

## Masová kultura a „úrovně kultury“

„Když došlo na písmo, řekl Theut: ‚Tato věda, ó králi, učiní Egyptany vzdělanějšími a zlepší jim paměť, neboť tento vynález je prospěšný jak k nápravě paměti, tak doktríny.‘ A král odpověděl: ‚Ó předovedný Theute, někdo umí plodit umění, jiný zase posoudit, jaká výhoda či škoda z nich může vzejít pro toho, kdo jich použije. A nyní coby otec písmen jsi ve své shovívavosti vůči nám vyslovil opak toho, co ona svedou. Písmena totiž tím, že zbavují nutnosti používat paměť, vyvolávají zapomenutí v duši těch, kdož se s nimi seznámili, stejně jako u těch, kdož se svěří písmenům a pouze díky těmto vnějším znakům, a ne už sami v sobě, z niterného úsilí si budou něco pamatovat...“

Dnes pochopitelně nemůžeme souhlasit s králem Thamusem, už jen proto, že stačilo několik desítek století a rychlý růst položek v seznamu „věcí“, které bylo třeba znát a pamatovat si, zpochybnil užitečnost paměti jakožto jediného nástroje vědění, a na druhé straně Sokratův komentář Theutova mýtu („Ty jsi ochoten věřit, že ony [diskursy] mluví jako myslící bytosti, jenže položíš-li jim nějakou otázku ve snaze něco se dozvědět, odpoví ti jen jedno a pokaždé totéž“) je překonán odlišným povědomím, jež si západní kultura vypracovala o knize, písmu a jeho výrazových schopnostech všude tam, kde ustanovila, že skrze použití psaného slova může nabýt podoby tvar schopný v duši toho, kdo jej používá, zaznívat různými a stále četnějšími způsoby.

Úryvek z *Feidra* však přesto bylo třeba ocitovat, abychom si uvědomili, jak se každá modifikace kulturních nástrojů během historie lidstva předvádí coby hluboká krize předcházejícího „kulturního modelu“ a že její skutečný dopad nepochopíme, nevezmeme-li v úvahu, že nové nástroje budou používány v kontextu lidstva hluboce pozměněného jak příčinami, které tyto nástroje vyvolaly v život, tak jejich použitím. Vynález písma rekonstruovaný s pomocí platonského mýtu nám může posloužit jako příklad, a vynález knihtisku nebo nových audiovizuálních prostředků jako příklady další.

Zvážit roli tisku tak, že ji porovnáme s modelem typického člověka civilizace založené na komunikaci orální a vizuální je pouze důkazem historické a antropologické krátkozrakosti, jíž se dopustilo nemálo lidí. Postup by měl být docela jiný a cestu, kterou je třeba se ubírat, nedávno naznačil Marshall McLuhan ve své knize *The Gutenberg Galaxy*<sup>1</sup>, v níž se snaží právě ozřejmit prvky, z nichž se skládal nový „gutenbergovský člověk“ se svým systémem hodnot, na jehož základě je třeba zvažovat tvářnost, jakou nabrala kulturní komunikace.

Tak je tomu obvykle i s *masmédií*: bývají souzena tak, že jejich mechanismus a výsledky se poměrují modelem renesančního člověka, který zřejmě (a to nejenom díky existenci *masmédií*, ale i jevů, které příchod *masmédií* umožnily) už neexistuje.

Naopak je zřejmé, že o těchto problémech je třeba diskutovat tak, že vyjdeme z historického a zároveň antropologicko-kulturního přijetí faktu, že s příchodem průmyslové éry a s účastí podřízených tříd na kontrole společen-

<sup>1</sup> Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, University of Toronto Press, 1962. O pojmu člověka, „který se mění“ srv. rovněž Ernesto de Martino, *Simbolismo mitico-rituale e mezzi di comunicazione di massa*, in *Cultura e sottocultura* (I problemi di Ulisse, Florencie, červenec 1961).

ského života se v soudobé historii ustavila civilizace hromadných sdělovacích prostředků, masmédií, jejíž hodnotové systémy je právě třeba diskutovat a vzhledem k níž bude třeba vypracovat nové eticko-pedagogické modely.<sup>2</sup> To vůbec nevylučuje zásadní postoje, odsudek, odmítavé stanovisko, ty je však třeba uplatnit na novém modelu člověka a ne s nostalgickým odkazem na model starý. Jinými slovy řečeno, po kulturních pracovnících je třeba vyžadovat postoj založený na konstruktivní rešerši právě tam, kde se obvykle volí snazší přístup a kde vůči novému lidskému panoramatu, u něhož se jen těžko dá určit hranice, podoba a vývojové tendence, by se každý nejradši stal jakýmsi Rutiliem Namazianem, protože jako takový nic neriskuje, nepřichází o právo na naši vděčnost a respekt a umí vejít do historie, aniž by se zkompromitoval budoucností.

### Obžaloba masové kultury

Obžaloba masové kultury má v diskusi o tomto jevu svou dialektickou funkci, je-li vedena bystrými a pozornými autory. Pamflety proti masové kultuře je tudíž třeba číst a studovat jako dokumenty, pojmout je do nestranné

<sup>2</sup> Srv. esej Daniela Bella, *Les formes de l'expérience culturelle* v *Communications* č. 2 (esej byla pak otištěna v knize *The Evolution of American Thought*, uspořádané A. M. Schlesingerem mladším a Mortonem Whitem). Srv. rovněž s knihou Camilla Pellizzioho, *Qualche idea sulla cultura* v cit. díle *Cultura e sottocultura*. V tomto článku budeme věnovat pozornost především problému masové kultury z hlediska oběhu estetických hodnot. Sociologické aspekty problému a s nimi spojenou bibliografii budeme tudíž brát v úvahu jen v nejnútnejším případě. Hodně bibliografických odkazů najdeme v publikacích jako *Mass culture*, připravené Bernardem Rosenbergem a Davidem Mannigem Whitem, Glencoe 1960.

řešerše a dávat pozor na omyly, které nesou ve svých základech.

Jako vůbec první zaujal postoj k tomuto problému Nietzsche svým odhalením „historické nemoci“ a žurnalismu coby jedné z jejích nejnápadnějších podob. V tomto německém filozofovi najdeme dokonce zárodek pokušení, které se objevuje v každé podobné polemice, a sice nedůvěru vůči rovnostářství, vůči růstu demokratické účasti většin na životě společnosti a vůči diskursu slabých pro slabé, vůči vesmíru vybudovanému pro obyčejného člověka a ne pro nadčlověka. Tým kořen jako by měl k polemice i Ortegu y Gassetu, a nebylo by jistě bezdůvodné hledat v základu každého odmítavého postoje vůči masové kultuře aristokratický kořen, pohrdání, které se zdánlivě zaměřuje na masovou kulturu, ve skutečnosti však má na mysli masy jako takové a pouze zdánlivě rozlišuje masu jako stádní seskupení od pospolitosti osob za sebe zodpovědných, které se vymkly masifikaci a odmítly proměnu ve stádo; pod povrchem si totiž tito autoři zachovávají nostalgii po dobách, kdy kulturní hodnoty byly výlučným vlastnictvím jedné třídy a nebyly dány k dispozici bez rozdílu všem.<sup>3</sup>

Ne všichni kritici masové kultury se však dají zařadit do tohoto proudu. Ponecháme-li stranou Adorna, jehož postoj je příliš známý, než abychom jej museli popisovat, je tu celý šik amerických radikálů, kteří vedou zběsilou polemiku proti masifikačním prvkům přítomným v americké společnosti. Jejich kritika je vyslovením nedůvěry vůči formě intelektuální moci, která by mohla občany přivést do stavu stádní porobenosti, což je úrodná půda pro nejruznější autoritářská dobrodružství. Typickým příkla-

<sup>3</sup> O třídním charakteru některých polemik srv. rovněž text Uga Spirita, *Cultura per pochi e cultura per tutti* v cit. díle *Cultura e sottocultura*.

dem v tomto směru je Dwight MacDonald; ve třicátých letech byl trockista, pak přešel k pacifismu a anarchii. Jeho kritika je snad v rámci dané polemiky nejvyváženější a jako takovou ji nemůžeme opomenout.

MacDonald vychází z dnes už kanonického rozlišení tří intelektuálních rovin, *high*, *middle* a *lowbrow* (základ je v dělení na *highbrow* a *lowbrow*, navrženém Wyckem Brooksem v knize *America's Coming of Age*), mění je však v polemicky vyhocenější: oproti umění určenému elitě a proti kultuře v pravém slova smyslu klade projevy kultury masové, která vlastně žádnou kulturou není a kterou tudíž nenazývá *mass culture*, ale pouze *masscult*, a kultury střední, maloburžoazní, které říká *midcult*. Do *masscultu* patří pochopitelně komiksy, gastronomická hudba typu *rock'n'roll* a nejhorší televizní seriály, a do *midcultu* zase díla, která jako by měla veškeré náležitosti současné kultury a přitom jsou vlastně její parodií, ochuzením a falzifikací s komerčními cíli. Nejvtipnější stránky knihy jsou věnovány analýze Hemingwayova románu *Stařec a moře*, který je podle MacDonalda typickým produktem *midcultu*, hlavně pro svůj usilovně a uměle poetizující styl a tendenci přinášet „univerzální“ (v rovině univerzálnosti alegorické a manýristické) postavy: na tutéž úroveň klade i Wilderovu divadelní hru *Our town*.

Tyto příklady objasňují jeden ze základních punktů MacDonalldovy kritiky: masové kultuře netřeba mít za zlé šíření výrobků nejnižší úrovně a nulové estetické hodnoty (což by měl být případ některých komiksů, pornografických časopisů nebo televizních kvízů), ale naopak je třeba vytknout *midcultu*, že „využívá“ objevů avantgardy a ty že pak „banalizuje“ a proměňuje v konzumní objekty. Tato kritika se sice strefuje do černého a umožňuje nám pochopit, proč se tolik komerčních výrobků může

pochlubit určitou stylistickou úrovní a přitom jsou to v podstatě falzifikace, sama však jako taková jen reflektuje aristokratickou koncepci vkusu a nevkusy.

Jsme však ochotni připustit, že jakékoliv stylistické řešení je platné, jen pokud se zakládá na objevu, který se vymyká z tradice a může na něm participovat jen několik vyvolených? Pronikne-li pak ale takové stylegma do širšího okruhu a zařadí se do nových kontextů, nepřijde de facto o veškerou svou sílu, nebo nenabude nějaké nové funkce? A není to pak funkce fatálně negativní, která pod nátlakem formální novosti skrývá banální postoje a pasivní a schematizované ideje?

Zde se otvírá celá řada problémů, které po teoretickém zformulování<sup>4</sup> budou podrobeny konkrétním ověřením. U některých se však neubráníme podezření, že tento kritik se neustále, aniž by si toho byl vědom, dovolává třídního modelu člověka. Je to model vzdělaného a přemýšlivého renesančního zámožného pána, který se může pozorně a láskyplně věnovat niterným zkušenostem a ty pak chrání před utilitaristickým míšením s ostatními a snaží se jim zabezpečit naprostou původnost. Člověk masové civilizace však už takovým pánem není. Nezáleží na tom, zda je horší nebo lepší, hlavně je jiný a jiné tudíž musí být cesty jeho formování a způsob jeho záchrany. Najít je, to je jeden z úkolů dneška. Jiný problém by nastal, kdyby se kritikové masové kultury (důležité je, že několik takových se už objevilo) domnívali, že naše civilizace by měla každého člena pospolitosti přivést ke zkušenostem vyššího typu tím, že by mu k nim umožnila přístup. Pozice, kte-

<sup>4</sup> Srv. Dwight MacDonald, *Against the American Grain*, Random House, New York, 1962; na základě kapitoly *Masscult & Midcult*, která shrnuje veškeré polemické autorovy postoje, se v článku *Struktura nevkusy* pokusíme vypracovat metodologické nástroje pro pevnější uchopení problému.

rou MacDonald zaujímá, je však jiná: ve svých posledních člancích přiznává, že jestliže se zpočátku přikláněl k prvnímu řešení (pozvednout masy k „vyšší“ kultuře), nyní se domnívá, že to není možné a že fraktura mezi oběma kulturami je definitivní, nezvratná a nenapravitelná. Vysvětlení tohoto postoje je bohužel okamžitě po ruce, a sice v tom, že intelektuálové jako MacDonald se během posledních dvaceti let angažovali v pokrokových politických akcích, které pak díky vnitřním událostem v americké politice nikam nevyústily, což je mělo k tomu, aby se z kritiky politické stáhli do kritiky kulturní, z kritiky, jež usilovala o změnu společnosti, k její kritice z aristokratických pozic. Vyhýbají se půtkám a odmítají brát na sebe za něco odpovědnost. Čímž nepřímou dokazují, že způsob, jak problém řešit, sice existuje, není však uložen v kultuře samé, vyžaduje si řadu zákroků politických a hlavně nějakou kulturní politiku.<sup>5</sup>

### *Cahier de doléances*

Z různých kritik masové kultury by se daly sestavit jednotlivé „články obžaloby“, s nimiž je v každém případě nutno počítat.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Za kulturní politiku nemůžeme dost dobře považovat postoj Arthura Schlesingera mladšího (viz *Notes on National Cultural Policy*, v *Culture for the Millions?* vyd. Norman Jacobs, Princeton, Van Nostrand 1959), když píše o vládní kontrole televizních stanic. Jeho kennedyovskému optimismu se dá oponovat tím, že baroni masové kultury nejsou baroni ocelářství, kteří se dají přivést k rozumu skromným programovým zásahem státu. V poloze o něco méně reformistické a znalejší problémů spojených s občanskou obnovou, které se neobejdou bez postoje k mas-médiím, je napsán rozvázný text Cesara Mannucciho, v *Lo spettatore senza libertà*, Laterza 1962. Úvodní stať pojednává problém nového člověka v méně aristokratické poloze.

a) Masmédia se obracejí k různorodému publiku, a přitom se řídí „průměrným vkusem“ a vyhýbají se originálním řešením.

b) Tím, že po celé zeměkouli šíří jednotnou „kulturu“ „homogenního typu“, ničí masmédia kulturní zvláštnosti jednotlivých etnických skupin.

c) Masmédia se obracejí k publiku, které si neuvědomuje sebe sama coby sociální skupinu s charakteristickými rysy, v důsledku čehož nemůže vyslovit své nároky vůči masové kultuře a nevědomky podléhá tomu, co se mu předkládá, aniž by o svém podlehnutí vědělo.

d) Masmédia chtějí vyhovět danému vkusu a nesnaží se o změnu senzibility. I když se někdy zdá, že stávající stylistické tradice opouštějí, ve skutečnosti se jen přizpůsobují vyzkoušenému šíření stylemat a forem běžných předtím na úrovni vyšší a pak pokleslých na nižší. Tím, že jen stvrzují to, co bylo už vlastně asimilováno, vykonávají funkci ryze konzervační.

e) Masmédia se snaží vyvolat živé a nezprostředkované emoce. Jinými slovy řečeno, místo aby emoce symbolizovala nebo je zobrazovala, tak je vyvolávají, místo aby je napověděla, předávají je už hotové. V tomto ohledu je typická role obrazu oproti roli pojmů, nebo hudby jako stimulu dojmů namísto formy předložené k úvaze.<sup>7</sup>

f) Masmédia coby část komerčního okruhu jsou podrobena „zákonu nabídky a poptávky“, což znamená, že publiku dají jen to, co po nich publikum chce, nebo podle zákonů konzumní ekonomiky stvrzených reklamou publiku navrhnou, co by si přát mělo, a přesvědčí je o tom.

<sup>6</sup> Podobný seznam, jaký nyní předložíme, najdeme v knize Leo Bogarta *The Age of Television*, New York, F. Ungar Publishing, 1956, a rovněž v článku (v mnoha ohledech výborném), jímž Aldo Visalberghi v *Industria culturale e società* uvádí soubor statí *Televisione e Cultura* (Milano 1961, vydal časopis *Pirelli*).

g) Případné produkty vyšší kultury šíří v nivelizované a „kondenzované“ podobě tak, aby se konzument nemusel namáhat, každá myšlenka je převedena na „formuli“ a umělecké výrobky jsou sumarizovány a podávány v dávkách.

h) I produkty vyšší kultury jsou publiku nabízeny v obecné situaci naprosté nivelizace s ostatními produkty určenými k zábavě, v obrázkovém týdeníku je třeba reportáž z muzea na stejné úrovni s drbem o sňatku nějaké filmové hvězdy.<sup>8</sup>

ch) Masmédia tudíž podporují pasivní a nekritický pohled na svět. Odrazují diváky od námahy spojené se získáváním nových zkušeností.

i) Masmédia šíří obrovské množství informací o přítomnosti (eventuální návraty do minulosti převádějí rovněž do polohy aktuální současné kroniky) a narušují tak historické povědomí.<sup>9</sup>

j) Masmédia jsou jako dělaná pro zábavu ve volném čase, vyžadují si pouze povrchní pozornost. Ničí jakýkoliv postoj už v základech, symfonie na desce nebo v rozhla-

<sup>7</sup> Na toto exemplární téma viz MacDonald, cit. dílo, nebo článek Clementa Greenberga *Avant-Garde and Kitsch* v *Mass Culture*, cit. dílo, s analýzou různých komunikačních postupů souvisejících s oběma postoji; dále je tu stať Elémira Zoly *Sonnambulismo coatto*, věnovaná filmu a otištěná v knize *Volgarità e dolore*, Milán 1962 (jakkoliv s extremistickými tezemi autora se dá jen těžko souhlasit). V jiné rovině je vedena analýza, věnovaná Gilbertem Cohen-Séatem rozdílu mezi obrazem a slovem v recepčních procesech, aplikovaná na sledování filmového a televizního poselství, dále zmínky a schémata uvedené v ročence *Almanacco Bompiani* z roku 1963, nazvané *La civiltà dell'immagine* (viz náš esej *Poznámky k televizi*).

<sup>8</sup> O tom rovněž píše MacDonald, dále Enrico Fulchignoni v knize *La responsabilità della mezza cultura* v cit. díle *Cultura e sottocultura*. Analýzu „kompozice“ časopisu *middle brow*, jako je *Paris Match*, přináší Claude Frère v knize *Un programme chargé*, v *Communications*, 1963, 2.

<sup>9</sup> Srv. tezi Cohen-Séata v cit. knize *Almanacco Bompiani*.

se je konzumována mnohem povrchněji, v poloze možnosti převést ji na motiv, který se dá zapískat, a ne jako estetický organismus, do něhož se dá proniknout jedine s pomocí výlučné a bedlivé pozornosti.<sup>10</sup>

k) Masmédia se snaží publiku vnutit symboly a mýty založené na snadno přístupné univerzálnosti, vytvářejí „typy“ okamžitě rozpoznatelné a redukuje tak na minimum individuálnost a konkrétnost jak zkušeností, tak představ, s jejichž pomocí bychom měli zkušenosti realizovat.<sup>11</sup>

l) Aby toho masmédia dosáhla, pracují s obvyklými postoji, s *endoxa*, a fungují tudíž jako neustálé potvrzování toho, co si myslíme. V tomto ohledu hrají společensky konzervativní roli.<sup>12</sup>

m) Což znamená, že i v případě, kdy se masmédia tváří jako nepředpojatá, vycházejí z absolutního konformismu co do zvyklostí a mravů, kulturních hodnot, společen-

<sup>10</sup> „Masová kultura nedělá z klasiků díla, která je třeba pochopit, ale produkty, které se dají konzumovat,“ píše Hannah Arendtová v článku *Society and Culture* v cit. díle *Culture for the Millions?*, v němž přebírá dnes už klasický Adornův argument, že rozhlas je zodpovědný za to, že z Beethovenovy Páté se stalo cosi, co si člověk může zapískat.

<sup>11</sup> Tento aspekt patří k nejkoumanějším. Připomeňme *I divi* Edgara Morina, Milán, Mondadori 1963, Francesca Alberoniho *L'élite senza potere*, Milán, Vita e Pensiero 1963, Leo Handela *La bourse des vedettes*, Violetta Morina *Les Olympiens* v cit. díle *Communications*. Srv. rovněž dnes už klasická (i když ne vyloženě kritická, na každý pád však pro posouzení problému užitečná) díla o „typech“ v komiksech, jako Coulton Waugh, *The Comics*, New York, Macmillan 1947, S. Becker, *Comic Art in America*, New York, Simon and Schuster 1960, a rovněž Carlo della Corte, *I fumetti*, Milán, Mondadori 1961.

<sup>12</sup> Příkladná v tomto směru je anketa Lyla W. Shannona, *The Opinions of Little Orphan Annie and Her Friends*, v cit. díle *Mass Culture*, kde autor po dobu jednoho roku sleduje a analyzuje situace a charaktery populárního komiksu a nachází v něm zcela jasně mcarthistickou ideologii. Rovněž v citované knize Wauga a Beckera najdeme důkazy konzervativní, nebo aspoň konformizující funkce komiksu *Terry and the Pirates* v poslední světové válce.

ských a náboženských principů a politických tendencí. Dávají přednost projekcím směrem k hodnotám „oficiálním“.<sup>13</sup>

n) Masmédia se tedy zdají být výchovným nástrojem společnosti, v níž stát koná roli dohlížitele, společnosti zdánlivě individualistické a demokratické, v podstatě však usilující o produkci zvenčí řízených lidských modelů. Při hlubším pohledu se jeví coby typická „nadstavba kapitalistického režimu“, nástroj kontroly a nezbytného plánování lidského vědomí. Zdánlivě dávají k dispozici výdobytky vyšší kultury, napřed je však zbaví ideologie a kritiky, která je obdařovala životem. Přebírají vnější podoby lidového umění, ale místo aby vyrůstaly zespoda, jsou komandovány shora (postrádají vtipnost a zdravou vitální obhroublost lidové kultury pravé). V oblasti kontroly mas zastávají roli, jakou by za jistých historických okolností mohly konat ideologie náboženské. Svou třídní roli maskují kladnými postoji typickými pro kulturu blahobytné společnosti, kde v podmínkách naprosté rovnosti má každý stejnou kulturní možnost.<sup>14</sup>

Každé z tvrzení uvedených v seznamu se dá doložit a nedá se s ním než souhlasit. Je však třeba položit si otázku, zdali panorama masové kultury a její problemati-

<sup>13</sup> Úkolem masmédií je přesvědčit publikum, „že na světě je všechno překrásné“. Tuto tezi v ostře polemické knize *La televisione e il professor Battilocchio* (nyní v publikaci *I casi della musica*, Milán, Il Saggiatore 1963), hájí Fedele D'Amico. Její obdobou je definice převládající ideologie masmédií Ernesta van den Haaga: „1. Všechno se dá pochopit, 2. Všechno se dá napravit.“ (*A dissent from the Consensual Society*, v cit. díle *Culture for the Millions?*) Že tomu tak aspoň v nejtýpějších a nejnapadnějších případech opravdu je, jsme se snažili dokázat v naší stati *Fenomenologia di Mike Bongiorno* (nyní v knize *Diario minimo*, Milán, Mondadori 1963).

<sup>14</sup> Srv. např. Renato Solmi, *TV e cultura di massa v Passato e presente*, duben 1959.

ka jsou tím vyčerpány, a tu je třeba obrátit se na „obránce“ systému.

### Obrana masové kultury

Především je třeba si uvědomit, že mezi těmi, kdož hájí masovou kulturu a dokládají její platnost, je řada osob, které celou záležitost uvnitř daného systému a bez jakékoli kritické perspektivy zjednodušují a nezřídka jsou přímo spojeny se zájmy různých výrobců a producentů. Typický je v tomto směru případ Ernesta Dichtera, který ve své knize *Strategie touhy* přináší vášnivou apologii reklamy a zdůvodňuje ji optimistickou „filozofií“ nabývání zkušeností, což ovšem není nic jiného než ideologické zamaskování zcela přesné ekonomické struktury, založené na konzumu pro konzum.<sup>15</sup> V jiných případech jde naopak o odborníky, analyzující obyčej a mravy, sociology a kritiky, jimž určitě nelze vytýkat nadměrný optimismus, který by jim umožnil vidět dál než jejich „skeptickým“ odpůrcům. Budeme se mít samozřejmě na pozoru před zanicením takového Davida Manninga Whitea anebo Arthura Schlesingera (kteří stojí na pozicích příliš osvíceneckého reformismu), nebylo by však správné nedbat objevů lidí jako je Gilber Seldes, Daniel Bell, Edward Shils, Eric Larrabee, Georges Friedmann a další.<sup>16</sup> A pokusíme se rovněž vypracovat přehled jejich tvrzení a postojů.

a) Masová kultura není typická pro kapitalistický režim. Vzniká ve společnosti, kde masa občanů se rovnoprávně účastní veřejného života, konzumování a užívání

<sup>15</sup> Srv. poznámku, kterou mu věnuji na str. 405 a dalších.

<sup>16</sup> Jakési obecné shrnutí důvodů pro i proti viz v cit. díle Georsege Friedmanna *Culture pour les millions?* v cit. díle *Communications*.

sdělovacích prostředků, a zcela nevyhnutelně se objevuje v každé společnosti industriálního typu.<sup>17</sup> Jakmile nějaká mocenská skupina, nezávislé sdružení, ekonomický nebo politický organismus chce komunikovat s totalitou občanů v zemi, musí odhlédnout od intelektuální vrstevnatosti, uchýlit se k masové komunikaci a nevyhnutelně se „přizpůsobit průměru“. Masová kultura je vlastní Mao Ce Tungově Číně, kde se politické polemiky odvíjejí s pomocí velkých plakátů, připomínajících komiksy, veškerá umělecká kultura v Sovětském svazu je typická kultura masová se všemi defekty, které jsou jí vlastní, estetickým konzervativismem, srovnáním vkusu do průměru, odmítáním stylistických návrhů, pokud neodpovídají tomu, co publikum očekává, státem řízenou komunikací hodnot.

b) Zavrhaná masová kultura nezabrala místo žádné fantomatické kultuře vyšší, jenom se rozšířila v masách, které dříve přístup ke kulturním statkům vůbec neměly. Nadměrný počet aktuálních informací o současnosti na úkor historického povědomí se dostává té části obyvatelstva, která dříve informace o současnosti neměla vůbec (čímž jí byl zamezen přístup k zodpovědnosti na životě společnosti), a pokud byla historickými znalostmi vůbec vybavena, pak šlo o sklerotizované pojmy, které nepřekročily rámec tradičních mytologií.<sup>18</sup>

Občana moderní země, který si v jednom a téžže časopise čte o slavné filmové herečce a o Michelangelovi, nesmíme poměřovat antickým humanistou, který se zcela autonomně pohyboval v různých oblastech lidského vědění, ale nádeníkem nebo malým řemeslníčkem z té doby, který byl z přístupu ke kulturním statkům zcela vyloučen.

<sup>17</sup> Srv. Bernard Rosenberg, *Mass culture in America*, v cit. díle *Mass Culture*.

V chrámu nebo na radnici mohl sice nějaká malířská díla vidět, měl k nim však postoj stejně povrchní, jako když si současný čtenář prohlíží barevné reprodukce slavných výtvarných děl, protože ho zajímají spíš anekdotické podrobnosti než komplexy formálních hodnot. Což znamená, že kdo si píská Beethovena, protože slyšel jeho skladbu v rozhlase, ten se už aspoň na úrovni prosté melodie k Beethovenovi přece jen přiblížil (a nedá se popřít, že i na této úrovni se už v zjednodušené podobě projevuje formální oprávněnost, na níž se zakládá harmonie, kontrast a další prvky, jež vytvářejí celek hudebního díla), zatímco dříve tato zkušenost byla vyhrazena pouze příslušníkům zámožných tříd, kteří se sice obřadu koncertu podrobili, hudbu však ve velké většině vnímali ve stejné povrchní rovině. V tomto ohledu bývají uváděny ohromující údaje o kvantitě dobré hudby šířené dnes rozhlasem a gramofonovými deskami, takže si musíme chtít nechtít klást otázku, zdali tato kumulace hudebních informací se v mnoha případech nestala vlastně popudem skutečných kulturních akvizic (kdo z nás vlastně své hudební znalosti nezískal většinou z hudebních pořadů v hromadných sdělovacích prostředcích?)<sup>19</sup>

c) Je sice pravda, že masmédiá nabízejí záplavu neroz-

<sup>18</sup> Srv. Edward Shils, *Mass Society and Its Culture*, v cit. díle *Culture for the Millions?* Podrobněji v *Daydreams and Nightmares: Reflection on the Criticism of Mass Culture* („The Sewanee review“, podzim 1957): „Nebylo by korektnější domnívat se, že masová kultura není pro nižší třídy tak neblahá, jako byl neblahý, pochmurný a těžký život, který vedly v dobách méně pokročilých?“ Tuto otázku si obvykle klade ten, kdo nostalgicky touží po návratu k vnitřní rovnováze člověka starověkého Řecka. Jenže kterého? Otroka nebo cizince, jimž byla odepírána občanská práva a školní vzdělání? Ženy, nebo novorozeněte ženského pohlaví, které byly odkládány na smetiště? Uživatelé masové kultury, jejich dnešní ekvivalenty, jsou sice uráženi vulgárními televizními programy, ale jinak na tom snad budou přece jen líp.

lišených informací, v nichž údaj důležitý není odlišen od údaje pouze zajímavého nebo zábavného, popírat však, že takováto kumulace informací může být něčím *formujícím*, by znamenalo zastávat velice pesimistický názor na lidskou přirozenost a nevěřit, že kumulace kvantitativních údajů, útočících jako stimuly inteligence na velké množství osob, by se aspoň u některých z nich nemohla kvalitativně proměnit.<sup>20</sup> Podobné odpovědi jsou přesvědčivé, protože obnažují aristokratičnost kritiků *masmédií* a dokazují, že je nebezpečně stejná jako ideologie těch, co nařikají nad horaly z údolí Ossola, jimž starožitníci mění starožitné díže a stoly za nechutný nábytek z umakartu a neberou přitom v úvahu, že tento hrubě okázalý, ale omyvatelný nábytek vnáší hygienu do domů, kde tradiční nábytek z těžkého červotočivého dřeva v žádném případě neposkytoval možnost výchovy k lepšímu vkusu a že jeho nadměrné přečeňování vede pouze k deformaci estetické vnímavosti, protože pak už vnímáme v rozměrech starožitnických a nebereme v úvahu, že kdyby neexistoval stůl

<sup>19</sup> Odkazujeme čtenáře k možná příliš optimistickým, ale jinak docela rozumným stránkám statě Erica Larabee, *Il culto popolare della cultura popolare* v knize *L'America si giudica da sé*, Milán, Bompiani 1962: „Dlouhohrající deska změnila zásadně úroveň repertoáru koncertů a převrátila vzhůru nohama představy posluchačů dokonce i o těch největších skladatelích (...) Koupit si a nečíst knížku brožovanou nebo vázanou vyjde co do obtížnosti nastejno. Strašlivá krása hojnosti však nutí k volbě (...) Nakonec přijdeme na to, že nabídka prostě ruší výmluvy. Jestliže knihu, která z police volá po tom, aby byla čtena, nedokážeme přečíst, pak to nejspíš znamená, že nás nezajímá. Může se taky stát, že si přiznáme, že don Quijote (nebo nějaká jiná kniha) nás nezajímá, a to je počátek moudrosti.“

<sup>20</sup> Tento aspekt se dnes vynoří snad při každé diskusi o televizi. Jako příspěvek k těmto diskusím uvedme zároveň s knihou Mannucciho i knihu Adriana Bellotta *La televisione inutile*, Milán, Comunità 1962, a některé naše články, jako *Verso una civiltà della visione?* v cit. díle *Televisione e Cultura a TV: gli effetti e i rimedi*, v Sipra, únor 1963.



z umakartu, tradiční nábytek by zůstal pouze ubohým příkladem každodenní nuzoty.

d) Na námitku, že masová kultura šíří také výrobky zábavné, které by jen stěží někdo mohl označit za pozitivní (erotické komiksy, přenosy boxu, televizní kvízy využívající sadistických instinktů publika), bývá slyšet odpověď, že co je svět světem, davy milovaly *circenses* a že ve změněných podmínkách produkce a šíření produktů je přirozené, že souboje gladiátorů, zápasy medvědů *et similia* byly nahrazeny jinými formami pokleslé zábavy, jíž sice každý opovrhne, kterou však nelze považovat za nějaký zvláštní znak současného úpadku mravů.<sup>21</sup>

e) Homogenizace vkusu by na určité úrovni v podstatě přispěla k odstranění kastovních rozdílů, sjednotila by národní senzibilitu a zmírnila by antikolonialistické nálady v mnoha částech světa.<sup>22</sup>

f) Jsme-li vskutku svědky toho, čemu v Americe říkají „paperbacková revoluce“ neboli vydávání kulturně hodnotných děl v původním rozsahu za nízkou cenu a ve velkých nákladech, pak je to důkaz, že šíření „digestů“ v poslední době posloužilo coby stimul.

<sup>21</sup> Srv. citovaný článek Daniela Bella a Davida Manninga Whitea *Mass Culture in America: Another Point of View*, v cit. díle *Mass Culture*, kde jsou polemicky uváděny způsoby pokleslé zábavy v alžbětinské době v Anglii.

<sup>22</sup> Franz Fanon se v knize *L'an V de la Révolution Algérienne*, Paříž, Maspero 1960, zmiňuje o významu rozhlasu a jiných masových komunikačních technik pro uvědomění alžírského národa. Viz rovněž esej Clau- da Brémonda, *Les communications de masse dans les pays en voie de développement*, v cit. díle *Communications*. Pochopitelně je třeba mít na paměti i negativní šok, který může vyvolat předčasné zařazení prvků post-alfabetické kultury do oblastí, kde ještě vládne civilizace prealfabetická. V tomto směru však badatelé jako Cohen-Séat zastávají názor, že v rozvojových oblastech pouze prostředky audiovizuální komunikace mohou překonat analfabetismus, jinak během několika málo let neporazitelný.

g) Je sice pravda, že příliš intenzivní šíření i těch nej- hodnotnějších kulturních statků nakonec otupí receptivní schopnosti, takovéto „konzumování“ estetické či kulturní hodnoty je však vlastní každé době, jde jen o to, že dnes k němu dochází v makroskopickém rozměru. Příliš častý poslech nějaké skladby by vedl k návyku na schematické a povrchní vnímání i v minulém století. Ve společnosti ovládané masovou kulturou je dnes takovému „konzumování“ podrobena každá kulturní akce, jak o tom svědčí skutečnost, že i kritiky masové kultury v knihách vydávaných ve velkých nákladech, v denním tisku a v časopisech jsou také vlastně jen dokonalými produkty masové kultury, opakovanými jako reklamní hesla a komercializovanými stejně jako spotřební statky, nebo zábava pro snoby (jak to dokazuje kritika novinářské lehkomyšlnosti publikovaná na stránkách novin).

h) Masmédia sice nabízejí divákům změň informací a údajů o světě, aniž by jim dodala také kritéria k jejich rozlišení, stejně však činí konzumenta citlivějším vůči tomu, co se děje ve světě; nepřipadají nám snad masy vy- stavené tomuto typu informací ve skutečnosti citlivější a v dobrém i špatném účastnější na životě společnosti než masy ve starověku, tradičně nucené respektovat systémy daných a nediskutovatelných hodnot? Není snad naše do- ba jen dobou obrovských totalitárních šílenství, ale i veli- kých sociálních změn a národních renesancí zemí? Což ovšem znamená, že velké komunikační kanály sice šíří nerozlišené informace, vyvolávají však také významné kulturní vzpoury.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Nedávné zkušenosti s televizní „volební tribunou“, která podle našeho názoru výrazně zlepšila italské volební obyčeje, by tuto tezi potvrzovaly. Viz rovněž diskusní příspěvek Armandy Guiducciové a Ester Fanové o vlivu televize v rozvojových oblastech v *Passato e Presente*, duben 1959. A znovu připomínáme knihu Mannucciho.

i) A nakonec není tak docela pravda, že masové sdělovací prostředky jsou stylisticky a kulturně konzervativní. Zakládají celky nových stylů, zavedly nové způsoby řeči, nová percepční schémata (připomeňme jen mechaniku percepce obrazu, nové gramatiky filmu, přímého přenosu, kreslených seriálů, žurnalistický styl...), a tak ať už v dobrém či špatném přece jen dochází k obnově stylu, který pak často má dopad i na takzvaná vyšší umění a má je k pohybu a rozvoji.<sup>24</sup>

### *Špatně postavený problém*

Obhajoba masmédií by měla k dobru spoustu platných argumentů, kdyby soustavně nehřešila na jakýsi kulturní „liberalismus“. Volný a intenzivní oběh různých masových kulturních výrobků považuje totiž za samozřejmý, protože má pozitivní aspekty a je sám o sobě prostě „správný“. Nanejvýš tu a tam někdo předloží návrh na vytvoření pedagogicko-politické kontroly nad nejpokleslejšími projevy (cenzura v oblasti pornografických filmů), nebo nad vysílacími kanály (kontrola televizních sítí). Jen zřídka se bere ohled na skutečnost, že masová kultura je většinou produkována skupinami, jež mají v ruce ekonomickou moc a které na ní chtějí vydělat a že je podřízena zákonům, které regulují výrobu, prodej a konzum jiných průmyslových výrobků. „Výrobek se musí zamlouvat zákazníkovi“, nesmí mu vytvářet problémy, zákazník musí výrobek vyžadovat a musí být veden k tomu, aby jej často měnil za nový. Z toho pak vyplývají akulturní rysy výrobků a nevyhnutelný „vztah mezi

<sup>24</sup> Srv. obecně rešerše Gilla Dorflese v knize *Le oscillazioni del gusto*, Milán, Lerici 1958, a *Il divenire delle arti*, Turín, Einaudi 1959.

tím, kdo přesvědčuje, a tím, kdo je přesvědčován“, vztah v podstatě paternalistický, zhruba jako mezi výrobcem a konzumentem.

Nesmíme zapomínat, že takovýto paternalistický vztah může v nezměněné podobě existovat i v jiných, neliberálních ekonomických režimech, kde šíření kultury je v rukou jedné mocenské skupiny, což nemusí být nutně skupina ekonomická, ale i politická, která pak k tomu, aby mohla přesvědčovat a vládnout, používá naprosto stejných prostředků. To všechno nám však nakonec jen dokazuje, že masová kultura je průmyslová záležitost a jako taková podléhá danostem typickým pro každou průmyslovou činnost.

Omyl jejích obhájců tkví v přesvědčení, že množení průmyslových výrobků je věc sama o sobě správná a v souladu s ideálně pojatou homeostází volného trhu že by neměla být podrobena kritice a že by měla zůstat bez orientace.<sup>25</sup>

Omyl aristokratických skeptiků tkví v domněnce, že masová kultura je radikálně špatná právě tím, že to je průmyslový výrobek a že je možné poskytnout lidem kulturu, která by se z průmyslové podmíněnosti vymykala.

Problém je špatně postavený, protože má podobu otázky: „Existence masové kultury je věc dobrá nebo špatná?“ (navíc zahrnuje zpátečnický postoj vůči masám a zpochybnění technologického pokroku, všeobecného volebního práva, široce pojaté výchovy nižších vrstev atd.).

Otázka by správně měla znít: „Vzhledem k tomu, že v současné industriální společnosti nejde zrušit komunikační vztah známý jako masové sdělovací prostředky, co

<sup>25</sup> „Mrs. Shils nadějně tvrdí, že ‚vyšší‘ kultura je nyní v dosahu většího počtu lidí než dřív. To je sice pravda, jenže v tom právě není řešení, ale naopak problém.“ (E. van den Haag, cit. článek.)

by se mělo stát, aby se z nich stal prostředek šíření kulturních hodnot?"

Domněnka, že nějaký kulturní zásah by mohl tvář tohoto jevu změnit, není zas tak velká utopie. Zamysleme se nad tím, co dnes rozumíme pojmem „nakladatelský průmysl“. Výroba knih je průmyslová záležitost, podléhající řadě výrobních a konzumních zásad, z čehož vyplývá řada negativních jevů, jako třeba výroba na příkaz, uměle vyvolaný konzum, trh vytvářený s pomocí fiktivních reklamních hodnot. Výroba knih se však od výroby zubních past liší tím, že jsou do ní zahrnuti kulturní pracovníci, jejichž hlavním cílem (ne vždycky, jen v lepších případech) není výroba knih kvůli jejich prodeji, ale naopak výroba hodnot, pro jejichž šíření je tím nejlepším nástrojem právě kniha. To znamená, že vedle „výrobce předmětů kulturního konzumu“ v určitém poměru, který se nedá jen tak upřesnit, existují i „výrobci kultury“, kteří systém knižního průmyslu přijímají, aby mohli dosáhnout cíle, který tento systém přesahuje. Že kritická vydání nebo lidové edice dokazují vítězství kulturní pospolitosti nad průmyslovým nástrojem, s nímž se šťastně kompromitovala, musí přiznat i ten největší pesimista, pokud se ovšem nedomnívá, že kapesní vydání hodnotné literatury není plýtváním inteligencí (což by byl návrat k aristokraticko-reakčnímu postoji, jímž jsme se už zabývali).

Problém masové kultury je totiž v tom, že je manipulována „ekonomickými skupinami“ hnanými touhou po zisku a realizována „specializovanými silami“, které dodávají objednavateli to, co považuje za nejprodejnější, bez rozsáhlejšího vstupu skutečných kulturních pracovníků do výroby. Postoj kulturních pracovníků je založen na odstupu a protestu. Nestačí říkat, že jejich zásah do výroby masové kultury by skončil jako sice ušlechtilé, leč nešťastné gesto, zadušené neúprosnými zákony trhu. Tvrdit, že „sys-

tém, v němž se pohybujeme, představuje příklad tak dokonalého a všude uplatnitelného Řádu, že každý izolovaný pokus o modifikaci jednotlivých izolovaných jevů skončí jako pouhé svědectví jeho neotřesitelnosti“, a tvrdit, že „je tudíž lepší mlčet a zachovávat pasivní odpor“, to je sice pozice přijatelná v rovině mystické, ale nepochopitelná, jakmile je dokládána kategoriemi pseudomarxistickými. V takovém případě se totiž určitá historická situace nechává zkamenět do modelu, v němž se původní rozpory složí do jakéhosi ryze synchronního masivního systému vztahů. Veškerá pozornost se pak zaměří na model jakožto nedělitelný celek, a jediným řešením se zdá být totální odmítnutí tohoto modelu. Ocitáme se na poli abstrakcí a špatně chápaných předpokladů totality, jelikož se nebere na vědomí, že uvnitř modelu se dále pohybují zcela konkrétní rozpory a že se tam tudíž ustavuje dialektika jevů, v níž každý fakt, který by modifikoval jeden z aspektů celku, i když zdánlivě přijde o svůj význam vzhledem k rekuperačním schopnostem systému-modelu, nám už neposkytne počáteční model A, ale systém A<sub>1</sub>. Popírat, že souhrn drobných faktů, výsledek lidské iniciativy, by mohl změnit povahu systému, znamená popírat vůbec možnost revolučních alternativ, jak se v určitém okamžiku projeví coby důsledek tlaku nepatrných faktů, jejichž nahromadění (i když je třeba jen kvantitativní) vyústí do prudké kvalitativní modifikace.

Na takových nedorozuměních se obvykle zakládá přesvědčení, že navrhovat modifikační zásahy *na kulturním poli* se rovná postoji, který se v politice označuje jako „reformismus“, což je opak postoje revolučního. Nepočítá se hlavně s tím, že znamená-li reformismus nutnost slevit v průraznosti částečných modifikací a vyloučit radikální a násilné alternativy, pak žádný revoluční postoj nikdy nevyhloučil série částečných zásahů, které mají za úkol vy-

tvorit podmínky pro uskutečnění alternativy radikální a které jsou vedeny na základě co nejširší hypotézy.

Na druhém místě se nám zdá, že kategorie reformismu je ve světě kulturních hodnot absolutně nepoužitelná (a že tudíž to, co platí pro jevy „základní“, není použitelné tam, kde platí některé specifické zákony nadstavbové). Na úrovni společensko-ekonomické základny částečná modifikace může zmírnit určité rozpory a nadlouho zamezit jejich explozi a reformistická operace může v tomto smyslu přispět k uchování statusu quo. Na úrovni oběhu myšlenek se však naopak nikdy nestane, aby se nějaká myšlenka, i kdybychom nechali cirkulovat jen ji samotnou, stala statickým styčným bodem specifikovaných přání, naopak, usiluje spíš o rozšíření diskursu. Abychom uvedli názorný příklad, jestliže v situaci sociálního napětí zvýším v továrně dělníkům platy, pak tímto reformistickým postupem možná odvrátím dělníky od toho, aby továrnu obsadili. Jestliže však nějakou venkovskou pospolitost analfabetů naučím číst a psát, aby četla „mé“ politické proklamace, nebudu jim pak ale moci zabránit v tom, aby si četli i proklamace „těch druhých“.

Na úrovni kulturních hodnot nedochází k reformistické krystalizaci, pouze k stále vědomějším procesům, které ten, kdo je zahájil, už nedokáže dále ovládat a řídit.

Z toho vyplývá nutnost aktivního zásahu kulturních pospolitostí do masových komunikací. Mlčení není protest, ale spoluvina, stejně jako odmítnutí kompromisu.

Aby zásah měl dopad, je pochopitelně třeba, aby mu předcházela znalost materiálu, s nímž se pracuje. Aristokratická kritika masových prostředků zatím spíše odváděla od studia jejich specifických modalit (nebo k tomuto studiu orientovala jen ty, kdož považovali správnost těchto prostředků za samozřejmost a kteří tudíž jejich modalitu zkoumali jen proto, aby je užívali ponejvíce nerozváž-

ně, nebo ve vlastní prospěch). K tomuto pohrdavému postoji napomáhala i další přesvědčení, třeba že modalita masových komunikací zcela určitě vytvářejí onu řadu charakteristických rysů, kterou tyto komunikace přebírají v určitém společensko-ekonomickém kontextu, v našem případě v kontextu průmyslové společnosti založené na nekontrolované konkurenci. Už jsme se pokusili naznačit, že pravděpodobně mnohé z prostředků spojených s masovou komunikací mohou existovat i v jiných společensko-ekonomických kontextech, jelikož vyplývají ze specifické povahy komunikativního vztahu, k němuž dochází, jestliže při nutnosti komunikovat s širokými vrstvami publika nezbude než uchýlit se k průmyslovým postupům se všemi jejich danostmi, vyplývajícími z mechanizace a sériové reprodukovatelnosti, z nivelizace produktu na průměrnost a tak podobně. Anticipovat způsob, jak by se tyto jevy mohly konfigurovat v jiných kontextech, to je záležitost politického plánování. Na vědecké úrovni je tu jedna jediná plodná alternativa, a sice prozatím prozkoumat, jak se tento jev konfiguruje *nyní*, v prostředí, v němž je možno konat konkrétní, na experimentálních údajích založené řešerše.

V tomto místě můžeme pojednání odvést od obecných problémů do roviny partikulárních rozhodnutí. V tom případě se zúží na pouhou výzvu, na výzvu k zásahu v dvojí poloze, jednak spolupráce a jednak konstruktivní kritické analýzy. Pokud se masovými sdělovacími prostředky vůbec nějaká analýza zabývala, pak byla buď prosebná nebo vyčítavá, navíc nebyla důsledně orientačně komentována. Pokud k tomu došlo, nastaly i změny. Příklad televize je symptomatický.

S pomocí důsledné kulturní kritiky (neodpojené, a to je velice důležité, od akcí na úrovni politické) došlo k zlepšení v některých programových oblastech a k otevřenější

diskusi. Kulturní kritika tak vlastně vytváří trh a nabízí výrobcům orientace, které by měly takový dopad, že by je nemohli opomíjet. Pospolitost lidí od kultury má naštěstí pořád ještě povahu „nátlakové skupiny“.

Kritický zásah může vést především ke korekci implicitního přesvědčení, že masová kultura je cosi jako kulturní strava pro masy (chápané jako kategorie neplnoprávných občanů) vyráběná elitou výrobců. Může rovněž masovou kulturu prezentovat jako „kulturu provozovanou na úrovni všech občanů“. Což neznamená, že masová kultura by byla vyráběna masami, neexistuje žádná forma „kollektivní“ tvorby, jež by nebyla zprostředkovávána osobnostmi lépe vybavenými, z nichž se stávají interpreti senzibility pospolitosti, v níž žijí. Není tudíž možno předem vyloučit přítomnost vzdělané skupiny výrobců a masy uživatelů, pokud se ovšem ze vztahu paternalistického nestane vztah dialektický, v němž jedni interpretují nároky a požadavky druhých.

### Kritika tří úrovní

Tento ideál demokratické kultury nutí k revizi soustavy tří úrovní kultury (*high, middle a low*), které je třeba zbavit několika konotací, jež z nich činí nebezpečná tabu.

a) Zmíněné roviny neodpovídají rozdílu tříd. To je zcela jasné. Vkus *high brow* není nezbytně vkusem vládnoucích společenských tříd, dochází k podivným konverencím, anglické královně se zamlouvá malířské dílo Annigoniho, které by se na jedné straně určitě líbilo Chruščovovi a které by na druhé straně nezavrhl ani dělník vyděšený pokusy nějakého abstraktního malíře.<sup>26</sup> Univerzitní profesori se baví četbou kreslených seriálů (i když jejich receptivní postoje jsou docela jiné, jak ostat-

ně ještě uvidíme) a kdysi podřízené třídy s pomocí lidových vydání klasiků získávají přístup k „vyšším“ kulturním hodnotám.

b) Zmíněné tři roviny neodpovídají třem stupňům složitosti (kterou snobové identifikují s hodnotou). Jinými slovy řečeno pouze v naprosto snobistických interpretacích tří rovin je rovina „vysoká“ ztotožňována s díly novými a nesnadnými, pochopitelnými pouze pro *happy few*. Vezměme si třeba román Tomasa di Lampedusy *Gepard*. Nezávisle na komplexním kritickém soudu je obecné mínění díky typologii hodnot, které uvádí do pohybu, a složitosti kulturních hodnot, k nimž se odkazuje, přisuzuje do polohy „vysoké“. Z pohledu sociologického však k jeho rozšíření a degustaci došlo v rovině *middle brow*. Je úspěch získaný ve „střední“ poloze znamením nedostatečnosti reálné kulturní hodnoty? V některých případech tomu tak je. Některé nedávno vydané italské romány vědčí za svůj obrovský úspěch právě tomu, co osvětlil MacDonald ve své analýze Hemingwayova *Starce a moře*, šíření stylemat a kulturních postojů zbavených své původní energie a důkladně (díky mnohaletému falšování vkusu) zbanalizovaných a prezentovaných zlenivělému publiku, které si namlouvá, že užívá kulturních hodnot, zatímco ve skutečnosti vykupuje zbytky zastaralého estetického skladu.<sup>27</sup> V jiných případech však toto kritérium ztrácí platnost. Právě tak existují produkty kultury *lower brow*, například některé komiksy, které jsou konzumovány jako sofistikovaný výrobek v rovině *high brow*, aniž by to nutně znamenalo jejich vyšší kvalifikaci. Už jen

<sup>26</sup> Srv. G. Dorflies, *Le oscillazioni del gusto*, cit. dílo, a článek *Kitsch e cultura* v *Aut Aut*, leden 1963.

<sup>27</sup> Bernard Rosenberg v cit. článku v *Mass Culture* mluví o „bovarysmu“ coby tajném pokušení uživatelů masové kultury využívaném *masmédiu* k probuzení zájmu.

z toho je jasné, že panorama je složitější, než by se na první pohled zdálo. Existují výrobky, které byly vytvořeny na určité úrovni a stávají se konzumovatelnými na úrovni jiné, aniž by to nutně obnášelo soud o jejich složitosti či hodnotě. Otevřený zůstává rovněž problém, zda-li tyto výrobky nepředstavují strukturálně dvě různé možnosti konzumu tím, že nabízejí dva různé aspekty své složitosti.

c) Tyto tři roviny se tudíž neshodují se třemi rovinami estetické hodnoty. Můžeme mít výrobek *high brow*, který se prezentuje svými „avantgardními“ kvalitami a jehož konzumování si vyžaduje určitou kulturní přípravu (nebo sklony k snobství) a který přesto při zhodnocení právě v té rovině musí být považován za „ošklivý“ (aniž by kvůli tomu byl nutně *low brow*). A mohou existovat produkty *low brow*, předem určené pro široké publikum, které přitom nepostrádají rysy strukturální originalnosti a jsou schopné překročit meze uložené jim prostorem výroby a konzumu, do něhož byly zařazeny, a my je můžeme považovat za absolutně platná umělecká díla (což je podle nás případ komiksu *Peanuts* Charlieho M. Schulze nebo džezu, který vznikl jako konzumní zboží, ba dokonce jako „gastronomická hudba“ v bordelech v New Orleansu).<sup>28</sup>

d) Stěhování stylegmat z roviny vyšší do nižší neznamená nutně, že tato stylegmata našla své pravé místo na nižší úrovni jen proto, že ve vyšší byla „opotřebována“ nebo „zkompromitována“. V některých případech tomu tak je, v jiných jsme svědky vývoje kolektivního vkusu, který absorbuje a na širší úrovni využívá objevů, které měly být anticipovány pouze experimentálně a pro užší vrstvy. Když Vittorini nedávno psal o distinkcích mezi li-

<sup>28</sup> O *Peanuts* pojednáváme v kapitole *Svět Charlieho Browna*.

teraturou jako „výrobním prostředkem“ a jako „spotřebním statkem“, určitě nechtěl druhou znehodnotit a první ztotožnit s literaturou jako takovou. Měl na mysli různé funkce, které literatura v různých úrovních plní. Může existovat román chápaný jako dílo určené pro zábavu (spotřební statek), esteticky platné a schopné uvést v pohyb hodnoty původní (a ne napodobeniny hodnot už realizovaných) a které si přitom za komunikativní základnu volí stylistickou *koiné* vytvořenou jinými literárními experimenty, jež chtěly být pouze návrhy (i když třeba nedosáhly estetické završenosti a zůstaly pouze náčrty možné formy).<sup>29</sup>

### *Možný závěr plus několik návrhů na rešerše*

To všechno nám tak či onak umožní předložit interpretaci současného stavu naší kultury, která by měla na paměti nastalou složitost oběhu hodnot (teoretických, praktických i estetických).

V dobách, kdy žil třeba Leonardo da Vinci, se společnost dělila na osoby, které vlastnily kulturní nástroje, a na ty, které k nim neměly přístup. Majitelé kulturních hodnot vlastnili kulturu vcelku: Leonardo byl matematik a technik, projektoval stroje, které by fungovaly, a zcela konkrétní akvadukty. Společně s rozvojem kultury došlo především ke stabilizaci několika teoretických rovin: mezi teoretickou rešerší a rešerší experimentální se vytvořil hyát a vznikl systém „nerovnoměrného vývoje“, který doprovázela *décalages* hodnot celá desetiletí. Od rešerší ne-euklidovské geometrie nebo relativistické fyziky a jejich

<sup>29</sup> Viz kapitolu *Struktura nevkusu*.

aplikací při řešení konkrétních technologických problémů uběhlo spousta času. Přesto však dobře víme, že Einsteinovy objevy nebyly méně hodnotné a platné jen kvůli tomu, že nebylo okamžitě v dohledu jejich praktické uplatnění, a že samotné rešerše, použité při studiu nukleárních jevů a pak na zcela konkrétní technologii, se tím pádem nijak „neopotřebovaly“ a ani neochudily. Nerovnoměrnost a korelace mezi různými teoreticko-praktickými rovinami jsou dnes považovány za typické jevy naší kultury.

Nezbude než uznat, že i na poli estetických hodnot došlo k specifikaci úrovně obdobného typu: na jedné straně je tu umění avantgardní, které si nečiní a ani nesmí činit nárok na bezprostřední srozumitelnost a které své experimentování realizuje v podobě možných forem (kvůli čemuž pochopitelně ještě nemusí ignorovat ostatní problémy a považovat se za jediného tvůrce kulturních hodnot), na druhé zase systém „překladů“ a „mediací“, někdy i v desetiletém odstupu, díky němuž způsoby tvorby (se systémy souvisejících hodnot) se pak ocitnou v rovině mnohem širší srozumitelnosti, integrované do společné senzibility pomocí dialektiky vzájemných vlivů, které se jen těžko dají definovat a které se přesto fakticky s pomocí řady kulturních vztahů různého druhu ustavují.<sup>30</sup> Rozdíl mezi rovinami u různých produktů nevede a priori k rozdílu v hodnotě, ale k rozdílu v užívání, do něhož každý z nás pokaždé znova vstupuje. Jinými slovy řečeno, mezi konzumentem Poundovy poezie a konzumentem detektivky neexistuje, *de iure*, rozdíl co do společenské třídy nebo intelektuální úrovně. Každý z nás může být v různých okamžicích každodenního života tím či oním, v prvním

<sup>30</sup> Edgar Morin (*L'esprit du temps*, Paříž, Grasset 1962) však správně trvá na v současné době konstantní tendenci masmédií nivelizovat se v poloze *middle brow*.

případě hledá vzrušení typu vysoce specializovaného, ve druhém spíše zábavu, která by uvedla do pohybu specifickou kategorií hodnot.

Opakuji, že „*de iure*“, protože jinak se dá namítnout, že *de facto* mohu já například konzumovat jak Pounda, tak detektivky, zatímco bankovní úředník třetí kategorie z řady důvodů (z nichž řada je sice odstranitelných, ale za současného stavu věcí neřešitelných) si může užít pouze detektivky a je tedy co do kultury na nižší úrovni.

Jenže problém bylo třeba nazírat „*de iure*“ právě z tohoto důvodu. Jde totiž o to, že jediné začneme-li diferenciaci úrovně chápat „*de iure*“ jako čistě okolnostmi danou diferenciaci požadavků (a ne požadovatelů), budou na různých úrovních vznikat díla, která by v rámci předem zvoleného stylu produkovala kulturně tvořivý diskurs. Neboli jediné budeme-li si vědomi toho, že konzument komiksů je občan, který se hodlá pobavit s pomocí stylizované zkušenosti, jež je vlastní komiksu, a komiks že je tím pádem kulturním produktem, užívaným a souzeným konzumentem, který v tomto případě specifikuje svůj požadavek tímto směrem, přičemž do své zkušenosti vkládá veškerou svou zkušenost člověka navyklého i na užívání jiných rovin, teprve tehdy produkce komiksů bude podmíněna kulturně podloženými požadavky. Zajímavé na tom je právě to, že tato situace „*de iure*“ se u kulturně vyvrážděných konzumentů uskutečňuje už „*de facto*“. Kulturně založený člověk, který v určitou dobu poslouchá Bacha, si jindy může pustit rádio a rytmizovat svou činnost „užitnou hudbou“ nekonzumovatelnou jinak než povrchně. Až na to, že přitom (veden implicitní moralistickou nedůvěrou vůči tomu, čím se „provinil“) sám souhlasí s tím, že se dobrovolně „snížil“ a na produkt, který užívá, neklade žádné zvláštní požadavky, čímž dobrovolně snižuje svou úroveň a těší se z toho, že je „taky nor-

mální“, stejný jako masa, jíž v hloubi srdce pohrdá, jejímuž kouzlu a hlasu přicházejícímu z hlubin však podléhá. Jenže právě naopak problém není v tom, aby člověk litoval, že se uchýlil dejme tomu k zábavné hudbě, ale aby vyžadoval hudbu, která posluchače baví podle stylisticky důstojných pravidel a dokonale plní své poslání (což znamená vlastně umění), aniž by pudové prvky, neodmyslitelné od cíle, jehož chce dosáhnout, nadměrně převážily nad dalšími prvky formální rovnováhy. Takže jedině tím, že přijmeme různé roviny coby komplementární a uživatelné touž pospolitostí konzumentů, si otevřeme cestu ke kulturní bonifikaci hromadných sdělovacích prostředků, *masmédií*. Všimněte si, že jsme se přitom uchýlili k extrémnímu případu, jakým je hudba konzumovaná pouze jako zvukové rytmické pozadí, je ovšem třeba brát v úvahu spíše zábavné pořady v televizi, únikovou literaturu a komerční filmy.

Problém je však mnohem obtížnější, stále ještě de facto, je-li nahlížen z hlediska obyčejného konzumenta (dejme tomu bankovního úředníka, o němž jsme se před chvílí zmínili): řešení je v politicko-spoločenské akci, která by umožnila nejen čtenáři Pounda uchýlit se k detektivce, ale i čtenáři detektivek věnovat se složitějšímu kulturnímu vyžití. Je to problém, jak už bylo řečeno, především politický (hlavně vzdělání a pak volného času, chápaného ne jako „pár hodin“ darovaných kultuře a zahálce, ale jako nový vztah vůči času věnovanému práci, který by už neměl být pocíťován jako „něco cizího“, protože de facto se vrátil pod „naši“ kontrolu), usnadněný ovšem uznáním rovnoprávnosti různých rovin a kulturní iniciativou vycházející z tohoto předpokladu. Akceptováním rovnoprávnosti se totiž znásobí hra vzájemných přechodů mezi jednotlivými rovinami.

Nikdo si nemyslí, že by k tomu mohlo dojít poklidnou

institucionalizovanou cestou. Boj „kultury myšlenek“ proti „kultuře zábavy“ je a vždycky bude dán dialektickým napětím složeným z nesnášenlivosti a prudkých reakcí. Stejně tak by se nikdo neměl domnívat, že vyrovnanější přístup ke vztahům mezi různými rovinami by vedl k odstranění výchylek z rovnováhy a oněch záporných jevů, na něž si kritikové hromadných sdělovacích prostředků stěžují. Kultura zábavy se nikdy nebude moci vymknout podřízenosti některým zákonům nabídky a poptávky (pokud se ovšem nestane znovu paternalistickou kulturou „výchovné“ zábavy nadiktované shora). Prefigurovaná utopie má hodnotu „metodologické normy“, jíž by se kulturní činitelé měli s užitkem držet, aby se dokázali pohybovat mezi různými rovinami. Zbytek, to je záležitost konkrétní realizace se všemi nezdary a krachy, které to obnáší.

Často si vzpomenu na to, co se přihodilo mému příteli, televiznímu reportérovi znalému svého řemesla i toho, jak se jej důstojně zhostit. Jednou s očima upřenýma na monitor komentoval pořad z nějaké slavnosti v jednom piemontském městečku. Režisér mu předkládal poslední záběry a on svou velice střízlivě pojatou reportáž právě končil zmínkou o tom, jak se na městečko snáší večer, když se náhodou nebo omylem na obrazovce objevil nemístný záběr dětí, hrajících si v nějaké uličce. Nedalo se nic dělat, musel jej komentovat. V nouzi se uchýlil k nízké rétorice. Řekl: „Ale děti si hrají, a jejich hry dnešní jsou hrami věčnými...“ Záběr se rázem proměnil v cosi symbolického, univerzálního a poetického, v model *midcult*, složený z falešné univerzálnosti a prázdné alegoričnosti, který se právě MacDonald snažil odvrhnout. Na druhé straně reportér nemohl mlčet, protože diskutabilní „poetika televizní reportáže“ především kvůli rytmu nutí spojit *continuum* mluvené s *continuem* záběrů. Povaha nástroje, jeho nahodilost, poža-



davek odvést to, nač diváci čekají, vedly k tomu, že reportér sklouzl do *poncifu*. Avšak ještě než pokáráme masové sdělovací prostředky za jejich nenapravitelnou triviálnost, položme si otázku, kolikrát v literatuře „na vysoké úrovni“ požadavky metra nebo rýmu, úsilí vyhovět objednavateli či jiné podmíněnosti estetickými či sociologickými zákony nevedou k rovněž podobným kompromisům! Tato epizoda sice potvrzuje, že v novém lidském panoramatu vymezeném masovou kulturou jsou možnosti regrese nekonečné, ale rovněž ukazuje, jak se dá provozovat konstruktivní kritika různých jevů a dají zjišťovat jejich slabiny.

Není naším úkolem radit, jak by lidé od kultury v roli „operátora“ měli do dění v masové kultuře zasahovat. Můžeme pouze souhrnně poukázat na několik směrů, jimiž by se, má-li dojít k vědecké analýze hromadných sdělovacích prostředků i na úrovni univerzitní, měly ubírat řešerše. Poskytlo by to přinejmenším materiál ke konstruktivní diskusi založené na objektivním povědomí stávajících jevů. Zde je několik námětů.

a) *Technicko-teoretické řešerše typických stylů masových prostředků a formálních novinek, které tyto styly zavedly*. Platné jsou tři příklady.

1. *Komiksy*. Filmová následnost *stripů*. Historické předpoklady. Rozdíly. Vlivy filmu. Implikované zaučovací procesy. Souvislosti s narativními možnostmi. Spojení slovo – akce realizované s pomocí grafických řešení. Z toho vyplývající nový rytmus a nový čas. Nová stylegmata zobrazení pohybu (kreslíři komiksů nekopírují podle nehybných modelů, ale podle záběrů zachycujících jednotlivé fáze pohybu). Inovace v technice onomatopoeie. Vlivy předchozích malířských zkušeností. Zrod nového ikonografického repertoáru a standardizací, které pro koiné uživatelů fungují už jako *topoi* (předurčené stát se prvky stylu příštích generací). Vizualizace verbální metafory. Stabi-

lizace charakterových typů, jejich meze, jejich pedagogické možnosti, jejich mýtopoietická funkce.<sup>31</sup>

2. *Televize*. Gramatika a syntax přímého přenosu. Jeho specifický čas. Vztah imitace – interpretace – falšování skutečnosti. Psychologické efekty. Receptivní vztahy. Transformace díla realizovaného jinde (divadlo, kino) a přeneseného na obrazovku: modifikace efektů a formálních hodnot. Technika a estetika komunikace, která není specifikovaně umělecká, podrobené gramatickým zákonům záběru a vysílání.<sup>32</sup>

3. *Detektivky a science fiction*: primárnost *plotu* oproti jiným formálním hodnotám. Estetická hodnota závěrečného „nápadu“ jakožto prvku, kolem něhož se otáčí celé dílo. „Informativní“ struktura děje. Prvek sociální kritiky, utopie, moralizující satira, jejich rozdíly oproti produktům „vyšší“ kultury. Používání různých druhů psaní a stylistické rozdíly mezi detektivkami tradičními a akčními, vztah k jiným literárním modelům.<sup>33</sup>

b) *Kritické řešerše modalit a výsledků přenášení stylegmat z roviny vyšší do roviny střední*. Pro některé případy se zdá být platné odhalení MacDonalдово (stylegma přenesené je stylegma banalizované), v jiných naopak dochází k přijetí a oživení stylegmatu v jiném kontextu. Daly by se uvést dva příklady. Při televizních novinách 14. března 1963 Sergio Zavoli při komentování nějaké smutné události, kdy pozůstalí kráčeli za rakví na hřbitov, řekl:

<sup>31</sup> O to jsme se pokusili v eseji *Jak číst Steva Canyona*.

<sup>32</sup> Srv. např. náš článek *Náhoda a zápletka (Televizní zkušenost a estetika)* v *Opera aperta*, Milán, Bompiani 1962. O dramatizační technice komunikací, které nejsou specificky umělecké, srv. např. Robert K. Merton, *Mass Persuasion: The Social Psychology of War Bonds Drive*, New York 1940, nebo Hadley Cantril, *The Invasion from Mars*, Princeton 1940. O různých aspektech jazyka televize viz Federico Doglio, *Televisione e spettacolo*, Řím, Studium 1961.

„Každý z nás má svou smrt, aby ji oplakával, každý má svou bolest, aby ji v sobě uvěznil...“ a při záběru na stíny pozůstalých na zemi dodal: „Soucit vrhá na zem své stíny.“ Může-li být prominuta metafora „každý má svou bolest, aby ji v sobě uvěznil“, velice těžko se naopak dokážeme přenést přes soucit, co vrhá své stíny na zem. Jde tu zcela jasně o estetické pokušení a neschopnost vzdát se formálně velice zajímavého vizuálního obrazu (pozůstalí ztotožnění se stíny), přes který se položil obraz verbální a vnesl do reportážního stylu marinismus, který by snad mohl najít svůj *avatar* ve vhodnějším kontextu, avšak v tom, v němž byl použit, se proměnil v podvod, ukolébával diváky iluzí, že je jim umožněno těžit z originálních pokladů poezie a že jsou schopni je ocenit, zatímco *de facto* šlo o zneužití jejich návyku na stylegmata opotřebovaná a depauperizovaná.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> V této oblasti existují zajímavé analýzy. Uvedme z nich W. H. Audena *Zločinná farnost* (poznámky o policejním románu), *Paragone*, prosinec 1956. Tato strukturální interpretace má zajímavý protějšek v podobných pokusech vykonaných v poslední době v Sovětském svazu na povídkách Conana Doylea (J. G. Ščeglov, *K výstavbě strukturálního modelu v povídkách s Sherlockem Holmesem* v *Symposium o strukturálním studiu znakového systému*, Moskva 1962. V cit. díle *Mass Culture*, se špatným příkladem „aristokratického“ čtení detektivky, jehož se dopustil jinak velký kritik, jakým je Edmund Wilson, rozumně zabývá George Orwell v článku *Raffles and Miss Blandish*, a najdeme tu stejně užitečný příspěvek Charlese J. Rola, *The Metaphysics of the Murder for the Millions*. Z oblasti science-fiction uvedme Kingsleye Amise *Nové mapy pekla*, Milán, Bompiani 1962, a velice známé *Divagazioni sulla Science-Fiction, l'utopia e il tempo* od Sergia Solmiho (Nuovi Argomenti, 1953). Všechny tyto příklady, a uvádíme jen ty nejvýznamnější, dokazují, že existuje možnost kritického průzkumu hodnot i pahodnot masové kultury. Tento průzkum nemůže vést jinam, než k objasnění prostředků, cílů a možností a k demystifikaci podvodů a k senzibilizaci pozitivního úsilí u nových kategorií pracovníků v těchto oborech. Srv. některé naše zmínky v esejích *Mýtus Supermana*, část II., a *O science-fiction*.

K druhému příkladu použijeme Hellerovy knihy *Hlava 22*. Je to „konzumní“ román, který má všechny atraktivní náležitosti lehkého a vtípného konverzačního hollywoodského filmu v technicoloru. Z hlediska faktického vede jasnou a otevřenou polemiku proti válce a snaží se o autentickou anarchistickou a absurdní vizi současného života, armády, vlastnických vztahů a politické nesnášenlivosti. Aby to autor dokázal, těží ze všech zdrojů avantgardní prózy, od *flash backu* až po časovou cirkulárnost, od vnitřního monologu až po groteskní amplifikaci používanou Joycem (v kapitole o Kykloповi v Odysseovi) a tak podobně. Jsme sice svědky přenosu stylegmat, která si senzibilita a běžná kultura už osvojily, na konzumní úroveň, ta však přitom zůstávají motivována tím, oč v knize jde. Vystává pochybnost, oč jsou stylegmata vlastně ochuzená a zrazená, jestliže pouze zde našla svůj *raison d'être*. Je to samozřejmě paradox, poslouží nám však k tomu, abychom si předvedli, jak se v tomto případě přechodu a transfúze mezi různými rovinami jeví oprávněné a produktivní, jak se dá dělat konzumní literatura a přitom odvést originální umělecké hodnoty a jak s pomocí takovýchto příkladů masové kultury (nebo kultury „střední“) mohou být čtenáři vyzváni k degustaci produktů složitějších a jak konečně každý z nás, i ten nejnvdělanější a nej-

<sup>34</sup> Příkladem pokleslého užití někdejších „vzdělaných“ stylegmat jsou sportovní reportáže Gianniho Brery, je to „gaddismus pro lidové vrstvy“, které naopak nepotřebují nic než jazyk odpovídající tomu, o čem vypovídá. Proti podobnému zneužití se staví Roland Barthes v *Nulovém stupni psaní*, kde odhaluje maloburžoazní, domýšlivé a mystifikující kořeny socialistického realismu Rogera Garaudyho: metafory jako „brnkat na lino-ty“ nebo „ve svalech mu zpívala radost“ jsou dokonalé příklady *midcultu*. Je zcela jasné, že takováto analýza by postihla nejméně tři čtvrtiny úspěšné italské literatury (i když tu jde o *midcult* mnohem rafinovanější, který přichází na řadu až „po“ zde uvedeném příkladu, který se týká pouze sportovní reportáže). Viz kapitolu *Struktura nevkusu*.

rafinovanější, se může uchýlit k podobným formám zábavy a nemít přitom dojem, že se spouští.

Jedině s pomocí podobných kritických postupů bude možno vyváženě posoudit významy, jichž mohou transfuzní vztahy mezi různými rovinami postupně nabývat.

c) *Eстетicko-psychologicko-sociologická analýza toho, jak odlišnost v užívání může ovlivnit hodnotu užívaného produktu.*<sup>35</sup>

Neboli: Beethovenova Pátá není banalizována nahrávkou na gramofonové desce. Odeberu-li se do koncertního sálu s úmyslem, že se tam dvě hodiny nechám ukolébávat hudbou, provádím řádově tutéž banalizaci, Beethoven se v podstatě stává něčím, co se dá zapískat. Osudové je to, že řada kulturně hodnotných produktů, šířených určitými komunikačními kanály, je nucena podrobit se banalizaci nevyplyvající ze samotného produktu, ale z modalit jeho použití. Bylo by třeba především zjistit, zdali v případě uměleckých děl zachycení povrchního aspektu nějaké složitě formativní vitality, kterou umělecké dílo nutně prokazuje i ve svých nejpovrchnějších aspektech.<sup>36</sup> Naproti tomu bude třeba zjistit, zdali produkty vyrobené pro pouhou zábavu právě konzumování v rafinovanější poloze neobdařuje svévolnými významy, nebo zdali v nich nenachází hodnoty složitější, než de facto uvádějí do pohybu. Dále bude muset následovat analýza teoretických a praktických mezí, v nichž určitý konzumní postoj nenapravi-

<sup>35</sup> Odkazujeme čtenáře znovu k výše citovaným rešerším Cantrilovým nebo Mertonovým. Viz rovněž článek Leo Bogarta v cit. knize *The Age of Television*: Theodor Geiger v Dánsku vysílal v rozmezí několika dnů tutéž symfonii, poprvé ji uvedl jako „populární hudbu“, podruhé jako klasiku, s úvodní interpretací. První provedení mělo víc posluchačů.

<sup>36</sup> V tomto případě odkazujeme čtenáře k tezím Luigiho Pareysona a hlavně ke kapitole *Završenost uměleckého díla* v jeho *Estetice*.

telně narušuje strukturu konzumovaného díla a dále pak meze, v nichž je dílo s to předkládat určité hodnoty nezávisle na konzumním postoji, s nímž k němu přistupujeme.

d) *Nakonec by mělo dojít ke kriticko-sociologické analýze případů, kdy třeba i významné formální novinky si počínají jako prostá rétorická artificia uvádějící v pohyb systém hodnot, které ve skutečnosti s nimi nemají vůbec nic společného.* Tak například, kdo sleduje komiksy s Mary Atkinsovou, si možná všiml, jak je kresba v záběru a stříhu řešena na vysoké technické úrovni (kreslíř patří ke škole slavného Alexa Raymonda) a používá velice odvážných a málokdy vídaných úhlů záběru, inspirovaných filmovou gramatikou, od obrázku k obrázku stále více do hloubky pole, shora nebo třeba takových, kdy „kamera“ (pochopitelně ideální) zabírá postavy průhledem mezi tělem a paží postavy v popředí, atd. Všechna tato stylistická artificia jsou používána bez souvislosti s potřebami příběhu, jako ryzí snaha po efektu, a to k tomu, aby uvedla celý repertoár banálních situací, plytkých citů a nevynalézavých narativních řešení. Je to zcela zjevný případ zdánlivé grafické novosti ve službě naproste banality. Zajímavější jsou případy, kdy vyložená grafická novost má být nositelem politicky a společensky konformních obsahů (modernistické artificium používané jako rétorický nástroj sloužící mocenským cílům), dále případy, kdy kresba tradičního typu je nositelem tradicionalistických obsahů a nakonec případy, kdy nová a originální kresba se naopak stává s obsahem dokonale spojeným nástrojem přerušené tradice, atd.<sup>37</sup>

Čímž jsme předložili návrh na řadu rešerší (každá z nich by mohla být námětem univerzitního semináře), s jejichž pomocí by mohla být do diskuse o masových prostředcích zahrnuta témata, která by brala ohled na jejich vlastní výrazové prostředky, způsob jejich použití