

Tomáš Vlček

Jednou z pozoruhodných stránek českého umění 20. století je bohatá tradice koláže. /1/ Snad v žádné jiné národní kultuře bychom nenašli takové množství a takovou šíři tvůrčích způsobů uplatnění koláže, jako je tomu v českém moderním umění. Proč tomu tak je, o tom byla vyslovena, byť zatím jen ústně, řada soudů, které je třeba domyslet a jejich aktuálnost uměleckohistoricky prověřit.

Tím, že se koláž stala jevem širšího významu, než je jen technika utváření obrazu prostřednictvím lepení papírů potíštěných rozmanitým vizuálním a textovým materiálem, že se stala charakteristickým principem vrstvení heterogenních znaků, používá se dnes zcela oprávněně jako označení skladebného principu moderního uměleckého díla i tam, kde jde o zcela jiné způsoby tvorby, než zahrnoval původní pojem koláže. O koláži mluvíme v literatuře, divadle, hudbě, její problematika byla analyzována z hlediska metodologie dějin umění. /2/

Mluvíme-li o pražské kultuře 19. století, můžeme zde o celém městu a jeho kulturním a uměleckém dění v určitých souvislostech mluvit jako o koláži. /3/ Nakolik je toto označení jen příměrem a do jaké míry zde nacházíme skutečné principy koláže, které již v 19. století tvořily předpoklady pro vznik koláže v tom smyslu, jak ji známe z umění 20. století, o tom bych zde chtěl promluvit.

V dosavadním vymezení pojmu "koláž" byl dosud lépe objasněn princip skladby heterogenního znakového materiálu než jeho noeticko-ontologický smysl. /4/ Ten bezpochyby přímo souvisí s mnohostí a mnohoznačností jevů moderní městské kultury a snahou člověka najít v tomto prostředí prvky, motivy a způsoby myšlení jednotící mnohost celistvostí a řádem umělecké tvorby. Specifika koláže spočívá v tom, že materiál a prostředky jejich uměleckých projevů jsou sourodé světu moderní civilizace, že odpovídají prolínání a vrstvení věcí, událostí a znaků tohoto prostředí,

a to tak, že toto prolínání a vrstvení je využito jako nová forma tvůrčího myšlení.

V prostředí města 19. a 20. století, prostředí výrazných proměn společenských struktur a dalekosáhle zprostředkovaných vztahů mezi prací, výrobou a kulturou, se věci a události jeví jako polysémantizované fenomény. Moderní umění často využívalo znakových možností jevů moderního světa. Právě jejich mnohoznačnost se již při malých posunech záměny významových souvislostí znaků stávala pramenem objevování neočekávaných tvůrčích možností. Tyto postupy byly v umění 20. století využívány v různých souvislostech a aktualizovány v různých stylových kontextech, v nichž se koláž objevovala, například v kubismu, futurismu, poetismu či surrealismu. Co se v umění 20. století objevovalo jako nevyčerpatelný pramen umělecky tvořivého přístupu k realitě, přestupu schopného ukázat ji jako nekonečnou příležitost estetického osvojování světa, mělo své omezení a úskalí. Koláž se stala pramenem tvorby z materiálu, který je schopen nejen vést k odkrývání skrytých významů věcí a událostí světa, ale také - není-li jedinečnost pojmenování naplněna - činit z moderní kultury znakově nezakotvený a entropii moderního prostředí špatně vzdorující prostředek sdělení. Žádné aktuální uplatnění koláže v moderním umění nezůstává jen v hranicích své vlastní struktury, každé je v nějakém vztahu k celému procesu pojmenování, k jeho noetickému poslání a ontologickému zakotvení. Jak například ukazuje dílo jednoho z největších tvůrců 20. století, ruského básníka Velemira Chlebnikova, znak může existovat jen v systému řeči, k němuž byla u něho stejně jako v celém moderním umění upřena mimořádná pozornost. /5/ Systém uvádí znak do souvislostí se společenskou praxí, v tvůrčích systémech umění je pak tato praxe konfrontována s univerzem a na této ontologické rovině je systém obrozován. /6/ Toto obrozování systému společenské komunikace uměním nebylo v době nepřehledného vrstvení věcí a znaků moderního světa jen přirozeně a průběžně se uskutečňujícím procesem. Dadaisté vyhrotili problém uzavřenosti a omezenosti komunikativních systémů dobové společenské praxe, když je podrobili radikální destrukci. Jak známo, koláž zde hrála významnou roli. Koláž, ačkoliv nemusí být vysloveně zaměřena

k revoluční destrukci stávajícího kulturního systému, tak jak tomu bylo v dadaismu, je vždy nějak spojená s rozrušením konvenčního pojmenování jevů. Proces desémantizování nejasného znakového povrchu fenoménů moderního světa se stává předpokladem jejich nové semiozy.

Tento tvůrčí proces je podmíněn dvěma skutečnostmi:

1/ Aby mohlo být s věcmi-znaky zacházeno jako s materiálem, který je možno jakkoliv vytrhovat z původních souvislostí, musí být tyto souvislosti v dobové praxi mnohoznačné a noeticky nejasné /7/; 2/ Nové použití tohoto materiálu musí mít vyšší noetickou hodnotu, než je ta, která je v praxi vnímána, musí směřovat od chaosu k řádu, vést k novému ontologickému zakotvení sdělení. I když v každém kritickém soudu o dílech moderního umění víceméně podvědomě uplatňujeme tyto elementární premisy, nejsme zvyklí je systematicky uplatnit při hodnocení a charakterizaci celé moderní kultury. Kdybychom tak učinili, mohli bychom se patrně nově podívat z hlediska principů koláže na problémy citací minulosti v umění 19. století, otázky vztahů kultury každodenního života a umělecké tvorby atd.

Hledáme-li v pražské kultuře 19. a počátku 20. století předpoklady, motivy a prvky koláže, pak nejprve věnujeme pozornost otázce civilizačního chaosu, absurditě a odcizení, do něhož ústila celá řada skutečností tohoto prostředí. Jak již bylo mnohokrát naznačeno a částečně i dokázáno, život v tomto městě se v náhlých zvratech hospodářského a kulturního rozvoje objevil jako složitý labyrint. Střetávání, prolínání a křížení rozličných systémů kultury /moderní a historické, české a německé, místní a evropské/, jež opět se zde promítala v složitém křížení vlivů /9/, činilo z Prahy prostředí, jehož komplikovanost a tajemnost neměla v soudobé evropské kultuře obdoby. Z hlediska tradičních jistot, i tak již zde v minulosti dosti složitého života, obraz světa se v této sledované době ještě více zatemňoval a rozpadal do chaotické podoby. Literatura, příkladně díly Jakuba Arbesa, Karla Matěje Čapka-Choda, zejména pak dílem Franze Kafky nám o tom podává přesvědčivé svědectví, kromě toho, že je sama svébytným obrazem uvědomělého hledání cesty z krize a dobového a místního života. I když by si zasloužilo

pozornost dále sledovat obraz Prahy konce století jako labyrintu, cesta deziluze, ke které vedlo hledání ztraceného smyslu života v souvislostech kritérií vytríbené, takzvané vysoké kultury, měla významný doprovod v kultuře všedního dne, v kultuře hospod, šantánů a kabaretů, laciných časopisů, novin, plakátů i fotografií.

Zde se setkáváme jak s iluzemi, jež se mnohdy těsně dotýkají hluboké deziluze pražského života, tak i těmito iluzemi vyrostlými postupy tvůrčího myšlení navazujícího nové korespondence s nepřehlednou dobovou skutečností a otevírajícího cesty jejího pochopení. Srovnajme jen, k jakým aktualizacím došlo při uplatnění dávno symbolu ideálního městského společenství známého z dějin evropské a křesťanské kultury jako Civitas dei. V pražském prostředí bychom jej mohli sledovat na jednom okruhu literární tematiky spojené se symbolickým hledáním cesty k chrámu /chrám je vlastně původní a užší ikonografický motiv symbolu nebeského města/. Tento motiv můžeme sledovat např. v prozách Jana Nerudy, Jakuba Arbesa, Jiřího Karáska, Franze Kafky či Gustava Meyrinka. Se zcela jinou aktualizací tohoto symbolu ideální komunity se setkáváme v projevech kultury všedního dne /verzi měšťácky a venkovsky národnostní např. v baráčnictví, civilizační příkladně v projektech a realizacích monumentálních výstav, sportovní v glorifikaci národních sportovců jako hrdinů, atd./. Specifikum Prahy, v jejíž kultuře se více než v jiných prolínaly a vrstvily, různé významové kontexty událostí a věcí, bylo i v tom, že jinde rázně diferencované jevy /majetkově, kulturně, společensky, etnicky/ se v tomto prostředí dostávaly do neobyčejné blízkosti. /10/ O překvapivém kolísání mezi oficiálním a neoficiálním, vysokým a nízkým, uměleckým a neuměleckým, bychom našli v pražské kultuře konce 19. a počátku 20. století celou řadu dokladů. /11/ Proto, abychom si jich patřičně povšimli, abychom je mohli uchopit jako klíč k obecnějšímu hodnocení, musíme toto kolísání, střetávání a vrstvení rovin znaků a fenoménů kultury alespoň v náznaku klasifikovat.

Právě zde více než kdekoliv jinde si uvědomujeme, že svébytné projevy umění jsou otevřeny mimoumělecké skutečnosti. Že tato skutečnost sem nevstupuje jen jako motiv, ani jen jako téma, ale jako živý, autentický, mnohoznačně konotovaný materiál. /12/ Ma-

teriál koláže a projevů kultury typově blízkých koláži je skládán z různých prvků, které dříve patřily do jiných celků, přičemž tyto souvislosti prvku koláže s původním systémem, z něhož materiál byl převzat, hrají výraznou roli. Charakteristické pro koláž je to, že tyto prvky /prefabrikáty/ se záměrně používají jako prvky fungující a toto jejich fungování je právě tou vhodnou kvalitou, pro kterou se materiál používá. Koláž je metoda, kterou Lévi-Strauss označil jako transpozici "domácího kutilství" do oblasti umění. /13/ Domácí kutilství je tvůrčí činností, jejíž prvky jsou výrazně přítomny v utváření české kultury 19. a 20. století. Právě u nás nabylo kutilství zvláštní podoby a později díky Bohumilu Hrabalovi i výstižné pojmenování v tom, čemu říkáme pábení. Jestliže naše umění 19. a 20. století reflektovalo a přijalo nejružnější podněty moderního evropského umění, jestliže naše kultura odjakživa zaujímala místo průsečíku vývojových tendencí kultury evropské, pak snad se můžeme odvážit domyslet, že se vyvíjela prostřednictvím využití rozličných, jinde vyrostlých prvků, které - třebaže u nás prošly transformací uvnitř autochtonní tvorby - otevíraly problémy syntaxe uměleckého díla, s nimiž se setkáváme /samozřejmě v jiných podobách a axiologicky odlišných rovinách/ právě v domácím kutilství a koláži. Doba konce 19. století a počátku 20. století je dobou, kdy tyto strukturní principy zprostředkovaly v naší kultuře nové cesty objevování prvků venkovského, zejména městského folklóru a jeho zařazování do oblasti umění. To vedlo k celé řadě anticipací kolážové techniky ve slovesnosti, v divadelní tvorbě /např. v kabaretu/, ve výstavnictví /monumentální výstavy devadesátých let/, v typografii, plakátu, v oblasti vážných, zejména pak zábavných forem umění. Tento typ tvorby se projevuje výraznými strukturními rysy. Ještě jednou se v této souvislosti vraťme k bystrému rozlišení vztahů tvůrce a materiálu v domácím kutilství a umění, jak je charakterizoval Claude Lévi-Strauss. /14/ Zatímco umění postupuje tak, že má zcela ovládnout materiál, v domácím kutilství stejně jako v kultuře primitivních národů nebo umění naivním hraje významnější roli dialog s materiálem. Toto "pomocné" rozlišení je užitečné v tom, že dává možnost přesněji určit charakter a funkci převzatého materiálu uplatněného v umělec-

kém díle formou koláže. Ten zde vystupuje v primérní významové rovině v podobě ikonu. Čirá významovost ikonu, která je v uměleckém díle evropské tradice integrována do celistvé struktury modelu skutečnosti, je naopak v umění primitivním rituálně zdůrazněna, v koláži dokonce záměrně, antiteticky izolována. Právě zjevnost významů použitého materiálu je prvkem, kterým se v koláži uplatňuje více než v jiných druzích výtvarného umění tvořivé zacházení se znaky podobné hře a rituálu. Prvky koláže v umění 19. století nám umožňují revidovat některé příliš jednoznačné sou-
dy o 19. století jako století racionalismu a utilitarismu, ve kterém nebylo místo pro svobodu hry a mystérium obřadu. /15/

26 Mám-li ukázat některé rysy české kultury 19. století /tedy pře-
vážně kultury městské, pražské zejména/, v nichž se uplatňují prvky koláže, pak pojmy vážnosti a hry se nám stávají neobyčejně užitečnými. Čím více se ve zdejším prostředí projevoval chaos moderního života, čím nepřehlednější bylo vrstvení významů věcí a událostí, o to více a spontánněji se uplatňovaly výrazy, které vyzvedávaly hodnoty postojů a činů do polohy mýtu /sociálně, kulturně a politicky národnostně zaměřeného/. Prvek neobyčejné vážnosti, obřadnosti se objevoval ve všem, co patří do heterogenního projevu moderní kultury. Setkáváme se s ním například ve vznosném ideologickém řešení urbanistických projektů, setkáváme se s ním v pózách postav umělecky záměrných i banálních fotografií, objevujeme ji ve sportovním dění, stala se výrazným tématem v literatuře, je základním významem textů světa reklamy a plakátu, byla součástí městských zábav alegorických průvodů, živých obrazů, ale také hospodských výstupů a vyprávění.

Čím byl zjevnější stereotyp, čím ideálnější byly významy jeho označení, tím výrazněji vystupovaly spolu s obřadností prvky protikladné tautologii mýtu, antitetické prvky hry, jimiž obřadnost často zcela nepozorovaně přecházela do oblasti humoru. Tento přechod je v projevech zdejší kultury tak častý, že ani z dnešního velkého odstupu nemůžeme bezpečně určit, kde se jen prolíná obřadnost a hra, kde končí bezděčnost a počíná záměrnost, kde se vážnost mění ve směšnost a kde směšnost je zpětně prvkem obřadnosti.

Dovolte, abych v této souvislosti představil několik fotografií Jana Czady, autora podivuhodně těžícího z prvků obřadnosti pražského života konce 19. století. V měšťácké ulitě ctihodného živnostníka /byl zlatotepcem a občansky se angažoval jako Ředitel chudých/ využil důvěřivosti lidí svého okolí a jejich touhy ukázat se v roli favoritů chvíle a místa. Snadno dnes můžeme tušit velkou potměšilost tohoto génia obřadného komična. Zatímco v některých 25 fotografiích /záběry z Národopisné výstavy z roku 1895/ se projevil jen Czadův instinkt v odhalování místních absurdit /ve skupinových portrétech postav, předvádějících ve středověkých kostýmech figury živého šachu/, jako je tomu i v záběrech, v nichž se mísí objekty moderní techniky s objekty mytizujícími minulost /snímky ukazující maketu hradu Kokořína v jednom pohledu s průmyslovou architekturou/, ve skupině dalších fotografií máme již 27 co činit s bohatě manifestovanou hrou, jejíž součástí jsou stereotypy obřadnosti dobového života. Takovou je například fotografie turistické společnosti v přírodě, v níž celá společnost při hrdém zachování vědomí osobní důstojnosti jednotlivce se rozesadila ve stráni tak, že každý vykukuje za svým slunečníkem. Slunečníky tvoří nezvyklou kulisu portrétovaných. Jedním z nejvybranějších pózerů řady figur Czadových fotografií je Jaroslav Vrchlický. Czada připravil snímek, představující básníka ve chvíli, kdy je mu obyvatelstvem ve Žďáře skládána poklona. Vesničané u stolu za stodolou pozvedávají püllitry piva, jeden z nich v gestu zdravice vysoko třímá svazek cibulí s natí. Fotografie pocházející patrně z konce devadesátých let je kaligraficky provedeným nápisem nazývána Pocta u stodoly ve Žďáře. Přirozeně, že se v Czadově fotografickém díle setkáváme s koláží jako s technikou humorného spojení obrazů. Jsou to dva autoportréty, v nichž Czadova manželka drží na klíně mohutný povián /pro fotografii zvláště připravený/, do něhož je vlepen Czadův fotografický portrét. Pozoruhodné je, že k banalizaci obřadnosti, která by se nezbytně projevila při nějakém dalším rozmnožování tohoto nápadu, u Czady nedošlo. Jeho fotografie udržují vztahy vážnosti a hry v tvořivé rovnováze. Instinktivní smysl pro tuto rovnováhu vychází u Czady - podobně jako u řady dalších projevů městské kultury Prahy konce 19. století - z ry-

chle ověřovaných zkušeností tvorby uprostřed pluralitní kultury, která nelpěla jen na jednom názoru, neuznávala jen jeden stylový prvek dobového umění. Czadův posun do anonymní všednosti k tvůrčí jedinečnosti je neobyčejně subtilní, přesto jej nelze přehlédnout, a co víc, tato subtilnost vztahů mezi bezděčností a záměrností vážnosti a směšnosti se stala pramenem neobyčejné působivosti jeho fotografií.

Ke specifičnosti městské kultury v Čechách v době epochálních proměn života průmyslové kapitalistické společnosti patří nejen to, že se zde patrně více než jinde vyskytovaly události působící jako projevy chaosu, ale že zde vystupovaly i nové přístupy hledání lidského smyslu v nepřehledném prostředí světa technické civilizace. Nejznámější doklady radikálního přehodnocování podob událostí prostředí labyrintu nacházíme v dílech autorů, kteří se zcela nově přiblížili světu moderní civilizace, jakými příkladně byli Jaroslav Hašek, Egon Ervin Kisch, František Gellner.

Příklad Czadových fotografických kreací nás však vede hlouběji do 19. století, do poloh, v nichž odstup od stereotypů a mýtů dobového života ještě nebyl tak antiteticky vyhrocen jako v dílech těchto protagonistů moderny.

Nicméně již rozbor tvorby z pomezí všednosti ukazuje, že kořeny takových jevů moderního umění, jakým je fenomén koláže, hluboce tkví v kultuře 19. století. To nám pomáhá pochopit překvapivé používání techniky koláže v různých oblastech českého umění přelomu století, v nichž se v rozličných podobách uplatnily principy obřadnosti a hry. Jako takové případy můžeme připomenout knižní a časopiseckou typografii, zejména knižní obálky osmdesátých a devadesátých let, plakáty /viz Olivův plakát z roku 1899 a 1900 pro časopis Zlatá Praha, v němž je titulní list časopisu vkomponován do stylizovaného figurálního zobrazení/, zábavné pohlednice či příkladně překvapivé montáže v oblasti architektonických návrhů, jak je dělal Antonín Balšánek. Ozřejmení těchto souvislostí nám může být nápovědí pro pochopení takových překvapivých děl, jakými jsou Preissigovy koláže z konce devadesátých let a asambláže z prvních let po roce 1900 a patrně i částí odpovědi na otázku, co bylo příči-

nou toho, že se koláž v českém umění 20. století uplatnila v takové šíři a rozmanitosti.

Z projevů kultury 19. století /v nichž se nově uplatnily prvky obřadnosti a hry formou konfrontace znaků dobového života s prvotním, univerzálním smyslem událostí/ vycházely cesty, které do hlubších vrstev tvůrčího myšlení, než byly ty, v nichž objevování čehosi specifického v chaotické podobě světa končilo naivním obdivem moderní všednosti, cesty, jimiž se ubírala avantgardní tvorba. Avantgardní umění se přes svůj programový rozchod s minulostí mnohokrát navracelo zpět k projevům kultury 19. století, navazovalo na jeho prvotní dotýkání světa moderní civilizace, bylo zaujato minulým a prvotním objevováním postojů, gest, událostí a věcí města jako projevů stále obrozujícího živlu života. Koláž 20. století je bez tohoto pramene nepředstavitelná. Prahu konce století je možné v této souvislosti nazvat "koláží" avant la lettre.

Poznámky

/1/ Nejsouhrnnější přehled koláže v českém umění přinesla výstava Koláž v českém výtvarném umění, Galerie Havlíčkův Brod 1969, výstavu připravila Marcela Pánková, úvod napsal Jiří Kotalík.

/2/ Na téma obecnějšího významu koláže v moderním umění bylo připraveno sympozium v Institutu moderního umění v Norimberku roku 1968. Do širších souvislostí byla v literární poetice a teorii uvedena koláž v dílech Franze Mona, zejména: Franz Mon, Texte über Texte, Berlin 1970, s. 116-136. Nejvýznamnější prací o vlivu koláže na metodologii dějin umění je studie Williama S. Heckschera, The Genesis of Iconology původně přednesená na 21. kongresu dějin umění v Bonnu roku 1964; publikována v Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Bd III: Theorien und Probleme, 1967, s. 239 - 262. Za upozornění na tuto práci vděčím dr. Luboši Konečnému.

/3/ Náznak v tomto smyslu učinil Emanuel Frynta: Prag des ... Praha, s. 196.

/4/ Srv. - viz Herta Wescher, Die Geschichte der Collage, Köln, 1974.

/5/ Viz Chlebnikovy studie Slovo tvořičství a Zaumný jazyk, úryvky publikovány v Čmáranice po nebi, Velemir Chlebnikov - Praha 1964.

- /6/ Kosmologii jazyka nacházíme výrazně v myšlení přírodních národů, v němž je historická vrstva projevu potlačena.
- /7/ Srv. Claude Lévi-Strauss, Praha 1971, s. 26, Myšlení přírodních národů; autor zde připomenul myšlenku domorodého myslitele zaznamenanou roku 1904 A.C. Fletcherem "Každá posvátná věc musí být na svém místě". Slovy: "Bylo by dokonce možno říci, že v tom právě posvátnost věci spočívá, protože kdyby byla třeba i jen v myšlence její existence zrušena, zhroutil by se tím celý řád světa; tím, že zaujímá místo, které jí náleží, přispívá tedy k udržení tohoto řádu."
- /8/ Praha labyrint byla označována již v době kolem roku 1900. Viz J. Teige, I. Herrmann a Z. Winter, Pražské ghetto, Praha 1900. Tento symbol byl užíván a osvětlován i literaturou o F. Kafkovi, monograficky ve studii Heinz Ladendorf, Kafka und die Kustgeschichte, Wallraf - Richartz - Jahrbuch - Band XXIII-1961, s. 227-326.
- /9/ Křížením vlivů evropské kultury jako charakteristickým rysem pražského umění se zabývá Christian Norberg-Schulz v práci Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture, New York, 1979.
- /10/ Charakterizuje to anekdota o setkání Jiřího Karáska s Arturem Breiským. Viz Jaroslav Podroužek, Fragment zastřené osudy, Praha 1945, s. 66-67. /Breisky údajně napsal Karáskovi francouzský dopis, Karásek jej přečetl, opravil drobné chyby francouzského textu a očekával hosta. "Artur přišel nápadně oblečen, podle poslední módy s nezbytným monoklem na oku. Na vzorně sehraném výrazu nezájmu se mihne překvapení nad rozhledností bytu a jeho zařízením. "Neřekl bych, že lze takto vkusně bydlet v pouhém předměstském domě v Praze", praví uznale. "Kde žijete vy, příteli?" "Mám dům v severních Čechách. Žiji v něm docela sám se svým starým sluhou, který se o mne stará a ochraňuje od styku s lidmi..." "Nejezdíváte tedy často do Prahy?" "Ne, jezdívám častěji do Drážďan. Tam mám svou intelektuální společnost." "Drážďany! Skvělá galerie, což?" "Slušná." "Mají tam přece pravé Velasquezy, Rafaela!" "Rafael - toť neodpuštělný kýč." Hovor tékavě přeskakuje z výtvarného umění na literaturu. Po chvíli Karásek pohlédne na hodiny a praví: "Ale nyní mi dovolu, blíží se druhá hodina, musím do úřadu." "Do úřadu? Vy? Ze Lvovic?" - "Jsem poštovním asistentem."
- /11/ Analýzou těchto přechodů v souvislosti hodnocení díla Františka Gellnera se zabýval Miroslav Červenka, Symboly, písně, mýty, Praha 1966 /František Gellner a Šantánová píseň/.
- /12/ Viz Roland Barthes, Nulový stupeň rukopisu, Praha 1967.
- /13/ Claude Lévi Strauss, Myšlení, s. 55.
- /14/ Tamtéž, s. 54.
- /15/ Srv. Johan Huizinga: Homo ludens, Praha 1971, s. 174 a dále. Huizinga

sice nachází prvky hry v romantismu a sentimentalismu, ale tedy jen na přelomu 18. a 19. století. V devatenáctém století podle něj dominuje vážnost. "Práce a výroba se staly ideálem a brzo i idolem. Evropa si oblékla pracovní oděv. Smysl pro společnost, touha po vzdělání a vědecké hodnocení se staly dominantami kulturního procesu. Čím dál pokračoval intenzivní průmyslový a technický vývoj od parního stroje k elektřině, tím více vyvolával iluzi, že pokrok kultury spočívá právě v tomto vývoji. Přecenění hospodářského činitele ve společnosti bylo v jistém smyslu přirozeným plodem racionalismu a utilitarismu, které zabily mystérium a zprostily člověka hříchu a viny. Zapomnělo se osvobodit ho zároveň i od pošetilosti a krátkozrakosti a zdá se, že člověk je určen a schopen, aby učinil svět blaženým podle vzoru své vlastní banality."