

# Hermann Broch

Několik poznámek k problému kýče



Budova tzv. Starého muzea v Berlíně (1824–28) od K. F. Schinkela

Dovolte, abych vás hned na počátku varoval: neočekávejte, prosím, že vám poskytnu přesně vymezené definice; veškeré filosofování je žonglování s mraky, a ve filosofii umění tomu určitě také není jinak. Budu-li příležitostně tvrdit, že mrak vypadá jako velbloud, buďte povolní jako Polonius a dejte mi za pravdu. Jinak na konci zjistíte, že tu zůstalo příliš mnoho otázek nevyřešených, a těch se obávám, protože bych na ně neuměl odpovědět, leda třísvazkovým dílem o kýči, a to bych raději ponechal nenapsané.

Nebudu zde vlastně mluvit o umění, ale o určitém životním postoji. Neboť kýč by nemohl ani vzniknout, ani existovat, kdyby neexistoval kýčovitý člověk, který kýč miluje, jako výrobce umění ho chce vyrábět a jako konzument umění je ochoten jej kupovat, a dokonce dobře zaplatit: umění je, chápe-li je v nejširším smyslu, vždy obrazem člověka své doby, a jestliže je kýč lži – jak je často a právem označován –, pak platí tato výtka člověku, který takové živé a zkrášlující zrcadlo potřebuje, aby se v něm poznal a s potěšením, do jisté míry upřímným, se k jeho lžím přihlásil. A právě tímto jevem se chci zabývat.

Když uvažujeme o jevech duchovního vývoje, měli bychom si zpřítomnit obraz prostředí, v němž se tyto jevy zrodily a působily, v neposlední řadě tedy také obraz architektury,



**HERMANN BROCH** (nar. 1. 11. 1866 ve Vídni, zemř. 31. 5. 1951 v New Havenu, USA) – autor slavných románů *Náměsíčníci* (Die Schlafwandler, 1931–32, česky 1986), *Smrt Vergilova* (Der Tod des Vergilius, 1945, česky 1967) a „horského románu“ *Očarování* (Die Verzauberung, napsáno 1936, vyšlo 1976, česky 1995, jná, o pasáži nalezené v pozůstalosti rozšířená verze je *Pokusitel* – Der Versucher, 1954, česky 1989), komponovaného svazku povídek

*Nevinní* (Die Schuldlosen, 1949), pozoruhodné lyriky i dramát. Patří k těm tvůrcům, které nepřestával znepokojovat vývoj a stav společnosti 20. století a zejména rozpad jejího morálních a kulturních hodnot. Jeho vynikající eseje se zabývaly zejména kulturní krizí současného světa a představují významný přínos k estetice a teorii kultury: *Logika rozpadlého světa* (Logik einer zerfallenen Welt, 1930), *Zlo v hodnotovém systému umění* (Das Böse im Wertesystem der Kunst, 1934), *James Joyce a současnost* (J. J. und die Gegenwart, 1936), *Hofmannsthal a jeho doba* (Hofmannsthal und seine Zeit, 1951). V kritických studiích a člancích se zabýval také dílem Immanuela Kanta, Thomase Manna, Karla Krause aj., dříve mu však nebyla ani politická témata, např. postavení intelektuála ve společnosti, možnost humanizace politiky atd. Přednáška, jejíž první český překlad zde otiskujeme, vznikla na jaře roku 1950 v USA, kde Broch působil jako profesor německé literatury.

neboť ten je pro každou epochu paradigmatický, uvažujeme-li o asijských kulturách, o Egyptě, o gotice, o renesanci, o baroku, vidíme před sebou obrazy architektury. A jaký obraz architektury spatříme, když pomyslíme na romantismus 19. století? Vlastně vůbec žádný. Jisté, velká část evropského romantismu se odehrávala ještě mezi klasicistně-biedermeyerovskými fasádami (u amerického romantismu ve fasádách koloniálního stylu), protože tu dosud stály domy, v nichž žila předchozí generace, ale samotný romantismus ze sebe nevydal ani jediného stavitele, kterého by bylo možno hodnotit stejně jako nějakého klasicistického tvůrce, třeba berlínského Schinkela. První architektonické vyjádření romantismu bylo příšerné, byla to címbuřímí zdobená kašírovaná a cihlová gotika, která opanovala pole v letech 1820–1840, používala se pro nádraží a užitkové stavby stejně jako pro vily a dělnické kolonie, až její kýčovitost – protože to byl kýč vskutku ukázkový – musela ustoupit kýči ještě strašnějším: novorenesančnímu, novobaroknímu. Nelze přijmout námitku, že při prudkém tempu industrializace a vývoje měst si architektura nenašla čas, aby se přizpůsobila novému úkolům, a proto začala bezmocně tápat. Nikoliv, jsou tu například Schinkelovy návrhy obchodních domů a užitkových staveb, jež nabízejí řešení zcela odpovídající účelu, dokonce přímo moderně působící –, proč se tedy musela místo nich stavět kýčovitě gotická nádraží a dělnické domy? Jednoduše proto, že duchu doby odpovídal nikoli Schinkel, ale kýč, a že mu Schinkelova účelnost nebyla dost krásná. Šlo o krásu, o krásný efekt, o dekoraci.

V tomto kýčovitém prostředí, pro ně zcela neadekvátním, vzniklo velké umění romantismu; nebylo to ještě prostředí Beethovenovo, Schubertovo, Byronovo, Shelleyho, Keatse a Novalise, ale už to bylo prostředí, v němž žil Stendhal, Delacroix, Turner, Berlioz a Chopin, Eichendorff, Tieck a Brentano. Jak se dalo tolik opravdovosti, tolik opravdového lesku a opravdové síly a konečně (jak je tomu v německé lyrice) tolik vroucnosti sjednotit s takovou spoustou dekorativního bombastu? A proč musela být ta dekorace tak kýčovitě povrchní, zatímco dekorativnost baroka, jistě nikoli menší – vzdělá každá epocha má svou zálibu v dekorativnosti – nabídl adekvátní rámec dokonce takovému Bachovi, nemluvě už vůbec o Händelovi a Mozartovi, kteří již sami o sobě byli více nakloněni efektu? Ovšem, pro leccos z tehdejší umělecké produkce vytvářela kýčovitá architektura věru adekvátní rámec. Např. Walter Scott byl s onou novogotikou nepopíratelně, přímo fatálně spřízněn, a takový Paul de Kock, tehdy vysoce oceňovaný současník Balzakův, si ani jiné prostředí přát nemohl. Zdá se, že si neadekvátnost onoho prostředí uvědomujeme pouze u největších geniálních děl, na něž ostatně byla doba zcela mimořádně bohatá, zatímco u všeho, co nejvyšších hodnot nedosahovalo, třeba u Weberových zpěvoher (aniž bychom je chtěli podceňovat), ji nepociťujeme. Jako by uměleckou produkci této epochy probíhal ostrý předěl a bezmála nepřekonatelně ji dělil do dvou hlavních skupin, na jedné straně to jsou díla přímo kosmických aspirací, na straně druhé kýče. Která z obou skupin má tedy nárok reprezentovat epochu? Byla to epocha kýče, takže velké romantické umělecké dílo je třeba interpretovat jakožto jeho překonání, nebo to byla epocha romantismu, jemuž je potom ovšem nutno připsat k tíži i odpovědnost za kýč? ▶

Leccos mluví pro převahu kýče, především absence středních hodnot. Tonus stylu epochy je sice obecně udáván geniálním dílem, ale nesen je dílem průměrným. Dějiny umění jsou plně takových slabších děl; sem patří průměrná díla gotiky a renesance, stejně jako kompozice všech těch mnoha varhaníků 17. a 18. století, kteří sice nebyli žádní bachové, a přesto si jejich práce zaslouží nejvyšší respekt: tím spíš bylo jasné každému sebemenšímu staviteli, co jeho femeslo obnáší. Avšak romantismus takové střední hodnoty vytvořit nedokázal. Každé sklouznutí z úrovně génia znamenalo sklouznutí z kosmu rovnou do kýče. Vezmeme za příklad Berlioz, jehož záliba v efektu a dekorativnosti (ostatně velmi francouzská) se ustavičně pohybuje až na ostří snesitelnosti, který nejen že používá senzačních názvů a asociací, jež jsou hudbě cizí, ale ani se neostýchá nchat nastoupit Fausta za zvuků virtuózně instrumentovaného pochodu Rákocziho. Avšak i vroucnost německého romantismu neustále balancuje na hraně takového sklouznutí, a může se to stát uprostřed básně, přičemž nejde o záměrnou ironii jako u Heina, ale prostě o neschopnost zachovat napětí vlastní dílu, jež usiluje vyjádřit kosmické: možná to někteří budete považovat za rouhání, že tady uvedu našeho snad nejmilovanějšího romantika – alespoň pro mě jím je –, ale činím to úmyslně, právě abych ukázal, jak prudký a jak strmý ten pád může být: všimněme si třeba Eichendorffovy „Večerní krajiny“, jejichž prvních šest veršů:

*Zpívá si pastýř kdesi  
a v dáli výstřel pad.  
Tlumeně šumí lesy  
i řeky v hlubinách.  
Jen na horách ve výškách  
červánky zlatí svět –*

patří asi k tomu nejkrásnějšímu, co bylo s tak úspornou precizností v německé lyrice vytvořeno, a po těchto dokonalých verších následují dvě řádky, jež nejsou ničím jiným než sentimentální a naivní napodobeninou lidové písně, totiž:

*ó, mít tak, mít tak křídla  
a tam se rozletět! \*)*

Jen v několika málo básních se Eichendorffovi daří uchovat si plně kosmickou úroveň. (...) A jestliže tvrdím, že romantismus postrádá střední hodnoty, můžete si to ověřit – pokud dokážete zapomenout na své dojmy z mládí – v Chamissovi (např. „Ženská láska“ nebo „Mateo Falcone“). Oproti tomu existuje mnoho středních hodnot v oblasti kýče; je špatný a dobrý, a dokonce geniální kýč, a zde se budu opět rouhat a uvedu jako jeho dosud nejvyšší vrchol Wagnera, přestože ani Čajkovskij nebudě od něho příliš vzdálen.

Je tedy do jisté míry oprávněné, že chápeme 19. století jako století kýče, a nikoli jako století romantismu. Ale jestliže to souhlasí, co k tomu vedlo? Marxista by odpověděl, že buržoazie degradovala umění na kýčovitě zboží, a tudíž se rozkvět průmyslového kapitalismu musel také nutně stát rozkvětem kýče, že ale v dnešním Rusku znovu dochází k mohutnému rozkvětu kýče, to se – z lásky k teorii – ovšem přehlídí. My však nechceme zametat před ruským, ale před vlastním prahem, a výsledkem této činnosti je také pouhý teorém: kýč, který vtiskl svou pečeť 19. století, pochází převážně z onoho duchovního postoje, jež označujeme jako romantický.

Měšťanstvo vstoupilo do 19. století jako nepochybně vzestupující budoucí vládnoucí třída, a podle tohoto určení muselo jednak asimilovat tradiční dědictví odstupující dvorskou-feudální třídy, jednak stvrdit svou vlastní tradici, kdy si revoluční. Dvorská tradice byla převážně estetizující, tzn.

její etický požadavek se omezoval na určité mystické představy o hierarchii, která tu je z vůle Boží a do níž se člověk, nedotčený jakoukoli osvícensko-racionální skepsí, má poboženě i stoicky zařadit tak, že přetváří v umělecké dílo vlastní život a za odměnu získává právo dosáhnout ve smyslovém i duchovním libertinství co možná nejvíce požitku, dokonce i uměleckých, zkrátka – je to ostatně výsada každé vládnoucí třídy – uspořádat velkolepou, až přespříliš krásnou životní dekoraci, ještě přemrštěnější, než byla ta, u jejíž kolébky stálo baroko. Oproti tomu byla vlastní měšťanská tradice podstatně etičtější: v protestantských zemích ji bez výjimky ovlivnil puritánsko-kalvinistické asketické ideály, v katolických – jakožto paralelní hnutí k nim (a jako demonstraci proti libertinství starého režimu) – učinila revoluce všeobecným řídicím principem „vertu“, ctnost, takže na obou stranách se požadovala od člověka krajní obětavost, na jedné straně kvůli náboženství, na straně druhé kvůli státu; na obou stranách vládla racionalita, jež nepřála ani umění, ani dekorativnosti, přinejmenším byla vůči umění lhostejná. Zachování této přísné a přímočaré tradice bylo ovšem pro měšťanstvo naprosto nutností, pokud se chtělo zachovat jako třída zřetelně se odlišující od odstupující třídy feudální; proč se tedy muselo podrobit onomu zvláštnímu asimilačnímu zákonu a převzít aristokratickou tradici, přestože jeho směřování bylo zcela opačné? Hnala je touha po umění, či to byla jen ještě touha toužící napodobovat? Nebo je prostě askeze unavila? To všechno mělo svou platnost, neboť tu existovalo osvícenství, které, jak známo – jinak by bylo sotva plodilo libertinství – zrovna askezi nevyžadovalo. Avšak ve století industrializace se osvícenství už zvrátit nedalo, starou sňlu víry, jež bývala zdrojem askeze, nebylo možno znovu roznítit. Přesto však musel být vyřešen úkol bezmála neřešitelný: zachovat tuto askezi a nezrušit přitom racionalismus libertinství.

Tento úkol by byl pravděpodobně zůstal nevyřešen, kdyby měšťanstvo nebylo od samého počátku – a tento počátek tkví v renesanci – spjato s oněmi tendencemi, jež nakonec vedly k romantismu; základními tendencemi reformace. Reformace vznikla z velkého, částečně mystického, částečně racionálně-teologického objevu: nalezla vědomí absolutna, vědomí nekonečna, vědomí Boha v lidské duši; přenesla akt Zjevení do každé jednotlivé lidské duše a tím jí uložila odpovědnost za víru; tuto odpovědnost za ni dosud nesla církev. Duše to přijala se zpupností a s neobyčejnou odvahou. Zpupná byla proto, že jí byl svěřen takový božsko-kosmický úkol, až příliš odvážná byla proto, že dobře cítila, že se od ní očekává něco, na co nestačí. Tady je zdroj romantiky, a to jak její přepjatosti, s níž se s nasazením všech sil, v neposlední řadě uměleckých, snaží vystupňovat ubohé pozemské každodenní dění do absolutních a pseudoabsolutních sfér, tak onoho úleku z vlastní převeliké odvahy a z ní plynoucí nejistoty, takže zmalomyslněná duše by se raději utekla zpátky do lůna církve, do její absolutní jistoty. Takové recidivě bylo ovšem nutno zabránit, a tak odkázalo kalvinisticko-puritánské hnutí člověka na samojedinou jistotu psaného slova a zavázalo ho k oné střízlivé, každou přemíru vylučující askezi, která se od té doby stala živoucí formou měšťanstva. Avšak teď, protože askeze začínala ztrácet donucující sílu příkazání, rozkolísal se člověku i zákaz přepjatosti; a on jej porušil, paradoxně proto, aby zachránil svou tradici askeze.

Každá askeze, každé potlačování rozkoše vychází ze sexualitivy. Puritanismus nepožadoval sice mnišskou cudnost, ale jednu z nejpřísnějších monogamií, a právě ta měla poskytnout novou oporu, neboť její pomocí mělo být potlačeno libertinství. Způsob, jímž se tak dalo, byl přepjatý, a právě tuto přepjatost askeze zapovídala. Puritánská frigidita

\*) Překlad Jiří Munzar

byla přenesena do vášnivosti, každá běžná náhodná kopulace je vyzdvihována do hvězdných sfér, vystupňována do absolutna nebo správněji do pseudoabsolutna, proměňuje se ve věčný příběh Tristana a Isoldy. A protože pozemské a nejpozemštější je takto zcela bezprostředně uváděno do věčnosti a do říše překonávání smrti, panuje tu přímo nepřístupně nekrofilní nálada. Důkazem může být Novalisova báseň „Zpěv mrtvých“.

Nová doba, čas měšťanstva, požaduje monogamii, ale zároveň se nechce vzdát všech radostí libertina, pokud možno v ještě koncentrovanější formě. Monogamní pohlavní akt není jen pozdvihován ke hvězdám, také hvězdy se všemi věcnostmi jsou stahovány dolů na zem, aby bylo dosaženo největší možné rozkoše zde. Prostředkem k tomu je vypjatá fantazie, která je vlastní *přepjatosti*, a níž se poprvé v takové míře setkáváme ve *Wertherovi*; neboť duch doby se vždy poprvé manifestuje v géniovi, a nedivme se tedy, že Napoleon, muž nové doby, považoval Werthera za sobě příbuzného natolik, že ho všude vozil s sebou, přestože jeho vlastní život neměl s Wertherovým nic společného. Z wertherovské *přepjatosti* však vyvodil všechny důsledky Novalis, radikalizoval ji do krajnosti a výsledkem byl vrcholný romantismus. A je téměř přirozené, že romantismem rozpoutaná přemíra citů opět za sebou přitáhla všechny katolizující tendence.

Měšťanstvo však nechtělo zdánlivým překonáním asketické tradice, nebo snad správněji jejím zdánlivým znovunastolením, jen řešit své sexuální erotické problémy, ale muselo se vypořádávat i se svou puritánskou askézí vůči umění a zároveň s vlastní touhou po dekorativnosti. Jakkoliv se mu dvorsko-feudální dekorativní umění tajně líbilo, přesto mu bylo vzhledem k vlastní asketické tradici jaksi vzdělelé, a kdyžby teď mohlo povolit uzdu vlastní touze po dekorativnosti, mělo by přece vzniknout něco vážnějšího, vznešenějšího, kosmičtějšího, než bylo umění jeho vládnoucích předchůdců. Pokud jde o lásku, je zde podobnost – člověk totiž nemá ve svých postojích a ve svém jednání velkou možnost variací – věru nápadná: rozkošemi libertina člověk sice pohrdal, ale přesto je chtěl mít, ovšem na vyšší úrovni. (...) Proto mělo být každé umělecké dílo zcela prochnuto krásou. Eichendorff to ostatně přesně vyjádřil v sonetu „Básník“, kde je obsaženo téměř všechno, co jeho doba i generace od umělce vyžadovaly: básník nejen že reprezentuje šlechtice lidstva, není jen „rytíř“ a „básnický kníže“, ale je i nejvyšší kněz lidstva, protože mu přísluší – na základě jeho tvůrčích kultovních jednání, tedy umělecké tvorby – zajistit stálou platnost bohů, obcovat s nimi a přimět je, aby vydali krásu, již on s každým uměleckým dílem shora věrně přináší smrtelníkům. Schiller, který k tomuto tématu řekl leccos vskutku smysluplnějšího, je zřejmě zapomenut. Neboť zde se nepřipravovalo nic jiného než jistý druh pozemského náboženství krásy, nikoli nesrovnatelného a náboženstvím rozumu, jež chtěla nastolit francouzská revoluce, když svrhla Boha z trůnu a potřebovala, aby mohla položit základy pro svou „vertu“, nějaké absolutno a musela si proto vymyslet „bohyni rozumu“. Ovšem v oblasti rozumu probíhají věci rozumně, a tato bohyně upadla brzy v zapomnění. Avšak pošetilost v oblasti umění nepůsobí zdaleka tak rušivě, a tak příšerný přelud božské krásy, sestoupivší nebo shora přinesený do uměleckého díla, straší po celé 19. století. ba dokonce se nepřestává činit i ve století dvacátém; je to základní symbol všech symbolistických škol, který vždy znovu rozvíjel pián náboženství krásy, a to jak u prerafaelitů, tak u Mallarmého či George. Anž bychom se chtěli dotýkat velikostí Mallarmého či uměleckých výkonů George nebo ovšem značně menších výkonů prerafaelitů, můžeme klidně říci: bohyně krásy v umění je bohyně kýče.

Nyní můžete namítnout: přes to přese všechno vytváří umění krásu. Přirozeně tak činí, přesně tak jako se z každého aktu poznání vytváří pravda. Ale spatřilo kdy „tu“ krásu nebo „tu“ pravdu pozemské oko? Určitě ne, neboť obě jsou – nemusím zde opakovat Schillera – pouze platonická stanovení cíle, substantivizovaná adjektiva; pro pozemského člověka jsou krása a pravda dány pouze v podobě krásných a pravdivých jednotlivých fenoménů. Vědec, který by ke svým bádáním nepřinášel nic než vůli k pravdě, by se příliš daleko nedostal; co skutečně potřebuje, je absolutní zaujetí předmětem bádání, logika a intuice, a když má štěstí, jež hraje mnohem důležitější roli než idea pravdy, pak se tato pravda na konci jeho práce či pokusu dostaví sama od sebe. A právě tak se to má s umělcem: i on se musí bezpodmínečně podřítit objektu, i on mu musí naslouchat (lhostejno, zda jde o objekt vnější nebo vnitřní) – vzpomeňte na Dürerovy experimenty s perspektivou, Rembrandtovy experimenty se světlem –, ale není mu přikázána vůle ke krásě, krása je spíše (stejně jako pravda pro vědce) zralý plod, který mu, když se dílo podaří, spadne do klína. Ale: proč je vědec, proč je umělec posedlý objektem, proč ho tato posedlost neustále pohání jako otrokářský bič? Kde se bere ona vašeň bádání? Je to terra incognita bytí, která je tak vábívá? Nikoli, nás nebaví to, co skutečně neznáme, nás vábí to, co tušíme: vytvošíme-li nový kus reality, musíme ho zformulovat, aby se jí skutečně stal. Jak ve vědě, tak v umění jde o vytváření nových slov skutečnosti, a kdyby byl tento proces přerušen, neexistovala by už ani věda, ani umění, zmizelo by také vše, co je lidské, neboť objevování a vytvářením nového se člověk odlišuje od zvířete. Kdo chce hledat pro umění pouze nové oblasti krásy, vytváří senzace, nikoli umění; to vzniká z tušení reality, a pouze jím se zvedá nad kýč. Kdyby tomu bylo jinak, mohli bychom se zcela spokojit s oblastmi krásy již objevenými, např. s egyptským sochařstvím, jež je tak jako tak nepřekonatelné.

Tod jsme konečně tak daleko, že můžeme ukázat, proč kýč musel vzniknout z romantismu a právě z romantismu. Neboť stejně jako poznání, a zejména vědecké poznání, je nekonečně se rozvíjející logický systém, může být za něj považováno i umění ve své celistvosti: u vědy se v nekonečně dále vznášející cíli systému – pravda, u umění je to krása; v obou případech je cílem platonická idea, že i láska má být takovou platonickou ideou, nedosažitelnou mnoha kopulacím, k nimž je člověk nucen, je zřejmě politováníhodné – byly by jinak všechny milostné písně tak smutné? –, ale protože lásku můžeme sotva považovat za systém, mohla by tu snad ještě být nějaká naděje. Kde však cíle dosáhnout nelze, tedy u oněch výtvorů, které se po způsobu vědy nebo i umění podle vnitřní logiky pohybují postupně kupředu od nového faktu k novému faktu, kde tedy cíl zůstává vně systému, tam smíme a můžeme systém nazývat otevřeným. Romantismus chce vytvářet pravý opak: chce platonickou ideu umění, krásu, jako bezprostřední, zřejmý cíl každého uměleckého díla. Tím se v jistém smyslu ruší systémový charakter umění, ale dokud zůstává, nese znamení uzavřenosti; nekonečný systém se stává konečným. Jestliže akademické umění neustále hledá pravidla krásy, podle nichž by se měla řídit každá umělecká tvorba, pak předjíhá obdobné konce. Jistěže nelze ztotožnit romantismus s akademismem, dokonce ani kýč – přestože akademismus je jedním z nejurodnějších polí jeho působnosti – není identický s akademismem, ale nelze tu přehlédnout společný jmenovatel, který vězí ve všech, totiž ukončenost systému, a protože právě ona je nevyhnutelným předpokladem veškerého kýče, ale zároveň také vědčí za svou existenci specifické struktury romantismu, totiž pozdvížení pozemskosti do věčnosti, můžeme konstatovat, že aniž by romantismus musel sám ▶

být kýčem, je jeho otcem, a že existují okamžiky, v nichž se dítě podobá otci jako vejce vejci.

UVĚDOMUJI SI, že jsem byl až příliš abstraktní, a abychom abstraktnost konkretizovali, musím k ní přidat ještě druhou a třetí. Kýč není nějaké „špatné umění“, tvoří vlastní, uzavřený systém, který vězí jako cizí těleso v celkovém systému umění, nebo, chcete-li, nalézá se vedle něho; dá se srovnat – a to není pouhá metafora – se systémem Antikrista v jeho vztahu se systémem Krista. Každý hodnotový systém může být, je-li zvenčí zasahováno do jeho autonomie, narušen a pokazen; křesťanství, jehož kněží jsou nuceni žehnat dělům a tankům, hraničí s kýčem stejně jako báseň, která se pokouší oslavit milovaný panovnický dům nebo milovaného vůdce nebo milovaného maršála či ministerského předsedu. Ale ještě nebezpečnější než takové zásahy zvenčí je vnitřní nepřítel: každý systém je dialekticky schopen, dokonce nucen, vyvíjet svůj antisystém, a toto nebezpečí je tím větší, jsou-li si na první pohled navlas podobné a nepozná se, že jeden je otevřený a druhý uzavřený. Antikrist vypadá jako Kristus, jedná a mluví jako Kristus, a přesto je to Lucifer. Jak se tedy rozdíl nakonec pozná? Otevřený systém jako křesťanský je etický, tzn. udává člověku směr, v němž může jednat lidsky; oproti tomu uzavřený systém nedokáže ve svých příkazech, byť třeba eticky zabarvených, přesáhnout přes jistá pravidla hry, proměňuje je tedy částí lidského života, jichž se zmocňuje, ve hru, kterou jako takovou už nelze hodnotit eticky, ale už jen esteticky. To není jednoduchý myšlenkový pochod – varoval jsem vás, ale mohl by být jasnější, kdybyste si vzpomněli, že hráč při hře jedná dobře a eticky, když důkladně ovládá její pravidla a řídí se jimi; vůbec se však nestará o to, co se děje v jeho okolí, a když má vynést kartu, ani si nevšimne, že se vedle něj topí člověk. Nachází se v symbolickém systému čisté konvence, přestože jsou tyto symboly nápodobou nějaké reality, a systém stále zůstává systémem imitací. Už jsme mluvili o groteskních náboženstvích krásy a rozumu, a nyní k nim ještě můžeme přidat politická náboženství: všechna jsou systémy imitací, náboženství imitací, a proto v sobě nakonec nesou zárodek zla. A systémem imitací je také systém kýče: může být systému umění navlas podobný, a dokonce i když pochází od mistrů, jako je Wagner, jako jsou francouzští dramatikové, např. Sardou, nebo abychom uvedli příklad z malířství, jako je Daif, přesto se jeho imitativnost nakonec prosadí; systém kýče vyžaduje od svých stoupců „Pracuj krásně!“, zatímco systém umění požaduje etické „Pracuj dobře!“. Kýč je zlo v hodnotovém systému umění.

Jistě, ani v etickém systému to nejde docela bez konvencí, a proto je člověk, který jich dbá, neustále nucen do určitého stupně estetizovat vše, co mu bylo dopřáno, a vytvářet z toho umělecké dílo odpovídající konvencím. Libertin, věren své čisté estetické konvenci, vytváří sybaritské umělecké dílo, zatímco mnišský život určený etickou konvencí se dá chápat jako transcendentální umělecké dílo. Avšak obojí je jednoznačné, je to přízraková realita, sybaritské umění ve smyslu pozemské, mnišské ve smyslu nebeské reality. Dá se něco podobného říci o kýčovitém životě? Jeho výchozí konvence je konvencí přepjatosti, nebo jak už teď můžeme říci, předstírané přepjatosti, neboť se snaží spojit nebe a zemi zcela falešným způsobem –, v jaké umělecké dílo, přesněji v jaké umění se pokouší přetvářet lidský život? Odpověď je jednoduchá: v neurotické umělecké dílo, tzn. v takové, jež klade na realitu konvenci zcela ireálnou a násilím ji do ní vtěsňuje. Ve vrcholném romantismu se to jen hemží milostnými tragédiemi, sebevraždami a dvojitými sebevraždami, neboť neurotik, který podléhá ireálným konvencím, jež pro něj mají hodnotu symbolu, nepozoruje, že neustále zaměňuje etické a estetické kategorie a že je poslušen neexistu-

ujících příkazů. Jediná kategorie, která tu vychází najevo, je kategorie kýče a jeho zla, jež je příčinou i oněch sebevražd. Je to zlobnost vyplývající z obecného předstírání života, zbloudilá v nepřehledné houštině citů a konvencí. Není třeba zdůrazňovat, že měšťanstvo si předstíralo plně vítězství svého postoje: po celé 19. století se tvářilo, jako by vyvolalo v život velké umění a k tomu ještě vymýtilo libertinství.

Věřím, že naznačený vztah mezi neurózou a kýčem není v současné době bez významu, zejména proto, že se zakládá na zlobnosti kýče. Není náhoda, že Hitler (stejně jako jeho předchůdce Vilém II.) byl oddaným přívržencem kýče, žil v krvavém kýči a miloval sacharinový kýč. Oba shledával „krásným“. I Nero byl posedlý krásou, a jeho umělecké nadání bylo možná větší než Hitlerovo; hořící Řím a hořící živé pochodně křesťanů v císařských zahradách určitě skýtal jisté umělecké valéry, když byl člověk díky estetické hluchý vůči bolestnému nářku obětí, anebo jej dokonce dokázal esteticky hodnotit jako doprovodnou hudbu. A v této souvislosti je třeba si připomenout, že moderní kýč se svým vítězným během ještě zdaleka neskončil, že i on – zejména ve filmu – je prosáknut jak krví, tak sacharinem a že rádio chrlí imitaci hudby. A když se zeptáte, jak dalece se to dotýká či nedotýká vás samých, shledáte – alespoň já to na sobě shledávám –, že člověk je sám nezřídka kýči docela nakloněn. Z toho plynoucí závěr o neustále narůstající světové neuróze není tedy zřejmě neoprávněný, závěr o schizoidním, i když ještě nikoli schizofrenním rozpolcení, jež zasahuje každého z nás a za nímž je stále ještě patrna teologická antinomie počátku reformace. Neboť struktura lidské problematiky je zřejmě pod všemi převleky konstantní, a nakonec se vnucuje dojem, že setrvává ve své teologické a mytické podmíněnosti.

Jak jsem zpočátku uvedl, jsem si vědom, že to všechno jsou pouhé náznaky. Musel bych ještě mluvit o opeře a o operním kýči jako o reprezentativním umění 19. století, a musel bych ukázat, jak heroicky se moderní román pokusil vzepřít vině kýče a jak byl kýčem, a to jak kýčem estetickým, tak kýčem zábavního průmyslu, nakonec přemožen. A musel bych poukázat na moderní architekturu, která tomu všemu poskytuje rámec, a přesto se vyvinula ke skutečnému umění, takže s ní můžeme spojovat jisté naděje do budoucnosti. A tyto naděje se zvětšují, pomyslíme-li na Picassa, Kafku a moderní hudbu. Vzhledem k takovému optimističtějšímu výhledu bych se měl alespoň pokusit stanovit symptomatiku pro pravé umění. Bojím se však, že bychom spolu museli sedět a diskutovat celou noc. Raději vám tedy budu vyprávět jednu židovskou legendu:

Do polské židovské obce přijde záračný rabín, který je obdařen schopností vrátit slepčím zrak. Ze všech stran proudí do Chelovky – tak se ta obec jmenuje – zástupy postižených, a tak sem taky po prašné silnici putuje Laib Schekel. Oči mu stíní zelený kšilt a v ruce má slepeckou hůl. Potká ho jeden známý: „Aj, Laibe Schekele, oni jdou do Chelovky.“ – „Ano, jdu k němu do Chelovky.“ – „A co se jim stalo s očima?“ – „S očima? A co by se mi s nimi mělo stát?“ – „Když máš, abych nehrěšil, oči zdravé, tak pročpak putujete se slepeckou hůlí do Chelovky?“ – Laib Schekel zakrutí hlavou: „Jak jenom může být člověk, abych nehrěšil, takový hlupák. Copak to nechápu? Když před ním budu stát, před tím velkým, vyvoleným, budu slepý, a on učiní, abych zase prozřel.“

A tak je to i s pravým uměleckým dilem. Oslepi, až člověk ztratil zrak, a potom mu dá prozřít. ■

Z německého originálu *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches* (1950) pro Labyrint přeložili

**Božena a Josef KOSEKOVÍ**