

Clement Greenberg

AVANTGARDA A KÝČ

Avant-Garde and Kitsch

Esej *Avantgarda a kýč* Clementa Greenberga, pravděpodobně nejvlivnějšího amerického výtvarného kritika dvacátého století, patří k základním textům pro pochopení modernistického umění. Clement Greenberg (1909–1994) ho poprvé publikoval v podzimním čísle newyorského časopisu *Partisan Review* v roce 1939. Bylo mu tehdy třicet let a byl to jeho teprve druhý uveřejněný článek. I tak z textu cítíme, že mu rozhodně nechybělo intelektuální sebevědomí. Greenberg přichází s tvrzením, že lidská civilizace produkuje současně dvě rozdílné kultury, kulturu vysokého umění a kulturu kýče. Zároveň popisuje způsob, jakým se tyto dvě kultury chovají, jakým způsobem vznikly a jak se vzájemně ovlivňují. Esej také v základních rysech poprvé přináší obecnou vývojovou teorii avantgardního umění a kultury od 19. století do současnosti, kterou Greenberg později rozvede ve svých dalších textech.

Ačkoliv Greenberg nebyl v době uveřejnění článku úplně neznámým potomkem židovských přistěhovalců z východní Evropy, kteří tvořili velkou část tehdejších obyvatel New Yorku, *Avantgarda a kýč* vyvolala velké překvapení. Clement Greenberg do té doby pouze sporadicky překládal z němčiny, podílel se na aktivitách odhalujících praktiky německého fašismu, angažoval se v debatach kroužcích levicových intelektuálů, do šuplíku psal nikdy neuveřejněnou poezii. Na konci třicátých let se rozhodl prorazit jako malíř a začal docházet do různých kurzů kreslení. V letech 1938–39 také navštívil několik přednášek malíře a pedagoga Hanse Hofmanna, které navždy změnil jeho myšlení i profesijní kariéru. Jak v jedné z poznámek k *Avantgardě a kýči* sám přiznává, Hofmannova teorie vývoje umění od realismu k abstrakci a od zobrazování okolního světa k zájmu o samotné malířské prostředky mu poskytl základ k jeho vlastní vývojové teorii umění, kterou bude po celý život usilovně prosazovat. *Avantgarda a kýč* Greenberga okamžitě proslavila a postavila ho po bok dalších veličin tehdejšího amerického kritického a teoretického života, jakými byli Harold Rosenberg, Dwight Macdonald nebo Meyer Schapiro.

Z textu samotného také poznáváme, že bezprostředním impulsem k jeho eseji je článek Dwighta Macdonalda o filmové kultuře v Sovětském Rusku. V únoru 1939 napsal Greenberg Macdonaldovi kritický dopis. Odporoval v něm tvrzení, že umění na Západě žije bez kontaktu s masami. Místo toho nabídl daleko komplikovanější mo-

del, ve kterém ukazuje vzájemnou provázanost a vztahy mezi vysokým uměním, což je v posledním století především avantgarda, a kýčem. Greenberg byl na základě tohoto dopisu vyzván, aby svoje argumenty rozpracoval do článku, s jehož psaním mu dokonce jednu dobu pomáhal i sám kritizovaný Macdonald. Po mnoha pokusech nakonec Greenberg v jednom zátahu napsal finální verzi sám.

Avantgarda a kýč velice zapadla do dobové diskuse o moderním umění a abstrakci, ale současně také do levicové debaty o funkci moderního umění v životě společnosti. Nutno podotknout, že jako většina intelektuálů své doby byl Clement Greenberg výrazně levicového zaměření. Byl marxistou, který se snažil aplikovat komunistickou teorii na současnou situaci. Již roku 1936 Greenberg odvrhl stalinismus, což víceméně znamenalo přijetí tzv. trockismu. Levicovní intelektuálové chtěli odvrhnout kapitalismus, změnit svět a marxismus jim k tomuto úkolu připadal jako nevhodnější nástroj. Český čtenář může být překvapen použitou marxistickou terminologií. Touto terminologií je popisováno zlo, které v té době dosahovalo v nacistickém Německu svého vrcholu, jež Greenberg jmenuje jedním dechem se situací ve Stalinově Rusku. S marxismem se pozdější pravičák Greenberg definitivně rozešel po roce 1948. Ve svých textech o umění však již dříve marxistickou dialektiku nahradil vývojovým modelem filosofa Immanuela Kanta.

Problémy diskutované v *Avantgardě a kýči* přesahují časově omezenou a lokální debatu a esej je zajímavě číst i ve vztahu k současné situaci v kultuře a umění. Greenberg ukázal, jak se kýč inspiroval vysokým uměním. Není tomu dnes ale spíše naopak? Dnes jako kdyby byly citace z tzv. nízkých kulturních forem a masové kultury hlavním inspiračním zdrojem současné avantgardy. V tomto ohledu byl pro světové umění přelomový pop-art, který začal poprvé systematicky jako svůj zdroj využívat populární kulturu. (Nutno poznamenat, že Greenberg si pop-artu nikdy necenil a považoval ho za úpadkové umění.) Avantgarda či „vysoké umění“ dnes představuje pluralitní prostředí, které do obecné kultury uvádí fenomény, jež předtím nebyly ve vztahu k umění chápány vážně. Kýč a avantgarda dnes k sobě mají blíže než kdykoliv předtím. Vzájemně se podporují, a někdy je dokonce těžké je od sebe odlišit. ■

Tomáš POSPISZYL



Clement Greenberg (1909–1994)

Jedním z vašich velkých témat bylo zkoumání vlivu kulturních ambicí na povznesení středního stavu, formování jeho úrovně.

GREENBERG: To jsem ještě v roce 1939 neměl správně ujasněno a byla to chyba eseje *Avantgarda a kýč*. Udělal jsem z kýče protivníka, a přitom skutečným nepřítelem byli měšťáci, nikoli kýč. Nebylo největším hříchem to, že jsem apeloval na to, čeho by se umělec mohl dopustit, ale že reálnou hrozbou, opravdovým ohrožením vysoké kultury byl měšťácký vkus.

Ale byl jste to vy, kdo to první koncem 60. let osobně vyhlásil a zároveň obhajoval ideu kvality.

Tak pozdě to bylo z polemických důvodů, lidé říkali – kvalita nehraje roli, oni na to přestávali dbát.

Píšete, že ne-umění dosáhlo vzhledu (podoby) umění, bílý list papíru, židle, dveře... V tomto bodě jste ochoten uznat za umělecké dílo čistě plátno. Otázka ale zůstává – je to úspěšné?

Neřekl jsem, že by to stačilo. Ne-umění se vyzdvihlo na pozici umění. V principu se dá vše esteticky podložit, ale nemůžeme pomínout, že umění nelze esteticky definovat.

A co argument kvality jako něčeho, co není pojmenovatelné (definovatelné)?

Jistě, je to samozřejmě tak. V osmnáctém století, před Kantem, věděli, že to není pojmenovatelné, jde o definici tradicemi.

Své přesvědčení o autonomii umění a autonomii avantgardy jste již formuloval v *Avantgardě a kýči*. Nebyl onen akcent na autonomii politickým chováním? Forma odporu proti kulturní dominanci buržoazie?

Ne, to je hloupost. Avantgarda a vše kolem ní je největším dílem nepolitické. U mě šlo, řekněme, o zdráhání se před buržoazním pořádkem. Když jsem přednášel během studií, avantgarda existovala – ale bylo to jen pár vyvolených, menšina. Ti samozřejmě byli proti buržoazním formám. Pravda je, že moderna a avantgarda byly tradičně způsobem odmítní.

Kulturní autonomie, nikoliv jen nezávislost na kapitálu?

Je to závislost na řádu, běhu světa a bohu. A já jsem nenáviděl běh světa. To byl svět mého otce – business a jeho zákony.

Z rozhovoru otištěném v berlínské revui *neue bildende kunst* č. 4/94

Jedna a tatáž civilizace vytváří současně dvě tak rozdílné věci, jako je báseň od T. S. Eliota a populární šlágr, nebo Braqueův obraz a obálku časopisu *Saturday Evening Post*. Všechny tyto čtyři věci se řadí do kultury a jsou ostentativně částí jediné kultury a produkty stejné společnosti. Zde, jak se zdá, jejich souvislost končí. Eliotova báseň a báseň Eddieho Guesta – jaká kulturní perspektiva je dostatečně široká, aby je umožnila situovat do vzájemného vztahu? Skutečnost takové rozdílnosti v rámci jediné kulturní tradice, která je a byla brána jako něco samozřejmého – znamená tato skutečnost, že je ona rozdílnost součástí přirozeného stavu věci? Nebo je to něco úplně nového a zvláštního pro naši dobu?

Odpověď přináší více než jen zkoumání v oblasti estetiky. Myslím, že musíme zkoumat blíže a osobitěji než doposud vztah mezi estetickou zkušeností a – nikoliv obecným – individuem, a sociálními a historickými kontexty, ve kterých se tato zkušenost odehrává. To, co se tímto osvětlí, nám mimo shora položenou otázku zodpoví i další, a možná dokonce ještě důležitější otázky.

I.

Lidská společnost je v průběhu svého rozvoje čím dál tím méně schopna ospravedlnit nevyhnutelnost svých vlastních specifických forem, rozchází se se zavedenými pojmy, na kterých musí z velké míry záviset umělci a spisovatelé při komunikaci se svými posluchači. Je obtížné cokoliv předpokládat. Všechny základní pravdy obsažené v náboženství, autoritách, tradici a stylu jsou uvrženy v pochybnost, a spisovatel či umělec již není schopen odhadnout reakce svého publika na symboly a odkazy, se kterými pracuje. Takový stav v minulosti většinou vedl ke vzniku nehybného alexandrinismu, akademismu, v němž všechny opravdu důležité otázky zůstaly nedotčeny, protože obsahují kontroverzi, a ve kterém se kreativní aktivita mění ve virtuozitu v malých detailech formy, zatímco jsou všechny větší otázky rozhodnuty pomocí vzorů starých mistrů. Stále stejná témata jsou mechanicky variována ve stovkách různých prací, a přitom vlastně není nic nového vytvořeno: Statius, mandarínský verš, římské sochařství, akademické malířství, neorepublikánská architektura.

Uprostřed úpadku naší současné společnosti je nadějným znakem, že jsme – někteří z nás – nebyli ochotni přijmout tuto poslední fázi naší kultury. Při hledání cest vedoucích za pouhý alexandrinismus část západní buržoazní společnosti vyprodukovala něco doposud neslychaného: avantgardní kulturu. Bylo to umožněno vyšším vědomím historie – přesněji řečeno vznikem nového druhu společenské kritiky. Tato kritika nekonfrontuje naši současnou společnost s utopiemi mimo čas, ale v historických pojmech a pomocí příčin a následků strážlivě zkoumá poměry, zdůvodňování a funkce forem, které leží v centru každé společnosti. Naš současný buržoazní sociální řád se proto ukazuje být nikoliv věčným, přirozeným stavem života, ale jednoduše tím posledním obdobím v posloupnosti sociálních řádů. Nové perspektivy tohoto druhu se staly součástí rozvinutého intelektuálního myšlení v padesátých a šedesátých letech devatenáctého století a byly umělci a básníky rychle absorbovány, i když většinou jen podvědomě. Není to náhoda, že zrození avantgardy se časově i místně shoduje s prvním mohutným rozvojem evropského vědeckého revolučního myšlení.

Ve skutečnosti se první bohémští průkopníci, kteří tehdy byli týmž. co je avantgarda, záhy demonstrativně ukázali bez zájmu o politiku. Bez toho, aniž by kolem nich proudily revoluční myšlenky, by však nikdy nebyli schopni vydělit svůj koncept „buržoazního“, aby jím deřinovali to, čím *nebyli*. A bez morální pomoci revolučních politických postojů by nikdy neměli odvahu se natolik agresivně prosadit proti převažujícím společenským standardům. Odvahy bylo jistě zapotřebí, protože emigrace avantgardy z buržoazní společnosti do bohémy také znamenala emigraci z kapitalistického trhu, kam byli umělci a spisovatelé vrženi poroučejícími se aristokratickými mecenáši. (To zdánlivě znamenalo hladovění v mansardách – i když, jak ukážeme později, avantgarda s buržoazní společností zůstala propojena přesně z toho důvodu, že potřebovala její peníze.)

Je ale pravda, že jakmile se avantgarda od společnosti úspěšně „odtrhla“, pokračovala v obratu a zapudila jak revoluční, tak buržoazní politiku. Revoluce byla ponechána společnosti, té její části zbité ideologickým bojem, který, jakmile začne obsahovat onu „vzácnou“ axiomatickou víru, na níž doposud kultura spočívala, je uměním a poezií považován za nepřítivný. Proto došlo k tomu, že jedinou a nejdůležitější funkcí avantgardy nebylo „experimentovat“, ale najít cestu, která by kulturu uprostřed ideologického zmatku a násilí udržela v *pohybu*. Avantgardní básníci a umělci stranou veřejnosti udržovali vysokou lafku svého umění tím, že ho zúžili a současně povýšili k výrazu absolutna, kde jsou všechny pomíjivosti a rozporů buď vyřešeny, nebo nedávají žádný smysl. Objevuje se „umění pro umění“ a „čistá poezie“, námět a obsah díla se stává něčím, čemu je třeba se vyhýbat jako moru.

Avantgarda v hledání absolutna dospěla k „abstraktnímu“ a „nezobrazivému“ umění – podobně jako poezie. Avantgardní básník se ve svém počínání pokouší napodobit Boha tím, že tvoří něco, co platí jen ve svých vlastních pojmech podobně jako platnost přírody. Podobně je esteticky účinná krajina, nikoliv však její obraz; je něčím *daným*, stvořeným, nezávislým na významech, podobnostech nebo originálech. Obsah se natolik dokonale rozpustil ve formu, až výtvarné nebo literární dílo nemůže být celkové ani částečné redukováno na nic jiného než jen na sama sebe.

Ale absolutno je absolutno a básník nebo umělec, jelikož jsou tím, čím jsou, se upínají k jedné relativním hodnotám více než k druhým. Ony hodnoty, v jejichž jménu vyzývá absolutno, jsou relativní. Jsou hodnotami estetiky. A tak se obrací k napodobování nikoliv Boha – a zde používám „napodobování“ v aristotelském smyslu –, ale k vlastní disciplíně literatury a umění a k jejich uměleckým postupům. Tak vznikla „abstrakce“. Básníci a umělci odvrátili svoji pozornost od námětů běžného života a začali se zajímat o médium, o prostředky svého vlastního řemesla. Nezobrazující nebo „abstraktní“, pokud má mít svou estetickou platnost, nemůže být libovolné či náhodné, ale musí ukázat svou příslušnost k nějakému hodnotnému vzoru nebo odvození. Toto odvození bývalo dříve běžné, avšak poté, co se umění zřeklo vnějších podnětů, může být nalezeno jen v postupech a disciplínách, ve kterých již umění a literatura napodobovaly samy sebe. Umění a literatura se tak samy stávají svým vlastním obsahem. Jestliže je všechno umění a literatura napodobou, abychom pokračovali v Aristotelovi, pak to, co před sebou nyní máme, je nápodoba nápodoby. Citujeme Yeatse:

*Není to škola zpěvu, ale studium
monumentů své vlastní nádhery*

Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinskij, Brancusi, dokonce Klee, Matisse a Cézanne odvozuji svoji hlavní in-

spiraci z média, ve kterém pracují. Jejich umění je vzrušující především jejich čistým zájmem a vynalézavostí při uspořádání prostoru, ploch, tvarů, barev a tak dále až k vyloučení všeho, co není nutně obsaženo v těchto faktorech. Básníci jako Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Éluard, Pound, Hart Crane, Stevens, a dokonce Rilke a Yeats svou pozornost soustřeďují na snahu vytvářet poezii a na samotné „momenty“ poetických proměn spíše než na vnější podněty proměněné v poezii. Jelikož poezie musí pracovat se slovy a slova musí komunikovat, v jejich pracích to samozřejmě nevyklučuje další záměry. Jistí básníci jako Mallarmé a Valéry jsou v tomto směru radikálnější než ostatní – pokud nebudeme brát v úvahu ty básníky, kteří se pokusili o čistě zvukovou poezii. Kdyby poezii šlo jednoduše definovat, tak by poezie moderní byla spíše „čistou“ a „abstraktní“. Co se týká dalších oblastí literatury, není zde rozvíjena definice avantgardní estetiky nikterak svazující. Mimo skutečnost, že se většina našich nejlepších současných romanopisců avantgardou poučila, je charakteristické, že Gideova neambicióznější kniha je román o psaní románu a že Joyceův *Odysseus* a *Plačky nad Finneganem* se především zdají být, jak řekl jeden francouzský kritik, redukcí vnější zkušenosti na vyjádření o vyjádření, kde na samotném vyjádření záleží víc než na tom, co je vyjadřováno.

Avantgardní kultura napodobuje napodobování a tento samotný fakt nejde přijmout ani odmítnout. Je pravda, že tato kultura v sobě obsahuje tentýž alexandrinismus, který se snaží překonat. Citované Yeatsovy verše se vztahovaly k Byzanci, jež je velice blízká Alexandrii. V určitém smyslu je tato nápodoba napodobování nadřazeným druhem alexandrinismu. Ale vyvstává tu jeden velice důležitý rozdíl: avantgarda je v *pohybu*, kdežto alexandrinismus je bez *pohybu*. A právě to ospravedlňuje avantgardní metody a činí je nevyhnutelnými. Ona nevyhnutelnost spočívá v tom, že vysokou literaturu a umění už dnes není možné vytvářet žádným jiným způsobem. Dohadovat se o této nevyhnutelnosti a operovat s termíny jako „formalismus“, „purismus“, „slonovinová věž“ a tak podobně je buď hloupé, nebo nečestné. Tím nechci říct, že avantgarda jako taková má *sociální* užitek. Je tomu přesně naopak.

Avantgarda se soustřeďuje na sebe sama a skutečnost, že její nejlepší umělci jsou umělci pro umělce a nejlepší básníci jsou básníci pro básníky, jí odcizila celou řadu těch, kteří dříve byli schopni vychutnávat náročné umění a literaturu a vážit si jich, ale kteří nyní nejsou ochotni nebo schopni zasvěcení do tajemství jejich řemesla. Masy byly vždy více méně netečné ke kultuře v procesu vývoje. Ale dnes je tato kultura opouštěna i tím, komu ve skutečnosti náleží – tedy vládnoucí třídou. Té totiž avantgarda patří. Žádná kultura se nedokáže rozvinout bez sociální základny, bez zdroje stálých příjmů. Ty byly v případě avantgardy poskytnuty elitou vládnoucí společenské třídy, od které se považovaly být odtrženy, ale s níž byly stále propojeny zlatou pupeční šňůrou. Skutečný paradox. Nyní se tato elita rychle zmenšuje. Jelikož avantgarda tvoří jedinou živoucí kulturu, klerou máme, je ohrožena budoucnost kultury obecně.

Nesmíme se nechat zmást povrchními fenomény a lokálními úspěchy. Picassovy výstavy stále lákají zástupy návštěvníků a o T.S. Eliotovi se učí na univerzitách. Obchodníci s modernistickým uměním ještě nezkrachovali a nakladatelé občas vydají nějakou „obřiznou“ poezii. Ale samotná avantgarda, která již nebezpečí cítí, je den ode dne ustrašenější. Akademismus a komerce se objevují i na těch nejpodivnějším místech. To může znamenat jediné: avantgarda si není jista publikem, na kterém závisí – na bohatých a kultivovaných.

Je zodpovědnost za nebezpečí uvnitř sebe sama vlast-

ností samotné avantgardní kultury? Nebo je to jen nebezpečná náchylnost? Jsou zde obsaženy i jiné, možná ještě důležitější faktory?

II.

Tam, kde je avantgardní předvoj, můžeme obecně nalézt i zadní voje. S nástupem avantgardy se na industriálním Západě současně objevil i další nový kulturní fenomén: to, čemu Němci dali krásný název *Kýč* (Kitsch). Populární, komerční umění a literatura s jejich barvotisky, časopiseckými obálkami, ilustracemi, reklamou, červenou knihovnou, komiksem, krváky, šlágry, stepem, hollywoodskými filmy atd. Z nějakého důvodu je tento obrovský přízrak chápán jako něco daného. Je čas, abychom si ujasnili všechna proč a jak.

Kýč je produktem průmyslové revoluce, která urbanizovala obyvatele západní Evropy a Ameriky a založila to, čemu se říká všeobecná gramotnost.

Než k tomu došlo, tak byl jediný trh pro formální kulturu, odlišnou od kultury lidové, mezi těmi, kdo mimo to, že uměli číst a psát, vládli volným časem a pohodlím, které jsou vždy spojeny s určitým druhem kultivace. To vše bylo doposud nevyhnutelně spojeno s gramotností. Ale se vznikem univerzální gramotnosti se stala schopnost číst a psát téměř okrajovou dovedností, jako je třeba řízení auta, a nesloužila již k rozpoznání kulturních sklonů jedince, už nebyla znakem zjemnělého vkusu.

Zemědělci, kteří se usadili ve městech coby proletariát a drobná buržoazie, se naučili číst a psát, aby zvýšili svoji výkonnost, ale nezískali již volný čas a pohodlí nutné k tomu, aby vychutnali tradiční městskou kulturu. Ztratili nicméně vztah k lidové kultuře spojené s venkovem a současně s tím objevili nudu. Nové městské masy vyvinuly na společnost nátlak, aby jim byla poskytnuta kultura pro jejich vlastní potřebu. Aby byla potřeba trhu splněna, byla vyvinuta nová komodita: náhražková kultura, kýč, jenž byl určen pro ty, kteří neměli cit pro hodnoty kultury skutečné, ale i tak byli hladoví po zábavě, již je schopen poskytnout jedině jistý druh kultury.

Kýč, který jako svůj základní materiál používá znehodnocená a zakažděmčítlá simulakra skutečné kultury, tuto necitlivost kultivuje a vítá. Je zdrojem jeho zisků. Kýč je mechanický a používá hotové formule. Kýč poskytuje zástupné zážitky a falešné pocity. Kýč se mění podle stylů, ale zůstává stále stejný. Kýč je výtahem všeho, co je ve světě naší doby falešné. Kýč předstírá, že po svých zákaznících nepožaduje kromě jejich peněz nic – dokonce ani jejich čas ne.

Předpokladem pro kýč, podmínka, bez které by kýč nebyl možný, je blízká dostupnost plně rozvinuté kulturní tradice, jejíž objevy, výtahy a stále zdokonalované myšlenky kýč využívá pro své vlastní účely. Vypůjčuje si její prostředky, triky, lsti, pravidla, témata, transformuje je do systému a zbavuje se toho, co zbude. Svou krev čerpá, abychom tak řekli, z tohoto rezervoáru nashromážděné zkušenosti. Tím se myslí, že populární umění a literatura dneška jednou byly odvážným a esoterickým uměním a literaturou věceřejška. Pochopitelně nic takového není pravda. Je tím myšleno to, že jakmile uplyne dostatečně času, nové je ukořistěno pro nové „způsoby“, které jsou poté rozředěny a servirovány jako kýč. Všechn kýč je zjevně akademický – a naopak, všechno, co je akademické, je kýč. To, co nazýváme akademickým, již nemá svou vlastní nezávislou existenci, ale představuje jen zástěrku pro kýč. Industriální metody nahrazují ruční řemeslo.

Kýč může být vyroben mechanicky, a proto se stal integrální součástí našeho systému produkce způsobem, kterým by toho skutečná kultura nebyla, až na náhodné výjimky, schopna. Je zpeněžován a jsou do něj vkládány obrovské

investice, musí také vykázat přiměřený zisk. Je nucen rozšiřovat se a udržovat svůj trh. Třebaže sám sebe v podstatě prodává, byl i tak vytvořen obrovský prodejní mechanismus, který vytváří tlak na každého člena společnosti. Pas-ti, dá-li se tak říct, jsou nastraženy i v oblastech, které jsou vyhrazeny opravdové kultuře. V zemi, jakou je ta naše, dnes nestačí inklinovat k opravdové kultuře. Je nutné pro ni mít skutečnou vášeň, která nám dá sílu vzdorovat falešnému, co nás obklopuje a vnučuje se od okamžiku, kdy jsme dostatečně staří na to, abychom otevřeli obrázkový časopis. Kýč klame. Má mnoho různých úrovní a některé jsou natolik na výši, že mohou být pro naivního hledače skutečného svědla nebezpečné. Časopis, jakým je *The New Yorker*, je v zásadě kýč pro vysoké třídy luxusního obchodu, který pro své účely proměňuje a rozředuje mnoho avantgardního materiálu. Ne každý kýč je zcela bezcenný. Občas vyprodukuje něco s úrovní, něco, co má autentický lidový nádech. Tyto náhodné a izolované případy pak zmátly mnoho lidí, u nichž bychom to nečekali.

Enormní zisky z kýče jsou zdrojem pokušení pro samotnou avantgardu a její příslušníci byli ne vždy schopni tomuto pokušení odolat. Ambiciózní spisovatelé a umělci pod tlakem kýče mění své dílo, pokud mu nepodlehnu úplně. A také se objevují některé matoucí hraniční případy, jako kupříkladu francouzský populární spisovatel Simenon nebo Steinbeck u nás. Čistý výsledek je ale v každém případě vždy ke škodě opravdové kultury.

Kýč nezůstal omezen na města, ve kterých vznikl, ale zaplavil i venkov, kde zničil lidovou kulturu. Nemá také žádnou úctu ke geografickým a národnokulturním hranicím. Jako další produkt západního industrialismu zahájil triumfální cestu po světě, v jedné kolonii za druhou vytlačil a znetvořil původní kulturu, takže kýč je dnes na nejlepší cestě stát se univerzální kulturou, první univerzální kulturou, jaká kdy existovala. Číňané, o nic méně než jihoameričtí Indiáni, Hindové i Polynésané, dnes před produkty svého původního umění dávají přednost časopiseckým obálkám, barvotiskům a obrázkům žen z kalendářů. Jak si tuto nakažlivost kýče, jeho neodolatelnou přitažlivost vysvětlit? Strojem vyrobený kýč může být pochopitelně levnější než původní rukodělný výrobek a pomáhá zde rovněž prestiž Západu. Proč je ale kýč o tolik ziskovějším exportním artiklem než Rembrandt? Jedno i druhé může být koneckonců reprodukováno stejně levně.

Dwight Macdonald ve svém posledním článku o sovětském filmu v *Partisan Review* zdůrazňuje, že se kýč v posledních deseti letech stal dominantní kulturou Sovětského Ruska. Vini z toho politický režim – nejenom z toho, že se kýč stal oficiální kulturou, ale i proto, že se ve skutečnosti stal dominantní, nejpobulárnější kulturou, a cituje Kurta Londona z jeho *Šedmi sovětských umění*: „...vztah mas ke starým i novým uměleckým stylům zůstává pravděpodobně v zásadě závislý na charakteru vzdělání, které je jim poskytováno jejich státem.“ Macdonald na to říká: „Proč by koneckonců zaostali venkované měli dávat přednost Repinovi (vedoucí představitel ruského akademického kýče v malbě) před Picassem, jehož abstraktní technika se k jejich vlastním lidovému umění nevztahuje o nic méně než realistický styl toho prvního? Nikoliv, jestliže se masy hrnou do Treťjakovské galerie (moskevské muzeum současného ruského umění: kýče), je to především proto, že jim byla dána podmínka vyhýbat se „formalismu“ a obdivovat socialistický realismus.“

V první řadě zde nestojíme pouze před otázkou volby mezi starým a novým, jak si to myslí London, ale před volbou mezi špatným uměním, i dnes dobrým starým uměním, a tím skutečně novým. Alternativou k Picassovi není ▶



Greenberg: „Kde Picasso maluje *příčinu*, Repin maluje *efekt*. Repin umění pro diváka natravní a ušetří ho tak námahy, poskytuje mu zkratku k rozkošim umění, která obcházi to, co je ve skutečném umění nutně obtížné. Repin nebo kýč jsou uměním syntetickým.“
 nahofe: *Burlaci na Volze* (1888) ruského malíře Ilji Repina; vpravo: Pablo Picasso ve svém ateliéru na fotografii: Cecilia Boatora

Michelangelo, ale kýč. Za druhé ani v zaostalém Rusku, ani na rozvinutém Západě masy nepreferují kýč jednoduše proto, že je k tomu navádí jejich vláda. Tam, kde se státní výchovný systém obtěžuje o umění zmínit, je nám řečeno, abychom respektovali staré mistry a nikoliv kýč. A přesto si na stěny místo Rembrandta nebo Michelangela pověsíme Maxfielda Parrisha nebo něco v jeho duchu. Navíc, jak Macdonald sám zdůrazňuje, když kolem roku 1926 sovětský režim podporoval avantgardní kinematografii, tak ruské masy dál dávaly přednost hollywoodským filmům. Ne, potenciál kýče nám „podporování“ nevysvětlí.

V umění i vědě jinde jsou všechny hodnoty lidskými hodnotami, hodnotami relativními. I tak ale v rámci vzdělaného lidstva všech věků existuje více méně obecná shoda ohledně toho, co je dobré a co špatné umění. Vkus se měnil, ale ne mimo určité limity. Současní znalci umění se shodnou s Japonci osmnáctého století na tom, že Hokusai byl jeden z největších umělců své doby. Dokonce se shodneme i s dávnými Egypťany, že umění třetí a čtvrté dynastie má největší smysl vybrat jako vzor pro ty, kdo přijdou později. Můžeme dávat přednost Giottovi před Rafaelem, ale stejně nepopřeme, že Rafael byl jedním z nejlepších malířů své doby. Je zde shoda, která podle mne spočívá v poměrně neměnném rozdílu mezi hodnotami, jež nalézáme v umění, a mezi hodnotami jinými. Kýč, díky své racionalizované technice odvozené z vědy a průmyslu, však tento rozdíl v praxi vymazal.

Kupříkladu se podívejme, co by se stalo s nevzdělaným ruským venkovánem, kterého zmiňuje Macdonald, kdyby měl hypotetickou možnost volby mezi dvěma obrazy, jedním od Picassa a druhým od Repina. Na prvním obraze dejme tomu vidí hru linií, barev a ploch, které představují ženu. Abstraktní technika – když přijmeme Macdonaldův předpoklad, o němž spíše pochybuji – mu připomíná cosi z ikon, které zná ze své vesnice, a tato příbuznost ho přitahuje. Můžeme dokonce předpokládat, že mu nejasně docházejí

i některé z velkých uměleckých kvalit, které vzdělaní lidé v Picassovi nacházejí. Poté se obrátí k Repinovu obraze, na němž vidí bitevní scénu. Jeho technika je pro něj coby způsob práce neznámá. Ale to pro vesničana znamená velice málo v porovnání s tím, když najednou objeví vlastnosti Repinova obrazu, které se zdají vysoce překonávat kvality, na něž byl zvyklý z ikon. Samotná neobvyklost je jedním ze zdrojů těchto kvalit, kvalit něčeho, co je jasně rozeznatelné, kouzelné a sympatické. Vesničan na Repinově obraze vidí a rozpoznává věci stejným způsobem, jakým poznává a vidí věci mimo obrazy – není zde žádná diskontinuita mezi uměním a životem. Není zde žádná potřeba akceptovat konvence a říkat si, že ikona zobrazuje Ježíše, protože zobrazit Krista je jejím záměrem, i když ve skutečnosti člověka příliš nepřipomíná. To, že Repin dokáže malovat natolik realisticky, že je identifikace okamžitě jasná a nevyžaduje od diváka žádnou námahu – je zázrak. Venkován je také okouzlen bohatostí jasných významů, které na obraze nachází: „Výpráví příběh.“ V porovnání s ním jsou Picasso a ikony tolik přísné a suchopárné. A co víc, Repin uchopuje realitu a činí ji dramatickou: západ slunce, vybuchující granáty, běžící a padající muži. Picasso a ikony jsou mimo soutěž. Vesničan chce Repina, nic jiného než Repina. Repin má ale štěstí, že je vesničan ochráněn před výrobky amerického kapitalismu, protože proti obálce *Saturday Evening Postu* od Normana Rockwella by neměl nejmenší šanci.

Na závěr můžeme říct, že kultivovaný divák získává z Picassa stejné hodnoty jako venkován z Repina. To, co se tomu posledně jmenovanému na Repinovi líbí, je také svým způsobem umění, i když na nízké úrovni, a k obrazům ho přitahují stejně podněty, které přitahují i kultivovaného diváka. Ale výsledné hodnoty, jichž z Picassa kultivovaný divák nabude, jsou odvozeny až z druhého pohledu, až jako výledek odrazu bezprostřední reflexe vzniklé výtvarnými kvalitami. Teprve tehdy do tohoto procesu vstoupí rozpoznatelnost, zázračnost a sympatičnost. V Picassově obraze nejsou



„modernismu“ a „modernistického“ kých, a současně odpovídá sociální mezeře, mezeře, která ve formální kultuře v civilizované společnosti vždycky existovala. Tyto dva termíny se k sobě přibližují a oddalují v pevné závislosti na upevňující se či upadající stabilitě dané společnosti. Na jedné straně byla vždy menšina mocných – a tudíž kultivovaných – a na druhé straně velká masa vykořisťovaných a chudých – tedy nevzdělaných. Formální kultura vždy náležela těm prvním, zatímco zbytek se musel spokojit s lidovou nebo jednoduchou kulturou a kýchem.

Ve stabilní společnosti, která funguje natolik dobře, že zadržuje řešení rozporů mezi třídami, se tato kulturní dichotomie stává poněkud nejasnou. Axiomy menšiny jsou sdíleny většinou. Ti posledně jmenovaní věří pověřivě tomu, v co strážlivě věří ti první. V takových historických momentech jsou masy schopné vnímat krásu a obdivovat kulturu svých pánů, ať byla na jakkoliv vysoké úrovni. To platí alespoň o výtvarném umění, které je dostupné všem.

Ve středověku výtvarní umělci alespoň neupřímně sloužili tomu nejnižšímu společnému jmenovateli vnímání. Dokonce to v jistém rozsahu zůstalo pravdou až do sedmnáctého století. K napodobování byla k dispozici univerzálně platná konceptuální realita, do jejíhož řádu nemohl umělec zasahovat. Obsah umění byl předepsán tím, kdo umění objednal. Umění nebylo, tak jako v buržoazní společnosti, vytvořeno na volném spekulativním základě. A právě díky tomu, že obsah byl dopředu určen, měl umělec volnost k tomu, aby se koncentroval na své médium. Nepotřeboval být filosofem nebo vizionářem, ale jednoduše zkušeným řemeslníkem. Dokud existovala obecná shoda v tom, co jsou ty nejhodnotnější umělecké náměty, byl umělec zbaven nutnosti být originální a vynalézavý ve svém „obsahu“ a mohl věnovat veškerou svoji energii formálním problémům. Malířské médium se pro něj soukromě i profesionálně stalo obsahem jeho práce, i když dnes je jeho médiem veřejný obsah abstraktního malířského umění. Jediným rozdílem zůstává to, že středověký umělec musel na veřejnosti potlačit svoje profesionální záměry – v dokončeném oficiálním uměleckém díle musel neustále potlačovat a podřizovat vše, co bylo osobní a profesionální. Pokud jako obyčejný člen křesťanského společenství cítil nějaké osobní vztahy ke svému námětu, tak to pouze přispělo k obohacení chápání veřejného uměleckého díla. Teprve v renesanci se stává osobní výraz legitimním, i když zůstává v rámci jednoduše a obecně rozpoznatelného. A teprve s Rembrandtem se objevuje „osamělý“ umělec, osamocený ve svém umění.

Během renesance a i poté, pokud se západní umění snažilo vylepšit svojí techniku, mohla být vítězství na tomto poli

tyto kvality okamžitě nebo vnějškově rozpoznatelné. Divák natolik citlivý, aby na výtvarné kvality reagoval odpovídajícím způsobem, si je musí do obrazu promítnout. Náleží až k odraženému efektu. Na rozdíl od toho se u Repina „odražený“ efekt objevuje již v samotném obrazu, připraven pro divákovo nereflexivní potěšení. Kde Picasso maluje *příčinu*, Repin maluje *efekt*. Repin umění pro diváka natráví a ušetří ho tak námahy, poskytuje mu zkratku k rozkošným umění, která obchází to, co je ve skutečném umění nutně obtížné. Repin nebo kých jsou uměním syntetickým.

Totéž můžeme říci i o kých v literatuře: pro necitlivé poskytuje zástupné zážitky s daleko větší bezprostředností, než v jakou může doufat seriózní literatura. A *Indiánská milostná lyrika* od Eddieho Guesta je daleko poetičtější než T. S. Eliot i Shakespeare.

III.

Jestliže avantgarda napodobuje postupy umění, kých, jak nyní vidíme, napodobuje jeho efekty. Čistota této antiteze je něčím víc než jen výmyslem. Odpovídá a definuje obrovskou mezeru, která od sebe odděluje dva souběžné kulturní fenomény, jakými avantgarda a kých jsou. Tato meze je příliš velká na to, aby byla překonána nekonečným stupňováním popularizovaného

signalizována jediné úspěchy v realistické imitaci, jelikož po ruce nebylo žádné jiné kritérium. Proto i masy mohly v umění svých pánů vidět obdivuhodné a úžas vyvolávající předměty. I onen pták, který kloval do ovoce na Zeuxiově obrazu, by je ocenil.

Štalo se frází, že umění se pro veřejnost stává kaviárem tehdy, když realita, kterou umění imituje, nekoresponduje ani přibližně s realitou tak, jak ji vidí veřejnost. Ale i tehdy je odpor, který může obyčejný člověk cítit, umlčen bází, již cítí k patronům tohoto umění. Kritizovat jejich kulturu začne jediné tehdy, kdy začne být nespokojen se sociálním řádem, který spravují. Tehdy plebejec poprvé nachází odvahu k tomu, aby otevřeně vyjádřil své názory. Každý, od demokratického radního v Americe až po rakouského malíře pokojů, cítí, že má právo na své názory. Nejčastěji tento odpor ke kultuře nalezneme tam, kde je nespokojenost se společností nespokojeností reakcionářskou, která své vyjádření nachází v revivalech a puritánství, a aktuálně i ve fašismu. Zde jsou revolvery a pochybně jedním dechem zmiňovány společně s kulturou. Strhávání soch začíná ve jménu božského nebo ve jménu ozdravení krve, ve jménu jednoduchosti a jasnosti.

IV.

Vraťme se na okamžik k našemu ruskému vesničanovi. Představme si, že poté, co si místo Picassa vybral Repina, zasáhl státní výchovný aparát a řekl mu, že je to špatné, že si měl vybrat Picassa – a vysvětlil mu proč. V sovětském státě je to docela dobře možné. Ale protože se věci v Rusku mají tak, jak se mají – jako i jinde ve světě –, vesničan brzy objeví nutnost tvrdě pracovat celý den, aby se uživil, a zlé, nepříjemné okolnosti jeho života mu neposkytují dostatek volného času, energie a pohodlí k tomu, aby se cvičil ve vychutnávání Picassa. To totiž vyžaduje nemalé „podmínky“. Vysoká kultura je jedním z nejnepřirozenějších lidských výtvorů a vesničan v sobě necítí žádnou „přirozenou“ potřebu, která by ho přese všechny obtížnosti k Picassovi přitahovala. Nakonec se vesničan, pokud se bude chtít dívat na obrázky, vrátí ke kýči, protože z kýče se může těšit bez námahy. V tomto směru je stát bezmocný a tak tomu bude tak dlouho, dokud se problémy výroby nevyřeší ve smyslu socialismu. Totéž je pochopitelně pravda i pro kapitalistické státy a jakékoliv řeči o umění pro masy jsou pouhou demagogií.

Tam, kde dnes politické režimy vyhledávají oficiální kulturní politiku, se jedná o pouhou demagogii. Jestliže je v Německu, Itálii a Rusku oficiální kulturní tendencí kýč, tak to není tím, že by jejich vlády byly ovládnuty šosáky, ale proto, že je v těchto zemích kýč kulturou mas jako všude jinde. Podpora kýče je jen dalším z levných způsobů, kterým se totalitní režimy vlichocují do přízně svých subjektů. Jelikož tyto režimy nemohou pozvednout kulturní úroveň svých mas – ani kdyby tomu opravdu chtěly – jinak než odezdáním se mezinárodnímu socialismu, lichotí masám tím, že snižují celou kulturu na jejich úroveň. To je důvodem, proč je avantgarda postavena mimo zákon, a nikoliv proto, že vyšší kultura je nutně i kulturou daleko kritičtější. (Jestli se avantgarda může nebo nemůže v totalitním režimu rozvíjet, teď není příhodnou otázkou.) Z pohledu fašistů a stalinistů hlavní problém s avantgardním uměním a literaturou ve skutečnosti spočívá v tom, že nejsou více kritické, ale jsou příliš „nevinné“. Znamená to, že je nemůžeme efektivně naroubovat propagandou, k čemuž je kýč daleko přístupnější. Kýč diktátora udržuje v kontaktu s „duchem“ lidu. Kdyby byla oficiální kultura nadřazena obecné úrovni, znamenalo by to nebezpečí izolace.

Nicméně kdybychom si představili, že by si masy žádaly avantgardní umění a literaturu, Hitler, Mussolini a Stalin

by se dlouho nerozpakovali v pokusech tento požadavek uspokojit. Hitler je nesmlouvavým nepřítelem avantgardy, a to jak na základě doktríny, tak i v soukromé rovině, aniž by to ale v letech 1932–1933 Goebbelsovi zabránilo v usilovném vábení avantgardních umělců a básníků. Když expresionistický básník Gottfried Benn přešel k nacistům, byl uvítán s velkými fanfárami, přestože v témže okamžiku Hitler denuncioval expresionismus jako *kulturní bolševismus*. Bylo to v době, kdy nacisté cítili, že mohou využít prestiže, které se avantgarda těšila mezi kultivovanou německou veřejností, a jelikož jsou nacisté zkušenými politiky, praktické ohledy vždy převažily nad Hitlerovými osobními náklonostmi. Nacisté později zjistili, že v oblasti kultury je daleko praktičtější snížit se k přáním mas než k jejich chlebobárcům. Ti, když přijde na otázku zachování moci, jsou totiž ochotni obětovat jak kulturu, tak své morální zásady. Masy musí být jakýmkoliv způsobem ukolébávány přesně z toho důvodu, že jim byla moc odebrána. V život musel být uveden daleko grandióznější styl než demokratická iluze, že masy ve skutečnosti vládou. Literatura a umění, které se líbí a jemuž masy rozumějí, jsou prohlášeny za ty jediné pravé a vše jiné je potlačováno. Za takových podmínek se i lidé jako Gottfried Benn stávají nepohodlnými, ať už podporují Hitlera jakkoliv horlivě. Dnes se o nich v nacistickém Německu nic nedozvíme.

Vidíme, že i když je z určitého úhlu pohledu Hitlerovo a Stalinovo osobní šosáctví vzhledem k jejich rolím nenahodilé, z jiného úhlu je jen náhodným faktorem přispívajícím k vymezení kulturní politiky jejich režimů. Jejich osobní šosáctví jen jednoduše přidává bratalitu a zlo k postupům, které by byli tak jako tak nuceni podporovat vzhledem k tlaku ze strany jejich ostatní politiky – dokonce i tehdy, kdyby byli osobně přívrženci avantgardní kultury. Akceptování izolace ruské revoluce nutí Stalina dělat to, co je Hitler donucen dělat díky jeho přijetí rozporů kapitalismu a jeho snahou o jejich zmrazení. Co se týče Mussoliniho, je jeho případ dokonalým příkladem realista *disponibilitě* v těchto věcech. Po celá léta shovívavě nahlížel na futuristy a budoval modernistická nádraží a státní bytovou výstavbu. Dodnes můžeme na římských předměstích vidět více modernistických domů než kdekoli jinde na světě. Možná tak chtěl fašismus ukázat svoji současnost a zakrýt tak skutečnost svého zpátečnictví, možná chtěl vyjít vstříc vkusu vládnoucí elity, které sloužil. Ať už to bylo jakkoliv, v poslední době Mussolini zjistil, že bude daleko užitečnější uspokojit kulturní vkus italských mas a nikoliv jejich pánů. Masám musí být poskytnuty objekty k obdivu a k úžasu, páni se bez nich mohou obejít. A tak vidíme Mussoliniho vyhlášovat „nový imperiální styl“. Marinetti, Chirico a další jsou posláni do venkovní temnoty a nové nádraží v Římě už nebude modernistické. Fakt, že to Mussolini pochopil až později, jen znovu ilustruje relativní váhavost, se kterou italský fašismus přijal nutný obsah své role.

Upadající kapitalismus pochopil, že cokoliv kvalitního je ještě schopn vytvořit, se téměř jistě stane nebezpečím pro jeho vlastní existenci. Pokroky v kultuře a o nic méně ani pokroky ve vědě a průmyslu podemílají tutéž společnost, pod jejíž záštitou mohly vzniknout. Zde, jako v každé jiné otázce dneška, je nutné slovo od slova citovat Marxe. Dnes nevhlížíme k socialismu za novou kulturu – protože ta se nevyhnutelně dostaví, až dosáhneme socialismu. Dnes vzhlížíme k socialismu z prostého důvodu záchrany veškeré životní kultury, kterou teď máme. ■

Z anglického originálu *Avant-Garde and Kitsch* (1939)
pro Labyrint přeložil **Tomáš POSPISZYL**