

## PROČ JE KÝČ KÝČEM

V minulé části seriálu o kýči jsme představily tři známé Kulkovy podmínky, které musí kýč splňovat, aby kýčem byl (Kýč zobrazuje objekty nebo témata, která jsou všeobecně považována za krásná, anebo která mají silný emoční náboj. Tyto objekty a témata musí být okamžitě identifikovatelné. Kýč podstatně neobohacuje asociace spojené se zobrazeným tématem.) V tomto díle se Kulka pokouší nastínit, v čem spočívá jeho estetická defektnost, co je na něm vlastně špatného.

Určit, v čem estetická defektnost kýče spočívá, však není tak jednoduché, jak by se na první pohled mohlo zdát. Spolu s otázkou, zdali je přitažlivost kýče vlastností estetickou, ke které se zde vrátíme, zvážíme také, jaký je vztah mezi kýčem a uměním.

Za předpokladu, že kýč skutečně defektní je, píše Kulka, vyvstává otázka, o jakou defektnost jde. Máme považovat kýč za odnož špatného umění, za dílo, které je prostě horší než díla jiná, nebo se k němu máme vztahovat jako k jevu, který tvoří svou vlastní svébytnou kategorii? Je kýč pokračováním špatného umění a jeho defektnost je tak srovnatelná s nedostatky průměrných a podprůměrných děl, nebo je tato defektnost kvalitativně jiná?

### POZITIVNÍ ESTETICKÉ KVALITY

Všichni víme, že kýčovitě obrazy, básně, písně, romány jsou esteticky defektní. Co tím však míníme? Že jsou špatně namalovány či napsány? Typický kýč je zpravidla zručně zhotoven. Požadavek okamžité identifikovatelnosti tématu sám o sobě vyžaduje značnou míru dovednosti. Namalovat přesvědčivý obrázek roztomilého štěňátka nebo napsat písničku, která chytne není triviální záležitost. Většinu z nás by se asi nepodařilo vytvořit onu mimetickou iluzi potřebnou k efektu kýče, a to právě proto, že postrádáme nezbytnou technickou zručnost a "umělecké nadání", kterými profesionální kýčáři disponují.



Je-li jasné, že kýč nelze diskvalifikovat jako technicky nezvládnuté dílo, musíme hledat o něco subtilnější známky jeho estetické defektnosti. Chceme-li ukázat estetické nedostatky kýče, musíme si ujasnit, v čem spočívají pozitivní estetické vlastnosti uměleckého díla, a potom ukázat, že kýč tyto kvality postrádá. Co jsou však tyto pozitivní estetické vlastnosti? Co dělá kvalitní umělecká díla kvalitními? Estetická hodnota uměleckých děl byla tradičně analyzována pomocí pojmů **jednoty**, **komplexnosti** a **intenzity**. Každé umělecké dílo má tu či onu míru jednoty, komplexnosti a intenzity a bude vždy ku prospěchu, když se tyto vlastnosti budou projevat v maximální či optimální míře. Čím bude dílo intenzivnější a prvky, které jsou v něm sjednoceny, komplexnější a rozmanitější, tím bude esteticky hodnotnější.

Implikuje-li pojem kýč estetickou neadekvátnost, měli bychom očekávat, že kýč bude defektní ve vztahu k těmto pozitivním estetickým kvalitám. A protože kýč nebývá zpravidla považován pouze za dílo, které jen jaksi neuspělo, ale je zavrhován coby bezcenný umělecký odpad, měli bychom též očekávat, že jeho nedostatky budou přiměřeně dramatické.

Začneme u pojmu **jednoty**. Nedostat-

ky ve sjednocení konstitutivních prvků díla v koherentní celek zajisté představují estetický defekt. Lze však říci, že kýč je dramaticky nejednotný či nekoherentní? Jistě bychom mohli najít kýčovité obrazy s nedobře sladěnými barvami, s pochybnými proporcemi či nezvládnutou kompozicí, kýčovité písničky s nepěknou melodií či stupidními harmonickými obraty. Takové nedostatky však také snadno najdeme ve všech žánrech a stylech děl nekýčovitých. Otázkou tudíž je, zdali jsou takové defekty pro kýč typické, a pokud ano, zdali jsou natolik dramatické, aby mohly vysvětlit, proč jej tak jednoznačně zavrhuje. Odpověď je negativní. Obrázky slzících chlapečků, troubících jelenů či chundelatých koťátek zpravidla nejsou nekoherentní, kompozičně rozhárané či jednoznačně disharmonické. Typický kýč nás též nepaští do očí svou nesladěností barev či prohřešky proti harmonii. Nelze samozřejmě říci, že by kýč v dimenzi jednoty exceloval. Právě tak by však bylo nesprávné říkat, že je úplnou řemeslnou prohrou.

V každém případě nelze kýč diskvalifikovat pro výjimečnou defektnost v dimenzích jednoty.

Jak je to s **komplexností**? Je nutno připustit, že typický kýč skutečně kom-



Archanděl 1

plexností neoplývá. Většinou je dosti jednoduchý. Postrádá rozličnost, propracování a smysl pro detail. Je jednorozměrný. Přesto by nebylo správné na tomto základě kýč diskvalifikovat, neboť pro každý případ nedostatečné komplexnosti, který zde nalezneme, můžeme najít seriózní umělecká díla, jejichž míra komplexnosti může být ještě nižší (v hudbě Pärt a minimalisté, ostatně každá forma písně je de facto minimalistická). V každém uměleckém žánru i směru je možné najít též průměrná díla, která jsou méně komplexní než typický kýč. Je tudíž nutno připustit, že i když typický kýč komplexností právě neoplývá, nemůže tento fakt sám o sobě vysvětlit jeho estetickou bezcennost.

Nepodařilo-li se nám diskvalifikovat kýč s ohledem na defekty v dimenzích jednoty a komplexnosti, celá váha nařčení z dramatické estetické defektnosti spočívá nyní na komponentu **intenzity**. Zatímco ve vztahu k jednotě a komplexnosti je naše přirozené chápání těchto pojmů víceméně jasné, o intenzitě to neplatí.

Lze nicméně souhlasit s tím, že pro intenzitu je charakteristická vitalita, síla a životnost prezentace. Většina typických kýčů je dosti životná a silně působící. To, že je kýč často používán v reklamě, svědčí o tom, že určitou míru intenzity má. Emocionální účinek a síla dopadu jsou právě to, o co v reklamě jde. Zdá se, že typický kýč používá značnou míru intenzity a jeho emocionální dopad je nesporný.

#### LOGICKÁ STRUKTURA ESTETICKÝCH SOUDŮ

Abychom dokázali, že kýč jen předstírá a na umění si pouze hraje, musíme

prokázat, že postrádá hodnotu estetickou. Nejde však jen o to předvést, že kýč má estetické nedostatky. Estetickou průměrnost najdeme snadno i mimo oblast kýče. Chceme-li zdůvodnit, že kýč je bezcenný z hlediska estetického, musíme doložit nejen to, že se dramaticky liší od umění opravdu kvalitního, ale i od prací průměrných a podprůměrných. Většina děl, která umělci tvoří s těmi nejuprávnějšími záměry, jsou průměrná a podprůměrná. Jsou však přesto za umělecká díla považována. I přes svou průměrnost jsou vnímána jako legitimní a v určitém smyslu i respektovatelný umělecký úspěch. Musíme tudíž prokázat nejen, že kýč má vážné estetické nedostatky, ale též, že jeho defekty jsou dostatečně velké. To je však právě to, co se nám nepodařilo, když jsme se snažili ukázat, že kýč je defektní z hlediska pozitivních estetických kvalit jednoty, komplexnosti a intenzity, jak jsou tyto pojmy chápány. Proč, ptá se Kulka a odpovídá:

Není to proto, že by se tyto pojmy k analýze estetické hodnoty nehodily. Problém je v tom, že nebyly patřičně vysvětleny a definovány. Jednota, komplexnost a intenzita jsou často pojímány čistě v intuitivní rovině, jako primitivní (pozn. red. tj. dále nevysvětlované) pojmy. Důsledkem toho zůstaly (zvláště pojem intenzity) příliš vágní, nejasné a nejednoznačné, abychom se jejich prostřednictvím mohli dopracovat k spolehlivým výsledkům. Tyto pojmy je třeba dále analyzovat, abychom pochopili,

jak reflektují naše estetické preference a hodnocení estetických kvalit i nedostatků. Aby se tyto pojmy staly užitečným pojmovým aparátem pro estetické hodnocení uměleckých děl, je třeba odkrýt jejich skrytou logickou strukturu a odhalit vnitřní vazby, které mezi nimi existují. Abychom mohli zodpovědět otázky typu, za jakých podmínek je jedno dílo jednodušší, komplexnější či intenzivnější než jiné, potřebujeme alespoň částečné vysvětlení těchto pojmů. Jinými slovy: potřebujeme kvantitativní nebo alespoň komparativní (srovnávací) estetického hodnocení.

V následujících dvou podkapitolách se Kulka pokouší takový model nastínit. Estetická hodnota v něm bude pojímána jako funkce vztahu mezi různými druhy alterací, kterými by mohlo být hodnocené dílo upraveno. Navrhuje, aby byly tyto veličiny pojímány jako funkce, jejichž argumenty jsou různé druhy alterací či úprav; jako funkce, jejichž hodnoty za určitých podmínek stoupají a za jiných podmínek klesají. Účelem tohoto modelu je objasnit základní logickou strukturu těchto tří klíčových pojmů, abychom pochopili, jakým způsobem reflektují naše estetické preference.

#### POJEM JEDNOTY

Jaký je význam pojmu „jednota“? Co máme na mysli, řekneme-li, že dílo je dobře sjednoceno? Pojem jednoty lze stupňovat (některá díla jsou sjednocena

Archanděl 2



lépe než jiná). Zamysleme se tedy nejprve nad jeho krajním případem, nad pojmem perfektně sjednoceného uměleckého díla. Co znamená, že dílo je absolutně sjednocené či „formálně perfektní“? Jisté to, že nemá žádné formální nedostatky. Perfektně sjednocené dílo musí být takové, že všechny jeho konstitutivní prvky jsou na svém místě, přesně tam, kde mají být. To dále znamená, že takové dílo nelze již vylepšit. Jakákoli úprava či alterace, která by zlepšením byla, by totiž byla ipso facto poukazem na předchozí nedostatek – dílo by nebylo perfektní. Absolutně vyvážené umělecké dílo nemůže tedy být dále vylepšeno, může však být snadno poškozeno.

Perfektně sjednocené dílo je tedy takové, které lze pouze poškodit, ale nikoli vylepšit úpravami či alteracemi jeho konstitutivních prvků. Opačný hraniční případ – absolutně nesjednocené dílo – bude naopak takové, které by úpravami bylo možné jen vylepšit. Pro tyto dva (hypotetické) krajní případy neexistují možná příklady. Mezi nimi si však můžeme představit spojitý přechod, na kterém se skutečná díla nacházejí. Dobře sjednocená díla budou blíže krajnímu případu perfektní jednoty, špatně sjednocená díla naopak budou blíže jeho protikladu. Jinými slovy: čím sjednocenější dílo, tím bude obtížnější je vylepšit a snažší poškodit. A naopak: čím hůře je dílo sjednoceno, tím je bude snadnější vylepšit a obtížnější dále poškodit.

To, že umělecká díla mohou být úpravami vylepšena nebo poškozena, je zřejmé. Některé úpravy však mohou být takové, že dílo ani nezlepší, ani nepoškodí – budou esteticky neutrální.

Zde si však musíme uvědomit, že není možné, aby všechny úpravy byly pouze tohoto typu. Kdyby totiž žádná alterace díla ani nezvyšovala, ani nepoškodila, museli bychom konstatovat, že „dílo“ není esteticky funkční - tj., že se k němu nevztahujeme jako k dílu uměleckému.

Až potud jsme se zabývali otázkou sémantickou: tím míníme, když říkáme, že dílo je dobře sjednoceno. Přístupně nyní k otázce noetické: jak můžeme vědět, že dílo je dobře sjednoceno? Jak můžeme zdůvodnit estetické soudy týkající se sjednocenosti (či nesjednocenosti) uměleckého díla?

Co třeba porovnat dílo s jinými pracemi ve stejném žánru, stylu, směru, provedení atd.? Problém je v tom, že i u prací, které patří do stejných tematických kategorií provedených v tom samém stylu, stejnou technikou atd., nebude srovnání vypovídající. Hodnocení sjednocenosti díla je totiž vždy hodnocením toho, jak jsou jeho specifické elementy skloubeny dohromady. Protože specifické konstitutivní prvky různých děl jsou různé, míru jednoty lze těžko stanovit na základě jejich porovnání.

Připustíme-li však, že umělecká díla jsou v tomto smyslu jedinečná a neopakovatelná, jakým kritériem lze vůbec posoudit míru jejich jednoty? Jak můžeme zjistit, zdali jsou konstitutivní prvky díla na svém místě, přesně tam, kde mají být?

Kulka navrhuje, aby se soudy tohoto typu potvrzovaly či zpochybňovaly srovnáním díla s jeho vlastními verzemi, tj. s těmi verzemi, které se od daného díla liší pouze v jednom aspektu E. Najdeme-li alternativu, která se ve srovnání s posuzovaným dílem jasně jeví jako lepší, znamená to, že E není na svém místě (přesně tam a tak, kde a jak by měl být). Pokud však zjistíme, že všechny alternativy k danému dílu jsou esteticky podřadné, budeme vědět, že E je s celkem dobře skloubeno. (Zda by bylo či nebylo lépe housle nahradit flétnou, jeden akord v harmonizaci písně jiným). Můžeme tedy posoudit míru jednoty či správnost organizace uměleckých děl tím, že je porovnáme s jejich vlastními verzemi. Alternativy, které jsou vůči danému dílu horší, budou považovány za příznak toho, že dílo je dobře sjednoceno, zatímco verze, které jsou mu nadřazené, budou považovány za jeho zpochybnění. Můžeme tedy říci, že estetické soudy týkající se jednoty díla jsou testovatelné srovnáním daného díla s jeho vlastními alternativami.

Než přikročíme k tomu, co z předšlých úvah vyplývá, je třeba říci několik slov o pojmech alterace, verze, úprava či alternativa daného díla. Kulka předesílá, že přestože zde budou tyto termíny často figurovat, nelze je formálně definovat, a že aplikace těchto pojmů budou do jisté míry záviset na jejich intuitivním pochopení.

Pojem alterace či úprava implikuje změnu. Je však jasné, že ne každá změna bude považována za pouhou úpravu. Taková změna, která by ztěžovala rozpoznání základních rysů původního díla, by za alteraci v našem smyslu neplatila. Druh a množství přípustných alterací je dán vnitřní logikou díla. Lze říci, že každé dílo samo určuje či naznačuje škálu svých alternativ. Řečeno obecně: daná změna v uměleckém díle bude považována za alteraci pouze tehdy, pokud podstatně nenaruší jeho základní percepční Gestalt. Dílo může být považováno za verzi či alternativu díla pouze tehdy, budeme-li schopni v obou jasně rozeznat stejný základní percepční Gestalt, či alternativa daného uměleckého díla představuje jednu z jeho vlastních nerealizovaných možností.

Mělo by tudíž být jasné, že autoritou stanovující, které změny lze a které nelze za alterace považovat, bude spíše umělecký teoretik či historik umění než filosof.

Je přirozené, že hranice (či spíše hraniční pásmo) pojmů alterace, verze či alternativa jsou velmi neostře a jejich

mezni případy mnohdy sporné. Nicméně jde o pojmy smysluplné, protože na příkladu jakéhokoli díla může každý z nás říci, jaké změny by za alterace považoval a jaké změny by tento rámeček již přesáhly.

Nyní zpět k pojmu jednoty. Všimli jsme si již, že čím lépe je dílo sjednoceno, tím obtížněji je lze vylepšit a snáze poškodit alteracemi jeho konstitutivních prvků. Zkusme nyní tento závěr zapsat ekonomičtější způsobem. Předpokládejme, že dané umělecké dílo má nějaké určité množství možných alternativ (n), jinými slovy, že dané dílo může být upraveno n způsoby. Každá z alterací pak bude spadat do jedné z následujících kategorií. Úprava či alterace dílo bude:

- A) poškodí, nebo
- B) vylepší, nebo
- C) bude esteticky neutrální.

Nechť a, b a představují množství alterací spadajících do kategorií A, B a C. Míra jednoty díla bude tím větší, čím větší bude počet poškozujících alterací (a), čím menší bude počet zkvalitňujících alterací (b), tedy přímo úměrná množství jeho alterací typu A a nepřímo úměrná množství alterací typu B.

Tato explikace pojmu jednoty je v souladu s intuitivním pojetím „správné koncepce“, „formální dokonalosti“ a „vnitřní logiky struktury a stylu“. Je také v souladu s pojetím ideálu krásy mnoha klasických estetiků. Pro ilustraci alespoň jeden příklad. Leon Batista Alberti říká:

Krásu budu definovat jako harmonii všech částí..., které jsou k sobě sladěny v takových vztazích a proporcích, že nelze bez újmy nic přidat, ubrat či upravit.

#### KOMPLEXNOST A ESTETICKÁ INTENZITA

Minimalistický obraz sestávající z bílého kruhu uprostřed bílého čtvercového plátna může být proveden tak, že by jej alterace mohly jen poškodit. Je optimálně sjednocen. Totéž platí pro fanfáru „hoří“ či znělku Family frost. To však neznamená, že bychom jej měli hodnotit jako vrchol estetického umu. Chybí mu komplexnost.

Co v umění oceňujeme, není pouhé samotné sjednocení, harmonizace či sladění široké škály různých, často heterogenních elementů a forem.

Odedávna byla komplexnost chápána v pojmech heterogenity, vícerozměrnosti, bohatosti a rozmanitosti detailů. Čím komplexnější dílo, tím větší pluralita a rozmanitost jeho konstitutivních rysů. Tato intuice může být (alespoň částečně) podchycena tak, že vyjádříme míru komplexnosti jako celkový počet alternativ, tzn. souhrnný počet způsobů, jimiž by dílo mohlo být upraveno, aniž by byl zásadně porušen jeho základní percepční Gestalt. Čím bude dílo komplexnější, tím větší bude počet možnos-



tí jeho úpravy. Pro ilustraci srovnajme např. nepřilíhš komplexní skladbu Kočka leze dírou... s Wagnerovým Soumrakem bohů. Je jasné, že i první „dílo“ lze podrobít nesčetným změnám. Převážná většina z nich by však současně narušila jeho základní melodický Gestalt určující identitu, a tyto změny by tudíž nemohly být v našem smyslu považovány za alterace. Vysoká komplexnost Wagnerova díla naproti tomu umožňuje velké množství úprav (ať zkvalitňujících, poškozujících či neutrálních), které jeho základní strukturu nenaruší. Míra komplexnosti může být tedy vyjádřena jako celkový počet alterací bez ohledu na jejich estetický dopad.

Přístupme na závěr k pojmu intenzita. Intenzivní díla jsou zpravidla velmi expresivní. Jsou též většinou velmi přesně a úsporně koncipována. Nebývá v nich nic zbytečného. Specifičnost konkrétního forem (to, že dílo je právě takové a ne jiné) zde hraje významnou roli. Čím intenzivnější dílo je, tím více jeho konstitutivních elementů má svou konkrétní estetickou funkci a tím méně těchto elementů je esteticky nadbytečných. V maximálně intenzivním díle by všechny elementy měly mít svůj estetický význam. V díle, ve kterém není nic zbytečného či nahodilého, nelze nic upravit, aniž bychom (ke škodě či ku prospěchu) změnili jeho estetický dopad. V tomto smyslu můžeme říci, že specifičnost konstitutivních prvků intenzivních děl je pro dílo „závazná“, tj., že tyto prvky nejsou zaměnitelné za žádné jiné. Míra intenzity může být tudíž chápána jako míra specifičnosti, nezaměnitelnosti nebo jako míra estetické funkčnosti konstitutivních prvků díla. Vezměme si pro změnu příklad z literatury. Nejintenzivnější z jejích žánrů je poezie. Proč? Zatímco v románu či v povídce můžeme často nahradit slova synonymy a jejich věty parafrázemi, aniž bychom změnili estetický dopad celého díla, o básni toto neplatí. Specifičnost každého elementu a každé vazby je v poezii vysoce esteticky funkční. Báseň, kterou bychom mohli libovolně parafrázovat, aniž bychom změnili její estetický dopad, by nebyla ani špatnou básní; takový útvar by vůbec za báseň nemohl být považován.

Tyto závěry lze schematicky vyjádřit tak, že míru estetické intenzity budeme chápat jako poměr mezi alteracemi, které mají estetický dopad (ať pozitivní či negativní) a alteracemi, které jej nemají.

Všimněme si, že vysoká intenzita (právě tak jako vysoká komplexnost) nezaručuje sama o sobě vysokou estetickou hodnotu. Intenzivní (právě tak jako komplexní) díla mohou být jak dobrá, tak i špatná. Výjimečná krása i výjimečná ošklivost mohou být stejně intenzivní. Estetickou intenzitu bychom tudíž měli chápat také jako umocňující faktor, jehož

dopad závisí na míře jeho jednoty.

Je zřejmé, že ocenění jednotlivých složek estetické hodnoty se navzájem nedoplňují, ale umocňují, jednotlivá „kvantitativní“ ocenění se soují mezi sebou násobit, nikoli sčítat.

### ESTETICKÁ DEFEKTNOST KÝČE

Nyní, když jsme si vyjasnili základní logickou strukturu pojmu jednoty, komplexnosti a intenzity, můžeme lépe pochopit zvláštnosti kýče a jasně určit, v čem spočívá jeho hlavní estetický defekt.

Předtím, než byly pojmy jednoty, komplexnosti a intenzity vysvětleny, jsme nebyli schopni poukázat na žádný zásadní estetický rozdíl mezi kýčovitým a nekýčovitým dílem. Intuitivní pojetí těchto hodnototvorných veličin nám neumožnilo prokázat, že kterákoli z nich kýčovitostně schází. Prvním výsledkem výše navrženého vysvětlení je revize závěru, že se kýč s ohledem na tyto kvality výrazně neliší od průměrných uměleckých děl.

Podívejme se nejdříve na poslední komponent navrženého modelu, neboť estetická defektnost kýče i jeho anomální charakter jsou právě důsledkem absence estetické intenzity.

Abychom si uvědomili defektnost kýče ve vztahu k intenzitě, je třeba si všimnout, jak velké množství úprav, alterací a transformací jeho účinek a přitažlivost nijak nemění. Kýč může být podroben mnoha úpravám, aniž by byl výrazně zkvalitněn či poškozen. Lze si představit celou škálu verzí a variací typických kýčovitých obrázků, mezi kterými nebude mít ani konzument kýče jasné estetické preference.

Vezměme si například obrázek plačícího děcka. Alterace jsme charakterizovali jako změny, které nenarušují základní percepční Gestalt celého díla. Co tedy musí být v tomto případě zachováno? Ústředním tématem obrazu musí být dítě (pokud možno miloučké), jeho oči a slzy musí být jasné a výrazné. Styl prezentace musí být v souladu se standardními zobrazovacími konvencemi, aby téma bylo okamžitě identifikovatelné. Jinými slovy, tento základní percepční Gestalt musí odpovídat našim třem vymezujícím podmínkám kýče. Pro kýč je charakteristické, že pokud zachovává základní percepční Gestalt, transformace jeho dalších konstitutivních prvků a rysů v podstatě nemají vliv na jeho estetický dopad. Zvažme například barevnost takového obrazu. Nejenže lze změnit specifické odstíny barev, můžeme i vyměnit barvy za zcela jiné, aniž bychom takové „dílo“ významně poškodili či vylepšili. Konkrétní barvy, které jsou v kýčovitých obrazech voleny, jsou zaměnitelné s širokou škálou alternativ. Co platí o zaměnitelnosti barev, platí i o dalších aspektech kýče. Kompozici lze také

mnoha způsoby pozměnit, aniž bychom způsobili estetickou újmu či přínos. Bude nám záležet na tom, zda plačící dítě sedí či stojí? Esteticky neutrální alterace si dovedeme představit i s ohledem na další specifické vlastnosti kýče. Změnil by se estetický dopad obrázku, kdybychom udělali změny v oblečení dítěte? Nebo kdybychom změnili pozadí? Změnil by se podstatně estetický účinek, kdyby bylo na obrázku namísto plačícího chlapečka namalováno plačící děvčátko?

Další příklad pro to, jak alterace nedokáže poškodit vyznění kýče, aniž mění jeho Gestalt, nalezneme v Kulkově knize v kapitole o poezii, tuto ukázkou vsouváme na toto místo a znovu doporučujeme ctěným čtenářům zakoupení původního díla.

Bude-li báseň s relativně nízkou intenzitou splňovat ony tři podmínky (viz třeba úvod k tomuto textu), není důvod, proč by to nemohl být kýč; zvláště pokud jde o poezii milostnou či angažovanou.

Situaci s výběrem příkladu mi usnadnil časopis Souvislosti, který v tematickém čísle „Umění, sakrální a kýč“ otiskl několik básní „Z dějin českého katolického kýče“. Vybral jsem z nich báseň Karla Dostála Lutinova ze sbírky Orli fanfáry (Praha 1913). Její poetické kvality posoudí nejlépe čtenář sám.

### VZHŮRU PRAPORY!

Za Cyrillem, Methodem  
táhmem širým průvodem,  
věrní víře, jazyku,  
nedbající povyku,  
odpadlíkům na vzdory.  
Vzhůru, bratří, prapory!

Zbabělec jen klopí zrak –  
ani ryba, ani rak.  
My však mužně k druhu druh –  
tam je dábel – tady Bůh,  
dva tu stojí tábory.  
Vzhůru, bratří, prapory!

Dvěma pánům nesloužit!  
Tady křesťan – a tam žid...  
„Vstaňte“, volá zvonů zvuk,  
jako bouř nás roste pluk,  
marny všecky odpory - - -  
Vzhůru, bratří, prapory!

Za Cyrillem, Methodem  
vzhůru s celým národem:  
Kdo jich tupí korouhev,  
není, věřte, naše krev!  
Nechte soptit netvory - -  
Vzhůru, bratří, prapory!

Za Cyrillem, Methodem  
s písní táhmem pochodem,  
oni naši, my jich lid,  
pravda musí zvítězit.  
Přes všech vrahů nápory:  
Vzhůru, bratří, prapory!

Báseň má jasný emocionální náboj, pracuje s vyhraněnými protiklady a nečiní si nároky na čtenářovy interpretační schopnosti. Vše je zde jasné a jednoznačné. Platí i podmínka transparentnosti dané relativně nízkou intenzitou. Poetická funkce básně spočívá mimo jiné v tom, že specifčnost každého elementu její struktury a každé její vazby je nezaměnitelná. Jak již bylo řečeno, kvalitní báseň nelze parafrázovat ani jinak pozměňovat, aniž bychom ji estetic-cky nezruinovali. Změní se však estetic-cká hodnota básně Dostála-Lutinova v důsledku více méně nahodilých záměn veršů? Necht' opět posoudí čtenář sám:

#### PRAPORY VZHŮRU!

Za Cyrillem, Methodem  
s písní táhnem pochodem,  
není věřte naše krev,  
kdo jim tupí korouhev,  
marny všechny odpory - - -  
Vzhůru, bratří, prapory!

Dvěma pánům nesloužit!  
Pravda musí zvítězit  
nedbajíce povyku,  
věrní víře, jazyku,  
přes všech vrahů náporů:  
Vzhůru, bratří, prapory!

Za Cyrillem, Methodem  
vzhůru s celým národem,  
oni naši, my jich lid,  
tady křesťan – a tam žid...  
nechme soptit netvory,  
Vzhůru, bratří, prapory!

Zbabělec jen klopi zrak –  
ani ryba, ani rak,  
„Vstaňte“, volá zvonů zvuk,  
jako bouř nás roste pluk,  
odpadlíkům navzdory.  
Vzhůru, bratří, prapory!

Za Cyrillem, Methodem  
táhnem širým průvodem,  
tam je ďábel – tady Bůh,  
my však mužně k druhu druh  
dva tu stojí tábory - - -  
Vzhůru, bratří, prapory!

Toto je pouze jedna z mnoha možností, jak lze báseň pozměnit, aniž bychom podstatně narušili její estetic-cký dopad. Lze si představit i jiné formy záměn a obměn (včetně kompletního přebásnění), které by také neublížily jejím estetic-ckým kvalitám. Máme zde tudíž poetickou obdobu vizuálního kýče, u kterého lze (více méně) volně zaměňovat specificky estetic-cké vlastnosti pozadí, kompozice, barevných škál atp., zachováme-li základní percepční Gestalt. V poetickém kýči (tak jako v kýči beletristickém) je pouze vizuální Gestalt nahrazen Gestaltem významovým - nábožensko-ideologicky-



moralizujícím schématem.

Nechci tvrdit, že konzument kýče bude lhostejný ke každé změně jeho konstitutivních rysů. (Verze, jejíž barvy by sestávaly pouze z různých odstínů šedé, by například mohla působit příliš ponuře.) Upozorňuji jen na to, že množství úprav, které nebudou mít na kýč citelný estetic-cký dopad, je nesrovnatelně větší než u jakéhokoli díla, které jsme ochotni nazvat uměleckým.

Lze namítnout, že není těžké najít i kvalitní díla, jejichž estetic-cká hodnota by se určitými úpravami příliš nezměnila. Stěží však nalezneme dílo, které by zůstalo nezasaženo tak širokou a rozmanitou škálou alterací jako kýč. Důležité je si také všimnout, že alterace a úpravy zmiňovaného typu by měly estetic-cký dopad nejen na špičková umělecká díla (jež by jimi byla poškozena), ale i na díla průměrná a podprůměrná (která by jimi mohla být rovněž zkvalitněna). U kýčovitých obrazů jsme tedy lhostejní k mnoha aspektům, které u jiných děl hrají estetic-ckou roli. Tím se kýč liší nejen od prostého uměleckého neúspěchu či selhání, ale i od těch nejpodprůměrnějších děl překypujících estetic-ckými nedostatky. Určitá míra intenzity není tudíž jen podmínkou umění kvalitního, ale umění jako takového. Je zřejmé, že existuje určitá minimální hraniční míra intenzity, pod kterou by dílo nemělo klesnout, aby mohlo být vůbec považováno za umělecké. Kýč, jak se zdá, se pohybuje na hranici této míry. Každopádně je jeho estetic-cká intenzita extrémně nízká.

Jak je na tom kýč ve vztahu k dalším komponentům estetic-cké hodnoty, tj. ve vztahu k jednotě a komplexnosti? V první kapitole jsme dospěli k intuitivnímu závěru, že kýč se nevyznačuje výjimečnou mírou nejednotnosti. Viděli jsme též, že přestože typický kýč má nízkou míru komplexnosti, lze nalézt renomova-

ná díla s ještě nižší mírou komplexnosti. Je nyní nutné revidovat i tyto intuitivní závěry? Pokud by to nutné nebylo, mohli bychom ještě „zachránit“ kýč poukazem na to, že jeho nedostatky v rovině intenzity mohou být kompenzovány, nebo alespoň zmírněny, pozitivní mírou jednoty a komplexnosti.

Tento závěr by podle Kulky předpokládal, že jakákoli míra defektnosti v jedné z těchto rovin, bez ohledu na jejich závažnost, může být kompenzována či zmírněna pozitivní mírou zbývajících komponentů. Je však tomu vždy tak?

Zamysleme-li se nad tím, kde spatřujeme hranice umění, poukázali bychom asi na to, že v míře defektnosti existuje určitá kritická hraniční oblast, jejíž překročení zpravidla znamená zásadní změnu v pojmání kategorie posuzovaného „díla“. Jestliže míra hodnoty jednoho z komponentů klesne pod určité kritické minimum, máme tendenci „dílo“ diskvalifikovat, aniž bychom brali v potaz míru zbývajících komponentů. Špatně organizovaná, nesjednocená kresba bude mít samozřejmě nízkou estetic-ckou hodnotu. Nicméně musí ještě určitou minimální dávku jednoty mít, aby vůbec mohla být jako kresba pojímána. Kdyby tohoto minima nedosáhla, nebyla by již považována za špatnou kresbu, ale za pouhou čmáranici. Překročením určitého kritického bodu se z neuspořádané malby stává mazanice. I velmi špatná kresba či malba (z hlediska jednoty) může být dále posouzena z hlediska komplexnosti a intenzity. Přejdeme-li však z kategorií kresby a malby do kategorií čmáranic a mazanic, bude již posuzování dalších komponentů estetic-cké hodnoty zbytečné. Podobná úvaha platí i pro jiné umělecké žánry. I špatně zharmonizované hudební dílo může být dále analyzováno z hlediska své komplexnosti a estetic-cké intenzity. Překročili však nejednotnost zvukových sekvencí určitou-kritickou hranici, nebude již považováno za špatnou hudbu, ale pouze za rámus. Intenzitu hluku lze samozřejmě měřit. Spíše tedy použijeme přístroj měřící decibely než jakákoli estetic-cká kritéria. Podobný kritický posun kategorií může nastat i v důsledku nedosažení určité hranice komplexnosti. Představme si například hudební „dílo“ složené z monotónního opakování jednoho či dvou tónů. I zde bychom se sotva dále zajímali o míru jeho jednoty a intenzity.

Je však kýč tak drasticky defektní v rovině intenzity, aby byl podobným způsobem diskvalifikován? Na tuto otázku není lehké odpovědět. Není asi přirozené zařazovat kýč do stejné kategorie jako významuprosté čmáranice, mazanice či hluk. Přesto je mezi kýčem a výše uvedenými případy určitá podobnost. Přezíravý postoj ke kýči se značně liší od

kritického postoje k průměrným či podprůměrným dílům. Když kritik kritizuje nepovedené umělecké dílo, poukazuje zpravidla na jeho konkrétní estetické nedostatky. S konkrétní kritikou kýče, která by se vztahovala k jeho specifickým nedostatkům, se však prakticky neseťkáváme. Kritici zpravidla nepoukazují

lze úpravami těžko vylepšit. Zamysleme se nad možnostmi alternativ dovedně zhotoveného kýče, které by byly jasně lepší. Nezpůsobily by též zároveň změnu jeho základního percepčního Gestaltu? Pokud ano, nemohou být takové změny považovány za alterace ve smyslu, v kterém je zde tento pojem užíván. Je totiž

(v důsledku nejednoznačnosti zobrazení) byly též modifikovány. Markantní poškození by tedy současně narušilo identitu kýče a jeho základní percepční Gestalt.

Nevedou však tyto úvahy (nelze jej ani poškodit, ani vylepšit) k závěru, že kýč je v určitém smyslu optimálně vybalancován? V jistém smyslu tak skutečně



na specifické defekty, ani nenaznačují, jak by se dal kýč zlepšit. Je prostě diskvalifikován s poukazem na to, že je to kýč, jako kdyby šlo o nějaký kategorický omyl, o něco, co se nedá spravit. Není to asi náhodou. U kýče totiž nemáme (tedy spíše lidé, kteří se o to někdy pokusili a mají s tím nějakou zkušenost, u lidí nezkušených se takový pocit bohužel často vyskytuje a dožadují se u kýče „kultivace“) pocit, že kdybychom to či ono trochu upravili, kultivovali, byl by hned hodnotnější.

Přestože kýč v běžné praxi neanalyzujeme z hlediska jeho jednoty a komplexnosti, může nás nicméně zajímat, jak by takové hodnocení dopadlo. Konec konců na otázce, zdali je kýč dobře sjednocen, není nic nemístného.

V předešlé části jsme dospěli k závěru, že je obtížnější vylepšit dobře sjednocené dílo než dílo podprůměrné či průměrné, že čím lépe je dílo sjednoceno, tím snadněji jej můžeme alteracemi poškodit. Podíváme-li se však na kýč z tohoto zorného úhlu, může nás čekat překvapení. Zjistíme totiž, že typický kýč

nanejvýš pravděpodobně, že markantní vylepšení kýče by pozměnilo jeho percepční Gestalt. porušilo by totiž alespoň jednu z jeho (tří) definujících podmínek. Takové zkvalitnění by buďto modifikovalo emocionální podtón tématu, nebo konvenčnost jeho prezentace, anebo standardnost asociací, které vyvolává.

Nevyplývá však z faktu, že je velmi obtížné vylepšit kýč, závěr, že kýč má vysokou míru jednoty? Vtip je v tom, že je stejně těžké představit si úpravy, které by kýč markantně zkvalitnily, i ty, které by jej výrazně poškodily. Můžeme si samozřejmě snadno představit, jak bychom mohli kýč poškodit. Například na obrázek chundelatého koťátka cákneme barvou tam, kde je zobrazena jeho tvářička. Jaké by však byly další pravděpodobné důsledky tohoto estetického poškození? Zasažen by byl specifický emocionální podtón zobrazeného tématu (roztomilý koťáčekin výraz by se mohl změnit na ohavný úšklebek). Postižena by byla i okamžitá identifikovatelnost (jednoznačná tvář kočky by například mohla připomínat sovu). Standardní asociace by

je, ale pouze tak, že typický kýč je optimálně namalován coby kýč. Jinými slovy, typický kýč je „správný kýč“ či „dobrý kýč“. „Správný“ či „dobrý“ je však pouze v tom smyslu, že plní tu funkci, kterou jako kýč plnit má. Z toho nic pozitivního o jeho estetické hodnotě nevyplývá, neboť tato podivuhodná odolnost jak vůči poškození, tak vůči zkvalitnění je právě to, čím se kýč markantně liší od uměleckých úspěchů i od uměleckých neúspěchů.

Z předchozích úvah vyplývá, že rozdíl mezi kýčem a podprůměrným či špatným uměním není jen kvantitativní, ale též kvalitativní. Nespočívá pouze v tom, že typický kýč může být upraven více způsoby, aniž by byl markantně esteticky poškozen či zkvalitněn, ale že nemůže být alteracemi zkvalitněn či poškozen vůbec, že typický kýč připouští více úprav typu C než jakékoli umělecké dílo, ale zdá se, že připouští pouze esteticky neutrální úpravy.

Jak jsme však již viděli, pokud úpravy dílo ani nepoškozují, ani nezkracují, nespĺňuje podmínky estetické funkce,



a nemůže být tudíž považováno za umělecké dílo. Kýč proto není pokračováním průměrného či podprůměrného umění. Nelze jej považovat za dílo, které je jen jaksi horší než jiná díla. Musí být chápán jako zcela odlišný fenomén, jako kategorie sui generis (svého druhu).

Kýč rozhodně není formou špatného umění; tvoří svůj vlastní uzavřený systém, který je jako cizí těleso vložen do systému umění, nebo, chcete-li, vyskytuje se vedle něj.

Lze namítnout, že závěr o vylučnosti esteticky neutrálních alterací kýče je přehnaný. Je skutečně pravda, že kýč může být upraven pouze alteracemi typu C? Je tomu skutečně tak, že nelze provést žádné úpravy, které by kýč vylepšily nebo poškodily, aniž by kýč přestal být kýčem, aniž by byl narušen jeho základní Gestalt?

Tato námitka je do určité míry namístě. Možná že najdeme kýčovitě obrázky, které lze úpravami vylepšit či poškodit, aniž by zcela pozbyly svého kýčovitěho charakteru. Zde je si však třeba uvědomit, že ani kýč netvoří čistou monolitní kategorii, jejíž hranice by byly jasné a ostře stanoveny. Některé kýčovitě obrazy jsou kýčovitější než jiné a kýč má jistě mnoho hraničních, nejasných a sporných případů. Teze týkající se podivuhodné odolnosti kýče vůči esteticky významným úpravám musí být tudíž chápána v následujícím relativním smyslu: čím odolnější je dílo vůči estetickému vylepšení či poškození, tím typičtější a ryzejší je to kýč. Případ, kdy všechny možné alterace jsou typu C, tedy hraničním případem „ideálního“ nebo „čistého“ kýče. Typické kýčovitě obrázky, jakými jsme se zde převážně zabývali, se tomuto meznímu případu příliš nevzdalují.

Jsou-li závěry předchozích paragrafů v hrubých rysech správné, vyvstává otázka, čím je tato estetická odolnost kýče vůči alteracím způsobena. Čím to je, že změny, které by markantně ovlivnily estetický dopad kýče, by současně narušily jeho základní percepční Gestalt a kýčovou identitu. Domnívám se, že příčinou je zjevná dominantnost tohoto Gestaltu nad ostatními konstitutivními prvky kýče. Nízká intenzita kýče totiž implikuje, že samotný základní percepční Gestalt plačícího dítěte je mnohem důležitější než jeho specifické provedení. Z toho, že i tento základní Gestalt může být vytvořen mnoha alternativními způsoby, navíc vyplývá, že efekt kýče nezávisí ani tak na jeho jednotlivých estetických vlastnostech, nýbrž na tom, k čemu odkazuje. Závisí tedy vlastně na jakési „ideji“ plačícího dítěte, která u milovníka kýče vyvolává emocionální odezvu.

Nyní též můžeme vidět pod jiným zorným úhlem předchozí chybný závěr, že má-li kýč silný dopad, svědčí to o vysokém stupni jeho intenzity. Vidíme

totiž, že tato intenzita nemá s estetikou nic společného, že je vlastně jen určitým druhem intenzity emocionální, hraničící se sentimentalitou.

Předchozí závěry též vysvětlují spojení kýče s reklamou. Efektivní reklama se vyznačuje svou estetickou nenáročností spojenou s vykalkulovaným sen-



timentalizujícím emocionálním dopadem. Ve shodě s tímto principem spojuje kýč extrémně nízkou intenzitu estetickou s vysokou intenzitou emocionální. Masová přitažlivost a líbivost kýče tudíž spočívá v sentimentální síle jeho základního percepčního Gestaltu, nikoli v jeho estetických kvalitách.

Nyní též můžeme lépe porozumět metaforám o údajné schematicnosti kýče. Přestože kýč nevypadá schematicky či skicovitě (ani schématu, ani skice se vnějškově nepodobá), i velmi jednoduchá skica je zpravidla esteticky intenzivnější než kýč. Kýč může být barevně bohatý, stínovaný, uhlažený (hudební skladba bohatě instrumentovaná) atd., může navenek vypadat jako každý jiný obraz či skladba. Rozdíl je v rovině jeho estetické funkce. Přestože kýč má všechny formální vlastnosti uměleckého díla, z hlediska své funkce se podobá spíše piktogramu, znělce, sloganu. Zamysleme-li se nad tím, jak málo konstitutivních rysů a elementů kýče je esteticky funkčních a jaké množství těchto rysů a elementů je zaměnitelné za různé alternativy, nebude srovnání s piktogramem nijak násilné. V obou případech totiž jde o zobrazení transparentní. (viz L. Novák Znamením pod kůží aneb co znamená znamenání, Psalterium 3/2009)

Z předchozích závěrů vyplývá, že kýč by měl být pojímán jako transparentní znak. Ne kvality tohoto znaku samy o sobě, ale to, co označuje, zde hraje rozhodující roli. Přestože jsou mezi

obrázkem plačícího děcka a jmenovkou „Plačící děčko“ podstatné rozdíly v rovině syntaktických i sémantických vlastností, jejich sémantická funkce je v podstatě stejná. Symbolická transparentnost kýče spočívá v tom, že jeho efekt nezávisí na estetických vlastnostech symbolu samotného, ale na jeho referenciální denotativní funkci, respektive na jeho referentu (česky – důležité je o čem, nikoli jak).

Roger Scruton, který se zabývá transparentním zobrazením v jiném kontextu, o něm říká, že „působí jako náhražka toho, co zobrazuje“. To je přesně případ kýče. U transparentních zobrazení, říká dále Scruton, „je zájem o obraz odvozený [...] Zobrazení se stává pouhým prostředníkem zobrazeného, a je tudíž nepodstatné. Je nepodstatné v tom smyslu, že je nahraditelné jinými prostředky (například zobrazeným objektem samotným).“ To, jak zdůrazňuje Scruton, je v naprostém protikladu se zájmem o netransparentní, umělecké zobrazení, o kterém tvrdí:

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

To, jak jsme již viděli, neplatí pro kýč. Z toho též vyplývá, že masovou přitažlivost kýče nelze již považovat za přitažlivost estetickou.

Má-li být pojem zobrazení chápán esteticky, musí být předmětem estetického zájmu. Estetický zájem o jakoukoli věc je zájem pro tu věc jako takovou, pro ni samu: taková věc nenahrazuje jinou, ale je sama hlavním předmětem pozornosti. Z toho vyplývá, že estetický zájem o zobrazující vlastnosti obrazu spočívá v zájmu o obraz samotný, a ne o to, co je na něm zobrazeno.

## VSUVKA LITURGICKÁ

Zde je na místě vsadit do jinak Kulkova textu otázku liturgicko-teologickou: Není ale právě to, co Scruton popisuje jako transparentní znak, vlastně liturgickým ideálem? To, k čemu nás mají v kostele přitáhnout architektura, obrazy a zejména liturgická hudba přece nejsou artefakty a díla samotná! Jde o to obrátit pozornost na to, co je vyjádřeno, zobrazeno, vyzpíváno, nikoli na to, jak je to zobrazeno a vyzpíváno? Vždyť kolikrát jsme slyšeli od učených teologů i od prostého lidu Božího „nepřišel jsem přece na koncert, ale na mši“. Není nakonec kýč tím nejvlastnějším liturgickým ideálem, který nám ti teď pan docent Kulka tak výstižně popsal, takže teď už konečně víme i odborně a vědecky, jak na to?

Nechme tuto znepokojivou otázku

zatím bez odpovědi, ale bude dobře, když si jí při četbě dalších odstavců necháme na mysli.

Scrutonovy závěry nás vedou zpět k otázce lživého charakteru kýče, který je charakterizován výrokem, že „kýč může být definován jako specificky estetická forma lži“. Můžeme nyní vidět, jaký je mechanismus této lži. Kýč totiž klame své konzumenty následujícím trikem: konzument věří, že se mu kýč líbí pro jeho estetické vlastnosti. To, co na něj skutečně působí, je ale sentimentální obsah zobrazeného tématu, který zpravidla nemá vůbec nic společného s konkrétní specifikou jeho provedení. Typický konzument kýče se, obrazně řečeno, dívá skrze obraz na to, co obraz zobrazuje (a pro něj, v určitém smyslu, nahrazuje). Dominantnost referenciální funkce, na které je efekt kýče závislý, přenáší konzumenta od znaku samotného, jehož svébytné vlastnosti zpravidla nijak nezkušují k tomu, co tento znak označuje. Vidíme tudíž, že líbivost kýče zcela parazituje na asociacích a sentimentech vyvolaných jeho referentem. Jasně též vidíme, že kýč sám o sobě krásu (ani jiné estetické kvality) nevytváří. Jeho funkce je funkcí vábničky, jejíž zvuk vyvolá představy a pocity, ke kterým je jeho oběť přitahována. Aniž by si to konzument kýče plně uvědomoval, jeho reflexe a vnímavost jsou zaměřeny na to, co obraz zobrazuje, a ne na to, jakým způsobem je to provedeno. Na rozdíl od skutečného umění je pro kýč vždy důležitější, co v něm zobrazeno, než jak to zobrazeno. Co v kýči působí na úkor jak.

S transparentními symboly se setkáváme na každém kroku (viz též J. Kub, *Uměleckost v hudbě*, Psalterium 4/2008, str. 5-7) a nemusí to být žádná forma estetické lži. Potíž nastává, pokud se objekt příjemci líbí proto (resp. domnívá se, že se mu líbí proto), jaký je, a ne pro to, co denotuje, k čemu poukazuje. Je to tedy forma estetického klamu. Zda a kdy je to přímo forma estetické lži, to závisí na tom, zda to je klam z hlediska autora či interpreta záměrný.

Řekli jsme si již, že kýč má všechny formální vlastnosti umělecké malby, že vypadá jako jiné obrazy, liší se pouze svou funkcí. Tento závěr vyvolává otázku, zdali je estetická defektnost kýče jeho vlastností imanentní. Neboť pokud to, co určuje status objektu jako kýče, je jeho funkce či role, a ne jeho imanentní vlastnosti vyvstává otázka, zda díla, která nejsou obecně za kýč považována, nemohou hrát též roli transparentního znaku. Je jistě možné, že se někomu bude líbit Tizianova *Venuše* nebo *Ležící akt* kvůli specifickým estetickým vlastnostem jejich provedení, ale pouze pro to (jako v případě kýče), co tyto obrazy zobrazují. Taková zobrazení mohou být obdivována pro krásu ženského těla

podobným způsobem, jakému se těší její zobrazení v časopisu *Playboy*. Je-li tomu skutečně tak, nestává se pak z Tiziana a Modiglianiho kýč?

Myslím, říká Kulka, že právě kvůli tomuto jevu zavedli Hermann Broch a Ludwig Giesz pojem *Kitschmensch*, kterým označovali „člověka špatného vkusu“, či spíše „způsob, jakým se člověk špatného vkusu dívá... na umělecká díla (ať dobrá či špatná)“. Je zřejmé, že v principu je možno každé dílo vnímat transparentním způsobem, tj. tak, že specifické rysy jeho provedení a jeho estetické vlastnosti budou do značné míry ignorovány. **Standardní asociace a představy vztahující se k zobrazenému tématu mohou být samozřejmě evokovány nejen kýčem, ale též mistrovským uměleckým dílem.** Rozdíl je v tom, že toto je vše, co nám kýč nabízí. U skutečného umění tomu tak není. S určitou průpravou může i *Kitschmensch* rozpoznat netransparentní kvality opravdového umění. K tomu by měla směřovat estetická výchova. Jsme-li ochotni upustit od transparentního způsobu vnímání zobrazení, čeká nás v případě skutečného umění odměna. V případě kýče odměna nečeká. Zkoumání specifických rysů a konstitutivních elementů kvalitních uměleckých děl má smysl, neboť jsou záměrně takové, jaké jsou, a to, jaké jsou, má své důvody. Všechno má svou logiku a není zaměnitelné. To, jak jsme viděli, o kýči neplatí.

Nyní si zkusme v prvním přiblížení odpovědět na výše položenou otázku, zda kýč jako transparentní znak, který nepřitahuje pozornost na způsob zpracování, ale na svůj předmět, není to právě ořechové pro liturgii.

Zde bych chtěl zmínit zatím dva důvody, proč tomu tak rozhodně není. První je tak trochu formální, legalistický a riubricistní. Sv. Pius X. píše ve svém *Motu proprio* tato slova: „Posvátná hudba musí být pravým uměním, neboť není možno, aby jinak měla na ducha posluchačů onu působivost, které chce Církev dosáhnout, přijímajíc do své liturgie zvukové umění.“ Tento požadavek (byť na tomto místě nezdůvodněný a vyřčený z pozice autority) se s podstatou kýče naprosto vylučuje.

Druhý důvod je, řekněme, věcnější: Liturgii (a zvláště pak obnovená liturgie to výslovně deklaruje) by měl být cizí jakýkoli duch klamu, či dokonce lži. Vsází na opravdovost, pravdivost, autentičnost. A je-li kýč formou klamu a lži, nemůže a nesmí mít v liturgii žádné místo. Liturgická konstituce DVC v bodě 124 uvádí: „... Biskupové ať zamezí přístup do Božího domu a na jiná posvátná místa těm výtvarným dílům, která jsou v rozporu s vírou, mravy nebo křesťanskou zbožností, nebo dokonce urážejí pravé náboženské cítění buď znetvořenou podobou, anebo neumělostí, prostřed-

ností nebo nepravdivostí.“

Liturgie sice používá transparentní symboly, ale musejí to být transparentní symboly přiznané, ne takové, které svými vlastnostmi umožňují klamně estetické chápání. Kýč není to, co nepřitahuje pozornost na způsob zpracování. On přitahuje, ale falešně a lživě.

Stojí za to si ještě povšimnout, že použijeme-li v liturgii netransparentního symbolu – hudby či obrazu s nespornou estetickou kvalitou, nemusí to nutně znamenat, že na to, na co má být poukázáno, poukázáno nebude. Zopakují o několik řádek výše vytučenou Kulkovu větu „Standardní asociace a představy vztahující se k zobrazenému tématu mohou být samozřejmě evokovány nejen kýčem, ale též mistrovským uměleckým dílem.“ Mohou být evokovány, ale nutně nemusejí. Závisí to na míře realismu díla a na schopnostech posluchačů či diváků. Je to méně „*idiotensicher* a *trotteltest*“. Každé umělecké dílo totiž riskuje možnost nepochopení. Proti nepochopení je odolný, jak bylo již uvedeno v úvodním článku Přemysla Ruta, pouze kýč.

Když si tedy na konec tohoto dílu seriálu o kýči položíme otázku, proč kýč není to právě ořechové pro liturgii, proč asi sv. Pius X. kýč vylučuje, jaký je to důvod, odpovíme slovy koncilové liturgické konstituce:

Protože uráží pravé náboženské cítění svou nepravdivostí.

A co máme odpovědět člověku, který nám namítne: „Je sice možné, že máš pravdu, tento obraz, hudební skladba, píseň nebo předmět kýčem je, ale mě se líbí a mě neuráží!“

Myslím, že v tom případě bychom měli odpovědět toto:

On tě, milý bratře, uráží. Jen si nejsi té urážky vědom, protože jsi podlehl jeho specifické formě estetické lži. A lež už je od přirozenosti takový komunikační akt, který je nepravdivý, ale jeho nepravdivost je obtížné odhalit. Uráží tě zrovna jako ten, kdo by tě nazval polyfémem, přestože ty bys nevěděl, kdo to Polyfém byl<sup>1</sup>, a urážky by sis nebyl vědom. Pokud by sis ovšem kýčovitostí daného díla vědom byl, a přesto bys jeho užitím uražen nebyl, tak málo platné, tvé náboženské cítění není pravé.

Nebude to mnoho platné a ve většině případů podlehneme. Neboť kýč ze své podstaty se líbí většině a prosadit menšinový názor (byť nakrásně pravdivý) proti většinovému není ve většině případů možné. Ale i těch pár případů, kdy se to podaří, stojí za tu snahu.

Podle knihy T. Kulky „Umění a kýč“ připravil JiKu

<sup>1</sup> primitivní a namyšlený hrubián a antropofág mdlého rozumu