

JIHOČESKÁ UNIVERZITA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

POJETÍ UMĚNÍ A KÝČE V ESTETICE TOMÁŠE KULKY

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

Autor práce: Bc. Martina Vávrová

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3.

2011

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 stanovením 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 1. července 2011

Martina Vávrová

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu své bakalářské práce, Mgr. Denisovi Ciporanovi, Ph.D., za odborné vedení, cenné rady, ochotu a trpělivost v průběhu psaní práce.

Anotace

Studentka se ve své bakalářské práci zaměří na problematiku kýče a jeho vztah k umění v pojetí Tomáše Kulky. Poté, co představí Kulkovu teorii z jeho knihy *Umění a kýč*, jejímž jádrem je definiční analýza tohoto pojmu, zakončená stanovením nutných a postačujících podmínek jeho užití, porovná jeho koncepci s dalšími vybranými systematickými přístupy, především s teorií kýče Umberta Eca.

Annotation

In her bachelor thesis, student focuses in problem of kitsch and its relationship to art in the conception of Tomas Kulka. After introducing Kulka's theory in his book *Art and Kitsch*, whose core is definitional analysis of this concept, finished by setting the necessary and together sufficient conditions for its application, she compares his conception with the other selected systematic approaches, especially with the theory of kitsch by Umberto Eco.

Obsah

| | |
|---|----|
| Obsah | 6 |
| 1. Úvod..... | 8 |
| 2. Teorie kýče Tomáše Kulky..... | 9 |
| 2.1. Definice typického kýče | 9 |
| 2.1.1. Krásná témata se silným emocionálním nábojem | 11 |
| 2.1.2. Okamžitá identifikovatelnost..... | 12 |
| 2.1.3. Neobohacování asociací | 13 |
| 2.2. Netypický kýč – parazitismus na gestaltech uměleckých děl..... | 14 |
| 2.3. Kýč a umění | 15 |
| 2.3.1. Umělecké dílo a jeho estetická a umělecká hodnota | 16 |
| 2.3.1.1. Umělecké dílo a jeho estetická hodnota..... | 16 |
| 2.3.1.1.1. Jednota..... | 17 |
| 2.3.1.1.2. Komplexnost | 18 |
| 2.3.1.1.3. Intenzita..... | 19 |
| 2.3.1.2. Umělecké dílo a jeho umělecká hodnota | 20 |
| 2.3.2. Estetická a umělecká defektnost kýče | 21 |
| 2.3.2.1. Estetická defektnost kýče..... | 21 |
| 2.3.2.2. Umělecká defektnost kýče | 23 |
| 3. Teorie kýče Umberta Eca | 23 |
| 3.1. Stylegma a umělecké poselství | 23 |
| 3.2. Kulturní úrovně..... | 24 |
| 3.2.1. Avantgardní kultura..... | 25 |
| 3.2.2. Střední kultura | 26 |
| 3.2.3. Midcult a kýč | 26 |
| 3.2.4. Masová kultura | 27 |
| 3.3. Definice kýče a midcultu | 27 |
| 3.3.1. Snaha o efekt | 28 |
| 3.3.2. Výrazová redundance, jednoznačnost a srozumitelnost..... | 28 |
| 3.3.3. „Hra“ na umění | 29 |
| 3.4. Kýč a umění | 31 |
| 4. Kulkova a Ecova teorie kýče: srovnání | 32 |
| 4.1. Obecné poznámky..... | 32 |

| | |
|---|----|
| 4.2. Definice kýče | 33 |
| 4.2.1. Efekt a emocionální náboj krásného tématu..... | 33 |
| 4.2.2. Výrazová redundance, jednoznačnost a srozumitelnost..... | 33 |
| 4.2.3. „Hra“ na umění..... | 34 |
| 4.2.4. Neobohacování asociací | 36 |
| 4.3. Kýč a umění (hodnota a transparence)..... | 37 |
| 4.4. Celkový pohled | 38 |
| 5. Závěr | 39 |
| 6. Použitá literatura | 45 |
| 7. Příloha..... | 48 |

1. Úvod

Otázka podstaty kýče bude zřejmě podobně nejasná jako hledání podstaty umění. Problém je nejen dohodnout se na tom, jak jej definovat, ale i to, jaké produkty by se pod tento jev měly zařadit. Tradiční sádroví trpaslíci ani „krásně“ namalované západy slunce zřejmě neuniknou ani tentokrát. Co ale například stylové imitace? A jak je to třeba s pop-artem, či akademickým uměním? Jsou to projevy hodny svého jména, anebo ho jen využívají pro zakrytí své kýčovité podstaty?

Ani o původu tohoto pojmu nemáme definitivní představu. „Kýč“ může mít svůj původ v anglickém slově „sketch“, kterým si američtí turisté v Mnichově žádali levné malby – skici, slibující nenáročný prožitek. Druhý možný zdroj má tento termín ve slovesu „kitschen“ – tedy „sbírat bláto z ulice“, případně „falšovat nábytek, aby vypadal jako starožitný.“ A nabídneme ještě jeden původ tohoto slova: může jím být rovněž výraz „verkitschen“ – tedy „levně prodat.“¹

Hledání podstaty kýče se věnovalo mnoho autorů, naším záměrem je ale představit především teorii Tomáše Kulky vzhledem k jeho pojetí typického kýče, který definuje pomocí tří nutných a dohromady postačujících podmínek. Vedle tohoto typu kýče představíme rovněž jeho protějšek, kýč netypický, který parazituje na gestaltech slavných uměleckých děl. Přesto se podle Tomáše Kulky stává pro tento typ kýče vhodnější kategorie „falza.“ Zastavíme se rovněž u estetické a umělecké defektnosti kýče (resp. u absence jeho umělecké hodnoty), která kýč odlišuje od umění, prezentujícího se vždy alespoň minimální mírou obou jmenovaných hodnot.

Ke komparaci s teorií kýče Tomáše Kulky nám poslouží taktéž převážně strukturní analýza totožného jevu u Umberta Eca. Ten ovšem připouští též existenci kýče coby produktu způsobu prezentace, vnímání a zacházení s jistým objektem či událostí, které ze strukturního hlediska být kýčem vůbec nemusejí. Poté co představíme Ecovu analýzu kulturních úrovní, s nimiž problematika kýče bezprostředně souvisí, shrneme Ecovu teorii kýče do tří charakteristik. Jedná se o snahu po efektu, výrazovou redundanci spojenou se srozumitelností a jednoznačností a maskování se za umění pojící se s užíváním opotřebovaných stylemat. Rovněž se i zde zmíníme o vztahu kýče a umění.

Srovnáním obou autorů vyvstanou mimo jiné i opominuté aspekty a z nich plynoucí slabiny teorie Tomáše Kulky, ke kterým se rovněž vrátíme v závěru. V něm se také zastavíme u názorů jiných teoretiků, které se vztahují k jednotlivým rysům teorie

¹ Srov. ECO, U. *Dějiny ošklivosti*. 1. vyd. Praha: Argo, 2007, s. 394.

Tomáše Kulky.

2. Teorie kýče Tomáše Kulky

2.1. Definice typického kýče

Pojem „kýč“ se začal používat asi ve 2. polovině 19. století, (aniž by to nutně znamenalo předchozí neexistenci jeho projevů) a od té doby kýčovitě výtvořené nebývaly expandují – dostatečný důkaz této situace nalezneme v dnešní moderní kultuře konzumu a masmédií. Přestože etymologický původ tohoto termínu není zcela jasný, můžeme říci, že již od svého vzniku je negativně hodnotově zatížen. Už tím, že jej používáme, spoluminíme negativní soud.² „Tento pojem má svůj ustálený význam: označuje věci, které se mnohým líbí, zároveň jsou však též kulturní elitou společnosti zavrhovány.“³

Vyslechněme, co nám o významu tohoto pojmu říkají definice z běžných slovníků. Tedy například: „Líbivý, komerčně zaměřený, ale umělecky bezcenný obraz nebo jiné dílo,“⁴ „bezcenný obraz“⁵ či „naoko líbivé, ale umělecky bezcenné dílo.“⁶ Úkol jej definovat si na sebe vzal i český estetik a filozof Tomáš Kulka ve své knize *Umění a kýč*.⁷ Na rozdíl od předešlých slovníkových definicí jej neztotožňuje se žádnou formou špatného umění, naopak se proti tomuto názoru důrazně ohrazuje. Kýč nelze za umění nikdy považovat,⁸ a to ani v případě umění, které si nasazuje masku kýče a vizuálně od něj odlišitelné příliš není.⁹ Kýč je nutné považovat za samostatnou kategorii,¹⁰ která představuje popření umění: „Kýč může ... být považován za negaci umění a umění za negaci kýče. Kýč hraje ve vztahu k umění roli Antikrista. Umění můžeme pak definovat jako snahu o překonání kýče.“¹¹

Studie Tomáše Kulky vychází z tradice analytické estetiky a kromě nalezení podstaty kýče se snaží zodpovědět otázku jeho přitažlivosti a „estetické defektnosti“, a přispět i k otázce hodnocení umění.¹² Autor připouští, že se dá kýč chápat i z pohledu

² Srov. KULKA, T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 26-33.

³ Tamtéž, s. 26.

⁴ KRAUS, J., et al. *Nový akademický slovník cizích slov*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007, s. 466.

⁵ HOLUB, J., LYER, S. *Stručný etymologický slovník jazyka českého se zvláštním zřetelem k slověmu kulturním a cizím*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, s. 257.

⁶ *Slovník cizích slov*. 2. dopl. vyd. Praha: Encyklopedický dům, 1996, s. 195.

⁷ KULKA, T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000. 272 s.

⁸ Srov. tamtéž, s. 10. Podobně také nelze kýč identifikovat s nevkusem. Srov. tamtéž, s. 197-198.

⁹ Jako například pop-art a postmoderní umění. Srov. tamtéž, s. 143-150.

¹⁰ Podobný případ je také konceptuální umění nebo pornografie. Srov. tamtéž, s. 175-180 a 204-211.

¹¹ Tamtéž, s. 162. Už Hermann Broch chápal kýč jako Antikrista umění: BROCH, H. *Román – mýtus – kýč: eseje*. Praha: Dauphin, 2009. 272 s.

¹² Srov. KULKA, T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 9-11.

jiných vědních disciplín (jako je například sociologie, historie či antropologie), ale ze své podstaty je jevem estetickým, a tak by měl být také definován.¹³ Ve svých požadavcích na jeho definici pak navazuje na svého učitele sira Karla Poppera: „Hypotéza je vědecká pouze natolik, nakolik je falzifikovatelná.“¹⁴ Je nutné podávat přesné a co nejjasnější definice, a to z důvodu ulehčení jejich kritiky, či možného upravení a modifikace definice. Pro každou definici je důležitá její kritizovatelnost.¹⁵ Kulka také odmítá teze o nemožnosti definovat estetické pojmy¹⁶ Morrise Weitze¹⁷ a Franka Sibleyho¹⁸ a nabízí svou definici typického kýče pomocí tří nutných a dohromady postačujících podmínek. Pokud daný objekt nesplní všechny tyto tři podmínky, nemůže být za kýč považován:¹⁹

„1) Kýč zobrazuje objekty nebo témata, která jsou všeobecně považována za krásná, anebo která mají silný emocionální náboj. 2) Tyto objekty a témata musí být okamžitě identifikovatelné. 3) Kýč substantivně neobohacuje asociace spojené se zobrazeným tématem.“²⁰

Pomocí těchto tří kritérií se dá určit i stupeň kýčovitosti u konkrétního objektu. „... čím jasněji a jednoznačněji splňuje „dílo“ dané tři podmínky, tím jasnější a typičtější to bude kýč.“²¹ Tato definice v sobě implicitně obsahuje také odkaz na historicky-společensko-kulturní kontext, neboť to jaká témata jsou považována za krásná, lépe identifikovatelná... atd., se liší i v rámci různých společenských oblastí, historických období, či kulturních kontextů.²²

V dalších částech své eseje autor zvažuje i aplikaci své definice na rozličné umělecké druhy. Přestože rozdílné umělecké žánry připouštějí kýč různou měrou, žádný z nich se nemůže vůči němu pochlubit svou úplnou rezistencí.²³

Příklad takové aplikace můžeme ukázat na literatuře.²⁴ Literární kýč 1) používá

¹³ Srov. tamtéž, s. 14-16.

¹⁴ KULKA, T. Umění a věda: nárys Popperiánské estetiky. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*, 1992, č. 2, s. 30.

¹⁵ Srov. KULKA, T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 164.

¹⁶ Srov. tamtéž, s. 38-40, 232-241.

¹⁷ WEITZ, M. Role teorie v estetice. In *Umění, krása, šeredno: texty z estetiky 20. století*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003.

¹⁸ SIBLEY, F. Estetické pojmy. In *Umění, krása, šeredno: texty z estetiky 20. století*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003.

¹⁹ Srov. KULKA, T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 57.

²⁰ Tamtéž, s. 57.

²¹ Tamtéž, s. 58.

²² Srov. tamtéž, s. 58-60.

²³ Srov. tamtéž., s. 113.

²⁴ Srov. tamtéž, s. 131.

obvyklé dějové situace citového obsahu, „popisuje to, co je všeobecně považováno za dobré, mravné či správné v daném společensko-historickém milieu.“²⁵ 2) Musí být okamžitě srozumitelný, jasný, používá těch nejstandardnějších metod. 3) Nenabízí nám žádné obohacení. „...čtení literárního kýče nám příliš nerozšíří obzory, ... neobohatí naši zkušenost o nové aspekty reality.“²⁶

V literárním kýči se používají v různých obměnách stále ta stejná schémata: „Postavy jsou stereotypní, děj banální. ... Pravda a spravedlnost zvítězí, zlo je potrestáno, poctivost a věrnost odměněna.“²⁷ Literární kýč tak upřednostňuje půvabnou lež před ošklivou pravdou.

2.1.1. Krásná témata se silným emocionálním nábojem

První podmínkou autor vymezuje témata typická pro kýč. Jsou to témata, která pro většinu lidí ztělesňují něco krásného, která zapříčiní silnou a bezprostřední emocionální reakci. Kýč také upřednostňuje figurální motivy,²⁸ „abstraktní konfigurace totiž jednoznačnou a okamžitou emocionální odezvu nevyvolávají.“²⁹ Často se jedná o nostalgické motivy, o roztomilé zvířecí potomky, o krásné přírodní scenérie: „...štěňátka, koťátka, matky s děťátky, dlouhonohé dívky ..., palmové pláže při západu slunce, jeleni troubící na pasece, švýcarské krajinky..., líbající se dvojice ...“³⁰ Jedná se o univerzální témata, která jsou spojena s rychlou emocionální odpovědí, útočí na nám přirozené instinkty, na lidskou biologickou podstatu. Proto takový druh kýče lze nazvat univerzálním...³¹ „Kýč se“ snaží „uspokojit pouze ty“ potřeby, „které máme všichni. ... Protože se chce zalíbit co nejpočetnějším masám, musí najít společného jmenovatele jejich citu.“³²

Ačkoli je tento druh kýče „kýčem pro všechny“, elita ho odsuzuje. Přestože někdo tedy dokáže své pocity usměrnit a z racionálního náhledu jej odmítnout, zřejmě nakonec nikdo z nás není působení kýče ušetřen. Na to upozorňuje i Tomáš Kulka, když tvrdí: „Není ... jasné, zdali je „umělecky vzdělaná elita“ proti svodům kýče zcela imunní. ...

²⁵ Tamtéž, s. 131.

²⁶ Tamtéž, s. 131.

²⁷ Tamtéž, s. 125.

²⁸ Srov. tamtéž, s. 40-46.

²⁹ Tamtéž, s. 43. ... To ale neznamená, že abstraktní obraz nedokáže vyvolat žádné emoce..., jen jsou výsledkem rozmanité reakce, a ani pláč není výjimkou...Srov. ELKINS, J. *Proč lidé pláčou před obrazy*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007, s. 10-24.

³⁰ KULKA, T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 41.

³¹ Srov. tamtéž, s. 44.

³² Tamtéž, s. 44.

můžeme s klidným svědomím říci, že nás občas nedojme?“³³ Ustrnutí ve stádiu kýče a jeho obliba si nevybírání ani mezi vrstvami společnosti, týká se jak bohatých, tak chudých, jak vzdělaných lidí, tak méně inteligentních lidí.³⁴

Z těchto univerzálních kýčovitých témat a zejména z jejich emocionálního náboje také vyplývá masová přitažlivost kýče, která je navíc podporovaná jeho snadnou identifikovatelností...³⁵ Tato přitažlivost a jeho schopnost manipulace činí kýč vhodným prostředkem, který je snadno a hojně využíván na jedné straně například v konzumním průmyslu, totalitními diktaturami či politickou sférou, na druhé straně stejně tak může posloužit například i v reklamách „pro dobrou věc“ - přitahuje na sebe pozornost, má tak větší šanci uspět v žádosti o pomoc.³⁶

2.1.2. Okamžitá identifikovatelnost

Kulka svou druhou podmínkou upozorňuje na to, že pro kýč je nezbytné, abychom okamžitě rozpoznali, co vlastně daná malba zobrazuje, jaký námět má. To předpokládá zaprvé u autora kýče jistou malířskou zručnost, musí mít určitou úroveň „technické dovednosti.“³⁷ Ten, který by nedokázal zobrazit koťátko tak, abychom ho rozpoznali, ten by nemohl ani vyrobit kýč.

Druhým předpokladem je „realistický styl“. Jiné umělecké styly by jen ztížily snadné rozpoznání tématu, proto pro kýč není vhodný např. kubismus, futurismus..., nýbrž upřednostňuje realismus, kterým ale není myšlena nápodoba „skutečného světa“. Kýč je často disproporční – například plačící oči jsou nepřirozeně velké... Realistické zobrazení pro kýč znamená takové zobrazení, ve kterém jsme zvyklí vnímat, zobrazení konvenční.³⁸ „Kýč používá těch nejkonvenčnějších, nejstandardnějších a nejvyzkoušenějších zobrazovacích formulí.“³⁹ Jde o takové typy zobrazení, která jsou pro danou společnost či dobu standardní, nic nesmí klást překážky snadnému dešifrování tématu.⁴⁰ Proto je pro kýč typický „ultrakonzervativní a stylisticky staromilský charakter.“⁴¹ Nepřichází se žádnými inovacemi (na rozdíl od umění),

³³ Tamtéž, s. 36.

³⁴ Srov. tamtéž, s. 216.

³⁵ Srov. tamtéž, s. 60.

³⁶ Srov. tamtéž, 223-231.

³⁷ Srov. tamtéž, s. 46-47.

³⁸ Srov. tamtéž, s. 47-50. Na to už upozornil i Goodman ve své knize *Jazyky umění: GOODMAN, N. Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. 213 s.

³⁹ KULKA, T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 48.

⁴⁰ Srov. tamtéž, s. 48-50.

⁴¹ Tamtéž, s. 51.

nevyniká tvořivostí a vyhýbá se avantgardě.⁴²

Se záležitostí realističnosti souvisí i otázka přírody. Co se nám může zdát víc realistické, než příroda sama? „Příroda či skutečnost sama“ ale „nemohou být ... nikdy kýčem. Může jím být pouze jejich zobrazení.“⁴³ Co kdybychom ale uvážili fotografické zobrazení přírody? Fotografie nám se srovnání s malbou připadá méně kýčovitá.⁴⁴ Důvodem je její „intimní blízkost ke skutečnosti, která“ ale „... nezávisí na podobnosti, ale na vědomí mechanického kauzálního procesu, kterým byla vytvořena.“⁴⁵ Možnost jejího „zkýčovatění“ pak roste s mírou úpravy fotografie či fotografovaného výjevu.⁴⁶

2.1.3. Neobohacování asociací

Poslední podmínka také upozorňuje na důležitý rozdíl mezi kýčem a uměním. Kýč neobohacuje naše asociace vyvolané zobrazovaným tématem. To znamená, že po setkání s kýčem si neodneseme nic nového, neukáže nám žádné nové skutečnosti. Naopak po setkání s uměním můžeme vidět svět okolo sebe zcela jinak než před tím, možná krásněji. Každé „dílo“ je schopné vyvolat určité standardní asociace, ale jen umění má moc je změnit, zintenzivnit, transformovat,⁴⁷ umění „nám odhaluje nové aspekty skutečnosti,“⁴⁸ díky umění můžeme „vnímat okolní svět intenzivnějším a vytríbenějším způsobem.“⁴⁹ Toto obohacení asociací ale nemusí být nijak radikální, stačí už jen zobrazení objektu z nezvyklého úhlu pohledu. Kýč ale nic z toho nenabízí,⁵⁰ „to, co v něm vidíme na první pohled, je vše, co vidět lze.“⁵¹

Tato podmínka je spojena navíc s podmínkou předchozí. Kýč neobohacuje naše asociace, nepřináší nic nového už jen díky tomu, že trvá na užívání standardních zobrazovacích metod, a na snadné a jednoznačné identifikaci. Proto si nemůže dovolit nic překvapujícího, nic co by konzumenta nutilo k přemýšlení, žádnou dvojznačnost.

Asociace podnětené takovým kýčovitým obrazem by se pak daly srovnat s asociacemi, které navodí pouhá jmenovka či štítek se slovem odpovídajícím tématu.

⁴² Srov. tamtéž, s. 50-51.

⁴³ Tamtéž, s. 116.

⁴⁴ Srov. tamtéž, 115-116

⁴⁵ Tamtéž, s. 119.

⁴⁶ Srov. tamtéž, s. 119-120.

⁴⁷ Srov. tamtéž, 52-57.

⁴⁸ Tamtéž, s. 53.

⁴⁹ Tamtéž, s. 55.

⁵⁰ Srov. tamtéž, s 56.

⁵¹ Tamtéž, s. 56.

Nic víc, než jmenovku kýč nepřináší.⁵²

2.2. Netypický kýč – parazitismus na gestaltech uměleckých děl

Když Tomáš Kulka analyzuje „nedenotativní“⁵³ typy umění (jako je architektura a hudba), dochází k závěru že „kýč může parazitovat nejen na emocionálním náboji zobrazeného či popisovaného tématu, ale i na Gestaltech⁵⁴ designu úspěšných (ať vizuálních či hudebních) uměleckých děl.“⁵⁵ To mu umožňuje připustit také existenci abstraktního kýče, který se maskuje za umění, vypůjčuje si prvky od jiných uměleckých děl a zahaluje se do hávu pseudo-uměleckého díla.⁵⁶

Ale parazitování na gestaltech nemůže být jednou podmínkou pro netypický kýč, je jen jakýmsi rozšířením či pozměněním tří původně požadovaných podmínek. Možnost abstraktního kýče je spíš výjimečná, protože často „dílo“ nesplňuje např. podmínku sentimentální přitažlivosti. To podle Kulky znamená, že většina takzvaně abstraktního kýče by se spíše měla označit za plagiáty než za kýč.⁵⁷ Podobná situace je i v případě „nerealistické figurativní malby“. Surrealismus je prý celkem identifikovatelný, má ale problém se splněním třetí podmínky, jakožto „snový svět“ nás obohacuje, a umožňuje vícero interpretací. A analogicky, do té míry, jak lehce jsou identifikovatelná témata kubistických a futuristických obrazů, do té míry je lze za kýče považovat. Pak už ale asi o kubismus, ani futurismus moc nepůjde. Obrazy, které se pak jen snaží využít formálních či stylových vlastností surrealistické, kubistické a jiné tvorby... - tedy stylové imitace - jsou jen falza.⁵⁸ „Plagiát, padělek a další druhy uměleckého falza jsou jistě podobnou formou „estetické lži“ či negace umění jako kýč. Jde však o zcela jinou kategorii umělecké neadekvátnosti.“⁵⁹

Konzumenta tohoto nesnadného typu kýče nazývá Tomáš Kulka „uálem“. „Uál je intelektuál bez intelektu.“⁶⁰ Takoví lidé „jsou poměrně vzdělaní, na jelena v říji nenaletí. Vědí třeba, že je dobré obdivovat abstraktní umění, ale nemají pro něj cit. Proto se pak malují různé „sofistikované“ kýče, které parazitují na úspěšných gestaltech

⁵² Srov. tamtéž, s. 56-57.

⁵³ Tamtéž, s. 139.

⁵⁴ Pojem gestalt můžeme chápat jako: „uzavřený celek, zpravidla smysly vnímatelný, jež kromě vlastností daných částmi má ještě celkovou „vlastnost tvarovou“ ..., která jej charakterizuje právě jako celek.“
MUKAŘOVSKÝ, J. Pojem celku v teorii umění. In *Studie I*. 1. vyd. Brno: Host, 2000, s. 40-41.

⁵⁵ KULKA, T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 162.

⁵⁶ Srov. tamtéž, s. 135-142.

⁵⁷ Srov. tamtéž, s. 194.

⁵⁸ Srov. tamtéž, s. 194-196.

⁵⁹ Tamtéž, s. 195-196.

⁶⁰ Tamtéž, s. 192.

renomovaných abstraktních umělců.⁶¹ K tomuto typu kýče Kulka přiřazuje i moderní oddychové romány, o kterých v rozporu se svou definicí uála tvrdí, že jeho konzumenti jsou i „inteligentní čtenáři“. Takový typ kýče tedy předpokládá u vnímatele určitou míru kulturních, historických či politických znalostí, přesto se čtenář stále nemusí obtěžovat promyšlením „mrvních dilemat“, které na něj číhají ve kvalitnějším literárním díle, ukazujícím skutečnost novým způsobem.⁶² Ještě typičtější oblastí takového sofistikovaného kýče je pak oblast poznání a teoretizování.⁶³

Možnost tohoto druhu kýče problematizuje také tvrzení, že „kýč ... je naprosto apatický k tomu, co se odehrává ve světě umění.“⁶⁴ Později ale autor svůj výrok zmírňuje, když tvrdí, že některé typy kýče se skutečně mohou o umění zajímat - hlavně suvenýrové imitace uměleckých děl.⁶⁵

2.3. Kýč a umění

„Kýč si činí neoprávněný nárok na status umění,⁶⁶ můžeme jej od umění odlišit jeho estetickou a uměleckou defektností. Umělecké dílo svou hodnotu naopak nalézá v hodnotě estetické a umělecké. „Ideálně by mělo umělecké dílo maximalizovat jak hodnotu estetickou, tak hodnotu uměleckou.“⁶⁷ „Tyto dvě hodnoty ... souzní s dvěma základními uměleckými snahami: za první – udělat něco nového; za druhé – udělat to dobře. Do jaké míry se to umělci podaří, se pak obráží v umělecké a estetické hodnotě jeho díla.“⁶⁸ To, že se skutečně jedná o umělecké dílo, potom zaručí alespoň minimální rozsah obou hodnot.⁶⁹ I špatná „umělecká díla“ dosahují nezbytného minima, kýči se naopak dostatečné míry estetické, ani umělecké hodnoty nedostává.⁷⁰

S nedostatkem estetické hodnoty souvisí i „lživý charakter kýče.“ Ačkoli jeho konzument předpokládá, že jeho obdiv ke kýči vychází z jeho estetických kvalit (kvalit znaku), ve skutečnosti se mu líbí a přitahuje jej jeho emocionální náboj – který míří za znak na jeho referent. V tomto smyslu kýč lže.⁷¹ „... kýč sám o sobě krásu ...

⁶¹ KULKA, T. Jak poznat krásu, ošklivost a kýč. *Mladá Fronta Dnes*, 2001, roč. 12, č. 198, s. B1, B4.

⁶² Srov. KULKA, T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 128-129.

⁶³ Srov. tamtéž, s. 192.

⁶⁴ Tamtéž, s. 147.

⁶⁵ Srov. tamtéž, s. 196.

⁶⁶ Tamtéž, s. 62.

⁶⁷ Tamtéž, s. 79.

⁶⁸ KULKA, T. *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. 1. vyd. Praha: Academia, 2004, s. 167.

⁶⁹ Srov. KULKA, T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 80.

⁷⁰ Srov. tamtéž, s. 161.

⁷¹ Srov. tamtéž, s. 107. Už podle Calinescu je kýč třeba chápat „jako zvláštní formu estetické lži.“
CALINESCU, M. *Kýč*. *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 111.

nevytváří,“ jeho „lívivost ... zcela parazituje na asociacích a sentimentech vyvolaných jeho referentem. ... Na rozdíl od skutečného umění je pro kýč vždy důležitější, *co* je v něm zobrazeno, než *jak* je to zobrazeno. *Co* v kýči působí na úkor *jak*.“⁷² Tím je kýč zároveň charakterizován jako „transparentní znak.“⁷³ Proto ho musíme také považovat za samostatnou kategorii, odlišnou od kategorie umění.⁷⁴

Jiný rozdíl mezi uměním a kýčem pak podle Tomáše Kulky můžeme nalézt v dominantní funkci, které slouží. Dominantní funkcí umění je funkce estetická.⁷⁵ Estetický zážitek je charakteristický právě tím, že v něm dochází k zaměření pozornosti na umělecké dílo samotné, zatímco vše ostatní ustupuje do pozadí, důležitější jsou kvality zobrazení než jeho referenční funkce.⁷⁶ – Na rozdíl od kýče. Jeho dominantní funkce je funkce sentimentální či citová. Tyto dvě kategorie prostě primárně slouží jiným účelům.⁷⁷ „Status daného objektu...není určován individuálním přístupem, ale společensky uznanou funkcí.“⁷⁸ I tak ale Tomáš Kulka zdůrazňuje strukturální vlastnosti objektů, protože „funkce se totiž může vztahovat jen na ty objekty, které jsou schopny ji plnit. A váže se na ty objekty, které ji splňují dobře.“⁷⁹ Přesto jinde naznačuje upřednostnění dominantní funkce před imanentními vlastnostmi: „Rozdíl mezi pornografií a kýčem spočívá ... v tom, že plní různé funkce a uspokojují jiné potřeby. Proto pornografie není kýč, a to i přesto, že pornografické fotografie mohou jeho formální podmínky splňovat.“⁸⁰

2.3.1. Umělecké dílo a jeho estetická a umělecká hodnota

2.3.1.1. Umělecké dílo a jeho estetická hodnota

Estetickou hodnotu Tomáš Kulka nedefinuje, přesto lze říci, že se týká toho, „zda je kompozice vyvážená, barvy sladěny, kontrasty přiměřené, přehnané či nevýrazné, zda je gradace úměrná tématu, má-li dílo správnou dynamičnost, vyjadřuje-li napětí...“⁸¹ I vzhledem k nedávnému vývoji umění je třeba tuto hodnotu považovat za jednu ze

⁷² KULKA, T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 107.

⁷³ Tamtéž, s. 105.

⁷⁴ Srov. tamtéž, s. 159-160.

⁷⁵ Jak o ní mluví už Jan Mukařovský: „Umělecká díla ... jsou privilegovanými nositeli estetické funkce.“ MUKAŘOVSKÝ, J. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In *Studie I*. 1. vyd. Brno: Host, 2000, s. 85.

⁷⁶ Srov. KULKA, T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 161.

⁷⁷ Srov. tamtéž, s. 207.

⁷⁸ Tamtéž, s. 207.

⁷⁹ Tamtéž, s. 209.

⁸⁰ Tamtéž, s. 209.

⁸¹ KULKA, T. *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. 1. vyd. Praha: Academia, 2004, s. 97.

základních potřeb člověka, přičemž umění snažící o její negaci představuje jen pověstnou výjimku potvrzující toto pravidlo. Podle Tomáše Kulky je situace dnešního umění pouhým symptomem krize zapříčiněnou zčásti „opakovateli“ Duchampa (jehož pokračování je nemožné) a zčásti teoretiky, kteří tyto netypické případy povyšují na obecnou pravdu.⁸²

Vraťme se ale k estetické hodnotě samotné. K jejímu popisu používá Tomáš Kulka tři standardní a univerzální pozitivní estetické vlastnosti, jednotu, komplexnost a intenzitu, jejichž vyšší míra bude znamenat vyšší estetickou hodnotu díla.⁸³ Prvotní pochopení těchto kvalit autor odvozuje od Monroe C. Beardsleyho a George Dickieho. Takové pojetí ale nestačí k vyloučení kýče z estetického hlediska, proto je následně popisuje kvantitativně pomocí algebraických vzorců.⁸⁴ V těchto vzorcích je „estetická hodnota ... pojímána jako funkce vztahu mezi různými druhy alterací, kterými by mohlo být hodnocené dílo upraveno.“⁸⁵

Alterací, či úpravou Tomáš Kulka míní takovou změnu díla, která významně nepoškodí jeho „základní percepční Gestalt“.⁸⁶ Každé umělecké dílo je možné upravit určitým množstvím úprav, které se dají rozdělit do tří skupin: „a“ znamená počet úprav, které dílo poškodí, „b“ počet úprav, které dílo zdokonalí, „c“ počet úprav, které dílo ani nezdokonalí, ani nepoškodí – množství esteticky neutrálních úprav.⁸⁷ Díla, u kterých by byly možné pouze úpravy posledního typu, by nebyly považovány za umělecká díla, nebyly by „esteticky funkční“.⁸⁸

Autor dochází postupným rozbořením jednoty, komplexnosti a intenzity ke vzorci estetické hodnoty uměleckého díla, její jednotlivé složky se vzájemně umocňují.⁸⁹

$$\text{ESTETICKÁ HODNOTA UMĚLECKÉHO DÍLA} = (a - b) \cdot (a + b + c) \cdot \frac{a + b \cdot c}{c + 1} \cdot c^{90}$$

Pojďme se nyní podívat na popis jejich jednotlivých složek.

2.3.1.1.1. Jednota

Začněme jednotou. „Hodnocení stupně jednoty“ se „vztahuje k tomu, do jaké míry

⁸² Srov. KULKA, T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 165-174.

⁸³ Srov. tamtéž, s. 65-66.

⁸⁴ Srov. tamtéž, s. 88-89.

⁸⁵ Tamtéž, s. 88.

⁸⁶ Tamtéž, s. 92.

⁸⁷ Srov. tamtéž, s. 93, 252.

⁸⁸ Srov. tamtéž, s. 90.

⁸⁹ Srov. tamtéž, s. 96.

⁹⁰ Tamtéž, s. 96.

jsou prvky daného díla sladěny, skloubeny či zharmonizovány.“ Týká se toho, „jak je kompozice vyvážená, jak jsou barvy sladěny, do jaké míry je forma skloubena s obsahem, jak jsou zharmonizovány proporce...“⁹¹

Sjednocenost díla tedy určíme jeho srovnáním s jeho upravenými, ať již horšími či lepšími, verzemi. „Perfektně sjednocení dílo je ... takové, které lze pouze poškodit, ale nikoli vylepšit úpravami či alteracemi jeho konstitutivních prvků...absolutně nesjednocené dílo bude naopak takové, které by úpravami bylo možné jen vylepšit.“⁹² Těchto hraničních bodů dosáhne umělecké dílo zřídka, naopak mezi nimi se nachází většina uměleckých děl.⁹³ Čím více poškozujících úprav dílo připouští, tím je sjednocenější, a naopak – čím více připouští vylepšujících úprav, tím je hůře sjednocené.⁹⁴ Míru jednoty uměleckého díla zjistíme tedy pomocí vzorce:

$$\text{JEDNOTA} = \text{„(a - b)“}^{\text{95}}$$

Je zajímavé, a tím se Kulkův názor liší od ostatních autorů, kteří se těmito složkami estetické hodnoty zabývají, že Kulka jednotu považuje za dominantní a určující složku estetické kvality, další složky (komplexita a intenzita) mají podle jeho názoru jen upravující funkci. Navíc, pouze pro posouzení jednoty je potřeba vkusu, míru ostatních dvou složek lze podle autora určit i mimo estetickou soudnost.⁹⁶

2.3.1.1.2. *Komplexnost*

Komplexnosti můžeme rozumět jako synonymu pro „vícerozměrnost, různorodost, propracování struktur a forem a bohatství detailu.“⁹⁷

Podívejme se teď na komplexitu opět z kvantitativního hlediska. Čím více dílo připouští úprav, tím bude dílo komplexnější, přičemž nezáleží na tom, o jaký druh úprav se bude jednat, jde o součet všech úprav, které dílo připouští:⁹⁸ „Míra komplexnosti“ je „celkový počet alternativ, tzn. souhrnný počet způsobů, jimiž by dílo mohlo být upraveno, aniž by byl zásadně porušen jeho základní percepční Gestalt.“⁹⁹

$$\text{KOMPLEXNOST} = \text{„(a + b + c)“}^{\text{100}}$$

⁹¹ Tamtéž, s. 66.

⁹² Tamtéž, s. 90.

⁹³ Srov. tamtéž, s. 90.

⁹⁴ Srov. tamtéž, s. 93.

⁹⁵ Tamtéž, s. 93.

⁹⁶ Srov. tamtéž, s. 253.

⁹⁷ Tamtéž, s. 68.

⁹⁸ Srov. tamtéž, s. 94.

⁹⁹ Tamtéž, s. 94.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 95.

Vysoce komplexní dílo připouští tedy velké množství jeho úprav, aniž by došlo k porušení jeho percepčního gestaltu. U málo komplexních děl je situace opačná, připouští malé množství úprav, neboť většina z nich by ústila do poškození percepčního gestaltu, a tedy by v tomto smyslu úpravami nebyly.¹⁰¹

2.3.1.1.3. *Intenzita*

„Míra intenzity“ je „míra specifčnosti, nezaměnitelnosti..., míra estetické funkčnosti konstitutivních prvků díla.“¹⁰² Je pro ni typická „...vitalita, síla a životnost prezentace“¹⁰³ Dílo musí na obecnstvo učinit silný dojem.¹⁰⁴

V intenzivních dílech není nic přebytečného, vše je na svém místě, každý prvek má svou vlastní specifickou estetickou úlohu, a nelze je libovolně zaměňovat. Není tu „nic zbytečného či nahodilého, nelze nic upravit, aniž bychom ... změnili jeho estetický dopad.“¹⁰⁵

Příkladem velmi intenzivního žánru literatury je poezie, u které je důležité každé slovo, každý prvek, svým specifickým významem a na svém konkrétním místě. Jakákoli úprava by měla významné následky pro estetický dopad díla. Snadno parafrázovatelnou báseň, bez vlivu na její estetickou hodnotu, bychom prostě jako báseň nemohli vnímat.¹⁰⁶ Jinými slovy, mohla by se pro ni stát vhodnější kategorie kýče než uměleckého žánru. Možnost zkýčovatělé poezie závisí (kromě tří definičních podmínek) zejména na míře, v jaké se bude vyznačovat (respektive nevyznačovat) estetickou intenzitou.¹⁰⁷

Tomáš Kulka opět dochází k upřesňující definici intenzity pomocí vzorce. Míra estetické intenzity je „poměr mezi alteracemi, které mají estetický dopad (ať pozitivní či negativní) a alteracemi, které jej nemají.“¹⁰⁸

$$\text{INTENZITA} = \frac{a+b}{c+1}$$

¹⁰¹ Srov. tamtéž, s. 94-95.

¹⁰² Tamtéž, s. 95.

¹⁰³ Tamtéž, s. 69.

¹⁰⁴ Srov. tamtéž, s. 69-70.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 95.

¹⁰⁶ Srov. tamtéž, s. 96.

¹⁰⁷ Srov. tamtéž, s. 199-204.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 96.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 96.

2.3.1.2. Umělecké dílo a jeho umělecká hodnota

Tomáš Kulka kritizuje implicitní předpoklad, že hodnota uměleckého díla se rovná jeho estetické hodnotě.¹¹⁰ Aby zpochybnil tento „estetický monismus“, a nahradil jej „estetickým dualismem“,¹¹¹ reflektujícím obě hodnoty, uvádí svůj oblíbený příklad – Slečny z Avignonu.¹¹²

Picassovy Avignonské slečny mají jen minimum estetické hodnoty. To, že je ale toto dílo přesto kladně hodnoceno, je jen díky jeho vysoké umělecké hodnotě, neboť představuje zásadní obrat v dějinách umění, prezentují počátek kubismu.¹¹³ Četné negativní reakce na jeho estetickou hodnotu pak můžeme vyvodit již jen z toho, že „první název, který obrazu dali Picassovi přátelé“ byl „Filozofický bordel.“¹¹⁴ Chvála Slečen z Avignonu míří k jejich umělecké hodnotě, „jde o radikálně nový způsob zobrazení, o nové řešení vizuálních problémů, o jiné pojetí perspektivy atp.“¹¹⁵ Kritika naopak směřuje k jejich estetické hodnotě, „týká se (...) kompozice, kombinace barev, stylistické nesourodosti...“¹¹⁶

Uměleckou hodnotu následně Tomáš Kulka definuje jako „obecný přínos inovace daného díla pro „svět umění“ a její potenciál pro další esteticko-umělecké využití.“¹¹⁷ Není tím ale myšlena jakákoli inovace. Každé dílo, které není plagiátem, samo o sobě představuje jistou inovaci, důležité je ale zejména zda a případně jak budou jeho principy dále rozvedeny. Takové inovace také pomáhají nalézt odpověď na různé umělecké problémy.¹¹⁸ „Inovace musí ukazovat a otevírat cesty a možnosti k dalšímu estetickému a uměleckému využití.“¹¹⁹ Pro posouzení umělecké hodnoty uměleckého díla tak nestačí jeho vizuální vlastnosti, je k němu potřeba znalost dějin umění. Přestože vnímavý teoretik dokáže předpovědět uměleckou hodnotu díla, o její potvrzení můžeme žádat pouze čas. Většinou také danou inovaci pochopit či předvídat zprvu nedokážeme.¹²⁰

¹¹⁰ Srov. tamtéž, s. 71.

¹¹¹ Srov. KULKA, T. *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. 1. vyd. Praha: Academia, 2004, s. 88-89.

¹¹² Viz Příloha, obr. 1.

¹¹³ Srov. KULKA, T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 71-76.

¹¹⁴ FOSTER, H. et al. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007, s. 80.

¹¹⁵ KULKA, T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 76.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 76.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 77.

¹¹⁸ Srov. tamtéž, s. 77.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 77.

¹²⁰ Srov. tamtéž, s. 78-79.

2.3.2. Estetická a umělecká defektnost kýče

2.3.2.1. Estetická defektnost kýče

„Estetická defektnost kýče i jeho anomální charakter jsou ... důsledkem absence estetické intenzity.“¹²¹ Při zachování základního percepčního gestaltu (což zabezpečí dodržení tří podmínek v definici kýče), kýč připouští velké množství úprav bez estetického dopadu, bez jeho výrazného vylepšení či poškození. Kýč připouští daleko větší množství esteticky neutrálních úprav než jakékoli umělecké dílo.¹²² „Kromě těch rysů, které vytvářejí jeho percepční Gestalt a které tvoří kýčovitý efekt, jsou jeho specifické vlastnosti téměř bez omezení volitelné.“¹²³ Utvářející prvky kýče jsou redundantní, neboť je lze volně sloučit s obrovským množstvím jeho verzí.¹²⁴

Podle Tomáše Kulky musí umělecké dílo dosáhnout na určitou míru intenzity, aby vůbec mohlo být za umělecké dílo považováno. To kýč nesplňuje, a nakonec ani v komplexnosti a jednotě kýč příliš nevyniká, i když zde nejsou jeho nedostatky tak markantní. Autor tvrdí, že pokud u uměleckého díla klesne byť jen jedna z pozitivních estetických kvalit (intenzita, komplexita, jednota) pod určitou minimální míru, nebude již „dílo“ považované za umělecké, ať už je míra ostatních kvalit jakkoli vysoká.¹²⁵ „Jestliže míra hodnoty jednoho z komponentů klesne pod určité kritické minimum, máme tendenci „dílo“ diskvalifikovat, aniž bychom brali v potaz míru zbývajících komponentů.“¹²⁶

Podívejme se teď na kýč z hlediska jednoty. Čím méně je dílo jednotné, tím spíše jej lze vylepšit. Kýč ale nelze považovat za špatně sjednocené dílo. Jakékoli úpravy ho nemohou vylepšit (ale ani poškodit). Pokud bychom se o takovou změnu pokusili, pravděpodobně bychom změnili jeho základní percepční gestalt a tím pádem by některé z podmínek jeho definice byly porušeny a nešlo by už o kýč, nýbrž o jinou kategorii.¹²⁷ Zároveň „tato podivuhodná odolnost jak vůči poškození, tak vůči zkvalitnění, je právě to, čím se kýč markantně liší od uměleckých úspěchů i od uměleckých neúspěchů.“¹²⁸ Ve skutečnosti je to tak, že typický kýč umožňuje pouze neutrální úpravy, které dílo nevylepší ani nepoškodí (při dodržení podmínky neporušení gestaltu), tím pádem ale

¹²¹ Tamtéž, s. 97.

¹²² Srov. tamtéž, s. 97-99.

¹²³ Tamtéž, s. 160.

¹²⁴ Srov. tamtéž, s. 160.

¹²⁵ Srov. tamtéž, s. 99-100.

¹²⁶ Tamtéž, s. 100.

¹²⁷ Srov. tamtéž, s. 101-102.

¹²⁸ Tamtéž, s. 102.

není esteticky funkční a nelze jej považovat ani za špatné umělecké dílo. Jedná se tudíž o samostatnou kategorii.¹²⁹ A „čím odolnější je dílo vůči estetickému vylepšení, či poškození, tím typičtější a ryzejší je to kýč.“¹³⁰

Důvodem této odolnosti vůči esteticky významným alteracím je již zmíněná transparentnost kýče. U kýče hraje prim jeho základní percepční gestalt, naše pozornost se nezastavuje na znaku, ale proudí jím skrz k tomu, co označuje – k zobrazení tématu. To, jaké jsou vlastnosti samotného zobrazení, nepoutá naši pozornost.¹³¹ „Efekt kýče nezávisí ani tak na jeho specifických estetických vlastnostech, nýbrž na tom, k čemu odkazuje,“¹³² je spojen s emocionálním nábojem daného tématu. Stejně tak intenzita kýče není ve skutečnosti intenzitou estetickou, nýbrž emocionální či sentimentální.¹³³ „Masová přitažlivost a líbivost kýče ... spočívá v sentimentální síle jeho základního percepčního Gestaltu, a nikoli v jeho estetických kvalitách.“¹³⁴ I každé umělecké dílo lze vnímat jako kýč, jako transparentní znak, aniž by se jím však skutečně stalo. U uměleckého díla se vždy můžeme obrátit k adekvátnějšímu typu vnímání, a ocenit i netransparentní kvality, zatímco kýč nám nic navíc nabídnout nemůže.¹³⁵

Z hlediska komplexnosti Kulka už kýč neposuzuje, neboť pro jeho vyloučení z estetického hlediska mu postačil nedostatek estetické intenzity. Přesto bychom museli kýči určitou míru komplexnosti přiznat, neboť součást její celkové hodnoty je přímo úměrná také míře esteticky neutrálních úprav, kterých kýč má nespočet.

Literární kýč naopak představuje jistou obměnu kýče malířského, má určitou míru jednoty, ale nedostatek komplexnosti. Míra jeho intenzity závisí na jeho ochotě k parafrázovatelnosti; je nepřímou úměrná tomu, kolik různých (úprav) parafrází připouští, aniž by to změnilo jeho estetický dopad. U literárního kýče je možné velké množství parafrází,¹³⁶ „pokud zůstává nezměněna jeho základní moralistně-citová struktura“.... Jde o „zaměnitelnost v rámci zachování ideově-moralistických a psychologických stereotypů.“¹³⁷ Tato zaměnitelnost složek literárního kýče opět upozorňuje na jeho transparentnost - důležitější je to, co je sděleno, než jakým

¹²⁹ Srov. tamtéž, s. 103.

¹³⁰ Tamtéž, s. 104.

¹³¹ Srov. tamtéž, 104-106.

¹³² Tamtéž, s. 104.

¹³³ Srov. tamtéž, s. 104-105.

¹³⁴ Tamtéž, s. 105.

¹³⁵ Srov. tamtéž, s. 108.

¹³⁶ Srov. tamtéž, s. 132-133.

¹³⁷ Tamtéž, s. 133.

způsobem, u kvalitní literatury je tomu přesně naopak.¹³⁸

2.3.2.2. Umělecká defektnost kýče

Pokud bychom chtěli kýč posoudit z hlediska umělecké hodnoty, dospěli bychom k závěru, že kýč nedisponuje dostatečnou minimální mírou umělecké hodnoty, aby mohl být považován za umělecké dílo.¹³⁹ „... kýč postrádá dostatečnou míru umělecké hodnoty. Nejenže nepřináší žádné inovace stylistické, neinspiruje ani jakýmkoli jiným způsobem.“¹⁴⁰ To vyplývá už z druhé podmínky v Kulkově definici. Podmínka okamžité identifikovatelnosti kýče požaduje, aby kýč používal ty nejvyzkoušenější, nejstandardnější metody, a naopak se vyhýbal inovacím.¹⁴¹

Tomáš Kulka také zmiňuje akademické umění, které ale podle něj nelze ztotožňovat s kýčem, a to dokonce ani v tom případě, pokud jeho definici splňuje. Toto umění lze charakterizovat vysokou hodnotu estetickou, a minimální hodnotu uměleckou.¹⁴² „Akademická díla s vhodnou tematikou“ tedy „hraničí s kýčem pouze v těch případech, kdy jsou esteticky nezvládnuta.“¹⁴³ Dostatečná minimální míra jejich umělecké hodnoty je pak zaručena tím, že mají „své místo v dějinách umění“,¹⁴⁴ ve své době znamenala umělecký přínos, pomáhala k upevnění jimi představovaného uměleckého směru.¹⁴⁵

3. Teorie kýče Umberta Eca

3.1. Stylegma a umělecké poselství

Se snahou vysvětlit pojem kýče přichází také Umberto Eco a jeho kniha *Skeptikové a těšitelé*,¹⁴⁶ pojmenovaná podle dvou typů kritiků lišících se svým postojem vůči masové kultuře. Vznik této „masové civilizace“ je spojen zejména s vyšším účastenstvím nižších vrstev na všeobecném životě společnosti a se zvětšováním oblasti určené k zprostředkování informací. Její počátek lze hledat již před vznikem knihtisku, projevila se však naplno s masovými komunikačními prostředky. Zatímco „skeptik“ či „apokalyptik“ masovou kulturu hodnotí negativně a vidí ji jako úpadek společnosti,

¹³⁸ Srov. tamtéž, s. 134-135.

¹³⁹ Srov. tamtéž, s. 80-81.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 81.

¹⁴¹ Srov. tamtéž, s. 46-52.

¹⁴² Srov. tamtéž, s. 82- 83.

¹⁴³ Tamtéž, s. 86.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 86.

¹⁴⁵ Srov. tamtéž, s. 86-87.

¹⁴⁶ ECO, U. *Skeptikové a těšitelé*. 1. vyd. Praha: Argo, 2006. 374 s.

„těšitel“, „integrant“ je do této společnosti zcela zapojen, a častuje ji povzbuzujícími komentáři.¹⁴⁷ Podle Umberta Eca ale nelze masovou kulturu chápat takto jednostranně, a to ani jedním z těchto způsobů.¹⁴⁸

Než přistoupíme k samotnému jádru jeho analýzy, je třeba se zmínit o autorově výchozím pojetí uměleckého díla, které je mu strukturou. Ta je rozložitelná na jednotlivé roviny, mezi kterými a v rámci kterých probíhá složitý systém vztahů. Jedná se například o rovinu materiální, obsahovou, rovinu odkazů uměleckého díla, dále o rovinu odpovědi na umělecké dílo atd... V každé úrovni uměleckého díla je znatelný styl, který odpovídá „způsobu tvorby.“ V takovém stylu je rozpoznatelný tvůrce uměleckého díla, příslušná umělecká škola, historická doba či kulturní okolnosti. Tyto „prvky záměrného způsobu tvorby“ Eco označuje jako „stylegmata“.¹⁴⁹ Každé stylegma v jediném uměleckém díle tak disponuje svými specifickými jedinečnými vlastnostmi a je zároveň propojené se všemi ostatními stylegmaty díla a jeho celkovou strukturou.¹⁵⁰

Umělecké dílo je pak podle Eca jedním z případů komunikačního poselství, a to poselstvím uměleckým; obojí slouží ke zprostředkování vztahu mezi odesílatelem a příjemcem zprávy (mezi umělcem a recipientem). Zatímco odesílatel své poselství zakóduje, úkolem příjemcovým je jej co nejpřesněji dešifrovat a určit jeho význam. Příjemce k němu přitom přikládá kód a všímá si vzájemného kontextu jednotlivých jazykových prvků. V jazykovém poselství je takovým kódem jazyk, který je dán vztahem mezi označujícím a označovaným, jak jej definoval Saussure. Kód ale nezahrnuje jen rovinu označovaných, nýbrž i roviny jí nadřazené i podřazené, jako je už organizace fonémů, či jen percepční smyslová rovina.¹⁵¹

V převážné části případů se ale stává, že příjemce si umělecké poselství vyloží poněkud jinak, než jak bylo předpokládáno autorem a použije ne zcela adekvátní kód, nedostatečný anebo nadměrný. Ale i tak si můžeme najít cestu k (byť i malé) části jeho struktury a odkrýt i část skutečného významu autorem předpokládaného.¹⁵²

3.2. Kulturní úrovně

Umberto Eco se ve svém pojetí kýché inspiruje u Dwighta Macdonalda a jeho

¹⁴⁷ Srov. tamtéž, s. 7-30.

¹⁴⁸ Srov. tamtéž, s. 44.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 84.

¹⁵⁰ Srov. tamtéž, s. 83-85.

¹⁵¹ Srov. tamtéž, s. 85-87.

¹⁵² Srov. tamtéž, s. 93-98.

koncepce kulturních úrovní, který přetvořil jejich klasické rozlišení „high“, „middle“ a „lowbrow“ na 1) kulturu vysokou (elitní), 2) „midcult“ – kulturu střední úrovně (maloburžoazní) a 3) „masscult“.¹⁵³ Eco nejprve tyto tři kulturní stupně přebírá, ale následně je upravuje, a to na: 1) avantgardní kulturu (s rolí objevitele), 2) střední kulturu (oblast konzumu), 3) kýč (chlubící se statusem důstojného umění, který mu chybí), 4) masovou kulturu (s úlohou zprostředkovatele).¹⁵⁴

Předchozí tři kulturní stupně rozlišující kulturu na vysokou, střední a nízkou však podle názoru Umberta Eca neodpovídají skutečným třídním rozdílům, ani úrovni hodnoty a složitosti. Například výrobky jisté kulturní úrovně se stávají konzumovatelnými na úrovni zcela jiné apod. Je tedy třeba při tomto (novém) rozdělení mít na paměti, že jistý výrobek se může řadit do dané kulturní úrovně nejen svými strukturálními vlastnostmi, ale také způsobem vnímání, konzumování a zacházení s ním. Téměř každý se může stát v jistých chvílích konzumentem díla vysoké i nízké úrovně (ačkoli zde může hrát roli například vzdělání); a daný způsob užití produktu může ovlivnit jeho hodnotu.¹⁵⁵ Taková situace je i u kategorie kýče. Například Gershwinova Rapsodie v modrém představuje především svými strukturálními vlastnostmi produkt střední úrovně. Pokud by ale byla uvedena v rozlehlé koncertní hale s tradičně slavnostně oděným dirigentem a posluchači připravenými na zážitek analogický symfonickým skladbám, stal by se z ní kýč, vyvolávající vážnější reakce, než ke kterým dosahuje. Byl by použit nadměrný kód.¹⁵⁶

Přístupme tedy k první zmiňované kulturní úrovni.

3.2.1. Avantgardní kultura

Úroveň avantgardní kultury je zároveň nejtypičtější úrovní uměleckého (básnického) poselství, o kterém se ještě zmíníme. Jeho nejdůležitějšími znaky jsou jeho důraz na sama sebe jako jediný cíl pozornosti, jeho nejednoznačnost a překvapivost.¹⁵⁷ Básnické poselství je inovativní, nabízí nová použití kódu, nové metody umělecké tvorby, často provokuje a má roli objevitele. Avantgardní kulturu můžeme tedy charakterizovat užíváním nových uměleckých technik, vyžadováním čtenářovy aktivity, který tak nemá příliš šanci zakotvit pouze u svých dojmů. Produkt avantgardní kultury

¹⁵³ Srov. tamtéž, s. 34.

¹⁵⁴ Srov. tamtéž, s. 106.

¹⁵⁵ Srov. tamtéž, s. 48-59.

¹⁵⁶ Srov. tamtéž, s. 114-115.

¹⁵⁷ Srov. tamtéž, s. 88-89.

odmítá usilovat o podnícení citů či poetického dojmu, čtenář je neustále upozorňován, aby nezabředl do vlastních pocitů, ale aby se aktivně věnoval analýze poselství.¹⁵⁸

3.2.2. Střední kultura

Autorem středních, konzumních produktů bývá nejčastěji kultivovaný člověk, s jistou úrovní vkusu a kulturností. Střední díla se už snaží o efektivní působnost na city, vycházejí vstříc svému literárnímu publiku, ale ještě neklesají k masové kultuře a zachovávají si důstojnost. Citová efektnost je neustále podrobována kontrole pro dosažení optimální hladiny, kdy ještě bude mít dílo svou působnost pro čtenáře a bude vyvolávat jejich libost, ale kdy už bude gastronomie natolik potlačena, že dílo bude podněcovat také kritickou účast diváka. Střední produkt již přebírá vysoká stylegmata, ale zpracovává je umírněně, nesnaží se je banalizovat, nýbrž zařadit do nového kontextu a vzbudit zážitky podobné estetickým. Nesměřuje tedy bezvýhradně ke své vlastní struktuře. Jde o konzumní produkt určený ke spotřebování, který však čtenáře upozorňuje na určité sociální a historické problémy. Tato rovina může být ve své nejdokonalejší podobě považována dokonce za další typ umění, které sice nevyniká originalitostí, ale usiluje o organizaci a utřídění přejatých stylegmat.¹⁵⁹

3.2.3. Midcult a kýč

Existuje ovšem midcult, který je ještě svou podstatou středním produktem, avšak nižší a té nejzavrženíhodnější úrovně. Přetvařuje se, a předstírá vyšší kulturní úroveň a svou totožnost s vysokým uměním. Jde o typickou oblast kýče, a jak uvidíme, rovněž špatného umění. Kýčovitý příběh má často citový náboj, odkaz k vyššímu umění, užívá opotřebovaných a banalizovaných stylegmat. Takové dílo má tvářnost uměleckého či estetického zážitku, ale ve skutečnosti je prolezlé lží a přetvářkou skrz na skrz – takový je obraz midcultu v podobě kýče, poskytující sladký útěk do iluzivního světa.¹⁶⁰ Pro kýč je dále příznačná rozpolcenost jeho struktury, nesourodost prvků, usilování o „prestíž“. Vezměme jako příklad Ecův rozbor povídky Sezóna Raye Bradburyho. Hlavní hrdina v ní odcestuje na dovolenou, a potká světoznámého tvůrce kubismu Pabla Picassa, jak kreslí do plážového písku. Sezóna tak vystavuje svou domnělou prestiž spojenou s moderním uměním. Picassovu tvorbu ale povídka ukazuje ve zredukované, shrnuté

¹⁵⁸ Srov. tamtéž, s. 105-108.

¹⁵⁹ Srov. tamtéž, s. 105-106, 109-111.

¹⁶⁰ Srov. tamtéž, s. 78.

podobě, vybírá ty nejjednodušší, a nejefektivnější prvky jeho tvorby. Čtenář je přímo nasměrován k tomu, z čeho má cítit libost a co má vstoupit do jeho pozornosti. Bradbury užívá dekadentních stylemat pro nabuzení citového efektu, který má čtenáři umožnit až se rozplynout v lyričnosti povídky, její kráse a snadné konzumovatelnosti.¹⁶¹

3.2.4. Masová kultura

Hlavním účelem omluvitelného masového poselství je jeho efektivnost, unikovost zábavy.¹⁶² Jde sice o banální produkt, zapříchující vyvolání vítaných efektů, přesto si nečiní nárok na to, aby byl chápán jako umění. V této oblasti kýč neexistuje.¹⁶³ Tato masová kulturní rovina využívá stejné citové efektivnosti jako kýč, a pro své produkty přejímá metodické procesy tvorby umění. Masové poselství, které je rovněž poselstvím konzumním, ale nic nepředstírá, prvky jiných uměleckých děl neuvžívá, aby se samo prezentovalo jakožto umělecké dílo, ale z důvodů funkčnosti těchto prvků. Nikdo zde nepředpokládá, že sleduje opravdové umělecké dílo a zažívá vysokou estetickou zkušenost, upozornění na prvky vyšší kultury nepatří k prioritám tohoto poselství.¹⁶⁴

3.3. Definice kýče a midcultu

Nyní přejdeme k přesnějšímu vymezení jevu, který může být také nazýván uměním určeným pro nevzdělanou část publika.¹⁶⁵ Umberto Eco směřuje ke ztotožnění kýče s nevkusem a definuje jej: „...nevkus v umění záleží na prefabrikaci a vnucení efektu konzumentu.“¹⁶⁶

Autorova analýza kýče vychází především z literárního prostředí, jeho inspiraci můžeme hledat u podmínek midcultu Dwighta Macdonalda: Midcult „1) si vypůjčuje postavy od avantgardy a adaptuje si je, aby vyrobil sdělení všem srozumitelné a všemi použitelné, 2) používá těchto postupů, když už jsou známé, rozšířené, použité a opotřebené, 3) konstruuje sdělení s cílem vyvolat efekt, 4) prodává se jako umění, 5) svého konzumenta přesvědčuje, že se prostě setkal s kulturou a že nemá klást další

¹⁶¹ Srov. tamtéž, s. 111-114.

¹⁶² Podle jistého názoru je termín masová kultura nesmyslný. Tento pohled totiž chápe „kulturu“ jako záležitost omezeného rozsahu, která je vyhrazena jen pro pár vyvolených, zatímco pojem „masová kultura“ by označoval ideu kultury společné pro všechny. – Srov. tamtéž, s. 8.

¹⁶³ Srov. tamtéž, s. 108-109.

¹⁶⁴ Srov. tamtéž, 74-76.

¹⁶⁵ Srov. ECO, U. *Dějiny ošklivosti*. 1. vyd. Praha: Argo, 2007, s. 394.

¹⁶⁶ ECO, U. *Skeptikové a těšitelé*. 1. vyd. Praha: Argo, 2006, s. 66.

otázky.“¹⁶⁷

Charakteristiku kýče (a midcultu), tedy oblasti, kde se umělecké dílo mění na konzumní zboží,¹⁶⁸ můžeme shrnout do tří rysů, kterými jsou: 1) snaha o efekt, 2) výrazová redundance, jednoznačnost a srozumitelnost poselství, 3) maskování se za umění, zneužití opotřebovaných stylegmat uměleckých děl. Přikročíme tedy k jednotlivým prvkům této charakteristiky.

3.3.1. Snaha o efekt

Kýč Eco za prvé chápe jako „...komunikaci, která směřuje k vyvolání efektu.“¹⁶⁹ Kýčovitý literární úvar předkládá svým konzumentům hotový cit, základní atmosféru charakteristickou svou poetičností. V oblibě je používání prvků vyznačujících se právě svou schopností vyvolání jistých citových reakcí. Tuto efektivnost je ale možné najít i v umění. Tato snaha o efekt tedy charakterizuje kýč nejlépe v takové kultuře, kde je umění nazíráno jako nástroj ke klidné kontemplaci.¹⁷⁰ Efektivnost kýče bychom ale snad mohli hledat rovněž v tom, že se snaží prezentovat jako velké umělecké dílo, využívá vysokých stylegmat, a navíc je kýč také často k nalezení pod škraboškou krásy.¹⁷¹

3.3.2. Výrazová redundance, jednoznačnost a srozumitelnost

Efektivnost kýče je posilována také jeho druhou charakteristikou. Pro skutečně zajištěné navození chtěného citového efektu je totiž v literárním kýči používáno mnoho podobných (o sobě zapomenutelných a opotřebovatelných) a ve výsledku nadbytečných poetických výrazů, které jsou jedny s druhými snadno nahraditelné. Literární kýč je typickým příkladem uplatnění „redundantního poselství.“ A opět, přestože nadbytečných výrazů směřujících zejména k lyrické poetičnosti využívají i skuteční umělci, nedělají to pro intenzifikaci citového vjemu (jako kýč), nýbrž pro zvýšení plynulosti a pochopitelnosti textu.¹⁷² Redundantní poselství používá nadbytečné prvky pro zvýšení srozumitelnosti a jednoznačnosti zprávy, odesílatel poselství používá prvky posilující význam a kontextuální závislost jednotlivých prvků poselství. Příjemce pak

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 79.

¹⁶⁸ Srov. tamtéž, s. 83.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 71.

¹⁷⁰ Srov. tamtéž, s. 66-69.

¹⁷¹ Srov. tamtéž, s. 117.

¹⁷² Srov. tamtéž, s. 67-68.

kód nemusí hledat, ale má jej připravený předem.¹⁷³ Kýč jakožto případ jednoznačného poselství znemožňuje překvapení, a vlastnosti jeho struktury zde nestojí v centru pozornosti.¹⁷⁴ Srozumitelnost kýče a jeho jednoznačnost dále souvisí rovněž s použitím opotřebovaných a známých stylegmat, o kterých se zmíníme v další části.

Do kontrastu k tomuto poselství můžeme postavit již zmíněné poselství básnické. Jeho základní charakteristikou je naopak nejednoznačnost, schopnost odkazovat podle použitého kódu k nejrůznějším mnohonásobným významům, potlačování redundantních prvků. Příjemce poselství je nucen hledat odpovídající kód, a tím se i neustále vracet a zastavovat se na rovině označujících (a na rovině struktury), místo toho, aby setrval na nejednoznačné rovině významů. Tak strhuje básnické poselství pozornost samo na sebe (coby umělecké poselství), kde každý prvek a každé slovo je důležité právě svou specifičností. Nejednoznačnost básnického poselství, které ztěžuje jeho opotřebení a obohacuje náš způsob vidění jeho označovaných, je zdrojem i jeho překvapivosti a fascinace pro konzumenta, který si o něm vypracovává různé hypotézy, než dojde k jeho pochopení. Takové pochopení ale pro umělecké dílo znamená nebezpečí (byť u skutečného umění, které je charakteristické výše popsanou strukturou, nehrozí takovou měrou), že kód už dále nebude hledán, bude se k němu vždy přikládat jen jediné navyklé vysvětlení. Potom působnost básnického poselství tkvicí v jeho nejednoznačnosti a překvapivosti zmizí. Typickým případem je stokrát omílaná „tajemnost“ *Mony Lisy*. To odpovídá opotřebování stylegmat díla,¹⁷⁵ ke kterému se obrátíme právě nyní.

3.3.3. „Hra“ na umění

„Hru“ na umění lze u Ecova kýče chápat dvěma se doplňujícími aspekty:

Za prvé, kýč se maskuje za umění především takovým způsobem, že se snaží u svého konzumenta budít dojem pravého umění. Tento aspekt je spojen se lživou povahou kýče. Eco nazývá konzumenty kýče „lenivými“, a upozorňuje na jejich naivnost, když objekty svého obdivu považují za případ něčeho krásného a za opravdové umění. Ve skutečnosti jsou však přitahováni jejich efektností i použitými opotřebovanými vysokými stylegmaty, kdy se nemusí obtěžovat složitějším estetickým

¹⁷³ Srov. tamtéž, s. 87-88.

¹⁷⁴ Srov. tamtéž, s. 91.

¹⁷⁵ Srov. tamtéž, s. 88-92 a 122.

zážitkem a kontemplací jako v případě velkých uměleckých děl.¹⁷⁶

Za druhé, „hra“ kýče na umění je doplněna i tím, že kýč zneužívá opotřebovaných vysokých stylegmat originálních uměleckých děl. Typickým procesem midcultu je, že se kulturní průmysl snaží o zjednodušení a částečné rozluštění poselství, aby jej svým konzumentům předložil v banalizované podobě, obohacené citacemi stylegmat slavných básnických (uměleckých) děl.¹⁷⁷

Užíváním převzatých stylegmat, používáním redundantních výrazů pro zvýšení srozumitelnosti a snahou vyvolávat efekty je leckdy provázeno i umění. V tomto ohledu je pro Eca důležitou podmínkou kýče jeho sebezpřetování se jako pravého uměleckého díla, ačkoli jím není a převzalo z něj jen určité stylegmatické prvky:¹⁷⁸ „...kýč je dílo, které se, aby zdůvodnilo svou funkci, spočívající ve vyvolání efektu, chlubit cizím peřím, cizími zkušenostmi, a nabízí se bezvýhradně jako umění.“¹⁷⁹ V případě kýče vyšší stylegma z nové a slabší struktury rovněž až křiklavě vyčnívá.¹⁸⁰

Z tohoto pohledu je pro Eca typickým kýčařem malíř Boldini, který použité stylegma nedokáže zařadit do nové struktury natolik, aby přestalo být znatelné. Struktura obrazu se mu bortí a mění portrétované ženy ve „stylegmatické sirény“. První polovina obrazu je tvořena se snahou po efektním účinku a „gastronomickou“ metodou. Tváře žen, jejich ramena a hrud' maluje tak, aby vyvolaly touhu. Jsou určené ke konzumování. Druhá polovina je představována zejména oděvem, který reprezentuje uměleckou (a stylegmatickou) část obrazu, určenou pro kontemplaci. Jednotlivé obrysy šatů se rozpíjí do impresionistické avantgardní techniky, kde Boldini dává volný průchod svým uměleckým ambicím.¹⁸¹

Kýč je nejčastěji úmyslný a záměrný, stylegma je také často vytrženo z původní umělecké struktury a zařazeno do kontextu nového pro „zvýšení prestiže“, aniž by byl brán ohled na původní účel a funkčnost kontextu, do kterého vstupuje.¹⁸² Nejen kýč však zařazuje elitní stylegma do svého slabého kontextu. I avantgarda od kýče přebírá stylegmata jemu vlastní, proces výpůjčky stylegmat je tedy oboustranný.¹⁸³

¹⁷⁶ Srov. tamtéž, 68 a 70.

¹⁷⁷ Srov. tamtéž, s. 98.

¹⁷⁸ Srov. tamtéž, s. 102.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 102.

¹⁸⁰ Srov. tamtéž, s. 100.

¹⁸¹ Srov. tamtéž, s. 100-101. Viz Příloha, obr. 2.

¹⁸² Srov. tamtéž, s. 104-105.

¹⁸³ Srov. tamtéž, s. 116.

3.4. Kýč a umění

Ačkoli podle Eca nejsou oblasti kýče a umění od sebe tak jednoduše oddělitelné, i tak můžeme resumovat některé jejich rozlišující rysy. Prvním rozdílem je diference mezi básnickým poselstvím umění a redundantním poselstvím kýče. Básnické poselství je charakterizováno svou překvapivostí, nejednoznačností, specifíčností, obohacuje náš způsob vidění jeho referentů a klade důraz na sebe sama. Na druhé straně stojí redundantní a jednoznačné poselství kýče, jehož srozumitelnost je spojena i s využíváním opotřebovaných stylegmat. Ačkoli i umění využívá efektivnost, zvyšování srozumitelnosti a přebírání stylegmat, rozhodně se neprezentuje jako dobré umění, aniž by jím nebylo, jak je tomu u kýče. Podle jistého názoru ale umění směřuje spíše ke kontemplaci.¹⁸⁴ Mohli bychom zde tak rozlišit dva typy skutečného umění: první, umění střední kultury, které převážně využívá efektů a stylegmat a druhé jako umění avantgardní kultury směřující převážně ke kontemplaci, důrazu na způsob vytváření díla samotného. Nebo můžeme rozlišení učinit ještě jiným způsobem – první, jako díla gastronomická, které směřují k „požitku z vyčteného“; druhá, jako díla estetická, která směřují k „požitku z aktu vyjádření“. Můžeme tedy mít „požitek z onoho *co* a požitek z onoho *jak*.“¹⁸⁵ Kýč by se podobal spíše prvnímu typu.

Podle Eca je ale kýč případem špatného umění, když v jednom ze svých esejů označuje jistého malíře zároveň za tvůrce kýče i tvůrce „špatného malířství“. Dobrá umělecká díla jsou charakteristická svou nejednoznačností a sebereflexivností, vedou naši pozornost ke způsobu své tvorby, na to jak dobře byla vytvořena. Zároveň jsou ale zdrojem našich pochyb (a to díky své nejednoznačnosti). Připouští celé množství svých významů, říkají vždy něco navíc. Na rozdíl od kýče, jehož tvůrce se uchyluje k jednoznačnosti, nepřipouštějící pochyby.¹⁸⁶ Zde se opět ukazuje kontrast mezi uměním avantgardním a kýčem, spolu se střední kulturní úrovní. Oboje – jak kýč, tak střední kulturní úroveň (ta ve své produkci dobrého umění) využívají efektů i stylegmat osvědčených uměleckých postupů. Kýč ale rovněž touží být považován za dobré či dokonce vynikající umění, aniž by však této kategorie dosáhl. Tím pádem si na dobré umění pouze „hraje“. Zbývá pro něj jen jmenovka s názvem „špatné umění“.

¹⁸⁴ Srov. tamtéž, s. 65-117 a 122.

¹⁸⁵ ECO, U. Text, prožitek, konzum. In *O zrcadlech a jiné eseje: znak, reprezentace, iluze, obraz*. Praha: Mladá Fronta, 2002, s. 135-137.

¹⁸⁶ Srov. ECO. U. O špatném malířství. In *O zrcadlech a jiné eseje: znak, reprezentace, iluze, obraz*. Praha: Mladá Fronta, 2002, s. 94-100.

4. Kulkova a Ecova teorie kýče: srovnání

4.1. Obecné poznámky

Teorie kýče Umberta Eca poskytuje mnoho styčných ploch s analýzou kýče Tomáše Kulky, nicméně i tak při jejich porovnání vysvitnou jisté protikladné rysy, které nám umožní odhalit podle našeho názoru problematické stránky Kulkova stanoviska. Začneme expozicí obecných přístupů obou autorů a pak se budeme věnovat jednotlivým podmínkám kýče, které autoři prezentují ve svých tezích.

Východiska teorií obou autorů jsou odlišná. Tomáš Kulka formuluje svou teorii především na zkušenosti s malířstvím (výtvarným kýčem), a následně ji aplikuje na ostatní umělecké druhy,¹⁸⁷ Umberto Eco pak vychází z případů kýče literárního.¹⁸⁸ Základním společným rysem teorií obou autorů je strukturní analýza kýče, vedoucí k vymezení (u Kulky ke klasifikační definici) jeho pojmu. Zatímco však Kulka přichází s primárně estetickým, objektivě orientovaným přístupem, Ecův přístup má silný sociologický a recepční akcent.

Tomáš Kulka vymezuje kýč pomocí třech podmínek, upozorňujících na charakteristiky jeho struktury: na emocionální náboj krásného tématu, na jeho snadnou identifikovatelnost a na jeho nepřekvapivost, tedy neobohacování divákových asociací, spojených s tématem zobrazení. Také klade důraz na percepční gestalt, který hraje při posuzování strukturních charakteristik kýče i umění základní roli tím, že garantuje jejich celkový „tvar“ či strukturu/identitu v procesu jejich hodnocení.¹⁸⁹

Charakter klíčové Ecovy analýzy určuje strukturní pojem stylegmatu, na kterém je jeho teorie postavená. Eco postupně popisuje typické vlastnosti kýče, za které lze považovat jeho snahu o efekt, úsilí o maskování se za pravé umění, přebírání opotřebovaných stylegmat vysokých uměleckých děl a výrazovou redundanci usilující o jednoznačnost poselství. Ecův přístup se ale nezastavuje na strukturální rovině. Kýč totiž nemusí být určen pouze svou strukturou, ale může vzniknout i způsobem použití, prezentování a recepce (banalizace) jinak strukturně bohatého a potenciálně hodnotného výtvoru.¹⁹⁰ Právě v tomto aspektu Ecovy teorie můžeme rovněž hledat faktor nevksu, na jehož spojení s kýčem autor upozorňuje, když z něj činí dokonce hlavní prvek svého

¹⁸⁷ Srov. KULKA, T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 10.

¹⁸⁸ Srov. ECO, U. *Skeptikové a těšitelé*. 1. vyd. Praha: Argo, 2006.

¹⁸⁹ Srov. KULKA, T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 27-112.

¹⁹⁰ Například výtvor střední úrovně prezentovaný v koncertním sále jako vznešená symfonie by byl kýč. Srov. ECO, U. *Skeptikové a těšitelé*. 1. vyd. Praha: Argo, 2006, s. 65-117.

(definičního) vymezení kýče.¹⁹¹

U Tomáše Kulky naopak nenajdeme jinou variantu vzniku kýče než prostřednictvím výskytu jeho imanentních a strukturních vlastností. Banalizace produktu vyšší kulturní úrovně nezaručí, tak jako je tomu u Eca, jeho proměnu v kýč. Kulka sice připouští, že rozlišení kýče a špatného vkusu není tak snadné, a že se někdy mohou oba fenomény u jediného výtvoru prolnout, ale ani tato situace nezaručuje jejich totožnost. „Špatný vkus je ... širší kategorií než kýč“.¹⁹²

4.2. Definice kýče

4.2.1. Efekt a emocionální náboj krásného tématu

Nyní se přesuňme ke zkoumání vymežujících podmínek kýče u Umberta Eca. Kýč musí být nutně pro své konzumenty něčím přitažlivý. Na tento fakt míří první z charakteristik v jeho teorii - snaha kýče o vyvolání efektu. Autor tím míní snahu vyvolat poetickou atmosféru, snahu působit na city vnímatelů. Rovněž v jiné souvislosti zmiňuje „krásu“ kýče, třebaže na ni příliš neklade důraz.¹⁹³

Přitažlivost se rovněž objevuje v první podmínce kýče u Tomáše Kulky, kde je kýč charakterizovaný emocionálním nábojem a užíváním témat všeobecně chápaných jako krásné.¹⁹⁴ Kulkova první podmínka by se tedy dala téměř ztotožnit s první podmínkou kýče Umberta Eca, se snahou o vyvolání efektu. Efektivnost kýče však můžeme objevit i v jeho tendenci k maskování se za pravé umění, a ve využívání opotřebovaných jednoznačných stylegmat.

4.2.2. Výrazová redundance, jednoznačnost a srozumitelnost

Druhou charakteristickou vlastností Ecova vymezení kýče je výrazová redundance. Ta spočívá v nadbytečném používání vzájemně zaměnitelných výrazů, často naplněných citovou efektností, jejichž používání směřuje k co největší jednoznačnosti poselství. Kód je pro příjemce připraven předem, nic není potřeba vysvětlovat a interpretovat. Jednoznačnost a srozumitelnost plyne navíc i ze zneužívání opotřebovaných a předpřipravených stylegmat.¹⁹⁵

U jednoznačné srozumitelnosti se znovu setkávají teorie obou autorů, neboť u

¹⁹¹ Srov. tamtéž, s. 66.

¹⁹² KULKA, T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 197-198.

¹⁹³ Srov. ECO, U. *Skeptikové a těšitelé*. 1. vyd. Praha: Argo, 2006, s. 66-71, 117.

¹⁹⁴ Srov. KULKA, T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 40-46.

¹⁹⁵ Srov. ECO, U. *Skeptikové a těšitelé*. 1. vyd. Praha: Argo, 2006, s. 67-68, 87-98.

Tomáše Kulky kýč rovněž směřuje k jednoznačnosti a snadné identifikovatelnosti, jak to stanovuje jeho druhá podmínka. Vnímatel kýče okamžitě rozpozná, co vlastně malba zobrazuje, či o čem literární kýč pojednává. Kýč v tomto ohledu zkrátka nepřipouští žádné pochyby.¹⁹⁶

V následujících řádcích bychom chtěli ještě učinit pár poznámek týkajících se problematiky realističnosti kýče, na kterou opakovaně upozorňuje Tomáš Kulka. Pro snadnou identifikovatelnost je podle něj nutný realistický styl a technická dovednost tvůrce kýče,¹⁹⁷ pro první podmínku (emocionální náboj krásného tématu) pak požaduje figurální motivy.¹⁹⁸

Na tyto otázky nám zde ale Umberto Eco nabízí již odlišný pohled. Zpochybňuje technickou dovednost jako podstatnou schopnost původce kýče, neboť kýč spojuje se špatným uměním.¹⁹⁹ Obdobné zpochybnění nalezneme též u otázky realističnosti, kýč je u Eca totiž charakterizován zneužíváním opotřebovaných stylegmat uměleckých děl, které mohou být rovněž i abstraktní...²⁰⁰

Je však důležité upozornit, že realističnost, kterou pro kýč požaduje Tomáš Kulka, tkví v podstatě v užívání konvenčních a standardních zobrazovacích metod, které už chápeme jako realistické. Jak sám připouští, postupně se mohou stát, ač po značné době, součástí standardního a konvenčního kýče (a tedy realistickými) v podstatě jakékoli umělecké styly.²⁰¹ V Kulkově analýze je tak vlastní podmínka snadné identifikovatelnosti spojena rovněž s využíváním standardních a konvenčních zobrazovacích metod a i s neinovativním rázem kýče.²⁰²

Tento neinovativní charakter kýče pak můžeme také předpokládat u Ecovy podmínky zneužívání opotřebovaných stylegmat uměleckých děl. Jeho kýč však na rozdíl od Kulkova upřednostňuje místo realistického stylu styly aktuálně vysoké či avantgardní.

4.2.3. „Hra“ na umění

Jako třetí charakteristiku kýče v teorii Umberta Eca jsme uvedli maskování se za

¹⁹⁶ Srov. KULKA, T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 46-52.

¹⁹⁷ Srov. tamtéž, s. 46-52.

¹⁹⁸ Srov. tamtéž, s. 40-46.

¹⁹⁹ Srov. ECO, U. O špatném malířství. In *O zrcadlech a jiné eseje: znak, reprezentace, iluze, obraz*. Praha: Mladá Fronta, 2002, s. 94-100.

²⁰⁰ Srov. ECO, U. *Skeptikové a těšitelé*. 1. vyd. Praha: Argo, 2006, s. 105.

²⁰¹ Srov. KULKA T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 197.

²⁰² Srov. tamtéž, s. 46-52.

umění (tedy lživý charakter kýče), a zneužívání opotřebovaných stylegmat uměleckých děl.

Zde jako rys společný pro přístupy obou autorů vystupuje především lživost kýče. V Ecově přístupu jsou konzumenti kýče obviněni ze své naivnosti, kterou projevují touhou po krásném a domněle vynikajícím objektu, přičemž je vábí zejména jeho citová efektivnost a použitá vysoká stylegmata.²⁰³ Na druhé straně lživost kýče zdůrazňuje i Tomáš Kulka. Podle jeho teorie má konzument dojem, že je účastníkem vysoce esteticky cenného zážitku, a že to, co přitahuje jeho pozornost, jsou estetické vlastnosti objektu. Ve skutečnosti je však lákán emocionálním nábojem zobrazeného tématu.²⁰⁴

S využíváním opotřebovaných stylegmat je však situace složitější. Eco tuto podmínku (podobně jako i lživost kýče) považuje zřejmě za jednu z nejdůležitějších. Její celkové splnění bychom mohli očekávat například u stylových imitací.

Jsou to však právě stylové imitace, které Tomáš Kulka odmítá považovat za kýč. Imitace pro něj sice představují jeden z typů umělecké defektnosti, ale o kýč podle Kulky v jejich případě nejde, jedná se spíše o falza.²⁰⁵ Faktem je, že Tomáš Kulka nejprve možnost abstraktního kýče a kýče zneužívajícího styly (moderního) umění připouští, když tvrdí, že kýč může parazitovat nejen na emocionálním náboji krásného tématu, ale také na gestaltech známých uměleckých děl. A kvůli abstraktnímu kýči též mírně pozměňuje či rozšiřuje své tři podmínky.²⁰⁶ Hned následně však tento kýč (tedy abstraktní kýč a kýč zneužívající styly především moderního umění) omezuje tolika požadavky, až skončí téměř u jejich naprostého vyloučení a pasuje je raději na falza.²⁰⁷ Zatímco pro Eco je tedy zneužití opotřebovaných stylegmat jednou ze základních podmínek definice kýče, Tomáš Kulka ji asociuje převážně s případem netypického kýče, tedy s kýčem okrajovým. Typickým kýčem je mu kýč realistický, parazitující na emocionálním náboji a kráse svého referentu.

Zneužívání stylegmat uměleckých děl v Ecově teorii s sebou přináší též aspekt neinovativnosti. Jak už jsme upozornili, Kulkův typický kýč je sice také neinovativní a užívá standardních zobrazovacích metod, ale nejde tu o žádné přímé spojení s „odpadem“ avantgardy. Tento kýč je bytostně realistický, a to i přestože může přijmout

²⁰³ Srov. ECO, U. *Skeptikové a těšitelé*. 1. vyd. Praha: Argo, 2006, s. 68 a 70.

²⁰⁴ Srov. KULKA, T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 104-107.

²⁰⁵ Srov. tamtéž, s. 193-197.

²⁰⁶ Srov. tamtéž, s. 135-142.

²⁰⁷ Srov. tamtéž, s. 193-197.

prvky kdysi dávno originálních, inovativních či vysokých stylů.²⁰⁸ Možnost využití těchto stylů přichází jednoduše až v momentu jejich proměny ve styly standardní, konvenční a realistické. Kulkův kýč by si tedy mohl vypůjčovat právě především realistická, tedy již standardní a konvenční stylegmata.

Odhlédneme-li od případu zneužívání realistických stylegmat, mohli bychom možnost kýče parazitujícím na stylegmatech uměleckých děl příležitostně hledat u suvenýrových imitací uměleckých děl.²⁰⁹

Tomáš Kulka se také v jistém ohledu zmiňuje o opotřebenosti stylegmat uměleckých děl, když mluví o jejich zprofanování. Takové zprofanování uměleckého díla vzniká tehdy, když na něj narážíme téměř na každém rohu a to v podobě jeho různorodých reprodukcí. Pak nám snadno zevšední. To ale neznamená, že by se z původního uměleckého díla stal kýč.²¹⁰ A dodejme, že podle Kulky zřejmě ani z jeho reprodukcí.²¹¹

4.2.4. Neobohacování asociací

Pokládáme nyní za užitečné obrátit svou pozornost ke třetí, zatím nezmiňené, podmínce Kulkovy teorie, která říká, že kýč neobohacuje vnímatelovy asociace spojené se zobrazovaným tématem či motivem.²¹²

Přestože jde v jeho případě jen o krátkou poznámku, i Eco se této otázky dotýká, když básnickému poselství (umění) přiznává vlastnost oživit náš pohled na svět, na který umělecké poselství odkazuje.: „Za předpokladu, že označované existovalo předtím (třeba básně líčící punské války), básnické poselství nám pomáhá vidět je v novém a bohatším světle a v tomto ohledu na sebe bere funkci poznání.“²¹³ Můžeme jen spekulovat o tom, zda by i zde mohl být kýč definován neobohacováním asociací spojených s referenty, na které odkazuje. Jakožto redundantní poselství směřuje kýč k jednoznačné srozumitelnosti, přičemž si pomáhá využíváním opotřebených stylegmat opravdových uměleckých děl i citové efektnosti. Substanciální obohacení asociací, na rozdíl od skutečného umění, tak zaručit nedokáže.

²⁰⁸ Srov. tamtéž, s. 197.

²⁰⁹ Srov. tamtéž, s. 196.

²¹⁰ Srov. KULKA, T. O posvátnosti, autenticitě, umění a kýči. *Souvislosti*, 1994, č. 2, s. 66-71.

²¹¹ S nekýčovostí původního uměleckého díla (ze strukturního hlediska) by souhlasil i Umberto Eco, kdežto u zmíněných reprodukcí by možnost kýče nevyloučil.

²¹² Srov. KULKA, T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 52-57.

²¹³ ECO, U. *Skeptikové a těšitelé*. 1. vyd. Praha: Argo, 2006, s. 122.

4.3. Kých a umění (hodnota a transparence)

Co se týče podstatné otázky vztahu kých a umění, Tomáš Kulka chápe kých jako zcela samostatnou kategorii, a odmítá jej považovat za případ umění, byť i špatného.²¹⁴ Ani v případě pop-artu, ani v případě akademického umění neuděluje kých výjimku, naopak se snaží dokázat jejich vzájemnou nemísitelnost. Na druhou stranu, u Umberta Eca toto striktní oddělení umění a kých nenalezneme. Obě kategorie do jisté míry vzájemně prostupují, a špatné umění a kých může být jedno a totéž.²¹⁵

Rovněž rozdíl mezi uměním a kýchem, který u Tomáše Kulky spočívá v důrazu na estetickou a uměleckou defektnost kých a naopak na uměleckou a estetickou hodnotu uměleckého díla, tedy nemá u Eca přímou analogii, přesto i zde najedeme společné rysy. Shrneme-li tak nejprve Kulkovo pojetí estetické defektnosti, kých nemá estetickou hodnotu, z toho důvodu, že jeho přitažlivost není estetická, ale takřka výlučně emocionální. Důsledkem nedostatku především estetické intenzity, jedné ze složek estetické hodnoty, je rovněž transparentnost kých, tedy funkční dominance toho, *co* je zobrazeno, na úkor toho, *jak* je to zobrazeno.²¹⁶

V tomto ohledu se zde patrně přibližujeme příbuznému aspektu pojetí kých Umberta Eca. Upřednostňováním toho, *co* je zobrazeno, by se u něj kých nejvíce podobal prvnímu typu děl – dílům gastronomickým (jejichž případy jsou rovněž i díla střední úrovně), která kladou důraz na citovou efektnost.²¹⁷ Důraz na to, *jak* je dílo vytvořeno, tedy na formální kvality a hodnoty, si Kulka schovává pro umění.²¹⁸ Eco v důrazu na *jak* vidí druhý typ díla, které směřuje k estetickému zážitku,²¹⁹ ale kam by pravděpodobně kých rovněž nezařadil.

Uměleckou defektnost kých spočívající podle Tomáše Kulky v jeho neinovativnosti by podle našeho názoru Eco rovněž připustil, neboť jeho kých není inovativní, naopak používá stylegmata, která jsou opotřebovaná. Rovněž jeho pojetí kých směřuje k co největší srozumitelnosti a jednoznačnosti.²²⁰ U Eca sice může i dobré umění usilovat o efektivnost, srozumitelnost a užívat stylegmat (a to zřejmě převážně v podobě kultury

²¹⁴ Srov. KULKA, T. *Umění a kých*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 10.

²¹⁵ Srov. ECO, U. O špatném malířství. In *O zrcadlech a jiné eseje: znak, reprezentace, iluze, obraz*. Praha: Mladá Fronta, 2002, s. 94-100.

²¹⁶ Srov. KULKA, T. *Umění a kých*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 97-107.

²¹⁷ Srov. ECO, U. Text, prožitek, konzum. In *O zrcadlech a jiné eseje: znak, reprezentace, iluze, obraz*. Praha: Mladá Fronta, 2002, s. 135-137.

²¹⁸ Srov. KULKA, T. *Umění a kých*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 107.

²¹⁹ Srov. ECO, U. Text, prožitek, konzum. In *O zrcadlech a jiné eseje: znak, reprezentace, iluze, obraz*. Praha: Mladá Fronta, 2002, s. 135-137.

²²⁰ Srov. ECO, U. *Skeptikové a těšitelé*. 1. vyd. Praha: Argo, 2006, s. 87-98.

střední), v jeho čisté vysoké podobě je však možné ho charakterizovat jeho „kontemplovatelností“.²²¹

Analogii k Ecově pojmu kontemplace, byť implicitní, bychom snad mohli objevit i v teorii Tomáše Kulky, a to v momentě, kdy umění charakterizuje rovněž odkazem k jeho dominantě estetické funkci či k estetickému zážitku, při němž dochází k zaměření pozornosti na umělecké dílo samotné, zatímco vše ostatní ustupuje do pozadí. Podstatnějšími se tak stávají kvality uměleckého zobrazení nežli jeho referenční funkce.²²² Znovu se tak setkáváme s důrazem na to, že pro umění je primární *jak* a nikoli *co*.

4.4. Celkový pohled

Z celkového pohledu se tedy typický kýč Tomáše Kulky podobá kýči Umberta Eca zejména podmínkou emocionálního náboje krásného tématu a snadné identifikovatelnosti. Kulkova podmínka neobohacování asociací není v Ecově přístupu obšírněji zdůrazněna. Ecovu charakteristiku zneužití opotřebovaných uměleckých stylegmat pak v Kulkově teorii kýče zrcadlí podmínka užívání realistických a tedy již konvenčních postupů zobrazení. Předpoklad lživosti kýče a jeho maskování se za umění pak představuje další významnou společnou paralelu mezi srovnávanými koncepcemi.

Kdybychom chtěli zařadit Kulkův kýč do systému kulturních úrovní Umberta Eca v jejich námi uváděné rozšířené podobě, asi bychom nenalezli zcela odpovídající místo. Tomáš Kulka odmítá – kromě výjimek - díla využívající prvků jiných uměleckých děl považovat za kýč s tím, že se jedná o falza.²²³ Snad by v tomto ohledu svůj typický kýč dovolil chápat alespoň jako případ zneužívání realistických stylegmat. Kulkův „typický kýč“ bychom tedy mohli situovat v Ecových patrech kulturní produkce buď do kultury masové, nebo do kategorie kýče.

Zařazení Kulkova typického kýče do masové kultury by odpovídalo zejména tímto kýčem upřednostňované úsilí o efekt, které je této kulturní úrovni vlastní. Tuto možnost podporuje i to, že Umberto Eco jako obvyklé projevy masové kultury jmenuje porcelánové figurky, detektivky, či komiksy.²²⁴ Zmíněné produkty by Tomáš Kulka zřejmě zařadil do kategorie kýče, dokonce i komiks prohlašuje za prostředek, který je

²²¹ Srov. tamtéž, s. 67-69.

²²² Srov. KULKA, T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 161.

²²³ Srov. tamtéž, s. 193-197.

²²⁴ Srov. ECO, U. *Skeptické a těšitelé*. 1. vyd. Praha: Argo, 2006, s. 74-76.

pro kýč obvyklý.²²⁵ Zařazení Kulkova kýče do Ecovy kategorie masscultu je ale znemožněno tím, že v kategorii masové kultury nemá své zastoupení aspekt lživosti. Právě lživý aspekt a maskování se za umění je podstatným rysem kýče v teoriích obou autorů.²²⁶

Další zmiňovanou možností by bylo skutečně členství Kulkova kýče ve stejnojmenné Ecově kategorii kýče. I Kulkův kýč usiluje o efekt, vyznačuje se co největší srozumitelností a jednoznačností a maskuje se za umění.²²⁷ Zneužitá stylegmata by však nesměla být jen realistická a konvenční. Kulkův kýč by tedy zcela nesplnil důležitou podmínku Ecova kýče – vydával by se sice za umění, ale opotřebovaných stylegmat v Ecově smyslu by (v převládajícím počtu případů) neužíval.

Ve skutečnosti není ani jedna z navrhovaných kategorií (jak kýč, tak masová kultura) vyhrazená pouze konvenčním a realistickým stylegmatům. Kulkův kýč by se tak nedal zcela zařadit ani do oblasti Ecova masscultu, ani do oblasti Ecova kýče.

Kdybychom výše provedené srovnání otočili, Ecův kýč by se zřejmě dostal do kategorie kýče netypického, a tedy nepravděpodobného, který je spíše falzem, než kýčem.²²⁸ Ecův kýč by se tedy z Kulkova pojetí vymykal především pro Kulkou převážně jen neochotně připouštěný případ netypického kýče parazitujícího na gestaltech uměleckých děl.

5. Závěr

V následující závěrečné části se chceme pokusit identifikovat a rekapitulovat slabiny a klady přístupu Tomáše Kulky, které pomohla odhalit výše realizovaná komparace jeho teorie s teorií Umberta Eca. Teorie kýče Tomáše Kulky disponuje značnou explanační silou, pomineme-li jev kýče v podobě stylových imitací, který jeho teorie v postatě nepokrývá. To, že Tomáš Kulka zaciluje jinak na skutečně důležité aspekty kýče, si ostatně můžeme, a to aniž bychom si činili nárok na úplnost, doložit následujícími názory dalších autorů, kteří staví na podobných charakteristikách kýče.

První Kulkova podmínka postuluje emocionální náboj krásných témat volených kýčem. Tuto charakteristiku můžeme díky jejímu častému opakování v teoriích kýče

²²⁵ Srov. KULKA, T. Interview o kýči s profesorem estetiky Tomášem Kulkou. *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 28. Necháváme zde stranou, zda je či není komiks skutečně případem kýče či umění. Chceme jen upozornit na možnou paralelu mezi názory obou autorů.

²²⁶ Srov. ECO, U. *Skeptické a těšitelé*. 1. vyd. Praha: Argo, 2006, s. 68 a 70. Srov. KULKA T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 104 -107.

²²⁷ Srov. KULKA, T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, s. 40-52, 104-107.

²²⁸ Srov. tamtéž, s. 135-142, 193-197.

prohlásit za konstantní a rovněž často uváděnou jako velmi významnou. Hermann Broch kýči připisuje úsilí o krásu, krásný účinek, citový efekt,²²⁹ podobně kýč podle Calinescu směřuje k požitkářství²³⁰ a například Černý jej spojuje zejména s emocionalitou a citovostí, která má až biologický, univerzální charakter.²³¹ Na druhé straně ale není kýč jen doménou libosti z krásy, libovat si můžeme i v pocitech negativních – tak vzniká „hořký kýč.“²³² Jedním z jeho projevů by mohla být například metalová estetika.

Ke Kulkově první podmínce můžeme zařadit rovněž únikový charakter kýče, který vyvstává zejména u jeho pojetí literárního kýče, kde se autor inspiroval Milanem Kunderou. Podle Kundery je z kýče vyloučeno vše, co je nepřijatelné, co narušuje iluzi o krásném bytí, jeho základním principem je „kategorický souhlas s bytím“, svět krásné lži. Kýč je podle něj rovněž ze své podstaty sentimentální a dojíká ještě tím více, čím více si uvědomujeme, že i ostatní cítí totéž, jak se o tom autor zmiňuje ve své tezi „o dvou slzách dojetí.“²³³ Roger Scruton pak spojuje tento únikový charakter kýče s dobou po modernismu. Ta je charakteristická nedostatkem víry, a tak vzniká potřeba najít si nové náboženství, novou útěchu. Jako utišující lék zde často funguje právě kýč naplněný sentimentalitou, který též umožňuje chvilkové zapomenutí na samotu a bolest.²³⁴

Druhá Kulkova podmínka se týká okamžité identifikovatelnosti, třetí pak neobohacování asociací a neinovativnosti. Zmíníme se o těchto podmínkách zároveň, neboť se zdá, že nejsou u jiných autorů (mimo Ecova případu) natolik ve středu pozornosti, jako je tomu u podmínky první. Jako analogii druhé podmínky můžeme zmínit například názor Clementa Greenberga. Ten ukazuje, že pro kýč je typické, že je vše jasně identifikovatelné a divák nemusí vydávat žádné úsilí.²³⁵ Třetí podmínky se rovněž dotýká v negativním aspektu Hermann Broch, jelikož dobro v umění odhaluje nové aspekty skutečnosti: „...pracovat „dobře“ musí souviset s poznávací funkcí umění, s odkrýváním poznatků a nových forem vidění a nazírání, které propůjčují nejen

²²⁹Srov. BROCH, H. Několik poznámek k problému kýče. In *Román – mýtus – kýč: eseje*. Praha: Dauphin, 2009, s. 55-78.

²³⁰Srov. CALINESCU, M. Kýč. *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 111-116.

²³¹Srov. ČERNÝ, V. Jak je tomu tedy s kýčem? In *Tvorba a osobnost II*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1993, s. 325-334.

²³²Srov. HARRIES, K. Kýč. In *Smysl moderního umění: filozofická interpretace*. 1. vyd. Brno: Host, 2010, s. 78-86.

²³³KUNDERA M. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis, 2006, s. 265 a 268.

²³⁴Srov. SCRUTON, R. Dnešní snahy o estetično. In *Estetické porozumění: eseje o filozofii umění a kultuře*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2005, s. 125-148.

²³⁵Srov. GREENBERG, C. Avantgarda a kýč. *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 69-74.

výtvarnému umění a literatuře, ale celé oblasti umělecké tvorby poznávací charakter.“²³⁶ Podobné zmínky najdeme i jinde.²³⁷

Další velmi často opakovanou charakteristikou kýče je jeho „hra“ na umění, a pokud to vyjádříme shodně s Umbertem Ecem, také z hlediska jeho užívání opotřebovaných stylegmat uměleckých děl. Zde se už dotýkáme jisté problematičnosti Kulkova pojetí, totiž jeho nezahrnutí některých podstatných projevů kýče. Z celé obširné kategorie „parazitického kýče“ Kulka připouští pouze kýč parazitující na realistických a tedy konvenčních stylegmatech uměleckých děl.

Uvedme například názor Václava Černého, který rozlišuje dva druhy kýče. První falšuje umění, aby docílil zisku. Účelem druhého, úctyhodného kýče, je především dojmout, přinést zdání krásy. Podstata obou je ovšem stejná, nalezneme ji právě v jejich lživosti spojené s maskováním se za umění.²³⁸ První druh bychom mohli postavit do přibližné analogie s kýčem Umberta Eca, druhý pak s Kulkovým typickým kýčem.

Lživost kýče staví do středu své analýzy také Matei Calinescu, který se dotýká rovněž podmínky zneužívání uměleckých stylegmat. Tvrdí, že kýč užívá nekonvenční prvky avantgardy, ale jen v její nejméně úspěšnější a přijímané formě, které mají v kýči za úkol budit představu umění.²³⁹

Co se týče vztahu umění a kýče, Tomáš Kulka je od sebe odděluje do dvou samostatných kategorií. V jiných kontextech však narazíme jak na kýč a umění coby rozdělené oblasti, tak i na pojetí představující kýč jako případ umění, byť špatného či podprůměrného. Zástupcem prvního případu, rozdělovacího umění a kýče na dvě oblasti, je například Hermann Broch. Přirovnává umění a kýč ke vztahu Krista a Antikrista v tom smyslu, že jako každý systém si i umění vyvíjí i svůj protipól.²⁴⁰ Clement Greenberg rovněž hledá ke kýči protiváhu, kterou nalézá v avantgardě směřující k abstrakci, kladoucí důraz na samu sebe a vyžadující od recipienta dávku námahy. Kýč pak ztotožňuje s akademismem, který je vhodným zejména pro méně intelektuální vrstvy a jehož prvotní účel je efekt.²⁴¹ Jak už jsme ale upozornili, podle Kulky není ani

²³⁶ BROCH, H. Zlo v hodnotovém systému umění. In *Román – mýtus – kýč: eseje*. Praha: Dauphin, 2009, s. 154-155.

²³⁷ Srov. VANĚK, J. Propadla vkusu: kýč a snobismus. In *Způsoby estetického prožívání*. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2009, s. 211-226.

²³⁸ Srov. ČERNÝ, V. Jak je tomu tedy s kýčem. In *Tvorba a osobnost II*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1993, s. 325-334.

²³⁹ Srov. CALINESCU, M. Kýč. *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 111-116.

²⁴⁰ Srov. BROCH, H. Několik poznámek k problému kýče. In *Román – mýtus – kýč: eseje*. Praha: Dauphin, 2009, s. 55-78.

²⁴¹ Srov. GREENBERG, C. Avantgarda a kýč. *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 69-74.

akademické umění případem kýče. Jako zástupce druhého případu, kdy kýč bývá považován za špatné umění, uvedme například názor Rogera Scrutona: „Kýč sám je pseudoumění – umění, které si nárokuje status, jehož nemůže dosáhnout.“²⁴²

S otázkou rozlišení kategorií kýče a umění souvisí i problematika užívání kýče v umění. Stanovisko Tomáše Kulky již známe: ačkoli takové umění kýče užívá, samo jím není, jelikož jeho použití je něco zcela jiného než jeho vytvoření. Roger Scruton takovéto „umění“ nazývá „preventivním kýčem“, což je „kýč nestoudně se vysmívající sám sobě.“²⁴³ Preventivní kýč je plný předstírání, kdy všichni – umělci, kritikové a další - předstírají, že satiru a ironizování kýče berou vážně.²⁴⁴ S tím souhlasí i Calinescu, podle kterého tvorba takového preventivního kýče vzniká jen pod záminkou ironie.²⁴⁵ „Užitý kýč“ můžeme rovněž prohlásit za „kýč se zvětšenou distancí.“²⁴⁶

Tato situace v umění byla také podnětem pro názor, že došlo ke změně charakteru kultury, se kterou se samotný pojem kýče stal zbytečným. Zatímco dříve se kýč dal snadno odlišit od umění, od 20. století je to nemožné.²⁴⁷

Častěji je ale právě tomuto „preventivnímu kýči“ připsán název „umění“ díky jeho ironizujícímu aspektu. Tak například pop-art využívá kýč jen k tomu, aby ho postavil do jiné roviny, abychom ho viděli z odstupu a přistupovali k němu aktivně. Tvořit kýč a využít jej, jsou tedy z tohoto pohledu rozdílné věci.²⁴⁸ Tím, že kýč využijeme, můžeme se mu dokonce vyhnout.²⁴⁹ A rovněž když splyne použité stylegma s novým kontextem, a to často právě za účelem ironie, kýč nevzniká.²⁵⁰

V této práci jsme se pokusili doložit, že tři podmínky z Kulkovy definice kýče, a to zejména podmínka první, figurují i v dalších podobných názorech. Hlubší paralely pro Kulkovu teorii jsme však hledali především v Ecově analýze kýče. Při srovnání těchto dvou teorií jsme byli nicméně nuceni zaměřit se především na možnost existence kýče z hlediska jeho strukturních a imanentních vlastností. Kulkova definiční analýza totiž na rozdíl od Ecovy jiný způsob vytvoření kýče nezohledňuje. Ecův kýč naopak může

²⁴² SCRUTON, R. Dnešní snahy o estetično. In *Estetické porozumění: eseje o filozofii umění a kultuře*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2005, s. 143.

²⁴³ Tamtéž, s. 145.

²⁴⁴ Srov. SCRUTON R. Kýč a soudobé dilema. *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 117-119.

²⁴⁵ Srov. CALINESCU, M. Kýč. *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 111-116.

²⁴⁶ HARRIES, K. Kýč. In *Smysl moderního umění: filozofická interpretace*. 1. vyd. Brno: Host, 2010, s. 84.

²⁴⁷ Srov. PETRUSEK, M. Století extrémů a kýče. *Sociologický časopis*, 2004, roč. 40, č. 1-2, s. 11-35.

²⁴⁸ Srov. PŘIBÁŇ, J. *Pod čarou umění*. Praha: KANT, 2008, s. 11-17, 139.

²⁴⁹ Srov. RUT, P. Žijeme v kýči? *Souvislosti*, 1994, č. 2, s. 76-84.

²⁵⁰ Srov. VANĚK, J. Propadla vkusu: kýč a snobismus. In *Způsoby estetického prožívání*. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2009, s. 211-226.

vzniknout i z produktu, který není jako kýč charakterizován svými příslušnými vlastnostmi, a svou strukturou odpovídá zcela odlišné kulturní úrovni. V podstatě cokoli lze v tomto ohledu pak vidět či konzumovat *jako* kýč: Takový kýč vzniká banalizací výtvoru „nekýčovité“ podstaty, mnohdy i vysokého umění, pouze na základě jeho vnímání, či jeho prezentací.

Ze strukturního hlediska se nám tedy objevila k první Kulkově podmínce analogická Ecova charakteristika, která spočívá ve snaze o efekt, a je spojená zejména s citovostí kýče. Ke druhé podmínce okamžité identifikovatelnosti jsme spatřovali podobnost v užívání výrazové redundance, přinášející jednoznačnost a srozumitelnost. Ta plyne též z užívání opotřebovaných stylegmat. Třetí Kulkova podmínka neobohacování asociací není v Ecově přístupu ke kýči obšírněji zdůrazněna, přesto ji autor krátce zmiňuje.

Dalším podstatným momentem, který najdeme rovněž u obou sledovaných autorů, je lživý charakter kýče. Problém ale nastává zejména s (pro Eca důležitou) charakteristikou, která tkví v zneužívání stylegmat uměleckých děl. Jak jsme viděli, na tyto vlastnosti kýče je upozorňováno i u dalších autorů. Přestože Tomáš Kulka možnost parazitování na gestaltu uměleckých děl připouští, příležitost pro užití této podmínky minimalizuje natolik, až většina z děl plnících tuto podmínku, zmizí ve třídě falzifikátů. Ke splnění podmínky zneužívání uměleckých stylegmat se Kulkův kýč vzdáleně přibližuje ve své tendenci k postupnému přejímání kdysi dávno inovativních výtvarných principů. Takové principy již však jsou v momentu převzetí realistické, tedy standardní a konvenční. Vyhovovat podmínce zneužívání stylegmat by snad mohly suvenýrové imitace uměleckých děl. Přesto musíme říci, že až na některé možné výjimky, je takový kýč, a to zejména kýč v podobě stylových imitací, z Kulkovy klasifikace vyloučen.

Dále, rozdělení mezi kýčem a uměním je na jedné straně (straně Kulkově) spojováno s rozdělením na dvě samostatné kategorie, nepřipouštějící vznik kýče ani u jeho užití uměním. Na druhé straně (straně Ecově), je tato diference postavena mezi vysoké umění a špatné umění. Oba dva případy se také opakovaly i u dalších náhledů, kde byla rovněž připuštěna možnost chápat použití kýče v umění jako další typ kýče samotného – „preventivního.“ Je jen otázkou, zda je tento kýč kýčem jen podle jména, nebo i podle své podstaty.

Podle našeho názoru vystihl Tomáš Kulka podstatu svého „typického kýče“ velmi dobře. Takto vymezený obsah pojmu typického kýče však nezahrnuje stylové imitace.

Slabiny či klady přístupu Tomáše Kulky k otázce kýče tak souvisí zejména s tím, jaké jevy jsou vůbec za kýč považovány. V Kulkově studii je to kýč sentimentální, a to nejlépe bez jakýchkoli případů stylových imitací. Typický kýč je v jeho teorii úzce spojen se sentimentálními a citovými tématy. Pro svou funkci takový kýč vyžaduje realističnost. Abstraktní kýč, rovněž kýč užívající umělecké styly a prvky jiných uměleckých děl je, až na některé výjimky, téměř popřen, a to díky své neschopnosti plnit zbylé podmínky kýče. V Ecově názoru se však zdá být typickým kýčem právě ten, který zneužívá stylemata uměleckých děl, a mezi které můžeme zařadit i zmíněné stylové imitace. Na druhé straně, pro typický Kulkův kýč není v Ecově teorii zcela odpovídající místo.

Jaký je tedy skutečně typický kýč? Je to spíše sentimentální kýč Kulkův nebo především vysoká stylemata zneužívající kýč Ecův? Nebo je pravda někde uprostřed, a za typické lze považovat oba případy? Mohli bychom se na závěr pokusit zkusmo obě teorie smířit a sloučit je. Kýč by mohl vzniknout jak banalizací produktu jiné než kýčovitě podstaty, tak díky svým imanentním vlastnostem. Z hlediska druhé možnosti bychom pak za první nutnou podmínku prohlásili úsilí po efektu, které ale může vycházet jak z citového náboje tématu, tak z používání prvků cizích a úspěšných uměleckých děl. Druhá podmínka okamžité identifikovatelnosti by rovněž nemusela být omezena jen na realistický (tedy stereotypní a konvenční) styl, splňovaly by jí stokrát zkonsumované a osvědčené postupy avantgardy. Ani v jednom případě by tak nebyla nutná žádná námaha s jejich identifikací (s čímž se pojí rovněž neinovativnost kýče). Třetí podmínku bychom mohli ponechat v původní podobě. Lze ji totiž nalézt v obou teoriích, třebaže je faktem, že v Kulkově teorii hraje zásadní roli, zatímco Eco ji zmiňuje, aniž by na ní kladl stejně podstatný důraz.

6. Použitá literatura

- ARENDOVÁ, H. *Krize kultury: (čtyři cvičení v politickém myšlení)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1994.
- BROCH, H. *Román – mýtus – kýč: eseje*. Praha: Dauphin, 2009.
- CALINESCU, M. Kýč. *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 111-116.
- ČERNÝ, V. Jak je tomu tedy s kýčem? In *Tvorba a osobnost II*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1993, s. 325-334.
- ECO, U. *Dějiny ošklivosti*. 1. vyd. Praha: Argo, 2007.
- ECO, U. *O zrcadlech a jiné eseje: znak, reprezentace, iluze, obraz*. Praha: Mladá Fronta, 2002.
- ECO, U. *Skeptikové a těšitelé*. 1. vyd. Praha: Argo, 2006.
- ELKINS, J. *Proč lidé pláčou před obrazy*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007.
- FOSTER, H. et al. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007.
- GIESZ, L. Fenomén kýče. In *Tvář: výběr z časopisu*. 1. vyd. Praha: Torst, 1995, s. 211-219.
- GOODMAN, N. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007.
- GREENBERG, C. Avantgarda a kýč. *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 69-74.
- HARRIES, K. Kýč. In *Smysl moderního umění: filozofická interpretace*. 1. vyd. Brno: Host, 2010.
- HOLUB, J., LYER, S. *Stručný etymologický slovník jazyka českého se zvláštním zřetelem k slovům kulturním a cizím*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978.
- KOTÍK, J. Od umění ke kýči. *Ateliér*, 2001, roč. 14, č. 23, s. 2.
- KRAUS, J., et al. *Nový akademický slovník cizích slov*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007.
- KULKA, T. Aesthetic dualism. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*, 1998, č. 3, s. 47-59.
- KULKA T. Art and authenticity. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*, 1998, č. 2, s. 13-32.
- KULKA, T. Art and its values. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*, 1998, č. 4, s. 6-20.
- KULKA, T. Interview o kýči s profesorem estetiky Tomášem Kulkou. *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 23-29.

- KULKA, T. Jak poznat krásu, ošklivost a kýč. *Mladá Fronta Dnes*, 2001, roč. 12, č. 198, s. B1, B4.
- KULKA, T. O posvátnosti, autenticitě, umění a kýči. *Souvislosti*, 1994, č. 2, s. 66-71.
- KULKA, T. The problem of forgery. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*, 19983, č. 1, s. 19 - 34.
- KULKA, T. *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. 1. vyd. Praha: Academia, 2004
- KULKA, T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000.
- KULKA, T. Umění a věda: nárys Popperiánské estetiky. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*, 1992, č. 2, s. 29-40.
- KUNDERA M. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis, 2006.
- MÍČKO, M. *Umění nebo život: rozhovory a vyznání*. Praha: Academia, 2004.
- MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie I*. 1. vyd. Brno: Host, 2000.
- PACHMANOVÁ, M. Kýč jako způsob myšlení. *Souvislosti*, 1994, č. 2, s. 156 -158.
- PETRUSEK, M. Století extrémů a kýče. *Sociologický časopis*, 2004, roč. 40, č. 1-2, s. 11-35.
- POSPÍŠÍL, Z. Politická show a kýč. *Tvar*, 1997, roč. 8, č. 5, s. 1, 4.
- PŘIBÁŇ, J. *Pod čarou umění*. Praha: KANT, 2008.
- REZEK, P. *Filozofie a politika kýče*. 2. uprav. a rozš. vyd. Praha: Jan Placák – Ztichlá klika, 2007.
- RUT, P. Žijeme v kýči? *Souvislosti*, 1994, č. 2, s. 76-84.
- SCRUTON, R. *Estetické porozumění: eseje o filozofii umění a kultuře*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2005.
- SCRUTON R. Kýč a soudobé dilema. *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 117-119.
- SCRUTON, R. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. 1. vyd. Praha: Academia, 2002.
- SIBLEY, F. Estetické pojmy. In *Umění, krásu, šeredno: texty z estetiky 20. století*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003.
- SONTAGOVÁ, S. Poznámky o fenoménu camp. *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, S. 79 - 86.
- VANĚK, J. *Způsoby estetického prožívání*. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2009.
- WEITZ, M. Role teorie v estetice. In *Umění, krásu, šeredno: texty z estetiky 20. století*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003.
- Slovník cizích slov*. 2. dopl. vyd. Praha: Encyklopedický dům, 1996.

Internetové zdroje

French Sampler [online]. [cit. 2011-05-02]. Dostupné z:

<http://thefrenchsampler.blogspot.com/2010/11/giovanni-boldini-king-of-swish.html>.

Najslávnejšie obrazy histórie. [online].[cit. 2011-05-02]. Dostupné z:

<http://www.metrona.sk/obrazy/index4.htm>.

7. Příloha



Obr. 1. Picasso, P.: Avignonské slečny, 1907.

Zdroj: *Najslávnejšie obrazy histórie*. [online].[cit. 2011-05-02]. Dostupné z:
<http://www.metrona.sk/obrazy/index4.htm>.



Obr. 2. Boldini, G.: Ohňostroj, 1891.

Zdroj: *French Sampler* [online]. [cit. 2011-05-02]. Dostupné z:

<http://thefrenchsampler.blogspot.com/2010/11/giovanni-boldini-king-of-swish.html>.