

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

KÝČ A UMĚNÍ

Vedoucí práce: Mgr. Denis Ciporanov Ph.D.

Autor práce: Petra Žáčková

Studijní obor: Estetika

Ročník: 4.

2013

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

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

České Budějovice 26. července 2013

Svůj velký dík bych ráda vyjádřila panu Mgr. Denisu Ciporanovi Ph.D. nejen za jeho odborný dohled a rady, ale také za jeho vstřícnost, ochotu a mimořádnou trpělivost při vedení mé bakalářské práce.

## ANOTACE:

Studentka se ve své bakalářské práci bude zabývat vztahem kýče a umění. Pokusí se kriticky zhodnotit teorie pokoušející se identifikovat jeho od umění odlišnou podstatu fungování a zároveň objasnit historickou blízkost obou fenoménů. Zaměří se na problém parazitismu kýče na umění, ale zváží i protisměrnou tendenci – avantgardní fascinaci kýčem a jeho využití pro účely tzv. vysokého umění.

#### ANNOTATION:

In this thesis, the student will focus on the relationship between art and kitsch. She will attempt to critically evaluate the theories aspiring to identify kitsch's different nature of functioning when compared to art and also to clarify the historical proximity of the two phenomena. It will focus on the problem that kitsch parasites on art, but it will consider a counter-tendency as well - the avant-garde fascination with kitsch and its purposes for the so-called high art.

## **Obsah:**

Obsah: .....	1
<b>1. ÚVOD</b> .....	<b>2</b>
<b>2. HISTORICKÝ PŮVOD KÝČE</b> .....	<b>5</b>
2. 1. SPOLEČENSKO-EKONOMICKÝ POHLED CLEMENTA .....	6
GREENBERGA .....	6
2. 2. HISTORICKO-ESTETICKÝ POHLED HERMANNA BROCHA.....	8
<b>3. IDENTIFIKACE KÝČE</b> .....	<b>10</b>
3. 1. VÝBĚR TÉMATU .....	10
3. 2. TRASPARENTNOST KÝČE .....	11
3. 3. NESCHOPNOST OBOHATIT ZKUŠENOST .....	14
3. 4. HODNOTOVÝ DUALISMUS.....	15
3.4.1. Umělecká hodnota .....	17
3.4.2. Estetická hodnota.....	19
<b>4. KÝČ A MASOVÁ KULTURA</b> .....	<b>22</b>
<b>5. DIALEKTIKA AVANTGARDY A KÝČE</b> .....	<b>30</b>
<b>6. ZÁVĚR</b> .....	<b>32</b>
<b>7. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b> .....	<b>34</b>

# 1. ÚVOD

Na následujících třiceti dvou stranách této bakalářské práce se budeme věnovat pojmu či kategorii, o které je pronášeno, nebojím se říci, snad nejvíce záporných generalizací. Řeč bude o kýči. Otázka kýče v souvislosti s jeho rozpoznáváním a posuzováním je všeobecně značně zneklidňující, neboť je velice složité nalézt uspokojující odpověď na otázku: „Co je to kýč?“. A právě tato otázka bude prostupovat celou nadcházející studii a stane se pro ni otázkou základní. Kýč, jak se zdá, se stal všudypřítomným a nepřehlédnutelným společníkem a náš neustále se zrychlující styl života ho přijal za svůj. Nemůže být pochyb o tom, že kýč svou pomalou a přesto agresivní rozpínavostí nás doprovází na každém kroku. Kromě samotných našich domácností, kde se minimálně jeden kýčovitý předmět určitě nachází, jsou to právě sdělovací média, které kýč ovládl, ať již mluvíme o televizi, rádiu, denním tisku či internetu. Kýč zapustil své kořeny v naší zálibě v požitkářství, a tak svět pozvolna podléhá procesu „kýčifikace“.<sup>1</sup>

Jak bylo předesláno výše, kýč asociuje především záporné charakteristiky. Naše kritické myšlení a naše intuice nabádají k představám kýče jako „špatného umění“, „antiumění“ či „antitezi umění“. A především zde musíme upozornit na mylnou záměnu „špatného umění“ za kýč a naopak.

Pokud totiž řekneme, že „špatné umění“ je to samé co kýč, je to poměrně zavádějící definice. Ačkoli „špatné umění“ i kýč evokují určitou amorálnost, co se týče jejich dopadu na společnost, tyto dvě kategorie nejsou synonymní. „Špatné umění“ je opak „dobrého umění“. Jestliže „dobrým uměním“ chápeme „vysoké umění“, jedná se tedy o umělecká díla zdařilá a vystavovaná. „Špatným uměním“ pak máme na mysli díla nepovedená, nepřijatelná, ošklivá, ale přesto to umělecká díla jsou. Kýč žádným takovým typem umění není. Jak si ukážeme v následujících kapitolách, kýč nesplňuje jednu ze tří estetických kvalit uměleckého díla. Mezi takové estetické kvality uměleckého díla, ať už dobrého nebo špatného, patří jednota, komplexnost a intenzita. Tou kterou kýč postrádá, nebo je příliš nízká, je intenzita. Intenzitou je míněn určitý

---

<sup>1</sup> PACHMANOVÁ, M.: Nanebevzetí a „kýčifikace“ Andyho Warhola. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*, Praha, 2000.

druh originalnosti a nezaměnitelnosti, kdy každý sebemenší detail díla má vliv na dílo jako celek. Jinými slovy pokud bychom chtěli změnit na uměleckém díle i ten sebemenší detail ku prospěchu díla či naopak, což nám umožňuje jeho estetická jednota, změnou tohoto detailu změníme i celé umělecké dílo. Naproti tomu u kýče se nám toto nestane. Kýči žádná změna ani nepomůže a ani neuškodí.<sup>2</sup> Slovy Hermanna Brocha „kýč není cosi jako „špatné umění“, tvoří vlastní uzavřený systém, který vězí jako cizí těleso v celkovém systému umění, nebo, chcete-li, nalézá se vedle něho (...).“<sup>3</sup>

Jestliže hovoříme o „antitezi umění“ či „antiumění“, pak zde chceme naznačit, že kýč tvoří protiklad k umění. Role jsou tímto rozděleny. Umění je dobro a kýč zlo a stejně jako svádí boj dobro se zlem, tak umění svádí boj s kýčem. Avšak s jedním velkým rozdílem. Zatímco dobro nad zlem vždycky zvítězí, v případě umění a kýče je to naopak ne-li úplně jinak. Kýč totiž co do líbivosti, četnosti a dostupnosti v každém případě umění převyšuje.

V publikaci *Umění a kýč* přichází Tomáš Kulka s teorií o defektnosti kýče, jež potvrzuje jeho defektnost uměleckou i estetickou. Tvrdí, že kýč využívá fungujících zobrazení umění, avšak s tím rozdílem, že v jeho podání se dílu nedostává žádné inovace a inspirace, jak je tomu v případě vysokého umění. A právě pro tento fakt je kýč umělecky defektní.<sup>4</sup> Podrobnější rozebrání problematiky umělecké a estetické defektnosti kýče objasní tato práce v následujících kapitolách.

Ve světle každodenního soužití s kýčem a zobecňujících záporných úsudků o něm by tato práce chtěla právě tyto zobecňující úsudky a přístupy zproblematizovat. Hledání rozdílných prvků mezi uměním a kýčem a vlivu kýče na zkušenost člověka jsou stále častějšími tématy k diskusi. Ačkoliv kýč byl rozebírán z hlediska psychologie, sociologie či antropologie, jejichž přístupy jsou jistě relevantní, tato práce se zaměří především na přístup estetický, neboť se domnívám, že právě estetický pohled na kýč dokáže, především díky Tomáši Kulkovi, vnést do této problematiky něco uchopitelnějšího a konkrétnějšího. Kulka se staví proti tvrzením, že kýč je záležitostí čistě subjektivní a snaží se kýč naopak objektivizovat a přisoudit mu konkrétní podobu.

---

<sup>2</sup> Srov.: KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str.89-103.

<sup>3</sup> BROCH, H.: Několik poznámek k problému kýče. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*. Praha, 2000. str. 78.

<sup>4</sup> Srov.: KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 80-82.



Kromě využití Kulkových poznatků, bude práce vycházet i z konceptů dvou předních esejistů a kritiků Clementa Greenberga a Hermanna Brocha, jejichž přínos zasáhl do vývoje estetiky a teorií umění, a díky nimž nastíníme nepříliš dlouhou historii kýče. Dále se opřeme o postupy a poznatky Umberta Eca a Theodora Adorna, pomocí nichž se pokusíme najít rozdíl mezi masovou kulturou a kýčem. Eco pro toto objasnění využívá strukturální analýzu básnického sdělení.

Záměrem této práce bude, za pomoci výše zmíněných textů, předložit alespoň přibližnou objektivní klasifikaci kýče v oblasti estetiky. Kromě zařazení kýče do určitého časového úseku a hledání příčin jeho vzniku, se práce pokusí objasnit také mechanismy jeho fungování. Avšak chtěla by se k tomuto estetickému přístupu postavit zároveň kriticky v tom ohledu, zda je k objasnění kýče toto estetické hledisko dostačující. Tedy, zda k jeho pochopení a zavržení není potřeba současně pracovat právě i s výše zmíněnými vědními obory. A na závěr by práce chtěla poukázat na fakt vzniklé a překvapivě fungující dialektiky mezi kýčem a uměním.

## 2. HISTORICKÝ PŮVOD KÝČE

Pokud chceme sledovat kořeny kýče zpátky do doby jeho vzniku, podle odborníků nás nečeká příliš daleká cesta. Kýč je podle nich záležitostí přibližně posledních dvou epoch. Abychom byli konkrétnější, jedná se o dobu druhé poloviny 19. století. Ve srovnání s dějinami umění je to nepatrný časový úsek, neboť úplně první známky umění<sup>5</sup> jsou datovány 45 000 až 10 000 př. n. l., tedy do doby mladého paleolitu. Důkazy, které hovoří samy za sebe, jsou mimo jiné jeskyně Altamira a Lascaux, které ve svém hlubokém a temném nitru po tisíce let uchovaly vzácné nástěnné malby a rytiny – tzv. parientální umění.<sup>6</sup>

Jak můžeme, vidět člověk tedy esteticky prožívá a cítí odnepaměti. Pokud však člověk dokáže esteticky vnímat, pak dokáže esteticky soudit, a tudíž nese známky určitého vkusu. Ačkoliv výraz „kýč“ téměř s jistotou nebyl použit dříve než v druhé polovině 19. století, je velmi často spojován s představou špatného vkusu nebo přímo nevkus.<sup>7</sup> Mohli bychom tedy čistě hypoteticky předpokládat, že pokud již v tak dávných dobách existoval vkus, tak zákonitě musel existovat i nevkus. Protože však tuto domněnku nemůžeme s jistotou prokázat, zmíníme pár příkladů, které se jako nevkus mohou alespoň jevit. Jako příklad nevkus (kýče) je často zmiňován čin římského císaře Nera, kdy se pokusil zapálit Řím čistě z důvodu své inspirace.<sup>8</sup> Nebo se můžeme posunout do 17. století, do doby rytířských romancí, kdy se Miguel de Cervantes snaží, svou knihou „*Důmyslný rytíř Don Quijote de la Macha*“ (1602), tyto rytířské romance parodovat.<sup>9</sup> Nebo naši pozornost můžeme zaměřit na poznámku Umberta Eca, jenž poukazuje na existenci konzumní kultury dokonce ještě před 16. stoletím orientovanou na efekt, tak přízračný právě pro kýč.<sup>10</sup> Jak bylo podotknuto, tisíciletá existence kýče nemůže být stoprocentně potvrzena. Co však potvrzené je, je to, že kýč se stal neodmyslitelnou součástí našeho každodenního života.

---

<sup>5</sup> Za předpokladu, že za první projev umění budeme považovat parientální umění, nikoliv umění přenosné.

<sup>6</sup> Srov.: LEVIS-WILLIAMS, D.: *Mysl v jeskyni*. Praha: Academia, 2007, str. 36-51.

<sup>7</sup> Srov.: ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 65-66.

<sup>8</sup> Srov.: BROCH, H.: Několik poznámek k problému kýče. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*. Praha, 2000. str. 78.

<sup>9</sup> Srov.: KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 28.

<sup>10</sup> Srov.: ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 71-72.

Termín kýč je zaznamenán v druhé polovině 19. století v Mnichově jako skica, kterou si chtěli levně pořídit američtí turisté.<sup>11</sup> Etymologický původ slova je nadále nejasný. Existují domněnky, které tvrdí, že „kýč“ pochází z anglického slova „sketch“ s významem náčrt či skica, jež bylo Němci zkomoleno, nebo z německého slovesa „verkitschen“ s významem zlevnit či znehodnotit a Ludwig Giesz odvodil význam od slovesa „kitschen“ znamenající „shrabovat bláto z ulice“. Můžeme tedy říci, že význam termínu kýče spočívá v negativních konotacích.<sup>12</sup> „(...) ze stanoviska umění samého existuje jen jedna nemorálnost, ba sprostota, a ta se jmenuje krátce a jadrně kýč.“<sup>13</sup>

## 2. 1. SPOLEČENSKO-EKONOMICKÝ POHLED CLEMENTA GREENBERGA

Jedním z výdobytků průmyslové revoluce je kýč, tvrdí v roce 1939 Clement Greenberg.<sup>14</sup> Průmyslová revoluce hluboce zasáhla do technického i sociálního vývoje druhé poloviny 19. století. Kromě rozkvětu nových technologií, zde figurují i faktory rychle se zvyšující industrializace, urbanizace, a mimo jiné všeobecná gramotnost. Nesmíme však opomenout změnu v kulturní oblasti. Tou máme na mysli vznik masové konzumní kultury.<sup>15</sup> V souvislosti s Greenbergem o ní budeme mluvit jako o kýči.

Faktorům, kterým Greenberg přičítá vinu na snadném a prudkém rozšíření kýče je hned několik. Svůj podíl má podle Greenberga například překotný rozvoj urbanizace. Přejít mas z venkovského do městského prostředí s sebou nesl přeorientování se na zrychlenější a chaotičtější styl života. Byla zde jiná reflexe času, neboť čas v této době nabyl ekonomické hodnoty. Venkovský lid, zvyklý pracovat ve svém vlastním tempu, byl nucen přejít na pracovní čas ohraničený normou. S touto změnou do jejich životů vstupuje zároveň i něco, toho času pro ně neznámého. S přesně vymezeným pracovním časem přišel totiž i čas volný, jež doposavad naprosto vytíženému člověku, odhalil

---

<sup>11</sup> Srov.: ECO, U.: *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007, str. 394.

<sup>12</sup> Srov.: KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 33.

<sup>13</sup> MÍČKO, M.: *Umění nebo život*. Praha: ACADEMIA, 2004, str. 109.

<sup>14</sup> Srov.: GREENBERG, C.: Avangarda a kýč. In: *Labyrinth Revue 7-8: Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 71.

<sup>15</sup> Srov.: SINGER, B.: Modernita, hyperstimuly a vzestup populární senzačnosti. In: *Nová filmová historie*. Ed.: Petr Szczepanik. Praha: Hermann & synové, 2004, str. 190.

nudu. Tento přebytek času, nicnedělání, chtěl takovýto člověk, zvyklý využívat čas efektivně, nějakým způsobem vyplnit.<sup>16</sup> Ale čím?

Zde na scénu vstupuje druhý strůjce kýče – všeobecná gramotnost. Greenberg připisuje vinu také všeobecné gramotnosti, která otevřela obyčejným lidem, proletariátu, dveře do světa, který jim byl do té doby uzavřen – svět městské kultury a umění.<sup>17</sup> Vzdělávacích institucí již od roku 1500 neustále přibývalo a s ním i lidí, kteří si osvojovali základy triviálního vzdělání, tedy čtení a psaní. Avšak ne všichni reformátoři gramotnosti zaujímali k věci kladný postoj. Zatímco reformátoři z řad církve chtěli skrze gramotnost obohatit duši venkovského lidu, aby došla spásy, ti světští se báli jeho sebeuvědomění. Nejen že by venkovský lid zanechal svoje pole ležet ladem a hledal práci ve městě, ale především by se mohl začít zajímat o politiku a chtít prosazovat své vlastní zájmy na úkor vyšších vrstev.<sup>18</sup> V době průmyslové revoluce se nevyhnutelné stalo skutečností. Dříve dovednost určená jen vyšším vrstvám, tedy umění číst a psát, jež zračily její kultivovanost a dobrý vkus, byla rozšířena i mezi obyčejným lidem. Ačkoli se mohlo na první pohled zdát, že v této oblasti došlo k určitému rovnostářství mezi vrstvami, opak je pravdou.<sup>19</sup> Zatímco si proletariát osvojil pouhé čtení a psaní, členové vyšších vrstev oplývali „(...) osvojenou nonšalancí, kultivovali svůj vkus a pohybovali se důstojně (...).“<sup>20</sup> Proletariátu se však kultivovanosti a dobrého vkusu, klíčových právě pro hodnocení a ocenění umění, nedostalo a nadále tak postrádal cit pro rozpoznávání umění od kýče.<sup>21</sup>

Vraťme se nyní k výše položené otázce: Čím vyplnit ve městě volný čas? Jak bylo řečeno, proletariát se chtěl vyrovnat vyšší vrstvě především, co se týkalo kulturního života. Proletariátu však nešlo ani tak o kulturu ve smyslu umění, ale spíše ve smyslu zábavy a radovánek. Avšak jeho lidová kultura, „úzce vázána na své životní prostředí, přizpůsobovala se různým profesním skupinám a regionálním stylům“<sup>22</sup>, mu byla nyní tak vzdálena, že se veškeré vazby na venkov zpřetrhaly. Městská kultura zas vyžadovala od člověka aktivní přístup, a cit pro estetické a umělecké hodnoty, což bylo pro pracujícího člověka příliš vyčerpávající a jeho intelektuální schopnosti

---

<sup>16</sup> Srov.: GREENBERG, C.: *Avantgarda a kýč*. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 71.

<sup>17</sup> Srov.: GREENBERG, C.: *Avantgarda a kýč*. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 71.

<sup>18</sup> Srov.: BURKE, P.: *Lidová kultura v raně novověké Evropě*. Praha: Argo, 2005, str. 262–268.

<sup>19</sup> Srov.: GREENBERG, C.: *Avantgarda a kýč*. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 71.

<sup>20</sup> BURKE, P.: *Lidová kultura v raně novověké Evropě*. Praha: Argo, 2005, str. 279.

<sup>21</sup> Srov.: GREENBERG, C.: *Avantgarda a kýč*. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 71.

<sup>22</sup> BURKE, P.: *Lidová kultura v raně novověké Evropě*. Praha: Argo, 2005, str. 256.

nedosahovaly takové výše, jak tomu bylo v případě vyšších vrstev. Pro vytlačení nudy byla proto vyvinuta „náhražková kultura“ – kýč - šitá proletariátu přímo na míru. Tedy bez zbytečného zatěžování, ale přinášející zábavu.<sup>23</sup>

## 2. 2. HISTORICKO-ESTETICKÝ POHLED HERMANNA BROCHA

Stejně jako Greenberg klade i Broch kýč do doby 19. století. Avšak na rozdíl od Greenberga se nevěnuje technickému a sociálnímu pokroku, jako spíše slohu, který se v této době objevuje. Baroko bylo vystřídáno nastupujícím romantismem. A je to právě romantismus, ze kterého podle Hermanna Brocha vzešel kýč.

Zatímco Greenberg má v hledáčku nekultivovaný proletariát, jež si podle něj vynutil umění odpovídající jeho úrovni, Broch postupuje trochu výše ve třídním systému. V 19. století se začala vyvíjet zcela nová společenská třída – měšťáci. Tato vznikající třída měla do budoucna převzít post třídy vládnoucí. Jelikož však neměla žádnou dlouho trvající tradici, chtěla si vytvořit svou vlastní. Takovou, která by pokořila tradici předešlou. S touto snahou stvořit něco dalece převyšujícího dosavadní umění však nepřímo úměrně stále více klesala úroveň jejího měšťáckého vkusu.<sup>24</sup>

Duch doby je nesmazatelně zapsán do historie v podobě architektury a ani architektura devatenáctého století není pozadu. S vysokým nárůstem obyvatelstva se zvětšovala i samotná města. Továrny, administrativní budovy, nádraží, školy a musea tvořily repertoár tehdejších architektů. Doba 19. století si však nežádala umění, ale ultra umění. Výsledkem této snahy byly eklectismus a pseudoslohy, a to na základě snahy vtisknout budovám větší vážnost a důstojnost, které si zasluhovaly jejich zde v budoucnu sídlící instituce.<sup>25</sup> Abnormální touha po dekorativnosti se zvrhla v kýčovité šílenství. Opovrhování průměrností je tím, co Broch romantismu vyčítá. Podle Brocha jsou totiž dějiny umění psány primárně průměrnými díly. A tato průměrnost romantismu chybí, neboť tvoří jen díla naprosto geniální, nebo naprosto kýčovitá.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Srov.: GREENBERG, C.: Avantgarda a kýč. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 71.

<sup>24</sup> Srov.: BROCH, H.: Několik poznámek k problému kýče. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 76-77.

<sup>25</sup> Srov.: GOMBRICH, E. H.: *Příběh umění*. Praha: Argo. 2010. str. 499.

<sup>26</sup> Srov.: BROCH, H.: Několik poznámek k problému kýče. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 76.

Protože „každé sklouznutí z úrovně génia znamenalo sklouznutí z kosmu rovnou do kýče.“<sup>27</sup>

Odkud se však vzala tato posedlost krásou? Podle Brocha musíme odpověď hledat již v době reformace, neboť reformace s sebou přinesla obrat ve víře. Zatímco doba před reformací zprostředkovávala člověku víru tím způsobem, že mu interpretovala víru skrze církve, reformace chtěla ukázat, že každý člověk je schopen dojít Zjevení svým vlastním individuálním přičiněním, svým vlastním rozumem. Odpovědnost za činy odebrala církvi a vložila ji na bedra samotnému člověku. Člověk byl tedy neustále sám sebou frustrován. Musel být na pozoru sám před sebou. Písmo a odříkání byly pro něj tou nejlepší volbou. 19. století je však obdobím revoluce a měšťanstvo již v sobě dál nechce potlačovat své touhy a přání. Krása, do té doby transcendentální, tedy člověku nedosažitelná, se s romantismem stala imanentní, byla stáhnuta z božských výšin dolů do pozemského života. Od původního eticko-estetického charakteru umění „Pracuj dobře!“, se romantismus odchýlil a zůstal charakter už jen ten estetizující „Pracuj krásně!“<sup>28</sup> Broch tvrdí, že „kýč je zlo v hodnotovém systému umění.“<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> BROCH, H.: Několik poznámek k problému kýče. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*. Praha, 2000. str. 76.

<sup>28</sup> Srov.: BROCH, H.: Několik poznámek k problému kýče. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*. Praha, 2000. str. 76-78.

<sup>29</sup> BROCH, H.: Několik poznámek k problému kýče. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*. Praha, 2000. str. 78.

### 3. IDENTIFIKACE KÝČE

Přejděme nyní od vývoje kýče k problematice jeho identifikace. Jak jsme již zmínili výše, kýč se těší oblibě. Ale proč? Pokud je umění tak dokonalé, neobyčejné, úctyhodné, hodnotné a nás samotné přesahující, proč ho tolik lidí přehlíží, ne-li dokonce ignoruje, a raději volí kýč? Proč se uchylují ke kýči a cítí z něj uspokojení, když ho zároveň haní a opovrhují jím? Co mu dává takovou přitažlivost? Je v tom něco složitého, nebo mu stačí zahrát na tu správnou lidskou strunu? Co je to kýč? Pro nalezení odpovědí na tyto otázky se budeme v této kapitole opírat především o poznatky a teorie relevantních textů Clementa Greenberga a Tomáše Kulky. Pokusíme se vymezit obsah (význam) termínu kýč a za pomoci analytického rozboru Tomáše Kulky představíme i jednu z možných definic kýče.

#### 3. 1. VÝBĚR TÉMATU

Nejprve se zaměříme na samotnou tematiku kýče. Tím máme na mysli témata (motivy), která jsou pro kýč nejen typická, ale hlavně nejuniverzálnější. Kdo by se nepousmál při pohledu na malé koťátko. Kdo nezačne šišlat na malé miminko v kočárku. Kdo neřekne „oooch“ při pohledu na líbající se pár na pláži při západu slunce. Kdo by se nedojal při pohledu na uplakanou mladou dívku, které se slzy, velké jako hrachy, kutálejí po tvářích. Nikdo není úplně z kamene.

Co mají tato témata společného? Kulka tvrdí, že je to právě jejich emocionální náboj, jež v nás okamžitě a zcela automaticky vzbudí city a emoce, především ty kladné. Avšak vedle emocionálního náboje je tu ještě samotná líbivost témat. Proč se tato témata tak moc líbí? Co je to krása? Nejednou bude odpovědí na tuto otázku krásná dívka, krásná růže, krásná krajina, krásné děťátko nebo krásné koťátko. Tato témata máme zkrátka se slovem krása spojené. Kulka tudíž tvrdí, že typický kýč si vybírá taková témata, kterým je všeobecně přisouzen status krásy. Sečteno a potřeno, kýč je závislý na univerzálních tématech, jež jsou nám všem dobře známá. Z psychologického hlediska je to od kýče naprosto geniální tah, protože kýč působí na naše základní pudy a instinkty. Jsou to právě pudy a nikoli estetické prožitky, které v nás kýč vzbuzuje, jak si ukážeme v následujících kapitolách. Jako ten nejlépe vyvolatelný se osvědčil pud rodičovský v případě všech malých roztomilých mláďat, či sexuální v případě mladých

krásných plavovlasých div.<sup>30</sup> „Kýč se nesnaží vyvolat nové potřeby (...). Jeho cílem je uspokojit pouze ty, které máme všichni.“<sup>31</sup> To je zárukou pro to, aby kýč byl přijat co možná největším počtem recipientů bez rozdílu náboženského, rasového, národnostního či politického.

Abychom však nezůstali jen u univerzálního kýče, Kulka zmiňuje i mnohem rafinovanější formy jako jsou například katolický, kapitalistický, komunistický či nacionalistický kýč.<sup>32</sup>

Kulka zformoval první nutnou podmínku, která zní: „Kýč zobrazuje témata, která jsou všeobecně považována za krásná nebo která mají silný emocionální náboj.“<sup>33</sup>

### 3. 2. TRASPARENTNOST KÝČE

Ruku v ruce s emocionálním nábojem a s motivem všeobecně považovaným za krásný jde i zobrazení tématu, neboť „pozitivní odezva na zobrazené téma nezávisí jen na tom, co je na obraze zobrazeno, ale též na tom, jak je to provedeno.“<sup>34</sup>

Greenberg ve své eseji *Avantgarda a kýč* uvádí jako jeden z hlavních rozdílů mezi uměním a kýčem obtížnost obrazového sdělení. Tvrdí, že na rozdíl od umění – a nutno podotknout, Greenberg se zde opírá o avantgardu - kýčovité sdělení nevyžaduje od recipienta žádnou aktivitu, neboť je natolik transparentní, že ho recipient automaticky přijímá a chápe. Greenberg pak toto své tvrzení dokládá na příkladu vesničana, jež si má zvolit mezi kubistickým obrazem od Picassa či realistickým obrazem od Repina. Podle Greenberga si vesničan vybere Repina a to z následujícího důvodu. Jelikož Picasso vyžaduje od recipienta aktivní účast na rozpoznání významu díla, v případě Repinova realistického zobrazení vidí divák něco jemu známého

---

<sup>30</sup> Srov.: KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 40-45.

<sup>31</sup> KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 44.

<sup>32</sup> Srov.: KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 44-45.

<sup>33</sup> KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 46.

<sup>34</sup> KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 46.



a blízkého. Díky tomu okamžitě sdělení dekóduje.<sup>35</sup> „Repin umění pro diváka natráví a ušetří ho tak námahy (...).“<sup>36</sup>

Za snadnou identifikovatelností si stojí i Kulka, ale aby tomu tak bylo, musí kýč pracovat pouze s těmi nejkonvenčnějšími, nejstandardnějšími a nejvyzkoušenějšími typy zobrazení. Toto by vystihoval Greenbergův realistický Repin za předpokladu, že slovo realistický chápeme jako „nápodobu skutečnosti“.<sup>37</sup> Kulka však vzápětí dodává, že kýč není realistický v tradičním slova smyslu, ale ve smyslu goodmanovského konvencionalismu, ve kterém „závisí na systému reprezentace, která je pro danou společnost v určité době standardní.“<sup>38</sup> Jako výstižný příklad Kulka uvádí impresionismus, jehož počátky nebyly až tak jednoduché. V době 70. let 19. století, kdy impresionismus vzniká, se netěší příliš vysoké oblibě. Lépe řečeno je výstavními Salóny odmítán. Avšak s odstupem času se impresionismus a jeho atypický způsob zobrazení stal součástí naší zkušenosti a je námi jako realistický, tedy jako nápodobu skutečnosti, akceptován. Z tohoto důvodu není kýč nakloněn novátorství, ale v klidu vyčkává, dokud nový styl nezíská souhlas mas.<sup>39</sup>

Kulka tedy formuje druhou podmínku: „Téma zobrazené kýčem musí být okamžitě identifikovatelné.“<sup>40</sup>

Jako by obtížnost zobrazení byla esenciálním znakem vysokého umění. Ale tkví skutečně rozdíl mezi kýčem a uměním právě v obtížnosti rozpoznání jejich obsahů? A má samotná obtížnost obrazového sdělení nějakou vypovídající estetickou hodnotu? Proč by mělo platit, že obtížně pochopitelné dílo je dílo vysokého umění, zatímco dílo okamžitě identifikovatelné je kýč?<sup>41</sup> Tyto a další otázky vznáší Pavel Zahrádka.

---

<sup>35</sup> Srov.: GREENBERG, C.: Avantgarda a kýč. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 71-73.

<sup>36</sup> GREENBERG, C.: Avantgarda a kýč. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 73.

<sup>37</sup> Srov.: KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 46-48.

<sup>38</sup> Srov.: KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 48.

<sup>39</sup> Srov.: KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 51.

<sup>40</sup> KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 52.

<sup>41</sup> Srov.: ZAHRÁDKA, P.: Vysoké versus populární umění. In: *Estetika na přelomu milénia*. Brno, 2010, str. 214.

Kulka tvrdí, že „kýtč není nikdy avantgardní“<sup>42</sup>, nejen proto, že kýtč s formou neexperimentuje, nežli jí čas prověří a neopuncuje jako „funkční“, ale také si nedovolí riziko nechat recipienta na pochybách o smyslu díla.<sup>43</sup> Tento argument však Zahrádka odmítá a říká, že „ne všechna avantgardní díla jsou obtížně přístupná.“<sup>44</sup>

Vezměme si například právě zmíněný kubismus, který je nyní odborníky vyzdvihován, ale široké publikum se s ním ne a ne sžít. Když se podíváme na Picassův obraz *Housle a hrozny (1912)* je to naprosto něco nového a unikátního. Jedna velká dynamická hra tvarů, koulí a čtverců, které dávají dohromady trojrozměrný obraz. Avšak aby se člověk v této hře tvarů úplně neztratil, vybírali si kubisté úmyslně jen ty motivy, které všichni dobře známe a vzájemný vztah jejich částí je nám vlastní, jako jsou housle, láhve, mísy s ovocem a lidské postavy. Gombrich píše, že kubisté neměli v úmyslu své publikum přesvědčit, že toto je skutečná a pravá podoba houslí, ale naopak chtěli vyzdvihnout to, že jejich publikum ví, jak opravdové housle vypadají.<sup>45</sup>

Zahrádka tvrdí, že jelikož se každému z nás nedostává stejného kulturního vzdělání, tudíž se jeden od druhého v pochopení uměleckých děl lišíme, nemůžeme považovat jednoduchost či obtížnost díla za jednu z jeho relevantních esenciálních vlastností. Jako příklad uvádí komiks, který je řazen do kategorie kýtče či populárního umění. Jeho podstata spočívající v kombinaci jazyka a obrazu, je pro některé záležitostí životního stylu, pro ostatní je však jejich na první pohled transparentní kód naprosto nestravitelný.<sup>46</sup> Zahrádka proto říká, že obtížnost díla je „(...) vlastností relační, která mu náleží s ohledem na kulturní kompetenci a zkušenosti recipienta, které jsou individuálně, společensky a kulturně proměnlivé.“<sup>47</sup>

---

<sup>42</sup> KULKA, T.: *Umění a kýtč*. Praha, 2000, str. 51.

<sup>43</sup> *Srov.*: KULKA, T.: *Umění a kýtč*. Praha, 2000, str. 46 a 51.

<sup>44</sup> Zahrádka, P.: Vysoké versus populární umění. In: *Estetika na přelomu milénia*. Brno, 2010, str. 214.

<sup>45</sup> *Srov.*: GOMBRICH, E. H.: *Příběh umění*. Praha: Argo. 2010, str. 574-575.

<sup>46</sup> *Srov.*: Zahrádka, P.: Vysoké versus populární umění. In: *Estetika na přelomu milénia*. Brno, 2010, str. 216.

<sup>47</sup> Zahrádka, P.: Vysoké versus populární umění. In: *Estetika na přelomu milénia*. Brno, 2010, str. 216.

### 3. 3. NESCHOPNOST OBOHATIT ZKUŠENOST

Tomáš Kulka stanovuje pro kýč ještě třetí podmínku. Totiž, že „kýč substantivně neobohacuje asociace spojené se zobrazeným tématem.“<sup>48</sup>

Touto podmínkou završuje Kulka trojici nutných a postačujících podmínek pro možnou definici kýče. Chce poukázat na schopnost, která je vlastní uměleckému dílu a nikoliv kýči. Působení uměleckého díla i kýče v nás podněcuje různé asociativní zkušenosti se zobrazeným tématem. Avšak na rozdíl od kýče, který trvale setrvává u asociací standardních, umělecké dílo nám dává možnost nahlédnout mnohem dál až za tyto standardní asociace. Neboť tyto naše standardní asociace jsou uměleckým dílem transformovány a dalším jiným způsobem obohaceny.<sup>49</sup> Jak říká James Elkins „(...) řeč obrazů prostupuje naše vnímání. (...) Tento způsob řeči mění citovou intenzitu našeho úsudku (...). Jde o jiný druh zkušenosti, která může proniknout hluboko do našich myšlenek a vehnat nám slzy do očí.“<sup>50</sup> Kýč podle Kulky takovýmto způsobem nepracuje. Naše asociace nadále nerozvíjí, a tudíž ani naši zkušenost. Zůstává u prvotního transparentního sdělení. To by v zásadě potvrzovalo to, co jsme popsali výše. Jelikož kýč zobrazuje svá témata transparentně, aby recipienta zbytečně nevystavoval nejistotě z hledání významu obrazového sdělení, či slovy Johna Deweyeho nevystavoval ho „problematické situaci“, recipient pak nemá důvod ani možnost svou zkušenost obohatit o něco nového.<sup>51</sup>

Greenberg dokonce tvrdí, že skrze kýč se nám žádných opravdových emocí nedostává, neboť „(...) poskytuje zástupné zážitky a falešné pocity.“<sup>52</sup> Vzhledem k faktu, že kýčovitě obrazy jsou jednorozměrné, dalo by se říci, že veškeré emoce a pocity jsou stanoveny předem a recipientovi podsunuty.<sup>53</sup> Kulka tuto domněnku dokládá na příkladu se jmenovkami, totiž „pokud by k obrazům byly připojeny slovní jmenovky (jako např. „smutný klaun“, „plačící dítě“ atd.), (...) asociace vyvolané obrazem budou v podstatě stejné jako asociace vyvolané jmenovkou.“<sup>54</sup>

---

<sup>48</sup> KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 57.

<sup>49</sup> Srov.: KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 55-56.

<sup>50</sup> ELKINS, J.: *Proč lidé pláčou před obrazy*. Praha: Academia. 2007, str. 7-8.

<sup>51</sup> Srov.: KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 40-56.

<sup>52</sup> GREENBERG, C.: Avantgarda a kýč. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 71.

<sup>53</sup> Srov.: KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 56.

<sup>54</sup> KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 56-57.

V Kulkově teorii zaznívá shoda s britským estetikem Robinem Georgem Collingwoodem, jež se zabývá definicí umění. Collingwood totiž rovněž tvrdí, že kýč (respektive populární umění) v nás podněcuje pocity pouze předem stanovené a jen ty nejjednodušší a každému dobře známé jako strach, lítost nebo třeba sexuální žádost. Avšak právě umění nám podle Collingwooda dává možnost zakusit něco unikátního a zprvu nepřiliš zřejmého.<sup>55</sup>

Pavel Zahrádka však s tímto pohledem nesouhlasí. Domnívá se totiž, že Greenbergův argument, že z kýče získáváme jen falešné pocity, nedokáže objasnit případy extatických emocí přítomných například na rockových či jiných koncertech. K tomu uvádí případ punkového nebo hippes hnutí, jež vyústily dokonce v radikální postoj proti společnosti a politice. Zahrádka má za to, že tuto podobu estetického prožitku nemůžeme, oproti estetickým prožitkům z uměleckého díla, degradovat a považovat za předstíranou. Ačkoliv Zahrádka souhlasí s Collingwoodem, že kýč (populární umění) ve většině případů vyvolává všeobecně známé emoce, podle Zahrádky však tento argument nelze zobecnit. Pokud bychom totiž přistoupili na Collingwoodovu teorii, museli bychom ze širokého spektra světa umění vyškrtnout umělecká díla náboženská z doby středověku a renesance, u nichž je emotivní náboj evidentně předznamenán a všeobecně sdílen. Zahrádka pak zároveň dodává, že ve všeobecně sdílených emocích, které tvoří a dotváří náš život, nevidí nic, co bychom měli považovat, oproti emocím z uměleckého díla, za něco podřadného a primitivního.<sup>56</sup>

### 3. 4. HODNOTOVÝ DUALISMUS

Nadcházející kapitola se bude zabývat hodnotou. Nepůjde však o jednu hodnotu, nýbrž o dvě: hodnotu uměleckou a hodnotu estetickou. Tomáš Kulka se po stanovení nutných a postačujících podmínek pro možnou definici kýče, soustředí na objasnění defektu, který kýč podle něj obsahuje. Chce dokázat, že kýč je defektní nejen po stránce umělecké, ale také po stránce estetické.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Srov.: Zahrádka, P.: Vysoké versus populární umění. In: *Estetika na přelomu milénia*. Brno, 2010, str. 212.

<sup>56</sup> Srov.: Zahrádka, P.: Vysoké versus populární umění. In: *Estetika na přelomu milénia*. Brno, 2010, str. 211-212.

<sup>57</sup> Srov.: Kulka, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 80-97.

Samotné slovo hodnota nám prvotně evokuje hodnotu peněžní. Zde musíme poukázat na nečastější kritiku kýče, kterou je vysoký zisk, neboť právě za tímto účelem má být kýč primárně vytvářen.<sup>58</sup> Calinescu říká, že kýč „jako takový má mnoho co dočinění s moderní iluzí, že krásu lze kupovat a prodávat.“<sup>59</sup> To bychom však kýči křivdili. Stačí si totiž vzpomenout na nedávno proběhlou aukci obrazu *Tvar modré (1913)* od Františka Kupky, jež byl vydražen za neuvěřitelnou sumu necelých 56 milionů korun. Tudíž se touto vznesenou námitkou proti kýči ocitáme na tenkém ledě. Nejen kýč, ale i umění směřuje k vysokému zisku. A proč také ne? Ukazuje se totiž, že investovat do umění se stále vyplatí.

Nyní však přejdeme k tématu kapitoly. Hodnotový dualismus, jímž Kulka nazývá svou teorii hodnocení uměleckého díla, je reakcí či spíše překonáním teorie „estetického monismu“<sup>60</sup> Monroe C. Beardsleyho a George Dickieho. Zatímco jejich teorie tvrdí, že „(...) hodnota uměleckého díla spočívá v jediné hodnotě - hodnotě estetické (...)“<sup>61</sup>, Kulka konstatuje, že tato teorie je zcela nedostačující ne-li naprosto nesprávná. Podstatou Kulkova hodnotového dualismu je nutnost rozlišovat při hodnocení díla dva druhy soudů, a to soud estetický a soud umělecký. Každý ze soudů se díky svým odlišným hodnotícím prioritám váže k jiné hodnotě. Soud estetický k hodnotě estetické, tedy jednota, komplexnost a intenzita díla, a soud umělecký k hodnotě umělecké, tedy originalita. Kulka tuto nutnost rozlišování soudů demonstruje na Picassových *Slečnách z Avignonu*.<sup>62</sup>

„Samo o sobě nesnese toto dílo podrobnější rozbor; kresba je zbrklá, barvy neladící a kompozice zmatená. Je zde vidět přílišná snaha o dosažení efektu a gestikulace postav je přemrštěná.“<sup>63</sup>

Kritik podobného ražení bylo napsáno hned několik. Jak ale vysvětlit dnešní naprosto opačný názor kritiků na Picassův obraz? Odpovědí na tuto otázku je podle Kulky právě hodnotový dualismus, který neklade estetickou hodnotu hierarchicky výš

---

<sup>58</sup> Srov.: ZÁHRÁDKA, P.: Vysoké versus populární umění. In: *Estetika na přelomu milénia*, Brno, 2010, str. 209.

<sup>59</sup> CALINESCU, M.: Kýč. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 111.

<sup>60</sup> KULKA, T.: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, str. 88.

<sup>61</sup> KULKA, T.: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, str. 88.

<sup>62</sup> KULKA, T.: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, str. 96-98.

<sup>63</sup> ELGAR, F., MAILLARD, R.: Picasso. New York: Praeger, 1956. In: KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 67.

a nedělá z ní tak hodnotu nadřazenou hodnotě umělecké, jak tomu bylo v případě „estetického monismu“, neboť obě hodnoty vykazují podle Kulky při hodnocení díla stejnou důležitost.<sup>64</sup>

Jedním z dalších rozlišujících rysů mezi kategorií umění a kategorií kýče je také jejich umělecká hodnota. Tedy, že umění má obecně přiřčenou vysokou uměleckou hodnotu, zatímco kýč naopak nízkou. Z tohoto předpokladu už lehce odvodíme, proč je kýčem opovrhováno a proč si nezaslouží stát na výsluní jako umění. Ale v čem je jeho umělecká hodnota nízká, respektive proč je kýč umělecky defektní?

### 3.4.1. Umělecká hodnota

Uměleckou hodnotou Kulka chápe „(...) obecný přínos inovace daného díla pro „svět umění“ a její potenciál pro další esteticko-umělecké využití.“<sup>65</sup> Avšak inovativnost či originalita díla je v tomto ohledu dosti relativní pojem. Již zmíněný Picassův obraz doslova překypoval originalitou, a to do maximální míry. Samotná originalita pro stanovení umělecké hodnoty však nestačí. Pravým důvodem proč *Slečny z Avignonu* prohlásit za umělecky hodnotné dílo je poselství, které je v obraze ukryto.<sup>66</sup> Tento Picassův obraz byl předznamenáním nových dějin umění. Umělecká revoluce, již Picasso svým obrazem rozpoutal, se kromě malířství prosadila i v sochařství a následně i v architektuře, a našla si jak obdivovatele, tak i pokračovatele. Název pro toto umělecké hnutí pak přinesl Henri Matisse. Byl jím kubismus.<sup>67</sup> Skutečná umělecká hodnota *Slečen z Avignonu* měla zůstat prozatím skryta. Trvalo to několik dlouhých let, než mohl obraz vstoupit do „umělecké síně slávy“. Tudiž umělecká hodnota není zjevnou vlastností díla, nýbrž se projevuje až po uplynutí určité doby. Kulka také podotýká, že pro ocenění díla a stanovení jeho umělecké hodnoty je zároveň důležitá i znalost umělecké tradice.<sup>68</sup> „(...) žádný umělec, ať už pracuje v jakémkoli oboru, nenabude úplného významu sám o sobě.“<sup>69</sup> Na nové umělecké dílo musí být nahlíženo

---

<sup>64</sup> Srov.: KULKA, T.: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, str. 96-98.

<sup>65</sup> KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 77.

<sup>66</sup> Srov.: KULKA, T.: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, str. 100.

<sup>67</sup> Srov.: BAUER, A.: *Dějiny výtvarného umění*. Olomouc: Rubico, 1998, str. 196.

<sup>68</sup> Srov.: KULKA, T.: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, str. 101.

<sup>69</sup> ELIOT, T. S.: *O básnictví a básnících*. Praha: Odeon, 1991, str. 10.

v závislosti na předchozích uměleckých dílech.<sup>70</sup> Picasso nejen, že měl „historické vědomí“<sup>71</sup>, ale stal se také neocenitelným, jak se později ukázalo, pro „svět umění“ v esteticko-umělecké problematice, o níž mluví ve své definici Kulka. Důkaz tohoto tvrzení předkládá Gombrich, který píše, že Picasso chtěl, stejně jako jeho malířští předchůdci, promítnout do svých obrazů hloubku. Pokud ponecháme stranou skutečnost, že malířství pracuje s plochou, Picassovi se hloubky v obraze podařilo dosáhnout. Picasso svým obrazům dal třetí rozměr.<sup>72</sup>

Nyní, když byla osvětlena umělecká hodnota, můžeme objasnit její absenci v případě kýče. Jak již bylo řečeno, kýč přejímá a využívá osvědčené a tradiční způsoby zobrazení, což svědčí o jeho antiinovativnosti, a zároveň o jeho nulovém přínosu pro „svět umění“. Kýč tedy žádnou uměleckou hodnotu, podle Kulkovy definice, nemá.<sup>73</sup>

Zaměříme se nyní ještě v krátkosti na poznámku o tradičních postupech zobrazení. Cožpak jsme neřekli, že umělec pokud chce být umělcem, musí znát uměleckou tradici a stát se její součástí?<sup>74</sup> Cožpak sám velký Picasso nepracoval s tradičními postupy zobrazení? Jistěže ano.<sup>75</sup> Ať už mluvíme o kubismu nebo impresionismu, musíme poukázat na to, že ani tyto nanejvýš originální směry se tradičním uměleckým postupům nevyhnuly. Máme to tedy chápat tak, že vysoké umění dokáže tyto tradiční postupy využít a použít inovativně, zatímco u kýče se jedná jen o nudný stereotyp? Zahrádka s tímto nesouhlasí. Tvrdí, že i když kýč (respektive populární umění) s těmito tradičními postupy nakládá velmi často stereotypně, najdou se i světlé výjimky, které je aplikují s vysokou mírou kreativity. Takovou výjimkou je například Agatha Christie, neboť vypravěč jednoho z jejích příběhů byl zároveň vrahem. Christie se touto svou inovací prohřešila proti úzu detektivního žánru natolik, že dokonce málem přišla o místo ve spolku britských detektivkářů.<sup>76</sup> Nesmíme však ani opomenout směr, který se zatvrzele držel tradičních postupů zobrazení a svým počínáním se, na rozdíl od kýče, do „světa umění“ zařadil. Nikoliv však díky své umělecké hodnotě, ale naopak pro svou hodnotu estetickou. Tím směrem je akademický

---

<sup>70</sup> Srov.: ELIOT, T. S.: *O básnictví a básnících*. Praha: Odeon, 1991, str. 10-11.

<sup>71</sup> ELIOT, T. S.: *O básnictví a básnících*. Praha: Odeon, 1991, str. 10.

<sup>72</sup> Srov.: GOMBRICH, E. H.: *Příběh umění*. Praha: Argo, 2010, str. 574-576.

<sup>73</sup> Srov.: KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 80-81.

<sup>74</sup> Srov.: ELIOT, T. S.: *O básnictví a básnících*. Praha: Odeon, 1991, str. 10-11.

<sup>75</sup> Srov.: GOMBRICH, E. H.: *Příběh umění*. Praha: Argo, 2010, str. 576.

<sup>76</sup> Srov.: ZAHŘÁDKA, P.: Vysoké versus populární umění. In: *Estetika na přelomu milénia*, Brno, 2010, str. 212-213.

realismus. Jak se ukázalo, dodržování tradičních postupů a nedostatek umělecké hodnoty nejsou dostatečnými důvody pro odsun kýče z umělecké scény a ani přijatelnými rozlišujícími rysy mezi kýčem a uměním.<sup>77</sup>

### 3.4.2. Estetická hodnota

Existence tohoto argumentu si je Kulka sám dobře vědom. Proto chce svou teorii vystavět na předpokladu, že kýč je defektní nejen po stránce umělecké, ale také po stránce estetické. Jména jako Beardsley a Dickie již v souvislosti s hodnocením díla zazněly. Řekli jsme, že tito dva filosofové, a nejen oni, byli zastánci teorie, kdy míra umělecké hodnoty díla se odvíjí od jeho hodnoty estetické, jinými slovy od jeho vykazujících estetických kvalit. Co však řečeno nebylo, je to, čím je estetická hodnota daná. Co je to estetická hodnota díla? Kulka pokračuje v odkazu Monroe C. Beardsleyho, který estetickou hodnotu objasňuje pomocí tří pojmů, a to jsou jednota, komplexnost a intenzita. Jelikož tyto pojmy nejsou, jak pozoruje Kulka, Beardsleyem žádným způsobem specifikovány, můžeme je chápat v tradičním slova smyslu, tedy sjednocenost, strukturovanost a působivost.<sup>78</sup> Kulka si však v tomto případě žádá revizi zmíněných pojmů, neboť se domnívá, že proto „aby se tyto pojmy staly užitečným pojmovým aparátem pro estetické hodnocení uměleckých děl, je třeba odhalit jejich skrytou logickou strukturu a odhalit vnitřní vazby, které mezi nimi existují.“<sup>79</sup> Estetickou hodnotu pak Kulka definuje jako funkci „(...) vztahu mezi různými druhy alterací, kterými by mohlo být hodnocené dílo upraveno.“<sup>80</sup>

Přistupme nyní k vysvětlení pojmu jednota. Obecně bychom ji mohli charakterizovat jako dobrou organizaci, logickou strukturu nebo perfekci provedení. Jednota díla tedy svědčí o naprosto dokonalém spojení jednotlivých prvků dohromady. Jak rozpoznáme dílo dokonale sjednocené od toho, které dokonale sjednocené není? Rozdíl je v alteracích či úpravách, které na dílo aplikujeme za účelem vylepšit ho. Dokonale sjednocené umělecké dílo se takovýmto alteracím brání. Proč zdokonalovat dílo, které už dokonalé je? Proč z něj dělat ještě dokonalejší? Vzpomeňme na

---

<sup>77</sup> *Srov.: Zahrádka, P.: Vysoké versus populární umění. In: Estetika na přelomu milénia, Brno, 2010, str. 213.*

<sup>78</sup> *Srov.: Kulka, T.: Umění a kýč. Praha, 2000, str. 65-87.*

<sup>79</sup> *Kulka, T.: Umění a kýč. Praha, 2000, str. 88.*

<sup>80</sup> *Kulka, T.: Umění a kýč. Praha, 2000, str. 88.*



romantické umělce 19. století. Sami jsme viděli, kam je dovedla jejich úporná snaha po ještě dokonalejším – ke kýči. Neustálým vylepšováním dílo naprosto zničili. Kulka ve své teorii říká totéž. Jakýkoliv alterační zásah do již dokonale sjednoceného díla vede jen k jeho poškození. Naopak díla nesjednocená mohou alteracemi jen získat. Ovšem můžeme se setkat i s takovými díly, která na alterace reagují neutrálním způsobem. To znamená, že alterace je ani nevylepší, ani nepoškodí. U těchto děl však shledáváme, že pokud dojde k takovéto reakci na alterace, jsou tato díla esteticky nefunkční. Nyní když se nám podařilo ozřejmit význam pojmu jednota, jak určit její míru v samotném díle?<sup>81</sup> Kulka podotýká, že pro posouzení míry jednoty nestačí pouhá komparace děl stejného žánru či směru, „protože specifické konstitutivní elementy různých děl jsou různé, míru jednoty lze těžko stanovit na základě jejich porovnání.“<sup>82</sup> Ke stanovení míry jednoty v díle tedy musíme dílo podrobit srovnání s jeho vlastními alternativními verzemi.<sup>83</sup>

Jak bylo předesláno výše, estetickou hodnotu netvoří jen jedna složka (jednota), nýbrž složky tři. Tou v pořadí druhou složkou je komplexnost. Pro vyjádření jejího významu Kulka používá slov jako „harmonizace či sladění široké škály různých, často heterogenních elementů a forem.“<sup>84</sup> Komplexnost je tudíž množství těchto elementů, které zakládají jedinečnou strukturu díla. Zároveň je jakousi pružností, jejíž míra dovoluje aplikaci určitého množství možných alterací na dílo, a i přes tento vliv alterací dokáže dílu zachovat jeho vlastní identitu. Kulka o této vlastní identitě díla mluví jako o jeho základním *Gestaltu*. Jako příklad uvádí základní *Gestalt* kýče, jímž je dodržení, výše popsaných, tří nutných a postačujících podmínek. Pokud je však komplexnost díla nízká, dílo pak podléhá vlivu alterací a svůj základní *Gestalt* ztrácí.<sup>85</sup> Jinými slovy, komplexnost díla je „(...) celkový počet alterací bez ohledu na jejich estetický dopad.“<sup>86</sup>

Třetí a poslední složkou estetické hodnoty je intenzita. Intenzita zračí míru citlivosti díla k jakékoliv potenciální alteraci. Tím máme na mysli, že míra intenzity díla vypovídá o nemožnosti substituce elementárních prvků díla, neboť tyto elementární prvky nesou určitou estetickou funkci. Jsou pro dílo nepostradatelné. Včlenily se do

---

<sup>81</sup> Srov.: KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 89-91.

<sup>82</sup> KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 91.

<sup>83</sup> Srov.: KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 91.

<sup>84</sup> KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 94.

<sup>85</sup> Srov.: KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 94-98.

<sup>86</sup> KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 95.

celku díla, což vylučuje jakoukoliv snahu o jeho vylepšení či poškození, protože tak či onak bude dílo destruováno. Intenzitu Kulka ozřejmuje na příkladu poezie. Na rozdíl od prózy, kterou lze určitým způsobem parafrázovat, parafrázujeme-li báseň, už z ní nikdy báseň, ať už dobrá nebo špatná, nebude, protože provedenou změnou bude zničen její základní *Gestalt*.<sup>87</sup>

Nyní, když jsme rozpracovali jednotlivé složky estetické hodnoty, můžeme podle Kulky dokázat defektnost kýče i po jeho stránce estetické. S důrazem právě na estetickou defektnost kýče, musíme akcentovat fakt, že kýč se musí různit nejen od vysokého umění, ale i od umění špatného. Kulka podle své teorie pokládá za umění, ať už vysoké nebo špatné, jen taková díla, která alespoň v minimální míře zahrnují všechny tři výše rozebírané složky. Jen tehdy se o nich dá mluvit jako o umění. Pokud se vrátíme o několik odstavců výše, řekli jsme, že dokonale sjednocené dílo (vysokého umění) nelze již žádnými alterací zdokonalit, nýbrž pouze poškodit. V případě špatného umění mohou alterace dílu naznačit směr jakým se eventuálně ubírat, aby došlo k jeho vylepšení. Otázkou zůstává, jak je to s kýčem? Dokáží ho alterace vylepšit (poškodit) do té míry, aby se z něho stalo umění? Kulka to rezolutně odmítá. Kýč totiž patří mezi ta díla, kterým alterace nijak nápadně neuškodí, ale ani neprospějí. Kýč je tedy esteticky neutrální, a tím pádem esteticky nefunkční. Pokud alterace zásadním způsobem nenaruší jeho základní *Gestalt*, jak jsme výše uvedli – tři nutné a postačující podmínky, nemají tyto alterace na kýč žádný estetický dopad, kýč zůstane i nadále pouhým kýčem. Defektnost kýče tedy nevychází ani tak z jeho nízké, ale přesto nějaké míry jednoty a komplexnosti, ale z jeho nedostatečné míry intenzity.<sup>88</sup> „Určitá míra intenzity není tudíž jen podmínkou umění kvalitního, ale umění jako takového.“<sup>89</sup>

Vraťme se ještě ke Kulkově výroku, že kýč je esteticky nefunkční. Tedy, že kýčovité dílo „nesplňuje podmínky estetické funkce, a nemůže být tudíž považováno za umělecké dílo.“<sup>90</sup> Ale v čem pak pramení silná přitažlivost kýče? Odpověď musíme hledat v jeho základním *Gestaltu*. Nejsou to totiž jeho estetické vlastnosti, kterým se obdivujeme, ale jeho emocionální někdy až sentimentální obsah zobrazeného tématu. Estetická funkce je v kýči nahrazena funkcí referenční. V závislosti na tomto faktu,

---

<sup>87</sup> Srov.: KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 95-96.

<sup>88</sup> Srov.: KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 89-103.

<sup>89</sup> KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 99.

<sup>90</sup> KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 103.

Kulka o kýči mluví jako o transparentním znaku, neboť efekt kýče vychází z toho, k čemu zvolené téma odkazuje, co označuje.<sup>91</sup> „Co v kýči působí na úkor *jak*.“<sup>92</sup> Zatímco u umění je tomu právě naopak.

#### 4. KÝČ A MASOVÁ KULTURA

V dosavadní práci se nám, doufejme, podařilo za pomoci analytického rozboru Tomáše Kulky odlišit kýč od vysokého, potažmo i špatného, umění. Ale jak odlišit kýč od masové kultury jinak také nazývanou populární umění? A je mezi nimi vůbec nějaký rozdíl? Či se jedná o pouhá synonyma kýče? Tento omyl, se budeme snažit objasnit za pomoci textů Teodora W. Adorna a Umberta Eca.

Pokusíme se dokázat, že kýč není masová kultura a naopak, totiž že masová kultura není kýč. Když pro tuto chvíli pomineme jejich nápadnou a proto někdy velice obtížně rozlišitelnou prezentaci, není o nic méně snažší je datovat. V první kapitole jsme uvedli dvě teorie Clementa Greenberga a Hermanna Brocha, jež zařadily kýč do doby počátku 19. století, ačkoliv Eco a Kulka uvádějí možnost existence kýče ještě před tímto datem. Avšak masová kultura je jak podle Umberta Eca, tak podle Noëla Carrola mnohem starší. Prvotní stopy masové kultury nalézají již v době vynálezu knihtisku. Mluvíme tedy o polovině 15. století. Obě kategorie pak nabývají na síle s nástupem průmyslové revoluce. Za podpory rodících se informačních technologií jako je fotografie, film, rádio a televize utvrzuje kýč i masová kultura svou pozici v kulturním životě konzumní společnosti.<sup>93</sup>

Kniha Umberta Eca „*Skeptikové a těšitelé*“ je polemikou dvou táborů s protichůdným názorem na masovou kulturu. Skeptikové, jež představíme podrobněji, jsou táborem, který kritizuje demokratické a uniformní počínání masové kultury.<sup>94</sup> Podle nich „(...) idea kultury sdílené bez rozdílu všemi a vyráběné tak, aby všem vyhovovala a byla všem šita na míru, je prostě zruďný nonsens.“<sup>95</sup> Masová kultura tedy

---

<sup>91</sup> Srov.: KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 103-107.

<sup>92</sup> KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 107.

<sup>93</sup> Srov.: CARROLL, N.: Podstata masového umění. In: *Estetika na přelomu milénia*, Brno, 2010, str. 257.

<sup>94</sup> Srov.: ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 8.

<sup>95</sup> ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 8.

pro skeptiky znamená jen a pouze úpadek kulturní společnosti. Naproti tomu těšitelé masovou kulturu vítají. Vidí v ní na rozdíl od skeptiků potenciál, který dokáže průměrnému člověku usnadnit cestu k informacím prostřednictvím zábavy.<sup>96</sup> Mezi zmíněné skeptiky patří například Teodor W. Adorno, za jehož přispění se budeme snažit objasnit problematiku, podle něj odpudivá a člověka degenerující, masové kultury, nebo jak ji on sám nazývá, objasníme problematiku kulturního průmyslu.<sup>97</sup>

„Nápadná jednota makrokosmu a mikrokosmu demonstruje lidem model jejich kultury: falešnou identitu obecného a zvláštního.“<sup>98</sup> Dnešní kultura nabyla stejnorodého charakteru. Tato stejnorodost, nebo chcete-li, jednota vychází podle Adorna z politiky. Vše je řízeno shora. Byla to právě unifikace jednotlivých velkých průmyslových odvětví jako je ocelářství, naftářství, elektroprůmysl a chemický průmysl, která ovládla celou produkci průmyslu kulturního. Jednotlivá odvětví dokázala překročit své odlišné technické a ekonomické diference a vytvořila jakýsi dokonale propojený a fungující organismus. Svou sílu pak kulturní průmysl čerpá z otevřené prezentace, nic neskrývá, nepřetvařuje se, neužívá umění jako masky. Je tím, čím je – kulturním průmyslem. Ale přece jen je tu něco skrytého. Máme na mysli manipulaci. Ekonomicky silnější získali moc nad ekonomicky slabšími.<sup>99</sup>

Stejně jako kýč, kterému byly věnovány předchozí kapitoly, má i kulturní průmysl svou základní ontologii. Aby mohl kulturní průmysl vůbec vzniknout a zachovat si svou existenci musel se přizpůsobit požadavkům, které mu kladla konzumní společnost.<sup>100</sup> „Je třeba mít něco pro všechny (...).“<sup>101</sup> Aby toho bylo dosaženo, a aby bylo vyhověno co možná největšímu počtu konzumentů, musel kulturní průmysl uspokojit jejich standardní potřeby.<sup>102</sup> Jenže zatímco Eco tvrdí, že se kulturní průmysl „zaměřuje na nerozlišenou masu konzumentů, většinou vzdálenou složitosti

---

<sup>96</sup> Srov.: ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 8.

<sup>97</sup> Srov.: ADORNO, T. W.: *Přehodnocení kulturního průmyslu* [online]. Glosy.info, 22. srpen 2004. [cit. 19. července 2013] Dostupné na WWW: <<http://glosy.info/texty/prehodnoceni-kulturniho-prumyslu/>>.

<sup>98</sup> Srov.: ADORNO, T. W. – HORKHEIMER, M.: *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha 2009, str. 123.

<sup>99</sup> Srov.: ADORNO, T. W. – HORKHEIMER, M.: *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha 2009, str. 123-125.

<sup>100</sup> Srov.: ADORNO, T. W.: *Přehodnocení kulturního průmyslu* [online]. Glosy.info, 22. srpen 2004. [cit. 19. července 2013] Dostupné na WWW: <<http://glosy.info/texty/prehodnoceni-kulturniho-prumyslu/>>.

<sup>101</sup> ADORNO, T. W. – HORKHEIMER, M.: *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha 2009, str. 125.

<sup>102</sup> Srov.: ADORNO, T. W. – HORKHEIMER, M.: *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha 2009, str. 124.

specializovaného kulturního života (...)“<sup>103</sup>, Adorno naopak uvádí, že se kulturní průmysl orientuje na klasifikaci konzumentů podle jejich úrovní. Toto jednání kulturního průmyslu pak přispívá k rozšíření řad jeho konzumentů. Každý konzument si tak zvolí produkt, který odpovídá přesně jeho úrovni. Ačkoliv jsou tyto produkty, jak jsme řekli, vyráběny podle klíče určeného úrovni, všechny se nám nakonec jeví úplně totožné. Jedná se opět o marketingový tah. Upozornění na případnou odlišnost produktů má vzbudit jen jakousi iluzi konkurence. Vezměme si třeba film. Různost filmů spočívá v obsazení hereckých hvězd či použití filmové techniky. Čím více znělých jmen z červeného koberce se sejde v jednom filmu, tím více diváků v kině.<sup>104</sup> „Jednotné cenové kritérium spočívá v množství (...) na odív vystavených investic.“<sup>105</sup>

Podstatou kulturního průmyslu je neutuchající nabídka něčeho „nového“. Jenže toto „nové“ ve skutečnosti „novým“ vůbec není. Základní koncept produktu zůstává totiž stejný. Lidově řečeno, kulturní průmysl svému produktu jen převlékne kabát.<sup>106</sup> Produkt je tedy pozměněn jen ve svých detailech. Díky tomuto neustále se opakujícímu schématu si jsme schopni například u filmu již téměř od začátku domyslet jeho konec. Pro kulturní průmysl se stal rozhodujícím efekt, nápadný výkon a technický detail. Avšak tím, že kulturní průmysl upřel svou pozornost na detail, dal podnět k rozpadu díla jako celku (struktury).<sup>107</sup> „Celek vystupuje vůči detailům necitlivě a nemá k nim žádný vztah.“<sup>108</sup> To je tedy naprosto opačný záměr než má vysoké umění, jež na struktuře naopak bazíruje. Toto nám evokuje estetickou intenzitu, o které se zmiňuje Kukla. Každá složka má své místo ve struktuře a pokud by byla odebrána, dílo by se rozpadlo. Struktura uměleckého díla stojí na principu neustále probíhajících dialektických vztahů mezi jednotlivými složkami díla. Složky se snaží jedna druhé nadřadit. Struktura díla je víc, než jen součet jeho částí.<sup>109</sup> Produkt kulturního průmyslu je, jak jsme viděli, pouhý součet částí, nikoliv struktura.

---

<sup>103</sup> ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 71.

<sup>104</sup> Srov.: ADORNO, T. W. – HORKHEIMER, M.: *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha 2009, str. 125-126.

<sup>105</sup> ADORNO, T. W. – HORKHEIMER, M.: *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha 2009, str. 126.

<sup>106</sup> Srov.: ADORNO, T. W.: *Přehodnocení kulturního průmyslu* [online]. Glosy.info, 22. srpen 2004. [cit. 19. července 2013] Dostupné na WWW: <<http://glosy.info/texty/prehodnoceni-kulturniho-prumyslu/>>.

<sup>107</sup> Srov.: ADORNO, T. W. – HORKHEIMER, M.: *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha 2009, str. 127- 128.

<sup>108</sup> ADORNO, T. W. – HORKHEIMER, M.: *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha 2009, str. 128.

<sup>109</sup> Srov.: MUKAŘOVSKÝ, J.: *Studie I.*, Brno: Host. 2000, str. 26-27.

Jak bylo uvedeno výše, kulturní průmysl zachovává původní konstrukci produktu a pozměňuje pouze detaily. Divákovi je tedy koncept produktu dobře znám, produkt již v nějaké podobě prošel jeho zkušeností. Předem tedy dokáže vytušit, co ho čeká. Jeho schopnosti mentální a imaginativní jsou pro kulturní průmysl nežádoucí, tudíž je utlumuje a z diváka se stává automatický příjemce informací. Kulturní průmysl svého konzumenta doslova ovládá. Chová se poněkud totalitně.<sup>110</sup> „(...) chce prodávat efekty už hotové a zabalené a spolu s výrobkem předepisovat i způsob jeho použití, se sdělením i reakci, kterou má vyvolat.“<sup>111</sup> Determinuje jeho volný čas a zábavu. Pod příslibem odpočinku a odpoutání se od pracovního nasazení se konzument uchyluje k automatické zábavě produkované kulturním průmyslem. Co však netuší je to, že poskytovaná zábava je jen pokračováním pracovního procesu.<sup>112</sup> „Pracovnímu procesu v továrně a v kanceláři lze uniknout jen tím, že se napodobí ve volném čase.“<sup>113</sup> Konzumentovi se tudíž nikdy slibované zábavy nedostane. Kulturní průmysl konzumentovi přislíbí zkušební slasti, vzbudí v něm zájem a žádost, ale k naplnění slasti nikdy nedojde. Například nahota a erotika vždy pobuřovaly, nikdy nebyly dovoleny, avšak kulturní průmysl konzumentovi dává na srozuměnou, že tohle vše mu může poskytnout. Nicméně mu dá produkt zakusit jen částečně, ale přesvědčí ho, že produkt zakusil celý. Zároveň ho ujistí, že je to jen a pouze kulturní průmysl, který dokáže uspokojit jeho potřeby.<sup>114</sup> „(...) dává mu na vědomí, že ať už je to jakkoli, musí se spokojit s tím, co se mu nabízí.“<sup>115</sup> Pro kulturní průmysl je typické „něco jim nabídnout a připravit je o to (...)“<sup>116</sup>

Vůči masové kultuře poněkud radikální Teodor W. Adorno zaměřil svou pozornost, jak jsme mohli zaregistrovat, na její kritiku. Chtěl ukázat, proč a jak dalece je masová kultura špatná a degenerující. Eco však v tomto přístupu, ať už skeptickým

---

<sup>110</sup> Srov.: ADORNO, T. W. – HORKHEIMER, M.: *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha 2009, str. 127- 138.

<sup>111</sup> Srov.: ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 71.

<sup>112</sup> Srov.: ADORNO, T. W. – HORKHEIMER, M.: *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha 2009, str. 127- 138.

<sup>113</sup> ADORNO, T. W. – HORKHEIMER, M.: *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha 2009, str. 138.

<sup>114</sup> Srov.: ADORNO, T. W. – HORKHEIMER, M.: *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha 2009, str. 139- 142.

<sup>115</sup> ADORNO, T. W. – HORKHEIMER, M.: *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha 2009, str. 142.

<sup>116</sup> ADORNO, T. W. – HORKHEIMER, M.: *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha 2009, str. 142.

nebo těšitelském, vidí problém. Chce se distancovat od obou táborů a nalézt třetí cestu. Obě skupiny totiž podle Eca řeší problematiku masové kultury ze špatného úhlu pohledu. Skeptikové by se rádi z područí masové kultury vymanili, zato těšitelé se tomu brání. Eco si uvědomuje, že v dnešní době je již zhora nemožné se oprostít od masových sdělovacích prostředků. Proto nabízí kompromis. Navrhuje zabývat se problémem, jak využít masových médií ve prospěch šíření nikoliv konzumních hodnot, ale kulturních.<sup>117</sup> „Problém masové kultury je totiž v tom, že je manipulována „ekonomickými skupinami“ hnanými touhou po zisku a realizována „specializovanými silami“, které dodávají objednavateli to, co považuje za nejprodejnější, bez rozsáhlejšího vstupu skutečných kulturních pracovníků do výroby.“<sup>118</sup> A podle Eca je to právě nutný zásah těchto kulturních pracovníků do masové komunikace, aby došlo ke kýžené změně.<sup>119</sup>

Vraťme se však k náplni kapitoly, a tou je rozdíl mezi kýčem a masovou kulturou. Eco pro tyto dvě kategorie přebírá názvosloví od Dwighta MacDonalda – *mitcult* a *masscult*. Jejich vzájemný vztah pak vysvětluje metaforou – *mitcult* je „nemanželský potomek *masscultu*.“<sup>120</sup> Z toho co tu doposud zaznělo, snadno vyvodíme, že obě kategorie parazitují na umění. Prozatím jsme však neobjasnili, proč parazitují právě na něm a ani jakým způsobem. Právě mechanismus parazitismu kýče na umění ilustruje ve své knize Umberto Eco.

Masová kultura si od umění vypůjčuje, respektive si přivlastňuje, jeho prvky především z důvodů jejich ověřené funkčnosti.<sup>121</sup> Dalším důvodem proč se masová kultura uchyluje k umění, je jeho tragičnost. Lidé se po celém světě vyrovnávají s nějakým typem neštěstí a utrpení. Masová kultura tohle nechce v žádném případě maskovat či přehlížet. Kdyby nebylo utrpení, jen těžko bychom si uvědomovali štěstí. Proto masová kultura chce utrpení naopak exponovat.<sup>122</sup> „Umění dodává tragickou substanci, kterou jí pouhá zábava sama ze sebe nemůže opatřit, kterou však potřebuje,

---

<sup>117</sup> Srov.: ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 43–44.

<sup>118</sup> ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 45.

<sup>119</sup> Srov.: ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 46

<sup>120</sup> ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 76.

<sup>121</sup> Srov.: ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str.

<sup>122</sup> Srov.: ADORNO, T. W. – HORKHEIMER, M.: *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha 2009, str. 151.

pokud chce udržet princip exaktního zdvojování jevů.“<sup>123</sup> Eco i Adorno se shodují, že využívání umění nemá pro masovou kulturu žádný vyšší význam, než pouze ten konzumní. Masová kultura zprostředkovává svému konzumentovi citové efekty. I když existuje velká pravděpodobnost, že produkt masové kultury si s sebou nese nějaký odkaz umění, nejedná se o záměr, ale jen o náhodu. Konzument jej může a nemusí zaregistrovat. Jediné na co se masová kultura soustředí, je uspokojení potřeb konzumenta.<sup>124</sup>

Poskytnutí efektu v oblasti citu je prioritou také kýče. Tento efekt či emocionální náboj, jak uvádí Kulka, tvoří jednu z nutných a postačujících podmínek, tak důležitých pro základní *Gestalt* kýče.<sup>125</sup> Eco stejně jako Kulka upozorňuje, že dosažení efektu v díle nevede automaticky ke kýči nebo masové kultuře, neboť i umění starověkého Řecka usilovalo o evokaci efektu jako například hudba či tragédie.<sup>126</sup> To, co dělá kýč kýčem, není vyvolávání citových efektů, ale to, že se veškerými prostředky snaží prezentovat jako umění.<sup>127</sup>

O uměleckých stylech a principech, jež se staly předlohou pro kýčovitá zobrazení, jsme hovořili v předchozích kapitolách. „Kýč (...) jako svůj základní materiál používá znehodnocená a zakademičtělá simulakra skutečné kultury (...).“<sup>128</sup> Ecovi se však tento výklad zdá nepříliš podložený a předkládá proto jeho strukturální analýzu. Za tímto účelem, jak zjistíme, pak využívá teorii komunikace Romana Jakobsona. Strukturu běžného referenčního sdělení komparuje s uměleckým, v Ecově případě básnickým, sdělením. Představa a důležitost existence uměleckého díla jako struktury zazněla již o pár řádků výše. Eco na tuto podmínku zvláště apeluje.<sup>129</sup> Strukturou uměleckého díla chápe „systém vztahů mezi řadou prvků v různých úrovních“<sup>130</sup> ať už se jedná o úroveň vizuálních rytmů nebo ideologických obsahů atd. Každá tato úroveň struktury nese určitý znak specifického způsobu tvorby. Logika struktury tak odhalí nejen styl a historické období vzniku díla, ale i samotného autora.

---

<sup>123</sup> ADORNO, T. W. – HORKHEIMER, M.: *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha 2009, str. 151.

<sup>124</sup> Srov.: ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 75-76.

<sup>125</sup> Srov.: KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 102.

<sup>126</sup> Srov.: ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 69.

<sup>127</sup> Srov.: ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 69-76.

<sup>128</sup> GREENBERG, C.: Avangarda a kýč. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 71.

<sup>129</sup> Srov.: ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 82-84.

<sup>130</sup> ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 84.



Pro tento specifický způsob tvorby má Eco výraz „stylegma“. Jinými slovy jde o vždy znovu identifikovatelný specifický prvek struktury, ze kterého lze exemplifikovat následně dílo jako celek.<sup>131</sup> Toto Ecovo „stylegma“ nám evokuje Mukařovského „sémantické gesto“. Mukařovský ho definuje jako „princip významového sjednocení“<sup>132</sup>, které „jednak spíná v jednotu rozpory, „antinomie“, na kterých je osnována významová výstavba díla, jednak probíhá v čase (...).“<sup>133</sup> „Sémantické gesto“ tedy utváří dílu jeho obsah. Mukařovský však podotýká, že „sémantické gesto“ není výsledkem pouhé autorovy snahy, protože svou část na něm nese i vnímatel. Svým aktivním přístupem může recipient původní autorovo „sémantické gesto“ modifikovat.<sup>134</sup> Pokud tedy říkáme, že se nějaký autor inspiroval u toho či onoho autora, máme tím na mysli, že převzal jeho „stylegma“ či „sémantické gesto“ a vložil ho do strukturálního kontextu svého díla. Záleží pak už jen na tom, zda ho využije ve prospěch svého vlastního stylu nebo ho zneužije mimo původní kontext, jak je tomu v případě kýče.<sup>135</sup>

Strukturu komunikace tvoří autor, příjemce, sdělení, kontext a kód. Schéma komunikace pak vypadá následovně. Autor (mluvčí) odešle příslušné sdělení příjemci (recipientovi), přičemž toto sdělení je orientováno na určitý kontext. Následuje užití kódu, to znamená užití jazyka, jež je v ideálním případě znám oběma stranám, jak autorovi, tak příjemci.<sup>136</sup> A je to právě kód, který nás bude zajímat, neboť hraje důležitou roli v rozlišení mezi běžným (referenčním) sdělením a sdělením uměleckým.

Běžná komunikace má snahu být co možná nejsrozumitelnější. Tedy bez jakýchkoli těžkostí pro příjemce. Aby však byla nesrozumitelnost běžného sdělení pro příjemce snížena na minimum, je žádoucí, aby významy byly co možná nejčastěji a opakovaně prosazovány.<sup>137</sup> „Sdělení pak bude tím jednoznačnější, čím víc bude redundantní (...).“<sup>138</sup> Frekvence redundance zamezuje tomu, aby bylo sdělení dekodifikováno špatným způsobem, tedy snižuje pravděpodobnost nedorozumění.

---

<sup>131</sup> Srov.: ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 84.

<sup>132</sup> MUKAŘOVSKÝ, J.: *Studie I*. Brno: Host. 2000, str. 372.

<sup>133</sup> MUKAŘOVSKÝ, J.: *Studie I*. Brno: Host. 2000, str. 372.

<sup>134</sup> Srov.: MUKAŘOVSKÝ, J.: *Studie I*. Brno: Host. 2000, str. 372-373.

<sup>135</sup> Srov.: ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 84.

<sup>136</sup> Srov.: JACOBSON, R.: *Poetická funkce*. Jinočany. 1995, str. 77.

<sup>137</sup> Srov.: ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 87-88.

<sup>138</sup> ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 87.

Úsilí uměleckého (v našem případě básnického) sdělení je opačného charakteru. Tento typ sdělení se staví na odpor referenční funkci. Vzpírá se konvenčním zásadám kódu. Narušuje klasický úzus komunikace. V tomto sdělení dominuje mnohoznačnost nad jednoznačností. Vzhledem k tomu, že recipient předkládaný kód nezná, své znalosti předchozích sdělení využít nemůže. Recipientovi se dostává pocitu odcizování se vlastnímu jazyku. Musí se tudíž obrátit k samotné materii básnického sdělení, na sdělení samo o sobě. Mnohoznačnost básnického sdělení dává tak recipientovi prostor pro aplikaci různých interpretací. Každá doba tedy může předložit interpretaci uměleckého sdělení zcela jinou a o to hodnotnější. Interpretační potenciál básnického (uměleckého) díla se tak dá jen těžko vyčerpat.<sup>139</sup>

Jenže i to je možné. Pokud je nejednoznačnost díla vyčerpána, dílo bylo pochopeno. Můžeme tedy říct, že umělecké (básnické) „sdělení je vnímáno jako něco, co se zakládá na osvojeném kódu.“<sup>140</sup> „Stylegmata díla se prostě opotřebovala, jsou zkonsumována.“<sup>141</sup> Recipientovi se tak už jen stačí obrátit na výsledky předchozích dekodifikací, aby dílu porozuměl. Kulturní průmysl však recipienta zbaví i této námahy. Prokáže mu laskavost a dekodifikaci sdělení pro něj zjednoduší. Jakým způsobem? Vyjme „stylegma“ z jeho původního uměleckého sdělení a zasadí jej do svého nového kontextu. Jenže tento kontext se s takovýmto „stylegmatem“ nedokáže vyrovnat.<sup>142</sup> Jsou si příliš cizí. Eco tedy charakterizuje kýč jako „neschopnost spojit k nerozeznání citaci s novým kontextem.“<sup>143</sup> Ukradením „stylegmatu“ chce kýč docílit efektu, jak už bylo několikrát akcentováno. To ještě není důvod k zavržení kýče, neboť o efekt usiluje i umění.<sup>144</sup> Podle Eca bychom však měli kýčem opovrhovat právě proto, že se „(...) chlubí cizím peřím (...), a nabízí se bezvýhradně jako umění.“<sup>145</sup> Právě takovým příkladem kýče nám může být malíř Boldini, který se specializoval na portréty aristokratických žen. Jak říká Eco, Boldini maloval tváře těchto žen s „gastromockou“ přesností. Byly to jejich oči, rty, poodhalená ramena, která měla v mužích vzbudit touhu a chtíč. Poté, co takto vyzývavě zobrazil jejich krásu, soustředil se na umění. Převzal „stylegma“ impresionismu a dotvořil tak zbytek jejich těl. Jenže kontext toto

<sup>139</sup> Srov.: ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 88-89.

<sup>140</sup> ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 90.

<sup>141</sup> ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 90.

<sup>142</sup> Srov.: ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 90-100.

<sup>143</sup> ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 100.

<sup>144</sup> Srov.: ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 102.

<sup>145</sup> ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 102.

„stylegma“ odmítá. Boldinimu se však daří přesvědčit své publikum o tom, že se pohledem na jeho obrazy účastní uměleckých a estetických prožitků.<sup>146</sup>

## 5. DIALEKTIKA AVANTGARDY A KÝČE

Až dosud jsme kýč vymezovali proti umění. Představovali jsme tyto dva fenomény jako proti sobě stojící nepřátele. Ušlechtilé a vznešené umění versus vulgární a morálku postrádající kýč. Ale co když tento vztah není jen černý a bílý? Co když paradoxně tyto dvě kategorie spojuje dialektika? Kromě toho, že kýč parazituje na umění, existuje možnost, že parazituje také umění na kýči? Odpovědět se pokusíme v nadcházející kapitole.

Na počátku 20. století se umění ocitá v krizi. Kýč a masová kultura nabývají na síle. Poptávka po jejich produkci roste geometrickou řadou, neboť sdělení jimi vysílaná jsou srozumitelnější a stravitelnější pro stále větší publikum. Popularita kýče a masové kultury stoupá na úkor umění. Umělci chtějí jednat. Na kulturní scénu jako reakce na nastalou situaci vstupuje avantgarda.<sup>147</sup> Je uměleckým hnutím, které chce „(...) kulturu uprostřed ideologického zmatku a násilí udržet v pohybu.“<sup>148</sup>

Avantgarda se distancuje od tradice, běžného života a efektu a chce se naopak zaměřit na sebe samu.<sup>149</sup> Gombrich píše, že avantgardní umělci měli v úmyslu se odpoutat od renesančního „maluj to, co vidíš“, a přesedlat tak na „maluj to, čemu věříš a co víš“.<sup>150</sup> Avantgarda tak dospěla k abstraktnímu a nezobrazivému umění, kdy se umění stalo svým vlastním obsahem.<sup>151</sup> „(...) zatímco avantgarda (...) napodobuje napodobování, kýč (...) napodobuje efekt napodobování.“<sup>152</sup>

Avantgarda byla vytvořena proto, aby zabránila dalšímu expanzivnímu šíření kýče. Jenže podcenila jeho schopnost rychlé adaptace. Zatímco se avantgarda snažila

---

<sup>146</sup> Srov.: ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 100-101.

<sup>147</sup> Srov.: ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 71-72.

<sup>148</sup> GREENBERG, C.: Avantgarda a kýč. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 70.

<sup>149</sup> Srov.: GREENBERG, C.: Avantgarda a kýč. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 70.

<sup>150</sup> GOMBRICH, E. H.: *Příběh umění*. Praha: Argo, 2010, str. 561-562.

<sup>151</sup> Srov.: GREENBERG, C.: Avantgarda a kýč. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*. Praha, 2000, str. 70.

<sup>152</sup> ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 72.

přicházet se stále novými experimenty, aby repertoár kýče oslabila, dala tím kýči naopak možnost zesílit.<sup>153</sup> „Avantgarda, „vyšší“ umění, je pro něho prostě svrchované království hodnot (...).“<sup>154</sup> Avantgardní umělci nyní dospěli do bodu, kdy začali být kýčem frustrováni. Jsou naplněni obavou, že už nelze použít stylu, formy nebo idiomu, který by nevedl ke kýči.<sup>155</sup> Rozhodli se postupovat tedy zcela obráceně. Proč nevyužít stejných zbraní jako kýč? Když kýč krade „stylegmata“ avantgardě, proč by to nemohlo být také naopak? Scruton tento postup nazývá „preventivním kýčem“.<sup>156</sup> Takovým typem avantgardy je pop-art (Andy Warhol, Jeff Koons), který pracuje s ironií, parodií a vulgarismem. Avantgarda chce dát kýči na srozuměnou, že jen ona dokáže cizí „stylegma“, dokonce i to kýčovitě, integrovat do díla tak, aby uměleckým dílem bylo, ne se za něj jen převlékalo.<sup>157</sup>

---

<sup>153</sup> Srov.: ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 74.

<sup>154</sup> ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 80.

<sup>155</sup> Srov.: SCRUTON, R.: Kýč a soudobé dilema. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*, Praha, 2000, str. 119.

<sup>156</sup> SCRUTON, R.: Kýč a soudobé dilema. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*, Praha, 2000, str. 119.

<sup>157</sup> Srov.: ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 116.

## 6. ZÁVĚR

Na předložených stranách jsme se pokusili vymezit kategorii kýče. Aby mohlo dojít ke splnění předsevzatého cíle, museli jsme kýč vystavit komparaci s vysokým uměním a také s masovou kulturou. Usilovali jsme o postoupení jeho konkrétní podoby.

Jako první jsme se zaměřili na zařazení kýče do historického kontextu. Viděli jsme, že důležitou roli v existenci kýče sehrála průmyslová revoluce. Sociální, kulturní a technická změna v této době dokázala zcela proměnit běh západní civilizace. Proletariát si vydobyl na „vyšší vrstvě“ své právo na kulturu, jež odpovídala přesně jeho požadavkům a úrovni. Vedle umění pro vyšší vrstvu se tedy objevuje umění pro masu (masová kultura) a jeho vedlejší produkt, kýč. Podle druhé teorie, která byla také interpretována, byl nositelem kýče historický sloh – romantismus. Tímto slohem si střední třída chtěla vynahradiť dlouhá léta odříkání. Bohužel ji vedla touha a nikoliv cit, a to, co se mělo stát naduměním, skončilo jako všemi opovrhovaný kýč.

Dále jsme se věnovali analytické definici Tomáše Kulky, který kýč zastřešil třemi nutnými a postačujícími podmínky, jež nyní shrneme jen do tří důležitých bodů - téma se všeobecně přiřčeným statutem krásy a emocionálním nábojem, okamžitá identifikovatelnost tématu a neschopnost kýče obohatit zkušenost. Jelikož jsme všechny tři podmínky podrobili kritice, ukázalo se, že Kulka musí najít přesvědčivější způsob, proč kýč zavrhnout. Z toho důvodu Kulka předložil svou teorii „estetického dualismu“, kde dokázal, že kýč absentuje uměleckou hodnotu, a následně kvůli abnormálně nízké estetické intenzitě absentuje i hodnotu estetickou.

Poté, co jsme vymezili kýč a umění za pomoci analytické teorie, přešli jsme k vymezení kýče a masové kultury za přispění tentokrát teorie strukturalistické. Eco chce ve své teorii objasnit mechanismus parazitismu kýče na umění. Vypůjčuje si proto teorii komunikace vypracovanou Romanem Jakobsonem. Eco se věnuje rozdílu mezi uměleckým (básnickým) a běžným (referenčním) sdělením. Zatímco běžné sdělení se soustředí na to, aby recipient našel kód a sdělení tak porozuměl, umělecké sdělení klade svému recipientovi překážky, a vyžaduje po něm, aby se pro kód obrátil dovnitř samotného sdělení. Pokud je tedy toto sdělení stále otevřeno nejružnějším interpretacím, o své stylegma (specifický způsob tvorby) se nemusí bát. Pokud však bude uměleckému

sdělení přiřazen jeden kód, znamená to, že dílo bylo pochopeno a stylegma díla zkonsumováno. Parazitismus kýče na umění pak je právě v převzetí stylematu uměleckého díla a jeho následné vsazení do cizího kontextu, načež se kýčovitě dílo pod tíhou stylematu hroutí. Kýč je kýčem proto, že se tváří jako umění.

Jako poslední se tato práce věnovala dialektice mezi kýčem a uměním. Viděli jsme, že ačkoliv avantgarda měla být reakcí na kýč, nedokázala mu čelit. A tak přistoupila na to, že bude odjímat stylegmata kýči a včleňovat je do svého kontextu.

## 7. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ADORNO, T. W. – HORKHEIMER, M.: *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha 2009. ISBN 978-80-7298-267-7.

BAUER, A.: *Dějiny výtvarného umění*. Olomouc: Rubico, 1998, str. 196. ISBN 80-85839-25-3

BROCH, H.: Několik poznámek k problému kýče. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*. Praha, 2000. ISSN 1210-6887

BURKE, P.: *Lidová kultura v raně novověké Evropě*. Praha: Argo. 2005. ISBN 80-7203-638-6

CALINESCU, M.: Kýč. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*. Praha, 2000. ISSN 1210-6887

CARROLL, N.: Podstata masového umění. In: *Estetika na přelomu milénia*, Brno, 2010. ISBN 978-80-87474-11-2.

ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-7203-706-4

ELIOT, T. S.: *O básnictví a básnicích*. Praha: Odeon, 1991. ISBN 80-207-0286-5.

ELKINS, J.: *Proč lidé pláčou před obrazy*. Praha: Academia. 2007. ISBN 978-80-200-1509-9

GOMBRICH, E. H.: *Příběh umění*. Praha: Argo. 2010. ISBN 80-7203-143-0

GREENBERG, C.: Avantgarda a kýč. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*. Praha, 2000. ISSN 1210-6887

JACOBSON, R.: *Poetická funkce*. Jinočany. 1995. ISBN 80-85787-83-0

KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha, 2000. ISBN 80-7215-128-2

KULKA, T., CIPORANOV, D.(eds.): *Co je umění? Texty analogické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5

KULKA, T.: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004. ISBN 80-200-0954-X.

KURAS, B.: Milovaný kýč: Anketa. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*. Praha, 2000.

LEVIS-WILLIAMS, D.: *Mysl v jeskyni*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1518-1.

MÍČKO, M.: *Umění nebo život*. Praha: ACADEMIA, 2004. ISBN 80-200-1232-X

MUKAŘOVSKÝ, J.: *Studie I*. Brno: Host. 2000. ISBN 80-86055-91-4.

PACHMANOVÁ, M.: Nanebevzetí a „kýčifikace“ Andyho Warhola. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*, Praha, 2000. ISSN 1210-6887

SCRUTON, R.: Kýč a soudobé dilema. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*, Praha, 2000. ISSN 1210-6887

ZAHRÁDKA, P.: Vysoké versus populární umění. In: *Estetika na přelomu milénia*, Brno, 2010. ISBN 978-80-87474-11-2.

### INTERNETOVÉ ZDROJE:

ADORNO, T. W.: *Přehodnocení kulturního průmyslu* [online]. Glosy.info, 22. srpen 2004.[cit. 19. července 2013] Dostupné na WWW: <<http://glosy.info/texty/prehodnoceni-kulturniho-prumyslu/>>. ISSN 1214-8857.

