

OBOROVÝ SEMINÁŘ – Český jazyk a literatura

2. 11. 2011, Praha; Mgr. Blanka Čínátlová, Ph.D.

GUY SCARPETTA

Úvahy o kých

Kýč styl doby bez stylu

Co je to kýč? Pojem pochází ze střední Evropy, přesněji z Vídně. Od počátku získává pejorativní význam: kýč je nevkusné, stereotypní umění, umělá krása, omezující se na vlastní okázalost a zevnějšek. Slovo rychle přesahuje přísně estetický rámec: dotýká se všech životních oblastí a způsobů chování. Milan Kundera o tomto významovém rozšíření vypovídá: „Potřeba kýče, kterou člověk kýče (Kitschmenschen) zakouší, je potřebou vidět se ve lživě zkrášlujícím zrcadle a poznat se v něm s dojatým uspokojením.“ Či také: „V Praze jsme v kýči spatřovali úhlavního nepřítele umění.“

První, kdo se pokusil o celkové zamyšlení nad takto chápaným kýčem, byl Hermann Broch; kýč podle něj označuje styl doby neschopné si nějaký styl vytvořit. To, co podle Brocha charakterizuje „velký styl“ (staré egyptské umění, gotiku, baroko), je schopnost zasahovat do všech oblastí společenského života (umění není odděleno od ideologických hodnot, které stmelují společnost), a tedy spočívají na koherentním, totalizujícím pohledu na svět (určitém „logos“). Kýč by naproti tomu ukazoval na období, ve kterém osamostatnění estetických hodnot vede pouze k jejich úpadku a ztrátě potřebnosti. „Všechna období rozpadu hodnot byla zároveň obdobími kýče,“ píše Broch.

Kýč se podle Brocha objevuje v období romantismu (s jeho klamnou sentimentálností, okázalostí, zastaralým sněním): kýč například najdeme v románech Waltera Scotta, nabubřelé rétoričnosti Hugově, architektonické neogotické vlně: buržoazie, zabedněná ve své sféře zájmů, není schopná založit „velký styl“ a libuje si v oficiálním oprašování znaků feudální velikosti. Broch v tomto směru nachází známky kýče (jakkoli upozorňuje, že kýče „nejvyšších vrcholů“) i ve Wagnerových operách (připomeňme, že na totéž poukázal již Nietzsche, podle nějž stačilo wagnerovským hrdinkám strhnout jejich heroická nebo legendární „pozlátka“, aby se změnily ... v paní Bovaryové).

Příklady takto pojímaného kýče mohou být (právě) vídeňský Ring (nahušťování různorodých a pompézních neoarchitektur, známek svrchovanosti, kterou chce rakousko-uherská říše vystavovat na odiv právě v době, kdy se tato svrchovanost stává problematickou), zámky bavorského krále Ludvíka II. (kopie Versailles v Herrenchiemsee, falešný středověký „burg“ v Neuschwansteinu, umělé jeskyně, ložky v podobě labutí, „lesk“ výzdoby, to vše k navození mytické atmosféry, ve skutečnosti však pouze její karikatury). A netřeba ani hledat tak daleko: pomníky padlým v první světové válce, kterými je poset francouzský venkov (ostentativnost jejich „heroických“ poloh je na hranici směšnosti).

Kýč a zlo

Brochův pohled je od počátku morální (protože celá záležitost vyplývá z rozchodu mezi estetikou a etikou): kýč podle něj představuje „zlo“ v uměleckých hodnotách. V jednom textu z padesátých let upozorňuje na správnost mezi kýčem a totalitními režimy: existuje tak kýč komunistický (idealizující stereotypy socialistického realismu, maskování podprůměrnosti všedního života za klíše o „zářných zítřcích“) i fašistický a nacistický (bombastičnost mussoliniovské architektury, pompa neowagnerovských ceremonií, sochy Arno brokerů). Není mimochodem náhodou, že oblíbeným Hillerovým filmem byl *Kiny Kong* (kterého si nechával pravidelně přehrávat).

A dnes? Řekněme, že se vedle romantického a měšťáckého kýče (vídeňského Ringu) a kýče totalitního objevil kýč lidový, „demokratický“, spojený s vítězstvím konzumní masovosti. Namátkou několik příkladů: sentimentální sladkobolné romány (Delly, „harlekýni“), „přírodní“ nábytek; nadutost obřích filmových produkcí (od filmů Cecila B. De Milleho až po italské velkofilmy z antického prostředí v padesátých a šedesátých letech); reklamní „humbuk“ (Mercedes může být považován za prototyp kýčového auta); kalifornské vily (i s Muzeem Paula Gettyho); filmy pro „švadlenky“ (řady typu *Sissi* nebo *Angeliky markýzy andělů*), suvenýry z prázdnin, zavalující byt (švýcarské kukačky, mosazné eifelovky atd.); Disneyland (zřejmě vrchol); pseudoumělecké stereotypy (obrazy chudých chlapců z Montmartru, velkoobchodní tapiserie znázorňující srnky na mýtině a u břehu jezera); většina televizních soutěží a „zábavných“ pořadů; falešné umělohmotné trámy venkovských sídel; atd. - mohli bychom ve výčtu pokračovat do nekonečna.

Tento druh kýče určuje samozřejmě to, že jej přijímáme, že znaky krásy (stereotypní, pompézní vyumělkované) považujeme za krásu samu.

Moderní umění proti kýči

Je důležité si uvědomit, že umělecká moderna vznikla v podstatě jako reakce na kýč (ve Francii koncem 19. století se impresionismus postavil konvenčnímu umění). Nejmarkantnějším symptomem tohoto vývoje je však opět Vídeň: *Jugendstil* (kterým prošli umělci jako například Klimt) zde vznikl právě jako reakce na „zpátečnický“ kýč (Ringu); ve snaze založit umění, které by odpovídalo době. A jakmile hrozilo, že *Jugendstil* sám začne vykazovat známky nového kýče (především svým rozšířením směrem k „užitému umění“, což se kvůli nadvládě dekorativnosti ukázalo jako kompromitující), přišla odpověď ze strany „puristů“: mimo jiné Krause, Schönberga, Loose (reakcí na množení svévolných a umělých, a tedy zbytečných příkras, je Loosovo heslo „Ornamenty jsou zločin“). Moderna (tak jak ji představuje Loos nebo Bauhaus) bude především funkcionalistická: do zapomnění kýče uvrhne všechny formy, které nemají jasnou funkci (toto radikální očistění ji dovede až k minimalismu, ve smyslu slavné věty Miese van der Rohe: „Less is more“). Uvedme, že Brochův postoj k těmto tendencím zůstane spíše zdrženlivý; odmítání ornamentu chápe jako výraz neschopnosti moderního světa vytvořit skutečný styl.

OBOROVÝ SEMINÁŘ – Český jazyk a literatura

2. 11. 2011, Praha; Mgr. Blanka Čínátlová, Ph.D.

Z Brochova pohledu (jehož pokračovatelem je dnes Kundera) je rozdělení jasné: na jedné straně je styl (umění, „vкус“, vynalézavost, originalita, na druhé kýč (kliše, emfáze, „nevkus“, klam, „brak“). Smíření obou je neuskutečnitelné: boj umění proti kýči pokrývá boj dobra proti zlu.

Ironické strategie

Na konci šedesátých a začátku sedmdesátých let dochází v této oblasti ke změně: začíná nové období, kde je kýč v jistém smyslu přijímán prostřednictvím celé řady zvrácených, ironických postupů. Snad to můžeme celkově přičíst modernistickému ideologickému vyčerpání v umění, jisté únavě z norem vkusu a také vrůstajícím pochybám o hodnotách „velkého stylu“.

Jeden ze svazků antologie *Planete* - časopisu, jejíž vedl tehdy také Louis Pauwels (!) - z roku 1971 tento obrat dokonale ilustruje: sborník věnovaný „vrcholným dílům kýče“ definuje své téma takto: „Kýč je převrácený nevkus; je to pěst výstřednosti v obličeji umění.“ Kýč se zkrátka v této době stává něčím, s čím je možné flirtovat, aniž bychom to přijali - něčím, s čím si lze hrát. „Vкус“ je od té chvíle znetvořen, jeho zákony jsou porušeny; spíše než volba předmětu jej vyjadřuje odstup, který od něj udržujeme. Přehnanost a výstřednost jsou přijatelné tehdy, jsou-li zároveň vtipné, přiměřená vulgárnost může fungovat jako pozitivní provokace. „nevkus“ se stává legitimním, je-li jako takový brán (humor a ironie se od té chvíle stávají základními měřítky). Vstupujeme do éry „jiného smyslu“: kýč již není zapovězen, prosazuje se jako materiál, na kterém lze stavět, jako prvek v soustrojí přesahů.

Uvedme několik ukázek:

- 1) Zavedení kýčovitěho materiálu do tzv. „vyššího umění“; způsob, jakým Stanley Kubrick využívá tzv. antických velkofilmů (*Spartakus*), jakým Visconti pracuje s kýčovitým světem Ludvíka II. (jeho nevkus vymazává, nebo jej vysvětluje pochybnou fascinací zvrácenostmi či dekadencí). Zaznamenejme Viscontiho potutelné mrknutí, když nechává stejnou herečku, Romy Schneiderovou, ztvárnit jednou kýčově (*Sissi*), podruhé romantické pojetí (*Ludwig*) stejné postavy - císařovny Elisabeth.
- 2) Uplatnění výstřednosti a nevkusu jako faktorů podvrtného násilí (*Ďáblové* Kena Russella).
- 3) Ironické zpracování určitých kulturních stereotypů nebo kýčovitých předmětů (výprava Richarda Foremana, poloparodie Sergia Leoneho neboli „špagetový western“).
- 4) Míšení vytříbenosti a ironie; způsob, jakým Dali zavádí na pole surrealismu kýčové ztvárnění Milletova *Anděla* (pozn.: od té doby dochází k jistému přehodnocení Dalího díla „puristickými“ avantgardisty doposud považovaného za přísně akademické).
- 5) Triumf (v módě, designu, dekorativství) estetiky vychýlení (jejíž umělecký ekvivalent je možno nalézt například v situacionistickém - situacionismus: politické, literární a umělecké, převážně studentské avantgardní hnutí konce padesátých let vycházející ze surrealismu a lettrismu, které na sebe upozornilo zejména radikálními postoji při událostech v roce 1968, pozn. překl. - využití kung-fu motivů: *Může dialektika lámat cihly?*): pod rouškou „staromilství“ se stává legitimním kořenit svůj vzhled nebo vzhled svého okolí prvky kýče (ovšem za podmínky, že je ironie rozpoznatelná; umělohmotné květiny nebo tapiserie se srnkami se mohou přizpůsobit funkcionalistické, tedy modernistické výzdobě: v takovém případě fungují jako citace, známky promyšlené opovržlivosti nebo výstřednosti).

V těchto ironických a hravých strategiích je vkus zvrácený, tedy přesunutý - tedy v jistém smyslu zachovaný. Nezbytnou podmínkou této..estetiky zůstává, aby byl rozpoznatelný rozdíl mezi těmito hrátkami .s kýčem v „jiném smyslu“ a kýčem „slepým“, tedy kýčem jako takovým, tím, který přijímáme: právě tam se nachází nová hranice.

Jinak řečeno: jako „kýč“ nebo „nekýč“ již nebude označován předmět samotný, nýbrž jeho použití, jeho „stříh“, kombinace, v níž se nachází. Jak pro módu jako celek, tak pro dvojznačné používání jednotlivých, například „fetišistických“ znaků proto platí, že vkus z tohoto pohledu závisí méně na slovníku (použitých znacích) než na syntaxi.

Úskalí jiného smyslu

To vše vyžaduje kromě kombinační zručnosti také umění vnímat - tedy schopnost rozeznat jiný smysl od původního, překroucený kýč od kýče slepého: jinak přestává ironie samozřejmě fungovat. A právě zde vznikají jistá úskalí: je totiž vždy možné sklouznout (kvůli nedostatku pevných, jasně definovaných a všeobecně uznaných měřítek) z jiného smyslu do původního.

Zdá se například, že davy tisíce se před zámky Ludvíka II. (od Linderhoffu po Neuschwanstein) tuto rozpoznávací schopnost zdaleka nemají: většina návštěvníků se místo ironického potěšení z jiného smyslu spokojuje s tím, že podívanou ve vši nevinosti přijímá; rozplývají se nad těmi vrcholky kýče, jako by šlo o „velký styl“ (důkazem našeho tvrzení může být to, že většina turistů tlačících se u Neuschwansteinu posléze navštěvuje sousední barokní kostel ve Aidsu: k směřování barokního umění s kýčem tak zjevně dochází přímo jejich vnímáním).

Z toho plyne ošemetná možnost hrát na dvě strany: právě to v podstatě zaručovalo úspěch televizního pořadu Eddyho Mitchella *Poslední představení*: na jedné straně jemné ironické pomrkávání směrem k poučeným intelektuálům (ty kýčovité filmy – „antické“ velkoprodukce, běčkové westerny - vám pouštíme v „jiném smyslu“); na druhé straně výzvy k „přijetí“, adresované a priori hloupým masám („moderní“ filmy vás nudí, dívejte se bez komplexů na naše).

Mimochodem budiž řečeno, že přesně stejným způsobem funguje i jistý druh dnešního malířství. Není například scestné považovat Garousta za Eddyho Mitchella moderního umění: na jedné straně pomrkávání směrem ke kritikům a vzdělané veřejnosti (můj „manudismus“

OBOROVÝ SEMINÁŘ – Český jazyk a literatura

2. 11. 2011, Praha; Mgr. Blanka Čínátlová, Ph.D.

je uměním jiného smyslu); na druhé pak přímé vyzývání kupců (na rozdíl od abstraktního umění nebudou mé obrazy působit ve vašich salonech jako imitace tvorby z dob Ludvíka XV.) ...

Tento druh záměrné a udržované zmatenosti dosahuje vrcholu pochopitelně v Musée d'Orsay, kde mohou spolupůsobit tři obhajovací postupy. První je věnován intelektuálům: malířství je dějinným symptomem. „obrazem“ doby, proto je důležité, aby byly zastoupeny všechny styly. Další směřuje k úzké elegantní a dekadentní veřejnosti vybraných způsobů (té, která hledá francouzský ekvivalent rehabilitace prerafaelilů v Anglii): i vypočítavá konvenčnost má svůj půvab a záliba v ní je znakem roztomile perverzního „odlišení“, které vás oddělí od těch, kdo stavějí nejvýše Cezanna a Van Gogha. Poslední je určen masám: nenuťte se do milování impresionistů (které je kromě toho třeba nejdříve najít), když vám Thomas Couture a sochy z hlavního sálu nabízejí jednoduché a okamžité potěšení. A tak ve Francii konce osmdesátých let panuje okolo chrámu vítězoslavného kýče všeobecná shoda. Tyto přesuny v podstatě umožňují vytyčit jednu ze základních podmínek ironické strategie ve vztahu ke kýči: je naprosto nezbytné, aby hranice mezi vkusem a nevкусem zůstala zachována (a *viditelná*), protože jedině pak je možné ji porušovat. Výrok Georgese Bataille nebyl nikdy tak platný: překročení *předpokládá* zákaz.

Postmoderní lhotejnost

Tyto výchyly však možná znamenají něco jiného: je totiž zřejmé, že jsme v našem vztahu ke kýči vstoupili do třetí fáze, kterou bychom mohli označit za „postmoderní“. Jak jsem se již zmínil, pojem původně vyjadřoval v ale modernistickým ideologiím (radikalismu a „avantgardnímu“ purismu, jakož i víře v pokrok v umění); postupně však začal označovat jistý, současně eklektický a cynický postoj, který v minulosti spatřuje pouze zásobník znaků, z něhož je možné dle libosti čerpat; který neváhá před míšením žánrů („vyšších“ s „nižšími“), jejich zaměňováním, zamilováním a rušením jejich hierarchie; který v reakci na moderní funkcionalismus vyhlašuje hravé „vše je dovoleno“ („nikoli funkce, ale fikce“), a tedy v konečném důsledku zmizení veškerých estetických „hodnot“ (ve smyslu, jaký tomu slovu přikládal Broch). Jinak řečeno, stojíme zde před jakýmsi rozklížením principu funkčnosti, jak to analyzoval například Baudrillard: „Nemáme již čas hledat si identitu v archivech, v nějaké paměti nebo minulosti, ani mimochodem v nějakém plánu nebo budoucnosti. Potřebujeme bezprostřední paměť, přímý spoj, jakousi okamžitě ověřitelnou reklamní „identitu“; nebo také: „V oblasti módy či zevnějšku již není vyhledávána ani tak krása nebo svůdnost, ale „image“ a „image“ ze své podstaty již není v módě, je to překonaná forma módy ... Hraje si na odlišnost, v níž nevěří.“

Znaky se v lakovém postoji stávají bezvýznamnými: nejsou ani referenční (k pravdě se již neodvolávají), ba dokonce ani konotační (nesugerují nic), nýbrž postrádají jakýkoliv smysl: jsou pouhými formálními prvky neustále převracené a přerozdělované množiny bez řádu. Národním příkladem může být Madonnin vývoj: ta, jejíž image byla původně „konotační“ (sprostáctví, bokovky, krucifix, chlupy v podpaží, to vše vyvolávající obraz přepjaté horkokrevné „jižanství“, fungujícího jako provokace namířená proti „waspskému“ puritanismu - WASP: While Anglo-Saxon Protestant, pozn.překl.), neustálou snahou o její *bezvýznamnou* změnu dospěla do podoby transvestity, loutky, náhražky, umělého „aerobického“ produktu (to, co s touto bezvýznamností mizí, je pochopitelně ironie - a svůdnost).

Kýč se tak může ve vši nevinosti vrátit: již ne jako materiál (který je možné začlenit, opracovat nebo převrátit), ani jako rozvrat (zkostnatělých norem vkusu), ale jako styl rovnocenný s ostatními (v bezvýznamnosti znaků již žádná hranice neodděluje Disneyland nebo Muzeum Paula Gettyho od pařížské katedrály Notre-Dame). Paradox je následovný; jakmile jiný smysl zevšední (jakmile vše může fungovat jako citace), přestává zároveň existovat; jakási dialektická lest způsobuje, že je vše vnímáno na stejné úrovni (tedy v původním smyslu). Jinak řečeno, jiný smysl hyne se svým vítězstvím; tak jako rakovina mizí ve chvíli, kdy vše napadla. Postmodernismus bychom proto mohli definovat jako paradoxní návrat přijetí přímo do nitra toho, co se od něj na první pohled vzdalovalo nejvíce (Madonna „přijímá“ své jednotlivé a protichůdné image, *přestože ze nimi již nic není*).

Elegance

Z toho plyne matoucí, otevřená a nejistá fáze, v níž se nacházíme nyní - kdy je stále obtížnější odlišit „citaci“ kýče (kýče, který „nepřijímáme“) od slepého, nevinného kýče (nevkusy přijímaného, nebo dokonce jako takového lhotejné vyžadovaného; „kultury křupanů“). Je totiž zřejmé, že ve světě, kde se obrysy vkusu každý den více stírají (kde je vše dovoleno), musí skutečný umělec jít až *na konec* výstřednosti a přemrštěnosti (jinak by působil, jako by bojoval s již překonaným), a zároveň až *na konec* elegance (nazvěme tak rozumný odstup, který by na základě obrany estetických hodnot byl schopný čelit „bůhvíčemu“, které může z výstřednosti vzejít).

Můžeme za takové situace nějak třídit? Rozlišit opravdový styl (zahrnující v sobě možnost distancovaného využití kýče) od kýče slepého, bujícího? Měřítka takového dělení jsou často obtížně vytvořitelná (a nutně předpokládají jistý podíl subjektivity: hranice hry, ironie, přehnanosti a elegance nejsou všechny stejné – žádná norma je již nemůže zaručit). Přesto se na základě různých současných oblastí stylistických projevů pokusím načrtnout (libovolně přitom promísím „vyšší“ s „nižšími“) několik protikladů a neslučitelností. Nejdříve móda: na jedné straně nalézáme ironickou, citační hru s kýčem (příklad šaty z kolekce Chanel pro rok 1987, jejichž formy, materiál i barvy připomínají oponu v divadle; výstřednost tohoto překroucení však zmírněna určitými klasickými vlastnostmi, flirtuje se zde s možnostmi „přestrojení“, ke kterému nedojde); jinde zase najdeme systematické míšení stylů (spojení volánů s těžkými botami u Jeana-Pau1a Caultiera), ovšem v takovém poměru, který zaručuje ucelenost i přes zjevnou nesourodost znaků. Na druhé straně se táhnou davy oběti módy, tzv. *fashion victims*: setkáváme se u nich s prostým-nakupením různorodých a výstředních znaků, tvořících montáž, kde vše je zploštěné (je

OBOROVÝ SEMINÁŘ – Český jazyk a literatura

2. 11. 2011, Praha; Mgr. Blanka Čínátlová, Ph.D.

zájímavé sledovat *patetičnost* těchto obětí, uvězněných v samotném paradoxu jejich estetiky: touze po odlišení při popírání samotných základů odlišnosti, požadavku uznání vlastní elegance při volání po zrušení všech jejich měřítek).

Podívejme se dále na dekorativství a design: na jedné straně se zde setkáváme se zaváděním kýčovitých prvků (zejména různorodosti materiálu, proklamované nefunkčnosti forem) do čistě abstraktních vlastností (jako je rovnováha jednotlivých útvarů): viz například nábytek Sottsass. Na druhé straně s hravým nevkusem, prostým jakékoliv nejednoznačností (stoličky nebo stolky s nohama ve tvaru tužek, ponížující nábytek na úroveň pouhých „fórů“).

Architektura: na jedné straně zachování principů ironie; například supermarket Site ve formě falešné zříceniny – vtipný, provokující, avšak nepostrádající jistou eleganci (zaznamenejme v tomto případě patrnost vedlejšího smyslu, který z tohoto supermarketu činí něco jako symbol krize vítězného a euforického konzumu šedesátých let); nebo zavedení přemrštěně kýčovité výzdoby (obří girlandy) do útvaru mimochodem zcela slučitelného s výdobytky modernismu (Portland Building Michaela Gravese v Oregonu), – na druhé straně se stavitelé uchylují k citačním útvarům a znakům (např. neoklasickým nebo mussoliniovským) se záměrem vybudovat „Versailles pro každého“ (Bofillovo divadlo v Mame-la-VaDée); k okázalé, praktické, výřečné architektuře. Dalo by se říci, že od zmíněného supermarketu Site a Michaela Gravese k Bofillovi je stejně daleko jako od ironie k idealizaci, a od humoru převrácením ku přijetí prostého a jednoduchého kýče.

V kinematografii vidíme na jedné straně zavedení kýče do filmového projevu, který tento kýč ukazuje jako objevný materiál, čímž se od něj zároveň distancuje (Syberbergův *Hitler* nebo *Parsifal*: filmy, jichž je kýč *předmětem*), nebo do ztvárnění obřadnosti, která tento kýč vytlačuje směrem k baroku, a tím jej přesahuje (Schroeterova *Smrt Marie Malibranské*). Proti lomu stojí přijetí těch nejvýstřednějších a také tak předkládaných (Russ Meyer), naturalizovaných (*Rambo*) nebo do sentimentální melasy zalepených (Lelouch) klišé.

A konečně výtvarné umění: na jedné straně zavádění kýčovitých prvků do abstraktního celku, který je zbavuje opravdovosti (instalace Haima Sleinbacha), na druhé pak nevinný, ironii postrádající kýč, prosté přijetí klamu a umělosti (stříbrné bysty a miniatury „z 18. století“ od Jeffa Koonse).

To vše je samozřejmě dosti zjednodušené: hranice mezi oběma břehy (ironického nebo ironizovaného kýče a kýče slepého, omilostněného) je občas mlhavá, nejasná. Jednak protože v díle jednoho umělce (nebo stylisty) můžeme zaznamenat různé stupně ironie: postrádají-li například Koonsova díla „18. století“ jakoukoliv ironii (nebo není-li zde zachytitelná), pak v případě, jeho zájmků, sochaných ze stejného materiálu (stříbra), je naopak zřejmá: troufalost je zde jasně viditelná (a v jistém smyslu nakonec nakazí i jeho jiná, ušlechtilá témata). Opačně se můžeme při sledování Syberbergova filmu ptát, zda občas neklesá ke kýči, o němž prohlašuje, že jej chce použít a distancovat se od něj (v tom je celé úskalí takové estetiky, založené současně na funkci kritické a na uhrančivosti). Navíc co se týče například módy a dekorativství, kde je základem princip montáže, kýčovitý prvek v „původním smyslu“ zde může být krásně a přesně zapojen do určité ironické strategie (nic nám nebrání v představě, že stolička s nohama ve formě tužek může být umístěna do prostředí, na kterém není nic kýčovitého a kde se jí v důsledku toho dostane uznání nevinnosti a opětovné funkčnosti).

Jak vzdorovat kýči

Ať už se na věc díváme jakkoliv, současné obtíže odlišit „správné používání“ kýče od jeho slepého přijetí nepochybně svědčí o jistém neklidu: doba „bezvýznamnosti znaků“ začíná být únavná – vše vypadá, jako by starý Brochův výrok (o kýči jako „stylu doby neschopné vytvořit vlastní styl“) znovu nabýval na platnosti. Z určitých znaků můžeme usuzovat, že se objevuje něco jako sen o novém „velkém stylu“. Někdy v podobě přehodnocení výdobytků modernismu (nedávný úspěch Rothkovy výstavy po Evropě, od Londýna po Madrid; ve Francii obnovený zájem o Le Corbusiera, přesně v rok jeho nedožitých stých narozenin); někdy také v mnohem pochybnější podobě nostalgie po „velké“, výlučné, puristické, ne-li puritánské kultuře – jinak řečeno po vymýcení nejen kýče, ale i veškerých projevů hravosti, humoru nebo ironie (zpátečnická tendence odsuzovat „dekadenci“, snít o celkové obnově). Krátce řečeno, to, co nám dnes hrozí, je prostě a jednoduše návrat k řádu.

Můžeme k tomu uvést jeden symbol: jakmile se móda stane lhostejnou (jakmile zapadnou kritéria. nejen pro výběr znaků, ale i pro jejich seskupování a používání), může se Zákon vrátit pouze brutální, represivní, tyranskou formou: například v některých podnicích v podobě vyhazovače, jediného pověřeného k třídění v džungli jednotlivých image, jediného vlastníka pravidel (nevyhnutelně pocítovaných jako svévolná) diskriminace, jediného soudce, co odděluje vkus od nevkusu. Je jasné, že v očích obětí módy působí tento Zákon jako skrytý Bůh jansenistů (nedosažitelný pán daru Milosti) a vyhazovač jako jeho všemocný a obávaný vykonavatel.

Pokud se nám tato tvrdá alternativa nezamlouvá, zbývá nám snad jen jediná možnost jak vzdorovat současnému rozrůstání kýče: umění sjednotit etiku (definice zákona, meze), ironii (která zabrání, aby se tento zákon stal normativním nebo „zpátečnickým“ a eleganci (včetně elegance v *zostřování* kýče nebo nevkusu do té míry, že může dojít k jejich převrácení směrem k vyššímu „vkusu“).

Mohli bychom to nazvat barokní strategií (takovou, která umí odpovědět zlu zlem). Utopie? Nikoliv. Pouze způsob poukázání na to, že nejsme nutně odsouzeni k výběru mezi obecným vítězstvím Disneylandu (nebo Orsay) a trudnými nostalgiemi po ztracené čistotě.