

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

VZTAH AVANTGARDY, MASOVÉHO UMĚNÍ A KÝČE

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

Autor práce: Alena Štěřbová

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3.

2014

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala 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 vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 9. května 2014

.....
Alena Štěrbová

Děkuji Mgr. Denisu Ciporanovi Ph.D. za odborné vedení mé práce, dále pak mé rodině a všem, kteří mě při jejím psaní podporovali. Mé díky patří především mé milované sestře, jejíž morální podpora a tvůrčí inspirace mě provází celým životem.

ANOTACE

Ve své bakalářské práci se budu zabývat tématem vztahu vysokého a masového umění v kontextu problematiky kýče. Primárními zdroji mi budou práce Skeptikové a těšitelé od Umberta Eca, esej Avantgarda a kýč od Clementa Greenberga a Estetika na přelomu milénia od Pavla Zahrádky. Hlavním předmětem práce bude zkoumání vlivu vysokého umění na kýč a masové umění a dále strukturální analýza kýče na pozadí teorie o sociokulturních vrstvách.

ANNOTATION

In my thesis, I will deal with the subject of the relation of high and mass art in the context of the issue of kitsch. The primary sources of my work will be *Apocalypse Postponed* by Umberto Eco, an essay *Avant-Garde and Kitsch* by Clement Greenberg and *Estetika na přelomu milénia* by Pavel Zahrádka. The main subject of the work will be examining the impact of avant-garde to kitsch and mass art and make a structural analysis of the kitsch on the background of the theory about social and cultural layers.

OBSAH

1. ÚVOD	7
2. FENOMÉN KÝČE	8
2. 1. ZROD KÝČE NA POZADÍ TEORIÍ CLEMENTA GREENBERGA A HERMANNA BROCHA	8
2.1.1. POJETÍ VZTAHU AVANTGARDY A KÝČE CLEMENTA GREENBERGA	8
2.1.2. UMĚNÍ ROMANTISMU A HISTORIE KÝČE HERMANNA BROCHA	10
2. 2. DEFINICE KÝČE	13
2.2.1. POJETÍ KÝČE TOMÁŠE KULKY	15
2.2.2. POJETÍ KÝČE UMBERTA ECA.....	19
2.2.2.1. SOCIOLOGICKÁ ANALÝZA.....	20
2.2.2.2. STRUKTURÁLNÍ ANALÝZA	22
2. 3. ABSTRAKTNÍ KÝČ	24
2. 4. VLIV KÝČE A MASOVÉ KULTURY NA VYSOKÉ UMĚNÍ	26
3. MASOVÉ, POPULÁRNÍ A VYSOKÉ UMĚNÍ	27
3. 1. PŮVOD MASOVÉ KULTURY	27
3. 2. MASOVÁ KULTURA A MASOVÉ UMĚNÍ.....	29
3. 3. ROZDÍL MEZI POPULÁRNÍM A MASOVÝM UMĚNÍM A JEJICH VZTAH K AVANTGARDĚ.....	32
3.3.1. PAVEL ZAHRÁDKA.....	32
3.3.2. DAVID NOVITZ.....	35
3.3.3. NOËL CARROLL.....	37
4. ZÁVĚR	41
SEZNAM LITERATURY	44

1. ÚVOD

V současné době je velmi diskutovaným tématem rozdíl mezi vysokým a masovým uměním. Právě hranice mezi nimi se v posledních letech znejasňuje. Do celkové mozaiky umění zapadá i fenomén kýče, jehož jednotlivé interpretace se od sebe navzájem velmi často liší. Cílem mé práce je poukázat na vztah vysokého umění, masového umění a kýče, jak se navzájem ovlivňují a co z těchto vztahů plyne.

V první části své práce se budu zabývat fenoménem kýče a pokusím se poukázat na jeho vlastnosti a charakteristiky, které se v pojetí teoretiků velmi často různí. Kýč je součástí celého systému umění, ač je mnohdy považován za jeho antisystém. Ovšem právě i tento „antisystém“ má nesporný vliv na vysoké umění. Reciprocita vztahu je důležitým předpokladem pro to, že ani kýč není zcela bezvýznamnou kategorií. Důležité je na kýč nahlížet s minimem předsudků a co možná nejobektivněji.

Druhá část práce je věnována vztahu vysokého a masového umění. Obecnější kategorií je tzv. populární umění, přičemž mnozí teoretici nerozlišují mezi touto kategorií a kategorií masového umění. Rozlišení mezi kýčem, masovým a populárním uměním je pro správné pochopení jednotlivých fenoménů zásadní. Na pozadí teorií Pavla Zahrádky, Davida Novitze a Noëla Carrola se pokusím ukázat, jak se mohou jednotlivé přístupy k též problematice lišit.

Mým cílem je konstruktivně pracovat s různými teoriemi týkajícími se problematiky kýče, masového či populárního umění, na jejich pozadí ukázat hlavní znaky i pozici těchto fenoménů a následně poskytnout ucelenější charakteristiku pojmů, která by vedla k pochopení jejich pozic ve světě umění.

2. FENOMÉN KÝČE

2.1. ZROD KÝČE NA POZADÍ TEORIÍ CLEMENTA GREENBERGA A HERMANNA BROCHA

Historické okolnosti, které vedly ke vzniku kýče, jsou zakořeněny v hluboké minulosti. Ovšem bez záznamů, které by mapovaly jeho existenci před devatenáctým stoletím, lze jen stěží propracovat věrohodnou argumentaci. Tomáš Kulka zmiňuje dva základní přístupy¹, které vysvětlují zrod fenoménu kýče. První se zaměřuje na sociologické aspekty kýče. Spatřuje podmínky jeho geneze v moderní době, čili v období průmyslové revoluce. Tuto teorii podrobněji propracoval Clement Greenberg.

Druhý přístup se více zajímá o umělecko-historické, stylistické a estetické aspekty kýče, jehož zrod je spojován s dobou romantismu, přesněji je považován za jeho odnož. Toto pojetí se stalo styčným bodem pro *Několik poznámek k problému kýče* Hermanna Brocha.

2.1.1. POJETÍ VZTAHU AVANTGARDY A KÝČE CLEMENTA GREENBERGA

Clement Greenberg v esejí *Avantgarda a kýč* poukazuje na skutečnost, že zrod kýče souvisí se změnou sociálního řádu a společenských hodnot. V novém sociálním prostředí se zrodila umělecká avantgarda², která reagovala na společenské, ekonomické, sociální i kulturní změny. Mezi její inspirační zdroje patřily i nové technické vynálezy a způsob života v rozrůstajících se velkoměstech.

S průmyslovou a společenskou revolucí musela nutně nastat i ta kulturní. Radikálně se změnil poměr lidí žijících na vsi a ve městech. S nově se objevujícími rozdíly a explozivním rozvojem měst, vznikala i nová společenská vrstva. Greenberg

¹ KULKA, Tomáš: *Umění a kýč*, Torst, Praha, 2000, s. 27

² Andrew GRAHAM – DIXON popisuje avantgardu jako směr či hnutí, které předbíhá svou dobu. viz GRAHAM – DIXON, Andrew: *Umění*, Knižní klub, 2010, s. 596

Tato definice je poměrně zredukovaná a nic neříkající. Autoři *Malého slovníku výtvarného umění* pod heslem umělecká avantgarda uvádějí, že se jedná o souhrnné označení pokrokových umělců dvacátého století, kteří spojovali modernost se společenským pokrokem.

Viz TROJAN, Bohumil; MRÁZ, Bohumír: *Malý slovník výtvarného umění*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1990, s. 25

uvádí, že lidská kultura tak začala produkovat současně dvě různé paralelní kultury, kulturu vysokého umění (avantgardy) a kulturu kýče.³ Lidové vrstvy, které zamířily do měst, postupně začaly ztrácet vazby s krajinou a folklórním uměním, čímž se staly kulturně bezprizorní. Vysoké umění se začíná soustředit plně samo na sebe, což znamená, že se rozvíjejí nové nekonvenční postupy tvorby uměleckých děl, abstraktní formy i celá umělecká hnutí. Recepce avantgardních děl vyžadovala kulturní rozhled a stala se spíše záležitostí pro kulturní elity.

Do té doby bylo možné sledovat existenci kultury lidové a vysoké, aniž by vznikaly snahy o jejich propojení či vzájemnou spolupráci. Noví obyvatelé měst si osvojili základy čtení a psaní, ale již nedisponovali dostatečným množstvím volného času ani prostředků, aby byli schopni pojímat vysokou kulturu. Vznik nové náhražkové kultury kýče byl podmíněn nejen sociálně, ale i ekonomicky. Tato kultura byla tedy vykonstruována pro ty, kteří bažili po zábavě, kterou je ovšem schopen poskytnout pouze určitý druh kultury.⁴

Nová kultura kýče nebyla nikterak komplikovaná a byla tvořena pro publikum s nižšími nároky. Aby bylo možné přetvářet formy avantgardy na produkty kýčovitěho rázu, je tedy zcela nezbytná bezprostřední blízkost vysoké kultury. Z kulturní tradice čerpají tvůrci nové zábavy zaběhnuté a fungující formy, které následně zjednodušují na banální, ale efektivní produkt, který je možné co nejjednodušeji prodat.⁵ „Kýč je mechanický a používá hotové formule. Kýč poskytuje zástupné zážitky a falešné pocity. Kýč se mění podle stylů, ale zůstává stále stejný. Kýč je výtahem všeho, co je ve světě naší doby falešné. Kýč předstírá, že po svých zákaznících nepožaduje kromě jejich peněz nic – dokonce ani jejich čas ne.“⁶ Takto Greenberg popisuje a charakterizuje kýč.

Clement Greenberg prostřednictvím dvou konkrétních umělců poukazuje na rozdíly avantgardy a kýče. Porovnává vliv maleb ukrajinského umělce Ilji Repina s předním světovým představitelem kubismu Pablem Picassem. Konzument kýče pro jasná a realistická zobrazení upřednostní Repinova plátna před Picassovými z prostého důvodu. Repinovy malby nekladou na recipienta větší intelektuální nároky. Jejich recepce nevyžaduje žádné hlubší intervence, protože realisticky zpracovaný výjev

³ GREENBERG, Clement: *Avantgarda a kýč*, Labyrint Revue, 2000, č. 7 – 8, s. 68

⁴ tamtéž, s. 71

⁵ „Předpokladem pro kýč, podmínka, bez které by kýč nebyl možný, je blízká dostupnost plně rozvinuté kulturní tradice, jejíž objevy, výtahy a stále zdokonalované myšlení kýč využívá pro své vlastní účely.“ viz GREENBERG, Clement: *Avantgarda a kýč*, Labyrint Revue, 2000, č. 7 – 8, s. 71

⁶ tamtéž, s. 71

vypráví vždy jasný příběh. Oproti tomu recepce abstraktní malby vyžaduje kritický přístup a syntézu jednotlivých elementů, které tvoří koherentní celek. „*Na závěr můžeme říct, že kultivovaný divák získává z Picassa stejné hodnoty jako venkovan z Repina.*“⁷, tvrdí Clement Greenberg. Repinovy dramatické výjevy jsou snadno identifikovatelné, ale citlivý divák Picassových děl se nespokojí s prvním pohledem. Až z toho druhého jsou patrné umělecké kvality a hodnoty Picassovy práce, přičemž recipient rozpoznává konkrétní výjev a reaguje na něj odpovídajícím způsobem. Greenberg poukazuje na jakýsi „odražený“ efekt, který se při recepci Repinových děl neobjevuje. „*Repin umění pro diváka natráví a ušetří ho tak námahy, poskytuje mu zkratku k rozkošným uměním, která obchází to, co je ve skutečném umění nutně obtížné. Repin nebo kýč jsou uměním syntetickým.*“⁸, čili méně citliví recipienti jsou bezprostředně přitahováni k obrazu stejnými podněty, které přitahují i kultivovaného diváka.

2.1.2. UMĚNÍ ROMANTISMU A HISTORIE KÝČE HERMANNA BROCHA

Hermann Broch nahlíží problematiku kýče jinou optikou nežli Clement Greenberg. Svě teze opírá o produkci, která vznikala v době romantismu a právě v něm spatřuje semeniště kýče. Vrstva měšťanstva vstoupila do devatenáctého století jako budoucí vládnoucí třída. Vznikalo nové umění, které do jisté míry přijímalo estetizující dvorské tradice⁹, ale propojovalo je s vlastními tradicemi měšťanstva. Ať už tyto tradice vycházely z puritánsko-kalvinistické nebo křesťanské kultury, v obou případech převládala racionalita nad dekorativismem, který byl typický právě pro dvorsko-feudální vrstvu. Měšťanstvo se muselo vypořádat s puritánskou askezí vůči umění a také touhou, která byla spojena s dekorativností. Nové umění mělo v sobě obsahovat ozdobné prvky, ale zároveň mělo být krásnější a vznešenější, nežli bylo to dvorsko-feudální. Zde se otevírá pole pro umění romantismu, které se velice často překlápí

⁷ GREENBERG, Clement: *Avantgarda a kýč*, Labyrint Revue, 2000, č. 7 – 8, s. 72

⁸ tamtéž, s. 73

⁹ Nutno podotknout, že k posílení stylizace došlo již v průběhu sedmáctého století, což přispělo k vyhoceným podobám mnohých portrétů. Ernst Hans Gombrich uvádí, že některé z nich: „*mají až nepříjemně blízko k lichotivým módním figurinám pozdějšího období a není sporu o tom, že Van Dyck zavedl nebezpečný precedens, který portrétování velmi ublížil.*“, ovšem nakonec autor textu připouští, že v tomto případě umělecký postup neměl negativní dopad na kvalitu obrazu. Jeho slova lze považovat za první signály vedoucí k přepjatosti, která se plně projevila v následujících staletích. viz GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*, Odeon, 1989, s. 329

v kýč, neboť není schopné unést tíhu citů. Patos, sentimentalitu a vyhrocenost má umění romantismu do určité míry s kýčem společné.

Stěžejní problém Broch spatřuje v přeludu božské krásy, kterou musí být umělecké dílo dle měřítek romantických umělců prosyceno. Tato mylná vidina se mění v „bohyni kýče“¹⁰, poněvadž vykonstruované a falešné pseudohodnoty jsou pouze podbíživé, líbivé a zcela prázdné. Takový je i kýč sám o sobě. Před nástupem romantismu byl estetický ideál krásy pojat jako absolutní, transcendentální model. Poněvadž romantismus postrádá hodnoty, které by nesly daný styl, vznikala díla vynikající nebo podprůměrná. Krásou v pravém slova smyslu je každé umělecké dílo prosyceno, a sice za předpokladu, že je dobře zhotovené. Není to přidaná složka, která by vznikala plánovaně s cílem vzbudit „efekt krásna“. *„Kdo chce hledat pro umění nové oblasti krásy, vytváří senzace, nikoli umění: to vzniká z tušení reality, a pouze jím se zvedá nad kýč.“*¹¹

Broch používá k odlišení a vysvětlení kategorií umění a kýče pojmy uzavřený a otevřený systém. Umění, vědecké poznání a křesťanství jsou systémy otevřené, poněvadž jsou etické, udávají člověku směr, v němž může jednat lidsky a poukazují k pravdě a kráse. Cílem je platónská idea, že i láska má být nekonečným otevřeným systémem, protože cíl zůstává vně systému. Broch na systémy vědy a umění nahlíží následovně: *„Kde však cíle dosáhnout nelze, u oněch výtvorů, které se po způsobu vědy nebo i umění podle vnitřní logiky pohybují postupně kupředu od nového faktu k novému faktu, kde tedy cíl zůstává vně systému, tam smíme a můžeme systém nazývat otevřeným.“*¹² Jinými slovy umění nejvyšší kvality nemá nikdy za cíl zavděčit se svému publiku, naopak touto přízemní snahou pohrdá. Ambivalence, skryté významy, komplikovanost, i tímto se mimo jiné vysoké umění liší od kýče, který má být srozumitelný a čitelný na první pohled.

Naproti tomu uzavřený systém nedokáže přesáhnout své hranice a řídí se pouze imitacemi. A právě romantismus si klade platónskou ideu umění za cíl, který má být přítomen v každém uměleckém díle, čímž mění systém v jeho nekonečnosti a stává se uzavřeným. Romantismus, akademická malba i kýč jsou dle Brocha systémy uzavřené, protože se paraziticky pohybují v systému umění a nevytváří žádné progresivní metody,

¹⁰ BROCH, Hermann: *Několik poznámek k problému kýče*, Labyrint Revue, 2000, č. 7 – 8, s. 76

¹¹ tamtéž, s. 77

¹² tamtéž, s. 77

kteře by posouvaly celý systém vpřed. Akademická i romantická malba jsou s kýčem úzce spjaty, ale to neznamená, že jím nutně musejí být.¹³ Uzavřený systém pro své napodobování nelze hodnotit eticky, nýbrž pouze esteticky. Takový je i systém kýče, který se může podobat světu umění, ale skutečnost, že se jedná o pouhou nápodobu, se vždy ukáže. „*Systém kýče vyžaduje od svých stoupců ‚Pracuj krásně.‘, zatímco systém umění požaduje etické ‚Pracuj dobře.‘*“¹⁴ Hermann Broch poukazuje na zlo, které kýč představuje v systému umění, neboť parazituje na jeho otevřenosti a nekonečnosti. Ovšem problém nastává v momentě, kdy je obtížné rozeznat systém umění od jeho antisystému. Oba systémy, jak kýče, tak romantického, umění jsou uzavřené a jejich rozlišení je v některých případech problematické, čili se lehce může stát, že kýč může být považován za umělecké dílo, jak se tomu dělo právě v devatenáctém století.

Přístupy Clementa Greenberga a Hermanna Brocha spojuje časová linie, neboť se shodují na době vzniku kýče i na skutečnosti, že kýč usiluje o respekt, který náleží právě světu umění. Oba autoři se ovšem rozcházejí v popisu příčin, které vedly ke vzniku kýče. Ve dvacátém a dvacátém prvním století je kýč bezpochyby spjat se společensko-ekonomickými aspekty, které zmiňuje ve svém přístupu Clement Greenberg. V eseji *Avantgarda a kýč* z konce třicátých let dvacátého století autor varuje před invazivní povahou kýče slovy: „*kýč je dnes na nejlepší cestě stát se univerzální kulturou, první univerzální kulturou, která kdy existovala.*“¹⁵ Pokud bychom význam Greenbergových slov zasadili do současnosti a rozhlédli se po svém okolí, jistě by mnohé z nás nemohla minout myšlenka, zda na sebe kýč tuto podobu již nevezal.

¹³ Clement Greenberg se vyjadřuje k problematice akademismu a kýče následovně: „*Všechn kýč je zjevně akademický – a naopak, všechno, co je akademické, je kýč. To, co nazýváme akademickým, již nemá svou vlastní nezávislou existenci, ale představuje jen zástěrku pro kýč.*“

viz GREENBERG, Clement: *Avantgarda a kýč*, Labyrint Revue, 2000, č. 7 – 8, s. 71

Herman Broch není ve svém postoji vyjadřující vztah akademismu a kýče natolik radikální: „*Jistěže nelze ztotožnit romantismus s akademismem, dokonce ani kýč – přestože akademismus je jedním z nejurodnějších polí jeho působnosti – není identický s akademismem, ale nelze tu přehlédnout společný jmenovatel.*“

viz BROCH, Hermann: *Několik poznámek k problému kýče*, Labyrint Revue, 2000, č. 7 – 8, s. 77

Tomáš Kulka ovšem namítá, že není možné stavět na stejnou rovinu kýč s akademickou malbou. Pokud tematika akademických děl hraničí s kýčem, děje se tak pouze tehdy, jsou-li nezvládnuta po estetické stránce. Ale práce v akademickém stylu budou považovány za kýč výhradně tehdy, budou-li malovány v době, kdy byl akademismus již překonán.

viz KULKA, Tomáš: *Umění a kýč*, Torst, Praha, 2000, s. 86 - 87

¹⁴ BROCH, Hermann: *Několik poznámek k problému kýče*, Labyrint Revue, 2000, č. 7 – 8, s. 78

¹⁵ GREENBERG, Clement: *Avantgarda a kýč*, Labyrint Revue, 2000, č. 7 – 8, s. 71

2. 2. DEFINICE KÝČE

Pokud čtenář nahlédne do umělecko-historických slovníků nebo publikací věnovaných dějinám umění, nabízejí se mu rozličné pokusy o definování kýče. Autoři *Universálního lexikonu umění* vysvětlují pojem kýče poměrně abstraktně¹⁶, ale pokud bychom hledali definici v *Malém slovníku výtvarného umění*, jeho autoři poukazují i na konkrétní příklady kýče¹⁷. Výklad téhož kulturně-společenského fenoménu se tak může velice snadno lišit a v některých případech se pojem stává zcela zavádějícím nebo je redukován na naprosté významové minimum. V každém případě tyto výklady poukazují na všeobecnou představu o tom, že kýč je neumělecký, nenáročný a líbivý. Autoři knihy *Umění po roce 1900* se pokoušejí definovat kýč co nejkompexněji, ale ve skutečnosti se i tento způsob formulace ukazuje stejně tak nedostatečný jako výše zmíněné definice, protože ani v tomto případě není patřičně vysvětleno, v čem fenomén kýče spočívá.¹⁸ S odkazy na Milana Kunderu a Clementa Greenberga, kteří se problematikou kýče hlouběji zabývali, se tak autoři knihy *Umění po roce 1900* odlišují od výše uvedených definic, které pozbývaly odkazy na práce teoretiků. Cílem autorů výše zmíněných publikací jistě není vysvětlit a uchopit fenomén kýče v celé jeho šíři, neboť v rámci takového formátu to není ani zcela možné, ale je poměrně zvláštní, kterak se byť slovníkový nebo heslovitý výklad téhož fenoménu může v jednotlivých případech zcela lišit.

¹⁶ „kýč – neumělecký výtvar, označení vzniklo kolem přelomu minulého století. K. je banální obsahem i stylem, na povrchu se zdá krásný, pln patosu, morálky a citu, ale ve skutečnosti je nasládlý, dojemný a sentimentální. Postrádá napětí a originalitu a na diváka neklade žádné duševní nároky.“

viz BERNHARD, Marianne; BODMER, Gabriele a další: *Universální lexikon umění*, Grafoprint – Neubert a Knižní klub, Praha, 1996, s. 249

¹⁷ „kýč (něm.), m. – 1. nehodnotné, neumělecké a na vnější efekt vypočítatelné dílo; 2. pokleslá výtvarná hodnota v oblasti, která je blízká volnému umění, ale i předmětům užitého umění (ve skle, porcelánu, keramice, kovu, dřevu v jejich kombinacích apod.).“

viz TROJAN, Bohumil; MRÁZ, Bohumír: *Malý slovník výtvarného umění*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1990, s. 109

¹⁸ „Kýč je formou předstírání, zakrývání povahy materiálů, ze kterého je objekt vyroben, formou, která je většinou výsledkem průmyslové výroby. Když například zlatník již nezpracovává kov ručně do extruzí a reliéfu, které jeho technika naznačuje, a kov je pouze protlačen tvarem vystříženým v prostřihovadle, tyto formy již nerespektují přirozený odpor kovu na tlak, ale napodobují jiné vzory, jako například florální motivy žlábků iónského sloupu. Tomuto ‚opičení‘ se začalo říkat kýč a Clement Greenberg je ve svém eseji ‚Avantgarda a kýč‘ (1939) nazval přirozeným nepřítelem avantgardy. O něco násilnější definici navrhl Milan Kundera ve svém románu Nesnesitelná lehkost bytí, když mluvil o kýčovité transformaci nechutě do univerzálního souhlasu, a tudíž zakrývání přítomnosti hovna v lidském životě. Kýč je tedy bezduché přijetí klišé jako obrany před tíhou lidské skutečnosti. Kvůli této obraně, píše, ‚lidská existence ztrácí své rozměry a stává se nesnesitelně lehkou.‘“

viz FOSTER H., KRAUSS R., BOIS Y.- A., BUCHLOH B.H. D., *Umění po roce 1900*, Slovan art, 2007, s. 686

Etymologický původ slova kýč je dosud nejasný. Umberto Eco v *Dějínách ošklivosti* uvádí, že slovo kýč (*kitsch*) mohlo vzniknout v druhé polovině devatenáctého století, když si američtí turisté chtěli v Mnichově zakoupit levný obraz, a tak požadovali pouze jeho skicu (*sketch*). Ovšem v mekleburnském dialektu již existovalo sloveso *kitschen*, což znamenalo „sbírat bláto na ulici“ nebo „levně prodat“. ¹⁹ Tomáš Kulka se zmiňuje i o dohadách, které odkazují k významové inverzi francouzského slova „chic“ v „kýč“. ²⁰ I přes různost a možnou nejasnost původu slova kýč, Matei Calinescu z těchto hlavních etymologických předpokladů vyvozuje základní rysy kýče:

„ 1) Na kýči je vždy něco skečovitého.

2) Aby byl kýč dosažitelný, musí být relativně levný.

3) Z estetického pohledu lze kýč považovat za odpadek nebo nesmyslné haraburdí. “²¹

Tuto charakteristiku nelze ovšem považovat za definici kýče, protože jak Matei Calinescu v eseji *Kýč* uvádí, kýčem se může stát i objekt, který v souvislostech a kombinacích s jinými předměty nabývá povahu kýče, aniž by zapadal do výše uvedeného charakterizačního rámce. Jako příklad uvádí Rembrandtův obraz visící ve výtahu milionářova domu. ²² Tím chce Calinescu poukázat na banalizaci uměleckého díla, které se takto vystavené za účelem demonstrace zámožnosti, sice nestává kýčem, ale jeho úloha, kterou zastává, je naprosto typická pro svět kýče.

Jak je vidno z výše uvedených příkladů, definovat fenomén kýče se zdá být přinejmenším stejně problematické, jako zodpovědět otázku „Co je to umění?“. Různí autoři se přiklánějí k odlišným způsobům, kterak kýč definovat. Setkáváme se tak s přístupy, které se snaží poukázat na estetickou defektnost kýče a naopak jiní autoři zasazují kýč do společensko-kulturního rámce a popisují jeho vliv na recipienty i na oceňované a úspěšné umělce, kteří s tímto médiem pracují. Téměř veškeré interpretační tendence poukazují na negativní konotace spojené s kýčem, který se dostává do přímého kontrastu s vysokým uměním. I přesto není možné považovat kýč za synonymum ke špatnému umění, které je spíš tvůrčím nezdarem, oproti tomu kýč je podbízivý a jeho konzumenti jej shledávají líbivým. V každém případě kýč předstírá, simplifikuje, nevysvětluje a musí zcela splňovat očekávání konzumenta. Kýč je kategorií, která

¹⁹ ECO, Umberto: *Dějiny ošklivosti*, Argo, Praha, 2007, s. 394

²⁰ KULKA, Tomáš: *Umění a kýč*, Torst, Praha, 2000, s. 33

²¹ CALINESCU, Matei: *Kýč*, Labyrint Revue, 2000, č. 7 – 8, s. 112

²² tamtéž, s. 113

zasahuje do mnoha sfér, protože se často stává dobrým prostředkem k manipulaci a získávání jedince pro určitou věc. Takovým kýčem je např. kýč politický, který pro svou nespornou efektivitu lze jednoduše využívat k dosažení ideologických cílů.²³ Ovšem setkáváme se i s poměrně neutrálním kýčem, jako jsou např. sádroví trpaslíci. Tento druh kýče není ideologicky invazivní, pokud vyloučíme bazální ideologičnost formulovanou např. Kunderovou „nesnesitelnou lehkostí bytí“²⁴, čímž se liší od těch druhů kýče, které využívají svou efektnost zcela cíleně a účelově.

2.2.1. POJETÍ KÝČE TOMÁŠE KULKY

Tomáš Kulka se zabývá fenoménem kýče v ucelené studii *Umění a kýč*. Kulka poukazuje na nespornou masovou přitažlivost kýče, ale i přes tuto přitažlivost je kýč (umělecky vzdělanou elitou společnosti) považován za defektní.²⁵ Je tedy důležité vysvětlit, proč je kýč líbivý, ale zároveň esteticky nehodnotný. Pravdou zůstává, že konzument kýče oceňuje námět pro to, že se mu jednoduše líbí, nepotřebuje, aby jeho tvůrce byl uznávaným umělcem. Konkrétní podoby kýče se vizuálně proměňují, ale ve své podstatě kýč sám o sobě zůstává stále stejně nekomplikovaný, líbivý, prvoplánový a usiluje o nejvyšší efektnost. Čili i pro svou jasnost a čitelnost je tolik masově oblíbeným. Kulka spojuje tři navržené podmínky, dle kterých je možné definovat kýč:

²³ K problematice kýče se vyjadřují častokrát i samotní umělci, kteří varují nejen před jeho invazivním charakterem a vlivem ve světě umění, ale i v politice. Jan Kotík kýč popisuje jako úzce monotematický, sentimentální, poukazuje na skutečnost, že kýč je velice vhodným prostředkem k propagandě a popularizaci, zejména díky své srozumitelnosti. Ovšem vymýtit jej nelze, jen je důležité jej nezaměňovat a nevydávat za umění. „*Zda se (řekněme) ‚společenská funkce‘ umění vyčerpává jejím pozvolným rozměňováním, až se dokodrcá do kýče.*“ Tedy Kotík se zamýšlí nad soudobým uměleckým děním a jeho smyslem.

viz KOTÍK, Jan: *Od umění ke kýči*, Ateliér XIV, 2001, č. 23, s. 2

²⁴ Kundera v románu *Nesnesitelná lehkost bytí* předkládá definici kýče jako „druhé slzy“. Nejedná se o podobu objektu, ale o přístup, jež k němu divák zaujímá a dožívá se tedy spíše sám nad sebou, nežli nad vyobrazeným výjevem. Autor se také vyjadřuje k tomu, že kýči ve své podstatě neunikneme. „*Ve chvíli, kdy je kýč rozpoznán jako lež, ocitá se v kontextu ne-kýče. Ztrácí tak svou autoritativní moc a je dojemný jako každá lidská slabost. Neboť nikdo z nás není nadčlověk, aby docela unikl kýči. I kdybychom jím sebevíc opovrhovali, kýč patří k lidskému údělu.*“

viz KUNDERA, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*, s. 216

²⁵ KULKA, Tomáš: *Umění a kýč*, Torst, Praha, 2000, s. 34

- „1) Kých zobrazuje objekty nebo témata, která jsou všeobecně považována za krásná, anebo která mají silný emocionální náboj.
- 2) Tyto objekty a témata musí být okamžitě identifikovatelné.
- 3) Kých substantivně neobohacuje asociace spojené se zobrazovaným tématem.“²⁶

Pokud má mít dílo silný citový náboj, vysvětluje se tím, proč je tak obtížné vytvořit abstraktní kých. Abstraktní umění většinou nevyvolává okamžitou emocionální odezvu, a pokud ano, recipient si nemůže být tak snadno jist, že jeho reakce je „správná“. Jestliže se tak konzument kých dojde nad výjevem západu slunce, ví, že tato reakce je zcela standardní, což jej potěší i ubezpečí, že reagoval správně. Z toho je patrné, že kých nepotřebuje být individuální, ale naopak univerzální, čímž se efektněji zalíbí širším masám. Pro kých jsou nejužitečnější ty formy, které jsou jasně identifikovatelné, již vyzkoušené a spojené s nejzažitéjšími zobrazovacími konvencemi doby.²⁷ I tímto se vysvětluje, proč kých není nikdy novátorský, protože jeho jasná a okamžitá čitelnost je v rozporu s inovativním a tvůrčím duchem avantgardní tvorby. Vysoké umění je kultivovanou cestou, kterou lze dojít k sebeobohacení, rozšiřuje obzory lidského nahlížení na svět a mnohdy má transcendentní, etický nebo edukativní podtext. Takový kých není. „Zatímco umění naši smyslovou zkušenost obohacuje, kých ji uspává.“²⁸ Těmito slovy velice výstižně Tomáš Kulka vyjadřuje jeden z esenciálních rozdílů mezi uměním a kýchem, který usiluje o velice schematická zobrazení a vystříhává se jakýchkoli byt' sebeméně ambivalentních prvků.

Základem teorie umění Tomáše Kulky je zejména rozlišení mezi estetickou a uměleckou hodnotou. Kulkův inovativní přístup se opírá o estetickou recepci a není natolik spjat se sociologickými aspekty, i když autor zmiňuje důležitost masovosti, která je s kýchem spojena. S hlubším proniknutím do problematiky se Kulka začíná zabývat přitažlivostí kých a pokládá si otázku, zda je možné ji považovat za přitažlivost estetickou. Ve středu této analýzy se pohybuje estetická hodnota²⁹, kterou Kulka uchopuje skrze pojmy jednoty, komplexnosti a intenzity³⁰.

²⁶ KULKA, Tomáš: *Umění a kých*, Torst, Praha, 2000, s. 57

²⁷ tamtéž, s. 48

²⁸ tamtéž, s. 56

²⁹ Jan Mukařovský využíval paradigmatu strukturální lingvistiky a aplikoval je na teorii umění. Estetická hodnota vzniká na základě konkrétních hodnocení, čili jejím základem je sice individuální estetický soud, ale i ten je podmíněn převládající uměleckou tradicí a estetickými normami. Existuje celá řada uměleckých děl, jejichž estetická hodnota je konstantní a takováto díla jsou kanonická nebo klasická. „Teprve společný průnik aktuálních estetických hodnot může vytvořit společně tj. v dané společnosti

Pokud by díla spadající do kategorie kýče splňovala výše zmíněné prvky, bylo by možné s jistotou říci, že kategorie kýče má estetickou hodnotu. Z Kulkových třech navržených podmínek, dle nichž je možné definovat kýč, můžeme určit, že jednota kýčovitým dílům rozhodně neschází. Stupeň jednoty závisí na míře sladění jednotlivých prvků, jejich skloubení a zharmonizování.³¹ Komplexností, jakožto propracovaností struktur, forem a detailů, kýč opravdu příliš neoplývá. Kulka připouští, že kýč postrádá propracovanost a smysl pro detail, čili se tak stává spíše jednorozměrným. Ovšem na tomto základě nelze kvalifikovat kýč jako esteticky a umělecky bezcenný nebo defektní, neboť v rámci různých uměleckých směrů je možné naleznout díla, která jsou méně komplexní, než je právě typický kýč.³² V tomto případě Kulka argumentuje minimalistickými, konstruktivistickými nebo suprematistickými díly, která ač s minimální mírou komplexnosti, kýčem rozhodně nejsou. Pro intenzitu uměleckého díla je typická vitalita, a životnost prezentace, jinými slovy se jedná o kvality, které mají na diváka silný dopad. Typický kýč využívá značnou míru intenzity a zejména pro svůj silný emocionální náboj jeho účinnost strmě stoupá. Tato intenzita však není estetického rázu, jedná se o intenzitu emocionální, která hraničí až se sentimentalitou.³³ Efektivními se tak stávají realistická zobrazení s drobnými stylizujícími zásahy, aniž by docházelo k obohacování divákových asociací. Tvůrci kýče tak aplikují na svá ihned srozumitelná díla postupy, kterými vyvolávají „spontánní“ reakci s okamžitou emocionální odezvou. To je také důvod, proč kýč využívá zejména realistických zobrazovacích prostředků.

Umělecké dílo tedy musí vykazovat alespoň minimální míru jak hodnoty umělecké, tak hodnoty estetické. Tomáš Kulka pojímá uměleckou hodnotu jako

v jistém časovém období s příslušnou živou strukturou estetických norem, estetickou hodnotu, která je hodnotou estetického objektu...“ (viz MICHALOVIČ, Peter; ZUSKA, Vlastimil: *Znaky, obrazy a stíny slov*, nakladatelství Akademie múzických umění, Praha, 2009, s. 70). Obvykle dílo prochází různými fázemi, ať již od nízké estetické hodnoty k vysoké nebo naopak. Ovšem právě estetická hodnota je v úzkém vztahu s hodnotami mimoestetickými a koexistence těchto hodnot tvoří sepnutý celek. Estetická hodnota je dynamická a v uměleckých dílech vždy převažuje nad jinými, mimoestetickými hodnotami. Dynamičnost struktury uměleckého díla se projevuje právě v jeho recepci a důležitou součástí je napětí mezi různými hodnotami v díle a ve společnosti. „*Vědomý kalkul s přizpůsobováním tvorby uměleckého díla panujícím normám většinou vyústuje v lepším případě v akademismus, v horším v kýč.*“ (viz MICHALOVIČ, Peter; ZUSKA, Vlastimil: *Znaky, obrazy a stíny slov*, nakladatelství Akademie múzických umění, Praha, 2009, s. 66).

viz MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie I*, Host, Brno, 2007, s. 146 - 148

³⁰ Americký estetik Monroe C. Beardsley, navazující na antickou filosofii, vypracoval všeobecnou teorii estetického hodnocení umění, která spočívá právě na těchto třech pojmech.

KULKA, Tomáš: *Umění a kýč*, Torst, Praha, 2000, s. 65

³¹ KULKA, Tomáš: *Umění a kýč*, Torst, Praha, 2000, s. 66

³² tamtéž, s. 68

³³ tamtéž, s. 105

„obecný přínos inovace daného díla pro ‚svět umění‘ a její potenciál pro další esteticko-umělecké využití.“³⁴, jinými slovy ne každý originální výtvor musí být nutně umělecky hodnotný. Nejedná se o osobní přínos, kdy by se mohlo stát určité umělecké dílo výchozím bodem jedincovy umělecké kariéry, ale zcela stěžejní je, aby dílo obsahovalo takové inovace, které budou otevírat možnosti k dalšímu estetickému a uměleckému využití v celé své komplexnosti. Uměleckou hodnotu tak není možné posuzovat pouze na základě zkoumání jednoho obrazu, ale předpokládá se recipientova znalost dějin umění, aby mohl ocenit její inovativní přínos. Estetická hodnota je tedy komponována z intenzity, jednoty a komplexnosti, jak bylo výše řečeno. „*Posouzení estetické hodnoty uměleckého díla spočívá totiž v posouzení toho, do jaké míry jsou všechny jeho konstitutivní prvky spolu sladěny.*“³⁵ Čili v momentě, kdy klesne míra jednoho prvku pod minimum, máme tendence dílo diskvalifikovat.³⁶ V ideálním případě by tak umělecké dílo mělo maximalizovat hodnotu estetickou i hodnotu uměleckou.³⁷

Z tohoto vyplývá, že kýč postrádá hodnotu uměleckou, protože není inspirativní a nepřináší žádné stylistické inovace. U kýče nemáme pocit, že kdyby byl více jednotný, komplexní nebo intenzivní, stal by se tak rázem uměleckým dílem. Jak Tomáš Kulka uvádí: „*Kýč může být podroben mnoha úpravám, aniž by byl výrazně zkvalitněn či poškozen.*“³⁸ Podobný vylepšující postup by bylo možné aplikovat na tzv. špatné nebo průměrné umění, přičemž by se jeho podoba a tedy i hodnota, změnila. Podle Tomáše Kulky by bylo naopak velmi obtížné kýč vylepšit běžnými úpravami, neboť by výsledek tohoto postupu změnil celou jeho podstatu a způsob, jakým na kýč nahlížíme a narušena by byla i jeho identita. Jedná se o svébytný fenomén, který se vymyká světu umění.³⁹

Velice důležitá je povaha a identita kýče. Jeho efekt nezávisí na estetických vlastnostech, ale na tom, co zobrazuje a k čemu odkazuje, což se bezprostředně dotýká konzumenta kýče.⁴⁰ Kýč není esteticky, nýbrž emocionálně intenzivní a právě tento způsob intenzity je pro existenci kýče prvořadý. Jeho konzument je lhostejný k mnohým

³⁴ KULKA, Tomáš: *Umění a kýč*, Torst, Praha, 2000, s. 77

³⁵ tamtéž, s. 111

³⁶ tamtéž, s. 100

³⁷ tamtéž, s. 79

³⁸ tamtéž, s. 97

³⁹ Na toto poukazoval i Herman Broch ve své eseji Několik poznámek k problému kýče tím, že kýč popsal jako uzavřený systém, který je ve své podstatě antisystémem umění.

⁴⁰ KULKA, Tomáš: *Umění a kýč*, Torst, Praha, 2000, s. 107

aspektům, které tvoří estetickou hodnotu díla. Absencí hodnoty umělecké i estetické se tak kýč liší od skutečného umění.

2.2.2. POJETÍ KÝČE UMBERTA ECA

Přístup Tomáše Kulky se zakládá na estetických parametrech, naproti tomu pohled Umberta Eca na problematiku kýče vychází ze sociologické analýzy a struktury básnického poselství. Eco se nezabývá pouze fenoménem kýče jako takovým, ale zasazuje jej hlouběji do kulturního a sociálního rámce. Zkoumá prostředky, jimiž se kýč v těchto sférách ukotvuje. Efektivnost kýče není jeho hlavním rysem, protože i vysoké umění si velice často klade za cíl vyvolat účinek⁴¹. Charakteristiku tohoto fenoménu popisuje následovně: „... *kýč je dílo, které aby ospravedlnilo svou funkci podněcovatele účinku, se chlubí cizím peřím a prodává se bez výhrad jako umění.*“⁴² Čili jinými slovy se problémem nestává účinnost, ale vědomá krádež prostředků, které k dosaženému efektu vedou.

Konzument kýče jej shledává jedinečným a spatřuje v něm zalíbení, stejně jako náročnější divák nachází požitky ve vysokém umění. Zde se dotýkáme otázky vkusu, prostřednictvím něhož Eco zasazuje kýč do světa umění. „...*je třeba rozdíl mezi těmito dvěma ‚vkusy‘ respektovat. (...) Ale zatímco příznivci ‚kultivovaného‘ umění považují Kýč za kýč, příznivci Kýče nezavrhnou velké umění muzeí. Naopak, považují kýčovitá díla za ‚podobná‘ výtvorům velkého umění.*“⁴³ Podmínkou nevkusu je jakási prefabrikace prvků, která vede k bezprostřednímu podsunutí výsledného efektu konzumentovi. Existence kýče je tedy závislá na existenci jeho konzumenta.⁴⁴

Dostáváme se opět k imitační podstatě kýče, k reakcím, které kýč vzbuzuje a efektu v oblasti citů, který má vyvolat. Kýč má nabídnout cit již hotový, komentovaný a

⁴¹ Jako příklad Ecovi slouží umění ve starověkém Řecku, které mělo vyvolávat psychologické efekty. S oceňováním určité formy, dochází i ke kýženému efektu. Umění se hluboce integrovalo s každodenním životem a jeho prvotní funkcí bylo stimulovat určité reakce (např. herní, náboženské a erotické). V tomto případě se stimulování reakcí nestává kýčem.

viz ECO, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*, Argo, Praha, 2006, s. 69

⁴² tamtéž, s. 404

⁴³ tamtéž, s. 397

⁴⁴ V tomto případě se Eco odkazuje na Brocha, který připomíná, že kýč se ani tak netýká umění, jako životního postoje a chování, protože kýč by nemohl prosperovat, kdyby neexistoval kýčovitý člověk (*Kitsch Mensch*), který takovouto formu lži potřebuje, aby se v ní mohl najít. viz ECO, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*, Argo, Praha, 2006, s. 71

připravit účinek, který je okamžitě dostupný. Prostředky, které tvůrci kýče používají, jsou obdařeny tzv. poetickou fámou, což znamená, že prvky mají zaručený emocionální náboj a jasný dopad na recipienty. Jde o vytvoření specifické atmosféry, v níž tyto elementy dokážou již samy o sobě dosáhnout citového pohnutí. Konzument kýče se má pouze podrobit efektu, který kýč přináší, nikoli jej kognitivně analyzovat.

Pro kulturní průmysl je po všech stránkách nejvýhodnější nabízet hotové efekty, s nimiž se pojí i naprosto předvídatelné a jasné reakce. Zde tvůrci kýče využívají ověřené postupy a přístupy, které vznikají v kulturní vrstvě avantgardy. Jsou to prvky charakteristické pro určitý způsob umělecké tvorby a následně jsou používány jak masovou kulturou, tak střední třídou. Tyto prvky Eco nazývá stylegmata⁴⁵.

2.2.2.1. SOCIOLOGICKÁ ANALÝZA

Existence kýče je spjata s kulturou střední třídy (midcultem⁴⁶). Tato třída se rekrutuje z měšťanské vrstvy, má potřebu přibližovat se vysoké kultuře, těžit z ní a účelově ji napodobovat. A právě takto vzniklá díla aspirují na to, aby byla vnímána jako umění. Masová kultura tyto ambice nemá. Sice používá prvky umělecké avantgardy, ale nevyžaduje po recipientovi, aby kombinaci těchto elementů vnímal jako umělecké dílo. Důvod, proč tvůrci masového umění používají prvky avantgardy, je prostý, neboť tyto způsoby zobrazení jsou funkční a časem prověřené. Konzument produktu masové kultury tak nanejvýš vejde do styku se stylistickými postupy avantgardy, oceňuje formální uspořádání a prožívá estetický zážitek, který si ovšem nebere za cíl nahradit

⁴⁵ Pro umělecké dílo je charakteristická celistvost jeho struktury. „*To, co zakládá její estetickou kvalitu, je skutečnost, že v každé z těchto rovin je podle postupu, který je pokaždé znova rozpoznatelný, organizován způsob tvorby, který zakládá styl a v němž se projevuje osobnost autora, charakteristické rysy historického období, kulturního kontextu a školy, do níž patří. Takže jakmile ji jednou chápeme jako dílo organické, struktura nám umožní identifikovat v ní prvky zmíněného způsobu tvorby, které nazveme stylegmata.*“ Takto Umberto Eco popisuje povahu umělecké struktury a stylegmat, které nesou její charakteristické prvky.

viz ECO, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*, Argo, Praha, 2006, s. 84

⁴⁶ Dwight Macdonald se ve svém eseji *Against the American grain* zabývá kritikou masových médií a tzv. midcultu (*middle culture*). Oba tyto pojmy označují kulturní formy, které nejsou natolik sofistickované, jako je vysoká kultura, ale jak masová kultura, tak midcult napodobují avantgardu. Masová kultura používá vzorce, které se opakují, je tvořena „inženýry zábavy“, ale neaspiruje na to, aby byla pojímána jako vysoké umění, diváka chce bavit a těšit. Naproti tomu midcult prvky vysoké kultury banalizuje a snaží se působit podobně vážně právě jako avantgarda, ale zároveň je masově oblíben.

viz MACDONALD, Dwight: *Against the American Grain*, A Subsidiary of Plenum Publishing Corporation NY, 1983, s. 37

„vyšší“ zážitky.⁴⁷ V tomto případě se o kýč nejedná, jde o produkt vytvořený pro masu, který má sice vyvolat efekt, ale neusiluje o to, aby nahradil umění nebo předstíral, že jím je.

Tímto se masová kultura liší od midcultu, jež Eco charakterizuje jako výsledek „korupce vysoké kultury“, který podléhá požadavkům publika podobně jako masová kultura, ale naoko zve své konzumenty ke složitějšímu kulturnímu zážitku.⁴⁸ Midcult plní úlohu kýče, je redukován a falšuje estetické zážitky. Kýčem se nestává kvůli svému obsahu, ale díky formě, kterou užívá ke komunikaci se svými konzumenty, kteří se nemusejí namáhat složitou interpretací. Kýč se jednoduše prosazuje, poněvadž právě tito konzumenti se obelhávají falešnou „receptí originálu“, zatímco je jim podsouvána prostá imitace.

Dobrym příkladem tvorby midcultu jsou portréty dam z vyšší společnosti a známých osobností zhotovené italským umělcem Giovanni Boldinim. Objednavatelé požadovali dílo, které bude působivým způsobem zobrazovat krásu portrétované osoby. Při malbě tváří a dekoltů dam Boldini aplikuje postupy, které se blíží realismu nebo až naturalismu, ovšem v momentě, kdy se přesouvá ke ztvárnění rozevlátých rób portrétovaných žen, konkrétní kontury se ztrácejí a jím vytvořené šaty i pozadí evokují postupy impresionistických malířů.⁴⁹ Právě impresionismus⁵⁰ byl na přelomu devatenáctého a dvacátého století avantgardním směrem, ze kterého Boldini účelově čerpal prvky. „*Portrétovaná dáma nebude uvedena do rozpaků tím, že ukazuje své tělesné půvaby jako kurtizána: zbytek její postavy se stává podnětem k estetickým degustacím, a tedy k požitku vyššího řádu.*“⁵¹ Jinými slovy Boldiniho tvorba je zářným příkladem, kterak konzumenti midcultu pojmají formu umělecké lži za umění. Záměrnou krádeží stylegmat avantgardy a jejich aplikací se dílo stává kýčem, který je typický pro midcult.

Eco na rozdíl od Greenberga poukazuje na skutečnost, že průmysl vyrábějící kulturu zaměřenou na vyvolání efektu vzniká v době, kdy je umění elit spojeno

⁴⁷ ECO, Umberto: *Skeptické a těšitelé*, Argo, Praha, 2006, s. 75

⁴⁸ tamtéž, s. 76

⁴⁹ ECO, Umberto: *Dějiny ošklivosti*, Argo, Praha, 2007, s. 404

⁵⁰ Impresionismus je umělecký směr, jehož vznik se datuje do konce devatenáctého století. Často se jedná o malbu v plenéru, kde se umělci pokoušejí zachytit atmosféru přírody a své pocity, které v nich daný moment vzbuzuje.

viz GRAHAM – DIXON, Andrew: *Umění*, Knižní klub, 2010, str. 341

⁵¹ ECO, Umberto: *Dějiny ošklivosti*, Argo, Praha, 2007, s. 404

s jazykem společnosti. Díky stále většímu prosazování se konzumní kultury, vznikají méně komplikovaná poselství, která zaplavují společnost. Umělci pocítují nutkání odlišit se od této produkce a začínají orientovat svou tvorbu jiným směrem.⁵² Efekt je tedy opačný. Nejedná se o to, že by se vysoká kultura zvedala na nedostupnou úroveň, ale jak Eco naznačuje, tento proces je pravděpodobně opačný a avantgarda vzniká jako reakce na šíření kýče. I kýč velice zdařile obnovuje své postupy, neboť neustále těží z nových objevů vysokého umění.⁵³ Ecova analýza ukazuje, že avantgarda pracuje se stylegmaty kreativním způsobem a právě midcult používá tyto osvědčené postupy v redukované formě. A takové výsledky tvorby následně podsouvá svému publiku jako umělecká díla.

2.2.2.2. STRUKTURÁLNÍ ANALÝZA

Ecův přístup k problematice kýče a masovému umění se zakládá nejen na sociologické analýze, ale i strukturální analýze básnického poselství. Umberto Eco rozlišuje základní typy poselství a kódů i jejich způsoby recepce. Každé umělecké dílo je vytvořeno z prvků, které zapadají do jistých kulturních kontextů. Eco poukazuje na skutečnost, že je důležité vnímat umělecké dílo jako strukturu⁵⁴. To znamená, že zásadní je vztah mezi jednotlivými prvky a situacemi, v nichž prvky náleží do určité struktury. Takové situace jsou závislé na strukturálních kontextech. „*Umělecké dílo jako struktura zakládá systém vztahů mezi řadou prvků v různých úrovních.*“⁵⁵ Samotná estetická kvalita struktury závisí na způsobu tvorby, který je charakteristický pro určité období, autora nebo uměleckou školu. Jinými slovy závisí na stylegmatech, jimiž je daná struktura formována. A právě z jednoho stylegmatu, který v sobě nese jednotící princip celku, je možné odvodit a charakterizovat celou strukturu uměleckého díla. Taková struktura velmi úzce souvisí s kulturním kontextem, čili není spjata jen s jejími

⁵² ECO, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*, Argo, Praha, 2006, s. 72

⁵³ tamtéž, s. 74

⁵⁴ „*Strukturální celek znamená každou ze svých částí a naopak každý z těchto částí právě tento a ne jiný celek. Další podstatný příznak struktury je její ráz energetický a dynamický.*“ Takto Jan Mukařovský charakterizuje strukturální celek, přičemž sama dynamická struktura sjednocuje významy jednotlivých prvků.

viz MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie I*, Host, Brno, 2007, s. 11

⁵⁵ ECO, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*, Argo, Praha, 2006, s. 84

vnitřními prvky, ale i s kulturně historickým prostředím dané doby, což formuje vztah díla s recipienty.

Poselství jsou spjata s existencí jazyka, jehož prostřednictvím dochází k jejich šíření. Každý znak existuje v kombinaci s jinými znaky, a tím se tvoří kontext, který zapadá do dalších kontextů. Aby příjemce pochopil význam poselství, musí jej dekódovat. S rostoucí redundancí⁵⁶ bude poselství stále jednoznačnější a jeho význam se tak bude opětně prosazovat. Jinými slovy autoři takových poselství užívají podobné výrazové prostředky, kterými opakovaně zdůrazňují týž významový celek. Takový autor termíny pečlivě neselektuje, a pokud mají dva pojmy ten samý význam, pravděpodobně užije oba dva, aby celkový smysl sdělení ještě posílil. Pro básnické poselství je naopak charakteristická dvojznačnost a absence jakýchkoli redundantních prvků, čímž se liší od jiných druhů poselství. Dekódování básnického poselství vyžaduje úsilí a příjemce se tak stává luštitelem kódu, který není zcela jasně čitelný. V podobných případech musí recipient k interpretaci díla znát i kontext samotného sdělení.⁵⁷ Cíl předurčený básnickým poselstvím v sobě nese právě odkaz k samotné struktuře označujících. Jinými slovy básnické poselství není pouhým nositelem konkrétních významů, ale obsahuje v sobě zdroje, z nichž čerpá. „*Básnické poselství totiž právě tím, že předkládá svoji vlastní strukturu jako první věc k úvaze, je v každém případě složitější, než obvyklé poselství referenční.*“⁵⁸ Struktura, v níž se dílo nachází, tak klade recipientovi otázky a podněcuje kritický způsob přemýšlení. Umělecké dílo se stává poselstvím, jehož dekodifikace je záměrně nesnadná. Při pokusu dekodifikovat básnická poselství nám taková díla kladou odpor a nabízejí více významů.

Básnické poselství je natolik komplikovaným systémem, že hovořit o jeho opotřebování je prakticky nemožné. Jinak je tomu ovšem u referenčního poselství. „*Básnické poselství se tudíž nezakládá jenom jako systém označovaných, na něž odkazuje systém označujících, ale i jako systém smyslových a imaginativních reakcí vyvolaných materií, z níž jsou vyrobeny označené.*“⁵⁹ Tedy básnické poselství má

⁵⁶Pojmem redundance Eco poukazuje na skládání účinných stimulů tak, aby se ve výsledku násobil kýžený efekt. „*Redundance přispívá ke zdůraznění jednoznačnosti poselství, a jednoznačné poselství se pak stává tím, které by sémantika definovala jako referenční větu, v níž jde o stanovení absolutní identity mezi vztahem, který mezi označující a označované klade autor, a tím který mezi ně klade dekodifikátor.*“ Taková poselství jsou jasná a recipient nemusí složitým způsobem dekodifikovat jejich smysl. viz ECO, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*, Argo, Praha, 2006, s. 88

⁵⁷ ECO, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*, Argo, Praha, 2006, s. 88

⁵⁸ tamtéž, s. 91

⁵⁹ tamtéž, s. 92

schopnost stimulovat velice odlišné dekodifikace, a tak se čtení téhož kódu může velice často lišit. Chybnou četbou může být bohatý kód velice snadno redukován a naopak. V mnoha případech se stává, že svévolná četba slabého kódu může přinášet mnohem bohatší významy, než autor zamýšlel.

Básnické poselství tím, že se soustředí samo na sebe, nabízí nové alternativy jazyka a možnosti kódu. Taková poselství jsou stimulem a zdrojem nových způsobů vyjádření. Mezi tímto inovativním poselstvím a kýčem⁶⁰ se nachází celá řada jiných poselství. Poselství masového umění se liší od uměleckého tím, že jednoduše sleduje jiné cíle. Naopak midcult používá poselství účelově tak, že opotřebovává prověřená poselství umělecké avantgardy, aby je následně vydával za umění. V kulturním prostředí se tak nachází celá řada uměleckých děl, která se od sebe liší i způsobem, kterak a k jakému účelu využívají svá poselství.

2. 3. ABSTRAKTNÍ KÝČ

Kýč tedy ke své prezentaci využívá zejména realistické zobrazovací prostředky, ale je možné, aby existoval tzv. abstraktní kýč? Roger Scruton ve svém eseji *Kýč a soudobé dilema* připouští existenci abstraktního kýče a dokonce poukazuje na jeho rozšíření do světově proslulých galerií jako je např. Museum of modern art v New Yorku. „... abstraktní kýč toho druhu, jenž vytváří modernistickou tapetu anebo je sflikován pro turistický kšeft...“⁶¹ Svá tvrzení podkládá tvorbou Georgie O'Keefe, která tvořila sentimentálně laděné abstraktní nebo florální motivy. Výtvarnice se snaží v divákovi vyvolat emoce, ovšem v jejich redukované a laciné verzi. „Když se z avantgardy stane klišé, pak není možné bránit se před kýčem tím, že jste příslušníkem avantgardy.“⁶², říká Scruton.

Abstraktní kýč se velice rychle rozšířil a stal se vyhledávaným tržním artiklem zejména proto, že odkazuje k jiným abstraktním dílům umělecké avantgardy. V současné době se otevírá prostor pro tvůrce např. neokubistických obrazů, z nichž je

⁶⁰ „Kýč je to, co je konzumováním opotřebováno a co se dostává k masám nebo ke ‚střednímu‘ publiku právě proto, že je konzumováním opotřebované, a co se konzumuje (a tudíž ochuzuje) a právě proto, že užívání značným počtem konzumentů uspišilo a prohloubilo jeho opotřebování.“

viz ECO, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*, Argo, Praha, 2006, s. 91

⁶¹ SCRUTON, Roger: *Kýč a soudobé dilema*, Labyrint Revue, 2000, č. 7 – 8, s. 117

⁶² tamtéž, s. 117

již na první pohled patrné, že k dosažení svého cíle využívají prostředky, jež jsou naprosto charakteristické pro kubistické umělce, kteří tento inovativní styl malby používali již počátkem minulého století. „*Když abstraktní obraz postrádá vlastní uměleckou a estetickou hodnotu a jeho efektu je dosaženo tím, že parazituje na formálních, kompozičních a gestaltových principech renomovaných abstraktních děl, setkáváme se tak s abstraktním kýčem.*“⁶³ Recyklací způsobů tvorby, které užívala umělecká avantgarda na počátku dvacátého století, dochází k opětovnému použití již prověřených zobrazovacích prostředků, jejichž umělecká hodnota je zcela nepopíratelná, a tím pádem se stává tato tvůrčí metoda velmi efektivní.

Na základě výše uvedených tvrzení je možné s jistotou říci, že kýč v nefigurální nebo abstraktní podobě existuje. Ovšem mnozí autoři se odvolávají na skutečnost, že kýč musí být okamžitě rozpoznatelný, což s jistotou může nabízet právě realistické zobrazení. Za předpokladu, že se zaměříme např. na americký regionalismus čtyřicátých a padesátých let dvacátého století, zjistíme, že mezi realistické zobrazovací prostředky a kýč rozhodně není možné klást rovnítko. Na mysli mám např. tvorbu umělců Thomase Harta Bentona nebo Edwarda Hoppera. Roger Scruton se tímto tématem zabývá, a ve svém eseji očišťuje právě techniku realistické malby od přezíravých přístupů. „*Jistěže, někteří umělci se touto cestou vydat odmítli – malíři jako Edward Hopper, který se snažil figurativní malbu očistit a opětovně nazírat nevinným okem. Kritici a kurátoři však zůstali skeptičtí. Investovali do avantgardy příliš mnoho, než aby uvěřili, že, konec konců, šlo pouze o módní záležitost. Hopperův úspěch byl proto považován za jakýsi ujetý výstřelek – posledního zakopaného představitele žánru, který už byl všude jinde pohřben pochodem historie.*“⁶⁴ Existence kýče není podmíněna realistickým zobrazením, neboť jak je vidno, mnozí autoři užívali právě realistické zobrazovací prostředky inovativním způsobem, věnovali se figurativní malbě a tento žánr obohatili o nové postupy a perspektivy. Někteří umělci velmi efektivně a zdařile kombinovali prvky jak abstraktní, tak figurativní malby, což dalo vzniknout i žánrovým modifikacím. Např. pro tvorbu britského umělce Francise Bacona je typická tzv. figurální abstrakce, s níž autor rozvinul vysoce inovativní přístup k malbě, zejména co se kompozice, textury i perspektivy týče.

⁶³ KULKA, Tomáš: *Umění a kýč*, Torst, Praha, 2000, s. 137

⁶⁴ SCRUTON, Roger: *Kýč a soudobé dilema*, Labyrint Revue, 2000, č. 7 – 8, s. 117

2. 4. VLIV KÝČE A MASOVÉ KULTURY NA VYSOKÉ UMĚNÍ

Nespornou součástí inspiračních zdrojů vysokého umění se v dnešní době stává i kýč nebo masové umění. Kýčovitě prvky tak umělci užívají zcela vědomě, se záměrem poukázat na pozici a vliv masové kultury v lidské společnosti. Avantgarda reaguje na současnou situaci, kdy tlak masové kultury stále sílí, právě tím, že si vypůjčuje „stylegmata kýče“. Tento způsob tvorby je typický například pro umělce pop artu, kteří svou pozornost upřeli na grafiku reklamního průmyslu, kterou recyklovali nápaditým způsobem a ironicky zdůraznili banální nebo kýčovité prvky. Na znepokojivé otázky pojící se s novým životním stylem, bylo možné zodpovědět prostřednictvím kýče, který zaujímal specifické místo ve společnosti padesátých a šedesátých let dvacátého století. Ovšem tento proces se stále opakuje a tvůrci kýče po určité době opětně začínají pracovat s postupy, které používali umělci pop artu před nimi.⁶⁵

Je to právě pop art, který používá prvky a výjevy masové kultury zcela neobvyklým způsobem. „*Pop art je často chápán jako směr usilující o pozvednutí populární americké kultury (která kýčem přímo kvete) na úroveň respektabilního umění.*“⁶⁶ Díky transformaci určitých prvků, které jsou typické pro masovou kulturu, se nabízí otázka vztahu avantgardy a kýče, protože některá díla se zdají být přímo na hranici umění. Pokud bychom aplikovali na díla pop artu Kulkovy tři podmínky kýče, jednoduše zjistíme, že je nesplňují. A co více, kýč nikdy není inovativní, neironizuje a jednoduše netvoří další interpretační rámce. Jeho význam je jasný a nikdy nebudí podněty k zamyšlení.

Současná umělecká scéna rozhodně není prosta umělců, kteří pracují s kýčem nebo prvky masové kultury. Jedním z nich je Jeff Koons, který do své tvorby promítá přesvědčení, že umění by se mělo dostat zpět k lidem a naučit se s nimi účinně komunikovat.⁶⁷ „*Chci oslovit všechny, vysvětlit nižším třídám, jak celý systém funguje a jak se v něm mohou efektivně pohybovat, a tak všem dát šanci, aby mohli využít sami sebe.*“⁶⁸ Takto Koons hovoří o efektivitě a komunikaci s veřejností. Ve své tvorbě přebírá prostředky populární kultury, a sice z toho důvodu, aby lidé jednodušeji pochopili jeho dílo. Zvětšené balónkové objekty vyhotovené z nerezové oceli nebo

⁶⁵ ECO, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*, Argo, Praha, 2006, s. 116

⁶⁶ KULKA, Tomáš: *Umění a kýč*, Torst, Praha, 2000, s. 107

⁶⁷ KOONS, Jeff: *Síla vábení-interview s umělcem*, Labyrint Revue, 2000, č. 7 – 8, s. 137

⁶⁸ tamtéž, č. 7 – 8, s. 138

porcelánové sochy populárních osobností jsou komerčně nebývale úspěšné. Nabízí se zde mnoho otázek, zda Koonsovo dílo, které využívá jednoduchých prostředků, není samo o sobě pouze ničím jiným než jejich zvětšeninou. Umělečtí kritici zaujímají ke Koonsově tvorbě různé postoje. Na jedné straně je uznáván pro nové objevy a posunutí hranic umění, ale na druhé jeho práce mnohým evokuje pouhý kýč.

Protože neexistuje žádný časový odstup od současné umělecké scény, je o to obtížnější přiřknout dílům uměleckou hodnotu, o které hovoří Tomáš Kulka. Zda díla umělců jako je např. Jeff Koons obohatí svět umění, je dnes obtížné, ne-li dokonce nemožné s jistotou říci. Dějiny umění jsou plny slavných i neuznávaných umělců své doby, přičemž pohled na mnohé z nich se s postupem času změnil a jejich přínos přehodnotil. Nyní je možné pouze spekulovat nad tím, zda Jeff Koons bude v budoucnosti uznávaným umělcem nebo pouze jedním z řady těch, kteří profitují z trendů soudobé společnosti.

3. MASOVÉ, POPULÁRNÍ A VYSOKÉ UMĚNÍ

3. 1. PŮVOD MASOVÉ KULTURY

S prvními projevy masové kultury, či přesněji řečeno zábavy, bychom se mohli setkat ve starověkém Římě, kde imperátoři pořádali např. gladiátorské hry. Ty byly využívány jako prostředek propagandy vládců, jejichž obliba u lidu díky existenci her stoupala. Podoba gladiátorských her byla určována právě požadavky diváků, jejichž nároky a vkus měly být naprosto uspokojeny. „*Masy vnutily společnosti svůj vlastní étos, v různých historických obdobích uplatnily své nároky, uvedly do oběhu svůj vlastní jazyk, zkrátka vypracovaly určité návrhy, a předložily je zespoda; jejich způsob zábavy, myšlení a představ však přitom zespoda nevzniká, byl jim předložen s pomocí masových sdělovacích prostředků v podobě poselství formulovaných podle kódu vládnoucí třídy.*“⁶⁹ Vzniká tak iluzorní situace, kdy diváci mají pocit svobody a volby, ovšem masová kultura je produkována shora, nejedná se o spontánní projev tvůrčího ducha, jak je tomu u vysokého umění.

⁶⁹ ECO, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*, Argo, Praha, 2006, s. 24

Umberto Eco i dalšími příklady poukazuje na projevy šíření masové kultury tam, kde by se na první pohled mohlo zdát, že se o masovou kulturu vůbec nejedná. Opat Suger sepsal tři traktáty o svých aktivitách spojených s gotickým klášterním kostelem Saint-Denis. Okny s vitrážemi do interiéru proudilo zářivé světlo, které mělo vyplnit celý prostor a věřícímu přinést potěšení z krásy božího domu.⁷⁰ Dalšími prostředky, které vedly k posílení a dosažení iluze „pozemského ráje“ měly být drahokamy, zlato a další ušlechtilé materiály. Eco označuje opata Sugera jako „typického výrobce masové kultury“, v mezích, v nichž bylo možné produkovat masovou kulturu dvanáctého století.⁷¹ Naproti tomu svatý Bernard byl zastáncem strohých sakrálních interiérů a Sugerův způsob přibližování božské sféry lidu mu připadal naprosto nepatřičný. „... *at' už s pomocí obrazů nebo kázání v neozdobeném kostele s holými stěnami, ... což vlastně znamená, že Bernard se zabývá jen dvěma modalitami v rámci jednoho a téhož kulturního modelu.*“⁷² Těmito příklady lze demonstrovat, že masová kultura není jevem moderní společnosti, ale své kořeny má v hluboké historii. Eco ovšem varuje před tzv. novodobými Sugery, kteří vytvářejí i šíří mytická vyobrazení ryze účelově tak, aby zapustila své kořeny do senzibility mas.⁷³

Projev masové kultury, který je bližší její současné podobě, nacházíme v šestnáctém století. S rozvojem tiskařských technik se do běžného oběhu dostaly lidové tisky, které byly prodávány na tržištích. Vyznačovaly se technickou nedokonalostí, tematickou plochostí a kombinací citů, vášně, lásky a smrti předem namíchaných tak, aby přinesly pouze žádoucí efekt.⁷⁴ Tato díla nesla již primární znaky, které je možné spatřovat v dnešní masové kultuře. Čili efektnost, která se projevuje většinou na úkor umělecké kvality a stává se jen dočasným trendem.

V obdobích starověku, středověku i novověku existovala třída produkující takovou kulturu, která byla ve všech směrech a důsledcích nejrafinovanějším prostředkem k ovládnání a manipulování s masami. Z toho vyplývá, že poselství masové kultury jsou zcela přesně cílená a právě proto musejí být čitelná a jasná, aby mohla srozumitelně a efektivně oslovit co nejširší masu.

⁷⁰ Opat Suger popisoval ctnosti, jimiž celý kostel bude zářit v nádherném a nepřerušovaném světle nejposvátnějších oken, jimiž bude prostupovat vnitřní krása.

viz KLEINER, F., S.: *Gardner's art through the ages*, 13th edition, 2009, s. 436

⁷¹ ECO, Umberto: *Skeptické a těšitelé*, Argo, Praha, 2006, s. 21

⁷² tamtéž, s. 23

⁷³ tamtéž, s. 214

⁷⁴ tamtéž, s. 12

3. 2. MASOVÁ KULTURA A MASOVÉ UMĚNÍ

Existuje řada různých způsobů, jak je možné nahlížet na masovou kulturu. Někteří teoretikové ji pojmají jako produkt masové společnosti, jiní jako výsledek působení masových médií. Hannah Arendtová v eseji *Krize kultury* poukazuje na skutečnost, že masová kultura je přímým produktem společnosti, což považuje za problematické. Jinými slovy je samotné pojmenování „masová kultura“ jakýmsi derivátem celé „masové společnosti“.⁷⁵ Společným jmenovatelem masové kultury a masové společnosti není masa, jak by se na první pohled mohlo zdát, ale společnost, do které byla právě tato masa vložena.⁷⁶ Arendtová si stejně jako Greenberg všímá skutečnosti, že v rámci devatenáctého století získala celá masa populace dostatečné množství volného času na to, aby se věnovala nově vzniklé kultuře. Tuto nově vzniklou společensko-kulturní situaci nazývá Arendtová masovou kulturou a Greenberg kulturou kýče.

Autorka spojuje se vznikem masové kultury i změny způsobu recepce uměleckých děl. Před vznikem masové společnosti lidstvo nikdy kulturu jako takovou nekonzumovalo, ale její existenci vyžadovalo. Jinými slovy pokud hovoříme o masové kultuře, nejedná se o kulturu, ale pouze o zábavu, která se stává v podstatě spotřebním zbožím. „*Masová společnost naproti tomu kulturu nechce, chce zábavu, a zboží zábavním průmyslem nabízené tato společnost opravdu spotřebovává jako všechno spotřební zboží.*“⁷⁷ Dle Arendtové se označení masová zábava stává přiléhavějším nežli masová kultura.

Menší nebezpečí autorka spatřuje v zábavním průmyslu a těch konzumentech, kteří vyplňují volný čas produkty masové kultury nežli v těch, kteří pomocí všemožných vzdělávacích triků aspirují zejména na lepší společenské postavení.⁷⁸ V této nově vzniklé společnosti se objevili právě takoví jedinci, kteří začali využívat kulturu jakožto efektivní prostředek k dosažení vlastních cílů. Takovéto monopolizování kultury a její povrchní recepce vedla k seberealizaci na půdě vyššího společenského postavení nebo společenského úspěchu. Tím Arendtová poukazuje na

⁷⁵ ARENDTOVÁ, Hannah: *Krize kultury*, Mladá fronta, Praha, 1994, s. 121

⁷⁶ tamtéž, s. 123

⁷⁷ tamtéž, s. 129

⁷⁸ tamtéž, s. 131

pseudohodnoty, jimiž je soudobá společnost přeplněna a odsuzuje tzv. „šosáctví“⁷⁹, které je do jisté míry ekvivalentem midcultu, o němž hovoří Umberto Eco. Jak je patrné, masová kultura sama o sobě není negativním jevem, jako je právě „šosácký“ sebeklam a snobismus, poněvadž právě v takovém povrchním přístupu jsou obsaženy falešné hodnoty, které oba autoři odsuzují.

Umberto Eco na masovou kulturu nenahlíží jako na negativní jev, naopak poukazuje na skutečnost, že otázka masové kultury je pouze špatně formulovaným problémem. Předmětem není to, zda je masová kultura ve své podstatě nehodnotná, špatná či naopak. V současné době se nevyhneme masovým sdělovacím prostředkům, měli bychom se tedy zabývat tím, jak prostřednictvím masmédií šířit kulturní hodnoty.⁸⁰ Problém spočívá v tom, že masová kultura je v područí ekonomicky zainteresovaných skupin, které jsou motivovány pouze výší finančního zisku, nikoli kvalitou produkce. Vzhledem k faktu, že tito kulturní producenti disponují jistým množstvím ekonomické moci, masová kultura se podřizuje zákonům prodeje a konzumu. Pokud bychom pátrali po způsobu, jímž by bylo možné pozvednout masy k vyšší kultuře, zjistíme, že tato utopická vize není možná. Fraktura mezi masovým a vysokým uměním je dle Eca zcela definitivní.⁸¹ Způsob, jak by bylo možné vysoké umění zpřístupnit masám, by v sobě zahrnoval masové komunikační prostředky a celkový význam takto distribuovaných uměleckých děl by musel být nutně redukován. I přes skutečnost, že existují velmi kvalitní vzdělávací programy a televizní pořady např. o umění, jejich sledovanost je nesrovnatelně nižší, než jaké se těší komerční seriály. Tedy i přes to, že se byť v koncentrované podobě zprávy nebo dokumenty o vysokém umění objeví na televizních obrazovkách, jsou tyto pořady vyhledávány takovými diváky, kteří mají k danému tématu bližší vztah a uměleckou scénu aktivně sledují.

Existují ovšem také díla, která byla vytvořena v rámci jedné umělecké úrovně, ale konzumována jsou na úrovni zcela jiné. Tento fakt nemusí nutně souviset s komplikovaností nebo hodnotou daných děl. Eco kritizuje tři domnělé úrovně kultury (vysoká, střední a nízká), neboť komplikovanost, estetická hodnota a recepce

⁷⁹ Šosáctví Arendtová charakterizuje jako povrchní postoj, prostřednictvím jehož není možné nahlédnout vyšších principů a hloubky, které kultura a umění nabízí. „... označovalo toto slovo mentalitu, jež soudí vše podle bezprostřední užitečnosti a ‚materiální hodnoty‘, a vůbec pak nevěnuje pozornost tak neúčinným věcem a zbytečným zaměstnáním, jako je i kultura a umění.“

viz ARENTOVÁ, Hannah: *Krise kultury*, Mladá fronta, Praha, 1994, s. 125

⁸⁰ ECO, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*, Argo, Praha, 2006, s. 44

⁸¹ tamtéž, s. 35

uměleckých děl neodpovídá stratifikačnímu systému společnosti.⁸² Rozdíl mezi vysokým a masovým uměním samozřejmě existuje, ale není bezprostředně spojen se společenskými třídami. Jedná se o kultury intelektu a zábavy a právě tímto se od sebe odlišují.

Na druhé straně komerční úspěch ještě nemusí nutně znamenat, že dané dílo spadá do kategorie kýče nebo midcultu. Existují populární, masově úspěšná díla, která dokáží recipientovi zprostředkovat řadu společensko-historických problémů v podobě, ve které je vypracovalo historické vědomí, a prezentovat je tak, aby nemohly divákovi uniknout.⁸³ A co více masové umění na rozdíl od midcultu neaspiruje na dosažení prestiže a zejména nemá potřebu sebe samo prezentovat jako umění.

Americký teoretik Dwight Macdonald ve svém díle *Against the American Grain* systematicky rozebírá midcult, kulturu masovou, popovou, stejně jako lidovou a vysokou. Do poloviny osmnáctého století existovaly vedle sebe vysoká a lidová kultura, aniž by se jejich podoby navzájem ovlivňovaly, čili se jednalo o dva autonomní celky. Lidová kultura byla tvořena spontánně svými uživateli, tzv. zdola.⁸⁴ Ovšem kolem roku 1750 došlo k naprostému zvratu. Do tohoto období Macdonald zasazuje vznik masové kultury, jejíž existence je podmíněna tzv. shora, což znamená, že je tvořena zcela cíleně, účelově a průmyslově lidmi, které Macdonald nazývá „inženýry zábavy“.⁸⁵ Tito technokraté kultury mohou prostřednictvím produkce masové kultury manipulovat s beztvorou hmotou mas takovým způsobem, který jim přinese požadovaný efekt a maximální profit. Macdonald poukazuje na skutečnost, že masová kultura nemůže být autentická, neboť její způsob tvorby, prezentace i podoba stojí v opozici ke spontánně vznikající kultuře ať již vysoké nebo lidové. Autor eseje nerespektuje masovou kulturu, neboť nejen že nenabízí svým recipientům emoční katarzi, ale ani estetickou zkušenost a celé masové umění označuje jako „neumění“ nebo „antiumění“.⁸⁶

Umberto Eco s pohledem Dwighta Macdonalda nesouhlasí v tom, že obsah masové kultury musí být nutně špatný. Naopak Eco poukazuje na to, že není třeba masové kultuře vyčítat šíření produktů zpravidla nízké kvality a nulové estetické

⁸² ECO, Umberto: *Skeptické a těšitelé*, Argo, Praha, 2006, s. 48

⁸³ tamtéž, s. 111

⁸⁴ MACDONALD, Dwight: *Against the American Grain*, A Subsidiary of Plenum Publishing Corporation NY, 1983, s. 13

⁸⁵ tamtéž, s. 14

⁸⁶ tamtéž, s. 4

hodnoty, ale naopak je důležité zaměřit svou pozornost na midcult, který zneužívá objevy avantgardy, které banalizuje a proměňuje v pouhé konzumní objekty, neboť právě zde se rodí kulturní neštěstí.⁸⁷

3.3. ROZDÍL MEZI POPULÁRNÍM A MASOVÝM UMĚNÍM A JEJICH VZTAH K AVANTGARDĚ

Mnozí autoři popisují kýč, masové umění, midcult a populární umění naprosto totožným způsobem. Jednotlivé fenomény od sebe neodlišují a v rámci svých definičních teorií nevymezují ani neznázorňují jejich pomyslná rozhraní. Takové teorie jsou matoucí a zavádějící, poněvadž rozdíly mezi masovým, populárním, vysokým uměním i kýčem existují a nejsou zanedbatelné. Cílem teoretických prací Pavla Zahrádky, Davida Novitze nebo Noëla Carrola je poukázat na rozdíl mezi vysokým a masovým uměním, či jak jej někteří z výše uvedených nazývají uměním populárním. Noël Carroll na rozdíl od Pavla Zahrádky nebo Davida Novitze neklade rovnítko mezi uměním masové a populární, ale tyto fenomény od sebe rozlišuje. Uvědomuje si, že není možné tyto pojmy spojovat nebo je dokonce vnímat jako synonyma. V následujících kapitolách bych ráda představila několik rozdílných přístupů, které se váží ke vztahu avantgardy, masového a populárního umění.

3.3.1. PAVEL ZAHRÁDKA

Pavel Zahrádka se v textu *Vysoké versus populární umění* zaobírá nejen původem samotného rozlišení, ale i jeho společensko-kulturními důsledky. Pokud má být dílo považováno za hodnotné, musí být nositelem jak estetické, tak umělecké hodnoty. „*Zatímco vysokému umění je připisována vysoká umělecká hodnota, populárnímu umění je připisována nízká umělecká hodnota.*“⁸⁸ Přičemž uměleckou hodnotu Zahrádka vnímá jako sjednocení hodnoty estetické s ohledy, v nichž může být

⁸⁷ ECO, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*, Argo, Praha, 2006, s. 34

⁸⁸ ZAHRÁDKA, Pavel: *Vysoké versus populární umění*, Estetika na přelomu milénia, Barrister & Principal, Brno, 2010, s. 207

dané umělecké dílo přínosné nebo hodnotné pro recipienty i společnost.⁸⁹ Autor ve své teorii hlouběji neodlišuje hodnotu estetickou od umělecké, na rozdíl od Tomáše Kulky, pro něhož je toto rozlišení zcela bazální.

Zahrádka je jedním z autorů, kteří nečiní rozdíly mezi kýčem, masovým nebo populárním uměním. Zaměřuje se zejména na absenci estetické, nikoli umělecké hodnoty a nejčastěji populárnímu umění vytýká komerční charakter nebo negativní vliv, které má na publikum, případně na vysoké umění. Ovšem každá kvalitní teoretická práce vyžaduje co nejpřesnější definování pojmů, s nimiž autor operuje. Zahrádka poukazuje na obecnou kritiku, která se snaší na populární umění. Často je mu vytýkáno, že zneužívá tvůrčí postupy vysokého umění ke svým vlastním cílům, čímž poskytuje falešná uspokojení, nabízí kýčovitý obsah a černobílé vidění světa.⁹⁰

Autor ve své teoretické stati kombinuje přístupy různých teoretiků, např. Umberta Eca, Clementa Greenberga nebo Dwighta Macdonalda, které jsou zaměřeny ať na kýč, midcult nebo masové umění. Zahrádka pracuje s jednotlivými tezemi a slučuje je do jedné kategorie populárního umění. Zároveň poukazuje na fakt, že jednoduchost daných děl může jen obtížně sloužit jako definiční kritérium populárního umění. Mezi příklady populárního umění, které autor uvádí, zahrnuje rockovou hudbu, muzikál, jazz, taneční show, komedii, melodrama, naivní malířství, hororový film, komiks, brakovou literaturu, reklamní slogan aj.⁹¹

Předmětem Zahrádkovy analýzy je nabourání vize estetického hierarchismu⁹² s pokusem dokázat, že tento model je nefunkční a do budoucna jen těžce udržitelný. Autor rozebírá platnost rozdílů v estetickém působení, v užití tvůrčích postupů a rozdílů v obtížnosti, které podrobuje bližšímu zkoumání. Dle některých teoretiků pocity a reakce vyvolané populárním uměním nikdy nemohou dosáhnout vyšší emocionální úrovně, poněvadž takto vyvolané zážitky jsou pomíjivé a neautentické. Zahrádka namítá, že tento předpoklad je postaven na mylném základě, a sice že veškerá hodnota

⁸⁹ Zahrádka, Pavel: *Vysoké versus populární umění*, Estetika na přelomu milénia, Barrister & Principal, Brno, 2010, s. 207

⁹⁰ tamtéž, s. 208

⁹¹ tamtéž, s. 207

⁹² Estetickým hierarchismem Zahrádka míní rozdíl v estetické hodnotě vysokého a populárního umění. Vysoká estetická hodnota je připisována dílům vysokého umění a naopak estetickými nedostatky se dle mnohých teoretiků vyznačují díla populárního umění. Zahrádka se ve své eseji pokouší o kritické zhodnocení a zdůvodnění estetického rozdílu.

populárního umění je zcela závislá na době trvání.⁹³ Určujícím kritériem estetické hodnoty je tzv. test času. Umění je systémem otevřeným a jen těžko můžeme s jistotou dnes tvrdit, že veškerá populární produkce současnosti nebude přinášet v budoucnosti žádné estetické potěšení.⁹⁴ Není sporu o tom, že populární umění přináší svým konzumentům potěšení, které nemusí být pomíjivé, ale naopak dlouhodobě rezonující. Příklad, který podkládá toto tvrzení, je existence dlouholetých fanoušků zpěváků pop music.

Populárnímu umění kritici často vytýkají užívání standardních tvůrčích postupů, ale nutno podotknout, že ne vždy způsoby tvorby populárního umění podléhají stereotypům. Existují díla, která užívají žánrové postupy velmi originálním způsobem, čili výsledkem nemusí být slabý estetický účinek.⁹⁵ Ne každé dílo, které má být určeno masovému publiku, je ve svých tvůrčích postupech jednoduché a postrádá osobitý umělecký styl. V současné době jsou bezesporu velmi populární filmové snímky režiséra Tima Burtona a jejich podoba poukazuje na skutečnost, že podmínkou kategorie populárního umění není unifikovaný styl ani prvoplánová jednoduchost.⁹⁶ Burton kombinací různých médií docílí neobvyklého efektu, který v sobě obsahuje nezaměnitelný tvůrčí rukopis. V neposlední řadě je nutné se kriticky zamyslet nad tím, zda je obsahová i technická komplikovanost, které v sobě skýtá avantgardní tvorba, určujícím rozdílem vysokého a populárního umění. Existují i taková avantgardní díla, která nemusejí být nutně vizuálně obtížně přístupná. Příklad, jímž Zahrádka tuto tezi podkládá, je Picassova socha býka zkomponovaná z řidítek a sedla cyklistického kola. Pokud by bylo toto kritérium platné, neobstála by tedy ani tvorba minimalismu nebo suprematismu, poněvadž předmětem tohoto bodu jsou zobrazovací prostředky, nikoli poselství a transcendentální přesahy, které v sobě jistě tato na první pohled „jednoduchá“ díla skýtají. Z toho je patrné, že lze jen obtížně pojímat jednoduchost jako jedno z definičních kritérií populárního umění.

Zahrádka se na masové či populární umění pokouší nahlížet jinou perspektivou. Pokud je nějaké dílo originální a neobvyklé, nemusí být a priori nesrozumitelné a prosté podnětů, které vyvolávají estetické potěšení, neboť pro mnohé diváky je populární

⁹³ZAHRÁDKA, Pavel: *Vysoké versus populární umění*, Estetika na přelomu milénia, Barrister & Principal, Brno, 2010, s. 211

⁹⁴ tamtéž, s. 211

⁹⁵ tamtéž, s. 213

⁹⁶ tamtéž, s. 217

umění právě jeho největším zdrojem. „*Zásadní problém estetického hierarchismu spočívá v tom, že je v rozporu se zkušeností recipientů populárního umění.*“⁹⁷ Schopnosti diváků jsou podceňovány a to jen přispívá ke zkreslenému soudu.

Zahrádkův inovativní přístup spočívá v zohledňování různých uměleckých kategorií v rámci hodnocení uměleckých děl. Jinými slovy, pokud chceme porovnávat estetickou hodnotu uměleckých děl, musí k tomu vždy docházet v rámci jedné společné kategorie. „*Prázdniny pana Beana lze srovnávat s filmem Na hromnice o den více v rámci společné kategorie komediálního filmu. Jinak řečeno, hodnotová rovnost v rámci kulturních kategorií neznamená hodnotovou rovnost mezi jednotlivými objekty, které spadají do těchto kategorií.*“⁹⁸ Zahrádka tak navrhuje přístup, jímž by se estetické zkoumání děl populárního umění mělo ubírat. V rámci takového přístupu je velmi důležité soustředit se na analýzu žánrů, stylů a druhů populární kultury.

3.3.2. DAVID NOVITZ

Jak již bylo řečeno, Pavel Zahrádka ani David Novitz nečiní rozdíl mezi uměním populárním a masovým a tato dvě označení vnímají jako synonyma. Jak by se mohlo na první pohled zdát, předmětem Novitzovy eseje *Způsoby tvorby umění* je populární umění, ale ve skutečnosti se autor zabývá masovým uměním. Příklady populárního umění, které Novitz uvádí, se vztahují k masovým technologiím, neboť umělecká díla tohoto typu jsou právě jimi v masovém měřítku distribuována tak, aby se dostala k co nejširšímu publiku, nehledě na jejich společenské postavení. Např. pop-music, televizní programy, časopisové povídky, komiksy atd.⁹⁹ Což poukazuje na skutečnost, že předmětem Novitzova zkoumání je masové, nikoli populární umění, jehož reprodukovatelnost není závislá ani na masových médiích ani na masovém měřítku.

Novitz vychází z předpokladu, že uměleckým dílům připisujeme jistý společenský status, který je založen na společenských vztazích, nikoli na fyzických vlastnostech uměleckého díla. Autor ve své analýze nepoukazuje na formální nebo strukturální charakteristiky, pomocí nichž by bylo možné odlišit populární nebo masové

⁹⁷ Zahrádka, Pavel: *Vysoké versus populární umění*, Estetika na přelomu milénia, Barrister & Principal, Brno, 2010, s. 218

⁹⁸ tamtéž, s. 225

⁹⁹ tamtéž, s. 230

umění od umění vysokého, ale zaměřuje se na stratifikaci společnosti, v níž spatřuje původ rozlišení jednotlivých modalit umění. Jinými slovy Novitz kritizuje takové přístupy, jejichž výchozím bodem je postoj zaměřený na barevnost, tvary, formy atd., ovšem nikoli na obsahovou stránku uměleckých děl. „*Způsob, jak jsou díla vysokého a populárního umění vytvářena, nám tedy moc nepomůže stanovit, jak se od sebe liší. (...) toto rozlišení nemůžeme hledat v jejich formálních ani afektivních vlastnostech.*“¹⁰⁰ Zdůrazněním jednoty, vyváženosti, intenzity atd. je opomíjena tematika, která je spojena s každodenním životem, politikou, náboženstvím a etikou. Pokud se promítají v tvorbě některých umělců tato témata, kritici je dle Novitzova názoru pojmají jako pouhé formy politického nebo populárního umění.¹⁰¹ Tímto chce autor poukázat na sympatie a pozitivní ohlasy, které vzbuzuje vysoké umění proto, že neohrožuje společenský řád a jeho často abstraktní forma nebo introvertní hodnota je odňata od běžného života.

Další problém Novitz spatřuje v hroučícím se rozdílu mezi hodnotou ekonomickou a uměleckou. Mnoho současných umělců spolupracuje se soukromými galeriemi, které díla nejen vystavují, ale i prodávají. Se vznikem takového tržního prostředí je o to komplikovanější určit rozdíl mezi ekonomickou, estetickou a uměleckou hodnotu daných děl. „... *cenovka srostla s dílem, což byl pochopitelně smrtící polibek ideálu vysokého umění devatenáctého století.*“¹⁰² Tento postřeh je zajímavý a v postmoderní době opravdu aktuální. Častokrát jméno komerčně a mediálně úspěšného umělce vzbuzuje větší zájem, než by bylo záhodno, poněvadž estetická a troufám si říci i umělecká hodnota jeho děl je opravdu diskutabilní. Jedním z takových umělců je britský výtvarník Damien Hirst, jehož díla se draží v přepočtu za miliony korun. Ať už se jedná o žraloka naloženého ve formaldehydu nebo lidskou lebku vykládanou diamanty. V každém případě jeho tvorba vzbuzuje jisté kontroverze. Samozřejmě záleží na úhlu pohledu, poněvadž i v takových artefaktech je možné spatřovat různé aluze na palčivé společenské problémy a kulturní otázky, ovšem na druhé straně se nabízí otázka, zda Hirstovo dílo není spíše luxusním zbožím nežli uměním.

¹⁰⁰ NOVITZ, David: *Způsoby tvorby umění*, Estetika na přelomu milénia, Barrister & Principal, Brno, 2010, s. 235

¹⁰¹ tamtéž, s. 241

¹⁰² tamtéž, s. 244

Umění populární nebo také „nízké“ není na rozdíl od umění vysokého vnímáno jako nositel kulturního dědictví a jeho význam je neprávem opomíjen.¹⁰³ Novitz dochází k názoru, že neexistuje žádné populární nebo masové umění, ale pouze role, kterou určité objekty zastávají v třídní společnosti. „*Tvrdím tedy, že rozlišení mezi vysokým a populárním uměním je rozlišení sociální (...)* Při zkoumání tohoto rozlišení jsem se snažil poukázat na to, že umění ve společnosti nejen existuje, ale společnost mu také dává jeho charakter.“¹⁰⁴ Umělecká hodnota by tedy nevyplývala z inherentních nebo afektivních vlastností daného díla, ale byla by utvářena na základě oceňování, které si recipient osvojil v běžném životě.¹⁰⁵ Bezpochyby recepce vysokého umění vyžaduje jistý stupeň vzdělání, který je ovšem v dnešní době dostupný nejen elitám, ale mnohým příslušníkům všech společenských tříd. Zdá se tak patrné, že rozdíl mezi vysokým a populárním uměním musí nutně spočívat na jiných základech.

3.3.3. NOËL CARROLL

Ve své teorii *Podstata masového umění* americký teoretik umění a filosof Noël Carroll na problematiku vztah mezi masovým a vysokým uměním nahlíží jiným způsobem. Carroll kritizuje Novitzův přístup a namítá, že v momentě, kdy Novitz užívá pojem populární umění, má na mysli umění masové. „...označení ‚populární umění‘ diskursivně odkazuje k technicky a elektronicky reprodukovatelnému umění.(...) Tudiž jestliže Novitz a další teoretici mluví o populárním umění, většinou mluví o tom, co nazývám masovým uměním – o umění produkovaném a distribuovaném v masovém měřítku“¹⁰⁶ Carroll tak ujasňuje situaci a těmito dvěma základními podmínkami určuje jasný rozdíl mezi populárním a masovým uměním.

Rozlišení mezi vysokým a populárním uměním neplyne z třídního rozdělení společnosti, ale naopak z formálních rozdílů. Čili Carrollova teorie je postavena na existenci strukturálních a funkcionálních vlastností, dle nichž je možné charakterizovat masové umění. Nenahlíží na masovou kulturu jako na negativní jev, naopak se pokouší

¹⁰³ NOVITZ, David: *Způsoby tvorby umění*, Estetika na přelomu milénia, Barrister & Principal, Brno, 2010, s. 230

¹⁰⁴ tamtéž, s. 245

¹⁰⁵ tamtéž, s. 245

¹⁰⁶ CARROLL, Noël: *Podstata masového umění*, Estetika na přelomu milénia, Barrister & Principal, Brno, 2010, s. 255

o poskytnutí konceptuální analýzy pojmu, protože skutečnost je taková, že masové umění je nejvlivnějším druhem umění naší doby, čili je záhodno se jím zabývat, již jen proto, abychom zjistili, v čem spočívá jeho popularita, síla a přitažlivost.¹⁰⁷

Mnozí teoretici degradují význam masového umění a často mají tendence jeho existenci zcela přehlížet. „*Ve skutečnosti po celou dobu nadvlády masového umění jej většina filosofů umění buď ignorovala, nebo rovnou odmítala, když jej degradovala na úroveň kýče nebo pseudoumění.*“¹⁰⁸ Carroll reflektuje důležitost a svébytnost masové kultury, pokouší se na celou uměleckou situaci nahlížet nezaujatě a bez opovržení jako na fenomén, jehož existenci respektuje a zároveň si uvědomuje, že je neoddělitelnou součástí naší společnosti.

Jak již bylo řečeno, Carroll se od jiných teoretiků, jako jsou např. Dwight Macdonald nebo Clement Greenberg, odlišuje tím, že masové umění a priori nezavrhuje, ale naopak se pokouší zaujmout co nejobektivnější postoj. I proto, že označení masové umění v sobě nese negativní konotace, mnozí autoři užívají pojmenování populární umění, které se na první pohled zdá být neutrálnějším pojmenováním. Jak Carroll uvádí, tyto dva fenomény se od sebe liší a v rámci své teorie navrhuje tři podmínky, při jejichž platnosti může být dílo masovým uměním, přičemž písmenem *x* označuje proměnnou, za níž je možné dosadit určité dílo: „*1. x je umělecké dílo 2. vyprodukované a distribuované masovou technologií přenosu, 3. které je úmyslně zkonstruováno tak, aby mezi volbami ohledně jeho struktury (například jeho narativních forem, symbolismu, zamýšlených emocionálních účinků, a možná dokonce i jeho obsahu) byly upřednostňovány ty, které slibují přístupnost co nejširšímu nepoučenému (nebo relativně nepoučenému) publiku při vynaložení minimálního úsilí.*“¹⁰⁹ Druhou podmínkou ve své podstatě Carroll odlišuje umění masové od obecnějšího pojmenování, a sice umění populární. Z toho vyplývá, že masové umění je jakousi odnoží umění populárního, ale základním rozdílem je způsob přenosu a distribuce. Masový systém přenosu Carroll definuje jako technologii, prostřednictvím níž je možné doručit totéž provedení stejného objektu na více recepčních míst

¹⁰⁷ CARROLL, Noël: *Podstata masového umění*, Estetika na přelomu milénia, Barrister & Principal, Brno, 2010, s. 247

¹⁰⁸ tamtéž, s. 248

¹⁰⁹ tamtéž, s. 262

současně.¹¹⁰ Populární umění naproti tomu chápeme jako soubor produktů, které jsou určeny pro obecnou spotřebu, ale jejich způsob šíření není podmíněn masovými médii.

Ovšem existují i případy, kdy jsou umělecká díla distribuována masovými technologiemi, ale nejsou masovým uměním. Zářným příkladem je filmová produkce, přičemž způsob šíření kvalitních snímků a komerčních filmů se nikterak neliší. Masové umění musí být publiku vždy co nejlépe srozumitelné, prezentováno prostřednictvím jasných obrazů, které není třeba složitě dekodovat. Vysoké umění naproti tomu postupuje proti očekávání společnosti a jeho recepce vyžaduje námahu i čas. Ovšem masové umění usiluje o posílení očekávání publika tím, že opakuje již ustálené vzorce, jejichž význam a poselství má být jasné i při další recepci.¹¹¹ Pročež tvůrci masové kultury se spoléhají na opakování čitelných forem a dodržování postupů, kterým již diváci v minulosti porozuměli, tedy jejich recepce bude v souladu s divákovým očekáváním. Díky své srozumitelnosti oslovují stále větší množství lidí.

Podstatou Carrollovy teorie jsou formální a strukturální rozdíly mezi masovým a vysokým uměním. Předmětem zkoumání by měly být afektivní faktory, které nesou podíl na popularitě a úspěšnosti masového umění. *„Ať už však vysvětlení závisí na biologických, psychologických, společenských nebo historických faktorech či na jejich vzájemné kombinaci, empirický výzkum fenoménu masového umění se musí nevyhnutelně vydat cestou izolace a popisu struktur, které zajišťují jeho přístupnost.“*¹¹² Nutno podotknout, že masová produkce je opravdu širokým pojmem a z Carrollových definičních podmínek masového umění je patrné, že se nezabývá všemi odnožemi masové kultury, ale pouze její vybranou složkou, a sice uměním. Carroll poukazuje na další aspekt, díky němuž je masové umění úspěšné. Jeho popularita se nezakládá pouze na čitelnosti a okamžité srozumitelnosti, ale vzbuzuje také enormní zájem proto, že je snadno dostupné a lehce uchopitelné. *„To, co se dřívějším kritikům masového umění jevílo jako důvod jeho zavržení – jeho snadná přístupnost (která nějak vyplývá z jeho tendence k ustáleným postupům) –, je ve skutečnosti ústřední konstrukční vlastností*

¹¹⁰ CARROLL, Noël: *Podstata masového umění*, Estetika na přelomu milénia, Barrister & Principal, Brno, 2010, s. 263

¹¹¹ tamtéž, s. 261

¹¹² tamtéž, s. 266

masového umění ve vlastním smyslu slova.“¹¹³ Jinými slovy by masové umění bez této přímé vazby k publiku nemohlo plnit svou funkci.

Noël Carroll ve své teorii dokazuje, že konzumace masového umění není podmíněna společenskými třídami ani kulturami. Dále je zcela patrné, že nelze klást rovnítko mezi kulturu populární a masovou. Carrollovo pojetí masového umění označuje produkty a komodity, které jsou strukturovány a vytvořeny takovým způsobem, aby vyvolávaly podobné ohlasné reakce u co nejširšího publika, což je jednou ze základních funkcí masově distribuovaných děl.

¹¹³ CARROLL, Noël: *Podstata masového umění*, Estetika na přelomu milénia, Barrister & Principal, Brno, 2010, s. 262

4. ZÁVĚR

Vztah vysokého umění, masového umění a kýče není jednoduše uchopitelný a proto existuje množství zcela odlišných přístupů a teorií. Není možné nahlížet uměleckou situaci v celé její komplexnosti bez historicko-společenských a umělecko-kulturních souvislostí. Ve své práci se pokouším na sociologickém a estetickém pozadí prostřednictvím vybraných teorií poukázat nejen na různé úhly pohledu, odlišné způsoby recepcce, ale i na celkovou mnohovrstevnatost diskutovaných fenoménů.

V první části práce se zabývám vznikem, definicí a celkovým pojetím fenoménu kýče. Clement Greenberg i Hermann Broch spojují vznik kýče se změnou sociálního řádu, společenských hodnot a vznikem nové společenské vrstvy. Kýč má invazivní povahu a postupem času zasáhl do mnoha uměleckých i mimouměleckých oblastí. Je možné jej také nacházet např. v politice, hudbě i architektuře. Nebezpečí kýče nespočívá jen v jeho extenzi, ale i ve skutečnosti, že často sám sebe prezentuje jako umění.

Ve své práci neopomím ani reciproční vztah kýče a vysokého umění. V současné době mnozí umělci pracují se zobrazivými prostředky, které jsou typické pro kýč nebo masovou kulturu. Důvodem, proč takto vyhotovená díla nezůstávají pouze recyklovaným kýčem, je inovativní způsob, jímž umělci s danými prvky pracují. Naproti tomu kýč nikdy neironizuje, nebohacuje recipientovy asociace ani neposouvá hranice světa umění.

Tomáš Kulka v rámci své teorie navrhuje tři podmínky existence kýče, jejichž prostřednictvím tvoří ucelený definiční rámec tohoto fenoménu. Zásadním a inovativním bodem Kulkovy teorie je rozlišení umělecké a estetické hodnoty. Tento přístup se opírá o přitažlivost kýče a jeho specifický způsob recepcce. Určující nejsou estetické kvality díla, ale předmět zobrazení, který se bezprostředně dotýká konzumenta. Kulka se na rozdíl od jiných teoretiků nevyjadřuje o kýči s pejorativním nádechem, ale pokouší se tento fenomén strukturovaně analyzovat s minimální mírou předsudků.

Umberto Eco svou teorii zakládá na stukturální a sociologické analýze. Problém Eco nespátřuje v efektu, který kýč vyvolává, ale v prostředcích, které používá tvůrce kýče, aby kýženého efektu dosáhnul. Dochází tak k vědomé recyklaci osvědčených

prostředků vysokého umění, v nichž se projevuje osobnost umělce, charakteristické rysy jeho práce i podoba určitého historického období. Tyto charakteristické prvky Eco nazývá stylegmata, která jsou následně užívána jak masovou kulturou, tak střední třídou, v níž Eco spatřuje původ kýče, který má často ambice sám sebe prezentovat jako vysoké umění. Stěžejním bodem celé analýzy je rozlišení referenčních a básnických poselství. Právě díla vysokého umění jsou nositeli básnického poselství, jehož dekodifikace je nesnadná a vyžaduje specifický přístup. Eco vnímá umělecké dílo jako strukturu, jež je definována a utvářena právě stylegmaty, která v sobě nesou jendotící princip celku.

V přístupech mnohých teoretiků jsou patrné negativní konotace, které se váží jak k problematice kýče, tak k masovému umění. Nejedná se ovšem o kritiku obsahu, nýbrž způsob sebeprezentace, která se blíží sebeklamu. Tvůrci kýče by se neměli vydávat za umělce, kteří tvoří esteticky i umělecky hodnotná díla. Naopak masová kultura v Ecovo pojetí tyto ambice nemá a neaspíruje na to, aby byla bezpodmínečně recipována jako vysoké umění.

V druhé části své práce se věnuji vztahu masového, populárního a vysokého umění na pozadí teorií Umberta Eca, Hannah Arendtové, Pavla Zahrádky, Davida Novitze a Noëla Carrola. Právě poslední tři zmínění teoretici nabízejí ve svých pracích odlišné přístupy, které se váží k tatáž problematice. Při analyzování fenoménu kýče a masové kultury je důležité zaujmout kritický přístup s minimální mírou předsudků. Zahrádka odmítá estetický hierarchismus a nejefektivnějším způsobem, kterak nahlízet estetické hodnoty, shledává komparaci jednotlivých uměleckých děl v rámci společné kategorie. David Novitz tvrdí, že rozlišení vysokého a populárního umění je rozlišením sociálním. Tento přístup kritizuje Noël Carroll, který svou teorii zakládá na strukturálních a funkcionálních vlastnostech, dle nichž je možné charakterizovat masové umění. Carroll se pokouší poskytnout ucelenou konceptuální analýzu masového umění, které rozlišuje od populárního umění i kýče.

Podrobnějším studiem několika teoretických prací jsem se pokusila nastínit různé pohledy na problematiku kýče, masového i populárního umění v kontextu avantgardy a poukázat na nezbytnost tyto fenomény od sebe rozlišovat. Teorie Noëla Carrola, Umberta Eca a Tomáše Kulky poukazují na směr, jímž je záhodno ubírat budoucí analýzy těchto fenoménů. Je zcela nezbytné, aby se předmětem zkoumání staly

takové kategorie a fenomény, jejichž vzájemný vztah poodhaluje podstatu celého systému umění. Porozumění vztahu mezi jednotlivými složkami a kategoriemi umění vede k lepšímu pochopení systému umění v celé jeho komplexnosti a současně se tím i otevírá pole pro lepší orientaci v současné umělecké scéně.

SEZNAM LITERATURY

- ARENDOVÁ, Hannah: *Krise kultury*, Mladá fronta, Praha, 1994. ISBN 80 – 204 – 0424 – 4.
- BERNHARD, Marianne; BODMER, Gabriele a další: *Universální lexikon umění*, Grafoprint–Neubert a Knižní klub, Praha, 1996. ISBN (Knižní klub) 80 – 7176 – 393 – 4 ISBN (Grafoprint – Neubert) 80 – 85785463.
- BROCH, Hermann: *Několik poznámek k problému kýče*, Labyrint Revue, 2000, č. 7 – 8. ISSN 1210 – 6887.
- CALINESCU, Matei: *Kýč*, Labyrint Revue, 2000, č. 7 – 8. ISSN 1210 – 6887.
- CARROLL, Noël: *Podstata masového umění*, Estetika na přelomu milénia, Barrister & Principal, Brno, 2010. ISBN 978 – 80 – 87474 – 11 – 2.
- ECO, Umberto: *Dějiny ošklivosti*, Argo, Praha 2007. ISBN 978 – 80 – 7203 – 893 – 0.
- ECO, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*, Argo, Praha, 2006. ISBN 80 – 7203 – 706 – 4.
- FOSTER H., KRAUSS R., BOIS Y.- A., BUCHLOH B.H. D., *Umění po roce 1900*, Slovan art, 2007. ISBN 978 – 80 – 7209 – 952 – 8.
- GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*, Odeon, 1989. ISBN 80 – 207 – 0416 – 7.
- GRAHAM – DIXON, Andrew: *Umění*, Knižní klub, 2010. ISBN 978 – 80 – 242 – 2663 – 7.
- GREENBERG, Clement: *Avantgarda a kýč*, Labyrint Revue, 2000, č. 7 – 8. ISSN 1210-6887.
- KLEINER, F., S., *Gardner's art through the ages, 13th edition*, 2009. ISBN – 10: 0- 495 – 09307 – 6., ISBN – 13: 978 – 0 – 495 – 09307 – 7.
- KOONS, Jeff: *Síla vábení, interview s umělcem*, Labyrint Revue, 2000, č. 7 – 8. ISSN 1210-6887.
- KOTÍK, Jan: *Od umění ke kýči*, Ateliér XIV, 2001, Č. 23.
- KULKA, Tomáš: *Umění a kýč*, Torst, Praha, 200. ISBN 80 – 7215 – 128 – 2.
- MACDONALD, Dwight: *Against the American Grain*, A Subsidiary of Plenum Publishing Corporation NY, 1983. ISBN 0- 306 – 80205 – 9.
- MICHALOVIČ, Peter; ZUSKA, Vlastimil: *Znaky, obrazy a stíny slov*, nakladatelství Akademie múzických umění, Praha, 2009, ISBN 978 – 80 – 7332 – 129 – 2.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie I*, Host, Brno, 2007. ISBN 978 – 80 – 7294 – 238 – 8.

- NOVITZ, David: *Vysoké a populární umění*, Estetika na přelomu milénia, Barrister & Principal, Brno, 2010. ISBN 978 – 80 – 87474 – 11 – 2.
- SCRUTON, Roger: *Kýč a soudobé dilema*, Labyrint Revue, 2000, č. 7 – 8. ISSN 1210 – 6887.
- TROJAN, Bohumil; MRÁZ, Bohumír: *Malý slovník výtvarného umění*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1990. ISBN 80 – 04 – 22 338 – 9.
- ZAHRÁDKA, Pavel: *Vysoké versus populární umění*, Estetika na přelomu milénia, Barrister & Principal, Brno, 2010. ISBN 978 – 80 – 87474 – 11 – 2.

INTERNETOVÉ ZDROJE

- KUNDERA, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*,
<http://knihovnalubna.wz.cz/Povinn%C3%A1%20%C4%8Detba/Kundera,-Milan---Nesnesiteln%C3%A1-lehkost-byt%C3%AD.pdf>