

Populární kultura jako interpretační výzva: Pokus o nové čtení / Popular Culture as a Challenge for Interpretation¹

ABSTRACT

In this paper, I deal with the question of reading popular culture, while my attention is predominantly aimed on text and interpretative possibilities it itself gives to reader. The basic presupposition is that author, text and reader are of the same importance in processes of meaning-making and therefore they are analytically separable and analysis of each one of them is worthwhile for more complex understanding. Despite of this, text sometimes seemed to be missed out of discussion over mass (popular) culture and was regarded mainly as tough product filled with ideology of Culture industry (as in Critical Theory) or as unwarranted creation of individual recipients (as in cultural studies). In here, I base my argumentation on works of Jean-Francois Lyotard and Roman Ingarden; text is treated as an three-dimensional entity, which can be interpreted differently according to reader's state of mind (pragmatic, theoretic, aesthetic). With regard to background of postmodernism, all of these states of mind are perceived as equivalent ones, although they are dissimilar in their purposes, motivations and findings. After short introduction of these, I will more closely explain what aesthetic state of mind is and what its consequences in reading popular culture text could be. Finally, I will use these remarks to argue that the realms of „art“ and of „popular culture“ have similar inward structure with high, middle and low levels, which opens up more space for their comparison and helps to leave behind old prejudice.

KEY WORDS

postmodernism – popular culture – ways of reading – interpretation – aesthetics

KLÍČOVÁ SLOVA

postmodernismus – populární kultura – způsoby čtení – interpretace – estetika

1. Úvod

Představme si schematizovaný, zjednodušený obraz diskuze o populární kultuře. Teoretici z frankfurtské školy kulturní průmysl kritizovali jako nástroj ideologie, který do mysli svých konzumentů vtlačuje umělá dogmata, vytváří tak falešnou realitu a nic než ji nepřipouští (resp. trestá sociální exkluzí). Badatelé z birminghamské školy v 60. letech publikum „osvobodili“: namísto pojmu *kulturní průmysl* uvedli do diskuze sousloví *populární kultura* a namísto odhalování znevolňujících postupů uplatňovaných v procesu produkce populárněkulturních obsahů se soustředili spíše na interpretační praxe recipientů těchto textů. Priorita momentů sledovaných v textech se přeskupila; v návaznosti na to se logicky proměnilo i jejich hodnocení a kritéria pro posuzování jejich kvality.

Viděno prizmatem této linie kulturních studií, soustředěné na analýzu mediálních publik, nejsou v první řadě důležité významy vložené do textu jeho autorem, ale ty, které z něj „vyloví“ čtenář. Takto nastolená sémiotická demokracie, rozpadnuvší se do anarchie, má mimo jiné jeden zajímavý důsledek: populární kultura i umění jako by po listcích ztrácely potenciál provokovat a otevírat polemiky. Snobismus nahrazuje kulturní všežravectví (Pettersson – Kern 1996), hranice mezi uměním a populární kulturou jsou smazány (Crane 1992, citováno in Meyer 2000), polární postoje – přizpůsobení se a rezistence – se slévají v cosi téměř amorfního (Luvaas 2006).

Vše popsané se uskutečňuje v situaci, nazývané někdy jako *postmoderní*. To je opět pojem

¹ Tento text vychází ze stejnojmenné magisterské diplomové práce, obhájené v červnu 2009 na Katedře mediálních studií a žurnalistiky FSS MU.

mnohoznačný; spojujícím prvkem rozličných pojetí postmodernismu je teorém, že jde o „dobu fragmentace a plurality“ (Woodward 2006). Jako podstatný rys přiberme ještě ambivalenci. Navzdory těmto charakteristikám se nemusíme cítit ztraceni v nekonečně pestrobarevném víření pospojovaných kulturních textů. Kritéria aspirující být univerzálnějšími zrušena nebyla, spíše nebyla prozatím zcela objevena². V pozorování významů zakódovaných a dekodovaných zůstává totiž trochu pozapomenut text sám, který nelze chápat jako neživotný nosič a z obou stran snadno manipulovatelný prostředek.

V tomto článku proto nabídnu detailnější prozkoumání interpretačních možností textu, jež jsou obsaženy v něm samotném: popsány budou tři základní způsoby, jak text číst, a konkrétněji pak specifika estetického vnímání populárněkulturních textů. K posouzení bude nabídnut pracovní model, jak se k textu, který není předdefinován jako umělecký, přibližovat při zachování estetické distance a zároveň s respektováním jeho imanentních vlastností. Předložené poznámky budou zčásti rámovány paradigmaty frankfurtské a birminghamské školy z důvodu přiblížení pojmů literární teorie logice mediálních studií, a tedy ve snaze o jejich lepší srozumitelnost. V subtilní komparaci přístupů, z nichž jeden akcentuje především proces produkce, druhý proces recepce a třetí text jako objekt obou, by v ideálním případě měly plastičtěji vystoupit silnější a slabší momenty té které koncepce, a to zároveň s alternativami, které jsou garantovány dvěma zbývajícemi.

Mými stěžejními teoretickými východisky v předkládaném návrhu jsou postmodernismus v rozpracování francouzského filozofa Jeana-Francoise Lyotarda a úvahy o estetice a ontologii polského filozofa a literárního teoretika Romana Ingardena.

2. Postmoderní situace

Podívejme se nejprve na Lyotardovo pojetí postmodernismu³, jež zde pokládám za základový prvek definice situace pro pozdější analýzu textu. Za klíčové, orientující prvky jeho koncepce jsou považovány: teze o krizi metanarativů a poznámky o objevu malé reálnosti reality, směřující dále k otázce neprezentovatelného.

Jako dva v historii nejvlivnější metanarativy hodnotí Lyotard mýtus pokroku, slibující nezadržitelný vývoj lidstva kupředu k uskutečnění osvícenství a emancipace lidstva; dále lpění na vědění, které má dospět k vytvoření jednotného, univerzálního systému. Souhrnně nazváno *projektem realizace univerzálnosti* či *moderním projektem*. Protože však tento selhal – podle Lyotarda byl fyzicky zlikvidován, nastupuje éra postmoderní: fragmentarizovaná, pluralitní, ambivalentní, kdy oprávněné jsou jediné „malé příběhy“, vyprávění pevně ukotvená v čase i prostoru a neholedající se nároky na univerzální platnost. Pravidla individuálních her, do nichž „malé příběhy“ vstupují, jsou sice zaštitěna podle Lyotarda nezpochybnitelným (zároveň ale fakticky nevymahatelným) „principem spravedlnosti“, jsou však předmětem vzájemného konsensu mezi hráči a na podkladě dohody se mohou měnit i v průběhu hry.

Zúžíme-li poznámky o velkých vyprávěních z relativně vágních pravidel reflektujících každodennost a její bojůvky na poznatky, které chtějí směřovat k redefinici textu a procesů s ním bezprostředně spojených, za nejzřejmější metanarativ lze pokládat představu o krásnu.

² Otázku, zda vůbec „objevena“ být mohou, ponechávám pro tuto chvíli stranou – účelem tohoto textu není odhalit univerzální, ale přispět ke komplexnějšímu pohledu na proces interpretace skrze rozpracování jednoho z jeho tří základních aspektů.

³ Dříve než Lyotard začal situaci po pádu metanarativů označovat jako postmodernismus, užíval synonymně označení *pohanství* (paganism), které je možná v určitých aspektech srozumitelnější pro vytvoření základní představy o takovém světě. Základní prvek Lyotardem koncipovaného pohanství je zájem o pluralitní vyjádření a odmítání myšlenky univerzality. Lyotard říká, že pohanstvím je zajištěn stav, kdy respektujeme existenci neredukovatelné rozdílnosti jednotlivostí a posuzujeme je na základě jejich vlastních pravidel, nikoli podle zákona univerzálního.

Podle kritérií klasické (evropské) estetiky, co je krásné, musí být kvalitní (hodnotné) a vice versa. S poukazem na negativní pojetí krásy u francouzských symbolistů Lyotard parafrázuje belgického teoretika umění Thierryho de Duvea a konstatuje: „moderní estetická otázka už nezní: co je krásné?, nýbrž: jak je tomu s uměním (a s literaturou)?“ (Lyotard 1993: 21). Tedy, za prvé: univerzální idea krásna je pro interpretaci moderních textů významně upozaděna (nikoli však absolutně zavrhnuta⁴). Tím je bolestně zasažena i tradiční hierarchie hodnot a dosavadní výsostné postavení estetických kvalit. A protože ke krásou garantovaným charakteristikám lze krom kvality připočíst i mravnost⁵, etabluje se skrze pád této ideje zcela nový prostor pro definování jiných kritérií k posuzování textů. Je dost pravděpodobné, že tato kritéria budou vyjednávána v rámci vzájemného dialogu mezi uměním a populární kulturou, přičemž pro jejich uspořádání se zdá užitečné propojit jednotlivá kritéria s funkcemi, které jsou zakódovány ve struktuře textu, a částečně pak i s motivacemi, s nimiž k nim přistupuje potenciální recipient.

Za druhé, Lyotardova poznámka naznačuje obrat od obsahu k formě textu⁶. Je to celkem logická změna kurzu: jestliže nelze nadále autenticky věřit, že v prostém popisu reality nalezneme univerzální vysvětlení světa, a jestliže přistoupíme na úvahu o neprezentovatelném, soustředění se na jinakost v zobrazení je nejviditelnější alternativou: lze doufat, že skrze sbírání rozličných fragmentárních obrazů téhož se přiblížíme nedosažitelnému, komplexnímu – neprezentovatelnému.

Samotnému vyjádření „jak je tomu s uměním“ lze rozumět dvojím způsobem: důležitý pro moderní texty je jednak proces vytváření textu (jakým způsobem je to uděláno), jednak proces čtení (jakými způsoby se čte). Druhý uvedený je dnes chápán téměř dogmaticky jako

⁴ V této souvislosti lze zmínit drobný, nicméně velmi zajímavý rozdíl mezi Lyotardovou úvahou o pádu metanarativů a Derridovou dekonstrukcí (např. Derrida 1993), tj. dvěma verzemi postmodernismu. Na první pohled se zdají teze obou harmonické: Derrida píše o neustálém odkládání významu, Lyotard o pádu metanarativů, univerzálních vysvětlení světa. Zatímco ale Derrida předpokládá, že žádný význam není nevinný, a tedy nemůže mít žádný „ideální“ předobraz, Lyotard začleňuje do svého pojetí postmodernismu úvahu o neprezentovatelném; lze říci, že „ideální“ předobraz/podstatu připouští, ale odmítá, že by ji člověk dokázal komplexně pojmut – proto jsou jeho vysvětlení světa vždy nutně dílčí a proto metanarativy ztratily legitimitu. Derridův postmodernismus je v tomto pohledu nevyhnutelně cyklický a náchylnější k tomu, aby byl žalován za zmatek a chaos, Lyotardův postmodernismus jako by spoléhal více na princip spirály; může být proto prezentován jako „přechodový stav“, aniž by byla narušena konzistence celé koncepce – jasně si vymezuje počáteční a v obrysech (ovšem velmi nejasných) i následující stav (redefinice racionality).

⁵ Toto nutně neimplikuje, že nová kritéria musejí být neetická: lze totiž oprávněně polemizovat o tom, do jaké míry byly představy o mravnosti jen odrazem soudobé morálky, ergo hodnotami zprostředkovanými vládnoucím metanarativem. Jde zhruba o to, že například „zábavnost“ nemusí být nadále deklasována a vysmívána jako ubohý projev lidské slabosti.

⁶ Snad se hodí poznamenat, že obrat pozornosti od obsahu k formě není jen Lyotardovým zbožným přáním; jako jeho vyjádření lze hodnotit ruský formalismus a (převážně anglosaský) modernismus, směry vzkvétající v první třetině 20. století. Sám Lyotard ve svém textu *O postmodernismu: postmoderno vysvětlované dětem* argumentuje odkazem na formální experimenty Jamese Joyce nebo na specifické pojetí času u Marcela Prousta; tj. spisovatele, kteří jsou nejčastěji prezentováni jako klíčoví představitelé modernismu, přeznačuje na postmoderní. Lyotard ke vztahu neprezentovatelného a postmodernismu souhrnně píše: „Postmoderno by bylo takto to, co v moderním naznačuje neprezentovatelné v prezentaci samotné; to, co se *vzpírá útěše dobrých forem*, konsensu vkusu, který by dovolil společně zakoušet nostalgickou touhu po nemožném; to, co zkoumá nové prezentace nikoli proto, aby se z nich čerpalo potěšení, ale *aby se lépe vycitovalo, že existuje neprezentovatelné*. Postmoderní umělec, postmoderní spisovatel je v situaci filosofa: text, který píše, dílo, které vytváří, se neřídí v zásadě pravidly už stanovenými, a nemohou být posuzovány tím, čemu Kant říká soud určující, tak, že na tento text, na toto dílo budou aplikovány známé kategorie. *Tato pravidla a tyto kategorie jsou tím, co dílo nebo text hledá*. Umělec a spisovatel pracují tedy bez pravidel, a proto, aby ex post byla stanovena pravidla toho, co bude vytvořeno. Tím je dáno, že dílo a text budou mít rysy události, a také to, že přicházejí pro svého autora příliš pozdě, nebo což je totéž, že jejich realizace začíná vždycky příliš brzy. *Postmoderno by bylo tedy třeba chápat ve smyslu paradoxu futura exacta*, toho, co je budoucí (post) a zároveň právě minulé (modo).“ (Lyotard 1993: 28; kurzíva KK).

dotváření psaného. Propagovaná míra spolupodílnictví čtenáře na finálním smyslu textu je v různých teoretických koncepcích rozdílná – nejradiálněji se za jeho práva staví recepční estetika kostnické školy a na výzkum publik orientovaná linie kulturních studií. Nepřesvědčivost a širší nepoužitelnost přístupu rozvinutého v tomto rámci jsou dány jeho dvěma základními nedostatky: pracuje se nejčastěji s pasivním modelem čtení, při kterém nedochází k celistvé aktualizaci významů textu, a nelze proto hovořit o tom, že recipient něco doplňuje – konstruuje totiž cosi více či méně neadekvátního výchozímu textu; dále, přehoupne-li se pozornost k aktivnímu čtení, jde mnohdy stále jen o rozpracování textu v rámci strategie používání (viz dále). Předpoklad o dotváření smyslu textu čtenářem je zřejmě moudré akceptovat, avšak s vědomím, že sémiotická moc recipienta rozhodně neomezená není – končí u hranic, které v sobě definuje text.

Ukončíme exkurz o důsledcích delegitimizace metanarativů ve vztahu k textu a přejdeme k dalším prvkům Lyotardova pojetí postmodernismu. Prvním bodem, u kterého jsme se už částečně zastavovali, je objev malé reálnosti reality a s ním úzce související úvaha o neprezentovatelném. *Malá reálnost reality* je dojem, založený na poznání lživosti metanarativů – tvrdíce, že jsou univerzální pravdou, obsahují ve skutečnosti jen souhrny přecezených, parciálních prvků, u nichž ani nelze s jistotou rozhodnout, zda a do jaké míry jsou vůbec podstatné. Přítomnost *neprezentovatelného* se vyjevuje skrze nesoulad mezi dvěma základními schopnostmi subjektu: mezi schopností něco rozumově pojmout a schopností to zkonkrétnit. Vědomí o této disharmonii není samozřejmé, projasňuje se právě s objevem malé reálnosti reality. Lyotard píše:

Jsme schopni vytvářet si pojem toho, co je absolutně velké nebo absolutně mocné, ale jakákoli prezentace nějakého objektu, která by nám měla „ukázat“ tuto absolutní velikost nebo absolutní moc, se nám jeví bolestně nedostatečná. Toto jsou Ideje, pro něž neexistuje možná prezentace, nedávají tedy poznat žádnou realitu (zkušenost), nepřipouštějí ani svobodnou shodu schopností, která dává vzniknout pocitu krásna, znemožňují vytváření a ustálení vkusu. (Lyotard 1993: 24)

Ačkoli se úvaha o neprezentovatelném může nadměru podezíravému čtenáři jevit jako pouhý úhybný manévr, kdy autor argumentuje něčím, co není empiricky prokazatelné, její ukotvení v systému Lyotardova postmodernismu je stabilní a provázání s jeho ostatními klíčovými prvky je harmonické a konzistentní. Víra⁷ v neprezentovatelné navíc celé pojetí obohacuje a posouvá je pryč od plytkého relativismu a chaosu: dovoluje Lyotardovi koncipovat postmodernismus jako přechodový stav (Lyotard 2001). Úsečně řečeno, nepopírají se Ideje, ale dogmata.

A tedy, ačkoli se může jevit paradoxní⁸ rozvažovat o důležitosti populární kultury, sledujeme-li zároveň neprezentovatelné, je klíčové právě tento moment znovu podtrhnout. Texty populární kultury jsou jistě „udělány“ jinak než ty, které kategorizujeme jako umělecké, a tato jinakost je zásadní. A přestože je v Lyotardově otázce explicitně vyřčeno „jak je tomu s uměním“, důležitější než jednoznačné určení oblasti (umění) je ono „jak“. Umění a populární kultura nejsou hermeticky uzavřené, nekomunikující světy. Znovu opakují poznámku, že „řešení“ by mohlo vystoupit z procesů přehazování a přemodelování technik, obsahů a stylů, realizujících se v oboustranném dialogu mezi populární kulturou a uměním, protože ustavování dogmat tím bude komplikováno, minimálně v té nejvyšší vrstvě kultury. Třetí bod – poslední, který chci zmínit – lze označit jako dichotomii mezi narážkami a triky prezentace. *Narážka* znamená „náznak ukazující k něčemu, co se nedá zpřítomnit“ (Lyotard 1993), tj. k neprezentovatelnému. V textu může být přítomná pozitivně: to je například slovo

⁷ Ve smyslu Jaspersova pojetí filozofické víry (např. Jaspers 1994).

⁸ Proč paradoxní: v tomto přívlastku předpokládám stále jisté přetrvávání asociací mezi slovy krásný – hodnotný – mravní – vznešený, přičemž ani jedno není tradičně připisováno k populární kultuře.

či větný úsek, který je v rámci hranic textu interpretovatelný vícero způsoby; v ideálním případě je narážkovité slovo konstruováno jako ambivalentní, tj. je sporem protikladných sil, přičemž nelze a ani není vhodné chtít rozhodnout, která síla je přednější⁹. Negativní přítomnost narážky může být¹⁰ dána „mezerami“ v textu, upozorňující, že cosi bylo vynecháno. *Triky prezentace* jsou konstruovány obráceně: namísto odkazů k nezpřítomnitelnému referují pouze k textu, v němž jsou aktualizovány, případně k diskurzivním praktikám, skrze něž je text zpracován, a konstruuji falešný obraz, že jsou zpodobněním pravdy, univerzálním návodem ke světu. Oba koncepty – narážky a triky prezentace – jsou zapracovány do návrhu postupu estetického vnímání populárněkulturního textu, ještě se k nim tedy vrátíme, a to v operacionalizované podobě.

Krátce shrnuji – postmodernismus jako teoretické východisko je zde z hlediska analýzy textů důležitý pro primární podporu několika přesvědčení, s nimiž dále počítám: obrat pozornosti k formální stránce textu, delegitimizace klasických hodnotových hierarchií a zpochybnění jediné správné interpretace textu. Nyní můžeme k textu přistoupit o něco blíže; soustředíme se na pojetí textu u Romana Ingardena, které – ačkoli je primárně rozpracováno pro rozbor uměleckých literárních děl¹¹ – není uzavřené žádnou formou elitářství. S ohledem na stanovený cíl – předvést text z oblasti populární kultury jako čitelný skrze estetické naladění, jež je tradičně připisované umění, mi připadá mimořádně důležité seznámit se s perspektivou, v níž je text brán jako svébytný objekt v literární (mediální) komunikaci, nikoli výhradně jako z obou stran (autora a čtenáře) manipulovatelný, bezduchý prostředek.

3. Text jako čistě intencionální objekt

Ingardenova konceptualizace textu je poměrně složitá, neboť je úzce provázána s jeho ontologickým systémem, který dokumentuje jeho obrat od fenomenologie (po Husserlově příklonu k transcendentálnímu idealismu) k ontologii. Vybereme si z něj opět jen malé fragmenty; za první pojetí textu jako trojdimenzionálního objektu; za druhé definování textu jako čistě intencionálního objektu a za třetí zobrazení textu v procesu estetického vnímání.

Výchozím bodem Ingardenova ontologického systému je problém idealismu – realismu, který lze názorně předvést jako „klasické“ filozofické dilema, zda jsou objekty ve světě založeny reálně a jsou tedy uchopitelné bezprostředně, nebo jestli jsou založeny ideálně a náš přístup

⁹ V tomto kontextu je mnohem zajímavější sledovat Adornovy poznámky o negativní dialektice, o vztahu identického a neidentického, pojmu a předmětu, neboť Lyotard myšlenky o ambivalenci detailně nerozpracovává (zčásti relevantní připomínky bychom snad mohli čerpat z jeho pojetí *rozepře*). Z Adornových komentářů k negativní dialektice si můžeme pro domýšlení a prohloubení Lyotardova postmodernismu vypůjčit především základní úvahu: syntéza předmětu s pojmem (dva hybné principy dialektické pohybu) není dosažitelná. Adorno argumentuje proti Hegelově pojetí historického vývoje jako sebeuskutečňování ideje, které má být dovršeno ve filozoficko-systematickém překonání protikladů, což má zároveň znamenat překonání společenských a historických antinomií (Zima 1998). Adorno tak jako Lyotard hovoří o selhání osvíceneckého projektu, ovšem z trochu jiné perspektivy – osvícenství nazývá „promeškaným kairem filozofie“ (Hauser 2005), neboť byl zmařen jeho základní úkol: uskutečnění filozofie, dosažení syntézy mezi dialektickými póly. Na další příležitost je nutno čekat; pro mezidobí je proto ambivalence naprosto klíčová, uchovávající informaci o rozporu mezi identickým a neidentickým (pojmovým a nepojmovým). Jsou-li Lyotardovy narážky propojeny s principem ambivalence, zdají se být o dost lépe vymezené proti „trikům prezentace“.

¹⁰ „Může být“, nikoli „je“, protože ne každá vynechaná informace je automaticky odkazem k neprezentovatelnému.

¹¹ Ingarden nepsal jen o literatuře; věnoval dílčí pojednání i vybraným sociálním a kulturním objektům (např. práce o ontologii katedrál, státní vlajky jako symbolu nebo filmu). Jeho hlavní soustředění na literární dílo lze vysvětlit tím, že právě je považoval za ideální příklad čistě intencionálního objektu – bylo tedy nutno postupovat od vysvětlování obecných struktur ke studování odchylek od něj (a vzhledem ke svému teoretickému zaměření a době, kdy psal, mohl Ingarden produkty masové kultury docela dobře považovat za modifikace, jejichž základní modely je nutno hledat jinde).

k nim je nevyhnutelně prostředkovaný, konstruovaný¹². Ingarden obě stanoviska kombinuje a na tomto základě staví kategorie nové. Každou entitu ve světě definuje jako trojdimenzionální, přičemž definujícími aspekty jsou hmota, forma a modus bytí – variuje poměr, v jakém entita patří reálnému a v jakém ideálnímu, náleží ovšem vždy do obou oblastí. Ze jmenovaných definujících aspektů je pro pojetí textu podstatná kategorie modu bytí (respektive existenciálně-ontologická kategorie objektu), ty jsou definovány čtyři: absolutní, ideální, reálný a čistě intencionální. Fiktivní text je podle Ingardena nutně čistě intencionálním objektem, tzn. jeho existence je závislá na aktech vědomí jejich autora, přičemž jej však tyto akty vědomí nikdy nevyčerpávají. Vrátime-li se na okamžik k úvaze o metanarativech, lze výslovně upozornit na to, že podle Ingardena texty nikdy nejsou v reálném modu bytí, nejsou tedy beze zbytku autentickým a pravdivým ztvárněním reality, a rovněž nikdy v ideálním modu bytí – nejsou obrazem uskutečněné utopie. Lze poznamenat, že existence toho, co Lyotard nazývá neprezentovatelným, je v Ingardenově systému deklarována také (a o dost silněji); podobně je možné vést paralelu mezi Lyotardovými nářkami a Ingardenovými místy nedourčenosti. Nové a velmi významné je Ingardenovo přesvědčení, že fiktivní texty vždy přesahují svého autora.

Ke vztahu autora a textu Ingarden dále podotýká, že literární texty rozhodně nejsou zprávou reflektující autorovy životní patálie a psychické stavy, což je fakt „primitivní, a přece často zneuznávaný“¹³. Jistě lze vzhledem k typu textu rozvažovat o rozdílné míře, v níž jsou v textu otisknuty autorovy osobní preference, principiálně je ale nutné respektovat svébytnost obou – ne všechny parciální významy, které autor do textu intencionálně vkládá, musejí zůstat zachovány¹⁴ a ne všechny významy v textu musejí být vědomé¹⁵.

Podobně Ingarden minimalizuje podíl čtenáře na celkovém smyslu textu. Smysl je totiž hodnocen jako textu imanentní; lze jej zachycovat v síti konkrétní interpretace, ale pouze fragmentárně – Ingarden zde hovoří o *konkretizacích*, dílčích aktualizacích smyslu. Počet konkretizací, přináležejících jednomu textu, fixně stanoven není – je variabilní. Konkretizace jsou a priori rovnocenné, pod podmínkou, že jsou textu adekvátní a pohybují se v rámci hranic, které stanovil, tj. nejde o výstupy praktického uchopení (viz dále, strategie používání textu).

I pro literární text vytváří Ingarden schéma jeho tří dimenzí a rozlišuje umělecký objekt (reálný produkt, např. kniha, plátno, na němž je namalován obraz atp.), konkrétní estetický objekt (konkretizace) a ideální estetický objekt (smysl). Vrátime-li se ke čtenáři, lze dodat: Ingarden jej nepovažuje za subjekt, jehož úkolem je mechanické, nekreativní vyvolání smyslu – ideální estetický objekt totiž nepovažuje za komplexně uchopitelný (podobně Lyotardova konceptualizace neprezentovatelného) a seberozdílnější konkretizace, respektující hranice textu, kvituje (podobně (post)modernistický akcent na fragmentarizované zobrazení a konstruování nových syntéz, z nichž vystupují dosud neviditelné vlastnosti celku). V kontextu estetického prožívání textu Ingarden odsuzuje interpretaci založenou výhradně na

¹² Do paradigmatu, pro které je klíčové přesvědčení o primární „ideálnosti“ entit ve světě, lze zahrnout i relativně odlišné perspektivy, počítající s Idejemi, přičemž věci kolem nás jsou jen jejich nedokonalými napodobeninami, stíny (Platon), nebo ty, které předpokládají, že reálný svět je svou existencí i esencí závislý na aktech lidského vědomí (Husserlův transcendentální idealismus). Obecně lze ale říci, že definujícím prvkem skupiny je přesvědčení o zprostředkovanosti světa.

¹³ Pro Ingardena je poznámka o tom, že horizont autora a horizont textu nekorelují, primitivní především proto, že v souladu se svým systémem jasně „vidí“, že autor a text mají jinou definici ve všech třech aspektech/dimenzích, které je určují. Pro průměrného čtenáře, zvláště spoléhá-li na nějaký metanarativ, imanentní rozdíl mezi autorem a textem pravděpodobně není natolik evidentní.

¹⁴ Mohou se například spojit s jinými momenty textu a vytvářet specifické syntézy.

¹⁵ Autor například nemusí být citlivý k reflexi vlastních presupozic a přesvědčení o světě, která pokládá za samozřejmá; ta se však mohou transformovat – opět samovolně v textu budováním specifických harmonií, nebo pak sekundárně v interpretaci čtenáře, jehož postoj ke světu není konsonantní s autorovým.

jednosměrné projekci subjektivních zážitků, emocí a zkušeností, avšak ne subjektivitu jako takovou – jak je dále patrné z jeho rozlišení mezi teoretickým a estetickým uchopením textu. Dokonce interpretující subjekt vyzývá k proškrtání míst, která zabraňují zahájení intimního dialogu s textem.

Přesuňme se tedy nyní od textu k možným způsobům jeho interpretace.

4. Způsoby interpretace

Při rozvažování o způsobech čtení postuluje Ingarden nejprve dichotomii pasivního a aktivního čtení. V případě pasivního čtení čteme „větu po větě“, myslíme smysl jednotlivých pročitáných vět, avšak nekonstruujeme si na základě těchto partikulárních smyslů estetický objekt. Čteme-li v modu aktivního čtení, přesahujeme fragmentovanost vět, zasazujeme je do společného rámce, postihujeme jejich předměty v plnějším světle a „jistým způsobem s nimi obcujeme“ (Ingarden 1967: 35). Uvědomujeme si přítomnost dvojího horizontu čteného: minulého a budoucího, které jsou podle Ingardena pro nás oba závazné z hlediska interpretace. Horizont budoucího je dán čtenářským očekáváním¹⁶; horizont minulého je sumou informací a znalostí, jež je třeba stále aktualizovat. Skrze dva horizonty stanovuje text čtenáři mantinely, jež v interpretaci nesmí překročit, neboť by tak narušil proces estetického vnímání – zpochybnil by intenci textu.

Podle kritéria „obecného psychického naladění“ individua lze určit tři základní strategie: *používání* textu¹⁷ (praktické naladění), kriticko-teoretický přístup (teoretické naladění) a estetický přístup (estetické naladění). Platí, že druhý a třetí způsob jsou případy aktivního čtení, u obou funguje požadavek psychické distance; první způsob je pasivním čtením. Ingarden jednotlivé způsoby neklasifikuje a nekomparuje je; každý z nich má své specifické funkce, motivace, zisky¹⁸. Zkusme si je nyní představit konkrétněji.

4.1. Používání textu

Při *používání* je text v pozici spotřebního zboží, není mu přiznána osobitost a je víceméně nádobou pro recipientovy emoce. Text používáme, když si u něj chceme odpočinout, odpoutat se od svých každodenních problémů, uniknout jinam nebo se alespoň přesvědčit, že problémy podobné těm našim běžně řeší i jiní lidé (i kdyby to byly jen fiktivní postavy). Slovy Ingardena, nepronikáme za naše nejběžnější psychické naladění – praktické. Nepředpokládá se příliš, že čtenář bude vnímat jiné aspekty textu než jeho příběh (případně ještě *autentičnost* příběhu).

Strategie používání textu je běžně spojována s produkty populární kultury – viz například koncepty hovořící o eskapismu, emocionálním realismu (Ang 1985) atp. Aplikace na artefakty tzv. vysoké kultury je trochu problematičtější¹⁹; objevují se zde mnohé vulgarizace či

¹⁶ „Očekávání“ Ingarden nepojímá stejným způsobem jako třeba Gadamer, který uvažuje o splnutí „horizontu čtenáře“ a „horizontu díla“ jako žádoucího výsledku procesu čtení. Ingardenem zmiňované očekávání není ničím, na čem bychom měli jako čtenáři úzkostlivě lpět – na základě textu je nezbytné jej vždy modifikovat.

¹⁷ Pojem „používání“ je vypůjčen od Umberta Eca (např. Eco 2004), a to jednak proto, že Ingarden navržené strategie označuje jen jejich propojením s naladěním individua, nikoli zvláštními pojmy, a jednak z důvodu podobnosti mezi jeho „praktickým“ čtením textu a Ecovým „používáním“ – bude vysvětleno ještě dále.

¹⁸ Analyzujeme-li pak konkrétní text, lze pravděpodobně rozvinout diskuzi o tom, který ze způsobů čtení je pro něj adekvátnější, nicméně předpoklad o apriorní rovnocennosti všech tří je tomuto nadřazen, je obecně použitelnější.

¹⁹ Hlavním důvodem tu zřejmě není fakt, že je tak porušena intence textu, ale skutečnost, že lidé „používající“ umělecká díla velmi pravděpodobně nevědí, co jiného by s nimi mohli dělat. Problémem je, že estetické prožívání je spojováno s čímsi „elitářským“, případně „intelektuálním“ – což jej na jedné straně možná dříve chránilo, na druhou stranu jsou dnes tyto konotace překážkou. Velkou výzvou pro postmodernismus je překonat situaci, kdy „estetické zdání je společenským kacírstvím“, jak psal Adorno.

simplifikace (z obou stran). Odtud nepřátelství aristokratických kritiků (v Ecově terminologii skeptiků; Eco 2007) vůči vznikající masové kultuře. Kulturním studiím se podařilo tento přístup marginalizovat; mnohdy dospěli k podobně krajnímu postoji, který kritizovali (v Ecově terminologii těšitelé).

Vracím se tímto k bodu již diskutovanému: přístup na výzkum publika orientované linie kulturních studií je komplexněji nepoužitelný, neboť centrum jejich soustředění je příliš úzce a rigidně vymezeno. Jak Hallovy poznámky o zakódování/dekódování (Hall 1980) a vymezení tří hlavních kódů – dominantního, dohodnutého a opozičního, tak Morleyho pokus o sestavení *významové mapy* (Morley 1999) jsou nejsilnější tehdy, prohlížíme-li si text z praktického hlediska – respektive, v rámci druhé a třetí strategie není takto konstruovaná argumentace relevantní.

4.2. Kriticko-teoretický přístup

Kriticko-teoretický přístup k textu je způsob čtení, kdy nutně do procesu četby vstupuje požadavek psychické distance – tj. zrušení potenciálního praktického vztahu mezi textem a subjektem. Žádoucí je „badatelské“ naladění, v ideálním případě aspirující na objektivitu; jde o analýzu, nikoli o tvůrčí dialog s textem. Ingarden hovoří o racionálním uchopení a charakterizuje jej jako:

studené, nebo lépe řečeno zcela neutrální, ryze pozorující a každému citění cizí chování, které je charakteristické pro čistě teoretické a racionální uchopení předmětu a které vede k tomu, že kvalitativně hodnotné momenty uměleckého díla nejsou fenomenálně patrné. (Ingarden 1989: 39)

Je zřejmé, že tato strategie se nejvíce uplatňuje ve sféře teorie. Subjektu zde jde o charakteristiku jednotlivých prvků textu pro ně samé (cílem je najít a explikovat je), zatímco ve zbylých dvou strategiích jsou rozličné aspekty textu prostředkem k něčemu jinému.

4.3. Estetický přístup

I v případě estetického přístupu je *conditio sine qua non* zaujetí psychické distance, obecné psychické naladění je oproti předchozímu jiného stupně: Ingarden je označuje jako estetické. Zaujetí distancované pozice tu můžeme zjednodušeně přeložit jako přepnutí z praktického (defaultního) do estetického naladění, jež přináší „quasizapomnění“ na pragmatické aspekty okolních objektů. Jak píše estetik Edward Bullough,

[...] tento distancovaný pohled není a nemůže být naším normálním náhledem. Zážitky nám zpravidla nastavují stále stejnou stranu, totiž tu, která má největší praktickou schopnost nás oslovit. Aspekty věcí, které se nás bezprostředně a prakticky nedotýkají, si normálně neuvědomujeme, ani si nejsme běžně vědomi účinků mimo naše vlastní zasažené já. Náhlý pohled na věci z jejich odvrácené, obvykle nepovšimnuté strany k nám přichází jako zjevení a přesně takováto zjevení patří k umění. (Bullough 1995: 11)

Zatímco Bullough hovoří o zjevení, Ingarden zavádí paralelní pojem *vstupní emoce*. Vnímající subjekt je vytržen z každodennosti a přitahován k percipovanému objektu. Vstupní emoce je „stav určitého vzrušení kvalitou, kterou vnímaný předmět upoutal naši pozornost“ (Ingarden 1969: 141). Co je důležité, ona kvalita strhující naši pozornost nemusí být pozitivní, nemusí se nám líbit²⁰, přesto provokuje a vyvolává v nás netrpělivost a žádostivost po

²⁰ Ingarden píše: „Mluvit o ‚libosti‘ v této fázi je nejen trivializací problému, ale neodpovídá to ani pravdě, neboť dokonce i v případě, kdy se ve vstupní emoci objevuje nějaký moment libosti, není pro ni charakteristický a nevyplňuje celý náš prožitek, a to tím spíše, že se často naopak v tomto prožitku může vyskytovat i určitá zvláštní ‚nelibost‘ (jestliže už nutně máme používat zevšeobecnění tohoto druhu).“ (Ingarden 1967: 142–143).

uchopení kvality. Quasizapomnění na realitu (Ingarden hovoří o „pohasnutí“, „zabzdění“ či „odsunutí“ běžného toku prožitků a jednání) mimo jiné implikuje, že pozornost je soustředěna na kvalitu textu, nikoli na fakt jejich reálné existence a modifikuje původní smyslový vněm: kvalita, která původně způsobila vstupní emoci, vystupuje z formální struktury a stává se čistou kvalitou; dále pak krystalizačním centrem rodícího se estetického objektu.

Vnímající subjekt může vnímaný objekt upravit. Rozsah možných úprav je dán hranicemi díla; nesmějí se násilně vlamovat do „esence“²¹ díla a chtít ji přepracovat. Dovoleno je jen takové dotváření předmětu, kdy hledáme jeho ideální tvar, neboť ten v sobě nejplněji obsahuje estetické hodnoty, které pak mohou být konkretizovány. Určité detaily můžeme i přehlížet – pokud urážejí náš estetický cit a bránily by nám pokračovat v procesu estetického vnímání. Zde přicházíme k momentu, kdy postavení čtenáře a autora jsou v jistém smyslu rovnocenné. Interpretovo „zdokonalování“ vnímaného subjektu začíná od vrstvy zobrazených předmětností²² – neboť ta je patrná na první pohled; podobně však lze postupovat v průběhu celého procesu estetického vnímání. Ingarden píše:

Abychom tuto předmětovou vrstvu – když už byla odhalena a – sit venia verbo – znovuvybudována, mohli esteticky vnímat, je dokonce nutno – jak se dále ukáže – při aktivním čtení překročit v některých podrobnostech to, co je explicitě vyjádřeno v předmětové vrstvě smyslem vět vstupujících do struktury díla: je třeba v jistém smyslu tuto vrstvu doplnit. A právě při tomto doplnění se čtenář do jisté míry stává spoluvůrcem díla. (Ingarden 1967: 37–38)

Jak je zřejmé, subjektivní prožitky a citová zainteresovanost čtenáře nejsou vyloučeny, ale naopak jsou do jisté míry podmínkou estetického vnímání. Rovněž patrný by měl být také rozdíl oproti používání textu, kdy pracujeme se „surovými“ emocemi (násilně si jej přitahujeme k sobě a nechceme do něj vstoupit). Jak Bullough, tak Ingarden hovoří o estetickém prožívání jako o kontemplaci. Slovy Ingardena,

estetický postoj beze sporu vyznačuje – v protikladu k silnému pohnutí nekultivovaného čtenáře – jistý kontemplativní vnitřní klid, ponoření se do díla samotného, které nám nedovoluje, abychom se zabývali vlastními prožitky. Avšak tento kontemplativní klid se může velmi dobře snášet s nejvyšším zaujetím. (Ingarden 1989: 39)

Podívejme se nyní, jak předložené poznatky o estetickém vnímání textu můžeme aplikovat na interpretaci textu populární kultury.

5. Estetické vnímání textu populární kultury: specifika a úpravy

Bylo avizováno, že strategie estetického vnímání je tradičně rozpoznávána jako adekvátní

²¹ Esence jakékoli entity obsahuje „vše, co je pro danou entitu nezbytné“; přetrvává v čase, aniž by se významně proměňovala (podle Ingardena může ztrácet či získávat ne-esenciální, doplňkové vlastnosti, ale její podstata tím není ovlivněna). Esence není nezničitelná; entita přestává existovat v okamžiku zničení či nevratného poškození své esence. (Příklad: Digesty a původní umělecké texty nemohou být tímž, neboť v digestech neexistuje původní esence díla. Zaměřují se totiž prakticky výhradně na vrstvu znázorněných předmětností a ostatní ignorují. Původní text si svou esenci zachovává bez ohledu na veškeré možné kopie – pokud není fyzicky zničen.)

²² Ingarden v literárním díle identifikuje čtyři základní vrstvy, které spolu interagují, jsou to: vrstva zvukové podoby slov a na ní budovaných zvukových útvarů vyššího stupně; vrstva významových celků různých stupňů; vrstva rozmanitých schematických aspektů a jejich kontinuí a řad; vrstva znázorněných předmětností a jejich osudů. Každá z nich obsahuje osobitě umělecké a estetické kvality, vzhledem k vzájemnému ovlivňování vrstev může konkrétní estetický předmět mít i kvality hraniční, které nejsou imanentní žádné z vrstev a vznikají jejich spolupůsobením. Toto určení vrstev je fixně platné pro literární texty; například v případě obrazů identifikuje Ingarden jen dvě vrstvy a lze předpokládat, že jejich konkrétní rozlišení by bylo jiné u filmu, populární skladby atp. Poznámku, že vrstva znázorněných předmětností je nejsnáze přístupná, lze i přesto považovat za relevantní.

uměleckým dílům. Nepřekonatelný a jedinečně oprávněný argument, proč ji neaplikovat i na produkty „nižší“, pravděpodobně neexistuje – odhlédneme-li od rovněž tradičního a poněkud dogmatického zdůvodnění, že populární kultura estetickými kvalitami nedisponuje. Za stabilní ospravedlnění úvahy o širší použitelnosti estetického vnímání zde pokládám prohlášení již zmiňovaného Edwarda Bullougha, že „nejvíce žádoucí je nejvyšší možné snížení distance bez její ztráty“ (Bullough 1995: 14)²³. Pro lepší znázornění a pochopitelnost jeho úvahy uvádím příklad, který připojuje:

Předpokládejme, že muž, který se domnívá, že mu jeho žena poskytuje důvod k žárlivosti, zhlédne představení Othella. Čím přesněji se budou Othellovy pocity a zkušenosti shodovat s jeho vlastními, tím lépe ocení situaci, vystupování a postavu Othella – přinejmenším by podle výše uvedeného principu shody měl. Ve skutečnosti bude u něj ocenění hry pravděpodobně tím posledním. Ona shoda totiž pouze způsobí, že si naléhavě uvědomí svou vlastní žárlivost. Náhlým převrácením perspektivy už neuvidí Othella domněle zrazeného Desdemonou, ale sebe samého v analogické situaci se svou ženou. Toto převrácení perspektivy je důsledkem ztráty distance. (Bullough 1995: 13)

Toto berme jako předpoklad, garantující, že principiálně estetickému prožívání obsahu populární kultury nic nebrání. Otázku praktické proveditelnosti a přínosnosti strategie estetického čtení je nutno testovat a posuzovat vždy individuálně. Přijmeme-li však jako relevantní stanovisko, že na texty populární kultury i umění lze aplikovat totéž interpretační schéma, otevírá se nám hypotéza o podobném vnitřním strukturování obou oblastí. Skrze její prověření bychom pak v ideálním případě mohli dospět k mnohem flexibilnějším a tím i zajímavějším způsobům komparace produktů. Cíle tohoto článku jsou poněkud skromnější; podívejme se proto nyní na návrh, jak postupovat při estetickém vnímání textu z oblasti populární kultury²⁴, aby zůstaly neporušeny základní kontury této strategie a zároveň abychom se nedopouštěli vzletné, nicméně mylné nadinterpretace.

Návrh schématu je postaven na čtyřech navazujících krocích; připomínám, že v něm zobrazuji základní úpravy, jež je nutné na text populární kultury aplikovat, chceme-li jej přiblížit výchozí pozici díla, které je definováno a primárně percipováno jako umělecké, a usnadnit zahájení estetického vnímání. Samotný proces *kontemplace*, jak o estetickém prožívání hovoří Ingarden, je individuální a není mým cílem předvést jeho komplexní a dokonalou simulaci.

Prvním krokem je zaujetí distancované pozice, přepnutí z výchozího praktického naladění do estetického. Pro úspěšné postoupení vpřed je proto nutné potlačit zájem o pragmatické vlastnosti předmětu, nenechat se usmýkat letnými dojmy, nespolehat na předsudky o populární kultuře, případně na vědomosti o autorovi – neboť apriorním vyloučením jistých možností si zbytečně ořezáváme prostor, který před námi dílo může otevřít. Skrze vlastní distanci zpřítomňujeme, vyvoláváme distanci zabudovanou v textu (teoretici frankfurtské školy v tomto kontextu pracovali s pojmem *umělecká alienace*), čímž je zaručen vyrovnaný dialog mezi dílem a interpretujícím subjektem.

Pro psychickou distanci lze synonymně použít výraz *dehumanizace* (Ortega y Gasset 1968), díky kterému se objevuje nová dimenze původního pojmu, a to odklon k „nelidskému“, dehumanizovanému umění. Jako na takto modifikovanou navrhuji myslet na psychickou distanci i zde, neboť jejím prostřednictvím je možné propojit generalizující estetický princip

²³ V jistém smyslu analogickou tendenci lze spatřovat v moderním umění, kdy často není jasné, proč je vystavený artefakt vlastně hodnocen jako umělecký. Připomínám v tomto kontextu Lyotardovo prohlášení, že v moderním umění nejde primárně o to, co je krásné, ale o to, jak je to uděláno, jaké nové perspektivy jsou přinášeny.

²⁴ Pro testování estetického čtení na produktu populární kultury byl vybrán román Rodinná pouta od scenáristek stejnojmenného seriálu TV Prima. Zde uvádím pouze základní kostru návrhu, zajímá-li někoho jeho konkrétnější aplikace, odkazují tímto na diplomovou práci, z níž tento text vychází.

s postmodernistickými východisky, jak je formuluje Lyotard. Dehumanizace totiž není obecnou tendencí umění; je dána proměnami umělecké perspektivy. Spojena je především s modernismem a s avantgardním hnutím, směry nastupujícími v kontextu atmosféry fin de siècle a dále se rozvíjejícími během první třetiny 20. století. Koncepce dehumanizace není postavena na touze po absolutním odlidštění; mnohem relevantnější a argumentačně silnější se zdá výklad, že jde v prvé řadě o odklon od tradičního pojetí „buržoazního“ humanismu, vyvolaný úzkostí z krize subjektu, krize reprezentace. Klíčový je tedy odvrát od reality a jejího bezbolestného zakoušení, jež bylo dosud považováno za pravdivé; situace principiálně podobná Lyotardově tezi o „projektu realizace univerzality“²⁵.

Proces zpřítomňování dehumanizované podoby textu je momentem, kdy si objekt své percepce upravujeme. Odstraňujeme ty detaily, které posuzujeme jako nepřekonatelné pro otevření textu: ty, které urážejí náš estetický cit a blokují tak nastartování procesu estetického vnímání. V kontextu populární kultury se nabízí operacionalizovat dehumanizaci jako identifikaci a proškrtání míst infikovaných *triky prezentace*. Ty podle Lyotarda „umožňují podrobit myšlenku pohledu a odvrátit ji od toho, co je neprezentovatelné“ (Lyotard 1993: 25); snaží se tak předvádět status quo jako přirozený, správný, spravedlivý atp. Lyotard je rovnou příkře odmítá s tím, že požadavek reálnosti (opravdovosti) je nepříliš dobře zakukleným požadavkem jednoty, totality. Aplikace *triků prezentace* je považována za součást strategie autora; z hlediska intence textu nejde o nic závazného. Samotná přítomnost míst v textu, jež jsou modelována pomocí *triků prezentace*, je předpokládána na základě představy, že produkty populární kultury jsou určeny širokému publiku a to s nimi zřejmě nejčastěji zachází čtenářskou strategií *používání* textu.

V okamžiku, kdy máme text takto upravený, lze přistoupit k druhému kroku. Určíme základní orientační body²⁶ textového úryvku, se kterým budeme pracovat, a to podle těchto kategorií: dějiště, doba, herci, hra, technika, emoce; umění, barva, symbol. Určení prvních pěti kategorií je dáno výhradně textem; jednotlivé údaje jsou v něm zakotveny a přístupné zpětnému dohledání a dokázání. Zbylé čtyři kategorie doplňujeme také ve spolupráci s textem, empirickému zhodnocení už však nejsou tak úplně otevřeny – většinou nejsou v lineárním zobrazení textu přímo ověřitelné. Dány jsou rozhovorem s textem, který se exaktnímu zobrazení poněkud vzpouzí.

Třetím krokem bude hledání uměleckých kvalit; prozkoumávat přitom budeme čtyři vrstvy literárního díla, jak je definuje Ingarden. Navazujícím čtvrtým krokem bude pátrání po estetických kvalitách. Připomínám Ingardenovo pojetí trojdimenzionality u literárního textu; na jeho základě lze odvodit, že umělecké kvality patří k uměleckému objektu (sledovat tedy můžeme specifika uměleckého vyjádření, tvůrčí využití standardních řemeslných postupů – kompozičních postupů a principů, tropů a figur; způsob prokreslení charakterů, prostředí atd.). Estetické kvality patří konkrétnímu i ideálnímu estetickému objektu. Ke „klasickým“ estetickým kvalitám (kategoriím) počítáme tragično, komično, tragikomično, absurdno, paradox, bizarno, humorné, satira, ironie, sarkasmus, vznešené, nízké; protože je však žádoucí hledat nové úhly pohledu a konstruovat nové syntézy, můžeme trochu čarovat a vymýšlet pojmenování dalším estetickým kvalitám. Třeba se inspirovat kategorií barvy definovanou

²⁵ Pro zajímavost a rovněž jako výmluvný doklad předložené interpretace principu dehumanizace uvádím Adornovo schéma modernistického vyprávěče, jak jej navrhuje Eysteinnsson (1990): v prvním kroku je obraz objektivizován, aby byl zachycen celkový pohled na společnost a realitu, v druhém kroku je objektivizovaný obraz subjektivizován, čímž ze sebe setřásá diktát racionalismu a soustředěn je pak výběrově na odvrácenou stranu zvyků a stereotypů buržoazní společnosti spolu s doplněním o individuální perspektivu subjektu.

²⁶ Orientační body textu jsou zúžením prostoru, v němž je třeba hledat intenci textu. Toto základní ohraničení je pro mne pak výchozím bodem k možným transformacím textu, uvedeným v přílohách diplomové práci, z níž tento článek vychází. Zvolené orientační body (s výjimkou kategorií „hra“, „herci“, „emoce“) jsou převzaty z kompozičních poznámek Jamese Joyce k Odysseovi. Přidané kategorie jsou úlitbou „Příběhu“, který v rámci populární kultury figuruje jako jeden z důležitých principů tvorby.

Jamesem Joycem a zkusit jiné aplikace synestézie – a hovořit například o konzistenci či melodii textu. Lze jistě lovit v abstraktních kategoriích a prověřovat jejich nosnost pro vyjádření dosud neodhalené kvality: lze promlouvat o tvaru textu, jeho hloubce, časovosti, prostorovosti, lomenosti... Rozpoznávání estetických kvalit je individuální a jejich empirické doklady pravděpodobně nemohou být nezpochybnitelně přesvědčivé. Přesto tento čtvrtý krok nelze bez přiznané rezignace vynechat, jestliže chceme adekvátně interpretovat daný text a prezentovat tuto interpretaci jako založenou na estetickém prožívání.

6. Závěr

V tomto textu jsem se snažila ospravedlnit nutnost flexibilnějšího pohledu na kulturu, a to prostřednictvím stanovení tří základních interpretačních strategií, které jsou aplikovatelné na produkty jakkoli *vysoké* či *nízké*, přičemž finální výstupy by vždy měly být analyticky hodnotné a něčím ozvláštňující pro celkový pohled na analyzovaný text. Jako situaci definující byl zvolen postmodernismus v rozpracování Jeana-Francoise Lyotarda, který významným způsobem aktualizuje východiska modernismu jako stále relevantní a nedořešená. Klíčovým momentem je pozorování pádu metanarativů, selhání osvíceneckého racionalismu a odtud vzešlé upozornění na fragmentarizaci světa, doplněné důvody, proč toto roztržité vnímat pozitivně.

Adorno a Horkheimerem mají v *Dialektice osvícenství* krásnou, téměř aforistickou větu: „Umělecká díla jsou asketická a nestoudná; kulturní průmysl je pornografický a prudérní.“ (Adorno – Horkheimer 2002: 111). Ačkoli při jistých aplikacích se výpověď jeví jako průzračně pravdivá²⁷, je dobré povšimnout si, že dnešní kulturní průmysl – populární kultura už není monolitickým, homogenním systémem. K vnitřní diferenciaci dochází mimo jiné i využitím postmoderních technik, kdy populární kultura sama sebe travestuje, paroduje, požívá i rozmnožuje. Tendence apriorně odsuzovat, případně chválit text podle jeho prostého umístění v určité kategorii tradiční kulturní hierarchie (tj. jeho zařazení do oblasti populární kultury, respektive umění) je zkreslující a irelevantní, chceme-li se pokusit vnímat populární kulturu a umění jako homologické struktury. A tento pokus, navzdory možným dílčím nepravostem a dočasným komplikacím, bychom v intencích postmodernismu jako „situace přechodu“ rozhodně měli podniknout.

Mgr. et Mgr. Kateřina Kirkosová (1984) je doktorandkou na Katedře mediálních studií a žurnalistiky Fakulty sociálních studií Masarykovy univerzity v Brně; vedle oboru mediální studia a žurnalistika vystudovala obor český jazyk a literatura na Filozofické fakultě MU. Soustředí se na problematiku vzájemné komunikace mezi sférou uměleckou a sférou populární kultury. Zde publikovaný text je upravenou částí stejnojmenné diplomové práce, obhájené na KMSŽ v červnu 2009.

Literatura

Adorno, Theodor W. – Horkheimer, Max. 2002. *Dialectic of Enlightenment: philosophical fragments*. Stanford: Stanford University Press.

Ang, Ien. 1985. *Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination*. London: Routledge.

Bullough, Edward. 1995. „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip“. Pp. 10–30 in *Estetika* 1 (23).

²⁷ Například když hystericky angažované publikum lynčuje své hvězdy za sprosté slovo či odhalenou bradavku v televizním přímém přenosu, ačkoli v jiných kontextech po barvitých skandálech prahne a cíleně je vyhledává.

- Derrida, Jacques. 1993. *Texty k dekonstrukci*. Bratislava: Archa.
- Eco, Umberto. 2004. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum.
- Eco, Umberto. 2007. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo.
- Eysteinson, Astradur. 1990. *The Concept of Modernism*. Ithaca – London: Cornell University Press.
- Hall, Stuart. 1980. „Encoding/decoding“. In Centre for Contemporary Cultural Studies (ed.): *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–1979*. London: Hutchinson.
- Hauser, Michael. 2005. *Adorno: moderna a negativita*. Praha: Filosofia.
- Ingarden, Roman. 1967. *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel.
- Jaspers, Karl. 1994. *Filosofická víra*. Praha: OIKOYMENH.
- Lyotard, Jean-Francois. 1993. *O postmodernismu: postmoderno vysvětlované dětem: postmoderní situace*. Praha: Filosofia.
- Lyotard, Jean-Francois. 2001. *Putování a jiné eseje*. Praha: Hermann a synové.
- Luvaas, Brent. 2006. „Re-producing pop: The aesthetics of ambivalence in contemporary dance music“. Pp. 167–187 in *International Journal of Cultural Studies* 167 (9).
- Meyer, Heinz-Dieter. 2000. „Taste Formation in Pluralistic Societies: The Role of Rhetorics and Institutions“. Pp. 33–56 in *International Sociology* 33 (15).
- Morley, David. 1999. *Family television: cultural power and domestic leisure*. London: Routledge.
- Ortega y Gasset, José. 1968. *The dehumanization of art, and other essays on art, culture, and literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Peterson, Richard A. – Kern, Roger M. 1996. „Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore“. Pp. 900–907 in *American Sociological Review* 61 (5).
- Woodward, Ashley. 2006. „Jean-Francois Lyotard“. *The Internet Encyclopedia of Philosophy*. <http://www.iep.utm.edu/Lyotard.htm>
- Zima, Petr V. 1998. *Literární estetika*. Olomouc: Votobia.