě produkující kýč, že se stává standardem, který lze oprávněně kritizovat, ale nikoliv sesadit. A v době poměrně nedávné Přemysl Rut konstatoval, že žijeme v kýči. Všechny zmíněné předpovědi nás vedou k položení jednoduché otázky: šlo o falešná proroctví?

Na předcházejících stranách jsme se snažili odhalit pravou tvář kýče. Viděli jsme, že proměna společnosti a „vysvobození“ nejnižších společenských vrstev z područí vysoké, „lepší“ společnosti, nebývalý technický rozvoj a dostupnost vzdělání, vedla k jedné z největších historických proměn kulturního světa. Masová společnost, „dav“, uvědomující si svou nově nabytější roli, požaduje kulturu, do té doby jim nepřístupnou a vznáší právo se na ní podílet. Masová společnost dostává svou kulturu, která, bohužel, byla již nedlouho po svém vzniku kontaminována kýčem.

V opozici vůči masové kultuře, alespoň podle mínění mnoha aristokratických kritiků, stojí kultura vysoká, oblast zájmu „lepší“ společnosti, aristokracie a šlechty. Umění mělo být nedobytnou tvrzí odolávající náporům bezcenných produktů zábavy, má být světlem značícím správnou cestu. Avantgarda, podle Greenberga, je odpovědí na masovou kulturu a kýč: ukazuje směr, kterým se vydat. Proč však tolik pohrdání a kritiky masové kultury a kýče?

Kýč je totiž lež, podvod a přetvářka. Podmaňuje si své diváky sázkou na emoce, na kterých staví svůj úspěch. Jak říká Kulka, je hlavně důležité, co je v kýči zobrazeno, nikoliv jak. Huňatí medvídci dojmají svou něžností a roztomilým pohledem: kdo by se o ně nechtěl starat a kdo při pohledu na tak bezbranná stvoření nepocítí mateřskou lásku a starost o jejich životy? A že je to jen obrázek na stěně? Nevadí, skrze dílo vidím samotné zobrazené, jež mě dojmává. Kýč v podobě sádrových trpaslíků a vánočních pohlednic ale není tím největším nebezpečím, kterého je třeba se obávat. Hrozivějším úskalím je kýč snažící se nahrazovat umění a zážitky z něj plynoucí, je to kýč v rovině střední kultury, *midcultu*, bezostyšně na umění parazitující. Eco odhaluje způsoby, kterými tento „elitní“ kýč pracuje: přebírá stylegmata, způsoby tvorby uměleckých děl a uměleckých směrů a vřazuje je do svého kontextu, který ale není schopen stylegma

unést. Vznikají tak díla na odiv, podmaňující si své diváky (respektive kupce), přesvědčující je o své hodnotě, kterou nemají. Malba Hradčan, v jejímž středu se skví fotograficky přesné zobrazení Pražského hradu, které je obklopeno impresionistickým závojem barev, není prodávána jen jako vzpomínka pro turisty: malíř dává najevo své schopnosti, svou uměleckost. Obelhaný kupující neváhá utratit za dílo mnoho peněz, vysoká cena je posledním důkazem potvrzujícím uměleckou hodnotu díla: brak by přece tolik stát nemohl.

Hloupá televizní estráda a pop dunící z rádií tak není největším rizikem pro kulturu. Ve změti bezcenných děl masové kultury lze najít i skryté poklady: cožpak nejsou komiksy a jazz tím, co se dnes nezdráháme prohlásit za umění? Masová kultura přes svou standardizaci vkusu a uniformitu alespoň netvrdí, že je a chce být uměním. Plní svou funkci zábavy, někdy nevkusné a hloupé, jindy osvobozující. Který muž se zalíbením nesleduje agenta 007, který s pomocí nejvyspělejších technologických zařízení a s kráskou po svém boku zachraňuje svět před jaderným holocaustem? Mnozí snobové, „šosáci“, by možná odpověděli, že nechtějí být s těmito a podobnými produkty nic společného - mají své „umění“.

Snobové ovšem nevědí nebo si nechtějí si připustit, že „umění“, kterým se tak často chlubí, je jen kýčem v honosnější kabátě. *Midcult* neprodukuje díla, která naše vnímání „ozvlášťují“, vytrhávají nás ze zaběhlých kolejí všedního života, *midcult* produkuje díla, jež slouží jako symbol vlastní výjimečnosti a společenského postavení, vzdělání a kultivace. Snobové opovrhují masovou zábavou prostě proto, že masovou zábavou je. Nevšímají si, že i v této nejnižší vrstvě kultury mohou vznikat díla originální a inspirativní, neuvědomují si, že kratičký úryvek symfonie zprostředkovaný masmédií může přivést jakéhokoliv příjemce k samotnému umění.

Střední kultura, vklíněna mezi opovrhovanou zábavu mas a vysokou kulturu, skrývá svou bezcennost a kýčovitost závojem kultury. Mnohdy je pak obtížné rozpoznat, co je kýč a co je umění. Bezvýhodnost situace, kdy kýč „šlape“ na paty umění a ihned, jak je to jen možné, zneužívá jeho objevů a postupů ke vlastní sebe prezentaci, vede i k obrácenému postupu: zesměšnění kýče Warholovou sérií Marilyn Monroe, se stalo standardem pro mnohé umělce. Když nevíš jak tvořit, ironizuj kýč.

Došli jsme také k závěru, že míra vkusu není nutně určena tím, v jaké sociální vrstvě se pohybujeme. Tvrdit, že „lepší“ společnost má své umění, střední svůj *midcult* a „dav“ masovou kulturu, by bylo mylné. Vkus není zakotven společenským postavením: je sice pravděpodobné, že jedinec, od mládí se pohybující v prostředí oceňující umění a vzdělán ve schopnosti v umění se orientovat, bude mít svou míru vkusu možná „vyšší“, je to ovšem jen jedna z podmínek. Takovéto stanovisko by nebralo vůbec v potaz schopnost každého člověka svůj vkus kultivovat a nijak zásadně bychom se tímto postojem nelišili od nenávidných zaslepenců, rozlišujících míru „lidství“ podle barvy pleti, náboženství, způsobu života. Upřímný zájem o umění může být nakonec mnohem přínosnější než dlouholeté kunsthistorické bádání a poctivější než obklopování se uměleckými díly jen proto, aby si toho každý všiml.

Schopnost kriticky rozlišovat a hledat hodnotu mezi tisíci obsahy, které k nám denně promlouvají, může být velice únavné a obtížné. „Univerzální kultura kýče“, není, zdá se, označení příliš vzdálené dnešní situaci – kýč prostupuje jednotlivé vrstvy kultury a spojuje umění a nejvulgárnější díla masového průmyslu do jednoho velkého, všeobjímajícího, a přitom chaotického celku. Nekritické přijímání líbivého a nekomplikovaného je hrozbou umění, které se invazi kýče často jen velmi slabě brání. Sázka na emoce a sentimentalitu vychází – jen my sami jsme však těmi, kteří si musí nastálou situaci uvědomit a změnit. Žádná vyšší instance za nás problém kýče nevyřeší. Snaha o reflexi současného stavu je jistě chvályhodná, ale kritika bez „návodu“ k řešení je jen prvním krokem k nápravě.



## 7. Seznam použité literatury

- Rut P.: „Žijeme v kýči?“, Souvislosti: revue pro křesťanství a kulturu, 2/1994. ISSN: 0862-6928
- Šklovskij, V.: *Teorie prózy*. Praha: Akropolis, 2003. ISBN: 80-7304-026-3
- Eco U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006. ISBN: 80-7203-706-4
- Giesz, L.: *Phaeonomenologie des Kitches*. Heidelberg, 1960. ISBN: 35-9612-034-9
- Greenberg, C.: *Avantgarda a kýč*. Labyrint revue, 2000, č. 7-8. ISBN: 977-1-10-68827-2
- Arendtová H.: *Krize kultury*. Praha: Mladá Fronta, 1994. ISBN:80-2040-424-4
- Broch H.: *Několik poznámek k problému kýče*. Labyrint revue, č. 7-8. ISBN: 977-1-10-68827-2
- Scruton R.: *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Praha: Academia, 2002. ISBN: 80-85947-91-9
- Kulka T.: *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000. ISBN: 80-7215-128-2
- Elkins, J. *Proč lidé pláčou před obrazy*. Praha: Academia, 2007. ISBN: 978-80-200-1509-9
- Jakobson, R.: *Poetická funkce*. Jinočany, 1995. ISBN: 80-85787-83-0
- MacDonald D.: *Against the American Grain*. Da Capo Press, 1983. ISBN: 978-1-59-01744-70
- Bourdieu, P.: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press, 1984. ISBN: 067-42-127-70
- Eliot, T. S.: *O básnictví a básnících*. Praha: Odeon, 1991. ISBN:80-207-028-65
- Kloskowská, A.: *Masová kultura*, Praha: Svoboda, 1967. ISBN: nevedeno

